

Rainer Landvogt

## Filmisch wohnen – bei Yasujiro Ozu und Mikio Naruse

*Abstract: Der Essay versucht, Gemeinsamkeiten des Kulturphänomens Wohnen und des Mediums Film zu ergründen. Dies geschieht anhand einer bedeutenden Gruppe klassischer japanischer Filme: der von den Regisseuren Ozu und Naruse vor allem in den 1950er Jahren geschaffenen sogenannten shomin-geki (Familien- und Alltagsgeschichten). Sie werden zunächst als untergründig dem Wohnen gewidmete Filme interpretiert; sodann wird herausgearbeitet, dass in diesem Wohnen eine Reflexion der Filmrezeption überhaupt zu erkennen ist.*

Kann man, jemandem bei bestimmten Verrichtungen zusehend, darauf kommen, dieser wohne? Wenn man beobachtet, wie einer zähneputzend vor seinem Badezimmerspiegel steht, so wird man vielleicht eher über Feinheiten der Mundhygiene nachdenken als darauf stoßen und für sich formulieren, dass die zu besichtigende Verrichtung dem zugehört, was man das Wohnen dieses Menschen nennen muss. Ist doch Wohnen eine recht fern liegende Abstraktion aus dem, was man selber täglich vollzieht oder andere vollziehen sieht; ein Begriff, der im Alltag ganz ausdrücklich eigentlich nur auftaucht, wenn man gegenüber Dritten seine Verortung angibt: in welchem Ort, welcher Straße, welchem Haus man wohnt.

### Filmische Bühne

Und doch kennt die Filmgeschichte eine Gruppe von Werken, denen die Verbindung von Bild zu Begriff ungezwungen gelingt, die sozusagen das Wohnen als solches erscheinen lassen, indem sie sich dezidiert diesen unbedeutenden, alltäglichen Dingen des Lebens zuwenden. Sieht man die Filme, die Yasujiro Ozu und Mikio Naruse in Japan von den späten 1940er bis in die frühen 1960er Jahre gedreht haben, so schaut man über weite Strecken den Figuren bei Verhalten und Tätigkeiten zu, die vor allem eines zu erkennen geben: dass gewohnt wird. Eine Besonderheit, die ihre Gründe hat.

Den Raum, welchen solche Ausbreitung menschlicher Wohnvollzüge benötigt, bietet die Struktur dieser Filme genug. Sie ist locker, fließend, tendenziell anekdotisch. Diese Filme beschreibend, fällt es daher nicht immer leicht, den Eindruck zu vermeiden, sie hätten etwas Belangloses

und Langatmiges. Will man sie empfehlen, kämpft man mit der kaum überwindlichen Schwierigkeit, „andere vom Beiläufigen und völlig Ungekünstelten [zu] überzeugen“.<sup>1</sup> Narrative Kontinuität und Motivation etwa, die das an Hollywood ausgerichtete Kino so weithin bestimmen, ja normieren, sie gelten hier kaum etwas. Sowohl Ozu als auch Naruse sind mehr an den Eigenheiten der Charaktere im Gleichlauf des Alltags interessiert als an einer attraktionsreichen oder überhaupt fixierbaren Story – welche letztendlich doch die ganze Komplexität und Eindringlichkeit des Lebens nur eskamotierte. Dennoch schreiten natürlich in diesen Filmen Erzählungen voran, allerdings episodisch, ohne Eile und aufdringlichen Fingerzeig. Orte der schmalen Handlung sind – neben Büros, Gasthäusern, Bars, Straßen, Zügen u.Ä. – in erster Linie Wohnungen, und zöge man alles, was sich in Letzteren abspielt, aus dem Geschehenskosmos dieser Filme ab, so bliebe von diesen nicht viel. Nicht umsonst werden sie im genrebewussten japanischen Kino wie in der Filmliteratur rubriziert als häusliche, familiäre Geschichten (*shoshimin-eiga*) oder als Darstellungen des Lebens ganz durchschnittlicher Menschen (*shomin-geki*). Mag deren Welt dem heutigen mitteleuropäischen Blick auch in Lebensstil und Dekor exotisch anmuten – in den zugrunde liegenden materiellen Realitäten ist sie gut bekannt. Denn mehr oder minder deutlich stehen alle Wohnenden unterm Zwang der Ökonomie und der Mühen um den Lebensunterhalt. Sozialstatus und häuslicher Tageslauf werden von der Berufsarbeit bestimmt, ob nun, wie in einigen Naruse-Filmen, die ‚Familie‘ von zusammen lebenden Geishas u.Ä. gebildet wird oder ob, wie in vielen anderen, das männliche Oberhaupt der Familie einen Büroberuf auf unterer bis gehobener Angestelltebene ausübt.

In Naruses *Nagareru* (*Fließen*, 1956) wird man Zeuge kaum zählbarer Partikel des Wohnens: kochen und essen, Wäsche aufhängen und Sitzkissen drapieren, kommen und gehen, Besuche empfangen, Einkäufe auspacken, Tee servieren, ein Gewitter beobachten ... Das in Ozus *Soshun* (*Früher Frühling*, 1956) sichtbare Wohnen umfasst Schlaf, Körperpflege, Kochen, Essen, Bügeln, Mah-Jongg-Spiel u.a. In Bezug auf triviale Aktivitäten wie die des Wohnens besteht durchweg eine

---

<sup>1</sup> Willem Jan Otten. *Das Museum des Lichts*. Salzburg, Wien: Residenz 1999, S. 195.

starke Differenz von filmischer Außen- und Innensicht. Aus der Innensicht der Agierenden verschwinden diese Aktivitäten fast: Wer tagtäglich sein Badetuch über die Schulter wirft, tagtäglich den Reistopf mit Wasser füllt, der weiß von diesen Routinen kaum noch. Die Figuren sind vielmehr fokussiert auf die eigenen Gedanken und Gefühle und die miteinander gewechselten Worte und Gesten. Wer hingegen als Filmzuschauer auf die reine Außenbetrachtung sich stützt (eingeschränkt und privilegiert zugleich), hat reichlich Gelegenheit, an den Charakteren vieles wahrzunehmen, was diesen selbst entgeht. Zum Beispiel eben, dass sie, während sie wortlos oder wortreich interagieren, im Nebenbei Wohnaktivitäten vollziehen. Diese Filme rücken dem Betrachter das so schnell Übergangene des Alltags in den Blick, sie nehmen diesem banalen Ephemerem etwas von seiner Selbstverständlichkeit. Das ist die fast logische Folge daraus, dass die Handlung einfach bleibt und der Stil von durchdachter Klarheit, ja – bei Ozu – Strenge.<sup>2</sup>

Klar und übersichtlich präsentiert sich ja bereits der traditionelle japanische Innenraum: als eine aufgeräumte Bühne des Wohnens. Dass dieses sich vor allem aus den Aktivitäten der wohnenden Menschen zusammensetzt, wird in der spezifischen relativen Leere des japanischen Wohnraums erst recht greifbar: „Room in the Western residence is human without man's presence, for man's memory lingers in the multiple devices of decoration, furniture, and utility. Room in the Japanese residence becomes human only through man's presence.“<sup>3</sup> Die Außenseite dieser Art des Wohnens muss den Nichtjapaner auch deswegen besonders aufmerksam machen, weil das Gezeigte gleich zweifach entrückt ist: in kulturelle wie in historische Ferne. Denn weder kennt der Europäer Einrichtungen wie den erhöhten Fußboden, vor dessen Betreten Schuhe ausgezogen werden, oder Gebräuche wie die Hilfestellung, die das Familienoberhaupt beim An- und Umkleiden erfährt, noch ist diese Wohnwelt im heutigen Japan selbst nennenswert gegenwärtig. Was so von fern her kommt, zieht umso mehr Betrachterinteresse auf sich. Ein Wohnen ist zu sehen, das mit wenig auskommt, in nur sparsam

---

<sup>2</sup> Vgl. Kristin Thompson. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988, S. 341.

<sup>3</sup> Heinrich Engel. *The Japanese House. A Tradition for Contemporary Architecture*. Rutland, Tokio: Tuttle 1964, S. 373.

besetzten und reduziert möblierten Innenräumen von sehr überschaubarer Größe stattfindet. Diese charakteristische Schlichtheit, ursprünglich aus Armut geboren<sup>4</sup>, gibt allen Vorgängen eine gewisse Deutlichkeit. Optisch führt sie dazu, dass in ihrer Reinheit fast abstrakt wirkende Linien und Flächen das innenarchitektonische Feld beherrschen und die Figuren vor allem in Relation zu dieser klaren Geometrie zu sehen sind. Die Menschen befinden sich in markierten begrenzenden Gehäusen – die allerdings nicht selten, etwa durch geöffnete Schiebetüren, im Hintergrund Durchblicke ins Außen erlauben. Durch Einbezug von Tür- und Fensteröffnungen in die Bildkompositionen treiben Ozu wie Naruse ein ausgiebiges Spiel der Rahmen.<sup>5</sup>

Die Beziehung solcher Rahmen zu dem Rahmen, den das Filmbild selbst bildet, nimmt dabei eine Sonderstellung ein, indem sie eine Metaebene eröffnet: den Film als Film ins Spiel bringt. Ist doch der Filmkader bekanntlich rechteckig; und gilt doch für „das traditionelle japanische Wohnhaus“, ja, wie man verallgemeinern darf, jede traditionelle japanische Wohnung: Eine „strenge orthogonale Ordnung beherrscht [...] den Grundriß und alle dekorativen Elemente“.<sup>6</sup> Der rechte Winkel regiert das Wohn- ebenso wie das Filmbild-Gehäuse. Die Setzung der Ränder des Filmbildes orientiert sich auffällig an den innenarchitektonisch betonten Linien. Ein Beispiel: „The strong verticals of the Japanese doorways are often placed to either side of the frame, carrying over from shot to shot“.<sup>7</sup> Wenn auch solche Linienführung z.B. von Ozu durch sorgfältig platzierte Gegenstände bewusst gebrochen wird<sup>8</sup>,

---

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 372.

<sup>5</sup> Vgl. Robin Wood. *Sexual Politics and Narrative Film. Hollywood and Beyond*. New York: Columbia University Press 1998. (Film and Culture), S. 109; Catherine Russell. *The Cinema of Naruse Mikio. Women and Japanese Modernity*. Durham, London: Duke University Press 2008, S. 234 f.

<sup>6</sup> Peter Fromm. „Wohnen in Japan“. *Bauen+Wohnen* 30 (1975), H. 3, S. 113 f., hier S. 113.

<sup>7</sup> Kristin Thompson/David Bordwell. „Space and Narrative in the Films of Ozu“. *Screen* 17 (1976), H. 2, S. 41–73, hier S. 67. Vgl. Youssef Ishaghpour. *Formes de l'impermanence. Le style de Yasujiro Ozu*. Tours: Farrago/Scheer 2002, S. 29.

<sup>8</sup> Vgl. Jean-Marie Touratier. *Être humain. II. Yasujiro Ozu, Andreï Tarkovski*. Paris: Éditions Galilée 2011. (Collection Écritures/Figures), S. 45.

so ist die Wohnarchitektur doch, indem sie die Auswahl des Bildausschnitts fundamental prägt, in die formale Struktur des Films eingewandert und dort sesshaft geworden. Die Kadrierung wird den Wohnungen schlichtweg abgelesen.<sup>9</sup> Vermöchte dies nicht das erste Zipfelchen einer möglicherweise erkennbaren noch weit umfassenderen Bezogenheit von Wohnen und Film zu sein?

### Narrativer Fluchtpunkt

Wenn man nur das je zu Sehende zugrunde legt und auf den Begriff bringt, präsentieren Ozus und Naruses Filme über weite Strecken eine Abfolge von Wohnvollzügen, oft zusätzlich herausmodelliert durch die Unbesetztheit der Räume. Die Dialoge, die diese Vollzüge begleiten, und auch die Körpersprache, die die Figuren sprechen, sind das, was den Charakteren Kontur und der Story (bescheidene) Nahrung gibt. Wohnen ist hier aber nicht nur ständig wie ausgestellt zu beobachten, sondern es bildet auch im Verborgenen – entdeckt erst vom zweiten Blick – einen narrativen Fluchtpunkt. Vom Ausgang der einzelnen filmischen Erzählungen her betrachtet nämlich erhellt, dass es ein Messinstrument für die Entwicklungen darstellt, die die gezeigten Verhältnisse nehmen und die begleiteten Figuren durchmachen.

Eine Geschichte<sup>10</sup> wie die von Ozus Film *Banshun* (*Später Frühling*, 1949) kreist um die Heiratsunwilligkeit der mit ihrem Vater zusammenlebenden Noriko. Glücklicherweise, ihn umsorgen zu können, will die Tochter keine Veränderung – während er befürchtet, sie könne lebenslang unverheiratet bleiben. Indem er vortäuscht, dass er selbst wieder heiraten will, bringt er Noriko schließlich dazu, sich zu verheiraten. Am Ende bleibt er als allein Wohnender zurück. Auch in Ozus *Samma no aji* (*Ein Herbstnachmittag*, 1962) betreibt der Vater die Verheiratung der Tochter,

---

<sup>9</sup> Tadao Sato u.a. „Sur l'art du réalisateur“. *Introduction à Yasujiro Ozu*. Hg. Jean-Pierre Brossard. La Chaux-de-Fonds: Éditions Cinédiff 1979, S. 82–92, hier S. 89.

<sup>10</sup> Zur generellen Zweifelhaftigkeit der Handlungsverläufe und Figurenmotivationen bei Ozu vgl. Kiju Yoshida. *Ozu's Anti-Cinema*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan 2003. (Michigan Monograph Series in Japanese Studies, No. 49).

die, wie auch sein jüngster Sohn, noch bei ihm lebt und den Männern den Haushalt führt. Ihre endliche Heirat macht aus dem Zu-dritt- ein Zu-zweit-Wohnen. Dass jemand aus Heirats- und damit verbundenen Gründen fortzieht, ist die finale Konsequenz der meisten der in diesen Filmen erzählten Geschichten: Als die 28-jährige Noriko die eigenwillige Entscheidung trifft, ihren verwitweten Nachbarn zu heiraten, der auf eine weit entfernte Stelle versetzt wird, lässt sich der bisherige Wohnzusammenhang der sieben Familienmitglieder (aus drei Generationen) nicht mehr aufrecht erhalten, da künftig Norikos berufliche Einkünfte fehlen (Ozus *Bakushu / Früher Sommer*, 1951). Als Sohn Kiyoshi an einem anderen Ort eine Arbeit findet bzw. Tochter Sachiko sich durch Heirat ein sorgenfreies Leben verschaffen will, bleiben die Mütter je allein wohnend zurück (Naruses *Bangiku / Späte Chrysanthenen*, 1954). Als nach lang schwelenden Konflikten Patriarch Wasuke schließlich den Hausbau von Sohn Shoji finanziert, das Zusammenleben von Sohn Shinji mit einer jungen Frau (die dieser heiraten wird) billigt und Sohn Junzo den Wegzug nach Tokio ermöglicht, zieht Wasuke mit seiner verwitweten jüngeren Schwester zusammen (Naruses *Iwashigumo / Sommerwolken*, 1958). Als die ältere Tochter mit Hilfe ihrer Mutter und anderer Frauen den von ihr bevorzugten Ehe Kandidaten gegen den Vater durchsetzt, ist hinfort die familiäre Wohngemeinschaft auf Vater, Mutter und jüngere Tochter reduziert (Ozus *Higanbana / Sonnenwendblume*, 1958). Als Mutter Akiko und Tochter Ayako sich trotz der Missverständnisse, die im Zuge von Heiratsplanungen für Ayako aufgekommen sind, versöhnen, kommt es zur Heirat Ayakos und zu deren Auszug aus der mit Akiko geteilten Wohnung (Ozus *Akibiyori / Spätherbst*, 1960).

Eine andere Gruppe von Filmhandlungen mündet in ein endgültiges Zerbrechen der anfänglichen Wohnzusammenhänge nicht durch Eheschließung, sondern durch Tod. Ozus *Tokyo monogatari (Die Reise nach Tokio)*, 1953) lässt nach dem Tod der Mutter den Vater und das jüngste der drei Kinder in der zuvor zu dritt bewohnten Wohnung zurückbleiben. Ozus *Tokyo boshoku (Tokio in der Dämmerung)*, 1957) zeigt, wie der Vater nach dem Suizid der jüngeren Tochter und der Rückkehr der älteren zu ihrem Ehemann zum allein Wohnenden wird. Ozus *Kobayagawa-ke no aki (Der Herbst der Familie Kobayagawa)*, 1961) schließlich lässt das gemeinsame Wohnen mehrerer Generationen ein Ende finden, als der Familienpatriarch stirbt (worauf dann seine jüngste Tochter heiratet).

In zwei Filmen Naruses enden Wohnkonstellationen, ohne dass geheiratet würde: In *Yama no oto* (*Der Klang des Berges*, 1954) lebt das kinderlose junge Ehepaar Shuichi und Kikuko bei den Eltern des Mannes, um die Kikuko sich liebevoll kümmert, während Shuichi seinen Ehefrust mit nächtelangem Fernbleiben und einer Geliebten zu kompensieren versucht; vorübergehend lebt mit zwei Kindern auch Shuichis Schwester Fusako im Haus, die ihren Ehemann verlassen hat; nach einer Abtreibung Kikukos und Distanzierung zwischen Shuichi und der Geliebten beschließen die Eltern fortzuziehen. In *Nagareru* leben in einem Geisha-Haus mehrere Frauen zusammen, viele von ihnen miteinander verwandt; zwar ändert sich bis zum Schluss des Films das gemeinsame Wohnen nicht, doch erscheint es aufgrund der neu entstandenen Hausbesitzverhältnisse unabwendbar, dass das verschuldete Etablissement geschlossen wird und dieses Wohnen bald ein Ende hat. So bleibt in den genannten Filmen kein Wohnen, wie es am Anfang war. Und auch wenn in weiteren Filmen manches Wohnen am Ende zum anfänglichen Status zurückkehrt, dann hat es doch ein Zwischenstadium erlebt, in dem es ein grundsätzlich anderes war. Das ist so in Naruses *Mesbi* (*Das Mahl*, 1951), wo das Zusammenwohnen des jungen Ehepaars Hatsunosuke und Michiyo zunächst durch den überraschenden Besuch der Nichte des Mannes noch konfliktreicher wird und dann durch vorübergehende Rückkehr von Michiyo zu ihrer Familie für längere Zeit ganz aussetzt. Es ist so in Ozus *Ochazuke no aji* (*Der Geschmack von grünem Tee über Reis*, 1952), wo die Beziehung eines kinderlosen Ehepaars im mittleren Alter in die Krise gerät und bald durch vorübergehende Abwesenheiten des einen wie des andern auf den Prüfstand gestellt wird. Es ist so in Ozus *Soshun*, wo sich das Ehepaar Shoji und Masako, auch wegen einer Affäre des Mannes, auseinanderlebt, so dass zunächst Masako auszieht und dann Shoji sich in die Provinz versetzen lässt, wohin ihm aber Masako nachkommt und wo sie dann erneut zusammenwohnen. Es ist ebenfalls so in Ozus *Obayo* (*Guten Morgen*, 1959), wo zwei kleine Jungen von zu Hause fortlaufen, weil sie die konfliktreiche Atmosphäre in Elternhaus und Nachbarschaft (an der sie nicht ganz unschuldig sind) nicht mehr ertragen, schließlich aber zurückgebracht werden. Am Ende steht jeweils der Ausgangszustand, aber restituiert ist er nur an der Oberfläche; so recht dasselbe wie zuvor wird das Wohnen nie wieder sein. Das häusliche Zusammenleben in bindungsstarker Gemeinsamkeit ist unverlässlich geworden, es gerät mehr und mehr in den

epochentypischen unübersichtlichen Auflösungsprozess, der alle familiären und traditionellen Strukturen erfasst.

Von der Erzählung der Filme her betrachtet, tritt je ein Wohnschauplatz – eben der sich verändernde – zentral hervor (in *Bangkok* und *Inashigumo* mehrere). Von der filmischen Präsentation her aber erscheinen jeweils viele solcher Schauplätze unterschiedslos. Denn Wohnen ist in diesen Filmen ein ubiquitäres Faktum, und das die Neben- und Randfiguren der Handlung betreffende wird mit gleicher Präzision ausgestellt wie das ‚Hauptwohnen‘ – zu dem es zuweilen Kommentar oder Kontrast bietet.

All die so beharrlich und ausführlich vorgeführten Wohnvorgänge finden ergo vor einer Folie statt, die sich im narrativen Hauptstrang zunehmend deutlicher konturiert: der womöglich bevorstehenden grundlegenden Änderung des jeweiligen Wohn-Status-quo. Manches Wohnen steht daher, während es praktiziert wird, bereits kurz vorm Verschwinden; *noch* wohnt man so – bald schon nicht mehr. Wohnen, etwas, das ganz nebenbei, unspektakulär und schlicht vor sich geht, rückt damit zugleich hintergründig in den thematischen Fokus der Filme. Diese indirekte Thematisierung strahlt derart wirkungsvoll auf das Wohnen aus, dass es als solches zur Erscheinung kommt.

### Unbewusster Herzraum

Dass sich das Wohnen für einzelne Figuren verändert, ist nichts, was von ihnen mit nüchterner Selbstverständlichkeit hingenommen würde. Vielmehr sorgt es bei den meisten der Beteiligten für emotionalen Aufruhr. Die Wohnveränderung nämlich entzieht ihnen etwas: die Möglichkeit, Zuneigung zu erleben. Entweder diese wird ihnen durch andere überhaupt nicht mehr zuteil, weil diese anderen sterben oder sich dauerhaft von ihnen abwenden, oder, weit häufiger, wechselseitige Zuneigung kann, obzwar vorhanden, nicht mehr in gleicher Weise wie zuvor gezeigt werden. So erschließt sich von seinem Ende her, dass das Wohnen in diesen Filmen, solange es dauert, eine erstrangige Möglichkeit und Wirklichkeit des Erlebens von Zuneigung bildet, ein, wenn man so will, Medium der Liebe.

Wenn es Medium der Liebe sein kann, muss Wohnen intensive Subjektbezogenheit aufweisen. Und in der Tat geht, was in der Wohnung



passiert, dem Subjekt nah, sind Haushalt und Seelenhaushalt in vielem kongruent. Metaphorisch gesteigert ist die Wohnung eine „dritte Haut“<sup>11</sup> oder kommt einem „erweiterten Leib“<sup>12</sup> gleich. Zugleich wird das Subjekt durch die Wohnung in der Welt verortet und von ihr abgegrenzt, ja in gewissem Maße von ihr befreit. Mit seiner Wohnung hat es den „Bezugspunkt [...], auf den alle andern kurzfristigeren oder langfristigeren Aufenthaltsorte bezogen sind“<sup>13</sup> – einen „Herzraum“<sup>14</sup> in doppeltem Sinne: das Lebenszentrum wie auch einen Ort starker Gefühlsberührung, an dem (idealerweise) die Liebe zu Hause ist. Je mehr in den Ozu- und Naruse-Filmen die Arbeitswelt vorwiegend als die Sphäre gezeichnet wird, in der Belastung und Fremdbestimmung zu erdulden sind, je deutlicher erstrahlt die Wohnung für die Einzelnen als der „Stützpunkt eines endlichen Leben-Könnens“<sup>15</sup>.

So stark aufs Subjekt bezogen das Wohnen ist, so schwach ist zugleich das Bewusstsein dieses Subjekts davon, *dass* es wohnt. Wohnend sieht man über das Wohnen hinweg, als das Selbstverständliche konstituiert es einen blinden Fleck. Ebendas ist die entlastende Funktion der Wohnung als „Gewohnheitsmaschine“.<sup>16</sup> Mit der Wohnumgebung „eine nahezu unbewußte Einheit“ bildend,<sup>17</sup> ist man des Drucks ledig, über seine Umwelt nachdenken und sich auf deren Ansprüche und Zumutungen einstellen zu müssen. Wohnen ist „Dasein im Modus des Nichtbeobachtens und Nichtstaunens [...]“. Mit dem Eintreten in die eigene Wohnung hört für den Bewohner üblicherweise das beobachtende Verhalten auf, ein diffuses Partizipieren, ein dezentriertes Sich-Umgebenlassen und Sich-Gehenlassen tritt an seine Stelle. Das Wohnen ist gewöhnlich dethematisiert, weil es eben den Sinn hat,

---

<sup>11</sup> Vgl. Dieter Funke. *Die dritte Haut. Psychoanalyse des Wohnens*. Gießen: Psychosozial 2006. (Imago).

<sup>12</sup> Otto Friedrich Bollnow. *Mensch und Raum*. 6. Aufl. Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer 1990, S. 292.

<sup>13</sup> Ebd., S. 59.

<sup>14</sup> Ebd., S. 164.

<sup>15</sup> Peter Sloterdijk. *Sphären. Plurale Sphärologie. Bd. III: Schäume*. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 544.

<sup>16</sup> Sloterdijk (wie Anm. 15), S. 523.

<sup>17</sup> Ebd., S. 521.

Gewöhnung und Trivialität zu erzeugen“.<sup>18</sup> Ohne Frage führt aber je das Geschehen, sobald den Figuren klar wird, dass es womöglich in eine Änderung des Wohn-Status-quo mündet, oder sobald eine solche Änderung vorübergehend eintritt, zu einem Bewusstwerden des Wohnens. So fällt in *Banshun* Noriko auf, dass ihr Fortgang aus dem mit dem Vater geteilten Haushalt vieles beenden würde: das Waschen seiner Hemden, das Aufräumen seines Schreibtischs, das Kochen von Reis. Solche Bewusstheiten einzelner Wohnvollzüge – und damit des Wohnens insgesamt – können aber nur ein Durchgangsstadium sein. Das Bewusstseinsfenster muss sich alsbald wieder schließen, um das Weiterlaufen der entlastenden „Gewohnheitsmaschine“ nicht zu behindern. Zweierlei also resultiert aus den Erzählungen dieser Filme: Untergründig ans Wohnen fixiert, sorgen sie im Verein mit den ausdauernden Wohnvorführungen der Szenen dafür, dass Wohnen als solches in besonderer Klarheit aufscheint. Und durch ihren Verlauf zeigen sie, dass Wohnen für den Wohnenden hohe emotionale Bedeutsamkeit hat und eine große Nähe zum Subjekt impliziert. So groß ist diese Nähe, dass das Wohnen subjektiv gar nicht mehr wahrgenommen wird. Filmisches Wohnen aber, hier so deutlich hervortretend, verdoppelt sich: Das von den Figuren im Film praktizierte Wohnen findet seine Entsprechung in einem vom Rezipienten dieser Werke Ozus und Naruses erfahrenen Wohnen im Film. Stillschweigend werden dem Zuschauer die Filme zur Wohnung gegeben – wenn auch nicht in dem planen Sinne, dass ihm, in der Illusion, „das Medium zu überwinden“, ermöglicht würde, „sich temporär während des Filmsehens und per Gedächtnis in den Wohnwelten zu verorten, sie zu riechen, sich in ihnen wohl oder unbehaglich zu fühlen, sie vergleichend an die eigene Lebenswelt anzukoppeln“.<sup>19</sup>

### Beständiges Gegenüber

Wenn „Wohnen heißt [...] eine feste Stelle im Raum haben, an diese Stelle hingehören und in ihr verwurzelt sein“, dann „darf der ‚Ort‘ des Wohnens nicht als ein bloßer Punkt aufgefaßt werden“. „Um dort in

---

<sup>18</sup> Ebd., S. 526 f.

<sup>19</sup> Thomas Düllo. „Wohnen im Film“. *Gesellschaft im Film*. Hg. Markus Schröer. Konstanz: UVK o.J. (Wissen und Studium[, Bd. 25]), S. 356–392, hier S. 360.

Muße wohnen zu können, bedarf diese Stelle einer gewissen Ausdehnung. Der Mensch muß sich dort in einem gewissen Bereich bewegen können<sup>20</sup>. Solche Bewegungsmöglichkeit im Wohnen kann beschrieben werden als ein unbewusstes freies Sich-Verhalten des Subjekts zu einem gleichbleibenden Bestand von Objekten und räumlichen Verhältnissen, die sich paradigmatisch in seiner lebensweltlichen Reichweite befinden.

Wer wohnt, bewegt sich und verweilt in immer denselben Räumen, er ist umgeben von einem kaum sich wandelnden und insofern festen Ensemble von größeren und kleineren Gegenständen in der Wohnung. Dieser Bestand ist dasjenige, zu dem er sich, indem er wohnt, stets in irgendeiner Weise verhält: ihn benutzend, ihn verändernd, ihn wahrnehmend, ihn ignorierend etc. Alles, was an Wohnaktivitäten in den Filmen sichtbar wird, ist derartiges Verhalten zum Bestand: das Am-Tisch-Sitzen wie das Ein-Buch-aus-dem-Regal-Nehmen wie das Mit-der-Modelleisenbahn-Spielen wie das Die-Wäsche-in-den-Schrank-Legen. Grosso modo – und gerade in der vorrangig visuellen Wahrnehmung des Filmzuschauers – ist der Bestand ausgezeichnet als das Stehende (paradigmatisch die Möblierung), das Verhalten dazu als das Bewegte im Rahmen dieses Stehenden (paradigmatisch die Möbelnutzer); aber natürlich können Bestandsgegenstände auch beweglich sein (Aschenbecher, Küchenmesser) und Verhaltensweisen ohne Bewegung (aus dem Fenster schauen, schlafen).

Heterogen sind die Objekte, vielgestaltig die Verhaltensweisen. Dennoch haben sie alle ihren festen Bezugspunkt: das wohnende Subjekt. Gerade diese besondere Ausrichtung auf das Subjekt, seinen privaten Herzraum, seine ureigenen Bedürfnisse macht auch den Unterschied aus zu Beständen, die sich anderswo finden, wie etwa in den hier oft gezeigten Büros, Bars und Restaurants. Diese Bestände sind subjektfern und anonym. Die Wiederaufnahme des individuellen subjektzentrierten Kontakts zum Wohnbestand im Nach-Hause-Kommen wird markiert durch das wohl in jedem dieser Filme mehrfach zu hörende Rufen vom Wohnungseingang her: „Ich bin wieder da!“

Wird eine Wohnung zunächst in der Regel bewusst gewählt und gestaltet, so kommt im Lauf der Zeit, zusammen mit der spezifischen

---

<sup>20</sup> Bollnow (wie Anm. 12), S. 128.

Unaufmerksamkeit ihr gegenüber, eine eigentümlich passiv-aktive Beziehung auf. Zwar ist man dem fixen Bestand ausgesetzt, doch hat man innerhalb seiner eine Fülle an Wahlmöglichkeiten: Freiheit, selbst das Verhältnis zu seinen einzelnen Elementen zu bestimmen, ja immer wieder auch neu und anders zu bestimmen. Indem man Türen öffnet, aufräumt, bügelt, Essschalen auf den Tisch stellt, dem Nachbarn durchs Fenster zuwinkt, telefoniert, das Licht ausschaltet, trifft man jeweils eine Verhaltenswahl und aktualisiert Beziehungen zum Bestand. Unaufmerksam, wie man wohnt, wird man sich der je getroffenen Wahl nur selten bewusst sein. Und schwerlich wird man den gesamten Bestand im Bewusstsein halten – statt dessen werden diesem eher linear aufeinander folgende Einzeleindrücke vom Bestand präsent sein.

Im Ausgang von dieser Explikation des Wohnens hat es Plausibilität, wenn man feststellt: Ein Film wird zur Wohnung desjenigen, der den Film sieht. Wohnung und Film nämlich sind in gleicher Weise Bestand. Der Rezipient verhält sich zum Bestand ‚Film‘ wie der Wohnende zum Bestand ›Wohnung‹. Beide Male ist dieses Sich-Verhalten ebenso frei wie unthematisch. Wie in einem Dämmerzustand befindet man sich in der Nähe eines eigentlich unwandelbaren Gefüges aus miteinander verwandten und verknüpften Elementen, das im Letzten eine Einheit bildet. Das hat man zum festen Gegenüber, mit dem man sich befasst, mit dem man vertraut wird, ein wenig gar – eben via Unbewusstheit – damit verschmelzend. Man ist darin eingebunden, aber ohne Verlust der Selbstbestimmung und der Bewegungsfreiheit. Ein Hin und Her zwischen den Elementen ist einem möglich – in der Wohnung räumlich, im Film vor allem zeitlich zwischen Gegenwartigkeit und Zurückerinnerung.

Jeder Film bildet einen dem Rezipienten dargebotenen Bestand aus allen seinen Bildern und Tönen. Sein Rezeptionsangebot ist zwar eine fixe Gesamtheit, doch quasi unendlich unterteilbar und ausdifferenzierbar. So existiert die Totalität für die Rezeption im Grunde nur ideell, da kein empirisches Individuum sie je in ein und demselben Rezeptionsdurchgang vollständig aufnehmen kann. Nur eine begrenzte Menge von Details wird perzipiert und verarbeitet. Das Verhalten zum Bestand ist dessen selektive Nutzung. Rezipierend nehme ich dies wahr, jenes nicht: konzentriere mich (in *Banshun*) auf die Holzarchitektur der No-Bühne und überhöre dabei Details der die Aufführung begleitenden Musik. Ich ziehe manche Verbindungslinie, manche nicht: erkenne (in *Samma no aji*) die blaue Schirmlampe wieder, die in einer früheren Szene an anderer

Stelle des Raums stand, realisiere aber vielleicht nicht, dass ein Scherz, der mit einer Figur getrieben wird, Retourkutsche für einen ist, den diese Figur selbst zuvor mit anderen getrieben hat.

Aufmerksamkeit „bezeichnet die selektive Ausrichtung der Wahrnehmung auf etwas, was zu einer besonderen Beachtung dieses etwas führt“. Für das Sehen konstatiert, aber auf den anderen an der Filmrezeption beteiligten Sinn – das Hören – zu erweitern: „Durch ein Lenken und Verschieben der Aufmerksamkeit besitzt der Sehende die Macht, das Gesehene zu interpretieren“.<sup>21</sup> Zu dem freien Verhalten zum Bestand gehören mithin auch die Bezüge unter den wahrgenommenen Details, die ich herstelle und die Deutungskonstrukte, in die ich sie einbaue. Daher ist in der Selektivität zugleich die hermeneutische Individualität jeder einzelnen Rezeption mit fundiert: die Einzigartigkeit der jeweiligen Sicht und Interpretation des Films. Ich bin in diesen mir als solche nicht bewussten Operationen frei; nutze als „Empfänger“ der vielschichtigen Botschaft ‚Film‘ meine „*Freiheit bei der Decodierung*“, während „die Botschaft als Ausdrucksform sich nicht ändert“.<sup>22</sup> Ungebunden bewege mich im Wahrnehmungs- und Interpretationsstoff, den der unveränderlich abrollende Film vor mir ausbreitet. Frei wie der Wohnende im Bestand seiner Wohnung.

Das Suggestionmoment, mit dem ein Film die Decodierungsfreiheit einzuschränken sucht, entspricht dabei dem jedem Wohnen eignenden Ritualhaften. Die allermeisten Filme schließlich benutzen ihre ästhetischen Mittel kontrolliert zur Suggestion bestimmter Atmosphären, Erwartungen, Bedeutungen – damit insgesamt zur Übermittlung ihrer Erzählung – und streben so eine Führung (wenn nicht Gängelung) des Rezipienten an. Der Wohnende seinerseits wird in seinen unbewussten Wohnvollzügen stark vom Eingeschliffenen geführt, Rituale legen ihm bestimmtes Verhalten nah. Was im Film die Erzählung, leistet hier, ein Identisches immer wieder neu ablaufen lassend, die gefrorene Erzählung des Rituals: Steuerung. In beiden Fällen aber ist deren Macht nicht

---

<sup>21</sup> Lambert Wiesing, „Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit“. *Aufmerksamkeiten*. Hg. Aleida Assmann/Jan Assmann. München: Fink 2001. (Archäologie der literarischen Kommunikation VII), S. 217–226, hier S. 217.

<sup>22</sup> Umberto Eco. *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München: Fink 1987. (Supplemente, Bd. 5), S. 202, Anm. 27.

unüberwindlich und sind Abweichungen, ja Gegen-den-Strich-Verkehrungen möglich. Filmrezeption unterliegt letztlich so wenig den narrativen Vorgaben wie Wohnen den rituellen.

### Bildlicher Einstieg

Die hier vorgeschlagene Lesart des in Filmen zu sehenden Wohnens als Allegorie des Filmsehens hat in den Filmen Ozus wie denen Naruses je ihre eigene Einstiegsstelle – und mag dadurch weitere Überzeugungskraft entfalten. Es handelt sich um Punkte der momentweisen Vermischung der Rollen des Wohnenden und des Filmzuschauers (Ozu) bzw. des Hineingestoßen-Werdens in die Wohnenden-Rolle durch den Blick auf Fremdkörper innerhalb des Wohnens (Naruse).

Unter den stilistischen Eigenheiten Ozus haben besonders seine häufigen sogenannten leeren Bilder<sup>23</sup> viele sensible Deutungen hervorgerufen: unmotiviert und beliebig erscheinende Sequenzen aus drei oder vier aneinandergereihten menschenleeren Einstellungen, die Flure, vom Wind bewegte Wäsche, Fabrikschlote und Ähnliches zeigen. Diese oft an Stilleben gemahnenden Kompositionen wurden u.a. als „containers for our emotions“<sup>24</sup> begriffen, als „suggestion of a timeless place or presence“<sup>25</sup> oder als Hinweise auf „the Zen-like absence of the human subject within a humanized context“.<sup>26</sup> Solche und ähnlich geartete Einstellungen finden sich auch im Wohnkontext: Menschenleere, in der nur Bestand zu sehen ist.

Es sei nachgetragen, dass der Bestand eines Wohnens, zu dem der Einzelne sich verhält, streng genommen, auch die mitwohnenden Lebewesen umfasst: Haustiere etwa – und vor allem natürlich Menschen. Für den allegorischen Übertrag des Wohnens auf das Filmsehen kann dies

---

<sup>23</sup> Vgl. Henrik Schlottmann. *Die „leeren“ Bilder in den Filmen von Yasujiro Ozū*. Hamburg: Diplomarbeiten Agentur 2001.

<sup>24</sup> Donald Richie. *Ozū*. 8. Aufl. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2006, S. 174.

<sup>25</sup> Noël Burch. *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1979, S. 170.

<sup>26</sup> David Desser. *Eros plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. 2. Aufl. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1991, S. 19.

zunächst außer Acht gelassen werden, weil davon auszugehen ist, dass der Zuschauer Einstellungen, die in der Hauptsache einen oder mehrere Menschen zeigen, nicht als Abbildungen von Teilen des Wohnbestands, sondern als Bilder von mitwohnenden Individuen verstehen wird.<sup>27</sup> Zumeist sind Ozus nicht durch Menschen belebte Wohnungsbilder länger dauernde Einstellungen ohne Geschehen: leere Wohnungsflure oder Wohnräume. Manchmal sind es auch Einstellungen, innerhalb deren sich die Räume geleert haben, weil die Figuren aus dem Bild gegangen (und auch nicht mehr zu hören) sind, und sich dann eventuell wieder füllen, weil die Figuren erneut ins Bild treten. Für einige Augenblicke jedenfalls ist der Rezipient des Films an diesen Stellen mit Bestand allein. Er ist da mit einem Objektensemble konfrontiert, das, genauer gesehen, zweimal Bestand ist: für die Figuren als Wohnung und für den Rezipienten als Film. Da die Figuren in diesen Einstellungen fehlen, ist der Rezipient hier eingeladen, das zu tun, was sonst die Figuren tun, und tritt somit für eine kleine Weile an deren Stelle. Er wohnt im gezeigten Wohnraum(ausschnitt). So kommt es zur vorübergehenden Rollenübernahme und passageren Identifikation mit einem wohnenden Verhalten zum Bestand. Diese Stellvertretung ist insofern bedeutsam, als sie anzeigt, dass in allegorischer Betrachtung des Films während dessen gesamtem Verlauf die umgekehrte Rollenübernahme stattfindet: Die Wohnenden vertreten den Rezipienten. Wo Erstere Wohnen vollziehen, bieten sie ein Bild des Verhaltens Letzterer. – Für diese Wohneinladung an den Filmzuschauer ist es dabei gleichgültig, in welcher der vom Film präsentierten Wohnungen sie erfolgt; es muss sich nicht um die ‚Hauptwohnung‘ der Erzählung handeln. In Naruses Filmen scheint kein Platz zu sein für die stilistische Ebene, auf der Ozu seine sogenannten leeren Bilder einsetzt. Was bei Naruse an Menschenlosigkeit vorkommt, erreicht nicht solche Autonomie wie bei Ozu, da es sich stets mit der Naruseschen Konzentration auf humane Bewegung und Gemütsbewegung vertragen muss. Dennoch ist die Perspektive bei einer gewissen Art seiner „inserts of still shots of objects

---

<sup>27</sup> Bei den Filmfiguren selbst allerdings gilt, dass für sie die je mit ihnen zusammen Wohnenden Teile des Wohnbestands sind: beispielsweise in *Banshun* der Vater für Noriko wie Noriko für den Vater.

and spaces“<sup>28</sup> nicht subjektbezogen, sondern neutral. Gezeigt werden in fast blitzartiger Detailaufnahme dramaturgisch-symbolhaft Gegenstände wie beispielsweise (in *Nagareru*) Geldscheinbündel, eine Schuldurkunde, ein Bewerbungs-Lebenslauf – „never linked to a character’s direct point of view“.<sup>29</sup> Isoliert sieht man sie in der Wohnung auf Tisch oder Boden liegen – und doch gehören sie gerade nicht zum typischen und permanenten Wohnbestand. Solche Objekte sind auch insofern das Gegenteil von Bestand, als sie sich durch Überraschung und Kürze aus dem Fluss der Bilder herausheben und dadurch einen hohen Grad von Aufmerksamkeit wecken. Sie verschwimmen nicht in Halb- und Unbewusstheit wie die Wohnumgebung.

Indem bei diesen besonderen Bildern Naruses das aufmerksam Wahrgenommene und Verstandene, schlaglichtartig Betonte, neutral-objektiv Gesehene, für die Handlung Relevante im Fokus steht, verweigern sie dem Rezipienten geradezu ein Verhalten zum Wohnbestand, ein Mit-den-Figuren-Mitwohnen. Wo Ozu identifikatorisch ins Wohnen einlädt, weist Naruse den Rezipienten vom Wohnen ab, stößt ihn auf einen Fremdkörper innerhalb der Wohnung. Sowohl Sicht (nicht subjektiv) als auch Inhalt (nicht hingehörendes Objekt) als auch Dauer (kurz) als auch Gestus (aufmerksam) sind ausgesprochen anti-wohnlich und versetzen den Rezipienten auf eine entschieden vom Wohnen distanzierte Position. Andererseits kommt es aber dadurch, dass die besagten Einstellungen innerhalb der Wohnung situiert sind und von Sequenzen umrahmt werden, die Wohnen ausbreiten, zu einem Kontrast ihres Anti-Wohnlichen mit dem Wohnlichen dieses filmischen Umfelds. Solcher Kontrast lässt das Wohnen noch stärker hervortreten und erschließt es dem Rezipienten indirekt und besonders zwingend. Und zwar wiederum auf der Ebene des Wohnbestands wie der des Filmbestands. Hineingesprengt sowohl ins dichte Wohngefüge wie ins Gefüge der üblichen Einstellungen ist da etwas, durch das beide Gefüge klar hervortreten. Somit wird schlagartig evident, dass hier Platz ist für ein Gegenüber zu diesen Gefügen, für die Rolle des Wohnenden wie des Filmzuschauers – welche Rollen daher hier wieder zusammenfließen und austauschbar werden. Die kontrastierenden, im Wohnen quer zum Wohnen stehenden Bilder

---

<sup>28</sup> Russell (wie Anm. 5), S. 313.

<sup>29</sup> Ebd., S. 202.



reißen also im Wohnzusammenhang einen kleinen Spalt auf, der ein möglicher Einstiegsort wird für das Wohnen des Rezipienten im Film.

### Filmische Wohnung

Eine bündige filmische Allegorie der individuellen Filmrezeption muss offenbar mindestens drei Momente enthalten: eine Bezogenheit aufs Subjekt, einen hohen Grad an Unbewusstheit und eine Eröffnung von Freiraum für Entscheidung. Es fällt schwer, außer dem Wohnen in Filmen Bedeutungsträger zu entdecken, die dies alles auf sich vereinen. Schließlich ist kaum etwas so subjektbezogen wie der verortende Herzraum des Zuhauses, kaum etwas dem Einzelnen so verborgen wie seine täglichen Wohnaktivitäten darin und kaum etwas derart von frei zu treffenden Minimalentscheidungen durchsetzt wie der Aufenthalt in der Wohnung. Dieses unzweifelhafte Profil des Wohnens legt seine Deutung als Bild des Filmsehens nahe und kassiert hier etwas von der in jeder Allegorese spürbaren Willkür, ja Präntention.

Allegorisch bedeutsam ist zuletzt auch Folgendes: Die Veränderung des Wohnens durch Abwesenheit oder Auszug eines Mitwohnenden wird in den Ozu- und Naruse-Filmen erfahren als Entzug von Zuneigung bzw. Zuneigungserleben. Das Wohnen enthüllt sich damit als Medium der Liebe. Wird nun das Filmsehen durch das in diesen Filmen dargestellte Wohnen beschrieben (oder präformiert), dann muss zu jenem auch gehören, dass es ein Erleben und Leben von Zuneigung ermöglicht. Objekt der von den Figuren im Wohnen erlebten Zuneigung ist ein mit ihnen zusammen wohnender Mensch und damit also ein Teil des Bestands der Wohnung. Analog muss mein Zuneigungserlebnis im Filmrezipieren ebenfalls aus meiner Beziehung zu einem Teil des Bestands entspringen: hier des Bestands des Films. Dieser ist mein beständiges Gegenüber, solange mein Sehen des jeweiligen Films währt. Die Totalität all seiner Bilder und Töne stellt, auch in ihrer Kombinatorik, unendliche Möglichkeiten bereit, Objekte der Zuneigung zu finden und zu bilden.

Ein Schattenwurf, ein Schauspielergesicht, ein Klangphänomen; ein Gleiten der Kamera, ein Farbakzent, eine Erzählerstimme; eine Schnittfolge, eine wiederholte Redensart, eine Wendung der Handlung ... Durch die ausgeprägte Subjektivität in jeder Rezeption wird je anderes Beachtung finden und mit Zuneigung bedacht werden. Aber eingeschrieben in den hier allegorisch vermittelten Begriff des Filmrezipierens

ist in jedem Fall, dass solches Rezipieren ohne eine Liebe dieser Art nicht gedacht zu werden vermag. Als Rezipient filmisch wohnen heißt: in der Wohnstatt ‚Film‘ etwas – auch Zusammengesetztes, auch Komplexes – finden und erleben, zu dem man sich in Sympathie hinneigt.

Ozus und Naruses Wohn-Filme fordern dazu auf, zu erkennen und anzuerkennen, dass man einen Film nicht rezipiert, es sei denn, man liebe ihn – und wenn in wenigen, womöglich idiosynkratisch erwählten, Details. Das hat seinen Vorlauf wie seine Entsprechung in der auf der Produktionsseite. Wären doch ohne Ozus und Naruses positive, liebende Hinwendung zum Material, im Glauben an dessen Möglichkeiten, diese Filme nicht in die Welt gekommen. Unablässige Konzentration aufs filmische Realisieren, zielbewusste Arbeit an und mit den Mitteln des geliebten Kinomediums war, was diese Regisseure investierten – auf dass der Zuschauer filmisch wohnen könne.