

Walter Zimmermann 1998: *On the Films of Ozu*

in: *Eigageijutsu* 97, No. 383, 84-88, Tokyo 1998.

Frage 1

Seit den 1970er Jahren haben Sie Volksmusik aus verschiedenen Regionen Frankens für Ihre Werkreihe "Lokale Musik" ausgewählt und in Ihre eigene Musik projiziert, während Sie sich gleichzeitig aktiv mit der experimentellen Musik Amerikas auseinandergesetzt haben. Wenn ich mir Ihre Arbeit anhöre, habe ich manchmal den Eindruck, dass diese beiden scheinbar sehr unterschiedlichen Elemente in einem Stück miteinander konkurrieren. Was bedeutet "Regionalismus" für Sie? Und in welchem Verhältnis steht dieser "Regionalismus" zu dem amerikanischen Ansatz der experimentellen Musik? Ist er etwa vergleichbar mit Béla Bartóks Einbindung der von ihm gesammelten Volksmusik in die westliche Musiksprache, oder denken Sie, dass der amerikanische experimentelle Musik auch eine Form von "Regionalität" anhaftet?

Frage 2

Bei unserem früheren Gespräch habe ich erfahren, dass Sie sich für die Filme von Yasujiro Ozu interessieren, und ebenso für den Zen-Buddhismus, den Sie als Inspirationsquelle für Ihre eigene Musik nennen. Es gibt eine Art systematischen Aspekt in Ozus Filmen, wo er seinen eigenen Stil begrenzt und geformt hat, und ich frage mich, ob es eine Ähnlichkeit zwischen diesem und dem systematischen Aspekt ihrer Musik gibt, im Zusammenhang mit Zen.

Antwort

Im Jahr 1977 eröffnete ich in Köln das "Beginner-Studio". Der Name des Studios geht auf eine Passage aus dem Buch „ZEN Mind Beginner's Mind“ von Shunryu Suzuki zurück: "Der Geist des Anfängers ist eine Denkweise, die ständig versucht, neue Grenzen zu überschreiten". Das Studio lud eine Reihe von experimentellen Kunstschaaffenden ein. Nachdem Morton Feldman seine längeren Stücke: z.B. das Trio für Violine, Cello, Klavier (1980) vollendet hatte, wurde mir die Ehre zuteil und ich durfte es als erster aufführen. Und für John Cage habe ich in einem Bonner Zirkuszelt seinen "Musicircus" organisiert in dem mehr als 500 Musiker gleichzeitig spielen konnten. Es war eine wirklich aufregende Angelegenheit. Cage selbst liebte das Ganze so sehr, wie wir mit Mikrofonen in der Hand inmitten der tobenden Menge die eher leise Musik aufnahmen und sie so auch im Zentrum des Getöses zu hören war. Oder die einwöchige Geburtstagsparty, die ich mit meinem Freund Stefan Schädler in Frankfurt zu Cages 80. Geburtstag organisierte, die leider ohne ihn stattfand, da er vier Wochen vorher starb. Ich habe Cage 1972 in Bremen kennengelernt. Davor war ich als 18-Jähriger in meiner Heimatstadt Schwabach bei Nürnberg mit amerikanischer Avantgarde-Musik wie der von Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum oder MEV (Musica Electronica Viva) in Berührung gekommen. Amerikaner waren in Süddeutschland keine Seltenheit; ich bin sozusagen mit amerikanischen Einflüssen aufgewachsen. Das erste Geräusch, an das ich mich erinnere, war das von

Militärübungen, welches aus dem Wald hinter dem Dorf wiederhallte. Wenn Panzer durch das Dorf fuhren, standen wir am Straßenrand und riefen "Chewing gum!" und in kindlicher Unschuld drängten wir uns um sie herum und öffneten die Konservendosen, die die amerikanischen Soldaten aus ihren Bunkern geholt und für uns zurückgelassen hatten. Die amerikanischen Soldaten fuhren immer in großen Autos durch die Stadt, mit ihren deutschen Freundinnen an der Seite, die Arme um die Schultern der Frauen gelegt, und es herrschte eine entspannte Atmosphäre. Nach dem Krieg waren Amerika und die Amerikaner Teil unserer Kultur geworden. Das war für mich wichtig, um zu verstehen, warum Menschen nach Amerika auswanderten. Ich las Henry David Thoreau, sowie „The Spirit of the Earth“ von D. H. Lawrence, und ebenso Bücher von William Carlos Williams. Er war ein Dichter, der 'Provinzialität' in seine Poesie einfließen ließ. Ich verband diese Vorstellung von 'Provinzialität' mit dem Hinterland nahe meiner Heimat Nürnberg. Durch die Erfahrung, mit den Amerikanern aufzuwachsen, begann ich mit 'lokaler Musik' zu experimentieren. Ich versuchte, sie von den Aspekten zu befreien, die ethnische Melodien im Laufe der Geschichte beibehalten haben, d. h. von den aggressiven Aspekten territorialer Ansprüche, wie "Das ist mein Land, ihr habt hier nichts zu suchen!". Ich habe versucht, diese aggressive Seite durch Toleranz zwischen den verschiedenen Regionen zu ersetzen. Mit anderen Worten: "Eine pluralistische Welt ist eine universelle Welt". Ich wollte viel Offenheit und Leichtigkeit in diese Melodien bringen, ohne mich der lokalen Atmosphäre zu beugen.

Zum Beispiel im Stück "25 Kärwa-Melodien" für zwei Klarinetten (Kärwa ist der Name eines jährlich stattfindenden lokalen Festes) habe ich verschiedene Klänge verwendet, die auf physiologischen und physikalischen Prinzipien der Differenztöne beruhen. Zugleich sind das die Töne, die die zugrunde liegende Melodie virtuell erzeugen. Die Artikulationen der beiden Klarinetten erzeugen das Phänomen, dass sich die ursprüngliche Melodie wie ein Schatten im Ohr des Zuhörers zusammensetzt. Es war der Einfluss von Cage in den noch nicht ganz 1950er Jahren (ich bin 1949 geboren), auf dem Höhepunkt der Avantgarde solch einfache Musik zu schreiben. Das „Stringquartet in four parts“, "Six Melodies for Violin and Piano" und, etwas später, "Cheap Imitation" sowie die "Quartets" für Orchester, beeinflussten zum Beispiel mein Orchesterstück "Ländler Topographien".

Zudem habe ich mich grundlegend mit Pausen beschäftigt. Von Cage lernte ich, wie man innehält und wie man Material fragmentiert. Das war eine wichtige Erfahrung - eher etwas zu entfernen als etwas hinzuzufügen. Zugleich war das die Brücke zum Zen. Cage, der Zen studiert hatte, wusste, wie man Klang aus dem Nichts des Zen definiert. So entstanden die „Quartets“, die von der Chormusik Neuenglands inspiriert waren. Und die Ausradierungen einzelner Stimmen dieser vierstimmigen Vorlagen durch die I Ging-Methode wurde zu einer wichtigen Säule meines Plans für „Lokale Musik“. Ich begann auch mit einer Melodie und versuchte, diese zu dekonstruieren. So entstand aus einer Reihe von Versuchen das, was der deutsche Mystiker Meister Eckhart „Vom Nutzen des Lassens“ nennt. Meister Eckhart war der Denker, den mir Cage zu lesen empfahl.

In dieser Reihe von Versuchen folgen wir der Linie der Abstraktion vom "In-der-Welt-Sein" zur "Loslösung". (Die japanische Übersetzung von Meister Eckharts Text, die

Entzifferung von Kakinuma Sansae in Tokio und die Ähnlichkeiten zwischen Eckharts Denken und den Lehren des Zen bzw. des Buddhismus wurden von Yamashita aufgezeigt. Der Hrsg.) Kurzum, Cage hat den Nagel auf den Kopf getroffen, als er mich auf Meister Eckhart aufmerksam machte. Bei diesen Versuchen war das, was ich tat, weniger eine Abstraktion, als eine konkrete Beziehung zur Realität. Aber ich habe nicht Alles aufgegeben. Selbst in dem abstraktesten Werk „Lösung“ gibt es Melodiepartikel, die sich wiederholen. Das ist eine paradoxe Art, das Publikum zum Zuhören zu bringen! Vollständige Abstraktion ist, glaube ich, unmöglich. Selbst die abstraktesten Werke haben einen konkreten Bezug zur Realität. Mondrian leitete die abstrakte Linie von den Strukturen der niederländischen Deiche ab. Die späteren quadratischen Muster und die gestrichelten Linien hat er von der Anlage der Stadt New York übernommen. Im Falle Mark Rothkos, der versuchte, Figürlichkeit aus seinem Werk zu entfernen, ist sein Werk eine Abstraktion von bestehenden konkreten Verhältnissen. Hätte er nicht das Gefühl, dass Schwarz auf Schwarz gemalt die letztendliche malerische Formulierung ist, die es geben kann, hätte er sich nicht die Pistole auf die Brust gesetzt, nachdem er Grau auf Schwarz gemalt hatte. Mit anderen Worten: Abstraktion ist nicht isoliert von dem, was existiert. Ich versuche immer, herauszufinden, wie weit ich von dieser Grenze entfernt bin. So seltsam es auch klingen mag, ich bleibe oft in den USA, aber ich habe nie versucht, den Weg der Einwanderung zu gehen. Mein Umfeld in der Kindheit war zu prägend.

Und damit sind wir bei der Geschichte der Filme von Yasujiro Ozu angelangt. Die Grenze zwischen Kindheit und Familie ist sein zentrales Thema. Konkret gesagt: der Zusammenbruch oder die langsame und schmerzhaft Veränderung der traditionellen Merkmale der Familie. Die mit dem patriarchalischen System verbundenen Probleme sind ein Wendepunkt in vielen von Ozus Filmen. Von seiner Ästhetik können wir viel lernen. In seinen Filmen z. B. Ohayō (Guten Morgen, 1959) gibt es mosaikartige Elemente. Über lange Zeitstrecken werden kurze Dialoge ausgetauscht, und Schritt für Schritt entwickelt sich der Grundkonflikt. Das Tempo wird nicht beschleunigt, und der Konflikt wird nicht explizit hervorgehoben. Durch dieses langsame Entwickeln des Film-Mosaiks bleibt das Grundgefühl im ganzen Film homogen. Niemand würde erwarten, dass eine so minutiöse filmische Technik einen ganzen Film hindurch angewendet wird. Darüber hinaus bildet die Inhalte einen Kontrast zwischen der raffinierten, eleganten, und der übernatürlich gestylten Erzähltechnik, die die grundlegendsten Themen von Ozus Filmen aufzeigen - die Probleme des Alltags. So ausgefeilte Techniken wie die Fixierung der Kamera auf der Höhe einer auf dem Boden sitzenden Person, jedes Objekt im Bild des Films, wird aus diesem Blickwinkel gefilmt, neben der Bierflasche (auch hier dringt die Amerikanisierung in die Bildwelt ein) steht die Teekanne (diese Objekte rücken in den Vordergrund, um nebensächlich genannt zu werden; als ob man selbst in diesem Inventar Platz nehmen würde). Die labyrinthische Anordnung der Räume eines japanischen Hauses wird durch eine Reihe von Ritualen erzählt. Wenn der Mann um Mitternacht nach Hause kommt, zieht er als erstes seinen Anzug aus und wirft ihn auf den Boden. Seine Frau hilft ihm beim Anziehen des Yukata. Die Rituale dieser Umkleideszenen werden durch alltägliche Dialoge ihrer patriarchalischen Bedeutung beraubt. Das Lokale (Traditionelle) lebt mit dem davon Abstrahierten (Amerikanisierung?) zusammen. Diese Art der Problemlösung alt-neu besteht in dem lakonischen Nebeneinander und der sich

bescheidenden Distanz zum Spektakulären, die so typisch für Ozu ist, der nie dachte, dass er zur Avantgarde gehören würde.

Diese Distanz des Blickwinkels auf Personen und Dinge ist es, die seinen Filmen ihre Modernität verleiht. Die Faszination seiner Filme liegt in dieser Beiläufigkeit. Und das ist dem Zen sehr nahe: Die geistige Einheit im täglichen Leben zu erreichen und geduldig zu versuchen, Probleme zu lösen. Für mich ist Ozu der einzige Künstler, der die Paradoxie von konkreter Beziehung (zur Realität) und Abstraktion neu geschrieben hat: Die Kunst des Volkes und die Kunst des Vornehmen, sowie die Alltäglichkeit und die Raffinesse der Volkskunst und der edlen Kunst. Diese Eigenschaften, die beiden offenstehen, sind in Ozus Filmen untrennbar miteinander verbunden. Sie entspringen einer einzigen Stimme. Das Publikum von Ozus Filmen wird nicht von rhetorischen Kräften durch die Handlung geführt. Das Publikum ist frei, sich im Film umzusehen. In den Filmen von Ozu gibt es dafür reichlich Zeit. Die Bewegung des Ortes wird durch Einstellungen strukturiert, die eine Brücke zwischen den beiden zu schlagen scheinen. Menschen treten durch eine Tür ein, setzen sich, reden, gehen weg und schließen die Tür wieder. Genau so funktioniert es. Nichts trennt die Objekte von den Menschen. Jede Präsenz steht immer in einem sehr raffinierten Verhältnis und Gleichgewicht. Die Logik des Ortes wird deutlich sichtbar. Der Zug, der fährt, als gäbe es ihn schon immer, und die Menschen, die auf ihn warten, sind Teil ihres normalen sozialen Lebens, aber die beiden sind durch einen Shot getrennt, der die Begegnung auf dem Bahnsteig wiedergibt. Im Warteraum des (Firmen-)Büros werden die wichtigsten Generationenkonflikte ausgetragen. In der Bar werden diese Konflikte übertrieben oder ganz vergessen, und viele trinken, wie sie es immer tun. Gegen Ende wird das Haus zum zentralen Ort, an dem sich die Konflikte verzweigen und ausbreiten, und innere Architektur, Paravents, Treppen etc., die dort stehen, lösen die Probleme der Familie. Das Haus fungiert als ein Raum, in dem jeder mit dem anderen kollidiert, um Konflikte zu lösen. In diesen galltäglichen Choreographien sind es die Kinder wie in Ohayō, die von solchen Ritualen am wenigsten gebändigt werden. Sie furzen, sie treten gegen das Auto, sie veräppeln den Opa, und sie bringen die Gleichmäßigkeit des gewohnten Verhaltens durcheinander.

Schauen wir uns noch einmal die Kontraste an, die Ozu in den Film hineingesetzt hat. Altes Brot wird zu Bröseln geschabt, die beiden Jungs naschen davon. In einer der nächsten Einstellungen gehen die beiden Jungs am Strand entlang, der eine im Vordergrund, der andere dahinter, und sehen gelangweilt aus. Dann spielen sie unschuldig mit den großen Füßen des Großen Buddha von Kamakura. Ozu setzt ein Bilderrätsel zusammen und versucht, es zu enträtseln. Vor allem gibt es in diesem Bilderrätsel keine Schwelle zwischen ordinärer und edler Kunst, es wird kein Unterschied gemacht zwischen vulgär und raffiniert, konkret und abstrakt, lokal und global.

(Übersetzung von Hitoshi Yamada)

(Rückübersetzung von Markus Zimmermann)