

Hoffman(n)ia in Suzuki Seijuns Filmtrilogie der Taishō-Romantik

Kayo Adachi-Rabe, Berlin

1. Einleitung

Suzuki Seijun wurde 1923 als Sohn eines Kimono-Händlers in Tokyo geboren. Im Jahr 1948 begann er, in der Filmindustrie zu arbeiten, und 1956 gab er sein Regiedebüt für das Studio Nikkatsu. Seijun drehte Gangster- und Action-Filme, die zunehmend durch individuelle Stil-Experimente auffielen.¹ Die unkonventionelle Filmästhetik mißfiel bald den Produzenten. 1968 wurde er von Nikkatsu entlassen, da seine Werke unverständlich seien. Anhänger und Kollegen gründeten ein Komitee gegen die als ungerecht empfundene Entscheidung. Die Debatte um den Vorfall entwickelte sich zu einem gesellschaftlichen Ereignis.

Seijuns Werke verkörpern durch ihre anarchistische Handlung und freizügige ästhetische Entfaltung der Bilder den Zeitgeist der Studentenrevolte. Seine Filme der Nikkatsu-Zeit erreichten später Kultstatus. Jim Jarmusch, Wong Kar-Wai und Quentin Tarantino sehen in ihnen ein Vorbild für ihre eigene Filmgestaltung. Über ein Jahrzehnt konnte der heute international renommierte Regisseur nicht filmen. Dann aber, 1980, ließ er ein Zeltkino unter dem Tokyoter Fernsehturm errichten, um seinen neuen Film zu präsentieren. In einem unabhängigen System von Produktion und Verleih fand er die Möglichkeit, seine Filmkunst kompromißlos zu realisieren. So entstand die "Taishō-Trilogie", *Zigeunerweisen* ツイゴイネルワイゼン (1980), *Kagerō-za* 陽炎座 (Theater der flimmernden Luft, 1981) und *Yumeji* 夢二 (1991). Der vorliegen-

1 Darunter: *Tōkyō nagaremono* 東京流れ者 (Tokyo Drifter, 1966), *Kenka ereji* けんかえれじい (Fighting Elegy, 1966) und *Koroshi no rakuin* 殺しの烙印 (Branded to Kill, 1967). Zur Lebensgeschichte des Regisseurs: UENO Kōshi 上野昂志 (Hg.): *Suzuki Seijun zen eiga* 鈴木清順全映画, Rippū Shobō 1986 und KAWADE YUME MUKKU 河出夢ムック (Hg.): *Suzuki Seijun sō tokushū* 鈴木清順総特集, Kawade Shobō Shinsha 2001.

de Artikel beschränkt sich auf die thematisch eng miteinander verbundenen ersten beiden Filme.²

Da der Regisseur in der Taishō-Ära geboren wurde, deren liberale ästhetische Kultur er schätzt, wählte er sie als Hintergrund seiner filmischen Welt. Im Unterschied zur Meiji-Ära gilt die Taishō-Zeit als relativ stabiler Abschnitt der Demokratisierung und Modernisierung. Eine ihrer hervorstechenden Tendenzen, die europäisch beeinflusste "Taishō-Romantik" 大正浪漫 (*Taishō roman*) wird in ihrer Emotionalität und Dekadenz allgemein als Widerspiegelung der Blütezeit der Kulturszene angesehen. Sie mußte in der nachfolgenden Wirtschaftskrise und zunehmenden Militarisierung untergehen.

Die Filme *Zigeunerweisen* und *Kagerō-za* zeigen eine eigentümliche Nähe zur deutschen Romantik, die ich "Hoffman(n)ia" nenne. Beide Filme basieren auf Werken der Schriftsteller Uchida Hyakken und Izumi Kyōka, die von deutscher Literatur beeinflusst waren und oft mit E.T.A. Hoffmann in Verbindung gebracht werden. Seijun lernte als Gymnasiast Deutsch und war von Filmen des deutschen Expressionismus beeindruckt.

Der Filmhistorikerin Lotte Eisner zufolge war die schattenreiche, halb reale Zwischenwelt Hoffmanns das Vorbild des deutschen expressionistischen Films.³ Filmregisseure wie Fritz Lang und Robert Siodmak, die das goldene Zeitalter des deutschen Films begründeten, emigrierten später nach Hollywood. Ihr Stil beeinflusste dort den Film noir in den 40er und 50er Jahren, ein Genre, welches Kriminalgeschichten mit einer schattenreichen Bildästhetik und pessimistischen Weltsicht darstellt. In den 50er und 60er Jahren wurde der Film noir von den Kritikern der *Cahiers du cinéma* als Ausdruck einer Gesellschaftskritik aus der Perspektive von Antihelden wiederentdeckt. Die Exilanten-Kultur Hollywoods beeinflusste dadurch unmittelbar die Regisseure der Nouvelle vague wie Jean-Luc Godard und François Truffaut.⁴ Die Erscheinung der Hoffman(n)ia in der Filmgeschichte ist immer mit der Offenbarung der Subjektivität und des individuellen Widerstandsgeistes verbunden.

2 Der vorliegende Beitrag entstand als Vortrag zur Ringvorlesung "Kafka in Kabul" am Lehrstuhl Professor Jürgen Wertheimers, Deutsches Seminar der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, Sommersemester 2010.

3 Lotte H. EISNER: *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt / M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1990: 103.

4 Über den Film noir: Paul WERNER: *Film noir. Die Schattenspiele der schwarzen Serie*, Frankfurt / M.: Fischer 1989.

Suzuki Seijun ging den von deutschen Filmemachern verfolgten Weg rückwärts. Er begann mit so genannten B-Pictures, die vom Film noir beeinflusst waren, und konzentrierte sich später konsequent auf künstlerische Filme.⁵

2. Zigeunerweisen

2.1 Uchida Hyakken

Dem Film *Zigeunerweisen* liegen mehrere Kurzerzählungen Uchida Hyakkens zugrunde. Dieser wurde 1889 als Sohn eines Sake-Brauereis in Okayama geboren. Er war Germanist und zugleich als Schriftsteller für seine humorvollen Essays und unheimlichen Kurzgeschichten bekannt. Hyakkens literarisches Schaffen war unmittelbar von Natsume Sōseki beeinflusst, dessen jüngster Schüler er war.⁶ Nach den Schilderungen seines Tagebuchs scheint Hyakken an Hoffmann sehr interessiert gewesen zu sein⁷ und übersetzte 1920 *Der goldene Topf* (1814).

Die Hauptvorlage der *Zigeunerweisen* ist *Sarasāte no ban* サラサーテの盤 (*Sarasates Platte*, 1948). Ein Ich-Erzähler schildert die Geschichte seines

- 5 Seijuns Hauptwerke nach der Taishō-Trilogie: *Pisutoru opera* ピストルオペラ (Pistol Opera, 2001) und *Operetta tanuki goten* オペレッタ狸御殿 (Princess Raccoon, 2005).
- 6 Von Hyakkens origineller Persönlichkeit handelt Akira Kurosawas letzter Film *Māda da yo* (Madadayo, 1993). Auch Natsume Sōseki schrieb neben Romanen ebenso wie Hyakken visionäre Erzählungen und Traumerzählungen, darunter *Rondon tō* 倫敦塔 (London Tower, 1905) und *Yume jūya* 夢十夜 (Träume der zehn Nächte, 1908). In Sōsekis erstem Roman *Wagahai wa neko de aru* 我が輩は猫である (Ich, der Kater, 1905) fungiert ein Haustier als erzählendes Subjekt so wie in den *Lebensansichten des Kater Murr* (1819–1821) E.T.A. Hoffmanns. Sōseki erwähnt den deutschen Vorgänger im elften Kapitel des Buchs *Ich, der Kater*, da der Germanist Fujishiro Teisuke 藤代禎輔 (oder Fujishiro Sohito 素人 1868–1927) auf die Ähnlichkeit hingewiesen hatte, während der Roman noch in der Literaturzeitschrift *Hototogisu* in Fortsetzung erschien. Hyakken schrieb später die *Gansaku Wagahai wa neko de aru* 贗作我が輩は猫である (Parodie-Fälschung: Ich, der Kater, 1949). Siehe dazu: TSUGE Mitsuhiko 柘植光彦: “Kaisetsu” (Erläuterung), UCHIDA Hyakken: *Gansaku Wagahai wa neko de aru*, Fukutake Shoten 1992, 263–71. Auch mit den Essays *Nora ya ノラや* (Meine Nora!, 1957) und *Kuru ya omae ka* クルやお前か (Bist du’s, Kuru?, 1963) leistete Hyakken individuelle Beiträge zur Literatur der Kater. Sein Kater Kuru erhielt seinen Namen nach dem deutschen Wort “kurz”, da er einen kurzen Schwanz hatte. Die beiden Essays in: UCHIDA Hyakken: *Nora ya*, Shinchō Bunko ¹⁰1992.
- 7 UCHIDA Hyakken: *Hyakki en nikki chō* 百鬼園日記帖, Ōbun Sha 1984: 216. Hyakken bemerkte übrigens in seinem Tagebuch von 1922, daß er von Robert Wienes Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) sehr beeindruckt gewesen sei und ihn zwei Mal hintereinander gesehen habe. Ebenda: 322.

verstorbenen Freundes Nakasago und dessen zweiter Frau Ofusa. Nach dem Tod ihres Mannes besucht die Witwe den Erzähler, um Bücher zurückzuholen, die Nakasago ihm geliehen hat. Später bringt der Erzähler ihr eine Schallplatte Pablo de Sarasates (1844–1908) mit dem Titel *Zigeunerweisen* (1878) zurück. In dieser Aufnahme hört man ganz kurz eine Stimme. Sarasate soll während des Geigenspiels etwas gesagt haben. Als Ofusa die Worte vernimmt, gerät sie außer sich und sucht ihre Tochter, wobei ihr einfällt, daß diese im Kindergarten ist. Damit bricht die Geschichte ab. *Sarasates Platte* beginnt wie folgt:

Am frühen Abend klapperten die geschlossenen Fensterläden, als ob jemand von außen gegen sie klopfte. Irgendwann legte sich der Wind, ohne daß ich es bemerkte. Ehe ich mich versah, war es um das Haus herum stumm geworden. Es herrschte eine Stimmung, in der sich die Stille immer weiter ausbreitete und man in immer größere Tiefen versank, in denen es noch stiller war. Ich stützte meine Ellbogen auf den Schreibtisch und dachte an nichts bestimmtes. Allmählich schärfte sich meine Gedanken an Zusammenhanglosem, und meine Gefühle wurden klarer, obgleich meine Augenlider schwer wurden. Während ich so da saß, erklang auf dem Dachfirst über mir ein Geräusch wie von etwas Kleinem und Hartem. Ein Steinchen rollt über die Ziegel, dachte ich. Das Kullern beschleunigte sich allmählich. In dem Augenblick, als es sich dem Vordach näherte, stockte mir der Atem und ich schauderte. Bei der Vorstellung, daß das Steinchen über das Vordach rollte und in den Garten fallen würde, bekam ich, in Erwartung des Aufpralls, am ganzen Körper Gänsehaut. Ich beruhigte mich, fühlte mich aber von einer unangenehmen Atmosphäre umgeben und konnte nicht still sitzen bleiben. Also stand ich auf und wollte ins Wohnzimmer gehen. Meine Frau, die etwas gehört hatte und von der anderen Seite die Schiebetür öffnete, stieß einen Laut aus. "Du bist ja ganz bleich! Was ist denn passiert?"⁸

Hyakkens Text vermittelt das Grundlose eines Geschehens. Seine Erzählungen sind meistens fragmentarisch, haben keinen eigentlichen Anfang und kein Ende. Sie handeln von seinen Ängsten und unerklärlichen Vorahnungen. Auch E.T.A. Hoffmanns Geschichten sind nicht rational zu verstehen, stellen aber zumindest eine geschlossene Erzählhandlung dar. Die Grundlosigkeit der Geschichte und das Unvollendete bei Hyakken stehen in der einheimischen Erzähltradition der Gespenstergeschichte. Der Unterschied zu diesem Genre ist,

8 Übersetzung: Kayo Adachi-Rabe und Reglindis Helmer. Das Original: UCHIDA Hyakken: *Sarasate no ban*, BETSUYAKU Minoru 別役実 (Hg.): *Nihon gensō bungaku taikei* 30. Uchida Hyakken. 日本幻想文学大系 30. 内田百閒, Tosho Kankō Kai 1994: 234–53: 243.

daß bei Hyakken die Angst des Menschen zumeist gegenstandslos ist und es in der Tat nichts zu erklären gibt.

Eine weitere Besonderheit bei Hyakken liegt darin, daß er die akustische Dimension seiner Erzählungen hervorhebt. Er spielte Koto⁹ und hatte ein sensibles Gehör. Auch aus diesem Grund ist er mit Hoffmann zu vergleichen, der Komponist war und seine literarischen Werke musikalisch inszenierte. Bei Hoffmann erklingt oft eine reiche, polyphone und symphonische Tonkulisse. In der gerade vorgestellten Szene aus *Sarasāte no ban* hingegen erklingen unregelmäßige, vereinzelt Töne, so daß die Stille eine dominante Komponente der Szene bleibt. Diese Tondarstellung erinnert an bestimmte Formen traditioneller Musik Japans. Eine spannungsgeladene Inszenierung mit Ton aus dem Off, wie Hyakken ihn hier effektiv verwendet, gehört auch zu den markanten Verfahren des Film noir.

Bei Hoffmann begleiten Stimmen und Klänge oft eine wundersame Erscheinung, wie die drei grünen Schlangen in *Der goldene Topf*. Bei Hyakken hingegen bleibt das Geräusch ohne erklärbare Ursache, und es scheint, als ob es nicht draußen auf dem Dach, sondern im Kopf des Protagonisten ertönte.

Als ein wichtiger Vorläufer für Hyakken muß Lafcadio Hearn erwähnt werden. Sein Buch *Kwaidan* (1904), in dem er Gespenstergeschichten Japans neu interpretierte, ist ebenfalls durch offene Narration und eine betont akustische, plastische Schilderung gekennzeichnet. Jedenfalls reflektiert die Entwicklung der tonalen Dimension von Literatur eine moderne, subjektive Wahrnehmungsweise des Menschen. Dabei könnte die westliche Literatur der japanischen als eine Anregung gedient haben.

Anzumerken ist, daß Hyakken oft mit Franz Kafka verglichen wird. Hyakkens Kurzgeschichte *Kudan* 件 (1919)¹⁰ erinnert an *Die Verwandlung* (1915). Das Wort *kudan* wird mit einem chinesischen Schriftzeichen gebildet, das wörtlich “Angelegenheit” bedeutet und aus den Zeichen “Mensch” und “Rind” besteht. Als *kudan* wurde im japanischen Volksmund ein Fabeltier bezeichnet, das den Körper eines Rindes und den Kopf eines Menschen besitzt. Bei Hyakken verwandelt sich ein Ich-Erzähler in ein *kudan*. Es wird von ihm erwartet, daß er Wichtiges prophezeit, wobei er seinerseits befürchtet, dazu nicht in der Lage zu sein. Im uneindeutigen Zustand eines Wachtraums endet

9 Hyakkens Lehrer war der berühmte blinde Koto-Meister Miyagi Michio (1894–1956), der *Haru no umi* 春の海 (Das Frühlingsmeer, 1929) komponierte.

10 Deutsche Übersetzung: “Das Fabeltier”, *Uchida Hyakken: Aus dem Schattenreich. Erzählungen*, übers. v. Lisette Gebhardt, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2009: 35–49.

die Geschichte. In dieser Erzählung erkennt man beispielhaft eine Mischung des Absurden westlicher Literatur mit der Tradition der Traumdarstellung in japanischer Literatur.

2.2 Die Verfilmung

Der Film *Zigeunerweisen* enthält wie die Vorlage schlichte Handlungsstränge. Seijun versuchte, die rätselhafte Stimmung der literarischen Welt Hyakkens filmisch einzufangen.

Während des gesamten Vorspanns ertönt Sarasates *Zigeunerweisen* vor dem Bild fallender Kirschblüten bei Nacht. Die Kombination ostasiatischer Blüten und schwermütiger Geigenmusik der spanischen Romantik versinnbildlicht die Kultur der Taishō-Ära, in der asiatische und europäische Kulturen kontrapunktisch aufeinander trafen. Bei Hyakken und Seijun bedeutet dieses Zusammentreffen auch ein Signal für die Begegnung mit einer fremden Sinneserfahrung. Am Anfang des Films hören wir von einer verkratzten Schallplatte die unverständliche Stimme Sarasates. Im Off fragen zwei Männer einander, ob sie ihn verstanden hätten. Diese Szene verwirklicht nicht nur Hyakkens feinfühlig literarische Akustik, sondern führt die virtuelle Dimension eines Mediums ein, das eine nicht mehr existente, nicht entzifferbare Stimme reproduziert. Damit lädt der Film den Zuschauer in die Welt der Illusion ein.

Der Schriftsteller Mishima Yukio kommentiert, daß Hyakken die Dinge grob und einfach zu beschreiben scheine, dabei aber wie ein Go-Meister oder Zeichner von *haiga* äußerst präzise und scharf ihr Wesen treffe.¹¹ Seijun versucht, diesen Stil der Vorlage zu transformieren.

Ein Beispiel dafür sieht man in der Stein-Episode. Der Germanist Aochi wird im Haus seines Freundes Nakasago von dessen Frau Sono empfangen. Der Schauplatz ist das Wohnzimmer eines großen traditionell japanischen Hauses. Sie sitzen nebeneinander an einem Tisch, auf dem ein *sukiyaki*-Topf köchelt.¹² Sono versenkt sich darin, *konnyaku*¹³ zu zerstückeln. Die Szene ist fast farblos und schlicht gestaltet. Zwischen den spärlichen Dialogen herrscht

11 MISHIMA Yukio: "Kaisetsu" 解説, *Nihon no bungaku* 34. Uchida Hyakken, Makino Shin'ichi, Inagaki Taruho. 日本の文学 34. 内田百閒, 牧野信一, 稲垣足穂, Chūō Kōron Sha 1979: 532–43: 532, 533.

12 In diesem Film wird Essen als obsessive Handlung thematisiert.

13 Gelatineartige Zutat aus Aronstabknollen.

Stille. Aochi glaubt, einen Stein aufs Dach fallen zu hören. Entsprechend seiner Vorstellung wird eine Ansicht des Dachs gezeigt. Das Geräusch ist noch zu hören, obwohl die Präsenz eines rollenden Steins nur durch die Kamerabewegung suggeriert wird. Eine angespannte Stimmung im Wohnzimmer wird durch eine konkav verzerrte Aufnahme mittels eines Fischaugenobjektivs erzeugt. Die Figuren werden dann von einem lauten, künstlich erzeugten Schlagton überrascht. Sono wirft die Schale mit den *konnyaku*-Stücken in die Luft. Kurzzeitig fällt der Ton der Szene gänzlich aus. Sono bittet Aochi, für eine Weile bei ihr zu bleiben. Ihr Gefühlsausbruch wird durch das Schwanken der Kamera unterstrichen. Durch diese einfachen audiovisuellen Tricks und das spannende Tempo des Schauspiels wird das Unheimliche dieses kleinen Vorfalls überspitzt dargestellt.

Der Dramatiker Betsuyaku Minoru (1937–) sieht die Einzigartigkeit von Hyakkens Erzählung im Übergang vom Alltäglichen zur Phantasie, wobei die Beschreibung der letzteren konkreter sei.¹⁴ Auf ähnliche Weise räumte Sigmund Freud aufgrund Hoffmanns Erzählungen ein, daß das Unheimliche im Heimelig-Alltäglichen stecke.¹⁵ Auch Hyakkens Kunst besteht darin, die Metamorphose des Heimeligen zum Unheimlichen deutlich sichtbar und hörbar darzustellen. Seijun beabsichtigte, diesen Wahrnehmungsprozeß Hyakkens filmästhetisch umzusetzen. Als Beispiel dafür eignet sich besonders die Passage, in der Sono Aochi zu ihrem Haus führt.

Von einem Schrein aus sieht Aochi, daß viele Menschen auf einer Brücke versammelt sind. Sono sagt, daß sie ein Feuerwerk betrachten, das in der Szene hörbar, aber nicht sichtbar ist. Wenn Sono in Richtung der Brücke nach vorn blickt, wird ihr schwarzer Regenschirm plötzlich durchsichtig. Im Gegen-schluß werden die Menschen auf der Brücke gezeigt. Auch die Geisha Koine, ein Ebenbild Sonos, ist unter ihnen. Das Bild kann kein reales sein, weil es auf der Brücke bereits Nacht ist, während die Szene am Schrein noch am frühen Abend zu spielen scheint. Auch die Distanz zwischen beiden Standpunkten ist nicht nachvollziehbar. Sobald Sono am Eingang ihres Hauses winkt, geht das Licht aus. Nachdem Aochi das Haus betritt, schließt sich die Tür von selbst. Er blickt in die Kamera, als nähme er mit dem Wesen einer anderen Dimen-

14 BETSUYAKU Minoru: "Uchida Hyakken teki gensō no tokushitsu" 内田百閒的幻想の特質, ders. (Hg.): *Nihon gensō bungaku taikai* 30. A.a.O.: 255–67: 265.

15 Sigmund FREUD: "Das Unheimliche", ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag ⁵1978: 229–68: 264.

sion Kontakt auf. Beim Durchqueren eines langen, dunklen Flurs begegnet er unheimlichen Gestalten.

In dieser Szenenabfolge zeigt sich, daß die Wirklichkeit stufenweise in eine andere Dimension übergeht. Man erkennt deutlich falsche Anschlüsse des Kontinuums der Realität. Die Inszenierung transformiert das Befremdende bei Hyakken, bei dem der Übergang vom Rationalen zum Irrationalen anders als bei Hoffmann nicht fließend und dynamisch, sondern fragil und konfliktreich fortschreitet.

In diesem Szenenbeispiel war die Darstellung einer Doppelgängerin zu sehen. Dieses Motiv ist nicht auf Hyakkens Vorlage, sondern auf Sejuns Konzept zurückzuführen. In der Literatur der Taishō-Zeit verbreitete sich ein Kult des Doppelgängers, der unmittelbar durch die Werke der deutschen Romantik und auch durch den Film *Der Student von Prag* (1913) von Stellan Rye ausgelöst wurde. Hyakken selbst greift das Motiv des Doppelgängers nicht so eindeutig auf wie Akutagawa Ryūnosuke oder Tanizaki Jun'ichirō.¹⁶

Seijun zeigt ein starkes Interesse am Thema Doppelgänger und verwendet es originell. Berühmte Doppelgänger-Werke wie Hoffmanns *Die Elixiere des*

16 Tanizaki war durch eine Doppelgängeraufnahme in *Der Student von Prag* beeindruckt. Im Essay *Geidan* 藝談 (Eine Diskussion über die Kunst, 1933) bewundert er an Paul Wegeners Darstellung des Protagonisten Balduin, daß er aussehe wie "eine Figur aus der Phantasiewelt". TANIZAKI Junichirō: "Geidan", ders.: *Zenshū*, Bd. 2, Chūō Kōron Sha, 41990: 411–54: 424. Als Hommage an *Der Student von Prag* verfaßte Tanizaki die Novelle *Jinmenso* 人面疽 (Der Tumor in Form eines Menschengesichts, 1918), worin ein Film vorkommt, von dem die Hauptdarstellerin nicht mehr weiß, daß er mit ihrer Mitwirkung gedreht wurde. TANIZAKI: "Jinmenso", *Zenshū*, Bd. 5, Chūō Kōron Sha, 21990: 303–27. Weitere Geschichten mit Doppelgängerthemen bei Tanizaki: *Kin to Gin* 金と銀 (Gold und Silber, 1918), *Tomoda to Matsunaga no hanashi* 友田と松永の話 (Die Geschichte von Tomoda und Matsunaga, 1926), *Kikai na kiroku* 奇怪な記録 (Ein seltsames Dokument, 1922). Akutagawa bekannte seine eigene Erfahrung der Verdoppelung des Selbsts in der Novelle *Futatsu no tegami* 二つの手紙 (Zwei Briefe, 1917), wiederum inspiriert von Arthur Schnitzlers Erzählung *Andreas Thameyers letzter Brief* (1902), die Mori Ogai im Jahr 1908 übersetzt hatte. YAMASHITA Takeshi 山下武: *20 seiki Nihon kiai bungakushi. Doppugengā bungaku kō*. 20世紀日本怪異文学史 ドッペルゲンガー文学考, Jitsugyō no Nihon Sha 2003: 14ff. Hyakken schrieb die melancholische Kurzgeschichte *Michizure* 道連 (Der Weggefährte, 1921), in der ein selbsternannter ungeborener Bruder des Autors erscheint und ihn bittet, ihn "Bruder" zu nennen. Diese Erzählung kann man ebenfalls im Zusammenhang des Doppelgängerthemas sehen. Deutsche Übersetzung: *Uchida Hyakken: Aus dem Schattenreich. Erzählungen*, A.a.O.: 69–76. Zur Rezeptionsgeschichte des Doppelgängermotivs im japanischen Film: KAYO ADACHI-RABE: "Das Kino und sein Double – Stellan Ryes *Der Student von Prag* (1913) und Kiyoshi Kurosawas *Doppelgänger* (2003)", dies., Andreas BECKER, Florian MUNDHENKE (Hg.): *Japan – Europa. Wechselwirkungen zwischen den Kulturen im Film und den darstellenden Künsten*, Darmstadt: BÜCHNER 2010.

Teufels (1815), Edgar Allan Poes *William Wilson* (1839) und auch Fjodor Dostojewskis *Doppelgänger* (1846) stellen diese Phantasiefigur als Widersacher des Protagonisten bei seiner Selbstverwirklichung dar. Seijun verwendet diese Erscheinung eher als romantisches Motiv im wörtlichen Sinn. Nakasago lernt die Geisha Koine kennen und heiratet Sono, da sie Koine ähnelt. Nach Sonos Tod heiratet er Koine. Die Verdoppelung der Frauen erinnert an Stanislaw Lems Science-Fiction-Roman *Solaris* (1961) und dessen Verfilmung durch Andrej Tarkowski (1972). Thematisiert wird eine Gefühlsregung angesichts der Erscheinung des Ebenbildes einer verlorengegangenen geliebten Person. Seijuns Doppelgängerin scheint eher für das Illusionäre und Vergängliche menschlichen Daseins und Fühlens zu stehen.

Seijuns Konzeption des Doppelgänger-Motivs entfaltet sich vielschichtig. Auch die männlichen Figuren, Aochi und Nakasago, wirken wie Wiedergänger von Medardus und Viktorin in *Die Elixiere des Teufels*. Nakasagos Gedanke, auf die Wissenschaft zu verzichten, um Körper und Tod zu überwinden und geistige Unsterblichkeit zu erreichen, verfolgt nach seinem Tod Aochi.¹⁷ Bei Seijun sind die Männer Germanisten. Die Melancholie und Dekadenz, welche beide Figuren miteinander teilen, sind für den Regisseur anscheinend die zentralen Charakterzüge von Intellektuellen der Taishō-Ära.

Im Film besucht Nakasagos zweite Frau Koine Aochi, um die Bücher ihres verstorbenen Mannes zurückzuholen, wie es bei Hyakken geschildert wurde. In fortschreitender Abenddämmerung steht Koine im Kimono vor der Eingangstür Aochis in einer Halbtotale mit leichtem Weichzeichnereffekt, so daß sie transparent und verfremdet wirkt. Aochi wundert es, daß Koine den Titel des deutschsprachigen Sachbuchs *Hexenprozesse* (1911) von Wilhelm Gottlieb Soldan und Heinrich Heppe kennt und korrekt aussprechen kann. Wie Sarasates Stimme enthält auch ihre in diesem Film eine Art Schlüssel zur anderen Welt, in welcher ein Toter lebendig ist. Es gibt eine Szene, in der Aochi zusammen mit seiner Frau eine akustische Halluzination erlebt. Als sie über eine kranke Schwägerin sprechen, erklingt eine seltsame Stimme: Die Schwägerin habe keine Chance zu überleben. Diese Episode stammt aus Hyakkens Kurzgeschichte *Yamataka bōshi* (Der Zylinder, 1929).¹⁸ Die Verwendung der deutschen Sprache als magisches Kommunikationsmittel und die Darstellung

17 Die gegensätzlichen, aktiven bzw. passiven Charaktere Nakasagos und Aochis erinnern an das Verhältnis von Mephistopheles und Faust.

18 UCHIDA Hyakken: "Yamataka bōshi", BETSUYAKU (Hg.): *Nihon gensō bungaku taikei* 30. *Uchida Hyakken*, a.a.O.: 64–114.

halluzinatorischer Hörerlebnisse sind charakteristische Elemente der Hoffman(n)ia bei Hyakken, die in Seijuns Filmversion noch verstärkt eingesetzt werden.

Die Dualität der alltäglichen und der wunderbaren Welten bei Hoffmann wird als Ambivalenz künstlerischer Produktivität und psychischer Labilität gedeutet.¹⁹ Hyakken reflektiert auch die starke Subjektivierung moderner Literatur und seine sensible Persönlichkeit. Die Spaltung zwischen Realem und Irrealem basiert entscheidend auf buddhistischen Vorstellungen von Dies- und Jenseits. Zwischen beidem besteht eine übersinnliche Kontinuität. Am Ende des Films macht Seijun deutlich, daß die Figuren, die gestorben sind oder nicht lebendig zu sein scheinen, eigentlich leben, und daß jene, die sich lebend wähnen, tot sind. Dadurch rebelliert die Welt der Imagination gegen die reale Welt der Vernunft, die leblos ist und unfruchtbar.

3. *Kagerō-za*

3.1 *Izumi Kyōka*

Seijuns *Kagerō-za* basiert auf einigen Erzählungen Izumi Kyōkas. Der Schriftsteller wurde 1861 in Kanazawa als Sohn eines Goldschmiedes geboren. Die Familie mütterlicherseits gehört zu einer Musiker-Schule des Nō-Theaters, Kadono-ryū 葛野流, und ist spezialisiert auf die Handtrommel, *tsuzumi*. International bekannt ist er als Autor japanischer Gotik. Kyōka ist nur sechzehn Jahre älter als Hyakken, aber seine Werke wirken vom Stil und von der Erzählhandlung her weitaus klassischer. Er verfaßte unheimliche Geschichten mit melodramatischem Unterton. Sein Schaffen steht in der Tradition der illusionistischen Naturbeschreibung der Gedichte Li Hes' 李賀 (790–816) und einheimischer Gespenstergeschichten Ueda Akinaris. Kyōkas Lehrer war Ozaki Kōyō, der unter dem Einfluß englischer Literatur eine moderne, realistische Literaturrechtung initiierte.²⁰

19 Ethel MATALE DE MAZZA: "Anmerkung zu 'Der goldene Topf'", *E.T.A. Hoffmann: Fantasie und Nachtstücke*, Düsseldorf; Zürich: Artemis & Winkler 1996: 813.

20 Zur Biographie Kyōkas und seinem literarischen Werdegang: IZUMI Kyōka: "Nenpu", 年譜, *Nihon no bungaku 4. Ozaki Kōyō, Izumi Kyōka* 日本の文学 4 尾崎紅葉 泉鏡花, Chūo Kōron Sha 1969: 514–21.

In der einheimischen Literaturgeschichte gilt Kyōka als “japanischer Hoffmann”.²¹ Der zeitgenössische Literaturkritiker Saitō Nonohito verfaßte den Artikel *Izumi Kyōka und die Romantik* (1907), durch den sich seine These über eine Wahlverwandschaft zwischen Kyōka und Hoffmann verbreitete.²² Saitō zufolge ist die deutsche Romantik ein Ergebnis der Vernunftkritik Immanuel Kants, die das Irrationale und Subjektive ans Licht brachte und für das Emotionale des Künstlergenies plädierte. In der japanischen Literatur, die diese philosophische Strömung nicht kenne, bestehe die Gefahr, die deutsche Romantik oberflächlich nachzuahmen. Saitō geht dennoch davon aus, daß die Tendenz zum Romantischen und Unheimlichen eine universale Eigenschaft der Menschen sei. Kyōka, welcher Wald und Mond bevorzugt darstellte und den Träumen, Illusionen literarische Gestalt verlieh, sei der Hoffmann des Ostens.²³

Interessant ist Saitōs Bemerkung, daß Hoffmann und Kyōka nicht die Ursache, sondern das Gefühl des Fürchtens selbst thematisierten. Der Unterschied liege aber darin, daß Hoffmann eine Vision viel psychologischer und phantastischer beschreibe als Kyōka. Bei diesem bleibe die Phantasiewelt immer Halluzination. Hoffmanns vollkommen freie Entfaltung des Geistes sei bei Kyōka nicht erreicht. Seine scharfe Kritik an der zeitgenössischen Literatur führte Saitō wiederum auf das Fehlen geistiger Fundierung zurück.²⁴

Stilistisch gesehen kann man einige weitere unverkennbare Gemeinsamkeiten Hoffmanns und Kyōkas feststellen. Kennzeichnend für Kyōka sind seine bildhauerische, nahezu manische Detailbeschreibung und die musikalische Inszenierung. Als Beispiel diene der Anfang der Erzählung *Kagerō-za*:

21 Von Hoffmann könnte Kyōka höchstens *Das Fräulein von Scuderi* gekannt haben, die Mori Ōgai bereits im Jahr 1889 unter dem Titel *Tama o idaite tsumi ari* 玉を懐いて罪あり übersetzte. YAMASHITA: *20 seiki Nihon kaii bungakushi*, a.a.O.: 164.

22 SAITŌ Nonohito 齋藤野の人: “Izumi Kyōka to romanchiku” 泉鏡花とロマンチク, *Gen-dai Nihon bungaku* 54. *Izumi Kyōka, Tokutomi Roka* 現代日本文学 54 泉鏡花 徳富蘆花, Chikuma Shobō 1957: 395–409. Saitō Nonohito studierte Germanistik und ist ein jüngerer Bruder des Kritikers und Schriftstellers Takayama Chogyū 高山樗牛. Chogyū studierte Philosophie, setzte sich unter anderem mit Nietzsche auseinander und übersetzte Goethes *Werther* ins Japanische (1891).

23 Saitō: “Izumi Kyōka to romanchiku”, 395ff.

24 Ebenda: 492ff., 405ff.

“Hier ist es. Diesen Ton meinte ich.”

Er war um die dreißig, Hut und Schuhe glänzten, und sah aus wie die tüchtigen jungen Männer damals in einer entsprechenden Firma oder einer Bank. Bezeichnen wir ihn, seinem Äußeren entsprechend, mit dem fremdsprachigen Ausdruck *young gentleman*. Seine Begleiterin – sie war schlank, farbenprächtig und strahlend. Auf dem Rand ihres geknoteten Untergürtels, hinten auf ihrem Übergewand, am Saum ihres Kimonos, kurzum: auf einigen unauffälligen, im Frühlingswind sanft flatternden Stellen lagen undeutliche Schatten. Als hing sie einem Gedanken oder einem Kummer nach, glich ihr Anblick gerade aufgegangenen, übereinanderliegenden Blütenblättern, umhüllt vom Schatten einer Wolke. Doch ihre Anmut war unübertrefflich. Blumenduft ging von den schattigen Stellen aus, der die Entgegenkommenden unmerklich anzuziehen schien. Wie von einer Glyzinie oder Schwertlilie, die ganz von ihrem eigenen Duft umgeben ist. Ein farblich abgestimmter kurzärmliger Kimono, ein langes Unterkleid. Keines der beiden Gewänder schien farbige Nähte zu verwenden; es war, als seien nur die hellgrünen Weidenblätter wie mit der Nadel angeheftet. Von der Gestalt, die sie trug, ging eine kühle Frische aus. Zugleich haftete an den Ärmeln und am Saum der Kleidung dieser schlanken, schönen Frau eine stille Einsamkeit. — So angesprochen, nickte sie schweigend.²⁵

Hoffmann ist bekannt für übermäßige Deskription. Er konstruiert nicht nur die Materialdichte einer Szene präzise, sondern stellt auch das Verhältnis der Gegenstände zueinander suggestiv dar.²⁶ Wenn er eine Person beschreibt, zeichnet er aus unmittelbarer Nähe ihre Gesichtszüge hyperrealistisch. Im Vergleich dazu wirken Kyōkas Beschreibungen distanziert und auf ein bestimmtes Element beinahe fetischistisch fixiert. Man sieht einen Kimono fast vor Augen, aber das Gesicht der Frau selbst bleibt unbestimmt. Kyōka verwendet die hoffmanneske Methode der Suggestion, in seinem Fall speziell zur Hervorhebung der Schönheit der Frauen. Charakteristisch für Kyōka ist auch, daß er fast übertrieben farbig malt, während Hoffmann die Szenen eher durch Licht und Schatten gestaltet.

Auch Musikalität verbindet beide Schriftsteller. Kyōkas Erzählungen enthalten einen musikalischen Erzählrhythmus wie ein Kabuki-Stück. Oft sind Geräusche oder Klänge von Musikinstrumenten im Hintergrund der literarischen Szenen eingesetzt, um sie zu beleben.

25 Übersetzung: Kayo Adachi-Rabe und Reglindis Helmer. IZUMI Kyōka: “Kagerō-za”, ders.: *Izumi Kyōka Shūsei* 6, Chikuma Shobō 1996: 56.

26 Gabrielle Wittkop-Ménardeau: *E.T.A. Hoffmann*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 172004: 66.

Seijuns Film *Kagerō-za* lehnt sich an vier Erzählungen Kyōkas an: *Shunchū* 春昼 (Frühlingsmittag, 1906), *Shunchū gokoku* 春昼後刻 (Frühlingsnachmittag, 1906), *Kagerō-za* (Theater der flimmernden Luft, 1913) und *Hōzuki* 酸漿 (Lampionblume, 1911).²⁷

Die ersten beiden zusammengehörigen Vorlagen, *Frühlingsmittag* und *Frühlingsnachmittag*, erzählen eine mysteriöse Liebesgeschichte. Bei einem Tempelbesuch findet ein Reisender einen Zettel, auf dem ein Gedicht Ono no Komachis steht:

うたた寝に 恋しき人を見てしより
夢てふものは 頼みそめてき²⁸

Seitdem in leichtem Schlaf ich den Geliebten sah,
begann ich, dem Traum zu vertrauen

Ein Priester erzählt dem Reisenden von einer Frau namens Mio, die den Zettel zurückließ. Sie ist die Ehefrau eines wohlhabenden Mannes. Ein Student hatte sich aus verzweifelter Liebe zu ihr das Leben genommen. Vor seinem Tod besuchte er eine Theatervorführung. Als er Mio auf der Bühne sah, stand ein Mann auf, der aussah wie der Student selbst, und setzte sich neben sie. Später lernt der Reisende Mio persönlich kennen. Sie sagt, daß er dem verstorbenen Studenten ähnele. Der Reisende sieht ihren Skizzenblock, in den sie nur abstrakte Zeichen wie Kreise, Dreiecke und Quadrate zeichnete. Mio vertraut einem Wandermusikanten ein Liebesgedicht an, das er ihrem Geliebten

27 Wegen seines visionären und dramatischen Stils finden Kyōkas Werke häufig Verwendung als Filmstoff: *Giketsu kyōketsu* 義血侠血 (Blut der Pflicht, Blut der Ritterlichkeit, 1894) unter dem Titel *Taki no Shiraito* 滝の白糸 (engl. Verleihtitel: The Water Magician): 1915 Hosoyama Kiyomatsu, 1933 Mizoguchi Kenji, 1937 Hirose Gorō, 1946 Kimura Keigo, 1952 Nobuchi Akira und 1956 Shima Kōji; *Gekashitsu* 外科室 (Das Operationszimmer, 1895): 1991 Bandō Tamasaburō; *Kōya Hijiri* 高野聖 (Der Heilige des Bergs Kōya, 1900): 1957 Takizawa Eisuke (unter dem Titel *Byakuya no Yōjo* 白夜の妖女 Die Gespensterfrau der weißen Nacht) und 1983 Takechi Tetsuji; *Onna keizu* 婦系図 (Der Familienstamm der Frauen, 1907): 1934 Nomura Hōtei, 1942 Makino Masahiro, 1955 Kinugasa Teinosuke, 1959 Doi Michiyoshi und 1962 Misumi Kenji; *Kusameikyū* 草迷宮 (Graslabyrinth, 1908): 1979 Terayama Shūji; *Shirasagi* 白鷺 (Ein weißer Reiher, 1909): 1958 Kinugasa Teinosuke; *Uta andon* 歌行燈 (Lampe des Liedes, 1910): 1943 Naruse Mikio und 1960 Kinugasa Teinosuke; *Yasha ga ike* 夜叉が池 (Der See des Dämons 1913): 1979 Shinoda Masahiro und 2005 Miike Takashi; *Nihonbashi* 日本橋 (Nihonbashi, 1914): 1929 Mizoguchi Kenji und 1956 Ichikawa Kon; *Tenshu monogatari* 天守物語 (Geschichte des Burgturms, 1917): 1995 Bandō Tamasaburō.

28 *Kokin waka shū*, NKBT 5: 174.

bringen soll. Am nächsten Tag wird sie mit dem Musikanten am Strand tot aufgefunden.

Kyōka notierte, daß er sich beim Schreiben von *Frühlingsmittag* und *Frühlingsnachmittag* im Schwebезustand zwischen Schmetterling und Traum befand.²⁹ Damit bezieht er sich auf die berühmte Parabel des Schmetterlings-traums bei Zhuangzi³⁰. Kyōka thematisiert das Illusionäre des Lebens in der Liebeserfahrung, wobei Wünsche und Träume die Wirklichkeit erobern. Der irrationale Geisteszustand in der Liebe verbindet chinesische Philosophie, japanische Hofliteratur und deutsche Romantik.

Wie in der Handlungsangabe erwähnt, kommt ein Doppelgängermotiv in den beiden Erzählungen vor. Man stellt fest, daß die Verdoppelung des Studenten hier eher der einheimischen traditionellen Vorstellung einer Spaltung von Körper und Seele entspricht. Der Student wird aber nicht nur durch sein Ebenbild im Theater verdoppelt, sondern auch durch die Gestalt des Reisenden. Die Begegnung mit dem eigenen Double bedeutet für ihn den Tod, so wie es der europäische Volksmund überliefert. Es ist deshalb nicht auszuschließen, daß Kyōka unmittelbar vom Doppelgänger der deutschen Romantik beeinflusst war.

Die dritte Vorlage, *Kagerō-za*, beginnt mit dem Klang aus einem Theaterhaus. Der *young gentleman* und seine Frau Shinako sowie ein Passant namens Matsuzaki treten ein. Nach und nach enthüllt sich, daß dort die Geschichte des Ehepaars und der verstorbenen ersten Frau des *young gentleman*, Oine, aufgeführt wird.

Diese Art von Verschachtelung, in welcher erzählte Wirklichkeit und Fiktion in einer Wechselbeziehung stehen, ist typisch für Kyōka. Auch Hoffmann verwendet ein ähnliches Verfahren. Bekannt ist vor allem die Erzählung *Prinzessin Brambilla*, in der alle Figuren der Haupthandlung in einem Capriccio, einem satirischen Theater, sich selbst spielen. Gérard Genette bezeichnet das literarische Verfahren, welches die doppelte Zeitlichkeit von Geschichte und Narration wahrnehmbar macht, als Metalepse. Hoffmanns und Kyōkas Werke, in denen die Fiktion in einer Theaterform verdoppelt wird und der Erzähler bzw. die handelnden Figuren zwischen den beiden Dimensionen verkehren,

29 Zitiert nach IZUMI Kyōka: “Nenpu” 年譜 1906, YOSHI Isamu 吉井勇: “Izumi Kyōka sensei no sakuhin” 泉鏡花先生の作品, *Gendai Nihon bungaku zenshū geppō* 現代日本文学全集月報 62, Feb. 1957, Chikuma Shobō.

30 ZHUANGZI: *Zhuangzi. Auswahl*. Auswahl, Einleitung und Anmerkungen: Günter Wohlfart, Übersetzung: Stephan Schuhmacher, Stuttgart: Reclam 1998: 61.

zeigen typische Arten der Metalepse.³¹ Seijun greift in seiner Verfilmung auch diese Art der Erweiterung einer fiktiven Welt auf.

Die vierte Vorlage, *Lampionblume*, ist eine seltsame Kurzgeschichte. Eine Frau namens Kogin besucht jemanden im Krankenhaus. Auf dem Rückweg sieht sie eine fremde alte Frau, die eine Beere der Lampionblume in den Mund nimmt. Es ist ein altes Kinderspiel, die Beerenschale der Lampionblume zu kauen, um mit ihr ein lustiges Geräusch zu erzeugen. Kogin glaubt, daß auch in der Nudelsuppe eine Beere war und sie diese verschluckt hat. Später spuckt sie Blut und stirbt. Das Groteske der Erzählung erinnert wiederum an Hoffmann.

3.2 Die Verfilmung

In der Filmversion *Kagerō-za* sind die vier Vorlagen Kyōkas miteinander verwoben. Seijun entwickelte aus diesen eine Art Vierecksbeziehung zwischen dem Dramatiker Matsuzaki, seinem Gönner Tamawaki, dessen Geliebter Shinako und dessen Frau Oine. Diese Figurenkonstellation ist dieselbe wie im Film *Zigeunerweisen*. So wie die männlichen und weiblichen Gestalten sich verdoppeln, wiederholt sich auch der Film selbst. Gleichwohl weicht er vom Vorangegangenen sichtlich ab, da Seijun den Autorenstil der Vorlagen originalgetreu verfilmt und diese miteinander kontrastiert.

Nehmen wir die Szene, in welcher Matsuzaki Shinako zuhause besucht: Sie visualisiert die dekorative, farbintensive Kunstwelt Kyōkas. Shinakos Kimono und Accessoires zeugen von großer Handwerkskunst. Sie entsprechen dem Zeitgeschmack der Taishō-Zeit und untermalen ihre mysteriöse Schönheit. Sie läßt ihre Haare offen und trägt einen schwarz grundierten Kimono mit Mustern von Ahorn und Chrysanthemen in dezenten Farben. Ihr schwarzer Gürtel ist mit einem roten Band und einer Brillantbrosche geschmückt. Die mit Perlmutter versehenen, massiven Möbel im chinesischen Stil im Hintergrund erinnern an Kyōkas Vorliebe für chinesische Lyrik. Sonderbar in dieser Szene ist, daß die Hintergrundfarben nach den Schnitten wechseln. Teile der Einrichtung und Teppiche ändern ihre Farbe von Schwarz zu Rot und wieder zurück. Dies signalisiert Spannung und die Gefahr der Annäherung an die geheimnisvolle Frau.³²

31 Gérard GENETTE: *Die Erzählung*, München: Wilhelm Fink ²1998: 167–69.

32 Ein derart sprunghafter Schnitt ereignet sich auch in *Danryū* 暖流 (Warme Meeresströmung) Japonica Humboldtiana 13 (2009–10)

Eine andere Szene zeigt die Ehefrau Tamawakis, Oine. Matsuzaki spricht sie an, wobei er sie mit Shinako verwechselt. Die vielfache Verwechslung der verdoppelten Personen ist ein obligatorisches Spiel der Hoffman(n)ia, wobei zwischen Shinako und Oine eigentlich keine Ähnlichkeit festzustellen ist. In einer Totale erscheint Oine auf einer Steintreppe in einem sommerlichen, hellblau-weißen Kimono mit Mustern einer weißen Blume mit länglichen Blättern. Sie zeigt sich über die Verwechslung verärgert und sagt auf Deutsch: "Das reicht jetzt. So ein Quatsch. *Ich* bin seine Frau." Sie heißt eigentlich Irene. Tamawaki brachte sie von einem Deutschlandaufenthalt nach Japan. Später erfährt Matsuzaki, daß Oine zum Zeitpunkt dieser Begegnung im Krankenhaus starb. Die strahlende Gestalt am hellichten Tag in einer isolierten, totalen Einstellung war ein Gespenst.

Später sieht der Protagonist Shinako und Irene im Boot auf einem nächtlichen Fluß fahren. Das Boot treibt auf dem dunklen Wasser sehr schnell, obwohl keiner rudert, und durchquert die Bildeinstellung wiederholt, das Illusionäre der Szene hervorhebend. In einer Großaufnahme erscheint Irene mit japanisch frisiertem blonden Haar und blauen Augen.

Das Motiv der deutschen Frau Irene gehört nicht zu Kyōkas Vorlagen. Es ist eine Erfindung Seijuns, die jedoch von Kyōka inspiriert sein könnte.³³ Die Quelle der Bootszene findet sich vermutlich in Gerhart Hauptmanns Märchen-drama *Die versunkene Glocke* (1896). Im Jahr 1907 übersetzte Kyōka das Theaterstück zusammen mit dem Germanisten und Nietzsche-Forscher Tobarī Chikufū. Kyōka soll für die stilistische Verfeinerung zuständig gewesen sein, da er Englisch, aber kein Deutsch konnte. Im Märchen kommt eine rotblonde Bergfee vor. Der Titel der japanischen Version, *Chinshō* 沈鐘, der wie der eines chinesischen Gedichts wirkt, hat sich heute wegen seiner poetischen Zeichenzusammensetzung auch bei neueren Übersetzungen durchgesetzt.³⁴

Wasser bildet bei Kyōka immer ein wichtiges symbolisches und stimmungstragendes Element der Darstellung. Hauptmanns neuromantisches Märchen,

mung, 1939) von Yoshimura Kōzaburo sowie in *L'année dernière à Marienbad* (Letztes Jahr in Marienbad, 1961) von Alain Resnais. Seijun erwähnt beide Regisseure besonders respektvoll.

33 In seiner Erzählung *Onna keizu* ist ein Germanist die Hauptfigur, die Kyōkas Lehrer Kōyō zum Vorbild hatte.

34 1918 wurde dieses Hauptmann-Stück von Shimamura Hōgetsu inszeniert. Die Bergfee Rautelele wurde von der Schauspielerin Matsui Sumako verkörpert. 1913 schuf Kyōka eine Adaption von *Die versunkene Glocke*, *Yashagaïke* (Der See des Dämons, siehe Anm. 27). Es geht um ein Ehepaar, das täglich die Glocke läutet, um die See-Gottheit zu besänftigen.

das er in streng ästhetizistischem Stil übersetzte, wurde von japanischen Lesern bereits als Bestandteil seiner eigenen literarischen Welt wahrgenommen.

Zum Schluß des Films besuchen die Hauptfiguren eine Kabuki-Aufführung. Auf der Bühne wird die Geschichte, die bereits erzählt wurde, nochmals resümierend in Theaterform als Metalepse vorgeführt. Shinako tritt auf, um ihre eigene Rolle zu spielen. Sie tanzt so stilisiert wie Puppen im *Bunraku*-Theater, da sie ihr eigenes Wesen als Spielzeug ihres Liebhabers Tamawaki erkennt. Ein nicht sichtbarer, omnipotenter Erzähler erläutert die Geschichte aus dem Off. Nach der Aufführung zieht Shinako den Bühnenvorhang herunter, wodurch das provisorisch aufgebaute Theaterhaus zusammenbricht. Das Leben war für Shinako ein illusionäres Theater, das mit einem Mal einstürzt. Dann versinkt sie in einem großen Wasserfaß, wobei sie die Beere einer Lampionblume ausspuckt. Zahllose rote Beeren tauchen auf der Wasseroberfläche auf und bedecken schließlich Shinakos Gestalt. In diesem Film wird die Beere der Lampionblume als Seele einer Frau interpretiert.

Shinako beendet ihr Leben zusammen mit Tamawaki durch einen Doppelselbstmord. Matsuzaki, der allein zurückbleibt, sieht eine Vision, in welcher sein zweites Selbst zu Shinako ins Jenseits geht. Shinako zeichnet mit einem Finger auf seinen Rücken ihre Geheimzeichen: Kreis, Dreieck und Quadrat. An dieser Stelle zeigt sich deutlich Seijuns Umsetzung der Metalepse bei *Kyōka*, in welcher die Figuren Zuschauer ihrer eigenen Geschichte werden. Borges zufolge hat dieses Verfahren die Funktion, darauf zu verweisen, daß nicht nur die diegetische Welt eine Fiktion sein kann, sondern auch die Realitätsebene des Lesers und des Zuschauers.³⁵

Es war Shinakos Traum, den Matsuzaki träumte. Wie in Ono no Komachis Gedicht treffen sich die Liebenden im Traum. Das Theater der flimmernden Luft war das Werk des jungen Dramatikers Matsuzaki, der im kurzen Traum von einer Affäre sich selbst verlor. Der Zuschauer wird ebenfalls in diese endlose Verschachtelung der Wirklichkeit und Illusion im Film verwickelt, so daß er sich einbildet, die Träume der anderen als eigene zu erleben. Wie Zhuangzi und Borges behaupten, kann man es auch so ausdrücken: Wir werden von den Filmfiguren geträumt.

35 GENETTE: *Die Erzählung*, a.a.O.: 169. Jorge Luis BORGES: "Befragungen", ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5/II, München, Wien: Hanser 1981: 57.

4. *Folgerungen*

Zum Schluß muß hervorgehoben werden, daß Seijun eine Sonderstellung in der Geschichte der Literaturverfilmung einnimmt. Er greift auf einen literarischen Stil als Bezugspunkt seiner Filmästhetik zurück, verwendet eine Vielzahl von Vorlagen in einer freizügigen Kombination und präsentiert seine eigene, innovative Interpretation. Es läßt sich erahnen, was für ein kreatives Literaturverständnis seinen Verfilmungen zugrunde liegt. Als vergleichbares Beispiel finden sich lediglich die nicht realisierten Projekte Sergej M. Eisensteins, Marx' *Kapital* in der Form von James Joyces *Ulysses* zu verfilmen und einen biographischen Film über Puschkin zu schaffen, welcher die Farbigkeit seiner Werke repräsentiert.³⁶ Eisenstein und Seijun zeigen Alternativen zur heute etablierten Methode der Literaturverfilmung, den narrativen Inhalt einer Vorlage illustrierend nachzuerzählen. Bisher wurden Seijuns Filme kaum unter dem Aspekt der Literaturverfilmung diskutiert, vielleicht weil sie eine besonders komplexe, individuelle Methode der Adaption verwenden und trotz der werktreuen Transformation der Vorlage den Autorenstil des Regisseurs in den Vordergrund stellen. Man sollte dem Verhältnis von Film und Literatur bei Seijun mehr Beachtung schenken, da es seine vielfältigen, kreativen Ansätze und Inspirationsquellen beispielhaft veranschaulicht.

Anhand der beiden Filme von Seijun vertrete ich die These, daß Hoffman(n)ia im Film den Geist des Widerstands repräsentiert. Dieser richtet sich bei Seijun gegen jegliche Versteinerung des künstlerischen Ausdrucks. Wie Saitō Nonohito meinte, kann man Hoffmann als einen geistigen Erben der Vernunftkritik Kants ansehen. Dieser entwarf die Kopernikanische Wende unserer Wahrnehmung, wonach unsere Erkenntnisse sich nicht nach den Gegenständen richten, sondern umgekehrt die Gegenstände unseren Erkenntnissen folgen müssen.³⁷ Was die Welt konstruiert, ist also das Subjekt der Wahrnehmung. Hoffmann ist ein Künstler, der konsequent in dieser Richtung arbeitete. Dabei nahm er nicht nur die modernen Strömungen der Weltliteratur, sondern auch die Ausdrucksweise der Kinematographie vorweg, wie Lotte Eisner feststellte³⁸.

36 Sergej M. EISENSTEIN: "Notate zu einer Verfilmung des Marxschen Kapital", ders.: *Schriften* 3, München: Hanser 1975: 289–311. Ders.: "Die Farbfilmkonzeption zum Film Die Liebe des Dichters", ders.: *Das dynamische Quadrat*, Leipzig: Reclam²1991: 184–95.

37 Immanuel KANT: *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg: Meiner 1998: 21.

38 Siehe Anm. 3.

Film ist ein optimaler Repräsentationsmodus, um die Kopernikanische Wende vor Augen zu führen, keine bloße Reproduktion der Wirklichkeit, sondern ihre Reorganisation und Neuinterpretation. Suzuki Seijun konzentriert sich auf dieses Potenzial. Audiovisuelle Halluzination, Doppelgänger, Träume und Metalepsen sind die Verfahren Hoffmanns, um seine Leser immer tiefer in Illusion zu versetzen. Wir haben gesehen, daß diese Verfahren für den Film besonders geeignet sind. Solche Techniken lassen sich als Synonyme des kinematographischen Apparats verstehen: Der Film imaginiert, verdoppelt die Welt, läßt uns träumen und halluzinieren und verschachtelt unsere Realitätskonstruktion bzw. verweist auf die potenzielle Fiktivität unserer Wirklichkeit. Seijun greift diese Methoden auf, um die Möglichkeiten des Kinos als Apparat der Imagination maximal zur Entfaltung zu bringen. Seine Filme der Taishō-Romantik sind damit ein Aufstand der Filmkunst gegen eine Unterhaltungsindustrie, die solche Experimente verhindert.

Seijun sagt jedoch, seine Filme seien keine Kunst, sondern Unterhaltung. Diese Aussage verbindet sich wiederum mit dem Gedanken Zhuangzis. Die Lehre des Schmetterlingstraums besagt, daß man einen freien Geist entwickeln und den Moment genießen soll. Wir können uns nur dessen gewiß sein, jetzt und hier zu existieren.³⁹ Die Hoffman(n)ia in Seijuns Film ist ein Labor. Hier befinden wir uns in einer unbeschränkten, sinnlichen und ästhetischen Entfaltung der Imagination, um unseren Geist von der Last der Vernunft zu befreien.

39 Fukunaga Mitsuji 福永光司: *Sōji* 莊子, Chūō Kōron Shinsha⁵⁹2001: 197f.