

# Kawabata Yasunari als Mitautor des Films Kurutta Ichipeiji (eine verrückte Seite, 1926)

Autor(en): **Lewinsky-Sträuli, Marianne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen  
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société  
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **42 (1988)**

Heft 1

PDF erstellt am: **27.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-146810>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

KAWABATA YASUNARI ALS MITAUTOR DES FILMS  
*KURUTTA ICHIPEIJI*  
(*Eine verrückte Seite*, 1926)

Marianne Lewinsky-Sträuli

*Kawabata Yasunari im Kino*

Im Lauf der Jahrzehnte sind zahlreiche Werke von Kawabata Yasunari (1899–1972) für die Leinwand adaptiert worden, einige davon mehrfach. *Izu no odoriko* (*Die Tänzerin von Izu*, 1926) zum Beispiel diente sechsmal als Filmstoff<sup>1</sup>. Zwischen 1930 und 1980 entstanden mindestens 30 Filme nach literarischen Vorlagen Kawabatas<sup>2</sup>, der damit, was angesichts seines Ranges und seiner Produktivität nicht überrascht, neben Tanizaki Junichirô einer der meistverfilmten Autoren Japans ist.

Wie er zu den mehr oder weniger gelungenen Transpositionen seiner Texte in das andere Medium stand, ist unbekannt. Hingegen bezeugen der Artikel *Eiga ki no doku roku* (*Liste bemitleidenswerter Schauspieler*) vom Januar 1929 und die im November 1929 und im Januar 1930 in der Zeitschrift *Shinchô* erschienenen filmkritischen Notizen *Eiga kenbutsu ki* (*Filmvisionierungsberichte*), dass Kawabata zumindest damals regelmässig ins Kino ging und sich sowohl westliche als auch japanische Filme anschaute. Er schreibt dazu allerdings nicht viel mehr, als dass die Filme gut oder schlecht, die Schauspieler gut oder schlecht seien. Ergiebiger ist *Amanshô*, eine Kritik des Films *Asphalt* (Joe May, Deutschland 1928–1929) vom Februar 1930, in der zu lesen steht:

Der sinnliche Zauber des Frauenkörpers wird im Film zur Kunst. Film ist Kunst, weil er diese körperliche Faszinationskraft der Frau auszudrücken vermag<sup>3</sup>.

Es sind die Augen, die verführt werden, wie jeder vom Kino Verführte weiss. Luminosität, Glanzlichter auf Lippen und Haar und vom Licht modellierte Plastizität und Bewegung der Körper geben dem schwarzweissen Filmbild eine Sinnlichkeit, die umso intensiver wirkt, als sie nicht mit

1 Tessier (1986), p. 67.

2 Eine ausführliche Liste der Verfilmungen von Kawabatas Werken gibt Tessier (1986), p. 67.

3 Kawabata Gesamtausgabe Band 26 (1982), p. 331.

Händen greifbar ist: die reine Projektion aus Helligkeit und Schatten, der Zuschauer ein Voyeur aus Distanz.

Gesteigerte Erotik nichvollziehbarer Liebe, voyeuristisches Schauen und ein Anfälligkeit für die eigenartige Bedeutsamkeit abbildender oder abstrakter Lichtphänomene – man erinnere sich der Spiegelungen im Zugfenster zu Beginn von *Yukiguni* (*Schneeland*, 1935–1947) und der blinkenden Gläser auf der Terasse des Hilton Hotels von Kahala zu Beginn von *Bi no sonzai to hakken* (*Vorhandensein und Entdeckung des Schönen*, 1969) – sind bei Kawabata zentral und allgegenwärtig. Sie machen ihn zum idealen Opfer der visuellen Verführungskraft des Kinos. Sein Genuss ist es, Schönheit zu sehen, nur zu sehen, und ihr zu erliegen.

### *Der Film Kurutta Ichipeiji*

Neben dem passiven Verfilmtwerden und Filme sehen gab es in Kawabatas Leben die isolierte Episode einer dritten Form von Beziehung zum Kino; er hat sich 1926 aktiv an einer Filmproduktion beteiligt.

Die Umstände der Entstehung von *Kurutta Ichipeiji* (*Eine verrückte Seite*. Regie: Kinugasa Teinosuke; Hauptdarsteller: Inoue Masao; Produktion: Shinkankakuha Eiga Renmei, Mai 1926, Shōchikustudio Shimogamo in Kyōto) sind in jeder Hinsicht bemerkenswert, der Film selber und sein Schicksal auch. Dieses Werk entstand im Umfeld der japanischen Rezeption neuartiger europäischer Filme wie *Kean* (Alexander Volkoff, Frankreich 1924, öffentliche japanische Erstaufführung Januar 1925), *La galerie des monstres* (Jacque-Catelain, Frankreich 1924, japanische Erstaufführung März 1925), *La roue* (Abel Gance, Frankreich 1920–1922, japanische Erstaufführung Januar 1926) und *Der letzte Mann* (Friedrich Wilhelm Murnau, Deutschland 1924, Erstaufführung in Tōkyō Mitte April 1926, in Kyōto etwas früher)<sup>4</sup>, also der ersten Filme der französischen Avantgarde und der reifsten Werke des deutschen Stummfilms. *Kurutta Ichipeiji* reflektiert die intensive Auseinandersetzung mit diesen konkreten Beispielen (und den entsprechenden Theorien, die in Übersetzung zur gleichen Zeit in Japan greifbar wurden<sup>5</sup>) eines neuen Konzepts von Film,

4 Daten der japanischen Erstaufführungen nach Tanaka I (1957, 1968), pp. 472–483.

5 In Iijima Tadashis Übersetzung erschienen 1924–1926 *Le rythme cinématographique* (1923) und *Naissance du cinéma* (1925) von Léon Moussinac und *Drames du cinéma* (1923) von Louis Delluc. Angaben nach Yamamoto (1983), pp. 146ff. und 155ff.

das Anspruch auf den Status einer selbständigen, rein visuellen Kunst erhob. Es ist der einzige japanische Beitrag zur internationalen filmischen Avantgarde der zwanziger Jahre, ja, der einzige avantgardistische Film Japans vor den Experimentalfilmen der sechziger Jahre.

Man kann und muss dieses ausserordentliche Kunstwerk unter verschiedenen Aspekten betrachten, und es stellt viele Fragen, vor allem solche filmhistorischer und filmästhetischer Natur; jahrzehntelang verschollen, 1971 durch Zufall aufgefunden, ist es heute der Forschung glücklicherweise wieder zugänglich. Doch im Rahmen dieses Aufsatzes möchte ich mich nur mit einem ausgewählten Problem beschäftigen, nämlich Kawabatas Mitarbeit. Diese bisher ungestellte und ungeklärte Frage verbirgt sich in der spärlichen Literatur zum Film, westlicher wie japanischer, hinter zwei gegensätzlichen und apodiktischen Positionen. Zwar wird Kawabata im Filmvorspann als Autor der literarischen Vorlage (*gensakusha*) bezeichnet, doch aufgrund von Äusserungen des Regisseurs Kinugasa Teinosuke<sup>6</sup> einigten sich die Filmkritiker darauf, *Kurutta Ichipeiji* ausschliesslich als Werk Kinugasas zu betrachten, in das einige Ideen Kawabatas eingegangen waren. Die Literaturwissenschaftler hingegen nehmen mit gleicher Selbstverständlichkeit an, *Kurutta Ichipeiji* sei die getreue Verfilmung eines Drehbuchs von Kawabata<sup>7</sup>.

*Kurutta Ichipeiji* ist zu einem beträchtlichen Grad die Arbeit eines Kollektivs, "alle jung, in den Zwanzigern, und alle von dem gleichen Wunsch beseelt, einen neuartigen Film zu machen"<sup>8</sup>, und zu einem ebenso beträchtlichen Grad, vor allem in technisch-formaler Hinsicht, das Produkt spontaner Improvisation<sup>9</sup>. Beides verunmöglicht eine eindeutige Zuweisung der Autorenschaft und eine klare und genaue Abgrenzung der Beiträge der einzelnen Mitwirkenden, aber die vorhandenen Quellen, besonders einige Texte eben von Kawabata Yasunari, lassen differenzierte und den historischen Fakten adäquate Aussagen über die Mitarbeit Kawabatas zu. Der Versuch einer Befragung der Quellen, auch wenn die Antworten unvollständig bleiben oder einander widersprechen, scheint mir lohnender als eine Parteinahme mit dem Ziel, entweder den Schriftsteller oder den Regisseur zugunsten des andern auszuschliessen.

6 Nachzulesen in Interviews von Niogret (1973), p. 72 und Tessier (1975), p. 73.

7 Beispielsweise Kobayashi (1977) und Brunet (1982).

8 Kinugasa (1977), p. 68.

9 Niogret (1977), p. 72.

*Kinugasa Teinosuke und die Shinkankakuha*

Nach einer erfolgreichen Karriere als Frauendarsteller auf der Bühne und beim Film wechselte Kinugasa Teinosuke (1896–1982) anfang 1923 zur Regie über, da nun Frauen im Film von Schauspielerinnen gespielt wurden. Für die Firma Makino drehte er in den drei Jahren bis Ende 1925 insgesamt 33 Filme, eine Produktivität, die uns heute unglaublich erscheint, für die damalige japanische Filmindustrie aber normal und symptomatisch war. Man machte Filme möglichst schnell und billig und nur im Hinblick auf den kommerziellen Erfolg; sie galten als reines Konsumgut ohne künstlerischen Anspruch.

Im Lauf des Winters 1925/1926 trat Kinugasa aus der Makino aus. Er begründete später diesen Schritt folgendermassen:

Der Wunsch, einmal ohne Auflagen und Einmischung von aussen einen Film zu drehen, ganz wie ich wollte, hatte wohl schon seit längerem in mir Wurzeln gefasst<sup>10</sup>.

(...)

Ich war irgendwie nicht befriedigt vom zeitgenössischen kommerziellen Film und fand innerlich, es sei nun genug damit. Den Anstoss gaben mir die fortlaufend aus dem Ausland eingeführten künstlerischen Filme, vor allem die deutschen<sup>11</sup>.

Kinugasa war von seiner Zeit als Filmstar noch einiges Kapital geblieben. Er beschaffte sich eine Kamera und Laboreinrichtungen. Anfang April 1926 nahm er mit Yokomitsu Riichi (1898–1947), den er im Jahr zuvor bei der Verfilmung von Yokomitsus kurzem Roman *Nichirin* (*Die Sonnenscheibe*) kennengelernt hatte, Kontakt auf. Er wünschte eine Zusammenarbeit mit den Literaten der Shinkankakuha für sein Projekt.

Die Shinkankakuha ("Neue Sinneswahrnehmung", in der westlichen Literatur nicht eben glücklich als "Neosensualismus" oder "Neosensitivismus" übersetzt) war eine kurzlebige Sezessionsbewegung junger Autoren, darunter auch Kawabata, die in ihrer Zeitschrift *Bungei jidai* (ab Oktober 1924) das literarische Establishment der Naturalisten und der Verfasser von *Watakushi shôsetsu* polemisch bekämpften. In ihrer literarischen Praxis hatte die Shinkankakuha eine Affinität zum Film, die wohl auf die europäischen Bewegungen Futurismus, Kubismus, Expressionismus und Dadaismus zurückgeht, auf welche sich Yokomitsu als Wortführer der

10 Kinugasa (1977), p. 59.

11 Kinugasa (1975), p. 8.

Shinkankakuha berief<sup>12</sup> – der Futurismus war ja in seiner Genese eine Reaktion auf das neue Medium Film. Yokomitsu pflegte in dieser Zeit einen Stil, der den Filter der subjektiven Wahrnehmung auszuschalten sucht und die Welt über eine Abfolge von isolierten und unpersönlichen Bildern beschreibt. Der Effekt ist ein filmischer: die Bilder gleichen mittels einer fühllosen Kamera aufgezeichneten und durch harte Schnitte aneinandergereihten Einstellungen und ergeben erst in ihrer Abfolge eine Bedeutung. Auch Kawabatas sogenannte "Handtellerromane" (*tenohira no shōsetsu*) verwenden häufig diese Schnitt- und Montagetechnik zur Organisation sprachlich umgesetzter visueller Eindrücke. Kawabata hat über hundert solcher sehr kurzer Geschichten geschrieben, die meisten davon vor dem Krieg, und betrachtete sie als eine Form von besonders persönlichem und unmittelbarem Ausdruck, vergleichbar mit Gedichten<sup>13</sup>.

Yokomitsu war im Frühjahr 1926 mit der Pflege seiner todkranken Frau Kimiko beschäftigt. Er machte Kinugasa mit weiteren Mitgliedern der Shinkankakuha, Kawabata Yasunari, Kishida Kunio, Ikeya Shinzaburō und Kataoka Teppei bekannt. Man kam im Laufe des Aprils mehrmals zusammen, ohne dass sich eine gute Idee für die Handlung des Films einstellte. Ein Vorschlag von Kishida wurde als zu leicht befunden. Schliesslich war Kawabata Yasunari der einzige der Literaten, der sich aktiv an Kinugasas Projekt beteiligte.

#### *Kawabata Yasunari als Augenzeuge und Mitarbeiter*

Kawabata ist der beste Informant über die Entstehung von *Kurutta Ichipeiji*, nur von ihm sind (abgesehen von einigen wenigen Kritiken zur Aufführung im September 1926) den Film betreffende Texte aus der Zeit unmittelbar vor, während und nach den Dreharbeiten bekannt und zugänglich. (Kinugasas früheste publizierte Reminiszenz stammt von 1955.) Sehr aufschlussreich ist ein programmatischer Zeitungsartikel Kawabatas, der in drei Folgen am 27., 28. und 30. April im *Yomiuri shinbun* unter dem Titel *Shinkankakuha eiga renmei ni tsuite* (*Über die Shinkankakuha-Filmförderung*) erschien. Darin wird das Projekt einer nichtkommerziellen, experimentellen Filmproduktion vorgestellt, die

12 Zur literarischen Praxis der Shinkankakuha siehe Keene (1980), p. 86ff., dort besonders pp. 111 und 124.

13 Dazu generell Ouwehand (1975).

Drehbücher moderner literarischer Tendenzen verfilmen sollte. Kawabata spricht sich dagegen aus, den Namen Shinkankakuha, den er selber im Titel seines Artikels nennt, auf diese Produktion zu übertragen, da sie in erster Linie Kinugasas Unternehmen sei, doch schliesslich wurde Shinkankakuha Eiga Renmei (Shinkankakuha-Filmföderation) *faute de mieux* zum offiziellen Firmennamen. Laut Kawabatas Artikel war eine kontinuierliche Arbeit geplant mit dem erklärten Ziel, durch kühne Experimente den künstlerischen Fortschritt des japanischen Films zu befördern. Tatsächlich steht im Vorspann über dem Titel *Kurutta Ichipeiji*: "Erstes Werk der Shinkankakuha Eiga Renmei". Zu weiteren Filmen kam es nicht, teils wegen des finanziellen Misserfolgs dieses ersten, der Kinugasa ruinierte und ihn zur Rückkehr in die kommerzielle Produktion zwang, teils wohl aber auch wegen der Nichtbeteiligung und des Desinteresses anderer Literaten.

Auch die allererste Nachricht von Kinugasas Projekt verdanken wir Kawabata. Im *Nyûkyô nikki* (*Tagebuch von der Rückkehr in die Hauptstadt*), das die Tage vom 31.3. bis 3.4.1926 umfasst und in der Mainnummer der *Bungei jidai* erschien, liest man unter den Eintragungen vom 2. und 3. April:

Ich komme gegen Mitternacht nach Hause und finde ein Telegramm von Yokomitsu vor. Ich solle sofort kommen, er wolle unbedingt mit mir reden, es gehe um Film.

(. . .)

Yokomitsus Haus in Hayama liegt nahe bei Wald und Meer. Wie wir ankommen, ist da ein Herr Kinugasa Teinosuke. Er plant eine nichtkommerzielle, künstlerische Filmproduktion und möchte, dass wir mitmachen<sup>14</sup>.

Die reichste und beste Quelle ist Kawabatas *Tagebuch der Dreharbeiten von 'Kurutta Ichipeiji'* (*'Kurutta Ichipeiji' satsuei nikki*), das die Tage vom 14. bis 16. Mai umfasst und am 30. Mai im Wochenmagazin *Shûkan asahi* erschien. Dieses unschätzbare Dokument enthält zahlreiche Namen, Details über Dekor und Kostüme, genaue Beschreibungen der Szenen, die an diesen Tagen aufgenommen wurden, und viele andere Einzelheiten, die nur dank diesem Text überliefert wurden. Besonders wichtig sind Kawabatas Aussagen über die schrittweise Erarbeitung des Drehbuches und seinen eigenen Anteil daran. Er schreibt, dass Kinugasa ihm feste Bedingungen gestellt habe; Inoue Masao in der Hauptrolle sollte stark dominieren, und der Regisseur wünschte vorwiegend Innenaufnahmen, weswegen er einen

14 Kawabata Gesamtausgabe Band 26 (1982), p. 101.

ersten Entwurf Kawabatas, der von der festlichen Eröffnung der 10. Azabustrasse inspiriert gewesen war, nicht akzeptierte. (Die Idee wurde als Jahrmarktsszene in *Kurutta Ichipeiji* verwertet). Kinugasa engagierte eine Tänzerin (vielleicht angeregt von den in französischen Filmen der Zeit grasierenden Tanzszenen); für sie schuf Kawabata die leitmotivische, an der eigentlichen Filmhandlung nicht beteiligte Figur der verrückten Tänzerin.

Laut *Drehtagebuch* hat der Autor Kinugasa im April in Tôkyô ein unfertiges Drehbuch übergeben, dem nicht nur der Schluss, sondern auch eine eigentlich Handlung fehlte. Was er (erkältet und fiebrig im Bett) geschrieben habe, sei zusammengestückelt und sehr simpel gewesen. Kawabata traf nach eigener Angabe zehn Tage nach Drehbeginn im Studio ein. Zu diesem Zeitpunkt wurden eben die mittleren Szenen des Films aufgenommen, aber da der Schluss noch nicht festlag, diskutierten Kinugasa, Kawabata und zwei professionelle Szenaristen, Inuzuka Minoru und Sawada Bankô, jeden Abend und arbeiteten gemeinsam aus, was noch fehlte. Das *Drehtagebuch* bricht jedoch vor dem Ende der Dreharbeiten ab, als letzte Szene, aufgenommen am 16. Mai spätnachts, beschreibt Kawabata den Fluchtversuch des Protagonisten, der seine wahnsinnige Ehefrau aus der Irrenanstalt entführen will, und den Beginn seines Alptraums.

Wie die auf den Alptraum folgende Schlusszene – der Protagonist, Gehilfe in einer Irrenanstalt, halluziniert und stellt sich vor, er zöge den aggressiven oder schwermütigen Kranken heiter lächelnde Masken an – konzipiert wurde, erzählt ein weiterer Text Kawabatas, der inhaltlich und auch sprachlich (Beschreibung des Morgenhimmels durch das selbe Wort *celadonfarben*) nahtlos an den letzten Satz des *Drehtagebuchs* anschliesst. Es handelt sich um eine sehr kurze Erzählung mit dem Titel *Warawanu otoko* (*Der Mann, der nicht lacht*). Sie erschien 1930 in *Boku no hyôhonshitsu* (*Meine Musterkammer*), einer Anthologie von zwischen 1926 und 1929 verfassten "Handtellerromanen".

In einer nachträglichen Anmerkung von 1950<sup>15</sup> bekräftigt Kawabata, dass der erste Teil der Erzählung wirklich den damaligen Geschehnissen entspreche. Demnach brachte ihn eine alte Maske im Schaufenster eines Kuriositätenladens auf die Idee des Wachtraums mit den maskierten Irren. Er schrieb eine entsprechende Schlusszene und liess das Manuskript dem Regisseur zukommen. Am nächsten Tag wurden die Aufnahmen gemacht.

Doch Kinugasa Teinosuke erhebt ebenfalls Anspruch auf diese eindrückliche letzte Szene. Er hatte im April, als er in Tôkyô weilte, und man

15 Kawabata Gesamtausgabe Band 33 (1982), p. 470.

mangels guter Ideen für das Drehbuch nahe daran war, das ganze Projekt abzublasen, die psychiatrische Klinik Matsuzawa in Setagaya ausserhalb von Tôkyô besucht, um sich zu inspirieren, und dort viele Notizen gemacht. Tatsächlich weisen mehrere Szenen des Films durch ihren dokumentarischen Charakter auf direkte Beobachtung hin, zum Beispiel die Aufnahmen in Wachsaaal und Küche. Angesichts der vielen ausdruckslosen Gesichter habe er, schreibt Kinugasa, das Bedürfnis verspürt, ihnen Masken anzuziehen, den Einfall notiert und vergessen und erst wieder nachgelesen, als die Dreharbeiten wegen des fehlenden Schlusses stockten<sup>16</sup>.

Hier steht Aussage gegen Aussage, die Sache ist nicht zu entscheiden, es sei denn, man halte den Text von Kawabata für die bessere, weil ältere Quelle. Zudem gibt der Schriftsteller seinen Bericht in einem neutralen Kontext, es gereichte für ihn nicht zur höheren Ehre, 1930 in einer fiktiv-literarischen Kurzgeschichte seine gute Idee für eine Schlusszene eines ungenannten Films gehabt zu haben. (Eine Unschuld, die er in der Anmerkung von 1950 allerdings verliert.) Kinugasa dagegen genoss 1976–77, als er seine Erinnerungen *Waga eiga no seishun* (*Meine Filmjugend*) verfasste, den späten Ruhm seines Jugendwerks; es war für ihn durchaus lohnend, sich den Löwenanteil daran zu sichern. Aber das ist reiner Indizienbeweis.

#### *Kawabatas Anteil an Kurutta Ichipeiji*

Im Juli 1926 publizierte Kawabata in der Nullnummer der neuen Filmzeitschrift *Eiga jidai* das Drehbuch von *Kurutta Ichipeiji* unter seinem Namen, aber mit einem Hinweis auf die Mitautoren:

Dieses Szenario verdankt den Herren Kinugasa, Inuzuka und Sawada viel; ich möchte ihnen an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank aussprechen<sup>17</sup>.

Kinugasa zufolge hat Kawabata für den Text die Notizen von Sawada und Inuzuka verwendet und diese nur redigiert<sup>18</sup>. Vermutlich handelte es sich dabei um eine Art Script, das während der Diskussionen und der Dreharbeiten erstellt wurde. Jedenfalls kann kein Zweifel daran bestehen, dass Kawabatas "Drehbuch" nicht als Vorlage zum Film, sondern im Gegenteil der Film als Vorlage zum "Drehbuch" diene, es ist eher eine Decoupage

16 Kinugasa (1977), p. 77.

17 Kawabata Gesamtausgabe Band 2 (1980), p. 593.

18 Kinugasa (1977), p. 71–72.

als ein Szenario. Wir wissen nicht, was genau der im *Drehtagebuch* erwähnte Entwurf Kawabatas enthielt und welchen Umfang er hatte, aber es gibt genug Anhaltspunkte, um das Verhältnis dieses Entwurfs zum abgedrehten Film realistisch einzuschätzen.

Während der ersten zehn Drehtage, in denen mindestens die erste Hälfte von *Kurutta Ichipeiji* entstand, war Kawabata nicht im Studio anwesend. Sein "zusammengestückelter, sehr simpler" Entwurf war kaum dergestalt, dass man ihm getreulich hätte folgen können, um brauchbares Filmmaterial zu bekommen. Aber das war weder nötig noch verlangt. Man schrieb zu jener Zeit in Japan noch nicht richtige Drehbücher (*shinario*) – dass es so etwas gab und welche Rolle es für die Filmarbeit spielen konnte, war in Form übersetzter Beispiele von Louis Delluc erst bis in die Filmzeitschriften gedrungen<sup>19</sup>. Mit der Publikation des "Drehbuchs" ihres Erstlings stellten die Shinkankakuha Eiga Renmei und die neue *Eiga jidai* ihre Fortschrittlichkeit und Konformität mit den europäischen Vorbildern unter Beweis. Zu diesem Zweck wurde nachträglich ein "Drehbuch" erstellt, eine der vielen Seltsamkeiten, die die zeitweise heftige japanische Sehnsucht nach westlicher Modernität hervorgebracht hat.

Die Arbeit eines japanischen Filmszenaristen jener Zeit bestand darin, einen geeigneten Stoff zu einem *kyakuhon* (Textbuch) umzuarbeiten. Es scheint mir wahrscheinlich, dass der Entwurf Kawabatas in einem Exposé bestand, das nicht viel mehr als die Figuren und den Handlungsfaden umschrieb. Kawabata war Stofflieferant, als solcher engagiert und im Filmvorspann so bezeichnet. Den Entwurf des Schriftstellers zu adaptieren war Sache der erfahrenen Szenaristen Sawada und Inuzuka.

Wie aus dem *Drehtagebuch* hervorgeht, wurde Kawabatas Material beim Drehen nicht durch anderes ersetzt, aber erweitert und entwickelt. Während der drei Tage des *Drehtagebuchs* sah Kawabata bei den Dreharbeiten ausschliesslich Szenen und Figuren, deren Anlage er kannte und bei denen er gespannt war, ob die Umsetzung dem entsprächen, was ihm vorschwebte. Die Ausgestaltung stammte also von den Filmleuten; die raffinierte optische Gestaltung des Films, die die Handlung nur als Anlass und Ausgangspunkt nimmt, um eine grossartige visuelle Dramatik zu entfalten, ist ohne Zweifel Kinugasa und dem Kameramann Sugiyama Kôhei zuzuschreiben.

Ob Inuzuka und Sawada bei den nächtlichen Diskussionen auch Inhaltliches beitrugen, ist unbekannt. Fest steht nur, dass sie die Notizen

19 Zum Beispiel *La fièvre* und *La fête espagnol*. Siehe dazu auch Anmerkung 5.

führten, die als Grundlage des “Drehbuchs” dienten. Kinugasa Teinosuke war der Motor des ganzen Unternehmens und legte mit seinen Vorgaben – die Dominanz von Inoues Rolle, das Vorwiegen von Innenaufnahmen, eine Tänzerin und möglicherweise auch das Irrenhaus als Schauplatz – wichtige Rahmenbedingungen für die Handlung von *Kurutta Ichipeiji* fest. Die filmischen Inspirationsquellen dafür drängen sich auf. Murnaus *Letzter Mann* ist beinahe ein Monodrama um Emil Jannigs als alterndem Hotelportier mit einem Minimum von (meist nächtlichen) Aussenaufnahmen; diesen Film hat Kinugasa im Frühling 1926 nachweislich fünfmal gesehen und kannte ihn Einstellung für Einstellung auswendig<sup>20</sup>. Tanzszenen waren wegen ihrer photogenen Dynamik bei französischen Filmern der Zeit sehr beliebt. Beispiel finden sich unter anderem in *Kean* und *El Dorado* (Marcel L’Herbier, 1921, japanische Erstaufführung Februar 1926). Und möglicherweise legte es *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919–20, japanische Erstaufführung Mai 1921, das grosse erste Erlebnis eines künstlerisch ambitionierten europäischen Films für Japan) nahe, ein Irrenhaus als Schauplatz zu wählen. Auch von diesem Film war Kinugasa nach eigenem Zeugnis tief beeindruckt<sup>21</sup>.

Der Regisseur gab dem Film bei der Montage die endgültige Gestalt und verschob, indem er mehrere Szenen schnitt, Gewichtung und Anlage der Filmhandlung entscheidend. Das “Drehbuch” enthält einige im Film fehlende Partien, und was Kinugasa über seine Kürzungen schreibt<sup>22</sup>, erlaubt es, diesen Text mit der ungeschnittenen Version des Films gleichzusetzen. Von Quellen ungestützt, aber naheliegend, meine ich, ist es, die Abweichungen der schriftlichen Fassung vom Film als Hinweise auf Kawabatas ursprüngliches Konzept der Handlung zu lesen, die Kinugasa dann durch Schnitte (übrigens sehr gezielt und effizient) nach seiner eigenen Vorstellung umformte.

Zum Vergleich und zum besseren Verständnis fasse ich nun den Handlungsfaden kurz zusammen. Im Film fehlende Abschnitte des “Drehbuchs” stehen eingerückt und in Klammern.

20 Kanô (1985), pp. 101–102.

21 Sadoul (1965), p. 46.

22 Kinugasa (1977), p. 72.

*Eine verrückte Seite (Inhaltszusammenfassung)*

Nächtlicher Regensturm über einer psychiatrischen Klinik. Verschiedene Insassen. Eine Krankenschwester blickt in die Zellen. In einer davon eine geisteskranke Frau.

[Andernorts ein junges Paar in einem Zimmer. Er schreibt. Regensturm bläst durchs Fenster und wirbelt Manuskriptblätter auf. Der junge Mann gibt dem Mädchen einen Verlobungsring. Sie denkt traurig an ihre wahnsinnige Mutter.]

Gleiche Sturmnacht. Ein älterer Mann, Gehilfe in der Anstalt, schleicht vor die Zelle der wahnsinnigen Frau, seiner Frau. Rückblenden aus ihrer gemeinsamen Vergangenheit. Er war Matrose. Sie versuchte, Selbstmord zu begehen und wurde von der erwachsenen Tochter (= Mädchen) gerettet.

Morgen. Die Tochter besucht die Klinik, ist überrascht, den Vater hier zu finden, dem sie feind ist, da er die Mutter ins Unglück gebracht hat. Sie will der Mutter von der Verlobung erzählen, aber diese erkennt sie nicht. Die Tochter verlässt die Klinik. Nach einem Spaziergang der Patienten kommt es im Anstaltskorridor zu einem Aufruhr. Ein Patient schlägt die Frau, der Gehilfe verteidigt sie. Der Oberarzt weist den Gehilfen zurecht.

[Die Tochter besucht den Verlobten, sie gehen zusammen weg.]

Der Gehilfe in seinem Zimmer. Vor dem Fenster Reklameumzug für eine Lotterie. Der Gehilfe stellt sich vor, er sei am Jahrmarkt und gewinne eine Aussteuertruhe für die Tochter.

[Tochter und Verlobter besichtigen Aussteuertruhe in Möbelgeschäft.]

Anstalt, Essenszeit. Der Gehilfe bringt seiner Frau heimlich zwei Reiskuchen in die Zelle und zeigt ihr einen Schlüsselbund. Er trägt in einem grossen Korb gebrauchtes Geschirr in die Küche.

[Anstaltstor. Ein Freund des Verlobten fragt den Pförtner aus. Zimmer des Verlobten. Der Freund erzählt, die Mutter des Mädchens sei wahnsinnig. Dieses steht unbemerkt auf dem Balkon und hört zu, geht danach verzweifelt weg.]

Der Gehilfe in seinem Zimmer. Die Tochter besucht ihn, erzählt betrübt von der gefährdeten Verlobung und geht wieder weg.

Nacht; Der Gehilfe geht heimlich zur Zelle seiner Frau, öffnet sie mit Hilfe des Schlüssels und versucht, seine Frau aus der Anstalt wegzubringen, um der Tochter die Heirat zu erleichtern. Die Frau fürchtet sich vor der dunklen Nacht draussen und flieht in ihre Zelle zurück. Ein Pfleger kommt, der Gehilfe erreicht unbemerkt sein Zimmer, verliert aber den Schlüsselbund.

Alptraum des Gehilfen. Er versucht, mit der Frau zu fliehen, aber Scharen von Patienten und Pflegepersonal halten ihn auf. Der Arzt beschimpft ihn. Der Gehilfe schlägt den Arzt tot. Die Tochter und ein Verrückter als Brautpaar in einem Automobil. Die Mutter versucht, das Automobil aufzuhalten, der Gehilfe schlägt auf sie ein. Ein Leichenwagen als Ambulanz fährt vor, Arzt und Krankenschwestern steigen ein.

Morgen. Blumen. Strassen im Morgenlicht.

Fortsetzung des Traums. Der Gehilfe trägt einen grossen Korb voll lustiger Masken durch den Korridor und zieht sie den Kranken an. Zuletzt legt er seiner Frau und sich selber je eine heitere Maske an und umarmt die nun lächelnde Frau.

Überblendung. Der Gehilfe fegt den Korridor. Arzt und Krankenschwestern gehen von Zelle zu Zelle, alles ist unverändert, auch die wahnsinnige Frau. Der Gehilfe fegt resigniert den Boden.

[Ein Blumenstrauss im Zimmer des Verlobten kündigt die morgige Hochzeit an.]

Die an der Handlung von *Kurutta Ichipeiji* beteiligten Figuren (Anstaltsgehilfe, Frau, Tochter und Verlobter) und ihre Konstellation (verunmöglichte Kommunikation zwischen Mann und Frau; durch den Wahnsinn der Mutter gefährdete Ehe der Tochter) darf man mit Sicherheit als Kawabatas Schöpfung betrachten. Sie entsprechen wiederkehrenden Motiven seines literarischen Universums und weisen die Geschichte als *Michikomonono*<sup>23</sup> aus, als eines der vielen Werke, in denen Kawabata das einschneidende Erlebnis seiner zerbrochenen ersten Liebe verarbeitet hat. Suzuki Hikojiro, einer der Freunde, die Kawabata begleiteten, als er 1921 um Michikos Hand anhielt, erinnert sich, dass der Vater des Mädchens Schulabwart war<sup>24</sup>; Inoue, der Vater in *Kurutta Ichipeiji*, ist Abwart in einer Klinik. Einen Monat nach der Verlobung teilte Michiko Kawabata in einem Brief mit, sie löse die Bindung wegen "aussergewöhnlicher Umstände, die sie nicht mitteilen könne"<sup>25</sup>. In Film und Drehbuch ist es die wahnsinnige Mutter, die sich trennend zwischen die Verlobten stellt; noch heute gilt in Japan Wahnsinn in der Familie als eines der gravierendsten Eehindernisse. Die Hypothese eines autobiographischen Hintergrundes von Kawabatas Anlage der Filmhandlung wird auch durch die Figur des Verlobten gestützt, der, im "Drehbuch" deutlich, im Film kaum mehr erkennbar, ein junger Schriftsteller ist.

Im "Drehbuch" beginnt der Bogen der Handlung mit der Verlobung, führt in Schwierigkeiten und endet mit dem Symbol der glücklichen Heirat. Alle diese Szenen und zwei weitere mit dem jungen Paar hat Kinugasa geschnitten und damit die Handlung um die Tochter auf ein Minimum reduziert. Die Schnitte schalten auch das Happy-End aus und bezeichnen zu Beginn und Ende des Films die Klinik als Hauptschauplatz und den Gehilfen als die zentrale Figur. Dadurch verschiebt sich das Gewicht der Handlung auf eine andere Problematik, nämlich die Beziehung zwischen dem Gehilfen und seiner Frau.

23 Der Arbeit von Brunet (1982) zu verdanken.

24 Brunet (1982), p. 94.

25 *ibid.*

Auch wenn die narrative Handlung durch Kinugasas Eingriffe radikal verkürzt wurde und, im Vergleich zur ausladenden filmischen Gestaltung mit stellenweise beschleunigter Montage, Mehrfachbelichtungen, Zerrlinsen, Match-cuts, Achsensprüngen und einer sehr beweglichen Kamera, eine untergeordnete Rolle spielt, ist eine Aufteilung in einfache Narration (Kawabata) und komplexe Visualität (Kinugasa) unzulässig. Zwar existiert *Kurutta Ichipeiji* nur als Film Kinugasas Teinosukes und nicht als literarisches Werk Kawabatas Yasunaris. Das "Drehbuch" fällt wegen seiner vielen Väter und der Abhängigkeit vom Film ausser Betracht. Kawabatas ursprünglicher Entwurf ist nicht überliefert, es sei denn in einem unzugänglichen Privatnachlass. Es war laut *Drehtagebuch* ein kurzer, schnell und spontan geschriebener Text "ohne eigentliche Handlung", was mich an eine Kurzgeschichte in der Art der "Handtellerromane" denken lässt.

In den "Handtellerromanen", von denen Kawabata zu jener Zeit viele schrieb, finden sich häufig Techniken der Traumarbeit wie Verschiebung und Verdichtung. Die Geschichten wirken auch wie Träume. Das Erzählte, dem Traumtext vergleichbar, ist sprachlich einfach, sehr visuell und sinnlich, fast filmisch mit Abfolgen optischer Eindrücke, dabei inhaltlich oft schwer verständlich, eigenartig absurd. Ein intensives Gefühl drückt sich aus, das drängend wirkt, aber unbestimmt bleibt. Wo in *Kurutta Ichipeiji* das Geschehen vor der Kamera – und nicht die filmischen Verfahren oder nicht sie allein – unreal, phantastisch und traumhaft ist wie in dem langen Alptraum des Gehilfen, der zehn Minuten oder gut ein Achtel der gesamten Filmlänge einnimmt, besteht der dringende Verdacht einer Autorenschaft Kawabatas.

[Dieser Artikel folgt in Inhalt, Argumentation und Schlüssen den entsprechenden Teilen einer 1987 vorgelegten Lizentiatsarbeit. Neu ist nur der einleitende Abschnitt, der zum behandelten Thema nicht beiträgt, sondern es ergänzt.]

## BIBLIOGRAPHIE

*A. Japanische Literatur*

- KYZ = Kawabata Yasunari zenshû (Gesamtausgabe in 37 Bänden). Yamamoto Kenkichi, Inoue Yasushi und Nakamura Mitsuo (Hrsg.), Shinchôsha, 1980–1984.
- KANÔ Ryûichi, Kinugasa Teinosuke to sono shûhen (Kinugasa und sein Kreis), in: *Kôza nihon eiga 2, Musei eiga no kansei*, Iwanami shoten, 1986, pp. 94–115.
- KAWABATA, Yasunari, Shinkankakuha eiga renmei ni tsuite (Über die Shinkankakuha-Filmföderation), in: *Yomiuri shinbun*, 27., 28. und 30.4.1926. Reprint in: *Ekipu do shinema*, No. 8, 1975, pp. 42–43.
- Nyûkyô nikki (Tagebuch der Rückkehr in die Hauptstadt), in: *Bungei jidai*, Mai 1926. Reprint in: KYZ, Band 26, 1982, pp. 96–102.
  - ‘Kurutta Ichipeiji’ satsuei nikki (Tagebuch der Dreharbeiten von ‘Kurutta Ichipeiji’), in: *Shûkan asahi*, 30.5.1926. Reprint in: KYZ, Band 33, 1982, pp. 18–24.
  - Shinario ‘Kurutta Ichipeiji’ (Drehbuch ‘Kurutta Ichipeiji’), in: *Eiga jidai*, No. 1, Juli 1926. Reprint in: KYZ, Band 2, 1980, pp. 385–418.
  - Eiga ki no dokuroku (Liste bemitleidenswerter Filmschauspieler), in: *Shibai to kinema*, Januar 1929, Reprint in: KYZ, Band 26, 1982, pp. 174–176.
  - Eiga no kenbutsu ki (Filmvisionierungsberichte), in: *Shinchô*, November 1929 und Januar 1930. Reprint in: KYZ, Band 26, 1982, pp. 294–305 und 314–324.
  - Amanshō (Lob der Betty Amann), in: *Miyako shinbun*, 3.2.1930. Reprint in: KYZ, Band 26, 1982, pp. 331–332.
  - Warawanu otoko (Der Mann, der nicht lacht), in: *Boku no hyôhonshitsu* (Meine Musterkammer), 1930. Reprint in: KYZ, Band 1, 1980, pp. 265–269.
  - Dokuei jimei (Notizen zum eigenen Werk, 1948–1954), in: *Kawabata Yasunari zenshû*, Band 33, 1982, pp. 267–547.
- KINUGASA Teinosuke, ‘Kurutta Ichipeiji’ no shimatsu (Rund um ‘Kurutta Ichipeiji’), in: *Ekipu do shinema*, No. 8, 1975, pp. 8–9.
- *Waga eiga no seishun* (Meine Filmjugend). Chûôkôronsha, 1977.
- KOBAYASHI Ichirô, Kurutta Ichipeiji ron (Essay über Kurutta Ichipeiji), in: *Kawabata Yasunari kenkyû sôsho*, Band 3, 1977, pp. 69–81.
- TANAKA Junichirô, *Nihon eiga hattatsushi* (Entwicklungsgeschichte des japanischen Films). Chûôkôronsha, 1957–1980. Band I (1957), 5. Auflage 1968.
- YAMAMOTO Kikuo, *Nihon eiga ni okeru gaikoku eiga no eikyô* (Der Einfluss des ausländischen Films auf den japanischen Film). Waseda daigaku shuppanbu, 1983.

*B. Westliche Literatur*

- BRUNET, Yuko, *Naissance d'un écrivain*. Etude sur Kawabata Yasunari, L'Asiathèque, Paris 1982.
- KEENE, Dennis, *Yokomitsu Riichi, Modernist*. Columbia University Press, New York, 1980.
- NIOGRET, Hubert, Entretien avec Teinosuke Kinugasa, in: *Positif*, Revue du cinéma, no. 150, mai 1973, pp. 69–75.

- OUWEHAND, Cornelius, Einige Bemerkungen über die "Handflächen"-Erzählungen von Yasunari Kawabata, in: *Asiatische Studien*, XXIX, 1, 1975, pp. 89–120.
- TESSIER, Max, Une page folle, Entretien avec Teinosuke Kinugasa, in: *Ecran*, no. 35, avril 1975, pp. 72–73.
- *Cinéma et littérature au Japon, de l'ère Meiji à nos jours*. Editions du Centre Pompidou, Paris, 1986.
- SADOUL, George (ed.), Le cinéma japonais vers 1920, par Teinosuke Kinugasa, in: *Les cahiers du cinéma*, nos. 166–167, mai-juin 1965, pp. 42–47.