

Die Verfilmung von Abe Kbs Suna no Onna

Autor(en): **Bötschi, Marie**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **51 (1997)**

Heft 4

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-147374>

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.

DIE VERFILMUNG VON ABE KŌBŌS *SUNA NO ONNA*

Marie Böttschi, Zürich

Das Ziel meiner Lizentiatsarbeit¹ war es, über den Weg der Erzähl- und Filmanalyse die Innenweltdarstellung der Protagonisten im Roman und im Film *Suna no Onna* (Die Frau in den Dünen) miteinander zu vergleichen und aufzuzeigen, wo der Film beim Versuch, Innenwelt darzustellen, an seine Grenzen stösst.

Das Bedürfnis nach einer vertieften Auseinandersetzung mit dem Roman und Film ergab sich einerseits aus den Themen wie Identitätsverlust, Entfremdung, Heimatlosigkeit, mit denen sich Abe Kōbō im Roman in einem grotesken und absurden bis zuweilen surrealistischen Sprachstil auseinandersetzt. Auf der anderen Seite interessierte mich, ob – und wenn ja, wie – der Filmregisseur Teshigahara Hiroshi diese Stilelemente im Film umzusetzen versuchte.

Die zeitliche Nähe zwischen dem Erscheinen des Buches (1962) und der Verfilmung (1964) sowie die Tatsache, dass das Drehbuch vom Autor des Romans, Abe Kōbō, selbst verfasst wurde, ermöglichen es, in geradezu idealtypischer Weise den Transformationsprozess vom Roman zum Film ins Auge zu fassen, die Folgen des Medienwechsels sichtbar zu machen und die durch den filmischen Code bedingten Umstrukturierungen und neuen Akzentsetzungen zu betrachten.

Zusammenfassend kann für die Literaturverfilmung festgehalten werden, dass der Film, über die rein sichtbaren Gegebenheiten einer Romanvorlage hinaus, auch fähig ist, die Gefühle, d.h. die innere Verfassung einer Figur, wiederzugeben oder zumindest anzudeuten. Zu diesem Zweck verwendet der Film mit Vorliebe die Grossaufnahme. Abgesehen von der Grossaufnahme und der Wahl des Bildausschnittes existieren weitere kinematografische Möglichkeiten, den Gefühlszustand einer Person zu unterstreichen. Zu nennen sind hier die vielfältigen Möglichkeiten der Beleuchtung. Mit Hilfe von Licht kann eine gewisse Atmosphäre erzeugt werden, die oft auch der Gefühlslage der in der Einstellung sichtbaren

1 BÖTSCHI, Marie, *Suna no Onna – Die vergleichende Innenweltdarstellung der Hauptprotagonisten in Roman und Film*, Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 1996.

Person zugeschrieben werden kann. Ein weiteres Mittel der Innenwelt-darstellung ist der Kamerastandpunkt.

Im ersten Teil meiner Arbeit bin ich kurz auf den Autor des Romans von *Suna no Onna*, Abe Kōbō, näher eingegangen, um anschliessend den Aufbau, die Grundthemen, die Romanfiguren und den Sprachstil von *Suna no Onna* näher zu analysieren.

Denjenigen LeserInnen, die den Roman nicht kennen, möchte ich an dieser Stelle eine kurze Zusammenfassung des Inhaltes liefern: Der männliche Protagonist Niki Jumpei, ein passionierter Insektensammler wird während eines Ausfluges in ein entlegenes Küstendorf von den dortigen Dorfbewohnern in einem Sandloch gefangengehalten, das nur von einer Frau bewohnt wird. Er wird gezwungen, den ständig herabrieselnden Sand wegzuschaufeln. Ein absurdes Unterfangen, dessen stumpfsinnige Monotonie er mit wütender Verachtung von sich weisen will. Die Frau benutzt er als Geisel, um seine Freilassung zu erzwingen, doch auch dies scheitert. Der sexuelle Kontakt, der sich dann ergibt, wird als blosse Triebabfuhr, als gegenseitiges Abreagieren von Wut und Verzweiflung geschildert. Nachdem sein Fluchtversuch scheitert und er von den Dorfbewohnern wieder brutal ins Sandloch hinabgeseilt wird, empfindet er erstmals Mitgefühl für die Frau. Darauf baut er im Sand eine Krähenfalle und entdeckt dabei, dass er mit dieser Vorrichtung Wasser sammeln kann. Dadurch ist er plötzlich von den Dorfbewohnern unabhängig und er findet Ansätze zu einer neuen Identität. Als die Frau schwanger wird und infolge Komplikationen ins Krankenhaus gebracht werden muss, eröffnet sich dem Mann die Möglichkeit, über eine zurückgelassene Strickleiter zu entkommen. Doch hat die Freiheit für ihn den Reiz verloren.

Die grundlegenden Themen und Topoi in *Suna no Onna* sind: Identitätssuche, und -verlust, Einsamkeit, Entfremdung, Absurdität, Heimat und Flucht.

Bei der herangezogenen Sekundärliteratur² sind sich die Autoren einig, dass der Sand die zentrale Metapher des Romans darstellt. Der Sand fliesst, ist in stetiger Bewegung und Veränderung begriffen und hat zerstörerische Eigenschaften. Er steht für die sich verlagernde Realität. Die minuziös, beinahe analytisch beschriebenen und sehr realistisch wirkenden Passagen über den bedrohlichen Sand wechseln gekonnt mit den alptraumähnlichen, absurd-grotesken Passagen.

2 HIJYA-KIRSCHNEREIT, CURRIE und KIMBALL.

Der Protagonist Niki Jumpei wird anfangs als stumpfsinniger, pedantischer und durchschnittlicher Mann geschildert. Er wird als Rationalist dargestellt, der immer alles genau analysiert und sich nur gelegentlich irrationalen Handlungen hingibt. Der Frau gegenüber verhält er sich sehr brüsk und rücksichtslos. Die Beschreibung der Frau erfolgt vom ersten Moment an aus der Warte des Mannes und nicht wie beim Mann aus dem Blickwinkel eines allwissenden Beobachters. Beim Film kann aus kamera-technischen Gründen keine solche klare Differenzierung in der Perspektivierung stattfinden.

Der Sprachstil von *Suna no Onna* ist eine Mischung aus Realität und Phantasie. Die Gegenüberstellung von genauen Details (exakte Naturbeschreibung von Sand und Insekten) und die alptraumhafte Umgebung tragen zur Absurdität bei. Die Sprache von Abe Kōbō ist knapp und prägnant. Alltägliche Gegebenheiten werden bisweilen minutiös analysiert und bekommen so einen neuen Stellenwert. Abe Kōbō verwendet abwechselnd die erste Person Singular im inneren Monolog (relativ selten) und die dritte Person Singular im auktorialen Gedankenbericht, in der erlebten Rede und in der allwissenden Erzählperspektive.

Von den Passagen aus dem Roman mit Innenweltdarstellung (erlebte Rede, innerer Monolog, auktorialer Gedankenbericht, Beschreibung der Frau aus der Perspektive des Mannes) wurden 43 Stellen filmisch umgesetzt, und 54 Stellen fanden keine Umsetzung im Film.

Zur Veranschaulichung meiner Untersuchung möchte ich an dieser Stelle eine Passage aus dem Roman mit Innenweltdarstellung zitieren und anschliessend zeigen, wie diese Stelle im Film umgesetzt wurde. Die folgende Beschreibung der Frau aus der Warte des Mannes findet im Film eine kunstvolle Umsetzung:

Sie schwebte wie ein Schatten vor seinen tränenden Augen. Sie lag auf dem Rücken auf der Tatami-Matte und bot ihren ganzen Körper, bis auf ihr Gesicht, seinem Blick dar. Ihre linke Hand lag anmutig auf ihrem kleinen prallen Bauch. Die Körperteile, die man zu verbergen pflegt, waren nackt, während das Gesicht, das man doch zeigen darf, mit einem kleinen Handtuch bedeckt war. Zweifellos sollte das Tuch Augen, Mund und Ohren gegen den Sand schützen; doch dieser Kontrast hob ihre Nacktheit nur noch augenfälliger hervor. Ihr ganzer Leib war mit einer feinen Sandschicht bedeckt. Der Sand verbarg zwar

die Details ihres Körpers, hob aber die weiblichen Formen besonders hervor. Sie sah aus wie eine mit Sand plattierte Statue.³

Im Film folgt eine Umsetzung seiner Visionen wie z.B. das oben zitierte "Schweben wie ein Schatten". Die einzelnen Bilder werden nicht durch harte Schnitte voneinander getrennt, sondern durch Überblendungen. Dadurch wird der Zeitverlauf unterbrochen und das Traumähnliche dieser Sequenz unterstrichen. Die erste Einstellung zeigt eine Doppelbelichtung seiner Augen und dem horizontal liegenden Frauenkörper, es folgt eine Überblendung auf eine Sanddünenlandschaft mit horizontalen Linien, wobei immer noch der horizontal liegende Frauenkörper zu sehen ist. Als nächstes wird auf eine Sanddünenlandschaft mit vertikalen Linien überblendet, jetzt ist die liegende Frau nicht mehr im Bild zu sehen. Die Kamera schwenkt nach links und es folgt eine Überblendung auf eine Grossaufnahme des Mannes, der sich die Augen reibt, und anschliessend eine Überblendung auf einen aufgespannten Schirm mit Blick von unten und eine Überblendung auf den liegenden Frauenkörper. Wie im Roman beschrieben, ist auch hier nur ihr Kopf bedeckt, der Rest ihres Körpers ist entblösst und im Gegenlicht zu sehen. Plötzlich wird es hell und der Rest des Raumes wird sichtbar. Mit dem Hellerwerden des Raumes fühlt man sich wieder in die Gegenwart zurückversetzt und der Zeitverlauf geht normal weiter. Von da an werden die Einstellungen auch wieder mit einem harten Schnitt und nicht mit einer Überblendung voneinander getrennt.

Aus der vergleichenden Analyse zur Innenweltdarstellung der Protagonisten in Roman und Film ergaben sich folgende Haupterkenntnisse:

Zahlreiche Gedanken des männlichen Protagonisten konnten im Film nicht umgesetzt werden. Die allgemeinen Gedanken des Mannes, insbesondere wie er sich der Frau gegenüber verhalten soll, und seine Mutmassungen über ihre momentane Gemütsverfassung und Gefühle entfallen ebenfalls im Film. Seine im Roman geäusserten Gedanken zur äusseren Erscheinung der Frau können im Film vom Zuschauer nur hypothetisch angenommen werden. Seine Vergleiche der Frau mit einem Tier, die im Roman zum absurden Stil beitragen, entfallen im Film. Ein Beispiel aus dem Roman ist die Stelle, nachdem er sie gefesselt hat:

3 ABE, Kōbō. *Die Frau in den Dünen*, Frankfurt am Main 1981, 44.

Die Starre in ihren Wangen, die wie die Haut getrockneter Fische aussahen, begann sich langsam zu lösen, als sie den Unterkiefer ein paarmal hin und her bewegte.

[...] Ihre Zunge schien noch nicht wieder recht zu funktionieren. Sie sprach mit dumpfer Stimme, und es hörte sich an, als verzehre jemand gekochte Eier mitsamt der Schale.

[...] Die Frau bog ihre Zehen kräftig nach unten. Sie sahen aus wie Saugnäpfe von Fischen. Er lachte. Doch während er lachte, glaubte er, sich erbrechen zu müssen.⁴

Das Gefühl, das der Mann empfindet, als ihn die Frau wäscht oder berührt, kann im Film nicht so explizit, wie im Roman – in Form eines auktorialen Gedankenberichts oder der erlebten Rede – wiedergegeben werden.

Die bis ins Detail beschriebenen Gedanken zur Sexualität können im Film keine Umsetzung finden. Die Sexualität wird im Film nur dann thematisiert, wenn sie tatsächlich zwischen dem Mann und der Frau stattfindet.

Der Gedanke über die mögliche Reaktion der Frau nach seiner Flucht (Gewissen, Verantwortungsbewusstsein) wird im Film nicht gezeigt. Die Gedanken an die Frau während seinem letztem Fluchtversuch kommen im Film nicht zum Tragen. Die unausgesprochenen Fragen, die er sich zu den Lebensumständen im Sandloch stellt, können im Film nicht nachvollzogen werden. Die assoziativen Gedanken und Visionen, die der Mann hat, finden im Film ebenfalls keine Umsetzung.

Wie aus der durchgeführten Analyse zur filmischen Umsetzung der im Roman beschriebenen Innenweltdarstellung hervorgeht, gehen viele Passagen des Romans diesbezüglich verloren. Der Schluss liegt daher nahe, dass die Filmversion grosse qualitative Einbussen erleidet und dem Roman in seinem Gehalt und seiner Aussagekraft deutlich unterlegen ist.

Ich habe versucht in meiner Arbeit aufzuzeigen, weshalb dies so pauschal nicht gesagt werden kann. Die Stärke des Films liegt zu einem grossen Teil in der subtilen Schauspielkunst und Schauspielerführung der beiden Darsteller. Im Film *Suna no Onna* ist auffällig, dass es relativ lange dialogfreie Einstellungen gibt. Dadurch kann sich der Zuschauer mehr auf die Umgebung (bei Totalen und Halbtotale) oder Details wie den Sand

4 ABE, Kōbō, 104-106.

(Detailaufnahmen) oder auf die Gesichtsausdrücke (Gross- oder Nahaufnahmen) der Schauspieler konzentrieren.

Bei den Gross- oder Nahaufnahmen des Mannes gelingt es dem Regisseur Teshigahara, durch die subtile Augensprache, Körperhaltung und Gesichtsmimik des Schauspielers gewisse Gedanken beim Zuschauer zu evozieren, die denen des Romans sehr nahe kommen. Durch die mit Regelmässigkeit eingeschobenen Detailaufnahmen von Sand, Insekten, Haut und Augen im Film erreicht und bewirkt Teshigahara eine zutiefst ergreifende, beinahe unerträgliche Tiefgründigkeit und Intimität. Eine Detailaufnahme des Sandes zeigt nicht nur das konkrete Sandkorn, sondern weckt Assoziationen beim Zuschauer. Mit Fortschreiten des Filmes wird der Sand immer bedrohlicher, aber immer erhält er auch etwas Poetisches, Ästhetisches, Sinnliches. Dies wird deutlich, wenn die Detailaufnahmen der menschlichen Haut (während der Mann gewaschen wird und beim anschliessenden Liebespiel) grosse Ähnlichkeit mit der Sanddünenlandschaft aufweisen.

In der Sekundärliteratur wird betont, dass die äusserliche Beschreibung des Protagonisten sich nur auf das Wesentliche beschränkt. Im Film hingegen wird uns mit einer Einstellung die ganze äussere Erscheinung des Mannes vor Auge geführt. Hier ist im Gegensatz zur Innenweltdarstellung, wo der Roman expliziter ist, der Film konkreter und fassbarer. Somit bleibt beim Film wenig Raum für Phantasie offen, wie das beim Roman der Fall ist.

Die Perspektivierung ist im Roman eindeutiger als im Film; sie erfolgt stets aus der Warte des Mannes. Im Film erfahren wir das Geschehen mehr aus einer allwissenden Perspektive. Der Mann ist ebenso oft im Bild zu sehen wie die Frau. Diese formale Gegebenheit vermittelt dem Zuschauer nicht das Gefühl, das Geschehen mit den Augen des männlichen Protagonisten zu betrachten.

Grundsätzlich ist beim Transformationsprozess vom Roman zum Film keine Thematikverschiebung festzustellen. Die Hauptthemen des Romans – Identitätssuche, Einsamkeit, Entfremdung und Flucht – sind im Film ebenfalls stets präsent.

In der Persönlichkeitsentwicklung des Mannes zeichnet sich in beiden Medien ein ganz ähnliches Bild ab. Der männliche Protagonist entwickelt in beiden Fällen im Verlauf seines Aufenthaltes ein grösseres Verantwortungsbewusstsein der Frau gegenüber. Durch die Entdeckung, dass die Krähenfalle als Wasserpumpe dient, entdeckt er ein neues Ich, einen neuen

Sinn in seinem Leben. Zuerst von den Dorfbewohnern in totaler Abhängigkeit befindlich, fühlt er sich jetzt frei und unabhängig und nicht mehr als Gefangener.

BIBLIOGRAPHIE

ABE Kōbō. *Die Frau in den Dünen*. Oscar Benl und Mieko Osaki (Übers.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984.

CURRIE, William. *Approaches to the Modern Japanese Novel: Abe Kōbō's Nightmare World of Sand*. KINYA Tsuruta, Thomas E. SWANN (Hg.), The Kawata Press, Tōkyō 1976.

HUIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela. *Kindlers Neues Literaturlexikon: Abe Kōbō*. Bd.1, Kindler Verlag, München 1988.

—, *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur: Abe Kōbō*. Bd.1, Edition Text und Kritik, München 1984.

—, *Was heisst: Japanische Literatur verstehen?* Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990.

KIMBALL, Arthur G. *Crisis in Identity and Contemporary Japanese Novels*. Charles E. Tuttle Company, Tōkyō 1973.

