

## Der Roman zum Film – erste Überlegungen am Beispiel des Films und des Romans *Still Walking* (*Aruite mo aruite mo*) von Hirokazu Koreeda

「映画に基づいた小説——是枝裕和の映画版と小説版の  
『歩いても歩いても』を例に暫定的な考察」

Reinold OPHÜLS-KASHIMA  
オブヒュルス鹿島ライノルト

文献上で小説の映画化・脚本化ということは幅ひろく議論されているが、日本の映画研究では、映画と同時に出版している小説（映画のノベライズ）は、殆ど対象とされていない。

最初のステップとして、よく知られている是枝裕和映画監督の映画版と小説版の『歩いても歩いても』を紹介し、両者を比較して映画を小説化する場合の構造と表現の違いを探求する。

### I Film und Literatur

Während die „Verfilmung“, die Film-Adaption literarische Stoffe seit den Anfängen des Films große Beachtung erfuhr, spielt umgekehrt die, um einen Neologismus zu gebrauchen, „Ver-Romanung“ („Literarisierung“) von Film-Stoffen bisher kaum Beachtung. Dabei ist es inzwischen durchaus übliche Praxis, vor allem auch in Japan, gleichzeitig zum Erscheinen des Films einen Roman zum Film zu veröffentlichen. In diesen Fällen ist der Film das primäre, der Roman das sekundäre Medium.

Zur Frage der „Verfilmung“ oder filmischen Adaption von literarischen Stoffen existiert dementsprechend eine große Fülle von Literatur. Josef Albersmeier konstatiert schon 1989 in seiner

„Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik“ zu der Aufsatzsammlung *Literaturverfilmungen* (Albersmeier, Roloff 1989, S. 15–37): „Die kritische Literatur zur Adaptionsproblematik ist mittlerweile unüberschaubar“ (S. 17). Z.B. hat die japanische Germanistik in der „Internationalen Ausgabe“ ihrer Zeitschrift *Neue Beiträge zur Germanistik* 2014 (*Doitsu bungaku* 149, „Literatur und Film“) eine Reihe von Beiträgen zur Verfilmung von Literatur veröffentlicht. In der international vielleicht bekanntesten Einführung in die Analyse des Films, *How to read A Film* von James Monaco (2009), beginnt der Filmtheoretiker seine Überlegungen zum Verhältnis von Film und Roman in dem Kapitel „Film and the Novel“ (S. 51–58) folgendermaßen:

„The narrative potential of film is so marked that it has developed its strongest bond not with painting, not even with drama, but with the novel. Both films and novels tell long stories with a wealth of detail and they do it from the perspective of a narrator, who often interposes a resonant level of irony between the story and the observer. Whatever can be told in print in a novel can be roughly pictured or told in film ([...]). But the differences between pictorial narration and linguistic narration, are quickly apparent.“

Offensichtlich meint Monaco mit „narrator“ den Schriftsteller einerseits und den Regisseur (eventuell in Zusammenarbeit mit dem Kameramann bzw. der Kamerafrau, dem Drehbuchsreiber und anderen) andererseits.

Weiter:

„First, because film operates in real time, it is more limited. [...] An average screenplay, for example, is 125 to 150 typescript pages in length; the average novel three or four times of that.“

(S. 51–53). [...]

“Novels are told by the author. We see and hear only what he wants us to see and hear. Films are more or told by their authors, too, but we see and hear a great deal more than a director necessarily intends.“ [...] The driving tension of the novel is the relationship between the material of the story (plot, character, setting, theme, and so forth and the narration of it in language; between the tale and the teller, in other words. The driving tension of film, on the other hand, is between the materials of the story and the objective nature of the image. It’s as if the author/director of a film were in continual conflict with the scene he is shooting.“ (S. 54)

Monacos Beobachtungen treffen sicher auf den Roman zu, aber schon nicht mehr auf die Film-Adaption kürzerer literarischer Formen wie der Novelle und der Kurzgeschichte. Aus theoretischer Sicht am problematischen aber erscheint die Gleichsetzung von Autor und Erzähler; wenigstens hätte zwischen einem extra-diegetischen (Autor) und einem intra-diegetischen Erzähler (im Film oder Roman) unterschieden werden können.

Im Fall von „Still Walking“, Film und Roman, hingegen treffen die Ausführungen Monacos durchaus zu; Hirokazu Koreeda ist nicht nur der Autor des Romans, sondern in seiner doppelten Funktion als Regisseur und Drehbuchautor auch so etwas wie der „Autor“ des Films.

Helmut Schanze (1996, vgl. auch Gössel 2009, S. 60–63) unterscheidet vier Formen der unterschiedlich freien Adaption literarischer Stoffe im Film: die Transposition, die Adaption, die Transformation und die völlig freie Transfiguration, wobei die Transposition den literarischen Mitteln, die Transformation und Transfiguration den filmischen Mitteln am nächsten stehe.

„Innerhalb der *Transposition* erfolgt eine selektive Umsetzung der Vorlage, die Schanze mit den Verfahren ‚Dramatisierung‘ und

Perspektivierung‘ beschreibt. Erstere erfolge durch die (zum Teil auch nur selektive) Dialogisierung des Textes aus der Vorlage – was im Fall eines Dramas als literarischer Vorlage nicht mehr nötig wäre – und letztere durch die (selektive) Perspektivierung mittels Festlegung von Kamerapositionen sowohl die Wahl der Perspektive und der Bildgrößen, des Schnitts und der Bildmontage.“ (Gössel 2009: 60). „Filmische Mittel“ in diesem Sinn wären, so könnte man grob zusammenfassen, die Fokussierung auf den Dialog bzw. die Prinzipien und Techniken der *Mise en Scène* und der Montage.

Für die weiteren drei Formen der Literaturverfilmung, die sich weiter von der literarischen Vorlage entfernen, gewinnt nach Gössel in Anlehnung an Schanze der Aufbau einer eigenen „filmischen Narration“ bzw. das Prinzip der „Symbolisierung“ an Bedeutung (ebd.: 61–64).

Für den umgekehrten Fall des Romans zum Film wird die Integration der Dialoge, wenn diese im Wesentlichen dem Drehbuch folgen, in eine literarische Narration von großer Bedeutung sein. Weiter ist die Übersetzung des filmischen Bildes in ein literarisches sowie die Übertragung des Prinzips der Montage, vor allem in Hinblick auf die narrative Zeitstruktur, in eine literarische Form bedeutsam. Eine nähere Beschäftigung mit den theoretischen Grundlagen des Vergleichs von Film und Literatur wäre sicherlich wünschenswert, ja notwendig, muss hier aber auf Grund des vorläufigen Charakters der Studie zurückgestellt werden. Stattdessen sollen hier am Beispiel des Films und des Romans *Still Walking (Aruite mo aruite mo)* des Regisseurs Hirokazu Koreeda Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Film und Roman zum Film diskutiert werden.

## II Koreeda Hirokazu

Der Filmregisseur, Drehbuchautor, Schriftsteller und Produzent Koreeda Hirokazu (\*1962), der 1987 sein Studium der Kunst- und Literaturwissenschaften an der Waseda-Universität abschloss,

begann 1991 seine Karriere als Regisseur von Dokumentarfilmen zu sozialen Fragen für das Fernsehen, um dann weiter auch Spielfilme, Musikvideos, eine TV-Serie und Werbespots zu drehen bzw. Romane zu seinen Filmen zu verfassen. Nach dem Spielfilm-Debüt mit *Maboroshi no hikari* (1995, „Lichter der Illusion“, engl. Titel: *Illusion*) wurde Koreeda mit *Wandāfuru raifu* (1999, engl. Titel: *Wonderful Life*), einem Film, der auf eine sehr poetische und einfühlsame Weise Fragen nach dem Tod und dem Sinn des Lebens thematisiert, auch außerhalb Japans bekannt.

In dem Film *Dare mo shiranai* (2004, „Niemand weiß es“, engl. Titel: *Nobody knows*), der dem Film *Distance* (2001) folgte, wird die Geschichte von vier minderjährigen Kindern erzählt, die von ihrer so lebenslustigen wie verantwortungslosen Mutter im Stich gelassen wurden. Die Rolle der Mutter spielt die bekannte Schauspielerin Yū (\*1964, Geburtsname Ehara Yukiko), die mit dieser Rolle erstaunlich populär wurde und auch in Fernseh-Werbespots eine solche Mutter verkörpern darf. Der eigentlich Held des Films, der älteste Sohn, wurde von Yūya Yagira (\*1990) gespielt, der für seine schauspielerische Leistungen in Cannes ausgezeichnet wurde.

Auf *Aruite mo aruite mo* („Auch wenn man läuft und läuft“, engl. Titel: *Still Walking*) 2008 folgten die Spielfilme *Kūki ningyō* (2009, „Die Gummipuppe“, engl. Titel: *Air doll*), die Geschichte einer Sex-Gummipuppe, die zum Leben erwacht, *Kiseki* (2011, „Das Wunder“, engl. Titel *I Wish*), der, in einer freien Adaption des „Doppelten-Lottchen“-Sujets von Erich Kästner, die Geschichte zweier Brüder in Fukuoka und Kagoshima erzählt, die ihre Eltern durch ein „Wunder“ wieder zusammenbringen wollen, und weiter *Soshite chichi ni naru* (2013, „Und dann Vater werden“, engl. Titel: *Like Father, like son*), der neben anderen Auszeichnungen 2013 auch den Preis der Jury (Prix du Jury) bei den Filmfestspielen in Cannes erhielt. Es handelt sich dabei im Wesentlichen um eine Adaption des Stoffs der burlesken französischen Filmkomödie *La Vie est un long fleuve tranquille*

(deutschsprachiger Titel: *Das Leben ist ein langsamer, ruhiger Fluss*) aus dem Jahr 1988, unterscheidet sich aber von diesem atmosphärisch durch einen ruhigeren, nachdenklicheren Ton und einem freundlicheren und vielleicht auch genaueren Blick auf die jeweiligen Personen im Film.

Die bisher beiden letzten Spielfilme haben jeweils das „Meer“ im Titel; in *Umi machi diary* (2015, „Tagebuch eines Viertels am Meer“, engl. Titel: *Our Little Sister*) nehmen drei Schwestern ihre Halbschwester nach dem Tod ihres Vaters bei sich auf, und in *Umi yori mada fukaku* (2016, „Noch tiefer als das Meer“, engl. Titel: *After the storm*) wird von den schwierigen Familienverhältnissen eines geschiedenen Vaters, erfolglosen Schriftstellers und Privatdetektivs erzählt.

Es lassen sich eine Reihe von Gemeinsamkeiten in den Filmen Koreedas ausmachen. Zuerst ist hier die Vorliebe des Regisseurs für die Kombination von fantastischen Motiven und realistischem Modus zu nennen, die vielleicht am stärksten in *Wandāfuru raifu* hervorsticht; mit den Techniken eines Dokumentarfilms und einer realistischen *location*, einer alten Schule, wird am Beispiel einer Reihe von Personen eine Übergangsstation nach dem Tod dargestellt, in dem das schönste Erlebnis im jeweiligen Leben noch einmal nachgestellt und gefilmt wird.

Thematisch interessiert sich Koreeda insbesondere für meist mehr oder weniger schwierige Familienverhältnisse. Er beschreibt mit viel Empathie anhand eines Ereignisses wie dem Selbstmord des Partners in *Maboroshi no hikari* oder den Verlust der unzuverlässigen Mutter in *Dare mo shiranai*, wie die betroffenen Personen auf die konkrete Situation reagieren. Eine weitere Konstante ist die Vorliebe für bestimmte Schauspieler; die Fokusfigur in *Aruite mo aruite mo*, der zur Zeit arbeitslose jüngere Bruder, wird von Abe Hiroshi (\*1964) gespielt, der auch in *Kiseki* als Lehrer auftritt und in *Umi yori mada fukaku* wieder die Hauptrolle übernimmt. Die Rolle der egoistischen

älteren Schwester in *Aruite mo aruite mo* spielt Yū. Auch die bekannte Schauspielerin Kiki Kirin (\*1943, Geburtsname Uchida Keiko) verkörpert nicht nur eine Großmutter in *Aruite mo aruite mo*, sondern auch in den Filmen *Kiseki*, *Umi machi diarī* und *Umi yori mada fukaku*. Ähnliches gilt für Natsukawa Yui (\*1968), die in den Filmen *Aruite mo aruite mo*, *Kiseki*, und *Umi yori mada fukaku* jeweils eine alleinerziehende Mutter darstellt.

### III *Aruite mo aruite mo*

*Aruite mo aruite mo* („Auch wenn man läuft und läuft“, engl. Titel: *Still Walking*) des Regisseurs Koreeda Hirokazu, der auch das Drehbuch zum Film verfasste und als Editor fungierte, wurde im Jahr 2008 in die Kinos gebracht. Der Film schildert mehr oder weniger chronologisch die Begebenheiten während eines Familientreffens auf dem Lande anlässlich des fünfzehnten Todestages des älteren Sohns am Ende des Sommers. Er kann, auch von seinem realistischen Gestus her, als eine Art japanische Spielart des Dogma-Films *Das Fest* (1998, dänischer Originaltitel: *Festen*) von Thomas Vinterberg (\*1969) betrachtet werden, in dem ebenfalls die Eskalation familiärer Konflikte während eines Familienfestes beschrieben wird.

Der Plot sowohl des Films als auch des Romans lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: die Fokusfigur in der Narration ist der jüngere Bruder Yokoyama Ryōta, ein moderner japanischer Mann von heute – Großstädter, von Beruf Restaurateur und zur Zeit arbeitslos, verheiratet mit Yukari, die, nach dem Tod ihres ersten Mannes, einen Sohn aus erster Ehe mit in die Verbindung brachte. Ryōta kehrt nach langer Zeit, anlässlich des 15jährigen Todestages seines bei einem Unfall verstorbenen älteren Bruders, wieder in sein Heimathaus in Kurihara auf der Miura-Halbinsel zurück.

Während sich das Familientreffen durchaus freundlich anlässt, in das neben den Eltern auch die Familie der Schwester sowieso sporadisch

auch Nachbarn sowie der füllige und beruflich nicht sonderlich erfolgreiche junge Mann, bei dessen Rettung der ältere Bruder ums Leben kam, involviert sind, werden schnell die Spannungen innerhalb der Familie deutlich. Zuerst steht ein klassischer Vater-Sohn-Konflikt im Mittelpunkt. Ryōta ist nämlich nicht dem Wunsch des Vaters gefolgt, wie dieser und wie sein älterer Bruder Arzt zu werden, was zu einem tiefen Zerwürfnis zwischen beiden geführt hat. Aber nach und nach wird deutlich, dass es auch ansonsten mit der Harmonie innerhalb der Familie nicht zum besten gestellt ist; die Schwester Chinami, erweist sich, wie schon die Figur der Mutter in *Nobody knows*, hinter ihrer freundlichen, feminin-kindlichen Fassade als hartleibige Egoistin, die unbedingt mit ihrer Familie in das Haus der Eltern einziehen will, und die Mutter rächt sich seit Jahren an ihrem Mann für die schweren seelischen Verletzungen, die er ihr in der Vergangenheit zugefügt hat.

Der Titel des Film und des Buchs, *Aruite mo aruite mo* („Auch wenn man läuft und läuft“, ist einer Liedzeile des Songs *Burū raito Yokohama* (1968, „Blue Light Yokohama“) der Sängerin und Künstlerin Ishida Ayumi (\*1948, Geburtsname Ishida Yoshiko) entnommen. Die Großmutter spielt den Song unvermittelt während des Abendessens der Familie vor, und wie wir in dem Film, aber nicht im Roman erfahren, hat ihr Mann dieses Lied oft mit seiner Geliebten zusammen gehört, was die Großmutter sehr wohl weiß. Da Ryota dies im Film nicht erfährt, kann auch der Ich-Erzähler im Roman davon nichts wissen.

Vor allem aber konnte die Lücke, die der ältere Sohn durch seinem Tod in der Familie hinterlassen hat, nie geschlossen werden. In der Geschichte werden weiter eine Reihe gesellschaftlicher Entwicklungen behandelt, wie z.B. der Bedeutungsverlust des Mannes innerhalb der Familie nach dem Renteneintritt am Beispiels des Vaters, der seine Arztpraxis wegen einer Augenerkrankung aufgeben musste. Die zentrale Rolle in der Familie spielt nun die Großmutter. Weiterhin werden die diversen Charakteren und die Beziehungen



der Familienmitglieder untereinander nach und nach, filmisch bzw. literarisch, beschrieben.

Daneben wird auch diskutiert, was heute eigentlich in der Gesellschaft als „normal“ (*futsū*) zu gelten hat (z.B., ob es normal ist, wenn Yukari als Kuratorin mehr Geld verdient als ihr Mann). *Futsū* jedenfalls ist die Standardantwort von Atsushi, dem Sohn Yukaris aus erster Ehe auf alle Fragen.

#### IV Film und Roman

Wie nun verhalten sich Film und Roman im Fall von *Aruite mo aruite mo* *zueinander*? Beginnen wir mit den Übereinstimmungen. Wie schon festgestellt wurde, stimmt der Plot des Films, was die beiden Tage, von denen im Film hauptsächlich erzählt wird, angeht, weitgehend überein, genauso wie die Personenkonfiguration und die Orte der Narration (die nicht unbedingt den Drehorten entsprechen müssen). Auffällig aber ist die große Übereinstimmung der Dialoge im Film, Drehbuch und Roman, wenn auch die Reihenfolge nicht immer übereinstimmt. Die große Bedeutung der Dialoge auch für den Roman weist darauf hin, dass hier der Film das primäre, der Roman das sekundäre Medium darstellt. Weiter werden im Roman viele Szenen der Haupthandlung (die zwei Tage des Besuchs bei den Eltern) wie in einer Regieanweisung detailliert beschrieben. Bei der großen Übereinstimmung von Plot, Sujet, Thema, Personenkonfiguration und Handlungsorten, dem gesamten narrativen Inhalt also, liegt es nahe, von einer Transposition des Films in einen Roman zu sprechen.

Dabei werden die Unterschiede zwischen Film und Roman umso deutlicher. Zuerst ist die Differenz der Erzählperspektiven zu erwähnen. Während der Film, um die gängige Unterscheidung nach Franz Karl Stanzel zu verwenden, eine es-Erzählperspektive (die Kamera als es-Erzähler sozusagen) einnimmt, bei der Ryōta die Rolle einer Fokusfigur übernimmt, fungiert Ryōta im Roman als Ich-Erzähler

in der Tradition des japanischen *shishōsetsu* („Ich-Roman“), der die Geschehnisse aus der sehr persönlichen Perspektive des Erzählers wiedergibt. Dies führt direkt zu einem weiteren Unterschied: während der Zuschauer des Films die jeweilige Gefühlslage den Dialogen, der Gestik und der Mimik der jeweiligen Schauspieler entnehmen muss, werden diese (vor allem seine eigenen) von Ryōta ausführlich im Roman erläutert.

Ein weiterer großer Unterschied besteht in der Differenz zwischen der Montage-Struktur des Films und der Zeitstruktur im Roman. Die Exposition des Films wird durch eine Parallelmontage gebildet, in der die Anreise von Ryōta und seiner Familie und die Essensvorbereitungen durch Ryōtas Mutter Toshiko, verkörpert von Kiki Kirin (\*1943, Geburtsname Uchida Keiko), und seiner Schwester Chinami, gespielt von der schon erwähnten Schauspielerin Yū, gezeigt werden. Zuerst sehen wir im Film, wie Mutter und Schwester das Essen in der Küche vorbereiten. Im Hintergrund verlässt der Vater durch den Flur das Haus, wobei er die recht groben Worte Chinamis, die ihn auffordert, etwas einzukaufen, ignoriert. Nach einem kurzen Gespräch mit einer Nachbarin, die ihn in scharfem Kontrast zu dem Verhalten seiner Tochter als Arzt und Autorität behandelt, geht er weiter, bis sich in seinem Blickfeld eine Landschaft auftut, die wir durch die Kameraperspektive einer Totalen sehen können, mit Wohnhäusern, viel Grün, dem Meer im Hintergrund und einer Bahnlinie. Die Bewegung eines durch das Bild fahrenden Zuges wird, nach einem Schnitt, insofern aufgenommen, als wir nun im Inneren eines (desselben?) Zugs auf Ryōta, Yukari und deren Sohn Atsushi schauen, die sich, wie der Dialog verrät, auf der Anreise zu dem Familienergebnis befinden.

Wie beginnt nun der Roman?

„Das war, als ich, von heute aus gesehen vor sieben Jahren, gerade die vierzig überschritten hatte. Da war ich sicher nicht mehr jung, aber ich hatte, wenn man das Leben mit einem

Marathon vergleichen würde, noch nicht den Wendepunkt hinter mich gelassen. So dachte ich wenigstens.

Ich hatte im Frühling des Jahres geheiratet und war nicht nur Ehemann geworden, sondern auch zugleich Vater eines Fünftklässlers der Grundschule, weil meine Partnerin einen Sohn aus erster Ehe mitbrachte. Das war nichts Außergewöhnliches. Das ist „normal“, pflegte Chiekos Sohn, Atsushi mit Namen, zu sagen.

„Super gemacht. Sie ist viel zu schade für Dich“.

Es war mir nicht unangenehm, auf diese Weise von meiner Schwester auf die Schippe genommen zu werden. Obwohl wir nur zwei Jahre auseinander waren, hatte sie mich von klein auf wie ein kleines Kind behandelt. Dies hat mich bis heute geprägt. Vater hatte überhaupt nichts gesagt. Er hatte sowieso fast nie etwas gesagt, was mich betraf. Wahrscheinlich interessierte es ihn einfach nicht. Meiner Mutter schien eher allein auf Grund der Tatsache, dass ich überhaupt geheiratet hatte, ein Stein vom Herzen gefallen zu sein, unabhängig davon, was für eine Art von Frau meine Partnerin war. Wahrscheinlich aber war sie tief im Inneren nicht wirklich zufrieden damit.

Vater und Mutter hatten die siebzig schon überschritten, waren aber zu dem Zeitpunkt noch rüstig. Es war mir schon bewusst, dass sie beide irgendwann vor mir sterben würden, aber es war für mich unter allen Umständen noch ein „Irgendwann“. Ich hatte mir die Situation nicht vorstellen können, wie es sein würde, Vater und Mutter zu verlieren. An jenen Tagen war nichts Entscheidendes vorgefallen. Aber ich hatte schon bemerkt, dass unter der Oberfläche die Dinge in Bewegung zu geraten begannen. Trotzdem tat ich so, als wäre mir nichts aufgefallen. Als ich sie dann deutlich wahrnahm, waren schon viele weitere Seiten im Buch meines Lebens

umgeblättert worden und es gab nichts, was ich noch hätte tun können. Weil Vater und Mutter schon gestorben waren.

Ich habe das Gefühl, dass seitdem schon recht viele Monate und Jahre vergangen sind, aber – wie wäre es gewesen, wenn ich zu dem Zeitpunkt da gewesen wäre oder dies oder jenes gemacht hätte... Diese Art von Rührseligkeit überkommt mich immer noch häufig, und dieses Gefühl verschwindet nicht, sondern staut sich an und sein Abfließen wird blockiert. In diesen Tagen, nachdem ich Vieles verloren habe, habe ich nur eine Sache gewonnen, nämlich vielleicht die der Resignation ähnelnde Erkenntnis, dass ich im Leben immer gerade ein klein wenig zu spät komme. (Koreeda 2008, S. 3f.).

Der Ich-Erzähler ordnet das Geschehen, von dem berichtet werden soll, aus der Retrospektive in einen zeitlichen Rahmen ein und entwickelt eine persönliche Haltung dazu. Dann erst folgt die erste Szene mit einem Dialog, wie wir sie vom Film her kennen: „Sollen wir nicht also doch mit der letzten Bahn zurückfahren? Wenn wir von da um acht aufbrechen, reicht die Zeit locker aus.“<sup>1</sup> (ebd.: 5). Da die Geschichte des Romans vollständig aus der Perspektive Ryōtas erzählt wird, kommen im Roman die Szenen des Films, in denen er nicht anwesend ist, höchstens im Modus des „vielleicht“, als Vorstellung, Fantasie oder Vermutung, vor.

Die filmische Zeitstruktur, wie sie durch die Montage gebildet wird, besteht aus drei Teilen: einer Parallelmontage in der Exposition, einer chronologischen Abfolge von Szenen und Sequenzen, die mit dem Eintreffen von Ryōta, Yukari und Atsushi im Haus von Ryōtas Eltern beginnt und mit der Abreise im Bus einen Tag später endet, und einer Sequenz (einer Art Epilog), die durch einen deutlichen Zeitsprung von

---

1 In der deutschen DVD-Fassung des Films (2011) gibt es sowohl eine synchronisierte Fassung als auch deutsche Untertitel zu der japanischen Fassung. Die Übersetzung der Dialoge erfolgt davon grundsätzlich unabhängig.

dem Rest der Handlung getrennt ist und durch einen off-Kommentar eingeleitet wird. In dieser sehen wir die drei (Atsushi wird dabei von einem anderen Schauspieler gespielt) zusammen mit einem neuen Familienmitglied, einer Tochter, das Grab von Ryōtas Eltern besuchen. Bezüge auf und Erlebnisse in der Vergangenheit vor den besagten zwei Tagen werden im Film ausschließlich innerhalb der Dialoge formuliert.

Der Roman hingegen besitzt eine sehr ausdifferenzierte Zeitstruktur mit diversen Erzählebenen:

- 1) Gegenwart des Ich-Erzählers;
- 2) Vergangenheit 1: Die Zeit vor den Geschehnissen an den zwei Tagen (biographische Details und Erlebnisse des Ich-Erzählers);
- 3) Vergangenheit 2: Detaillierte Erzählung von den zwei Tagen des Besuchs bei seinen Eltern anlässlich des Todestages seines Bruders;
- 4) Vergangenheit 3: Die Zeit nach den zwei Tagen, u.a. detaillierte Schilderung von Krankheit und Tod der beiden Elternteile und Informationssplitter zu der biographischen Entwicklung des Ich-Erzählers;
- 5) Zukunft (Spekulation über die eigene Zukunft).

Die Epiloge in Film und Roman unterscheiden sich insofern, als diese im Roman als Zukunftsprojektion folgendermaßen beschrieben wird: „Wenn noch ein wenig Zeit vergangen sein wird, nächstes Jahr an Mutters Todestag, werden wir zu viert als Familie zu dem Friedhof gehen, von dem aus man das Meer sehen kann. Dort werde ich vielleicht so etwas sagen wie ‚Das fühlt sich sicher gut an, an einem heißen Tag wie heute‘ und dabei mit einer Schöpfkelle Wasser auf den Grabstein gießen. Auf dem Heimweg werde ich vielleicht auf einen Schmetterling zeigen, den ich zufällig gesehen habe, und zu meiner Tochter sagen, die an der Hand halte: ‚Dieser gelbe Schmetterling ist ein Kohlweißling, der den Winter überlebt und im Jahr darauf, nun gelb geworden, zurückkommt‘. Und dann werde ich an Mutter denken und vielleicht lachen und weinen.“ (Koreeda 2008: 225f.)

Der Roman enthält somit erheblich mehr Informationen zu den biographischen Details aus dem Leben Ryōtas und seiner Familie als der Film, der im Gegensatz zum Roman dafür ja mehr bildliche Informationen (das detaillierte Aussehen von Personen bzw. Orten und Bewegungen) bietet. Es existiert aber eine Form von interfilmischem Bezug, mit welcher der Film, mit Hilfe der Leinwandpräzens der Schauspieler/innen, indirekt Informationen zu den einzelnen Personen ergänzen kann.

Als Beispiel soll hier eine Szene herausgegriffen werden, in der ein der Familie gut bekannter Sushi-Restaurantbesitzer namens Komatsu („Kleine Kiefer“), etwa im Alter von Ryōta und seiner Schwester, die von der Mutter bestellten Sushi anliefert. Während der Dialog der Familie mit ihm in Buch und Film weitgehend übereinstimmen, finden sich im Roman folgende Informationen zusätzlich zu den Dialogen im Film und im Roman: „Er hat die Oberschule abgebrochen und war eine Zeitlang ziemlich auf Abwegen, habe ich gehört. ‚Bei ihnen sind alle drei gerade gewachsen. Weil unser Laden nach der ‚Kiefer‘ benannt wurde, ist mein Sohn wohl auf einen krummen Weg geraten‘.

Komatsus Vater, der vor ihm immer zu uns kam, hatte auch bei uns im Seiteneingang gesessen und so über seinen Sohn geklagt.“ (Koreeda 2008: 58f.).

Diese zusätzliche Information des Romans im Vergleich zum Film wird in diesem durch die Person des Schauspielers Terashima Susumu (\*1963) vermittelt. Seine Karriere als Schauspieler ist eng mit Kitano Takeshi (\*1947) verbunden, und Terashima spielt oft den Gefolgsmann in Kitanos Yakuza-Filmen. Wenn Terashima als Komatsu nun als Sushi-Restaurantbesitzer auftritt, so erinnert sich der Zuschauer an seine Rollen als gewaltbereiter Gangster in anderen Filmen und vermutet eine „wilde“ Jugend, die durch Andeutungen in den Dialogen bestätigt wird.

Wenn wir über Unterschiede von Film und Roman sprechen, so müssen wir natürlich auch die gesamte Ästhetik der Bilderwelt des

Films erwähnen, die im Roman ja nur als Beschreibung vorkommt und in der Fantasie des Lesers produziert werden muss. In einer besonders schönen und anrührenden Szene im Film, um nur ein Beispiel zu nennen, greifen die drei Kinder der Familie nach den roten Blüten eines *sarusuberi*-Baums (*Lagerstroemia indica*, *Lagerströmie*), wobei im Hintergrund der Himmel eine durchgehend grau-weiße Färbung aufweist, und anschließend sehen wir kurz nur noch die Blüten, den Himmel und die sich nach den Blüten streckenden drei Hände, wozu eine leise Gitarrenmusik zu hören ist (*Aruite mo aruite mo* 2008, 38:50~39:02).

Insgesamt dominieren typisch „realistische“ Elemente in diesem Film. So lässt der Regisseur die Alltagsgegenstände in langen Einstellungen, die von anderen *shots* durch harte Schnitte (*hard cuts*) getrennt und somit markiert werden, „sprechen“; sie stellen so etwas wie einen Kommentar zu der häuslichen Situation dar. Auch der sparsame Einsatz von *background music* bildet einen wichtigen Unterschied zu einem typischen Melodram. In *Aruite mo aruite mo* kommt, wenn überhaupt, nur eine sanfte, ruhige, leicht melancholische Gitarrenmusik zum Einsatz. Der Film lebt aber auch von der Leinwandpräsenz einer Reihe von hervorragenden Schauspielern, allen voran Abe Hiroshi und Kiki Kirin, die es vermögen, ihre Rollen mit Leben zu erfüllen, unterdrückte Spannungen in Gestik und Mimik anzudeuten und ihren Figuren eine überzeugende Persönlichkeit zu verleihen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in diesem Fall der Roman zum Film eine recht große Nähe zum Drehbuch aufweist, vor allem in Bezug auf die großen Übereinstimmungen von Plot, Dialogen und Szenenbeschreibungen (Regieanweisungen). Der Roman hat enthält aber, da er im Gegensatz zum Film die Zeit vor und nach der eigentlichen Handlung (die zwei Tage im Elternhaus) thematisiert, ein Mehr an Episoden und Informationen. Dies macht sich auch in der komplexeren Zeitstruktur im Vergleich zur Film-Montage bemerkbar.

Der größte Unterschied besteht in der Erzählperspektive, wobei die Figur eines Ich-Erzählers zwar im japanischen Kontext als ein typisch literarisches Element gelten, aber auch im Film durchaus verwendet werden kann und wird. Filmische Mittel wie der Einsatz von Musik und das ganze Spektrum der Bildästhetik und Filmtechnik bleiben natürlich dem Film selbst vorbehalten.

### **Literatur:**

Albermeier, Franz-Josef und Volker Roloff: *Literaturverfilmungen*.

Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 1989 (suhrkamp taschenbuch materialien 2093).

Ders.: „Literatur und Film – Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik“. In: Zima, Peter von (Hg.): *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, S. 235–268.

Desser, David: „The Imagination of the Transcendent – Kore-eda Hirokazu’s *Maborosi*“, in: Phillips, Alastair and Julian Stringer: *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. London, New York: Routledge, 2007, S. 273–283.

Etō Shigehiro: *Eiga, terebidorama gensaku bungei dētabukku*. Tōkyō: Bensei shuppansha, 2005.

Gössel, Anika: *Literatur im Film – Film aus Literatur – Eine Studie zum Verhältnis Literatur und Film am Beispiel von Partrick Süskinds Roman „Das Parfüm“ und dessen Verfilmung durch Tom Tykwer*. Norderstedt: GRIN-Verlag, 2009.

<http://www.imdb.com/title/tt1087578/> (Zugriff am 6. 9. 2016.).

Koreeda Shirokazu: *Aruite mo aruite mo*. Tōkyō: Gentōsha, 2008.

McDonald, Keiko I.: „The Danger and Allure of Phantom Light – Hirokazu Koreeda’s *Maboroshi* (1995)“, in: *Reading a Japanese Film – Cinema in Context*. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2006, S. 198–218.

Monaco, James: *How to read A Film – Movies, Media and Beyond*,



- Oxford: Oxford University Press, 2009 (4th Edition, 1977).
- Neue Beiträge zur Germanistik* 149 (*Doitsu bungaku*, Band 13, Heft 1),  
*Literatur und Film – Internationale Ausgabe*, München: iudicium,  
2014.
- Ophüls-Kashima, Reinold: „Filmbesprechung: *Aruite mo aruite mo*“. In:  
*OAG-Notizen*, Nr. 9, 2009, S. 50–53.
- Ders.: Filmvorstellung: „Koreeda Hirokazu: *Kiseki*“. In: *OAG-Notizen*,  
Nr. 09, 2012, S. 36–39.
- Ders.: „Koreeda Hirokazu: *Soshite chichi ni naru*“. In: *OAG-Notizen*, Nr.  
02, 2015, S. 44–46.
- Schanze, Helmut: „Literatur – Film – Fernsehen: Transformationsprozesse“,  
in: ders. (Hg.): *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen –  
Fallstudien – Kanon*. München: , 1996.

