

Mishima Yukios *Yūkoku* (*Patriotismus*) – Performativität im Text und Textualität im Film

Rebecca Mak (Heidelberg)

Abstract

Because Mishima Yukio anticipates his own suicide in this short story from 1960, *Yūkoku* has always had a special position within his oeuvre. By comparing the prose text with the movie *Yūkoku* released in 1966, which Mishima himself directed, staged and played the main character in, I will show how the narrative differs within the two types of media and how each piece functions. I argue that the text's performativity and the film's textuality are the reason why it was possible for Mishima to address such an anachronistic topic in the 1960s without provoking negative responses. Furthermore, I will show that Mishima's own suicide is part of the text's performativity and has influenced the reception of the text to an extent that makes it impossible for readers to differentiate between text, film and author.

Einleitung

Der Schriftsteller Mishima Yukio 三島由紀夫 hat sich vor allem durch seinen öffentlich inszenierten Freitod im Jahr 1970 in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben. Dass er diesen bereits eine Dekade zuvor in der Kurzgeschichte *Yūkoku* 憂国 vorwegnahm, hat *Patriotismus* – so deren deutscher Titel¹ – zu besonderer Popularität innerhalb der Mishima-Forschung verholfen. Die Verfilmung des Prosastücks im Jahr 1965 unter der Leitung von Mishima und mit ihm selbst in der männlichen Hauptrolle hat die Wahrnehmung einer Übereinstimmung des Stoffes mit seiner Vita weiter verstärkt. Mishima selbst hat die Verschmelzung von Fiktion und Realität, welche die Sekundärliteratur bis heute dominiert, beständig forciert: So erklärte er im Falle von *Yūkoku*, dass in dieser Erzählung alle ihm wichtigen Themen enthalten seien.² Der Erfolg dieser wirkmächtig inszenierten Überblendung von Leben und Werk zeigt sich etwa daran,

¹ Der als *Patriotism* ins Englische beziehungsweise als *Patriotismus* ins Deutsche übertragene Text wäre wörtlich als „Sorge um das Land“ zu übersetzen.

² Matsumoto Tōru, zitiert nach HELD 2010: 18.

dass Mishimas Witwe die Verbreitung und Reproduktion des Films nach seinem Freitod im November 1970 gerichtlich untersagte und alle Kopien zerstören ließ.³

Mishima glorifiziert in *Yūkoku* patriotische Werte, die er in den 1960er Jahren nie müde wurde, für die Nachkriegszeit einzufordern und die den Leser bis heute befremden. Erstaunlich ist, dass Mishima unbehelligt von öffentlicher Kritik in einer Kurzgeschichte sowie einem propagandistischen Film erfolgreich politisch äußerst problematische Werte wie die Selbstaufopferung für Kaiser und Vaterland im Kulturbetrieb platzieren kann. Im Folgenden wird erörtert, wie Mishima diese in ihrer nationalistischen Ausprägung und faschistischen Ästhetik in den 1960er Jahren unzeitgemäßen Werte inszeniert, so dass deren Darstellung nicht auf Ablehnung stößt, sondern im Gegenteil zu einem breiten Publikumserfolg wird.⁴ Dazu werden mithilfe einer Gegenüberstellung von Text und Film die unterschiedlichen Erzählstrategien der beiden Medien untersucht. Um die Performativität des Textes mit der Textualität des Filmes kontrastieren zu können, wird in einem theoretischen Teil zunächst grundlegend erörtert, wie die Performativität literarischer Texte gefasst werden kann.

Der Stoff *Yūkoku*

Yūkoku handelt von dem vordergründig aus politischen Motiven begangenen Selbstmord eines frisch vermählten Paares. Das Geschehen entfaltet sich vor dem historischen Hintergrund des Aufstandes vom 26. Februar 1936, dem sogenannten *Niniroku-jiken* 二二六事件, bei dem Teile der kaiserlichen Truppen putschten, um die Rechte des Tenno zu stärken. Die Kameraden des Protagonisten Takeyama Shinji 武山信二 hatten sich den Aufständischen angeschlossen, den Leutnant jedoch mit Rücksicht auf seine frisch vollzogene Ehe nicht in ihr Vorhaben eingeweiht. Als abzusehen ist, dass der Tenno den Putsch nicht billigt und Takeyama als Angehöriger der kaiserlichen Truppen gegen seine Freunde vorgehen müssen, erscheint ihm Selbstmord als einziger Ausweg aus dem moralischen Zwiespalt. Seine Frau Reiko 麗子, die sich der vermeintlichen Pflichten einer Soldatengattin wohl bewusst ist, zögert keinen Augenblick in ihrem Entschluss, ihrem Angetrauten in den Tod zu folgen.

Ungeachtet des historischen Settings ist die politische Dimension des Freitodes vorgeschoben. Faktisch dominiert – sowohl gemessen am Textumfang als auch hinsichtlich der ästhetischen Überhöhung des Selbstmordes und des vorgängigen letzten Geschlechtsaktes – die detailreiche Darstellung der Einheit von Erotik und Tod. Dass die Liebe der Eheleute als ideal im Sinne der zeitgenössischen Moralvorstellungen und des

³ Der Koproduzent des Films, Fujii Hiroaki 藤井浩明, konnte die Witwe glücklicherweise von der Notwendigkeit überzeugen, das Negativ zu behalten, so dass der Film nach ihrem Tod wiederhergestellt und der *Mishima Yukio Gesamtausgabe* beigefügt werden konnte.

⁴ Sicherlich ist die Akzeptanz und Begeisterung für das Thema nicht allein auf die narrative Vermittlung Mishimas zurückzuführen, sondern gleichfalls auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten der 1960er Jahre.

kaiserlichen Erziehungsediktes *kyōiku chokugo* 教育勅語 aus dem Jahr 1890 geschildert und der rituelle Selbstmord im Sinne des Narrativs der *bushidō*-Kriegerethik vollzogen wird, dient dabei nicht der Politisierung des Geschehens, sondern legitimiert vornehmlich den ästhetisierten Vollzug des *seppuku* 切腹.⁵ Der Schauplatz ist das Haus des Ehepaares; die äußeren Umstände werden nur selten und gebrochen anhand von Radiomeldungen oder durch Geräusche, die von draußen ins Innere des Hauses dringen, ins Bewusstsein gerufen.

Theoretischer Abriss: Zur Performativität literarischer Texte

Die Termini Performativität, Performanz oder *performance* sind spätestens seit dem *performative turn* in den 1970er Jahren nicht mehr aus dem kulturwissenschaftlichen Feld wegzudenken.⁶ Während Performativität im Kontext des Theaters durch Erika Fischer-Lichte eine Neubewertung erfahren hat und im Anschluss daran „die irreduzible Prozesshaftigkeit kultureller Phänomene in den Fokus [rückte]“⁷, basiert die Bezeichnung performativ für einzelne Elemente literarischer Texte ebenso wie für komplette Werke noch immer auf völlig uneinheitlichen Prämissen und theoretischen Zugriffen.⁸ Obgleich John L. Austin, der „Vater“ der Sprechakttheorie, selbst den Bereich des Fiktionalen aus seinen Überlegungen ausgeschlossen hatte, werden Texte unter Rückgriff auf seine Ausführungen zur Performativität gemeinhin dann als performativ verstanden, wenn diese „tun“, wovon sie sprechen, und ihre Medialität und Inszeniertheit thematisieren.⁹ Die Behauptung, literarische Erzeugnisse seien aufgrund ihrer wirklichkeitskonstituierenden

⁵ „Die politische Dimension interessiert den Text nicht. Fast scheint es so, als benützte [sic!] Mishima das geschichtliche Ereignis, um nicht selbst eine komplexe (Takeyamas Dilemma generierende) Handlung entwickeln zu müssen, die viel literarischen Pragmatismus ohne Eros, Blut und Schönheit erfordern und somit die kompakte, rein ästhetischen Kategorien verschriebene Textwelt der Erzählung ausufern lassen würde.“ (HELD 2010: 28).

⁶ Einen Überblick über die verschiedenen Ansätze und Überlegungen an die Idee des Performativen gibt WIRTH 2002.

⁷ HEMPFER 2011: 7.

⁸ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 78, 81. „Konzeptualisierungen des ‚performativen Textes‘ knüpfen nicht an die Merkmalskomplexe an, die eine performative Äußerung im Sinne Austins definieren sollen, sondern an isolierte Elemente oder einzelne Implikationen dieser Merkmalskomplexe, die dann an und in Texten oder als Leistung von Texten wiedererkannt und als ‚performativ‘ bestimmt werden.“ (HÄSNER *et al.* 2011: 76–77).

⁹ Im Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie heißt es: „Im Rückblick auf diesen *tour d’horizon* lassen sich tentativ folgende Neuorientierungen in der [sic!] Lit.- und Kulturwissenschaften unter der Perspektive von P[erformanz] benennen: (a) plurimediale Aufführung statt Text; (b) Inszeniertheit und Theatralisierung (gerade auch außerhalb des Theaters); (c) Affinität mit Ritualen, Zeremonien und anderen Handlungsschemata; (d) *showing* oder *showing off*, im Gegensatz zum *telling*; (e) Ausspielen und Überspielen der Relation zwischen Aufführenden und Publikum; (f) die Aktualisierung eines Systems in konkreten Handlungszusammenhängen statt dieses selbst; (g) der Körper eher als die Sprache, und die körperliche Seite der Sprache eher als die Sprache als abstraktes Referenzsystem; (h) Hervorkehren der Materialität des Mediums, u.a. auch durch eine nichtintegrative Multimedialität; (i) Handlungsvollzug, nicht Referenz oder Darstellung: der Akt des Sprechens oder Schreibens, nicht der Text; (j) der offene Prozess, nicht das fixe Produkt; (k) Verhandlungen, nicht Setzungen; (l) Legitimation durch Erfolg, nicht vorgegebene transzendente Legitimation.“ (NÜNNING 2008: 564).

Kraft *per se* performativ, überstrapaziert den Begriff¹⁰, denn selbstredend kann Literatur fiktionale Welten jeder erdenklichen Art erschaffen und ist somit auch in der Lage, performative Phänomene zu generieren.¹¹ Obgleich bisweilen gerade die Dehnbarkeit der undifferenzierten, auf Performativität abzielenden Termini als förderlich für die Verbreitung des Konzepts beschrieben wurde,¹² bedürfen philologische Untersuchungen einer eindeutigen theoretischen Grundlage.

Einen analysetauglichen Performativitäts-Begriff für fiktionale Texte entwickeln Häsner, Hufnagel, Maassen und Traninger mit ihrer Unterscheidung zwischen „struktureller und funktionaler Performativität“.¹³ Durch diese interdependenten Kategorien wird Performativität als textinhärentes Merkmal ebenso zum Untersuchungsgegenstand wie deren Wirkungs- und Funktionsweisen.

Der Begriff „strukturelle Performativität“ bezeichnet Strategien, die kompensieren, dass geschriebene Texte weder Simultaneitäts- noch Koinzidenzrelationen aufweisen, welche sowohl für die Theorie Austins als auch für theatrale Performanz konstitutiv sind.¹⁴

Hierzu zählen etwa Indexikalisierungsstrategien [...], das Fingieren von Mündlichkeit, Verfahren der Blicklenkung und Visualisierung, showing statt telling [...], das Vor-Augen-Stellen von Geschehenszusammenhängen sowie Apostrophierungen des Lesers als anwesenden Kommunikationspartner und generell Modellierung des Rezipienten.¹⁵

Diese durch eine Untersuchung des *discours* zu analysierenden Erzählstrategien sind vornehmlich dem dramatischen Modus des Erzählens zuzurechnen und beeinflussen Mittelbarkeit und Perspektive, wodurch der Eindruck von Präsenz erzeugt wird. Neben klassischen Formen der Selbstreflexivität wie etwa Metalepsen, erachten Häsner *et al.* auch die „Metaphorik des Textes als einer ‚Bühne‘, auf der sein Diskurs inszeniert wird“¹⁶ als Form performativer Autoreflexivität. Dadurch fällt jegliche Bewusstwerdung der Textualität verbunden mit ihrem gezielten Einsatz – sei es in Form von Konstituierung oder Dekonstruktion – unter diesen Terminus.

Während strukturelle Performativität Textverfahren in den Blick nimmt, befasst sich funktionale Performativität mit der rezeptionsseitigen Wirkung des Textes, „einschließlich

¹⁰ HÄSNER *et al.* 2011: 77.

¹¹ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 84.

¹² Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 82 und HEMPFER 2011: 8.

¹³ Die Autoren des zugrunde gelegten Textes waren zum Zeitpunkt seines Erscheinens alle Mitarbeiter im Sonderforschungsbereich 447 „Kulturen des Performativen“ an der Freien Universität Berlin.

¹⁴ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 83.

¹⁵ HÄSNER *et al.* 2011: 83.

¹⁶ HÄSNER *et al.* 2011: 84.

der nicht-intendierten Emergenzeffekte und semantischen Überschüsse, die bei der Textrezeption auftreten können“.¹⁷

Darüber hinausgehend und in Abgrenzung von diskurstheoretisch fundierten Ansätzen aber privilegiert das Konzept der funktionalen Performativität insbesondere die ästhetische Dimension, also die sinnlich erfahrbare Form des Textes – seine ‚Textur‘ –, indem es Texte in den Horizont der verkörperten, medialen und materiellen Praktiken der Kultur einstellt.¹⁸

Die funktionale Performativität mit ihrem Interesse an der Transformation und Zirkulation von Geschriebenem wirft die Frage nach der „kulturelle[n] Wirkmächtigkeit“¹⁹ von Texten beziehungsweise deren Funktion für die Generierung von Kultur auf. Transformative Prozesse, die Texte „in die unterschiedlichsten sozialen und kulturellen Funktionszusammenhänge“ betten, sind hierbei ebenso von Bedeutung wie die Materialität des Textes an sich.²⁰

Die Abhängigkeit von funktionaler und struktureller Performativität lässt sich nun, so regen Häsner *et al.* an, am besten anhand einer Untersuchung der Indexikalierungsstrategien zeigen.²¹ Indexikalisch sind, im Falle von Texten, Verweise auf den Äußerungskontext, die, wenn die Referenz vom Leser erkannt wird, bedeutungskonstitutiv sind.²²

Während der Begriff der Indexikalität auf ‚Spuren‘ des Subjekts und des Kontextes zielt, die Äußerungen auch dann an sich tragen, wenn sie bemüht sind, diese Spuren systematisch zu tilgen, meint ‚Indexikalierung‘ eine diskursive Strategie, die das Subjekt und den Kontext von Aussagen gerade ostentativ herausstellt.²³

Indexikalierungsstrategien überführen die Welt in den Text und verwischen die Grenzen zwischen textinternen und -externen Faktoren. Der Text bietet den Spielraum, Extratextuelles neu zu modellieren und in eine bestimmte Richtung zu lenken.²⁴

¹⁷ HÄSNER *et al.* 2011: 85.

¹⁸ HÄSNER *et al.* 2011: 85.

¹⁹ HÄSNER *et al.* 2011: 84.

²⁰ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 85, Zitat ebd.

²¹ Generell gewährleistet Indexikalität, nach einer Formulierung Helmut Papes, „die ‚Anwesenheit der Welt in der Sprache‘“ (zitiert nach HÄSNER *et al.* 2011: 88). Allerdings muss der Begriff der Indexikalität zunächst – wie die Idee der Performativität selbst – erweitert und auf Texte übertragbar gemacht werden.

²² Häsner *et al.* verstehen Äußerungskontext dabei als „die personalen, zeitlichen und räumlichen Koordinaten der Textgenerierung – also deren unmittelbare lebensweltliche Voraussetzung; es geht, anders gesagt, um den empirischen Autor in der Situation und im Moment oder während der Zeitspanne der Textproduktion und um deren empirische – mediale, soziale, ökonomische, psychologische, mentale etc. – Konditionen, und zwar *insoweit diese im Text selber indiziert werden.*“ (HÄSNER *et al.* 2011: 88, Hervorhebung R.M.).

²³ HÄSNER *et al.* 2011: 88–89.

²⁴ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 89.

Indexikalität ist der Referenzrahmen, durch den die Welt in den Text hineingeholt wird. Der Rezipient kann im Anschluss an die Verortung der Geschehnisse Abweichungen und Übereinstimmungen zwischen textinterner und textexterner „Realität“ bestimmen und dadurch eine alternative „Wirklichkeit“ erschaffen. Die von Häsner *et al.* entworfene Performativität kann somit als ein Möbiusband gedacht werden, auf dessen einer Seite die funktionale, auf der anderen die strukturelle Performativität liegt und in dessen imaginärem Überschneidungspunkt Indexikalisierungsstrategien zutage treten.²⁵

Im Folgenden werden Elemente struktureller Performativität auf der Ebene des *discours* herausgearbeitet, bevor im Zuge einer Untersuchung der funktionalen Performativität auch die inhaltliche Ebene betrachtet wird.

Die Performativität der Erzählung *Yūkoku*

Die in der Gesamtausgabe 26-seitige Erzählung *Yūkoku* ist in fünf Kapitel untergliedert. Der erste, keine halbe Seite lange Abschnitt paraphrasiert das Geschehen und bricht damit jeglichen Spannungsbogen. Kapitel zwei beschreibt die vorbildliche Ehe des Paares, die an den zeitgenössischen moralischen Grundsätzen ausgerichtet ist und für welche die alltägliche Kaiserverehrung einen wichtigen Bestandteil darstellt.²⁶ Im folgenden Abschnitt beschließt das Paar, gemeinsam in den Tod zu gehen. Nachdem beide nacheinander ein Bad genommen und sich gründlich gereinigt haben, lieben sie sich, wobei der Gedanke an den baldigen Tod ihre Leidenschaft im Besonderen entfacht und das gemeinsam empfundene Glück vervollkommnet. Die beiden letzten Kapitel sind der Beschreibung der Selbstmorde vorbehalten, wobei der *seppuku* Shinjis, das rituelle Bauchaufschlitzen und der finale Stoß in den Hals, sich blutig und quälend detailreich zeitdehnend über ein Viertel des gesamten Textes zieht. Im Fokus des nur zweiseitigen letzten Kapitels steht, wie Reiko letzte Vorkehrungen trifft und sich zurechtmacht. Ihr Ableben wird nicht beschrieben, der Text endet mit den Worten: „Mit letzter Kraft stieß sie noch einmal zu, und die Spitze des Dolches drang ihr tief in den Hals.“²⁷

Aus dem Erzählmuster heraus fällt das erste, sieben Zeilen lange Kapitel des Textes, eine Prolepse aus vier Sätzen, die das Geschehen vorwegnimmt. Im Stil eines Zeitungsberichtes²⁸ werden dem Leser in formalem Ton, verstärkt durch die Verwendung

²⁵ Für die Idee zu diesem Bild und die beständige Diskussion und Hilfe – auch zu diesem Thema – danke ich Wibke Schrape.

²⁶ Vgl. MISHIMA 2002a: 15. Anders als in der englischen Fassung wurden in einer der deutschen Übersetzungen (MISHIMA 1987: 9) aus unersichtlichen Gründen die ersten beiden Kapitel zusammengefasst. Dieser Eingriff ist fragwürdig, weil die Kapitel sich im Stil und der Erzählperspektive grundlegend unterscheiden und verschiedene Funktionen erfüllen. Die zitierten Textstellen sind, sofern nicht anders gekennzeichnet, der Übersetzung von Ulla Hengst und Wulf Teichmann entnommen.

²⁷ MISHIMA 1987: 50; MISHIMA 2002a: 39.

²⁸ Vgl. DANNO 2012: 127. Der Text könnte ebenso ein Nachruf aus einem militärischen Mitteilungsblatt sein. So läuft etwa der Vermerk, der Leutnant sei „tief erschüttert“ (*ōnō wo kasane* 懊悩を重ね, MISHIMA 1987: 5; MISHIMA 2002a: 13), der Annahme entgegen, dass es sich um eine Nachrichtenmeldung handle.

der Schriftsprache *bungo* 文語, die Fakten des Geschehens, also Namen, Alter und Wohnort der Protagonisten sowie die Bataillonszugehörigkeit des Leutnants und der Inhalt der Abschiedsbriefe übermittelt.²⁹ Gebrochen wird die sachliche Berichtserstattung durch den vorletzten Satz, der sich wie eine Legitimationserklärung des Geschehens liest: „Die letzten Stunden dieses heldenhaften, in Liebe miteinander verbundenen Paares waren dazu angetan, sogar die Götter zum Weinen zu bringen.“³⁰ Für die Sachlage irrelevant, dient dieser Einschub, der das Geschehen unter den Schutz der Götter stellt, der Rechtfertigung der Tat.³¹ Deutlich wird an dieser Stelle, dass die politische Dimension – ungeachtet der Heraufbeschwörung der zeitgenössischen Moralvorstellungen durch das kaiserliche Erziehungsedikt, der *bushidō*-Kriegerethik und des historischen Settings – der ästhetisierten Darstellung nachgeordnet ist. Dennoch sind es eben diese vordergründigen politisch wie moralisch in einer anderen Zeit beheimateten – deswegen natürlich nicht weniger zu problematisierenden – Werte, die Mishima glaubhaft vermitteln muss, um seiner faschistischen Ästhetik Ausdruck zu verleihen.³²

Augenfällig ist, dass der heterodiegetische Erzähler mit variabler internen Fokalisierung stark zurückgenommen ist. Die Erzeugung der Illusion einer Gleichzeitigkeit von Erzählen und Erzähltem – ein typisches Element struktureller Performativität – führt dazu, dass die Anwesenheit einer Erzählstimme ab dem zweiten Kapitel weitgehend in Vergessenheit gerät. Dazu tragen auch die ständigen Perspektivwechsel zwischen Reikos Sicht und der des Leutnants bei, welche den Blick des Lesers abhängig von der Szene anleiten und Kopräsenz suggerieren. Der dramatische Modus des Erzählens bestärkt den Eindruck, das Geschehen würde durch eine Kamera verfolgt, dem *showing* wird Vorrang vor dem *telling* eingeräumt.³³ Filmisch ist etwa die Darstellung der Heimkehr des Leutnants; jede Bewegung der Hauptfiguren im Eingang des Hauses wird in dieser Szene bildlich nachvollziehbar.

„Willkommen zu Hause“, sagte sie und verneigte sich tief. Ihr Mann erwiderte nichts. Er hatte das Schwert bereits abgeschnallt, und als er sich nun anschickte, den Mantel auszuziehen, trat Reiko hinter ihn, um ihm behilflich zu sein. Der

²⁹ Im Gegensatz zu den restlichen Kapiteln, in denen ein heterodiegetischer Erzähler mit variabler interner Fokalisierung zu Wort kommt, spricht hier ein heterodiegetischer Erzähler mit Nullfokalisierung.

³⁰ MISHIMA 1987: 5; MISHIMA 2002a: 13.

³¹ Göttliche Metaphorik wird im Text immer wieder auch auf das Paar selbst angewendet, etwa wenn der Leutnant als Sonne bezeichnet wird, um die Reiko seit der Hochzeit kreist (vgl. MISHIMA 1987: 9, 12; MISHIMA 2002a: 15, 17). Auch wenn eine Analogie zwischen dem Bild des Paares und dem der kaiserlichen Majestäten hergestellt wird (vgl. MISHIMA 1987: 9; MISHIMA 2002a: 14), suggeriert der Text die Göttlichkeit der Tat.

³² Im Anschluss an Alan Tansman übertrage ich hier Saul Friedländer auf Japan. „In Saul Friedländer’s words about European fascism, the culture this aesthetics helped to create promised, through the lure of a ,ritualized, stylized, aestheticized, apotheosized’ death an escape from the sordidness of the contemporary world into the purity of myth.“ (vgl. TANSMAN 2009: 2).

³³ Den Unterschied zwischen *showing* und *telling* wird in der Narratologie bereits in den 1960er Jahren gemacht (vgl. BOOTH 1991: 3–20).

Mantel, der kalt und feucht war und nicht den Geruch nach Pferdemit ausströmte, den er an sonnigen Tagen hatte, lastete schwer auf ihren Armen. Sie hängte ihn auf einen Bügel, nahm Schwert und Ledergürtel an sich und wartete, während ihr Mann die Stiefel auszog. Dann folgte sie ihm in den größeren der beiden Räume im Erdgeschoß, das sogenannte Wohnzimmer.³⁴

Der Leser folgt Reiko in ihrer Beobachtung buchstäblich und erlebt die Szene sowie die sensuellen Reize der Situation – obgleich diese von einem heterodiegetischen Erzähler geschildert wird – aus ihrer Sicht.³⁵

Strukturelle Performativität äußert sich auch darin, dass Geschehenszusammenhänge nicht narrativ, etwa anhand einer Schilderung des Gemütszustandes der Personen *beschrieben*, sondern mithilfe eines Rückgriffs auf den Umgang mit Gegenständen *gezeigt* werden. So wird sich Reiko bei der Betrachtung ihrer Porzellanfigurensammlung bewusst, dass die Zeiten derartig harmlosen Vergnügens, die ihr voreheliches Dasein kennzeichneten, vorüber sind.³⁶ Gleichsam manifestiert sich Reikos Entschluss, Shinji in den Tod zu folgen, durch das Verpacken ihrer Kimonos, die nach ihrem Ableben als Andenken an Freundinnen versandt werden sollen. Sie sorgt dafür, dass ihr Ehemann – der ihre „heldenhafte Entschlossenheit“ zu schätzen weiß – diese Vorbereitung zu Gesicht bekommt und demonstriert ihm so ihre Entscheidung.³⁷ Bezeichnend ist auch die Einführung der Protagonisten anhand einer Beschreibung ihres Hochzeitsfotos – dieses zeigt den Leutnant, „sehr stattlich, in Offiziersuniform“, der „schützend neben seiner jungen Frau [steht], die rechte Hand auf dem Schwertgriff, die linke mit der Mütze an der Seite“³⁸. Der Erzähler schildert die „Entzückung“ aller, die mit dem Paar oder der Photographie in Berührung gekommen waren, macht den Leser damit selbst zum Betrachter des Bildes und der auf dem Foto abgelichtete Idealzustand wird scheinbar zur Realität.

Während sich die Szenen, die sich im Haus zwischen den beiden Protagonisten abspielen, „gezeigt“ werden, ist die Beschreibung der äußeren Umstände, etwa der Hergang der Heiratsvermittlung, die das Paar zusammenbrachte oder die durch das Radio berichteten Ereignisse des Militäraufstandes dem narrativen Modus, dem *telling*, zuzurechnen. Die nicht-szenisch inszenierten Gefühlsäußerungen der Protagonisten

³⁴ MISHIMA 1987: 14; MISHIMA 2002a: 18.

³⁵ Bestimmt durch die *histoire* sind die Perspektivwechsel während des Liebesspiels noch deutlicher, die Protagonisten betrachten sich dabei gegenseitig ein letztes Mal und dem Leser werden die Eigenheiten und die Beschaffenheit beider Körper ausführlich vor Augen geführt (vgl. MISHIMA 1987: 26–30; MISHIMA 2002a: 25–28).

³⁶ Vgl. MISHIMA 1987: 11f.; MISHIMA 2002a: 16f.

³⁷ Vgl. MISHIMA 1987: 11, 19; MISHIMA 2002a: 16, 21; Zitat: 19 bzw. 21.

³⁸ MISHIMA 1987: 6; MISHIMA 2002a: 13f. Die Beschreibung gibt sich einen allgemeingültigen Anschein und wirkt vom Erzähler entkoppelt; dies ist im Japanischen durch die Bezugnahme auf sonst für die Geschichte irrelevante Außenstehende (*hito*) noch deutlicher als in der deutschen Übersetzung „alle“ (vgl. MISHIMA 1987: 6).

bleiben im Vergleich zum dominierenden *showing* *blass*, sie scheinen unecht oder schwülstig.³⁹ Dass einige der im sexuellen Kontext angeführten Vergleiche deplatziert und bisweilen sogar ironisch wirken, ist ebenfalls auf das Auseinanderdriften von *showing* und *telling* zurückzuführen.⁴⁰ Mishima forciert in vielen der erotisch aufgeladenen Bilder die Gleichsetzung von Sex und Vaterlandsliebe beziehungsweise Tradition, was zu befremdlichen Metaphern führt⁴¹, welche die „feierliche und affirmative“⁴² Gesamterzählhaltung des Textes jedoch nicht brechen. Auf der performativen Ebene des *showing* hingegen funktioniert die Parallelisierung von Erotik, Pflicht und Tod reibungslos, etwa wenn genau *die* Körperstellen beim Liebesspiel in den Fokus geraten, welche in Kürze von Dolch bzw. Schwert durchbohrt werden.⁴³ Diese Ineinssetzung wird auf metaphorischer Ebene, die Häsner *et.al.* als eine Form performativer Autoreflexivität verstehen⁴⁴, im Rot-Weiß-Kontrast fortgesetzt, welcher auch im Film eine wichtige Rolle spielt. Das Weiß deutet dabei auf die jugendliche Körperlichkeit und insbesondere auf die Schönheit von Reikos Körper hin, wie der Vergleich ihres weißen Bauches mit „schäumender Milch“ exemplifiziert, welcher die Assoziation mit Sperma geradezu

³⁹ Dies zeigt sich etwa in plakativen, gleichzeitig platten Aussagen wie dieser: „Nach dieser Antwort empfanden sie beide ein überströmendes Glücksgefühl.“ (MISHIMA 1987: 17); „二人の心には、俄かに解き放たれたような油然たる喜びが湧いた。“ (MISHIMA 2002a: 20).

⁴⁰ Dazu gehört etwa die beständige Anführung der stetigen Leidenschaft des jungen Paares außerhalb der Schilderung des tatsächlichen Liebesaktes wie in den folgenden beiden Beispielen: „Die beiden Eheleute waren jung und kraftvoll und die Leidenschaft spielte eine große Rolle in ihrer Beziehung. Nicht nur in den Nächten. Es war mehr als einmal vorgekommen, daß der Leutnant von einer Felddienstübung zurückkehrte und sogleich, ohne die schmutzbespritzte Uniform abzulegen, seine Frau auf die Matte zog. Reikos Verlangen war nicht weniger glühend. Schon von der Hochzeitsnacht an wußte sie, was Glück ist, und der Leutnant, dem das nicht entging, war doppelt glücklich.“ (MISHIMA 1987: 8; MISHIMA 2002a: 15). „Wenn ein Zyklus endete, entstand fast sogleich eine neue Welle der Leidenschaft, und gemeinsam – ohne eine Spur von Ermüdung – erstiegen sie in einer einzigen, atemlosen Bewegung den Gipfel.“ (MISHIMA 1987: 30; MISHIMA 2002a: 28).

⁴¹ Diese Parallelisierung wird im Text ganz explizit thematisiert: „Weit davon entfernt, die Begierden seines Fleisches und seine aufrichtige Vaterlandsliebe als unvereinbar zu empfinden, vermochte der Leutnant sogar, dies beides als Teile eines Ganzen zu betrachten.“ (MISHIMA 1987: 21; MISHIMA 2002a: 22). Eine ähnliche Funktion hat auch die Aussage, dass Reiko für den Leutnant all das verkörpert, für das er zu sterben bereit ist: „die kaiserliche Familie, die Nation, die Fahne der Armee“ (MISHIMA 1987: 38; MISHIMA 2002a: 32). Der Vergleich, Reikos Brustwarzen glichen „den Knospen des wilden Kirschbaums“ (MISHIMA 1987: 27; MISHIMA 2002a: 26) liest sich wie eine erzwungenen Verflechtung von scheinbar althergebrachter Symbolik und Sex. In diesen Zusammenhang ist auch die Formulierung einzuordnen, dass der Leutnant beim Sex „keuchte wie der Standartenträger des Regiments auf einem Übungsmarsch“ (vgl. MISHIMA 1987: 30; MISHIMA 2002a: 28; ähnliche Beispiele finden sich in MISHIMA 1987: 8, 12, 13, 19, 21, 24, 25). Andere Bilder hingegen sind ungewöhnlich, ohne dass sich ein Bezug zur Tradition ausgemacht ließe: „Dann legte er [der Leutnant] die Lippen mit sanftem Druck auf Reikos Mund und ließ sie rhythmisch, mit der leicht rollenden Bewegung eines kleinen Bootes hin- und hergleiten.“ (MISHIMA 1987: 27; MISHIMA 2002a: 26).

⁴² HIJYA-KIRSCHNEREIT 2000: 247.

⁴³ Vgl. MISHIMA 1987: 27–30; MISHIMA 2002a: 26–28. „Wieder und wieder preßte er seine Lippen auf den weißen Hals, dorthin, wo Reikos Hand bald den tödlichen Stoß führen würde –, und die Haut rötete sich leicht unter seinen Küssen.“ (MISHIMA 1987: 27; MISHIMA 2002a: 26).

⁴⁴ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 84.

aufdrängt.⁴⁵ Gleichzeitig symbolisiert die Farbe Weiß die Reinheit und Lauterkeit der Figuren, deutlich durch die Präsenz des Hochzeitskimonos, in den sich Reiko für den gemeinsamen Tod kleidet, aber auch in der Betonung des Weiß von Reikos Fingern, just in dem Moment, als sie den Pinsel ergreift, um ihren Abschiedsbrief zu verfassen⁴⁶, oder noch eindeutiger, wenn sich Reiko vor ihrem Freitod eine weiße Decke umbindet, um zu verhindern, dass ihre Röcke verrutschen.⁴⁷ Auch ist es die „weiße Gestalt“ seiner Frau, die Shinjis Gedanken an den Tod beflügelt und ihn in seiner Annahme bestärkt, dass sein Selbstmord einem Tod auf dem Schlachtfeld in nichts nachstehe.⁴⁸

Den Kontrast dazu bildet das Rot, welches den bevorstehenden Tod ebenso andeutet wie die Leidenschaft des Paares. So ist die Schärpe von Reikos Yukata, die der Leutnant vor dem Sex löst, rot, und die beiden lieben sich vor dem rötlich schimmernden Gasofen.⁴⁹ Als verführerisch werden die roten Lippen Reikos, „der einzige Farbfleck in all dem Weiß“⁵⁰, beschrieben und der Leutnant drückt, in Vorfreude auf den Akt des Erdolchens, seine Hand beim Vorspiel gegen die betreffende Stelle an Reikos weißem Hals, die sich daraufhin rötet.⁵¹ Die textbestimmende Gleichsetzung von Sex und Tod kulminiert im Ineinanderfließen von Weiß und Rot, etwa in den Szenen, in welchen das Blut des dahinscheidenden Leutnants auf Reikos Hochzeitskimono spritzt und schließlich darauf ein Muster zeichnet.⁵²

Über die explizite inhaltliche Nennung hinaus⁵³ erfolgt die Ineinsetzung von Erotik und Sterben metaphorisch, wenn der körperliche Zustand beim Liebesakt dem während des *seppuku* ähnelt: So wie das Paar beim Sex schwitzt, läuft dem Leutnant im Todeskampf der Schweiß vom Gesicht und Reiko weint beim letzten Geschlechtsakt ebenso lautlos wie beim Anblick des Todeskampfes ihres Mannes.⁵⁴ Derartige Handlungen, „die gleichsam zwischen Text und Körper, verbaler und non-verbaler Kommunikation, Sprache und Ritual oszillieren“ und Wirkungen darstellbar machen, gehören Häsner *et al.* zufolge der funktionalen Performativität an.⁵⁵

Ein weiteres wichtiges Moment funktionaler Performativität in *Yūkoku* ist die Inszenierung des Schweigens. Die wortlose Übereinkunft der Eheleute zieht sich durch den

⁴⁵ Vgl. MISHIMA 1987: 28; MISHIMA 2002a: 27.

⁴⁶ Vgl. MISHIMA 1987: 35; MISHIMA 2002a: 31.

⁴⁷ Vgl. MISHIMA 1987: 49; MISHIMA 2002a: 39.

⁴⁸ Vgl. MISHIMA 1987: 37; MISHIMA 2002a: 32. Ähnliche Funktionen von Farbkontrasten weist Hijiya-Kirschnerreit in Mishimas Werk *Kyōko no ie* nach (vgl. HIJIYA-KIRSCHNERREIT 1976: 57–60, 203).

⁴⁹ Vgl. MISHIMA 1987: 25; MISHIMA 2002a: 25.

⁵⁰ Vgl. MISHIMA 1987: 36; MISHIMA 2002a: 31.

⁵¹ Vgl. MISHIMA 1987: 27, 29f.; MISHIMA 2002a: 27, 28.

⁵² Vgl. MISHIMA 1987: 44, 47; MISHIMA 2002a: 36, 38.

⁵³ Vgl. MISHIMA 1987: 37f.; MISHIMA 2002a: 32; vgl. Fußnote 41.

⁵⁴ Vgl. MISHIMA 1987: 30, 31, 42; MISHIMA 2002a: 28; 35. An dieser Stelle lässt sich eine weitere Parallelisierung zum ersten Kapitel ausmachen, in welchem die Götter über das Schicksal des Paares weinen.

⁵⁵ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 87, Zitat ebd.

ganzen Text, häufig bleibt eine Antwort auf Fragen oder Reaktion auf Aussagen aus; anstelle derer wird viel eher agiert.⁵⁶ Durch diese performative Strategie *sui generis* werden schweigend Realitäten geschaffen.⁵⁷ In der Hochzeitsnacht, die einem Initiationsritus gleichkommt, macht der Leutnant Reiko mit den damals gültigen Pflichten einer Soldatenfrau vertraut. Nach Maßgabe des Kriegerethos ist sie sich über ihre Aufgaben jedoch längst im Klaren und bringt dies mit einer schweigenden Geste zum Ausdruck: Sie legt ihren Dolch – das wertvollste Stück ihrer Aussteuer – neben das Offiziersschwert ihres Angetrauten.⁵⁸ Der Entschluss, gemeinsam in den Tod zu gehen, ist eine Erneuerung des Versprechens der Hochzeitsnacht: Das gleichermaßen sexuelle wie moralische Bündnis wird – erneut schweigend – bestärkt, selbst im Angesicht des Todes überwiegt das Glück die Angst.⁵⁹

An vielen weiteren Beispielen ließe sich zeigen, wie Mishima durch erzählerische Mittel wie die Gleichzeitigkeit von Erzählen und Erzähltem, Verfahren der Blicklenkung oder Vermittlung sensueller Erfahrungen die Performativität des Textes generiert.⁶⁰ Im Folgenden soll jedoch untersucht werden, wie es sich demgegenüber mit den erzählerischen Mitteln im Film verhält, denn Indexikalisierungen beinhalten Prozesse des Aufführens und Ausstellens des Textes, welcher im Falle von *Yūkoku* aufgrund der transmedialen Überführung des Stoffes in einen Film ganz wörtlich zu verstehen ist.

Die Verfilmung von *Yūkoku*

Im Jahr 1965 verfilmte Mishima – als Produzent, Drehbuchautor, Regisseur und Hauptdarsteller in Personalunion – seine Erzählung *Yūkoku*.⁶¹ Da er zudem die Schriftrollen

⁵⁶ Vgl. etwa MISHIMA 1987: 14, 32; MISHIMA 2002a: 18, 29.

⁵⁷ „Aber in dem Schweigen zwischen den beiden lag eine Klarheit, wie sie Bäche zur Zeit der Schneeschmelze haben.“ (Übersetzung R.M.; MISHIMA 2002a: 19).

⁵⁸ Vgl. MISHIMA 1987: 8; MISHIMA 2002a: 14f.

⁵⁹ „Die beiden waren so glücklich, daß sie einander lächelnd anblickten. Reiko hatte das Gefühl, ihre Hochzeitsnacht von neuem zu erleben. Sie dachte weder an Schmerz noch an Tod. Vor ihr schien sich eine grenzenlose Weite zu öffnen.“ (MISHIMA 1987: 18; MISHIMA 2002a: 20).

⁶⁰ Klassische Muster struktureller Performativität wie Metalepsen oder metafiktionale Elemente sind in *Yūkoku* nicht enthalten. Auch das Gefühl von Mündlichkeit wird in *Yūkoku* überhaupt nicht vermittelt, zu feierlich und gehoben ist die Atmosphäre. Die äußerst formale Prolepse im Stil einer journalistischen Meldung, die den Tathergang vorwegnimmt und sich stilistisch grundlegend vom Haupttext unterscheidet, thematisiert allerdings indirekt die Fiktionalität des Haupttextes, da die beiden Protagonisten und einzigen Zeugen des Geschehens bereits tot sind.

⁶¹ Unter Geheimhaltung wurde *Yūkoku* innerhalb von nur zwei Tagen im April 1965 in den Ōkura-Filmstudios in Tōkyō gedreht. Angeblich sollte somit einerseits eine Einmischung des Studios – die meisten Mitarbeiter des Films waren zu dieser Zeit beim Konkurrenten Daiei Film beschäftigt – verhindert werden, andererseits sollte die Aufmerksamkeit der Journalisten nicht auf das Projekt gezogen werden (vgl. Interview mit dem Koproduzenten, welches Teil der DVD der *Criterion Collection* ist: FUJII 2005). Aufgrund des strengen Zeitplans hatte Mishima im Vorfeld genau berechnet, welche Einstellung maximal wie viel Zeit in Anspruch nehmen durfte. Da es zudem jeweils nur ein Kostüm gab, war der Anzahl der Wiederholungen der blutigen Szenen eine natürliche Grenze gesetzt (Vgl. FUJII 2005. Zum Aufbau des Films vergleiche das sehr detaillierte „Drehbuch“ und die Notizen MISHIMA 2006: 17–31).

mit den Texten verfasst hatte, welche dem Zuschauer den Hintergrund der Handlung vermitteln, kann er zweifelsohne als *auteur*, als federführende Figur des Films identifiziert werden.⁶² Der nur knapp 28 Minuten lange Schwarzweißfilm ist musikalisch unterlegt mit einer Schallplattenaufnahme des „Liebestodes“, dem Orchestervorspiel zum ersten Aufzug von Richard Wagners *Tristan und Isolde*, wodurch bereits mithilfe des Motives auf die Vollendung einer unmöglichen Liebe im Tod verwiesen wird.⁶³

Erstmals privat gezeigt wurde *Yūkoku* im September 1965 in der Pariser *Cinémathèque française* in Anwesenheit Mishimas, anschließend auf dem damals für Kurzfilme bedeutenden Filmfestival im französischen Tours im Januar 1966. In Japan vertrieb die *Art Theatre Guild* (ATG, *Nihon āto shiatā girudo*) den Film, der ein kommerzieller Erfolg wurde. Dass ein kaum eine halbe Stunde langer Schwarz-Weiß-Stummfilm, dessen privat finanzierte Produktion lediglich 1,2 Mio. Yen kostete, zu einem Kassenschlager wurde, ist sicherlich nicht zuletzt auf die Popularität und die mediale Präsenz Mishimas zurückzuführen. Einen Popularitätsschub und eine Aufwertung erfuhr der Film des Weiteren über vierzig Jahre nach seiner Entstehung durch die Aufnahme in die *Criterion Collection* im Jahr 2008.

Der Erzähler des Textes wird im Stummfilm durch *makimono* 巻物, Querrollen, ersetzt, welche von der Kamera abgefilmt werden. Genau wie die literarische Vorlage besteht der Film aus fünf – im Vergleich zum Text allerdings unterschiedlich gewichteten – Kapiteln.⁶⁴ Zu Beginn jedes Abschnitts werden die *makimono* eingeblendet, die in den ersten drei Kapiteln zudem Hintergrundinformationen vermitteln.⁶⁵ Offenkundig entschied sich Mishima bewusst gegen die vom Medium Film gegebene Möglichkeit einer detailgenauen Umsetzung des Textes und transponierte das Geschehen, auf Requisiten weitgehend

⁶² Die *Auteur*-Theorie geht davon aus, dass der Regisseur beziehungsweise die federführende Person eines Films mit dem Autor zu vergleichen ist (vgl. NELMES 2001 [1996]: 195–203).

⁶³ In der literarischen Vorlage aus dem 13. Jahrhundert ist die Liebe des Paares zum Scheitern verurteilt, weil sie ehebrecherisch ist. Die Platte, die in *Yūkoku* abgespielt wird, stammt, so findet sich ohne nachprüfbare Belege in verschiedenen Aufzeichnungen, aus dem Jahr 1936, wodurch erneut ein thematischer Bezug zum *Niniroku-jiken*, dem Putschversuch der kaiserlichen Truppen am 26. Februar 1936, hergestellt wird. Unwahrscheinlich ist, dass Mishima hier auf Wagners politische Rolle im Dritten Reich anspielen will.

⁶⁴ Die Kapitel im Film sind im Gegensatz zum Text betitelt: 1. Reiko (dt. Rāko), *Reiko* 麗子; 2. The Lieutenant's Return, *Takeyama-chūi no kitaku* 武山中尉の歸宅; 3. The Final Love, (dt. Ewige Liebe), *Saigo no kōjō* 最後の交情; 4. The Lieutenant Commits Harakiri, *Takeyama-chūi no seppuku* 武山中尉の切腹; 5. Reiko's Suicide, *Reiko no jigai* 麗子の自害, wobei Kapitel 1–3 anders aufgeteilt sind als im Text. Der Prolog ist im Film nicht nummeriert und den fünf Kapiteln vorgelagert. Das zweite Kapitel des Textes, das anhand einer Reflexion einer Photographie die moralische Grundhaltung des Paares und dessen ideales Eheleben beschreibt, findet keinen Eingang in den Film. Dafür ist das dritte Kapitel in die Aufzüge „Reiko“ und „The Lieutenant's Return“ gesplittet. Aufgrund der im Text nicht vorhandenen Separierung von Reikos Tod besteht auch der Film letztlich aus fünf Kapiteln. Überschriften sind diese interessanterweise mit dem eigentlich in Bezug auf literarische Erzeugnisse verwendeten Terminus „Kapitel“, *shō* 章, welcher ebenfalls in die fremdsprachigen Versionen übertragen wurde.

⁶⁵ Die letzten beiden Kapitel kündigen nur die Selbstmorde der Protagonisten an. Mishima verfasste sämtliche Texte, auch die westlichsprachigen, selbst.

verzichtend, auf eine vollkommen kahle, helle Bühne.⁶⁶ Dies spiegelt die Stimmung im Text insofern, als einzelne Hintergrundgeräusche – etwa von der Straße oder aus dem Radio – zwar in das Heim des Paares eindringen, diese das selbst gewählte Vakuum aber nur für einen Moment durchbrechen und lediglich eine kurze Reflexion der Protagonisten hervorrufen. Denn der tatsächliche Fokus des Geschehens liegt auf dem ästhetisierten und ritualisierten Selbstmord des Paares, die Außenwelt dringt in den Text ebenso wenig ein wie auf die Bühne.⁶⁷ Die in Weiß gehaltene Rückwand der Bühne ziert allerdings nicht wie üblich eine Kiefer, sondern eine überdimensionale Schriftrolle mit den Kanji *shisei* 至誠, „Aufrichtigkeit“.⁶⁸ Ebenso wie die Kiefer im Nō eine göttliche Epiphanie symbolisiert⁶⁹, stellt die übergroße Hängerolle die geschilderten Ereignisse sowie die Gefühle der Protagonisten gleichermaßen unter ein göttliches „Zeichen der Aufrichtigkeit“⁷⁰. Während die Hängerolle (*kakemono* 掛け物) im Text erst unmittelbar vor dem Selbstmord Erwähnung findet und naturgemäß keine derartige Präsenz hat⁷¹, generiert die von der Kamera fast durchgehend eingefangene Bildrolle das Motto des Stücks.

Durch die Leere der Bühne wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers unmittelbar auf das Geschehen gerichtet. So artifiziell das Setting wirkt, so sehr erfüllt es den Zweck einer Fokussierung auf die durchweg feierlichen Handlungen des Paares. Dass nicht allein dessen *seppuku* hochgradig ritualisiert ist, sondern auch das vorgängige Liebespiel sowie die Kaiserverehrung, wird im Film deutlicher als im Text. Durch die Kamera-Einstellungen und die Schnitte wird dem Zuschauer das Gefühl vermittelt, einer Nō-Aufführung beizuwohnen: Immer wieder wird aus unveränderter Perspektive weitgehend Unbewegtes bis zu zehn Sekunden lang gezeigt, was den Film in die Länge zieht.⁷² Eingängig sind auch die sich

⁶⁶ Dass das Geschehen im Film auf einer Nō-Bühne gezeigt wird, hält Mishima auf den nicht-japanischsprachigen Schriftrollen jeweils am Ende des einleitenden Textes explizit fest (vgl. MISHIMA 2006: 38–43).

⁶⁷ Der Leutnant bezeichnet das Haus des Paares als „einsame Insel inmitten eines Ozeans“ und überlegt, ob sein Opfer von seinem Vaterland zur Kenntnis genommen würde, findet allerdings keine Antwort und erachtet die Frage als unwichtig, weil letztlich die geistige Haltung ausschlaggebend sei (vgl. MISHIMA 1987: 24; MISHIMA 2002a: 24).

⁶⁸ Diese Übersetzung wählt Mishima selbst, im Film ist *shisei* 至誠 als „wholehearted sincerity“ untertitelt. Angesichts der Verbindung zum Militär und des Anliegens der Putschisten, dem Kaiser umfassende Rechte zuzusprechen, ließen sich die Zeichen jedoch durchaus auch als „äußerste Treue“ übersetzen. Die Rolle ist – ins Verhältnis zur Körpergröße der Personen auf der Bühne gesetzt – über 2,50 m hoch und ca. 1,50 m breit. Die Filmcrew berichtet von den auf die weiße Rückwand zurückzuführenden Schwierigkeiten, die Szenen richtig auszuleuchten (vgl. FUJII 2005).

⁶⁹ Vgl. SCHOLZ-CIONCA 2003: 18.

⁷⁰ Vgl. WEBER 2012. Till Weber hat im Rahmen eines meiner Seminare eine Hausarbeit mit dem Titel *Im Zeichen der Aufrichtigkeit* geschrieben. Ihm danke ich auch für die Zurverfügungstellung der Criterion DVD.

⁷¹ Vgl. MISHIMA 1987: 36; MISHIMA 2002a: 31. Im Text wird betont, dass der Heiratsvermittler des Paares die Schriftrolle anfertigen ließ, wodurch die Liebe des Paares – und damit indirekt auch ihr körperliches Verlangen – unter die Aufrichtigkeitsbekundung fällt.

⁷² So etwa die Szene nach dem Liebespiel: Reiko sitzt im Hochzeitskimono vor der Schriftrolle, der Leutnant steht, nur mit einem *fundoshi* 褌 bekleidet und mit dem Schwert in der Hand, rechts von ihr (vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 13:53–14:00). Auch Reikos Liebkosung der Porzellantiere, mithilfe derer im Film ihr

wiederholenden Einstellungen, etwa die beiden jeweils beinahe 20-sekündigen Überblendungen des Hausschreins (*kamidana* 神棚), durch welcher die Liebe des Paares als „rein“ im Sinne der gültigen Moralvorstellungen dargestellt wird.⁷³ Durch die Inszenierung des Geschehens auf der Nō-Bühne bettet Mishima seine Erzählung unweigerlich in die japanische Kulturgeschichte ein und obgleich *shinjū* keinesfalls eine Nō-Thematik darstellt, werden die zahlreichen Umsetzungen des Motivs des gemeinsamen Liebesselbstmordes (*shinjū* 心中) aufgerufen.⁷⁴

Zu einer „Japanisierung“ des Geschehens trägt nicht nur die Verlagerung der Ereignisse auf die Bühne bei, sondern auch die Schlusszene des Films. Die letzte Einstellung zeigt das nun wieder angezogene Paar, das friedlich aneinander angeschmiegt und – abgesehen vom Schwert, welches noch immer den Hals des Leutnants durchbohrt – völlig von den Spuren der Selbsttötung gereinigt inmitten eines japanischen Steingartens liegt. Nach einer halbnahen Einstellung auf das Paar fokussiert die Kamera die Schriftzeichen der Bildrolle, fährt dann nach unten, wo sich statt der Tatami der Bühne nun der ordentlich gerechte Zen-Garten befindet, zeigt die Liebenden und schwenkt dann in die Vogelperspektive.⁷⁵ Die aufgesetzt wirkende Symbolik kann als Erleuchtung des Paares gedeutet werden⁷⁶, ruft allerdings auch die Behauptung in Erinnerung, dass Mishima durch den Film seinen Bekanntheitsgrad im Westen steigern wollte.⁷⁷ Neben der Japanisierung spricht auch die Anfertigung deutscher, englischer und französischer Schriftrollen zur Einführung in die Kapitel für diesen Sachverhalt. Die fremdsprachigen Untertitel – „The Rite of Love and Death“, „Les Rites de l’Amour et de la Mort“ und „Ritus der Liebe und des Todes“⁷⁸ – vermitteln die Ritualhaftigkeit des Geschehens deutlicher als der japanische Titel, dafür wird die politische Dimension des Begriffs *Yūkoku* nicht transportiert.

Verglichen mit dem Text ist die politische Komponente aufgrund der noch weiter zurückgenommenen Kontextualisierung – die Berichterstattung aus dem Radio fehlt ebenso wie die Erinnerung an die Kameraden – noch geringer als im Text. Allerdings rückt die Präsenz der Uniform des Leutnants den politischen Hintergrund des Geschehens ins

Abschied von einer unbeschwerten Zeit vermittelt wird, wirkt durch die Schwere, die mit der Langsamkeit des Filmes einhergeht, bedeutsamer als im Text (vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 2:04–2:24; 4:00–4:12).

⁷³ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 03:24–03:45; 14:31–14:45.

⁷⁴ Obschon *shinjū*, anders als in *Yūkoku*, gemeinhin auf soziale Umstände zurückzuführen ist, welche die Verwirklichung der Liebe unmöglich machen, spielt Mishima offenkundig auf das Motiv an. Eine der bekanntesten Umsetzungen der *shinjū*-Thematik ist Chikamatsu Monzaemons *bunraku*-Stück *Sonezaki shinjū* (*Liebestod bei Sonezaki*).

⁷⁵ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 26:36–27:12; Abb. 1.

⁷⁶ Im Text unterhalten sich Reiko und Shinji über ein Wiedersehen mit den aufständischen Kameraden „in der anderen Welt“, *meido* 冥途, eigentlich der Totenwelt (vgl. MISHIMA 1987: 33; MISHIMA 2002a: 30).

⁷⁷ Rayns etwa argumentierte, dass Mishima sich mit *Yūkoku* im Westen einen Namen machen wollte (vgl. RAYNS 2008). Angesichts der Entscheidung für einen mit Wagner untermalten Stummfilm, der keine Sprachbarriere zu überwinden hat und der gleichzeitigen Anfertigung westlichsprachiger „Versionen“ des Films, ist diese Annahme durchaus plausibel.

⁷⁸ Vgl. MISHIMA 2006: 28–43; Abb. 2.

Bewusstsein. Da andererseits die Außenwelt jedoch auf der Bühne selbst überhaupt keine Rolle spielt, gerät der Grund für den *seppuku* aus dem Blick; genau wie im Text steht die ästhetische Überhöhung der Tat im Mittelpunkt.

Das szenische Erzählen des Textes und die zahlreichen Perspektivwechsel werden weitgehend unverändert in den Film übernommen. Reiko, deren Gesicht zu Beginn vollständig und häufig in Großaufnahme zu sehen ist, dient nicht zuletzt aufgrund ihrer nachvollziehbaren Gefühlsregungen als Identifikationsfigur für den Betrachter. Die Zurschaustellung ihrer Mimik steht im Gegensatz zu Shinjis ausdruckslosem und von der tief ins Gesicht gezogenen Militärmütze verdeckten Antlitz. Abgesehen von Reikos Mimik werden das Innenleben sowie die Moral und Wertvorstellungen der Figuren mithilfe symbolgeladener Überblendungen und Rückblenden sichtbar gemacht. Insbesondere im ersten Kapitel vermitteln diese Techniken den Alltag und die Liebe des Paares. Eine Porträtaufnahme Reikos mit geschlossenen Augen, wird mit einer Rückenansicht des Leutnants überblendet, der mit den Händen zärtlich ihr Gesicht umschließt und so seine Liebe demonstriert. Einprägsam ist auch die Einblendung des *kamidana* in Höhe von Reikos Stirn, der zeigt, wie sehr der Kaiser das Denken des Paares bestimmt. Die Darstellung der moralischen Grundsätze im Film – welche im Text narrativ durch den Erzähler vermittelt werden⁷⁹ – bedarf im Stummfilm Symbole oder eben der Vermittlung anhand von Montagetechniken.⁸⁰

Bereits nach acht Minuten, etwas mehr als einem Drittel, steuert der Film auf die Darstellung der unauflösbaren Verflechtung von Tod und Sex hin. Zu Beginn des dritten Kapitels ist in der Mitte der Nō-Bühne, unterhalb der Schriftrolle, ein Podest drapiert, auf welchem das nackte Paar liegt.⁸¹ Zwar wirkt diese Anordnung auf einer Nō-Bühne äußerst befremdlich, da die Haltung des Paares jedoch so artifiziell und die totale Einstellung mit Podest nur noch ein einziges Mal, ganz am Ende des Kapitels kurz zu sehen ist, abstrahiert der Zuschauer die folgende Liebeszene vom Podest der nach drei Seiten offenen Nō-Bühne. Links neben dem Paar befindet sich, als Analogie zu ihm, ein Schwertständer (*katanakake* 刀懸け) mit Reikos kleinerem Dolch und Shinjis Schwert. An dieser Stelle zeigt die Kamera zum ersten Mal die Augen des Leutnants. Der Detailaufnahme folgt ein Schwenk auf die identische Gesichtspartie Reikos. Eine Wiederholung dieser Sequenz – wobei die Einstellungen immer gleich lang sind – vermittelt das schweigende Einverständnis des Paares, welches sich auf Augenhöhe befindet.⁸² Der vielsagende Blick Reikos gleitet dann

⁷⁹ So etwa wenn der Erzähler sagt: „Das alles hatte eine ethische Grundlage und entsprach dem Gebot des ‚Erziehungserlasses‘, daß Eheleute miteinander harmonisieren sollten.“ (MISHIMA 1987: 9; MISHIMA 2002a: 15). Im Text ist interessanterweise vor dem Hausaltar ein Bild des Kaiserpaares aufgestellt, wodurch eine Analogie zu Reiko und Shinji hergestellt wird (vgl. MISHIMA 1987: 9; MISHIMA 2002a: 15f.).

⁸⁰ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 03:16–03:20; Abb. 3.

⁸¹ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 8:23; Abb. 4.

⁸² Obgleich Frosch- und Vogelperspektive verwendet werden, ist deutlich, dass dies nicht mit einer Überlegenheit des Standpunktes zu tun hat, sondern lediglich die differierende Position der Körper im Raum anzeigt (vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 8:49–9:17).

zu den Schwertern, wodurch der folgende Liebesakt unter die Vorzeichen des nahen Todes gestellt wird. Während des ritualhaften Aktes, der verhältnismäßig genau aus der Textvorlage übernommen ist, zeichnet die Kamera nach, wie das Paar von jedem Körperteil Abschied nimmt.⁸³ Bezeichnend ist der besondere Fokus auf den beiden Hälsen und den Bäuchen, also den Körperteilen, welche in Kürze von Schwert und Dolch durchbohrt werden. Eine Einstellung zeigt die pulsierende Halsschlagader Reikos, über die sich ein verhängnisvoller Schatten legt, wenn sich der Leutnant küssend über seine liegende Gattin beugt. Kurz darauf wird in einer eindrücklichen *mis-en-scène* der sich vom Atem hebende und senkende Bauch Reikos fokussiert, im Hintergrund gerät unscharf die Schriftrolle in den Blick, bevor die Hand des Leutnants über ihren Bauch streichelt.⁸⁴ Der nahende Tod ist in dieser Szene ebenso präsent wie wenn Shinji seiner Frau beim Sex den Puls ertastet, der bald verlöschen wird. Im Folgenden zeigt die Kamera eine Nahaufnahme von Reikos Hand, die, unnatürlich beleuchtet, so gekrümmt ist, als hätte sie einen runden Gegenstand – etwa einen Dolch – in der Hand. Die zarten Finger stehen dabei im Kontrast zum erwarteten kraftvollen Todesstoß. Dass die Liebe bei aller Leidenschaft von tiefen Gefühlen getragen wird, verdeutlicht die Szene, in welcher der Leutnant das Gesicht seiner Gemahlin beim Sex mit den Händen umfasst und ihr dabei wie einer Toten die Augen schließt: Damit zeichnet er das gleiche Bild wie mithilfe der Eingangsüberblendung, die suggeriert, dass der Leutnant auch aus der Ferne liebevoll an seine Gattin denkt.⁸⁵

Eine kurze Rückblende, in welcher Reiko den salutierenden Leutnant in Uniform vor sich sieht, sorgt dafür, dass die Verflechtung von Sex, Pflicht und Vaterlandsliebe nicht aus dem Blick gerät.⁸⁶ Dass die Ineinsetzung von Erotik und Tod keine persönliche Vorliebe der Protagonisten spiegelt, zeigt sich in der Entpersonalisierung des Leutnants, dessen Augen unter seiner Militärmütze verborgen bleiben, wenn er als Soldat agiert. Durch die gleichzeitige Zurschaustellung der Zugehörigkeit zum Heer wird die Tat aus dem privaten und geschützten Umfeld, in welchem sie angesiedelt ist, gelöst und macht sie zu einer soldatischen Handlung, der eine Vorbildfunktion zukommt. Generalisiert wird dadurch die Unausweichlichkeit bzw. der Vorbildcharakter der Tat, die scheinbar weder Reue noch Alternativen zulässt – nicht nur für Takeyama sondern für jeden Soldaten.

Charakteristisch für die Liebesszene ist das Spiel mit unterschiedlichen Tiefenschärfen, Licht und Schatten sowie die Inszenierung von Kontrasten.⁸⁷ Zu Beginn wird Reikos hinter

⁸³ Die komplette Szene findet sich in MISHIMA 1987: 25–30; MISHIMA 2002a: 24–28; MISHIMA/FUJII 2006: 9:15–13:49.

⁸⁴ Vgl. MISHIMA 2006 [1965]: 12:01; Abb. 5.

⁸⁵ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 2:26–2:41; 10:04–10:19; Abb. 6–7.

⁸⁶ Vgl. MISHIMA 1987: 21; MISHIMA 2002a: 22; MISHIMA/FUJII 2006: 10:47–10:57.

⁸⁷ Obschon auch im Text angelegt, ist der Fokus auf die behaarten Körperpartien beim Liebesspiel im Film bemerkenswert; lange Detailaufnahmen stellen Haare über weite Strecken ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Eine Szene zeigt Reikos Schulter sowie, da ihr Arm ausgestreckt ist, ihre unbehaarte Achsel, über die eine Haarsträhne hängt. Dies wirkt zunächst wie ein Regiefehler, denn obwohl Reikos Haar zu einer Hochsteckfrisur zusammengebunden ist, zeigen die übrigen Einstellungen immer nur ihr

dem Rücken des Leutnants verborgener Körper beleuchtet und scheint dadurch hell, fast weiß, der männliche Körper hingegen bleibt zunächst im dunklen Vordergrund. Mit dem zum Text äquivalenten Perspektivwechsel – in der Kurzgeschichte möchte Reiko, ihre Scham vergessend, ihren nackten Mann vor dem gemeinsamen Tod noch einmal genau betrachten⁸⁸ – gerät der nun seinerseits beleuchtete Leutnant in den Blick. Durch das Wechselspiel der Schatten sowie die Tatsache, dass ein Teil des liebkosenden Ehepartners, sein Mund oder seine Hände, durchgehend den Körper des anderen berührt, wird die Einheit des Paares demonstriert. Die Szenen setzen die Körper dabei nie der Kamera aus, sondern wirken artifiziell angeordnet.⁸⁹

Die Aufrichtigkeit des Leutnants als Soldat wird über sein Auftreten und die Uniform ausgedrückt, seine Aufrichtigkeit als liebender Ehemann anhand der gesichtslosen, durch Überblendungen suggerierten Zärtlichkeit seiner Berührungen, etwa seiner Hände, die Reikos Gesicht streicheln. Leidenschaft hingegen wird im Film über die Nahaufnahme der Augen Shinjis vermittelt. Dieser Fokus der Gesichtspartie vor dem Liebesspiel ist jedoch aus einem zweiten Grund bedeutsam: Das Paar versichert sich zu diesem Zeitpunkt schweigend des gemeinsamen Todes⁹⁰, der nicht vom Liebesspiel zu trennen ist. Die Verbindung wird ein letztes Mal aufgegriffen, wenn die Kamera, unmittelbar bevor der Leutnant sich das Schwert in den Bauch rammt, aus der Froschperspektive die Augen Takeyamas unter der Schildmütze fokussiert, wodurch auf den soeben beendeten Liebesakt angespielt wird.⁹¹

Das zentrale Merkmal des Filmes ist die Inszenierung von Schreiben und Schriftlichkeit. Diese fällt zunächst durch die vermittelnden Querrollen auf, welche nicht mit der Textvorlage identisch sind, sondern den Protagonisten ihre Ehrlichkeit und ihre Liebe beglaubigt, die im Text durch die Erzählerinstanz vermittelt wird.⁹² Ebenso wie das

zerzaustes Kopfhaar. Dies ist einerseits unnatürlich unbewegt und wirkt durch die Beleuchtung zusätzlich künstlich. Die Detailaufnahme von Reikos Haupthaar im Gegenlicht ähnelt der Sequenz unmittelbar nachdem sich Reiko den Dolch in den Hals gerammt hat, welche an Sperma erinnernde Flecken auf schwarzem Grund zeigt (MISHIMA 2006 [1965]: 10:22; 26:24-26:26, Abb. 8-9). Auch die Achselpartien beider, die Brustbehaarung des Leutnants sowie sein leicht behaarter unterer Bauch werden mehrfach in die Betrachtung genommen. Die Einstellung führt, ebenso wie die Fokussierung der Bäuche und Hälse, den Unterschied zwischen dem weiblichen und dem männlichen Körper eindeutig vor Augen (vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 11:17–11:23).

⁸⁸ Vgl. MISHIMA 1987: 28; MISHIMA 2002a: 27.

⁸⁹ Im Unterschied zur Betrachtung des weiblichen Körpers ist der Körper des Leutnants der Kamera nicht so deutlich ausgesetzt.

⁹⁰ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 8:44–9:07.

⁹¹ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 14:59–15:06.

⁹² Die ersten vier Kapitel sind mit einleitenden Texten auf einer Schriftrolle versehen. Der erste erläutert nicht nur die Umstände des Februaraufstandes, sondern endet – im Gegensatz zur Prolepse – mit einem spannungsfördernden Satz, welcher das baldige Scheitern von Shinjis Kameraden andeutet. Im Vorspann zum Kapitel „Reiko“ wird dargelegt, dass sie die Todesbereitschaft auf dem Gesicht ihres Mannes schon bei seinem Weggang wahrgenommen hatte und bereits zu diesem Zeitpunkt entschlossen war, ihm in den Tod zu folgen. Die einleitende Schriftrolle zum zweiten Kapitel beschreibt die Heimkehr des Leutnants sowie seine Zwangslage, auf kaiserlichen Befehl seine Freunde töten zu müssen. Nicht deskriptiv wie die

kakemono das Geschehen auf der Bühne unter ein „Zeichen der Aufrichtigkeit“ stellt, attestiert der Text dem Paar Reinheit, Loyalität, Furchtlosigkeit, Entschlusskraft, den Glauben an die Einhaltung des Samurai-Ehrenkodex und Liebe über den Tod hinaus.

Textualität hat in *Yūkoku* allerdings nicht allein wegen der Schriftrollen, welche die *histoire* und die Aufrichtigkeit der Protagonisten transportieren, eine besondere Bedeutung, sondern der Prozess des Schreibens mit Tusche nimmt einen wichtigen Teil des Films ein. So wird Reiko, unmittelbar nach der Eingangssequenz, in welcher das *makimono* abgefilmt wird, zunächst in der totalen Einstellung vor der Schriftrolle kniend gezeigt, wie sie ein flaches, mit weißem Papier eingeschlagenes Paket mit Tusche beschriftet. In einer zweiten Einstellung wird außer ihrem Namen das Wort *katami* 形見 sichtbar: Das Päckchen enthält ein zu hinterlassendes Erinnerungsstück.⁹³ Die Einstellung, in der der Tuschstein zu sehen ist, nimmt durch dessen eher ungewöhnliche runde Doppelform bereits den Fleck vorweg, den das Blut des Leutnants auf den Tatami hinterlassen wird.⁹⁴ Als der Leutnant in der zweiten Szene nach Hause kommt und Reiko ihm den Mantel abgenommen hat, sitzen sich die beiden zunächst rechts und links der Bildrolle schweigend gegenüber, die Kamera zeigt sowohl die Totale als auch in der halbnahen Einstellung beide Protagonisten im Wechsel, bevor sie in die Vogelperspektive ausschwenkt. Schließlich steht Reiko auf, holt das vorbereitete Abschiedspaket und legt es vor dem Leutnant hin. In diesem Moment erwacht der Soldat aus seiner Erstarrung, nimmt ergriffen Reikos Hand und zieht sie zu sich heran. Die Halbtotale zeigt in einer fast zwanzig Sekunden langen Sequenz, wie der Leutnant energisch auf Reiko einredet, bevor beide nacheinander ihren Selbstmord durch Handbewegungen simulieren und somit ihre gegenseitige Verpflichtung bekunden.⁹⁵ Auch hier ist es die Schrift, welche die Absichtserklärung Reikos untermauert, den Leutnant – das einzige Mal im Film – zum Sprechen bringt und das Geschehen in eine gewisse Richtung lenkt. Das Kapitel endet mit einem Lächeln Reikos und einer Kusszene, die zum Liebesakt im nächsten Kapitel überleitet und den gemeinsamen Tod aus dem politischen Bereich in die Sphäre des Privaten rückt.

übrigen Texte wird dann in Dialogform – das Gespräch ist gekürzt und leicht verändert aus der Textvorlage übernommen – festgehalten, wie Reiko ihre Entscheidung, sich ebenfalls das Leben zu nehmen, kundtut. Die Texte der nicht-japanischsprachigen Versionen unterscheiden sich in diesem Fall erheblich vom japanischen Original. Im Englischen sind zunächst die Begriffe „Samurai“ und „Harakiri“ – hier soll, selbstorientalisierend, auf den Ehrenkodex und das rituelle Bauchaufschlitzen hingewiesen werden – durch die Verwendung von Großbuchstaben schriftbildlich hervorgehoben. In der französischen und der deutschen Version sind Teile des Dialoges ebenso durch Majuskeln hervorgehoben wie der Begriff „Hara-Kiri“, so dass die Termini nicht so sehr ins Auge fallen wie im Englischen. Für die westlichsprachigen Texte hat Mishima zudem eine etwas andere Gewichtung gewählt als im Japanischen, hier wird jedes Mal die Textstelle wiedergegeben, in welcher Shinji betont, nicht im Namen des Kaisers gegen seine Kameraden vorgehen zu können.

⁹³ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 01:41–2:05. Der Leser des Textes weiß, dass darin Reikos Kimonos zum Versand an Freundinnen verpackt sind (vgl. MISHIMA 1987: 11; MISHIMA 2002: 16).

⁹⁴ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 04:06–4:09; 19:00–19:04.

⁹⁵ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 05:34–7:59; zur Dialogszene vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 6:50–7:12; Abb. 10.

In Hinblick auf die Funktion der Schrift ist auch die Szene in der Mitte des Films bemerkenswert, in welcher das Paar seine Abschiedsbriefe verfasst. Aus der Vogelperspektive sind zunächst zwei gegenüberliegende Bögen Papier sowie links die Hand Reikos und rechts die des Leutnants zu sehen. Der Schatten und die Kameraeinstellung verdecken die Schrift Reikos weitgehend, des Leutnants Botschaft ist hingegen klar zu erkennen: Vor seinen Dienstgrad und seinen Namen setzt er die Worte *kōgun banzai* 皇軍萬歲, „Es lebe die kaiserliche Armee“. Die Kamera zoomt auf Shinjis Abschiedsbrief, bevor sie leicht schwenkt und von Reikos wesentlich längerem Brief die ersten vier Zeichen, *gunjin no tsuma* 軍人の妻, „Frau eines Soldaten“ preisgibt und ins Gedächtnis ruft, dass Reiko sich ihrer Position und Pflichten bewusst ist.⁹⁶

Allerdings spielt die Inszenesetzung von Schrift und Schreiben nicht nur dann eine Rolle, wenn diese von der Kamera gezeigt werden, sondern auch implizit dominiert Textualität den Film. So schreibt sich etwa das Paar beim Sex auf den Körper des anderen ein, wie das regelrechte Abschreiten der Leiber durch Küsse und Streicheln andeutet. Gleiches suggeriert der Kontrast, der durch Schatten oder die Detailaufnahme der Haare hervorgerufen wird. Dank der artifiziellen Beleuchtung lässt der Schwarz-Weiß-Gegensatz der Körper sowie die Fokussierung von Reikos Haaren vor dem hellen Hintergrund an Tuschespuren denken.⁹⁷ Noch deutlicher wirkt diese Assoziation in der letzten Phase des Films: Das Blut des Leutnants erinnert, egal, ob es in Rinnsalen über seine Hose läuft oder auf den Tatami eine Blutlache bildet, fraglos an Tusche. Besonders eindrücklich wird dies, wenn die Kamera in einer Detailaufnahme die von ihrem weißen Hochzeitskimono umhüllten Knie Reikos zeigt, auf welche schwarzes Blut spritzt. Der Kimono saugt sich im Bereich der Unterschenkel so mit dem über die Tatami verteilten Blut des Leutnants voll, dass Reiko selbst einen Abdruck hinterlässt, nachdem sie sich vor dem Spiegel im Nebenzimmer niederlässt und zurechtmacht.⁹⁸ Die nächste Szene zeigt – im Vergleich zur letzten totalen Aufnahme an einer unmöglichen Stelle⁹⁹ – eine große Blutlache, durch die Reiko mit ihren weißen *tabi* 足袋 hindurchläuft. Ihr langer, über den Boden schleifender Hochzeitskimono, *shiomuku* 白無垢, verteilt nun das im Film schwarze Blut über den Boden, wodurch Spuren entstehen, die aussehen, als seien sie mit einem Pinsel gezogen.¹⁰⁰ Diese vielfältigen Blutspuren, die teils als Geste, teils als Spur einer Geste filmisch eingefangen werden, erinnern an die Ästhetik des *bokugi* 墨戯, des Tusch-Spiels, in dem

⁹⁶ Vgl. MISHIMA 1987: 35; MISHIMA 2002a: 31; MISHIMA/FUJII 2006: 14:11–14:32; Abb. 11. In der literarischen Vorlage wird in der Prolepse der vollständige Inhalt von Reikos Brief wiedergegeben: „Der Tag, der für die Frau eines Soldaten kommen mußte, ist gekommen.“ (MISHIMA 1987: 5; MISHIMA 2002a: 13).

⁹⁷ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 10:23; Abb. 8.

⁹⁸ Deutlich zeichnet sich der Fleck auf Reikos Kimono ab, wobei einerseits die Doppelrundung hervorsticht. Der Kontrast, der ja eigentlich ein Rot-Weiß-Gegensatz ist, ruft auch die Assoziation mit der japanischen Flagge hervor (vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 25:12; Abb.12–15).

⁹⁹ Hier liegt ein Regiefehler vor, denn Reiko läuft von links über die Lache und macht noch etliche Schritte, bevor sie beim Leutnant ankommt. Bei der vorigen Aufnahme der Bühne befindet sich der Blutfleck jedoch keinesfalls so weit von der Leiche entfernt (vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 21:04; 23:43).

¹⁰⁰ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 23:44; Abb. 16.

sowohl Zen-Mönche als auch Literati mit Pinsel und Tusche ihre Persönlichkeit aufs Papier zu bannen trachteten.¹⁰¹ Der in diesem Abschnitt dominante Kontrast zwischen Schwarz und Weiß, der eigentlich ein Rot-Weiß-Kontrast ist, wird fortgeführt, wenn sich Reiko vor dem Spiegel die Lippen schminkt und dabei auf ihrer Hand Blutspritzer sichtbar werden. Das Bild verweist dabei zum einen auf das bevorstehende Ende Reikos, deutet aber auch die Einheit mit dem toten Gatten an, der ihr eingeschrieben ist und dessen Duktus sie folgt.¹⁰² Diese durchaus auch sexuelle Verbundenheit drückt sich einerseits aus, wenn Reiko ihrem toten Ehemann mit dem weißen Ärmel ihres Kimonos liebevoll den Mund abwischt und ihn nochmals küsst, wird andererseits aber noch deutlicher, wenn sie die Klinge ihres Dolches an den Mund führt und ableckt.¹⁰³ Die phallische Geste wird durch einen schnellen Schnitt und eine Detailaufnahme des vom Schwert durchbohrten Halses des Leutnants komplettiert, bevor einem verklärten Lächeln Reikos die tödliche Handbewegung mit dem Dolch zum Hals folgt. Reikos Ableben wird nicht gezeigt, sondern als Verkehrung des schwarzen Blutes auf dem weißen Hochzeitskimono werden nun auf einem schwarzen Hintergrund Spritzer eingeblendet, die an Sperma erinnern.¹⁰⁴

Indexikalisierungen im Falle von *Yūkoku*

Häsner *et al.* regen an, die Interdependenz von struktureller und funktionaler Performativität anhand der Indexikalisierungen aufzeigen.¹⁰⁵ Die ostentative Herausstellung des Referenzrahmens stellt im Falle von *Yūkoku* die Einbettung in den Kontext, den Aufstand vom Februar 1936 dar. Obgleich die politische Dimension für die Entfaltung des Geschehens unwichtig ist und unkommentiert bleibt, stellt der historische Hintergrund die Voraussetzung für die Glorifizierung der Verschmelzung von Sex und Tod dar. Spielraum für eine Modellierung der Realität hat *der* Rezipient, der den historischen Sachverhalt kennt und Seijis *seppuku* als indexikalisch für einen alternativen Ausgang der historischen Gesamtsituation liest. Denn als sich die historische Niederlage der Aufständischen abzeichnete, verweigerte der Kaiser den Rebellen den Befehl, Selbstmord zu begehen und nahm ihnen somit die Möglichkeit, einen „ehrvollen“ Tod zu sterben. Der Vergleich zwischen textinternen und textexternen Geschehnissen verschleift die Grenzen zwischen Welt und Text und deutet – versteckt, denn der Leser muss den

¹⁰¹ *Bokugi* 墨戲, „Tusch-Spiel“, bezeichnet die Vorstellung von Tuschemalerei als Möglichkeit des Selbstaussdrucks des Künstlers, mithilfe dessen Bedeutung jenseits von Worten oder beschreibenden Bildern gefasst werden kann. Die damit einhergehende Betonung der Abstraktion, dem Ausdruck und der Expressivität der Linien und der Individualität entstand in chinesischen Malerzirkeln des 11. Jahrhunderts. In Japan erfährt die Idee in der Muromachi- und Edo-Zeit unter den Literatenmalern *bunjinga* 文人画 neuen Aufwind (vgl. NISHIGAMI 2011).

¹⁰² Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 22:33; Abb. 17–18.

¹⁰³ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 25:40–25:55; Abb. 19.

¹⁰⁴ Die Verkehrung der Symbolik verweist an dieser Stelle auf die Befriedigung des Leutnants und seines Wunsches, Reiko möge zunächst seinem Tod beiwohnen, bevor sie sich selbst umbringt. Vgl. Abb. 18.

¹⁰⁵ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 89.

moralischen Zwiespalt des Protagonisten auf die Rebellen als historische Figuren transferieren – die Möglichkeit eines anderen Ausganges des Geschehens an.

Der Text idealisiert Werte wie die loyale Aufopferung für den göttlichen Kaiser, die im Jahr 1960 längst überholt waren. Dass Mishima mit der Figur Takeyamas sein persönliches Idealbild eines Soldaten kreiert, ist auch in Anbetracht seiner nicht-fiktionalen Schriften und seiner Handlungen der 1960er Jahre schwer zu verneinen. Der reale Selbstmord des Autors Mishima Yukio im Jahr 1970 und die Tatsache, dass er sein Ableben in *Yūkoku* vorwegnimmt – und dieses zusätzlich als Hauptfigur des Films inszeniert –, hat die Rezeption des Textes immens beeinflusst. Betrachtet man, wie Häsner *et al.* anregen, „nicht-intendierte Emergenzeffekte und semantische Überschüsse, die bei der Textrezeption auftreten können“¹⁰⁶, lässt sich die Erzählung spätestens nach 1970 nicht mehr losgelöst vom Leben ihres Autors lesen. Denn es gab wohl kaum einen Text Mishimas, bei dem es ähnlich verlockend war, von der Fiktion auf die Realität zu schließen, wie bei *Yūkoku*. Vom Wunsch, die Gründe für Mishimas Freitod zu verstehen motiviert, florierten psychoanalytische Analysen, die sicherlich auch durch Mishimas Aussagen über die Bedeutung des Werkes für ihn selbst angestachelt waren.¹⁰⁷

Schluss

Der Vergleich von Text und Film macht deutlich, dass die Darstellung eines im Namen des Kaisers begangenen rituellen Doppelselbstmordes nach einem ritualisierten Liebesspiel, welches das höchste Maß an Leidenschaft erst durch den Gedanken an den baldigen Tod erreicht, adäquater Vermittlungsstrategien bedarf. Im Text machen performative Strategien den Leser zum Beobachter des filmisch Dargestellten. Was im Text szenisch ist, ist im Film hingegen textuell: Dem Rezipienten muss die Aufrichtigkeit der Handlung der Protagonisten schriftlich versichert werden; erst die textuelle Kommentierung sowie die feierliche Gesamtatmosphäre und die Hintergrundmusik lösen die einzelnen Bilder in ihren langen Einstellungen aus dem Bereich des Komischen.

Die ästhetisierte Betrachtung des historischen Themas – welche den politischen Aspekt in den Hintergrund drängt – generiert hier wie dort ein unzeitgemäßes Japanbild. Den gleichermaßen bedenklichen wie absurden Aufruf zur Rückkehr oder Wiederbelebung kriegszeitlicher Praktiken – der für die Befriedigung seiner faschistischer Ästhetik essentiell ist – unterlegt Mishima mit exotisierten Bildern wie dem der „reinen“ Toten im Zen-Garten. Damit dürfte er nicht allein den Erwartungen der zeitgenössischen westlichen Rezipienten entsprochen haben, sondern auch in Japan lässt sich in diesem Zeitraum nach einer intensiven Rezeption vornehmlich „westlicher“ Kunst eine erneute Hinwendung zu einer scheinbar indigenen japanischen Ästhetik und angeblich japanischen Traditionen

¹⁰⁶ HÄSNER *et al.* 2011: 84–85.

¹⁰⁷ Mishima sagt etwa, dass er von all seinen Werken für *Yūkoku* die größte Zuneigung empfinde (*ichiban aijaku o kanjite ita sakuhin*); vgl. MISHIMA 2002b : 627.

beobachten. Mishima als einer der Vertreter dieser „Rückkehr nach Japan“ (*Nihon kaiki* 日本回帰) führt in *Yūkoku* persönliche Vorlieben mit einem exotisierten Japanbild und einem fragwürdigen Traditionalismus zusammen und mithilfe der erläuterten Erzählstrategien gelingt es ihm, im Jahr 1960, in der Hochphase der Studentenproteste und politischer Unruhen, unbehelligt von öffentlicher Kritik das kriegszeitlich-nationalistische Wertesystem zu glorifizieren.

Für die erfolgreiche und in diesem Erfolg umso zweifelhaftere Proklamierung derartiger Werte bedurfte es jedoch gleichermaßen der Person Mishima. Indem dieser sich durch seinen Selbstmord nachträglich in die Lesung des Textes einschreibt, werden Text und Film zur Vorwegnahme einer Realität, die nur noch als Simulakrum der eigentlichen Fiktion existiert. Die realen Ereignisse wirken auf den Stoff zurück und demonstrieren, wie Bedeutung oder zumindest Bedeutungserfahrung nachträglich verändert werden. Offensichtlich inszenierte Parallelen in *histoire* und *discours* aller drei Handlungsentwürfe – des Textes, des Filmes und des tatsächlichen Selbstmordes – suggerieren einen Zusammenhang, dem sich der Leser kaum entziehen kann. Deutlich wird hier das Beziehungsgeflecht zwischen Text, Realität und Lebenswelt der Rezipienten, die nur im Zusammenspiel so etwas wie eine Bedeutung, einen übergeordneten Sinngehalt generieren, der natürlich flüchtig bzw. nur in seiner individuellen zeitlichen und räumlichen Verfasstheit gültig ist.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- MISHIMA, Yukio (1987) [1960]: *Patriotismus*. Deutsch von Ulla Hengst und Wulf Teichmann. Berlin: Alexander.
- MISHIMA, Yukio 三島由紀夫 (2002a) [1960]: „*Yūkoku (Patriotismus) 憂国*“. In: *Ketteiban Mishima Yukio zenshū* 決定版三島由紀夫全集. Band 20. Tōkyō: Shinchōsha: 12–39.
- MISHIMA, Yukio 三島由紀夫 (2002b) [1966]: „*„Yūkoku‘ seisaku, dōraku de wa nai [Die Produktion von ‚Yūkoku‘ war kein Vergnügen] 「憂国」製作、道楽ではない*“. In: *Ketteiban Mishima Yukio zenshū* 決定版三島由紀夫全集. Band 33. Tōkyō: Shinchōsha: 627–629.
- MISHIMA, Yukio 三島由紀夫, FUJII, Hiroaki 藤井浩明 (2006) [1965]: *Yūkoku 憂国*. DVD. In: *Ketteiban Mishima Yukio zenshū* 決定版三島由紀夫全集. *Bekkan* 別巻. Tōkyō: Shinchōsha.
- MISHIMA, Yukio 三島由紀夫 (2006): „Booklet“. In: *Ketteiban Mishima Yukio zenshū* 決定版三島由紀夫全集. *Bekkan* 別巻. Tōkyō: Shinchōsha.
- MISHIMA, Yukio 三島由紀, DŌMOTO, Masaki 堂本正樹 (2008): *Patriotism*. DVD. In: *The Criterion Collection*, 433. New York: Criterion.

Sekundärliteratur

- BOOTH, Wayne C. (1991) [1961]: „Telling and Showing“. In: Ders.: *The Rhetoric of Fiction. Second Edition*. London: Penguin Books: 3–20.
- DANNO, Mitsuharu 團野光晴 (2012): „Mishima Yukio kara Ōe Kenzaburō e: sengoteki riarizumu o megutte [Von Mishima Yukio zu Ōe Kenzaburō: Zum Realismus der Nachkriegszeit] 三島由紀夫から大江健三郎へ: 戦後のリアリズムをめぐって“. In: *Kanazawa daigaku kokugo kokubun 37* 金沢大学国語国文 37: 125–136.
- HÄSNER, Bernd, Henning HUFNAGEL, Irmgard MAASSEN und Anita TRANINGER (2011): „Text und Performativität“. In: HEMPFER, Klaus W., Jörg VOLBERS (Hg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript: 69–96.
- HELD, Christoph (2010): „Yūkoku – Heldentod im Schlafzimmer“. In: HUIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela, Gerhard BIERWIRTH (Hg.): *Yukio Mishima. Poesie, Performanz und Politik*. München: Iudicium: 18–31.
- HEMPFER, Klaus W. (2011): „Vorwort“. In: Ders.: *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript: 7–41.
- HUIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (1976): *Mishima Yukios Roman „Kyōko no ie“. Versuch einer intratextuellen Analyse*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- HUIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (2000): *Japanische Gegenwartsliteratur. Ein Handbuch*. München: edition text+kritik.
- NELMES, Jill (Hg.) (2001) [1996]: *An Introduction to Film Studies. Second Edition*. London: Routledge.
- NISHIGAMI, Masaru 西上勝 (2011): „Bokugi ni tsuite [Über ‚bokugi‘] 墨戯について“. In: *Yamagata Daigaku kiyō* 山形大學紀要・人文科学. 17/2: 84–120.
- NÜNNING, Ansgar (Hg.) (2008): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- RAYNS, Tony 2008. *Patriotism. The World Made Flesh*. Beilage zur DVD der Criterion Ausgabe. <<http://www.criterion.com/current/posts/517-patriotism-the-word-made-flesh>> (zuletzt aufgerufen 01.04.2014).
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca (2003): „Nō – Eine Einleitung“. In: DEMBSKI, Ulrike, Alexandra STEINER (Hg.). *Nō-Theater. Kostüme und Masken*. Wien: Christian Brandstätter: 18–33.
- TANSMAN, Alan (2009): „Introduction: The Culture of Japanese Fascism“. In: Ders.: *The Culture of Japanese Fascism*. Durham: Duke University Press: 1–28.
- WEBER, Till (2012): *Im Zeichen der Aufrichtigkeit*. Unveröffentlichte Oberseminararbeit.
- WIRTH, Uwe (2002): „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“. In: Ders. (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp: 9–60.

Audiovisuelle Medien

- FUJII, Hiroaki 藤井浩明 (2008 [2005]): „Two Days with Yukio Mishima“. In: *Patriotism. The Criterion Collection 433*. New York: Criterion.

Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: MISHIMA 2006 [1965]: 26:54.



Abb. 2: MISHIMA 2006: 25.

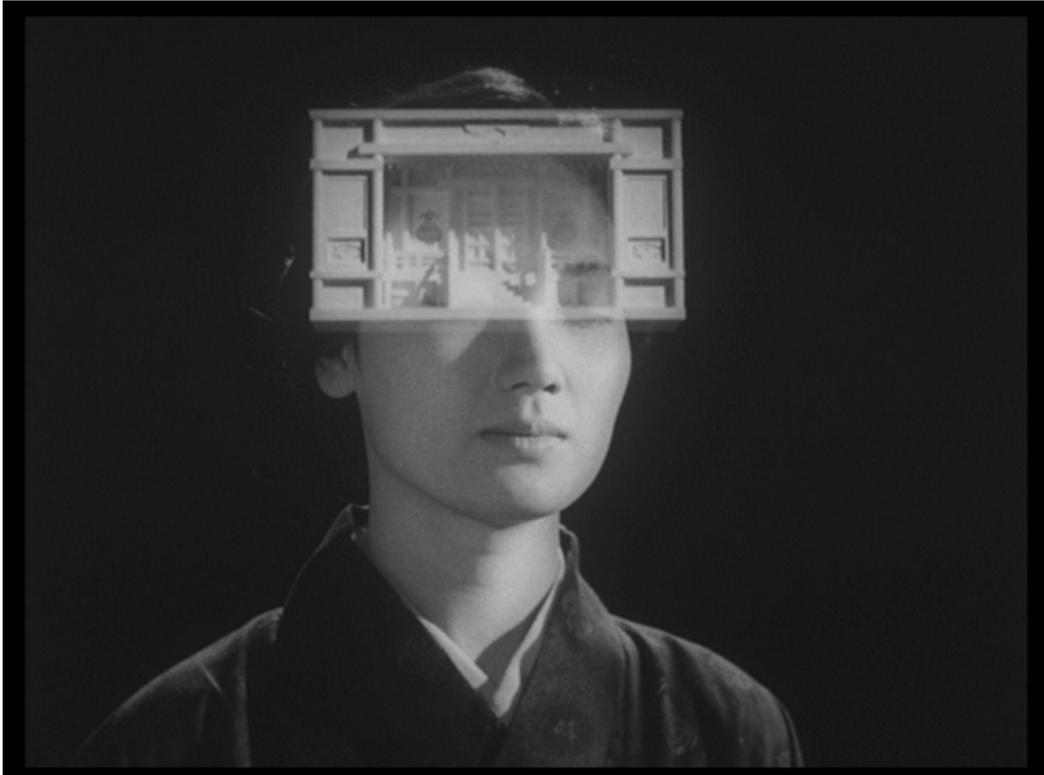


Abb. 3: MISHIMA 2006 [1965]: 03:18.



Abb. 4: MISHIMA 2006 [1965]: 08:23.



Abb. 5: MISHIMA 2006 [1965]: 12:01.



Abb. 6: MISHIMA 2006 [1965]: 11:02.



Abb. 7: MISHIMA 2006 [1965]: 02:33.

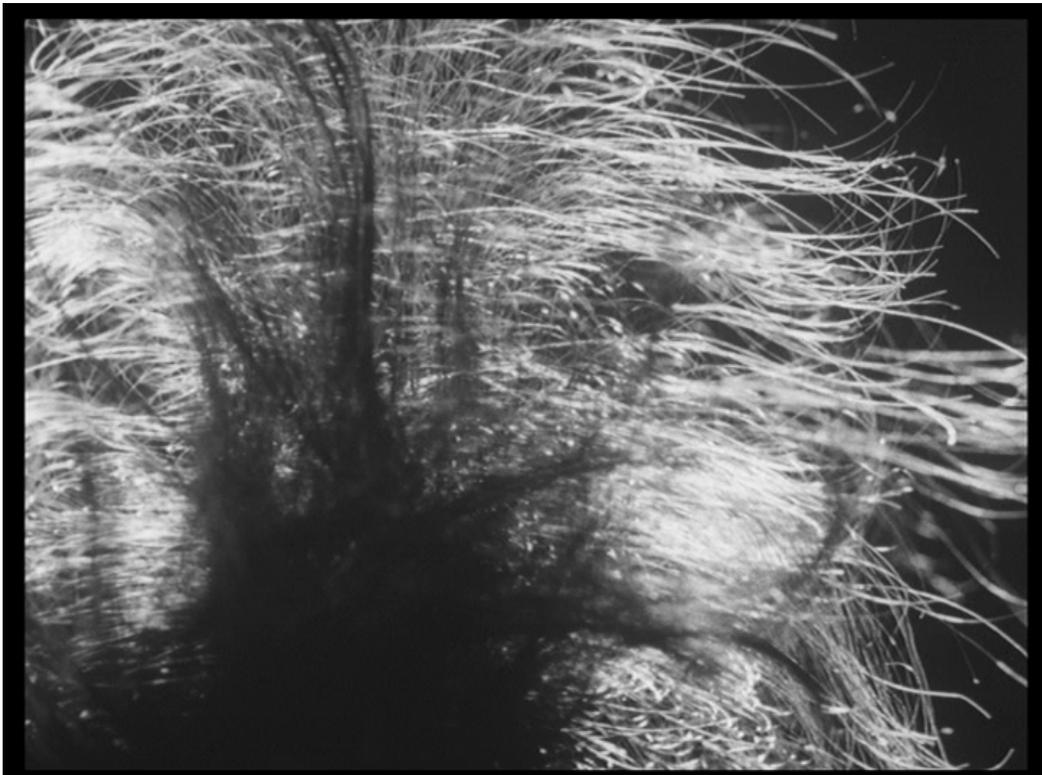


Abb. 8: MISHIMA 2006 [1965]: 10:23.



Abb. 9: MISHIMA 2006 [1965]: 26:24.



Abb. 10: MISHIMA 2006 [1965]: 07:14.

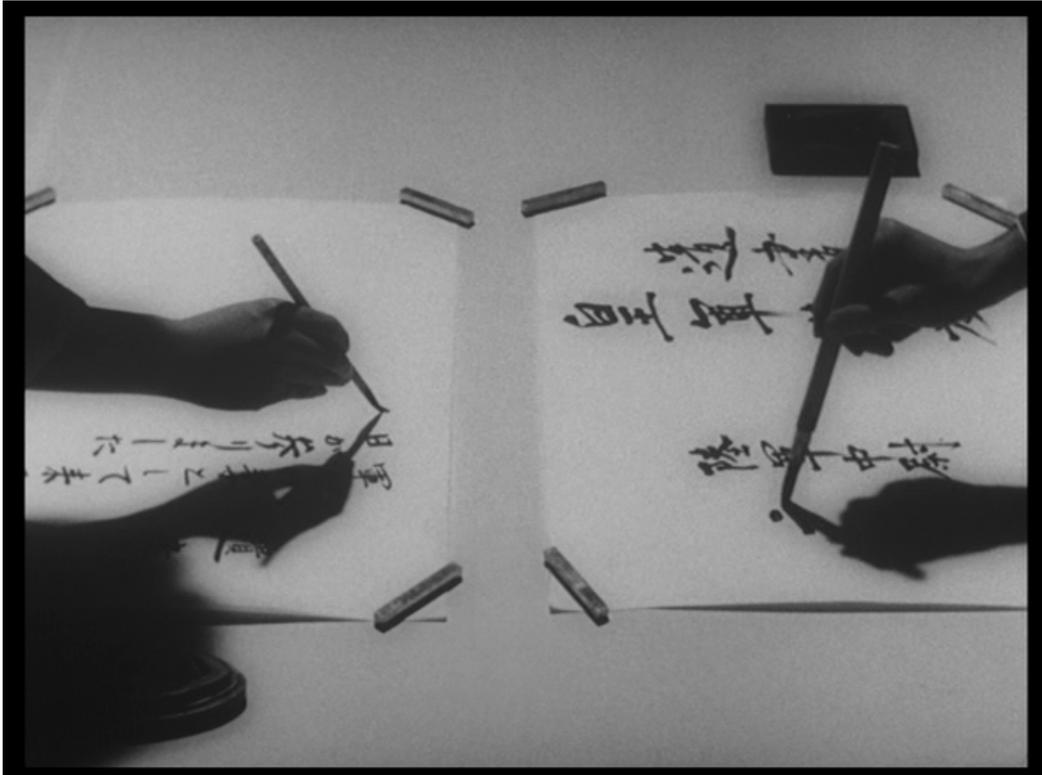


Abb. 11: MISHIMA 2006 [1965]: 14:13.



Abb. 12: MISHIMA 2006 [1965]: 18:14.



Abb. 13: MISHIMA 2006 [1965]: 19:03.

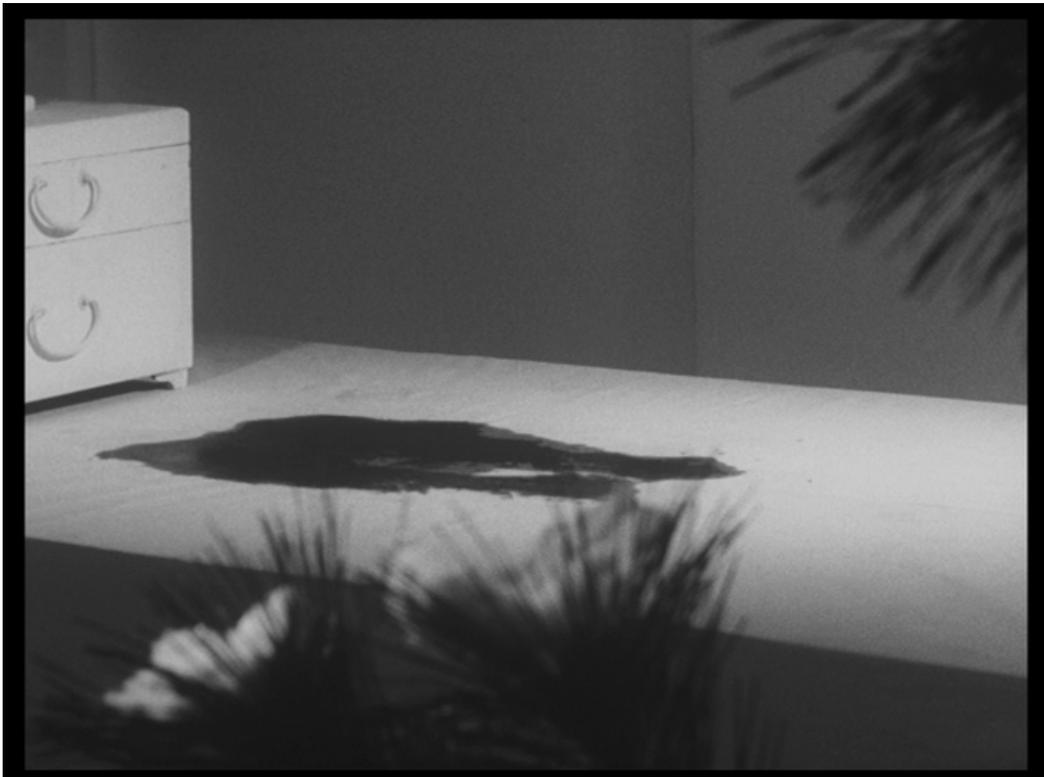


Abb. 14: MISHIMA 2006 [1965]: 23:30.

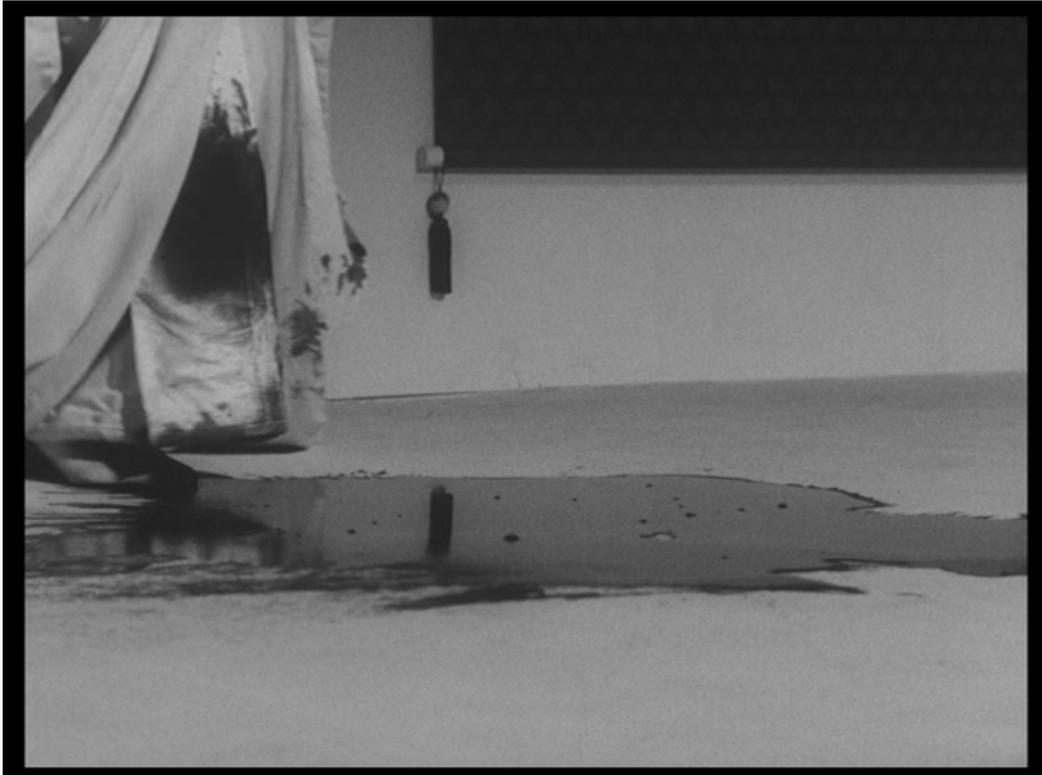


Abb. 15: MISHIMA 2006 [1965]: 23:43.



Abb. 16: MISHIMA 2006 [1965]: 23:44.



Abb. 17: MISHIMA 2006 [1965]: 22:35

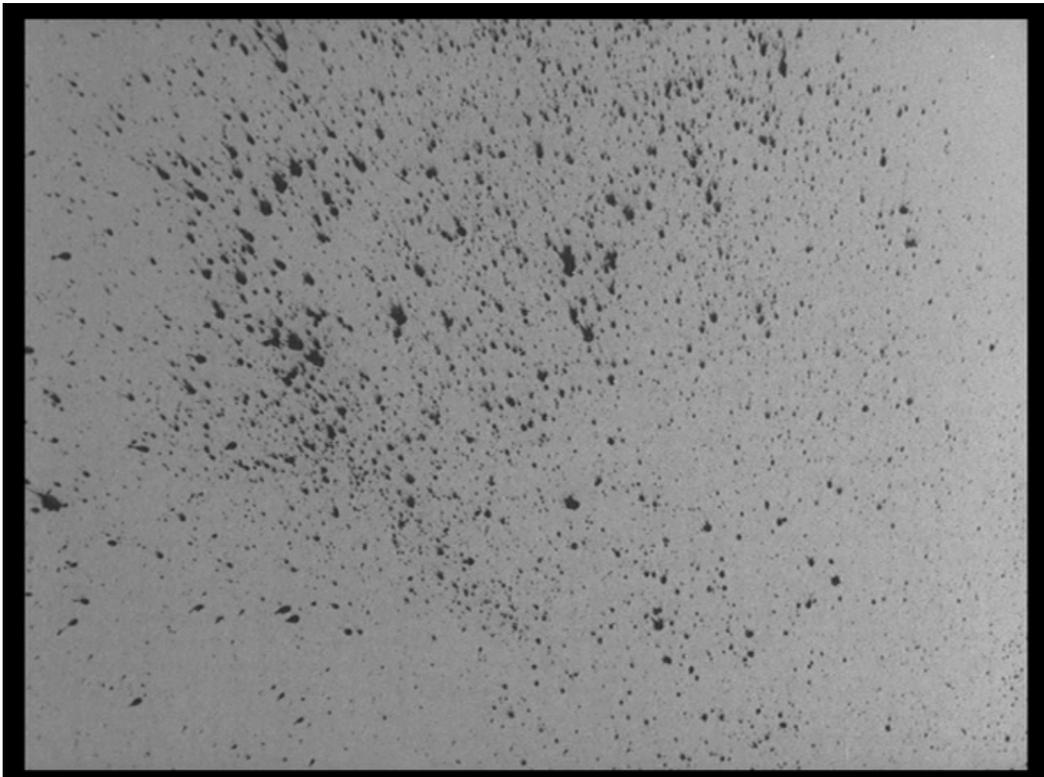


Abb. 18: MISHIMA 2006 [1965]: 19:46.



Abb. 19: MISHIMA 2006 [1965]: 25:54.