

internationales forum des jungen films

berlin
24.6. – 1.7.
1973

6

NIHO NO YORU TO KIRI Nacht und Nebel über Japan

Land	Japan 1960
Produktion	Tomio Ikeda für Shochiku-Ofuna
Regie	Nagisa Oshima
Buch	Nagisa Oshima, Toshiro Ishido
Regieassistentz	Toshiro Ishido
Kamera	Ko Kawamata
Musik	Riichiro Manabe
Bauten	Koji Uno
Montage	Keiichi Uraoka
Ton	Shujuro Kurita
Beleuchtung	Isamu Sato
Darsteller	
Fumio Watanabe	Haruaki Nozawa, Journalist, seit kurzem verheiratet, ehemaliger Aktivist der Studentenbewegung der fünfziger Jahre
Miyuki Kuwano	Reiko Harada, seine Frau, Teilnehmerin der Studentenbewegung 1960
Masahiko Tsugawa	Ota, ein Führer der Studentenbewegung 1960, ein Freund von Reiko, von der Polizei gesucht
Toru Ajioka	Kitami, Aktivist 1960, Freund von Reiko, verschwunden
Hiroshi Sakonju	Takao, Aktivist der fünfziger Jahre
Ichiro Hayami	Takumi, Aktivist der fünfziger Jahre
Mutsuhiro Toura	Higashiura, ehemaliger Aktivist der fünfziger Jahre
Kei Sato	Sakamaki, ehemaliger Aktivist der fünfziger Jahre
Hiroshi Akutagawa	Udagawa, Universitätsassistent, Vorsitzender der Hochzeitsfeier und Vermittler der Heirat
Shinko Ujiie	seine Frau
Takao Yoshizawa	Katsuhiko Nakayama, ehemaliger Aktivist, Organisator des Hochzeitsfestes, Universitätsfreund von Nozawa
Akiko Koyama	Misako Nakayama, seine Frau, Freundin von Nozawa
Osamu Yamakawa	Kawasaki, Student, Freund von Reiko und Ota
Kotchi Nihei	Ono, Freund von Ota
Format	35 mm Scope, Farbe, Eastmancolor
Länge	107 Minuten

Inhalt

Herbst: Einige Monate nach dem Kampf gegen den Sicherheitsvertrag Japan-Amerika (Anpo Toso) im Mai/Juni 1960. Man feiert die Hochzeit Haruaki Nozawas mit Reiko Harada. Am Fest nehmen teil Professor Udagawa (Vermittler dieser Hochzeit) und dessen Frau Katsuhiko Nakayama (Organisator des Festes) und dessen Frau Misako Higashiura, Sakamaki und andere Freunde und

Freundinnen der Verheirateten. Diese Ehe zwischen einem Aktivist der Zengakuren der fünfziger Jahre (als diese dem politischen Kurs der KPJ nahestanden) und einer Aktivistin der Zengakuren der sechziger Jahre (als diese sich bereits von der KPJ gelöst hatten), erscheint dem Professor Udagawa, der die Eröffnungsrede hält, wie ein positives Zeichen der Versöhnung zwischen den beiden Generationen, welche, nachdem die Einheitsfront zustande gekommen war, genau mit den Kämpfen des 15. Juni begonnen hatte. – (Der Vertrag der Japan politisch und militärisch an die USA band, war unter Mißachtung des Volkswillens am 29. Mai 1960 vom Unterhaus genehmigt worden. Am 19. Juni sollte der Vertrag vom Oberhaus ratifiziert werden. Die Zengakuren und die KPJ hatten für den 15. riesige Kundgebungen organisiert, um die Ratifizierung zu verhindern, aber erfolglos.) – Nakayama teilt Udagawas Auffassung, Higashiura reagiert ironisch. Wie zu alten Zeiten feiert man die Versöhnung mit einem Lied. Higashiura erinnert an die Zeiten, in denen der Brauch entstand, zu jeder Gelegenheit Lieder zu singen. Er und Sakamaki widmeten sich damals (1953, nach Ende des Koreakrieges) dem Studium der Philosophie, und Nakayama und seine Genossen warfen ihnen mangelnden "Gemeinschaftsgeist" vor, weil sie sich nicht an Gesang und Tanz beteiligten. (Dieser Versöhnungsgeist entsprach der gemäßigten Linie der KPJ, welche der Vorsitzende Sanzo Nozaka angekündigt hatte. Diese plötzliche Kursänderung folgte auf eine Radikalisierung der Kämpfe mit anti-amerikanischen terroristischen Aktionen, die bezeichnend waren für die Zeit 1950–52. Damals hatten die USA begonnen, aus Japan einen Militärstützpunkt für ihren Krieg in Korea zu machen, was eine starke Repressionswelle gegen die Linke insgesamt auslöste.)

Ota erscheint auf dem Fest und erregt die Verwunderung aller, da er wegen der Juni-Ereignisse von der Polizei gesucht wird. Ota erzählt zur Feier des Tages von der Begegnung zwischen den beiden Verheirateten während des Kampfes am 15. Juni. Reiko war zusammen mit einem anderen Studenten, Kitami (den Reiko dazu überredet hatte, an der Kundgebung teilzunehmen), verwundet worden, und Ota hatte ihnen geholfen, in das Krankenhaus zu kommen, indem er das Auto eines Journalisten (Nozawa) angehalten hatte. Aber am Abend des 18. Juni verschwand Kitami aus dem Krankenhaus. Ota wirft Reiko vor, sich von da an nicht mehr um das Verschwinden Kitamis gekümmert, sondern 'sich in Familienfreuden begraben' zu haben. Im Grunde macht Ota allen jenen einen Vorwurf, die die Wut des Volkes jener Tage vergessen haben. Kawasaki, ein anderer Militant der sechziger Jahre, widerspricht Ota. Higashiura ergötzt sich daran, die Fraktionierungen innerhalb der Zengakuren von heute zu betrachten, die jenen zu seiner Zeit ähnlich sind. Otas Vorwürfe werden zurückgewiesen.

In diesem Moment betritt eine neue Person den Saal: Takumi, der sich als Takao vorstellt. Nach einem Augenblick der Überraschung wird Takumi erkannt. Er und seine alten Genossen der fünfziger Jahre hatten sich seit langem nicht mehr gesehen. Nakayama und Udagawa möchten das Fest gerne fortsetzen, aber Higashiura will mit der Heuchelei aufhören und beginnt zu erzählen.

Vor ungefähr 10 Jahren, zur Zeit des Koreakrieges, als die KPJ noch den bewaffneten Kampf befürwortete, wurde in einem Studentenheim während einer nebligen Nacht ein Polizeispitzel festgenommen, oder vielmehr jemand, dem man unterstellte, einer zu sein, obwohl er nur unbedeutende Studiennotizen bei sich hatte. Takumi war betroffen, mit welcher Sicherheit Nakayama und Nozawa von der Schuld des Festgenommenen überzeugt waren.

In Wirklichkeit herrscht unter den Studenten Alarmstimmung wegen des Antisabotage-Gesetzes. Die Regierung

versucht es durchzudrücken, um die Zengakuren zu ersticken. Sakamaki und Takao scheinen die Bestürzung Takumis zu teilen.

Einige Tage nach der Sitzung, bei der man beschlossen hatte, den festgenommenen Jungen gefangenzuhalten, ereignet sich in einer zweiten Nebelnacht ein wichtiger Vorfall. Beim Gefangenen wird reihum Wache gehalten. Nozawa ist dran, er bleibt zusammen mit Takumi und Higashiura. Der Gefangene beteuert seine Unschuld, er erklärt, die Papiere nur geklaut zu haben, um unter den Studenten Verwirrung zu stiften. Takumi und Higashiura kritisieren die Sicherheit von Nakayamas Urteil. Nozawa verteidigt ihn. Misako und Takao kommen dazu. Takao sagt, er hätte im Hof einen Schatten gesehen. Alle, ausgenommen Higashiura und Takumi, entfernen sich, um nachzusehen. Während die beiden weiterdiskutieren, kommt Professor Udagawa herein, der vorsichtig zu verstehen gibt, daß er ihre Zweifel teile. Plötzlich ertönt eine Alarmlöcher. Takumi und Higashiura stürzen hinaus und der Gefangene nützt die Gelegenheit, er drückt Udagawa beiseite, und flieht.

Die Rückblende wird fortgesetzt, aber seit jener Nacht sind einige Jahre vergangen. Die Richtlinien der KPJ haben sich geändert: nicht mehr bewaffneter Kampf im Untergrund, sondern friedliche Auseinandersetzung. Higashiura und Sakamaki sind von dieser Änderung enttäuscht und überrascht, obwohl Leute wie Nakayama und auch Nozawa sie ohne Kommentar akzeptiert haben. Takumi erscheint: Takao ist verschwunden. Man munkelt, daß er von der Partei verhört wurde und daß die Partei ihn beschuldigte, die Alarmlöcher betätigt zu haben, also verantwortlich zu sein für die Flucht des Gefangenen, ja sogar, daß er selbst ein Spitzel sei. Dann spielen sie auf die heimliche Liebe Takaos zu Misako an, die jedoch ein Verhältnis mit Nozawa hat, dessen ökonomische Lage ihm nicht erlaubt, sie zu heiraten. Im Gegensatz zu Nakayama, der ebenfalls an Misako interessiert ist.

Hier schiebt sich eine weitere Rückblende über die kurz nachher stattgefundene Heirat zwischen Nakayama und Misako ein.

Higashiura kehrt auf sein Zimmer im Studentenheim zurück, das er mit Sakamaki teilt. Er ist sehr deprimiert, weil er nicht instand gewesen war, die Einladung zu diesem Fest abzulehnen. Plötzlich betritt Takumi mit der Leiche Takaos das Zimmer: Takao hat sich umgebracht.

An diesem Punkt endet die Rückblende und Misako schaltet sich ein, um die Lage zu klären.

Die Rückblende über die Flucht des Gefangenen wird fortgesetzt. Nozawa, Misako und Takao suchen im Garten (s.o.: Takao war angekommen und hatte von den Schatten berichtet), ohne etwas zu finden. Während Takao sich etwas entfernt, setzen sich Nozawa und Misako. Nozawa versucht, Misako zu umarmen; sie werden aber durch das Hinzukommen Udagawas unterbrochen, der der Meinung ist, es wäre besser, den Gefangenen freizulassen. Nozawa ist dagegen. Dann entfernt sich Udagawa. Nozawa und Misako umarmen sich. In diesem Moment ertönt die Alarmlöcher.

Reiko will wissen, ob das, was Misako erzählte, wahr ist. Nozawa bestätigt die Aussage Misakos und fügt noch hinzu, was nachher geschah, als Nakayama (dessen Mandat als Vorsitzender des lokalen Exekutivkomitees der Zengakuren abgelaufen war) das Studentenheim verließ und allein lebte. Er berichtet von seiner Krise, die sich aus der Kursänderung der Partei ergab und von seinen wachsenden Schwierigkeiten in der Beziehung zu Misako. . . Danach zog Nozawa sich zurück und arbeitete bei einer Zeitung. Die Kundgebungen am 15. Juni, die Begegnung mit Reiko, gaben ihm neue Kraft und neue politische Begeisterung.

Ota greift ein und wirft ihm vor, sich nicht um Kitami gekümmert zu haben. Nun meldet sich Ono und sagt, daß Kitami wieder aufgetaucht sei. Er erzählt, was er von ihm erfahren hat, als er ihm begegnete.

Kitami war aus dem Krankenhaus ausgerissen, um an der Kundgebung gegen die Ratifizierung teilzunehmen, obwohl Reiko ihm versichert hatte, daß ohnehin alles nutzlos wäre. Im Grunde sind alle jene für das Ausreißen Kitamis verantwortlich, behauptet Ono,

die sich bei den Zengakuren dem Zweifel und Zögern hingegeben haben. Ota fährt fort, Kitami zu verteidigen, während Ono ihm weiterhin Abenteuerium vorwirft. Hier schaltet sich Nakayama ein, der versucht, ungeachtet der Meinungsverschiedenheiten, alles auf eine Solidaritätsfrage zurückzuführen. Takumi ist wütend: genau diese Haltung ist es, welche Takao zum Selbstmord getrieben hat. Takumi erinnert daran, daß Takao, als er ihn zum letztenmal sah, verzweifelt und ohne politische Perspektive war. Nach seinem Tod beruhigte Nakayama alle damit, daß er ihn als ein Opfer der japanischen und amerikanischen Reaktionäre hinstellte, und beschuldigte Takumi des Defaitismus. Doch Takumi erzählt nun Nakayama die Wahrheit: Takao hatte (nachdem er sich von Nozawa und Misako getrennt hatte, war er in die Bibliothek gegangen) Udagawa angeboten, für den Gefangenen zu bürgen und ihn also freizulassen. Udagawa hatte angenommen. Darauf ertönte die Alarmlöcher, der Gefangene flüchtete, wobei er den ihn verfolgenden Takao zu Boden stieß (wie zuvor schon Udagawa). In der nachfolgenden Diskussion im Studentenheim kritisierte Nakayama aufs schärfste das passive Verhalten Takaos und verlangte von ihm eine Selbstkritik. Das war der Grund für Takaos Selbstmord, und das ist der Grund, weshalb man heute Kitami nicht allein lassen soll. Nakayama lehnt die Vorwürfe ab, und Nozawa beschuldigt Takumi, alles nur zu kritisieren, aber selbst außerhalb der Bewegung zu stehen. Higashiura ergreift Takumis Partei, und in diesem Augenblick macht Misako ihrem Mann härteste Vorwürfe, daß er am Abend des 15. zu Hause geblieben war, um fernzusehen. Nozawa unterstützt Misako. Sakamaki hofft noch, wieder eine starke Partei aufbauen zu können, Ota glaubt nicht daran. Reiko beschließt, zu Kitami zu gehen. Die Lage ist gespannt.

Plötzlich stürzen Polizisten in Zivil herein und verhaften Ota. Alle sind erregt. Nakayama nützt die Unsicherheit Kawasakis aus: er hält eine Rede, kritisiert alle und fort auf, zur Parteidisziplin zurückzukehren. In der allgemeinen Stille, in der nebligen Nacht werden die Worte Nakayamas immer leiser . . .

Aus: Katalog des Festivals von Pesaro, 10. – 17. September 1972

Chronik der japanischen Linken: 1945 – 1960

(mit Verweisen auf den Film NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN)

1945 – Auf Anordnung der Besatzungsmächte werden die kommunistischen Häftlinge – unter ihnen Kyuichi Tokuda und Yoshio Shiga – aus den japanischen Gefängnissen freigelassen. Sanzo Nosaka kehrt aus China zurück. Die Nihon Kyosan-to (KPJ) nimmt ihre Arbeit offiziell wieder auf. Nosaka ist Vorsitzender, Tokuda Generalsekretär. Am 10. Oktober erscheint die erste Nachkriegsnummer des Parteiblattes *Akahata* (*Rote Fahne*).

1946–49 – Dieser Zeitabschnitt ist von einer relativ lockeren Zusammenarbeit der KPJ mit den USA und vom Kampf für eine Volksdemokratie gekennzeichnet. Die Parole der Partei lautet: 'Machen wir den Kommunismus angenehm'. 1946 erhält die KPJ 10 % der Wählerstimmen und 36 Sitze (einen Prozentsatz, den sie nie mehr erreichte). Erste Zeichen einer Verhärtung der amerikanischen Politik: am 1. Februar 1947 verbietet General MacArthur, Oberbefehlshaber der Alliierten, einen Generalstreik.

1947 – Nach einem 200-prozentigen Anstieg der Universitätsgebühren protestieren die Studenten energisch gegen diesen Regierungsbeschluss und erhalten eine bedingungslose Unterstützung von seiten der KPJ. Die Kämpfe weiten sich immer mehr aus, bis sie im Juni 1948 in einen Generalstreik von 29 Universitäten Tokios münden. Am 25. Juni, 2 Tage vor der Kampfkampagne, ist die Zahl der beteiligten Universitäten auf 127 angestiegen und die der Studenten auf ungefähr 200.000. Aufgrund dieser Kämpfe versammeln sich die Studenten der beteiligten Universitäten am 18. September und beschließen, durch die Zusammenlegung aller Universitätsvertretungen eine einheitliche Organisation zu gründen: die Zengakuren. Diese Vereinigung besteht aus den Vertretungen von 272 Universitäten, von denen sich viele mit den Zellen der KPJ identifizieren.

1950 – Im KOMINFORM ruft Stalin mit harter Kritik an Nosaka die KPJ zum stalinistischen Internationalismus zurück. Im Innern

der Partei nützen jene Gruppen, die die pazifistische und demokratische Linie Nosakas, (an ihrer Spitze Yoshio Shiga) immer schon kritisiert hatten, die Lage aus, um die Richtlinien des Kominform voll zu unterstützen. Sie begründen die sog. internationalistische Fraktion. Nosaka richtet ein Schreiben an das Kominform und akzeptiert die Kritiken in der Substanz, verteidigt aber seine Tätigkeit. Um ihn herum versammeln sich in der sog. Brieffraktion alle jene, die in der Linie Nosakas die authentische Partei sehen.

Sakamaki entfernt sich von der Partei und beteiligt sich vermutlich an der internationalistischen Fraktion, weshalb ihm später die wichtigsten Probleme vorenthalten werden. Diese Tatsache macht ihn besonders empfindlich gegenüber dem Verhör, welches Takao wegen des Spionagefalles über sich ergehen lassen muß.

1950–53 – Ausbruch des Koreakrieges. Nach der Kritik durch das Kominform radikalisiert sich die Politik der KPJ gegenüber den USA. Die USA ihrerseits beginnen eine breite Repressionskampagne gegen die Aktivisten der Partei, gegen Studenten und Dozenten. 1951 werden 15.000 aufgrund von Kriegsverbrechen verurteilte Personen freigelassen.

Der Einfluß des Koreakrieges verstärkt den terroristischen Untergrundkampf, der der KPJ die Möglichkeit gibt, die Aktivisten der Zengakuren für eine radikale antiamerikanische Kampagne zu gewinnen (Molotowcocktail, Sabotageakte und Bergguerrilla). Gleichzeitig verfolgt die Partei eine innenpolitisch unklare Linie (sie berücksichtigt nicht die realen Notwendigkeiten des Landes).

Am 8. September 1951 unterzeichnen 48 Nationen den Friedensvertrag mit Japan (Vertrag von San Francisco). Gleichzeitig unterzeichnen die USA und Japan einen Vertrag gegenseitiger Militärhilfe. Das Militärabkommen, mit dem die USA eine Aufrüstung des Landes begünstigen, wird am 28. April 1952 vom Parlament ratifiziert. Am 1. Mai führen Arbeiter und Studenten auf dem Kaiserplatz eine Kundgebung von unvergleichbarer Gewalt durch. Die Zengakuren sind wegen der vollkommenen Verwirrung unfähig zu handeln. Bei den Wahlen erleidet die KPJ eine große Niederlage und erhält 1 % der Wählerstimmen und keinen Sitz.

Episode der Verhaftung des Spions. Erste Differenzen zwischen Nakayama und Nozawa auf der einen, und Sakamaki, Higashiura, Takumi und Takao auf der anderen Seite. Dieses Klima von Gewalt wird von Nakayama herbeigewünscht, um seine harte Linie zu rechtfertigen.

1953 – Plötzliche Kursänderung der KPJ gleichzeitig mit dem Ende des Koreakrieges und mit der neuen Politik des Kominform. Nosaka (noch immer einflussreich) verurteilt die illusionäre Revolutionslinie und führt die Partei zum Parlamentarismus zurück. Aber die Wahlaussichten verbessern sich nicht.

Kommunismus für die Massen, Tanz und Lieder, friedliche Koexistenz. Nakayama und Nozawa scheinen im Hinblick auf die Kursänderung unempfindlich zu sein. Sakamaki, Higashiura und Takumi erleben eine deutliche Krise. Takao begeht Selbstmord. Liebesverhältnis zwischen Nozawa und Misako, die diesen jedoch verläßt, um nachher Nakayama zu heiraten. Für Nozawa verbindet sich die eigene sentimentale Krise mit der politischen Krise, er zieht sich in den Journalismus zurück.

1953–1958 – Tod Stalins, 20. Kongress der KPdSU, Besetzung Ungarns durch die Sowjetunion. Es vertiefen sich die ideologischen Differenzen innerhalb der KPJ: einem Mehrheitsflügel, von Nosaka angeführt, der den amerikanischen Imperialismus zum Objekt des japanischen Klassenkampfes erklärt hat, steht ein Minderheitsflügel gegenüber, der sich gegen den Nationalimperialismus richtet und im Gegensatz zum Mehrheitsflügel die Rechtfertigungen der sowjetischen Invasion zurückweist.

Obwohl sie noch nicht imstande sind, sich von den Zwängen der Partei zu lösen, kritisieren die Zengakuren die Parteiführung, verurteilen die Wende nach rechts und verkünden die sozialistische Revolution als die einzig mögliche. Es folgt eine bürokratische Repression durch die Partei, die dadurch ausgeschlossenen Studenten gründen den Kommunistischen Bund. Beim 11. Kongreß

der Zengakuren (1958) wird der parteiverbundene Flügel überstimmt. Damit entsteht die Neue Linke Japans.

1959–1960 – Erste Kämpfe gegen die Ratifizierung des japanisch-amerikanischen Vertrages. Die KPJ schlägt die Bildung einer patriotischen Einheitsfront mit der nationalen Bourgeoisie vor mit dem Ziel, eine nationale Unabhängigkeit von den USA zu erlangen. Die Zengakuren unterstützen dagegen Massenkämpfe von Arbeitern und Studenten.

Am 27. November stürmen 80.000 Arbeiter und Studenten den Hof des Parlaments und überwältigen die 5000 Polizisten, die davor stehen. Die Massenkundgebungen gehen weiter. Im Januar erfolgt am Flugplatz von Haneda (Tokio) ein heftiger Zusammenstoß zwischen Polizei und Studenten, die verhindern wollen, daß der Minister Kishi zur Erneuerung des Vertrages nach den USA abfliegt. Am 29. Mai ratifiziert das Unterhaus den Vertrag. Am 15. Juni, drei Tage vor der Ratifizierung durch das Oberhaus, beschließen die Zengakuren, ihr ganzes Kampfpotential in einer Demonstration vor dem Parlament zu sammeln. Über 10.000 Personen sind anwesend. Beim Zusammenstoß mit der Polizei wird eine Studentin brutal getötet, Michiko Kanba, Anführerin der Todai-Universität von Tokio. Am 19. Juni ratifiziert das Oberhaus entgegen dem Willen des Volkes den Vertrag.

An der Demonstration am 15. nehmen Ota, Ono, Reiko, Kitami, Kawasaki, junge Aktivisten der Zengakuren teil. Reiko und Kitami werden verwundet und von Nozawa ins Krankenhaus gebracht. Kitami mißbilligt Reikos Vorsicht und reißt aus dem Krankenhaus aus, um am 19. dabeizusein.

Im Juli 1960 wird der 16. Kongreß der Zengakuren abgehalten, wo der japanisch-amerikanische Vertrag analysiert und die Fehler der parteigebundenen Studenten verurteilt werden. Man distanziert sich entschieden von ihrem Versuch, die Bewegung auf rein studentische Alltagsfragen oder die Autonomie des Verbandes zu beschränken.

Begegnung zwischen Kitami und Ono. Hochzeit zwischen Nozawa und Reiko. Beim Fest überraschendes Erscheinen des wegen der Ereignisse vom 15. Juni von der Polizei gesuchten Ota und des Genossen Takumi. Festnahme Otas. Es zeichnen sich Meinungsverschiedenheiten zwischen den verschiedenen Richtungen der Zengakuren ab: Ota und Kitami auf der einen, Ono, Reiko und weiter rechts Kawasaki auf der anderen Seite.

Oktober–November 1960 – Im Verlaufe der Wahlkundgebungen wird der Generalsekretär der sozialistischen Partei Japans, Inejiro Asanuma von einem Rechtsextremisten ermordet. Der Kampf um den Vertrag läßt, obwohl er zum Sturz der Regierung Kishi führt, die Wählerstimmen der KPJ nicht zahlreicher werden (3 Sitze). – Hayato Ikeda wird Ministerpräsident.

NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN erscheint im Verleih der Shochiku. Nach nur vier Tagen Laufzeit wird er eingezogen. Die Verleihgesellschaft begründet ihre Entscheidung mit dem angeblichen Mißerfolg des Films. In Wirklichkeit fällt die Absetzung mit der Ermordung Asanumas und dem anwachsenden terroristischen Klima zusammen. Auf diese Maßnahme reagiert Oshima höchst aufgebracht. Während seines Hochzeitsfestes am 30. Oktober mit der Schauspielerin Akiko Koyama halten einige seiner Freunde in Gegenwart von Journalisten und Filmleuten mehrere scharfe Reden gegen den für die Absetzung der Vorstellungen verantwortlichen Filmverleih.

1961 – Auf die Radikalisierung der Zengakuren reagiert die Partei mit der Gründung der Zenjiren, einer von der KPJ kontrollierten Studentenorganisation, die 1961 in 'Minsei' umbenannt wird (Japanischer Bund demokratischer Jugend). Die Zengakuren spalten sich in den 'Bundo' (Minderheitsfraktion) und in den 'Kakumaru' (Mehrheitsfraktion) wegen der Ursachen, die zum Mißerfolg des Kampfes gegen den 'Anpo-Toso' geführt hatten. Der 'Bundo' wirft den Zengakuren ihre Unfähigkeit vor, sich zur Avantgarde des Proletariats zu entwickeln.

Die Zengakuren zersplittern sich immer mehr in verschiedene kleine Organisationen.

Aus: Katalog des Festivals von Pesaro, 10.–17. September 1972. Aus dem Italienischen von Paolo Segala.

Gespräch mit Oshima

Von Alessandro Gennari, Alessandro Cappabianca und Ciriaco Tiso

(...)

Gennari: Gestern hat mich die Tatsache überrascht, daß du unter dem Vorwand deiner Biografie uns 4.000 Jahre japanischer Geschichte erzählt hast. Mir scheint es nicht übertrieben, eine bestimmte Identifikation zwischen dir und deinem Land festzustellen.

Oshima: Einerseits habe ich vielleicht Angst, von mir selbst zu sprechen, und deshalb habe ich "Japan" an die Stelle von "mir selbst" gesetzt. Andererseits glaube ich, als Japaner zu Japan mehr Bindungen zu besitzen als beispielsweise ihr Italiener zu Italien.

Gennari: In welchem Verhältnis steht diese deine Auffassung zu der tausendjährigen Geschlossenheit deines Landes . . .

Oshima: Ganz sicher ist ein Grund für meine starke Bindung an Japan die tausendjährige Abgeschlossenheit meines Landes gewesen. Hinzu kommt, daß der japanische Staat aus einer einzigen Nationalität, aus einer einzigen Rasse besteht. Durch die geschichtliche Abgeschlossenheit des Landes ist das Bewußtsein des Staates mit dem Bewußtsein der Massen sehr eng verknüpft und das Ergebnis dieser Verknüpfung ist das, was wir Nation nennen.

Das ist der Grund, warum das Bewußtsein Japaner zu sein, immer gegenwärtig ist.

Das moderne Japan hat außerdem die Modernisierung des Landes in hundert Jahren realisiert, während die Europäer dafür tausend Jahre benötigt haben. Das Unmögliche haben die Japaner möglich gemacht. Es ist also daher kein Wunder, wenn man ganz und gar als Japaner fühlt und denkt.

Gennari: Wir haben bei allen deinen Filmen eine Staffelung verschiedener Zeitebenen, Zeiträume, Bewußtseinschichten. Wie vollzieht sich auf dem Hintergrund eures philosophischen Systems diese Staffelung, diese Einordnung. Fehlt vielleicht ein philosophisches Übergangssystem zwischen eurer Einordnung und der, die man für gewöhnlich im Westen feststellt?

Oshima: In der Tat. Meine Denkweise hat sich parallel zu meinen Filmen entwickelt. Und in allen beschäftige ich mich mit der Einordnung und der Wechselbeziehung von Zeit, Raum, Realität und Bewußtsein. Und wenn ich konkreter werden soll . . . gestern z.B. bei der Konferenz, fragte mich jemand, ob ich vielleicht NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN ein zweites Mal zu drehen beabsichtige. Nun, ich habe es nicht vor, weil der Film bereits gedreht und somit abgeschlossen ist. Woran ich jetzt denke, ist etwas komplizierter. Aber ohne diese bereits erfolgte Auseinandersetzung mit den genannten Kategorien wäre ich außerstande, meinen nächsten Film zu drehen. Was ich in der Tat will, ist, in meinen Filmen immer mehr Ebenen, immer mehr Strukturen einzubauen. Selbstverständlich muß ich mit den Restriktionen und Einschränkungen rechnen, die mir auferlegt werden, denn um meine Filme zeigen zu können, bin ich auf die Unterstützung des Vertriebsnetzes angewiesen. Das ist der Grund, warum ich nicht allzu komplizierte Filme drehen kann.

Es ist wahr, die Struktur meiner ersten Filme war sehr einfach und ist im Laufe meiner Filme immer komplizierter geworden. In diesem Sinne bemühe ich mich, immer an der Grenze des Möglichen zu arbeiten. Vielleicht denkt ihr, daß Filme wie NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN oder Filme, die das Problem der Koreaner behandeln, bei uns normal und völlig selbstverständlich sind . . . ganz und gar nicht, als ich sie gedreht habe . . . ich will sagen, niemand hat damals an solche Filme geglaubt und ihnen Chancen eingeräumt.

Gennari: Ich habe in allen japanischen Filmen, die ich hier in Pesaro aber auch anderswo gesehen habe, eine besondere Gleichzeitigkeit und Übereinstimmung zwischen Bild und Sinn festgestellt. Ich möchte die Gleichzeitigkeit beinahe eine Inkarnation nennen. Jede Einstellung gewinnt auf spontane Weise einen Sinn. Nur schwer findet man jene Distanz, die einen möglichen Symbolismus entstehen läßt. Ich frage mich manchmal, ob das nicht in Beziehung zu dem mehr figurativen Charakter eurer Sprache zu setzen ist.

(...)

Oshima: Ich gestehe, daß ich Schwierigkeiten habe, den Charakter der von dir aufgeworfenen 'Gleichzeitigkeit' zu begreifen. Vielleicht ist die japanische Schrift eines der Elemente, die, umgesetzt, im Film diese 'Gleichzeitigkeit' mitverursachen. Wenn ich aber an einen normalen europäischen Film denke, an einen Film von Fellini, oder an einen Film von Bunuel, dann finde ich in der Tat, daß diese 'Gleichzeitigkeit' nicht zu spüren ist oder anders ausgedrückt, in den Filmen von Fellini zu viel Symbolismus herrscht, ein Symbolismus, der zu offen, zu mechanisch ist, während wir als Gegenstück dazu, in den Filmen von Bunuel einen Symbolismus vor uns haben, der über den Symbolismus hinausgeht. Die Japaner dagegen haben eine gewisse Diffidenz den Worten gegenüber; man versucht vielmehr, den Sinn in die Landschaften oder in die Gegenstände hineinzulegen. Das ist ein charakteristischer Zug von uns Japanern und darin ist vielleicht eine Art Pantheismus zu erblicken.

(...)

filmcritica, Nr. 228, Rom, Oktober 1972. Aus dem Italienischen von Martin Abram.

Nagisa Oshima: Vor dem Krieg – nach dem Krieg

Von Sandro Petraglia und Stefano Rulli

1) Die Imagination an der Macht

Schlußzene des Films *Die Zeremonie*: Masuo, die zentrale Figur des Films, hebt einen Baseball auf, der auf einem verlassenen Strand zwischen die Steine gerollt ist; er bückt sich, legt das Ohr an die Erde, in der er noch immer das Herz seines kleinen Bruders schlagen hört, der vor zwanzig Jahren lebendig begraben wurde. Weiß auf schwarz das Wort Ende. Ritus, theatralische Dramatik und Tragik des Lebens sind hier zur Deckung gebracht und kritisch transparent gemacht, die Botschaft ist der Symbolsprache des Mythos anvertraut, des immer verfolgten und nie erfaßten, eingefangen in einer Kunst-Gebärde, die ihr zeitlose klassische Gestalt verleiht. So endet die Geschichte der Familie Sakurada, in deren Zeremonien zur Feier des Lebens oder des Todes sich das einzigartige Schauspiel Japans nach dem Krieg vergegenwärtigt: Japans Befangenheit in einer national-ideologischen Struktur, in der die Familie die kleinste Einheit bildet. Allen Angehörigen der Familie Sakurada gilt das Gruppeninteresse mehr als das Eigeninteresse, sie respektieren eine umfassendere hierarchische Ordnung, die sich für jeden Japaner in der Formel ausdrückt: "sich erziehen, seinen Posten beziehen und sich bewähren". In Oshimas Film ist die Familie Sakurada das theatralische Bild einer Gruppe, in der sich die Geschichte darstellen soll. Ihre in sich abgeschlossene Tragödie läßt jedoch alles beim alten: Nagisa Oshima spannt die dialektischen Knoten in einer verdünnten Atmosphäre der sozio-politischen Realität, ohne sie jemals ganz zu entwirren. Am Ende einer jeden Zeremonie bleibt Masuo allein zurück, zerbrochen von einem weit zurückliegenden Schock und gefangen in der existentiellen Falle der Erinnerung, die eine Erlösung nicht erlaubt, weil die Imagination den Schmerz über jenen weit zurückliegenden grausamen Akt so lebendig vergegenwärtigt, daß sogar jene befreiende Pseudo-Dialektik, die in den früheren Werken den ersten Ansatz zum Widerstand ankündigte, nicht aufkommen kann. Im Bann dieser sakralen Lähmung, bedingt durch die Weigerung der aristokratischen Klasse, das Terrain ihrer Privilegien aufzugeben, ist Masuo wie ganz Japan gebrandmarkt von einer Schmach, die er nicht analysieren kann, und sein Konflikt verweist somit auf das Drama der gesamten Gesellschaft. Bilder und Stimmen eines kollektiven historischen Traumas: die Niederlage des Zweiten Weltkriegs, der Schwund jahrhundertalter Werte, das Ende des Mythos der Staatsreligion, der Neokapitalismus, die oberflächliche Aneignung europäischen Gedankenguts, der von oben diktierte Amerikanismus, die Stereotypen einer neuen Welt.

Der Marasmus der ungelösten Widersprüche verschafft sich herrisch Raum in Nagisa Oshimas Filmen, wird gefiltert durch eine lange Reihe privater Konflikte und privater Befreiungsversuche. Die Ablehnung der Traditionen, der großen geschichtsträchtigen Vergangenheit ist die Wurzel der moralischen und ideologischen Ratlosigkeit der jüngeren Generationen. Das Kulturgut des Feudalismus ge-

rät in Widerstreit mit der Diktatur der Moden und Sitten des Neokapitalismus und wird brüchig, löst sich auf oder widersteht, je nach der Heftigkeit des Angriffs. Die Dialektik Vergangenheit-Gegenwart ist die extreme Konsequenz einer explosiven Entwicklung der japanischen Industrie, die die Basis zerstört, aber das Gebäck des Überbaus nicht ebenso rasch zu zertrümmern vermag. Westliche Welt und japanische Kultur, Rationalismus und Irrationalismus sind die Gegenpole der allumfassenden Dialektik der sechziger Jahre.

Die Jungen lehnen die klassischen Werke des japanischen Films ab: Mizoguchi, Ozu, Kurosawa und ihre gemeinsamen großen Themen: der Menschheitsgedanke, das Heimweh nach der Sippenordnung, die Größe der Einsamkeit, die titanischen Kämpfe der Samurai, die Unvereinbarkeit von Glück und Edelmut, die Exaltationen des politischen und religiösen Fanatismus. Von alledem bleibt nur das Schuldgefühl als Folge des Kriegs-Schocks, der Wunsch, den Gang der Dinge zu ändern, die Angst vor der eigenen nationalen Identität. Der Bruch zwischen den Generationen beherrscht die japanische Kultur von heute. Die fortschreitende Auflösung der politischen Linken, die Krise der fünfziger Jahre, von der die Partei der Sozialisten wie die der Kommunisten betroffen war, und der Niedergang und die Zersplitterung der zu Beginn der sechziger Jahre aus den Zengakuren hervorgegangenen linken Bewegung, begünstigen in fataler Weise die Wiedergeburt von Formen des Idealismus, der noch ohnmächtiger erscheint durch den Einfluß eines mit orientalischer Todes-Mystik durchtränkten existentiellen Pessimismus.

Im Gegensatz zu anderen Autoren der japanischen ‚nouvelle vague‘ bezieht Oshima zum politischen Zeitgeschehen unentwegt Stellung, unbeirrbar, oft konfus, manchmal hellseherisch, fast immer sofort. Und er gefällt sich dabei in der Rolle des Rebellen auf der Flucht vor der Konditionierung durch die Industrie, bereit zur Mimesis der Ausdrucksweise, zur fortwährenden Erneuerung der Formen, zur Umfunktionierung beinahe konventioneller Drehbücher durch unkonventionelle Bilder. Eine pathetische Illusion, keineswegs neu in der jahrtausendealten Geschichte der Kultur. Jedenfalls bezieht Oshima Stellung; er kämpft nicht in den ersten Reihen, aber er wendet sich an die in den Schützengräben, er macht kein militantes Kino, aber er dreht einen Film: *Geheime Geschichte der Nachkriegszeit nach dem Krieg von Tokio* (*Tokyo senso senjo hiwa*), das offensichtlich selbstkritische Werk eines Regisseurs, der die Reihen der militanten Filmemacher verlassen hat. Er ist seit ungefähr zehn Jahren nicht mehr Mitglied der Zengakuren, aber er schreibt einen Brief an die Organisation der neuen Linken, in dem er die eigenen Erfahrungen reflektiert und Konsequenzen fordert, und dies in einem Augenblick in dem die inneren Auseinandersetzungen und der gleichzeitige Angriff der Regierung auf die zerstrittenen Gruppen nicht härter sein könnten. Seine öffentlichen und privaten Entscheidungen sind politisch, seine Ideologie ist entschieden zweideutig, seine Widersprüche sind die der Auseinandersetzung zwischen den Zwängen der Vergangenheit und den Notwendigkeiten der Gegenwart, zwischen japanischer Kultur und Marxismus. 1963 schreibt er: „Die Kritik an Stalin und die Aufstände von 1956 in den kommunistischen Ländern Osteuropas boten die Gelegenheit, die marxistischen Mythen zu zertrümmern und die Position derjenigen zu stärken, die die Bewegung erneuern wollten auf der Basis des subjektiven Bewußtseins der Massen. Dies war die Ausgangslage des Kampfes gegen das japanisch-amerikanische Sicherheitsabkommen. . . Der Kampf ist nie geführt worden von einer organisierten Linken, auf der Basis einer zentralisierten Macht, sondern eher von kleinen losen Gruppen mit pseudo-subjektivem Bewußtsein und von kleinen uneinheitlichen Pseudo-Bewegungen. . .“ Die revolutionäre Aktion erreicht ihr Optimum aber gerade im Übergang von dieser Pseudo-Subjektivität zu einer absoluten Subjektivität, die das Individuum zum Schöpfer der Geschichte werden läßt und es von der lähmenden Bevormundung durch die zentralisierte Macht befreit.

Ähnlich lebt auch der Film nicht von Objekten und ihrer Darstellung, sondern ausschließlich davon, daß sich in ihm das kreative Ich des Autors befreit und seiner Imagination Raum schafft. So sind Filme entstanden wie *Grausame Geschichte der Jugend*, *Gewalt am Mittag*, *Über unzüchtige japanische Lieder*, *Tod durch*

Erhängen, *Tagebuch eines Diebes aus Shinjuku*, *Geheime Geschichte der Nachkriegszeit nach dem Krieg von Tokio*. Die ‚Erscheinung‘ tritt vor Oshima wie einst das kleine Dienstmädchen von Pirandello und wird zum Film. Dies weil für Oshima „Realität und Fiktion auf ein und derselben Ebene liegen“, so daß das Unbewußte sich in der Chronik und in der Geschichte zu materialisieren vermag. Die Dialektik ‚widersprüchliche Realität – Imagination – gereinigte Realität‘ wird dabei in einem falschen Deduktivismus aufgelöst. Der Entschluß zur Subjektivität in der Konfrontation mit dem Objektiven findet seinen Ausdruck in der Analogie und sein künstlerisches Prinzip im Symbol. Deshalb wirken die Menschen in Oshimas Filmen oft wie poetische Masken, und ihre Konflikte lösen sich nicht so sehr durch die Intervenierung objektiver, politisch-sozialer Kräfte als durch plötzliche, überraschende Kunst-Sprünge der Imagination, die sich über konkrete Sachverhalte hinwegsetzt. So kommt es, daß ein Mensch einen Mord begeht, weil ein Dämon in ihm wütet, oder daß der Ausbruch der Sexualität bei einem Liebespaar überführt in eine Strassenschlacht zwischen Polizei und Volksmasse, oder daß ein Verurteilter, der dem Strick entkommen ist, sich der eigenen Existenz bewußt wird durch eine Schwester, die vielleicht nie existiert hat, die nur in seiner Imagination gegenwärtig und lebendig ist. Die politischen Grenzen von Oshimas Filmkunst sind also bedingt durch seine absolute Überzeugung von der absoluten persönlichen künstlerischen Freiheit, unbekümmert um die Tatsache, daß auch in der Kunst das Objekt dem Subjekt vorausgeht und daß die Dialektik Avantgarde – Masse, bei aller Verschiebung der Akzente, höchstens eine begrenzte Freiheit zuläßt: in der Auseinandersetzung mit den eigenen Phantasien hat der klassenbewußte Künstler das Recht zur Wahl nur im Rahmen seiner Mittlerrolle bei der Überwindung der Widersprüche im Volk, wobei die Wechselwirkung zwischen scheinbaren Bedürfnissen und Subjektivität zu den realen Bedürfnissen und ihrer Erhellung führt. Jede Lösung einer objektiven Problematik, die durch den Notausgang des Fantastischen erreicht wird, ist konkret betrachtet eine Flucht aus der realen Situation und kann nicht die Dimension einer positiven philosophischen Analyse für sich beanspruchen. Sie ist allerhöchstens das klarste Symbol für einen ewig verlierenden Intellektualismus, dessen politische Vernunft sich gegen die suggestive Kraft des Unbewußten nicht durchzusetzen vermag. Der Rebell Oshima reizt die Potentaten nur zum Lachen. Seine politischen Werke streifen den Klassenkampf, ohne ihn wiederzugeben. Jedes Verbrechen eines Armen zum Schaden eines Reichen ist gerechtfertigt, und wen die Macht verurteilt, der ist in Wahrheit unschuldig: dies ist eines der Leitmotive Oshimas. Dennoch konzentriert sich sein Interesse, jedesmal wenn er einen Akt der Auseinandersetzung zwischen den Klassen schildert, auf das Innenleben der Protagonisten, auf ihren Kampf mit den Dämonen des Schicksals und auf ihre existentielle Konfliktsituation. Wirtschaft und Politik sind die unsichtbaren Gespenster in den Filmen Oshimas, aber sie haben kein Bürgerrecht im Feuerwerk seiner Bilder.

2) Chrysantheme und Schwert

Oshimas Filme kennen nur einen Protagonisten: Japan schlechthin. Ein Held, der sich oft die Kleider vom Leibe reißt und die Maske abnimmt. „ . . Ich könnte keinen Film drehen, ohne mich mit den Japanern zu beschäftigen und darüber nachzudenken, wer wir sind . . . was Japan für ein Land ist und was es bedeutet, Japaner zu sein. Die Geheimnisse des Japaners offenbaren sich in seinen Riten. Das Wesen der Japaner beschäftigt mich . . . meine Filme beziehen sich unentwegt auf Japan und auf die Japaner . . . der Japaner hat sich, wie immer er auch erscheinen mag, im Grunde kaum geändert.“

Nagisa Oshima spricht ausschließlich von seinem Land, oft mit wilder Besessenheit, aber im Grunde mit einem enorm entwickelten Bewußtsein jener Wechselwirkung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, auf die wir bereits hinwiesen. Sein Konflikt zwischen der Kritik am alten System und der Faszination durch die alte Kultur kennt nur eine feste Überzeugung, nämlich daß jeder Wert dazu da sei, negiert zu werden und dabei doch als individuelles Vermächtnis im tiefsten Herzen des Menschen ewig weiterzuleben. Oshimas

Helden können nicht mehr leben wie die Samurai, aber noch sterben sie wie die Samurai. Der bewußte Selbstmord ist zum modernen kulturellen Harakiri geworden. Der Film *Die Zeremonie* ist eine Entweihung aller Riten und gleichzeitig eine leidenschaftliche Verbeugung vor dem historischen Schauder des japanischen Volkes beim Vollzug des Ritus. Der thematisch negierte Mythos der Schönheit und der Harmonie aufersteht in einigen Bildkompositionen, die wir als die klassischsten des japanischen Films bewundern.

Die 'Insel der aufgehenden Sonne' ist das Maß aller Dinge, der kleinste gemeinsame Nenner, das Über-Ich, immer bereit, sich einzuschalten, den Gang der Handlung zu bestimmen. Leider verliert diese Abhängigkeit Oshimas von der eigenen Kultur immer mehr ihre dialektische Spannung. 'Das Japanische' stellt sich nicht mehr als Problem, sondern wird zur generellen Kategorie, hinter der sich Niederlagen und die Ausflüchte der Gesellschaft in der Auseinandersetzung mit der Realität verbergen. Oshima verliert die Kontrolle über den Einfluß kultureller Muster, die abgesehen von ihrer japanischen Prägung die neuromantischen, idealistischen Züge einer bürgerlichen Philosophie tragen. Der Radikalismus, der sich nicht unentwegt im Klassenkampf erneuert, wird vom nationalen Kulturgut überwuchert, und aus dem einstigen Kämpfer wird ein Sänger im Dienst des neuen Kapitalismus und seiner Anfangsschwierigkeiten. Heute muß es Oshima darum gehen, auf sich selbst und seine nationalen Bindungen zu achten, um endlich den Verlockungen eines immer stärker hervortretenden Zerebralismus zu widerstehen, der ihn weit von der bilderstürmerischen Schlagkraft seiner früheren explizit politischen Werke weggeführt hat.

3) Vor dem Krieg

Diese Gedankengänge führen unmittelbar zu einem Film, der vielleicht einmalig ist in der Geschichte der Filmkunst: NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN. Oshima vollendet ihn 1960; nach dreitägiger Laufzeit zieht ihn die Produktionsgesellschaft unter fragwürdigen Vorwänden, in Wahrheit aber aus politischen Gründen aus dem Verleih. Oshima setzt sich gegen den Beschluß zur Wehr, er plant, eine Kopie zu stehlen, er verlangt, der Film möge wenigstens in unabhängigen Kinos gezeigt werden, er verläßt die Produktionsgesellschaft. Man ist nicht weit von der Wahrheit entfernt, wenn man annimmt, daß diesen Film praktisch niemand gesehen hat. Und es ist ein außerordentlicher Film, allein schon durch die Tatsache, daß sein Regisseur den künstlerischen und politischen Mut aufbrachte, ihn zu drehen. Jenseits der Klassifikationen 'Ideologisches Drama' und 'Politisches Drama' ist NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN ein Film von extremer erzähltechnischer Komplexität, dem zumindest drei fundamentale Verdienste zuzuschreiben sind:

1. Der Versuch, anhand der Dramatisierung einer Reihe historisch-politischer Thesen zehn Jahre der antiimperialistischen japanischen Bewegung in einer politischen Chronik festzuhalten.
2. Der Mut, eine geschlossene theatralische Szene zu filmen, deren 'Handlung' allein aus der theoretischen Debatte zwischen verschiedenen Gruppen besteht.
3. Der technisch-formale Entschluß, auf einen Realismus kritischer oder selbstkritischer Prägung zu verzichten zugunsten einer Konzeption, die alle kommerziellen Methoden mißachtet und jede Möglichkeit einer Mystifizierung oder eines ideologischen Mißbrauchs ausschließt. Oshimas Dialektik besteht in diesem Fall in der Auseinandersetzung mit verschiedenen widersprüchlichen Gegebenheiten, und die Synthese am Ende ist das Resultat eines Prozesses von Thesen und Antithesen streng logisch-historischen Charakters.

Hinzu kommt die Originalität und Vollkommenheit des formalen Konzepts, die Vielzahl der Kamerabewegungen in einem geschlossenen Raum, der den naturalistischen Effekt einschränkt und theatralische Dimensionen herstellt, die keineswegs manieristische Verwendung der Rückblende und der Rückblende in der Rückblende, die Bevorzugung langer, sich wellenförmig überlagernder Einstellungen, die dem Film eine neue Sprache eröffnen, die bühnenartige Beleuchtung, die den Protagonisten auf

einem farblich kontrastreichen Proszenium agieren läßt und die Gruppe derer, die da hören und urteilen, wie im Halbdunkel eines Zuschauerraums beläßt.

Hätten wir in Europa den Film 1960 sehen können, hätten wir uns gefragt, was ihn verursachte und was er bezweckte, heute erscheint er uns in vielen Dingen überholt und beglichen, es bleibt aber zu bedenken, daß auch in den ereignisreichen Jahren 68 und 69 kein europäischer Regisseur den Mut aufbrachte, das politische Klima zu filmen, die Heftigkeit der internen verbalen Auseinandersetzungen vor dem offenen Kampf, das Öffnen und sich Schließen der politischen Reihen, die Bedeutung und die Tragweite der historischen Risse innerhalb der antikapitalistischen Bewegungen jener Länder, in denen der Kampf um eine neue Gesellschaftsordnung offen ausbrach. Im Dezember 1960 schrieb Oshima, machtlos angesichts der Aktion seiner Produktionsgesellschaft: ". . . Ich protestiere voll unsagbaren Zorns gegen die Mörder, ohne einen Unterschied zu machen zwischen denen, die Michiko Kanba und Inejiro Asanuma umgebracht haben, und denen, die NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN umgebracht haben. Wer sind diese Mörder? Alle jene, die nicht wollen, daß das Volk die bestehenden Mißstände aus eigener Willensinitiative ändere. Angesichts dieser drei Opfer brutalster Mordanschläge schwöre ich, aus meinen Filmen ein Instrument des Klassenkampfes zu machen. . . Man soll den Film wenigstens einmal vorführen! Man soll ihn verleihen! Dies ist die Stimme des Volkes, das seine Zukunft und sein Schicksal mit der Zukunft und dem Schicksal des japanischen Films verknüpft sieht. Vereint mit meinen Genossen, den Genossen, die mit mir arbeiten, und den Genossen der Kritik, werde ich auch weiterhin auf diese Stimme hören und ihr antworten. Die Zukunft des japanischen Films steht auf unserer Seite."

4) . . . zwischen mir selbst und der Welt

Es bleibt zu sagen, was von dieser leidenschaftlichen Proklamation Oshimas fester Bestandteil seiner weiteren Filme wurde, und was diesem Regisseur das Drehen von Filmen letzten Endes bedeutet. "Eine Brücke schlagen zwischen mir selbst und der Welt", hat er kürzlich erklärt. Auch wenn es schwer fällt, die Ufer zu bestimmen, die sie verbinden soll, und auch wenn die Konstruktion oft zu Beginn robust erscheint und ätherisch am Ende.

Von den Regisseuren der alten Linken, Yamamoto, Imai, Kinoshita, die mit den Stilmitteln des Realismus und des Dokumentarismus soziale Mißstände aufzeigen, ist Oshima formal und ideologisch weit abgerückt – er hat sich in einem besessen intellektualistischen, monomanen Labyrinth verloren, besonders nach dem kompositorischen Meisterstück NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN.

Popularität ist eine Forderung, die Oshima ablehnt: für ihn hat ein Film seine Funktion erfüllt, wenn er auch nur einen Menschen anspricht, während er die Idee der größtmöglichen Verbreitung eher dem explizit kommerziellen Projekt zuordnet. Der echte Wille zur Popularität "verwirklicht sich eher in der streng persönlichen Wahl des filmischen Ausdrucks, im Orakel der künstlerischen Subjektivität . . . außer diesem Orakel gibt es nichts, was die Filmkunst bereichert." Das Ich des Autors ist also der Kern der Dialektik zwischen Film und Publikum, und das Zustandekommen dieser Dialektik erscheint fragwürdig, wo der Film sich nicht aus einer streng individuellen künstlerischen Wahl des Autors entwickelt. Eine höchst ungleiche Beziehung, deren Definition sich in beängstigender Form einer solipsistischen Begriffsbeugung nähert, da nur das Zusammenreffen außergewöhnlicher Zufälle ein Werk entstehen läßt, dessen Kunstsprache Absender und Adressat gleichberechtigt sprechen und verstehen. In allen anderen Fällen bleibt auch der politische Film als Produkt der geheimsten Motive seines Regisseurs, seiner Visionen, seiner stilistischen Fähigkeit zur Aggression ein Buch mit sieben Siegeln, eine private Seelenspiegelung realer Konflikte ohne Einfluß auf die Realität. Sämtliche traditionellen Stilmittel des japanischen Films werden dieser genialischen Willkür des Subjekts unterworfen: die Stilmittel des Naturalismus, des Melodrams, des politischen Trivialfilms – der Konformismus, die Sterotypen des Modernismus werden ausgebeutet von einer Filmkunst, die ihre

Erzählfunktion negiert, das Bild zum Selbstwert erhebt und die Montage zur spezifischen Essenz. Ins Getriebe der Industrie kann, nach Oshimas Überzeugung, Sand gestreut werden durch Kunst-Griffe, die sich auch in den sogenannten Gattungsfilmern (*yakuza* oder Gangsterfilme, *pink* oder erotische Filme, *seishun eiga* oder Filme über die Jugend etc.) realisieren lassen, wobei durch die formale Revolution, die sich in den Falten des erzählerischen Gewebes einnistet, die trivialen Gattungskriterien zerstört werden. Schlau wie die Tauben, würde Fortini sagen, Harmlos wie die Kinder, sagen wir, Nagisa Oshimas Filmkunst ist auf der Seite der Verlierer nicht nur im Kampf gegen die Strukturen der Industriegesellschaft, die sich schon ganz andere zerstörerische Kräfte einverleibt hat, sondern auch und vor allem im Bezug auf das japanische Publikum und dessen verzweifeltes Bemühen, das Orakel zu entziffern.

Eine Filmkunst von höchstem Niveau, die bewiesen hat, daß sie von Fall zu Fall authentischen Konflikten eine authentische Sprache verleihen kann, ist in letzter Zeit den Versuchungen der Introversion erlegen. Oshima ist ein zu wacher Geist, um das nicht selbst zu merken. In dem Film *Kleine Sommer-Schwester*, den er dieses Jahr drehte, ist er vollends damit beschäftigt, seine Wunden zu lecken. Das rebellische Spiel von einst wird larmoyant und lustlos: eine Flucht. Das letzte große Fresko ist *Die Zeremonie*, wo der flüchtige Augenblick, durch die schöpferische Imagination amplifiziert, geschichts-trächtigen Symbolcharakter annimmt.

5) Nach dem Krieg

Von dieser Ausnahme abgesehen, begann für Nagisa Oshima nach NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN, vor allem aber mit *Gewalt am Mittag* die Nachkriegszeit. Das Gefühl der Niederlage, mit dem das Abenteuer endet, die wehmütige Todessehnsucht in *Geheime Geschichte der Nachkriegszeit nach dem Krieg von Tokio*, die düstere Ahnung einer Wiederauferstehung faschistischer Gespenster, die sich durch *Kleine Sommer-Schwester* zieht, bezeichnen unzweideutig eine historisch-politische Schwelle: der Kampf ist aus, nicht der imperialistische natürlich, aber der Kampf der Bewegung, der Kampf gegen das Sicherheitsabkommen, der Kampf gegen Satos Reise in die Vereinigten Staaten.

Die Resignation führt den japanischen Cineasten an die Grenzen einer von Anfang an selbstmörderischen metaphysischen Schlacht. Das große soziale Thema, der Wille zur Erneuerung des Engagements sind in den Schatten gerückt, und die Niederlage konkretisiert sich symbolisch in den Konflikten der Blutsbande: Brüder und Schwestern, die sich nicht kennen, sich suchen und sich gegenseitig verstoßen. Vom Geschwür der Aristokratie zerfressene, an ihren überkommenen hierarchischen Strukturen zerbrechende Familien: Masuo, der in die Erde hineinhorcht, wo die Erinnerung an einen Kindsmord nachhallt, die ihn zum Verlust der eigenen Identität verdammt. Der Klassengedanke, der Solidaritätsgedanke weichen zurück vor der Allmacht der Gewohnheiten und Traditionen und Schmerzen, die alt sind, wie die Zeit. Es bleibt, einfach und beseelt von einer todessüchtigen Schönheit, die Genialität der Intuition, die poetische Grazie, die Leidenschaftlichkeit der Farb- und Bildkompositionen. Nagisa Oshimas Nachkriegszeit hat auf jeden Fall die tragische Größe einer historischen Niederlage.

Sandro Petraglia und Stefani Rulli, *Nagisa Oshima: Prima della guerra – dopo la guerra*.

In: *Ombre Rosse 3/4*, nuova serie, Rom 1972. Aus dem Italienischen von Charlotte Jenny.

Protest gegen das Massaker an NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN

Von Nagisa Oshima

Ich protestiere mit unsäglichem Zorn gegen das Massaker an dem Film NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN.

In unser aller Namen – meiner selbst, Toshiro Ishidos, aller Mitglieder des Teams, an der Spitze Ko Kawamata, der an dem Film Anteil wie an einer persönlichen Frage genommen und schwierige Inhalte zu vertiefen half, aller Schauspieler, an der Spitze Funio Watanabe, der unterstrichen hat, daß seine Beteiligung an der Rolle viel weiter ging als die eines professionellen Schauspielers, aller Personen, die mit der Arbeit am Film direkt nichts zu tun hatten, sondern ihn durch ihre Mitarbeit verbessert haben, indem sie Kritik übten und Vorschläge vorbrachten, als ob es sich um ihren eigenen Film handele – im Namen von uns allen, im Namen ihres Schmerzes und ihres Zorns protestiere ich gegen das Massaker an NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN.

Dieses Massaker ist ohne Zweifel die Folge eines Akts politischer Repression. Das geht daraus hervor, daß der Film sicherlich nicht aufgrund eines Mißfallens beim Publikum zurückgezogen wurde. Es geht auch aus der Art hervor, in der der Film zurückgezogen wurde. Wenn es nicht die Folge eines Akts politischer Repression ist, so gebe man uns Gelegenheit, ihn dem Publikum in einem einzigen Kino, bei einer privaten Gesellschaft vorzuführen! Man verleihe den Film!

Es heißt, daß alle diese Bitten jetzt nicht in Betracht gezogen werden.

Worum geht es also, wenn nicht um einen Akt politischer Repression?

Ich protestiere gegen die Direktion der Shochiku.

Ihr habt den Film NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN massakriert mit der Begründung, es kämen zu wenige Zuschauer und der Inhalt des Films sei 'schwer verständlich'. Ihr müßt wissen, daß der Film nicht die Gunst der Zuschauer finden wird, die sich zum Beispiel die Komödie *Banto han to detchi don (Der Angestellte und die Lehrlinge)* ansehen. Es ist klar, daß für diese Zuschauer der Film schwer verständlich ist.

Eure Perspektive war falsch.

Dieser Film wendet sich an die Zuschauer, die dem konventionellen Film den Rücken gekehrt haben und die gewohnt sind, die Dinge des Lebens ernst zu nehmen. Ihr habt den Film massakriert und versteckt euch hinter dem Alibi der geringen Zuschauerzahlen, ohne daß ihr versucht, euch an diese Personen direkt zu wenden.

Gegen diesen Umstand protestiere ich mit unsäglichem Zorn.

Es ist nicht zu spät. In einem einzigen Kino. Auch in einem unabhängigen Verein. Man gebe uns Gelegenheit, ihn vorzuführen! Der Film soll verliehen werden!

Außerdem protestiere ich gegen einen Teil der Kritiker.

Ihr Kritiker habt nicht im mindesten versucht, die wahre Bedeutung dieses Vorgangs zu ergründen. Ihr habt nichts über den Aspekt politischer Repression geschrieben, der mit diesem Vorgang verbunden ist.

Ihr habt der Mitteilung der Shochiku Gehör geschenkt, habt ihr geglaubt, habt großes Aufsehen um den Zusammenbruch der 'Neuen Welle' gemacht und habt die geringe Zahl der Zuschauer angeführt.

Was ist die 'Neue Welle'? Seid ihr es nicht gewesen, die bis jetzt den Begriff 'Neue Welle' als Synonym für Sex und Gewalt benutzt habt?

Wo sind Sex und Gewalt in NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN?

Welche Beziehungen gibt es zwischen unserem Film und der 'Neuen Welle', wie ihr sie versteht?

Ihr habt das Spiel der politischen und der künstlerischen Reaktion gespielt, indem ihr das Etikett der 'Neuen Welle' (eine unechte

Bezeichnung, die ihr noch mehr besudelt habt) NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN aufgeklebt habt. Den revolutionären Charakter des Films habt ihr liquidiert, als ob es sich um etwas Alltägliches handele.

Gegen das alles protestiere ich mit unsäglichem Zorn.

Benutzt den Begriff 'Neue Welle' niemals wieder! Beurteilt jedes Werk nur für sich!

Und bemüht euch, daß NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN wenigstens noch einmal aufgeführt wird! Das ist die Aufgabe der wahren Kritik!

Ich protestiere mit unsäglichem Zorn gegen die Mörder, ohne daß ich einen Unterschied mache zwischen den Mördern Michiko Kanbas¹⁾ und Inejiro Asanumas²⁾ und denen, die NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN massakriert haben.

Wer sind diese Mörder? Alle diejenigen Personen, die wünschen, daß das Volk die existierende Situation nicht nach seinen eigenen Wünschen umwandelt.

Angesichts dieser drei Leichname, die von der bestialischsten Gewalt ermordet wurden, schwöre ich, aus meinem Film ein Instrument des Volkskampfes zu machen.

Ich mache mir keine Illusionen über die Zukunft dieses Kampfes. Ich weiß genau, daß NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN nicht viele Zuschauer mobilisieren wird und daß er von jenen Zuschauern nicht akzeptiert werden wird, die *Der Angestellte und der Lehrling* ansehen.

Trotzdem verzweifle ich nicht.

Denn ich habe Vertrauen in die Zuschauer, d.h. in das Volk.

Denn ich glaube, daß die Situation sich ändert.

Zu lange schon werden den Zuschauern vulgäre Filme vorgesetzt. NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN ist der Meilenstein, dem es zum ersten Mal im Bereich des japanischen Films gelungen ist, die Zuschauer zu erreichen, die in der Lage sind, über die Dinge des Lebens nachzudenken. Wie Herr Hiroshi Minamini in der Zeitschrift *Kinema-Junpo* (Monatszeitschrift für Film) und Herr T. in der Zeitschrift *Shukan Koron* (die Wöchentliche Öffentliche Meinung) schreiben: die Zukunft des japanischen Films hängt davon ab, daß Werke wie dieses auch weiterhin realisiert werden.

Ich werde fortfahren, Filme wie diesen zu drehen.

Die Stimme des Protestes gegen das Massaker an NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN breitet sich wie ein Ölfleck auch an der Basis aus.

Der Film werde wenigstens ein einziges Mal erneut aufgeführt! Der Film soll verliehen werden!

Dies ist die Stimme des Volkes, das versucht, die eigene Zukunft und das eigene Schicksal mit dem des japanischen Kinos zu verschmelzen.

Vereint mit meinen Genossen, den Genossen, die mitarbeiten und denen, die zu der Kritik gehören, werde ich fortfahren, dieser Stimme zu antworten.

Die Zukunft des japanischen Kinos ist auf unserer Seite.

Dezember 1960

Originaltitel: *Nihon no Yoru to Kiri*: gyakusatsu ni kogi-suru, in: Nachkriegsfilm – Zerstörung und Schöpfung. Deutsche Übersetzung nach: Personale di Nagisa Oshima, 7. Mostra Internazionale di Pesaro, Quaderno informativo N. 27, S. 15 ff.

¹⁾ Studentin, Führerin der 'Todai' (Universität Tokyo), von der Polizei bei den Demonstrationen des 15. Juni 1960 gegen den japanisch-amerikanischen Sicherheitspakt getötet.

²⁾ Generalsekretär der japanischen sozialistischen Partei.

Zur Person

Nagisa Oshima wurde am 31. März 1932 in Kyoto geboren. Nach einem abgeschlossenen Jurastudium an der Universität von Kyoto beschäftigte er sich mit Neuerer Geschichte, besonders mit der Geschichte der russischen Revolution.

Er arbeitete unter Shochiku als Regieassistent, schrieb Drehbücher, gab das Magazin *Film-Kritik* heraus. 1959 führte er zum ersten Mal Regie. Nach dem Film NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN trennte er sich von Shochiku und gründete seine eigene Produktionsfirma *Sozosa* (Kreative Produktion). Nach der Fertigstellung von *Der Rebell* arbeitete er hauptsächlich für das Fernsehen und bereiste Korea und Vietnam.

Kinofilme

- 1959 *Ai to Kibo no Machi* (Eine Stadt voller Liebe und Hoffnung)
1960 *Seishun Zankoku Monogatari* (Grausame Geschichte der Jugend)
Taiyo no Hakaba (Das Begräbnis der Sonne)
NIHON NO YORU TO KIRI (NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN)
1961 *Shiiku* (Die Beute)
1962 *Amakusa Shiro Tokisada* (Der Rebell)
1964 *Chiisana Boken Ryoko* (Das erste Abenteuer eines Kindes)
1965 *Etsuraku* (Die Freuden des Fleisches)
Yunbogi no Nikki (Das Tagebuch von Yunbogi) Dokumentarfilm
1966 *Hakucho no Torima* (Gewalt am Mittag)
1967 *Ninja Bugeicho* (Ninja) Zeichenfilm
Nihon Shunka-ko (Über unzünftige japanische Lieder)
Muri Shinju: Nihon no Natsu (Japanischer Sommer: Doppelselbstmord)
1968 *Koshikei* (Tod durch Erhängen)
Kaettekita Yopparai (Die Rückkehr der drei Trunkenbolde)
Shinjuku Dorobo Nikki (Tagebuch eines Diebes aus Shinjuku)
1969 *Shonen* (Der kleine Junge)
1970 *Tokyo Senso Sengo Hiwa* (Geheime Geschichte der Nachkriegszeit nach dem Krieg von Tokio)
1971 *Gishiki* (Die Zeremonie)
1972 *Natsu No Imooto* (Kleine Sommer-Schwester)

Fernsehfilm

- 1962 *Kori no Naka Seishun* (Eine Jugend im Eis)
1963 *Wasurerareta Kogun* (Die vergessene Armee)
1964 *Aisurebakoso* (Weil ich dich liebe)
Aru Kokutetsu Jomuin (Ein Arbeiter der Eisenbahn)
Gimei Shojo (Das Mädchen unter falschem Namen)
Aogeba Totoshi (In der Erinnerung an die köstlichen Lektionen meines Professors)
Hankotsu no Toride (Schloß der Rebellion)
'Chita Niseigo' Taiheyo Odan (Die Überquerung des Meeres durch das Boot 'Chita Niseigo')
Seishun no Hi (Gramal der Jugend)
Ajia no Akebono (Das Erwachen Asiens)
1965 *Gyosen Sonansu* (Der Fall des Fischers)
1968 *Daitoa Senso* (Der Krieg im Pazifik)
1969 *Mo Takuto to Bunka Dai-Kakumei* (Mao Tse-tung und die Kulturrevolution)