

# 8. internationales forum des jungen films

berlin  
24. 2. – 3. 3.  
1978

33

## FILME VON SHUJI TERAYAMA

### MEIKYU-TAN

Geschichte vom Labyrinth

Land	Japan 1975
Produktion	Shuji Terayama/Filmlaboratorium 'Das Flugzeug mit Menschenantrieb'

Regie, Buch	Shuji Terayama
-------------	----------------

Kamera	Bunichi Fukumoto
Musik	Michi Tanaka

Darsteller	Keiko Niitaka, Nobutaka Kotake
------------	--------------------------------

Format	16 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	20 Minuten

#### Inhalt

Jedesmal, wenn man die Tür aufmacht, ist die Landschaft in der Tür anders. Die zwei Männer, die die Tür tragen, führen uns auf eine imaginäre Reise durch das Labyrinth der Realität.

#### Zu GESCHICHTE VOM LABYRINTH

Von Shuji Terayama

GESCHICHTE VOM LABYRINTH ist ein Film der Türen. In diesem Film ändert sich die Welt jenseits der Tür unendlich oft; manchmal wird auch der Film auf eine Tür projiziert. Seit langer Zeit bin ich der Meinung, daß die Leinwand nicht unbedingt aus weißem Tuch bestehen muß, sondern auch eine Tür sein kann. Eine Leinwand, die man öffnen und schließen kann, in die man Nägel einschlagen kann, die man mit einem Schloß abschließen kann. Die Tür bedeutet auch den Eingang und Ausgang der Welt. Dieser Film – angenommen, daß die 'Vorführung als Aktion' möglich ist – basiert auf einer Theorie des Projektionsapparates, einer Theorie von der Distanz zwischen Projektionsapparat und Leinwand und einer Theorie der Leinwand, auf die die Bilder projiziert werden.

Manchmal habe ich diesen Film wirklich auf eine Tür projiziert. Den konventionellen Vorstellungen von Kino zufolge hört die Arbeit am Film in dem Augenblick auf, wenn die erste Kopie hergestellt wird.

Ich bin der Meinung, daß der schöpferische Vorgang des Filmmachens sich fortsetzen sollte bis zu dem Moment, in dem die Bilder auf die Leinwand treffen.

Viele Leute stellen mir Fragen nach der Beziehung zwischen Film und Theater. Manche meinen, daß Film Ausdruck der Gleichzeitigkeit ist, und daß, sobald Leute auf die Bühne kommen, es sich nicht mehr um Film, sondern um Theater handelt. Als Antwort auf solche Fragen versuche ich Film aus dem Bereich der bloßen Wiedergabe herauszuführen, in den Brecht es eingeschlossen hat. Diese neue Form könnte man Theaterkino oder Kinotheater nennen.

Im Augenblick sitzt der Zuschauer meistens vor der Leinwand. Er kann aber auch auf die andere Seite der Leinwand gehen oder von vielfachen Leinwänden umgeben sein. Wir können uns vorstellen, daß man eines Tages beim Öffnen des Fensters feststellen wird, daß dieses zur Leinwand geworden ist und daß ein Film darauf projiziert wird. Man kann sich ein Kino auf der Straße vorstellen, eine partisanenartige Vorführ-Aktion. Aber um auf die eigentliche Frage zurückzukommen: ich bin der Meinung, daß die Zuschauerbeteiligung nicht genügt, wenn sie nur daraus besteht, daß Leute aus ihren Sitzen aufstehen und auf die Leinwand zugehen.

Aus diesem Grunde bringe ich eine Tür für diesen Film mit. Die Tür ist die Metapher für die Leinwand, die man auf- und zumachen kann. Sie stelle ich vor die Zuschauer hin.

### MALDOROR NO UTA

Les chants de Maldoror (Die Gesänge Maldorors)

Land	Japan 1977
Produktion	Shuji Terayama/Filmlaboratorium 'Das Flugzeug mit Menschenantrieb'

Regie, Buch, Kamera	Shuji Terayama
------------------------	----------------

Musik	Akio Suzuki
-------	-------------

Darsteller	Keiko Niitaka, Yoko Ran
------------	-------------------------

Format	16 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	28 Minuten

#### Zu DIE GESÄNGE MALDORORS

Von Shuji Terayama

„Nun, als mein Stift (mein Gefährte und wahrer Freund) geheimnisvoll zu Ende gekommen war, tauchte von dort, während ich den Schnittpunkt der Corbère-Straße und der Vivienous-Straße

betrachtete, an der Ecke, die durch die Kreuzung beider Straßen entstand, die Silhouette eines Menschen auf."

(Lautréamont: Die Gesänge des Maldoror.)

Dieser Buchfilm entstand aus der Absicht, mit Techniken, die man auch den Film des geheimen Zimmers nennen kann, noch einmal Lautréamonts Gesänge des Maldoror in Bilder zu übersetzen, — es ist ein Versuch der lesenden Abbildung.

Ich versuchte einzelne Zeilen und Sätze aus Lautréamonts Gesängen, die mich von Jugend an wohl am stärksten beeinflusst haben, auszuwählen, aufzulösen, in Bilder zu verwandeln.

Ich tauchte seine Schriften in Wasser. Oder ich durchbohrte seine Sätze einzeln mit einem Messer. Mit dieser Collage von vielerlei Bildern wollte ich einen 'Operationstisch' für Lautréamont bauen.

Die künstliche Hand, die ohne Sinn erscheint; die zurückweichende Gestalt Lohengrins, der sich plötzlich im Spiegel umwendet und verschwindet. Den Buchband 'Die Gesänge Maldorors' mit einem Strick verschnüren und vergraben. Indem ich mit dem Stil verschiedener Erzählweisen die Form eines Films, der vielleicht ursprünglich ein Buch war, erprobte und veränderte, wollte ich die normale geschriebene Sprache, die in den Druckwerken eingeschlossenen Worte und die Welt der Gedichte, der Gutenberg einen Knebel aufgezungen hatte, loslassen und befreien und außerdem wollte ich auch die tägliche Realität der Zuschauer außerhalb der Leinwand wie mit Gift infizieren. Das wurde mein Motiv beim Drehen dieses Films.

## ISSUNBOSHI O KIJUTSU SURU KOKOROMI

### Versuch der Beschreibung eines Zwerges

Land	Japan 1977
Produktion	Shuji Terayama/Filmlaboratorium 'Das Flugzeug mit Menschenantrieb'

Regie	Shuji Terayama
Buch	Rio Kishida, Shuji Terayama

Kamera	Tatsuo Suzuki
Musik	J.A. Seazer
Make-up	Yoko Ran

Darsteller	Toshihiko Hino, Momo Yaguchi
------------	------------------------------

Format	16 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	20 Minuten

### Zu VERSUCH DER BESCHREIBUNG EINES ZWERGES

Von Shuji Terayama

Seit meiner Kindheit habe ich die Sehnsicht, die auf die Leinwand projizierte Marlene Dietrich oder Rita Hayworth mit meinen Händen zu berühren.

In diesem Film wollte ich einem Zwerg für eine Weile mein eigenes Wesen als Kind leihen und gleichzeitig die einfache Neugier gegenüber sich bewegenden Photos in Bildern ausdrücken.

Eine Schauspielerin stellt das Bild eines Körpers her, und ein Zwerg bewegt sich innerhalb und außerhalb des Bildes, fesselt es, kratzt es ab und öffnet Löcher. Mein Ziel lag in dem Versuch, diesen Prozeß abzuspiegeln. Die Zeit, in der der Körper einer Schauspielerin sich in einem Filmstreifen bewegt. Dann der Zwerg, der diese Beatrix fesselt. Der abgebildete Körper und der Aggressor werden gleichzeitig auf die Leinwand projiziert. Ich, der ich dies von meinem Kinossessel aus als Außenstehender beobachte, begreife und verarbeite die 'Beziehung zwischen dem Zwerg und der Schauspielerin' als einen Konflikt mitten in meinem eigenen Sehen. Der Film enthält diesen Versuch.

Nicht ein normales Starphoto, sondern das sich bewegende Bild einer Schauspielerin monopolisierte ich und schloß es in meine Schreibtischschublade ein, um es zu meinem Eigentum zu machen. Als ich sie später öffnete, war ich viel älter. Ebenso wie ich einmal einen Eimer Wasser aus dem Meer schöpfte, der — als ich ihn im Zimmer berührte — nicht mehr das Meer selbst war, sondern sich in bloßes Salzwasser verwandelt hatte, besaß ich die strömende Zeit als Privateigentum und monopolisierte sie. Weil ich diese Schwierigkeit durchlebte, wollte ich die Beziehung zu den Bildern auf einfache Weise bildlich widerspiegeln. Darum geht es in diesem Film.

## KAGE NO EIGA — NITO ONNA

### Schattenfilm — Die Frau mit den zwei Köpfen

Land	Japan 1977
Produktion	Sjuji Terayama/Filmlaboratorium 'Das Flugzeug mit Menschenantrieb'

Regie, Buch	Shuji Terayama
-------------	----------------

Kamera	Tatsuo Suzuki
Musik	J.S. Seazer

Darsteller	Keiko Niitaka
------------	---------------

Format	16 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	17 Minuten

### Zu SCHATTENFILM — DIE FRAU MIT DEN ZWEI KÖPFEN

Von Shuji Terayama

Schon lange beschäftigte mich, daß ich einen Film der Schatten drehen wollte. Ich wollte Schatten darstellen, die zuvor auf die Wand gemalt worden waren, Schatten, die durch die Anwesenheit eines Mannes auf die Wand geworfen wurden, und wirkliche Körper, derer sich die Schatten in verschiedenen Formen bemächtigten, wie es Chamisso von Peter Schlemihl, dem Mann, der seinen Schatten verlor, erzählte. Schatten, die an der Wand blieben, nachdem dieser Mann fortgegangen war. Er nur als Schatten.

Zum Beispiel spielen der Schatten und der wirkliche Körper Schach. Mittendrin beginnt sich der Schatten zu bewegen, indem er sich gegen den wirklichen Körper wehrt, das heißt, der Schatten, der der Beweis für das Leben seines Körpers ist, entwickelt eine übergeordnete Existenz. Zum Beispiel ist dort ein seilspringendes Mädchen. Ihr Schatten ist projiziert. Bei einem Schwenk der Kamera ist das Mädchen fort, und nur der Schatten springt dort Seil. Ein Schriftsteller sagte: „Wer nicht an die Existenz der Nomen glaubt, vermehrt paradoxerweise ihre Zahl ins Unendliche.“ Dieser Schattenfilm ist ein Versuch, bei dem die Schatten, die unpersönliche Pronomen sind, sich wie Personalpronomen bewegen und so ihre Existenz beweisen sollen.

Nicht nur die Schatten der Menschen. Oft tun dies auch die Schatten des Seils oder des Papiers. Und die Schatten wechseln unmerklich in die wirklichen Körper über.

Ursprünglich ist der Film ein kleiner Kosmos aus Licht und Schatten. Die auf die Leinwand projizierten Menschen – ob viele oder wenige – sind nicht mehr als Schatten. Jedoch die Schatten, an die ich denke, haben eine leere Form ohne Augen, Mund oder Nase, während die Schatten des Films über Ausdruck verfügen. Durch Schatten werden Schatten verfremdet und kritisiert. Ich zielte auf den Versuch, in welcher Form ich 'Nicht-Existenz' in diesem Sinne denkbar machen könnte.

Es existierte ein weiterer Schatten, der ins Leben kam, als ich die in die Kopie eingebrannten Schatten auf die Leinwand warf, und irgendwer durch den Raum zwischen Projektor und Leinwand ging. Ich versuchte diese beiden Schatten gleichzeitig in Abbildungen festzuhalten.

Als Schatten projizierte Objekte, sowie Existenz, die in einer diese Projektion störenden Form addiert wurde, oder aber subtrahierte Schatten als 'Spuren der Nichtexistenz' wurden gleichzeitig abgebildet. Beim Abspielen dieser Projektionen hielt ich meine Hände als dritten Schatten vor die Leinwand. Die durch verschiedene Techniken eingebrannten Schatten, die aufgenommenen Schatten und die während der Produktion entstehenden zufälligen dritten Schatten – das Thema der 'Frau mit zwei Köpfen' war, ein Kunstwerk zu schaffen, das ihre Verflechtungen in Abbildungen verwandelt.

## SHOKEN-TI

### Die Maschine zum Bücherlesen

Land	Japan 1977
Produktion	Shuji Terayama/Filmlaboratorium 'Das Flugzeug mit Menschenantrieb'
Regie, Buch	Shuji Terayama
Kamera	Bunichi Fukumoto
Musik	J.A. Seazer
Darsteller	Salvador Tari, Susumu Ono, Keiko Niitaka, Momo Yaguchi
Format	16 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	15 Minuten

### Zwischentitel des Films

- 1) „Ich wünsche mir das größte Buch der Welt.“
- 2) „Ein Buch, das aus einem Band besteht und die Erinnerungen der Welt enthält.  
Ich komme immer –  
bei jeder Zeile zu spät“
- 3) ... die wahre, vollständige Geschichte der gekämpften Kämpfe
- 4) „In einem Buch wollte ich eine Katze fangen,
- 5) aber ich konnte nicht in das Buch hineinkommen.“
- 6) Die Arbeit, die 'Lesen' heißt.
- 7) „Ich baue mir für mich eine Lesemaschine.“
- 8) Bald kommt der Tag, an dem alle Bücher aus der Welt verschwinden.

### Interview mit Shuji Terayama

Von Joan Mellen

*Mellen:* Sie werden als Mitglied der Avantgarde des japanischen Theaters und Films angesehen. Wie würden Sie Ihre Haltung dem Drama und der Gesellschaft gegenüber beschreiben?

*Terayama:* Ich mag die konservative Gesellschaft und konservativen Menschen nicht. Ganz besonders bin ich gegen 'H o s h u t e k i'<sup>1</sup> ('Bewahren der bestehenden Verhältnisse'), dagegen richte ich mich in meiner Arbeit. In *Werft die Bücher weg und geht auf die Straße* wollte ich zeigen, daß der Film ein sehr eitles, schwaches Gebilde ist. In einem Teil des Films benutze ich nur einen Scheinwerfer und lasse dann alles im Dunkeln verschwinden. Der Scheinwerfer wird an einer bestimmten Stelle eingeschaltet und nicht an einer weiteren. Der Schauspieler im Film muß um das Einschalten der Scheinwerfer bitten, weil ich es freiwillig nicht tue.

*Mellen:* Wie äußern Sie Ihre Haltung Japan gegenüber in Ihren Filmen?

*Terayama:* Eins meiner Hauptanliegen ist die Kritik am japanischen Familiensystem. Ich interessiere mich für das 'Ije', eine Zeit, als es eine Gemeinschaft der Japaner gab, bevor wir den Nationalstaat Japan hatten. Das liegt ungefähr tausend Jahre zurück. Innerhalb eines Stammsystems vollzogen sich viele Aktivitäten der Religion, der Unterhaltung, der Bildung und des Schutzes der Gruppe – sie waren jedoch nicht so wie heute institutionalisiert. Heute übt die Gesellschaft alle diese Aktivitäten aus und nicht das 'Ije', das heißt die Gemeinschaft oder die Menschen. Es gibt aber in Japan noch Überreste dieser höchsten Form sozialen Lebens; wir haben uns noch tief verwurzelte Gefühle für Zusammenarbeit bewahrt, einen beherrschenden Sinn für Loyalität in der Gruppe und für gegenseitige Abhängigkeit. Im Mittelpunkt des 'Ije' stand die Familie, die im heutigen Japan auf die *Kleinfamilie* reduziert, etwas ganz anderes ist. Trotzdem steht im Mittelpunkt des japanischen Begriffs von der Nation immer noch die Idee des 'Ije'. Die nationale Einheit wird als Zusammenschluß vieler individueller 'Ijes' oder Gemeinschaften betrachtet. Im Grunde bin ich der Meinung, daß wir weder das 'Ije' noch den Nationalstaat brauchen.

*Mellen:* Wie kommen Sie als unabhängiger Regisseur in Japan zu recht?

*Terayama:* Mir geht es nicht so gut wie solchen Regisseuren wie Shinoda oder Oshima, die ihre eigenen Produktionsgesellschaften gegründet haben. Es ist nämlich so, daß diese unabhängigen Gesellschaften genauso finanzkräftig sind wie die großen Gesellschaften. Oshimas Gesellschaft mag nicht so groß sein wie die Teshigaharas, sie hat aber dreimal so viele Möglichkeiten, finanzielle Mittel zu bekommen, wie ich.

*Mellen:* In welchem Verhältnis sehen Sie Ihre Probleme als Avantgarde-Regisseur zu denen eines experimentellen Regisseurs wie Oshima, dessen Filme das Massenpublikum auch nicht erreichen?

*Terayama:* Da Oshima eine Menge kommerzieller Filme gedreht hat, verfügt er jetzt über eine Reihe von Filmen, die er zur Finanzierung

seiner zukünftigen Arbeiten benutzen kann. Er kann zum Beispiel seine bisherigen Filme ausleihen und sich auf diese Weise Gelder verschaffen. Oshima setzt sich auch intensiv dafür ein, seine Filme auf die ausländischen Filmfestivals wie Cannes zu bringen, um so seinen Markt zu vergrößern. Er wollte *Die Zeremonie* im regulären Wettbewerb von Cannes zeigen, als der Film aber von der Auswahlkommission abgelehnt wurde, gab er ihn der 'Quinzaine des réalisateurs', wo ausgesprochen kommerzielle Filme nicht gezeigt werden. Er versteht es sehr gut, seine Filme zu fördern, obgleich er den Anspruch erhebt, ein revolutionärer Regisseur zu sein.

*Mellen:* Sie selbst sind wegen Ihrer Einstellung zum Theater und zum Film als revolutionärer Regisseur angesehen worden. Inwiefern empfinden Sie sich als revolutionär? Was bedeutet Revolution für Sie?

*Terayama:* Ich halte überhaupt nichts von einer politischen Revolution. Viel eher bin ich an einer sexuellen Revolution interessiert, gleichbedeutend mit einer Revolution der Sprache, der Berührung und des Schreibens. Die Polizei hat wegen meiner Einstellung häufig Razzien in meinem Theater vorgenommen.

*Mellen:* Gibt es ausländische Schriftsteller oder Künstler, deren Arbeiten Sie als Parallele zu Ihrer eigenen Arbeit sehen?

*Terayama:* Ich möchte Wilhelm Reich und Makavejew nennen. Als ich mit meiner Theatergruppe nach Jugoslawien ging, lud Makavejew uns alle zu sich nach Hause ein und zeigte uns *W.R., Mysterien des Organismus*. Natürlich kann er in seinem eigenen Land keine Filme mehr drehen und muß sie entweder auf Festivals oder heimlich zeigen.

*Mellen:* In welchem Verhältnis sehen Sie Ihren eigenen Film *Werft die Bücher weg* zu Makavejews *W.R.*?

*Terayama:* Technisch ist mein Film nicht so gut wie seiner. Ich hatte bisher keine Möglichkeit, Filme so zu machen wie ich es mir wünschte. Deshalb möchte ich die beiden Filme nicht vergleichen, ich glaube nicht, daß das zu einem gerechten Urteil führen würde.

*Mellen:* Wie erklären Sie sich das plötzliche Interesse des japanischen Films für Pornographie? Das zeigt sich nicht nur in den durch und durch pornographischen Filmen, die den Markt überschwemmen, sondern auch in der Arbeit anerkannter Regisseure.

*Terayama:* Ich bin an Pornographie interessiert, weiß aber nicht, warum plötzlich die ganze Gesellschaft dahin tendiert. Im augenblicklichen Stadium der Gesellschaft, angesichts der Repressionen, mit denen wir uns nach wie vor auseinandersetzen haben, ist es revolutionär, pornographische Filme zu drehen. Von Seiten der Regierung und der Mammutgesellschaften wird eine so starke Zensur ausgeübt, daß man zu der Überzeugung kommen muß, sexuelle und politische Revolutionen müssen Hand in Hand gehen. Die studentische Bewegung ist fanatisch und radikal gewesen. Die Polizei versucht nun das Interesse der Öffentlichkeit von der studentischen Bewegung weg auf sexuelle Dinge zu lenken. Aber wie stets in unserer Geschichte gehen die Behörden verschlagen und raffiniert vor. Sie verstärken die Zensur und die öffentliche Verurteilung, weil sie wissen, daß sie damit das Gegenteil ihres scheinbaren Ziels erreichen. Wenn es bloß eine stillschweigende Mißbilligung in kultureller Hinsicht gäbe, würden die Leute sich wohl weiter keine Gedanken um Pornographie machen. Das Vorhandensein einer Zensur steigert nur das Interesse an sexuellen Dingen. Es hat nur ganz wenige sexuelle Skandale in Tokio gegeben und generell könnte man behaupten, daß die Behörden sexuelle Freiheit fürchten. Aber sie haben natürlich noch ein anderes Problem und das ist der Grund dafür, daß die Zensur nicht so hart oder so echt ausgeübt wird, wie es scheint. Die Behörden fürchten nämlich auch, daß sich die Leute bei einer Abschneidung der sexuellen Freiheit der politischen Revolution zuwenden werden, und davor haben sie am meisten Angst.

*Mellen:* Für wen haben Sie Ihre Filme *Emperor of Tomatoketchup* und *Werft die Bücher weg* gemacht? Woraus setzt sich das Publikum Ihrer Filme zusammen?

*Terayama:* Meine Filme sollen die Studenten ansprechen, aber auch die Kritiker schätzen meine Filme und haben sie in der Zeitschrift 'Kinema Jumbo' in die Liste der 'zehn besten Filme' aufgenommen. Vermutlich handelte es sich bei diesen Kritikern um ein Gefühl für 'giri'<sup>2</sup>. Sie glaubten sich verpflichtet, meine Filme anzuerkennen. Im letzten Jahr stand mein Film auf Platz acht und in einer anderen Zeitschrift, 'Eiga Hyoron', auf Platz zwei.

*Mellen:* Wie schätzen Sie die Arbeit der jüngeren Generation der japanischen Regisseure ein?

*Terayama:* Die meisten Filmemacher mag ich überhaupt nicht, aber von den heutigen japanischen Regisseuren halte ich Shohei Imamura für den weitaus besten. Besonders *Die Verdampfung der Menschen (Ningen Johatsu)* bewundere ich sehr. Niemand kann darin erkennen, was Wirklichkeit ist und was Phantasie. Das Verbrechen, das Imamura in den Augen der japanischen Kritiker und großen Gelehrten begeht, besteht darin, daß er diese beiden Dinge in seinen Filmen ununterscheidbar miteinander vermischt. Ich glaube, daß das Verbrechen und der Verbrecher revolutionäre Reaktionen sind und mag deshalb diesen Film besonders gern.

*Mellen:* Was wollen Sie damit sagen, daß Verbrechen revolutionär ist? Meinen Sie das im Sinne von Dostojewskis 'Schuld und Sühne'?

*Terayama:* Es gibt zwei Betrachtungsweisen in bezug auf Geschichte – den Standpunkt der Zwangsläufigkeit und den Standpunkt des Zufalls. Meiner Auffassung nach ist das Historische ein Ergebnis des Zufalls. Die Gesetze einer bestimmten Gesellschaft und derjenigen, die die Macht ausüben, entscheiden im allgemeinen darüber, was ein Verbrechen ist und was nicht. Das Gesetz ist eine Funktion des Nationalstaats. Wenn man diese Bedeutung der Nation und der Nationalität nicht anerkennt, so lehnt man eine Definition von 'Recht' ab und dann gibt es so etwas wie Verbrechen nicht. Alles ist erlaubt, um Dostojewski zu zitieren. Die Heuchelei der Gesetzgebung kann man gut an folgendem Beispiel erkennen. Die Tötung eines Menschen wird im allgemeinen als ein Verbrechen angesehen, in Ihrem Land wie auch in unserem. Außerhalb unseres Staates jedoch, zum Beispiel in Vietnam, ist sie erlaubt. So wird Verbrechen zu einem nationalen Problem. Jedesmal, wenn der Mensch ein Verbrechen begeht, bricht er aus der Enge seiner Nationalität aus und nähert sich damit dem Revolutionären.

*Mellen:* Was meinen Sie damit, daß Geschichte das Ergebnis von Zufällen ist?

*Terayama:* Die politischen Wissenschaften lehren uns, daß Geschichte eine Wissenschaft ist und behaupten damit, daß sie ein Ergebnis von Zwangsläufigkeiten ist. Meine Meinung ist, daß Geschichte von Zufällen abhängt und daß historische 'Zufälle' erst in unserer Vorstellungskraft gegliedert werden. So kommen wir zu einer Geschichtsschreibung. Durch unsere Vorstellungskraft können wir unsere Geschichte und unsere geschichtliche Vergangenheit abstrahieren. Ich interessiere mich sehr für das Werk von Lao Tse, dessen Schriften Parabeln für die Grenzen des Wirklichen sind, das sich durch eine bestimmte Gegenwart, eine spezifische Gesellschaft und irgendeine besondere historische Zeitspanne darstellt.

*Mellen:* Ihre Ansichten über Verbrechen sind wirklich ziemlich einzigartig. Wo liegen die Grenzen dieser Anschauungen?

*Terayama:* Wissen Sie, Verbrechen kann manchmal sehr zart, sehr sanft sein. Solche Verbrechen sollte man als Möglichkeit in Betracht ziehen – als eine Reaktion möglicher Befreiung, die wir fördern sollten. Schändung kann ebenfalls manchmal sehr sanft sein, Unzucht ist ein ganz einleuchtendes Beispiel dafür. Inzest wird als Verbrechen betrachtet, und doch kann er sehr zart und süß sein.

*Mellen:* Können Sie mir einen westlichen Künstler nennen, dessen Sensibilität Ihrer eigenen entspricht?

*Terayama:* Andy Warhol vielleicht, obgleich ich sehr wenig Gelegenheit hatte, seine Filme zu sehen. Die Filme, die ich gesehen habe, gefielen mir sehr.

*Mellen:* Sind Sie irgendwie an der Frauenbefreiungsbewegung interessiert, da Sie sich mit der Befreiung des Menschen im allgemeinen stark befassen?

*Terayama*: Ja, obwohl die Leute von der Frauenbewegung manchmal einen Mann in Grund und Boden stampfen können. Die interessanteste Gruppe ist die der 'Kämpfenden Frauen', die von Mitsu Tanaka geleitet wird. Sie hat einen Job als Bardame in Okinawa angenommen, um für ihre Bewegung Frauen zu gewinnen und zu organisieren, und weil sie darin einen Weg sieht, das Leben der Frauen, die sie mit ihren Ideen zu beeinflussen hofft, am eigenen Leibe zu erfahren.

*Mellen*: Haben Sie irgendwelche Filmpäne für die Zukunft?

*Terayama*: Ich habe mich wieder der Theaterarbeit zugewandt, weil ich kein Geld für Filme habe. Meine Truppe hat eine Tournee durch Europa und die Vereinigten Staaten gemacht und wir wollen die Vereinigten Staaten noch ein weiteres Mal besuchen. Ich habe auch eine Idee für einen Film. Ich würde gerne einen Film drehen, der *The Last Movie of the World* heißen sollte.

*Mellen*: Was halten Sie ganz allgemein von den Aussichten des heutigen japanischen Films? Die Antwort liegt beinahe schon in dem Titel Ihres geplanten neuen Films.

*Terayama*: Vor etwa fünfzig Jahren gab es eine große Renaissance des japanischen Films. Viele Schauspieler dieser frühen Filme leben heute in Altersheimen. Ich möchte sie gerne filmen. Kinugasa<sup>3</sup>, der in den frühen japanischen Filmen Frauenrollen spielte, da es – wie im Kabuki-Theater – keine Schauspielerinnen gab, ist einer von ihnen. Ich bin jetzt eigentlich zu der Meinung gekommen, daß keine Filme mehr gedreht werden sollten. Im Alter von vierundzwanzig Jahren mochte ich die Filme von Kurosawa sehr. Jetzt hasse ich sie, aber ich empfand auch ein Gefühl des Mitleids, als ich *Dodes' ka-den* sah. Oshima und Shinoda sagen, daß sie Kurosawa hassen, aber ich hasse Akira Kurosawa nicht.

Joan Mellen, Interview with Shuji Terayama. In: Joan Mellen, *Voices from the Japanese Cinema*, New York 1975, S. 282 ff.

1) Wörtlich bedeutet H o 'erhalten' und s h u 'Gott'

2) 'Giri' bedeutet 'Pflicht' im Sinne außerordentlicher Dringlichkeit

3) Im Ausland als Regisseur von *Das Höllentor* bekannt

## Das Terayama-Happening

Von David Robinson

In allen Filmen Terayamas, zehn Kurzfilmen und zwei Spielfilmen, gibt es dieselben wiederkehrenden Bilder und Motive von Uhren, Masken, Fesseln und Bandagen, Zwergen, Freaks, zahn-lückenhaftem Grinsen, Frauen als sexuellen Raubtieren, Türen ohne Häuser und Wänden, die sich in magische Landschaften öffnen, Zirkuspersonal, gequälte Unschuldige und halbherzige Orgien. Trotz der unvermeidlichen Anklänge an andere Avantgardisten von Jean Cocteau bis zu Stan Brakhage ist Terayamas Gegenwelt des Unbewußten unverwechselbar in ihrer Erscheinung. Wie grotesk das Thema auch sein mag, Terayamas Bilder sind ohne sichtbare Anstrengung stets ebenso elegant wie überraschend.

Auf dem Gebiete des Theaters ging es Terayama darum, die traditionellen Beziehungen zwischen Drama und Publikum aufzuheben. Er ist weiter gegangen als irgendjemand vor ihm, um für das Kino dasselbe zu erreichen und das Publikum in das Filmgeschehen einzubeziehen. Das ist bereits in seinen Film *16 ± 1* deutlich, wo die Silhouetten der Menschen, die offensichtlich aus dem Publikum kommen, sich ständig über die Leinwand hin- und herbewegen und das Bild verdecken.

Terayamas letzte Filme sind 'Happenings', die einen realen physischen Kontakt zwischen Leinwand und Publikum herstellen. *Der Prozeß* beginnt mit dem Bild eines Mannes, der einen Nagel in einen Marktplatz schlägt. Dann beginnen alle in alles Nägel hineinzuschlagen, wobei der Nagel zu einem unendlich variablen Symbol wird. Wenn der Film zu Ende ist, springen Menschen aus dem Zuschauerraum freiwillig (wenn auch ursprünglich durch

das Beispiel von Mitgliedern der Theatertruppe ermutigt) auf die Bühne und beginnen, in die Projektionsfläche Nägel zu schlagen, die sie dort oben vorfinden. Die Wirksamkeit der Provokation Terayamas wurde auf einer der Vorführungen in Edinburgh dramatisch demonstriert, als ein hochgewachsenes Mädchen aufsprang, sich einen Hammer griff und (unter Gefährdung und Beängstigung der hämmernden Männer) mit wilden Bewegungen die Nägel wieder aus der Wand zu schlagen begann.

*Rolla* ist ein vollendet ausgeführter Trick, bei dem wieder eine präparierte Leinwand benutzt wird. Auf der Leinwand erscheinen drei gierige und erschreckende Huren, die beginnen, das Publikum zu beschimpfen und zu beleidigen. Die Zuschauer rächen sich mit Erdnüssen und anderen Wurfgeschossen, und dann klettert ein kleiner Junge auf die Bühne und schaut den Damen direkt ins Gesicht. Plötzlich lehnen sie sich heraus und greifen nach ihm. Er verschwindet durch die Leinwand und erscheint sofort darauf mit ihnen im Bild. Die Damen ziehen ihn aus, stoßen ihn herum, mißhandeln und erniedrigen ihn. Schließlich reißt er sich los, greift zu seinen Kleidern, springt aus dem Bild heraus und läuft nackt durch den Zuschauerraum. „Ein lustiges Abenteuer“, lautet die knappe Beschreibung des Regisseurs.

David Robinson, *Edinburgh's Terayama happening*, in *The Times*, London, 9. September 1975

## Was ist auf der Leinwand?

### Kommentare eines Regisseurs

Von Shuji Terayama

Meine Experimentalfilme sind meine Dichtung, meine Gewalt, mein erotischer Scherz, und meine Visitenkarten. Manchmal ärgern sie die Leute.

Als ich meine ersten Filme machte, liebte ich die Leinwand sehr. Aber vor kurzem hat mich meine starke Liebe dazu gebracht, sie zu zerreißen oder Nägel in sie einzuschlagen.

Mein Traum ist, einen Film ohne Leinwand zu machen.

Für Filmemacher ist die Leinwand oft eine Metapher für Ordnung und für das Establishment; sie legt uns eine Menge Beschränkungen auf.

Lassen Sie mich das nächste Mal meinen Film auf ihr Gesicht projizieren.

## Biofilmographie

**Shuji Terayama** wurde 1935 in Honshu, der größten Insel des japanischen Archipels geboren. Als er 9 Jahre alt war, fiel sein Vater im Krieg. Da die Mutter in einer amerikanischen Armeebasis arbeitete, lebte er eine Weile lang allein, bis ein entfernter Verwandter, der ein Kino besaß, ihn zu sich nahm. Während seiner Gymnasialzeit gründete er verschiedene literarische Zeitschriften, in denen er seine Gedichte veröffentlichte. Mit 18 Jahren begann er seine Studien an der Waseda-Universität in Tokio. Im selben Jahr (1954) gewann er den Preis für neue Poesie. Eine schwere Krankheit zwang ihn, sein Studium für drei Jahre zu unterbrechen. In dieser Zeit begann er Stücke für ein Studententheater zu schreiben, das er gegründet hatte. Als er mit 22 Jahren das Krankenhaus verließ, begann für ihn eine Zeit vielfältiger Tätigkeit. Er schrieb Gedichte, Theaterstücke, Radiodramen und Kritiken, unter anderem auch über Boxveranstaltungen. 1965 erschien beim S. Fischer-Verlag sein erster Roman 'Vor meinen Augen – eine Wildnis'. 1964 und 1966 wurden Hörspiele von ihm mit dem Grand Prix Italia ausgezeichnet. Ein Theaterstück und ein Fernseh-drama erhielten japanische Preise.

1967 gründete Terayama zusammen mit dem Bühnenbildner Tadanori Yokoo und dem Theaterdirektor Yutaka Higashi, sein Theater-Laboratorium 'Tenjosajiki', das seit 1969 zu zahlreichen Auslandstourneen eingeladen war. Die Truppe gastierte unter anderem bei der Experimenta 3, Frankfurt (1969), im Theater La

Mamma, New York (1970), beim Festival von Nancy (1971), beim Holland Festival in Amsterdam (1971), dem BITEF in Belgrad (1971), dem Festival in Siraz und dem Theaterfestival in Warschau (1972).

Sein erster Kontakt zum Film geht auf die frühen Sechziger Jahre zurück, als er vier Drehbücher für den Regisseur Masahiro Shinoda schrieb. 1967 reiste er mit dem Regisseur Toshio Matsumoto und dem Kameramann Tatsuo Suzuki zur Vorbereitung des Dokumentarfilms *Haha-Tachi* (Die Mütter), für den er ein Kommentargedicht schrieb, durch Asien, Afrika und Europa. Er schrieb die Szenarien für die Filme *Hatsukoi jigoku-hen* (Inferno der ersten Liebe) von Susumu Hani und *Buraikan* von Masahiro Shinoda.

#### Filme

- 1962 *Neko-gaku* (Katzologie), Kurzfilm, 8mm
- 1964 *Ori* (Der Käfig), 16 mm, Kurzfilm, 16mm
- 1970 *Jan-ken-pon senso* (Der Jan-Ken-Pon Krieg), Kurzfilm  
*Tomato-Ketchup katei* (Der Tomatenketchup-Herrscher)  
mittellanger Film, 16mm  
Teilnahme an den Festivals in Toulon, Cannes, Rotterdam und London
- 1971 *Sho o suteyo machi ni devo* (Werft die Bücher weg, geht auf die Straße), Spielfilm  
Großer Preis von San Remo 1972, Teilnahme an den Festivals von Rotterdam, Mannheim und London
- 1974 *Rolla* (Die Rolle), Kurzfilm  
*Den'en ni shisu* (Pastorales Versteckspiel), 35 mm,  
102 Minuten Spielfilm  
*Seishonen no tame no eigo nyumon* (Einführung in das Kino für die Jugend) Kurzfilm  
*Chofuku-ki* (16 ± 1), Kurzfilm, 16 mm
- 1975 *Hoso-tan* (Die Schachtel), Kurzfilm  
*MEIKYU-TAN* (Geschichte vom Labyrinth), Kurzfilm  
*Shinpan* (Der Prozeß), Kurzfilm
- 1977 **MALDOROR NO UTA** (Les chants de Maldoror), Kurzfilm  
**ISSUNBOSHI O KIJUTSU SURU KOKOROMI** (Versuch der Beschreibung eines Zwerges), Kurzfilm  
**KAGE NO EIGA – NITO ONNA** (Schattenfilm – Die Frau mit den zwei Köpfen) Kurzfilm  
*Keshigomu* (Der Radiergummi), Kurzfilm  
*Boxer* (Der Boxer), Spielfilm  
**SHOKEN-TI** (Die Maschine zum Bücherlesen), Kurzfilm