



無人地帯

Mujin chitai

No Man's Zone

Fujiwara Toshi

A man wanders through the 20-kilometre exclusion zone around the stricken nuclear reactors at Fukushima. The cherry trees are in bloom and the natural surroundings make an idyllic impression. Radiation is invisible, yet a gaping emptiness looms where the tsunami engulfed streets and houses. The man is wearing normal clothing, just like the people still toughing it out here, for the time being at least. He occasionally encounters white "ghosts" in protective clothing, performing strange tasks.

As in Tarkovsky's *Stalker*, the zone in Fujiwara Toshi's *Mujin Chitai* is both a place and a mental state. A gradual disintegration began long before the destruction and devastation, a process defied for the most part by the old people our *Stalker* encounters. A voice accompanies the filmmaker's wanderings, that of Armenian-Canadian actress Arsinée Khanjian, a voice from a place of exile, unfamiliar and sympathetic.

Mujin Chitai is a complex reflection on the relationship between images and fears, on being addicted to the apocalypse, on the ravaged relationship between man and nature. For the zone to be decontaminated and returned to the people, nature itself will have to undergo an amputation. *Christoph Terhechte*

Ein Mann wandert durch die 20-Kilometer-Zone um die havarierten Atomreaktoren von Fukushima. Kirschbäume blühen, die Natur zeigt sich idyllisch. Radioaktive Strahlung ist unsichtbar, und wo der Tsunami Häuser und Straßen verschluckt hat, tut sich ein Nichts auf. Der Mann trägt alltägliche Kleidung, ebenso wie die Menschen, die hier noch ausharren, vorläufig. Gelegentlich begegnen ihm weiße „Geister“ in Schutzkleidung, die seltsamen Aufgaben nachgehen.

Wie in Tarkowskij's *Stalker*, so ist auch in *Mujin Chitai* von Fujiwara Toshi die Zone nicht nur ein Ort, sondern vor allem ein Geisteszustand. Lange vor der Zerstörung, vor der Verwüstung hat ein Prozess der Auflösung eingesetzt, dem vor allem die alten Menschen trotzen, welchen unser *Stalker* begegnet. Eine Stimme begleitet den Filmemacher auf seiner Wanderung, sie gehört der armenisch-kanadischen Schauspielerinnen Arsinée Khanjian. Eine Stimme aus dem Exil, fremd und verständnisvoll.

Mujin Chitai ist eine komplexe Reflexion über das Verhältnis von Bildern und Ängsten, über die Sucht nach dem Untergang, über das verheerte Verhältnis von Mensch und Natur: Um die Zone zu dekontaminieren, sie dem Menschen zurückzugeben, wird man die Natur amputieren müssen.

Christoph Terhechte

Images of destruction that we don't see

The first fundamental question we had to ask when making this film was: How can we truly and sincerely represent major destruction with its whole meaning, a catastrophe beyond both our comprehension and the capacities of our civilisation? Thus, it could never be structured as a nice road movie about the experiences of a filmmaker travelling in Fukushima. It had to become an open film-text, a film that dares to involve everybody. For what is happening should not be seen just as a tragedy in the faraway land of Japan, (or within Japan – the Fukushima No. 1 power plant is 250 km away from Tokyo), nor exploited as a convenient material to make political pamphlets indulging oneself in accusing something or someone. This on-going crisis is asking grave questions to us all, about our civilisation and how we have related ourselves to nature and to the universe, how we perceive our lives.

Our aim and responsibility as filmmakers were to find a cinematic aesthetic form to these questions, and that challenge inevitably involved many questions about the medium of cinema itself, and how we see images – images of destructions that we see, as well as the destructions we cannot see; since radioactive contamination cannot be seen, a nuclear crisis is indeed invisible.

But the most difficult challenge in making a film about this subject was how we as filmmakers can continue to behave humanely and morally with responsibility when dealing with landscapes and people touched by such profound destruction. And in the end, it was the people of Fukushima whom we met and filmed who taught us how, and to whom we owe our most profound respect and gratitude. *Fujiwara Toshi*

“It shouldn't be seen just as tragedy happening in far Japan”

Was there a particular moment that made you determined to make this film?

Not just one thing. When I was watching the news or reading the newspaper, I had a very strange feeling that the people who were directly concerned were somehow very neglected. The first thing that came to my mind when the evacuation was announced was, what about the survivors? I knew there must be survivors who must have been under the debris of the houses of the towns that were destroyed by the tsunami. Nobody was talking about them. Also, judging from the numbers that I saw in the news, for the time being the contamination from the radiation was not so dangerous that those survivors had to be abandoned. And I mentioned that on Twitter, and I was severely attacked by people who considered themselves anti-nuclear, and who accused me of not realising the danger of the nuclear crisis. A lot of those kind of small things made me realise that if I didn't make this film, maybe nobody would try to represent those victims in a public, open medium.

Did you have in mind a particular structure at first?

No, because honestly, I'd never been there. I didn't know the place, so I just had to follow the map, or the navigation system of the car – which was difficult, because a lot of streets were destroyed by the earthquake, so we couldn't go on the route that the navigator was indicating. And we

Bilder einer Zerstörung, die man nicht sehen kann

Die erste grundsätzliche Frage, die wir uns stellten, als wir mit der Arbeit an diesem Film begannen, lautete: Wie kann man glaubhaft und angemessen Zerstörung darstellen, deren Ausmaß jenseits unserer Vorstellungskraft und der Belastbarkeit unserer Zivilisation liegt? Diesen Film konnte man nicht wie ein nettes Roadmovie angehen, in dem die Erlebnisse eines Filmemachers auf seiner Fahrt durch Fukushima geschildert werden. Stattdessen musste es ein durchlässiger Film-Text werden, ein Film, der jeden einzubeziehen wagt. Denn was geschehen ist, sollte weder nur als eine Tragödie im fernen Japan betrachtet werden (oder innerhalb Japans – Fukushima ist 250 km von Tokio entfernt), noch sollte es als Material für politische Agitation dienen, bei der man sich damit begnügt, etwas oder jemanden anzuklagen. Die Krise in Fukushima zwingt uns, über alle wichtigen Fragen bezüglich unserer Zivilisation nachzudenken, welches Verhältnis wir zur Natur und zum Universum haben.

Als Filmemacher war es unser Ziel und unsere Aufgabe, eine filmische Form für diese Fragen zu finden. Diese Herausforderung zog unvermeidlich viele allgemeine Fragen zum Medium Film nach sich, dazu, wie wir Bilder sehen: Bilder von Zerstörung, die wir sehen können, und von Zerstörung, die wir nicht sehen können – die radioaktive Kontamination, eine nukleare Krise ist unsichtbar.

Die größte Herausforderung im Umgang mit diesem Thema bestand für uns Filmemacher darin, uns menschlich und moralisch verantwortungsvoll gegenüber den Menschen und Landstrichen zu verhalten, die von dieser Katastrophe heimgesucht worden sind. Am Ende waren es die Einwohner von Fukushima, die uns die Richtung wiesen und denen wir tiefen Respekt und Dankbarkeit schulden.

Fujiwara Toshi

„Man sollte es nicht bloß als Tragödie im fernen Japan begreifen“

Gab es einen bestimmten Auslöser, der Sie zu der Entscheidung bewogen hat, diesen Film zu drehen?

Mehr als einen. Als ich die Nachrichten im Fernsehen sah und in der Zeitung las, hatte ich das seltsame Gefühl, dass die unmittelbar betroffenen Menschen nicht ausreichend Beachtung fanden. Als dann die Evakuierung verkündet wurde, war mein erster Gedanke: Was geschieht mit den Überlebenden? Ich wusste, dass es Überlebende gab, die unter den Trümmern der Häuser in der vom Tsunami zerstörten Stadt begraben waren. Von ihnen war nicht die Rede. Angesichts der Messergebnisse, die in den Nachrichten bekanntgegeben wurden, war klar, dass die Kontaminierung nicht so gefährlich war, dass man die Überlebenden zu diesem Zeitpunkt aufgeben musste. Ich habe diese Tatsache auf Twitter erwähnt und wurde daraufhin heftig von Leuten angegriffen, die sich selbst als Atomkraftgegner bezeichnen, und mich beschuldigten, das Ausmaß der nuklearen Krise zu unterschätzen. Aufgrund all dieser Erfahrungen wurde mir klar, dass die Opfer in den öffentlichen Medien nicht vertreten sein würden, wenn ich diesen Film nicht drehe.

Hatten Sie von Anfang an eine bestimmte Struktur für den Film im Sinn?

Nein. Ich muss zugeben, dass ich vorher noch niemals in Fukushima gewesen war. Weil ich die Stadt nicht kannte, musste ich mich auf die Landkarte und den Navigator in meinem Auto verlassen. Das war gar nicht so einfach: Viele Straßen waren vom Erdbeben zerstört, so dass wir den Anweisungen des Navigationssystems nicht immer folgen konnten. Außerdem war uns bewusst, dass wir nicht viel Zeit zum Drehen haben würden. Sobald wir angekommen waren, filmten wir einfach drauflos.

knew that we didn't have too much time to shoot there. So the first thing we did was just shoot whatever we found.

How did you distinguish yourselves and your project in the perceptions of the people you met from just any media outlet sending their journalists up there?

First of all, any major media companies, because there was a government order not to go in there, they wouldn't go in. There were freelance journalists, a lot of filmmakers. I don't know what happened to what they filmed. We were a small crew, three people, and we didn't pretend to be very professional. A lot of people who went there went being very protected, quote-unquote, with protective gear and that sort of thing, but I knew that you couldn't stop radiation with that anyway, so we just went there as normally as possible.

In the film, you question the emotional function of the image in times of crisis. At one point, Arsinée Khanjian says in her voice-over narration that perhaps we need images to give us some reassurance about something that we can't imagine or understand.

That's what happened, not necessarily with cinema, but with television images. When the quake happened, there were tons and tons of images of the tsunami destroying houses. In the beginning, it was good, because the first images that we saw were with automatic cameras, totally still, and it's very beautifully scary. Then they came up with images that were shot by the local people, using their iPhones or something, and these shots were beautiful. But then there were professional cameramen shooting with professional equipment, they make pans and everything to make it look dramatic, and it looks fake.

In the opening shot of the film, the pan across the wreckage, were you consciously trying to criticise the standard media image?

One thing that differentiated us from the standard media footage, and especially from other filmmakers and media journalists, is that they always used a handheld camera. I knew that we had to take a tripod. That way the camera would be more concentrated on the landscape, because the sense of landscape was totally missing. But that shot was very difficult. The cameraman wanted to use an 85 mm lens. I asked him to do it with a 210 mm lens, which is extreme telephoto. I think it was very difficult for him. It was not just the technical thing that bothered him, but he actually felt it was indecent to do it, to get that close. He was afraid that when you get that close, you might see dead bodies. He said afterwards that he felt morally challenged in doing that shot. But he realised that he should do it, because that's what the film needed.

All the interviews in the film have their own value, and the people are all very interesting, but for me the central encounter in the film is the old couple whose house is not totally damaged. This scene seems central to your concerns in the film.

Yes, it's a ten-minute sequence in just one shot, and when it was done, I knew we had a film. In their conversation, they condensed all the important issues that we are really dealing with in this movie. More and more, they revealed the complex nature of the difficulties they were facing, which are certainly not simply about their home destroyed by the tsunami, or the possibility of a radioactive disaster. It's

Haben Sie die Interviews vor dem Dreh geplant?

Nein, absichtlich nicht. Wenn man ein Filmemacher aus Tokio ist, der einen Film über die Reaktoranlagen in Fukushima drehen will und dafür im Vorfeld Interviewpartner sucht, dann hätten sich aller Voraussicht nach Aktivisten aus der Anti-Atomkraft-Bewegung, Politiker oder Vertreter der Gemeinden gemeldet. Das wären aber nicht die Menschen gewesen, mit denen ich sprechen wollte. Ich wollte ganz normale Leute interviewen.

Haben die Menschen, denen Sie begegnet sind, Sie und Ihr Projekt anders eingeschätzt als die Arbeit anderer Medienvertretern?

Zunächst muss man festhalten, dass Vertreter der wichtigsten Medien gar nicht in die Stadt gekommen sind, weil die Regierung das untersagt hatte. Zu sehen waren freiberufliche Journalisten und viele Filmemacher. Ich habe keine Ahnung, was mit dem Material, das sie gedreht haben, geschehen ist. Wir waren eine relativ kleine Gruppe von drei Personen, und wir gaben nicht vor, Profis zu sein. Viele Leute, die nach Fukushima kamen, trugen Schutzanzüge und Ähnliches. Wir wussten, dass man Radioaktivität damit nicht aufhalten kann. Darum kleideten wir uns so normal wie möglich.

Sie stellen in Ihrem Film die emotionale Funktion von Bildern in Krisenzeiten in Frage. Arsinée Khanjian sagt im Kommentar des Films, dass wir vielleicht Bilder brauchen, die uns beruhigen, wenn wir etwas sehen, das wir uns nicht vorstellen und das wir nicht verstehen können.

Genau das ist eingetreten – nicht so sehr im Kino, aber bei den Fernsehbildern. Unmittelbar nach dem Erdbeben gab es Unmengen von Bildern, die die vom Tsunami zerstörten Häuser zeigten. Anfangs war das richtig, denn die Bilder, die man sah, waren mit Kameras aufgenommen worden, die im öffentlichen Raum fest installiert waren; sie waren still und von schauriger Schönheit. Dann kamen die Bilder hinzu, die die Bewohner von Fukushima mit ihren iPhones gemacht hatten, und auch diese Bilder waren einfach schön. Aber in den Aufnahmen der professionellen Fernsehkameramänner mit ihren Profiausrüstungen und dramatischen Schwenks wirkte plötzlich alles künstlich.

Ist die erste Einstellung des Films, in der die Kamera über die Verwüstungen schwenkt, eine bewusste Kritik an den Standardeinstellungen der Medien?

Ein Unterschied zwischen unserer Herangehensweise und der anderer Filmemacher und Fernsehjournalisten vor Ort war, dass diese ausschließlich mit Handkameras arbeiteten, während wir ein Stativ verwendet haben, um uns mehr auf die Landschaft konzentrieren zu können, die in anderen Filmen kaum zu sehen ist. Diese erste Einstellung war schwierig. Eigentlich hat der Kameramann ein 85mm-Objektiv benutzt. Ich bat ihn, ein 210mm-, also ein extremes Teleobjektiv zu verwenden. Dabei machte ihm allerdings nicht nur der technische Aspekt Mühe; er fand es vor allem ungebührlich, alles aus solcher Nähe aufzunehmen. Und er hatte Angst, dass er bei diesen Nahaufnahmen Leichen entdecken würde. Später erzählte er mir, dass er sich bei dieser Einstellung moralisch herausgefordert fühlte. Aber ihm wurde klar, dass er richtig handelte, weil es für den Film Sinn machte.

Jedes Interview in Ihrem Film hat seinen spezifischen Wert, alle Personen, die Sie zeigen, sind interessant. Die meines Erachtens wichtigste Begegnung aber, die der Film zeigt, ist die mit dem alten Paar, dessen Haus nicht völlig zerstört wurde.

Ja, diese zehnminütige Einstellung ist ungeschnitten, und als wir sie aufgenommen hatten, wusste ich, dass wir einen Film hatten. In ihrem Dialog fassen die beiden alle wichtigen Aspekte zusammen, mit denen der Film sich beschäftigt. Sehr klar offenbaren sie die komplexen Schwierigkeiten, vor denen sie stehen. Es geht nicht nur um das vom

about the slow decomposition of a local community that has been taking place over the years, all the values that used to be important, the sense of community, the respect for history and communal as well as family heritage, all disappearing. And they are remarkable for always remaining calm, ironic, and humorous, while daring to be extremely critical about the present situation, pointing out the contradictions. But with all their calmness, intelligence and poignancy, at the same time it is clear they are out of place, out of time.

They epitomise the problem of the film in that they themselves are neither present nor absent, they can no longer live there but they also can't leave. They too are a certain kind of ghost, like the people in white suits you show roaming around the ruins, and who ask you not to film them.

They're there but they're not there. They could not do what they thought they were supposed to do, to save lives. Even if they're physically there, they're not spiritually there.

You and the cameraman are also ghosts. The film seems to suggest that a ghostly mode of existence may be the only justifiable one after this disaster, except that no position is justifiable, which is the reason why there are ghosts anyway.

In a way, I wanted to make this a ghost film without becoming a horror film; the ghosts of what was there, what was lost, what was disappearing over the years or decades and finally erased by these disasters haunt the landscapes and its people. The dead, the past are not here to avenge, so it's not going to be a horror film – instead we may say we have the revenge of the nuclear – but you can almost say that the dead are watching us quietly. That's why there are so many relics of the ancient animist beliefs all over the film – the gods who are everywhere, every single thing being a god, also the spirit of the dead turning into gods – hence the historical houses of the families that lasted for generations, the graveyards, and the communities closely related to these concepts of ancient Japanese deities. Whether we can see or feel them, or not depends on our own subjective perspectives.

Your film is very uncomfortable, because of what it shows and because of the way it shows it. I might sum up the film by saying that it's about the fact that there is no justifiable position to take with regard to this disaster. This is the feeling that almost everybody has on first being confronted with disaster. But it's a feeling that becomes eroded through the familiarity of media images and the distance of time. But the disaster has the power to unsettle us from that position, and one of the functions of your film seems to be to sustain that unsettling power, to make it intolerable again to be in the presence of it.

I hope that it can function like that for many years to come, regardless of what is going to happen. That's very important to me. Personally, I want these people to be able to go back home as soon as possible. If we were just making a reportage on people losing their homes, and their houses being contaminated and so on, then if the problem is solved – either they wash the radioactive substances away or whatever solution the government or whoever can offer them, they can either go back to their homes or find some other homes – then we don't need this film. But a disaster

Tsunami zerstörte Haus und die Möglichkeit einer radioaktiven Katastrophe. Die beiden sprechen über die langsame Auflösung des Gemeinwesens und der Wertvorstellungen, die über die letzten Jahre stattgefunden hat. Gemeinschaftssinn, die Achtung für Traditionen und gesellschaftliches wie familiäres Erbe – all dies ist im Verschwinden begriffen. Die beiden sind so bemerkenswert, weil sie ruhig, ironisch und humorvoll bleiben, während sie es wagen, sich angesichts der aktuellen Situation extrem kritisch zu äußern. Trotz ihrer Distanziertheit, Intelligenz und Eindringlichkeit wird klar, dass sie fehl am Platz sind, unzeitgemäß.

Sie sind die Verkörperung des Hauptthemas in diesem Film: Sie sind weder anwesend noch abwesend, sie können nicht mehr dort leben, aber gleichzeitig auch nicht fortgehen. In gewisser Weise sind sie Gespenster, genauso wie die Leute in den weißen Anzügen, die durch die Ruinen gehen und Sie bitten, sie nicht zu filmen.

Letztere sind physisch anwesend, aber geistig abwesend, weil sie die Aufgabe, weswegen sie gekommen waren, nicht erfüllen können: Leben zu retten.

Sie und der Kameramann sind auch Gespenster. Der Film deutet an, dass eine gespenstische Identität die einzige Lebensform ist, die sich nach dieser Katastrophe noch rechtfertigen lässt.

In gewisser Hinsicht wollte ich tatsächlich einen Gespensterfilm drehen, aber keinen Horrorfilm. Die Gespenster dessen, was war und verloren ist, was in den letzten Jahren und Jahrzehnten verschwand und schließlich von den beiden Katastrophen endgültig ausgelöscht wurde – diese Gespenster werden die Umgebung und die Menschen von Fukushima verfolgen. Die Toten wollen in diesem Film keine Rache nehmen – es ist kein Horrorfilm; man könnte stattdessen sagen, dass wir die Rache der Atomkraft erleben – bei der die Toten uns schweigend zusehen. Aus diesem Grund zeige ich so viele Relikte des animistischen Glaubens in dem Film: Die Götter sind überall, jedes Wesen ist ein Gott, und auch die Seelen der Toten verwandeln sich in Götter. Ob wir sie sehen oder fühlen können, hängt von unserer persönlichen Perspektive ab.

Ihr Film ist sehr unbequem hinsichtlich dessen, was er zeigt und wie er es zeigt. Zusammenfassend könnte man sagen, dass er davon handelt, dass es keine vertretbare Position in der Reaktion auf diese Katastrophe gibt. Diese Erfahrung macht auch fast jeder, der sich zum ersten Mal mit ihr konfrontiert sieht. Aber dieses Gefühl wird durch die Aufdringlichkeit der Medienbilder ebenso ausgehöhlt wie durch die wachsende zeitliche Entfernung zu dem Ereignis. Dennoch hat die Katastrophe die Macht, uns nachhaltig zu erschüttern. Eines der Ziele Ihres Films ist es offensichtlich, dieses Gefühl der Erschütterung zu verstärken.

Ich hoffe, dass der Film diese Funktion möglichst lange erfüllt, was auch immer noch geschehen wird. Das ist mir sehr wichtig. Ich hoffe, dass die Betroffenen so bald wie möglich in ihre Häuser zurückkehren können. Wenn wir in dem Film nur zeigen würden, dass Menschen ihre Häuser verloren haben, dass diese Häuser radioaktiv verseucht sind und dass die Bewohner, sobald dieses Problem – auf welche Art auch immer – beseitigt ist, wieder dorthin zurückkehren bzw. andere Häuser finden können, dann wäre dieser Film nutzlos. Aber Katastrophen wie diese, zu denen auch die Atombomben vom August 1945 gehören, sind für Japaner ein Grund, genauere Fragen zu stellen. Ich glaube, dass seit dem Zweiten Weltkrieg viele japanische Regisseure mit ihren Filmen solche Fragen gestellt haben, darunter Yoshida, Imamura und besonders Oshima. Erst als wir mit dem Schnitt begannen, fiel mir auf, dass niemand einen Film über das Erdbeben in Kobe im Jahr 1995 gedreht hat. Es gibt zwar einige Dokumentarfilme darüber, aber sie beschränken sich auf einen reinen Reportagestil. Im selben Jahr wurde das

like that, not only this earthquake, but also for the Japanese people August 1945, the atomic bombs – those things have deeper questions to ask. I think that with the Second World War, many filmmakers in Japan did a lot of films regarding those questions, notably Yoshida, Imamura, or especially Oshima. I didn't think clearly about it before we started editing the film, but suddenly I realised that there was no film made about the earthquake in Kobe in 1995. There were a few documentaries, but they didn't go beyond reportage about the tragedy. In the same year, there was the sarin gas attack in the Tokyo subway system. Nothing was really made, artistically, about that event, when it was really a ground-shaking event for Japanese civilisation. Yet these events have a lot of questions to ask about our values and the structure of our society.

What is happening in Fukushima shouldn't be seen just as a tragedy happening in the faraway land of Japan. It also has to question the European audience and the American audience, not only about whether we are going to continue to use nuclear power, but also to ask questions about the meaning of our civilisation and the way we conceive of the world.

Interview: Chris Fujiwara

Fujiwara Toshi was born on July 23, 1970 in Yokohama, and was raised in Tokyo and Paris. He studied film at Waseda University in Tokyo, and film and television at the University of Southern California. Before he started making his own films, he worked as a film critic.

Films

2002: *Independence: Around the Film Kedma, a Film by Amos Gitai. Shalom – A Weekend in Tel Aviv* (short). *Lights of Sainte Philomène* (short). 2003: *Tsuchimoto Noriaki: A Voyage to New York. Walk* (short). *da Speech or how 9/11 changed my nation and helped me to turn US against the world* (short). 2004: *Fragments: On Amos Gitai & Alila. Hara Kazuo: A Life Marching On. 2006: We Can't Go Home Again* (Forum 2006). 2007: *Eiga wa ikimono no kiroku de aru: Tsuchimoto Noriaki no shigoto / Cinema is About Documenting Lives: The Works and Times of Noriaki Tsuchimoto*. 2008: *Fence*. 2010: *For a Little Bit of Love Just for This Little Instance* (short). 2012: *Mujin chitai / No Man's Zone*.

Country: Japan, France 2012. **Production company:** Aliocha Films, Tokyo; Denis Friedman Productions, Paris. **Director, screenwriter:** Fujiwara Toshi. **Director of photography:** Takanobu Kato. **Composer:** Barre Phillips. **Music producer:** Jean Rochard. **Sound design, sound mix:** Masaru Usui. **Visual effects:** Franck Malmin. **Production management:** Catherine Constant-Grisolet. **Editor:** Isabelle Ingold. **Producer:** Valérie-Anne Christen, Denis Friedman.

Voiceover: Arsinée Khanjian. **Text by:** Jean Gruault, Marie-José Sanselme, Jon Jost, Chris Fujiwara, Dominique Lavigne, Vincent Diecture, Isabelle Ingold, Atom Egoyan.

Format: HD, 16:9, colour. **Running time:** 103 min. **Language:** Japanese, English. **World premiere:** November 25, 2011, Tokyo FilmEx. **World sales:** Doc & Film, Daniela Elstner, 13, rue Portefoin, 75003 Paris, France. Tel.: (33-1) 4277 5687, Fax: (33-1) 4277 3656, E-mail: d.elstner@docandfilm.com

Gasattentat in der Tokioter U-Bahn verübt, das ebenfalls nicht künstlerisch aufgearbeitet wurde, obwohl es für die japanische Gesellschaft ein verheerendes Ereignis war. Solche Vorfälle stellen die Werte und die Struktur unserer Gesellschaft grundsätzlich in Frage.

Was in Fukushima geschehen ist, sollte man nicht bloß als Tragödie im fernen Japan begreifen. Es wirft auch Fragen auf, die das europäische und amerikanische Publikum betreffen, und zwar nicht nur hinsichtlich der Zukunft der Atomindustrie. Es geht darum, was uns unsere Zivilisation bedeutet und wie wir die Welt betrachten.

Interview: Chris Fujiwara



Fujiwara Toshi, geboren am 23. Juli 1970 in Yokohama, wuchs in Tokio und Paris auf. Er studierte Filmwissenschaft an der Waseda Universität in Tokio sowie am Fachbereich Film und Fernsehen der University of Southern California. Bevor er selbst Filme drehte, arbeitete er als Filmkritiker.

Filme

2002: *Independence: Around the Film Kedma, a Film by Amos Gitai. Shalom – A Weekend in Tel Aviv* (Kurzfilm). *Lights of Sainte Philomène* (Kurzfilm). 2003: *Tsuchimoto Noriaki: A Voyage to New York. Walk* (Kurzfilm). *da Speech or how 9/11 changed my nation and helped me to turn US against the world* (Kurzfilm). 2004: *Fragments: On Amos Gitai & Alila. Hara Kazuo: A Life Marching On*. 2006: *We Can't Go Home Again* (Forum 2006). 2007: *Eiga wa ikimono no kiroku de aru: Tsuchimoto Noriaki no shigoto / Cinema is About Documenting Lives: The Works and Times of Noriaki Tsuchimoto*. 2008: *Fence*. 2010: *For a Little Bit of Love Just for This Little Instance* (Kurzfilm). 2012: *Mujin Chitai / No Man's Zone*.

Land: Japan, Frankreich 2012. **Produktion:** Aliocha Films, Tokio. **Koproduktion:** Denis Friedman Productions, Paris. **Regie, Drehbuch:** Fujiwara Toshi. **Kamera:** Takanobu Kato. **Musik:** Barre Phillips. **Musikproduzent:** Jean Rochard. **Sound Design, Tonmischung:** Masaru Usui. **Visual Effects:** Franck Malmin. **Aufnahmeleitung:** Catherine Constant-Grisolet. **Schnitt:** Isabelle Ingold. **Produzenten:** Valérie-Anne Christen, Denis Friedman. **Sprecherin:** Arsinée Khanjian. **Textbeiträge:** Jean Gruault, Marie-José Sanselme, Jon Jost, Chris Fujiwara, Dominique Lavigne, Vincent Diecture, Isabelle Ingold, Atom Egoyan.

Format: HD, 16:9, Farbe. **Länge:** 103 Minuten. **Sprache:** Japanisch, Englisch. **Uraufführung:** 25. November 2011, Tokyo FilmEx. **Weltvertrieb:** Doc & Film, Daniela Elstner, 13, rue Portefoin, 75003 Paris, Frankreich. Tel.: (33-1) 4277 5687, Fax: (33-1) 4277 3656, E-Mail: d.elstner@docandfilm.com