

Zu Mimesis und musikalischem Element in Ogawa Shinsukes Dokumentarfilmen

Abé Mark Nornes (Ann Arbor, University of Michigan)

Öffnet man einen beliebigen Band zur Geschichte des japanischen Films, so stößt man unweigerlich auf das Werk der Dokumentarfilmer Ogawa Shinsuke 小川紳介 (1935–1992) und Tsuchimoto Noriaki 土本典昭 (geb. 1928). Mag dem Dokumentarfilm insgesamt auch eine Randposition in der Filmgeschichte zugewiesen worden sein, diese beiden Filmemacher wurden für ihren Beitrag zum politischen Kino Japans in den offiziellen Kanon aufgenommen. Ihre Karrieren begannen ungefähr zur gleichen Zeit und hatten jeweils einen ähnlichen Verlauf. Nachdem sie im Industriezweig der PR-Filme ihr Handwerk gelernt hatten, gingen sie in die unabhängige Filmproduktion und machten Filme, die sich mit der Studentenbewegung der sechziger Jahre solidarisierten. In den späten Sechzigern begann jeder der beiden seine jeweilige monumentale Filmreihe. Tsuchimoto untersuchte die tragischen Konsequenzen der industriellen Umweltverschmutzung in der Minamata-Region, wo die Nahrungskette von ins Meer gekipptem Quecksilber vergiftet wurde. Ogawa berichtete in seiner Dokumentarfilmserie von dem Aufstand, der durch die Enteignung von Agrarland für den Bau des Narita International Airport ausgelöst worden war – dem Epizentrum dessen, was damals von vielen Aktivisten als Beginn einer kommenden Revolution gesehen wurde.

Die Filme errangen ihren Platz in der Geschichte sowohl aufgrund der Bedeutung der sozialen Konflikte, die sie dokumentieren, als auch für ihren Beitrag zur Entwicklung eines progressiven dokumentarischen Films. Die Fortschritte, die sie repräsentieren, sind sowohl stilistischer als auch konzeptueller Natur. Da japanische Filmemacher wenig Zugang zu ausländischen Filmen außerhalb des fiktionalen Erzählkinos hatten, entwickelten sie ihre Konzeption des Dokumentarfilms relativ isoliert von ansonsten einflußreichen Formen wie *direct cinema* oder *cinéma vérité*. Dieser Essay wird die Konturen des japanischen politischen Dokumentarfilms der sechziger Jahre und siebziger Jahre untersuchen, vor allem durch eine nähere Betrachtung von Ogawa Shinsukes *Sanrizuka: Peasants of the Second Fortress* (*Sanrizuka: Dai-nitoride no hitobito* 三里塚：第二とりでの人々, 1970), um zu zeigen, daß Ogawa ein spezifisches Netzwerk von Beziehungen zwischen Filmemacher, Gefilmten und Zuschauer herstellt.

Sanrizuka: Peasants of the Second Fortress ist der bekannteste Teil der *Sanrizuka*-Serie, und er ist auch der emotional forderndste. Er berichtet von der ersten Beschlagnahme von Land, die zwischen dem 22. Februar und dem 6.

März 1971 stattfand. Im Januar hatte die oppositionelle Bauernorganisation Hantai dômei 反対同盟 die Beschlagnahme, die erst eine Woche im Voraus angekündigt wurde, vorausgeahnt und an kritischen Stellen Tunnelnetzwerke gegraben. Die Tunnel wurden von fünf Festungen geschützt, die über das geplante Baugelände verteilt errichtet worden waren. Die Bauern waren sich sicher, daß die aus Holz, Altmetall, Baumstämmen und Stacheldraht gefertigten Festungen planiert und die Tunnel zu ihren Gräbern werden würden. Man kann diesen Film als *Die Sieben Samurai* (Kurosawa, 1954) des Protest-Dokumentarfilms bezeichnen, sowohl wegen der epischen Darstellung der Bauern in ihrem Kampf gegen die eindringenden „Banditen“, seiner bewegenden Analyse von Macht und der Natur des Menschen, als auch aufgrund seiner hohen Stellung innerhalb der Geschichte des japanischen Films.

Bis zum 22. Februar 1971 hatte die Hantai dômei zwanzigtausend Demonstranten organisieren können, die sich dreißigtausend Polizisten gegenübersehen. Dieses Spektakel hatte so enorme Ausmaße angenommen, daß der Rahmen einer bloßen Demonstration gesprengt wurde. Um die Festungen herum kam es zu Auseinandersetzungen zwischen diversen Untergruppierungen und den langen Reihen von Bereitschaftspolizei. Die Frauen-Aktionsbrigade marschierte Arm in Arm auf die Polizei zu, um sie zu provozieren, die Studenten-Sektionen griffen mit Stöcken und Steinen an. Über diese Protestaktionen wurde tagtäglich in den Mainstream-Medien berichtet, aber die Journalisten hielten in der Regel eine „kritische“ Distanz, die sie im doppelten Sinne hinter den Reihen der Polizei stehen ließ. Im Kontrast dazu überschritt Ogawa beständig die Barrikaden- und Festungsgrenzen, um sich, ganz wörtlich, in die Mitte der Auseinandersetzung zu stellen. Manche der von Kameramann Tamura Masaki eingefangenen Szenen sind wirklich herzerreißend, etwa wenn eine junge Frau einer langen Reihe von Bereitschaftspolizei entgegentritt, die eine Wand aus Schutzschildern aufgebaut haben. Sie greift ein Schild, um darüber hinweg in die helmbesetzten Gesichter zu spähen und zu rufen: „Könnt ihr nicht sehen, daß ihr uns umbringt? Was würden eure Mütter sagen?“

Den Höhepunkt des Films bildet die systematische Erstürmung der Festungen. Die mit Wasserwerfern angreifende Polizei wird wiederholt von Studenten zurückgedrängt, die Molotow-Cocktails werfen und Bambusspeere durch Löcher in dem Zaun stoßen. Bei dem letzten und erfolgreichen Vorstoß stürmen die Polizeitruppen, die Vertreter des Staates, um sich schlagend den Eingang und reißen Mütter und Kinder fort, die sich an Bäume gefesselt hatten.

Diese Szenen wirken wie ein spiegelverkehrtes Bild von Tsuchimotos *Minamata Revolt – A People's Quest For Life* (*Minamata ikki – isshô wo tou hitobito* 水俣いっき・一生を問う人々, 1973), dessen einprägsamstes Bild das ruhige, festungsähnliche Gesicht des Vorstandsvorsitzenden des Chisso-Konzerns während eines Aufruhrs in einer Aktionärsversammlung ist. In diesem Fall durchschlägt der Aktivist Kawamoto Teruo, im Schneidersitz auf dem Konferenztisch, nur wenige Zentimeter vom Gesicht des Vorstandsvorsitzenden sitzend, sozusagen mit dem verbalen Rammbock die hier metaphorische Festungstür. Im

Kontrast dazu wird die sehr reale Festungsanlage von Sanrizuka gewaltsam von den Vertretern der Staatsgewalt erstürmt. Während die Revolte der Minamata-Filme auf der Schwelle eines kurzen, wenn auch bitteren, Sieges zu stehen scheint, endet der Sanrizuka-Konflikt in Verwüstung und Rückzug. Nach einer Vorführung von *Peasants of the Second Fortress* bei einem (staatlich finanzierten) Symposium in den 90ern mußte sogar der Präsident der Flughafenbehörde zugeben:

As we just saw in that movie, what shall I say? Those were conditions we should properly call a war. We are now at a point when we have a sense that we don't want this to occur again.¹

Wie in den früheren Filmen Ogawas gibt es auch in *Peasants of the Second Fortress* Momente, in denen die Sphäre der Aktionen verlassen und einfach nur geredet wird. Während die Studenten in den Filmen der sechziger Jahre noch im Zentrum von Ogawas Filmen standen, spielen sie hier eher eine Nebenrolle, treten nur gelegentlich bei Zusammenstößen mit der Polizei auf. Stattdessen treten nun die Bauern in den Mittelpunkt, mit ihrer offensichtlichen Unbeholfenheit – ihre Sprache wird durch Pausen und Wiederholungen gebremst. Der normale Filmemacher würde hier die eloquentesten Diskussionen und den eloquentesten Sprecher (der zumeist noch ein männlicher Anführer sein sollte) auswählen und ihnen Raum geben. Ogawa filmt äußerst gewöhnliche Diskussionen und Strategiesitzungen in langen Einstellungen, und beläßt Unterbrechungen, Schweigemomente, Abschweifungen und Wiederholungen unberührt von einem straffenden Schnitt. Es wird deutlich, wie das Verstehen der eigenen Situation bei den Bauern zunimmt, und gleichzeitig auch das Verstehen der Bauern durch Ogawa Productions. Während für jeden, der die vorherigen Filme der Ogawa Productions kennt, die grundsätzliche Struktur des Alternierens von Diskussion/Interview mit chaotischer Aktion bekannt ist, gibt es hier grundsätzliche Unterschiede. Der Ansatz von Ogawa Productions veränderte sich mit diesem Film in subtiler aber entscheidender Weise.

Dies wird besonders deutlich in einer unterirdisch gedrehten Szene. Wie vorher erwähnt, war eine der Strategien der Bauern, unterirdisch – unter ihrer Erde – Katakomben von Kellern um die Festungen zu graben. Es herrschte ein Rotationssystem, nach dem die Gruppen in den Tunneln lebten, um Vertreibung und Bebauung des Geländes unmöglich zu machen. Als bei einer Gelegenheit Ogawa Productions innerhalb der Tunnel filmt, hält der Führer an einem kleinen Loch, das aus Gründen der Belüftung konstruiert worden war. Nachdem er kurz die Funktionsweise beschrieben hat, hält er eine Kerze an die Öffnung des Loches: „Sehen sie, wenn ich die Flamme in die Nähe des Lochs halte, wird sie fast von der Frischluft ausgeblasen“, und fährt mit dieser Demonstration mehrere Minuten lang fort. Das damit Demonstrierte wird schon bei der ersten Vorführung deutlich, und ein normaler Dokumentarist hätte nach dem ersten Mal

1 „Narita kûko mondai shimpojiumu kirokushû“, in: *Narita kûko mondai shimpojiumu kirokushû*. Sanrizuka, Narita: 1995, S. 290.

zur nächsten Szene weitergeschnitten; aber dieser Belüftungsschacht ist für die Bauern von großer Bedeutung. Er erlaubt es ihnen, unter der Erde zu überleben, und Ogawa weigert sich, die Demonstration zu unterbrechen. Als ich die Bauern des Dorfes Heta, 30 Jahre nach Aufnahme der Szene, darüber befragte, bestanden sie darauf, daß sie keinesfalls zu lang sei. Ihnen gefiel die Art und Weise, wie die eigenartige Situation in den Tunneln und die besondere Sprechweise ihres Nachbarn von der Szene eingefangen worden war. Dies war schließlich die Methode, durch die sie hofften, ihr Land retten zu können – indem sie es untertunnelten und sich weigerten, es zu verlassen. Diese Szene war paradigmatisch für eine neue Einstellung gegenüber dem Dokumentarfilm, die sich innerhalb von Ogawa Productions bildete, und diese neue Einstellung wurde zum bestimmenden Faktor ihrer nachfolgenden Arbeit.

Dieser neue Ansatz fand außerdem im allgemeinen Diskurs zum Dokumentarfilm große Verbreitung, teilweise, weil die Filme von Ogawa Productions von jedem verfolgt wurden, der ein Interesse am Verhältnis von Film und Politik besaß. So versuchte zum Beispiel 1969 eine Gruppe von Filmemachern, unter ihnen Ôshima Nagisa, Wakamatsu Kôji, Matsumoto Toshio, Matsuda Masao und Adachi Masao, die Zeitschrift *Eiga hihyô* 映画批評 wiederzubeleben, die in der Zeit der früheren AMPO-Protestbewegung gegen den amerikanisch-japanischen Sicherheitsvertrag in den 60er Jahren ein wichtiges Forum der Filmtheorie gewesen war. Die Autoren der neuen *Eiga hihyô* versuchten, die Konturen eines „Bewegungsfilms“ (*undô no eiga* 運動の映画) theoretisch zu fassen. Hierzu belebten sie jahrzehnte alte Diskussionen zu *shutaisei* 主体性 (Subjektivität). Sie diskutierten zum Beispiel, in einer typischen Debatte der siebziger Jahre, das komplexe Verhältnis zwischen dem „bewußten Subjekt“, dem „Abbild“ und den „Bedingungen“. Das Abbild galt als eine von der lenkenden Hand des Filmemachers – dem bewußten, aktiven Subjekt – geprägte Aufzeichnung inmitten der flüchtigen „Bedingungen“ der Welt. Diese „Welt“ enthielt verborgene Feinde und wurde von aus der Vergangenheit tradierten mächtigen Institutionen strukturiert. Die neue *Eiga hihyô*-Gruppe sah Auswirkungen dieser Beziehungen auf eine politisierte Ästhetik. Die theoretischen Schriften zu Ogawa Productions und Tsuchimoto entwickelten in den frühen siebziger Jahren solche Ideen weiter und konzentrierten sich zumeist speziell auf das Wesen der *shutai-taishô* 主体・対象-Beziehungen. Es muß allerdings gesagt werden, daß zwar eine Kontinuität zu früheren Diskussionen zum nicht-fiktionalen Film besteht, die neuen Diskussionen zum *shutaisei* jedoch keinesfalls die theoretische oder diskursive Disziplin besitzen, die in anderen Gebieten der Filmtheorie vorherrscht, besonders in anderen Ländern. Die Autoren scheinen sich eher selektiv frühere Argumentationsstränge anzueignen, als sie mit einer gewissen theoretischen Stringenz zu kritisieren oder weiterzuentwickeln. Das Ergebnis ist ein eher flüchtiger Begriff von *shutaiseiron*, der allerdings vielleicht gerade wegen seines vagen Charakters in der tatsächlichen Praxis wesentlich produktiver wurde. Nur ein schwaches Echo von Matsumoto Toshios Diskussionsbeiträgen zu einer Theorie der Subjektivität, wie er sie in seinem inzwischen zum Klassiker avancierten

Eizô no hakken 映像の発見, 1963 vorgestellt hat, spürt man noch, wenn Ôshima Nagisa 1970 über Ogawas Methode schreibt, sie kehre zurück zu den ursprünglichen Absichten von Dokumentarfilmen:

What are the principles and original intentions of documentary? First it is a love toward the object documented, a strong admiration and attachment, and it is carrying this first principle over a long period of time. Nearly all the films considered masterpieces fulfill these two conditions.²

In den frühen siebziger Jahren war es schwierig, die Filme Ogawas und Tsuchimotos, im Grunde sogar der meisten unabhängigen Dokumentarfilmer, nicht mit dieser eher vagen Terminologie zu beschreiben. Dies hatte sich bei der Uraufführung von *Peasants of the Second Fortress* schon etabliert und kamen 1973 mit Ogawas *Heta Village (Heta buraku)* zu ihrem natürlichen Abschluß. Dieser Ansatz setzt an bei der Perspektive und der Position des gefilmten „Objektes“ und endet auch dort. Er wird oft beschrieben als „das *taishô* in das *shutai* eintreten lassen“, „mit dem *taishô* mitgehen“, „auf das *taishô* setzen“, „sich auf das *taishô* verlassen“ oder „in das *taishô* eingewickelt werden“. Suzuki Shiroyasu, der wenig später in diesem sich entwickelnden Szenario eine wichtige Rolle einnehmen wird, beschrieb diesen Ansatz in der folgenden Art und Weise (dies ist übrigens auch genau der Moment, in dem Ogawa begann, die Auswirkungen kollektiver Arbeit zu reflektieren):

I think that “symbiosis” (*kyôseikan* 共生間) as a goal or aim for the documentary, first came into parlance with Tsuchimoto ... The filmmaker tries to take in and accept all the troubles, the conflicts, really the whole existence of the object being filmed. That’s fundamentally different from the Western style of filmmaking. In the West, the object is never anything more than an element of the work, a particular work that is being made by a given filmmaker for him or herself. I think you can also see the effects of the Japanese attempts at a “symbiotic relationship” in the way the objects of the film are treated, or in the way the director refers to them. For example, Tsuchimoto doesn’t call those suffering from Minamata disease simply *kanja* (victim), but he adds the polite suffix “-san”: *Kanja-san* (Mr./Mrs. Victim). Ogawa refers to the farmers in his films with the honorific expression “*nômin no katagata*”. They all elevate the object of the film to their own level, or are treating the relationship with their objects and the objects themselves with a degree of respect.³

Ein Kritiker der *Asahi shinbun* hat es in seiner Betrachtung von Ogawas *Heta Village* am einfachsten ausgedrückt:

If we were to deepen the methodology that has the documentary camera facing two poles, between assimilation and othering, this film represents the move to the assimilation end. One could say the camera is one of the people appearing in the film.⁴

2 ÔSHIMA Nagisa: „Ogawa Shinsuke: tôsô to datsuraku“ (Ogawa Shinsuke: struggle and loss), in: *Eiga hihyô*, December 1970, 17.

3 Abé Mark NORNES: „Documentarists of Japan: An Interview with Suzuki Shiroyasu“, in: *Documentary Box II* (April 1993), S.14–15.

4 *Asahi shinbun*, 26.05.1974; quoted on: Heta Village flier, in: *Sanrizuka Archives*, Box 030.

Im Kontrast dazu hat westliche Theorie seit dem Poststrukturalismus den Dokumentarfilm mit den Begriffen von Subjekt und Repräsentation theoretisiert, dabei den Referenten (*taishô*) in Klammern gesetzt und ihn nur sehr zurückhaltend diskutiert. Anders ausgedrückt, die westliche Filmtheorie des Dokumentarfilms fokussiert die Beziehung von Signifikat und Signifikanten in Hinblick auf die Subjektivitäten von Produzent und Zuschauer. Weil diese beiden Gruppen den Referenten nur über dieses Signifikationssystem behandeln, verschließt sich die Theorie einer weitergehenden Diskussion des profilmischen Raums. Der Referent wird primär dazu genutzt, den Dokumentarfilm vom fiktionalen Film zu trennen, sowie um der Dokumentarfilmtheorie eine außergewöhnliche ethische Resonanz zu verleihen. Der Referent erinnert uns mit Frederic Jamesons Worten daran, daß „*history hurts*“.⁵ Weniger akademische Diskussionen des Dokumentarfilms sind auf ihre Art ebenso bezeichnend. Wie oben festgestellt, wird im Englischen in der Regel *taishô* mit „*subject*“ übersetzt, was ein starkes Bedürfnis impliziert, die gefilmten Personen als selbstbestimmt agierend und nicht als solche, mit denen operiert wird, zu betrachten, sie als freie Subjekte zu sehen statt als die Objekte, die sie im Kontext der filmischen Repräsentation sind. Diese Formen von dokumentarischem Realismus, die den subjektiven, kreativen Einfluß des Filmemachers leugnen, sind ein Artefakt früherer Diskurse zur Objektivität.

Japanische theoretische und populäre Diskurse leiden nicht an dieser linguistischen Verwirrung von Subjekt und Objekt. In Filmtheorie und -praxis ist es seit den sechziger Jahren gerade die Beziehung von Subjekt und Referent, die das Zeichen erzeugt. Während ein amerikanischer Filmemacher aus einem der Welt entnommenen Referenten ein Zeichen produziert, hinterläßt der japanische Filmemacher durch seine intime Interaktion mit dem Referenten eine signifizierende Spur, die wir Dokumentarfilm nennen. Es ist ein subtiler aber entscheidender Unterschied, den man in praktisch jeder Diskussion zum nicht-fiktionalen Film in Japan findet, ein Unterschied, der mit dem außerhalb Japans für den Dokumentarfilm üblichem theoretischen Rüstzeug nur schwierig auszudrücken ist.

Der Diskurs zum *taishô* beschäftigt sich jedoch hauptsächlich mit der Beziehung von Filmemacher und *taishô*, wie es im Filmischen repräsentiert ist. Außerdem beschäftigt er sich hauptsächlich mit den ruhigen Passagen zwischen den aktionsbetonen Sequenzen. Wie steht es um die Beziehung zwischen Filmemacher/*taishô*/Film mit dem Publikum?

Ein Dokumentarfilm, der aus diesen Debatten um *shutai* und *taishô* heraus entstand, war im Vergleich zu den vorher entstandenen stark politisiert – u. a. auch im Kontext seiner Produktion, Distribution und Vorführung. Letztlich ist starke Identifikation mit dem *taishô* alleine jedoch keine ausreichende Strategie für eine politische Filmkultur mit der festen Absicht zum sozialen Wandel –

5 Fredrick JAMESON: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press 1981, S. 102.

sogar zur Revolution. Die Filme mußten die Menschen bewegen. In einer der vielen Befragungen, die Ogawa Productions nach der Vorführung ihrer Filme durchführten, spricht ein Zuschauer das Grundproblem präzise an. Die folgende Aussage wurde nach der Vorführung von *Summer in Sanrizuka* in den Fragebogen geschrieben und stammt von einem Büroarbeiter des Nakano-Bezirksbüros in Tôkyô:

Will I support you? If all this means is a screening, then I'm against it. Basically, it's the idea of peddling humanism. If we can't provoke revolution, then making films that inspire sympathy is nonsense. The beginnings of struggle may start with sympathy (as long as it does not befall oneself). However, does not one need an after-film discussion that makes this sympathy your own problem?

Dieser Kommentar wurde von jemandem bei Ogawa Productions rot eingekreist, scheint also einen Nerv getroffen zu haben. Ich bin ebenfalls an dieser Problematik interessiert und glaube, daß der Schlüssel dazu in Ogawas Kampfszenen liegt, mit seiner typischen Einbettung von narrativer Stasis in chaotische visuelle Bewegung. Ich halte Janet Gaines Theorie von politischer Mimesis im Dokumentarfilm für einen notwendigen und inspirierenden Ausgangspunkt.

Gaines beginnt mit der simplen Tatsache, daß es, trotz der begleitenden Rhetorik von sozialem Aktionismus, wenige Belege dafür gibt, daß politische Dokumentarfilme tatsächlich „die Welt verändert haben“. Es gäbe keine Dokumentarfilm-Blockbuster. Über eine Handvoll von schon „Bekehrten“ hinaus hätten sie kaum ein Publikum. Es schein fast, als ob die Beziehung zwischen durchschlagendem sozialen Wandel und dem Dokumentarfilm nur eine mythische sei, gestützt auf Anekdoten und farbenprächtige Persönlichkeiten wie Ivens oder Eisenstein. Gaines stellt dazu einige sehr gute Fragen:

- Was werten wir als Wandel?
- Wie erkennen wir den Effekt eines Films?
- Wie bestimmen wir, wo Bewußtsein aufhört und Aktion beginnt?
- Was bewegt Leute dazu, zu handeln? Was „bewegt“ sie dazu, etwas zu tun, anstatt nichts zu tun, in Bezug auf die politische Situation auf dem Bildschirm/der Leinwand?⁶

Dies sind einige der Kernfragen mit denen ich mich beschäftigt habe – und dies tue ich, indem ich die Filme sehe, mit früheren Mitgliedern des Filmemacherkollektivs spreche und die Archive durchsuche. Das letztere versorgt uns mit interessanten, wenn auch etwas obskuren Hinweisen, die einen guten Ansatzpunkt für die Diskussion bieten.

Zunächst einmal enthalten die Archive für viele der Filme eine breite Vielfalt faszinierender Befragungen. Die meisten wurden von Ogawa Productions selbst durchgeführt, aber einige wurden auch von Sympathisanten aus anderen Teilen Japans eingeschickt. Die Menschen zur Teilnahme und zur Mitarbeit an der

6 GAINES, Jane: „Political Mimesis“, in: Jane GAINES / Michael RENOV (eds.): *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1999, S.84–102.

Bewegung zu animieren ist das übergeordnete Ziel, und liest man die Antworten, waren sie darin möglicherweise erfolgreich. Der Film scheint auf jeden Fall einen Motivationseffekt zur Aktion gehabt zu haben, auch wenn letztendlich der Flughafenbau nicht verhindert werden konnte.

Das Archiv ist voll mit Dokumenten die belegen, daß Ogawa Productions die Fähigkeit besaß, Menschen in ganz Japan zur Teilnahme an ihrer Filmaufführungs-Bewegung zu mobilisieren. Seltsamerweise nehmen die ehemaligen Mitglieder des Kollektivs, wenn man mit ihnen über Ihre Bewegung diskutiert, automatisch an, man spreche von der Distribution und Aufführung der Filme. Filmemacher aus Filmbewegungen anderer Regionen der Welt dagegen situieren ihre „Bewegung“ praktisch immer in der Produktionsseite der Filme. Ogawa und Tsuchimoto situieren ihre Filmbewegung auf der Rezeptionsseite, mit dem Versuch, lokale Konflikte auf die nationale Bühne zu heben. Gleichzeitig versuchen sie, die Grenze zwischen privater und öffentlicher Sphäre zu verschieben – ein Bereich, in dem die Regeln normalerweise von Staat und Kapital gesetzt werden. In der von starkem wirtschaftlichen Wachstum geprägten Zeit nach der amerikanischen Besatzung wurde der öffentliche Raum zunehmend privatisiert oder verstaatlicht. In der Filmindustrie kontrollierten eine Handvoll kapital-schwerer Filmstudios den *mainstream*-Raum für Filmproduktion und Vertrieb. Von daher hatten die Werke abweichender Filmemacher keine Chance in den großen kommerziellen Filmtheatern – jenen vorgetäuschten öffentlichen Räumen – gezeigt zu werden. Als eine mediale Form hatten die Filmtheater das Potential einer Arena für die Auflösung der Hegemonie des *keiretsu*-Systems (hierarchisch strukturierter Unternehmensgruppen) zu dienen, wie es etwa auch die kurzlebige „Neue Welle“ innerhalb der Shôchiku-Studios versucht hatte. Die Filmemacher gingen nach dem Scheitern dann signifikanterweise in den Independent-Bereich, viele wandten sich auch dem Dokumentarfilm zu. Die Kulturkritikerin Ikui Eiko weist darauf hin, daß es angemessener ist, von dem Underground-Kino der sechziger und siebziger Jahre als „*above ground*“ wirkend zu sprechen. Dies ist eine Meßlatte dafür, wie erfolgreich sie darin waren einen Raum des öffentlichen Diskurses zu schaffen, unbeeinflußt von Staat und Kapital – einen Ort wie ein Park, wo Fremde sich treffen und ihre jeweiligen Welten durcheinanderbringen konnten. Im Falle dieser Filmemacher fand der öffentliche Austausch mittels einer Dynamik zwischen lokalen, regionalen und nationalen Ebenen statt.

Da wir in der Regel ein filmisches Werk im Kontext eines nach nationalen Kategorien vorstrukturierten Kinos betrachten, wird unsere Wahrnehmung der Bedeutungsebene der Filme sehr leicht in den Raum des Nationalstaates eingefügt und homogenisiert. Im Gegensatz dazu fand jedoch in vielen Fällen die politisch effektivste Interaktion auf lokaler Ebene statt. Das eindrucksvollste Beispiel bietet vielleicht Tsuchimoto Noriaki. Während seine Filme zwar auf nationaler Ebene die Umweltbewegung und viele, die den verborgenen Verbindungen zwischen Staat und Wirtschaft mißtrauten, in Aufregung versetzten, informierten sie an der Küste die Familien der Fischer über das in den Fischen

angelagerte Quecksilber. Angesichts staatlicher Inaktivität und den Leugnungen der chemischen Industrie, rettete Tsuchimoto vielen Menschen das Leben, die vorher nicht gewußt hatten, daß ihre Nahrung verseucht war. Dies ist keine Übertreibung; die Filmemacher brachten nämlich ihre Filme von Dorf zu Dorf und informierten die Einwohner über die Gefahren, die mit dem Verzehr ihres eigenen Fangs verbunden waren.

Ogawa Productions war noch wesentlich aggressiver darin, alternative Räume für den öffentlichen Diskurs zu schaffen. Seit ihrer Abspaltung von der Iwanami-Filmproduktion waren sie gezwungen, den Vertrieb ihrer Filme selbst zu übernehmen. Die Studentenbewegung bot hierfür ein bereitstehendes Netzwerk. Nach ihrem Umzug nach Sanrizuka sandten sie Vorführungsteams über ganz Japan aus und führten, wo immer sie konnten, ihre Filme auf, in Dörfern wie in Städten. Sie begannen auch damit, die Aufführungsräume zu verwandeln. Mitglieder des Kollektivs reisten von Tôkyô in ländliche Gegenden, um Aufführungen überall dort zu organisieren, wo jemand ihre Filme zu sehen bereit war. Ogawa gab ihnen hierzu nur eine Hinfahrkarte. Diese kleinen Teams hatten eine Filmkopie und einen Projektor im Gepäck, und der Name Ogawa Productions war ihre Visitenkarte. Der Name alleine öffnete viele Türen: Sympathisanten gaben ihnen Schlafplätze und Essen und halfen Zuschauer zu werben. Oftmals war ihnen der Zugang zu regulären Kinos versperrt, und sie mußten auf öffentliche Säle, Sporthallen und Klassenzimmer zurückgreifen. War keine Leinwand erhältlich, wurde ein Bettlaken benutzt. Defekte Lautsprecher, heruntergekommene Projektoren, Klappstühle und unzuverlässige Stromversorgung, die die Musik ruinierte, waren an der Tagesordnung. Ogawa erinnerte sich an Vorführungen, die von glücklichen Zufällen in ein „geheimnisvolles, lebendes Wesen“ verwandelt wurden. Wind bewegte sanft das Laken. Hände schossen gelegentlich hoch und formten spielerische Schattenspieltiere über dem projizierten Bild. Bei Überfüllung gestatteten die Gebäudeverwalter den Zuschauern gelegentlich, den Film von hinter der Leinwand zu sehen. Zur Zeit des Sanrizuka-Konfliktes erschien Ogawa manchmal plötzlich während der Vorführung, um spontane, verbale Fußnoten zu dem fertigen Film zu liefern. Anscheinend gab es auch Gelegenheiten, in denen Ogawa den Film in der Mitte anhielt, um eine Diskussion einzuschieben.

Diese Beispiele illustrieren ein Konzept von Kino, in dem die Produktion des Films und die Herstellung von Bedeutung auch nach der Entwicklung der Filmkopie weiterlaufen. Es verwundert daher nicht, daß sie die Distribution und Vorführung der Filme als die zentralen Aspekte ihrer Bewegung sahen, denn das übergeordnete Ziel war es, Menschen zu bewegen. Mit der Zeit festigten sie dieses Netzwerk mit der Einrichtung von Zweigstellen in Tôhoku, Hokkaidô, Kansai und Kyûshû. Die Öffentlichkeit, die sie anvisierten, war die einer Sammlung lokaler Räume, die über Film verbunden waren – nicht durch einen homogenisierten nationalen Raum, der auf der Verteidigung kollektiver Werte, einer am Tennô-System organisierten symbolischen Ordnung oder einem ökonomisch/industriellen Netzwerk von Produktion und Konsum basierte.

Ein dritter archivarischer Hinweis auf die Fähigkeit, Menschen in Bewegung zu versetzen, ist die große Anzahl an Spenden, die im Büro der Ogawa Productions eintrafen. Sie reichen von massiven Zuschüssen bis zu Kleingeld, und wurden nach den Vorführung genau aufgezeichnet. Die Spendenaufrufe, die in den jeweiligen Kinos durchgeführt wurden, sollten sowohl der weiteren Produktion von Filmen wie der Unterstützung der Sache selbst dienen. Diese Aufzeichnungen werfen auch einige problematische Fragen in Hinblick darauf auf, wie Ogawa die Gelder verwaltete, insbesondere in Bezug auf Kredite, die immer noch zurückgezahlt werden müssen; diese Frage werde ich jedoch an anderer Stelle aufgreifen. Wichtiger scheint zunächst, daß so viele Menschen bereit waren, ihr hart verdientes Geld der Herstellung neuer Filme und der Unterstützung der Bauern von Sanrizuka zur Verfügung zu stellen.

Eine weitere Methode die Menschen zu bewegen, ist vielleicht die interessanteste. Es geht dabei um das Verhalten der Zuschauer selbst. Jeder, der in den sechziger oder siebziger Jahren einen von Ogawas Filmen gesehen hat, kann von einer erstaunlich starken Partizipation der Zuschauer berichten. Es wurde geklatscht und gesungen, es wurden Sprechchöre angestimmt und Buh-Rufe ausgestoßen. Die provokativste Behauptung in Gaines Artikel ist die, daß politischer Dokumentarfilm – mit seinen Spektakeln von blutigen Körpern, Menschaufläufen und Zusammenstößen mit der Polizei – dem gleicht, was Linda Williams *body genres* nennt. Gaines setzt dort an, wo viele Theoretiker die Ethik des Dokumentarfilms lokalisieren: Der Körper, in diesem Fall auf zwei Lokalisationen aufgeteilt, im Kinosaal und auf der Leinwand. Über die Absicht, ein Problembewußtsein zu schaffen hinausgehend, streben politische Dokumentarfilme eine Mimesis an, sozusagen ein „verkörpertes“ Wissen, in welchem Repräsentationen der Welt, von der Welt selbst dynamisiert und mit Macht ausgestattet, Menschen in Bewegung versetzen. Gaines schreibt: „There could sometimes be an aspect of the involuntary, an aspect that (kicks in) on top of politicized consciousness.“⁷ Sie schlägt vor, daß Filmemacher historisch stets Mimesis eingesetzt haben, um zum einen ein Bewußtsein zu schaffen und zum anderen um die Aktivisten aktiver zu machen.

Die Filme der Ogawa Productions sind deswegen ein fruchtbarer Ort, um das Thema der politischen Mimesis zu durchdenken, weil diese beiden Funktionen von Ogawa auf mutige Weise mit je zwei deutlich abgrenzbaren stilistischen Methoden realisiert wurden. Auch unterliefen diese im Zuge der Veränderungen der politischen Landschaft bestimmte Transformationen. Diese stilistischen Methoden manifestieren sich in der Art der Darstellung der Diskussions- und der Demonstrationsszenen, die sich in jedem Film der Sanrizuka-Serie abwechseln. Die Ersteren nehmen mit ihren äußerst langen, fixen Einstellungen einen statischen Charakter an, enthalten jedoch dabei ein diskursives Element, das den Action-Szenen fehlt. Dies bedeutet, daß die Zuschauer zunächst in den Diskussionsszenen etwas lernen, was ihre Interpretation der geschichtlichen Ereignisse

7 GAINES, 92.

beeinflusst, und gleich darauf folgen die gewalttätigen Szenen. Gleichzeitig vermitteln die Diskussionen nicht auf dieselbe Art Informationen, wie wir es von konventionellen Dokumentarfilmen gewohnt sind. Die Zuschauer lernen nicht wirklich Substantielles über die Umstände des Sanrizuka-Konfliktes in Bezug auf die fortschreitende Fertigstellung des Flughafens. Die Szenen handeln vielmehr von dem, was die Widerständler in dem jeweiligen Moment denken. Sie sind es, die es uns erlauben, in die „sympathisierende“ oder „symbiotische“ Beziehung zu dem *taishô* des Films zu treten. Auch wird deutlich, daß das Interesse der Filmemacher eher auf weitergehende Fragestellungen ausgerichtet ist, etwa auf die ethische Frage der Anwendung von Gewalt, und nicht auf die spezifischen Probleme im Morast der Einzelheiten der überwältigend komplexen Geschichte dieses Konfliktes. Dieses ist auch einer der Gründe, warum die Filme den historischen Kontext transzendieren und heute noch die gleiche Wirkung auszustrahlen vermögen wie zum Zeitpunkt ihrer Herstellung.

Auf der anderen Seite sind die Schilderungen der Zusammenstöße zwischen Bauern, Studenten und Polizei furios und chaotisch. Visuell betrachtet sind sie das genaue Gegenteil der statischen Einstellungen in den Diskussionen und Interviews. Ogawa bedient sich meistens zwar langer Einstellungen, aber die ruppige Handkamera und der Wahnsinn der Zusammenstöße schaffen den Eindruck sehr schneller Schnitte. Diese Szenen lassen den Zuschauer die Angriffe der Vertreter der Staatsgewalt quasi selber erleben – wenn auch von der Sicherheit des Kinosaals aus. Eine Aussage aus den Befragungen nennt dies „kinematische *gebara*“, ein von dem deutschen „Gewalt“ abgeleiteter Begriff, der vor allem den positiven Einsatz von Gewalt durch die Studentenbewegung bezeichnet.⁸ Das von Ogawa Productions immer wieder proklamierte Ziel beinhaltete zweierlei: Erstens standen sie immer auf der Seite der Unterdrückten, und zweitens setzten sie keine versteckten Kameras ein und setzten sich allem aus, was die Polizei ihnen entgegenbrachte.

Die dabei entstandenen Szenen sind die Basis für die politische Mimesis. Gaines schreibt dazu:

This idea of documentary as having the capacity to produce political mimesis assumes a faculty on the part of its audience that is only narrowly analytic. It assumes a capacity to respond to and to engage in sensuous struggle, in the visceral pleasure of political mimesis.⁹

Gaines geht nicht näher darauf ein, wie dies genau funktioniert, aber sie schlägt vor, dies könnte etwas damit zu tun, wie dokumentarischer Realismus ein geschichtliches Ereignis aufnimmt und ästhetisch aufwertet um des größeren Eindrucks willen. Sie behandelt jedoch unter den dazu nützlichen Techniken lediglich den Einsatz von Musik und Schnitt, welche auch tatsächlich die wahrscheinlichsten Ausgangspunkte sind. Ogawa jedoch gebraucht in der Regel lan-

8 TOBIAS, James: *The Feeling of Action: Music and Gesture from Apparatus to Instrument*. Los Angeles: Dissertation from the University of Southern California 2002.

9 Ibid., 100.

ge Einstellungen, und er setzt Musik nur spärlich ein, was Gaines Beispiele für das Verständnis der Mechanismen der politischen Mimesis innerhalb der *Sanrizuka*-Serie wenig nützlich erscheinen läßt.

In Anlehnung an James Tobias möchte ich vorschlagen, daß Ogawas *Sanrizuka*-Serie von einem musikalischen Element bestimmt ist – d.h. die visuellen Bewegungen in diesen Filmen haben eine gewisse musikalische Qualität. Die Arbeiten von Tobias erobern neues gedankliches Terrain im Nachdenken über Film und Musik (und nicht nur über Filmmusik). Er lehnt die binäre Konstruktion des „Musik ist Affekt / Bild ist Bedeutung“ ab, eine Konstruktion, die Gaines schon beginnt abzulegen, wenn sie Schnitt und Musik in die Kategorie „Affekt“ einordnet. Tobias meint, Musik („musicality“) sei „performative discourse binding subjects and objects as collectivities.“¹⁰ Er schreibt weiter:

Musicality comprises those effects of music as they may be performed or represented in other media: Performances which only mime or otherwise do not produce music; qualities specific to music presented in visual terms. Musicality includes visual lyricism, and performative rhythms like foot tapping, head nodding, hand clapping. Musicality is what Eisenstein attempts to exploit in his plans for isomorphic movements between visual and sonic domains; what Eisler aims to enrich with film music that counterpoints the film image; what Berkeley immerses the audience in with his kaleidoscopic visual patterns set to music; what music video uses to advertise pop music; how television's jingles enhance the appeal of cigarettes and hygienic products; how film and television narrative appeal to viewers in face of ambiguous visual images.¹¹

Ich würde hinzufügen: Was Ogawa in den *Sanrizuka*-Filmen tut, um Aktivist*innen aufzurütteln. Die Filme besitzen eine kinästhetische Qualität, die aus einer gestischen „Sprache“ heraus konstruiert und sowohl ästhetisch wie partizipatorisch ist. Über die ihnen eigene sinnlich-lyrische Ausstrahlung konstituieren die Filme ihre Zuschauerschaft über einen Komplex an Interaktionen: Zwischenrufe, Klatschen, Buh-Rufe, Zusammenzucken und Weinen (sogar heute noch reagieren Zuschauer häufig mit Zusammenzucken und Weinen). Tobias interessiert sich für die Art und Weise wie Musik die Grundlage mehrerer Formen von Interaktivität bilden kann, von Mit-dem-Fuß-wippen bis zu graphischen „user interfaces“, – weg von am Individuum orientierten Modi des Daseins, wie Intentionalität, Identifikation und Mittelbarkeit, hin zu einem Nachdenken über eine kreative Zuschauerschaft, deren Partizipation im Prozeß der Erzeugung von Bedeutung, Gesten aus dem Film nachvollzieht. In Bezug auf die *Sanrizuka*-Serie würde dies bedeuten, die Zuschauer über eine bloße, auf Sympathie begründete Identifikation mit dem *taishô* hinaus, zur Konstitution eines Kollektivs zu bewegen, das, einmal in Beziehung zur Staatsgewalt gesetzt, zur Aktion bereit ist.

Die Musikalität des Films ist jedoch nicht auf die Action-Szenen beschränkt. Die Diskussions- und Interviewszenen haben ihre eigene lyrische Qualität, und

¹⁰ Ibid., 33.

¹¹ Ibid., 26–27.

auf der Makroebene ähnelt die ständige Alternation zwischen diesen statischen Szenen und den dynamischen Protestsequenzen den Sätzen eines Musikstückes. Es ist ein rhythmisches Wechseln, das Eisensteins vertikale Montage evoziert, eine „seismographic curve of anxious expectation giving way to the release of a pent-up sigh“. Es ist so natürlich wie Atmen.

Die Behauptung, dies sei natürlich, deckt sich jedoch nicht mit der Behauptung, politische Mimesis sei ein essentielles Element des menschlichen Wesens. Letztere ist jeweils auf eine historische Situation bezogen, das heißt Zuschauerkollektive sind nicht von Natur aus mit der Fähigkeit zur politischen Mimesis ausgestattet. Eine Zuschauerschaft heutzutage würde nicht mit Helmen und Bannern ausgerüstet im Kino sitzen und den im Film auftauchenden Polizisten „Quatsch!“ zurufen. Sie würden sich allerdings durchaus in ihren Sitzen winden, zusammenzucken oder sogar weinen; sie würden wahrscheinlich auch mit dem Fuß zu den Trommeln und Sprechchören auf dem Soundtrack wippen. Ich spreche hier nicht von einer etwaigen universellen Sprache der politischen Mimesis, sondern von spezifischen Erfahrungen, die von dem Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt geprägt werden. In dem Maße wie sich das menschliche Verhältnis zur sozio-politischen Umwelt verändert, verändert sich auch das Verhältnis zum Dokumentarfilm.

Obwohl Ogawas Filme zur Zeit der Produktion von *Sanrizuka: Peasants of the Second Fortress* auf der Höhe ihrer Effektivität (oder sollte ich sagen: Affektivität) waren, befand sich die politische Landschaft schon in einer Phase rascher Veränderungen. Die Regierung hatte erfolgreich den AMPO-Sicherheitsvertrag verabschiedet, und das Land taumelte durch eine Reihe von Krisen, die mit Währungs- und Ölproblemen zusammenhingen. Im August 1977 nahm Nixon diplomatische Beziehungen zu China auf, wodurch Japans Status als die Erste unter den asiatischen Nationen in Frage gestellt wurde. Als Japan kurz darauf diesem Beispiel folgte, führte dies vor allem bei der kommunistischen Linken zu ideologischen Verwirrungen. Gleichzeitig gab es neue Pläne, den Dollar zu stützen und den Yen treiben zu lassen.

Nachdem der Versuch, den Sicherheitsvertrag zu verhindern, gescheitert war, verlor die Studentenbewegung an Antriebskraft. Sie war in einer zu schwachen Position, um mit der gleichzeitig auftretenden Eskalation von Gewalt fertig zu werden, insbesondere derjenigen der japanischen Roten Armee (Rengô sekigun, 連合赤軍). Am 29. Februar 1972 begann die Belagerung einer Handvoll Mitglieder der Roten Armee, die sich in einer Berghütte tief in den Bergen von Nagano verschanzt hatten. Diese dauerte zehn Tage an, bis die Polizei die Hütte stürmte, was im Tod zweier Polizisten und der Verhaftung der Flüchtigen resultierte. Als Gefangene offenbarten sie nun Schockierendes: Über den letzten Winter hinweg, auf ihrer Flucht vor der Polizei, hatten sie selber vierzehn Mitglieder ihrer eigenen Vereinigung aufgrund „ideologischer Abweichung“ gefoltert und getötet. Nur wenige Monate später bekannte sich die Rote Armee zu einem blutigen Anschlag auf den Flughafen von Tel Aviv. Fast zur gleichen Zeit erreichte der Sanrizuka-Konflikt an der Tōhō-Straßenkreuzung seinen Höhe-

punkt, einer Kreuzung, die nur wenig bergauf von dem Dorf Heta liegt, in dem Ogawa Productions wohnte – nur einen Steinwurf entfernt von dem heutigen Terminal 2. Am Morgen des 16. September 1971 sah sich ein Trupp von 260 Polizisten an der Kreuzung einem Angriff ausgesetzt. Der Zusammenstoß war äußerst heftig: über 100 zum Teil schwer verwundete Polizisten (drei davon starben) und sieben ausgebrannte Polizeiwagen waren am Ende zu beklagen. Kurz darauf beging einer der Nachbarn von Ogawa Productions, der junge San-nomiya Fumio, Selbstmord.

Diese Eskalation der Gewalt desillusionierte viele, die die Bewegung eigentlich unterstützt hatten, in dem Moment, in dem der Bau des Flughafens sich rasch seinem Abschluß näherte. So kamen just in dem Moment innerhalb der Linken eine Reihe von Widersprüchen auf, als die Phase des schnellen wirtschaftlichen Wachstums zum Stillstand kam und Japans geopolitische Position unsicher wurde. Aufgrund der so entstandenen Überdeterminierung verloren die verschiedenartigsten sozialen Bewegungen ihre Antriebskraft und Ogawa sein Publikum. Das Filmemacher-Kollektiv konnte zusehen, wie sich die Zuschauerschaft veränderte. Wir könnten sagen, ihnen ging langsam die Fähigkeit zur politischen Mimesis verloren. Ogawa Productions reagierte zunächst mit einer Konzentration auf die Welt der Bauern und versuchte, deren Bewußtsein in all seinen Tiefen auszuloten. Mit *Heta Village* von 1973 waren die Kampfszenen schon in den Hintergrund getreten; der Film verweist noch auf sie, zeigt jedoch nur Interviews und Diskussionen. Nach dem Film verließ das Kollektiv Sanrizuka und zog in ein kleines Dorf in Yamagata.

Tsushima Noriaki machte einen letzten Versuch der Dokumentation der Minamata-Krankheit auf größerer Ebene mit *Shiranui Sea* (*Shiranuikai* 不知火海, 1975), und eine neue Spezies von Filmemachern wie Hara Kazuo und Suzuki Shiroyasu – die sich lieber mit ihren subjektiven Lebenswelten als mit gesellschaftlichen Bewegungen befaßten – schufen eine prestigereiche Form von „privatem Film“, der bis zur Gegenwart die Hauptströmung des unabhängigen Dokumentarfilms konstituiert. Heute blicken politische Dokumentarfilmer unvermeidlicherweise zu dem Vorbild Ogawa Shinsuke, wenn es darum geht, ihre dringlichsten Fragen zu durchdenken; um jedoch die Botschaft der *Sanrizuka*-Filme gänzlich zu verstehen, müssen sie ihr Augenmerk auch auf Ogawas Publikum und seine Fähigkeit zur politischen Mimesis richten. Diese Fähigkeit im Japan der Gegenwart zu fördern mag ihre wichtigste Aufgabe sein.

Übersetzt von Alex Zahlten

* * *

Eine umfassende Darstellung und Analyse der Arbeit von Ogawa Shinsuke liegt nun vor mit Abé Mark Nornes neuester Publikation: *Forest of Pressure. Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2007.

Außerdem von Interesse :

- *Cinema Babel. Translating Global Cinema*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 2007.
- *Japanese Documentary Film. The Meiji Era through Hiroshima*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 2003.(= Visible Evidence; 15)
- *The Japan/America Film Wars. World War II Propaganda and Its Cultural Contexts* (mit Fukushima Yukio). Chur u.a.: harwood academic publishers 1991

(red.)