Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 30 (1978)

Heft: 7

Artikel: Nagisa Oshima : ein potenzierter japanischer "Godard"?

Autor: Ulrich, Franz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933215

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Nagisa Oshima – ein potenzierter japanischer «Godard»?

Vom linken Aktivisten zum Autor politischer Filme

Der japanische Regisseur Nagisa Oshima wurde am 31. März 1932 auf der Insel Tsushima als Sohn eines Spezialisten für Meeresbiologie geboren. Als er sechs Jahre alt war, starb sein Vater, und die Familie musste nach Kyoto umziehen, wo er während der Kriegsjahre die Volksschule besuchte. Als der Kaiser im August 1945 am Radio die Niederlage bekanntgab, hörten die Japaner zum ersten Mal seine Stimme. Er verlor seine göttlichen Attribute, und die Japaner fühlten sich als «Waisen». Oshima: «Die Jungen suchten sich Ersatzväter: Marx, Lenin, Stalin, Mao.» Auf der Universität Kyoto, wo Oshima ein Studium der Rechte abschloss, aber auch politische Geschichte, insbesondere die Geschichte der russischen Revolution, studierte, wurde er zum linken Aktivisten. Er beteiligte sich an den Kundgebungen der kommunistischen Partei, ohne jedoch Mitglied zu werden, da er ihrer Politik misstraute. Seine Mitarbeit in linksextremen Studentenkomitees brachte ihn auf Schwarze Listen, als er (vergeblich) Arbeit suchte. So entschloss er sich im Dezember 1953, sich bei der Produktionsgesellschaft Shochiku in Tokio um eine Stelle zu bewerben. Von 2000 Kandidaten wurden fünf angestellt, unter ihnen Oshima. Er arbeitete zunächst als Regieassistent, schrieb Drehbücher und gab nebenher noch eine Zeitschrift heraus.
«Als ich Assistent war, wollte ich mich gegen die grossen Cineasten der grossen Firmen auflehnen. Ich habe keinen Lehrmeister gefunden. Mizoguchi und Ozu schienen mir ein wenig realitätsfremd, ich zog Kurosawa und Kinoshita vor: Ich bin durch diese vier grossen Cineasten beeinflusst worden, aber sie sind nicht meine Lehrer.» 1959 kann Oshima seinen ersten eigenen Film, *«Ai to kibo no machi» (Eine Stadt voller Liebe und Hoffnung)* drehen, dem bis 1972 weitere 19 folgen. 1960, als sich die progressive japanische Jugend in vollem Aufstand befindet, kann er nicht weniger als drei Filme realisieren: *«Seishun zankoku monogatari» (Grausame Geschichte der Jugend),* ein Film über die radikale Bewegung der «Neuen Linken», die Oshimas Sympathie geniesst, und *«Taiyo no hakaba» (Das Begräbnis der Sonne),* eine Beschreibung des Elendsviertels von Osaka, haben einen unerwarteten kommerziellen Erfolg, was die Produzentin Shochiku als Sieg der jungen Generation interpretiert. In Anlehnung an die vergleichbare Entwicklung in Frankreich, werden Oshima und seine Kollegen Masahiro Shinoda, Yoshida Yoshida und die Drehbuchautoren Tamura Takeichi und Toshiro Ishido als «Nouvelle Vague» Japans bezeichnet. Als dritter Film in diesem Jahr kommt am 9. Oktober 1960 *«Nihon no yoru to kiri» (Nacht und Nebel über Japan)* heraus, der sich mit der oppositionellen linksradikalen Studentenschaft befasst. Drei Tage später wird der Präsident der Sozialistischen Partei, Inejiro Asanuma, von einem fanatischen jungen Rechtsextremisten erschossen. Am Tag darauf wird Oshimas Film von der Shochiku aus dem Verkehr gezogen, angeblich, weil der Film beim Publikum nicht angekommen ist, in Wirklichkeit jedoch, weil politische Interventionen befürchtet werden. Während drei Jahren wird der Film unter Verschluss gehalten. Wegen dieser Affäre verlässt Oshima mit seiner Equipe die Shochiku und gründet mit Kollegen zusammen eine eigene Produktionsgesellschaft, die «Sozosha» (Gesellschaft der Kreation). Im gleichen Jahr 1960 hat Oshima die Schauspielerin Akiko Koyama geheiratet, die in den meisten seiner Filme spielt und nach und nach zum Star wird.
Wegen finanzieller Schwierigkeiten kann Nagisa Oshima vorerst nicht für die Sozosha arbeiten. Von 1961 bis 1964 realisiert er als unabhängiger Regisseur zwei lange, kommerziell wenig erfolgreiche Spielfilme und zwei mittellange Auftragsfilme. Er arbeitet vor allem als Dokumentarfilmer für das Fernsehen und macht Reisen nach

Provokativer Vertreter des jungen japanischen Films: Nagisa Oshima.

Korea und Vietnam. Erst 1965 kann er seinen ersten Film, *«Etsuraku» (Die Freuden des Fleisches)*, für die eigene Firma realisieren. Von seinen weiteren Filmen gelangen einige in den Westen, zum Teil auch ins Fernsehen: *«Koshikei» (Tod durch Erhängen,* 1968), *«Shinjuku dorobo nikki» (Tagebuch eines Diebes aus Shinjuku,* 1968), *«Shonen» (Der kleine Junge)* und *«Gishiki» (Die Zeremonie,* 1971). Die Radikalität seiner politischen Ansichten, verbunden mit dem massiven finanziellen Misserfolg seiner Filme, führt dazu, dass 1973, mitten in der Krise des japanischen Films, die Sozosha aufgelöst werden muss. Oshima kann in der Folge keinen Film mehr drehen, bis der französische Produzent Anatole Dauman 1976 mit ihm den Film *«Ai no corrida» (L'empire des sens)* produziert, der Oshima auf einen Schlag über einen Cineasten-Insiderkreis hinaus bekannt und umstritten macht. Oshimas Filmthemen, sein Experimentieren mit neuen Formen und sein dezidiertes gesellschaftskritisches Engagement lassen ihn in mancher Hinsicht als «japanischen Godard» erscheinen.

Vehemente Auseinandersetzungen mit der japanischen Wirklichkeit

Bevor Oshimas die Gemüter erregender und die Gerichte beschäftigender Film «Das Reich der Sinne» in die Kinos kam, gaben Spielstellen wie das Kellerkino in Bern und das Filmpodium der Stadt Zürich (das auch eine von Marcel Boucard zusammengestellte, 32seitige Broschüre über den japanischen Regisseur herausgegeben hat) die Gelegenheit, vier seiner früheren Filme kennenzulernen. Erst durch die Kenntnis anderer Oshima-Filme wird es möglich, den Stellenwert von «Das Reich der Sinne» innerhalb des bisherigen Werkes zu sehen. *«Nihon to yoru to kiri» (Nacht und Nebel über Japan,* 1960), eine «Bilanz der Nachkriegsentwicklung linker japanischer Studentenbewegungen, ihrer Hoffnungen und Niederlagen, nahm damals die widersprüchlichen Erfahrungen einer kämpferischen Linken vorweg, die in Europa und

den USA erst rund ein Jahrzehnt später mit Bitternis gemacht wurden» (Wolfram Schütte). Ausgangspunkt ist die Hochzeitsfeier eines früheren Aktivisten des Zengukuren (politische Studentenorganisation) der fünfziger Jahre und einer Aktivistin des Zengukuren der sechziger Jahre. In vielfach ineinander verschachtelten Rückblenden berichten die Hochzeitsgäste, teilweise in heftigen Konfrontationen, über ihre Erfahrungen in der politischen Auseinandersetzung und bei Paarbeziehungen. Die ideologischen Debatten, Kompromisse, Versöhnungen, Anpassungen, Selbstkritik und persönliches Versagen widerspiegeln die Geschichte der linken Opposition von 1945 bis 1960, deren Kämpfe im Widerstand gegen den japanisch-amerikanischen Sicherheitsvertrag von 1960 kulminieren. Die Personen treffen sich in immer bürgerlicher Umgebung (der einzige, der seinen politischen Prinzipien treu bleibt, tritt bezeichnenderweise im ganzen Film optisch nicht in Erscheinung), und zum Schluss wird ein Mitglied der Hochzeitsgesellschaft von der Polizei verhaftet. Die Erregung der andern versickert in der Stille einer nebligen Nacht. «Es ist ein Dokument selbstkritischer, desillusionierender Analyse, dem wir weder bei Godard noch bei Bertolucci oder sonst bei einem unserer linken Regisseure etwas Gleichwertiges entgegenzusetzen haben» (W. Schütte). Allerdings strapazieren die komplizierte Struktur und die verwirrenden Beziehungen und Dialoge den nicht oder nur wenig informierten europäischen Zuschauer beträchtlich.

Einen ganz anderen, spielerischen und auf den ersten Blick einfachen Charakter weist *«Kaette kita yopparai» (Die Rückkehr der drei Trunkenbolde,* 1968; Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/66) auf. Drei junge Japaner vergnügen sich am Meeresstrand, während zweien von ihnen die abgelegten Kleider von Koreanern gestohlen werden. So werden sie für entflohene Koreaner gehalten und von der Polizei wie auch von den wirklichen Koreanern verfolgt, bis sie sich schliesslich selbst für Koreaner halten. In der Mitte des Films beginnt das Ganze mit der unveränderten Anfangssequenz von vorn: Die Geschichte wiederholt sich mit geringen, aber entscheidenden Änderungen. Die Burschen suchen sich aber jetzt anders zu verhalten, sie lernen gleichsam aus der ersten Filmhälfte. Ein mit quäkender Micky-Maus-Stimme gesungenes Lied von einem Trunkenbold, der soeben gestorben ist und dem im Himmel von einem «alten, gemeinen Gott» die Pulle verweigert wird, erweist sich als hartnäckiger Ohrwurm, der in der Erinnerung deutlicher bleibt als das schwer fass- und deutbare Geschehen.

Ebenfalls sehr kompliziert und komplex ist *«Shinjuku dorobo nikki» (Tagebuch eines Diebes aus Shinjuku,* 1968; Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/67). Der Dieb aus Shinjuku ist ein Student der Bücher stiehlt, weil er vergeblich hofft, die niedergeschriebenen Erfahrungen könnten ihm helfen, sein eigenes Leben zu leben und Kontakte zu andern zu finden. Er befreundet sich mit einem Mädchen, das ihn beim Stehlen ertappt hat. Da dieses selbst voller Ängste gegenüber geschlechtlichen Erfahrungen steckt, haben die beiden Orgasmusschwierigkeiten. Auf der Suche nach einem sexuell befriedigenden Kontakt, lassen sich die beiden von Erwachsenen Ratschläge erteilen, wobei nicht recht zu sehen ist, ob diese ehrlich gemeint sind oder ob sie nicht vielmehr daran interessiert sind, «ihre von falscher Scham und Unehrlichkeit geprägten Vorstellungen von Sex und Liebe – als Grundlage der bestehenden Gesellschaft – weiter zu vermitteln» (Frieda Grafe). Der Student macht auf dieser Suche, die begleitet ist von realen Demonstrationen Jugendlicher in Shinjuku, auch politische Erfahrungen und wird Mitglied einer Strassentheatergruppe, in der die beiden zu ihrer – auch sexuellen – Identität zu finden scheinen.

Als bisher wichtigstes Werk Oshimas gilt *«Gishiki» (Die Zeremonie,* 1971). Der Film ist ein Rückblick auf 25 Jahre japanischer Nachkriegsgeschichte, demonstriert an den zeremoniellen Hochzeits- und Beerdigungsfeierlichkeiten der traditionsverhafteten Grossfamilie Sakurada und den damit verbundenen familiären, psychologischen, erotischen und politischen Auseinandersetzungen. Die verwickelte Geschichte dieser Familiendynastie, in der der autoritäre Grossvater auch den Besitz seiner Schwiegertöchter beansprucht und gegen den und dessen Werte sich eine

junge Generation aufzulehnen beginnt, steht in enger Beziehung zur gesellschaftlichen und politischen Entwicklung Japans in dieser Epoche. «Obwohl es keinen Zweifel gibt, dass mein Film die Geschichte von Liebe und Hass seines Helden Masuo über 25 Jahre beschreibt, so gibt es auch keinen Zweifel, dass der Film automatisch die Geschichte des Wiederaufstiegs Japans nach der Niederlage beschreibt, den Wohlstand und die gegenwärtig behauptete Militarisierung. Die Frage ist, wie und in welchem Ausmass sich das japanische Volk im Lauf dieser Geschichte geändert oder nicht geändert hat, wie es den Übergang in die Zukunft schaffen wird. Natürlich konnte ich diese Frage nicht in einem einzigen Film schlüssig beantworten, etwa wie in einem klinischen Versuch. Für die Gegenwart bin ich geneigt zu sagen, dass das japanische Volk, oberflächliche Erscheinungen ausgenommen, fast keine Veränderung an der Basis erfahren hat» (Oshima). Der Film ist formal wie eine rituelle Zeremonie gestaltet, sodass der aggressive Zündstoff für den Zuschauer nur glimmend sichtbar wird.

«Das Reich der Sinne» – ein Reich des Todes

Von ähnlich verhaltener, gleichsam kalt-glühender Intensität ist Oshimas bisher letzter, formal ruhig und ausgewogen inszenierter Film *«Ai no corrida / L'empire des sens»* (Das Reich der Sinne; Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/56), der mit der Publicity eines verbotsträchtigen Skandalfilms belastet ist. Der Film berichtet mit schockierend krassen Details von einer ekstatischen sexuellen Besessenheit. Die junge Sada arbeitet als Bedienerin in einem Teehaus (Restaurant). Nebenbei war und ist sie Geisha (Diese Bezeichnung trifft in Japan auf verschiedene Kategorien von Frauenberufen zu und bedeutet «seine Kunst verkaufen», was auf der untersten sozialen Stufe auch «seinen Körper verkaufen» heisst). Ihr verheirateter Chef ist Kichizo, eine Art Playboy, der sich auf seine Fähigkeiten als Liebhaber einiges einbildet. Ihm gefällt die schöne Sada. In der Annahme, es handle sich um einen der üblichen Seitensprünge ihres Mannes, übernimmt Kichizos Frau sogar die Vermittlerrolle. Die sexuelle Begegnung der beiden lässt sie zu Gefangenen einer ungeheuerlichen, alles verzehrenden Leidenschaft werden. Kichizo verlässt seine Frau und vernachlässigt seinen Betrieb. Die beiden schliessen sich völlig von der Umwelt ab, um in ständig wechselnden Räumen, die immer trostloser werden, ganz ihrer Begierde und Lust zu leben. Sie stimulieren sich gegenseitig unentwegt zu Liebesakten – beim Essen, Musizieren, Gästeempfangen, auf kurzen Ausfahrten und Spaziergängen. Ihr grenzenloses Begehren dient nur dem einen Ziel: den Partner zu besitzen, mit ihm ganz eins zu werden, mit ihm zu verschmelzen, in ihm zu «sterben» (im Französischen wird der Orgasmus «La petite mort» = Der kleine Tod genannt).
Von der Umgebung wird das Verhalten teilweise verurteilt: «Man sagt, dass Sie lasterhaft sind», wird Sada von einer Dienerin getadelt. Aber das Paar verweigert sich jeder Beurteilung durch konventionelle, traditionelle oder moralische Werte und Begriffe. Sada und Kichizo haben sich total isoliert, für sie zählt nur die totale Preisgabe, die gegenseitige Konsumation (Sie haben sich – wörtlich – zum Fressen gern: Sada isst Kichizos Schamhaare, Kichizo steckt ein Ei in Sadas Vagina, bevor er es verspeist). In ihr wahnhaftes Liebesritual werden, zur Steigerung und Ausweitung ihrer sexuellen Möglichkeiten, auch Dritte einbezogen. Im Verlauf dieser Liebesraserei, in der die beiden die Grenzen der Lust und des Beisammenseins immer weiter hinauszudehnen suchen, vollzieht sich ein Rollenwechsel: Die unersättliche Sada wird immer fordernder, initiativer, dominanter und verlangt eine ständige sexuelle Aktivität, während der Mann immer mehr alles mit sich geschehen lässt, sich unterwirft, bei gleichzeitig immer totaler werdendem Einverständnis der beiden Liebenden. Dabei erleben sie in ihrem rauschhaften Wahn ihre Körper allmählich als unzulängliche Instrumente ihres grenzenlosen Verlangens nach totaler gegenseitiger Verschmelzung. Diese scheint nur noch durch die Selbstaufgabe eines Partners und durch dessen Besitznahme durch den andern möglich zu werden. So steuert diese «Corrida der

Liebe» (so der den Sachverhalt präzis treffende japanische Titel) dem «Augenblick der Wahrheit» zu: Kichizo ist bereit, zu sterben, ja er provoziert eigentlich seinen Tod, damit Sada das Objekt ihrer Liebe ganz besitzen kann. Sie erwürgt ihn während des letzten orgiastischen Geschlechtsaktes und amputiert ihm Glied und Hoden.
Die Geschichte der Geisha Sada, die ihren Geliebten zu Tode liebt, hat sich 1936 in Japan ereignet. Am Schluss des Films wird im Off berichtet, Sada sei tagelang mit den abgeschnittenen Genitalien herumgeirrt und sei bei ihrer Festnahme strahlend vor Glück gewesen (Sie wurde dann zu sechs Jahren Gefängnis verurteilt). Sada hat in der japanischen Öffentlichkeit sprichwörtliche Berühmtheit erlangt. Dies ist wohl nur aus der traditionellen japanischen Bewunderung für diejenigen zu verstehen, die Normen übertreten und Grenzen der Erfahrung erweitern. Dies äussert sich etwa in der Bewunderung, ja Heroisierung von Harakiri, Kamikaze und Shinju. Oshima hat in einem Interview erklärt: «Die Tatsache, dass Sada (und ihr Geliebter) den ‚shinju' (doppelter Selbstmord) nicht gewählt haben, ist ziemlich bedeutend. Ich denke, dass der Grund darin liegt, dass sie die Liebe über alles zu schätzen wusste. Normalerweise haben die Japaner sehr viel Mitleid mit den Urhebern des ‚shinju', aber hier gab es eine Art Bewunderung für Sada. Sie hat eine Liebe verwirklicht, die die Japaner gewöhnlich nicht zu leben wagen. Wenn Sada Kichizo überlebt hat, ist es auch deshalb, weil sie die Schuld des Mordes nicht empfunden hat. (...) Gewöhnlich wird die Erfüllung der Liebe im Tod eher durch den Einfluss von Ideen auf diese Liebe provoziert. Aber für Sada und Kichizo ist das Fehlen jeglicher Idee offensichtlich, und deshalb haben sie auch nicht den ‚shinju' gewählt. Es handelt sich ausschliesslich um eine physische, sinnliche Leidenschaft.»
Nur auf den ersten Blick mag erstaunen, dass Nagisa Oshima diese Geschichte eines «amour fou» verfilmt hat. In den erwähnten, schwierigen Filmen setzt er sich aus linksradikaler Sicht auf stilistisch sehr verschiedene Weise vehement und aggressiv mit gesellschaftlichen und politischen Problemen des modernen Japan auseinander. Dabei waren auch Erotik und Sexualität immer wieder Gegenstand seines besonderen Interesses. Nach seiner Ansicht wurde die hohe erotische Kultur Japans (die geschlechtliche Vereinigung galt als Ausdruck höchster Vollkommenheit) durch buddhistische und abendländisch-christliche Einflüsse unterdrückt und tabuisiert. Oshima versteht seinen Film, der in Japan verboten ist, auch als Revolte einer verschütteten sexuellen Kultur, wobei ich die im Film dargestellten Krassheiten aus dem sexuellen Intimbereich kaum als Belege für eine hochstehende erotische Kultur sehen kann.
Dass sich die Geschichte des Films 1936 ereignet hat, war wohl für Oshima von ausschlaggebender Bedeutung für die Wahl dieses Stoffes. Es war das Geburtsjahr des japanischen Faschismus, jenes grössenwahnsinnigen imperialistischen Aufbruchs eines Volkes, der 1945 in Hiroshima und Nagasaki sein infernalisches Ende gefunden hat. Fast genau in der Mitte des Films läuft Kichizo auf der Suche nach Sada an Kolonnen marschierender Soldaten vorbei, ohne sie im geringsten zu beachten. Die Abwendung der beiden von ihrer Umwelt und die totale Fixierung auf ihre Leidenschaft erscheint daher auch als Absage an die gesellschaftlich-politische Entwicklung des damaligen Japan. Oshima: «Ich denke, dass die beiden Liebenden dieser Situation indifferent gegenüberstehen, ist in sich schon sehr politisch.» Da in Oshimas wenig differenzierter Sicht zwischen dem Japan von 1936 und dem von 1976 kaum Unterschiede bestehen, wird die gesellschaftliche Gegenposition des Liebespaares, und damit auch des Films, deutlich, wenn auch nicht unbedingt überzeugender.
«Im Reich der Sinne» wurde während der Berlinale 1976 beschlagnahmt, aber im Januar 1978 von der 5. Strafkammer des Bundesgerichtshofes in Berlin ohne Schnitte freigegeben. Der Film sei «weder insgesamt noch in Einzelteilen pornographisch» und erfülle «nicht die vom Bundesgerichtshof zum früheren Begriff der unzüchtigen Schrift entwickelten Merkmale (...). Er zeigt zwar viele sexuelle Vorgänge, schildert sie aber nicht anreisserisch ohne Sinnzusammenhang mit anderen Lebens-

äusserungen und verherrlicht nicht Ausschweifungen und Perversitäten. Er zielt auch nicht ausschliesslich oder überwiegend auf die Erregung eines sexuellen Reizes bei dem Betrachter ab.» In der Tat unterscheidet sich Oshimas Film beträchtlich von pornographischen Erzeugnissen. Er reiht nicht einfach voyeuristisch Gross- und Detailaufnahmen sexueller Akte aneinander. Seine vorwiegend statische Kamera bleibt auf Distanz, die Struktur des Films und die einzelnen Szenen folgen logisch der inneren Entwicklung der exzessiven Leidenschaft des Paares. Die Interieurs und Farben sind kühl, fast eisig. Aber im Grunde genommen lohnt sich die Diskussion, ob pornographisch oder nicht, kaum. Einige Szenen und die entsetzliche, blutige Amputierung des Geschlechtsteils werden viele berechtigterweise als unerträglich empfinden, und wer Anstoss nehmen will am sexuellen Naturalismus, wird genügend Anlass finden. Der «Skandal» dieses Films liegt für mich nicht in diesen sogenannt «anstössigen» Szenen, sondern in der Grundhaltung des Films. Hier ziehen sich zwei Menschen total auf ihre Individualität und Geschlechtlichkeit zurück, brechen alle Brücken zur Umwelt und zur Gesellschaft ab. Ein «subversiveres» Verhalten ist kaum denkbar und ist weit «anstössiger» als eine pornographische, sexuell aufreizende Szene. Diese Dimension konnten oder wollten die deutschen Bundesrichter offenbar nicht sehen und begnügten sich mit einer verharmlosenden Interpretation.
Ausserhalb jeder sittlich-ethischen Ordnung setzen sich hier zwei Menschen zur absoluten Norm und machen die sexuelle Lusterfüllung zum alleinigen Inhalt und Zweck ihres Lebens. Man kann wohl, wie es Hartmut Weber im «Evangelischen Filmbeobachter» (5/78) unter Berufung auf Paulus (Röm 6,23: «Denn der Lohn, den die Sünde zahlt, ist der Tod») diese radikale Haltung, die auf Umwelt, Mitmensch und Gott verzichtet, als die «Sünde» schlechthin verstehen. Nur dürfte diese theologische Interpretation des Films sozusagen als abschreckendes Beispiel die In-

Totaler Rückzug auf Individualität und Geschlechtlichkeit: «Das Reich der Sinne».

tentionen des Filmautors in ihr Gegenteil verkehren. Denn Oshima versteht das Verhalten Sadas und Kichizos als eine mögliche Gegenposition zur damaligen (und heutigen) Wirklichkeit. Jede andere Interpretation verharmlost die Sprengkraft dieses Films. Das wirklich Anstössige ist, dass in diesem Film Liebes- und Todessehnsucht total identisch sind. Die Liebe findet Kulminationspunkt und letzte Erfüllung im Tod des Partners. Dies scheint mir jedoch eine rein nihilistische Perspektive zu sein, die wohl einer «Gottesanbeterin», nicht aber dem Menschen entsprechen kann.
Man könnte es sich leicht machen und den ganzen Film als mehr oder weniger abwechslungsreiche Abfolge von Geschlechtsakten betrachten und ihm die Etikettierung «japanischer Edelporno» verpassen. Das bisherige Schaffen Oshimas jedoch berechtigt zur Annahme, dass er die Geschichte Sadas und Kichizos nicht bloss als Aufhänger für die drastische Schilderung von teilweise «exotischen» Koitus-Variationen» mit tödlichem Ausgang benutzt hat, sondern dass es ihm tatsächlich um eine parabelhafte gesellschaftskritische Auseinandersetzung geht. Auch unter Anerkennung dieses Ziels muss die Feststellung erlaubt sein, dass Oshimas Film mit den Vorstellungen einer christlichen Moral und Ethik nicht in Übereinstimmung zu bringen ist. Allerdings dürfte auch dieser Film, wie die übrigen von Oshima, nur auf dem Hintergrund der japanischen Kultur, Geschichte und Gesellschaft ganz zu verstehen und entsprechend zu bewerten sein. Dafür fehlen mir und den meisten westlichen Zuschauern die notwendigen Voraussetzungen. Franz Ulrich

FILMKRITIK

Serkalo (Der Spiegel)

Sowjetunion 1974. Regie: Andrej Tarkowskij (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/96)

«Ich wollte einen einfachen Film drehen, einen, der nur das bedeutet, was er zeigt. Es gibt darin keine Episoden, die als Symbole zu entschlüsseln sind, es gibt darin nichts Zeichenhaftes. Wenn wir in diesem Film Doppelsinniges finden, dann weil wir nicht gewohnt sind, auf der Leinwand die Wahrheit zu sehen. Der Film enthält nur authentische, dokumentarisch betrachtete Vorkommnisse.» Diese Worte, die der russische Regisseur Andrej Tarkowskij anlässlich der Aufführung seines Films «Der Spiegel» in Paris sprach, erfüllen mich vorerst mit Erleichterung. Sie entbinden den Kritiker vor der Interpretation eines sehr komplexen, vielschichtigen Werkes, gestatten ihm, auf das einzutreten, was er im Kino gesehen, erlebt und empfunden hat. Damit ist aber auch gleich zugegeben, dass Tarkowsijs Film offenbar so einfach, wie dies der Regisseur in Paris behauptet hat, nicht ist. Und selbst wer mit russischer Eigenart vertraut ist, findet sich in diesem mitunter labyrinthartig angelegten Opus so leicht nicht zurecht: Jedenfalls hat gerade die russische Kritik, haben vor allem aber auch die allgewaltigen Filmoberen der Partei auf «Serkalo» recht geharnischt reagiert. «Der Spiegel», so hiess es etwa, sei allein einer elitären cinephilen Minderheit zugänglich und erfülle deshalb nicht die sowjetische Forderung an den Film, zielgerichtete Kunst für die Massen zu sein. Ob indessen nicht noch andere Gründe dazu geführt haben, dass Tarkowskijs letzter Film in der Sowjetunion mehr oder weniger totgeschwiegen wurde und erst Jahre nach seiner Entstehung ins Ausland geschickt wurde, wird im Verlaufe dieser Würdigung noch zu untersuchen sein.

★

Im Rahmen dessen, was an Filmen aus der Sowjetunion im europäischen Westen zu sehen ist – weniger Kunst für die Massen als linientreue Kinokonfektion –, nimmt sich «Der Spiegel» doch sehr ungewöhnlich aus. Er ist, so scheint mir – und damit