



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

Ôshima Nagisas Film Kôshikei (Tod durch Erhängen, 1968) und seine Bezüge zu Jean-Paul Sartres Existenzphilosophie

Boehler, Natalie; Müller, Simone

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-42813>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Boehler, Natalie; Müller, Simone (2010). Ôshima Nagisas Film Kôshikei (Tod durch Erhängen, 1968) und seine Bezüge zu Jean-Paul Sartres Existenzphilosophie. In: Adachi-Rabe, K; Becker, A; Mundhenke, F. Japan - Europa: Wechselwirkungen zwischen den Kulturen im Film und den darstellenden Künsten. Darmstadt: Büchner-Verlag, 35-54.

Nagisa Ôshimas Film *Kôshikei* (*Tod durch Erhängen*, 1968) und seine Bezüge zu Jean-Paul Sartres Existenzphilosophie

Natalie Böhler und Simone Müller

Das Thema der folgenden Ausführungen ist die Rezeption des Sartre'schen Existentialismus in den theoretischen Schriften und im Filmschaffen von Nagisa Ôshima (*1932), einem der führenden Vertreter des japanischen *Nôberu Bôgu* Films. Als Fallbeispiel dient Nagisa Ôshimas Film *Kôshikei* (*Tod durch Erhängen*) aus dem Jahr 1968, in dem Ôshima einen bekannten Mordfall in Japan aus dem Jahr 1958 und die damit verbundene Todesstrafe des Täters sozialkritisch aufgreift. Anhand des Films werden zunächst thematische Bezüge zu Sartres Theorie des Existentialismus herausgearbeitet und einem zweiten Teil aus filmanalytischer Perspektive veranschaulicht, wie die filmische Narration das Konzept des Existentialismus stützt. Der Film eignet sich besonders gut zur Darstellung existentialistischer Elemente und lässt zudem Bezüge zu Kafka und dem Epischen Theater Brechts zu.

1. Einleitung

Unmittelbar nach Ende des zweiten Weltkriegs entstand bekannterweise in Frankreich eine Geistesströmung, in deren Mittelpunkt die Philosophie und Person von Jean-Paul Sartre (1905-1980) stand und die unter dem Namen Existentialismus nicht lediglich eine Intellektuellenschicht, sondern eine breite Öffentlichkeit in ihren Bann zog. Der „Sartre-Effekt“, wie das Phänomen von Pierre Bourdieu (Bourdieu 2001: 339) genannt wird, verbreitete sich schon bald

auf der ganzen Welt, bis hin nach Ostasien. Insbesondere in Japan löste der französische Denker einen regelrechten Sartre-Boom (*Sarutoru bûmi*) (Irie 1967: 172) aus.

Das Interesse für Sartres Philosophie und politische Schriften erreichte in den 60er Jahren einen Höhepunkt: Im Zuge der Turbulenzen um die Verlängerung des japanisch-amerikanischen Sicherheitsvertrags im Jahr 1960 (Anpo-Unruhen), dem darauf folgenden Vietnam-Krieg sowie der Studentenunruhen an den Universitäten, waren die 60er Jahre geprägt durch eine starke Politisierung der japanischen Gesellschaft und vor allem der Intelligenz. Die Zeit war gezeichnet durch heftige Kritik an kolonialpolitischen Machtbestrebungen, in deren Zuge sowohl die amerikanische Außenpolitik als auch die als ‚imperialistisch‘ bezichtigte Kollaborationspolitik der japanischen Regierung unter heftigen Beschuss geriet. Aus diesen Gründen stießen die Schriften engagierter, kolonialismuskritischer Intellektueller wie Jean-Paul Sartre oder auch Frantz Fanon (1925-1961), der sich insbesondere im Algerienkrieg engagiert hatte (Fanon 1969) sowohl seitens der Studenten als auch der japanischen Intellektuellen auf reges Interesse.

Im Jahr 1966 wurden Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir (1908-1986) zu einer Vortragsreise nach Japan eingeladen, wo sie mit führenden japanischen Intellektuellen wie Kôbô Abe (1924-1993), Kenzaburô Ôe (1935-), Rokurô Hidaka oder Shunsuke Tsurumi (1922-) über zeitkritische Fragen diskutierten. Sartre und Beauvoir wurden zum Erstaunen der beiden (Beauvoir 1976: 265) in Japan Rockstars ähnlich empfangen: Man nannte das namhafte französische Intellektuellenpaar Seitens der Medien zuweilen „Beatles des Wissens“ (*Chishikējīn no bîtoruzu*, Asabuki 1996: 53).

Die konjunkturellen und strukturellen Voraussetzungen (Bourdieu 2001: 339) der japanischen Nachkriegszeit boten einen idealen Rezeptionsboden für den Existentialismus in Japan: Das Land hatte nach der Kriegsniederlage nicht nur Schwierigkeiten mit der Bewältigung seiner eigenen Vergangenheit, sondern war zudem nach 1945 mit der Okkupationspolitik der Alliierten Mächte unter Schirmherrschaft der USA konfrontiert. Aus diesem Grund bildete sich nach 1945 in Japan – ähnlich wie in Deutschland – eine Generation von Intellektuellen heraus, die sich Fragen individueller Kriegsverant-

wortung stellten und nach zukünftiger Verantwortung beim Aufbau einer demokratischen Gesellschaft (*minsbu shugi shakai*) fragten. In Japan waren es vor allem Schriftsteller, die sich dieser Frage annahmen und die Verantwortung der Literatur in einer modernen Gesellschaft betonten. In dem nach 1945 von linken Romanisten angeführten literarischen Feld Japans richteten die Schriftsteller auf der Suche nach intellektuellen Modellen ihren Blick insbesondere nach Frankreich. In der Résistance-Literatur und dem nachkriegszeitlichen, von Sartre postulierten Konzept der „littérature engagée“ (jap. *angāju no bungaku*) entdeckten sie ein intellektuelles Ideal und Vorbild für ihre eigene Literatur und transformierten dieses Modell auf japanische Verhältnisse. In der japanischen Nachkriegszeit entstand somit ein politisch engagierter und sozialkritischer Typus des intellektuellen Schriftstellers, der dem Konzept des französischen Intellektuellen in vieler Hinsicht ähnelt, und der sich in seiner Selbstdefinition stark am Sartre'schen Engagementkonzept orientierte. Erst in den 70er Jahren verlor dieser Intellektuellentypus in Japan seine Wirkkraft.

Aus oben erwähnten Gründen erstaunt es deshalb nicht, dass viele engagierte Intellektuelle der 60er Jahre Schriftsteller waren. Zu nennen seien etwa Makoto Oda (1932-2007) und Ken Kaikō (1930-1989), die sich insbesondere in der Friedensbewegung *Beheiren* engagierten, oder Kenzaburō Ōe, der sich in der Antiatombombenbewegung stark machte; Ōe hatte seine Examensarbeit über Sartre verfasst und war in seinem schriftstellerischen Schaffen nach eigenen Aussagen grundlegend durch den Sartre'schen Existentialismus inspiriert (Ōe 1962: 35; Ōe 1966: 155; Treat: 1987: 101).

Sartres Denken zeigt seine Spuren auch im Schaffen japanischer Filmemacher der Nachkriegszeit. Die Regisseure des japanischen Nouvelle Vague Films (*Nāberu Bāgu*), zu deren Hauptvertretern Kijū Yoshida (*1933), Nagisa Ōshima oder Masahiro Shinoda (*1931) zählen, bekundeten eine starke Verehrung für französische Filmemacher wie Jean-Luc Godard, François Truffaut oder Alain Resnais. Die japanischen *Nouvelle-Vague*-Filme verzeichnen ebenfalls starke Einflüsse des französischen Existentialismus, der in engem Zusammenhang zum französischen *Nouveau roman* aber auch zur *Nouvelle Vague* zu sehen ist. Kijū Yoshida etwa hatte französische Literatur studiert

und seine universitäre Abschlussarbeit über Sartres *Die Kritik der dialektischen Vernunft* verfasst (Tessier 1997: 71).

Nagisa Ôshima war nicht minder stark durch Sartres Denken geprägt. Wie viele japanische Nachkriegsintellektuelle sympathisierte Ôshima mit Sartres Idee des engagierten Intellektuellen, und viele seiner Filme und Schriften erinnern an die phänomenologischen Analysen des Sartre'schen Existentialismus (Koch 1982: 8). Ôshimas Rezeption von Sartres Denken zeigt sich unter anderem etwa daran, dass er in zahlreichen seiner theoretischen Schriften Sartre und seine Philosophie zitiert. In einem Interview über seinen Film *Kôshikei* betont er seine Hochachtung für den französischen Existentialisten:

„Welchen Autor verehren Sie?“

Als ich dies gefragt wurde, schlug mein Herz schneller.

„Jean-Paul Sartre“.

Bei dieser Antwort spürte ich, wie sich in meinen Augen Tränen sammelten. Hatte ich nicht zehn Jahre lang Filme gemacht, nur um diesen einen Satz zu sagen? All die Anstrengungen, um Regisseur zu werden, um Filme zu drehen, waren sie nicht dieses einen Augenblickes wegen? (Hasegawa 2001: 26-27).¹

Das Zitat bestätigt in Ôshimas eigenen Worten seine Prägung durch Sartre. Offenbar spielte Sartre für seinen Lebensweg eine so zentrale Rolle, dass allein der Gedanke an Sartre Tränen in ihm aufsteigen lassen. Bei dieser Gelegenheit soll jedoch betont werden, dass die japanischen Filmmacher nicht lediglich den französischen *Nouvelle Vague*-Film oder Sartres Existentialismus imitierten. Die japanische Rezeption von ausländischem Gedankengut zeichnet sich durch die ganze Geschichte hinweg durch eine starke Selektion, Reflexion und Adaptation an den eigenen kulturellen Kontext aus. Übernahmen schliessen immer auch einen Transformationsprozess mit ein, der Neuartiges hervorbringt (Nüssli 2000: 4) und nicht lediglich in eine Richtung verläuft.

¹ Das vollständige Zitat in englischer Sprache ist nachzulesen in: Müller 2009: 192.

2. Nagisa Ôshima: ein engagierter Filmemacher²

Sowohl Sartre als auch Ôshima zeichnen sich durch ihr gesellschaftspolitisches Engagement aus. Beide sahen es als ihre Aufgabe, „die Welt darzustellen und von ihr Zeugnis abzulegen“ (Sartre 1981: 219). Ôshima war politisch aktiv und machte sich öffentliche Organe wie die Massenmedien zunutze, um seine Meinungen zu zeitgenössischen Angelegenheiten einer breiteren Öffentlichkeit mitzuteilen. Er ist deshalb als „öffentlicher Intellektueller“ (*public intellectual*) einzustufen. Das Bedürfnis, sich mit politischen und sozialen Verhältnissen in Japan kritisch auseinanderzusetzen und die Kunst dafür einzusetzen, um an die Gesellschaft zu appellieren und auf eine Verbesserung der Zustände hinzuwirken, teilt er mit seinen Kollegen der *Nûberu Bâgu*. Ihnen allen ist gemeinsam, dass in ihren Filmen Individualität, Außenseiterdasein und Minderheiten eine zentrale Rolle spielen (Nüssli 2000: 6).

1960 drehte Ôshima den Film *Nihon no yoru to kiri* (*Nacht und Nebel in Japan*, J 1960), dessen Titel an Alain Resnais' Dokumentarfilm über den „Nacht-und-Nebel-Erlass“³ des NS-Staates, *Nuit et Brouillard* (F 1955), anspielt. Der Film behandelt sozialkritisch die japanischen Studentenbewegungen, die unter anderem durch die Erneuerung des japanisch-amerikanischen Sicherheitsvertrags im Jahr 1960 ausgelöst wurden. Der Film bringt Ôshimas Desillusionierung mit der stalinistisch orientierten kommunistischen Partei zum Ausdruck und bezieht klar Stellung für die damals aufkommende Bewegung der Neuen Linken (*shinsayoken*). Da er dezidiert staatskritische Elemente enthält – die Maßnahmen der japanischen Regierung gegen die Studenten werden als Nacht-und-Nebel-Aktion dargestellt –, wurde der Film weniger als eine Woche nach der Erstaufführung von der Produktionsfirma

² Die Ausführungen in diesem Kapitel beruhen teilweise auf Müller 2009.

³ Die Bezeichnung „Nacht-und-Nebel-Erlass“ geht auf den „Führererlass“ vom 7. Dezember 1941 zurück, der später im Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher als solchen bezeichnet wurde. Danach wurden Zivilisten, die einer Straftat gegen das Deutsche Reich beschuldigt wurden, zum Tod verurteilt und hingerichtet, oder ohne jede Information aus den besetzten Gebieten nach Deutschland verschleppt. Dieses ‚Verschwindenlassen‘ diente zur Abschreckung von Widerstandskämpfern.

Shôchiku Ôfuna, bei der Ôshima bis dahin angestellt war, aus dem Programm zurückgezogen – kurz nach der Ermordung des sozialdemokratischen Politikers Inejirô Asanuma durch einen rechtsextremen Studenten – unter dem Vorwand, der Film ziehe kein Publikum an und sei ein Risikofaktor für die Gesellschaftsordnung (Bock 1978: 33). Aus Protest verließ Ôshima in der Folge Shôchiku, um seine eigene, unabhängige Produktionsfirma „Oshima Productions“ zu gründen. In der Einleitung zum Drehbuch von *Nihon no yoru to kiri* äußert sich Ôshima wie folgt:

Alle Menschen sind verantwortlich. Diejenigen, die diese Situation geschaffen haben, müssen sie verändern. Ihr, die ihr die aktiven Kräfte der Veränderung sein könntet, aber dennoch wie erstarrt und eingemauert in der gegebenen Situation verharrt; ihr, die ihr euch ein einziges Mal erhoben habt und von dem einen Mißerfolg so niedergeschlagen seid, daß ihr nun ungeduldig auf eine Veränderung von außen wartet; ihr die ihr den Fortbestand dieser Situation in eurem Innersten gewährleistet, obwohl ihr glaubt, sie zu verändern – ihr alle seid gemeint! Euch will ich bloßstellen, mitsamt euren Fehlern, eurer Korruption und euren Schwächen [...]. (Ôshima 1982: 110)

Man ist erinnert an Sartres Definition des „falschen Intellektuellen“, wie er diesen 1966 in seinen Vorträgen in Japan *Plaidoyer pour les intellectuels* in Absetzung zum „wahren Intellektuellen“ definiert hatte (Sartre 1995: 121). Sartre hatte ein weites Verständnis von Verantwortlichkeit: Ihm zufolge zeichnet man immer auch für das verantwortlich, was man nicht zu verhindern sucht (Sartre 1981: 220). Passivität war ihm Zeichen falscher Intellektualität.

Ein zentrales Anliegen bei Ôshima ist der Appell an den Zuschauer zur Veränderung sozialer und politischer Verhältnisse. Wichtige Mittel hierbei sind Schock und Verfremdungstechniken. In diesem Postulat steht Ôshima ebenfalls in der Tradition des japanischen *Nûberu Bâgu*-Films. Die Modernisten entschlossen sich, dem Zuschauer keine überzeugenden Gefühle und Argumente zu liefern, sondern einen „Schock“ in ihm auszulösen (Ôshima 1988: 17). Andererseits lassen sich hier auch die Theorien des Brecht'schen Epischen Theaters, insbesondere seiner Verfremdungstheorie, erkennen. Brecht vertritt gleichfalls die Sicht, Kunst trage Verantwortung gegenüber der Gesellschaft und müsse als Mittel zur politischen Aufklä-

nung eingesetzt werden, da sie sonst zur Zementierung der bestehenden Verhältnisse beitrage. Sowohl Brecht als auch Ôshima teilen die Auffassung, dass die realistischen Konventionen für eine Auseinandersetzung mit der neuzeitlichen Wirklichkeit unzureichend sind und arbeiteten deshalb an einer Umgestaltung des Theaters/Films, mit dem Ziel, das Publikum mit essentiellen Aussagen über die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse zu erreichen und darauf Einfluss zu nehmen (Nüssli 2000: 86). Inwieweit Ôshima direkt von Brecht beeinflusst war, lässt sich indes schwer festmachen, er erwähnt Brecht in seinen theoretischen Schriften nicht. Sartre hingegen referiert in seinen Theatertheorien stark auf Brecht. Er postuliert wie jener, dass eine Verfremdung nötig sei, um den Zuschauer aus seiner Trägheit zu reißen und zum Denken zu veranlassen (Sartre 1981[1960]), weshalb es nahe liegt, dass Ôshima indirekt über Sartre von Brecht beeinflusst wurde.

In Ôshimas Postulat des engagierten Regisseurs, in seiner Forderung nach einem ständigen dialektischen Austausch zwischen Autor, Zuschauer, Werk und Realität finden wir auch Sartres Literaturtheorien wieder, wie er sie etwa in seinem berühmten Werk *Was ist Literatur?* (*Qu'est-ce que la littérature*, 1947) formuliert. Zum Vergleich sei ein Auszug aus Sartres Werk zitiert:

Der Schriftsteller hat gewählt, die Welt zu enthüllen, insbesondere den Menschen den anderen Menschen, damit sie angesichts des so entblößten Objekts ihre ganze Verantwortung auf sich nehmen. [...] Gleichmaßen ist es die Funktion des Schriftstellers, so zu wirken, dass keiner die Welt ignorieren und keiner in ihr sich unschuldig nennen kann. (Sartre 1981: 18)

Nagisa Ôshima kritisiert die japanische Politik und Gesellschaft aus verschiedenen Perspektiven. Doch das zentrale Thema seiner Filme ist Unterdrückung (Satô 1987: 376-77). Mittels des Motivs behandelt Ôshima verschiedene zeitpolitische Angelegenheiten wie den Vietnamkrieg, die Studentenproteste, die Todesstrafe, aber auch gesellschaftliche Angelegenheiten wie Armut, Rassendiskriminierung und Sexualität. Das Leitmotiv von Ôshimas Filmen ist die Frage, wie der Mensch wahrhaftig frei und subjektiv zu sein vermag. Der Kampf gegen Repression war auch eines der zentralen Anliegen Sartres:

Wenn unsere Wünsche erfüllt werden könnten, dann würde der Schriftsteller [...] vom Unterdrückten und vom Unterdrücker gelesen werden, würde für den Unterdrückten gegen den Unterdrücker Zeugnis ablegen, würde dem Unterdrücker von innen und von außen sein Spiegelbild vorhalten, würde mit dem Unterdrückten und für ihn der Unterdrückung bewusst werden und zur Bildung einer konstruktiven und revolutionären Ideologie beitragen. (Sartre 1981: 141)

Um Repression und Widerstand auszudrücken, verwendet Ôshima oft Kriminelle, Menschen mit einer tief verwurzelten psychologischen Abweichung, welche sich in unverständlichem, oft destruktivem Verhalten äußert. Ôshima beschreibt insbesondere in seinen frühen Filmen mit Vorliebe kriminelle Außenseiter, welche unter extremem Druck eine außerordentliche Vorstellungskraft entwickeln, welche schließlich in einem Verbrechen kulminiert, eine Verurteilung durch die Gesellschaft jedoch von sich weisen.

Kriminelle, die eine Fremddefinition als Kriminelle zurückweisen, ist eines der zentralen Motive der Literatur und des Films der 50er und insbesondere der 60er Jahre und muss – wie in zahlreichen anderen Ländern – im Kontext der intellektuellen Szene der Nachkriegszeit beurteilt werden: Die japanischen Künstler gehörten einer Generation von Intellektuellen an, deren Ideal Ausdruck der eigenen Meinungsbildung, Ausübung von Freiheit und Subjektivität war und diesbezügliche Einmischung seitens der herrschenden Elite bewusst zurückwies (Satô 1987: 38). Ôshima erklärte die häufige Beschreibung von „rechtschaffenen Kriminellen“ in seinen Filmen durch nationale Tendenzen einer Opferhaltung:

Ich will in keiner Weise das Verständnis für die Opfer negieren. Aber wenn die Menschen so einen Opfer-Komplex entwickeln und das dann auch noch als Thema immer wieder aufgegriffen wird, muss ich mich entschieden dagegenstemmen. Für Opfer habe ich durchaus Verständnis, aber von diesem Opfer-Komplex distanzieren mich. Das sind die Überlegungen, aus denen heraus ich versucht habe, Filme zu machen. Ich wollte Charaktere entwickeln, die nicht diesen Opfer-Komplex bedienen. Charaktere, die nicht Opfer sind, sondern Täter.⁴

4 <http://www.3sat.de/3sat.php?http://www.3sat.de/ard/50268/index.html>.

Ôshimas Kritik steht im Kontext einer breit diskutierten Debatte der Nachkriegszeit, der Debatte um das Opferbewusstsein (*bigaisha ishiki*) der Intellektuellen in Bezug auf ihre Rolle während des Zweiten Weltkriegs.

Nagisa Ôshima ist nicht nur als engagierter Gesellschaftskritiker vergleichbar mit Sartre. Seine Filme zeigen klar existentialistische Züge, welche direkt auf Einflüsse durch Sartres Schriften zurückzuführen sind. Insbesondere Themen wie Scham, Schuld, Freiheit und Sexualität zeigen Parallelen zu Sartres Theorien, wie er sie etwa in *Das Sein und das Nichts* (*L'être et le néant*, 1943) darlegt.⁵

3. *Kôshikei* (*Tod durch Erhängen*, 1968)

Entstehungsgeschichte und Hintergründe

Kôshikei war inspiriert durch eine wahre Begebenheit: die Exekution eines koreanischstämmigen Mörders namens Ri Chin'u im Jahr 1963. Dieser hatte zwei japanische Schulmädchen getötet und danach durch die Medien und die Polizei seine Verbrechen publik gemacht. Der Fall wurde als Sensation behandelt, rief ein großes Medieninteresse hervor und teilte die Meinung der Öffentlichkeit, unter anderem, weil Ri Chin'u selbst es war, der den Kontakt zu den Medien gesucht hatte. Je nach politischem Standpunkt sah man in dem Fall eine Konsequenz der sozialen Benachteiligung Ris, die eine Entwicklung des Angeklagten verhindert habe und in einem Racheakt an der japanischen Gesellschaft mündete, oder man las im Gegenteil aus Ris Mord ein besonders grausames Beispiel eines mangelnden moralischen Bewusstseins, das eine Gefahr für die Gesellschaft darstellt (Nüssli 2000: 12). Empörung rief insbesondere Ris Verhalten während des Prozesses hervor: Während des ganzen Verfahrens zeigte er keinerlei Reue und schien gelassen zu wirken.

Der Fall wurde mehrmals in Literatur und Film umgesetzt, etwa als Roman von Kenzaburô Ôe mit dem Titel *Sakebigoe* (*Der Schrei*,

⁵ Ôshimas Beeinflussung durch Sartres Existentialismus zeigt sich indirekt auch durch den Umstand, dass er im Jahr 1961 in seinem Film *Shûku* (*Der Fang*) die gleichnamige Erzählung von Kenzaburô Ôe verfilmte, dessen literarisches Schaffen wie oben erwähnt stark durch den Existentialismus Sartre'scher Ausprägung gezeichnet ist.

1962). Die bekannteste künstlerische Umsetzung des Falls ist jedoch Ôshimas Film *Kôshikei*.

Inhalt

Das Handlungsgerüst von *Kôshikei* ist wie folgt: Ein Mann, der R genannt wird, hat zwei Schulmädchen vergewaltigt und wird zum Tod verurteilt. Die Erhängung schlägt jedoch fehl, R verliert sein Gedächtnis und ist sich dadurch seines Verbrechens nicht mehr bewusst. Er kann kein zweites Mal erhängt werden, da nach japanischem Gesetz ein Mensch, der nicht bei vollem Bewusstsein ist, nicht verurteilt werden kann (Nüssli 2000: 14). Die verantwortlichen Beamten geraten nun in Verlegenheit und beschließen, das Bewusstsein des Verurteilten über seine Vergangenheit und seine Schuld wiederzuerwecken. Dies versuchen sie, indem sie ihm seine Identität vorspielen. Zunächst kann sich R nicht mit dem Bild identifizieren, das die Beamten ihm von ihm selber geben, er nimmt die Fremdbestimmung nur prozesshaft an. Nach der Selbstfindung akzeptiert R schließlich, R zu sein und willigt in seine nochmalige Exekution ein. R übernimmt somit bewusst Verantwortung für seine Tat und beweist Freiheit über seine eigenen Handlungen. Die Henkersschlinge am Schluss des Films bleibt allerdings leer – womöglich ein Hinweis auf eine innere Weigerung Rs, seine Schuld anzunehmen.

Ôshima, der in dem Film eindeutig Stellung für Ri einnimmt, kritisiert in *Kôshikei* einerseits die Todesstrafe, andererseits die gesellschaftliche Marginalisierung der koreanischstämmigen Menschen in Japan, eine Thematik, die in den 60er Jahren in Japan eine besondere Brisanz hatte. Die Schuld an Ris Fall sieht Ôshima in den oppressiven Strukturen des japanischen Staates, der einerseits die Koreaner diskriminiert und andererseits die Todesstrafe gutheißt (Nüssli 2000: 13). Ôshima interpretiert Ris Verbrechen somit als Auflehnung gegen den japanischen Staat und zeichnet ihn als Menschen, der geistig so weit über den Staat hinausgewachsen ist, dass er die Todesstrafe überlebt.

Struktur

Kôshikei ist straff durchstrukturiert. Der Film ist in sieben Kapitel aufgeteilt, die jeweils einzelnen Abschnitten in Rs Entwicklung entsprechen. Jedes Kapitel wird mit einem Zwischentitel angekündigt:

1. *R no nikutai wa shikei o hitai shita*
Rs Körper hat die Todesstrafe negiert
2. *R wa R de aru koto o ukeirenai*
R akzeptiert nicht, dass er R ist
3. *R wa R o tasha to shite ninshiki suru*
R nimmt R als jemand anderen wahr
4. *R wa R de aru koto o kokoromiru*
R versucht, R zu sein
5. *R wa Chôsenjin to shite benmei sareru*
R wird als Koreaner verteidigt
6. *R wa R de aru koto ni tôtatsu suru*
R kommt zum Schluss, dass er R ist
7. *R wa subete no R no tame ni R de aru koto o hikiukeru*
R nimmt es für alle Rs auf sich, dass er R ist

Im Zentrum der Handlung steht das Bewusstsein Rs bzw. dessen Fehlen: Seine Amnesie löst die Filmhandlung eigentlich erst aus. Bemerkenswerterweise entspricht der japanische Ausdruck für den Anderen (*tasha*) dem philosophischen Terminus, der in japanischen Sartre-Übersetzungen für Sartres Begriff des „Anderen“ verwendet wird.

Existenz: Der Lebensentwurf im Blick der Anderen

Kôshikei thematisiert verschiedene Realitäts- und Bewusstseinssebenen, inhaltlich und stilistisch. Die thematische Ebene der Existenz zeigt deutliche Einflüsse von Sartres Philosophie. Existenz in Sartre'scher Auffassung ist geprägt durch die Geburt. Sie bedeutet das Geworfensein in die Welt; die Welt definiert unsere Existenz durch den Blick der Anderen. Sartre zufolge wird das Selbst des Für-sich (*pour-soi*) durch die Anderen konzipiert. Durch die Art, wie uns die Anderen sehen, definieren wir uns selbst, und zwar durch Akzeptanz und Identifikation mit der Meinung der anderen, die wir in Form unserer Selbstidentifikation internalisieren. Wir haben aber immer die Freiheit, uns zu entscheiden, ob wir diese Existenz annehmen.

Die Identitätsstiftung durch die Anderen ist ein zentrales Thema des Films *Kôshikei*: R kommt als unbeschriebenes Blatt durch eine Art Wiedergeburt, durch die Panne beim Henken, in eine vorgegebene, vorbestimmte Situation. Er wird als Objekt, in Sartre'scher Terminologie als Ding-an-sich (*en-soi*), behandelt. Die Welt, in die er geworfen wird, besteht aus Repräsentanten von Institutionen: Polizei, Justiz, Medizin, Kirche; es ist also eine Welt, die durch Autoritäten und Machtinstanzen geprägt ist, die über R bestimmen und ihn definieren wollen, damit er in ihre Vorstellung des weiteren Ablaufs der Bestrafung passt.

Dazu inszenieren sie seine Tat, sie stellen sie in einem Theaterstück nach. R wird seine Tat buchstäblich vor Augen geführt, das Verbrechen steht ganz im Zeichen von Sehen und Gesehen werden. Hier zeigen sich Bezüge zu Sartres Konzept von Scham: Scham entsteht Sartre zufolge durch die Tatsache, bei einer Handlung gesehen zu werden, und sich dadurch seiner Taten bewusst zu werden. Erst durch den Blick des Anderen empfindet der Mensch Scham.

Die Autoritäten verhalten sich dabei fragwürdig: Sie räumen ein, sich gut in den Täter versetzen zu können und auch schon wie er empfunden zu haben. Ôshima zeigt die Autoritäten nicht als Respektpersonen, sondern im Gegenteil in einem sehr zweifelhaften Licht, und übt dadurch Kritik an japanischen staatlichen Institutionen. Rs Situation und die Art der Darstellung von Autoritäten erinnert stark an absurdes Theater und an Werke von Franz Kafka: das Motiv des „Theaters der Justiz“, die Absurdität und gleichzeitige Bedrohlichkeit des Justizsystems und die Hilflosigkeit und Ausweglosigkeit des Individuums (wie etwa in *Der Prozess*, 1925, *In der Strafkolonie*, 1919), außerdem: Die Initiale R als Name steht für die fehlende Identität von R, sein Name ist lediglich ein anonymer Platzhalter.

Das Theatrale, Absurde wird durch die filmische Inszenierung mitkonstituiert: Die Beamten schauspielern wie in einem Kammerstück – eine räumliche Situation, die an Sartres *buis-clos*-Atmosphäre erinnert. „L'enfer, c'est les autres“ wäre auch für *Kôshikei* stimmig. Die Handlung in *Kôshikei* spielt sich fast nur in Innenräumen ab, passend zur Thematik des Eingesperrtseins und zum Ausdruck der Macht der Autorität. In Sartres Werk ist die Mauer ein wichtiges Symbol für die Unaufrichtigkeit (*mauvaise foi*), die Eingeschlossenheit

in sich selber – sie kommt vor in *Bei geschlossenen Türen* (*Huis clos*, 1945), *Die Mauer* (*Le mur*, 1939), *Das Zimmer* (*La Chambre*, 1939), *Die Eingeschlossenen von Altona* (*Les séquestres d'Altona*, 1960) etc.

Das karge Interieur wirkt bühnenhaft, wie der neutrale Raum im Avantgardetheater. Die Ausstattung ist bewusst reduziert, auf das Notwendige beschränkt, sie arbeitet mit Abstraktionen und Andeutungen. So verweist etwa ein mit Zeitungen tapeziertes Zimmer möglicherweise auf den zeitgeschichtlich-politischen Hintergrund des Japan-Korea-Konflikts. Die karge, theaterhafte Art der Inszenierung verleiht *Kôshikei* eine Atmosphäre, die sich an Sartres Existenzbeschreibung orientiert; das Absurde wird stark gewichtet.

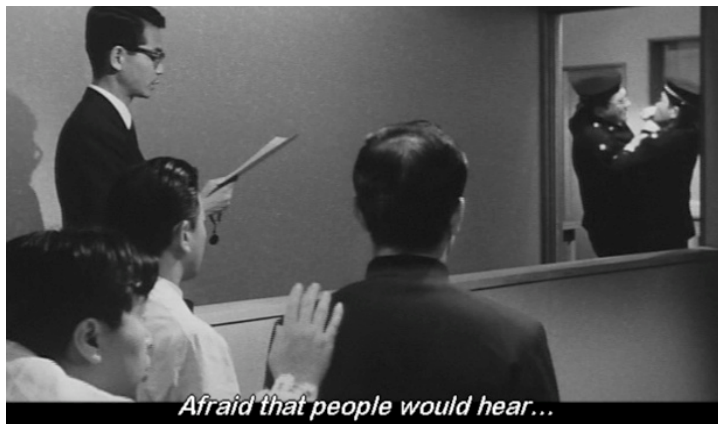


Abb. 1: Kader im Kader, Effekt des des „Theaters im Film“ (00:36:00)

Das Schauspiel lässt ein „Theater im Film“ entstehen, es gibt viele eingeschobene Schauszenen, die wie Performance-Einlagen die Diegese unterbrechen. Zeitweise bringen slapstickartige Einlagen einen grotesken Humor ein. Der Humor arbeitet mit dem Mittel der Über- und Untertreibung.

Fremdheit und Verfremdungseffekte

R ist außenstehend und fremd, schon aufgrund seiner Nationalität: Er ist Koreaner. Hier greift Ôshima den Rassismus-Diskurs zwischen

Japan und Korea auf und kritisiert die gesellschaftliche Marginalisierung und die Armut der koreanischstämmigen Menschen in Japan. R ist aber nicht bloß fremd, sondern darüberhinaus befremdet durch seine Situation und das Verhalten der Anderen; er wirkt losgelöst vom Geschehen, passiv und schicksalsergeben. Vor allem am Anfang drückt sich das aus durch seine körperliche Unbewegtheit, sein Schweigen, den starren Blick und die fehlende oder schlichte Kleidung. Die anderen Figuren tragen im Kontrast dazu alle Uniformen mit Insignien ihrer Funktionen, sie repräsentieren Autoritäten.



Abb. 2: Zwei Polizisten diskutieren über Rs Kopf hinweg (00:29:00)

R zeigt eine enge Verwandtschaft mit dem *Etranger* von Camus: Beide sind Häftlinge vor der Todesstrafe, die sich in der verbleibenden beschränkten Lebenszeit mit der Schuldfrage und dem Gefühl der existentiellen Befremdung auseinandersetzen.

Als filmisches Ausdrucksmittel für das Gefühl der Befremdung setzt Ôshima verschiedene Verfremdungseffekte ein. Dies schafft eine große Distanz des Publikums zu den Figuren und der Handlung – ein ästhetisches Ideal, das auch Sartre in einem Interview zu seinem Theaterstück *Die Eingeschlossenen von Altona* beschreibt:

Dies entspricht dem, was ich für ein ästhetisches Erfordernis des Theaters halte: die Notwendigkeit, eine gewisse Distanz gegenüber dem gezeigten Gegenstand herzustellen, indem man ihn räumlich oder zeitlich verlagert. Einerseits müssen die in Szene gesetzten Leidenschaften so

gedämpft sein, dass man sich ihrer bewusst werden kann; andererseits muss etwas geschehen, was ich das Schwinden des Bühnentrugbilds nennen möchte, der *Theaterillusion*, wie Corneille diesen Ausdruck verstand. Der Zuschauer muss in der Situation des Ethnologen sein, der sich unter Bauern einer rückständigen Gesellschaft niederlässt. Anfangs behandelt er sie fast als Gegenstände. Dann, nach und nach, im Lauf des Studiums, verändert sich sein Gesichtspunkt, und schliesslich entdeckt er, dass er mit dem Studium dieser Bauern sich selbst studiert und entdeckt.⁶

Wie Sartres Werk ist auch *Kôshikei* eher ideell geprägt, das Interesse beider Autoren scheint viel stärker in abstrakten Prinzipien zu liegen als an den Figuren und der Empathie mit ihnen. Die Figuren sind vielmehr eine Art Exempel für Situationen, die Gedankengänge und Ideologien illustrieren sollen. In dieser Haltung ist eine Parallele zum Brecht'schen Theater zu erkennen: Die Verfremdung bricht die emotionale Identifikation der Zuschauer mit dem Geschehen zugunsten einer rationaleren, analytischen Annäherung an den Inhalt des Stücks.

Wie Maureen Turim ausführt, ist Brecht aber nicht als direkter oder einziger Einfluss zu verstehen, sondern es gibt eine längere und komplexe Wechselseitigkeit zwischen Brecht, dem sowjetisch-marxistischen Avantgardetheater und der japanischen linken Avantgarde. Außerdem war Brecht wie viele Dramatiker, etwa Meyerhold oder Eisenstein, wiederum von chinesischen und japanischen Theatertraditionen, beispielsweise dem Kabuki, beeinflusst (Turim 1998: 44). Es kann auch gut sein, dass direkte Bezüge zum japanischen Nô oder Kabuki bestehen, zwei Dramenformen, die beide stark mit Verfremdungseffekten spielen.

Es finden sich verschiedene filmische Arten der Verfremdung in *Kôshikei*: Die distanzierte Kameraführung enthält fast keine Point of View-Shots und wenige Nahaufnahmen, was das Eintauchen in die diegetische Welt erschwert. Die filmische Fiktion wird durchbrochen durch das Theaterspiel. Die Fiktion in der Fiktion, die die Figuren herstellen, überzeugt aber nicht – das ist von Ôshima natürlich beab-

⁶ Sartre im Interview mit Bernard Dort, in: Sartre 1991: 164 (Original ersch. 1960).

sichtigt –, denn R erinnert sich vorerst nicht; auf uns wirkt ihr Spiel plump, grotesk, sie sind als Schauspieler und als moralische Instanzen dubios. Außerdem wird die Diegese unterbrochen durch eingeschobene Schrifttafeln mit Zwischentiteln sowie durch das Voice-over am Anfang und am Schluss, gesprochen übrigens von Ōshima selbst. Diese Stilmittel betonen den Erzählgestus, sie sind ein direktes Adressieren des Publikums und brechen die „vierte Wand“ der Diegese.

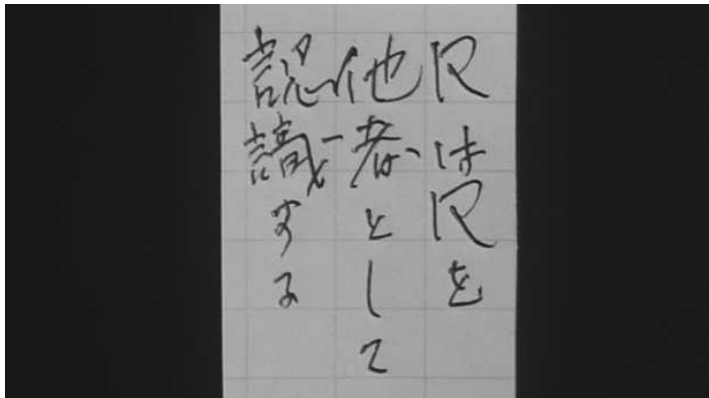


Abb. 3: Schrifttafel mit Zwischentitel

Die Diegese wird durch dokumentarische Sequenzen am Anfang eingeleitet: Statistiken zur Todesstrafe sind zu sehen, dazu kommentiert eine Voice-over die Todesstrafe polemisch. Auch später verwendet Ōshima dokumentarische Einschübe, nämlich Fotos eines koreanischen Slums. Durch die Beimischung von dokumentarisch wirkenden Szenen entstehen Brüche in der Fiktion, die den Zuschauer immer wieder aus der fiktionalen Diegese herausreißen. Dadurch wird die Empathie mit den Figuren gebrochen und verhindert.

Wie David Bordwell ausführlich, trägt der Filmstil zur Zuschauerfähigkeit bei und ist deshalb Teil des narrativen Prozesses (Bordwell 1985: 146). In diesem Fall tragen Verfremdungseffekte zur Befremdung des Zuschauers bei, sie bewirken eine Solidarität des Zuschauers mit R und eine analytische Distanznahme zum Geschehen.

4. Fazit

Nagisa Ôshimas Werk lässt starke Parallelziehungen zu Jean-Paul Sartre zu. Ôshima war wie Sartre politisch und gesellschaftlich engagiert, und seine Filme zeigen dezidiert existentialistische Züge: Sie drücken die Reaktion von Individuen auf Unterdrückung durch die Gesellschaft aus. Ôshima arbeitet mit hochsensiblen Figuren, welche sich nicht fähig sehen, sich in die japanische Gesellschaft einzugliedern. Man ist insbesondere erinnert an die Protagonisten von Sartres existentialistischen Biographien, in denen ebenfalls durchgehend gesellschaftliche Außenseiter beschrieben werden, nämlich Baudelaire, Genet und Flaubert.

Der Film *Kôshikei* lässt sich paradigmatisch in diese Tradition des Ôshima-Films situieren. *Kôshikei* setzt sich von der japanischen Filmtradition ab, zum Teil unter europäischem Einfluss. Dabei vermischen sich Züge des Existentialismus und der Theater-Avantgarde mit spezifisch japanischen Diskursen, etwa der Kritik am japanischen Staat, insbesondere seiner Haltung gegenüber der koreanischstämmigen Bevölkerung und der Todesstrafe. Existentialistische Züge zeigen sich in dem Film insbesondere durch Fragen der Identität und des Anderen, der diese konstituiert. Zudem ist *Kôshikei* zweifelsohne ein engagierter Film, der durch Thematik sowie filmnarratologische Techniken wie etwa Verfremdung oder Absurdität zum Ziel hat, den Zuschauer zu schockieren und ihn für soziale Belange zu sensibilisieren.

Indem Ôshima das Thema Repression behandelt, fokussiert er die Frage, wie Freiheit und Subjektivität in einer Welt erhalten werden können, welche versucht, die Freiheit der Menschen zu unterdrücken. Im Jahr 1965 schrieb Ôshima einen Artikel mit dem Titel *Die Wege zur Freiheit (Jiyû e no michi)*, offensichtlich eine Anspielung an Sartres Romanzyklus *Die Wege der Freiheit (Les chemins de la liberté, 1945-47)*.⁷ In ihm betont er wie Sartre, dass Freiheit nur durch die Akzeptanz von Kontingenz erlangt werden kann:

⁷ Diese Behauptung wird gestützt durch den Umstand, dass Ôshima die Terminologie der japanischen Übersetzung des Romanzyklus von Sartre – *Jiyû e no michi* – verwendet.

Wenn man mich fragt: Welchen Weg bist du gegangen? werde ich antworten: Den Weg der Freiheit. [...] Ich glaube, man muß sich erst bewußt werden, daß es auf dieser Welt weder Freiheit noch Freude gibt, ehe man den Weg der Freiheit, den Weg der Freude für sich selbst entdecken kann. Nur wenn wir wissen, dass es keine Freiheit gibt, können wir frei sein: diese umwerfende Feststellung ist die schwere Last, die ich Tag für Tag mit mir trage. [...] Im Augenblick habe ich vor, ununterbrochen zu drehen. Ich glaube, daß ich dazu bereit bin und daß es eine gute Sache ist. Es wird mein Weg zur Freiheit sein. (Ôshima 1982: 58)⁸

Literatur

- Asabuki, Tomiko (1996): *Vingt-huit jours au Japon avec Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. 18 septembre / octobre 1966*. Claude Peronny und Tanaka Chiharu (Übers.). Paris: Langues & Mondes – L’Asiathèque.
- Benjamin, Walter (1977): „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“. In: *Gesammelte Schriften* II, 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp: 295-310.
- Bock, Audie (1978): *Japanese Film Directors*. Tôkyô: Kodansha International.
- David Bordwell (1985), *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press.
- De Beauvoir, Simone (1976): *Alles in Allem*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Desser, David (1988): *Eros plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Fanon, Frantz (1969): *Die Verdammten dieser Erde*. Vorwort von Jean-Paul Sartre. Traugott König (Übers.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Hasegawa, Hiroshi (2001). *Dôjidaijin Sarutoru* [Sartre, ein Zeitgenosse]. Tôkyô: Kôdansha.
- Higuchi, Naofumi (2002). *Ôshima Nagisa no subete* [Alles über Ôshima Nagisa]. Tôkyô: Kinema junpôsha.
- Irie, Takanori (1967): „Sarutoru ni hikareta nihonjin [Die von Sartre faszinierten Japaner]“. In: *Jiyû* 9.6 (Mai): 171-178.
- Mellen, Joan (1975): *Voices from the Japanese Cinema*. New York: Liveright.
- Müller, Simone (2009): „Existentialist Impact on the Writings and Movies of

⁸ Die Verwendung der Formulierung „Weg zur Freiheit“ ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass der japanische Titel von Sartres *Die Wege der Freiheit* mit *Jiyû e no michi* (Die Wege [hin] zur Freiheit) übersetzt wurde, das heißt nicht in Form einer Genitivverbindung, sondern mit einem lokativen *e*, wodurch der Prozess der Freiheitssuche betont wird.

- Ôshima Nagisa“. In: Benedict O'Donohoe and Roy Elveton (Hg.): *Sartre's Second Century*. Newcastle-Upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing: 191-201.
- Nüssli, Markus (2000): *Narrative Verunsicherung. Strategische Konventionsverstöße in Ôshima Nagisas „Tod durch Erhängen“*. Universität Zürich (unveröff. Lizentiatsarbeit).
- Ôe, Kenzaburô (1962): „Portrait of Jean-Paul Sartre“. In: *Orient/West* 7.9: 33-41.
- . (1966 [1965]): *Genshuku na tsunawatari (Zen essei shû)* [Ein feierlicher Seiltanz (Sammlung sämtlicher Essays)]. Tôkyô: Bungei shunjû.
- Ôshima, Nagisa (1963): *Sengo eiga—bakai to sôzô* [Nachkriegsfilm —Zerstörung und Schöpfung]. Tôkyô: San'ichi shobô.
- . (1968): *Kôshikei. Ôshima Nagisa sakubinshû* [Tod durch Erhängen. Gesammelte Werke von Ôshima Nagisa]. Tôkyô: Shiseidô.
- . (1970): *Ôshima Nagisa hyôronshû: kaitai to funshutsu* [Gesammelte Essays von Ôshima Nagisa – Demontierung und Ausbruch]. Tôkyô: Hôka shoten.
- . (1975): *Taikenteki sengo eiga ron* [Essays über Erfahrungen mit dem Nachkriegsfilm]. Tôkyô: Asahi shinbunsha. (Asahi sensho 38).
- . (1978): *Sekai no eiga sakka 6: Ôshima Nagisa* [Filmautoren der Welt 6: Ôshima Nagisa]. Tôkyô: Kinema junpôsha.
- . (1982). *Die Ahnung der Freiheit*. Grete Osterwald and Uta Goridis (Übers.). Tôkyô: Fischer.
- . (2001): *Ôshima Nagisa 1960*. Tôkyô: Nihon tosho sentâ. (Ningen no kiroku 137).
- . (2004): *Ôshima Nagisa 1968*. Tôkyô: Seidosha.
- Sartre, Jean-Paul (1981[1948]): *Was ist Literatur?* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- . (1982[1952]): *Saint Genet, Komödiant und Märtyrer*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- . 1991[1960]: *Die Eingeschlossenen von Altona* (Gesammelte Werke: Theaterstücke 7). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- . (1995[1972]): *Plädoyer für die Intellektuellen. Interviews Artikel Reden 1950-1973*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- . (1995a [1943]): *Das Sein und das Nichts: Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- (2001-2003 [1945-1949]): *Die Wege der Freiheit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- . (2004 [1964]): *Die Wörter*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Satô, Tadao (1987): *Ôshima Nagisa no sekai* [Die Welt von Nagisa Ôshima]. Tôkyô: Asahi bunko, 1987.

- Suzuki, Michihiko et al. (1966): "Sarutoru no shisô to nihon" [Sartres Denken und Japan]. In: *Gendai no me* 10: 64-77.
- Tanaka, Chiseko (1999): *Filmmakers 9: Ôshima Nagisa*. Tôkyô: Kinema junpôsha.
- Tessier, Max (1997): *Le Cinéma Japonais. Une introduction*. Paris: Nathan.
- Treat, John Whittier (1987): Hiroshima Nôto and Ôe Kenzaburô's Existentialist Other. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 47.1 (Jun.): 97-136.
- Turim, Maureen (1998): *The Films of Ôshima Nagisa. Images of a Japanese Iconoclast*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.