

---

## Kino der Wut - Zum Tode Kôji Wakamatsus

---



**Der japanische Film-Regisseur Kôji Wakamatsu ist im vergangenen Oktober im Alter von 76 Jahren verstorben. Er hinterlässt ein sehr umfangreiches, in seiner Gewaltsamkeit verstörendes und seiner radikalen Frische brillantes Werk. Anhand seines Films »Taiji ga mitsuryô suru toki« (The Embryo Hunts in Secret) sei im Folgenden daran erinnert. Dieser Text bildet ausserdem den Auftakt zu einer regelmässigen Serie zu sehenswerten Filmen aus allen Zeiten und allen Weltregionen, die künftig auf respektive zu lesen sein wird.** Das Kino hat eine seiner radikalsten, innovativsten, wildesten, mutigsten und grössten Figuren verloren und fast niemand hat es bemerkt. Der Regisseur Kôji Wakamatsu starb am 16. Oktober 2012 an den Folgen seiner Verletzungen, die er sich eine Woche zuvor zuzog, als er in Tokyo von einem Taxi angefahren worden war. Über 100 Filme sind sein Erbe. Ein Erbe, in dem die unbändige Wut, die ihn Zeit seines Lebens ausgezeichnet hat, erhalten bleibt, sich weiterreicht an die folgenden Generationen, die diese Werke noch zu entdecken haben. Unbändig und unversöhnt blieb Wakamatsu noch mit seinen 76 Jahren. Dies trieb ihn weiter, gab ihm Kraft und noch in seinem letzten Lebensjahr und einer Krebserkrankung zum Trotz schuf er nicht weniger als drei Filme. In seinem vielleicht letzten Interview bekräftigte er auch nochmals seine linksradikalen Ansichten, die sich nie verändert hätten. (Vgl.:

<http://www.hollywoodreporter.com/news/japanese-director-koji-wakamatsu-dies-379863>)

Mit Wakamatsus plötzlichem und gewaltsamem Tod geht eine Ära des japanischen Films zu Ende, schliesst sich der Kreis einer Generation von Filmemachern, deren Auftreten zu Beginn der 1960er-Jahre die Geburt der japanischen Nouvelle Vague bedeutete. Das, was Film zur subversiven, frischen, lebendigen, rebellischen, antibürgerlichen Kunst macht, findet sich in den Werken dieser Regisseure so überschwänglich und direkt, wie fast nirgends sonst in der Geschichte des Films. Wakamatsu jedoch war einer der letzten noch aktiven Vertreter dieser Generation, nachdem Shôhej Imamura 2006 gestorben war, Nagisa Oshima sich seit seinem zweiten Schlaganfall 1999 im Ruhestand befindet und auch Kijû Yoshida seit 2004 keine neuen Filme mehr gemacht hat.

Bevor Wakamatsu Filmemacher wurde, war er Gangster, Mitglied einer Yakuza-Gang. Dies brachte ihn in jungen Jahren ins Gefängnis, wo er sich politisierte. Er lernte seinen Hass auf alle Autoritäten und die japanische Gesellschaft verstehen, in einen Zusammenhang zu bringen, seiner Wut eine

Richtung zu geben, die sich aber aller Dogmatik und schematischen Erstarrung zu widersetzen wusste. Aus dieser Wut nähren sich seine Filme.

Im 1966 und in nur fünf Drehtagen entstandenen Film »Taiji ga mitsuryô suru toki« (oder »The Embryo Hunts in Secret«, wie der englische Titel lautet) wird die ungeheure und oft verstörende Wucht in Wakamatsus Schaffen ganz besonders deutlich. Es ist dies sein erster Film, den er völlig unabhängig vom japanischen Studiosystem mit seiner eben neu gegründeten eigenen Produktionsfirma geschaffen hat. Zuvor hatte sich Wakamatsu bereits einen Namen als Regisseur von sogenannten »Pinku-Eiga«-Filmen gemacht - schnell und billig produzierte Softsexfilmchen, mit denen sich viele der besten japanischen Filmemacher (Regisseurinnen gab es in dieser Zeit in Japan noch kaum) der damaligen Zeit über Wasser hielten. Bereits in diesen ganz frühen Werken ist der spätere Stil Wakamatsus jedoch schon deutlich erkennbar. Er verweigert den voyeuristischen Blick auf nackte weibliche Haut, den man von Sexfilmen normalerweise erwartet. Stattdessen wird Sexualität in Filmen wie »Joji no rirekisho« (»Personal History of a Love Affair«) oder »Kabe no naka no himegoto« (»Secrets Behind the Wall«) zum Ausdruck patriarchaler Gewalt, repressiver Ordnung und sadistischer Grausamkeit und zugleich zur Metapher möglicher, ebenfalls gewalttätiger Befreiung. Dies wird zur Konstante in Wakamatsus Werk. Der unbedingte Kampf gegen Autoritäten, gegen Gefängnisse, gegen Unterdrückung und Ausbeutung, eingebettet in eine Auseinandersetzung mit sexuellem Begehren und Gewalt, wird das zentrale Thema von seinen Filmen bleiben.

Dies gilt auch für »The Embryo Hunts in Secret«. Die Atmosphäre des Films ist geprägt von der klaustrophobischen Enge einer düsteren Wohnung, in der ein Mann eine junge Frau (eine seiner Angestellten) gefangen hält. Die Wände, Türrahmen, Möbelstücke beschränken den Blick und bestimmen die strenge Geometrie der Einstellungen. Die klaren Kontraste zwischen Licht und Dunkel, die die schwarz/weissen Bilder prägen, tragen zusätzlich dazu bei, dass diesen oft die Qualität einer afigürlichen, geometrischen Konstruktion eignet. Diese strenge Ordnung im Bild wird zur Repräsentation einer repressiv gewalttätigen Normalität, in welche die sadistische Gewalt des Mannes eingelassen ist. So gehört die Welt, die der Film zeigt, vordergründig ganz dem Mann. Die Wände schützen ihn und seine Handlungen. Die Ordnung ist die seine oder vielmehr eine, die ihm recht gibt. Er fesselt die Frau, peitscht sie aus, schneidet sie mit einem Messer, hält sie wie eine Hündin, zu der er - wie er sagt - sie auch machen will.

Doch so grenzenlos die Grausamkeiten, die er ausübt, sind, und so sehr die Frau auch in dieser seiner Gewalt steht, so wenig vermag der Mann es doch, die Frau, so wie er es möchte, zu beherrschen. Von Anfang an gibt es etwas in den Bildern des

Films, in seinem ästhetischen Ausdruck, den spärlichen Dialogen und seinem narrativen Gang, das der Ordnung der Wohnung und der Gewalt des Mannes widersteht, über das diese keine Macht haben. Die geometrische Strenge der Bilder nimmt die Körper gefangen und betont sie darin. Sie lassen sich nicht in die Starre der Linien und Kanten bringen. Und auch die Lichtspiegelungen an den Wänden und auf den Körpern der beiden Protagonist\_innen sind dieser Ordnung nicht einverleibt, genauso wenig wie das Wasser, das in schnellen Bahnen die Fensterscheibe hinunter rinnt, oder der Schimmel, der - wie in einer kurzen Einstellung zu sehen - in den Ecken der Wohnung langsam wuchert. Ihre unheimliche Wirkung entfalten diese Dinge nicht als Untermauerung der Bedrohung der Frau, sondern als etwas Anderes, das die Einrichtung des Mannes unterläuft, das sich seiner Kontrolle entzieht. In Flashbacks und Alptraumsequenzen, in denen sich verschiedene Bilder der Gegenwart und Vergangenheit, der äusseren und der inneren Wirklichkeit übereinanderlegen, und die mehr als die Szenen der Gewalt den filmischen Gang in Ekstase versetzen, verkehrt sich die Macht des Mannes in ihr Gegenteil. Er sehnt sich zurück in ein embryonales Stadium, wo er gleichermassen geborgen wie gefangen im Mutterleib, sich sicher und geschützt wähnt. Seine Geburt hat er der Welt, die er nun zu beherrschen versucht, nie verziehen. Die Stills von Föten gehen im Filmbild über in ein Bild des Mannes, wie er nackt, in kauender Stellung auf dem Bett sitzt, während sich die Frau immer mehr seiner Kontrolle entzieht. Sie verliert die Angst, beginnt sich zu wehren.

Bevor aber die Befreiung real gelingt, wird sie von der Frau - noch gefesselt - imaginiert. In dieser zentralen Szene erweist sich die Gefangenschaft der Frau als Metapher für eine viel weiter gefasste Unterdrückung. Warum soll sie fliehen, fragt sie sich (ihre Stimme ertönt aus dem Off). Erwartet sie draussen nicht dieselbe Gefangenschaft? Ist die Unterwerfung, die von ihr verlangt wird, und die sie jeden Tag leistet, um ihre Arbeit nicht zu verlieren, um das zu repräsentieren, was von ihr verlangt wird, nicht schon gegeben? Was also kann dieser Mann hier noch machen, um sie zu ändern? Langsam nimmt sie sich die Fesseln ab. »Schau meine Hände, meine Brüste, meine Beine. Das alles gehört mir. Und ich weiss, dass ich sie nie verkaufen werde«. Immer noch in dieser Vision geht sie auf den Mann zu, ohrfeigt ihn, öffnet die Tür und erscheint wieder mit einem Beil, das sie nun in entschlossenen, starken Schlägen auf den Mann niedersausen lässt. Wir sehen dabei ihr Gesicht als Grossaufnahme; ihre Züge sind ruhig und gelöst und ganz sachte zeichnet sich auch ein gewisser Genuss darin ab. Auf der Ton-Ebene meldet sich derweil die filmische Wirklichkeit zurück: Wir hören die Schläge des Mannes und ihre Schreie. Dann verblasst die Vision allmählich auch im Bild und wir bekommen die Gewalt des Mannes gegen die Frau nun auch zu Gesicht.

Als sich die Frau dann wirklich befreit, geschieht das weit weniger entspannt und

viel blutiger, als es die Imagination vorgesehen hatte. Sie spuckt ihm den Sake, den er ihr einzuflößen versucht ins Gesicht und während er sich seine brennenden Augen reibt, ergreift sie ein Messer und sticht so lange auf ihn ein, bis er reglos am Boden liegen bleibt und sie selbst sich blutüberströmt erheben kann. So endet der Film in Verzweiflung, aber nicht ohne Hoffnung, wütend, aber nicht ohne Grund, verloren, aber nicht ohne Aussicht auf etwas Besseres.

Die Fabel, die »The Embryo Hunts in Secret« erzählt, mag einfach sein, die enorme Spannung, die in Wakamatsus Bildern liegt, in ihren Kontrasten von Statik und Dynamik, Licht und Dunkel, Brutalität und Zärtlichkeit aufgeht und auf uns wirkt, ist es nicht. Gerade in ihrer schlichten Direktheit sind Wakamatsus Filme aus den 1960er-Jahren komplexe Reflexion von Gewalt und Gegengewalt, Begierde und Begehren, Repression und Befreiung. Sie geben etwas wieder von der Stimmung einer Zeit, in der die Revolte gegen das Bestehende in Japan wie in Europa real zu werden begann. Wakamatsu war selbst aktiver Teil dieser Rebellion, nicht nur mit seinen Filmen. In dem 1971 zusammen mit seinem Freund und Genossen Masao Adachi in Palästina und Japan gedrehten Dokumentarfilm »Sekigun-P.F.L.P: Sekai sensô sengen« (»Red Army/PFLP: Declaration of World War«) finden Film und politischer Aktivismus, ästhetischer Ausdruck und direkte politische Aktion nahe zusammen. Die beiden Filmemacher porträtieren darin die beiden Kriegserklärungen der palästinensischen PFLP und der japanischen Roten Armee gegen Imperialismus und Kapitalismus. Der Film ist ein expliziter Aufruf zum weltweiten bewaffneten Kampf gegen Ausbeutung und Unterdrückung und für die proletarische Revolution. Masao Adachi ging wenig später in den Untergrund und schloss sich der Japanischen Roten Armee an. 28 Jahre später wurde er verhaftet und verbüßte eine mehrjährige Gefängnisstrafe. Nach seiner Freilassung hat er seine Erfahrungen im Film »Yûheisha - terorisuto« (»Prisoner/Terrorist«) fiktional aufgearbeitet. Wakamatsu blieb von vornherein beim Film. Mit der Kamera hatte er die Möglichkeit, seiner Wut, seiner Ohnmacht und wieder seiner Wut einen ebenso radikalen wie bleibenden Ausdruck zu verleihen. Auch wenn seine Filme selten explizit politische Themen aufgreifen, sind sie in ihrem ganzen entschiedenen Gestus politische Statements.

In den letzten Jahren seines Lebens hat Wakamatsu noch Werke geschaffen, in denen der Filmblick reflexiver, wenn auch alles andere als versöhnlicher wird. In »17-sai no fûkei - shônen wa nani o mita no ka« (»Cycling Chronicles: Landscapes the Boy Saw«) setzt er sich mit den Spuren und dem Nachwirken des japanischen Militarismus während des Zweiten Weltkrieges auseinander. Und »Jitsuroku Rengo Sekigun: Asama sanso e no michi« (»United Red Army«) nimmt die Geschichte des bewaffneten Kampfes in Japan zu Beginn der 1970er Jahre auf. Es ist dies kein heroisierender Blick zurück, ganz im Gegenteil. Der Film erzählt die wahre

Geschichte einer kleinen Gruppe japanischer Guerilla-Kämpfer\_innen, die sich unter dem Druck der staatlichen Repression in die Berge flüchten, um dort eine Schulung in Kritik und Selbstkritik abzuhalten. Während dieser Schulung kommt es zur Selbstzerfleischung. Ein starrer Dogmatismus, hierarchisches Autoritätsdenken und ein moralischer Rigidismus verbunden mit der spürbaren Bedrohung des äusseren Drucks führen zur Ermordung zahlreicher Mitglieder durch die Führung der Gruppe. »United Red Army« ist der einzige mir bekannte Film, der diese Entwicklung der radikalen Linken (die ja - wenn auch meist mit minder fataler Konsequenz - nicht nur diese eine bewaffnete Gruppe in Japan betrifft) ohne alle Schonung kritisiert, und doch sich in seiner Sicht als Teil dieser Linken zu erkennen gibt, in keiner Weise abschwört oder zur Perspektive des Staates, der Ordnung, der Normalrealität flüchtet. Es ist dies eine Kritik von innen mit den Mitteln filmischer Ästhetik und filmischer Narration, ein Film, an dem heute keine linksradikale politische Organisation, die nicht die selben Fehler wiederholen will, vorbeikommen sollte. Auch die Werke, die sich in die Geschichte begeben, eine historische Situation auferstehen lassen, sind bei Wakamatsu nie Filme über eine Vergangenheit, die man aus der Perspektive ihrer geglückten Überwindung aus sicherer Distanz in Betracht nimmt. In ihnen bestätigt sich nicht die jetzige Ordnung gegenüber den Gräueln des Gewesenen, sondern die Probleme und Schrecken, die Hoffnungen und Enttäuschungen einer vergangenen Zeit vermögen das, was jetzt ist, das, was wir zu kennen glauben, zu erschüttern. Dies gilt auch für »Kyatapurâ« (»Caterpillar«), einen nach »United Red Army« gedrehten Film über einen japanischen »Kriegshelden«, der während des Zweiten Weltkriegs ohne Beine und Arme in sein kleines Dorf zurückkehrt und nun als Wurm weiter zumindest über seine Frau zu herrschen versucht. Ob sich diese Tendenz in den drei Filmen, die Wakamatsu in seinem letzten Lebensjahr noch vollendet hat, fortsetzt, wird sich zeigen, wenn diese in Europa - wohl ohnehin nur als DVDs - zu sehen sein werden.

Das Werk, das Kôji Wakamatsu hinterlassen hat, ist immens in seiner schieren Quantität, aber vor allem in seiner ungebrochen verstörenden Kraft. Vieles davon ist sehr wenig bekannt und muss nun entdeckt werden. Einen guten Anfang machen die beim französischen DVD-Label Blaqout erschienenen Editionen, die sowohl ältere wie neue Werke umfassen.