

Fragen zur Repräsentation von Okinawa am Beispiel des Dokumentarfilms *Motoshinkakarannū*

Roland Domenig (Universität Wien)

Die späten 1960er Jahre waren, geprägt vor allem von studentischen Protesten, durch eine zunehmende Politisierung des öffentlichen Raums gekennzeichnet. Zu den Forderungen, die von protestierenden Studenten und Aktivisten der Linken erhoben wurden, zählte die Rückgabe von Okinawa, das immer noch von den USA besetzt war. Um dieser Forderung Nachdruck zu verleihen wurden am 29. April 1968, dem sogenannten „Okinawa-Tag“, Massendemonstrationen abgehalten, und die Okinawa-Frage wurde zu einem zentralen Thema der Anpo-Proteste im Vorfeld der 1970 anstehenden Verlängerung des umstrittenen amerikanisch-japanischen Sicherheitsabkommens.

Der prominente Stellenwert Okinawas im politischen Diskurs fand seine Entsprechung in den Medien, die sich intensiv mit Okinawa zu beschäftigen begannen. Nach der am 21. November 1969 in Washington veröffentlichten gemeinsamen Erklärung des japanischen Premierministers Satō Eisaku und des amerikanischen Präsidenten Richard Nixon, in der die Rückgabe Okinawas an Japan angekündigt wurde, bekam dieser mediale „Okinawa-Boom“ zusätzlichen Schwung.

Im Folgenden soll nach einem kurzen Überblick über die Beschäftigung mit Okinawa im Medium Film der Dokumentarfilm *Motoshinkakarannū* (1971) näher betrachtet werden, der zu den wichtigsten Zeitdokumenten über Okinawa kurz vor der Rückgabe an Japan zählt und laut Onozawa Naruhiko „den japanischen Dokumentarfilm revolutionierte“ (Onozawa 2010: 178).

Okinawa im Film

Zwar spielte Okinawa auch schon vor dem „Okinawa-Boom“ der späten 1960er Jahre in Filmen eine Rolle – insbesondere in den Kriegsfilmern, die nach Ende der Besatzung Japans 1952 entstanden sind –, doch ist nach 1968 ein deutlich größeres Interesse an Okinawa festzustellen, sowohl in den kommerziellen Filmen der Studios als auch im unabhängigen Spielfilmbereich, im Dokumentarfilmbereich sowie im Fernsehen.

Eine Vorreiterrolle spielten dabei unabhängige Produktionen, wie der von Imamura Shōhei über einen Zeitraum von fast zwei Jahren auf Haterumajima, Minamidaitōshima und Ishigakijima gedrehte Spielfilm *Kamigami no fukaki yokubō* (The Profound Desire of the Gods, 1968) oder der gleichzeitig nach einer Vorlage von Imamura von dessen Regieassistenten Isomi Tadahiko gedrehte Spielfilm *Higashi-Shinakai* (East China Sea, 1968). Die ebenfalls unabhängig produzierten Spielfilme *Yasashii Nipponjin* (The Gentle Japanese, 1970) von Higashi Yōichi, der mit *Okinawa rettō* (Okinawa Islands) 1969 bereits einen Dokumentarfilm in Okinawa gedreht hatte, und Ōshima Nagisas *Natsu no imōto* (Little Summer Sister, 1972), aber auch Takeda Atsushis *Okinawa* (1970) sind Beispiele für eine deutlich kritischere Auseinandersetzung mit der aktuellen politischen Situation Okinawas.

Auch im kommerziellen Kino rückte Okinawa stärker in den Mittelpunkt, sei es in Kriegsreminiszenzen wie in Okamoto Kihachis *Gekidō no Shōwa-shi Okinawa kessen* (Battle of Okinawa, 1971), in Genrestreifen wie Fukasaku Kinjis Yakuza-Film *Bakuto gaijin butai* (Sympathy for the Underdog, 1971) oder im sich stets am Puls der Zeit orientierenden Sexploitationgenre, etwa in Sawa Ken-sukes *Yoru no Okinawa – Poruno-gari* (Okinawa at Night, 1972), welche die sich neu eröffneten Möglichkeiten, auf Okinawa drehen zu können, nutzten.

Im Fernsehen war Okinawa nicht nur Thema einer Reihe von TV-Dokumentationen – zu nennen sind etwa die Serie *Okinawa no 18-sai* (Eighteen in Okinawa; 1966) von Moriguchi Katsu über die Situation von Jugendlichen in Okinawa und seine Reportage *Kataki tsuchi o yaburite Okinawa '71* (Breaking through Hard Ground. Okinawa '71) über die sogenannten Koza-Unruhen sowie die ebenfalls von NTV produzierte Dokumentation *Funade Okinawa-hen* (Leaving Port: Okinawa) von Ikematsu Toshio über die okinawanische Diaspora am Beispiel von Auswanderern nach Brasilien. Auch in Fernsehserien wie *Urutorasebun: Nonmaruto no shisha* (Ultraseven: The

Young Messenger; 1968), zu dem der aus Okinawa stammende Mitsuda Kazuho das Drehbuch schrieb, oder *Onimotsu konimotsu* (1970/71; siehe den Beitrag von Kimata in diesem Heft) spielte Okinawa eine wichtige Rolle.

Die bedeutendsten filmischen Zeitdokumente über Okinawa zu jener Zeit stellen jedoch die unabhängigen Dokumentarfilme dar, die vor und nach der Reversion in Okinawa entstanden sind. Das beginnt mit *Ishi no uta* (Cries Coral Reef; 1965) von Numasawa Isezō, der Japan und Okinawa mit der auf Yaeyama überlieferten tragischen Liebesgeschichte eines getrennten Paares gleichsetzt, wobei Okinawa die Rolle der Frau zukommt, die nach der Trennung um ihren Geliebten trauert. In Kurosawa Tsuyoshis *Okinawa Sokoku e no michi* (Road to the Homeland; 1967), einem „PR-Film“ zur Rückführung Okinawas und den Ogasawara-Inseln, wird das Verhältnis Japan–Okinawa als Mutter-Kind-Beziehung dargestellt. Die Fortsetzung *Okinawa no koe* (The Voice of Okinawa; 1969) beschäftigt sich mit den Widersprüchlichkeit der Dominanz über das ethnisch Andere am Beispiel der Stationierung von B-52-Bombern. Der von Kawada Hiroshi als „linker Touristenfilm auf höchstem Niveau“ (*mottomo suijun no takai sayoku kankō eiga*) gescholtene *Okinawa rettō* (1969) von Higashi Yōichi entwirft ein wenig kritisches Panorama von Okinawa vor der Rückkehr nach Japan. Mamiya Norios *Sore wa shima – shūdan jiketsu no hitotsu no kōsatsu* (It's an island – A thought on mass suicide; 1970) und Yamatani Tetsuos *Ikiru – Okinawa Tokashikijima shūdan jiketsu kara 25-nen* (Living – 25 years after the mass suicide on Tokashiki Island, Okinawa; 1971) beschäftigen sich beide mit den Massen-selbstmorden am Ende des Krieges auf Tokashikijima, kommen allerdings zu unterschiedlichen Schlüssen über deren Ursachen. Nach der Rückgabe Okinawas an Japan traten auch okinawanische Filmemacher in Erscheinung, allen voran Takamine Gō, der 1973 mit der Dokumentation *Shashingwa* (Dear Photograph) sein Debüt gab. Sie brachten eine neue Innensicht ein und lehnten wie im Fall von Takamine herkömmliche narrative Muster (wie etwa zeitliche Linearität) konsequent ab.

Im Folgenden soll eines der wichtigsten Zeitdokumente über Okinawa kurz vor der Rückgabe an Japan, der Dokumentarfilm *Motoshinkakarannū* der Nihon Documentarist Union, näher betrachtet werden.

Nihon Documentarist Union

Die Nihon Documentarist Union, kurz NDU, wurde 1968, im selben Jahr wie Ogawa Productions, gegründet, doch

während Ogawa Shinsuke rasch internationale Berühmtheit erlangte und zu einem Vorbild für kommende Generationen von Dokumentarfilmemachern wurde, sind die Filmemacher der Nihon Documentarist Union und ihre Filme international kaum bekannt und selbst in Japan nur einer kleinen Gruppe Interessierter ein Begriff. Das ist umso erstaunlicher als es wohl kein anderes Filmemacherkollektiv in Japan gab, das so international ausgerichtet war und Filme vorwiegend außerhalb Japans drehte – im damals noch US-besetzten Okinawa, in Korea, Taiwan, später auch in Südostasien, Mikronesien, den USA und im Nahen Osten. Okinawa spielt in den Filmen der NDU eine zentrale Rolle, und Nunokawa Tetsurō, der gemeinhin als führender Kopf der NDU gesehen wird, bezeichnete Okinawa als „zweite Heimat“ (*daini no furusato*) sowie „Ursprung und Ausgangspunkt“ seiner Entwicklung als Filmemacher (Nunokawa 1997:20).

Gegründet wurde die NDU von Studenten der Waseda-Universität, die 1966 führend an dem fünfmonatigen Streik an der Waseda Universität beteiligt waren und danach ihr Studium abbrachen. Die NDU war offen organisiert und wies eine gewisse Fluktuation der Mitglieder auf, als zentrale Figuren können aber Nunokawa Tetsurō und Inoue Osamu angesehen werden.

Bereits ihr erster Film, dem von der Sozialistischen Partei Japans in Auftrag gegebenen *Onikko – tatakau seinen rōdōsha no kiroku* (*Onikko – A record of the Struggle of Youth Laborers*; 1969), der die Anti-Vietnam-Kriegs-Bewegung und die Bemühungen junger Arbeiter und Gewerkschafter, durch eine Blockade von Transporten der japanischen Staatsbahn die Treibstoffversorgung für die amerikanischen Militärbasen in Yokota und Tachikawa zu unterbinden, dokumentierte, weist Referenzen an Okinawa auf. In einer der ironischen Szenen des Films weist ein junger amerikanischer Friedensaktivist, der ein Stirnband mit der Aufschrift „*Okinawa o kaese!*“ (Gebt Okinawa zurück!) trägt und während einer Straßenkundgebung in Tōkyō von einem japanischen Journalisten der UPI auf Englisch nach seinen Motiven gefragt wird, diesen in perfektem Japanisch zurecht, warum er in seiner Heimat nicht in seiner eigenen Sprache spreche.

1969 übersiedelte die NDU nach Okinawa und drehte dort die Filme *Motoshinkakarannū* (1971) und *Ajia wa hitotsu* (*Asia is One*; 1973). Letzterer beschäftigt sich mit der taiwanesischen Minderheit auf Okinawa, den nach Okinawa kommenden Arbeitsmigranten aus Taiwan sowie der Situation der Ureinwohner in Taiwan. Zwischen diesen beiden Filmen drehte die NDU in Südkorea den Film

Ienomu e – Zaikan hibakusha mukoku no 26-nen (To the Japs: 26 Years of Silence of Korean A-Bomb Survivors; 1971) über das bis dahin weitgehend ignorierte Problem der koreanischen Überlebenden der Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki und deren Kampf um finanzielle Entschädigung und medizinische Unterstützung.

Nach der Fertigstellung von *Ajia wa hitotsu* trennten sich die Wege von Nunokawa und Inoue, und die NDU löste sich auf. Während Inoue die von Japan während des Krieges besetzten Gebiete in Südostasien bereiste und dort die Filme *Ajia zangekō* (Bußreise nach Asien; 1976) und *Yamagami Itarō koko ni nemuru* (Hier ruht Yamagami Itarō; 1977) über Japans koloniales Erbe in Asien drehte, ging Nunokawa Tetsurō eben diesem Erbe Japans auf den ehemaligen „Südinself“ nach und drehte auf der Insel Pohnpei in Mikronesien *Taiheiyō sensō sōkō* (Draft Notes on the Pacific War; 1974) über die dortige Unabhängigkeitsbewegung. In dem danach in den Vereinigten Staaten entstandenen Film *Bastard on the Border – Maboroshi no konminzoku kyōwakoku* (Bastard on the Border; 1976) beschäftigte sich Nunokawa neben dem Kampf der AIM (American Indian Movement) mit dem Schicksal japanischer Immigranten, u.a. aus Okinawa, die während des Pazifikkrieges von der amerikanischen Regierung in Anhaltelagern zwangsinterniert wurden.

Während einer kurzen Rückkehr nach Japan drehte Nunokawa 1979 die Dokumentation *Kazekkurai toki sakashima* (Eat the Wind When You're Upside Down) über die Tour der Avantgarde-theatergruppe Kyokubakan von Hokkaidō bis Okinawa. Danach folgte Nunokawa seinem ehemaligen Bergsteigerfreund Hirokawa Ryūichi nach Palästina, wo er u.a. die Filme *Paresuchina 1976–1983*, *Paresuchina kakumei kara wareware ga mananda mono* (Palestine 1976–198. What We Learned From the Palestinian Revolution; 1983) und *Paresuchina shōri e no daigetsu* (Days Towards Victory in Palestine, 1984) drehte.

Für den 1987 entstandenen Film *Takkurusē*, in dem Material aus *Motoshinkakarannū* neu montiert und mit neuem Filmmaterial vom Besuch des damaligen japanischen Kronprinzen und heutigen Tennō in Okinawa ergänzt wurde, wurde der Name NDU reaktiviert. Auch *Headhunter's Song: The Cry of the Aboriginal of Taiwan* (Shussō no uta: Taiwan genjūminzoku no tokkan, Pei Shan I-Zuan; 2005) firmierte als Produktion der NDU. Für diesen Film kehrte Inoue Osamu zu den Atayal zurück, einem der indigenen Völker Taiwans, das die NDU bereits für den Film *Ajia wa hitotsu* besucht hatte, und dokumentierte den von der Schauspielerin und Politikerin Kao Chin

Su-mei angeführten Widerstand der Volksgruppenminderheit gegen die Einschreinerung ihrer im Krieg gefallenen Vorfahren im berüchtigten Yasukuni-Schrein.

In den 1990er Jahren drehte Nunokawa Tetsurō mehrere Dokumentarfilme für das Fernsehen, v.a. Dokumentationen über Musiker aus Okinawa, wie z.B. *TOKYO Konminzoku ongaku chizu* (1997) und *Yūgawai – Okinawa Hādorokku NEVER DIE* (1999). Letzterer beschäftigt sich mit den Musiktraditionen Okinawas vor der Einführung des Sanshins.

Im Gedenken an den im Februar 2012 verstorbenen Nunokawa richtet das Yamagata International Documentary Film Festival in Zusammenarbeit mit dem Kōbe Planet Film Archive im Herbst 2012 eine Retrospektive aus, die erstmals in Japan die Gelegenheit bietet, die Filme von Nunokawa Tetsurō und der Nihon Documentarist Union in ihrer Gesamtheit zu würdigen.

Motoshinkakarannū

Zu Beginn des Jahres 1969, noch vor der Fertigstellung von *Onikko*, beschloss die NDU, als nächstes einen Film über Okinawa zu drehen. Die Anregung dazu kam von einer Zeitungsmeldung über einen für den 4. Februar angekündigten Generalstreik in Okinawa. Nunokawa und seine Kollegen reisten nach Okinawa; da die Filmemacher nicht über gültige Visa für das nach wie vor von den USA besetzte Okinawa verfügten, erfolgte die Einreise illegal. Nachdem der geplante Generalstreik abgesagt wurde, entschlossen die Filmemacher kurzfristig, das Thema zu ändern und einen Film über nicht gewerkschaftlich organisierte „Arbeiter“, sogenannte „*motoshinkakarannū*“ zu drehen. Die Bezeichnung *motoshinkakarannū* wird in Okinawa für Personen verwendet, die für ihr Geschäft kein Kapital benötigen (*motote no kakaranai* [shōbai]). Im engeren Sinne sind damit Prostituierte, Zuhälter, Kleinkriminelle und andere im Rotlichtmilieu angesiedelte „Arbeiter“ gemeint. Nunokawa hatte, kurz bevor er nach Okinawa kam, in einer japanischen Wochenzeitschrift einen Bericht über Prostituierte in Okinawa, das anders als Japan über kein Anti-Prostitutions-Gesetz verfügte, gelesen und sich die Frage gestellt, ob wohl auch diese von den Militärbasen abhängigen Sexarbeiter an dem Generalstreik teilnehmen würden (Nunokawa 2001: 273).

Die NDU-Filmemacher mieteten in Teruya, dem als „Yoshiwara“ bekannten Rotlichtviertel von Koza (dem heutigen Okinawa-City), eine kleine Wohnung und lebten dort die kommenden beiden Jahre Seite an Seite mit den Prostituierten, Zuhältern und Kleinkriminellen,

die im Zentrum ihres zweiten Filmes *Okinawa erosu gaiden – Motoshinkakarannū* (Nachtrag Okinawa Eros – Motoshinkakarannū) stehen. Die Dreharbeiten begannen im April 1969 und endeten Anfang Dezember 1970 kurz vor Ausbruch der sogenannten Koza-Unruhen am 20. Dezember.

Der 100 Minuten lange, auf 16mm gedrehte Schwarzweißfilm setzt sich aus insgesamt 23 Sequenzen zusammen. Im Zentrum der ersten Hälfte des Films stehen Interviews mit vier Frauen aus Okinawa, drei jungen Prostituierten sowie einer alten Frau. Die drei jungen Frauen erzählen von ihrem sozialen Hintergrund und warum sie im Freudenviertel arbeiten, die alte Frau berichtet über die Diskriminierungen, die sie wegen ihrer traditionell für Frauen in Okinawa üblichen Handrückenätowierungen durch Japaner erfahren hat. Zwischen Erzählungen der Frauen sind Ansichten aus dem Rotlichtviertel, Straßenszenen aus Koza (z. B. von Frauen mittleren Alters, die sich mit illegalem Geldwechsel verdingen), Interviews mit Touristen von den Hauptinseln sowie Bilder der Omnipräsenz des amerikanischen Militärs geschnitten. In der zweiten Hälfte rücken vermehrt politische Themen in den Vordergrund. Der Film dokumentiert Demonstrationen und Streiks der Zengunrō (Zen-Okinawa gunrōdō kumiai = Gesamt-Okinawanische Gewerkschaft der in US-Militärbasen Arbeitenden), Zusammenstöße zwischen Demonstranten und okinawanischen sowie amerikanischen Sicherheitskräften, den Widerstand der lokalen Bevölkerung gegen den Bau der Nakagusuku-Ölraffinerie, Ausschreitungen von afro-amerikanischen GIs sowie Zusammentreffen der NDU mit Vertretern der Black Panther-Bewegung.

Trotz politisch agitatorischer Elemente unterscheidet sich *Motoshinkakarannū* von ähnlich motivierten Filmen jener Zeit insofern, als die NDU-Filmemacher offensichtlich keinen *undō eiga* drehen wollten, also keinen Film, der ostentativ eine Bewegung unterstützt (wie etwa Ogawa mit seinen Sanrizuka-Filmen), sondern einen Film, der das komplexe Verhältnis von Okinawa sowohl zu den USA als auch zu Japan sowie die Widersprüche innerhalb der okinawanischen Gesellschaft bzw. des amerikanischen Militärs kritisch reflektiert. Der Film entlarvt in Interviews mit Vertretern des Gewerkschaftsverbandes Sōhyō, die auf *fact finding mission* von Kansai nach Okinawa gekommen sind, die Doppelbödigkeit der Japaner – auf der einen Seite beteuern sie ihre Solidarität mit Okinawa und fordern eine rasche Rückangliederung an das japanische „Mutterland“, auf der anderen Seite nutzen sie den Aufenthalt und das Preisgefälle für hedonistischen Tourismus und ungezüg-

tes Shopping. Während einige Mitleid mit den in den Freudenvierteln arbeitenden Prostituierten bekunden, deren Situation sie dennoch größtenteils als „selbst verschuldet“ betrachten, nutzen andere den Aufenthalt zu einem Besuch im Freudenviertel. Dass der japanische „Sextourismus“ die Prostituierten in Okinawa ebenso ausbeutet wie das amerikanische Militär und die lokalen Bordellbetreiber wird nicht wahrgenommen. Der Film zeigt sowohl das spannungsgeladene Verhältnis zwischen den Zengunrō-Aktivist*innen, die durch Streiks die US-Militärbasen lahmlegen wollen, und den lokalen Yakuza und Betreibern von Bars in den Freudenvierteln, die die Streiks zu verhindern suchen, weil sie ihr Geschäft stören, als auch die Verwerfungen innerhalb des amerikanischen Militärs, etwa die Diskriminierung von schwarzen Soldaten, die ihrem Frust in gewaltsamen Ausschreitungen Luft machen.

Wodurch sich *Motoshinkakarannū* aber im Besonderen auszeichnet ist die selbstkritische Reflexion des Verhältnisses zwischen Filmemachern (= dokumentierendem Subjekt / *kiroku suru shutai*) und den *motoshinkakarannū* (= dokumentierten Objekten / *kiroku sareru taishō*). Obwohl das vertrauliche Verhältnis zwischen beiden deutlich zum Ausdruck kommt, offenbart der Film dennoch, dass es eine unüberwindbare Distanz zwischen den aus Japan stammenden Filmemachern und den okinawanischen *motoshinkakarannū* gibt. Deutlich wird dies beispielsweise in einem Gespräch gegen Ende des Films mit der Prostituierten Akemi.

Akemi spricht im Dialekt.

Akemi: „Die da haben gesagt, dass sie *motoshinkakarannū* filmen wollen, und sie haben mich gleich gefilmt.“

Akemi spricht wieder auf Japanisch (*kyōtsūgo*).

Akemi: „Ich weiss ja nicht, aber ihr wollt dem Film den Titel *Motoshinkakarannū* geben? Ihr seid nach Okinawa gekommen, extra hierher, hier nach Yoshiwara, um hier *motoshinkakarannū*, Prostituierte, zu filmen. Welch eine Schande!“

„Wenn Okinawa an Japan zurückgegeben wird, dann verdient nur die Regierung, die Leute der Regierung, daran. Es ist zum ersten Mal, dass ich so, auf diese Weise, mit einem Japaner spreche. Auch wenn ich mit dir streite, nein, nicht streite... egal wie schlimm meine Ausdrucksweise ist, so regst dich, regst du dich nicht auf. Deshalb ist es leicht, mit dir zu sprechen. Verstehst du?“

Akemi spricht fröhlich weiter.

Akemi: „Hauptinseljapaner (*naichi no hito*) sind so gute Menschen. Und Männer von den Hauptinseln sind freundlich (*yasashii*) – wie Ausländer.“

NDU: „Sind Ausländer freundlich?“

Akemi: „Ganz freundlich.“

„Wenn es dich stört, dass ich die Wahrheit sage, werde ich ab jetzt lügen. Meine Brüste sind Number One. Willst du sie sehen?“ [...]

„Ich kann Japanisch nicht besonders gut. [...]
„Du! Wenn ich mit dir spreche ... nein, nicht mit dir ...
wenn ich mit dem Japaner hier spreche, dann ist das, wie
wenn ich Englisch sprechen würde.“ (Akemi und Fuji begin-
nen im Dialekt miteinander zu reden).

Fuji: „Englisch! zum Lachen, Englisch!“

Akemi: „.....“

Fuji: „.....“

Akemi: „.....“

Akemi: „Verstehst du?“¹

Eine Distanzierung erfolgt zunächst auf sprachlicher Ebene. Während Akemi gewöhnlich den lokalen Dialekt spricht (*uchināguchi*) (in dieser Szene mit dem Yakuza Fuji), unterhält sie sich mit den ihrer Sprache nicht mächtigen NDU-Filmemachern auf Japanisch, eine Sprache, die sie nicht gut beherrscht („*anmari kyōtsūgo wakaranai kedo sa*“), die für sie „wie Englisch“ (*eigo mitai*) ist und die zu sprechen ihr merklich Schwierigkeiten bereitet. Die Szene endet mit einem Freeze-Frame vom Closeup von Akemis Gesicht, die, nachdem sie in nicht ganz korrektem Japanisch „*Wakariru ka*“ („Verstehst du?“) gesagt hat, mit kühlem Gesichtsausdruck in die Kamera blickt. Das „Verstehst du?“ ist dadurch nicht nur an den Filmemacher hinter der Kamera, sondern auch an den Zuseher gerichtet. Eine weitere Distanzierung erfolgt über Akemis Feststellung „Männer von den Hauptinseln (= Japaner) sind nett – wie Ausländer“. Durch die Gleichsetzung mit Ausländern wird die Distanz zwischen Akemi und den NDU-Filmemachern deutlich, die auch in ihrer Feststellung, dass es „eine Schande sei“ (*haji sa*), dass die Filmemacher aus Japan gekommen sind, um sie und andere *motoshinkakarannū* zu filmen, sowie in ihrem anzüglich-provokanten Scherz („Meine Brüste sind Number One. Willst du sie sehen?“) zum Ausdruck kommt. Akemi unterscheidet letztlich nicht zwischen ihren amerikanischen Freiern und den japanischen Filmemachern – beides Männer, die sie als potentielle „Kunden“ wahrnimmt.

In dieser Szene wird die trotz aller Nähe scheinbar unüberbrückbare Distanz zwischen den Filmemachern, die für Akemi „wie Ausländer“ sind und „wie Englisch“ sprechen, und den *motoshinkakarannū* – oder allgemeiner gesprochen zwischen Hauptinseljapanern und Okinawern – deutlich und die Existenz der Filmemacher grundlegend in Frage gestellt. Anders aber als zum Beispiel Ogawa Shinsuke, der in seinen zur selben Zeit entstandenen Sanrizuka-Filmen die Grenzen zwischen dokumentierendem Subjekt (Filmemacher) und dokumentiertem Objekt (Bauern von Sanrizuka) vollkommen aufzuheben versuchte (und z. B. selbst eine bäuerliche Abstammung

vortäuschte), sind die Filmemacher der NDU darum bemüht, diese Grenzen nicht zu kaschieren, sondern offen zu thematisieren.²

Obwohl anfänglich zweifellos von Ogawa beeinflusst, standen die Filmemacher der NDU ihm und anderen Dokumentarfilmern kritisch gegenüber:

Filmemacher von unabhängigen Produktionen (*dokuritsu puro eiga sakka*) sind in sich abgeschlossen (*jiko kanketsu*) in der extrem modernen und coolen Handlung von „Filme machen“ (*eiga suru*). Für eine wahrlich kreative Filmbewegung fehlt jedoch jegliche Aufführungspraxis. Die Trennung zwischen „produzierender Person“, „aufführender Person“ und „Film drehender Person“ schreitet voran. Darin unterscheiden sie sich kaum mehr von den großen Filmstudios. (NDU 1969: 4)

Die NDU kritisierte die zur Schau getragene „Autoren-schaft“ von Dokumentarfilmern wie Ogawa und trat für die Anonymität des Filmemachers ein.

Die Intentionalität des dokumentarischen Filmemachers nach Anonymität (*numei e no shikōsei*) sowie die Anonymität des Ausdrucksmittels (Anti-Privatisierung = Universalisierung [*han-shiyūka* = *fuhenka*]) kann echte Radikalität nur durch Solidarität mit den namenlosen Guerillas und der Verbindung mit deren Situation erreichen und ist unvermeidlich. (NDU 1969: 7)

In *Motoshinkakarannū* wird diese Forderung in doppelter Weise umgesetzt, zum einen durch den thematischen Fokus auf Prostituierte („namenlosen Guerillas“), und zum anderen durch den vollständigen Verzicht auf Credits. Keiner der hinter der Kamera Beteiligten wird namentlich genannt; die Filmemacher bleiben komplett anonym. Der Film weist lediglich ein unscheinbares Titelinserat auf, das an mehreren Stellen des Films eingeblen-det wird, hat aber keinerlei Vor- oder Nachspann.

Ein weiteres zentrales Anliegen der NDU war die Aufhebung des hierarchischen Verhältnisses von Film-schaffenden und Publikum:

Kameraden! Wir müssen von uns aus die an den uns gegebenen Aufführungsraum anhängende Existenz von sklavischen Zusehern ablehnen, die vorfabrizierte Harmonie in der filmische Beziehung durchbrechen sowie die statische Beziehung zwischen „Auteurismus“ und „Objekt“ zerstören, um den nächsten Zyklus hervorzubringen. Die Zeit der Zuseher ist angebrochen!

Kameraden! Die Dreiteilung zwischen „Produzieren“, „Aufführen“ und „Ansehen“ muss wieder zu einem Ganzen zusammengefügt werden, und filmische Privilegien müssen von den „Autoren“ befreit und wieder „von dem Publikum (*taishū*) in das Publikum“ gelangen. [...]

Kameraden! Wir müssen voranschreiten von Film als „System“ zu Film als „täglichem Lebensstil“. (NDU 1971b: 81)

Hata Ayumi beschreibt das Verhältnis zwischen Filmmachern und Publikum im Zusammenhang mit den politischen Filmen der Linken in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren als „*yasashii*“ (wohlwollend), d. h. das politisch gleichgesinnte Zielpublikum beurteilte die Filme in erster Linie nach der Nützlichkeit zur Erreichung der eigenen politischen Ziele (Agitation, Propaganda, Selbstbestätigung) und nicht nach filmrelevanten Kriterien (Form, technischer oder künstlerischer Umsetzung) (Hata 2011: 393–396). *Motoshinkakarannū* entzog sich ebenso wie die anderen Filme der NDU einem solchen selbstaffirmativen Rezeptionsschema, weshalb der Film beim Publikum gespaltene Reaktionen hervorrief. Während ein Teil des Publikums den Film mit Enthusiasmus aufnahm³, kritisierte ein anderer Teil das vermeintlich fehlende politische Mobilisierungspotential des Films. Das revolutionäre Potential, das Onozawa *Motoshinkakarannū* zuschreibt, lag m. E. vor allem in der Überwindung dieser in weiten Teilen der japanischen Linken damals vorherrschenden selbstaffirmativen Rezeptionshaltung.

Die negativsten Reaktionen rief *Motoshinkakarannū* wenig überraschend in Okinawa hervor. Im Jänner 1972 wurde der Film zusammen mit *Ienomu e* und einem begleitenden Symposium an der Ryūkyū Universität, in der Okinawa Times Hall in Naha sowie Einrichtungen des Lehrerverbandes in Nago und Koza aufgeführt. Der Widerstand von lokalen Yakuza, Rechtsradikalen und Bordellbetreibern gegen die Aufführungen konnte nur durch Einschaltung (und entsprechende Bezahlung) einflussreicher Vertreter der Yanbara-Yakuza überwunden werden.⁴ Der Filmkritiker Takenaka Rō berichtet von der Aufführung am 27. Jänner:

In der Times Hall in Naha stand ein junger Mann auf und fragte: „Warum dreht ihr so einen schmutzigen Film? Prostituierte sind die schlimmste Art von Frauen, deren Körper und Geist vollkommen verdorben sind. Es gibt in Okinawa viel Schöneres, den heroischen Kampf der Arbeiter. Warum dreht ihr darüber keinen Film?“ (Takenaka 1972: 84)

Diese Reaktion wirft eine der entscheidenden Fragen im damaligen Diskurs über Okinawa und seinem Verhältnis zu Japan und den USA auf (und das trifft auch auf den heutigen Diskurs zu), nämlich wer die Legitimationshoheit besitzt, Okinawa zu repräsentieren. Während die meisten kurz vor und während der Reversion entstandenen Filme ein undifferenziertes Bild von Okinawa zeichnen und die Homogenität Okinawas betonen (als das kulturelle Andere oder als kollektives Opfer des japanischen bzw. amerikanischen Imperialismus), richten die Filmmacher von

NDU in *Motoshinkakarannū* und später auch in *Ajia wa hitotsu* den Blick vor allem auf die Brüche und Widersprüche *innerhalb* des sozialen Gefüges von Okinawa. Differenz wird dadurch nicht nur zu einer Kategorie in Bezug auf das Außen (also Japan und die USA), sondern auch auf das Innen, wodurch die komplexen Mechanismen innerhalb der okinawanischen Gesellschaft deutlicher zum Vorschein kommen.

Anmerkungen

- 1 NDU 1971: 75–76. Ein detailliertes Drehbuch des Films wurde in der Filmzeitschrift *Eiga hihyō* veröffentlicht (NDU 1971a), in der auch mehrere theoretische und kritische Schriften der NDU erschienen sind.
- 2 Zu den Unterschieden zwischen der NDU und Ogawa siehe Nakamura 2010.
- 3 Obwohl die erstaunlich hohe Zahl von 10 Filmkopien in Umlauf war, war vor allem zur Zeit der Universitätsfeste (*gakuensai*) die Nachfrage nach dem Film so groß, dass – völlig unüblich für diese Art von Filmen – Kopien per Flugzeug transportiert wurden (Hata 2011: 396). Bei der einzigen heute verfügbaren Kopie im Kōbe Planet Film Archive fehlt das Ende der Schlusssequenz sowie an einigen Stellen der Ton.
- 4 Einen detaillierten Bericht über die Aufführungen in Okinawa gibt Takenaka 1972.

Literatur

- Hata Ayumi (2011): „‘Undō no media’ o koete – 1970nen zengo no shakai undō to jishu kiroku eiga“, Fujiki Hideaki (Hg.): *Kankyaku e no apurōchi*. Tōkyō: Shinwasha, 385–411 (= *Nihon eiga-shi senshō*; 14).
- Nakamura Yōko (2010): „Dokumentarii eiga no shisen: Okinawa kara no ‚bōdō no yoken‘ to shite no eiga“, Ōsaka furitsu daigaku daigakuin jinken shakaigaku kenkyūka (Hg.): *Jinken shakaigaku kenkyū shūroku 2009/5* [Ōsaka furitsu daigaku daigakuin jinken shakaigaku kenkyūka], 131–166.
- NDU (= *Nihon dokyumentarisuto yunion*) (1969): *NDU kikanishi Motoshinkakarannū – Kikaku ni kaete*. O.O.: NDU (1969/9).
- (1971a): „Shinario ‚Motoshinkakarannū‘. ’69–’71 Okinawa chōhen kiroku eiga — Okinawa erosu gaiden, *Eiga hihyō* 13 (1971/10), 58–77.
- (1971b): „‘Hininshō kūkan’ e mukatte“, *Eiga hihyō* 15 (1971/12), 79–83.
- Nunokawa Tetsurō (1997): „Paresuchina ni ikanai zo kimete ita“, Yasui Yoshio und Yano Kazuyuki (Hg.): *Nihon dokyumentarii no mosaku 1980-nendai ikō*. Yamagata: Yamagata kokusai dokyumentarii eigasai, 20 (= Katalog zur Retrospektive des Yamagata International Documentary Film Festival 1997).
- (2001): „Kindai no zankoku to sōzōryoku – Aru dokyumentarisuto no hōi kankaku“, *Gendai shisō* 29/9 (2001/7 rinji zōkan-gō), 272–281.
- Onozawa Naruhiko (2010): „1968-nen no dokyumentarii eiga saizensen“, Yomota Inuhiko und Hirasawa Gō (Hg.): *1968-nen bunkaron*. Tōkyō: Mainichi shinbunsha, 162–189.
- Takenaka Tsutomu [Rō] (1972): „Okinawa jōei undō hōkoku – Deai no eiga to wa nani ka sono 1“, *Kinema jumpō* 573, 82–85.