



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Bild – Spur – Potential.

Transformationen militanter Kinoästhetik im Spiegel von Eric
Baudelaires THE ANABASIS OF MAY AND FUSAKO
SHIGENOBU, MASAO ADACHI, AND 27 YEARS
WITHOUT IMAGES“

verfasst von

Iris Fraueneder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

Inhalt

1. Einleitung	5
1.1. Historische und politische Situierung	9
1.2. Skizzierung	13
2. Transformationen des militanten Kinos: Stationen Masao Adachis	22
2.1. <i>fūkeiron</i> : neue Bilder der Macht – A.K.A. SERIAL KILLER und THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM	25
2.1.1. Befund: feindliche Landschaft	29
2.1.2. Reflexion: Landschaft als Diagramm	30
2.1.3. Verlagerung: Landschaft als Handlungsmacht	33
2.1.4. Überschreitung: ‚Fluchtbild‘ Landschaft	35
2.2. Spuren von <i>fūkeiron</i> – THE RED ARMY / PFLP: DECLARATION OF WORLD WAR	40
2.2.1. Rückwendung zur <i>human agency</i>	43
2.2.2. Rezeption: Befreiung versus Spurung	45
EXKURS: von JUSQU’À LA VICTOIRE zu ICI ET AILLEURS	47
3. Verschiebungen: THE ANABASIS OF MAY AND FUSAKO SHIGENOBU, MASAO ADACHI, AND 27 YEARS WITHOUT IMAGES	51
3.1. ‚now then here elsewhere‘	51
3.1.1. Wirbel: Entankerung	54
3.1.2. Kristall: Überlagerung	62
3.1.3. Spiegel: Zitat	70
3.1.4. Schleife: Reskription	81
3.1.5. Kreis: Anabasis	88
4. Epilog: ‚que peut une image‘	94
5. Anhang	97
5.1. Chronologie	97

5.2. Quellen	101
5.2.1. Bibliografie	101
5.2.2. Internetquellen	108
5.2.3. Audioquellen	110
5.2.4. Filmografie	110
5.2.5. Abbildungen	112
5.3. Abstracts (deutsch, englisch)	112
5.4. Lebenslauf	114

1. Einleitung

„que peut une image“ – ‚was vermag ein Bild‘

Die Spur, schreibt Édouard Glissant, führt uns in aufgesplitterte Zeiten, in den tief aufgewühlten Sand der Utopie.¹ Sich auf die Spuren eines Films zu begeben, führt in dieser Arbeit auf die Spuren der Geschichte/n von Lebenswegen, von militanten Bewegungen des Aufbegehrens, von Bildern, die verschwinden, wiederkehren, sich transformieren. Bilder, die zu einer Spurensuche anstiften, gleichzeitig zu Spuren werden, aber auch selbst Spuren folgen, sich in Wirbeln verlieren und parallel Verbindung wie Austausch des Jetzt und Damals, des Hier und Anderswo schaffen. Bilder von Landschaften, in denen sich Geschichte/n einschreiben und ablagern, die zu Orten führen, aber diesen zugleich enthoben sind. Landschaften des Möglichen, die Fortschreibung antreibend.

Den Ausgang und Mittelpunkt dieser Arbeit bildet der Film *THE ANABASIS OF MAY AND FUSAKO SHIGENOBU, MASAO ADACHI, AND 27 YEARS WITHOUT IMAGES*² (2011) des in Paris lebenden Künstlers und Filmemachers Eric Baudelaire. Darüber hinaus erfolgt eine aspekt-fokussierte Auseinandersetzung mit einem kleinen Korpus an Filmen, welche *THE ANABASIS...* in historischer, inhaltlicher wie ästhetischer Hinsicht umgeben.

THE ANABASIS... bewegt sich in einem politischen Spannungsfeld zwischen Japan und dem Libanon und kreist um zwei Figuren: Masao Adachi und May Shigenobu – er ein politisch subversiver Avantgarde-Filmemacher aus Japan, sie die Tochter der Anführerin der Japanischen Roten Armee [Nihon Sekigun], Fusako Shigenobu. Die Japanische Rote Armee (JRA) formiert sich Anfang der 1970er Jahre im Libanon, um als marxistisch ausgerichtete militante Gruppierung linksextremer Freiheitskämpfer_innen aus Japan zum einen für die Befreiung, Unabhängigkeit und staatliche Eigenständigkeit Palästinas einzutreten und zum anderen eine internationale Revolution anzustreben. Die drei Dekaden der Aktivität der JRA

¹ Vgl. Édouard Glissant, „Das Denken der Spur“, in: ders., *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, Heidelberg 1996, S. 51–54, hier S. 53.

² F 2011, Regie: Eric Baudelaire, Super 8 und HD Video (umkopiert), Farbe, 66'. Im Folgenden wird der Titel mit „*THE ANABASIS...*“ abgekürzt. Der Film wurde im Rahmen mehrerer Ausstellungen des Künstlers präsentiert – u.a. 2011 in Delme, 2012 in Madrid und London, 2013 in Beirut und Brüssel sowie 2014 in Graz. Die Ausstellungen beinhalteten weitere Arbeiten, in denen Baudelaire sich in anderen Medien und Ausdrucksformen mit der Thematik des Films befasst. Darüber hinaus wurde *THE ANABASIS...* auf zahlreichen Filmfestivals gezeigt: siehe http://baudelaire.net/extras/info/CV_Baudelaire.pdf (letzter Zugriff: 01.02.2015).

bilden einen wenig bekannten Abschnitt gemeinsamer Geschichte des Libanons und Japans. Zugleich kreuzen sich darin die Lebensgeschichten May Shigenobu und Masao Adachi, der 1974 Tokyo und dem Filmemachen den Rücken kehrt und sich der JRA anschließt.

In seiner filmischen Annäherung an diesen räumlich, zeitlich wie kulturell fernen Abschnitt der Geschichte agiert Eric Baudelaire nicht als Chronist, der Ereignisse aus dem Verborgenen holt, analysiert und in geordneter Form präsentiert. Er spürt keinen Pfad, vielmehr schafft er einen für eigene Erkundungen offenen Reflexionsraum und sucht nach ästhetischen Verfahrensweisen, die dessen Boden bilden, aber auch seine Denk- und Suchbewegungen widerspiegeln. Einen dritten Pol des Films bildet damit Baudelaire selbst, insofern er sich mit seiner Arbeit als Künstler in einem Verhältnis zu den beiden Figuren, ihren Geschichten, ihren politischen Vergangenheiten und den Bildern ihrer Geschichten positioniert. Vielfältige Wechselwirkungen finden statt: Orte berühren sich, Perspektiven überlagern sich, Zeiten durchmischen sich.

Das Nachleben der Geschichte/n und ihrer Bilder in *THE ANABASIS...* ist eng verknüpft mit dem postrevolutionären Blickwinkel einer Gegenwart, in der sich Fragen nach politischen Ansprüchen an das Kino und nach der Militanz von Bildern, ebenso wie die Frage der Radikalisierung von Protestbewegungen hin zum bewaffneten Kampf immer wieder neu stellen und transformieren. In *THE ANABASIS...* sind die damaligen Fronten zu Abständen geworden. Lücken und Störungen markieren die Abwesenheit und Unverfügbarkeit des Vergangenen, Fernen und Anderen. Es gilt zu untersuchen, mit welchen filmischen Mitteln Baudelaire der Nichtgreifbarkeit weniger entgegenzuwirken scheint, als vielmehr in einer dialektischen Bewegung des Sich-Annäherns und Entfernens und oftmals in einem Verirren den Entzug (Lévinas) und die Opazität (Glissant) unterstreicht.

In der folgenden, mehrschichtigen Auseinandersetzung mit *THE ANABASIS...* greifen verschiedene Ebenen des Films ineinander. Zunächst eine historiographische Ebene des Nachzeichnens der Geschichte der Japanischen Roten Armee. Weiters die subjektiven Ebenen der Erinnerung und Narration der Lebensgeschichten von Masao Adachi und May Shigenobu. Schließlich eine politische Ebene der Konstellationen, die der Film schafft und eingeht – Konstellationen, die folgende Fragen anstoßen: Wie verhält sich *THE ANABASIS...* zu Adachis aktivistischen und militanten Filmen der 1960er und frühen 1970er Jahre? Wie funktionieren deren Bilder im neuen Kontext von Baudelaires Film, in dem sie in Form von

materiellen wie konzeptionellen Wiederholungen wiederkehren? Auf welche Weisen schreibt sich dieses Kino in THE ANABASIS... ein und fort?

Das methodische Vorgehen dieser Arbeit umfasst in Anbetracht der zu erläuternden ästhetischen Verfahrensweisen von THE ANABASIS... eine Auseinandersetzung mit den Begriffen der Spur und der Landschaft und greift im Kontext des Films relevante Ansätze dieser Diskurse heraus. Anhand des Films werden die politischen Dimensionen der Konzepte von Spur und Landschaft – mit Jacques Rancière gesprochen – hinsichtlich „neue[r] Gestaltungen des Sichtbaren, des Sagbaren und des Denkbaren,“³ aber auch des Unsichtbaren ausgelotet, wenn die „Fülle des Gegebenen“ Brüche aufweist.⁴ Wie interveniert die Spur im Bild oder das Bild als Spur – die Spur des Vergangenen, Abwesenden, Anderen – in diese Ordnungen? Welche politischen Funktionen kann die filmische Inblicknahme von Landschaften, die ein zentrales Moment von THE ANABASIS... ausmacht, erfüllen?

Zu Beginn umreißt eine Situierung die historischen und politischen Hintergründe und Zusammenhänge. Im Anschluss wird die filmische Vorgehensweise Baudelaires skizziert, um in eine theoretische Fundierung zu münden, die mit den Begriffen Spur und Landschaft zentrale Ansätze für die folgenden Analysen stellt. Kapitel zwei untersucht Konzepte und Transformationen eines militanten Kinos im Kontext des filmischen Aktivismus Masao Adachis in den 1960er und frühen 1970er Jahren. Zu analysieren ist hier, wie Adachi in Hinblick auf politischen Protest die Fokussierung auf das agierende Subjekt filmisch überdenkt und den Fokus verschiebt – hin zur Landschaft, womit sich ein Diskurs abzeichnet, der eine Öffnung des Begriffs des Subjekts [*shutai*] anstößt.⁵ In Hinblick auf Baudelaires Kino wird eine Wendung von einem imperativischen Konzept der Spurung hin zu einem öffnenden, reflexiven Potential angedeutet. Auf dieser Basis erfolgt in Kapitel drei ein Close Reading von THE ANABASIS.... Als eine Leitfrage seiner künstlerischen Arbeit des vergangenen Jahrzehnts nennt Baudelaire die Frage nach dem Vermögen des Bildes – „que

³ Jacques Rancière, „Das unerträgliche Bild“, in: ders., *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009, S. 101–123, hier S. 121.

⁴ Vgl. Tobias Hering, „Verlass und Vertrauen. Unsichtbarkeit und Tonspuren in Filmen von Nicolas Rey, Till Roeskens, Philip Scheffner und Pierre Yves Vandeweerd“, in: *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*, hg. v. Volko Kamensky/Julian Rohrhuber, Berlin 2013, S. 252–271, hier S. 257f.

⁵ Ähnliches geschieht zeitgleich auch außerhalb Japans, bspw. in Ansätzen der Akteur-Netzwerk-Theorie.

peut une image“.⁶ Dieselbe Frage, allerdings im Plural, stellt Nicole Brenez im Nachwort zu einer Sammelpublikation von Texten Adachis.⁷ In *THE ANABASIS...* wird nach der Rolle von Bildern in einer Praxis des Differenzierens gefragt – in Prozessen eines Sichtbarmachens, eines Unsichtbarlassens, als Vermittler zwischen einem Jetzt und einem Damals, einem Hier und einem Dort. Im Machen von Geschichte und im Befragen der Gegenwart. In der Annäherung an den Anderen die Andere und seine ihre Geschichte. Nach den affektiven Wirkungsweisen von Bildern und ihrer Offenheit im Sinne einer Unvorhersagbarkeit, die gegeben ist, wenn Bilder – mit Walid Sadek – als Begegnung verstanden werden.⁸ Abschließend wird resümiert, was die Begriffe der Spur und der Landschaft in filmwissenschaftlichen Zusammenhängen bieten, um ein Konzept des politischen Films zu konturieren, der aus dem Hier und Jetzt (Frankreich im Jahr 2011) auf in einem vergangenen Kontext gestellte Fragen des politischen Protests, des militanten Widerstandes, der angestrebten Revolution zurückblickt, um sie im Hier und Jetzt im Widerhall der Geschichte und ihrer Stimmen neu zu verhandeln. Dem entspricht nicht zuletzt auf formaler Ebene die Medialität des Films, immer wieder abspielbar und damit auch für die Zukunft immer neu befragbar zu sein sowie neue Fragen aufzuwerfen.

Als Anhang am Ende der Arbeit fasst eine von Eric Baudelaire erstellte Chronologie der Ereignisse eine Auswahl geschichtlicher Eckdaten, die rund um sein Projekt relevant sind. Sie parallelisiert die Biografien Masao Adachis, May und Fusako Shigenobu und bettet sie in einen historischen Kontext ein. Seiner Arbeit dient diese Chronologie als ordnende Ausgangsbasis, um ihr in der filmischen Auseinandersetzung zu widersprechen, die Ordnung wieder aufzubrechen. Die Übersicht ist in Form von Booklets erschienen, die in Baudelaires Ausstellungen die Präsentation des Films begleiteten, und wurde in der 2014 erschienenen Publikation *Anabases* abgedruckt.⁹

⁶ Eric Baudelaire, in „27 Years Without Images (on the possibility of Cinema after Revolution)“, Audio-Aufnahme eines Filmgesprächs mit Homay King am 20.02.2012, *Slought Foundation*, Philadelphia, https://slought.org/resources/27_years_without_images (letzter Zugriff: 01.02.2015), Min. 31.

⁷ Nicole Brenez, „Postface. Masao Adachi, explosion des formes“, in: *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963–2010)*, hg. v. Nicole Brenez/Gō Hirasawa, Pertuis 2012, S. 221–235, hier S. 230.

⁸ „That the image is an encounter and as such is unpredictable.“ Dieser Satz ist – als eine von vierzehn Thesen über das Bild als verstörende Erscheinung – Teil der Serie *Thoughts on Preparedness* (2014) des libanesischen Künstlers Walid Sadek. (Gruppenausstellung „The Militant Image“, *Camera Austria*, Graz, 28.09.–16.11.2014).

⁹ Eric Baudelaire, „The Anabasis of Masao Adachi, Fusako & May Shigenobu: A Chronology“, in: *Anabases*, hg. v. Eric Baudelaire/Anna Colin, Berlin 2014, S. 202–230.

1.1. Historische und politische Situierung

The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi, ...

Die späten 1960er Jahre sind in Japan eine Zeit der Umwälzungen und der Rebellionen. Studierendenbewegungen bilden sich, die in Abkehr von der Kommunistischen Partei gegen gesellschaftliche und universitäre Missstände aufbegehren und deren Proteste im Besonderen gegen eine weitere Verlängerung des ANPO-Abkommens zwischen Japan und den USA gerichtet sind.¹⁰ Der an einer ersten Fassung von 1951 orientierte, 1960 unterzeichnete Sicherheitsvertrag sichert dem pazifistischen Japan im Falle eines Angriffs militärische Unterstützung seitens der USA zu und erlaubt im Gegenzug den USA die Einrichtung militärischer Stützpunkte auf japanischem Gebiet, wodurch Japan während des Kalten Krieges zu einer wichtigen Basis für seine Schutzmacht wird. 1970 ist eine Erneuerung des Vertrags zur Aufrechterhaltung seiner Gültigkeit für die Folgejahre erforderlich. Rund um die jeweiligen Unterzeichnungen formiert sich Widerstand, der gemeinsam mit einer Ablehnung der Vietnampolitik der USA und dem als rigide empfundenen gesellschaftlichen Regelkorsett zu weitreichenden Protesten führt. Nach und nach verlagert sich der Kampf „zum bewaffneten Widerstand, zur Besetzung von Universitäten und Fabriken, und von offenen Zusammenstößen mit den Sicherheitskräften bei Großdemonstrationen zu gezielten Angriffen der Stadtguerilla.“¹¹ Aus den studentischen Protestbewegungen bildet sich eine Reihe linksradikaler terroristisch agierender Fraktionen.

Das Aufbegehren und die tiefgreifenden gesellschaftlichen und politischen Umbrüche im Japan der 60er und 70er Jahre spiegeln sich in der Kulturszene wider, so auch im Kino, von dem der Ruf nach Veränderungen wesentlich mitgetragen und vorangetrieben wird. Neue Bewegungen und Gruppierungen unter den Filmschaffenden wehren sich gegen etablierte kulturpolitische und gesellschaftliche Verhältnisse sowie gegen etablierte Filmsprachen – alternative Ästhetiken und Ideologien werden erprobt.¹² Eine zentrale Schnittstelle für Wegbereiter_innen einer radikalen Gegenbewegung zum bisherigen japanischen Kino stellt

¹⁰ ANPO: Treaty of Mutual Cooperation and Security between the United States and Japan [Nippon-koku to Amerika-gasshūkoku to no Aida no Sōgo Kyōryoku oyobi Anzen Hoshō Jōyaku].

¹¹ Gō Hirasawa, Filmtext zu THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM [TŌKYŌ SENSŌ SENGO HIWA], in: *Art Theatre Guild, Unabhängiges Japanisches Kino 1962–1984. Eine Retrospektive der VIENNALE und des Österreichischen Filmmuseums*, 04.10.–30.10.2003, Wien 2003, S. 147–149, hier S. 148.

¹² Vgl. <http://www.arsenal-berlin.de/kino-arsenal/programmarchiv/einzelansicht/article/1677/2804//archive/2009/september.html> (letzter Zugriff: 01.02.2015).

die 1961 gegründete Art Theatre Guild (ATG) dar, eine Produktionsgesellschaft für unabhängige Autorenfilme, die experimentelle Ansätze fördert, wie sie innerhalb der Strukturen des Studiosystems kaum möglich sind.¹³ Sie bespielt eine Reihe von Kinos und unterstützt auch den Filmclub der Nihon-Universität, dem Masao Adachi angehört. Bereits in den späten 50ern in der Filmszene aktiv, wird Adachi in den 60er Jahren zu einer zentralen Figur der japanischen Filmavantgarde und wegweisend für den Experimentalfilm in Japan. Seine Filme sind durchwegs hochpolitisch. Er ist Mitbegründer des Künstlerkollektivs VAN und arbeitet eng mit Kōji Wakamatsu zusammen, einem der Pioniere des *pinku eiga*-Genres, dessen Produktionsgesellschaft ‚Wakamatsu Pro‘ sich Adachi anschließt. Mit den *pinku eiga* halten in den 60er Jahren Erotik und Sex Einzug ins Kino, was insbesondere von den kleineren Kinos und unabhängigen Produktionsfirmen angesichts der in Zusammenhang mit dem Aufkommen des Fernsehens und einer breiten Freizeitindustrie sinkenden Zahlen der Kinobesucher_innen als lukratives Geschäft entdeckt und forciert wird. Den Filmschaffenden bietet der *pinku eiga*-Bereich abseits restriktiver Vorgaben der großen Studios Gestaltungsfreiheit und die Möglichkeit individueller und kritischer Umsetzungen, weswegen viele unter ihnen *pinku eiga* zur politischen Agitation und für formale Experimente nutzen.¹⁴ Die zahlreichen *pinku eiga*, bei denen Adachi Regie führt oder für die er die Drehbücher schreibt, sorgen mehrfach für Skandale. Parallel zum Tenor der Studierendenbewegung werden Adachis Drehbücher und Filme zusehends radikaler, führen Waffengewalt als Protestmittel und Wegbereiter zur Revolution vor. Wie seine Mitstreiter plädiert Adachi für eine Verschränkung und ein Ineinandergreifen von Aktivismus und Film. Politisches Handeln ist der Ausgangspunkt seines Filmschaffens, sich selbst bezeichnet er als ‚filmmaker activist‘. Wichtige Filme, an denen er in dieser Zeit beteiligt ist, sind etwa Kōji Wakamatsus VIOLATED ANGLES [OKASARETA BYAKUI, 1967], GO, GO SECOND TIME VIRGIN [YUKE, YUKE NIDOME NO SHOJO, 1969] und SEX JACK [SEIZOKU, 1970], für die er – so wie auch für zahlreiche weitere Filme von Wakamatsu – die Drehbücher verfasst. Regie führt er unter anderem bei BLOCKED VAGINA [SAIN, 1963], GALAXY [GINGAKEI, 1967], FEMALE STUDENT GUERRILLA [JOGAKUSEI GERIRA, 1969] und zusammen mit

¹³ Siehe dazu Beiträge in: *Art Theatre Guild, Unabhängiges Japanisches Kino 1962–1984*, a.a.O.

¹⁴ Vgl. Roland Domenig, „Die Phantome der Freiheit: ATG und das unabhängige japanische Kino“, in: *Art Theatre Guild, Unabhängiges Japanisches Kino 1962–1984*, a.a.O., S. 7–14, hier S. 9f.

Masao Matsuda et al. bei A.K.A. SERIAL KILLER [RYAKUSHŌ RENZOKU SHASATSUMA, 1969].

1969 wird die Red Army Faction [sic] [Sekigun-ha] gegründet – eine Untergrundbewegung, die den bewaffneten Kampf für die Revolution vorantreibt. Eines ihrer Mitglieder ist Fusako Shigenobu. Sie macht sich für eine Internationalisierung der Aktivitäten stark und setzt 1971 trotz Einwänden der Führungskräfte ihre Pläne, im Ausland Beziehungen zu anderen radikalen Gruppierungen zu knüpfen, in die Tat um. Zusammen mit Takeshi Okudaira reist sie in den Libanon und tritt mit der Popular Front for the Liberation of Palestine (PFLP) in Verbindung.

Ebenfalls 1971 zeigen Masao Adachi und Kōji Wakamatsu ihre *pinku eiga* VIOLATED ANGLES und SEX JACK bei den Filmfestspielen in Cannes und legen auf dem Rückweg, interessiert am Palästinakonflikt, einen Zwischenstopp in Beirut ein, mit dem Vorhaben, einen Dokumentarfilm über die palästinensische Befreiungsbewegung zu drehen.¹⁵ Von der japanischen Botschaft werden die weder Englisch noch Arabisch Sprechenden an Fusako Shigenobu vermittelt,¹⁶ die sie als Übersetzerin engagieren. Eine Zusammenarbeit entwickelt sich und ein Agitationsfilm über die PFLP entsteht: THE RED ARMY / PFLP: DECLARATION OF WORLD WAR [SEKIGUN / PFLP: SEKAI SENSŌ SENGEN, 1971]. In Japan wird der Film, der den Alltag der palästinensischen Guerilla dokumentiert und zur Weltrevolution aufruft, zensiert, worauf Adachi und Wakamatsu mit einer mobilen Aufführungseinheit reagieren, mit der sie in einem roten Bus durch das Land touren und in Eigenregie Filmscreenings initiieren.¹⁷

In Tokyo fusionieren die Red Army Faction und die Revolutionary Left Faction zur United Red Army [Rengō Sekigun]. Radikalität und Gewaltausübung erfahren sowohl nach außen als auch nach innen eine Zuspitzung. In einem am Berg Haruna gelegenen Trainingslager der United Red Army kommt es zur Eskalation, vierzehn Mitglieder werden von ihren

¹⁵ 1970, nur kurz vor Masao Adachis und Masao Matsudas Aufenthalt im Libanon bzw. Syrien und Jordanien, finden sich mit einem ähnlichem Vorhaben Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin im Nahen Osten ein. Aus den Aufnahmen für einen von der PLO in Auftrag gegebenen Film über den palästinensischen Freiheitskampf mit dem Titel JUSQU'À LA VICTOIRE, der unrealisiert bleibt, entsteht Jahre später in einer Zusammenarbeit von Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville der Film ICI ET AILLEURS (1970–74). Siehe dazu in dieser Arbeit: ‚EXKURS: Von JUSQU'À LA VICTOIRE zu ICI ET AILLEURS‘, S. 47–50.

¹⁶ Diese Information ist dem Bericht Masao Adachis in THE ANABASIS... entnommen.

¹⁷ Vgl. Gō Hirasawa, Filmtext zu ECSTASY OF THE ANGLES [TENSHI NO KŌKOTSU], in: *Art Theatre Guild, Unabhängiges Japanisches Kino 1962–1984*, a.a.O., S. 143–146, hier S. 144.

Mitstreiter_innen zu Tode gequält.¹⁸ In der folgenden Zeit werden Terroranschläge, Flugzeugentführungen und Geiselnahmen zu wiederholt praktizierten Kampfmitteln.¹⁹

Unter dem Pseudonym Izuru Deguchi verfasst Adachi das Drehbuch für Wakamatsus Film ECSTASY OF THE ANGLES [TENSHI NO KŌKOTSU, 1972] über den bewaffneten Kampf einer revolutionären linksradikalen Gruppe, der unter anderem durch den Vorwurf der Verherrlichung des Bombenterrors zum Skandal wird. 1974, kurze Zeit nach seiner Rückkehr nach Japan, entschließt sich Masao Adachi, wieder in den Libanon zu gehen. Seit Fusako Shigenobus Ankunft im Jahr 1971 sind ihr weitere Rebell_innen aus Japan gefolgt. Von der PFLP erhalten sie Guerilla-Training – die erste große Operation, an der sie beteiligt sind, ist der berüchtigte Anschlag am Flughafen Lod bei Tel Aviv am 30. Mai 1972, bei dem sechszwanzig Menschen ums Leben kommen, darunter zwei der drei involvierten Japaner. Heute wird der Anschlag als das erste Selbstmordattentat im Nahostkonflikt betrachtet.²⁰

1974 macht sich die Gruppe um Fusako Shigenobu unter dem Namen Japanische Rote Armee [Nihon Sekigun] unabhängig von der PFLP. Ihr Bestehen wird offiziell und sie bekennt sich zu einigen in den vergangenen Jahren von der PFLP geplanten und durchgeführten Anschlägen, in die JRA-Mitglieder eingebunden waren. Sie selbst definieren sich als Revolutionär_innen, nie als Terrorist_innen. Masao Adachi erhält die Funktion eines ‚spokesman‘, er bleibt im Libanon und für die folgenden Jahre im Untergrund. Internationales Aufsehen erregt die JRA nach dem Anschlag auf Lod unter anderem durch eine Geiselnahme in der französischen Botschaft in Den Haag am 13. September 1974 sowie durch Flugzeugentführungen.

1997 wird Adachi zusammen mit vier weiteren Mitgliedern der JRA in Beirut verhaftet. Trotz Protesten von Seiten der libanesischen Bevölkerung, von der Adachi und seine Mitstreiter_innen als Held_innen gefeiert werden, wird ihm kein politisches Asyl im Libanon gewährt und es kommt 2000 zur Auslieferung an Japan, wo er wegen Passfälschung verurteilt und inhaftiert wird. Zwei Jahre darauf erfolgt seine Entlassung, allerdings unter Auflage eines bis heute geltenden Ausreiseverbots.

¹⁸ 2007 entsteht unter der Regie von Kōji Wakamatsu der Spielfilm UNITED RED ARMY, in dem das tragische Scheitern der Bewegung nachgezeichnet wird. Siehe https://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20084410.pdf (letzter Zugriff: 01.02.2015).

¹⁹ Vgl. Baudelaire, „The Anabasis of Masao Adachi, Fusako & May Shigenobu: A Chronology“, a.a.O., S. 210ff.

²⁰ Vgl. ebd., S. 214.

Fusako Shigenobu wird 2000 als eine der zu diesem Zeitpunkt weltweit meistgesuchten Terrorist_innen in Japan aufgespürt, verhaftet und 2006 zu 20 Jahren Haft verurteilt. Kurz nach ihrer Gefangennahme meldet sich in der japanischen Botschaft in Beirut eine 27-jährige nicht registrierte Studentin als May Shigenobu, Tochter der soeben gefassten Fusako Shigenobu. Nach 27 Jahren, während derer niemand von ihrer Existenz und der Tatsache, dass Fusako Shigenobu ein Kind hat, wissen durfte, tritt die 1973 im Libanon geborene May an die Öffentlichkeit und gerät schlagartig in den Fokus des Medieninteresses.

... and 27 Years without Images

Sowohl für May Shigenobu als auch für Masao Adachi ist die Zeit im Libanon aus jeweils unterschiedlichen Gründen eine Zeit ohne Bilder. Für May Shigenobu insofern, als während all der Jahre mit ihrer Mutter in der JRA nahezu keine Fotografien aufgenommen und aufbewahrt werden können, die sie beide zeigen. Indem sie die Möglichkeit einer Wiedererkennung und Identifizierung bergen, stellen sie eine zu große Gefahrenquelle dar. Jeder der vielen Wohnortwechsel und Neuanfänge ist von der Vernichtung entstandener Fotografien begleitet.

Der Filmemacher Masao Adachi hört in den Jahren nach seiner zweiten Ankunft im Libanon 1974 zwar nicht damit auf, Bilder zu produzieren, aber das rund 200 Stunden umfassende Filmmaterial, das er in den folgenden Jahren dreht, wird durch die Bombardierungen während des Bürgerkriegs und der israelischen Besatzung 1982 zerstört. Was bleibt, sind seine Erinnerungen.

1.2. Skizzierung

Für Eric Baudelaires Filmprojekt bildet diese Bilderlosigkeit einen zentralen Ausgangspunkt. THE ANABASIS... greift das Fehlen der Bilder auf, um Fragen der Darstellbarkeit neu zu verhandeln. Einerseits konfrontiert Baudelaire die Lücken mit neu gedrehten Bildern, andererseits mit einer Montage aufgesammelter Bilder. Sowohl die neu aufgenommenen Bilder als auch die alten umkreisen die fehlenden. Die zitierten Bilder sind zum einen Ausschnitte aus Filmen Masao Adachis, die vor seiner Zeit bei der JRA entstanden sind:

FEMALE STUDENT GUERRILLA (1969), SEX JACK (1971), THE RED ARMY / PFLP: DECLARATION OF WORLD WAR (1971) und ECSTASY OF THE ANGLES (1972).²¹

Weiters verwendet Baudelaire den Trailer eines Films von Nobuyuki Oura aus dem Jahr 2006, in dem May Shigenobu sich selbst darstellt – 9/11–8/15 JAPAN SUICIDE PACT – und Fragmente von Fernsehnews aus den Jahren 1974, 2000 und 2010.²²

Die Aufnahmen, die neu entstehen, zeigen urbane Landschaften Tokyos und Beiruts. Sie resultieren aus der Aneignung einer bestimmten filmischen Methode Masao Adachis, die an dieser Stelle nur knapp umrissen wird, um in Kapitel zwei genauer behandelt zu werden. Adachi ist in den 60er Jahren nicht nur als Filmemacher aktiv, sondern setzt sich auch theoretisch mit dem Medium Film auseinander. Während des Entstehungsprozesses von A.K.A. SERIAL KILLER entwickelt er mit seinen Kollegen eine Theorie, die sie *fūkeiron*, übersetzt *landscape theory*, nennen. Nicht mehr *jōkyō*, die Situation, steht nunmehr im Fokus der Darstellung und Analyse, sondern *fūkei*, die Landschaft.²³ In A.K.A. SERIAL KILLER folgen sie der Spur des jungen Arbeiters Norio Nagayama, der 1968 ohne ein erkennbares Motiv vier Menschen in vier Städten Japans erschießt, und versuchen sich dabei in einer neuen und ungewöhnlichen Form der filmischen Annäherung an eine Figur. Während des gesamten Films wird Nagayama nie gezeigt, auch kein einziger Handlungsablauf dargestellt. In dieser Vorgehensweise vollzieht sich ein scharfer Bruch mit der für damalige Filme üblichen Subjekt- und Aktionsfokussierung, was dem Film jedoch nichts von seiner politischen Bedeutung nimmt. A.K.A. SERIAL KILLER besteht auf der Bildebene aus einer kontinuierlichen Aneinanderreihung von gefilmten Landschaften, die Nagayama auf seinem Lebensweg bis zur Verhaftung umgeben haben, basierend auf der Idee, dass sich politische und ökonomische Machtstrukturen in Landschaften einschreiben und über deren filmische Betrachtung offengelegt werden können. In jener Zeit erfährt die urbane Landschaft Japans durch wirtschaftliche Veränderungen eine Homogenisierung. Indem sie diese Landschaft filmen, die Orte, an denen Nagayama sich aufgehalten hat, versuchen sie, sich ihm indirekt anzunähern und dabei die Landschaft in Hinblick auf eine Inkorporierung und Manifestation der Strukturen, die Nagayamas Lebensumstände geprägt haben, zu befragen.

²¹ Bei SEX JACK und ECSTASY OF THE ANGLES führt Kōji Wakamatsu Regie, Masao Adachi verfasst unter dem Pseudonym Izuru Deguchi die Drehbücher.

²² Angaben in den Filmcredits: INA: 14.09.1974, NHK: 08.11.2000, ASAHI: 08.05.2010.

²³ Vgl. Hirasawa, Filmtext zu THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM, a.a.O., S. 148.

Eric Baudelaire geht ähnlich vor – er filmt nicht seine Hauptfiguren, sondern die Landschaften Beiruts und Tokyos, in denen sie sich bewegt haben, die sie wahrgenommen haben, sucht also gewissermaßen die Nähe zu den Figuren in einer Abwendung von ihnen, hält eine Distanz ein. Masao Adachis Distanz zum Libanon und seine Bindung an Japan sind unfreiwillig und bedingt durch die staatliche Verweigerung einer Ausreisegenehmigung. Als Gegenleistung für seine Bereitschaft zu einer Zusammenarbeit mit Baudelaire bittet er ihn, ihm die unwiederbringlich verlorenen Aufnahmen in neuer Form wiederzubringen, um sie für einen eigenen, autobiografischen Film verwenden zu können.²⁴ Baudelaire kommt dem Auftrag nach und filmt im Libanon eine Reihe von Ansichten, die Adachi ihm beschrieben hat. Die daraus resultierenden Aufnahmen werden noch in weiterer, wesentlicher Form zu einer Basis für Baudelaires Filmprojekt: er übergibt sie nicht nur Adachi, sondern montiert sie auch in seinen eigenen Film, *THE ANABASIS*.... Diese Bilder unter Baudelaires Landschaftsaufnahmen sind dementsprechend zugleich Adachis verlorene Bilder aus der Vergangenheit und Baudelaires Bilder aus der Gegenwart – ihre Perspektiven überschneiden sich.²⁵ Landschaft fungiert dabei als Verbindung von Zeiten, von Räumen, von Menschen, die immer auch eine Differenzierung impliziert. Als Feld für eine Suche, die die Vergangenheit anvisiert, aber gleichzeitig auf die Gegenwart fokussiert bleibt.

Baudelaire filmt die Landschaft nachträglich. Beirut ist nicht mehr Masao Adachis und May Shigenobus Umgebung. Baudelaire kann nur mehr nach Spuren der Geschichte/n suchen. In der Arbeit der Filmkamera vermischen sich Spurensuche und Bildersuche. Was bleibt und aufgefunden wird, markiert den Entzug des Gewesenen.

Nach Bernhard Waldenfels wird der Diskurs der Spur dann eröffnet, wenn etwas als „Hinweis auf Fernliegendes interpretiert“²⁶ wird. Wenn Bilder hier und jetzt sichtbar werden, „tun sich Abgründe der Ferne auf. [...] Was hier und jetzt auftritt, verweist auf anderes, das anderswo

²⁴ Dem aktuellen Stand der Dinge nach scheint Masao Adachi dieses Vorhaben aufgegeben zu haben. Während Eric Baudelaire sich im Februar 2012 noch überzeugt gibt, dass Adachi an einem Film mit seinen Aufnahmen arbeitet (Quelle: Audio-Aufnahme *Slough Foundation*, a.a.O., Min. 26), glaubt er im Februar 2014 nicht mehr daran (Quelle: privates Skype-Gespräch am 26.02.2014, Aufzeichnung I. F.). Auch der japanische Filmwissenschaftler Gō Hirasawa ist im April 2014 der Annahme, dass Adachi keinen Film mit Baudelaires Footage realisieren wird (Quelle: persönliches Gespräch).

²⁵ Vgl. Nicole Yip, „Review“, in: http://www.frieze.com/shows/print_review/eric-baudelaire/ (letzter Zugriff: 01.02.2015).

²⁶ Bernhard Waldenfels, „Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes“, in: *Homo Pictor*, hg. v. Gottfried Boehm, München/Leipzig 2001, S. 14–31, hier S. 24.

und anderswann zu finden ist, dort und nicht hier, einstmals oder dereinst und nicht jetzt.“²⁷ Im ‚Fernbild‘ – einer von drei Dimensionen des Bildes, die Waldenfels neben dem ‚Abbild‘ und dem ‚Fluchtbild‘ charakterisiert – wird etwas als abwesend dargestellt und zugleich vergegenwärtigt, denn Ferne lässt sich nach Waldenfels nicht als Ferne erfahren, „ohne ein *Begehren*, das mich anderswo sein lässt, wo ich nicht bin.“²⁸ Diese Vergegenwärtigung lässt sich von Spuren leiten. Während für ihn die Spur an Erinnerung von Fernliegendem geknüpft ist, was eine Vergegenwärtigung des Abwesenden bewirkt, insistiert Sybille Krämer auf einen klaren Zeitschnitt. „Die Spur macht das Abwesende niemals präsent, sondern vergegenwärtigt seine Nichtpräsenz; Spuren zeigen nicht das Abwesende, sondern vielmehr dessen *Abwesenheit*.“²⁹ Bei Emmanuel Lévinas wird die Spur überhaupt ihrer Zeichenfunktion innerhalb der Ordnung des Seins enthoben. Das Bedeuten der Spur ist bei ihm an „unaufhebbare Verwirrung“³⁰ gekoppelt – das Vergangene, Abwesende transzendiert die Welt und ist nicht in die Immanenz überführbar. Die Spur bedeutet, „ohne in die Erscheinung zu rufen“,³¹ denn die Abwesenheit ist absolut, kann nicht enthüllt werden. Sie entzieht sich „grundsätzlich der Entbergung und der Verbergung.“³² Das begehrte Andere bleibt Anderes. Wie können sich diese Aspekte der Spur im Medium Film abzeichnen? Eine Entsprechung lässt sich mit Gilles Deleuze’ Beschreibung des filmischen Offs finden, an dem er einen ‚relativen‘ Aspekt von einem ‚absoluten‘ unterscheidet, wobei letzterer den Bereich des Sichtbaren sprengt:

„Zum einen bezeichnet das Off das, was woanders, nebenan oder im Umfeld, existiert; zum andern zeugt es von einer ziemlich beunruhigenden Präsenz, von der nicht einmal mehr gesagt werden kann, daß sie existiert, sondern eher, daß sie ‚insistiert‘ oder ‚verharrt‘, ein radikaleres Anderswo, außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit.“³³

²⁷ Ebd., S. 23.

²⁸ Ebd., S. 26.

²⁹ Sybille Krämer, „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme“, in: *Spur. Orientierungstechnik und Wissenskunst*, hg. v. dies./Werner Kogge/Gernot Grube, Frankfurt a. M. 2007, S. 11–33, hier S. 15.

³⁰ Emmanuel Lévinas, „Die Spur des Anderen“, in: ders., *Die Spur des Anderen*, hg. v. Wolfgang N. Krewani, Freiburg/München 1998, S. 209–235, hier S. 228.

³¹ Ebd., S. 230.

³² Ebd., S. 226.

³³ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, aus dem Franz. übers. v. Klaus Englert, Frankfurt a. M. 1997, S. 34.

Das absolute Off arbeitet dahingehend, „das Raumübergreifende, Spirituelle in das nie perfekt geschlossene System [des eingestellten Bildes] einzubringen.“³⁴

In THE ANABASIS... schlägt das Insistieren, von dem Deleuze spricht, in einen Widerhall im On um. Obgleich sie im Film dezidiert als verloren ausgewiesen werden, kehren die Bilder Adachis, Phantomen gleich, in den neuen Bildern Baudelaires wieder, werden imaginierbar, wirken aus dem Off. Dazu trägt nicht zuletzt die Ästhetik des Filmmaterials bei – Baudelaire dreht auf Super 8, den Aufnahmen Adachis stilistisch antwortend, der 16mm Film benutzt hat.³⁵

Auch wenn Baudelaire Masao Adachi und May Shigenobu – bis auf wenige Ausnahmen, die Letztere betreffen – dem Raum des Sichtbaren entzieht und darin Masao Adachis Methode folgt, verfährt er auf der Tonebene diametral: der Raum des Hörbaren ist erfüllt von den Stimmen der beiden Figuren. Baudelaire lässt sie ihre Geschichten erzählen, gleichsam autobiografisch ihre Lebenswege schildern. Im Laufe der Arbeit sollen diese Wendung der *landscape theory* sowie weitere Formen der Umschrift, die Baudelaire vornimmt, in den Blick genommen werden.

Die vergangene Zeit ragt in THE ANABASIS... also nicht nur auf der Bildebene über ihre Spuren in die Gegenwart, sondern bricht auch über die Tonspur herein, die Erinnerungen zu hören gibt, Rückblicke eröffnet. Statt seine Hauptfiguren zu filmen, filmt Baudelaire zeitversetzt ihre Umgebung und lässt ihre Stimmen über die urbanen Landschaften streifen. Das Verhältnis von Gesprochenem und Landschaftsbildern ist durch inhaltliche, räumliche wie zeitliche Verschiebungen gekennzeichnet. Eine direkte Bezugnahme bleibt zumeist aus. Weder kommentieren die Stimmen die Bilder noch wird das Gesprochene in demonstrativer Form bebildert. Dennoch evoziert die Montage in der Imagination der Zuschauer_innen einen Dialog zwischen Bildern und Gesprochenem sowie zwischen den Geschichten der beiden Figuren, die in ihrem erzählenden Sprechen selbst keinen Dialog miteinander führen. Das Tempus der Erzählungen, die Vergangenheitsform, kann die Gegenwartsbilder stellenweise als subjektive Erinnerungsbilder May Shigenobus und Masao Adachis erscheinen lassen. Manchmal wird der Spalt verdeckt, der zwischen dem Hier und Jetzt des Erzählens und dem

³⁴ Ebd.

³⁵ Eric Baudelaire kommentiert diese Wahl: „In a perfect world I could have shot in 16mm, but I didn't have the means to.“ (Audio-Aufnahme *Slought Foundation*, a.a.O., Min. 13).

Anderswo und Anderswann des Erzählten klafft. Auch die Stimmen sprengen somit das Zeitgefüge der Landschaftsbilder auf, drängen sie in die Vergangenheit und lassen zugleich das Vergangene in die Gegenwart der nachträglichen Bilder eindringen. Landschaften werden zu Evokationsräumen, die die Imagination wirken lassen, zu Schauplätzen des Gewesenen – das Dokumentarische öffnet sich dem Fiktiven.

„Man sieht niemals nur Landschaft im Sinne eines konkreten, real vorhandenen Raumes, sondern immer schon als eine Vorstellung, eine Interpretation, ein ‚Bild‘. Landschaft entsteht per Definition erst im Blick der Betrachterin/des Betrachters.“³⁶ Sie ist nur in der Wahrnehmung, ein bildliches Sehen der Welt, repräsentiert und zugleich ästhetisch geformt in ihren Abbildern.³⁷ Diesen ontologischen Grundzug, der ihr ein wahrnehmendes Subjekt voraussetzt, teilt die Landschaft mit der Spur, die immer erst *als* Spur gedeutet werden muss, bevor sie bedeuten kann. Beide sind damit zwischen Subjektivität und Objektivität, zwischen ‚Realem‘ und Imaginärem zu verorten, bedingt durch den imaginativen und interpretativen Akt, etwas als etwas zu sehen.

Landschaft ist nicht mit Ort gleichzusetzen, sie ist vielmehr die bildliche Betrachtung oder Darstellung von Orten und geht zugleich über deren reine Abbildung hinaus.³⁸ Barbara Pichler und Andrea Pollach thematisieren die Landschaft als Kommunikationsmittel, als ein „ständig wandelbare[s] ‚Ortsgefühl‘, das den Raum sichtbar macht und selbst erzählen lässt.“³⁹ Parallel dazu beschreibt Sybille Krämer Spuren als den „Ort, an dem stumme Dinge durch unseren Spürsinn ‚zum Reden gebracht werden‘.“⁴⁰ Das spurbildende Geschehen wird als eine Erzählung rekonstruiert, wobei Spuren immer eine Vielzahl an Deutungen zulassen.⁴¹ Eric Baudelaire filmt in Japan und im Libanon, begibt sich an bestimmte Orte, um May Shigenobu und Masao Adachi und der vergangenen Zeit nachzuspüren, den Raum bisweilen selbst erzählen zu lassen: „There is a narrative inside the landscape that [...] can be revealed

³⁶ Barbara Pichler/Andrea Pollach, „moving landscapes. Einführende Bemerkungen zu Landschaft und Film“, in: *moving landscapes. Landschaft und Film*, hg. v. dies., Wien 2006, S. 15–33, hier S. 16.

³⁷ Vgl. ebd., S. 32.

³⁸ Vgl. Pichler/Pollach, „Vorwort“, in: *moving landscapes*, a.a.O., S. 9–14, hier S. 10.

³⁹ Pichler/Pollach, „moving landscapes“, a.a.O., S. 33.

⁴⁰ Krämer, „Was also ist eine Spur?“, a.a.O., S. 19.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 17, weiters: Sybille Krämer, „Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur“, in: *Spur: Orientierungstechnik und Wissenskunst*, a.a.O., S. 155–181, hier S. 159f, 164.

with this [...] fragile way of filming,⁴² so Baudelaire. Durch den Ton fließen die Erzählungen, die subjektiven Perspektiven, persönlichen Geschichten, (vermeintlichen) Erinnerungen und Fiktionen des Vergangenen der beiden Figuren in die Landschaftsbilder, die ihrerseits zwischen Dokumentation und subjektivem Blick schwanken.

Die körnige Textur der Bilder, die aus der Verwendung des Super-8-Materials resultiert, produziert Unschärfen. In dieser Bildästhetik spiegelt sich ein Gedanke wider, den Eric Baudelaire in einem Filmgespräch bezüglich seines Erprobens von *fūkeiron* geäußert hat: „I think it’s a theory that functions in its fuzzy contours rather than in its precise details.“⁴³ Wenn Baudelaire mit der Filmkamera die Orte aufsucht, die Schauplätze der Geschichte/n waren, scheint es ihm demnach kaum um eine Archäologie des präzisen Nachforschens, des detaillierten Freilegens und Entzifferns von Spuren und Dekodierens von Landschaften zu gehen. Seine Vorgehensweise gleicht weniger einem Graben nach Fakten und Entbergen von Verborgenen, als einem Bestreben – so Baudelaire in einem Audiokommentar –, mit künstlerischen Methoden bestimmten Abschnitten der Geschichte eine Textur zu geben.⁴⁴ Wie diese Textur beschaffen ist, wie aus der Landschaft ein vielschichtiges, von Spuren durchzogenes Gewebe wird und welche Bildpolitiken darin arbeiten, wird diese Arbeit aufzuzeigen versuchen.

Bevor im Folgekapitel einem Abschnitt des wendungsreichen Weges nachgegangen wird, den Masao Adachi in seinem Filmschaffen beschreitet, und Kapitel drei die Resonanzen seines militanten Kinos in *THE ANABASIS...* untersucht, soll zunächst das begriffliche Fundament zu Spur und Landschaft etwas breiter abgesteckt werden.

Der Diskurs der Landschaft beschränkt sich nicht auf deren bildliche Dimension. Bereits alltagssprachlich divergieren die Bedeutungen des Begriffs: Landschaft beschreibt „unsere Umwelt, eine Umgebung, aber auch eine Szenerie, einen Ausblick oder einen spezifischen Ort.“⁴⁵ Gegen ein Verständnis von Landschaft als Gegend, Umgebung oder Raum setzt sich – unter anderem – die Landschaft als ästhetischer Gegenstand ab. Landschaft in diesem Sinne impliziert einen bestimmten Modus des Sehens, der Anschauung, das Rahmen und Abstecken

⁴² Eric Baudelaire, in: Audio-Aufnahme *Slought Foundation*, a.a.O., Min. 21.

⁴³ Ebd., Min. 16.

⁴⁴ Eric Baudelaire, in: Audio-Guide-Aufnahme des *Beirut Art Center*, Beirut zur Ausstellung „Now Here Then Elsewhere“, 07.02.–06.04.2013, Min. 12.

⁴⁵ Pichler/Pollach, „Vorwort“, a.a.O., S. 10.

eines Blickfelds.⁴⁶ Bereits Georg Simmel betont in Bezug auf Landschaft „die Abgrenzung, das Befasstsein in einem momentanen oder dauernden Gesichtskreis“⁴⁷ als konstitutiv. Er weist jedoch darauf hin, „dass Landschaft noch nicht damit gegeben ist, dass allerhand Dinge nebeneinander auf einem Stück Erdboden ausgebreitet sind und unmittelbar angeschaut werden.“⁴⁸ Es bedarf eines „eigentümlichen geistigen Prozess[es], der aus alledem erst die Landschaft erzeugt.“⁴⁹

„Der vom Blick erfaßte Raum [...] läßt sich immer erst durch Auswahl und Akzentuierung als sinnvolles Ganzes verstehen, er ist also grundsätzlich offen, in unterschiedlichster Weise plausibel strukturiert zu werden. Dies geschieht durch Einbildungskraft und Imagination nach Maßgabe einer spezifischen Wahrnehmung, emotionalen Sensibilität und intellektuellen Weltansicht des Subjekts, zusammengefaßt in den Begriffen des Standpunkts [...]. So ergibt sich aus dem Zusammenspiel beider Seiten, daß Landschaft stets unter einem bestimmten Winkel, einem bestimmten Aspekt gesehen wird.“⁵⁰

Doch Landschaft, die angeblickt wird, kann auch zurückblicken.⁵¹ Wird Umgebungsraum als Landschaft wahrgenommen, zeigt sich, so Max Friedländer, „das Gesicht des Landes, das Land in seiner Wirkung auf uns.“⁵² Als Landschaft wird der Umgebungsraum „zum Träger eines Ausdrucks, der seinerseits einen bestimmten Eindruck auf uns macht.“⁵³

Das Medium Film macht mit Interpretationen aufgeladene Landschafts-Ansichten vermittelbar und in einem weiteren Schritt über zeitliche und räumliche Distanzen portabel. Parallel findet ein Übersetzungsprozess von aktuell erfahrener Landschaft in virtuelle,

⁴⁶ Die konstitutive Verschiebung zum Anschauungsgegenstand, respektive Produkt einer Anschauung, spiegelt sich in der Geschichte des Begriffs. Wo ‚Landschaft‘ im Spätmittelalter eine naturräumliche Einheit meint, erfolgt die Erweiterung der Bedeutung des Terminus in die ästhetische Dimension im 16. Jahrhundert: in der Malerei bezeichnet Landschaft nun einen „malerisch dargestellten Naturausschnitt“, beziehungsweise in der Literatur eine „Gegend, wie sie sich dem Auge darbietet“, also den „Anblick einer Gegend“ (vgl. Frank Hilmar/Eckhard Lobsien, „Landschaft“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck et al., Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 617–665, hier S. 618f.).

⁴⁷ Georg Simmel, „Philosophie der Landschaft“, in: *Die Güterkammer. Eine bremische Monatsschrift*, hg. v. Sophie D. Gallwitz/Gustav F. Hartlaub/Hermann Smidt, Jg. 3, Nr. 2, 1913, S. 635–644. Abrufbar unter <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1913/landschaft.htm> (letzter Zugriff: 01.02.2015) [online ohne Seitenangaben].

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Hilmar/Lobsien, „Landschaft“, a.a.O., S. 620.

⁵¹ Vgl. dazu Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, aus dem Franz. übers. v. Markus Sedlaczek, München 1999.

⁵² Max J. Friedländer, *Über die Malerei*, München 1963, S. 27, zit. n. Manfred Smuda, „Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik. Zur Konstitution von Landschaft“, in: *Landschaft*, hg. v. ders., Frankfurt a. M. 1986, S. 44–69, hier S. 50.

⁵³ Manfred Smuda, „Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik. Zur Konstitution von Landschaft“, in: *Landschaft*, hg. v. ders., Frankfurt a. M. 1986, S. 44–69, hier S. 56.

filmische Landschaft statt, der etwa Einschreibungen historischer Ereignisse oder ökonomischer Entwicklungen in Landschaft in neuer Form les- und interpretierbar macht.

Der Terminus Landschaft bleibt vielschichtig. In den Diskursen, die sich um ihn entfaltet haben, oszilliert er teils zwischen Umgebung, Raum, Ansicht, Bild und Abbildung, reicht vom ästhetischen Phänomen bis hin zur Dimensionierung als Konzept, mit dem historische, gesellschaftliche, soziale, politische, ökonomische oder kulturelle Prozesse und Formationen fassbar werden. Die Basis von Landschaft bildet dabei stets – im Gegensatz zur ungeordneten und unstrukturierten Wildnis – eine Ordnung oder Struktur, womit nicht zuletzt der Film als Landschaft untersucht werden kann.

Auch der Spurbegriff versammelt verschiedene Bedeutungsebenen, die jeweils unterschiedliche Rezeptionsmodi anstoßen: von der Spur als Fährte, die etwas anzeigt, über die Spur als Rest oder Rückstand, die auf etwas verweist, bis hin zur Spur als gebahntem Weg oder Spurung im Sinne einer Lenkung. Von der visuellen Spur, etwa der Spur eines vergangenen Ereignisses, die in abgebildeter Landschaft sichtbar (gemacht) wird, über die mentale Erinnerungspur, die in Form von Artikulation oder Visualisierung veräußert werden kann, zur spürbaren Spur, die den visuellen Bereich unterwandert oder überschreitet. Im Kontext dieser Arbeit werden sowohl Landschaft als auch Spur entlang des Bildmediums und der thematisierten Filme in ihren divergierenden und teils ineinandergreifenden Dimensionen verhandelt.

2. Transformationen des militanten Kinos: Stationen Masao Adachis

„Militantes Kino“ wird in diesem Kapitel ausgehend von Ausprägungen eines Befreiungskinos behandelt, wie es in den 1960er und 1970er Jahren aus politischen Protest- und Unabhängigkeitsbewegungen hervorgeht, die sich – teils auf Solidarität basierend – einerseits in Japan, aber auch in anderen Ländern Asiens, in Lateinamerika, Afrika, dem Nahen Osten sowie in Europa und den USA bilden. Obgleich diese Ausformungen in den Ansätzen ihrer Kritik und deren filmästhetischer Artikulation oft sehr heterogen ausfallen und in einer Behandlung, die den Anspruch stellt, ihnen tatsächlich gerecht werden zu wollen, in ihrer Singularität betrachtet werden müssten, sollen für die Anliegen dieser Arbeit ein paar Charakteristika angeführt werden, die sich durch das Feld dieses Kinos ziehen, sich an bestimmten Punkten schneiden und insbesondere für Japan geltend gemacht werden können. Zunächst: Kino und Film wird von Filmschaffenden als Mittel zum Kampf eingesetzt – für eine Revolution gegen hegemoniale Weltordnungen, „westlichen“ Kapitalismus, Imperialismus und (Neo)kolonialismus. Unter ihnen besteht reger Austausch, Internationalisierung ist ein zentrales Anliegen. Film soll nicht mehr das Werk eines Einzelnen sein, sondern im Kollektiv entstehen. Zudem ist das Moment der Projektion und gemeinsamen Diskussion zentral – abseits der üblichen Distributions- und Aufführungskanäle werden Foren des Austauschs und Zusammenschlusses geschaffen. Die Mobilisierung der Menschen zur Handlung ist ausdrückliches Ziel. Beispielhaft in seiner Programmatik ist das Manifest „Für ein drittes Kino“ [„Hacia un Tercer Cine“] der Argentinier Fernando E. Solanas und Octavio Getino aus dem Jahr 1969, das auch in der japanischen Filmzeitschrift *Eiga Hihyō II* [*Film Criticism II*, 1970–73] abgedruckt wird.⁵⁴ Kino solle, so das Autorenduo, in Form einer Kino-Guerilla als Fortsetzung des täglichen Kampfes der Massen funktionieren: „Die Kamera ist die unerschöpfliche Enteignung von Bild-Munition, der Projektor ist eine Waffe, um 24 Bilder pro Sekunde auszustoßen“⁵⁵ – vierundzwanzig Bilder pro Sekunde, oder vierundzwanzig Appelle, die in den Bildern zum Ausdruck gebracht werden, um Unterdrückungsmechanismen bewusst zu machen, die Möglichkeit von Umsturz und

⁵⁴ Vgl. Yuriko Furuhata, *Cinema of actuality: Japanese avant-garde filmmaking in the season of image politics*, Durham/London 2013, S. 175.

⁵⁵ Octavio Getino/Fernando E. Solanas, „Für ein drittes Kino“, in: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, hg. v. Peter B. Schumann, München/Wien 1976, S. 9–19, hier S. 14f.

Befreiung aufzuzeigen sowie zur Gegenwehr aufzurufen. Gegenwehr meist mit Mitteln der Gewalt.

Um das ‚militante Kino‘ etwas greifbarer zu machen, sollen aus dessen Kreisen, ohne Generalisierungen treffen zu wollen, punktuell ein paar Namen, Filme und Orte herausgegriffen werden: der kubanische Filmemacher Santiago Álvarez mit NOW (1965) oder 79 PRIMAVERAS (1969), Glauber Rocha in Brasilien, LA HORA DE LOS HORNOS (1968) von Solanas/Getino und der Cine-Liberación-Gruppe, Réne Vautier, Edouard de Laurot mit BLACK LIBERATION (1967), Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin und die Dziga-Vertov-Gruppe oder das Duo Jean-Marie Straub und Danièle Huillet. In Jordanien und im Libanon ist die Palestine Film Unit (PFU) aktiv, die mit der Palestine Liberation Organization (PLO) kooperiert und den arabisch-israelischen Konflikt unter dem Motto „gun in one hand, camera in the other“ filmt.⁵⁶ Was die Entwicklung und Ausprägungen des militanten Kinos in Japan betrifft, wurden im Einführungskapitel bereits einige Hinweise gegeben, die an dieser Stelle vorerst nicht weiter ausgeführt werden.

Aus dieser historischen Perspektive betrachtet können folgende Merkmale eines militanten Kinos oder militanter Bilder festgehalten werden: Kritik an der gegenwärtigen Verteilung der Macht, Gegeninformation und Aufklärung, Dokumentation der Protestaktionen, Mobilisierung der Bevölkerung und Aufruf zum Kampf, indem mit den Filmen Anleitungen gegeben und Akte der Militanz ins Bild gesetzt werden. Bildtheoretisch betrachtet – das heißt, zu der Frage hinführend, was ein militantes Bild sein kann, wie es wirkt und wie der Begriff der Militanz in diesem Zusammenhang greifbar gemacht oder dimensioniert werden kann – ist vor dem Hintergrund dieser Arbeit und der hier behandelten Filme folgender Punkt herauszuheben und zu beleuchten: Die Bilder des beschriebenen militanten Kinos operieren appellativ – sie sprechen die Zuschauer_innen direkt an, wollen affizieren. Damit einher geht die Frage nach dem Verhältnis von Militanz und Affizierung, wenn ein Bild in einer bestimmten Form auf den_die Betrachter_in einwirkt, den eigenen Standpunkt im Denken und Handeln verunsichert. Für die Ebene der Rezeption kommt damit in Bezug auf die Bildlektüre eine Form der Lenkung oder Spurung ins Spiel, eine Leserichtung, die das Bild vorgibt – die Antizipation der Rezeption des Bildes durch das Bild.

⁵⁶ Vgl. Stoffel Debuysere, „Notes on the militant cinema 1967–1977“, in: *The Fire Next Time: Afterlives of the militant image*, Programmheft zur gleichnamigen Tagung, KASK, Gent, 03.04.2014–04.04.2014, S. 25–48, hier S. 29. Zur PFU vgl. weiters: „A Militant Cinema. Mohanad Yaqubi in conversation with Sheyma Buali“, <http://www.ibraaz.org/interviews/16> (letzter Zugriff: 01.02.2015).

Im Folgenden werden die Wendungen in den Blick genommen, die das militante Kino Japans durch das Aufkommen der *landscape theory* erfährt. Maßgebender Mitgestalter dieser Transformationen ist Masao Adachi. Zunächst sollen für diese Analyse einige Hypothesen und Fragestellungen in den Raum gestellt werden: Mit den *fūkei eiga* oder ‚Landschaftsfilmen‘ erfolgt eine fundamentale Verschiebung im Denken von Machtstrukturen und in der Verortung von Handlungsmacht. Wo genau diese Transformationen im Hinblick auf das Kino und seine Bilder festzumachen sind, beziehungsweise wo sie eingreifen, gilt es zu untersuchen. Ebenso, wie in diesem Zuge auch Ansprüche an die Wirkmacht von Kinobildern mit den *fūkei eiga* in Bewegung geraten. Die Trias Aufklärung, Mobilisierung zur Gegenwehr, Befreiungskampf als Aufgabe des Kinos wird in den *fūkei eiga* aufgekündigt und durch die Reflexion der Strukturierungen von Macht abgelöst, welche über und im Kino und Filmbild erfolgt. Der Begriff der Militanz und des militanten Bildes wird damit in eine neue Dimension überführt: von der Koppelung an einen Gewaltakt hin zu einer öffnenden, kritisch-reflexiven Wirkmacht, von der Spurung oder Vorwegnahme der Wirkung zu „eine[m] Affekt[...] unbestimmter Wirkung.“⁵⁷ Aus einer anderen Perspektive betrachtet: von der Politik hin zum Politischen, wenn Politik als Produkt einer Eingrenzung verstanden wird, das Politische hingegen als generatives Moment – nach Claude Lefort weniger Form, vielmehr Formgebung.⁵⁸

Speziell für die in Zusammenhang mit Baudelaires Film THE ANABASIS... angekündigte Frage nach dem Vermögen von Bildern werden mit diesem Kapitel erste Ansätze einer Neuausformung politischen Kinos aufgezeigt.

⁵⁷ Rancière, „Das unerträgliche Bild“, a.a.O., S. 123.

⁵⁸ Vgl. Uwe Hebekus/Jan Völker, „Einleitung“, in: *Neue Philosophien des Politischen zur Einführung*, hg. v. dens., Hamburg 2012, S. 9–28, hier S. 25f.

2.1. *fūkeiron*: neue Bilder der Macht – A.K.A. SERIAL KILLER und THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM

Ende der 1960er Jahre beginnen in Japan Filmemacher und Filmkritiker, sich intensiv mit *fūkei*, der Landschaft, zu befassen. Sowohl in theoretischen Schriften als auch in der filmischen Praxis entfaltet sich ein Diskurs um *fūkeiron*, übersetzt *landscape theory*. Theorie und Filmpraxis stehen dabei in Wechselwirkung zueinander. *Fūkeiron* wird parallel sowohl in Filmen als auch in schriftlichen Publikationen, etwa in Filmzeitschriften wie *Provoke* (1968–69) und *Eiga Hihyō II* (1970–73) entwickelt und erprobt.⁵⁹ Die tragendste Rolle in dem Diskurs kommt dem Filmtheoretiker und Aktivist Masao Matsuda⁶⁰ zu, weitere wichtige Beteiligte sind Masao Adachi, der Drehbuchautor Mamoru Sasaki, der Filmemacher Hara Masataka und der Fotograf Takuma Nakashira.⁶¹

Zwei Filme sind im Kontext des *fūkeiron*-Diskurses von zentraler Bedeutung. Zum einen der bereits erwähnte, mit A.K.A. SERIAL KILLER betitelte Film aus dem Jahr 1969, der als Kollektivarbeit unter maßgeblicher Beteiligung von Masao Adachi entsteht. Zum anderen der 1970 gedrehte experimentelle Spielfilm THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM [TŌKYŌ SENSŌ SENGO HIWA],⁶² bei dem Nagisa Ōshima Regie führt. Beide Filme werden zur Zeit ihrer Entstehung und Rezeption in Japan als *fūkei eiga* beziehungsweise *landscape films* diskutiert,⁶³ wobei der Landschaftsfilm in THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM als Film im Film positioniert ist und sich von seinem Rahmen absetzt, einem typischen Protestfilm der Zeit. Dessen Bilder beschreibt die Filmwissenschaftlerin Yuriko Furuhashi wie folgt: „Among the classical images presented by the militant documentary films of the 1960s are those of police brutality, picketing workers, marching students; images [...] that convey a sense of eventfulness and human action.“⁶⁴ Diesen stehen mit den beiden *fūkei eiga* nun Aufnahmen gegenüber, die ruhige Straßenzüge abbilden, Stadtansichten, die keine

⁵⁹ Vgl. Yuriko Furuhashi, „Returning to actuality: *fūkeiron* and the landscape film“, in: *Screen*, Jg. 48, Nr. 3, Herbst 2007, S. 345–362, hier S. 347.

⁶⁰ Unter anderem publiziert er 1970 und 1972 zwei Bücher, in denen er wesentliche Aspekte der *landscape theory* verhandelt: *A rose and the nameless one* [*Bara to mumeisha*], Tokyo 1970, und *Extinction of the landscape* [*Fūkei no shimetsu*], Tokyo 1971.

⁶¹ Vgl. Furuhashi, „*fūkeiron* and the landscape film“, a.a.O., S. 347.

⁶² Arbeitstitel: TOKYO LANDSCAPE WAR [TŌKYŌ FŪKEI SENSŌ].

⁶³ Vgl. Hirasawa, Filmtext zu THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM, a.a.O., S. 148.

⁶⁴ Furuhashi, „*fūkeiron* and the landscape film“, a.a.O., S. 348.

Ereignisse zeigen, die einer bestimmten Zeit und einem bestimmten Ort zuzuordnen wären, vielmehr alltäglichen Umgebungsraum.



A.K.A. SERIAL KILLER, Masao Adachi et al., 1969

A.K.A. SERIAL KILLER basiert, wie auch THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM, auf einer Spurensuche in Japans urbaner Landschaft. Wie im ersten Kapitel bereits erwähnt wurde, folgt Masao Adachi in einer Gruppe von Filmemachern dem Lebensweg des im Jahr 1969 wegen Mordes verurteilten Norio Nagayama quer durch das japanische Archipel. Der aus wenig begüterten Verhältnissen stammende, der Arbeiterklasse angehörende 19-Jährige hat nach etlichen Wohnortswechseln, verbunden mit immer erneut scheiternden Versuchen, Fuß zu fassen, an einem US-Marinestützpunkt eine Waffe entwendet und an verschiedenen Orten vier ihm unbekannte Männer erschossen. Der Fall erregt in der Öffentlichkeit große Aufmerksamkeit. In den Medien wird Nagayama als Serienmörder gebrandmarkt. Vor dem Hintergrund, neues Licht auf den Fall Nagayama werfen zu wollen, beschließen Adachi und seine Kollegen, darunter Masao Matsuda, einen Film über ihn zu drehen. Um Ideen für ein Drehbuch zu sammeln, besuchen sie die Orte, an denen er gelebt hat. Dabei beginnen sie zwei

Dinge zu ahnen: erstens, dass die unerklärlichen Morde ein Resultat der Auswirkungen sein könnten, die Nagayamas unmittelbare Umgebung, das Umfeld, in welchem er aufgewachsen ist, auf ihn gehabt hat; zweitens, dass in der urbanen Landschaft Machtstrukturen sichtbar würden, die das Japan der 1960er Jahre kennzeichnen und die sie als hauptverantwortlich für Nagayamas aussichtslose Lage betrachten.

Die einzelnen Stationen, die Nagayama durchlaufen hat, erweisen sich für die Gruppe in ihrem Erscheinungsbild als kaum voneinander unterscheidbar. Sich der Homogenität der Landschaft gewahr werdend, die sie als Symptom des Übertritts Japans zum postindustriellen Kapitalismus deuten, meinen die Filmemacher, in dieser Landschaft den ‚Feind‘ Nagayamas zu erkennen: „In their view, the very uniformity of the landscape of rural and urban cities throughout Japan corresponds to the serial mass production and standardization of commodities, which, in turn, reproduce unskilled manual labourers like Nagayama Norio.“⁶⁵

Im Prozess des Filmens dieser Landschaft, in der sich die in den 1960er Jahren stattfindenden Transformationen Japans und der japanischen Gesellschaft widerspiegeln, beginnen sie, ihre Landschaftstheorie zu entwickeln und kommen zu dem Schluss, dass für einen Film über Nagayamas Lebensgeschichte die Aufnahmen von seiner Umgebung nicht nur vollkommen ausreichend sind, sondern auch eine interessante neue filmische Herangehensweise darstellen. Das Ergebnis ist ein 89-minütiger Film, der gemäß der *landscape theory* das Subjekt, das im Zentrum der Auseinandersetzung steht, umkreist, indem die Kamera sich entgegen filmischer Konventionen von ihm abwendet, um stattdessen die Landschaft, welche dieses Subjekt erfahren hat, zu betrachten.⁶⁶ A.K.A. SERIAL KILLER besteht aus einer kontinuierlichen Aneinanderreihung von Umgebungsaufnahmen, unterlegt mit Free Jazz, durchsetzt von wenigen von Masao Adachi gesprochenen Kommentaren, die grobe Eckdaten zu Nagayamas Geschichte liefern. Gegen Ende des Films wird in einer Reihe von Einstellungen auch in Innenräumen gefilmt. Die Aufnahmen kennzeichnet Nachträglichkeit. Nagayama hat die Orte, die die Filmemacher aufsuchen, bereits verlassen – ähnlich ist es bei Baudelaires THE ANABASIS..., wobei der zeitliche Abstand in seinem Fall wesentlich größer ist.

Auch THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM weist eine ähnliche Konstellation auf, jedoch mit der zusätzlichen Einführung einer selbstreflexiven Dimension des Films. Er erzählt

⁶⁵ Ebd., S. 354.

⁶⁶ Vgl. Eric Baudelaire, in: Audio-Aufnahme *Ràdio Web Macba*, 16.09.2013, <http://www.macba.cat/es/fons-audio-baudelaire> (letzter Zugriff: 01.02.2015).

in einem labyrinthischen Handlungsgeflecht vor dem Hintergrund des gescheiterten Tokyo-Kriegs, in dem die Red Army Faction im Jahr 1969 gegen den Staat zu Felde zieht, von studentischen Aktivist_innen, Demonstrationen und einem jungen Mann namens Endo, der sich von einem Hausdach stürzt und einen kurzen Film als Testament hinterlässt. Sein Freund Motoki, der den Selbstmord nicht begreift, versucht, Endos Spuren zurückzuverfolgen – der Film zeigt jedoch nur eine Reihe von Landschaften, die überall sein könnten.⁶⁷ Um das Rätsel, welches die Aufnahmen aufgeben, zu entschlüsseln, schlüpft Motoki in die Rolle des Freundes, indem er dieselben Städtelandschaften erneut filmt. Durch das Film-im-Film-Prinzip werden Landschaftsbilder und die üblichen Protestbilder der japanischen Avantgarde als Alternativen miteinander konfrontiert. Das filmische Testament wird in einem Kreis junger Aktivist_innen und Filmemacher_innen kollektiv gesichtet, die eine ablehnende Haltung einnehmen und an dem Film fehlende politische Brisanz durch die Ereignislosigkeit und Unspezifität der Stadtansichten kritisieren. Sie bevorzugen ihre eigenen Filme, die die Studierendenproteste dokumentieren. Einer davon ist in Form von Originalaufnahmen einer Demonstration in *THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM* montiert.⁶⁸

Ogbleich *A.K.A. SERIAL KILLER* ein Jahr vor *THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM* entsteht, wird der Film erst 1975 offiziell öffentlich gezeigt. Daher ist es letzterer Film, „der die Landschaftstheorie verbreit[et], die in der Folge nicht nur auf andere Filme einen starken Einfluss ausüb[t], sondern auch auf andere Bereiche wie Fotografie, Bildende Kunst, Design und Philosophie.“⁶⁹ Dennoch entfacht *A.K.A. SERIAL KILLER* schon zu einem früheren Zeitpunkt eine Debatte unter Filmemacher_innen und Filmkritiker_innen.⁷⁰

Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, was die Filmemacher_innen dazu veranlasst hat, vor dem Hintergrund ihrer Intention des politischen Protests, nicht mehr Protestaktionen zu filmen und zum militanten Widerstand aufzurufen, sondern den Blick auf die Landschaft zu richten. Weiters wird eine damit einhergehende Neuausrichtung ihres politischen Widerstandes aufgezeigt und untersucht. Dazu erfolgt in drei Unterpunkten erstens die Thematisierung der Landschaft als *Umgebung*, zweitens als *Bild* und schließlich als *Konzept*, worin die ersten beiden Dimensionen zum Teil ineinanderfließen. Ein vierter Unterpunkt

⁶⁷ Vgl. Hirasawa, Filmtext zu *THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM*, a.a.O., S. 148.

⁶⁸ Vgl. Furuhashi, *Cinema of actuality*, a.a.O., S. 119.

⁶⁹ Hirasawa, Filmtext zu *THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM*, a.a.O., S. 148.

⁷⁰ Vgl. Furuhashi, „*fūkeiron* and the landscape film“, a.a.O., S. 346.

bespricht das Landschaftsbild der *fūkei eiga* als ‚Fluchtbild‘ – ein Begriff, mit dem Bernhard Waldenfels Bilder fasst, die in Abweichung von Ordnungen des Sichtbaren operieren.⁷¹

2.1.1. Befund: feindliche Landschaft

Masao Matsuda begründet das neue filmische Vorgehen des Kollektivs beim Drehen von A.K.A. SERIAL KILLER wie folgt:

„The reason why we [...] had followed the footsteps of the ‚serial killer‘ Nagayama Norio by passing through the eastern half of Japan; Abashiri, Sapporo, Hakodate, Tsugaru Plane, Tokyo, Nagoya, Kyoto, Osaka, Kōbe, and even through Hong Kong; and filmed only the local landscapes, which Nagayama would have seen with his own eyes – is because we became conscious of the landscape as the antagonistic ‚power‘ itself.“⁷²

Weiters mutmaßt er: „Nagayama Norio most likely shot bullets to rip the landscape [*fūkei*] into pieces.“⁷³ Ähnlich rekapituliert Masao Adachi den Entstehungsprozess:

„The impression that every city is just like the same city did not disappear. While I held my breath, stood still, and wondered where originated such stifling feeling in these cities, the landscapes in front of my eyes appeared as beautiful as postcards. Yet precisely because of their beauty [...] I began realizing that this was the source of our suffocation [...] [which] keeps spreading everyday while people walk through the city in order to survive. I felt that perhaps this was the enemy of Nagayama. Then, we thought we could turn these depriving landscapes into a method in order to interrogate landscapes, ourselves, as well as the images of Nagayama.“⁷⁴

⁷¹ Vgl. Waldenfels, „Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes“, a.a.O., S. 27ff.

⁷² Masao Matsuda, „Closed chamber, landscape, and the power of domination“ [„Misshitsu, fūkei, kenryoku“], in: ders., *A rose and the nameless one [Bara to mumeisha]*, Tokyo 1970, S. 114–126, zit. nach Furuhata, „*fūkeiron* and the landscape film“, a.a.O., S. 359.

Vgl. unpublizierte Übersetzung von Yuki Nakayama, „Secret room, landscape, power“, S. 8: „Incidentally, the reason why we, who have walked around with Adachi Masao and others, following the footsteps of Nagayama Norio, a ‚serial murderer‘, through the east side of the Japan, from Sapporo, Hakodate, Tsugaru Plains, Tokyo, Nagoya, Kyoto, Osaka, and Kobe, and also Hong Kong, are only shooting various landscapes [*fūkei*] that Nagayama Norio may have seen calling it a documentary, making a strange work that we can only call real-view film [*jikkei eiga*], in one word, because it has been made aware that landscape [*fūkei*] itself is the ‚power‘ [*kenryoku*] that stands against us.“

⁷³ Matsuda, „Secret room, landscape, power“ [„Misshitsu, fūkei, kenryoku“], unpublizierte Übersetzung von Yuki Nakayama, a.a.O., S. 8.

⁷⁴ Masao Adachi, *Cinema/Revolution [Eiga Kakumei]*, Tokyo 2003, S. 290, zit. nach und übers. v. Furuhata, „*fūkeiron* and the landscape film“, a.a.O., S. 351.

Adachi spricht von einem filmischen Befragen der ‚entmachtenden‘ Landschaft. Der Lebensraum der Menschen, ihre Umgebung, wirkt auf sie ein. Zunächst fungiert die Kamera sowohl bei A.K.A. SERIAL KILLER als auch in THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM als Hilfsmittel, um zeitversetzt in einer Spurensuche die in der Rückwirkung der angeblickten Landschaft liegenden Unterdrückungsmomente nachzuvollziehen, welche – so schlagen es Film und Theorie vor – im einen, fiktiven Fall zum Selbstmord, im anderen, realen Fall zum Mord geführt haben. Furuhata weist auf die vermittelnde Rolle der Kamera hin und schließt auf eine den Zuschauer_innen über die filmische Insbildsetzung ermöglichte Nachvollziehbarkeit:

„Landscape is a way in which economic and political relations of domination and subjection manifest and become visible to the observing eyes. The mediating act of filming, however, must also allow the spectator to experience the same revelation while viewing the filmed landscapes.“⁷⁵

Einerseits fällt der Blick der Zuschauer_innen auf dieselbe Landschaft, die die beiden Figuren, Norio Nagayama und Endo, als ihre Umgebung wahrgenommen haben. Allerdings erfahren sie die Landschaft nicht als ihren Umgebungsraum, sondern medial vermittelt – in Form von Abbildern, die Straßenzüge und Häuseransichten, örtlich kaum zuzuordnen, zu sehen geben. Der Film schwankt zwischen einer medialen „Kommunikation von Raum-Erfahrungen“⁷⁶ und einem Befragen der Landschaft – die Bilder zeigen Ausschnitte, Ansichten, sie rahmen den Umgebungsraum, machen ihn lesbar.

2.1.2. Reflexion: Landschaft als Diagramm

Yuriko Furuhata schlägt vor, Landschaft, respektive das Landschaftsbild der *fūkei eiga*, als abstraktes Diagramm der Mikrophysik der Macht zu denken, wobei sie auf Gilles Deleuze’ Foucault-Lektüre⁷⁷ Bezug nimmt.⁷⁸ Denn: „[T]he enemy of Nagayama‘ of which Adachi speaks is not simply the homogenized landscape itself, but rather the invisible relations of

⁷⁵ Furuhata, „*fūkeiron* and the landscape film“, a.a.O., S. 359.

⁷⁶ Kristina Trolle/Fred Truniger, „Komplexe Landschaft. Die Landschaft als Raum und Wahrnehmung“, in: *moving landscapes*, a.a.O., S. 57–70, hier S. 60.

⁷⁷ Gilles Deleuze, *Foucault*, aus dem Franz. übers. v. Hermann Kocyba, Frankfurt a. M. 1992.

⁷⁸ Furuhata, „*fūkeiron* and the landscape film“, a.a.O., S. 348ff.; Furuhata, *Cinema of actuality*, a.a.O., S. 140ff.

power that produce such homogenized landscapes.“⁷⁹ Über die Figur des Diagramms kann die Landschaft als Modell lesbar werden und in abstrakter Form Relationen, Strukturen und Zusammenhänge zu erkennen geben, die wiederum Aufschluss über ihre ‚feindliche Wirkmacht‘ geben können. Mit der Lesbarkeit des Diagramms rückt der bildliche Aspekt von Landschaft in den Vordergrund.

Der Machtbegriff, den Michel Foucault entwickelt, setzt sich klar von einer essentialistischen Vorstellung von Macht ab. In seiner Konzeption geht Macht nicht von einem Souverän aus, ist nicht in einer Institution oder in einem Apparat verankert. Seine Analyse zeigt, wie sie vielmehr in den „feinsten Bestandteile[n] der Gesellschaft“⁸⁰ arbeitet. Foucault denkt Macht nicht als Form, als starre Struktur, sondern relational – als Kräfteverhältnis.⁸¹ In Deleuze’s Worten:

„Macht [ist] diagrammatisch [...]. Sie geht in der Tat nicht durch Formen, sondern durch Punkte hindurch, einzelne Punkte, die jedesmal die Anwendung einer Kraft, der Aktion oder Reaktion einer Kraft im Verhältnis zu anderen darstellen, das heißt eine Affektion als ‚stets lokalen und instabilen Machtzustand‘. [...] [Das Diagramm ist] eine Ausstrahlung, eine Verteilung von Singularitäten. Lokal, instabil und diffus zugleich, gehen die Machtverhältnisse nicht aus einem Mittelpunkt oder einem einzigen Brennpunkt der Souveränität hervor, sondern verlaufen innerhalb eines Kräftefeldes in jedem Augenblick ‚von einem Punkt zum anderen‘ und zeigen Brechungen, Kehrtwendungen, Drehungen, Richtungswechsel und Widerstände. Aus diesem Grund sind sie nicht in dieser oder jener Instanz ‚lokalisierbar‘.“⁸²

Die Bilder der *fūkei eiga* zeigen keine Repräsentanten der Staatsmacht, etwa Polizisten, die gegen die protestierenden Studierenden einschreiten, sie geben homogene Landschaft zu sehen, ohne konkrete Orte zu markieren. Isolde Standish weist auf den Abstraktionsprozess hin, der in den *fūkei eiga* am Werk ist: „By tracing his [Nagayma’s] journey through space, despite the time frame and the spacial relations beeing different, Adachi was able to capture through film an abstraction of the landscape, and this abstraction, Matsuda states, is the basis of landscape theory.“⁸³ Den Such- und Abstraktionsvorgang während der Entstehung von A.K.A. SERIAL KILLER schildert Masao Matsuda wie folgt:

⁷⁹ Furuhashi, „*fūkeiron* and the landscape film“, a.a.O., S. 354.

⁸⁰ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, aus dem Franz. übers. v. Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1994, S. 267.

⁸¹ Vgl. Deleuze, *Foucault*, a.a.O., S. 99.

⁸² Ebd., S. 103.

⁸³ Isolde Standish, *Politics, Porn and Protest. Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*, New York 2011, S. 109.

„When we tried to see another Japanese archipelago with visionary eyes, by following the footsteps of a member of the masses who grew up in the lower-class strata of society, and who had to form his own class position through constant vagrancy as his only state of being, surprisingly or not surprisingly, we ended up discovering a common element that cannot be called anything but *landscape*, which existed like the end points of a segment of a line.“⁸⁴

Deleuze beschreibt die Kräfte- oder Machtverhältnisse als „mikrophysisch, strategisch, multipunktuell und diffus“ – sie bestimmen die Singularitäten und bilden dabei reine Funktionen.⁸⁵ Das Diagramm wirkt als

„eine immanente, nicht vereinheitlichende Ursache, die dem gesamten sozialen Feld koextensiv ist: die abstrakte Maschine ist gleichsam die Ursache der konkreten Anordnungen, die deren Beziehungen herstellen; und diese Kräfteverhältnisse verlaufen ‚nicht oberhalb‘, sondern im Geflecht der Anordnungen selbst, die sie produzieren.“⁸⁶

Das Diagramm der Macht aktualisiert, integriert und differenziert sich in den konkreten Einrichtungen, den Dispositiven.⁸⁷ Die Aktualisierung der Machtverhältnisse, „die sie stabilisiert, die sie schichtet, ist eine Integration,“⁸⁸ wobei die Integrationen lokal und partiell sind. Eine derart operierende Institution ist beispielsweise der Staat.⁸⁹

Speziell in der näheren Betrachtung von *THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM* wird deutlich werden, wie dieser Film das Eingewobensein der Macht als Disziplinarfunktion in Japans Städtelandschaft zeigt: Furuhata weist darauf hin, dass in Zusammenhang mit starken Einwanderungsströmen aus ländlichen Regionen in den städtischen Raum und Großereignissen, wie den Olympischen Spielen 1964 und der Expo 1970, ein massives Aufstreben der Sicherheitsindustrie zu beobachten ist, die die Bevölkerung zusehends unter Überwachung stellt. Sicherheitsmaßnahmen zur Behinderung der Studierendenproteste erstrecken sich in die Stadtplanung: Verkehrsregulierung erschwert den Protestierenden, sich auf öffentlichen Plätzen zu versammeln, Gehsteige werden umgebaut und Pflastersteine, die als Wurfgeschosse dienen könnten, durch Asphalt ersetzt.⁹⁰

⁸⁴ Masao Matsuda, „My archipelago, my landscape“ [„Waga rettō, waga fūkei“], in: ders., *Extinction of the landscape* [*Fūkei no shimetsu*], Tokyo 1971, S. 92f., zit. nach Furuhata, „*fūkeiron* and the landscape film“, a.a.O., S. 352.

⁸⁵ Deleuze, *Foucault*, a.a.O., S. 55.

⁸⁶ Ebd., S. 56.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 56ff.

⁸⁸ Ebd., S. 106.

⁸⁹ Vgl. ebd.

⁹⁰ Vgl. Furuhata, *Cinema of actuality*, a.a.O., S. 145f.

Deleuze betont, dass Institutionen, wie der Staat oder der Markt, als Praktiken, als operative Mechanismen „die Macht nicht erklären, da sie deren Bedingungen voraussetzen und sich damit begnügen, diese in reproduktiver und nicht produktiver Form zu ‚fixieren‘. Es gibt nicht den Staat, sondern lediglich eine Durchstaatlichung.“⁹¹ Der Staat ist nicht die Ursache, der Ausgangspunkt der Machtverhältnisse, sondern setzt diese voraus – die Macht ist mikrophysischer Natur und um den Souverän herum organisiert, sie wird in einem Durchstaatlichungs-Prozess, der sich in die unterschiedlichsten Bereiche erstreckt, in die Staats-Form integriert.⁹² Furuhata schreibt: „[The discourse on *fūkeiron*] offered a way to radically reimagine state power at a time when images of police violence and militant protests were saturating the mass media and limiting the political imagination of the public.“⁹³ Mit den *fūkei eiga* wird versucht, über das Filmen von Landschaften Macht nicht mehr von einem Souverän ausgehend zu denken, sondern mikrophysisch in die Landschaft eingewoben, omnipräsent und vom Staat integriert beziehungsweise aktualisiert.

2.1.3. Verlagerung: Landschaft als Handlungsmacht

In Zusammenhang mit dem Vorgehen der *fūkei eiga* weist Furuhata auf eine grundlegende Neuausrichtung von Widerstand hin. Diese beruhe auf dem Aufkommen eines fundamentalen Zweifels an der Handlungsmacht des Subjekts – „an increasing scepticism towards the centrality of the subject [*shutai*] among leftist filmmakers and activists“.⁹⁴

„[T]he increasing interest in the semiotic functions of quotidian landscapes in Japanese cinema marks a crucial transition from a centralized subjectivist mode of thinking about resistance – which is anchored in the revolutionary acts of the human agents – to a de-centralized analytic mode of investigating the immanent relations of power that are found within a historically specific social formation.“⁹⁵

Unter den Vertreter_innen der *landscape theory* weicht der Glaube an das autonom agierende Subjekt. Ausgehend vom Rätsel des unbekanntes Grundes für Norio Nagayamas begangene

⁹¹ Deleuze, *Foucault*, a.a.O., S. 106.

⁹² Vgl. ebd., S. 107.

⁹³ Furuhata, *Cinema of actuality*, a.a.O., S. 139.

⁹⁴ Furuhata, „*fūkeiron* and the landscape film“, a.a.O., S. 347.

⁹⁵ Ebd., S. 347f.

Morde sowie der Ahnung einer ‚entmachtenden‘ Wirkungsweise der Landschaft, befragen sie diese methodisch:

„Visiting all the places he had lived, we realized that he had really tried to live honestly, but something wouldn’t let him. [...] We decided to film how this country and its magnificent landscapes oppresses people. [...] We wanted to show how this power takes the shape of the urban landscape.“⁹⁶

Die Handlungsmacht wird demnach anstatt im Subjekt vielmehr in der ‚Landschaft‘ verortet, die in Form von Unterdrückungsmechanismen auf die Menschen einwirkt. Dies kann auch als Disziplinierung durch städtebauliche Maßnahmen geschehen, welche die Macht gemäß Foucault „automatisier[en] und entindividualisier[en]“,⁹⁷ was in *THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM* verhandelt wird. Entsprechend verlagert sich der Schwerpunkt ihres politischen Protests darauf, auf diese strukturelle Unterdrückung oder – weiter gefasst – die Determinierung des Subjekts hinzuweisen, sie filmisch zu ergründen: die Landschaft in den Blick zu nehmen, die die Macht als mikrophysisch und diagrammatisch zu erkennen gibt. Die kapitalistische Gesellschaftsordnung, der sie die Schuld an Nagayamas Dilemma zuweisen, schreibt sich in die Landschaft ein und wird zugleich in ihr wirksam. Masao Adachi berichtet in einem Interview, das Harry Harootunian und Sabu Kohso mit ihm geführt haben: „[In the *fūkeiron* debates] the subjectivity of each individual was simply swallowed up by the ‚reality of landscape being expropriated by power,‘ and we made the besieged spirit of Nagayama the protagonist.“⁹⁸ Eine weitere Aussage Adachis, die ebenfalls dem genannten Interview entnommen ist, verdeutlicht in Bezug auf die beschriebene Wandlung im Denken von Macht die Aspekte der Auslagerung der Macht aus dem Subjekt, ihre Nichtlokalisierbarkeit und ihr allgegenwärtiges Wirken:

„Power does sometimes appear in a human figure, but in general, power is the system itself. For example, people say that power is located in the state as a mechanism of violence along with the military or police apparatus that guarantees that power, but this is only a small portion of power, a piece of the system. The point of landscape theory was to say that landscape itself is a reflection of the omnipresence of power.“⁹⁹

⁹⁶ Masao Adachi in *THE ANABASIS...*, 00:09:55 [Übersetzung der englischen Untertitelung].

⁹⁷ Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, a.a.O., S. 259.

⁹⁸ Masao Adachi, „Messages in a Bottle: An Interview with Filmmaker Masao Adachi“, Harry Harootunian/Sabu Kohso, *boundary 2*, Jg. 35, Nr. 3, Herbst 2008, S. 63–97, hier S. 73.

⁹⁹ Ebd., S. 86.

Dass Adachi hier von einer Spiegelung der Macht in der Landschaft spricht, kann als der Annahme einer Inkorporation der Macht widersprechend angesehen werden, oder auch zum Anlass genommen werden, über den Unterschied zwischen Spiegelung und Einschreibung in Landschaft nachzudenken sowie über die Differenzierung von Ort, Umgebung/Raum und Bild. Damit stellen sich Fragen eines Überdauerns, die in Zusammenhang mit THE ANABASIS... eine Rolle spielen werden, worin Eric Baudelaire nach über dreißig Jahren die Orte aufsucht, die Schauplatz, Lebensraum und Ursprung der verlorenen Bilder waren, um, den Spuren der *landscape theory* folgend, die gegenwärtige Landschaft Beiruts und Tokyos zu befragen.

2.1.4. Überschreitung: ‚Fluchtbild‘ Landschaft

In der am Beginn dieses Kapitels vorgenommenen Absteckung eines Feldes des ‚militanten Kinos‘ wurde als ein zentrales Merkmal dessen appellative Vorgangsweise angeführt. Nun wird von der Ebene der Rezeption aus gefragt, ob sich dieser eingangs angeführte Anspruch des militanten Kinos in den *fūkei eiga* wieder findet beziehungsweise ob und wie er sich transformiert. Dabei kommt ein bisher nur hintergründig thematisierter Aspekt ins Spiel: eine grundsätzliche Unsichtbarkeit der Machtstrukturen, auf die Deleuze und Foucault hinweisen. Kann das Konzept der *fūkei eiga* einerseits davon ausgehen, dass Machtstrukturen sich in sichtbare Landschaften einschreiben, sie durchziehen, und zugleich auf ihre Unsichtbarkeit hinweisen? Wie kann Film dieser Form der Unsichtbarkeit begegnen – Unsichtbarem, das sich dem Visuellen entzieht und widersetzt?

Klärungen bezüglich dieser Frage bringt THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM. Der Film geht selbst auf die Rezeption von *fūkei eiga* ein und beantwortet die Frage ansatzweise. Wie oben angeführt, ist hier der Landschaftsfilm als Film im Film in einen narrativen Handlungszusammenhang gebettet, der die Auseinandersetzung der Protagonist_innen mit dem Landschaftsfilm schildert, ihre Reaktionen zeigt. Endo hat sich mitsamt Kamera von einem Hausdach gestürzt, seine Freunde, die inmitten der filmischen Dokumentation der Okinawa-Proteste stecken, sichten den Film, der in der Kamera gefunden wurde und in sechs statischen Einstellungen Städtelandschaft zu sehen gibt.



THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM, Nagisa Ōshima, 1970

Bis auf Motoki und Yasuko reagieren sie mit Unverständnis und Langeweile – die Aufnahmen werden als bedeutungslos erachtet. Bei Motoki und Yasuko schlägt die Irritation jedoch in Neugier um: „There must be something [...]. You just can't see it.“¹⁰⁰ Sie fragen sich: Warum filmte Endo ereignislose Landschaft, was wollte er damit sagen und schließlich: Warum nahm er sich das Leben? Um das rätselhafte filmische Testament zu entschlüsseln, begeben sie sich auf die Suche nach den gefilmten Landschaften, die Motoki nachzufilmen plant. Sie spüren die Orte auf, an denen Endo gefilmt hat, betreten gewissermaßen die Landschaftsbilder. Dabei erfahren sie buchstäblich, was zu zeigen Masao Adachi wiederholt als Anliegen der *fūkei eiga* betont: „how this country and its magnificent landscapes oppresses people.“¹⁰¹ Es kommt zu Zwischenfällen in Form von Störungen, die die Disziplinierung der Bevölkerung durch die in der Stadtlandschaft wirkenden Machtstrukturen sichtbar machen. Yasuko positioniert sich vor einem Briefkasten und unterlässt es, zur Seite zu treten, als ihn der Postbote entleeren will. Diese Behinderung der Ausführung seiner Arbeit nicht tolerierend geht er gewaltsam gegen sie vor. Zu weiteren handgreiflichen Reaktionen kommt es, als Yasuko die Straße frei überquert, dadurch den Verkehrsfluss stört und das Aufeinanderprallen zweier Fahrzeuge auslöst. Die Ahnung Motokis und Yasukos beim Sichten des filmischen Testaments, dass etwas in der Landschaft sei, das nicht gesehen werden könne, unsichtbar sei, steht in Einklang mit Deleuze' Aussage, dass sich die Machtstrukturen „den stabilen Formen des Sichtbaren und des Sagbaren entziehen.“¹⁰² Bei der Suche nach den Orten, die Endos Landschaftsfilm abbildet, operieren Motoki und Yasuko mit einem Stadtplan, auf dem sie Punkte markieren und Pfeile eintragen. Laut Mamoru Sasaki, dem Koautor des Drehbuchs, ist die Landkarte mit

¹⁰⁰ Yasuko in THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM, 00:55:25 [Übersetzung der englischen Untertitelung].

¹⁰¹ Masao Adachi in THE ANABASIS..., 00:11:25 [Übersetzung der englischen Untertitelung].

¹⁰² Deleuze, *Foucault*, a.a.O., S. 104.

„Tokyo Landscape War Operation Diagram“ [„Tokyo fūkei sensō sakusen youzu“] benannt.¹⁰³ Gegen Ende schreibt Yasuko auf die Karte „Unilateral Withdrawal“. Schließlich zerreißt Motoki sie – die Landschaften seien überall gleich. Parallel dazu steht Foucaults/Deleuze’ Befund: Die Machtverhältnisse selbst sind beweglich und nicht lokalisierbar, lediglich als Integrationen stabilisiert und sichtbar.¹⁰⁴

Dass Motoki die Landschaften, die Endo gefilmt hat, erneut filmt, wird von Yasuko wie folgt kommentiert: „If you become him, he’ll survive in you.“¹⁰⁵ Indem Motoki sich anhand der Bilder auf Endos Spur begibt, bleibt Endo als Phantom präsent, ist abwesend anwesend – Motokis Bilder tragen ihn weiter. Gleichzeitig wird Motoki/Endo von der Landschaft förmlich geschluckt.¹⁰⁶ Motoki begibt sich an Ort und Stelle in Endos Blickposition, da er über die Filmbilder allein nicht erkennen kann, was Endo durch sie mitteilen wollte.

Auch Masao Adachi sucht in A.K.A. SERIAL KILLER bestimmte Orte auf, um über diese Orte einer Person näher zu kommen, die sie bereits wieder verlassen hat. Auch die Landschaftsbilder von A.K.A. SERIAL KILLER suchen beziehungsweise verweisen auf jemandes vergangene Präsenz. Kann damit zugleich ein Unterdrückungsgefühl, „[a] suffocating sense of enclosure stemming from political oppressiveness“¹⁰⁷ transportiert werden, wie es Adachi laut obigem Zitat selbst beim Aufsuchen von Norio Nagayamas Wohnorten im Erblicken der Landschaft gespürt hat? Wie kann diese Vermittlung funktionieren? THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM nimmt an, dass im Sehen der *fūkei eiga* zunächst eine latente Beunruhigung aufkommt, eine Irritation bezüglich dessen, was die Landschaftsbilder zu sehen geben sollen. Zugleich steckt in dieser ausgelösten Irritation eine Aufforderung, zu versuchen, hinter das Rätsel der Bilder zu kommen. Dieser Appell geht allerdings nicht von den Filmemacher_innen aus, sondern vom Bild selbst, zumal dessen Medialität auf dem Prinzip der Visualisierung basiert – meist erwartet man von einem Bild, dass darin eine Botschaft ersichtlich wird, dass über die Sichtbarkeit des Bildes etwas darin lesbar wird. Die Verunsicherung kann entweder zu einer Abwendung führen, wie es bei

¹⁰³ Vgl. Furuhata, *Cinema of actuality*, a.a.O., S. 132. Der Arbeitstitel des Films lautet: TOKYO LANDSCAPE WAR [TOKYO FŪKEI SENSŌ].

¹⁰⁴ Vgl. Deleuze, *Foucault*, a.a.O., S. 103ff.

¹⁰⁵ Yasuko in THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM, 01:14:47 [Übersetzung der englischen Untertitelung].

¹⁰⁶ Vgl. die oben zitierte Aussage von Masao Adachi: „[In the *fūkeiron* debates] the subjectivity of each individual was simply swallowed up by the ‚reality of landscape being expropriated by power,‘ and we made the besieged spirit of Nagayama the protagonist.“

¹⁰⁷ Adachi, „Messages in a Bottle: An Interview with Filmmaker Masao Adachi“, a.a.O., S. 71.

Motokis und Yasukos Freund_innen der Fall ist, oder hingegen eine Affizierung bewirken und Neugier hervorrufen.¹⁰⁸ Yasuko beharrt: „There must be something“, erkennt aber zugleich: „You just can't see it.“ Die Unsichtbarkeit der Machtstrukturen, die die *fūkei eiga* vermitteln, widerspricht der Visualität des Bildes. Es operiert nicht mehr allein im Bereich Sichtbarmachen – Unsichtbarlassen. Macht gehört nicht dem „Universalfeld“ der Sichtbarkeit¹⁰⁹ an. Das Landschaftsbild erscheint als ‚Fluchtbild‘, womit Bernhard Waldenfels eine Form des Entzugs beschreibt, wenn „in der Abweichung von den Ordnungen des Sichtbaren sichtbar [wird], was aus dem jeweiligen Seh- und Bildrahmen herausfällt.“¹¹⁰ Beim ‚Fluchtbild‘ geht es nicht mehr darum, etwas ins Bild zu setzen beziehungsweise dem Bild etwas zu entnehmen, sondern um

„eine[n] Anblick, der der Anrede, dem Appell vergleichbar ist, der unseren antwortenden Blick herausfordert. Dieser Blick ist nur als Seitenblick möglich, als Blick, der sich nicht frontal auf etwas heftet, das er ins Auge fasst und das ihm vor Augen steht, sondern ein Blick, der von dorthier kommt, wo etwas uns beunruhigt und uns hinterrücks im Eigenen heimsucht.“¹¹¹

Wenn Waldenfels in Bezug auf das ‚Fluchtbild‘ von einem Blick schreibt, der „gegen eine Blickmauer prallt“,¹¹² lässt sich mit Georges Didi-Huberman anschließen: „*Öffne deine Augen, um zu spüren, was du nicht siehst*“.¹¹³ Das Vermögen des Bildes beziehungsweise die Möglichkeiten, es wahrzunehmen, erschöpfen sich nicht allein in seiner Sichtbarkeit – auch in seiner Unsichtbarkeit kann es die Betrachtenden heimsuchen.

Die *fūkei eiga* präsentieren Bilder, die eine Nachricht, einen Willen, einen Appell zu transportieren scheinen – auf rätselhafte Weise anwesend, aber unsichtbar. Dem Bild kommt damit der Status einer Spur zu, die zu etwas führt, es aber nicht zeigt und sichtbar macht, vielmehr *anzeigt*. Das Bild gibt Landschaft zu sehen, die Machtstrukturen selbst aber kann es nicht sichtbar machen – bloß anzeigen. Entsprechend führt auf der Seite der Rezeption das genaue Hinsehen zu nichts, reicht die Handlung der Bildlektüre nicht mehr aus – um an die

¹⁰⁸ Hier sei erneut auf Jacques Rancière verwiesen, auf seine Thematisierung „eines diskreteren Affekts, eines Affekts unbestimmter Wirkung, der Neugier, des Wunsches, aus der Nähe zu sehen.“ (Rancière, „Das unerträgliche Bild“, a.a.O., S. 123). Daran ließe sich mit Bernhard Waldenfels anschließen, der in Zusammenhang mit dem ‚Fluchtbild‘ von einem „unendliche[n] Sehbegehren“ spricht. (Waldenfels, „Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes“, a.a.O., S. 29).

¹⁰⁹ Waldenfels, „Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes“, a.a.O., S. 29.

¹¹⁰ Ebd., S. 30.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Didi-Huberman, *Was wir sehen, blickt uns an*, a.a.O., S. 16f.

Botschaft heranzukommen, das Rätsel zu lösen, müssen Motoki und Yasuko über die Bildbetrachtung hinaus gehen, die Landschaft und damit sowohl das Bild als auch dessen Ursprungsort betreten. Vor Ort, wo sie den Insbildsetzungsprozess wiederholen, erfahren sie in der Landschaft deren Unterdrückungsmechanismen am eigenen Leib.

Das Bild als Spur adressiert die Betrachtenden, vermag zu affizieren, zu locken: etwas ist im Bild, das anblickt, aber sich nicht sehen lässt. Das Bild scheint zu sagen: *Öffne deine Augen, um zu spüren, was du nicht siehst*. Besteht darin seine Wirkmacht? Es wirkt appellativ, wie auch die Bilder des früheren militanten Kinos. Doch wo im militanten Bild jenes Kinos das Sichtbare affiziert, affiziert im Unterschied dazu im militanten Bild der *fūkei eiga* das Unsichtbare. Eine Dimension des Bildes, die über Sichtbarkeit hinausgeht, gewinnt an Brisanz.

Lorenz Engell schreibt dem kinematographischen Bild eine Agentur zu, die darin besteht, Sichtbares und Unsichtbares voneinander zu unterscheiden, etwas sichtbar oder unsichtbar zu machen.¹¹⁴ In den *fūkei eiga* geht beides Hand in Hand: neben manifesten Einschreibungen der Macht in die Landschaft, neben Integration oder Inkorporation der Machtverhältnisse durch die Landschaft, die das Filmbild spiegelt, wird zugleich das Unsichtbare der Machtstrukturen selbst vermittelt. In seinem appellativen Agieren tritt das *fūkeiron*-Bild in seiner Agentur des Visualisierens zurück. Seine Handlungsmacht besteht nicht in einer Lenkung der Bildlektüre, wie sie eingangs als ein Merkmal des ‚militanten Kinos‘ angesprochen wurde. Auch überschreitet sie die Differenzierung von Sichtbarem und Unsichtbarem. Vielmehr verlagert sich das Vermögen des *fūkeiron*-Bildes dahingehend, einen Reflexionsprozess in Gang zu setzen, Form und Wirkungsweise der Macht neu zu denken. Mit der Offenheit der Rezeption wird wiederum dem Subjekt ein Stück Autonomie zugestanden oder wiedergegeben, womit dieser Aspekt einen Bruch im Konzept der Landschaft als Handlungsmacht anzeigt. Adachi betont sein Anliegen der Freiheit der Zuschauenden: „[T]he frame will be there, but, at the same time, the audience should decide. It is fine for the filmmaker to put all his feelings into the work, but he should make films where the audience can watch it more freely as well.“¹¹⁵ Mit Jacques Rancière gesprochen

¹¹⁴ Vgl. Lorenz Engell, „Kinematographische Agenturen“, in: *Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*, hg. v. ders./Jiří Bystřický/Kateřina Krtilová, Bielefeld 2010, S. 137–156, hier S. 152.

¹¹⁵ Adachi, „Messages in a Bottle: An Interview with Filmmaker Masao Adachi“, a.a.O., S. 76.

werden „Anordnungen des Körpers und des Geistes [geschaffen], bei denen das Auge nicht im Vorhinein weiß, was es sieht, noch das Denken, was es machen soll.“¹¹⁶

Diese Seite des militanten oder politischen Bildes, die einen Reflexionsprozess initiieren kann, wird auch in Eric Baudelaires Kino beziehungsweise für dessen politische Bedeutsamkeit relevant sein. Die Annahme einer Macht der ‚Landschaft‘ über das Subjekt, von der *fūkeiron* auszugehen scheint, befindet Baudelaire hingegen als zu deterministisch.¹¹⁷ Mit seinem Fortschreiben der *landscape theory* wird sich Kapitel drei genauer befassen.

2.2. Spuren von *fūkeiron* – THE RED ARMY / PFLP: DECLARATION OF WORLD WAR

Eine eingehende Auseinandersetzung mit Masao Adachis und Kōji Wakamatsus 1971 entstandenem Film THE RED ARMY / PFLP: DECLARATION OF WORLD WAR¹¹⁸ ist an dieser Stelle aus zwei Gründen von Interesse. Zunächst ergänzt sie die Basis für das dritte Kapitel, da Eric Baudelaire in THE ANABASIS... mit den Bildern von THE RED ARMY / PFLP weiterarbeitet. In seiner Montage baut er einerseits Ausschnitte des Films ein, andere Bilder übernimmt er, indem er sie nachdreht. Darüber hinaus steht THE RED ARMY / PFLP in Zusammenhang mit der beschriebenen Bewegung beziehungsweise Transformation des japanischen militanten Kinos, innerhalb derer dieser Film eine abermalige Wende darstellt.

Gedreht in Beirut, in der libanesischen Bekaa-Ebene und in palästinensischen Flüchtlingslagern im Libanon, in Jordanien und Syrien,¹¹⁹ kann THE RED ARMY / PFLP als Sprungbrett für Adachis drei Jahre darauf erfolgenden langfristigen Ortswechsel gelten. Sein Motto artikuliert der Film deutlich: den US-amerikanischen Imperialismus bekämpfen und eine Weltrevolution mit dem Ziel der Durchsetzung kommunistischer Ideale befördern und zum Sieg führen. THE RED ARMY / PFLP weist nur mehr Spuren im Sinne von Resten der *landscape theory* auf. Kritik an der Informationspolitik der staatlichen Medien in Koppelung mit Gegeninformation sind zentrale Anliegen. Als eigen anmutender Mix aus *fūkeiron*-

¹¹⁶ Rancière, „Das unerträgliche Bild“, a.a.O., S. 123.

¹¹⁷ Eric Baudelaire, in: Audio-Aufnahme *Ràdio Web Macba*, a.a.O.

¹¹⁸ Im Folgenden wird der Filmtitel mit „THE RED ARMY / PFLP“ abgekürzt.

¹¹⁹ Vgl. Baudelaire, „The Anabasis of Masao Adachi, Fusako & May Shigenobu: A Chronology“, a.a.O., S. 210; Furuhata, *Cinema of actuality*, a.a.O., S. 149.

Bildern, Newsreel, Reportage, Manifest, Agitation und Propaganda kann dieser Film verunsichern, zumal er in der Kette von Adachis Filmen zeitlich auf A.K.A. SERIAL KILLER folgt und in mancher Hinsicht eine Kehrtwendung zu der Filmsprache derjenigen Filme anzuzeigen scheint, von denen A.K.A. SERIAL KILLER sich abgewandt hat. Der Film beginnt mit einer klaren Ansage aus dem Off: „This is a news film for the construction of the World Red Army.“ Eine ebenso klare Ansage folgt in Form von Zwischentiteln: „The best form of propaganda is armed struggle.“¹²⁰ Denn, so die Stimme aus dem Off nach einer kurzen Nennung der Aktionen der japanischen Red Army Faction im März 1970:

„In September of the same year, the Popular Front for the Liberation of Palestine hijacked a Pan-Am plane, and with three other airplanes, blew it up at the Revolutionary Airport as the PFLP began a new armed struggle and international guerilla warfare, breaching international boundaries with armed force. Is it a strategic heroism of war, or propaganda? What is propaganda? [...] Propaganda is in fact information, and information is to communicate the truth. Moreover, the supreme form of truth is armed struggle. Therefore, we believe that armed struggle is the best form of propaganda. It may be true that the worldwide system of discursive propaganda is hugely influencing international public opinions, but it is by the people who fight to liberate themselves through armed struggle that things are ultimately decided.“¹²¹

Die Bildebene bewegt sich zunächst parallel zum Kommentar, indem sie Nachrichtenbilder von Flugzeugentführungen und die oben zitierte Flugzeugexplosion zu sehen gibt. Nach der Frage „What is propaganda?“ folgt ein *phantom ride* durch Beirut: eine durch die Windschutzscheibe eines Autos gefilmte Fahrt durch die Innenstadt und am Meer entlang – eine Stadtlandschaft gemäß *fūkeiron*. Dabei werden die Blicke der Zuschauer_innen bedingt gelenkt. Einmal schwenkt die Kamera kurz zur Seite, um eine Coca-Cola-Werbung zu fokussieren und damit auf die unübersehbaren Spuren des amerikanischen Imperialismus in Beiruts Straßen hinzuweisen.

Im weiteren Verlauf des Films alternieren *fūkeiron*-Bilder mit Bildern von PFLP-Anhänger_innen in ihren Quartieren und beim Kampftraining. Zur Sprache kommen sowohl japanische als auch palästinensische Guerillakämpfer_innen, unter ihnen Leila Khaled und Fusako Shigenobu. Auf der Agenda der meisten Kommentare stehen Information, Aufklärung, bisweilen Kritik an der japanischen Linken und der Aufruf zum gemeinsamen Kampf.

¹²⁰ Damit wird Ghassan Kanafani zitiert – Schriftsteller und Chefredakteur der Wochenzeitung der PFLP, *Al Hadaf*.

¹²¹ THE RED ARMY / PFLP, 00:01:24 [Übersetzung der englischen Untertitelung].



THE RED ARMY / PFLP, Masao Adachi/Kōji Wakamatsu, 1971

Die stark populistische Ausrichtung des Films zeigt etwa folgende Botschaft, die ein Repräsentant der PFLP an das japanische Volk sendet:

„You might have heard the news through the imperialist propaganda system that the Palestinian people are currently exhausted, that they have given up the struggle and they are defeated by the reactionary Israel. Comrades, do not believe them. We are in fact in the middle of the struggle. [...] Japanese comrades, we sincerely hope that you will fight our common enemy by supporting us. [...] T]he best support is that our Japanese comrades rise up and strike blows against the monster of American imperialism. [...] Japanese comrades, we are fighting the common enemy! We are fighting on many fronts all over the world!“¹²²

Das Ende des Films besteht aus einer Aneinanderreihung von Zwischentiteln, unterlegt mit den Klängen der ‚Internationalen‘, dem ‚Kampflied der Arbeiterbewegung‘ beziehungsweise ‚Hymne des Sozialismus und des Kommunismus.“¹²³ „Revolution is world war // World war // Revolution // Revolution = world war // Armed struggle! // Take up your weapons! // Gun // Bullet // Weapon // Muzzle // Trigger“.¹²⁴

2.2.1. Rückwendung zur *human agency*

Gegen Ende von THE RED ARMY / PFLP wird von einer Kämpferin der Red Army die eingeschränkte Handlungsmacht der japanischen Linken problematisiert – ihre Worte geben Ausblick auf eine Lösung dieses Problems durch internationalen Zusammenschluss, der die Handlungsmacht gewährleisten soll. Ausgangspunkt der *fūkeiron*-Theoretiker hingegen ist, wie oben erläutert, ein fundamentalerer Zweifel an individueller wie kollektiver Handlungsmacht – ein Weichen des Glaubens an autonom agierende Subjekte, an die Verortung der Handlungsmacht im Subjekt und stattdessen deren Verlagerung in die ‚Landschaft‘.

Harry Harootunian spricht Masao Adachi in dem bereits genannten Interview auf THE RED ARMY / PFLP und seine irritierende (Rück-)Wendung zum Agitationskino an, wobei er auf dieses Thema zu sprechen kommt und an A.K.A. SERIAL KILLER erinnert:

¹²² THE RED ARMY / PFLP, 00:53:27 [Übersetzung der englischen Untertitelung].

¹²³ <http://www.dasrotewien.at/internationale.html> (letzter Zugriff: 01.02.2015). Die ‚Internationale‘ wird auch in JUSQU’À LA VICTOIRE/ICI ET AILLEURS eingespielt.

¹²⁴ THE RED ARMY / PFLP, 01:08:00 [Übersetzung der englischen Untertitelung].

„[In A.K.A. SERIAL KILLER] the landscape becomes essentially the subject of the film; it determines who we are. We are all effects, so that the landscape is in the foreground. But when you get to THE RED ARMY / PFLP, I think everything is shifted. You've returned to the centrality of human agency as the subject.“¹²⁵

In dieser konzeptuellen Rückwendung zur *human agency*, die sich in THE RED ARMY / PFLP abzeichnet, spiegelt sich eine grundlegende Verschiebung von Adachis Fokus von *fūkeiron* hin zu *jōei undō*, übersetzt „screening activism“ oder „screening movement“ wider.¹²⁶ Wie bereits erwähnt, initiieren Adachi und Wakamatsu aufgrund der Zensur in Japan Screenings abseits konventioneller Distributions- und Aufführungskanäle mit dem Ziel der Mobilisierung des Publikums. Auch Projektionen vor palästinensischem Publikum sind ihnen ein zentrales Anliegen. Sabu Kohso betont den wesentlichen Stellenwert dieser Aufführungspolitik:

„[Adachis] ciné-activism involved both making a film about the people he believes in and sending it back to the same people by showing it to them. [...] This was a revolutionary effort to connect two struggling peoples and a pioneering act of creating a virtual archipelago beyond the logic of the continent. This was a radical shift from the critique of landscape [...] to global ciné-activism.“¹²⁷

Adachis Anschluss an die Japanische Rote Armee im Libanon steht mit dieser Bewegung in Verbindung: „It was at that point that I became a guerilla [*laughter*].“¹²⁸

Die Rückkehr zur Propagierung von Gewalt, welcher das Konzept von *fūkeiron* in THE RED ARMY / PFLP weicht, erklärt Adachi in Zusammenhang mit dem Ortswechsel von Japan in den Libanon. Er habe versucht, *fūkeiron* so wie in A.K.A. SERIAL KILLER auch in diesem Film anzuwenden, doch infolge anderer Umstände, die er im Libanon vorfand, das Vorgehen adaptiert:

„The reason [...] was that the struggle for Palestinian liberation had already been established as a movement for national liberation, and, in fact, armed struggle had been waged for many years. In this situation, only the results of that struggle, the traces of its past, could tell the story; the reality itself could never be captured. After all my anguished reflection, regardless of enemy power, I

¹²⁵ Harry Harootunian, in: „Messages in a Bottle: An Interview with Filmmaker Masao Adachi“, a.a.O., S. 86.

¹²⁶ Vgl. Furuhashi, *Cinema of actuality*, a.a.O., S. 180f.

¹²⁷ Sabu Kohso, „Ciné-activism in an Archipelagic World“, http://www.bordersphere.com/new/cine_text.htm (letzter Zugriff: 01.02.2015).

¹²⁸ Adachi, „Messages in a Bottle: An Interview with Filmmaker Masao Adachi“, a.a.O., S. 74.

began to think that landscape was decided in the relations among guerilla fighters. Therefore, one of the conclusions I reached was that it was necessary to look at the situation of the structure of power of the guerillas in their struggle against the structure of the enemy power, that structure which could be found in the landscape.“¹²⁹

Adachi beschließt, die Spuren der Vergangenheit die Geschichte erzählen zu lassen, welche sich im gegenwärtigen Handeln der Guerillas abzeichnen, das die Landschaft formt. Nach Spuren der Vergangenheit wird auch Baudelaire suchen – der zeitliche Abstand wie die geografische Ferne prägen auch seinen Umgang mit der *landscape theory*.

2.2.2. Rezeption: Befreiung versus Spurung

Agitationskino, wie das hier beschriebene, artikuliert klare Aufforderungen beziehungsweise Anweisungen zu konkreten Handlungen. Dabei entsteht ein Konflikt zwischen dem Aufruf zur Befreiung und der gleichzeitigen Lenkung der Lektüre, die keinen Freiraum bietet. Wenn zum Handeln animiert, wird dem Subjekt zwar Handlungsmacht zugestanden, zugleich aber wird ihm keine Freiheit gelassen – der Grat, der zwischen Befreiung und Spurung verläuft, ist an dieser Stelle schmal. Marie-José Mondzain macht deutlich: Propaganda ist eine Maschine zur Produktion von Gewalt. „Die Gewalt des Sichtbaren hat keine andere Grundlage als die absichtliche oder unabsichtliche Beseitigung des Denkens und Urteilens.“¹³⁰ Den Raum, der den Betrachter_innen eines Bildes oder Films im Prozess der Affizierung gegeben wird, erachtet sie als zentral für das politische Potential seiner Kritik:

„Wenn die Konstruktion des Blickes eine politische Pflicht ist, dann wird, wenn diese Konstruktion existiert, jede Vorführung zugleich mit der Elle der Freiheit, die es gibt, gemessen. Aber wer konstruiert den Blick, wenn nicht derjenige, der zu sehen gibt? [...] [J]ede Vorführung [bringt] die Freiheit des Betrachters zum Einsatz, und zwar abhängig von dem Platz, der ihm vor dem Schirm vom Filmemacher [...] zugewiesen wird. Je mehr dieser Platz derart konstruiert wird, daß die Abstände respektiert werden, umso mehr sind die Zuschauer in der Lage, ihrerseits innerhalb des emotionalen Funktionierens des Sichtbaren mit kritischer Freiheit zu reagieren.“¹³¹

¹²⁹ Ebd., S. 86f.

¹³⁰ Marie-José Mondzain, *Können Bilder töten?*, aus dem Franz. übers. v. Roland Voullié, Zürich/Berlin 2006, S. 33.

¹³¹ Ebd., S. 35f.

Obgleich diese präzise Analyse kaum anders als zu THE RED ARMY / PFLP quer stehend gelesen werden kann, steht sie in Einklang mit der oben zitierten Ansicht Masao Adachis, wonach er auf ebenjene Freiheit der Zuschauenden Wert legt: „[T]he frame will be there, but, at the same time, the audience should decide. It is fine for the filmmaker to put all his feelings into the work, but he should make films where the audience can watch it more freely as well.“¹³²

Diesem Vorsatz scheint Eric Baudelaire in seinem Film zu folgen. Konfrontiert mit den Ideologien der JRA und ihrem bewaffnetem Befreiungskampf, mit der Propagierung und Praktizierung physischer Gewalt sowie mit der „Gewalt des Sichtbaren“¹³³ in militantem Kino, wählt er nicht den Weg einer hinterfragenden oder urteilenden Auseinandersetzung. Sein Film bewegt sich damit von einem militanten Kino, das einen Weg spurt, die Rezeption in Bahnen lenkt, zu einem politischen Kino, das ein Feld für eigene Erkundungen begehbar macht, eigenständiges Denken und Urteilen anstößt, indem es strukturell offen und beweglich bleibt.

¹³² Adachi, „Messages in a Bottle: An Interview with Filmmaker Masao Adachi“, a.a.O., S. 76.

¹³³ Mondzain, *Können Bilder töten?*, a.a.O., S. 33.

EXKURS: von JUSQU'À LA VICTOIRE zu ICI ET AILLEURS

Nur kurz vor Masao Adachis und Kōji Wakamatsus Aufenthalt im Libanon beziehungsweise Syrien und Jordanien findet sich 1970 die Dziga-Vertov-Gruppe mit Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin mit einem ähnlichem Vorhaben im Nahen Osten ein. Im Auftrag der PLO drehen sie Aufnahmen für einen Film über den palästinensischen Freiheitskampf der Fedajin unter dem Arbeitstitel JUSQU'À LA VICTOIRE. Der Film wird nicht fertiggestellt. Godard kehrt nach Frankreich zurück, wo die Aufnahmen ungeschnitten liegen bleiben.¹³⁴ Ein paar Jahre später wendet er sich ihnen erneut zu. In Zusammenarbeit mit Anne-Marie Miéville entsteht ICI ET AILLEURS (1970–74), ein Film, der sich „radikal kritisch gegenüber den Begriffen des Populären,¹³⁵ gegenüber heroisierender Propaganda verhält und sich selbstkritisch in Opposition zum ursprünglichen Filmkonzept positioniert: „der Ton war zu laut und ideologisch, die Sinnrichtungen zu eindeutig festgelegt.“¹³⁶

Das für JUSQU'À LA VICTOIRE gedrehte Bildmaterial steht in einem örtlichen, zeitlichen und intentionalen Naheverhältnis zu dem von THE RED ARMY / PFLP. Viele Bilder ähneln einander. Sie zeigen Alltag in palästinensischen Flüchtlingslagern, das Kampftraining der Guerillas und geben Einblicke in die Organisation ihrer Fraktionen.



links: ICI ET AILLEURS, Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville, 1970–74, rechts: THE RED ARMY / PFLP, Masao Adachi/Kōji Wakamatsu, 1971

¹³⁴ Vgl. Elisabeth Büttner, *Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (ICI ET AILLEURS) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L'image-temps)*, Wien 1999, S. 57.

¹³⁵ Hito Steyerl, „Die Artikulation des Protestes“, 09/2002, <http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/de> (letzter Zugriff: 01.02.2015) [online ohne Seitenangaben].

¹³⁶ Büttner, *Projektion. Montage. Politik*, a.a.O., S. 13.



links/rechts: ICI ET AILLEURS, Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville, 1970–74 [Vgl. die beiden unteren Screenshots aus THE RED ARMY / PFLP auf S. 42]

Ungeachtet der Wendung, die sie erfahren haben, sieht sich Masao Adachi in ICI ET AILLEURS mit Bildern konfrontiert, die ihm vertraut sind:

„While watching ICI ET AILLEURS, my vague memories were going in all directions, and every image, every sound was mutating into a tidal wave, sweeping me away from all sides. Was I really watching ICI ET AILLEURS, or was it my memory [...]. I was in the grip of a great confusion. [...] ICI ET AILLEURS manifests a spirit that we shared with comrades all over the world, mobilized as we were by the march towards the creation of a new world.“¹³⁷

Als Adachi in den Libanon reist, ist ihm die Arbeit der Dziga-Vertov-Gruppe bekannt. Er hat Filmscreenings besucht und Texte gelesen, die etwa in der bereits erwähnten japanischen Filmzeitschrift *Eiga Hihyō* übersetzt abgedruckt waren. Obwohl hier keine eingehende Analyse seiner Auseinandersetzung mit Godards Kino und Schriften geleistet werden kann, seien seine 1971 verfassten „Antithesen“ zu Godards ein Jahr zuvor auf Englisch in der Zeitschrift *Afterimage* erschienener Thesensammlung „Que faire?“¹³⁸ erwähnt. Godard dekliniert darin in 39 Punkten den Unterschied folgender beider viel zitierten Thesen durch, plädierend für die Praktizierung zweiterer: „1. Il faut faire des films politiques. 2. Il faut faire politiquement des films.“¹³⁹ In „Que ne pas faire? Antithèses pour un cinéma militant“ spitzt

¹³⁷ Masao Adachi, „The testament that Godard has never written. While watching ICI ET AILLEURS“ [verfasst 2002], in: *The Fire Next Time: Afterlives of the militant image*, a.a.O., aus dem Franz. übers. v. Stoffel Debuysere/Mari Shields, S. 56–63, hier S. 57. In franz. Übersetzung aus dem Japanischen v. Charles Lamoureux: „Le testament que Godard n’a jamais écrit. En regardant ICI ET AILLEURS“, in: *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi*, a.a.O., S. 194–204.

¹³⁸ Jean-Luc Godard, „Que faire?“ / „What is to be done?“, in: *Afterimage*, Nr. 1, April 1970, hg. v. Peter Whitehead, übers. v. Mo Teitelbaum. In Französisch und Englisch abrufbar unter <http://www.derives.tv/Que-faire> (letzter Zugriff: 01.02.2015).

¹³⁹ Ebd. „1. We must make political films. 2. We must make films politically.“

Adachi sie zu: „Il faut faire des films activistes. Il faut faire des films de manière activiste.“¹⁴⁰ These „12. Faire 1, c’est faire des descriptions de situations“¹⁴¹ kontert Adachi mit: „S’il n’y a pas de praxis de la lutte, il est impossible d’appréhender les situations.“¹⁴² Einige Punkte übernimmt Adachi, darunter – wenig überraschend – Godards Abschluss: „39. Faire 2, c’est militer.“¹⁴³

Nach seiner Rückkehr aus dem Nahen Osten reflektiert Godard seine Distanz zum Anderswo, sowie dessen Verhältnis zum Hier: „Von da auszugehen, wo man ist, anstatt von da, wo man nicht ist. Man sagt sich nicht: ‚Ich werde nachsehen, was in Portugal passiert‘, man nimmt sich die Zeit, zu sagen: ‚Ich bin von hier ausgegangen, und das ist es, was dieses Anderswo mir hier bringt oder nimmt.“¹⁴⁴ Anders beschließt Adachi, das Anderswo zum Hier zu machen und in den palästinensischen Befreiungskampf einzutauchen: „the question of ‚here‘ or ‚there‘, being in Japan or in the Middle East, it may be different in a geographical sense, but I think actually there is only ‚here‘. [...] The point is to pursue a ‚here‘ ‚elsewhere‘.“¹⁴⁵ In einem Essay aus dem Jahr 2002 mit dem Titel „The testament that Godard has never written. While watching ICI ET AILLEURS“, zitiert Adachi Godard aus dessen Kommentar in ICI ET AILLEURS: „We wanted to crow victory right away. And what’s more, in their place. If we wanted to make the revolution in their place, it’s maybe because at that time, we didn’t really want to make it where we were, and preferred to make it where we weren’t.“¹⁴⁶

In der Revision des Filmmaterials interessieren Godard und Miéville Fragen nach der Bindung der ursprünglichen Konzeption „an die historischen Bedingungen und die damaligen Wissensformationen.“¹⁴⁷ Das mitgebrachte Bild- und Tonmaterial wird in ICI ET AILLEURS vor der Folie des gegenwärtigen Alltags einer französischen Kleinfamilie einer Reflexion seiner Organisation unterzogen. Die Propagierung der Militanz des palästinensischen

¹⁴⁰ Masao Adachi, „Que ne pas faire? Antithèses pour un cinéma militant“, in: *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi*, a.a.O., S. 67–79, hier S. 76.

¹⁴¹ „12. To carry out 1 is to make descriptions of situations.“

¹⁴² Adachi, „Que ne pas faire? Antithèses pour un cinéma militant“, a.a.O., S. 77.

¹⁴³ Ebd., S. 79. „39. To carry out 2 is to be militant.“

¹⁴⁴ Jean-Luc Godard, „Faire les films possibles là où on est. Entretien réalisé par Yvonne Baby“, *Le Monde*, 25.09.1974, in: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, hg. v. Alain Bergala, Paris 1985, S. 382–386, hier S. 386, zit. nach Büttner, *Projektion. Montage. Politik*, a.a.O., S. 58.

¹⁴⁵ Masao Adachi in THE ANABASIS..., 01:03:01 [Übersetzung der englischen Untertitelung].

¹⁴⁶ Jean-Luc Godard, zit. nach Adachi, „The testament that Godard has never written. While watching ICI ET AILLEURS“, a.a.O., S. 62. [Adachi führt keine Quelle an.]

¹⁴⁷ Büttner, *Projektion. Montage. Politik*, a.a.O., S. 99.

Befreiungskampfes weicht einem Nachdenken über die Gewalt an Bildern, wenn sie in einer „Kette von Äquivalenzen“ in „antiimperialistische Phantasie gepresst“¹⁴⁸ werden. Sie erkennen: Die Montage der Bilder und Töne ist niemals unbeteiligt an der Form ihres Zusammenspiels, das verbindende ET (UND), niemals bloß additiv, sondern stets ein Mehr an Bedeutung generierend.¹⁴⁹ Entweder kann die Organisation des Materials für die Zuschauenden offen gelassen oder der Rezeption ein Weg gespurt werden.

Eine Reflexion des Militanten, wie sie in der Bewegung von JUSQU'À LA VICTOIRE zu ICI ET AILLEURS erfolgt, kennzeichnet auch Eric Baudelaires Auseinandersetzung mit THE RED ARMY / PFLP in THE ANABASIS.... Auch seine Position ist die eines Außenstehenden – im Hier mit dem Anderswo konfrontiert, in zeitlicher Distanz mit altem Filmmaterial befasst, das allerdings nicht sein eigenes ist. Wenn Baudelaire das Anderswo Tokyos und Beiruts aufsucht, geschieht dies weniger in einem Eintauchen als vielmehr in einer distanzierten Inblicknahme, wie sie auch Godard in ICI ET AILLEURS praktiziert. Sie kennzeichnet sowohl in ästhetischer Hinsicht Baudelaires Filmbilder als auch die Position, die er insgesamt bezieht. Anders als Godard nimmt er seine Stimme zurück, kommentiert weder das verwendete fremde Filmmaterial, noch dessen Montage mit dem eigenen. Vielmehr ist es die Montage der alten und der neuen Bilder sowie der Erzählstimmen selbst die Fragen aufwirft, beziehungsweise die Befragung des Materials den Zuschauenden überlässt.

¹⁴⁸ Steyerl, „Die Artikulation des Protestes“, a.a.O.

¹⁴⁹ Vgl. ebd.

3. Verschiebungen: THE ANABASIS OF MAY AND FUSAKO SHIGENOBU, MASAO ADACHI, AND 27 YEARS WITHOUT IMAGES

3.1. ‚now then here elsewhere‘

„Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.“¹⁵⁰

In Eric Baudelaires Film verschieben sich die Dichotomien von nah und fern, jetzt und damals, hier und anderswo, eigen und fremd, die Perspektive des Blicks, der Ursprung der Bilder. Die Anordnung der Bilder und Töne macht gewohnte Ordnungsmuster instabil, fordert die Orientierung der Zuschauenden heraus. Brüche und Störungen verweisen auf die Arbeit der Montage. Fragmentarische Unordnung anstatt gespurter Wege durch die Anordnung der Elemente, aus denen die Geschichte lesbar wird, belässt jene „in Opazität verbunden.“¹⁵¹

Das Gewirr des Netzes, welches der Film in einer Spurensuche aus aufgelesenen, zitierten, wiederholten Bildern, aus neu gedrehten urbanen Landschaftsaufnahmen von Beirut und Tokyo, aus Erinnerung, Geschichte und Gegenwärtigem knüpft, stiftet „Verbindung fern der Systeme“,¹⁵² aber auch Ver(w)irrung, erzeugt Verschränkungen und markiert Abstände. Einen Faden, der dem Gewirr enthoben ist, bilden die alternierenden Erzählstimmen von May Shigenobu und Masao Adachi. Sie streichen über die Bilder, unbeirrt, zugleich ziehen sie die Bilder in einen Zeitstrudel, der das Jetzt und das Damals durcheinander wirbelt. Die Spur in „den tief aufgewühlten Sand der Utopie“¹⁵³ wird von den Stimmen gelegt.



THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011

¹⁵⁰ Michel Foucault, „Andere Räume“, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. v. Karlheinz Barck et al., aus dem Franz. übers. v. Walter Seitter, Leipzig 1992, S. 34–46, hier S. 34.

¹⁵¹ Glissant, „Das Denken der Spur“, a.a.O., S. 51.

¹⁵² Ebd., S. 53.

¹⁵³ Ebd.

Das Voice-Over des Films basiert auf Interviews, die Eric Baudelaire mit Masao Adachi und May Shigenobu geführt hat. 2008 reist Baudelaire im Rahmen einer Artist Residency nach Kyoto. Er interessiert sich für die japanische 68er Bewegung und erfährt von der JRA. May Shigenobus Lebensgeschichte fesselt ihn. Eine Reihe gefilmter Interviews entsteht, die etwa zehn Stunden umfassen. Doch das Material bleibt während der kommenden zwei Jahre liegen, findet keine Verwendung für einen Film. In dieser Zeit befasst sich Baudelaire intensiv mit dem japanischen Kino der 1960er und 70er Jahre. Er erkennt, welche wesentliche Rolle Masao Adachi innerhalb dieses Kinos unter anderem als Drehbuchautor für Kōji Wakamatsus zentralste Filme zukommt. In der Auseinandersetzung mit Adachis Landschaftstheorie formen sich Ideen für einen Film – er beschließt, May Shigenobus Geschichte mit Masao Adachis zu verflechten und *fūkeiron* zur konzeptuellen Basis zu machen. Dem Interview, das er mit Adachi für den Film führt, gehen eine Reihe von E-Mails voran. Das Interview selbst gibt dem Filmkonzept die endgültige Kontur:

„Adachis part of the movie is almost unedited. [...] The sequence of my questions is essentially the way it is in the cut. So, the film is almost written at that point, just because it fell into place perfectly. [...] I even think that he knows where I wanna go and I think he's playing with me. I think he's giving me the film that he knows I want, and he's giving me the film that he thinks is a good film.“¹⁵⁴

Die Aufnahmen, die Baudelaire in Tokyo und Beirut in Anlehnung an *fūkeiron* dreht, entstehen separat im Anschluss. Die Anordnung des Bildmaterials erfolgt entlang der mündlichen Berichte seiner Charaktere. Indem die Bildmontage tendenziell Halt verwehrt, bildet sie einen Kontrast zum klaren Narrativ der autobiografischen mündlichen Berichte. Die Tonspur des Films setzt sich ausschließlich aus den Erzählstimmen und gelegentlich dem Originalton des verwendeten Found Footage-Materials zusammen – die Geräusche der Städte bleiben ausgeblendet.

Die folgenden Analysen bewegen sich entlang von fünf Figuren, deren Formen Baudelaires filmische Operationen in *THE ANABASIS...* zu fassen suchen: Wirbel, Kristall, Spiegel, Schleife und Kreis. Diese Figuren sind von mehrfachen Bedeutungsebenen des Spurbegriffs durchzogen, wobei die Spur auf unterschiedliche Weise in die Bilder, ihre Bedeutungen und Sinnzusammenhänge interveniert.

¹⁵⁴ Eric Baudelaire, in: Audio-Aufnahme *Slought Foundation*, a.a.O., Min. 51:40.

Wirbel / Entankerung: Die Montage der Bilder und das lose Verhältnis zwischen Bildern und Stimmen entzieht den Zuschauenden den Boden, worin sich die Entwurzelung der Charaktere auf der inhaltlichen Ebene spiegelt. Orte, Zeiten und Perspektiven werden verwirbelt. Das labyrinthische Geflecht des Films stiftet eine Spurensuche an und führt zugleich bei jeder Ortsbestimmung auf Irrwege.

Kristall / Überlagerung: In seiner Konzeption des Zeit-Bildes bedient sich Gilles Deleuze der Figur des Kristalls.¹⁵⁵ Rein optische und/oder akustische Bilder, in denen Zeit unabhängig von Bewegung sichtbar wird, bezeichnet er als Kristallbilder. In ihnen fallen Gegenwärtiges und Vergangenes, Reales und Imaginäres, Aktuelles und Virtuelles zusammen, werden ununterscheidbar. Insbesondere die Bilder, die Baudelaire im Auftrag von Adachi dreht, lassen sich als Kristallbilder beschreiben. Einerseits wird die Grenze zwischen abgebildeten und erinnerten Landschaften verwischt. Andererseits interveniert die Spur als Agent der Differenzierung in die Kristalle.

Spiegel / Zitat: Dieser Abschnitt befasst sich vorwiegend mit Baudelaires Spiegelung von Adachis militanten Filmen. Die direkten und indirekten Filmzitate, aber auch Found Footage aus TV-Sendungen, das Baudelaire in *THE ANABASIS...* einwebt, verweisen als Spuren, als Bildmaterial mit historischem Index, auf die Vergangenheit. Ereignisse der Vergangenheit werden mit Ereignissen der Gegenwart in Verhältnis gesetzt. Spuren eines alten militanten Kinos, die Baudelaires Film durchwirken, treffen auf Ansätze eines neuen politischen Kinos.

Schleife / Reskription: Das Denkbild der Schleife beschreibt die Form, in der Baudelaire Adachis *fūkeiron* heranzieht, wiederholt und neu anlegt. Er unterzieht die Theorie einer Reskription, erprobt sie in der gegenwärtigen Landschaft, an Orten, wo ihr Autor sich aufgehalten hat. Teils bleibt Baudelaire in der Spur der Theorie, teils weicht er ab.

Kreis / Anabasis: Die Wege seiner Charaktere assoziiert Baudelaire im Filmtitel mit einer Anabasis-Bewegung, welche Zyklizität kennzeichnet, aber auch Irrfahrt. Ebenfalls als ‚Anabasis‘ allegorisiert lässt sich die Form, die er seinem Film gibt.

¹⁵⁵ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, aus dem Franz. übers. v. Klaus Englert, Frankfurt a. M. 1997.

3.1.1. Wirbel: Entankerung

„I have some, a couple of early memories. I remember sitting on a porch with a male comrade of my mother and he is eventually a person I would call ‚papa‘ because he was so much like a father, so, we were sitting there waiting for anyone to come by, maybe to have dinner or something like that, we were just sitting there and then the sun was setting. And I asked, I remember this, that I asked him, what that was, what the sun was. [...] I remember these series of asking questions, that started from looking at the sun. And that’s one of my first memories I guess.“¹⁵⁶

Nach wenigen ersten Filmbildern – dem Aufflackern des Anfangs eines Super-8-Filmstreifens, einem im Gegenlicht der Sonne gefilmten Stadtpanorama, dem Beginn eines Kameraschwenks über Stadtlandschaft – setzt unvermittelt eine weibliche Stimme ein, aus dem Off erklingend. Erst der Inhalt des Gesprochenen lässt im Verbund mit dem Filmtitel und der Klangfarbe der Stimme Rückschlüsse auf ihre Herkunft zu. Der Schwenk, der May Shigenobu am Beginn des Films stehende Erzählung ihrer Erinnerung an den Abend, an dem sie am Balkon sitzend den Kameraden ihrer Mutter nach der Sonne fragt, begleitet, nimmt seinen Ausgang in der Detailaufnahme eines über einen Dachvorsprung hochgeschlagenen Vorhangs, senkt sich der Mauer entlang, streift über Baumwipfel und gibt einen Panoramablick auf Häuserlandschaft frei. Das Endbild lässt den Balkon erkennen, von dem aus gefilmt wird. Den Balkon, von dem May erzählt? Es scheint, als erinnere May diese Bilder, in Gedanken auf dem Balkon sitzend und ihren Blick über die Stadt schweifen lassend. Als die Erzählung bei Mays Frage ankommt, hebt sich die Kamera und richtet sich auf die Sonne. Das Bild wird weiß. Doch der Schein ist gebrochen: Die Sonne steht hoch über dem Horizont, es ist mitten am Tag und der Abend, von dem die Rede ist, in weiter Ferne.



THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011

¹⁵⁶ May Shigenobu in THE ANABASIS..., 00:00:46.

Wenig später setzt eine zweite Stimme ein, diesmal männlich, älter und Japanisch sprechend: „I was assistant director, the lowest position on set and my job was to clean up, prepare lunch-boxes and bring coffee to the director.“¹⁵⁷ Anekdotisch berichtet Adachi von seinen ersten Erfahrungen in der Filmbranche und seinem auffallenden Eigensinn. Er erzählt von der Filmzeitschrift *Eiga Hihyō* und der Entwicklung von *fūkeiron* in Zusammenhang mit der Entstehung von A.K.A. SERIAL KILLER. Nicht immer entspricht Baudelaires Montage der Erzählfragmente der Chronologie der Ereignisse. In einem Zeitsprung zurück ins Jahr 1960 folgt im weiteren Verlauf des Films Adachis Schilderung der Studierendenproteste rund um die Unterzeichnung des ANPO-Vertrages und des Ineinandergreifens von politischem Protest, Filmemachen und Radikalisierung. Anschließend sein Bericht von der Reise über Cannes in den Libanon 1971 und THE RED ARMY / PFLP. Er erzählt von den vielen Jahren im Libanon und der erzwungenen Rückkehr nach Japan. „Back in Japan I was sent to trial for entering the Prague airport 8 times, each time with a different passport [*laughter*].“¹⁵⁸

Die Bildebene wird von Baudelaires in Beirut und Tokyo gedrehten Aufnahmen dominiert. Wie Masao Adachi den Weg Norio Nagayamas nachgegangen ist, folgt auch Baudelaire den Wegen, die Masao Adachi, Fusako und May Shigenobu gegangen sind, und filmt in den beiden Städten auf ähnliche Weise, wie Adachi Nagayamas Umgebung gefilmt hat. Die Kamera tastet Häuserfronten ab, die Textur des Mauerwerks, schweift über Dächer oder wird statisch in Gassen, Straßen, auf Plätzen positioniert, um den Verkehr und Passant_innen in den Blick zu nehmen. Dabei ist nicht immer eindeutig erkennbar, ob die Bilder Beirut oder Tokyo zeigen. Der Film selbst gibt darüber keinerlei Aufschluss. In der Bildmontage werden sowohl die beiden Städte als auch die Orte innerhalb einer Stadt durcheinander gewirbelt.

Japan und der Libanon spiegeln getrennte Lebensabschnitte der Charaktere. Für May Shigenobu bedeutet die Ankunft in Japan den Übergang von einer versteckten Existenz zu einer öffentlichen, von radikaler Einschränkung zu freier Lebensführung. Masao Adachis selbstgewählte Auswanderung steht in Kontrast zu seiner auferlegten Rückkehr und nunmehrigen physischen Gebundenheit an sein Heimatland. THE ANABASIS... verschränkt zwar die Städte in der Montage, meist ohne Wechsel zu markieren, doch die dazwischen liegende Distanz wird genau in der Trennungsarbeit erfahrbar und spürbar, zu der die Zuschauenden angehalten werden – in den Bildern nach Orientierungspunkten zu suchen, um

¹⁵⁷ Masao Adachi in THE ANABASIS..., 00:04:07 [Übersetzung der englischen Untertitelung].

¹⁵⁸ Masao Adachi in THE ANABASIS..., 00:46:20 [Übersetzung der englischen Untertitelung].

sie verorten zu können. Nicht immer gelingt eine eindeutige Zuordnung, oft bleiben die abgebildeten Orte nicht lokalisierbar. Manche Bilder führen gezielt in die Irre. Eine Einstellung zeigt ein Haus mit der Aufschrift „Tok o“ mit fehlendem Ypsilon, die Architektur aber weist auf Beirut hin. Es folgen zwei Einstellungen, die eine Straße mit Marktständen zeigen. An den Häusern sind Tafeln mit arabischer Schrift angebracht. Ein Einstellungswechsel bringt eine weitere Ansicht, einen leicht verschobenen Blickwinkel – scheinbar derselben Straße mit den offenen Läden. Doch die Schriftzeichen, die an den Schildern auszumachen sind, sind nun japanische.



THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011

Neben der räumlichen Ordnung wird auch die zeitliche gestört, primär durch die Zusammenführung der Erzählungen von Vergangenem mit Bildern der Gegenwart. Etwa, wenn Adachis mündliche Erinnerung an die Ankunft in Beirut 1971 auf der visuellen Ebene mit Bildern kombiniert wird, die ein Beirut zeigen, in dem die Zeit stehen geblieben zu sein scheint – verwinkelte Gassen, heruntergekommene Viertel, abseits des seit Ende des Bürgerkriegs gänzlich neu aufgebauten Bezirks Downtown. Auch die Ästhetik des Super-8-Materials, das Baudelaire für seine Aufnahmen benutzt, fördert die Assoziierung der Bilder mit einer vergangenen Zeit und deren Erinnerung.

Trotz der Autonomie von Bild- und Tonspur erzeugt Baudelaire wie in der eingangs beschriebenen Szene immer wieder den Schein eines inhärenten Sinnzusammenhangs. Oft erscheinen die Bilder in THE ANABASIS... trotz der Eigenständigkeit der Stimmen gegenüber der Bildebene als subjektive Erinnerungsbilder der Charaktere, als Visualisierungen mentaler Bilder. Doch gleichzeitig wird die Unverfügbarkeit fremder Erinnerung und des Vergangenen in Brüchen spürbar, die Baudelaires Suchbewegung durchblitzen lassen. Er lässt den Status der Bilder hinsichtlich Zeit, Ort und Perspektive schwanken, sich verschieben. Einerseits scheinen die Orte, die die Bilder zeigen, erinnerte Schauplätze vergangener Ereignisse zu sein, andererseits bricht Baudelaire den Schein, den er

erzeugt – teils, wie in der Eingangsszene, im selben Zug, teils mit der Folgeeinstellung, teils erst an späterer Stelle. Ähnlich, wie im letzten Viertel von A.K.A. SERIAL KILLER, filmt Baudelaire neben den Stadtansichten wiederholt auch in menschenleeren Wohnräumen, fokussiert ein Waschbecken, ein Sofa, einen Stuhl. Oft sind die Innenaufnahmen an May Shigenobus Erzählen gekoppelt, was den Eindruck evoziert, es handle sich um die Wohnorte ihrer Kindheit. Gegen Ende des Films erfährt man von Masao Adachi: „[T]he places where May lived don't exist any more.“¹⁵⁹ An der Wand lehrende Matratzen lassen an Umzug denken, ein einsames Spielzeug an Zurückgelassenes.¹⁶⁰



THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011

Meist gehen Bilder und Stimmen getrennte Wege, laufen aneinander vorbei, des öfteren begegnen sie sich aber auch in einem assoziativen Verhältnis, treten in einen Dialog, scheinen einander zu antworten. Beispielsweise, als May über das Geheimnis ihrer Existenz spricht, dem Leben mit der Gefahr, als Fusako Shigenobus Tochter erkannt zu werden, über ihr Aufwachsen in der Gemeinschaft der JRA und das Entbehren einer festen Identität außerhalb deren Kreises: „I would have to change where I live or the school that I've been going to, so I would have to be a completely different person with a completely different history and identity and start fresh from there.“¹⁶¹ Im Bild ist ein zur Neubebauung freigelegtes Grundstück zu sehen. „[A] new identity I had to live with for maybe a couple of months or maybe a year.“¹⁶² Jemand überquert eine Straße und legt sich im Gehen einen Schal um, wie die wechselnden Identitäten, in die May sich immer neu hüllt.

¹⁵⁹ Masao Adachi in THE ANABASIS..., 00:56:08, [Übersetzung der englischen Untertitelung.]

¹⁶⁰ Eric Baudelaire lehnt diese teils in Beirut, teils in Tokyo gefilmten Innenaufnahmen an den Imaginationsraum Kino an. Die Dunkelheit der Innenräume solle, wie im Kinoraum, bei den Zuschauenden die Evokation von Narrationen antreiben, um sie in die Bilder zu projizieren, und das Imaginieren der Personen befördern, deren Stimmen zu hören sind. (Quelle: privates Skype-Gespräch mit Eric Baudelaire am 26.02.2014, Aufzeichnung I. F.).

¹⁶¹ May Shigenobu in THE ANABASIS..., 00:06:45.

¹⁶² May Shigenobu in THE ANABASIS..., 00:07:08.



THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011

Dass May Shigenobu und Masao Adachi der Bildebene entzogen werden, entspricht den Vorgaben von *fūkeiron*, doch entgegen der Theorie wird die Tonebene von ihren Stimmen dominiert – akusmatische Stimmen „ohne sichtbare Quelle, ohne die körperliche Präsenz eines Sprechers“¹⁶³ hörbar, „nicht schon vorher visualisiert“ und „nicht mit einem Gesicht unterlegt.“¹⁶⁴ Zwar weigern sich die Bilder, den Ursprung der Stimmen zu zeigen, bleiben aber nicht unberührt. Durch die Gleichzeitigkeit des Erklingens und des Erscheinens treten Bilder und Stimmen zwangsläufig miteinander in Verhältnis. Michel Chion beschreibt dieses eigentümliche Verhältnis zwischen akusmatischen Stimmen und den Bildern eines Films:

„Das Akusmatische des Kinos ist aber beides: off, also für den Zuschauer außerhalb des Bildes, aber gleichzeitig in diesem Bild, hinter dem es hervorkommt. Es ist, als ob seine Stimme über der Oberfläche umherschweifen würde, auf der Suche nach einem Ort, wo sie sich festsetzen könnte, gleichzeitig drinnen und draußen – insbesondere dann, wenn noch nicht gezeigt wurde, in welchem Körper diese Stimme normalerweise wohnt.“¹⁶⁵

Ähnlich veranschaulicht Jean-Pierre Rehm die ungewöhnliche Form des Auftritts der Figuren in THE ANABASIS...:

„After having lived through ‚27 years without images,‘ all three characters in THE ANABASIS... crossed to the other side of the image, abandoning their voices to other bodies. Which bodies? Those of lost, ‚wandering‘ spectres freely floating across the surface of uninhabitable, indecipherable landscapes. [...] The *detachment* that the whole of THE ANABASIS... exhibits is

¹⁶³ Petra Löffler: „Ghost Sounds und kinematographische Imagination. Christian Petzolds *Gespenster* und *Yella*“, in: *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*, hg. v. Thomas Schick/Tobias Ebbrecht, Wiesbaden 2011, S. 63–78, hier S. 66.

¹⁶⁴ Michel Chion: „Das akusmatische Wesen. Magie und Kraft der Stimme im Kino“, aus dem Franz. übers. v. Birgit Flos, in: *Meteor. Texte zum Laufbild*, Nr. 6, 1996, S. 48–58, hier S. 51.

¹⁶⁵ Ebd., S. 53.

just as much a record of the disconnection suffered by its characters as it is of the active, corrosive distance that has wormed its way into their common desire for belonging.“¹⁶⁶

Die Stimmen bleiben haltlos, können sich in den Räumen, die die Landschaftsbilder eröffnen, nicht festsetzen. Sie finden keinen neuen Ort oder Körper. Der prekäre Status ihrer Zugehörigkeit spiegelt sich in der Montage der Bilder wider, wenn im Bilderfluss geografische Distanz und Differenz verwischt werden. Diese, die Bildebene betreffende örtliche Unbestimmtheit treibt die Irrsuche der Stimmen weiter an.

Ihre Entwurzelung und Haltlosigkeit spiegelt zugleich die prekäre Lage der Charaktere hinsichtlich nationaler und kultureller Identität. May Shigenobu berichtet, wie ihr Aussehen in der Umgebung von Einheimischen als das einer Araberin gelten konnte, sie in Gesellschaft japanischer Kamerad_innen aber klar als Asiatin erkennbar war und entsprechend alles Japanische meiden musste, um keine Hinweise auf ihre Herkunft zu geben. Keine Spuren hinterlassen beziehungsweise sämtliche Spuren getilgt zu haben, lässt in der Folge beim Bekanntwerden ihrer Existenz eine Lücke aufklaffen: „For the government there’s a blank 28 years that they have no record of. [...] I was going to leave Lebanon without actually being there officially.“¹⁶⁷ Die körperlosen Stimmen aus dem Off verweisen auf die Abwesenheit May Shigenobus und Masao Adachis an den Orten, die Baudelaire mit der Kamera aufsucht und filmt – die Distanz, die sie trennt. Doch gleichzeitig erzeugen die Stimmen ein Echo, einen Widerhall ihrer Anwesenheit an diesen Orten. Im Erklingen der Stimme wird ihr Ursprung imaginierbar.

Nach Sybille Krämer bildet die Stimme „in ihrer immer auch unkontrollierbaren Ereignishaftigkeit die unbewusste Spur des Körpers im Sprechen.“¹⁶⁸ Stimmen geben stets mehr preis als den Inhalt, den sie verlautbaren. So klingt die momentane Gestimmtheit des Körpers in der Stimme durch, ähnlich wie bei Gebärde oder Mimik auf der visuellen Ebene.¹⁶⁹ Als May von dem Medienauflauf berichtet, der ihre Ankunft in Japan nach der Inhaftierung ihrer Mutter und Bekanntmachung ihrer Existenz begleitet, schwingt Freude in

¹⁶⁶ Jean-Pierre Rehm, „Here is nowhere“, in engl. Übersetzung v. Matthew Cunningham sowie im franz. Original [„Ici est nulle part“] in: *Anabases*, a.a.O., S. 233–268, hier S. 266.

¹⁶⁷ May Shigenobu in THE ANABASIS..., 00:44:30.

¹⁶⁸ Sybille Krämer, „Sprache, Stimme, Schrift: Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien“, in: *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, hg. v. Arnulf Deppermann/Angelika Linke, Berlin/New York 2010, S. 13–28, hier S. 15.

¹⁶⁹ Vgl. ebd.

ihrer Stimme mit: „All this media’s gonna surround me and walk with me.“¹⁷⁰ Zuvor das Raunen ihrer Mitreisenden, die nicht wissen, wem die Aufmerksamkeit der Kameras und Mikrophone gelten würde: „There must be someone, there must be someone.“¹⁷¹

Von unerwünschter Aufmerksamkeit berichtet May hingegen in Zusammenhang mit Fahndungsfotos, auf die sie als Kind in Beirut gestoßen war: Wanted-Poster mit vertrauten Gesichtern, inklusive ihrer Mutter Fusako Shigenobu. Parallel zu ihrem Bericht zeigt Baudelaire Bilder eines aktuell (2010) vor einer Polizeistation in Tokyo angebrachten Wanted-Posters, auf dem JRA-Mitglied Kōzō Okamoto zu erkennen ist, nach dem der japanische Staat nach wie vor fahndet. Er filmt sie zunächst aus der Ferne, dann im Close-Up. In den Bildern hallen die Ereignisse der Vergangenheit nach, als Spuren verweisen sie auf vergangene Kampfhandlungen der JRA entgegen dem internationalen Recht. Abermals berühren sich Ton und Bild. Zwar verweisen die Bilder auf das Tokyo der Gegenwart, die Stimme hingegen auf die Vergangenheit und Beirut, doch der Bezug ist offenbar.



THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011 [rechts: Kōzō Okamoto]

Die verräterische Dimension von Bildern, die bei den Wanted-Postern in der Ermöglichung von Wiedererkennung und Identifizierung gesuchter Personen liegt, macht es umgekehrt für May und Fusako Shigenobu während der Jahre bei der JRA zu riskant, private Bilder aufzubewahren, aus denen heikle Informationen gelesen werden können. Mit jedem Umzug und Neuanfang müssen Bilder, die etwas über Beziehungen zwischen bestimmten Personen oder Aufenthaltsorte verraten können, vernichtet werden. Nur wenige Bilder überdauern. „When we used to get rid of pictures, we didn’t get rid of everything. We would keep a very, very small sum of pictures, that didn’t indicate anything [...] those were the ones that remained.“¹⁷² Auf der Bildebene wird diesem Bericht mit einer neuen Variante der

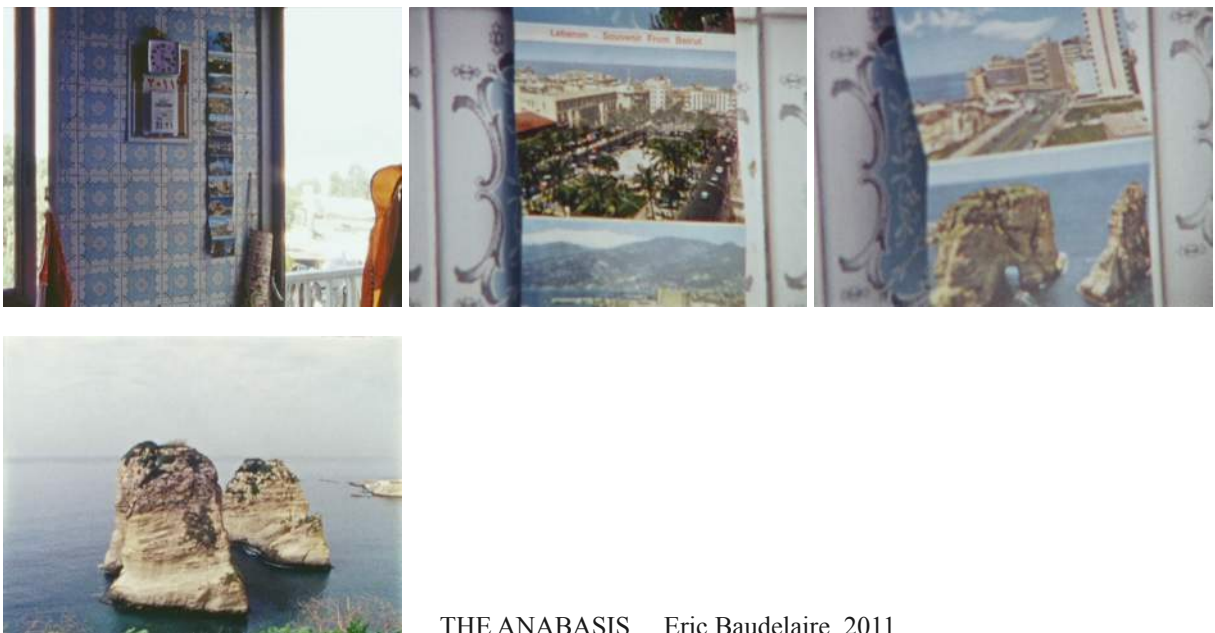
¹⁷⁰ May Shigenobu in THE ANABASIS..., 00:48:50.

¹⁷¹ May Shigenobu in THE ANABASIS..., 00:48:56.

¹⁷² May Shigenobu in THE ANABASIS..., 00:38:05.

Inblicknahme von Landschaften begegnet. Baudelaire filmt die Landschaften nicht vor Ort, sondern bereits als Abbilder der Orte, die sie zeigen: eine Serie von Postkarten, die an einer Zimmerwand angebracht sind. Ob dieses Zimmer sich in Japan, im Libanon oder auch in Frankreich befindet, womöglich May Shigenobus Zuhause ist, bleibt ungewiss.

Hinsichtlich einer identitätsstiftenden Funktion, die Landschaft erfüllen kann, schreibt Karl Schlögel: „Menschen definieren sich durch Landschaften, aus denen sie kommen, nicht weniger als durch den Staat, dessen Bürger sie sind. Landschaftsbilder sind daher nicht nur Abbilder, sondern die Welt im kleinen, Mikrokosmen.“¹⁷³ Die Postkarten tragen die Inschrift „Lebanon – Souvenir From Beirut“, sie machen die Orte portabel und gelten zugleich als Beleg, dass wer sie sendet oder mitbringt, an den abgebildeten Orten gewesen ist. May Shigenobus spezielle Situation bei der Abreise besteht im vermeintlichen Gegenteil, indem sie den Libanon verlässt, ohne jemals offiziell registriert gewesen zu sein – als sei sie niemals dort gewesen. Nach einer lang andauernden Einstellung, in der die Kamera die Reihe der Postkarten langsam abtastet, bei jeder Ansicht kurz innehaltend, erfolgt ein Cut und die berühmten Pigeon Rocks von Beirut, die auf der letzten Postkarte zu sehen waren, werden nun direkt von der Filmkamera als Bewegtbild aufgenommen – Baudelaire ist dort, fängt sie ein, bringt sie mit und montiert sie in seinen Film.



THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011

¹⁷³ Karl Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München/Wien 2003, S. 284.

3.1.2. Kristall: Überlagerung

Adachi ist mit einer mehrfachen Unverfügbarkeit des Vergangenen konfrontiert. Einerseits durch den Verlust des Filmmaterials, das während seines Aufenthalts im Libanon entstanden ist. Doch die Bombardierungen des jahrzehntelangen Bürgerkriegs haben nicht nur seine Bilder zerstört, sondern mit dem anschließenden Wiederaufbau die Landschaft Beiruts in weiten Teilen komplett verändert. Aufgrund der staatlich auferlegten Gebundenheit an Japan und der Unmöglichkeit einer Rückkehr oder Reise nach Beirut sind Adachi darüber hinaus nicht einmal die Spuren des Vergangenen zugänglich, die geblieben sind und die gegenwärtige Landschaft durchziehen. Die fehlenden Bilder sind nur mehr in seiner Vorstellung präsent, aber sie treiben das Begehren nach Überschreitung der Imagination an.

Der Auftrag, den Adachi Baudelaire als Bedingung für eine Zusammenarbeit erteilt, im Libanon an bestimmten Orten zu filmen und ihm diese Aufnahmen zu bringen, seine verlorenen Bilder gewissermaßen wiederzuholen beziehungsweise sein Filmen zu wiederholen, wird in THE ANABASIS... vor dem Bild einer nächtlichen Straße als E-Mail visualisiert: „Dear Eric, I can meet you in Ogikubo station and help you with your film, but I have one condition. When you go to Beirut, please shoot some images for me to use in my next film.“¹⁷⁴ In einer Reihe von Einstellungen werden Adachis detaillierte Instruktionen und Ortsangaben über Baudelaires entsprechende Resultate gelegt. Schriftbilder, wie „The general sight of Bekaa valley. the beautiful fields & mountains“,¹⁷⁵ werden mit den Landschaftsaufnahmen kombiniert. Die Vorgängigkeit des Auftrags kollidiert mit der Nachträglichkeit der Ausführung. Der Zukunftsvektor der Anweisung mit der Gleichzeitigkeit einer Bildbeschreibung.

Ogleich die Bilder klar als Baudelaires Aufnahmen ausgewiesen werden, sind darin Adachis Bilder phantomhaft präsent. So, wie an anderen Stellen des Films die Stimmen Masao Adachis und May Shigenobus einen Widerhall ihrer Anwesenheit an den gefilmten Orten erzeugen, geschieht dasselbe hier mit der Vermittlung der Anweisung durch die Visualisierung des E-Mail-Verkehrs. Wie eine Spur weisen Baudelaires Bilder auf Adachis vergangene Präsenz an den gefilmten Orten hin. Man weiß, dass Adachi vor vielen Jahren mit seiner Kamera an dem Ort war, an dem Baudelaire nun filmt.

¹⁷⁴ Schriftbild in THE ANABASIS..., 00:03:33.

¹⁷⁵ Schriftbild in THE ANABASIS..., 00:54:45.

From: 足立正生 <adachi-masao@jcom.jp>
 Subject: Re: Anabase film
 To: Eric Baudelaire <ebaudelaire@gmail.com>

Dear Eric,

I can meet you in Ogikubo station and help you with your film, but i have one condition. When you go to Beirut, please shoot some images for me to use in my next film. Because as you know, I can no longer return to Lebanon.

Adachi Masao



The Ain al-Hilweh refugee camp in Sida (Sidon), especially sight from the hill top around it... some sights of crowded housing.



Today's sight of Beirut (any crowded street) the sight of newly built downtown, the beautiful sight of sea side of Beirut in some places. If you can, find the ruin of street-fighting of the past.

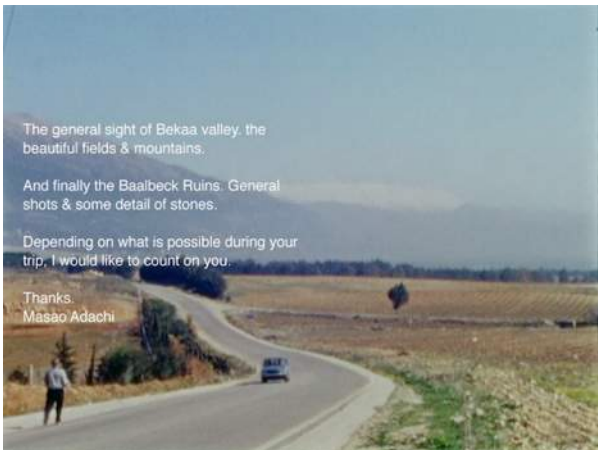


The general sight of Bekaa valley, the beautiful fields & mountains.
 And finally the Baalbeck Ruins. General shots & some detail of stones.
 Depending on what is possible during your trip, I would like to count on you.

Thanks.
 Masao Adachi



Today's situation of the Sabra & Shatilla refugee camp, especially in the memorial park & cemetery, some sights of some family housings (inside/outside).



THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011

Gegenwärtige Landschaften fallen mit erinnerten Landschaften zusammen, verlorene Bilder mit wiederholten Bildern. Analog zu Deleuze's Charakterisierung des Kristallbildes kommt es zu einer Koaleszenz von Gegenwärtigem und Vergangenen, Imaginärem und Realem, Aktuellem und Virtuellem, Physischem und Mentalem.¹⁷⁶ In Zusammenhang mit den Auftragsbildern aus THE ANABASIS... lässt sich die Reihe mit den Gegensatzpaaren absent – präsent, sowie unverfügbar – wieder(ge)holt fortsetzen.

Kristallbilder, so Deleuze, sind von Natur aus doppelt, wobei sich beide Seiten in beständigem Austausch befinden:

„Der Kristall tauscht unaufhörlich die beiden Bilder aus, die es konstituieren, das vorübergehende aktuelle Bild der Gegenwart und das sich bewahrende virtuelle Bild der Vergangenheit: beide sind verschieden und dennoch ununterscheidbar; zugleich aber wird man sagen müssen, daß sie eher ununterscheidbar als verschieden sind, insofern man nicht weiß, welches das eine und welches das andere ist.“¹⁷⁷

Adachis erinnerte, mentale Bilder geben den Anstoß für Baudelaires aktuelle, gefilmte Bilder, die sich wiederum mit Adachis Erinnerungsbildern überlagern und sie dabei aktualisieren.

„Wenn das virtuelle Bild aktuell wird, dann ist es sichtbar und rein wie [...] in der Festigkeit des vollendeten Kristalls. Aber das aktuelle Bild wird seinerseits virtuell, sieht sich auf anderes hin verwiesen, unsichtbar, undurchsichtig und dunkel, wie ein kaum aus dem Boden gewachsener Kristall.“¹⁷⁸ Das andere: die verlorenen, unverfügbaren Bilder, derer Adachi sich erinnert, auf die seine Erinnerung verweist.

In den Kristallbildern erscheint die Zeit unmittelbar, „auf den deaktualisierten Spitzen der Gegenwart, in den virtuellen Schichten der Vergangenheit.“¹⁷⁹ Zeit wird in THE ANABASIS... nicht durch einen narrativen, voranschreitenden Handlungsverlauf spürbar, vielmehr in der kristallinen Struktur der Bilder, im beständigen Austausch der Zeiten.

Doch die Ununterscheidbarkeit bleibt tendenziell, wird parallel aufgebrochen. In die Kristallbilder von THE ANABASIS... interveniert die Spur als Agent der Differenzierung. Mit

¹⁷⁶ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 96f., 139, 169.

¹⁷⁷ Ebd., S. 112.

¹⁷⁸ Ebd., S. 98.

¹⁷⁹ Ebd., S. 173.

Jacques Derrida hält die Spur „das Andere als Anderes im Gleichen fest[...]“¹⁸⁰ womit sie eine unaufhebbare Differenz markiert. Sybille Krämer führt in einer Auflistung von Attributen der Spur unter anderen die Merkmale ‚Zeitenbruch‘, ‚Störung‘, ‚Unverfügbarkeit‘ und ‚Abwesenheit‘ an.¹⁸¹ Sie verweisen auf die Arbeit des Differenzierens, die in der Spurlektüre praktiziert wird.

Die Spur steht zwischen dem Vergangenen, auf das sie verweist, und der Lektüre, in der sie gedeutet wird.¹⁸² Dadurch, dass sie „ein Dazwischenliegendes markiert, weist sie in der Gegenwart auf Nicht-Gegenwärtiges hin und bildet damit in der Präsenz den logischen Ort für Erinnerung.“¹⁸³ Zusammen mit „der Praxis des Spurenlesens und des Spurenverfolgens“ hält die Spur, so Krämer, die Erfahrung bereit, „dass wir im Sichtbaren aufmerksam werden auf das Unsichtbare, im Anwesenden das Abwesende aufspüren, im Gegenwärtigen das Vergangene rekonstruieren, im Körperlichen des Geistigen gewahr werden.“¹⁸⁴

In der Spur, schreibt Krämer, *kreuzen* sich „Präsenz und Absenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Gegenwart und Vergangenheit.“¹⁸⁵ Diese Kreuzung widerspricht der Überlagerung im Kristall. Eine Spur zeigt in ihrer Präsenz die Abwesenheit, das unwiderrufliche Vorübergegangensein von etwas an: in der Spur wird etwas in seiner Abwesenheit anwesend. Dies ist bei Adachis verlorenen Bildern der Fall – abwesend anwesend in Baudelaires Bildern. Aber Adachi oder seine Bilder können keine visuellen, lediglich virtuelle Spuren in Baudelaires nachträglich entstandenen Bildern hinterlassen haben. Der spurhafte Verweis von Baudelaires Bildern auf Adachis verlorene Bilder wird erst durch das Einblenden der E-Mails konstituiert. Ohne den eingeblendeten Text, sein Zusammenspiel mit Baudelaires Bildern, wäre kein Verweis auf Adachis Bilder feststellbar. Adachi beschreibt in den E-Mails genaue Blickwinkel, die einzunehmen er Baudelaire beauftragt, etwa: „The Ain al-Hilweh refugee camp in Sida (Sidon). especially sight from the hill top around it. some sights of crowded housing.“¹⁸⁶ Der eingeblendete Text artikuliert

¹⁸⁰ Jacques Derrida, *Grammatologie*, aus dem Franz. übers. v. Hans-Jörg Rheinberger/Hanns Zischler, Frankfurt a. M. 1983, S. 109, zit. nach Erika Linz/Gisela Fehrmann, „Die Spur der Spur. Zur Transkriptivität von Wahrnehmung und Gedächtnis“, in: *Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, hg. v. dies./Cornelia Epping-Jäger, München 2005, S. 89–103, hier S. 92.

¹⁸¹ Vgl. Krämer, „Was also ist eine Spur?“, a.a.O., S. 14ff.

¹⁸² Vgl. Linz/Fehrmann, „Die Spur der Spur“, a.a.O., S. 90.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Krämer, „Immanenz und Transzendenz der Spur“, a.a.O., S. 162f.

¹⁸⁵ Ebd., S. 159.

¹⁸⁶ Schriftbild in THE ANABASIS..., 00:53:42.

Adachis Erinnerung an die nunmehr unzugänglichen Landschaften sowie an seine verlorenen Bilder. Dadurch, dass diese Bilder, die nicht mehr existieren, beziehungsweise die unerreichbar gewordenen Landschaften jedoch Spuren in Adachis Erinnerung hinterlassen haben, kann er sie imaginieren und beschreiben. Baudelaires Aufnahmen folgen Adachis Erinnerungen. Die eingeblendeten E-Mails tragen Adachis Erinnerungsspuren¹⁸⁷ in die Bilder von Baudelaire.¹⁸⁸

In einer paradox erscheinenden Parallele kommt es sowohl zur Differenzierung von Baudelaires aktuellen und Adachis abwesenden Bildern als auch zur oben beschriebenen Verschränkung durch die scheinbare Visualisierung der erinnerten Bilder. Die Landschaftsbilder schwanken stetig zwischen kristalliner Überlagerung und der Differenzierungsarbeit der Spur. Beides wird durch die Texteinblendung bewirkt.

Nach der tonlosen Sequenz der über die Auftragsbilder gelegten E-Mails ist wieder Adachis Stimme zu hören. Die Bildebene zeigt Tokyo. Adachi betrauert den Verlust der Bilder und deren Unwiederbringlichkeit und sieht Baudelaires Aufnahmen der gegenwärtigen Landschaft mit Spannung entgegen:

„If I could see once more the landscapes that surrounded me when I was in Beirut... But everything is cleaned up now and few traces of combat are left. The camps were bombed and the places where May lived don't exist any more. But the refugee camps still exist, places, where Palestinians still live... and there's still a danger of renewed war with Israel even if Beirut remains calm on the surface. All these impressions are within the landscape. And if I ask Eric to film these places, the landscapes I remember, with his camera, who knows what the result will be. I would like to see again, with my perspective today, the landscapes Eric will have filmed. The landscapes that will have caught his eye, where he will have stopped for a moment. And perhaps through them, catch a glimpse of the images I missed, the films I lost. And the question will be: how do Eric's images, and the feelings that created them, overlap with my own feelings? That is what brings me joy.“¹⁸⁹

¹⁸⁷ Gemeint ist nicht der Begriff der Erinnerungsspur, den Sigmund Freud geprägt hat.

¹⁸⁸ Dabei ist zu beachten, dass es für die Zuschauenden keine Garantie geben kann, dass der E-Mail-Verkehr tatsächlich in der im Film visualisierten Form stattgefunden hat. Wo sich in die aufgezeichnete Stimme der Körper als Spur einschreibt (vgl. dazu Krämer, „Das Medium zwischen Zeichen und Spur“, a.a.O., S. 159ff. bzw. Krämer, „Sprache, Stimme, Schrift“, a.a.O., S. 15), und damit gesichert ist, dass die Worte tatsächlich der sprechenden Person entstammen, besteht bei den eingeblendeten E-Mails die Möglichkeit einer Umschrift durch Baudelaire.

¹⁸⁹ Masao Adachi in THE ANABASIS..., 00:55:47 [Übersetzung der englischen Untertitelung].

Zwar ist es Adachi, der in den E-Mails die Perspektive beschreibt, doch Baudelaire, der sie einnimmt. Bezüglich der genauen Blickposition sind Verschiebungen wahrscheinlich. Darüber hinaus hat sich die erinnerte Landschaft über die Jahrzehnte vielerorts verändert, deckt sich nur stellenweise mit der gegenwärtigen. Für die Zuschauenden wird dies allerdings erst durch den eingeblendeten, beziehungsweise den gesprochenen Text deutlich, der Differenzen markiert und etwa dazu veranlasst, Baulücken in der Stadtlandschaft als Spuren des Krieges zu interpretieren.

Im Film wird deutlich gemacht, dass die Pendants zu Adachis zerstörten, unwiederbringlich verlorenen Bildern als neue Ansichten derselben Orte der Gegenwart entstammen. Zwar kann es zu keiner Deckungsgleichheit von Adachis verlorenen und Baudelaires nachgefilmten Bildern kommen, trotzdem rütteln diese unbeirrt an der Grenze der Unsichtbarkeit.

Adachis Schilderung seiner Vorfreude lässt an seine bereits erwähnte Begegnung mit den Bildern in *ICI ET AILLEURS* denken: „While watching *ICI ET AILLEURS*, my vague memories were going in all directions, and every image, every sound was mutating into a tidal wave, sweeping me away from all sides. Was I really watching *ICI ET AILLEURS*, or was it my memory.“¹⁹⁰ Einen ähnlichen Strudel, wie er hier in der Überschneidung von aktuell wahrgenommenen, erinnerten und imaginierten Landschaftsbildern entsteht, beschreibt Gilles Deleuze in Bezug auf die Landschaften in Filmen von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, die er mit dem Attribut ‚stratigraphisch‘ belegt, womit er sich auf die Schichtung der Zeit in der Landschaft und deren Lesbarkeit bezieht. „[I]n den mehrdeutigen Landschaften selbst kommt eine regelrechte ‚Koaleszenz‘ des Wahrgenommenen mit dem Erinnerten, Imaginierten und Gewußten zustande.“¹⁹¹ Die mediale Sichtbarmachung und der Transport der anders unverfügbaren, unzugänglichen Landschaften verspricht Adachi in Hinblick auf die Bildlektüre die Interferenz seiner Imagination, seiner Erinnerung, der verlorenen mit den neuen Bildern, der eigenen Perspektive mit Baudelaires, der gewussten Ereignisse der Vergangenheit mit deren Einschreibungen in die Landschaft.

¹⁹⁰ Masao Adachi, „The testament that Godard has never written. While watching *ICI ET AILLEURS*“, a.a.O., S. 57.

¹⁹¹ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 314.

Das Wieder-holen von Adachis verlorenen Bildern stellt für Baudelaire eine Form der Auseinandersetzung mit Adachi dar, die mit Emmanuel Lévinas' Überlegungen zur „Spur des Anderen“¹⁹² besprochen werden kann. Baudelaire folgt Adachis Spur, wobei er ihn niemals einzuholen vermag, da Adachi uneinholbar vorübergegangen ist. In seiner „Metaphysik der Spur“¹⁹³ geht Lévinas von einer „uneinholbaren Transzendenz dessen aus[...], was die Spur hinterlassen hat.“¹⁹⁴ „Nur ein Wesen, das die Welt transzendiert, kann eine Spur hinterlassen. Die Spur ist die Gegenwart dessen, was eigentlich niemals da war, dessen, was immer vergangen ist.“¹⁹⁵ Der Spur des Anderen zu begegnen heißt, ihn „in seiner irreduziblen Andersartigkeit zu erfahren.“¹⁹⁶

„Wo etwas nur (noch) als Spur sich zeigt, sind wir konfrontiert mit einer uneinholbaren Ferne, einer unüberwindbaren Absenz, einer konstitutiven Unzugänglichkeit oder einem unwiederbringlichen Vergangensein. [...] [Die Spur gilt dabei] als Inkarnation dessen, was für uns unerreichbar ist – und bleibt.“¹⁹⁷

Für Lévinas, schreibt Krämer, „gehören Spuren nicht der Dimension von Mittelbarkeit, vielmehr einer Modalität von Unmittelbarkeit an. Das aber, was [in der Spur] unmittelbar gegenwärtig wird [...], ist die unauflösliche Andersartigkeit, auch Unverfügbarkeit des Anderen, kurzum: Es ist der Andere als Entzug.“¹⁹⁸

Baudelaires Vorgehensweise hinsichtlich der filmischen Annäherung an Adachi über das Nachfilmen seiner verlorenen Bilder soll im Folgenden mit Waldenfels' Lektüre von Lévinas' „Spur des Anderen“ gelesen werden. „Wenn Lévinas die Spur als ‚Vorübergegangensein‘ faßt, so denkt er primär nicht an eine Spur, die man beobachtet, sondern an eine Spur, in die man eintritt wie in Fußstapfen, so daß der Raum sich in die Zeit einfügt.“¹⁹⁹ Baudelaires Form des Nachgehens ähnelt dem. Adachi „ist schon vorbeigegangen. Seine Spur *bedeutet* nicht sein Vorübergegangensein, [...] sie *ist* vielmehr die Störung selbst“ [...]. Mit anderen Worten, der Andere ist vom Ereignis des

¹⁹² Lévinas, „Die Spur des Anderen“, a.a.O.

¹⁹³ Krämer, „Immanenz und Transzendenz der Spur“, a.a.O., S. 174.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Lévinas, „Die Spur des Anderen“, a.a.O., S. 233.

¹⁹⁶ Krämer, „Immanenz und Transzendenz der Spur“, a.a.O., S. 175.

¹⁹⁷ Ebd., S. 156f.

¹⁹⁸ Sybille Krämer, „Das Medium zwischen Zeichen und Spur“, in: *Spuren Lektüren*, a.a.O., S. 153–166, hier S. 163.

¹⁹⁹ Bernhard Waldenfels, *Antwortregister*, Frankfurt a. M. 1994, S. 547.

Vorübergegangenseins her zu fassen und nicht umgekehrt.“²⁰⁰ Der Abtritt Adachis ist Baudelaires Ausgangspunkt. Adachis Spur, die in Baudelaires Bildern spürbar wird, irritiert deren raumzeitliche Struktur. Die Spur, so Lévinas, verweist weder auf die Vergangenheit noch zeigt sie sie an. Vielmehr bricht die Vergangenheit in die Gegenwart ein, sie „stört die Ordnung. Die Spur ist das Einrücken des Raumes in die Zeit, der Punkt, an dem die Welt sich zu Vergangenheit und Zeit beugt. Diese Zeit ist Rückzug des Anderen.“²⁰¹ Der Andere wird dabei in seiner radikalen Andersheit erfahren, er ist nicht dort, sondern anderswo, nicht vorher oder früher, sondern ehemals, entstammt einer unvordenklichen Vergangenheit, einem absoluten Außen, das die Ordnung der Welt ins Wanken bringt.²⁰² Den Bildern wohnt keine Ursache-Wirkungs-Relation inne, sie führen nicht als indexikalische Zeichen auf Adachi zurück. Er bleibt bildlich ungreifbar. Das „Zeichensystem läßt nur eine relative, keine radikale Fremdheit zu.“²⁰³ Deleuze’ Unterscheidung hinsichtlich eines ‚relativen‘ und eines ‚absoluten‘ Aspekts des filmischen Offs wurde bereits erwähnt. Letzterer meint „ein radikaleres Anderswo, außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit“²⁰⁴ im Gegensatz zum existierenden Nebenan. Diesem ‚radikalen‘ Anderswo, dem ‚absoluten‘ Off gehört Adachis vorübergegangener, zum Abtritt gewordener Auftritt an, der sich nur indirekt in Baudelaires Bilder einschreibt. Baudelaires Filmen ist das Antworten auf Adachis Vorübergegangensein, wobei die nachträgliche Antwort in Form der Bilder erst Adachis vorgängige Spur spürbar macht. Waldenfels interpretiert Lévinas’ Spurbegriff als

„das *Ereignis* einer ‚An-ordnung‘, des Anspruchs, jenes vorgängige Ereignis, das in der Nachträglichkeit des Antwortens immer schon vorausgesetzt ist [...]. Die Spur [...] taucht nur indirekt auf im ‚Effekt‘ des Antwortens, das der Spur folgt. [...] Das antwortende Verfolgen einer Spur nimmt [...] Züge eines Lesens an, das einer fernen Stimme nachgeht.“²⁰⁵

²⁰⁰ Ebd., S. 550.

²⁰¹ Lévinas, „Die Spur des Anderen“, a.a.O., S. 233.

²⁰² Vgl. Waldenfels, *Antwortregister*, a.a.O., S. 549.

²⁰³ Ebd., S. 548.

²⁰⁴ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, a.a.O., S. 34.

²⁰⁵ Waldenfels, *Antwortregister*, a.a.O., S. 551.

3.1.3. Spiegel: Zitat

Baudelaire bewegt sich in THE ANABASIS... nicht nur entlang der Spur Adachis verlorener Bilder, er befasst sich auch mit dessen Filmen aus der Zeit vor der Japanischen Roten Armee. A.K.A. SERIAL KILLER fließt durch konzeptionelle und stilistische Anleihen an der filmischen Vorgehensweise in THE ANABASIS... ein (*fūkeiron*, Kameraführung). FEMALE STUDENT GUERILLA, SEX JACK, ECSTASY OF THE ANGLES und THE RED ARMY / PFLP werden direkt zitiert, indem Baudelaire Sequenzen daraus einbaut. THE ANABASIS... wird damit zu einer Reflexion über zentrale Filme im japanischen militanten Kino der 1960er und 70er Jahre. Gleichzeitig werden die Bilder in einen neuen Kontext überführt, der ihre ursprünglichen Sinnzusammenhänge und Funktionen verschiebt. Sie treten nicht mehr als Agenten der Mobilisierung zum bewaffneten Kampf auf. Agitatorisches Kino weicht der Selbstreflexion.

Die zitierten Sequenzen heben sich in schwarzem Rahmen von den übrigen ab. Anstatt sie ungebrochen in seinen Film einzuweben, zeigt Baudelaire sie im Kino-Setting einer Black Box, filmt sie während der Projektion von der Leinwand. Die Neutralität dieses Aufführungsortes steht in klarem Gegensatz zur damaligen Aufführungspraxis. Zugleich weist Baudelaire mit der gewählten Form der Zitation sowohl auf seine Position als Betrachter hin als auch auf seine Rolle als Übermittler, der die militanten Bilder weiter zirkulieren lässt. Doch was geschieht mit der Militanz der Bilder, wenn sie Jahrzehnte später wiederholt, in einem anderen Film gespiegelt werden? Wenn die Fronten des Befreiungskampfes, an denen die Bilder sich einst bewegt haben, in Baudelaires Film, in dem sie wiederkehren, den Abständen einer Revision gewichen sind?

Baudelaire bettet die Filmausschnitte in Adachis Erzählung über den jeweiligen Film ein. Die Thematik einleitend geht dem ersten, FEMALE STUDENT GUERILLA (1969) entnommen Ausschnitt sein Bericht von den Studierendenprotesten im Jahr 1960 voran:

„My generation entered university in 1960, the year the Japan-US Security Treaty (ANPO) was signed. When I started making films, opposition to this treaty was at its height and I was very involved. So after work on film sets, I would go straight to the student demonstrations against the ANPO treaty. So many people participated in fighting the treaty that we thought we could win. But we lost and the Japan-US Security Pact was concluded. This feeling of defeat, of despair that came

out of it, was very oppressive, as if we were suffocating in this social atmosphere. As for me, the political situation at the time and my filmmaking were very much connected. From the students' perspective, when you are up against forces backed by an army and police, what else can you do but take up weapons and fight, with violence?"²⁰⁶

Parallel werden Bilder einer Demonstration gezeigt – einerseits Adachis Bericht untermalend, andererseits von deutlichen Hinweisen durchzogen, dass es sich um eine Demonstration in Beirut handelt, die Baudelaire filmt: arabische Schrift auf Transparenten, Libanonflaggen, Digitalkameras, mit denen die Protestierenden das Ereignis dokumentieren.



THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011



FEMALE STUDENT GUERILLA, Masao Adachi, 1969 in: THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011

Ein Cut beendet die Sequenz, ein Auszug aus FEMALE STUDENT GUERILLA löst sie ab. Aufständische Schüler_innen haben auf einem Felsblock mit Gewehren bewaffnet Stellung bezogen. Schüsse werden abgefeuert, Kampfansagen ausgerufen. Verängstigte Lehrer_innen unter ihnen versuchen zu beschwichtigen und werden in die Flucht getrieben.

Kurz nach Beginn der Einspielung setzt Adachis Voice-Over ein. „In my film ‚Female Student Guerilla‘, I wanted to convey, through comedy, the message that young people can do whatever they want and that they even have a right to make mistakes.“²⁰⁷ Er spricht über den Film, allerdings nicht in kommentierender Form, konkret auf den gezeigten Ausschnitt

²⁰⁶ Masao Adachi in THE ANABASIS..., 00:14:57 [Übersetzung der englischen Untertitelung].

²⁰⁷ Masao Adachi in THE ANABASIS..., 00:17:30 [Übersetzung der englischen Untertitelung].

bezogen. Die Kombination von Filmsequenz und Stimme, die Hinzufügung des Filmmaterials zur Erzählung, erfolgt nachträglich in Baudelaires Montage. Adachis Bericht trifft auf die Auswahl Baudelaires.

Die Sequenz wird mit dem Ausruf eines Schülers abgeschlossen: „Through individual violence we will shake up the dominant classes and win in a decisive struggle!“²⁰⁸ In der folgenden Einstellung wird sie durch die Fahndungsfotos vor der Tokyoer Polizeistation abgelöst. Das Motto der militanten Schüler_innen in FEMALE STUDENT GUERRILLA ist auch Motto der Japaner_innen, die sich Anfang der 70er Jahre im Libanon zur JRA zusammenschließen; den Kampf mit Mitteln der Gewalt zu gewinnen – jedoch im internationalen Kollektiv. Die Reihung der Montage setzt die Proteste in Tokyo gegen den ANPO-Vertrag von 1960, eine Demonstration in Beirut im März 2011,²⁰⁹ Masao Adachis Film von 1969 und ein Wanted-Poster des Jahres 2010 mit Gesichtern von aktuell durch die japanische Exekutive gesuchten JRA-Mitgliedern miteinander in Verhältnis. Die Verknüpfung von vergangenen Protestbewegungen mit der Gegenwart nennt Baudelaire als essentielles Anliegen seines Films und schlägt einen Haken zur Occupy-Bewegung:

„I think [THE ANABASIS... is] not a film about the past, it's a film about the relationship between the past and our present, in other words, if you choose to make a film about characters like Masao Adachi and Fusako Shigenobu, it's not out of a nostalgia for another period, I think for me it's very much about understanding how the radical decisions made by this generation inform the decisions that our generation has to make [...]. [A] lot of people who are engaged in protest or in struggle today are reaching some of the same conclusions that the generation of Masao Adachi and Fusako Shigenobu reached. [...] I remember seeing the footage of quite young boys who were involved in the Occupy-Oakland-Movement in California, which was one of the most heavily repressed Occupy-Movements of the past few years, [...] with blood streaming down their faces and saying essentially: [why should we politically accept that the monopoly of violence is] on the side of the state, we were peacefully occupying this place, the police came with an extreme amount of violence [...]. And essentially this is a logic that led too in 1968 in Tokyo when this mass student

²⁰⁸ THE ANABASIS..., 00:18:40.

²⁰⁹ Die Demonstration lief Baudelaire zufolge offiziell unter dem Titel, gegen den politischen Konfessionalismus im Libanon zu protestieren. Viele Teilnehmer_innen hätten Baudelaire aber nicht erklären können, was genau Anlass und Ziel der Demonstration war. Er habe auch die Auskunft erhalten, die Demonstration sei heimlich von der Hisbollah initiiert worden, glaube aber, dass es sich vielmehr um einen Zug gehandelt habe, der sich ohne konkrete Ausrichtung bewegte, sich ohne definiertem Ziel aus einem Aufschrei, einem allgemeinen Willen zum Protest in Anlehnung an die länderübergreifenden Bewegungen des Arabischen Frühlings formiert hatte. (Quelle: privates Skype-Gespräch mit Eric Baudelaire am 26.02.2014, Aufzeichnung I. F.).

movements started to fail, a small group of people to radicalize and go underground and decide that armed struggle is the way forward in several countries, in Italy, in Germany, in Japan.“²¹⁰

Sich in seinem Film nicht auf die Vergangenheit zu konzentrieren, sondern sich, die Vergangenheit mitdenkend, der Gegenwart zuzuwenden und über das Verhältnis von Gegenwärtigem und Vergangenen zu reflektieren, wird einem Anspruch gerecht, den Susanne Leeb in Bezug auf Filme und allgemein auf künstlerische Arbeiten formuliert, die sich mit Geschichte befassen und dabei Material mit historischem Index verwenden, das heißt, Material, das der Vergangenheit entstammt oder ihre Spuren in sich trägt. Baudelaire verwendet Found Footage, aber er partizipiert nicht schlicht „am historischen Index oder an der Bedeutsamkeit des vergangenen Ereignisses [...], ohne jeweils eine spezifische Relevanz für die Gegenwart zu artikulieren.“²¹¹

Wenige Filmminuten nach der Sequenz aus FEMALE STUDENT GUERRILLA (1969) folgen Aufnahmen aus SEX JACK (1971). Bilder eines Protestzugs, der sich durch die Straßen bewegt, flankiert von Polizisten, die sich hinter Schutzschildern verschanzt haben. Die Situation eskaliert, Schüsse werden abgefeuert. Zu den militanten Aktionen der japanischen Studierendenbewegung, die in den Bildern der Filmzitate sichtbar werden, äußert sich Adachi an einer späteren Stelle des Films in seinem Kommentar zu ECSTASY OF THE ANGLES (1972) retrospektiv: „I understood that we couldn't win with a few sporadic bombings. Fighting alone with a few bombs or guns was pointless. And I was seeking a way to bring real change to the world. So I wrote the screenplay of ‚Ecstasy of the Angles‘ as a portrait of a lost, self-destroying youth.“²¹² Eine Einsicht, die seiner Entscheidung vorausgeht, sich der Japanischen Roten Armee anzuschließen, um im internationalen Zusammenschluss militanter Bewegungen für die Weltrevolution und eine gerechtere Gesellschaft zu kämpfen.

²¹⁰ Eric Baudelaire, in: Audio-Aufnahme *Ràdio Web Macba*, a.a.O.

²¹¹ Susanne Leeb, „Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart“, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 19, Nr. 76, Dez. 2009, S. 29–45, hier S. 30.

Zum ‚historischen Index‘ vgl. weiters Walter Benjamin: „Der historische Index der Bilder sagt [...] nicht nur, daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen. [...] Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. [...] Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. [...] Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt.“ (Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Gesammelte Schriften, Band V.1, Frankfurt a. M. 1991, S. 577f.).

²¹² Masao Adachi in THE ANABASIS..., 00:34:40 [Übersetzung der englischen Untertitelung].

Manche Bilder Adachis finden in Form von Remakes Eingang in Baudelaires Arbeit. Auf diese Weise wird die Sequenz aus THE RED ARMY / PFLP eingeleitet. Baudelaire filmt durch die Windschutzscheibe eine Autofahrt auf der Hamra-Straße in Beirut, wobei die Bilder Aufnahmen gleichen, die Adachi vierzig Jahre zuvor 1971 für THE RED ARMY / PFLP gefilmt hat – ebenfalls während einer Autofahrt auf der Hamra-Straße. Parallel berichtet Adachi von seiner und Wakamatus gemeinsamer Reise über Cannes nach Beirut, aus der in der Folge THE RED ARMY / PFLP hervorgeht. Der Film gibt jedoch keinen Hinweis darauf, dass es sich bei den Aufnahmen um ein Remake handelt. Anders wird wenige Einstellungen später mit einer Aufnahme verfahren, die Baudelaire während einer Fahrt auf Beiruts kurvenreicher Küstenstraße dreht und die ebenfalls eine Szene aus THE RED ARMY / PFLP nachahmt. In diesem Fall wird das Remake klar als solches zu erkennen gegeben, denn im Anschluss erfolgt durch einen Cut ein Sprung in die Black Box und es werden die Originalbilder aus THE RED ARMY / PFLP gezeigt. Eine Fahrt entlang derselben Küstenstraße, auf ein Riesenrad zu, das auch in der Aufnahme zuvor markant am Horizont emporragt. Zuerst das Remake, dann das Original zu zeigen, weist jenes erst retrospektiv als solches aus. Neu und Alt überlagern sich und werden in der spiegelnden Gegenüberstellung doch differenziert.

Es folgen einige weitere Einstellungen aus THE RED ARMY / PFLP,²¹³ zunächst ohne Originalton, dafür von Adachis Stimme begleitet. Bilder von Kindern in Flüchtlingslagern, vom Kampftraining im Gelände. Als Adachi seine Erzählung beendet, wird der Originalton hinzugezogen und die englische Untertitelung eingeblendet:

„In conclusion, we express our determination to fight, until victory, the cruel and cowardly enemy through the courtroom struggle. And we send this message of solidarity to those who support the courtroom struggle and the hijack struggle! I call on the people and not simply the youth but also the elderly, the children, the men and the women to volunteer to become Red Army soldiers and hear the call of proletarian world war.“²¹⁴

Die Stimme artikuliert einen klaren Appell – doch wie transformiert er sich im neuen Kontext von THE ANABASIS..., wohin geht der Ruf in der Wiederholung? Verhält er zwischen den Zeiten, in der reflexiven Rahmung?

²¹³ Baudelaire entnimmt die Einstellungen unterschiedlichen Stellen des Films, seine Montage entspricht nicht der von THE RED ARMY / PFLP.

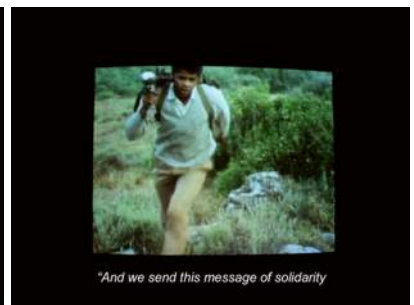
²¹⁴ THE ANABASIS..., 00:28:00.



links: THE RED ARMY / PFLP, Masao Adachi/Kōji Wakamatsu, 1971, Mitte/rechts: THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011



links: THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011, Mitte/rechts: THE RED ARMY / PFLP, Masao Adachi/Kōji Wakamatsu, 1971 in THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011



links/Mitte/rechts: THE RED ARMY / PFLP, Masao Adachi/Kōji Wakamatsu, 1971 in THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011



links: THE RED ARMY / PFLP, Masao Adachi/Kōji Wakamatsu, 1971 in THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011, Mitte/rechts: französische Nachrichtensendung INH am 14.09.1974 in THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011

Unmittelbar auf die Sequenzen aus THE RED ARMY / PFLP folgt – ebenfalls im Kino-Setting ins Bild gesetzt – eine französische Nachrichtensendung des Fernsehsenders INA vom 14.09.1974²¹⁵ anlässlich der Geiselnahme in der französischen Botschaft von Den Haag durch Mitglieder der JRA. Neben Fragmenten einer japanischen Nachrichtensendung, die Fusako Shigenobu Verhaftung zeigt (08.11.2000, NHK),²¹⁶ und einer Fernsehsendung, in der May Shigenobu im Rahmen eines Diskussionsformats auftritt (08.05.2010, ASAHI), ist dies die einzige Stelle des Films, an der Baudelaire auf Archivmaterial zurückgreift und eine Außenperspektive einbezieht.²¹⁷

Der Nachrichtensprecher berichtet vom Sturm dreier JRA-Mitglieder auf die Botschaft, von der Geiselnahme des Botschafters sowie acht weiterer Mitarbeiter_innen und der Forderung der Freilassung eines in Paris gefangen gehaltenen Mitglieds. „The Japanese Red Army is already sadly notorious. One has only to recall the horrific massacre at Tel-Aviv’s Lod airport in May 1972, where 26 people were killed and 86 wounded.“²¹⁸ Die Stimme des Sprechers weicht dem Voice-Over eines eingespielten Berichts: „This organisation of fanatics soon proved to be terribly dangerous, as violence became the purpose of its existence. To justify its horrendous acts the group gave itself a fairly vague objective: world revolution.“²¹⁹ Die Bebilderung des Berichts setzt sich aus unterschiedlichem Material zusammen. Darunter ist ein Ausschnitt, der THE RED ARMY / PFLP entstammt, was in der Montage, die Baudelaire vornimmt, unmittelbar erkennbar wird.

Die Bilder, die Adachi/Wakamatsu 1971 in Nahost drehen, kehren an verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeiten, in unterschiedlichen Kontexten wieder, die ihre Bedeutung verschieben. Sie werden aus THE RED ARMY / PFLP in die Nachrichtensendung des INA bewegt und finden schließlich in einer Gegenüberstellung ihrer vorangegangenen Kontexte

²¹⁵ Der diesbezügliche Nachweis wird erst in den Credits von THE ANABASIS... gegeben.

²¹⁶ In der zweiten Filmhälfte, als May Shigenobu davon berichtet, wie sie über das Fernsehen von der Verhaftung ihrer Mutter erfährt, werden Nachrichtenbilder eingespielt, welche die gefangen genommene Fusako Shigenobu auf dem Weg durch das Blitzlicht-Gewitter der Presse zeigen. Erhobenen Hauptes, lachend und mit emporgestreckten Daumen wendet sie sich den Kameras zu, als wolle sie der Welt mitteilen, dass der Kampf noch nicht beendet sei.

²¹⁷ Eine Version des erwähnten Begleithefts zum Film, das die Ereignisse rund um die Geschichte der JRA, Masao Adachi, May und Fusako Shigenobu chronologisch auflistet, beinhaltet hingegen eine Reihe von Abbildungen zeithistorischer Dokumente; unter anderem Zeitungsberichte der *New York Times* vom 31.05.1972 und vom 06.06.1972 jeweils zum Anschlag am Lod-Flughafen. Einsehbar unter: <http://baudelaire.net/anabases3/libretto/> (letzter Zugriff: 01.02.2015). Die in *Anabases* (a.a.O.) abgedruckte Chronologie enthält darüber hinaus u. a. einen Artikel aus *Le Monde* vom 01.06.1972, ebenfalls anlässlich des Lod-Anschlags.

²¹⁸ THE ANABASIS..., 00:29:55.

²¹⁹ THE ANABASIS..., 00:30:26.

Eingang in THE ANABASIS.... Mit der Screening-Tour im roten Bus reisen sie durch Japan, über den TV-Apparat in französische Wohnzimmer und schließlich in Ausstellungsräume und Festival-Kinos. Im Kontext der Nachrichtensendung erscheint das abgebildete Training der Guerilla-Kämpfer²²⁰ als ausgeübte Kampfhandlung. Das Verhältnis von Bild und Stimme ist demonstrativ. Die Bilder werden instrumentalisiert, um den mündlichen Bericht zu illustrieren. Doch indem Baudelaire in der Gegenüberstellung von Originalfilm und TV-Bericht den Nachweis erbringt, dass die Bilder, welche die vorgeblich objektive Berichterstattung untermauern sollen, vom „Feind“ selbst stammen, wird der Anspruch auf Objektivität, den der Nachrichtentext dem Format nach stellt, ausgehebelt. Baudelaires Montage bricht die Sinnzusammenhänge des Nachrichtenclips auf, entlarvt die Bedeutungsverschiebung der Bilder der bewaffnet durchs Dickicht streifenden Männer von der Propaganda der JRA beziehungsweise PFLP hin zum Feindbild, als das sie der INA proklamiert. Er selbst unterzieht sie einer Reflexion. Deleuze schreibt: „Lesen heißt: Bilder neu verketteten, nicht nur verketteten; es heißt: Bilder drehen, umkehren, statt bloß der Vorderseite zu folgen: eine neuartige Analytik des Bildes.“²²¹ In der Zirkulation der Bilder transformiert sich ihre Militanz, bleibt schließlich liegen. THE ANABASIS... rahmt die Bilder, spiegelt sie sowohl im Verbund mit dem Originalton als auch mit der Kommentatorenstimme des französischen Nachrichtensenders. Sie werden in der Wiederholung, Neuverkettung und Neukontextualisierung gewendet und befragt.

Abschließend soll auf zwei weitere versteckte Remakes hingewiesen werden, die THE ANABASIS... vornimmt. Zunächst ein Remake in Form von gegen die Sonne gefilmten, aufgrund des daraus resultierenden Blendungseffekts weiß aufleuchtenden Bildern, die an drei Stellen des Films wiederkehren. Sie stehen nicht nur in Verbindung mit May Shigenobus eingangs zitierter Kindheitserinnerung. Vielmehr knüpfen sie an die besprochenen, im Kontext von *fūkeiron* entstandenen Filme an: A.K.A. SERIAL KILLER, THE RED ARMY / PFLP und THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM. Wie THE ANABASIS... beinhalten die ersteren beiden im Gegenlicht der Sonne geblendete Bilder. Ein Dialog in THE MAN

²²⁰ Teils wurden für THE RED ARMY / PFLP auch Kampfhandlungen inszeniert (vgl. Furuhashi, *Cinema of actuality*, a.a.O., S. 174).

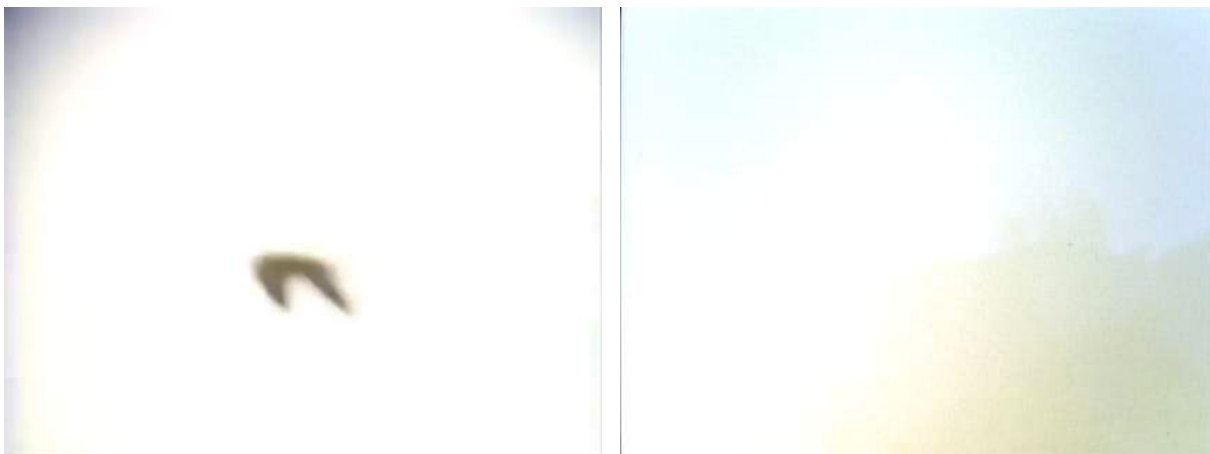
²²¹ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 314.

WHO LEFT HIS WILL ON FILM gibt Aufschluss über ihre Bedeutung. Die jungen Filmschaffenden besprechen den Rohschnitt eines Films:

„The question is, how to conclude the film. How to express the realities of the state’s seizure of our film. / Point the camera and the film into the sky and they are lost in the sun’s glare. Then there’s halation and the scene goes white. / What’s the sunlight represent? / State power. / That’s not new. We’ve seen that before!“²²²

Das gleißende Licht der Sonne blendet, es entfaltet nicht länger einen Sehraum, sondern dringt schmerzhaft ins Auge ein.²²³ Das Sehen, schreibt Maurice Merleau-Ponty, wird passiv, blicklos.²²⁴ Das Remake in THE ANABASIS... nimmt als solches Bezug auf die Bedeutung der Sonnenbilder in den *fūkeiron*-Filmen, welche die das Individuum entmachtende Staatsmacht repräsentieren. Darüber hinaus überführt es die Bilder über Mays Assoziierung der Sonne mit dem Akt des Fragens in einen neuen Bedeutungszusammenhang („I remember these series of asking questions, that started from looking at the sun.“).

Für Baudelaire besteht ein zentrales Anliegen seines Filmprojekts, das er klar außerhalb eines aktivistischen Kontexts verortet, darin, im Anstoßen von Fragen neue Perspektiven zu eröffnen.²²⁵



links: A.K.A. SERIAL KILLER, Masao Adachi et al., 1969, rechts: THE RED ARMY / PFLP, Masao Adachi/Kōji Wakamatsu, 1971

²²² THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM, 01:09:40.

²²³ Vgl. Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin 2010, S. 110f.

²²⁴ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1974, zit. nach Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel*, a.a.O., S. 110f.

²²⁵ Eric Baudelaire, in: Audio-Aufnahme *Ràdio Web Macba*, a.a.O.



links: THE RED ARMY / PFLP, Masao Adachi/Kōji Wakamatsu, 1971, Mitte/rechts: THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011

Gegen Ende von THE ANABASIS... verlässt Baudelaire den Stadtraum und filmt eine Fahrt durch karge Hügellandschaft. Diese Bilder wiederholen beziehungsweise imitieren eine Sequenz aus THE RED ARMY / PFLP. Die Originalfahrt ist mit einem von Fusako Shigenobu gesprochenen Voice-Over überlagert. Im Wechselschnitt mit den Landschaftsbildern ist sie zwischenzeitlich selbst im Bild zu sehen, während sie spricht.²²⁶ Die parallele Befragung der Landschaft deutet Gō Hirasawa im Kontext der beschriebenen, in THE RED ARMY / PFLP erfolgenden Adaption von *fūkeiron*:

„The landscape itself unmistakably reveals the traces of the violence, the memory of the land that had experienced violence. [...] [In THE RED ARMY / PFLP] when the landscape of rocky desert is shown, the landscape shows not the violence itself but the trace of violence committed by Israel. Unlike [A.K.A. SERIAL KILLER,] which shot the very moment of the landscape in the process of transformation, [THE RED ARMY / PFLP] shows the landscape after the event.“²²⁷

Der imaginative und interpretative Akt, dessen es bedarf, um etwas als Spur zu lesen und zu deuten, etwa Löcher im Mauerwerk als Einschusslöcher zu erkennen, die auf eine vergangene Kampfhandlung verweisen, ist hier nicht mehr ausreichend. In die karge Hügellandschaft haben sich keine sichtbaren Spuren des Kampfes mit Israel eingeschrieben. Dennoch ist die Geschichte des Landes untrennbar mit der Landschaft verbunden und hallt in den Bildern wider. Hier wird deutlich, dass das Lesen von Spuren auch ein bestimmtes Vorwissen voraussetzen kann – in diesem Fall die Kenntnis der historischen Zusammenhänge. Erst auf

²²⁶ „[...] I anticipate the emergence of the question of a strategy for world revolution, of how we can defeat world imperialism through military actions in concert with the Black Panthers and Tupamaros, can the problem of ‚world party‘ be discussed fully, and in this sense, what we have long talked about... the formation of World Party, World Red Army, World Revolutionary War United Front will be realized only through actual struggle as to how to guide such a united military action.“ Fusako Shigenobu in THE RED ARMY / PFLP, 01:04:48.

²²⁷ Gō Hirasawa, „Reassessing ‚A.k.a. Serial Killer‘ and ‚Red Army-PFLP‘“, Gespräch zwischen ders., Shiro Yabu und Takashi Sakai, aus dem Japan. übers. v. Yuzo Sakuramoto, http://www.bordersphere.com/events/adachi6_body.htm (letzter Zugriff: 01.02.2015).

dieser Basis kann sich die Landschaft als Evokationsraum entfalten, der Spuren weniger sichtbar als spürbar macht.

In THE ANABASIS... mündet die Fahrt in eine Reihe von statischen Ansichten der Hügellandschaft – Momente eines Innehaltens, denen die unentwegte Bewegung des Bildausschnitts weicht. Nach der Vorwärtsbewegung der Fahrt scheinen diese statischen Bilder den Fluss der Zeit anzuhalten, eine Rückschau zu initiieren, um „die Landschaft in ihren historischen Schichten zu erfassen.“²²⁸

Die Bilder der Hügellandschaft, die Baudelaire als Remake dreht, verweisen auf THE RED ARMY / PFLP sowie parallel in indirekter Form auf Fusako Shigenobu und spiegeln gleichzeitig Adachis *fūkeiron*. Im Folgenden wird es um Baudelaires Übernahme der Theorie gehen, vor allem aber auch um die Reskription, der er sie unterzieht. Wie Adachi in THE RED ARMY / PFLP filmt auch Baudelaire die Landschaft – anders als in A.K.A. SERIAL KILLER – nach dem Ereignis,²²⁹ sucht nach Spuren des Vergangenen. Er befragt die Landschaft Beiruts und Tokyos einerseits hinsichtlich einer Einschreibung und Speicherbarkeit vergangener Kräftediagramme und infolgedessen einer möglichen Lesbarkeit historischer Machtverhältnisse in gegenwärtigen Landschaftsbildern. Andererseits aber auch – analog zu A.K.A. SERIAL KILLER – hinsichtlich der Inkorporation und/oder Spiegelung aktueller Machtstrukturen.

²²⁸ Pichler/Pollach, „moving landscapes“, a.a.O., S. 26.

²²⁹ Vgl. Hirasawa, „Reassessing ‚A.k.a. Serial Killer‘ and ‚Red Army-PFLP‘“, a.a.O.

3.1.4. Schleife: Reskription

Indem Adachi Baudelaire zunächst via E-Mail den Auftrag erteilt, Landschaften zu filmen und später im Interviewgespräch detailliert die Ideen und Hintergründe von *fūkeiron* schildert, bereitet er Baudelaire gewissermaßen den Boden für seinen Film. Baudelaire nimmt den Faden auf. Er erprobt die Theorie, doch nicht, ohne ihre Implikationen zu hinterfragen. In Schleifen zieht er verschiedene Aspekte der Theorie heran, mit denen er arbeitet, die er in seinen Film einwebt, die er wendet. Mal bleibt er in der Spur der Theorie, mal legt er sie neu an.

Einerseits dient *fūkeiron* Baudelaire der filmischen Annäherung an Adachi, was der Ausgangsannahme der Theorie, durch ihre praktische Anwendung etwas über eine Person in Erfahrung bringen zu können, entspricht. In *THE ANABASIS...* geschieht dies nicht nur wie bei A.K.A. SERIAL KILLER anhand der Inblicknahme von Adachis Umgebung, der Landschaften, die er erfahren hat –, hinzu kommt, dass die Auseinandersetzung mit der Theorie auch insofern eine Auseinandersetzung mit Adachi bedeutet, als er sie mitentwickelt hat:

„I would make a film about the theorist applying the theory that he developed, and so I used this idea of *landscape theory*. I essentially filmed places where Adachi lived. [...] But I wouldn't say that I'm simply applying the *landscape theory* in my film, I would say that I am interested in testing [it] in order to see what it tells us, [...] if it works, it teaches us something about Masao Adachi, if it doesn't work, it teaches something about Masao Adachi, because he is the author of the theory and perhaps its practice reveals other things.“²³⁰

Die zweite Grundannahme der Theorie, nach der dem Subjekt Handlungsmacht abgesprochen und stattdessen in der Landschaft verortet wird, widerstrebt Baudelaire:

„I think [the *landscape theory* is] problematic because it's a very deterministic theory [which] I'm not comfortable with. Obviously the power structures are going to influence the choices that we make and they are going to influence the trajectories of our lives, but to say that we are strictly subjected to these structures, I think raises the amount of predetermination above a threshold that I'm happy to accept.“²³¹

²³⁰ Eric Baudelaire, in: Audio-Aufnahme *Ràdio Web Macba*, a.a.O.

²³¹ Ebd.

In den *fūkei eiga* wird die diagnostizierte Entmachtung des Subjekts durch die umgebende Landschaft sowie das Konzept ‚Landschaft als Handlungsmacht‘ über die Visualisierung von Landschaft und den Entzug des Subjekts von der Bild- und Tonebene formal gespiegelt. Baudelaire hingegen kombiniert die Landschaftsbilder mit den Stimmen seiner Charaktere. Indem er Masao Adachis und May Shigenobus Stimmen über die Landschaftsbilder legt, sie ihre Geschichten selbst erzählen und dabei ihre Schilderungen der Ereignisse und persönlichen Sichtweisen unkommentiert lässt, wahrt und betont er ihre Autonomie.

Hinsichtlich der Idee der Theorie, über die filmische Inblicknahme von Stadtlandschaften darin wirkende politische und ökonomische Machtstrukturen aufzudecken, verfährt Baudelaire zweigleisig. Zum einen sucht er in der Landschaft nach Spuren der Geschichte der JRA, der Jahrzehnte des Bürgerkriegs, des Befreiungskampfes, die geblieben sind und sich in die Landschaft eingeschrieben haben. Spuren der Geschichte, mit der die Lebensgeschichten von Masao Adachi und May Shigenobu verwoben sind. Zum anderen weisen die Landschaftsbilder auf aktuelle Machtstrukturen hin, die in der Landschaft wirken.



THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011

Die Einführung von *fūkeiron* erfolgt in THE ANABASIS... in der Kombination von Masao Adachis Bericht und der parallel erfolgenden Illustration und Vorführung der Theorie durch Baudelaire. Zu Adachis Erzählung der Entstehung von A.K.A. SERIAL KILLER und *fūkeiron* werden Bilder einer Fahrt durch Tokyo gezeigt. Baudelaire filmt aus dem Seitenfenster, an dem die Stadtlandschaft vorbeizieht. „All over Japan, from the countryside to the metropolis that is Tokyo, there are motorways and high rises built in cities; small towns everywhere are being transformed into reproductions of Tokyo.“²³² Der kontinuierliche Redefluss und die Bewegung der Fahrt verstecken räumliche wie zeitliche Sprünge in den Einstellungswechseln.

²³² Masao Adachi in THE ANABASIS..., 00:10:34 [Übersetzung der englischen Untertitelung].

Die unvermittelten Ortswechsel erschweren räumliche Orientierung, so sie ob der Unscheinbarkeit der Cuts überhaupt bemerkt werden, worin sich Adachis Beschreibung der im Nachgehen von Norio Nagayamas Weg festgestellten Homogenität der Stadtlandschaft spiegelt. Lediglich ein Ortssprung wird markiert: Als die Kamera Tokyo verlässt, um stattdessen Beirut in den Blick zu nehmen, flackert – ähnlich wie zu Filmbeginn – das Ende eines Super-8-Filmstreifens auf. Wo der Film bereits mit der Zugfahrt und der am Fenster vorbeiziehenden Landschaft selbstreflexiv das Kinodispositiv vorwegnimmt, scheint er hier explizit darauf hinzuweisen, dass er es ist, der die Zügel in der Hand hält, anzuzeigen oder zu verheimlichen, an welchen Ort er die Zuschauenden führt. Doch waren davor tatsächlich immer Aufnahmen aus Tokyo zu sehen?

Hier scheint Baudelaire der Theorie eine weitere Wendung zu geben, indem er weniger auf die ‚Handlungsmacht der Landschaft‘, sondern eher auf die ‚Handlungsmacht des Films‘ hinweist und den Fokus von der konzeptuellen Verlagerung der Handlungsmacht in die Stadtlandschaft auf jene Landschaft verschiebt, die der Film strukturell entfaltet.

Einen zentralen Ansatz von Baudelaires in Anlehnung an *fūkeiron* erfolgenden filmischen Befragung der Städtelandschaft stellt der Versuch dar, ihr ihre Geschichte zu entlocken: „There is a narrative inside the landscape that [...] can be revealed with [...] filming.“²³³ Die Landschaften Beiruts und Tokyos, stumme Zeugen der politischen und ökonomischen Geschichte der Städte, tragen Spuren in sich, die eine Erzählung anstiften. Zumal Spuren immer eine Lektüre erfordern, um Bedeutung zu stiften, ist es nicht die Landschaft selbst, die ihre Geschichte erzählt, vielmehr die Betrachtenden, die die Geschichte der Landschaft im Deuten der Spuren, die sie durchziehen, aus den Bildern lesen.

Beiruts gegenwärtiges Stadtbild ist durch Heterogenität gekennzeichnet. Seit Ende des Bürgerkriegs wurden weite Teile zur Gänze neu aufgebaut. Die Architektur der zahlreichen Hochhäuser steht im Zeichen globaler Uniformität, sie lässt nicht erkennen, ob die Gebäude sich in Beirut, Dubai, Hannover oder Singapur befinden.²³⁴ In manchen Vierteln jedoch findet Baudelaire Spuren des Bürgerkriegs, die überdauert haben. Er filmt Einschusslöcher im Mauerwerk der Gebäude, Ruinen, die von den Gefechten und Bombardierungen zeugen.

²³³ Eric Baudelaire, in: Audio-Aufnahme *Slought Foundation*, a.a.O., Min. 21.

²³⁴ Ebd., Min. 22.

In vielen seiner Bilder treffen Zeitschichten aufeinander – alte Gebäude, neue Gebäude, zerstörte und wieder aufgebaute. Schicht für Schicht hat sich die Geschichte in die Landschaft eingeschrieben. Neue Schichten verbergen alte, tilgen Spuren, formen die Stadtlandschaft um. Mal klaffen im Bild die Schichten auseinander, beispielsweise wenn eine Ruine oder eine kriegsbedingte Baulücke sich von ihrer wiederaufgebauten Umgebung abhebt. Dann wieder tritt eine Schicht in den Vordergrund und dominiert das Bild, etwa wenn durchlöcherter Mauerwerk fokussiert wird. Die Schichtung und Überlagerung zeigt sich in den Filmbildern nicht nur unmittelbar in der Architektur, sondern auch in einer Reihe von Bebauungsplänen, die als riesige Plakatwände die Stadt durchziehen, altes verdecken und Gebäude zu sehen geben, die in Planung oder im Entstehen sind, um das zukünftige Stadtbild zu prägen. Die mündlichen Berichte, die über die Bilder gelegt werden, reichern die Bildlektüre mit den persönlichen Erinnerungen der Charaktere an. Adachi erzählt von den Bombardierungen, der Zerstörung seiner Wohnung, vom Verlust seiner Bilder.



THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011

Über die bildliche Spurenlese hinaus befasst sich Baudelaire in seinen Landschaftsaufnahmen mit Formen der Spiegelung, wovon im vorangegangenen Kapitel bereits einige Dimensionen angedeutet wurden. Auch sie knüpfen an *fūkeiron* an. In einem der angeführten Textzitate sowie an einer Stelle des Films spricht Adachi anstatt von einer Inkorporation oder Einschreibung von einer Reflexion der Machtstrukturen in der Landschaft („landscape itself is a reflection of the omnipresence of power“;²³⁵ „we realized how the landscape reflected the image of power in society“²³⁶).

Spiegelungen kennzeichnet Momenthaftigkeit. Einschreibung und Inkorporation Dauerhaftigkeit. Doch sobald sich die Landschaft ändert und parallel die Machtverhältnisse, die sie formen, werden vergangene Kräftediagramme unsichtbar.

Eine Spur verweist auf Abwesenheit, eine Spiegelung auf Präsenz. In A.K.A. SERIAL KILLER wird in den Bildern der homogenen Landschaft Japans des Jahres 1969 ein Diagramm der Mikrophysik der Macht wahrnehmbar, als welches die Machtstrukturen, die nicht lokalisierbaren Funktionen hinter den Dispositiven, in denen sie sich aktualisieren, wirken – ein Diagramm, das die „Kräfteverhältnisse, die einer Formation eigentümlich sind“²³⁷ darstellt. 1969 *spiegelt* der Film diese Einschreibungen der Kräfteverhältnisse, 2011 – oder 2015 – werden die Bilder zu ihrer *Spur*.

Die Stadtlandschaft hat sich über die Jahrzehnte verändert, die Kräftediagramme, die aktuell in ihr wirken, sind andere oder haben sich transformiert. THE ANABASIS... wiederum spiegelt – neben verstreuten Spuren vergangener Formationen – die aktuellen Kräfteverhältnisse der gegenwärtigen Formation. Die Bilder zeigen die Diagramme der mikrophysisch in der gegenwärtigen Landschaft Beiruts beziehungsweise Tokyos wirkenden Macht.

Friedrich Balke weist auf die „radikale Gedächtnislosigkeit“ von Spiegeln hin, „denn Spiegel sind auf die permanente Präsenz des Gegenstandes, den sie zeigen, angewiesen.“²³⁸ Diese unabdingbare Kopräsenz mache Spiegel zu Pseudomedien.²³⁹ Im Film jedoch scheint der Spiegel zur Spur zu werden, indem das Spiegelbild (die Landschaft, die als Bild die

²³⁵ Adachi, „Messages in a Bottle: An Interview with Filmmaker Masao Adachi“, a.a.O., S. 86.

²³⁶ Masao Adachi in THE ANABASIS..., 00:11:47 [Übersetzung der englischen Untertitelung].

²³⁷ Deleuze, *Foucault*, a.a.O., S. 102.

²³⁸ Friedrich Balke, „Spurlos verschwunden. Shakespeares Königstragödie als semiotischer Prozess“, in: *Spuren Lektüren*, a.a.O., S. 277–297, hier S. 290.

²³⁹ Vgl. ebd.

Machtstrukturen spiegelt) speicherbar wird und als Gespeichertes auf die vergangene Präsenz des Gespiegelten verweist.

Der Film als Medium speichert nicht nur über Zeitspannen, sondern macht, was er abbildet, auch portabel. So vermag er nicht nur, jetzt Bilder eines Anderswann, sondern auch hier Bilder eines Anderswo zu zeigen. Die Bilder aus Beirut visualisieren nicht nur Spuren des vergangenen Krieges im Mauerwerk, sondern auch aktuelle soziale Missstände, Klüfte zwischen den Gesellschaftsschichten. Bilder, wie die eines Bettes in einer Gasse, heruntergekommener Wohngegenden – Bilder, plötzlich aus dem Gewirr der Montage hervorstechend, die unmittelbar affizieren, ansprechen, eine Antwort einfordern. Béla Balázs, der an den Anfängen der Auseinandersetzung mit Landschaft im Film steht, schreibt:

„Landschaft ist eine Physiognomie, ein Gesicht, das uns plötzlich an einer Stelle der Gegend wie aus den wirren Linien eines Vexierbildes anblickt. Ein Gesicht der Gegend mit einem ganz bestimmten, wenn auch undefinierbaren Gefühlsausdruck, mit einem deutlichen, wenn auch unfaßbaren Sinn.“²⁴⁰



THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011

Auf der anderen Seite: Bilder eines Kamerateams, das Passant_innen anhält, womöglich um sie für ein TV-Format zu interviewen, Aufnahmen von Werbetafeln und Screens, welche die Stadt bevölkern und als Agenten der Normierung bestimmte Menschenbilder propagieren und

²⁴⁰ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a. M. 2001, S. 67.

Idealisierung antreiben. Baudelaires Filmbilder spiegeln die Militanz der politischen und ökonomischen Strukturen, die aktuell die Stadtlandschaft durchziehen, welche die Menschen umgibt. Dem Konzept von *fūkeiron* folgend wirken sie in entmachtender Weise auf die Menschen in ihrer Umgebung ein. Im Spiegel, den THE ANABASIS... den Displays vorhält, werden sie (mit Deleuze/Foucault) als Diagramm reflektiert. „These shots testify to the difference between a kind of conquering display and the display that we are watching: two types of organisation, two modes of representation, two kinds of politics.“²⁴¹



THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011

Derjenige, der die Bildpolitik von THE ANABASIS... initiiert, wird in einem kurzen Moment sichtbar: Während der angesprochenen Fahrt durch Tokyo am Anfang des Films spiegelt sich Baudelaire kaum merklich mit seiner Kamera im Glas der Fensterscheibe. Kurz hebt er den Blick, dann verbirgt sich sein Auge wieder hinter der Kamera. Baudelaires Spiegelbild überlagert sich mit der Landschaft hinter dem Fenster, gleichzeitig verweist es auf seine distanzierte Betrachterposition – hinter Glas. Das Bild zeigt den Blickakt, der den Raum zur Landschaft macht, sie dabei immer bereits einer Interpretation unterzieht, die der Film vermittelt. Nicht nur Baudelaires Auge ist zu sehen, ebenso das der Filmkamera, während sie die Landschaft aufzeichnet, die später im Film zu sehen ist.

Neben der Aktivität des Blickens beziehungsweise Filmens wird zugleich auf die passive Haltung hingewiesen, die der *phantom ride* bedingt – durch die Landschaft bewegt zu werden, ohne die Richtung steuern zu können. Baudelaire ist im Spiegel der Fensterscheibe einerseits – entgegen *fūkeiron* – als agierendes Subjekt zu sehen, andererseits löst sich sein Bild schemenhaft in der Landschaft hinter der Scheibe auf, wird förmlich verschluckt, wie es

²⁴¹ Rehm, „Here is nowhere“, a.a.O., S. 252.

die *landscape theory* beschreibt: „[T]he subjectivity of each individual was simply swallowed up by the ‚reality of landscape being expropriated by power‘.“²⁴²

THE ANABASIS... versammelt auch eine Reihe von Bildern, die mit Landschaft abseits von Spur und Spiegel arbeiten. Landschaft, die „nicht unbedingt entschlüsselt und gelesen werden muss“, die „individuellen Empfindungen, Assoziationen und Konnotationen [Raum gibt], Stimmungen und Atmosphären [verstärkt].“²⁴³

Der Blick von der Küste aufs weite Meer hinaus, ein Flugzeug am Himmel, der Wind, der durch Stoffbahnen fährt und vom Anderswo erzählt. Bilder, in denen Ferne spürbar wird, die unmittelbar auf die geografische Distanz zwischen den Ländern oder auf die Ungreifbarkeit des Vergangenen hinzuweisen scheinen.



THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011

3.1.5. Kreis: Anabasis

Um die Bewegung seiner Charaktere, aber auch die Bewegung innerhalb des Films zu fassen, bedient sich Baudelaire eines Motivs, das er aus der Antike, von Xenophon aufgreift. In einem mit *Anabasis* betitelten Bericht schildert Xenophon im vierten Jahrhundert v. Chr. die Irrwege eines Heeres von zehntausend griechischen Soldaten quer durch Anatolien.²⁴⁴ Von Kyros angeheuert, um gegen dessen Bruder, den persischen König Artaxerxes II, zu Felde zu ziehen, siegt das Söldnerheer in der entscheidenden Schlacht. Doch Kyros stirbt. Der geführte Feldzug mündet für die Griechen in eine führerlose, bestimmungslose Wegsuche in

²⁴² Adachi, „Messages in a Bottle“, a.a.O., S. 73.

²⁴³ Pichler/Pollach, „moving landscapes“, a.a.O., S. 32.

²⁴⁴ Xenophon: *Anabasis. Der Zug der Zehntausend*, aus dem Griech. übers. u. hg. v. Walter Müri, München/Zürich 1990.

unbekanntem Gebiet. Dennoch führt ihr Aufbruch ins Ungewisse am Ende zur Heimkehr. Analog dazu bedeutet das griechische Verb αναβαίνει zugleich „sich einschiffen“ wie „zurückkehren“.²⁴⁵ ‚Anabasis‘ wird damit zum Denkbild einer Kreisbewegung, in der Ende und Beginn zusammenfallen.

Dieser Aspekt jedoch widerstrebt Masao Adachi: „Adachi doesn’t agree with my idea that his journey is an ‚Anabasis‘ because he remains very much a Trotzkyist and as a good Trotzkyist he believes in permanent revolution and not in large circles of journeys and returns, he thinks that revolution is permanently reinventing itself.“²⁴⁶ Auch May Shigenobu sieht die Analogie nicht unmittelbar auf sich zutreffend – für sie schließt sich der Kreis nicht mit der Ankunft in Japan, die der Film umfasst, vielmehr etliche Jahre später, als sie sich entschließt, nach Beirut zurückzukehren.²⁴⁷ Ungebrochener als die Bewegungen von Masao Adachi und May Shigenobu spiegelt ‚Anabasis‘ Baudelaires eigene Suche, seinen Versuch, in einem ihm unbekanntem und fern liegenden Geschichtsabschnitt Orientierung zu finden, der voller Rätsel ist, von dem es nur wenige Dokumente gibt, die Fakten aufzeigen und belegen und umso mehr mündliche Berichte, die eine Fiktionalisierung des Vergangenen antreiben und oft divergieren.²⁴⁸ Vieles bleibt opak, im Verborgenen.

Der Rezeption seines Films keinen Weg zu spüren, die Zuschauenden vielmehr auf eine Irrfahrt zu schicken, wie Baudelaire sie selbst in der Recherche erlebt hat, gleicht der ‚Anabasis‘ des griechischen Söldnerheeres. Baudelaire spiegelt die Orientierungslosigkeit des Heeres, das auf sich selbst gestellt im fremden Gelände einen Weg suchen muss, ohne einem Führer folgen zu können, in der Struktur seines Films. Er überlässt es den Zuschauenden, ihren eigenen Weg durch das Labyrinth des Films zu suchen, einen Pfad durch die Zeiten und Räume, die Bilder, Geschichten und Erinnerungen zu bahnen.

²⁴⁵ Vgl. Alain Badiou, „Anabasis“, in: ders.: *Das Jahrhundert*, Zürich/Berlin 2006, S. 103–121, hier S. 104: „Die Griechen stehen vor dem Imperativ, Neues zu finden. Auf ihrem Marsch durch Persien ans Meer benutzen sie keinen vorgegebenen Weg, orientieren sich an nichts Vorhandenem. Der Marsch ist auch keine bloße Heimkehr, denn er erfindet den Weg, ohne zu wissen, ob es wirklich der Rückweg ist. Die Anabasis ist also freie Erfindung einer Irrfahrt, die eine Heimkehr erst *gewesen sein wird*, eine Heimkehr, die vor der Irrfahrt als Rückweg noch nicht existierte.“

²⁴⁶ Eric Baudelaire, in: Audio-Aufnahme *Ràdio Web Macba*, a.a.O.

²⁴⁷ May Shigenobu, in: Audio-Aufnahme eines Gesprächs von Mirene Arsanios mit Eric Baudelaire und May Shigenobu, 14.02.2014, *Beirut Art Center*.

²⁴⁸ Vgl. Eric Baudelaire, in: Audio-Aufnahme *Ràdio Web Macba*, a.a.O.



THE ANABASIS..., Eric Baudelaire, 2011

Auch in Bezug auf das Motiv des Kreises orientiert sich THE ANABASIS... an der ‚Anabasis‘-Bewegung, in der Aufbruch und Rückkehr, Beginn und Ende zusammenfallen. Denn THE ANABASIS... wurde nicht primär für die Projektion in Kinohäusern konzipiert, wo Filme von Anfang bis Ende gezeigt werden, sondern für das Format einer Ausstellung und die Projektion im Loop. In dieser, im bildnerisch-künstlerischen Kontext des Ausstellungsraums üblichen Präsentationsform werden Beginn und Ende relativiert.²⁴⁹ Der Zeitpunkt, an dem die Rezeption einsetzt, kann dem Anfang des Films entsprechen, muss es aber nicht – meist ist er beliebig. Die Form des Kreises verknüpft Anfang und Ende des linearen Filmstreifen nahtlos.

Aber auch im Film selbst wird das Prinzip eines definierten Beginns formal ausgehebelt. Ungefähr in der Filmmitte, im Anschluss an die Sequenz mit dem Ausschnitt aus THE RED ARMY / PFLP und der Nachrichtensendung anlässlich der Geiselnahme in Den Haag, scheinen plötzlich die Bilder vom Filmbeginn wiederzukehren – das gegen die Sonne gefilmte Stadtpanorama, der aufflackernde Super-8-Filmstreifen, der hochgeschlagene blau-weiß gestreifte Vorhang, die Baumwipfel und Häuserblocks. Es sind jedoch nicht dieselben Bilder, bloß ähnliche – die Ansicht auf den Vorhang ist leicht versetzt, die folgenden Bilder sind statisch gefilmt und nicht im Schwenk. Ein zweiter Beginn? Oder ein Zeichen, dass die Erzählung auch an diesem Punkt des Films einsetzen könnte, Baudelaires Montage und Dramaturgie nicht oberstes Prinzip sind. Vielmehr setzt Baudelaire der medial bedingten Unbeweglichkeit der Reihenfolge, in der er die Elemente seines Films angeordnet hat, durch

²⁴⁹ Bsp.: Einzelausstellung Eric Baudelaire: „Now Here Then Elsewhere“, *Beirut Art Center*, Beirut, 07.02.–06.04.2013.

die angedeutete Wiederholung des Filmbeginns die Möglichkeit einer Neuordnung entgegen.

Zwei weitere Stellen des Films werfen vor der Folie des Loops in der Filmpräsentation die Frage nach der Relativierung einer vorgegebenen Anordnung auf. Nachdem May Shigenobu in der ersten Szene den Kameraden ihrer Mutter erwähnt, der für sie in ihrer Kindheit wie ein Vater war, erfährt man erst in Minute 56, fast am Ende des Films, von Masao Adachi: „I raised May Shigenobu until she was 10 years old. After that, we couldn't live together because it attracted too much attention. We met secretly, a few times a year.“²⁵⁰ Dieser Aufschub kann zwar als dramaturgischer Kniff, als gezieltes Vorenthalten einer wesentlichen Information gesehen werden, andererseits wird er durch das Loop-Prinzip relativiert. Einen ähnlichen Bogen formt die Montage der eingeblendeten E-Mails: Adachis erste E-Mail wird in Minute vier gezeigt, die folgenden zwischen Minute 53 und 56.

Ein weiteres Beispiel: Dreimal taucht in THE ANABASIS... das Bild eines Riesenrads auf. Es lässt an das Bild einer Filmrolle denken – Gondel um Gondel, Kader um Kader ist eine Reihenfolge festgelegt, doch das sich kontinuierlich drehende Riesenrad lässt die Reise nicht an einem vorgegebenen Punkt beginnen. Man kann einsteigen, wo man möchte – wie beim Film-Loop im Ausstellungsraum. Dieser gibt hingegen zusätzlich die Freiheit, auch beliebig auszusteigen, den Screeningraum zwischenzeitlich zu verlassen, um ihn später wieder zu betreten und somit die (Un-)Ordnung des Films in der Rezeption aufzuwirbeln und neu zu formen.

Über Xenophon hinaus beruft sich Baudelaire neben Saint-John Perse und Paul Celan, die beide Gedichte mit dem Titel „Anabasis“ verfasst haben,²⁵¹ auf Alain Badiou.²⁵² Bei Badiou, der das Motiv in einer seiner um das Jahr 2000 verfassten Reflexionen über das 20. Jahrhundert aufnimmt, wird ‚Anabasis‘ zur historischen und politischen Allegorie der Bewegung dieses Jahrhunderts.²⁵³ Das Wort ‚Anabasis‘, so Badiou, „läßt unbestimmt, welcher Anteil auf der Bahn, die es benennt, jeweils der disziplinierten Erfindung und der zufälligen

²⁵⁰ Masao Adachi in THE ANABASIS..., 00:55:32 [Übersetzung der englischen Untertitelung].

²⁵¹ Saint-John Perse, *Dichtungen*, franz. u. deutsch, 2 Bde., hg. v. Friedhelm Kemp, Neuwied/Darmstadt/Berlin 1957; Paul Celan, *Die Niemandsrose*, Gesammelte Werke, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1983.

²⁵² Alain Badiou, „Anabasis“, in: ders.: *Das Jahrhundert*, Zürich/Berlin 2006, S. 103–121.

²⁵³ Eric Baudelaire, in: Audio-Aufnahme *Slought Foundation*, a.a.O., Min. 02:35. Nachzulesen bei Badiou, „Anabasis“, a.a.O.

Irrfahrt zukommt, es stellt eine disjunktive Synthese von Willen und Verwirrung her.“²⁵⁴ Einerseits fördert Baudelaires Film formbedingte Ver(w)irrung und Orientierungslosigkeit, andererseits fordert er eigenständige Rezeption und aktive Syntheseleistung.

Homay King weist auf den Möglichkeitssinn hin, den das ‚Anabasis‘-Motiv durch diese Unbestimmtheit wachruft:

„This form of movement has an unsettling quality: it is associated with a crisis of action, purpose, and direction. But for Badiou, Baudelaire, and others who have taken up the anabasis theme, the uncertainty and complex temporality with which it is associated are illuminating and rife with possibility.“²⁵⁵

Sowohl die Bilder als auch die Zuschauenden begeben sich in THE ANABASIS... auf eine Fahrt ins Ungewisse. Die zufällige Irrfahrt, von der Badiou sich auf Celan beziehend spricht, ist jedoch nicht leer und selbstgenügsam: „Es muß etwas da sein, dem man begegnet.“²⁵⁶ Sie steht damit analog zum eingangs angesprochenen Ansatz von Walid Sadek, der das Bild als Begegnung versteht, als welche es immer unvorhersehbar ist. Beidem – der Fahrt ins Ungewisse und der Zufälligkeit der Begegnung – entspricht THE ANABASIS... mit der unbestimmten Wirkung der Bilder, die von Baudelaires Montage in keine stabilen Bedeutungs- und Verweiszusammenhänge eingebunden werden.

Die Zuschauenden werden mit den Bildern konfrontiert, aber die Möglichkeiten hinsichtlich der Art, sie zu lesen, zu interpretieren und weiterzudenken, werden von den Bildern nicht vorweggenommen. Jacques Rancière fordert in Hinblick auf die Bilder der Kunst zu einer „Politik des Sinnlichen“ auf,

„die auf die Variation des Abstandes, auf den Widerstand des Sichtbaren und auf die Unentscheidbarkeit der Wirkungen gegründet ist. Die Bilder verändern unseren Blick und die Landschaft des Möglichen, wenn sie nicht von ihrer Bedeutung vorweggenommen werden und wenn sie nicht ihre Wirkungen vorwegnehmen.“²⁵⁷

Mit Rehm kann dem Potential, das Rancière in der nicht vorweggenommenen Bedeutung und Wirkung der Bilder sieht, eine zusätzliche Drehung gegeben werden. Seiner Auffassung nach münden die Bilder in THE ANABASIS... in eine ‚Anabasis‘ des Blickes und damit in

²⁵⁴ Badiou, „Anabasis“, a.a.O., S. 105.

²⁵⁵ Homay King, „Anti-Odyssey“, in: *Anabases*, a.a.O., S. 150–198, hier S. 152.

²⁵⁶ Badiou, „Anabasis“, a.a.O., S. 119.

²⁵⁷ Rancière, „Das unerträgliche Bild“, a.a.O., S. 123.

eine ‚Anabasis‘ der Distanz. Diese scheint ein neues Potential des Kinos anzustoßen: „Another anabasis [...] is that of vision, that is to say of distance, that of cinema when it does not anticipate the entirety of its cause.“²⁵⁸ Er schreibt von einer Vorwegnahme nicht der Wirkung oder Folge, sondern des Grundes.

Der Grund, auf dem das militante Kino Adachis gebaut ist, ist die Revolution. Die Theorie, die in THE RED ARMY / PFLP entworfen wird, propagiert und rechtfertigt das Mittel der Gewalt als für die Realisierung dieses Ziels erforderlich. Gleichzeitig dringt die Gewalt bereits in die Form des Films ein, indem er in Hinblick auf die Filmrezeption anstatt einer Befreiung einer Spurung entgegenarbeitet, die sich in der Aufführungspolitik fortsetzt. Der Film nimmt die Militanz vorweg, zu der er aufruft. Damit wird jedoch der Revolutionsgedanke der „Gründung der Freiheit“²⁵⁹ ausgehebelt. Hannah Arendt schreibt: „Die Gewalt kann nie mehr, als die Grenzen des politischen Bereichs zu schützen. Wo die Gewalt in die Politik selbst eindringt, ist es um die Politik geschehen.“²⁶⁰

Mit der Praktizierung von *fūkeiron* kündigt sich eine Wende an, mit Film einen Reflexionsprozess zu initiieren, anstatt Denk- und Handlungswege vorzuschreiben. Die konzeptuelle Verlagerung der Handlungsmacht in die Landschaft als omnipräsenten ‚Feind‘ implementiert dem Landschaftsbild wiederum einen Appell zur Gegenwehr, der für Gō Hirasawa die agitative Seite der *fūkei eiga* unterstreicht: „The landscape theory, I believe, is the highest form of cinematic agitation. It attempts to represent every object that is to be destroyed. [...] T]he landscape as agitation idea is virtually saying: ‚Destroy this, destroy that.“²⁶¹

Baudelaires Kino greift das reflexive Moment auf, indem es nicht auf der Form des Imperativs, vielmehr auf der Möglichkeitsform baut. Dieser Grund – die Potentialität – widersetzt sich einer Vorwegnahme.

Er blickt auf Adachis Kino zurück, aus einem zeitlichen und räumlichen Abstand, mit der Distanz eines postrevolutionären Blickwinkels. Sein Kino ist von bildlichen wie stimmlichen Spuren durchzogen, die in „den tief aufgewühlten Sand der Utopie“²⁶² in die ideologischen Konstrukte der JRA führen. Die Spuren schaffen keine Bahnen – „Sobald Spuren in den

²⁵⁸ Rehm, „Here is nowhere“, a.a.O., S. 268.

²⁵⁹ Hannah Arendt, *Über die Revolution*, München 2011, S. 184.

²⁶⁰ Ebd., S. 20.

²⁶¹ Hirasawa, ‚Reassessing ‚A.k.a. Serial Killer‘ and ‚Red Army-PFLP‘“, a.a.O.

²⁶² Glissant, „Das Denken der Spur“, a.a.O., S. 53.

Fokus der Aufmerksamkeit geraten, setzen sie einen Lektüreprozeß in Gang, den sie, obgleich sie ihn herausfordern, doch nicht steuern.“²⁶³ Vielmehr wecken sie einen Möglichkeitssinn in Hinblick auf Zusammenhänge und den Austausch von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – „cinema when it does not anticipate the entirety of its cause.“²⁶⁴

4. Epilog: ‚que peut une image‘

„I don't think of THE ANABASIS... for example as an activist form of work. I think, it's definitely on the side of asking questions more than affirming possibilities of solutions, but then you can [...] push that a little bit further and say that the act of asking questions is probably the promise to some form of possible decision on a course forward and that's definitely a place that I would consider myself in.“²⁶⁵

Baudelaires ‚Anabasis‘, sein Aufbruch ins Ungewisse, mündet nicht in einen Kreisschluss. Die Landschaft, die sein Film entfaltet, bleibt strukturell offen und beweglich – eine Landschaft aus Wirbeln, Kristallen, Spiegeln, Schleifen und Kreisen, die als ästhetische Operationen Relationen bedingen wie verschieben. Als vielschichtige, von Spuren durchzogene Textur lässt THE ANABASIS... Landschaft dynamisch werden – „ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.“²⁶⁶

Nicht zuletzt dadurch setzt er sich von den japanischen *fūkei eiga* ab, in denen Landschaft als momentan stabiles Gefüge auftritt. Das Konzept ‚Landschaft als Handlungsmacht‘ stellt den Versuch dar, Macht bildlich zu denken und die – mit Deleuze/Foucault – wesentlich instabilen Machtstrukturen zu fassen, die lediglich als Integrationen stabilisiert und sichtbar sind.²⁶⁷ Die Machtstrukturen werden im Moment ihrer Wirksamkeit betrachtet, indem der Blick über das Filmbild auf die Stadtlandschaft als Inkorporation der Machtverhältnisse gerichtet wird. Ausgehend von der Annahme, Landschaft als Umgebung determiniere das Subjekt, lenke es auf Bahnen, wird Landschaft in den *fūkei eiga* zu einem reflexiven Bild, das zugleich einen Appell zur Gegenwehr befördert.

²⁶³ Linz/Fehrmann, „Die Spur der Spur“, a.a.O., S. 90.

²⁶⁴ Rehm, „Here is nowhere“, a.a.O., S. 268.

²⁶⁵ Eric Baudelaire, in: Audio-Aufnahme *Ràdio Web Macba*, a.a.O.

²⁶⁶ Foucault, „Andere Räume“, a.a.O., S. 34.

²⁶⁷ Vgl. Deleuze, *Foucault*, a.a.O., S. 103ff.

Sowohl Adachis Landschaftsbilder als auch jene, die Waffengewalt oder die Bereitschaft dazu vorzuführen, stehen unter dem Diktat der Revolution. In Baudelaires Film, in dem sie wiederkehren, ist diese Herrschaftsordnung, ähnlich wie bei der führerlosen Heimkehr des griechischen Söldnerheeres in Xenophons *Anabasis*, ausgehebelt.²⁶⁸ Nach der Revolution, die ihr Ziel nie erreicht hat, weicht die Bestimmung der Bilder, dem Befreiungskampf zu dienen, einer Befragung, der sie im Rahmen von THE ANABASIS... unterzogen werden. Der Ruf der Revolution hallt nur mehr als Echo wider, der militante Appell transformiert sich in ein Potential, das auf dem Prinzip der Möglichkeit baut.

Mit Baudelaires Film, dessen Struktur von Spuren gelockert ist, welche immer eine Vielzahl an Deutungen zulassen,²⁶⁹ dessen Landschaft sich kaleidoskopartig im Blick der Zuschauer_innen immer neuen Perspektiven öffnet, entsteht ein politisches Kino, das keinen bestimmten Weg anzeigt und doch im Anstoßen von Fragen nach vorne gerichtet ist. „Man folgt [der Spur] nicht, um auf bequeme Wege zu gelangen, sie bestimmt zu der ihr eigenen Wahrheit, nämlich der Explosion, die verführerische Norm in Alles aufzulösen.“²⁷⁰ Baudelaire blickt zurück, folgt den Verflechtungen eines Abschnitts militanter japanischer Filmgeschichte, der Geschichte einer terroristischen Revolutionsbewegung und zweier Lebensgeschichten, ohne Urteile zu fällen oder dem Vorhaben einer Festschreibung des Vergangenen zu folgen. THE ANABASIS... bricht Ordnungsprinzipien auf. Die raumzeitliche Textur des Films unterliegt der Dynamik von Verschiebungen und Verschränkungen. Spuren erzeugen Resonanzen, regen Verknüpfungen an, intervenieren in Überlagerungen und fordern Differenzierung. Die Landschaft des Films ist lückenhaft, stellt sich dem Unverfügbaren und öffnet sich damit der Arbeit der Imagination. Der Appell der Landschaft verschiebt sich von „einer Machtwirkung, die *auf jemanden einwirkt*“ zu einer „Kraftwirkung, die *etwas bewirkt*“²⁷¹ – agitatorisches Kino der Spurung zu einem reflexiven Kino des Potentials.

²⁶⁸ Die Bilder kehren in THE ANABASIS... wieder und werden mit Film screenings in Tokyo und Beirut zugleich an ihre Ursprungsorte zurückgebracht. Baudelaire dazu: „Showing the work in Tokyo and showing the work in Beirut was important. In Tokyo [...] because the history of the JRA has been completely cut out of history books and submerged in collective unconsciousness.“ Anders im Libanon, wo die Screenings teils in erhitzte, nostalgiegeschwängerte Diskussionen mündeten. (Quelle: Eric Baudelaire, in: Audio-Guide-Aufnahme des *Beirut Art Center*, a.a.O. und privates Skype-Gespräch mit Eric Baudelaire am 26.02.2014, Aufzeichnung I. F.).

²⁶⁹ Vgl. Krämer, „Was also ist eine Spur?“, a.a.O., S. 17; Krämer, „Immanenz und Transzendenz der Spur“, a.a.O., S. 159.

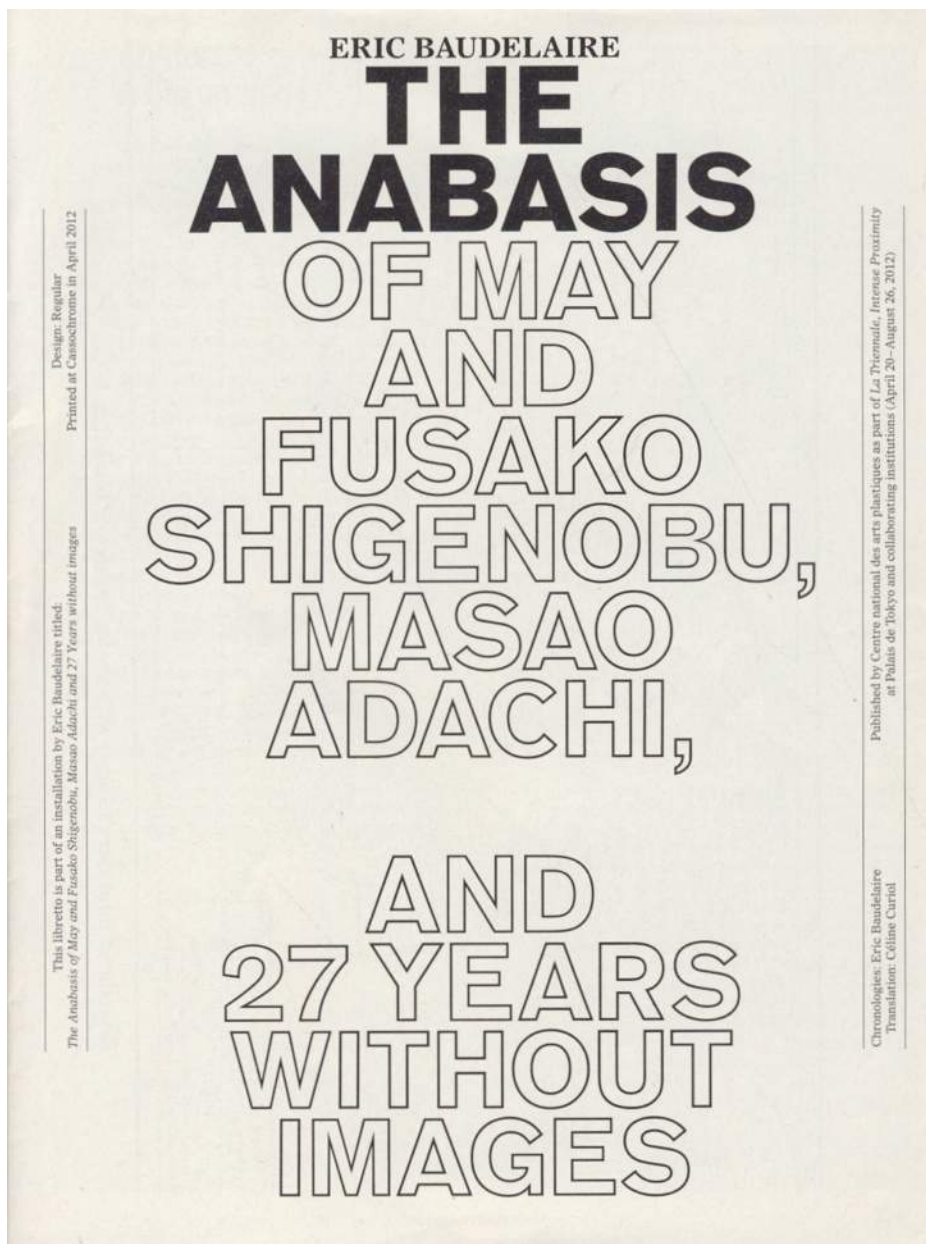
²⁷⁰ Glissant, „Das Denken der Spur“, a.a.O., S. 52.

²⁷¹ Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel*, a.a.O., S. 114.

5. Anhang

5.1. Chronologie

Anmerkung: Die folgenden Abbildungen sind Scans des Booklets, welches in Eric Baudelaires Einzelausstellung „Now Here Then Elsewhere“ im *Beirut Art Center*, Beirut (07.02.–06.04.2013) zur Entnahme auflag und in chronologischer Auflistung eine von ihm erstellte Auswahl geschichtlicher Eckdaten, die rund um sein Projekt relevant sind, beinhaltet.²⁷²



²⁷² Chronologie: Eric Baudelaire, Übersetzung: Céline Curiol. Druck: Cassochrome im April 2012. Publiziert von: Centre national des arts plastiques im Kontext von *La Triennale, Intense Proximity* im Palais de Tokyo (20.04.2012–26.08.2012) und Partnerorganisationen.

Anabasis: A Chronology

401 Ten thousand Greek mercenaries retained by Cyrus the Young, the king of Persia's brother, march across Anatolia. As they cross the Tigris near Babylon, Cyrus reveals his intention to seize the throne from his brother Artaxerxes II. At the battle of Cunaxa, the Greek mercenaries outnumber the Persian army, but Cyrus is killed as he charges the king. The sudden death of the commander who brought the Greeks to Persia, and whose service they were in, marks the beginning of a journey known as the "anabasis": an unguided wandering through unknown territories that ends when the Greeks reach the sea, leading them home.

391 Period during which the *Anabasis* is written, an account of the famous retreat of the Ten Thousand. B.C. The military memoir is attributed to Xenophon, a student of Socrates, despite being signed by a mysterious Themistogenes—a pseudonym intended to lend objectivity to a story that Xenophon not only chronicles but in which he also plays a leading role. Having joined Cyrus' expedition as a simple observer, Xenophon is eventually elected rear-guard commander by the routed Greek mercenaries and becomes a protagonist of their journey. "Anabasis" names a movement towards home of men who are lost, outlawed, and out of place. In Xenophon's memoir, the term symbolizes the collapse of a sense of order that gave meaning to the Greeks' presence in Persia. In a single instant, their status shifted from that of heroes to strangers in a hostile land. Like the voyage recounted in the *Odyssey* three centuries earlier, the *Anabasis* transcends the military memoir form to become a much-referenced literary allegory. The name comes from the Greek verb αναβαίνω which means at once 'to embark' and 'to return.' For the lineage of authors who have since appropriated the term, anabasis contains two linked yet seemingly opposed literary motifs: a quest for home and the invention of a destiny in the new.

1924 Future Nobel laureate Alexis Léger, using his pen name Saint-John Perse for the first time, publishes the collection *Anabasis*, inspired by a journey in central Asia. T.S. Eliot's 1930 translation of the title poem includes these verses:

A country here, not mine.
What has the world given me but
this swaying of grass?

1963 Paul Celan (the pseudonym used by poet Paul Ance) publishes *The No-One's-Rose* which includes a poem named *Anabasis*. Michael Hamburger's translation from German reads:

This narrow sign between walls
the impalpable
Lullaby of lead
to the heart/bright future.

There

Syllable-
mole, sea-
coloured, far out
into the un navigated.

Then:

buoys,
espialer of sorrow-buoys
with those breath reflexes leaping and
lovely for seconds only: light-
bellounds (dum,
dum, um-
inde aspirat
cor)

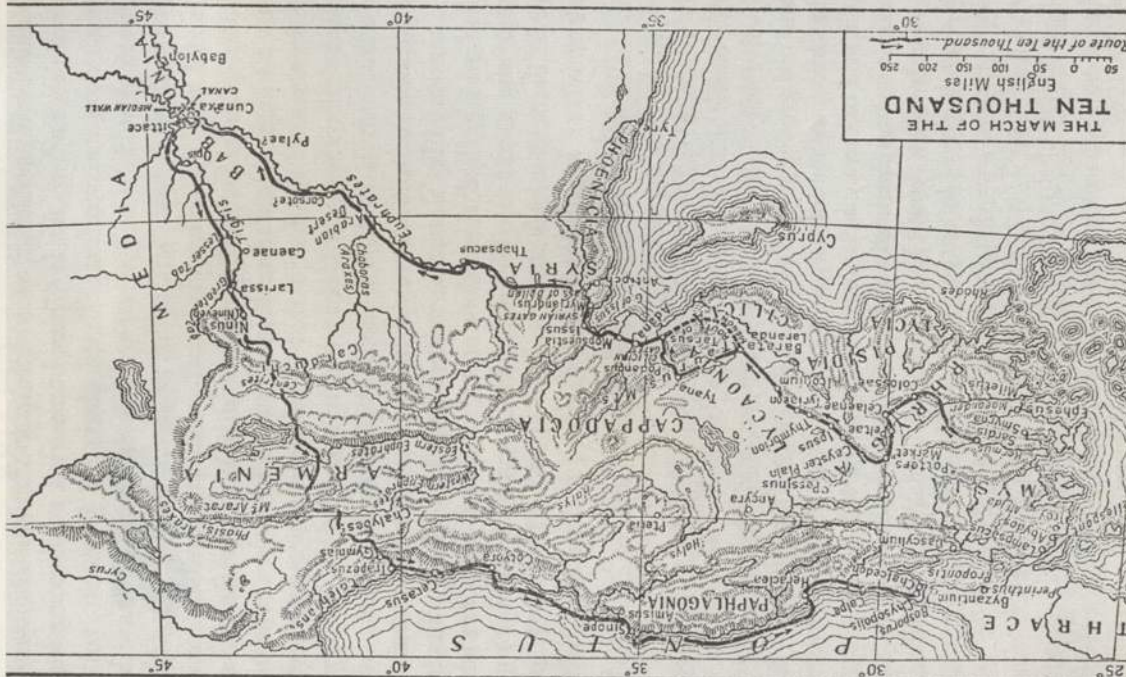
leased, re-
deemed, ours.

Visible, audible thing, the
tent,
word growing free:

Together

1999 In a series of conferences at the Collège International de Philosophie on ways in which the twentieth century "reflects upon itself," philosopher Alain Badiou uses the anabasis as an allegory to describe the trajectory of a century drawing to a close. The seminar's eighth chapter is named *Anabasis*: for Badiou the term, in the movement it names, "leaves undecided the parts respectively allotted to disciplined invention and uncertain drifting. In so doing, it constitutes a disjunctive synthesis of will and wandering." Anabasis is described as an itinerary into the new which isn't simply a return because it "invents the path, without knowing whether it is a path home. Anabasis is the free invention of a meaning which will have been a return, a return which, prior to the wandering, did not exist as a return."

Reproduced from Bury's *History of Greece* by courtesy of Macmillan & Co. Ltd, London



Masao Adachi, Fusako & May Shigenobu: A Chronology

- 1939 Masao Adachi is born in Fukuoka, Japan.
- 1945 Fusako Shigenobu is born in Tokyo, Japan.
- 1959 Masao Adachi enrolls at Nihon University in the Film Studies program.
- 1965 Fusako Shigenobu enrolls in the history and political economy programs of Meiji University.
- 1967 After having directed several acclaimed experimental films including *Rice Bowl* (*Wan*, 1961) and *Blocked Vagina* (*Sg-in*, 1963), Masao Adachi begins a long series of collaborations, mostly as a screenwriter, with Koji Wakamatsu, an emerging master of the "pink films" (*pinku eiga*) exploitation genre.
- 1968 Throughout Japan, national left-wing student groups organize large-scale demonstrations to protest corruption at universities, oppose the renewal of the Japan-US Treaty of Mutual Security (ANPO), and counter Japan's logistical support to the American war in Vietnam. The student movement escalates with violent clashes involving demonstrators, the police, and factions on the far right. The major flashpoints are rallies against the construction of Narita airport, the takeover of Shinjuku station where fuel trains transit to supply the US air force, and the occupation of Tokyo's elite Todai University.
- 1969 Masao Adachi writes and directs *Female Student Guerrillas* (*Jōgakusei Guerrilla*), the first of several radical political "pink" films that uncannily foreshadow future political developments in Japan. Depicting a group of high school seniors who steal army weapons and set up a guerrilla camp in the mountains, the film also establishes the twin themes of several later works: sexual liberation and revolutionary politics, with the thirst for social emancipation and surges of violence as pervasive leitmotifs. As distributors begin to blacklist films written by Adachi as too subversive, Wakamatsu suggests that Adachi sign the screenplay for *Female Student Guerrillas* (and several later films) under the pseudonym Izuru Deguchi.

Meanwhile, a number of radicalized left wing factions emerge from within the student movement, battling each other in violent clashes. The police storm the student occupation of Todai University after a siege lasting several months. As the police crackdown intensifies and older New Left organizations fracture, the Red Army Faction (*Seikigun-ha*) is founded as an underground movement dedicated to armed revolutionary struggle. Fusako Shigenobu becomes an active member in Tokyo. In November, fifty-three RAF militants are arrested as they prepare an attack against the Japanese prime minister.

Masao Adachi, as part of a filmmaking collective that includes anarchist theorist Masao Matsuda, co-directs *A.K.A. Serial Killer* (*Ryokusho Rentoku Shasatzumai*). The 86-minute montage of color landscapes shot in fifty-five locations across the Japanese archipelago, retraces the life-long vagrant itinerary of a young man named Norio Nagayama, from his birth in Hokkaido to his arrest for murder in Tokyo. The film opens with a voiceover by Masao Adachi:

In the fall of 1968, four murders took place in four cities. In all four, the same gun was used. In the spring of 1969, a 19-year-old boy was arrested. He became known as "serial killer."

By focusing its social and political critique of alienation exclusively on landscape rather than people, *A.K.A. Serial Killer* represents an aesthetic and political shift in documentary forms. In a simple yet radical gesture aimed at reconceptualizing the militant ideal of film-as-weapon, Adachi and Matsuda introduce *fikseiron*, or landscape theory, as a way of capturing the ubiquity of state power, by turning the camera towards everyday scenery.

1970 On March 31st, nine Red Army Faction members carry out the spectacular hijacking of the Japanese Airlines Yodo flight and land it in North Korea. With the ANPO treaty on its way to ratification despite the widespread mobilization against it, the perceived insufficiency of mass student mobilization, and the heavy police repression of the student movement lead to a shift towards armed struggle. The Yodo hijacking signals a turn towards media-focused direct action by armed groups. Their violent tactics escalate from weapon thefts and bank heists to bomb attacks against police stations.

1971 While the Yodo operation is perceived as a propaganda success by the Red Army Faction, its practical result is the decapitation of the group. With its leadership stuck in North Korea, the RAF appoints new, contested leaders. Fusako Shigenobu argues for the need to tie the group's strategies to an internationalization of the revolution. Despite the RAF leaders' objections, she makes plans to travel abroad and forge ties with other radical organizations. Her police file prevents her from obtaining a passport, but by marrying Tsuyoshi Okudaira, a comrade without a record, she officially becomes Fusako Okudaira. On February 28th, she and Okudaira leave Tokyo for Beirut under the pretext of a honeymoon. There they link up with the Marxist Popular Front for the Liberation of Palestine (PFLP).

In Tokyo, the Red Army Faction merges with the Revolutionary Left Faction to form the United Red Army (*Renko Sekigun*). Pooling funds from bank heists and stolen weapons, the UKA regroup and hides at training bases in the remote mountains of central Japan.

Koji Wakamatsu's pink film *Sex Jack* (*Seizokoku*), written by Masao Adachi, is selected by the Quinzaine des Réalisateurs at the Cannes Film Festival. With the proceeds from the film's commercial success, Adachi and Wakamatsu stop in Beirut on the way back from Cannes, and begin shooting a documentary about the Palestinian struggle. In Lebanon, the filmmakers hire Fusako Shigenobu, who has been working at the PFLP press office, as an interpreter and guide. The resulting film, shot in Beirut, Bekaa valley, and Palestinian refugee camps in Lebanon and Jordan, combines *fikseiron* landscape imagery with footage of Palestinian guerrilla training, interviews with PFLP leaders, theoretical discourse by Fusako Shigenobu, and Red Army Faction speeches in Japan, developing a prototype for a theory of militant news/propaganda documentary.

The Red Army / PFLP: Declaration of World War (*Seikigun / PFLP: Sekai Sensu Senzen*) opens with newsreel images of the Yodo and recent "Black September" PFLP airplane hijackings, with a voice-over declaring:

The best form of propaganda is armed struggle.

With the film blacklisted from theaters, Wakamatsu and Adachi set up a mobile projection system in a red bus and tour Japan, declaring the screening itself a political form and platform for mobilization. In the October issue of the journal *Film Criticism* (*Eiga Hihyo*), Adachi publishes passages from his travel journal:

I was concerned with two thoughts: why should I try to translate into "words" the strategic activities of the PFLP, (...) and did I not risk collapsing if I ignored my physical limits and continued filming. Kalashnikov in hand, while undergoing guerrilla training.

1972 While training at the Haruna Mountain base in January and February, fourteen members of the United Red Army are beaten and tortured to death by their comrades in a series of sadistic self-criticism sessions and purges. Several members whose self-critique is deemed insufficient (including one militant's wife who is eight months pregnant) are tied to a tree and left to freeze to death in the woods.

On February 16th, the two leaders who had orchestrated the purge, and six surviving *Renko sekigun* members are arrested by the police, while five others flee, taking refuge at the Asama Sanso mountain lodge and holding the caretaker's wife hostage. After a ten-day pitched battle during which two police officers and a civilian are killed, the remaining United Red Army militants are captured.

The discovery of the shallow graves from the purges at Haruna Mountain, and the continuous television coverage of the Asama Sanso siege cause an intense public backlash against radical leftist groups in Japan, and mark the beginning of the end for the New Left and progressive movement.

During the same period, under the pseudonym De Deguchi, Masao Adachi writes the screenplay of the Wakamatsu Production film *Ecstasy of the Angels* (*Tenishi No Kōkotsu*) in which he also plays a small role. Several Red Army Faction members play supporting roles as activists in an underground organization with code names based on 19th century French revolutionary Louis-Auguste Blanqui's secret Society of Seasons (*Société des Saisons*). After stealing bombs from a US Army base, members of the "October" cell are brutally assaulted by a rival faction. The film is built on a sequence of explicit sex scenes and theoretical discussions among the militants who opt for a nihilist campaign of random public bombings, ending in a crescendo of explosions over a manic free jazz soundtrack. A police station in Shinjuku, which is blown up in the film, later becomes the real target of a bombing on Christmas Eve.

In issue 93 of the magazine *Art Theatre Guild Journal*, critic and fellow traveller Masao Matsuda, who had co-directed *A.K.A. Serial Killer* with Adachi, writes:

Describing all crime in a "original" way, the Wakamatsu-Adachi team deepens its ontological reflection and, ultimately through the study of terrorism's dualist structure, continues to relentlessly show why all crime is revolutionary. Their new film, *Ecstasy of the Angels*, follows the circuit of terrorism's dualist structure in the opposite direction, and raises new, audacious questions, namely: to what extent is every revolution necessarily "criminal"?

On May 30th, at Lod airport near Tel Aviv, three Japanese passengers arriving on a flight from Rome retrieve machine guns and grenades from their luggage and open fire on the crowd in the baggage area. Twenty-six passengers are killed, including nineteen Catholic pilgrims from Puerto Rico. Kozo Okamoto, the only one of the three assailants to survive, is arrested. In a statement on May 31st the PFLP claims responsibility for the attack. Israeli authorities announce that Kozo Okamoto and his comrades belong to the Army of the Red Star, and received training and instructions from Palestinian camps in Lebanon. The Lod airport massacre, described as the first suicide mission in the history of the unfolding Mideast conflict, draws unanimous condemnation in the west, but is greeted as a success in much of the Arab world. In an interview given from prison, Okamoto declares "if there had not been a *Rengo Sekigun* purge (in the Haruna mountain camp) there would have been no Lod airport attack." Years later, in an interview with the Japanese *Mainichi* Sunday newspaper, Fusako Shigenobu explained that in order to erase the faults of the mountain purges, there was a need to "show the world what the death of a true revolutionary meant."

1973 On March 1st, Fusako Shigenobu gives birth to a daughter named Mei (also spelled Mei) Shigenobu. The name is both a reference to the Japanese word for revolution, *kakumei*, where the kanji character "mei" means "life," and a reference to the events of May 1972 at Lod Airport. The father is a Palestinian militant whose identity is not revealed.

In July, a Japan Air Lines flight is hijacked over the Netherlands. The passengers and crew are released in Benghazi, Libya, where Osamu Maruoka, the Japanese leader of the international commando, blows up the empty plane on the tarmac. The hijackers identify themselves as Sons of the Occupied Territories.

1974 In January, a joint Palestinian-Japanese commando under PFLP leadership sabotage a Shell oil refinery in Singapore and hijack a ferryboat with five crew members, releasing them in exchange for a ransom and safe passage to South Yemen.

Masao Adachi returns to Beirut to film a sequel to his propaganda documentary *The Red Army/PFLP: Declaration of World War*. The film is never made, and the footage he shoots in Lebanon is destroyed on three different occasions during the civil war and Israeli occupation. Adachi will not return to Japan for twenty-six years. In Paris, a group of suspected Japanese militants including Masao Matsuda is rounded up by the police and deported to Japan. The presumed cell leader, Yoshiaki Yamada, is arrested. On September 13th, a group of three Japanese militants storms the French Embassy in The Hague. The operation was once again planned by the PFLP and the weapons were supplied by the Venezuelan terrorist operative known as Carlos. The hostage crisis lasts several days before the ambassador and staff are released in exchange for Yoshiaki Yamada, \$300,000 and the use of a plane. The government of South Yemen refuses authorization to land in Aden, so the plane is diverted to Damascus, where the government declares hostage-taking for money un-revolutionary, and forces the Japanese to give up their ransom.

During The Hague embassy occupation, Adachi is in Paris, where he makes announcements on behalf of the hostage takers. Upon returning to Lebanon, Adachi formally becomes the spokesman for a new group, the Japanese Red Army (*Nihon seikigun*), a Marxist internationalist revolutionary outfit under the leadership of Fusako Shigenobu. Sometimes referred to as *Arabi seikigun*, the JRA comprises a dozen militants who have joined Shigenobu from Japan since 1971. The Japanese Red Army will retroactively claim responsibility for a number of earlier PFLP-planned and led operations in which Japanese militants were involved as soldiers—including the Lod airport massacre. Authorities in Tokyo add Adachi to the list of sought. *Seikigun* terrorists topped by Fusako Shigenobu. Their pictures are placed on wanted posters displayed in police stations across the country.

1975 On August 4th, a JRA commando occupies the US Consulate and Swedish Embassy in Kuala Lumpur. In exchange for the fifty hostages, the Japanese government agrees to release five incarcerated militants including Kunio Bando, a United Red Army soldier who had survived both the 1971 winter purges and the Asama lodge siege. They are flown to Malaysia, and on to Beirut with the hostage-takers, rejoining the ranks of the JRA. Two other militants, whose release the JRA also demanded, decline to go to Malaysia, preferring to remain incarcerated in Japan.

1977 On September 28th, the JRA hijacks Japan Airlines Flight 472 and lands in Dhaka, Bangladesh. The Japanese Government agrees to pay a \$6 million ransom and free six prisoners, including Junzo Okudaira, the younger brother of Tsuyoshi Okudaira who died during the Lod Airport massacre.

1982 In June, Israel occupies southern Lebanon and pushes on to Beirut to dislodge Palestinian forces. Fusako Shigenobu flees to Europe, and soon joins her daughter May, Masao Adachi, and most the JRA in Libya.

1983 In an interview with a Japanese journalist, Fusako Shigenobu announces that her movement has "renounced the way of absolute terror," acknowledging that the tactics had failed to gain new members or increase popular support, and recognizing the need to find new approaches. Within a few months the JRA issues a statement announcing a return to armed struggle, since "peaceful methods are not effective." A help-wanted advertisement for the JRA is printed in a left-wing magazine in Japan:

We are based in the middle of nowhere but if you come to join us it won't be difficult to locate us.

1985 Surviving Lod airport attacker Kozo Okamoto is freed in an Israeli-Palestinian prisoner exchange and joins Fusako Shigenobu in Libya.

1986 Yoshiaki Yamada, the JRA soldier freed by the French authorities during the embassy crisis in

1996 The Hague, and later involved in the Shell sabotage in Singapore, walks into a police station in Japan to turn himself in. Osamu Maruoka, who had led the first JRA airplane hijacking in 1973, is captured a few months later after having also returned to Japan under a false identity.

The Japanese Red Army distances itself from the increasingly nationalist Palestinian cause, and ceases to claim responsibility as an organization for any further operations. Individual JRA members are nonetheless suspected of participating in a number of anti-imperialist terrorist attacks over the next few years, including a mortar attack on the embassies of Japan, Canada and the United States in Jakarta, a similar attack on the British and US embassies in Rome in 1987, and the 1988 bombing of a US military recreational (USO) club in Naples that killed five people.

The collapse of the Berlin Wall and of a number of Eastern European security services that had provided support for left-wing armed organizations alters the political dynamics in the Near East. The first Gulf War and the signing of the Oslo Accords between Israel and the PLO further alter the relationship between Arab governments and the United States, greatly complicating the logistical and financial prospects of terrorist organizations based in Lebanon.

In 1995, Yukiko Ekita, a JRA militant who had been released by Japanese authorities during the Dakhla hostage exchange of 1977, is arrested in Bucharest. The police find a computer disc in her luggage containing drafts of a manifesto for a new organization aiming to recruit from a domestic Japanese readership, signaling a shift in focus back towards Japan after the sea changes of the New World Order. The leaflet states in its introduction:

The scenario of a revolution must be written in the manner of a film script.

1997 Masao Adachi, Kozo Okamoto and three other Japanese Red Army soldiers are arrested by Lebanese authorities in Beirut. They are charged with passport violations and jailed for three years.

2000 Masao Adachi and three of his comrades are deported to Jordan where they are immediately taken to a chartered Russian airplane full of Japanese police officers, and forcibly flown to Tokyo. Kozo Okamoto, who has become severely mentally ill, is allowed to remain in Beirut and is granted Lebanese citizenship as a political refugee and "hero."

The Japanese government refuses to issue Masao Adachi the passport he needs in order to attend a screening of his films at New York University. In a "message to the American audience" Adachi writes:

My principle is to see politics and media as one and the same thing. I have never separated them in my thinking. I think it is time to make art again.

Thirty years after directing his last film, Masao Adachi begins production on *Prisoner / Terrorist (Terrorisuto)* in 2006, a story inspired by the thirteen-year detention in Israel of Kojo Okamoto, the surviving perpetrator of the Lod airport massacre. The film is a loose adaptation of Louis-Auguste Blanqui's 1872 philosophical text *Eternity Through the Stars (L'Éternité par les Astres)*. It is a story of confinement, torture, and the descent into madness of a protagonist who questions the meaning of his own existence, of time and of revolution. He is currently working on his next film, *Banquet of Mevius*, a black comedy about armed struggle and the Arab spring revolts of 2011.

May Shigenobu settles permanently in Japan and publishes a memoir entitled *Secrets—from Palestine to the Country of Cherry Trees, 28 years with my mother* in 2002. She plays herself in Nobuyuki Ōura's movie *9/11-8/15 Japan Suicide Pact* released in November 2006, and co-stars in a Japanese movie on figure skating, *Coach*, playing the role of a TV sports reporter. She works as a journalist, political commentator and Middle Eastern affairs specialist for TV channel Asahi Newstar, and receives a doctorate in media studies at Doshisha University in 2011.

In November, a resident of Osaka, Japan, informs the police of his suspicions that the woman who has moved into the apartment across the hall from him in July is Fusako Shigenobu. The police are dubious but nonetheless place the apartment under surveillance and retrieve garbage containing a fingerprint that matches the file of Japan's public enemy number one. On November 7th, Fusako Shigenobu checks into a hotel in the outskirts of Osaka. In the morning, she signs out of the hotel under her legal name, Okudaira. When she reaches the sidewalk, she is arrested by the police. News of her capture is a national sensation. Her transfer to Tokyo on a dedicated high-speed train is broadcast live on national television. At her arraignment in court on November 16th, Fusako Shigenobu reads a statement in which she declares that the Japanese Red Army is neither a terrorist organization nor a "monster." She asks for forgiveness "for the mental and physical suffering inflicted upon innocent people who found themselves unwillingly caught up in the struggle of the Japanese Red Army." She explains that after the Asama lodge events came to light, most people on the left abandoned the struggle because "a revolution that does not make people happy is not a revolution," yet the JRA kept the flame alive by "pursuing the struggle on Arab land." Shigenobu's statement also addresses her presence in Osaka:

Returning to Japan became an important objective for me. Here I tried to establish the conditions for myself for pursuing the struggle in my own country. I wanted to fight anew, but without weapons, jealousy, and under my own name. That was the only point of my return. The opportunity did not arise since I was arrested sooner than expected. (...) After the collapse of the Soviet Union and the Gulf War, we searched for new means of struggle that would be acceptable to our time.

2001 At the Japanese embassy in Beirut, an undocumented 27-year-old student from the American University, accompanied by a Japanese lawyer, formally declares herself to be May Shigenobu, daughter of Fusako Shigenobu, and applies for Japanese citizenship. A few weeks later, May Shigenobu makes her first public appearance and tells her story in an interview with Asahi Television taped in Beirut. The interview is broadcast in Japan while she is on the plane taking her to Tokyo for the first time. A crowd of TV cameras awaits her arrival at Narita airport.

On April 14th, Fusako Shigenobu announces the dissolution of the Japanese Red Army in a statement faxed from prison, declaring: "This will be the last statement from the Japanese Red Army."

2002 Masao Adachi is found guilty of passport violations at his trial in Tokyo. He is released based on the eighteen months he has already served.

2006 Fusako Shigenobu's trial ends with a sentence of 20 years for passport forgery and attempted manslaughter for masterminding the 1974 occupation of the French Embassy in The Hague. The Supreme Court upholds the verdict in 2010.

5.2. Quellen

5.2.1. Bibliografie

Anmerkung: Die Bibliografie umfasst neben der zitierten Literatur auch nicht zitierte Literatur, deren Lektüre im Arbeitsprozess Orientierung geboten und zum Arbeitsergebnis beigetragen hat.

Adachi, Masao: „Messages in a Bottle: An Interview with Filmmaker Masao Adachi“, Harootunian, Harry/Kohso, Sabu, in: *boundary 2*, Jg. 35, Nr. 3, Herbst 2008, S. 63–97.

Adachi, Masao: *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guerilla et l'avant-garde (1963–2010)*, hg. v. Brenez, Nicole/Hirasawa, Gō, Übersetzungen aus dem Japan. v. Charles Lamoureux, Pertuis: Rouge Profond 2012.

Adachi, Masao: „Que ne pas faire? Antithèses pour un cinéma militant“ [verfasst 1971], aus dem Japan. übers. v. Charles Lamoureux, in: ders.: *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guerilla et l'avant-garde (1963–2010)*, hg. v. Brenez, Nicole/Hirasawa, Gō, Pertuis: Rouge Profond 2012, S. 67–79.

Adachi, Masao: „Le testament que Godard n'a jamais écrit. En regardant ICI ET AILLEURS“ [verfasst 2002], aus dem Japan. übers. v. Charles Lamoureux, in: ders.: *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guerilla et l'avant-garde (1963–2010)*, hg. v. Brenez, Nicole/Hirasawa, Gō, Pertuis: Rouge Profond 2012, S. 194–204.

Adachi, Masao: „The testament that Godard has never written. While watching ICI ET AILLEURS“ [verfasst 2002], aus dem Franz. übers. v. Stoffel Debuysere/Mari Shields, in: *The Fire Next Time: Afterlives of the militant image*, Programmheft zur gleichnamigen Tagung, KASK, Gent, 03.04.2014–04.04.2014, S. 56–63.

Arendt, Hannah: *Über die Revolution*, München: Piper 2011.

Badiou, Alain: „Anabasis“, in: ders.: *Das Jahrhundert*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2006, S. 103–121.

Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

Balke, Friedrich: „Spurlos verschwunden. Shakespeares Königstragödie als semiotischer Prozess“, in: Fehrmann, Gisela/Linz, Erika/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): *Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, München: Wilhelm Fink 2005, S. 277–297.

Baudelaire, Eric: „The Anabasis of Masao Adachi, Fusako & May Shigenobu: A Chronology“, in: ders./Colin, Anna (Hg.): *Anabases*, Berlin: Archive Books 2014, S. 202–230.

Becker, Ilka/Cuntz, Michael/Kusser, Astrid (Hg.): *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?*, München: Wilhelm Fink 2008.

Benjamin, Walter: *Das Passagenwerk*, Gesammelte Schriften, Band V.1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

Brenez, Nicole: „For an Insubordinate (or Rebellious) History of Cinema“, in: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Jg. 50, Nr. 1/2, Frühling/Herbst 2009, S. 197–201.

Brenez, Nicole: „Edouard de Laurot. Engagement as Prolepsis“, in: *Third Text*, Jg. 25, Nr. 1, Jan. 2011, S. 55–65.

Brenez, Nicole: „Postface. Masao Adachi, explosion des formes“, in: Adachi, Masao: *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963–2010)*, hg. v. dies./Hirasawa, Gō, Pertuis: Rouge Profond 2012, S. 221–235.

Büttner, Elisabeth: *Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (ICI ET AILLEURS) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L'image-temps)*, Wien: Synema 1999.

Celan, Paul: *Die Niemandrose*, Gesammelte Werke, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.

Chion, Michel: „Das akusmatische Wesen. Magie und Kraft der Stimme im Kino“, aus dem Franz. übers. v. Birgit Flos, in: *Meteor. Texte zum Laufbild*, Nr. 6, 1996, S. 48–58.

Debuysere, Stoffel: „Notes on the militant cinema 1967–1977“, in: *The Fire Next Time: Afterlives of the militant image*, Programmheft zur gleichnamigen Tagung, KASK, Gent, 03.04.2014–04.04.2014, S. 25–48.

Deleuze, Gilles: *Foucault*, aus dem Franz. übers. v. Hermann Kocyba, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, aus dem Franz. übers. v. Ulrich Christians/Ulrike Bokelmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, aus dem Franz. übers. v. Klaus Englert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

Derrida, Jacques: *Grammatologie*, aus dem Franz. übers. v. Hans-Jörg Rheinberger/Hanns Zischler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.

Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, aus dem Franz. übers. v. Markus Sedlaczek, München: Fink 1999.

Domenig, Roland: „Die Phantome der Freiheit: ATG und das unabhängige japanische Kino“, in: *Festivalkatalog: Art Theatre Guild, Unabhängiges Japanisches Kino 1962–1984. Eine Retrospektive der VIENNALE und des Österreichischen Filmmuseums*, 04.10.2003–30.10.2003, Wien 2003, S. 7–14.

Engell, Lorenz: „Kinematographische Agenturen“, in: ders./Bystřický, Jiří/Krtilová, Kateřina (Hg.): *Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*, Bielefeld: Transcript 2010, S. 137–156.

Eshun, Kodwo/Gray, Ros: „The Militant Image: A Ciné-Geography“, in: *Third Text*, Jg. 25, Nr. 1, Jan. 2011, S. 1–12.

Fehrmann, Gisela/Linz, Erika/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): *Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, München: Wilhelm Fink 2005.

Foerster, Lukas/Perneckzy, Nikolaus/Tietke, Fabian/Valenti, Cecilia (Hg.): *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*, Bielefeld: Transcript 2013.

Foucault, Michel: „Andere Räume“, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, aus dem Franz. übers. v. Walter Seitter, Leipzig: Reclam 1992, S. 34–46.

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, aus dem Franz. übers. v. Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.

Furuhata, Yuriko: „Returning to actuality: *fūkeiron* and the landscape film“, in: *Screen*, Jg. 48, Nr. 3, Herbst 2007, S. 345–362.

Furuhata, Yuriko: *Cinema of actuality: Japanese avant-garde filmmaking in the season of image politics*, Durham/London: Duke University Press 2013.

Gawoll, Hans-Jürgen: „Spur: Gedächtnis und Andersheit. Teil I: Geschichte des Aufbewahrens“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Jg. 30, 1986/87, S. 44–69.

Gawoll, Hans-Jürgen: „Spur: Gedächtnis und Andersheit. Teil II: Das Sein und die Differenzen – Heidegger, Lévinas und Derrida“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Jg. 32, 1989, S. 269–296.

Getino, Octavio/Solanas, Fernando E.: „Für ein drittes Kino“, aus dem Span. übers. v. Peter B. Schumann, in: Schumann, Peter B. (Hg.): *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, München/Wien: Carl Hanser 1976, S. 9–19.

Glissant, Édouard: „Das Denken der Spur“, in: ders.: *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, aus dem Franz. übers. v. Beate Thill, Heidelberg: Wunderhorn 1996, S. 51–54.

Hebekus, Uwe/Völker, Jan: „Einleitung“, in: dies. (Hg.): *Neue Philosophien des Politischen zur Einführung*, Hamburg: Junius 2012, S. 9–28.

Hering, Tobias: „Verlass und Vertrauen. Unsichtbarkeit und Tonspuren in Filmen von Nicolas Rey, Till Roeskens, Philip Scheffner und Pierre Yves Vandeweerd“, in: Kamensky, Volko/Rohrhuber Julian (Hg.): *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*, Berlin: Vorwerk 8 2013, S. 252–271.

Hilmar, Frank/Lobsien, Eckhard: „Landschaft“, in: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Schlenstedt, Dieter/Steinwachs, Burkhardt/Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2001, S. 617–665.

Hirasawa, Gō: Filmtext zu TENSHI NO KŌKOTSU [ECSTASY OF THE ANGLES], in: Festivalkatalog: *Art Theatre Guild, Unabhängiges Japanisches Kino 1962–1984. Eine Retrospektive der VIENNALE und des Österreichischen Filmmuseums*, 04.10.2003–30.10.2003, Wien 2003, S. 143–146.

Hirasawa, Gō: Filmtext zu TŌKYŌ SENSŌ SENGO HIWA [THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM], in: Festivalkatalog: *Art Theatre Guild, Unabhängiges Japanisches Kino 1962–1984. Eine Retrospektive der VIENNALE und des Österreichischen Filmmuseums*, 04.10.2003–30.10.2003, Wien 2003, S. 147–149.

Hirasawa, Gō: „The Rise of Underground Cinema and the Early Years of ATG“, in: Festivalkatalog: *Art Theatre Guild, Unabhängiges Japanisches Kino 1962–1984. Eine Retrospektive der VIENNALE und des Österreichischen Filmmuseums*, 04.10.2003–30.10.2003, Wien 2003, S. 25–29. [Anmerkung: Eine umfangreichere Fassung dieses Essays ist unter <http://desistfilm.com/atg/> (letzter Zugriff: 01.02.2015) einsehbar.]

Hüppauf, Bernd/Wulf, Christian (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*, München: Wilhelm Fink 2006.

King, Homy: „Anti-Odyssey“, in: Baudelaire, Eric/Colin, Anna (Hg.): *Anabases*, Berlin: Archive Books 2014, S. 150–198.

Krämer, Sybille: „Das Medium zwischen Zeichen und Spur“, in: Fehrmann, Gisela/Linz, Erika/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): *Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, München: Wilhelm Fink 2005, S. 153–166.

Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): *Spur. Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

Krämer, Sybille: „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme“, in: dies./Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): *Spur. Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 11–33.

Krämer, Sybille: „Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur“, in: dies./Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): *Spur. Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 155–181.

Krämer, Sybille: „Sprache, Stimme, Schrift: Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien“, in: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (Hg.): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2010, S. 13–28.

Leeb, Susanne: „Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart“, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 19, Nr. 76, Dez. 2009, S. 29–45.

Lévinas, Emmanuel: „Die Spur des Anderen“, in: ders., *Die Spur des Anderen*, aus dem Franz. übers. und hg. v. Wolfgang N. Krewani, Freiburg/München: Karl Alber 1998, S. 209–235.

Linz, Erika/Fehrmann, Gisela: „Die Spur der Spur. Zur Transkriptivität von Wahrnehmung und Gedächtnis“, in: dies./Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): *Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, München: Wilhelm Fink 2005, S. 89–103.

Löffler, Petra: „Ghost Sounds und kinematographische Imagination. Christian Petzolds *Gesperster* und *Yella*“, in: Schick, Thomas/Ebbrecht, Tobias (Hg.): *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2011, S. 63–78.

Matsuda, Masao: „Secret room, landscape, power“, unpublizierte Übersetzung von Yuki Nakayama. [Orig.: „Misshitsu, fūkei, kenryoku“, in: ders.: *Bara to mumeisha (A rose and the nameless one)*, Tokyo: Haga Shoten 1970, S. 114–126.]

Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, aus dem Franz. übers. v. Rudolf Boehm, Berlin: Walter de Gruyter 1974.

Mondzain, Marie-José: *Können Bilder töten?*, aus dem Franz. übers. v. Roland Voullié, Zürich/Berlin: Diaphanes 2006.

Pichler, Barbara/Pollach, Andrea (Hg.): *moving landscapes. Landschaft und Film*, Wien: Synema 2006.

Pichler, Barbara/Pollach, Andrea: „Vorwort“, in: dies. (Hg.): *moving landscapes. Landschaft und Film*, Wien: Synema 2006, S. 9–14.

Pichler, Barbara/Pollach, Andrea: „moving landscapes. Einführende Bemerkungen zu Landschaft und Film“, in: dies. (Hg.): *moving landscapes. Landschaft und Film*, Wien: Synema 2006, S. 15–33.

Rancière, Jacques: „Das unerträgliche Bild“, in: ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*, aus dem Franz. übers. v. Richard Steurer, Wien: Passagen 2009, S. 101–123.

Rehm, Jean-Pierre: „Here is nowhere“, in: Baudelaire, Eric/Colin, Anna (Hg.): *Anabases*, in engl. Übersetzung v. Matthew Cunningham sowie im franz. Original [„Ici est nulle part“], Berlin: Archive Books 2014, S. 233–268.

Saint-John Perse, *Dichtungen*, franz. u. deutsch, 2 Bde., hg. v. Friedhelm Kemp, Neuwied/Darmstadt/Berlin: Luchterhand 1957.

Simmel, Georg: „Philosophie der Landschaft“, in: Gallwitz, Sophia D./Hartlaub, Gustav F. (Hg.): *Die Guldenkammer. Eine bremische Monatsschrift*, Jg. 3, Nr. 2, 1913, S. 635–644.

Smuda, Manfred: „Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik. Zur Konstitution von Landschaft“, in: ders. (Hg.): *Landschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 44–69.

Schlögel, Karl: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München/Wien: Carl Hanser 2003.

Standish, Isolde: *Politics, Porn and Protest. Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*, New York: Continuum 2011.

Steinhoff, Patricia G.: „Hijackers, Bombers and Bank Robbers: Managerial Style in the Japanese Red Army“, in: *The Journal of Asian Studies*, Jg. 48, Nr. 4, Nov. 1989, S. 724–740.

Trolle, Kristina/Truniger, Fred: „Komplexe Landschaft. Die Landschaft als Raum und Wahrnehmung“, in: Pichler, Barbara/Pollach, Andrea (Hg.): *moving landscapes. Landschaft und Film*, Wien: Synema 2006, S. 57–70.

Waldenfels, Bernhard: *In den Netzen der Lebenswelt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.

Waldenfels, Bernhard: *Antwortregister*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.

Waldenfels, Bernhard: „Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes“, in: Boehm, Gottfried (Hg.): *Homo Pictor*, München/Leipzig: K.G. Saur 2001, S. 14–31.

Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin: Suhrkamp 2010.

Xenophon: *Anabasis. Der Zug der Zehntausend*, griechisch u. deutsch, übers. u. hg. v. Walter Müri, bearbeitet und mit einem Anhang versehen v. Bernhard Zimmermann, München/Zürich: Artemis 1990.

Zaoui, Pierre: „Anabasis: A Brief History of Politics, Art and Their Strange, Unnatural Marriage“, in: Baudelaire, Eric/Colin, Anna (Hg.): *Anabases*, in engl. Übersetzung v. Matthew Cunningham sowie im franz. Original [„L’Anabase: Une brève histoire de la politique, de l’art et de leurs étranges noces contre-nature“], Berlin: Archive Books 2014, S. 41–116.

Weiterführende Literatur:

Adachi, Masao: *Eiga Kakumei [Cinema/Revolution]*, Tokyo: Kawaide Shobō 2003.

Gioni, Massimiliano et al. (Hg.): *Here and Elsewhere*, Publikation zur gleichnamigen Ausstellung, 16.07.–28.09.2014, *New Museum*, New York: 2014.

Matsuda, Masao: *Bara to mumeisha [A rose and the nameless one]*, Tokyo: Haga Shoten 1970.

Matsuda, Masao: *Fūkei no shimetsu [Extinction of the landscape]*, Tokyo: Tabata Shoten 1971.

Zabunyan, Dork (Hg.): *Que peut une image?*, Reihe: *Les Carnets du BAL*, Nr. 4, Paris: Centre national des arts plastiques 2014.

5.2.2. Internetquellen

<http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/de> (letzter Zugriff: 01.02.2015): Hito Steyerl, „Die Artikulation des Protestes“, 09/2002.

<http://www.derives.tv/Que-faire> (letzter Zugriff: 01.02.2015): Jean-Luc Godard, „Que faire?“ / „What is to be done?“, in engl. Übersetzung erschienen in: *Afterimage*, Nr. 1, April 1970, hg. v. Peter Whitehead, übers. v. Mo Teitelbaum.

http://www.bordersphere.com/new/cine_text.htm (letzter Zugriff: 01.02.2015): Sabu Kohso, „Ciné-activism in an Archipelagic World“.

http://www.bordersphere.com/events/adachi6_body.htm (letzter Zugriff: 01.02.2015): „Reassessing ‚A.k.a. Serial Killer‘ and ‚Red Army-PFLP‘“, Gespräch zwischen Gō Hirasawa, Shiro Yabu und Takashi Sakai, übers. aus dem Japan. v. Yuzo Sakuramoto.

<http://socio.ch/sim/verschiedenes/1913/landschaft.htm> (letzter Zugriff: 01.02.2015): Georg Simmel, „Philosophie der Landschaft“, 1913.

<http://www.diagonale.at/james-benning/> (letzter Zugriff: 01.02.2015): Barbara Pichler, „James Benning: Landscape Suicide“.

http://www.frieze.com/shows/print_review/eric-baudelaire/ (letzter Zugriff: 01.02.2015): Nicole Yip, „Review“, 17.06.2012.

http://baudelaire.net/extras/biblio/2011_Zaoui_eng.pdf (letzter Zugriff: 01.02.2015): Pierre Zaoui, „Anabasis of Terror. Trying (Not) to Understand“, 2011.

http://baudelaire.net/extras/info/CV_Baudelaire.pdf (letzter Zugriff: 01.02.2015).

<http://baudelaire.net/anabases3/libretto/> (letzter Zugriff: 01.02.2015).

<http://gasworks.org.uk/events/detail.php?id=766> (letzter Zugriff: 01.02.2015).

<http://www.bbk.ac.uk/creative/news-events/atg/ATG%20abstracts.pdf> (letzter Zugriff: 30.11.2012).

<http://www.dasrotewien.at/internationale.html> (letzter Zugriff: 01.02.2015).

<http://www.arsenal-berlin.de/kino-arsenal/programmarchiv/einzelansicht/article/1677/2804//archive/2009/september.html> (letzter Zugriff: 01.02.2015).

<http://www.nytimes.com/2012/02/29/arts/29iht-adachi29.html?pagewanted=print> (letzter Zugriff: 01.02.2015): Dennis Lim, „A Japanese Director’s Path to Revolution“, 28.02.2012.

<http://www.ray-magazin.at/magazin/2007/10/dossier-terrorismus-der-70er-der-filmmacher-als-revolutionaer> (letzter Zugriff: 01.02.2015): Roland Domenig, „Der Filmmacher als Revolutionär“, 10/2007.

<http://desistfilm.com/atg/> (letzter Zugriff: 01.02.2015): Gō Hirasawa, „Underground Japanese Cinema and the Art Theatre Guild“.

<http://www.ibraaz.org/interviews/16> (letzter Zugriff: 01.02.2015): „A Militant Cinema. Mohanad Yaqubi in conversation with Sheyma Buali“, 02.05.2012.

5.2.3. Audioquellen

Audio-Aufnahme „27 Years Without Images (on the possibility of Cinema after Revolution)“, Publikumsgespräch mit Homay King und Eric Baudelaire, 20.02.2012, *Slought Foundation*, Philadelphia, 54 Min. (aufrufbar unter https://slought.org/resources/27_years_without_images, letzter Zugriff: 01.02.2015).

Audio-Guide-Aufnahme zu Eric Baudelaires Einzelausstellung „Now Here Then Elsewhere“, 07.02.–06.04.2013, *Beirut Art Center*, Beirut, 15 Min.

Audio-Aufnahme eines Gesprächs von Mirene Arsanios mit Eric Baudelaire und May Shigenobu, 14.02.2014, *Beirut Art Center*, Beirut, 70 Min.

Audio-Aufnahme *Ràdio Web Macba*, 16.09.2013, 16 Min. (aufrufbar unter <http://www.macba.cat/es/fons-audio-baudelaire>, letzter Zugriff: 01.02.2015).

5.2.4. Filmografie

Anmerkung: Die Filmografie umfasst (angeführt in chronologischer Reihenfolge ihres Entstehungsjahrs) sämtliche Filme, die in der Arbeit erwähnt werden, auch jene, auf die nicht näher eingegangen wird.

BLOCKED VAGINA [SAIN], J 1963, Regie: Masao Adachi, 35mm, s/w, 56’.

NOW, CU 1965, Regie: Santiago Álvarez, 35mm, s/w, 5’.

BLACK LIBERATION/SILENT REVOLUTION, USA 1967, Regie: Edouard de Laurot, 35mm, s/w, 40’.

GALAXY [GINGAKEI], J 1967, Regie: Masao Adachi, 16mm, s/w und Farbe, 75’.

VIOLATED ANGLES [OKASARETA HAKUI], J 1967, Regie: Kōji Wakamatsu, [Drehbuch: Masao Adachi], 35mm, s/w und Farbe, 56’.

LA HORA DE LOS HORNOS, ARG 1968, Regie: Octavio Getino/Fernando E. Solanas, 35mm, s/w, 260’.

79 PRIMAVERAS, CU 1969, Regie: Santiago Álvarez, 35mm, s/w, 24’.

A.K.A. SERIAL KILLER [RYAKUSHŌ RENZOKU SHASATSUMA], J 1969, Regie: Masao Adachi/Mamuro Sasaki/Masao Matsuda/Yū Yamazaki/Masayuki Nonomura/Susumu Iwabuchi, 35mm, Farbe, 89'.

GO, GO SECOND TIME VIRGIN [YUKE, YUKE NIDOME NO SHOJO], J 1969, Regie: Kōji Wakamatsu, [Drehbuch: Masao Adachi], 35mm, s/w und Farbe, 65'.

FEMALE STUDENT GUERILLA [JOGAKUSEI GERIRA], J 1969, Regie: Masao Adachi, 35mm, s/w und Farbe, 73'.

SEX JACK [SEIZOKU], J 1970, Regie: Kōji Wakamatsu, [Drehbuch: Masao Adachi], 35mm, s/w und Farbe, 70'.

THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM [TŌKYŌ SENSŌ SENGO HIWA], J 1970, Regie: Nagisa Ōshima, 35mm, s/w, 94'.

THE RED ARMY / PFLP: DECLARATION OF WORLD WAR [SEKIGUN / PFLP: SEKAI SENSŌ SENGEN], J 1971, Regie: Masao Adachi/Kōji Wakamatsu, 16mm, Farbe, 71'.

ECSTASY OF THE ANGLES [TENSHI NO KŌKOTSU], J 1972, Regie: Kōji Wakamatsu, [Drehbuch: Masao Adachi], 35mm, s/w und Farbe, 88'.

ICI ET AILLEURS [engl.: HERE AND ELSEWHERE], F 1970–74, Regie: Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville, 16mm und Video (umkopiert), Farbe, 60'.

9/11–8/15 JAPAN SUICIDE PACT, J 2006, Regie: Nobuyuki Oura. [Weitere Informationen konnten aufgrund fehlender Kenntnisse des Japanischen nicht ausfindig gemacht werden.]

THE ANABASIS OF MAY AND FUSAKO SHIGENOBU, MASAO ADACHI, AND 27 YEARS WITHOUT IMAGES, F 2011, Regie: Eric Baudelaire, Super 8 und HD Video (umkopiert), Farbe, 66'. [Englische Untertitelung: Éléonore Mahmoudian/Céline Curiol/Michiyo Miyake].

Weiterführende Filme:

PRISONER/TERRORIST [YŪHEISHA/TERORISUTO], J 2007, Regie: Masao Adachi, Digi Beta, Farbe, 113'.

UNITED RED ARMY [JITSUROKU: RENGU SEKIGUN. ASAMA SANSEI NO MICHI], J 2007, Regie: Kōji Wakamatsu, 35mm, Farbe, 190'.

IL SE PEUT QUE LA BEAUTÉ AIT RENFORCÉ NOTRE RESOLUTION – MASAO ADACHI [engl.: IT MAY BE THAT BEAUTY HAS STRENGTHENED OUR RESOLVE – MASAO ADACHI], F 2011, Regie: Philippe Grandrieux, HD Video, Farbe, 74’.

THE UGLY ONE, F 2013, Regie: Eric Baudelaire, HD Video, Farbe, 101’.

5.2.5. Abbildungen

Alle Abbildungen (ausgenommen jene unter Punkt ‚5.1. Chronologie‘) sind selbständig angefertigte Screenshots aus den folgenden Filmen (Detailangaben siehe Punkt ‚5.2.4. Filmografie‘):

A.K.A. SERIAL KILLER, Masao Adachi et al., 1969.

THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM, Nagisa Ōshima, 1970.

THE RED ARMY / PFLP: DECLARATION OF WORLD WAR, Masao Adachi/Kōji Wakamatsu, 1971.

ICI ET AILLEURS, Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville, 1970–74.

THE ANABASIS OF MAY AND FUSAKO SHIGENOBU, MASAO ADACHI, AND 27 YEARS WITHOUT IMAGES, Eric Baudelaire, 2011.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen, um ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

5.3. Abstracts (deutsch, englisch)

Ausgehend von Eric Baudelaires filmischem Essay THE ANABASIS OF MAY AND FUSAKO SHIGENOBU, MASAO ADACHI, AND 27 YEARS WITHOUT IMAGES (F 2011) untersucht diese Arbeit ästhetische, politische und raum-zeitliche Verschiebungen und Neukonturierungen entlang seiner Auseinandersetzung mit Theorie und Praxis des japanischen Filmemachers Masao Adachi. Im ersten Teil wird Adachis in den 1960/70er Jahren entwickeltes bildpolitisches Konzept *fūkeiron* bzw. *landscape theory* besprochen, an dem Transformationen seiner militanten Kinoästhetik im Kontext eines politischen Aktivismus aufgezeigt werden. Im zweiten Teil erfolgt eine detaillierte Analyse von Baudelaires Film, der die Prinzipien von *fūkeiron* im gegenwärtigen Kontext reflektiert, befragt und überprüft. Die in *fūkeiron* aufgestellte These einer Inkorporation von Machtstrukturen durch Stadtlandschaft bzw. deren Spiegelung im Filmbild legt nahe, die

Analysen mit geschichtsphilosophischen und bildwissenschaftlichen Theorien sowohl zum Landschaftsbegriff als auch zum Begriff der Spur zu verschränken, wobei diese Arbeit vorrangig Überlegungen von Bernhard Waldenfels, Édouard Glissant, Emmanuel Lévinas und Sybille Krämer aufgreift und zu den Bildern in Beziehung setzt. Es wird gezeigt, wie die Spur als ästhetische Operation in die Struktur des Films eingreift und innerhalb seiner vielschichtigen, lückenhaften und beweglichen Textur Resonanzen erzeugt, Unverfügbarkeit anzeigt, Verknüpfungen anregt, in Überlagerungen interveniert und Bedeutungen verschiebt. Innerhalb dieses Rahmens bieten das Kino-Denken von Gilles Deleuze, dessen Foucault-Lektüre wie auch jüngere Ansätze u. a. von Marie-José Mondzain konstruktive Grundlagen, um den Blick für Nachleben und Relevanz militanter Ästhetik im Kino zu schärfen und das diesbezügliche Reflexionspotential von Filmbildern zu erörtern.

On the basis of Eric Baudelaire's essay film *THE ANABASIS OF MAY AND FUSAKO SHIGENOBU, MASAO ADACHI, AND 27 YEARS WITHOUT IMAGES* (F 2011) the author examines aesthetic, political and spatiotemporal shifts and recontourings concerning the theory and practice of the Japanese filmmaker Masao Adachi which Baudelaire is taking up. In the first part of the thesis Adachi's image-political concept called *fūkeiron* or *landscape theory* is discussed to point out the transformations of his militant cinema-aesthetics in the context of political activism in the 1960/70ies. In the second part the author continues with a detailed analysis of *THE ANABASIS...* wherein Baudelaire reflects, questions and tests the principles of *fūkeiron* in a present and retrospective context. *Fūkeiron* posits that power relations are incorporated into the landscape and architecture of a city and can be reflected in the filmed image. This induces to interweave the analysis of the film with the historico-philosophical and image-theoretical discourses revolving around the concepts of landscape and trace. Among others the author takes up the thought of Bernhard Waldenfels, Édouard Glissant, Emmanuel Lévinas and Sybille Krämer and applies it to the analysis of the images. It will be demonstrated how the trace as an aesthetic operation causes an echo, indicates unavailability, induces conjunctions, shifts meanings, demands differentiation, and how this practice opens up the structure of the film, creating a multi-layered and flexible texture. Within this framework, Gilles Deleuze's thoughts on cinema and his reading of Foucault as well as more recent approaches such as Marie-José Mondzain's will be taken into account. These multiple contexts offer a seminal basis for discussing the reflective potential of cinematic images concerning the heritage and relevance of militant aesthetics in cinema.

5.4. Lebenslauf

Iris Frauneder

geboren am 11.03.1990 in Oberndorf bei Salzburg

Schule und Studium:

- 2008–2015: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Bachelorstudium Philosophie an der Universität Wien.
- 2000–2008: Muisches Gymnasium Salzburg, Schwerpunkt: Bildnerische Erziehung.

Jobs und Praktika:

- seit 10/2013: Tutorin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien.
- seit 09/2013: Mitarbeiterin im Forschungsprojekt „Ephemere Filme. Nationalsozialismus in Österreich“ (Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft, Wien; Österreichisches Filmmuseum, Wien; United States Holocaust Memorial Museum, Washington D.C.).
- 03/2012–06/2012: Forschungspraktikum im Projekt „Ephemere Filme. Nationalsozialismus in Österreich“, Wien.
- 10/2011–06/2012: Forschungspraktikum in der wissenschaftlichen Abteilung des Filmarchiv Austria, Wien.

Sonstiges:

- 11/2014: Respondenz im Rahmen des Workshops „Unerhörte Stimme. Körper und Politik im Dokumentarfilm“, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien.
- 06/2013–11/2014: Redaktion, Lektorat, Kreativbereich und Öffentlichkeitsarbeit bei SYN – zweimal jährlich im Druck erscheinendes Peer-Review-Magazin zur Förderung wissenschaftlicher Artikel Studierender im Bereich Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Publikationen: „Singende Knochen, gefaltete Zeit. *Seen at Secundrabagh*“, in: *tot. Jenseits der Repräsentation*, Bd. 7, 2013. Gemeinsam mit Valerie Dirk und Ulrike Wirth Herausgabe von: *strittig. Perspektiven des Widersetzens*, Bd. 8, 2014.

Fremdsprachen:

- Englisch und Spanisch: fließend in Wort und Schrift.
- Französisch: erweiterte Grundkenntnisse.
- Kleines Latinum.

Großen Dank an:

Elisabeth Büttner, Viktoria Metschl, Lena Stölzl und Ulrich Meurer für ihre anregende Unterstützung bei der Arbeit und ihr motivierendes Interesse, Lukas Reiter für sein fachkundiges Korrektorat, Joanna Nowotny, die mich auf die Spur von THE ANABASIS... gebracht hat, sowie meine Eltern, Freundinnen und Freunde.