

Japanischer Film im Zweiten Weltkrieg Zwei Neuerscheinungen

Harald Salomon, Tübingen

SAKURAMOTO Tomio: *Dai Tôa sensô to Nippon eiga: Tachimi no senchû eiga ron* ("Großostasiatischer Krieg und japanischer Film: Die Kriegsproduktionen vom Stehplatz aus gesehen"), Aoki Shoten 1993. 205 + v S., 39 Abb.

SHIMIZU Akira: *Sensô to eiga: Senjichû to senryôka no Nihon eiga shi* ("Krieg und Film: Geschichte des japanischen Kinos während der Kriegs- und Besatzungszeit"), Shakai Shisô Sha 1994. 217 S., 35 Abb.

Vorbemerkungen

Die erste größere Retrospektive des japanischen Kinos der Kriegszeit wurde 1987 von der Japan Society, New York, veranstaltet. In einem begleitenden Artikel bemerkte der Historiker John W. Dower:

It is simply unthinkable to talk about wartime America today without dwelling on Hollywood's evocative images and the slick documentaries prepared by the military services. Japan's wartime cinema similarly captured the passions and tensions of these times as seen through Japanese eyes, but suffered a different fate and became all but forgotten after Japan's defeat. Losers do not get reruns.¹

Tatsächlich schenkten Forschung und Filmpublizistik den Produktionen dieser Periode bis in die jüngere Vergangenheit wenig Aufmerksamkeit; Monogra-

1 John W. DOWER: "Japanese Cinema Goes to War", ders.: *Japan in War and Peace. Selected Essays*, New York: New Press 1993: 34 (erstmalig im Juli 1987 in *Japan Society Newsletter* veröffentlicht). Zu der Retrospektive vgl. auch The Japan Film Center: *Japan at War: Rare Films from World War II. A Retrospective of Twenty-Seven Films Made in Japan Between 1937 and 1947*, New York: Japan Society 1987.

phien erschienen erst Mitte der achtziger Jahre,² und auf eine Einzeldarstellung in einer westlichen Sprache mußte bis 1994 gewartet werden.³

Das mag um so mehr erstaunen, als deren hohe Qualität auch im Ausland früh anerkannt war. So berichtete die Anthropologin Ruth Benedict bereits 1944 in ihrer Studie, die sie für das U.S. Office of War Information erstellt hatte, von der meisterhaften Ausführung der Werke, die ihr vorgelegen hatten.⁴

Die Tatsache, daß dieser Abschnitt des japanischen Kinos trotzdem vergleichsweise unbeachtet blieb, kann zu einem Teil auf die Niederlage Japans zurückgeführt werden. Unter anderem wurden in der Besatzungszeit die "Quellen" filmhistorischen Arbeitens spürbar reduziert. Denn das SCAP hatte 225 der 554 Produktionen, die sich 1945 im öffentlichen Verleih befanden, verboten. Während die zur Aufführung verwendeten Positivkopien vernichtet werden

-
- 2 IJIMA Tadashi: *Senchû eiga shi: Shiki* ("Geschichte des Films während des Krieges: Private Aufzeichnungen"), MG Shuppan 1984; SATÔ Tadao: *Kinema to hôsei: Nichû eiga zenshi* ("Kino und Kanonendonner: Die Vorgeschichte des japanisch-chinesischen Films"), Riburopôto 1985; auch der vierte Band der Reihe *Kôza Nihon eiga* ("Vorlesungen zum japanischen Film") des Verlags Iwanami widmet sich zum größten Teil dem betreffenden Zeitraum. IMAMURA Shôhei u.a.: *Sensô to Nihon eiga* ("Krieg und japanischer Film"), Iwanami Shoten 1986. Strenggenommen erschienen die ersten Monographien noch in den 1940er Jahren. So sie sich in das Gesamtwerk bedeutender Kritiker eingliedern, werden sie heute wiederveröffentlicht. Beispielsweise IMAMURA Taihei: *Sensô to eiga* ("Film und Krieg"), Yumani Shobô 1991. Selbstverständlich bleibt die Periode auch in zahlreichen Film- und Unternehmensgeschichten oder etwa Biographien bzw. Autobiographien nicht unberücksichtigt.
- 3 1991 fand im Rahmen des Yamagata International Documentary Film Festival eine weitere Retrospektive statt. Die darauf aufbauende Veröffentlichung erschien 1991 in einer Version, die englisch- und japanischsprachige Beiträge vereinte, sowie in einer japanischen Fassung. *Nichibei eiga sen / Media Wars: Then & Now*, hrsg. v. Abé Mark NORNES u. FUKUSHIMA Yukio, Tokyo: Cinematrix 1991; SHIMIZU Akira u.a.: *Nichibei eiga sen: Pâru Hâbâ gojû shûnen* ("Der japanisch-amerikanische Filmkrieg: Fünfzig Jahre seit Pearl Harbour"), Seikyû Sha 1991. Eine englische Ausgabe folgte 1994. *The Japan / America Film Wars: World War II and Its Cultural Contexts*, hrsg. v. Abé Mark NORNES u. FUKUSHIMA Yukio, Chur: Harwood Academic Publishers 1994. Auch in diesem Zusammenhang gilt, daß die Periode in Überblicksdarstellungen und einzelnen Regisseuren gewidmeten Veröffentlichungen behandelt wird.
- 4 *They are good entertainment, deal realistically and dramatically with current situations, are well planned and executed, and are the vehicle for nationally-controlled propaganda. The films are ideologically powerful because the artistic excellence of production allows a large degree of emotional identification of the audience with the stars and their screen behavior and aims. [...] They belie the popular conception that the Japanese are inevitably clumsy in their propaganda.* Vgl. [Ruth F. Benedict:] *Japanese Films: A Phase of Psychological Warfare. An Analysis of the Themes, Psychological Content, Technical Quality, and Propaganda Value of Twenty Recent Japanese Films*, Office of Strategic Services, Research

sollten, war für die Negative die Archivierung vorgesehen. Offensichtlich verbrannten allerdings auch zahlreiche Negative in einem ausgetrockneten Seitenarm des Flusses Tama.⁵

In die Reihe der Verluste gliedern sich die Werke ein, die bereits zerstört worden waren, um der einrückenden Besatzungsmacht Beweismaterial zu entziehen. Weitere Filme sind über die öffentlichen Archive der Siegermächte verstreut. Erst in den letzten Jahren werden Teile der zeitgenössischen Produktion durch die Erscheinung von Videokopien einfacher zugänglich.⁶

Der Mangel an Quellen kann die Defizite in der Behandlung der Periode indessen nicht vollständig erklären. Obwohl der historischen Aufarbeitung des nationalsozialistischen Kinos ähnliche Probleme entgegenstehen, kann in diesem Bereich von einer entwickelten Literatur gesprochen werden.⁷ Sakuramoto Tomio, der Autor eines der hier vorgestellten Bücher, führt denn auch eine andere Begründung an. Seiner Ansicht nach war die japanische Filmwelt nicht bereit, sich mit ihrer Vergangenheit auseinanderzusetzen.

Sakuramoto Tomio (geb. 1933) beschäftigt sich seit geraumer Zeit mit Fragen der "Kriegsschuld von Staat und Intellektuellen" (*kokka to bunkajin no sensô sekinin*), wovon verschiedene Veröffentlichungen zeugen.⁸ Mit seinem Buch "Großostasiatischer Krieg und japanischer Film" wendet sich der Verfasser einem Bereich des kulturellen Lebens zu, dessen Beitrag zur Mobilisierung der Bevölkerung unzureichend behandelt worden sei. Insbesondere die Aussagen der beteiligten Filmschaffenden und -kritiker seien flüchtig

and Analysis Branch, Report No. 1307, 30 March 1944 (National Diet Library, Tokyo): 1.

5 Josef ANDERSON u. Donald RICHIE: *The Japanese Film: Art & Industry. Expanded Edition*, Princeton: Princeton University Press 1982: 161.

6 Neben den Klassiker-Reihen der großen Studios wie Shôchiku gilt es etwa auf die Herausgabe der *Man'ei*-Filme 1995 hinzuweisen. Sie hatten seit der Kapitulation in sowjetischen Archiven geschlummert. Vgl. YAMAGUCHI Takeshi: "'Man'ei' to wa nani datta no ka? ('Was war die Mandschurische Filmvereinigung?')", *Kinema Junpô* 1153 (Februar 1995): 82.

7 Klaus KANZOG bemerkte 1994, daß kein Mangel an Werken herrscht, die sich mit den Filmen und der Filmpolitik im Nationalsozialismus auseinandersetzen, wobei er einschränkte, daß nach wie vor Defizite bestehen. Klaus KANZOG: »Staatspolitisch besonders wertvoll«: *Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945*, München: Diskurs-Film-Verlag 1994: 7.

8 Beispielsweise *Bunkajintachi no Dai Tôa sensô: PK butai ga iku* ("Die Intellektuellen im Großostasiatischen Krieg: Die PK marschiert"), Aoki Shoten 1993. Die Aufstellung von Propagandakompanien (PK), in denen auch Filmemacher eingesetzt wurden, erfolgte seit November 1941 nach nationalsozialistischem Vorbild. Ebd.: 11. Auch SAKURAMOTOS jüngste Veröffentlichung setzt sich mit der Thematik auseinander: *Nihon Bungaku Hôkoku Kai* ("Die Vaterländische Literaturvereinigung Japans"), Aoki Shoten 1995.

oder gar beschönigend. Konkret nennt er die Veröffentlichung Iijima Tadashis von 1984, der im Vorwort eine unbereinigte Sammlung seiner Aufsätze der vierziger Jahre verspricht, ein Anspruch, der mit Sakuramoto zu bezweifeln sein dürfte. Um solchen Tendenzen in der Selbstdarstellung der Beteiligten entgegenzuwirken, macht der Autor sich an eine Revision des zeitgenössischen Kinos. Dabei gibt er sich nicht als Wissenschaftler aus, sondern als "film-begeisterter Laie", der in seiner Jugend Gelegenheit gehabt habe, einen großen Teil des Programms "vom Stehplatz aus" zu sehen.

Shimizu Akira, der Verfasser des Buches "Krieg und Film", zählt dagegen zu der Generation, an die sich Sakuramotos Vorwürfe richten. Geboren im Jahr 1916, schrieb er bereits in den späten dreißiger Jahren für die renommierte Zeitschrift *Eiga hyôron* ("Film-Rundschau"). Nachdem er von 1942 bis 1943 in Shanghai tätig war, übernahm Shimizu in der Nachkriegszeit leitende Stellungen bei *Eiga hyôron*, Tôwa-Verleih und im Japan Film Library Council (später Kawakita Memorial Film Institute). Darüber hinaus übte er als Dozent an der Keiô- und der Nihon-Universität sowie durch seine Veröffentlichungen⁹ Einfluß auf die Wahrnehmung des japanischen Kinos im In- und Ausland aus.

Die Frage der Kriegsschuld bildet auch den Ausgangspunkt von Shimizus Buch. An seine Generation gerichtete vereinfachende Beschuldigungen weist der Verfasser indessen von sich. Shimizu zufolge müssen Vorwürfe dieser Art auf die wachsende Unkenntnis der damaligen Verhältnisse zurückgeführt werden. Als einer der wenigen Zeitzeugen will er deshalb berichten, "wie es wirklich gewesen". Im Gegensatz zu Sakuramoto bezieht der Autor die Besatzungszeit in seine Darstellung ein. Denn mit dem 15. August 1945 habe lediglich die bewaffnete Auseinandersetzung geendet.

⁹ In bezug auf das kriegszeitliche Kino sei auf seinen Beitrag in *The Japan / America Film Wars* hingewiesen. Es handelt sich um eine gekürzte Fassung von Teilen des vorgestellten Buches. Seine jüngste Veröffentlichung wendet sich ebenfalls dieser Periode zu; *Shanghai sokai eiga shishi* ("Eine Privatgeschichte des Films in der Konzession Shanghai"), Shinchô Sha 1995.

Großostasiatischer Krieg und japanischer Film
Die Kriegsproduktionen "vom Stehplatz aus gesehen"

Das Buch gliedert sich in drei chronologisch geordnete Kapitel. Während das erste die Entwicklung der Rahmenbedingungen des Mediums bis zum Ausbruch des militärischen Konflikts mit den Alliierten verfolgt, gehen das zweite und das dritte Kapitel vor allem auf die Uraufführungen der Jahre 1942 bis 1945 ein. Charakteristisch für die Darstellung ist, daß Sakuramoto über weite Strecken informiert, indem er Auszüge aus Materialien — Tageszeitungen, Filmzeitschriften und amtlichen Publikationen — zu bestimmten Fragestellungen gruppiert.

Ein knapper Überblick verdeutlicht im ersten Kapitel, daß in Japan staatliche Eingriffe bis in die dreißiger Jahre sich weitgehend auf die Zensur fertiger Produkte beschränkt hatten. Die Wahrnehmung der gesellschaftlichen Einflußkraft des Kinos führte indessen zur Forderung nach einer aktiveren Politik, die mit der Verabschiedung des "Filmgesetzes" (*Eiga hô*) 1939 verwirklicht wurde.

Der Autor gibt den Wortlaut des Gesetzes wieder und konzentriert sich auf einige Zielsetzungen und Auswirkungen. Unter anderem dokumentiert er, daß die Vergabe von Prädikaten durch das Kultusministerium (*Monbushô suisen seido*) sowie die "Pflichtaufführung von Kultur- und Nachrichtenfilmen" (*bunka jiji eiga no kyôsei jôei*) zur Produktion und Aufführung von Werken führen sollten, welche die Erfüllung "staatspolitischer" Interessen thematisierten. Dabei hebt Sakuramoto hervor, daß Kritiker an den Auszeichnungen beteiligt wurden, nachdem sie das undurchsichtige und bürokratische Verfahren bemängelt hatten.

Die Entstehung des "staatspolitischen Films" (*kokusaku eiga*) führt der Verfasser dagegen auf die Aktivitäten des "Amts für [öffentliche] Information des Kabinetts" (*Naikaku Jôhō Kyoku*) zurück, das im Dezember 1940 gebildet worden war, um die Öffentlichkeitsarbeit der Ministerien zu koordinieren. Eine Unterabteilung der Behörde hatte die Studios erstmals 1941 beauftragt, sogenannte "nationale Filme" (*kokumin eiga*) herzustellen. Sakuramoto beschreibt die Förderung dieser Auftragswerke, die laut einer der erwähnten zeitgenössischen Definitionen die "edlen nationalen Ideale offenbar werden lassen, im nationalen Leben wurzeln, dieses bereichern, künstlerisch sehr gehaltvoll sein sowie zur Aufklärung und Propaganda hinsichtlich der Durchführung staatspolitischer Maßnahmen beitragen" sollten (38).

Den letzten Schwerpunkt des Kapitels bildet die "Neue Ordnung des Films in Vorbereitung auf den Krieg" (*rinsen eiga shin taisei*), die das "Amt für

öffentliche Information“ seit August 1941 anstrebte. Um die knappen Ressourcen möglichst effektiv im staatlichen Interesse zu nutzen, sollten die Unternehmen konzentriert und unter eine zentrale Lenkung gestellt werden. Wie Sakuramoto veranschaulicht, kooperierten die Unternehmen jedoch nicht bereitwillig. Die “Neue Ordnung” konnte deshalb nicht in der geplanten Form und nur mit Verzögerungen verwirklicht werden. Der Kritiker Tsumura Hideo, dessen Kommentar der Verfasser neben einer Reihe von Äußerungen zum Kriegsausbruch wiedergibt, bezeichnete die Maßnahmen denn auch als verspätet und nicht weitreichend genug (58).

Im zweiten Kapitel, das sich den Jahren 1942 und 1943 zuwendet, rückt das Kinoprogramm in den Vordergrund. Der Autor behandelt zunächst die vom Kultusministerium ausgezeichneten Werke. Während eine umfassende Erwähnung der Uraufführungen des Jahres 1942 darüber entfällt, besteht dieser Anspruch für das Jahr 1943. Den einzelnen Filmen werden wichtige Produktionsdaten (Regisseur, Drehbuchautor, Produktionsfirma, fördernde Institutionen und Prädikate) beigegeben. Es folgen kurze Erläuterungen zur Handlung, denen Auszüge aus der zeitgenössischen Kritik gegenübergestellt sind. Ästhetische Fragestellungen spielen insgesamt eine untergeordnete Rolle. Der Nachweis, daß Film ein Mittel zur “Erfüllung staatspolitischer Zwecke” war, erfolgt primär über die Handlung.

Aus dem Anspruch, alle Uraufführungen vorzustellen, ergibt sich interessanterweise, daß auch einige deutsche Produktionen in die Darstellung einbezogen werden.¹⁰ Beispielsweise *Ohm Krüger* lief 1943 mit Auszeichnung des Kultusministeriums an. Dabei war der Tobis-Film, um dessen japanische Fassung sich der “Führer” persönlich gekümmert hatte, nicht unumstritten. Der Regisseur Yoshimura Kôzaburô befürchtete gar, daß er auf das japanische Publikum kriegsermüdend wirken könnte (110).

Die Auseinandersetzung mit den Werken ist mehrheitlich knapp. Mitunter werden die meist nur aus wenigen Sätzen bestehenden Kritikerzitate aber über Seiten ausgedehnt, und weitere Materialien — Aussagen des Regisseurs, Werbetexte oder Berichte von Behörden — treten hinzu. Seltener schließen sich Bemerkungen des Verfassers (geb. 1933!) an. Er berichtet von seinen damaligen Eindrücken oder äußert Bedenken, falls es in der Nachkriegszeit

10 Die Aufführung der bis zuletzt populären Hollywood-Produktionen war mit Kriegsausbruch verboten worden. Mit dem Deutschen Reich bestand indessen weiterhin ein begrenzter Austausch von Filmen, der sich allerdings durch die Sperrung der Transsibirischen Eisenbahn nicht einfach gestaltete. Vgl. Boguslaw DREWNIAK: *Der deutsche Film 1938–1945: Ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf: Droste 1987: 835–8.

zu Wiederaufführungen kam. Der Leser erfährt so etwa, daß Ozu Yasujirô's *Chichi ariki* ("Es war einmal ein Vater", Shôchiku, 1941) ein Auftragswerk des "Amts für öffentliche Information" war und nicht als Ausdruck des Widerstandsgeistes des Regisseurs anzusehen sei.

Teilweise in separaten Unterkapiteln, in der Mehrzahl der Fälle jedoch im Zusammenhang mit verschiedenen Uraufführungen, erscheinen Erläuterungen zur staatlichen Filmpolitik, zur Lage der Unternehmen und zu den Entwicklungen in der Themenzusammensetzung des Programms. Daraus geht beispielsweise hervor, daß die Behörden versuchten, breitere Publikumsschichten für ausgewählte Produktionen zu erschließen. In den Schulen wurde aus diesem Grund das Fach "Filmerziehung" (*eiga kyôiku*) eingeführt. Eine weitere Maßnahme bestand in der Bildung "mobiler Projektionsgruppen" (*idô eisha han*), die vor allem die Bevölkerung abgelegener ländlicher Regionen in den Zuschauerkreis einbeziehen sollten. Sakuramoto liefert zu solchen Unternehmungen eine Vielzahl von Informationen und veranschaulicht, daß ihnen durch den Mangel an technischer Ausrüstung Grenzen gesetzt waren.

Im dritten Kapitel, das den Zeitraum bis zur Kapitulation behandelt, erfolgt die Vorstellung der Uraufführungen rein chronologisch. Da der Autor zum größten Teil dieser Filme keinen Zugang hatte, gibt er Passagen aus Werbetexten wieder, um ihre Handlung zu verdeutlichen.

Wiederum in Exkursen geht Sakuramoto auf die Situation des Mediums ein. Ausführlichere Beachtung erfahren die im Februar 1944 erlassenen "Notstandsverfügungen für den Entscheidungskampf" (*kessen hijô sochi*), die unter anderem zur Schließung zahlreicher Kinos und Kürzung der Laufzeit von Spielfilmen führten. Inhaltlich hatten sich die gezeigten Werke von nun an darauf zu konzentrieren, die "traditionelle Geisteskultur Japans" (*dentôteki Nippon seishin bunka*) zu fördern, "Kampfgeist anzufeuern" (*sen'i kôyô*) und "Kampfkraft zu stärken" (*senryoku zôkyô*) (140).

Die Auswirkungen der Notstandsverfügungen lassen sich an der Abwicklung der Uraufführungen beobachten. Die Zahl der "Stücke zur Steigerung der Produktionskapazität" (*seisanryoku zôkyô mono*) etwa stieg an. Hinter Titeln wie *Kessen* ("Entscheidungsschlacht", Yoshimura Kôzaburô, Shôchiku, 1944) verbergen sich Schilderungen des Kampfes an der "ersten Linie der Heimatfront" (135), deren Intention es war, die Bevölkerung zur Aufopferung für die Produktionssteigerung zu bewegen. Komödien, die im Dritten Reich in dieser Phase so häufig zur Aufführung kamen,¹¹ fehlen dagegen fast völlig.

11 1944 zählten rund 53% der Uraufführungen im Dritten Reich zu diesem Genre. Vgl. Gerd

Bevor der Autor das letzte Kapitel mit Bemerkungen zum Wiederaufleben des Kinobetriebes nach der Niederlage schließt, geht er auf die Situation der Filmindustrie in Korea und die Bedeutung von "Titelmelodien" (*eiga shudai ka*) ein. Demzufolge wurden unter der Leitung des japanischen Generalgouverneurs in Korea Maßnahmen durchgesetzt, die dem "Filmgesetz" und der "Neuen Ordnung" entsprachen. Im folgenden Unterkapitel versucht Sakuramoto nachzuweisen, daß Titelmelodien zur Unterstützung der propagandistischen Wirkung eingesetzt wurden. Er gibt deshalb die ersten Strophen einer Auswahl von Liedern aus den Jahren 1940 bis 1944 wieder.

In diesem Unterkapitel klingt bereits der Schluß an, den der Verfasser aus seiner Betrachtung des kriegszeitlichen Kinos zieht. So sieht er es als erwiesen an, daß das Kino zur Mobilisierung der Bevölkerung beigetragen hat, und er hält es für bedenklich, daß in der Nachkriegszeit keine erwähnenswerte Auseinandersetzung mit dieser Tatsache erfolgte. Im Nachwort hebt er hervor, daß Kritiker — deren spärliche Äußerungen im Vorwort bemängelt worden waren — diesen Vorgang maßgeblich unterstützt haben.

Hier erfährt der Leser außerdem, daß "Großostasiatischer Krieg und japanischer Film" die gekürzte Version eines Buches ist, das der Autor vor mittlerweile mehr als zehn Jahren im Auftrag eines ungenannten Verlags verfaßt hat. Diese ursprüngliche Version wurde nicht veröffentlicht, weil sie zu viele persönliche Angriffe enthielt.

Auch in der vorliegenden Form versammelt das Buch jedoch eine Reihe beachtenswerter Materialien. Besonders interessant erscheinen die Textauszüge, die veranschaulichen, wie Kritiker oder Regisseure sich im öffentlichen Raum über staatliche Maßnahmen, die eigene Rolle im Kontext des Pazifischen Krieges, Trends in der Produktion und einzelne Filme äußerten.

Über der Wiedergabe dieser Zeugnisse ist die Wahrnehmung des Programms "vom Stehplatz aus" weitgehend in den Hintergrund geraten. Wie der Autor zutreffend im Nachwort bemerkt, ist an deren Stelle eine knappe Vorstellung der Uraufführungen der Jahre 1942 bis 1945 getreten. Sicherlich gelingt es ihm damit, den Eindruck zu vermitteln, daß ein großer Teil des Programms staatlich kontrollierte Propaganda transportierte. Dieses dürfte jedoch von niemandem ernsthaft bestritten werden. Die Vorstellung, die der Leser von der Handlung eines Werks und der Kritikerreaktion erhält, bleibt in der Mehrzahl der Fälle sehr vage. Grundsätzlich gilt es zu fragen, wieviel Werbetexte

ALBRECHT: *Nationalsozialistische Filmpolitik: Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches*, Stuttgart: Enke 1969: 110.

oder nach den Intentionen des Verfassers ausgewählte, knappe Auszüge aus der zeitgenössischen Kritik über einen Film aussagen können.

Wichtiger war es dem Autor denn wohl zu dokumentieren, daß auch in der Folgezeit führende Kritiker die Instrumentarisierung des Mediums für staatliche Interessen gefordert und durch Mitarbeit in Kommissionen unterstützt haben. Damit konfrontiert er zum Beispiel die Darstellung Iijima Tadashis mit der "Realität". Zweifellos werden so Teilaspekte der nachkriegszeitlichen Selbstdarstellung der Welt des Films korrigiert. In diesem Zusammenhang wäre aber zunächst eine ausführlichere Behandlung der Vergangenheitsbewältigung in diesem Bereich des kulturellen Lebens wünschenswert gewesen. Zwar nennt Sakuramoto im Nachwort seines Buches etwa mit den Schriften Itami Mansaku¹² Stationen dieses Prozesses. Unklar bleibt allerdings, warum nicht näher auf sie eingegangen wurde.

Krieg und Film

Japanisches Kino während der Kriegs- und Besatzungszeit

Shimizus Veröffentlichung behandelt einen längeren Zeitraum. Die sechs chronologisch geordneten Kapitel umfassen etwa die Jahre 1931 bis 1952. Im Vergleich zu Sakuramoto sind sie klarer untergliedert, wobei die Darstellung gelegentlich an letzteren erinnert. Denn auch Shimizu läßt Auszüge aus verschiedenen Materialien in den Text einfließen. Statt mit den Abbildungen von Filmplakaten, auf die Sakuramoto zur Illustration zurückgreift, ist das Buch jedoch großzügig mit Standbildern ausgestattet, die sich über den Index erschließen lassen.

Im ersten Kapitel erläutert der Autor Bezeichnungen und Periodisierungen militärischer Auseinandersetzungen des modernen Japan, um dann zu der Frage überzugehen, warum der größte Teil der Bevölkerung kein Bewußtsein einer Kriegsschuld entwickelt hatte, als der "Mandschurische Zwischenfall" (*Manshû jihen*) ausbrach. Shimizu zufolge ist dies darauf zurückzuführen, daß die 1894 einsetzende Reihe von Konflikten erfolgreich und mit enormen Territorialgewinnen verbunden gewesen war. Kriegführung sei deshalb als Inbegriff des Fortschritts angesehen worden.

12 Vgl. ITAMI Mansaku: "Über die Kriegsschuld (1946)", übers. v. Regula KÖNIG, *Filme aus Japan: Retrospektive des japanischen Films, 12. September – 12. Dezember 1993*, Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek 1993: 107–10.

Bereits aus diesem Teil geht hervor, daß der Verfasser eine ausführliche Erläuterung der politischen Ereignisgeschichte bietet. Neben den seinerzeit offiziellen und den mittlerweile anerkannten Interpretationen von Ereignissen erfährt die zeitgenössische Terminologie Beachtung. Shimizu hält dies für notwendig, weil die gegenwärtig üblichen Begriffe (etwa "Pazifischer Krieg", *Taiheiyô sensô*) das mentale Kolorit der älteren Bezeichnungen (etwa "Großostasiatischer Krieg", *Dai Tôa sensô*) vermissen ließen.

Die folgenden Teile verdeutlichen, daß die Verbindung "Krieg und Film" in bezug auf das Kinoprogramm eine andere Bedeutung annimmt als bei Sakuramoto. Shimizu berücksichtigt einen großen Teil der Aufführungen nicht und konzentriert sich auf die Verarbeitung militärischer Konflikte. Sein Anliegen ist es, diese Filme verschiedenen Genres zuzuordnen, sie mit mentalen Strukturen der Gesellschaft zu verknüpfen und exemplarische Werke zu liefern. Zu diesen Beispielen werden knappe Inhaltsangaben oder zumindest die Produktionsdaten angeführt.

Im zweiten Kapitel erfährt der Leser so, daß der "Mandschurische Zwischenfall" 1931 die Popularität der "[sozialkritischen] Tendenzfilme" (*keikô eiga*) beendete. An ihre Stelle traten sogenannte *Manshû jihen mono*, die dem nationalen Hochgefühl entsprachen. Als besonders erfolgreich bezeichnet Shimizu etwa die teilvertonte Shôchiku-Produktion "Mandschurischer Marsch" (*Manshû kôshin kyoku*, Shimizu Hiroshi und Sasaki Yasushi, 1932), die von dem beliebten, gleichnamigen Musikstück inspiriert worden war.

Anschließend behandelt der Verfasser die Kämpfe, die Anfang 1932 in Shanghai ausbrachen. Er berichtet von der propagandistischen Ausschlichtung der als die "drei heldenhaften Fleischkugeln" (*Nikudan san yûshi*) bekannt gewordenen Pioniere, die bei dem Versuch, eine Bresche in die Stacheldrahtsicherung der chinesischen Linien zu sprengen, umgekommen waren. Bereits wenige Monate später liefen in den Kinos mehrere kitschige Produktionen an, die das offiziell als Heldentat der Selbstaufopferung gefeierte Ereignis aufgriffen.

Nachdem Shimizu die außenpolitische Entwicklung auf diese Weise bis an das Jahr 1937 herangeführt hat, geht er im letzten Teil des Kapitels auf den "im Landesinneren aufeinanderfolgenden Terror" ein, um die kausale Verknüpfung seiner Erzählung zu gewährleisten.

Die Auswirkungen des "China-Zwischenfalls" (*Shina jihen*) auf das Kino bilden das Thema des dritten Kapitels, in dem erstmals Details zur Biographie des Autors bekannt werden. Shimizu verdeutlicht hier, daß die spürbar ernstere Lage nicht nur einen Entwicklungsschub für dokumentarische Stücke bewirkte,

sondern auch ein neuartiges Kriegsfilm-Genre hervorbrachte. Während nach dem “Mandschurischen Zwischenfall” vor allem kitschige “Heldenpreisungsfilme” (*ei-yû raisan eiga*) hergestellt worden waren, erschienen nun Werke, die sich dem Kriegsgeschehen ernsthafter näherten. Sie zeichneten sich dem Verfasser zufolge dadurch aus, daß sie die chinesische Armee, aber nicht die chinesische Bevölkerung als Feind porträtierten. Elemente wie die rassenbewußte Zeichnung des Feindes, hartes Training oder Generalmobilisierung, die später dominant werden sollten, spielten zu diesem Zeitpunkt noch keine Rolle. Die Nikkatsu-Produktion *Gonin no sekkôhei* (“Fünf Kundschafter”, 1938) des Regisseurs Tasaka Tomotaka, die 1938 in Venedig als erster japanischer Film einen internationalen Preis erhielt, ist eines der exemplarischen Werke, auf die Shimizu hinweist.

Mit dem Ende großangelegter militärischer Operationen und der Konzentration auf den Ausbau der besetzten Gebiete entstand dagegen ein Genre, das die Faszination des Publikums für die Weite des chinesischen Kontinents widerspiegelte. In diesem Zusammenhang nennt Shimizu die populäre “Kontinent-Serie” (*Tairiku shirîzu*) der Tôhō-Studios. Der Handlungskern der mit “Lied der weißen Orchidee” (*Byakuran no uta*, Watanabe Kunio, 1939) einsetzenden Serie bestand in der problematischen Liebesbeziehung zwischen einem japanischen Mann und einer chinesischen Frau (dargestellt von der vorgeblich chinesischen Li Hsiang-lan, jap. Ri Kôran, alias Yamaguchi Yoshiko). Die Überwindung der Hindernisse, die dieser Beziehung entgegenstanden, sollte die Möglichkeit einer harmonischen Koexistenz der beiden Völker symbolisieren.

Das vierte Kapitel setzt sich mit dem “Filmgesetz” und der weiteren Entwicklung des staatlichen Kontrollsystems auseinander. Nachdem Shimizu die Vorbildfunktion des Dritten Reiches erwähnt hat, faßt er den Inhalt des Gesetzes zusammen und zeigt auf, warum ein großer Teil der Betroffenen positiv reagierte. Shimizu führt dies nicht zuletzt darauf zurück, daß der Film als Teil des kulturellen Schaffens anerkannt und seine Förderung festgeschrieben wurde. Weiter schien das Gesetz die wirtschaftliche Situation der Unternehmen abzusichern. Die Einführung der Vorzensur etwa minderte das Produktionsrisiko der Studios. Mit der Person des Kritikers Iwasaki Akira, der das Gesetz in der Zeitung *Asahi* angegriffen hatte, liefert der Autor allerdings auch eine der wenigen, aus der heutigen Sicht — wie er betont — begründeten alternativen Positionen, welche die Öffentlichkeit erreichten.

Neben dem Aufleben des “Kulturfilms” (*bunka eiga*) — die deutschen Ursprünge des Konzepts und die ersten japanischen Meisterwerke treten hervor — veranschaulicht der Verfasser in der Folge die innen- und außenpolitische

Entwicklung bis zum Ausbruch des Konflikts mit den Alliierten, wobei die wesentlichen Fakten zur “Neuen Ordnung” vermittelt werden.

Im fünften Kapitel wendet sich Shimizu den Jahren des “Großostasiatischen Krieges” zu. Vor dem Hintergrund des Verlaufs der Auseinandersetzung widmet sich ein großer Teil der Ausführungen verschiedenen Aspekten der Frage, wie die Behörden die Moral der Bevölkerung zu erhalten suchten.

Das Interesse des Verfassers gilt zunächst den “nationalen Filmen”, deren Herstellung die Unternehmen trotz der starken Förderung durch das “Amt für öffentliche Information” offenbar nicht mit dem erwünschten Enthusiasmus betrieben. Das Prädikat sei deshalb seit 1944 zunehmend inflationär verwendet worden, um das sinkende Niveau der Produktionen zu verschleiern.

Zum allgemeinen Programm übergehend, erläutert Shimizu, daß die staatliche Propagandastrategie in den ersten Jahren um die “Darstellung der Kriegserfolge” (*senka no demonsutorêshon*) kreiste. Aufwendige, von Heer und Marine unterstützte Inszenierungen der Anfangssiege wie die mehrfach ausgezeichnete Tôhō-Produktion *Hawai Marê oki kaisen* (“Der Seekrieg von Hawaii bis Malaya”, Yamamoto Kajirô, 1942) sollten die militärische Leistungskraft Japans demonstrieren und den Kampfgeist auf einem hohen Niveau halten. Mit den ausbleibenden Erfolgen wurden großangelegte Werke dieses Stils selten. Bis in die Endphase des Krieges folgten indessen “Kulturfilme” den militärischen Operationen.

Den Wandel der Propagandastrategie verdeutlichen ebenfalls die “Gedenkvorführungen anlässlich des Kriegsbeginns” (*kaisen kinen jôei*), denen sich Shimizu in der Folge zuwendet. Zum ersten Jubiläum am 8. Dezember 1942 waren noch Produktionen des oben erwähnten Typs gezeigt worden. Der Film “Die Marine” (*Kaigun*, Tasaka Tomotaka, Shôchiku, 1943) — die Wahl für das zweite Jubiläum — blendet dagegen das Kampfgeschehen bereits weitgehend aus und konzentriert sich auf die militärische Ausbildung; mit dem Ziel, Rekruten anzuwerben. Die 1944 aufgeführten Werke *Raigeki tai shutsudô* (“Torpedogeschwader sticht in See”, Yamamoto Kajirô, Tôhō, 1944) und *Rikugun* (“Das Heer”, Kinoshita Keisuke, Shôchiku, 1944) schließlich vermitteln laut Shimizu ein Gefühl der Krise oder rücken die Trauer einer Mutter, die ihren Sohn an die Front verabschiedet, in den Vordergrund.

Der verbleibende Teil des Kapitels führt die Ereignisgeschichte bis zur Kapitulation aus, wobei der Verfasser den Auswirkungen des Krieges auf die Heimatfront große Aufmerksamkeit schenkt. Dabei weist er auf verschiedene Genres hin, deren Entstehung neue “staatspolitische” Notwendigkeiten reflektierte. Neben den “Stücken zur Steigerung der Produktionskapazität”, die

Shimizu zufolge seit der Uraufführung von „Heißer Wind“ (*Neppû*, Yamamoto Satsuo, Tôhō) im Oktober 1943 in stetig steigender Zahl erschienen, werden etwa Filme genannt, welche die Taten sogenannter „Kriegsgötter“ (*gunshin*) porträtieren. Auch die Umgestaltung des Aufführungswesens im Rahmen der „Notstandsverfügungen für den Entscheidungskampf“ und das anschließende Erlahmen unter dem Einfluß der Bombenangriffe berücksichtigt der Autor eingehend.

Das sechste Kapitel behandelt die Besatzungszeit, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll.

Die Frage der Kriegsschuld ist in Shimizus Veröffentlichung ebenfalls stets präsent. Im Vergleich zu Sakuramotos Buch soll aber nicht der Beitrag des Mediums zur Mobilisierung der Bevölkerung herausgestellt werden. Als Zeitzeuge ist Shimizu sich dieser Problematik bewußt. „Krieg und Film“ entbehrt denn auch des skandalisierenden Tones, der Sakuramotos Darstellung mitunter eigen ist. Demgegenüber führt die detailliertere Erläuterung des zeitgeschichtlichen Kontexts zu einer Entlastung der Beteiligten. Dabei leugnet der Verfasser keineswegs, daß das Kino vor allem seit den späten dreißiger Jahren als Instrument staatlicher Propaganda funktionierte. Während aber Sakuramoto stets hervorzuheben sucht, daß die Rolle als „Waffe im Weltanschauungskrieg“ bereitwillig angenommen wurde, läßt Shimizu diesen Aspekt weitgehend unbeachtet. Filmschaffende und Bevölkerung verschmelzen tendenziell. Sie erscheinen nicht nur als Opfer staatlicher Manipulation und zeitgenössischer Umstände, sondern auch als Leidtragende des Krieges selbst, nachdem die Kampfhandlungen sich dem Heimatland näherten. Laut Shimizu brachte die Besatzungszeit nicht das Ende der Manipulation durch die Behörden. Tatsächlich ist seinen Ausführungen zu entnehmen, daß etwa Werke des Dokumentarfilmers Kamei Fumio sowohl von der japanischen (*Tatakau heitai*, „Kämpfende Soldaten“, Tôhō, 1939) als auch von der amerikanischen Verwaltung (*Nihon no higeki*, „Die Tragödie Japans“, Nichiei, 1946) verboten wurden. Die Erfahrungen einzelner Personen können jedoch nicht als Erklärungsmuster einer ganzen Periode dienen.

Von besonderem Interesse ist indessen Shimizus Behandlung der zeitgenössischen Produktion. „Krieg und Film“ korrigiert bestimmte Urteile und lenkt den Blick auf unzureichend behandelte Bereiche. Wie Freda Freiberg bemerkt hat,¹³ bezeichnen Anderson und Richie beispielsweise die erwähnte „Konti-

13 Freda FREIBERG: „Genre and World War II Japanese Feature Film: ‘China Night’ (1940)“, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 12-3 (1992): 245.

nent-Serie" schlicht als "national policy pictures with Chinese settings"¹⁴. Shimizu dagegen unterstreicht ihre Bedeutung und verdeutlicht, warum Staat und Bevölkerung an dieser Serie interessiert waren.

Wichtiger noch erscheinen die Periodisierungen, die der Autor einführt. So trennt Shimizu etwa die Produktionen, die auf den Krieg gegen China reagierten, klar von den Filmen, die nach dem Ausbruch des Pazifischen Konflikts hergestellt wurden. Diese Perioden werden oft verwischt, um die Charakteristika der früheren Werke als exemplarisch für die Einzigartigkeit des japanischen Propagandafilms herauszustellen.¹⁵

Schlußbemerkungen

Die Veröffentlichungen von Sakuramoto und Shimizu waren zum Zeitpunkt ihres Erscheinens bemerkenswert, weil sie sich einem wenig beachteten Feld zuwendeten. Offensichtlich handelte es sich aber um Vorboten eines wachsenden Interesses, das mit dem Heranrücken von "100 Jahre Kino" und "50 Jahre Ende des Zweiten Weltkrieges" entstanden ist. Mit *Teikoku no ginmaku: Jūgonen sensō to Nihon eiga* ("Die Leinwand des Kaiserreichs: Japanisches Kino im Fünfzehnjährigen Krieg") von Peter B. High¹⁶ und der neuen Geschichte des japanischen Films von Satō Tadao¹⁷ liegen nun zwei weitere Werke vor.

Auf welche Weise aber lassen sich die vorgestellten Veröffentlichungen in die existierende Literatur einordnen? Wie verschiedentlich angeführt wurde,¹⁸ besteht die westliche Literatur zum einen aus Überblicksdarstellungen, die einen Teil der Produktion der dreißiger und vierziger Jahre in ihr jeweils spezifisches Programm der kulturellen Besonderheit des japanischen Films eingliedern.¹⁹ Zum anderen handelt es sich um Darstellungen, die bestimmte

14 ANDERSON u. RICHIE, 1982: 154.

15 Vgl. zum Beispiel die einleitenden Bemerkungen zu William B. HAUSERS Beitrag in *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, hrsg. v. Arthur NOLLETTI u. David DESSER, Bloomington u. Indianapolis: Indiana University Press 1992: 193–4.

16 Am 15. August 1995 im Verlag der Universität Nagoya erschienen.

17 SATŌ Tadao: *Nihon eiga shi*, 4 Bde., Iwanami Shoten 1995.

18 So von FREIBERG, 1992. Ausnahmen bilden *The Japan / America Film Wars* oder die kürzlich veröffentlichte Dissertation von Darrell William DAVIS (*Picturing Japaneseess: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, New York: Columbia University Press 1996).

Werke berücksichtigen, weil sie zum Schaffen eines der “großen Meister” vom Rang eines Kurosawa, Mizoguchi oder Ozu zählen.²⁰

Fraglos werden die betreffenden Produktionen kontrovers und über die Grenzen dieser Einteilung hinweg diskutiert.²¹ Aber in beiden Fällen ist Filmgeschichte die Geschichte der “besten und prägnantesten Beispiele” und nicht der “Breite und Vielfalt des Filmschaffens”.²² Auch mit Shimizu ist in der japanischsprachigen Literatur keine Veröffentlichung sichtbar, die sich durch eine andere Perspektive auszeichnet. Wohl ist hier der Kreis bedeutender Regisseure erweitert, so daß beispielsweise die Werke von Kinoshita Keisuke eingehender behandelt werden.²³ Lediglich Sakuramoto scheint sich jedoch von der Betrachtung des “Exemplarischen und künstlerisch Wertvollen” zu lösen. Damit macht er darauf aufmerksam, daß eine Untersuchung der gesamten Produktion der Periode, die mehr als eine Chronologie der Uraufführungen bietet, weiterhin aussteht. Noch immer fehlt eine Studie, der zumindest die Handlungsabläufe aller Uraufführungen entnommen werden könnten. Eine solche Studie könnte als Ausgangspunkt dienen, Fragen überzeugend nachzugehen, die über das Problem der Kriegsschuld hinausgehen. Welche Normen und Werte suchte die staatliche Seite zu fördern, um die Bevölkerung zu mobilisieren? Welche Veränderungen ergaben sich über die Kriegsjahre? Wie stellen sie sich im internationalen Vergleich dar?

Internationale Gegenüberstellungen sollten sich dabei nicht auf Hollywood beschränken. Gemeinsamkeiten im filmpolitischen Bereich und nicht zuletzt im Kriegsverlauf lassen einen Vergleich mit dem nationalsozialistischen Kino

19 ANDERSON u. RICHIE, 1982; Joan MELLEN: *The Waves at Genji's Door: Japan Through Its Cinema*, New York: Pantheon 1976; Noël BURCH: *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, London: Scolar Press 1979. Der Titel *Reframing Japanese Cinema* ist dagegen in bezug auf das Kino der Kriegszeit nicht gerechtfertigt.

20 Etwa Audie BOCK: *Japanese Film Directors*, Tokyo: Kodansha International 1980; David BORDWELL: *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton: Princeton University Press 1988; Donald KIRIHARA: *Patterns of Time: Kenji Mizoguchi in the 1930s*, Madison: University of Wisconsin Press 1992; Stephen PRINCE: *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton: Princeton University Press 1991.

21 Zu *Chichi ariki* von OZU Yasujirō beispielsweise BORDWELL, 1988: 289–95 und MELLEN, 1976: 156–60.

22 Knut HICKETHIER: “Filmgeschichte zwischen Kunst- und Mediengeschichte: Zur Einleitung”, *Filmgeschichte schreiben: Ansätze, Entwürfe und Methoden; Dokumentation der Tagung der GFF 1988*, hrsg. v. dems., Berlin: Edition Sigma Bohn 1989: 14.

23 Vgl. SATŌ Tadao: *Kinoshita Keisuke no eiga* (“Die Filme von Kinoshita Keisuke”), Haga Shoten 1984 oder YOSHIMURA Hideo: *Kinoshita Keisuke no sekai* (“Die Welt Kinoshita Keisukes”), Shine Furonto Sha 1985.

fruchtbar erscheinen. Die Tatsache etwa, daß Goebbels “Ministry of Illusion”²⁴ mit zunehmender Belastung der Heimatfront große Energien auf den Entwurf eskapistischer Visionen im Stil eines *Münchhausen* konzentrierte, während die japanische Seite sich offensichtlich dem Ziel der Produktionssteigerung widmete, dürfte untersuchenswert sein.

Womöglich würden Unternehmen dieser Art die Kapazitäten einzelner Personen überschreiten und nur als größeres Forschungsprojekt zu leisten sein. Sie könnten den japanischen Film des Zweiten Weltkrieges allerdings wirklich vor dem Vergessen bewahren, das ihm laut dem eingangs beigebrachten Zitat droht.

24 Eric RENTSCHLER: “The Ministry of Illusion: German Film 1933–1945”, *Film Comment* 30-6 (November / Dezember 1994): 34–42.