

# „Links“ und „Rechts“ suchen – Eine neue Identität im japanischen Film

Luk van Haute (Hogeschool Gent)

Mit dem Platzen der *bubble economy* in den frühen Neunzigern des vorigen Jahrhunderts geriet Japan in eine schwere Krise, nicht nur wirtschaftlich, sondern auch politisch und gesellschaftlich. Die sicheren Pfeiler des Nihonjinron-Diskurses (Gruppenbewußtsein, gemeinsame Herkunft, Homogenität) begannen zu bröckeln: „Japanischsein“ reichte als bequeme Identifikationsmöglichkeit nicht mehr aus, neue und andere Kriterien waren zu finden. Ähnliche Krisen wie diese gab es zwar schon früher: waren es damals politische Slogans wie der Ruf nach „Demokratisierung“<sup>1</sup> (nach dem Zweiten Weltkrieg) oder „Internationalisierung“ (in den Achtzigern), scheint man nun die Antwort auf das neueste Systemversagen in der „Individualisierung“ zu suchen. Gegen Ende der Neunziger begannen Politiker und Medien als Ausweg aus der Krise zu verkünden, daß die Japaner „Individuen“ werden sollten. Aber wieder einmal versäumten sie es, klar zu definieren, was das eigentlich bedeuten soll. Wurde die junge Generation der Nachkriegsjugendlichen durch die sogenannte Demokratisierung desillusioniert, so scheint die junge Generation des Nach-*bubble*-Japan mehr und mehr unzufrieden und desorientiert zu sein, und dies spiegelt sich in der gegenwärtigen Literatur und dem Kino wider.

Gleichzeitig zwingt die Globalisierung auch zur Suche nach einer neuen Identität im internationalen Kontext. In Übereinstimmung mit der sozioökonomischen Realität konnten wir in der letzten Zeit filmische Versuche sehen, die die Japaner sowohl innerhalb der japanischen Gesellschaft als auch innerhalb Asiens wieder stärker in einen asiatischen statt in den hergebrachten westlichen Kontext stellten. Eine Reihe dieser Filme (z. B. Harada Masatos Werke, *KT* von Sakamoto Junji oder Filme über seit Generationen in Japan ansässige Koreaner wie Yukisada Isaos *Go*) behandeln zwar politische Themen, sollen aber primär unterhalten und nicht informieren, um zu bekehren oder aufzuwiegeln.

Unser Beitrag untersucht Beispiele aus dem „linken“ und aus dem „rechten“ Lager und wird insbesondere auf Unterschiede inhaltlicher Art, aber auch auf Budgets, Finanzierungsquellen, Vertriebswege, Filmstarts und Marketingmittel eingehen. Wir werden auch die offenen oder verdeckten ideologischen und poli-

---

1 Beschrieben in Legenden über nihilistische Jugendkriminalität von Schriftstellern wie Ishihara Shintarô (die *taiyôzoku*-Bücher, die mit seinem jüngeren Bruder Yûjirô verfilmt wurden) oder dem mehr politisch inspirierten Ôe Kenzaburô (*Seventeen* usw.) sowie in Filmen von u. a. Ôshima Nagisa (z. B. *Seishun monogatari* / „Cruel Story of Youth“).

tischen Motivationen der Macher untersuchen, ebenso die Märkte, auf die sie zielen, die Reaktionen des Publikums und die Art und Weise, wie die Verantwortlichen mit ihrem Publikum interagieren (über Internetseiten etc.).

Auf der einen Seite haben wir Filme, oft Dokumentarfilme, wie *A* und *A2* von Mori Tatsuya (1998/2002) über die Aum-Sekte oder *Atarashii kamisama* („The New God“, 1999) von Tsuchiya Yutaka, der seinen Film über eine nationalistische Punk-Band nicht nur initiiert, sondern gänzlich unabhängig realisiert hat.<sup>2</sup> Tsuchiya ist auch in einer Organisation namens „Video Act“<sup>3</sup> aktiv, in der er die neuesten Medien nutzt, um sein Werk einem größeren Publikum zugänglich zu machen, als sein Budget es normalerweise erlauben würde. Anhand von *Atarashii kamisama* können wir auch die neue nationalistische Rhetorik mit derjenigen früherer Protagonisten, z. B. aus den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, vergleichen (anti-amerikanische Stimmung, Frust über die „Friedfertigkeit“).

Auf der anderen Seite haben wir Produktionen von etablierten Filmfirmen mit großem Budget, landesweitem Vertrieb sowie Unterstützung durch wichtige wirtschaftliche Gruppen und politische Organisationen. Die Beispiele hierfür sind Filme wie Itô Shun'yas *Pride: unmei no toki* (プライド・運命の時 / „Pride: The Fateful Moment“, 1997) und Fuji Yukios *Merudeka* (2001). Beide versuchen, Japan aus der historischen Perspektive des Pazifischen Krieges in den Kontext einer „asiatischen Bruderschaft“ zu stellen, um Lehren für die Gegenwart nahezulegen. Bei diesen Filmen ist der Regisseur selbst nicht Initiator des Projektes, fungiert vielmehr lediglich als Angestellter.

### Vernetzungen im Internet

1999 machte der junge linke Filmemacher Tsuchiya Yutaka 土屋豊 (geb. 1966) einen bemerkenswerten Dokumentarfilm mit dem Titel *Atarashii kamisama* (新しい神様),<sup>4</sup> der die Punk-Band *Ishin sekisui juku*<sup>5</sup> (維新赤誠塾) porträtiert. Ihre Mitglieder werben für eine nationalistische Gruppierung namens *Issuikai* und schreien auf der Bühne Slogans wie „*Tennô heika banzai!*“ 天皇陛下万歳

2 Andere Filmemacher, die sich in der Vergangenheit mit den Themen Kriegsschuld, Nationalismus und dem Kaiser auseinandersetzen, haben auch oft den dokumentarischen Stil gewählt (z. B. Hara Kazuos *Yukiyukite shingun* 行き行きて神軍 / „The Emperor's Naked Army Marches On“, 1987; s. dazu Jeffrey RUOFFS gleichnamiges Buch, erschienen in Trowbridge: Flicks 1998, 57 S.)

3 Website: <http://www.videoact.jp/> (Zugriff am 25.3.2007)

4 Frühere dokumentarische Arbeiten von Tsuchiya sind *Identity* (1993), *Anata wa tennô no sensô sekinin ni tsuite dô omoimasu ka* („What Do You Think About the Emperor's War Responsibility?“; 1996) und *Ryôko, nijûissai* („Ryôko, 21 Years Old“, 1998).

5 In den Untertiteln übersetzt als „Revolutionäre Wahrheit“, aber wörtlich bedeutet es eher „Treue Schule der Restauration“. *Ishin* („Erneuerung“) ist ein gebräuchlicher Begriff bei Nationalisten, die die Autorität des Tennô in derselben Weise wiederherstellen wollen, wie es in der *Meiji ishin*, der Meiji Restauration, geschah.

(„Lang lebe der Tennô!“) oder „Japan wurde vom Westen in den Krieg getrieben: Pearl Harbor war unsere einzige Chance!“

Ihrer Rede am Anfang des Films ist zu entnehmen, daß die Hauptdarstellerin der Dokumentation, die Sängerin Amamiya Karin, offensichtlich auf der Suche nach ihrer Identität als Japanerin ist und meint, ihr schwaches Selbstbewußtsein mit dem von diesen Gruppen propagierten Nationalismus (*minzoku-shugi* 民族主義) aufrüsten zu können. Tsuchiya, der linke Filmemacher, denkt zunächst, daß er Einfluß auf Amamiyas nationalistischen Glauben nehmen kann, weil dieser ihm selbst nur als ein beliebig austauschbares Vehikel für ihre Identitätssuche erscheint. Auf einer Reise nach Nordkorea etwa, die seine Protagonistin unternimmt, um dort exilierte frühere Mitglieder der japanischen Terrorgruppe *Sekigunha* 赤軍派 (Rote Armee) zu treffen, zeigt sie sich zum Beispiel von der Hingabe des nordkoreanischen Volkes an seinen Führer Kim Il Sung und an die gemeinsame Sache sehr beeindruckt. Nicht weniger beeindruckt aber ist sie auch von Terayama Shûji 寺山修司 und seinen Texten über die Entführungen der Roten Armee in den Siebzigern; ein Gedicht aus seiner Feder wird am Anfang des Films zitiert – der Theater- und Filmemacher Terayama aber war alles andere als ein rechter Nationalist!

Tsuchiya gibt Amamiya eine Videokamera, die sie als Tagebuch einsetzt. Ihm allein vertraut sie in der Abgeschiedenheit ihrer Wohnung im Laufe des Films ihre innersten Gefühle und Gedanken an. Es wird klar, daß Amamiya – wie auch andere der interviewten Teenager – das friedliche Alltagsleben ihres Landes, das die Bevölkerung ihrer Meinung nach in einen Zustand der Apathie (*heiwa-boke* 平和ボケ) einlullt, gründlich satt hat. Sie nennt es „zum Kotzen friedlich“ (*hedo ga deru hodo heiwa* 反吐が出るほど平和) und findet Zuflucht in dem klaren Feindbild, das die extreme Rechte für sie bereithält. Deren Rhetorik ist sehr typisch für den nationalistischen Jargon, der seit Jahrzehnten in Japan gepflegt wird und der sich schon Anfang der sechziger Jahren fast wörtlich in Ôe Kenzaburôs *Seventeen* (セヴンティーン, 1961) dokumentiert findet. Ôe zählt ohne Zweifel zur Linken, und *Seventeen* ist wie *Atarashii kamisama* ein Versuch, sich in den ideologischen Gegner hineinzusetzen, statt ihn einfach denunzierend der Lächerlichkeit preiszugeben. Ähnlich wie Amamiya schließt sich auch der siebzehnjährige Held in Ôes Novelle mangels geistiger Führung und aus Frustration einer rechten Organisation an. Auch er verflucht den Frieden und wünscht sich eine Aufgabe, der er sein Leben verschreiben kann (Amamiya spricht von: *inochi o kakeru koto* 命をかけること). Ein Beispiel dafür findet sich in Kapitel 5 des Fortsetzungsbandes *Seiji shônenshû* (政治少年死す, 1961, „Tod eines politischen Jünglings“), in dem der Protagonist auf dem Rückweg von einer Störaktion gegen die Gedenkfeierlichkeiten zum 6. August in Hiroshima klagt, wie sehr er den Frieden hasse:

„Verdammt, ich hasse den Frieden,“ sage ich laut. Ich hasse den Frieden. Ich erinnere mich an die seltsame Einsamkeit, die kalte Leere, die ich [im Mai] empfand, als ich nach den Protesten das Parlamentsgebäude sah, wie es dort still und friedlich stand, und wie ich das Bier trank, das wir von den konservativen Abgeordneten bekommen hatten. Und ich erinnere

mich an die Unzufriedenheit, das erloschene Interesse nach der Entscheidung, die Versammlung der Pazifisten [in Hiroshima] nicht mehr zu stören. Auf der anderen Seite erinnere ich mich auch an den glitzernden Tennô mit seiner goldgelben Aura, wie er mir in meinen inneren Kämpfen in der Hitze der Nacht erschien. Ich erinnere mich an den Orgasmus an Körper und Seele für den Tennô, den ich während der Proteste in Hiroshima erlebte. „Verdammt, ich hasse den Frieden wirklich! Oh Tennô, zeig mir, was ich tun soll, oh Tennô, oh Tennô!“<sup>6</sup>

Später beginnt der siebzehnjährige Junge zu phantasieren, der Tennô erwarte von ihm persönlich, daß er die Verräter an der japanischen Nation umbringe – und dann tatsächlich den Vorsitzenden der Fortschrittspartei ermordet. In der Zelle erhängt er sich nach einem letzten Orgasmus über einer Vision vom Tennô.

Amamiya glaubt ebenfalls an den Tennô („weil es einfach ist“) und macht im übrigen einen einzigen Feind für alles verantwortlich: Amerika. („Selbst wenn ich in Hundescheiße trete, ist Amerika für mich daran Schuld.“)<sup>7</sup> Aber, wie schon gesagt, es könnte auch etwas oder jemand anderes sein.

Nach der Hälfte der Dreharbeiten, die von Februar bis April 1999 dauerten, verlassen Amamiya und der Gitarrist Itô die rechte Issuikai; nicht zuletzt aus Enttäuschung über deren Reaktion auf ihren Vortrag über ihre Reise nach Nordkorea. Amamiya fühlte sich nicht so dringend „gebraucht“, wie sie es erwartet hatte. Danach wird die Suche der beiden „individueller“. Für Itô bleibt sie vor allem ideologisch und politisch, aber für Amamiya ist es offensichtlich eine Suche nach sich selbst (*jibun sagashi no tabi* 自分探しの旅).

6 Diese Fortsetzung von *Seventeen* erschien in der Literaturzeitschrift *Bungakukai* im Februar 1961 (einen Monat nach *Seventeen* und nur wenige Monate, nachdem der siebzehnjährige Yamaguchi Otao den Vorsitzenden der sozialistischen Partei Asanuma Inejirô während einer Wahlkampfede vor laufender TV-Kamera (s. Veröffentlichung der Szene in *youtube*) erstochen hatte. Sie wurde aber nie als Buch veröffentlicht und ist nach fortwährenden Schikanen und Todesdrohungen der Aikokutô (der Patriotischen Partei von Akao Bin), zu der auch Yamaguchi gehört hatte, nicht in Ôes gesammelten Werken enthalten. Der Herausgeber von *Bungakukai* veröffentlichte eine Entschuldigung in der nächsten Ausgabe der Zeitschrift. Während der Protagonist in *Seventeen* nur entfernt auf Yamaguchi basiert, gleicht *Seiji shônen shisu* dem Attentatsfall in jedem Detail; Ôe verweigert übrigens bis zum heutigen Tag selbst die Übersetzung dieses Textes! Die englische Übersetzung von *Seventeen* wurde 1996 von Blue Moon Books, New York (übersetzt von Luk Van Haute, Einführung von Miyoshi Masao) veröffentlicht.

7 Oft bringt der gemeinsame Feind Amerika ein merkwürdiges Zweckbündnis der Ultrarechten und Ultralinken in Japan hervor, wie ein Mitglied der Roten Armee auch im Film sagt. In den späten Dreißigern und im Pazifischen Krieg waren rechts und links auch in der Mandschurischen Filmgesellschaft zusammengewürfelt, die von der japanischen Armee finanziert wurde und Alternativen zu chinesischen und amerikanischen Filmen herstellen sollte, so daß es in dieser Hinsicht eine gewisse Tradition gibt. Sowohl Links als auch Rechts sind, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, gegen amerikanische Militärbasen auf japanischem Boden. (Zur Sekigun s. Claudia DERICHS: „Die Japanische Rote Armee“, in: Wolfgang KRAUSHAAR (Hg.): *Die RAF und der linke Terrorismus*. Bd.2. Hamburg: Hamburger Edition 2006, S.809–827.

Allmählich entwickeln die Heldin des Films und ihr Regisseur Tsuchiya Sympathien füreinander.<sup>8</sup> Am Ende jubelt er sogar ihrer Punk-Band zu und gesteht, daß er Amamiya irgendwie braucht. Amamiya dagegen ist vor allem enttäuscht, daß sie die Kamera zurückgeben muß und damit ihr neu entdecktes Ausdrucksmittel verliert.

## Rechts

Im letzten Jahrhundert gab es zahlreiche propagandistische Versuche, die Öffentlichkeit von der Homogenität des japanischen Volkes durch die Produktion von „Nationalfilmen“ zu überzeugen. Eine ähnliche Bewegung scheint auch jetzt am Werke zu sein, und die nationalistische Rhetorik folgt der verstärkten (ökonomischen) Tendenz, Japan in Beziehung zu seinen asiatischen Nachbarn zu setzen, meist als deren Führer und Befreier. Repräsentativ dafür sind der oben bereits erwähnte *Pride: unmei no toki* (プライド・運命の時, Itô Shun'ya 伊藤俊也, 1997) über Tōjō Hideki 東条秀樹 und den Tōkyōter Kriegsverbrecherprozeß und *Merdeka* (ムルデカ 17805, 2001) von Fuji Yukio 藤由紀夫, der einen gemeinsamen Kampf von 2000 japanischen Soldaten thematisiert, die den Indonesiern nach dem Zweiten Weltkrieg beim ihrem Unabhängigkeitskampf gegen die Holländer zur Seite stehen – wobei *Merdeka* das indonesische Wort für Freiheit bzw. Unabhängigkeit ist.

Der eigentliche Titel dieses Films ist *Merdeka 17805*. Die im Titel zitierte mysteriöse Zahl bezieht sich einerseits auf das historische Datum, das Sukarno und Hatta<sup>9</sup> am 17. August 1945 auf die indonesische Unabhängigkeitserklärung schrieben, andererseits aber leitet sich die „05“ von den Endziffern des Jahres 2605 in der Zeitrechnung des japanischen Kaiserhauses ab. Für die Verantwortlichen des Films gilt dies als Beweis für Indonesiens Dankbarkeit für Japans Unterstützung – auch wenn Kritiker behaupten, Sukarno und Hatta seien vom japanischen Militär gezwungen worden, diese Datierung zu verwenden.<sup>10</sup>

*Merdeka 17805* basiert auf Kase Hideakis 加瀬 英明 gleichnamiger Buchpublikation. Ende Mai 2001, kurz nach dem japanischen Kinostart, zeigte die holländische Fernsehsendung *Netwerk* ein Telefoninterview mit diesem in Japan sehr bekannten revisionistischen Autor, in dem er sagt, daß „es schon so viele negative Geschichten über Japan und den Krieg gebe, daß etwas Gegengewicht dazu nicht schaden könne, und überhaupt, es sei ja nur ein Film.“ Im Trailer und

---

8 Diese unerwartete Wendung und die Art und Weise, wie sie den Film steuert, erinnert ein bißchen an Filme wie *Ningen jōhatsu* (人間蒸発 / „A Man Vanishes“, 1967) von Imamura Shōhei 今村昌平, in dem die weibliche Hauptperson sich in den Autor und Detektiv verliebt und darüber vergißt, ihren verschwundenen Verlobten zu suchen, was das eigentliche Thema der Dokumentation ist.

9 Achmed Sukarno (1901–1970), von 1949 an erster Präsident Indonesiens und sein Vizepräsident Mohammad Hatta (1902–1980) erklärten nach der japanischen Kapitulation die Unabhängigkeit ihres Landes von den Niederlanden. Letztere erkannten die Souveränität der ehemaligen Kolonie allerdings erst 1949 an.

10 Siehe z.B. *Japan Times Online*, 27.03.2001.

sonstigem Werbematerial aber wird behauptet, daß es sich hier um „eine wahre Geschichte“ handle.

Diese Rhetorik paßt perfekt zu der in anderen revisionistischen Medien gepflegten, etwa in der sehr populären Manga-Serie *Sensôron* (戦争論) von Kobayashi Yoshinori, auf die ich später noch eingehen werde. Übrigens nennt Tsuchiya *Sensôron* den Katalysator für *Atarashii kamisama*.<sup>11</sup>

### Links gegen Rechts

Eine wichtige Unterscheidung, die man machen kann, ist, daß der linke Dokumentarfilm *Atarashii kamisama* eindeutig ein individuelles Projekt ist, während *Merdeka* Teil einer gezielten großen ideologischen Kampagne ist.

Tsuchiyas Internetseite ([www.st.rim.or.jp/~yt\\_w-tv/home.htm](http://www.st.rim.or.jp/~yt_w-tv/home.htm); Zugriff erfolgt am 24.3.2007) ist wie sein Film im großen und ganzen eine Ein-Mann-Unternehmung. Auf der Seite findet sich eine Erklärung des Regisseurs, die mit den Worten, „Ich suche immer nach dem Ausgang“ (d.h., er behauptet nicht, auf alles eine Antwort zu haben), beginnt und endet mit:

*Atarashii kamisama* ist auch ein Film über Kommunikation per Videokamera. Ich habe diesen Film gemacht, weil ich zusammen mit Euch, den Zuschauern, denken wollte. Rechts, links, welche Ismen auch immer, das alles ist egal. Ich habe hier mein Allerbestes gegeben, um einen Videobrief an Euch zu machen.

Außerdem enthält die Seite Kommentare zum Film von Kritikern, ein Porträt des Filmemachers und der zwei Protagonisten Amamiya und Itô, Reaktionen aus dem Publikum (sowohl von links wie von rechts), eine Botschaft von Amamiya (in der sie ihre „Suche nach sich selbst“ erwähnt und *Atarashii kamisama* eine Romanze um Liebe, Nordkorea und die Vor- und Nachteile des Tennôismus nennt), einen Überblick (mit Hyperlinks) über Besprechungen, neueste Nachrichten über Aufführungen des Films und Aktivitäten von Amamiya und Tsuchiya.<sup>12</sup>

Schließlich gibt es auch noch Links zu wichtigen Organisationen und Leuten (wie der Vertriebsseite von Video Act, der Seite der Band Rebel Blue, die den Titelsong gemacht haben, zu Amamiyas persönlicher Homepage und den Seiten von anderen Aktivisten und Regisseuren wie Sono Sion). Die Seite bietet auch einen Link zur Homepage des ideologischen Feindes Issuikai.

Anders als die *Atarashii kamisama*-Homepage ist die von *Merdeka* ([www.tokyo-fp.com](http://www.tokyo-fp.com)) inzwischen verschwunden. Aber solange es sie gab, war sie eindeutig sehr viel professioneller und umfangreicher. Natürlich bot die Seite Erläuterungen zu Titel und Handlung, außerdem „Produktionsnotizen“ über den

11 Interview mit Jasper Sharp und Mike Arnold, [www.midnighteye.com/interviews/tsuchiya\\_amamiya.shtml](http://www.midnighteye.com/interviews/tsuchiya_amamiya.shtml); Zugriff erfolgt am 24.3.2007.

12 Die beiden wurden nach Beendigung der Dokumentation tatsächlich ein Paar. Nach dem Ende der „Revolutionären Wahrheit“ sang Amamiya in einer anderen Band namens Dainippon Terror, aber in letzter Zeit schreibt sie vor allem Essays.

ausführenden Produzenten, den Regisseur und den Produzenten. Der ausführende Produzent Asano Katsuaki scheint danach in dieser Eigenschaft auch schon für *Pride* tätig gewesen zu sein und erhebt den Anspruch, Filme zu machen, „um den Stolz der Japaner neu zu beleben“. Mit *Merdeka* wollte er den japanischen *Lawrence von Arabien* erschaffen. Es wird klar, daß er zusammen mit Kase Hideaki der wahre Initiator und die treibende Kraft hinter dem Film ist. Der 50jährige Regisseur Fujii Yukio ist relativ unbekannt. Er arbeitete vorher hauptsächlich als Regieassistent, und das Projekt scheint für ihn eine reine Auftragsarbeit zu sein. Der Produzent Fujii Hiroaki wird vorgestellt als Veteran von Kriegsfilmen wie *Biruma no tategoto* (ビルマの豎琴, dt. *Die Harfe von Burma*, Ichikawa Kon, 1984) und einigen internationalen Koproduktionen, die außerhalb Japans entstanden.<sup>13</sup> In ihren Botschaften betonen alle drei die internationale (asiatische) Freundschaft am Set. Fujii erinnert sich an ein älteres Mitglied des indonesischen Teams, das ihm bei der Abschlußparty mit Tränen in den Augen gedankt habe, weil die Teams und die Schauspieler aus beiden Ländern so gut zusammengearbeitet hätten.

Eine weitere „Produktionsnotiz“ bietet Informationen über Indonesien sowie eine Gratulation von Soemadi Protodiningrat, dem indonesischen Botschafter in Japan. Dies war unzweifelhaft ein weiterer Versuch, Seriosität und einen Anstrich von Objektivität in einer Atmosphäre asiatischer Bruderschaft zu gewinnen. Dieser Text datiert aber vom Juli 2000, also bevor der Film überhaupt fertiggestellt war. Anscheinend hatte der Botschafter gedacht, daß es sich um eine romantische Liebesgeschichte vor historischer Kulisse handele (wie *Pearl Harbor* vielleicht?). Nachdem er den Film aber gesehen hatte, schloß er sich den entrüsteten Protesten an und verlangte, daß bestimmte „unangebrachte“ Szenen (z. B. eine, in der eine indonesische Frau die Füße eines japanischen Soldaten küßt) herausgeschnitten werden müßten.<sup>14</sup>

Ferner gab es eine Liste der Aufführungen und sechzehn kurze Reaktionen von anonymen Zuschauern. Eine 28-jährige Frau schreibt, sie sei wirklich stolz darauf, daß es Japaner gegeben habe, die einen solchen Geist (*tamashii* 魂) besaßen. Außerdem wurden junge Leute im Alter von 16 bis 29 Jahren zur Teilnahme an einem Aufsatzwettbewerb aufgerufen, in dem sie ihre Eindrücke vom Film niederschreiben sollten; 50000 Yen waren als 1. Preis, 30000 Yen für den zweiten und ein Souvenir für 30 weitere Einsendungen ausgelobt. Vorsitzender der Jury war ein Professor der prestigereichen Universität Tôkyô, und auch Kase Hideaki war wieder mit von der Partie.

Vielleicht der interessanteste Teil dieser Homepage aber war die Linkliste. Neben Links zur Filmverleihfirma Tôhō und Sponsoren wie GINGA Beer konnten wir uns auf die Internetseiten von Organisationen wie Dôdai keizai konwa-

---

13 Diese Filme zeichnen sich aber durch eine ganz andere Herangehensweise an das Thema Krieg aus, so daß der Verweis auf sie als Versuch gesehen werden kann, glaubwürdig zu erscheinen (s. unten).

14 *Japan Times Online*, 27.03.2001.

kai (同大経済懇話会, Dôdai Economic Club / DEC, [www.decaa.org](http://www.decaa.org); Zugriff am 24.3.2007) klicken. 1975 gegründet, ist diese Organisation, wie sie in der englischen Version ihrer Seite selbst darlegte, „the society for the economic executives who are from the Military Academy, the Military Academy for Quarter Master, The Local & Central Cadet School and the Defense Agency Academy“ [sic], mit dem Ziel, „Japan als stolzes Land, das einen globalen Beitrag leistet, neu zu beleben“. Dem Mitgliederprofil entnehmen wir, daß sämtliche der ca. 700 Mitglieder (Ex-)Manager von börsennotierten Firmen sind. Unter den Namen des Vorsitzenden, des Präsidenten und der Vizepräsidenten finden wir tatsächlich große Banken und Unternehmen wie Sanwa, Fujitsu, Shiseidô und die Asahi-Brauerei. Übrigens hat die DEC 1997 zur Feier des 50jährigen Jubiläums der indischen Unabhängigkeit ein Denkmal für Dr. Pal errichtet, jenen indischen Richter, der ein Held des Films *Pride* ist (s. unten). Sie bieten auch einige Geschichtsbücher zum Pazifischen Krieg an. Natürlich hatte die Website auch einen Link zur „offiziellen *Merdeka*-Seite“. (Sie bezeichnen sich selbst als besondere Ko-Sponsoren des Films.) Obendrein organisiert die DEC Symposien, Partys zur Kirschblütenschau (aus offensichtlich symbolischen Gründen am Yasukuni-Schrein) und sie hat, vielleicht erstaunlicherweise, einen Kunstverein, der Skizzenreisen ins Ausland organisiert.

Ein weiterer Link führt zu Nippon kaigi (日本会議, Nippon-Konferenz, [www.nipponkaigi-tokyo.com](http://www.nipponkaigi-tokyo.com); Zugriff am 24.3.2007). 1997 gegründet, ist dies ein *Nihon o aisuru atarashii kokumin undô nettowaaku* (日本を愛する新しい国民運動ネットワーク, Netzwerk der neuen Bürgerbewegung „Japan lieben“), die „Japans Traditionen und Kulturen den kommenden Generationen vermitteln“ wollen. Auf der englischsprachigen Internetseite hieß es: „We love Japan! We are proud of Japan!“ Gerade in dieser Zeit der Globalisierung und rapider Veränderungen drängt Nippon kaigi das japanische Volk, auf sein Erbe und seine Kultur stolz zu sein und diese zu verteidigen, um eine bessere Zukunft für ihre Kinder zu schaffen. Kase Hideaki ist der Vorsitzende der Tôkyôter Ortsgruppe und ist auf der Seite mit einem Newsletter vertreten. Er hat eine Kampagne mit dem Titel organisiert „Was ich an Japan mag“ und rät den Lesern natürlich, sich *Merdeka* anzusehen. (Es wird ein Link angeboten zu einer Website mit Informationen über die DVD und das Video, auf der sich viele der Informationen finden, die sich ursprünglich auf der Film-Website befanden.) Eine weitere Rubrik auf der Website ist „Die kaiserliche Familie à la carte“, eine „kleine Einführung in die großartige Geschichte und Tradition der kaiserlichen Familie“. Ferner gibt es ein Schwarzes Brett und Links zu Untergruppen in den Präfekturen Miyagi, Kumamoto und in Ôsaka.

Natürlich findet sich auch ein Link zur Homepage des *Merdeka*-Autors Kase Hideaki selbst und seinen diversen Publikationen zum Thema Krieg ([homepage2.nifty.com/kasehideaki](http://homepage2.nifty.com/kasehideaki))<sup>15</sup>. Diese Seite bietet viele Informationen in engli-

15 Bei Zugriff am 24.3.2007 erfolgte automatische Weiterleitung auf: [www.kase-hideaki.co.jp/](http://www.kase-hideaki.co.jp/).



scher Sprache,<sup>16</sup> so z.B. eine Kurzbiographie, aus der wir lernen, daß Kase ursprünglich Journalist war und in den achtziger Jahren prominenten Politikern wie dem Premierminister Nakasone als Berater diente. Zur Zeit sitzt er in mehreren Stiftungs- und Institutsräten und ist Professor für internationale Beziehungen an der Takushoku Universität (拓殖大学). Er war auch Vorsitzender des Produktionskomitees für *Pride*. Auf Kases Homepage finden sich ferner eine Kolumne, eine Fotogalerie, Links zu sowohl *Merdeka* als auch zur *Nippon kaigi* (welche hier bezeichnet wird als „machtvolle konservative Bewegung, die die führenden Persönlichkeiten aus Japans Wirtschaft, Politik, Religion und Intelligenz umfaßt“), und es wird den Besuchern Gelegenheit zu Kommentaren gegeben.

Schließlich hatte die *Merdeka*-Seite noch einen Link auf die „offizielle Seite“ des Verleihs Tōhō (東宝). Diese bot auch Informationen zur Story von *Merdeka* und zu Indonesien, ein bißchen weniger explizit vielleicht, und eine Liste der Kinos, die den Film zeigten.

Ein weiterer klarer Unterschied zwischen dem Studiofilm *Merdeka* und dem unabhängigen *Atarashii kamisama* ist in der Größenordnung von Budget und Vertrieb zu sehen. Während *Atarashii kamisama* privat finanziert wurde, hatte *Merdeka* ein Budget von einer Milliarde Yen – mehr als sonst selbst für Studiofilme üblich. *Merdeka* wurde in 180 Kinos landesweit gestartet. Die Spielzeit von *Atarashii kamisama* (fertiggestellt im Juni 1999) war auf zwölf Wochen in der Spätvorstellung des kleinen Arthouse-Kinos Eurospace in Shibuya (145 bzw. 96 Sitzplätze; ab August 2000) beschränkt, danach folgten je zwei Wochen in Sapporo, Nagoya, Hiroshima, eine Woche in Ōsaka und vier Wochen in Okinawa. Vor dem japanischen Kinostart gab es einige Previews auf ausländischen Festivals (allerdings erfolgte die Uraufführung beim *Yamagata Dokumentarfilm Festival* im Oktober 1999), und es gibt auch eine untertitelte Fassung. *Merdeka* ist meines Wissens nicht untertitelt und auch nicht außerhalb Japans gezeigt worden (jedenfalls nicht offiziell), und es bestand wohl auch nicht die Absicht dazu – obwohl der Produzent anfangs die Hoffnung geäußert hatte, daß der Film in Indonesien aufgeführt werden könnte.

Beide Filme zielen – wie schon aus ihren Internetseiten ersichtlich – auf Reaktionen von und Interaktion mit dem Publikum. Die *Merdeka*-Seite bot, wie schon erwähnt, einen Aufsatzwettbewerb für junge Leute an. Tsuchiya hat – auch wenn er nicht innerhalb einer politischen Gruppe wie derjenigen der radikalen Studenten der späten sechziger und frühen siebziger Jahre arbeiten will, die „doch nur ihre Miniversion des kaiserlichen Systems hatten“,<sup>17</sup> – eine Menge Energie investiert, um kreative Wege zu finden, seine Filme nicht nur zu

16 Die reichliche Verwendung von Englisch ist an sich erstaunlich und auf den ersten Blick vielleicht paradox für Nationalisten, aber dies kann als Beweis des neuen „internationalen Image“ gesehen werden, das sie für sich verfechten.

17 Interview mit Aaron Gerow, Documentary Box 15, [www.city.yamagata.yamagata.jp/yidff/docbox/15.html](http://www.city.yamagata.yamagata.jp/yidff/docbox/15.html). ([www.yidff.jp/docbox/15/box15-1-1.html](http://www.yidff.jp/docbox/15/box15-1-1.html); Zugriff erfolgt am 24.3.2007).

vertreiben, sondern auch herauszufinden, was sein Publikum von ihm hält. Er wollte es nicht nur bei ein paar Vorführungen auf Festivals bewenden lassen.

Anfangs zog er Kopien seiner Videos und versuchte Videogeschäfte zu überzeugen, daß sie sie auf Kommissionsbasis billig (für 500 Yen) verkaufen sollten. Auf den Bändern stand ganz entgegen der üblichen Konvention im Filmgewerbe zu lesen: „Bitte nach Belieben kopieren und weiterverbreiten“. Dann begann er, Screenings selbst zu organisieren. Einen Film zu produzieren ist heutzutage dank der digitalen Videotechnik und der Möglichkeit, zu Hause zu schneiden, kein so großes Unternehmen mehr, dagegen sind bei der Organisation von Auführungen und Vertrieb immer noch manche Hürden zu nehmen. 1998 gründete Tsuchiya die Firma Video Act. Dies war ein Ergebnis seiner Kontakte zu Paper Tiger Television in New York (die Sendezeit auf öffentlichen Kanälen haben) und zielte darauf ab, Teil eines internationalen Netzwerks zu werden. Video Act ist nicht nur ein Vertriebsweg, sondern unterhält auch einen Newsletter, einen Katalog, und zweimal im Monat gibt es Screenings von Werken verschiedener Künstler. Die Website<sup>18</sup> ist zweisprachig (japanisch/englisch). Es gibt eine Erläuterung zu Arbeit und Ziel von Video Act, eine Liste mit Links von ca. 50 beteiligten Gruppen (wie dem Pacific Asia Resource Center, der japanischen Sektion von Amnesty International und einigen Produktionsbüros), eine Liste der Screenings (darunter Sonderveranstaltungen in Zusammenarbeit mit anderen Organisationen wie „Stoppt den Krieg – Was hat das Internet seit dem 11. September kommuniziert?“), Links zum Antikriegsprojekt von Video Act, zum „People Media Network“ (PMN) und natürlich eine Liste aller Dokumentarfilme im Verleih. Die Liste ist in die Kategorien Frieden/Krieg, *gender*, Arbeit, Menschenrechte, Gesundheitswesen/Wohlfahrt, Medien, Erziehung, Selbstbestimmung/allgemeine soziale Probleme und Umwelt aufgeteilt. Klickt man etwa auf den Eintrag „14777 Personen verschwunden – Die Wahrheit über das Massaker von Nanking“, werden wir auf die Filme des „Invasion Showing Committee“ verwiesen und erfahren, daß dieser spezielle Film 32 Minuten lang ist, 1991 produziert wurde, 3 500 Yen kostet und in japanischer Sprache ist. Als Erklärung zum Inhalt finden wir: „Das Massaker von Nanking wird in Feldstudien und Aussagen ehemaliger japanischer Soldaten bewiesen.“

Tsuchiya weigert sich, die Massenmedien als „den manipulativen Feind“ (Thema seines früheren Kurzfilms *Identity*) zu sehen und bemüht sich eher, sie zu benutzen, um ein größeres Publikum zu erreichen, wie es sich ergab, als Tōkyō Metropolitan TV *Ryōko, nijūissai* (涼子・21歳)<sup>19</sup> ausstrahlte, wenn auch in einer geschnittenen Version. („Statt mich nur zu ärgern, kann ich Teil der Massenmedien sein und sie selbst kontrollieren.“)

18 *Video Act – official website*, [www.jca.apc.org/videoact.html](http://www.jca.apc.org/videoact.html); Zugriff am 24.3.2007.

19 Kurzfilm 1999, 9 min., über das Phänomen des *enjō kōsai* (援助交際, Schülerinnen-Prostitution), aufgeführt beim Yamagata Documentary Film Festival 1999; vgl.: 山形国際ドキュメンタリー映画祭 1999 公式 web カタログ. [www.yidff.jp/99/cat106/99c111-3.html](http://www.yidff.jp/99/cat106/99c111-3.html); Zugriff am 24.3.2007.

Dank der Homepage und der Screenings hat Tsuchiya eine Vorstellung davon, was sein Publikum denkt. Er behauptet zum Beispiel, daß die meisten jungen Japaner *Atarashii kamisama* eher als die Geschichte einer Freundschaft verstehen, denn als politisches Statement.

### **Spielfilm gegen Dokumentation**

Anders als der Regisseur von *Merdeka* hatte Itô Shun'ya vor *Pride* schon eine ganze Reihe von Spielfilmen gedreht. Seit 1960 Regieassistent bei der Tôhô, gab er 1972 sein Regiedebüt, ganz wie es das hierarchische System der Firma vorgab. Aber keiner seiner Filme war politischer Natur. Auch Hauptdarsteller Tsugawa Masahiko (seit 1956 in 84 Filmen zu sehen) hat ebenfalls kein eindeutig politisches Image. Er spielte zum Beispiel in Ôshimas *Nihon no yoru to kiri* („Night and Fog in Japan“) und in einigen Filmen von Itami Jûzô, ja sogar in Miike Takashis *Salaryman Kintarô*. Trotzdem, in einem Interview für die offizielle Broschüre gibt er mit den folgenden Worten vor, fest zu dem Film zu stehen: „Mein ehrlicher Wunsch ist, daß das Publikum aus dem Kino kommt und Nostalgie für die Schönheit Japans fühlt.“

Ein Vergleich zwischen dem auf historischen Tatsachen beruhenden Spielfilm, der *Pride* zu sein den Anspruch erhebt, und dem Dokumentarfilm *Tôkyô saiban* (東京裁判, Kobayashi Masaki 小林正樹, 1983) über den Kriegsverbrecherprozeß in Tôkyô zeigt einige bemerkenswerte Unterschiede, die sicherlich nicht alle zufällig sind. *Pride* ist ein cleveres Beispiel für ein selektives Geschichtsbild.<sup>20</sup>

- Die Eröffnungsworte des Obersten Richters aus Australien, William Webb und die Anklage des amerikanischen Chefanklägers Joseph Keenan sind wortwörtlich dieselben wie in der Dokumentation, aber in *Pride* ist Keenans Haltung viel arroganter und herablassend, umgekehrt ist Tôjô würdevoller und gelassener. Webb zeigt gegen Ende des Prozesses viel Verständnis für die Japaner und besonders für Tôjô (kein Anzeichen davon in *Tôkyô saiban*).
- Die Rolle des japanfreundlichen indischen Richters Radhabinod Pal (1886–1967) wird betont. Er wird in *Pride* zum Erzähler, was den Anschein einer dritten, objektiven Instanz erweckt, während andere asiatische Richter vollkommen ignoriert werden.
- Die Haltung des letzten chinesischen Kaisers Pu Yi in *Pride* ist viel zögerlicher als im Dokumentarfilm und läßt seine Aussage als unglaubwürdig erscheinen.
- Beim Verlesen der Strafen werden in *Pride* nur die Angeklagten erwähnt, die mit dem Tode bestraft werden.

---

20 Dies soll nicht heißen, daß Kobayashis Dokumentation „links“ ist; außerhalb Japans wurde er sogar als zu militärfreundlich kritisiert (z.B. *De Volkskrant*, 27.07.1985).

- Anders als *Tôkyô saiban* läßt *Pride* alle negativen Aussagen über Tôjô weg (wie die von General Ishihara Kanji), ebenso die Aussagen zu Pearl Harbor und diejenigen südostasiatischer und australischer Kriegsgefangener. Auch die zeitgenössische Kritik der *Asahi shinbun*<sup>21</sup> und Gandhis an Tôjô und Japan werden nicht erwähnt.
- *Pride* betont die Tatsache, daß Pals Einwand gegen die Schuldsprüche (1219 Seiten!) aus ideologischen Gründen nicht verlesen worden sei, während in Wahrheit auch die Einwände von Webb (gegen den Verzicht darauf, den Tennô vor Gericht zu bringen) und die des philippinischen Richters (der erklärte, die Strafen wären zu mild) nicht verlesen wurden.
- *Tôkyô saiban* zeigt keine Attacke auf den Zeugen McGee wegen des Nanking-Massakers.<sup>22</sup> Er deutet auch nicht an, daß die japanische Verteidigung in diesem Teil des Prozesses unfair behandelt worden wäre. Dagegen wird in *Pride* die Zurückweisung der – anscheinend berechtigten – Einwände gegen „Hörensagen“ dargestellt, zusammen mit der Ermahnung, den Zeugen keine aggressiven Fragen zu stellen. Tatsächlich ist in *Pride* die ganze Nanking-Szene so angelegt, daß alle Zeugen ungläubwürdig und die Massaker-Anschuldigung lediglich als eine Farce erscheinen.

In Kobayashi Yoshinoris Manga *Sensôron*<sup>23</sup> können wir Szenen des Tôkyôter Prozesses in derselben Manier sehen. Auf S.44–45 wird das Tribunal wie folgt beschrieben:

Amerika, England, China, die Sowjetunion und die anderen Siegerstaaten führten gleich nach dem Krieg massenhaft Lynchtribunale durch, in denen sie internationales Recht mißachteten und das angeklagte Land Japan einseitig der Kriegsverbrechen beschuldigten. Obwohl es logisch ist anzunehmen, daß Kriegsverbrechen auch von den Siegerstaaten begangen wurden, haben sie die ganze Schuld auf den Unterlegenen abgeladen. Nicht nur in Japan, auch in anderen Ländern wurden Offiziere und Soldaten, die aus patriotischer Pflicht in den Krieg gezogen waren, einseitigen Prozessen unterworfen und zum Tode verurteilt. 1068 Personen wurden erschossen oder gehängt. Aber unter den Richtern des Tôkyôter Prozesses gab es nur einen einzigen Spezialisten für internationales Recht, den indischen Richter Pal. Wir Japaner sollten nicht vergessen, daß er alle Ange-

21 Ein Leitartikel, der in *Tôkyô saiban* gezeigt wird, nennt Tôjôs eidesstattliche Erklärung ein „angestaubtes altes Buch“.

22 Dies bedeutet nicht unbedingt, daß es keine solche Attacke oder Erklärung von Tôjô gegeben hat. Natürlich hat Kobayashi Masaki seine eigene Auswahl aus dem zur Verfügung stehenden Material von 170 Stunden Zelluloid getroffen.

23 Kobayashi Yoshinori: *Sensôron. Shin gômanizumu sengen supesharu* 新ゴーマニズム宣言スペシャル („Theorie des Krieges. Die Erklärung einer neuen Arroganz“), Gentosha 1998. Übrigens hat Kobayashi in der Vergangenheit mit Ishii Sôgô als Drehbuchautor von dessen sehr ungewöhnlichem Familiendrama *Gyakufunsha kazoku* („Crazy Family“, 1984) zusammengearbeitet, obwohl Ishii in seinem früheren Film *Kuruizaki Thunder Road* den homosexuellen Anführer einer rechten Gruppierung in sehr wenig schmeichelhafter Weise porträtiert hatte.

klagten freisprach mit den Worten: „Selbst Luxemburg oder Monaco hätten gegen Amerika zu den Waffen gegriffen, wenn ihnen diese harten Konditionen aufgezwungen worden wären.“ Eines der erfundenen japanischen Verbrechen beim Tôkyôter Prozeß war das Massaker von Nanking. Wir können annehmen, daß sie ein japanisches Kriegsverbrechen in der Größenordnung der von amerikanischen Atombomben getöteten 300000 Zivilisten in Hiroshima und Nagasaki konstruieren wollten. [...] Sie sagen, daß 300000 Menschen getötet wurden, aber zu der Zeit befanden sich in Nanking nur 200000 Menschen. Um 300000 Menschen zu töten, braucht es zwei Atombombenabwürfe, mit den Gewehren und Schwertern der japanischen Armee wäre es unmöglich gewesen. Die Zahl der Einwohner von Nanking stieg, einen Monat nachdem die japanische Armee in die Stadt eingedrungen war, auf 250000 Menschen. Obwohl sich dort viele ausländische Journalisten und japanische Zeitungsreporter aufhielten, sah keiner von ihnen irgendein Massaker. Viele bekannte Persönlichkeiten aus dem kulturellen Leben Japans waren auch vor Ort, sahen aber nichts. In dem Bericht des Komitees zur internationalen Sicherheitszone, den Ausländer wie John Rabe und Vater McGee in Nanking erstellt haben, stehen nur 49 Fälle von Tötungen. Vor einiger Zeit hat John Rabe sein Tagebuch unter dem Titel *Der gute Deutsche von Nanking* veröffentlicht, aber darin erwähnt er 50000 bis 60000 Opfer. Wenn wir die 30000 Soldaten abziehen, denen es nicht rechtzeitig gelang zu fliehen, dann die chinesischen Soldaten, die sich in der Stadt gegenseitig umbrachten oder die bei Kampfhandlungen getötet wurden, sowie die, die als Soldaten in Zivilkleidung exekutiert wurden, bleiben weniger als 10000 übrig. 20000 Guerillakämpfer der Kuomintang drangen in die Sicherheitszone von Nanking ein und tarnten sich als japanische Soldaten. Sie plünderten, vergewaltigten, legten Brände und sorgten dafür, daß es aussah wie das Werk der japanischen Armee.<sup>24</sup>

Auf S.307–308 sehen wir einen sehr arroganten amerikanischen Rüpel als Ankläger und einen selbstsicheren *bushi* Tôjô. Noch einmal wird der Freispruch des Richters Pal betont.<sup>25</sup>

Als der Krieg endete, legten alle Japaner ihre Verantwortung ab und wollten schnell ein bequemes Leben führen. Während sie mit ihrem Neubeginn beschäftigt waren, markierte Tôjô einen Punkt über seinem Herzen und erschöß sich mit einem Gewehr. Aber da er Linkshänder war, rutschte er ein bißchen ab und verfehlte sein Ziel. Danach bereitete er sich darauf vor, die Alliierten im Tôkyôter Prozeß zu bekämpfen. Um den Stolz der japanischen Nation zu bewahren und um den Kampf seiner Nation um die Zukunft in seinen Worten mitzuteilen, unter Umständen, die – wie auch immer geringfügig – vorteilhafter für sein Land wären, und in einer Form, die das nationale Interesse Japans nicht schädigen würde, widerstand Tôjô den eloquenten Argumenten der Anklage der Feindstaaten, ohne einen einzigen Schritt nachzugeben. Ich wiederhole dies immer und immer wieder, aber der einzige Spezialist für internationales Recht bei

24 Übersetzung des Autors.

25 Tatsächlich wollte Pal, ein Experte für internationales Recht, mit seinem Freispruch ausdrücken, daß es im Krieg keine schuldige (sprich: geschlagene) und unschuldige (sprich: siegreiche) Seite gibt, und nicht behaupten, daß die Angeklagten keine Kriegsverbrechen begangen hätten. Er stellte das Verfahren und die Rechtsprechung des Prozesses insgesamt in Frage.

diesem Prozeß, der indische Richter Pal, urteilte: „Alle unschuldig“. In seinem *Über den Freispruch Japans* schreibt Pal abschließend: „Eines Tages, wenn die Zeit die Aufregung und die Vorurteile besänftigt haben wird und die Vernunft die Maske der Unwahrheit heruntergerissen haben wird, genau in diesem Moment wird Justizia ihre Waagen ausbalancieren und in vielen Fällen fordern, daß Belohnungen und Strafen der Vergangenheit je in ihr Gegenteil verkehrt werden.“

Die rhetorische Übereinstimmungen zwischen dem Film *Pride*, dem Manga *Sensôron* und der Internetseite von *Merdeka* sind natürlich kein Zufall. Diese Rhetorik ist, wie schon erwähnt, alt und die Argumente stehen fest. Die Formulierungen der zu vermittelnden ideologischen Botschaft sind vor langer Zeit festgelegt worden. Und die Vermittler der Botschaft sind alle in irgendeiner Weise, etwa durch Mitgliedschaft in bestimmten Organisationen und Bewegungen, miteinander verbunden.

Sowohl *Pride* als auch *Merdeka* provozierten wütende Reaktionen bei Nicht-japanern, obwohl beide Filme im Ausland weder vertrieben noch aufgeführt wurden. Protest gegen *Pride* kam, nicht unerwartet, z.B. vom chinesischen Premierminister Li Peng, der den Film als schädlich für die sino-japanischen Beziehungen bezeichnete.<sup>26</sup> Viele äußerten sich überrascht, daß die Botschaft so überdeutlich vermittelt wurde, während noch 1994, nur einige Jahre zuvor, der japanische Justizminister wegen einer Bemerkung, mit der er das Massaker von Nanking heruntergespielt hatte, zum Rücktritt gezwungen worden war.

Für den Filmproduzenten Lee Bong-U ist es kein Zufall, daß rechte Filme über den Krieg von den großen Filmfirmen im großen Maßstab vertrieben werden, während linke Filme in den Off-Kinos bleiben. Er bezeichnet dies als einen Teil des fortwährenden Kampfes zwischen alt und neu, und bisher habe das Alte immer gewonnen („wie in der Politik“).<sup>27</sup> Andererseits erzählt Tsuchiya, ein Mitglied einer nationalistischen Gruppe habe ihm gesagt, daß ein Film wie *Atarashii kamisama* vor zehn Jahren nicht hätte aufgeführt werden können.<sup>28</sup> Vielleicht stimmt es, daß die Rechten jetzt weniger gewalttätig auf Filme reagieren, die als beleidigend für den Tennô erachtet werden können.

Zum Schluß möchte ich ein paar Beispiele aus eigener Erfahrung anfügen, die diesen Trend zu bestätigen scheinen.

1988 begann ich, für eine Tôkyôter Filmproduktionsfirma namens Sky Planning zu arbeiten, eine kleine eigenständige Firma, die sich mit einer Talentagentur zusammengeschlossen hatte und von einer Frau in den Vierzigern, Honma Fumiko, geleitet wurde. Sky Planning hatte ein paar Filme produziert (u. a. *Yamato mura waltz* von Kaneko Shûsuke), aber wie so viele andere hatte Honma

26 Siehe die Leserbriefe in den englischsprachigen Zeitungen in Japan, z.B. *The Japan Times*, 26.04.1998, 3.05.1998, 26.05.1998, 3.06.1998, 26.07.1998.

27 Interview mit dem Autor, April 2001. Lee arbeitete damals gerade an der Vorproduktion von Sakamoto Junjis Film *KT* über die Entführung von Kim Dae-Jung 1973.

28 Interview mit Jasper Sharp und Mike Arnold, [www.midnighteye.com/interviews/tsuchiya\\_amamiya.shtml](http://www.midnighteye.com/interviews/tsuchiya_amamiya.shtml); Zugriff am 24.3.2007.

zu dieser Zeit den Glauben an die Zukunft des japanischen Kinos so gut wie verloren und wollte Koproduktionen mit talentierten Regisseuren aus dem Ausland organisieren. In den drei Jahren, in denen ich dort arbeitete, waren ca. ein Dutzend Projekte in der Planung. Darunter befanden sich *Tokyo Rose* (die berühmte Geschichte einer Radiosprecherin, die versuchte, die amerikanischen Soldaten im Zweiten Weltkrieg zur Rückkehr nach Hause zu bewegen; sie wird offenbar von anderer Seite in einem amerikanischen Projekt realisiert),<sup>29</sup> *The Travelshooters* (eine Fernsehserie über eine australische Reiseagentur, die sich auf japanische Touristen spezialisiert hat) und eine Miniserie von NHK mit vier einstündigen Fernsehfilmen, die auf englisch *The Sushi Chronicles* und auf japanisch *Gaijin Syndrome* heißt. Abgesehen von der Hongkong-Koproduktion *Spy Games* (David Wu, 1990) wurde keines dieser internationalen Projekte realisiert, ebensowenig wie ein weiteres, das ich in diesem Kontext besprechen möchte, nämlich *Harimao*.

„*Harimao*“ ist die Lesung der Katakana-Umschrift des malaiischen Wortes für „Tiger“ (*Harimau*) und bezieht sich hier auf den Kampfnamen eines berühmten Bandenchefs im Malaysia der dreißiger Jahre des 20. Jh. Er und seine Bande tauchten aus dem Dschungel auf, gingen auf ihre Raubzüge und verschwanden wieder, genau wie ein Tiger; niemand konnte auf ihre Spur kommen. Dieser asiatische Robin Hood (er beraubte nur Briten und reiche chinesische Kaufleute und verteilte die Beute unter der armen malaiischen Bevölkerung) war Tani Yutaka 谷豊, ein Japaner, der als Sohn eines Einwanderers in Malaysia aufgewachsen war. 1937, als sich nach der Invasion der Mandschurei die antijapanische Stimmung verstärkte, wurde seine Schwester von einem Chinesen getötet, aber aus politischen Gründen brachten die Briten den Schuldigen nie vor ein Gericht.

Als die Japaner die Invasion von Singapur und der malaiischen Halbinsel von Thailand aus planten, überredeten sie Harimao, ihnen mit seinen Ortskenntnissen im Dschungel zu helfen. Harimaos Gefühle Japan gegenüber waren gemischt: Als sein Vater ihn ein paar Jahre zuvor überzeugt hatte, zurückzugehen und in die Armee einzutreten, war er wegen seines schlechten Japanisch verspottet worden. Trotzdem überzeugte ihn die Rhetorik des japanischen Militärs, „Asien von der westlichen Besatzung zu befreien“ (von den Briten, die er haßte) und „Malaya den Malaien zurückzugeben“, und so diente er als Führer. Aber er merkte bald, daß die Japaner nichts als Verachtung für die Malaien hatten und ihm wurde klar, daß nur ein Besatzer durch den anderen ersetzt worden war. Als er ihnen im Weg war, injizierten die Militärs Harimao den Malaria-Virus, so daß er starb.

Diese tragische Geschichte ist den Japanern wohlbekannt, denn sie war schon 1943 von Daiei verfilmt (*Marai no tora*) und später auch zu einer Fernsehserie verarbeitet worden. Das Projekt von Sky Planning basierte auf einem unveröffentlichten Roman von Nakano Fujio. Nakano schreibt vor allem Prosa

---

<sup>29</sup> *The Japan Times Weekly*, 30.06.2001, S. 12.

und hatte bereits ein Buch mit dem Titel *Marai no tora: Harimao densetsu* („Der Tiger von Malaya: Die Legende von Harimao“, Shinchôsha 1988) veröffentlicht. In der Romanversion hatte er die Figur eines australischen Offiziers hinzugefügt, um der Geschichte mehr internationalen Reiz zu geben. Die Idee war, den Roman zeitgleich mit der Aufführung des Films zu veröffentlichen. Die Produzentin Honma war recht ehrgeizig. Nachdem sie *The Year of Living Dangerously* mit Mel Gibson als Reporter in Indonesien gesehen hatte, meinte sie, in Peter Weir den idealen Regisseur gefunden zu haben. Sie ließ mich mit drei Freunden den kompletten Roman ins Englische übersetzen und wandte sich über einen befreundeten Produzenten in Australien an Weirs Agenten. In ihrem Brief schrieb sie: „Wenn ich das Niveau des japanischen Kinos heutzutage bedenke, zögere ich, den Film einem japanischen Regisseur anzuvertrauen.“ In Nakano Fujios Begleitbrief an Peter Weir erläutert der Schriftsteller, daß es in der Geschichte eigentlich um die Frage gehe *Nihonjin to wa nanika?* („Was macht einen Japaner aus?“).

Das Projekt kam jedoch nie richtig in Gang, nicht weil Weir kein Interesse gehabt hätte, sondern vor allem weil es Honma nicht gelang, japanische Geldgeber zu finden, und weil jemand anderes ihr zuvorkam. Denn zur gleichen Zeit wurde ein anderes Harimao-Projekt finanziert und produziert (u. a. von Shôchiku). In dem Film *Harimao* von 1989 führte Wada Ben Regie, und Comedy-Star Jinnai Takanori verkörperte den tragischen Helden. Die Besetzung läßt die Motivation der Verantwortlichen schon erkennen: Dies sollte Unterhaltung werden. Für mich war es damals eine sehr irritierende Erfahrung, *Harimao* zu sehen, nicht nur wegen Jinnais üblichem übertriebenen Spiel oder dem herabsetzenden bzw. dümmlichen Humor (Verweise auf Ohrringe und schwul sein 1941), sondern auch, weil der Film jedem Hinweis auf die historischen Zusammenhänge von Japans Haltung und Rolle im Krieg aus dem Weg ging. Im Gegensatz dazu stand Nakanos Buch der Rolle des japanischen Militärs sehr kritisch gegenüber, und die Sympathie galt offensichtlich dem malaiischen Volk. Wadas Film war der Zweite Weltkrieg als Unterhaltung, Honmas Films hätte der Zweite Weltkrieg als Geschichte sein können, aber in den Tagen der japanischen *bubble economy* war die Präferenz der Investoren klar.

Auf der anderen Seite gab es 1991 einen australischen Film mit dem Titel *Blood Oath*, der von einem japanischen Kriegsgefangenenlager auf der indonesischen Insel Ambon handelt, unter der Regie von Stephen Wallace mit Bryan Brown, Russell Crowe und George Takei u. a. Der Film ist politisch zwar ziemlich ausgewogene, spielt aber auf die Kriegsschuld des Tennô an. Die japanischen Verleiher wollten aus Angst vor der Reaktion der Rechten zunächst nichts mit dem Film zu tun haben, und erst nach einer persönlichen Mission des Schauspielers Shioya Toshi (der in Australien später als bester Nebendarsteller ausgezeichnet wurde) erklärte sich Cinema Square in Shinjuku bereit, den Film zu zeigen. Zehn Jahre später hatte *Pearl Harbor* solche Probleme nicht.

Heißt das nun, daß die Rechte toleranter und gutmütiger geworden ist? Vielleicht, aber natürlich ist *Pearl Harbor* ein großer Hollywood-Film, während



*Blood Oath* ein kleiner Film aus Australien war. Und manchmal, wenn Filme aufgeführt werden, die als beleidigend oder ungehörig gegenüber Tennô oder Nation erachtet werden, erhalten Veranstaltungsorte wie Image Forum oder Box Higashi Nakano immer noch Drohungen, man werde z.B. die Leinwand aufschlitzen (Drohungen, die die Kinobesitzer zwar ernst nehmen – eine Leinwand ist schließlich teuer – ohne unbedingt nachzugeben). Es ist auch vermutet worden, daß rechte Gruppen seit dem Anti-Banden-Gesetz von 1992 oft verkappte Yakuza sind, die ihre Existenz über die Tarnung mit politischen Aktivitäten rechtfertigen, und die viel eher an Erpressung interessiert sind denn daran, angebliche Majestätsbeleidigungen zu rächen. Selbst Kimura Mitsuhiro, Anführer der Issuikai (der Gruppe, der Amamiya Karin angehörte) beklagt, daß wahrscheinlich 60 Prozent der heutigen Rechten in diese Kategorie gehören.<sup>30</sup> „Die Gesellschaft ist sehr ruhig“, stellt er fest, „es gibt nicht viel politische Bewegung, die Situation erfordert keine extremen Aktionen.“ Es ist natürlich auch möglich, daß die nationalistische Rhetorik, die in den frühen Neunzigern noch als extrem angesehen wurde, inzwischen in den höchsten politischen und wirtschaftlichen Kreisen so offen akzeptiert ist, daß es wenig Bedarf an ultranationalistischen Aktivitäten gibt.<sup>31</sup>

### Schlußfolgerung

Es scheint einen deutlichen Unterschied in der Strategie von rechten Filmen wie *Pride* und *Merdeka* mit großem Budget und linken *low budget*-Dokumentationen wie *Atarashii kamisama* zu geben. Erstere haben die Infrastruktur einer Studioproduktion, landesweiten Vertrieb, finanzielle Unterstützung großer Unternehmen und ideologischen Rückhalt bei machtvollen politischen und wirtschaftlichen Institutionen. Letztere sind größtenteils Ein-Mann-Projekte mit Eigenfinanzierung. Gleichzeitig sehen wir, daß auch solche kleinen Unternehmen ein breites Publikum erreichen und mit ihm eine langfristige Beziehung aufbauen können, indem man sich der neuesten Digitaltechnologie und Videovertriebsnetzwerken bedient, während teure Filme wenig kritischen Anklang fanden. Wegen des Vorverkaufssystems für Eintrittskarten ist es schwierig, exakte Zuschauerzahlen für *Pride* und *Merdeka* zu ermitteln: Bekannt geworden ist auch, daß Sponsoren und Finanziers dieses Films große Mengen von Tickets kaufen, um sie an Kunden und deren Angestellte zu verschenken. Aber ob diese Eintrittskarten tatsächlich genutzt werden, bleibt meist unklar.

Beide Richtungen wenden sich vor allem an ein junges Publikum, mit der klaren Absicht, ihm bestimmte politische Aspekte des Krieges und seiner Konsequenzen für die Gegenwart ins Bewußtsein zu rücken. Ein nicht unwesentlicher Unterschied liegt darin, daß *Atarashii kamisama* auch von jungen Leuten gemacht wurde, während *Pride* und *Merdeka* Werke einer älteren Generation

---

30 *The Japan Times Weekly*, 30.11.2001, S.10–11.

31 Vgl. die Aufrufe des zentralen Erziehungsrates zu mehr „patriotischer Erziehung“ (*The Japan Times Online*, 18.10. und 15.11.2001).

sind. Tsuchiya sucht gemeinsam mit seiner Zielgruppe nach Antworten. Die Verantwortlichen für *Pride* und *Merdeka* wissen genau, wovon sie das Publikum überzeugen wollen, und ihre Filme können als Propaganda bezeichnet werden. *Atarashii kamisama* bezieht die Kriegsvorgänge direkt auf die jetzige Realität, während der Inhalt der Filme *Pride* und *Merdeka* auf eine andere Sicht der Geschichte beschränkt ist.

*Übersetzt von Janine Hansen*