

Silvia Hofheinz-Schönwald

Filme als „Sendboten der Nation“

Filmkooperation der Achsenmächte
Japan und Deutschland 1933–1945

Silvia Hofheinz-Schönwald

Filme als „Sendboten der Nation“

Silvia Hofheinz-Schönwald

Filme als „Sendboten der Nation“

Filmkooperation der
Achsenmächte Japan und
Deutschland 1933–1945

Die vorliegende Arbeit wurde im November 2021 unter dem Titel „Filme als „Sendboten der Nation“. Filmkooperation der Achsenmächte Japan und Deutschland 1933–1945“ bei der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg als Dissertation eingereicht und im März 2022 verteidigt.

wbg Academic ist ein Imprint der Verlag Herder GmbH
© Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2025
Hermann-Herder-Straße 4, 79104 Freiburg
Kontaktadresse für Produktsicherheitsfragen: produktsicherheit@herder.de
Alle Rechte vorbehalten
www.herder.de

Korrektorat: Sophie Dahmen
Satz und E-Book: Arnold & Domnick GbR, Leipzig
Umschlaggestaltung: Arnold & Domnick GbR, Leipzig

Printed in Germany

ISBN Print: 978–3–534–64020-1
ISBN E-Book (PDF): 978–3–534–64021-8

Dieses Werk ist mit Ausnahme der Abbildungen (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-SA International 4.0 (»Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Inhalt

Abbildungsverzeichnis	7
Tabellenverzeichnis	10
Abkürzungsverzeichnis.	11
Danksagung.	13
1 Einleitung.	15
1.1 Vom ‚Schein eines Bündnisses‘ zur ‚Allianz Berlin-Tōkyō‘.	20
1.2 Faschismus, <i>kokutai</i> und ‚Axis Studies‘.	28
1.3 Transnational film culture: Mandschukuo und die Film-Achse.	40
1.4 Forschungsgegenstand und Struktur.	45
2 Der Film in Deutschland, Japan und Mandschukuo 1933–1945	49
2.1 Filmpolitik in NS-Deutschland.	49
2.2 Die Filmmusikpraxis der 1930er / 1940er-Jahre.	56
2.3 Filmpolitik des Imperialen Japan.	66
2.3.1 Historischer Abriss	70
2.3.2 <i>Kokusaku eiga</i> – der japanische Kriegs- und <i>national policy</i> -Film	82
2.4 Versuche der Kooperation.	86
2.4.1 Filmaustausch zwischen NS-Deutschland und Japan	86
2.4.2 Deutschland und Mandschukuo: Kooperation mit der Man’ei	101
2.4.3 Die Tochter des Samurai / Atarashiki tsuchi, 1937.	130
3 Erwin Toku Bälz als deutscher Filmgesandter in Japan.	171
3.1 Kurzbiografie	174
3.2 Kooperation mit der DJG: Die Aufführung von <i>Sampei’s Tod</i>	177
3.3 Als deutscher Filmgesandter in Japan.	188
3.3.1 Organisation und Vorbereitung	188
3.3.2 Ankunft und Arbeit in Japan	202
3.4 Filmanalysen	215
3.4.1 <i>Moyuru ōzora</i> und <i>Nippons wilde Adler</i>	215

3.4.2 <i>Nihon seishin (Die Seele Japans)</i>	303
3.4.3 <i>Nishizumi sensha chō den (Vorwärts, vorwärts)</i>	347
4 Synthese und Fazit	361
4.1 Filmauswahl und Initiative für die Filmprojekte.	362
4.2 Umsetzung	364
4.3 Wirkung.	369
4.3.1 Die Darstellung des japanischen Soldaten und des <i>Yamato damashii</i> . .	371
4.3.2 Die Darstellung des chinesischen Feindes und der chinesischen Bevölkerung.	382
4.4 A collective fascist identity? Ergebnisse und Ausblick	385
Anhang	395
Tabellen.	395
<i>Nihon seishin</i> : Dokumentation und Rekonstruktion	407
Literaturverzeichnis	427
Filme.	427
Primärquellen	427
Ungedruckte Quellen	427
Gedruckte Quellen	428
Monografien, Aufsätze und Sammelbände	429
Sekundärquellen	431
Monografien, Aufsätze und Sammelbände	431
Internetdokumente	442

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Schlafende Jungflieger, NwA, F-R 1, 00:11:12.	241
Abbildung 2: Kontrollgang des Ausbilders, NwA, F-R 1, 00:11:17.	241
Abbildung 3: Lektion von Hauptmann Yamamoto, NwA, F-R 2, 00:08:03.	253
Abbildung 4: Texttafel, NwA, F-R 2, 00:10:11.	255
Abbildung 5: Entgegennahme des Funkspruchs des schweren Bombers, NwA, F-R 6, 00:01:04.	261
Abbildung 6: Übergabe des Funkspruchs des schweren Bombers, NwA, F-R 6, 00:01:14.	262
Abbildung 7: Nire nach dem Lesen des Funkspruchs, NwA, F-R 6, 00:01:19. . . .	262
Abbildung 8: Sorge um das Schicksal des schweren Bombers, NwA, F-R 6, 00:01:20.	263
Abbildung 9: Kamerad A von Satō an Bord des schweren Bombers, NwA, F-R 6, 00:01:42.	264
Abbildung 10: Satō an Bord des schweren Bombers, NwA, F-R 6, 00:01:46.	264
Abbildung 11: Kamerad B von Satō an Bord des schweren Bombers, NwA, F-R 6, 00:01:49.	265
Abbildung 12: Kamerad B von Satō an Bord des schweren Bombers, Moyuru ōzora, 00:52:35.	265
Abbildung 13: Absturz des chinesischen Gruppenführers Lin, NwA, F-R 8, 00:05:44.	274
Abbildung 14: Chinesischer Soldat beim Angriff, NwA, F-R 8, 00:06:26.	274
Abbildung 15: Yukimotos Einäscherung, NwA, F-R 10, 00:05:33.	282
Abbildung 16: Trauer Yamamotos um Yukimoto, NwA, F-R 10, 00:05:30.	282
Abbildung 17: Yamamura mit der Urne Yukimotos, NwA, F-R 10, 00:07:23.	285
Abbildung 18: Yukimotos Urne, NwA, F-R 10, 00:07:38.	285
Abbildung 19: Der Schauspieler Minami Kōmei als Ki no Tsurayuki, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 61.	312
Abbildung 20: Seite des Textbuchs von Nihon seishin mit Zeichnungen am Rand, Bälz – Nihon seishin, in Baelz, Erwin Toku – Baeurlein, Thomas, NACP.	316
Abbildung 21: Erwin Toku Bälz mit der Schauspielerin Miya Kikuko, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 61.	324
Abbildung 22: Bälz bei den Dreharbeiten zu Nihon seishin, Nichidoku bunka no kōryū, Bunka eiga, 1942, S. 31.	325

Abbildung 23: Einleitung Nihon seishin, Storyboard skizziert, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.	408
Abbildung 24: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.	408
Abbildung 25: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 2, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.	410
Abbildung 26: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 2, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:02. Für eine bessere Dar- stellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet. . . .	410
Abbildung 27: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 3, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.	412
Abbildung 28: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 3, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:08. Für eine bessere Dar- stellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet. . . .	412
Abbildung 29: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 4, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.	413
Abbildung 30: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 4, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:13. Für eine bessere Dar- stellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet. . . .	413
Abbildung 31: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 5, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.	414
Abbildung 32: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 5, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:18. Für eine bessere Dar- stellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet. . . .	414
Abbildung 33: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 6, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.	415
Abbildung 34: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 6, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:23. Für eine bessere Dar- stellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet. . . .	415
Abbildung 35: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 7, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.	416
Abbildung 36: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 7, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:28. Für eine bessere Dar- stellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet. . . .	416
Abbildung 37: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 8, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.	417
Abbildung 38: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 8, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:33. Für eine bessere Dar- stellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet. . . .	417

Abbildung 39: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 9, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.	418
Abbildung 40: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 9, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:38. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet. . . .	418
Abbildung 41: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 10, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.	419
Abbildung 42: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 10, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:42. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet. . . .	419
Abbildung 43: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 11, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.	420
Abbildung 44: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 11, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:49. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet. . . .	420
Abbildung 45: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 12, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.	421
Abbildung 46: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 12, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:55. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet. . . .	421
Abbildung 47: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 13, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.	422
Abbildung 48: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 13, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:58. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet. . . .	422
Abbildung 49: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 13 mit deutschem Gedichttext, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991. 00:41:00. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet.	422
Abbildung 50: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 14, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.	424
Abbildung 51: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 14, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:41:13. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet. . . .	424
Abbildung 52: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 14 mit japanischem Gedichttext, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:41:15. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet.	424

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Szenen-Übersicht Die Tochter des Samurai / Atarashiki tsuchi nach Segawa Yūji.	395
Tabelle 2: Die vier Jungflieger nach dem Abendappell, NwA, F-R 1, 00:08:36–00:09:15; Moyuru ōzora, 00:008:43–00:09:12.	400
Tabelle 3: Kontrolle der Ausgabe-Hefte, NwA, F-R 2, 00:00:00–00:02:54, Moyuru ōzora, 00:13:43–00:16:47.	401

Abkürzungsverzeichnis

BArch	Bundesarchiv Berlin
DJAG	Deutsch-Japanische Arbeitsgesellschaft
DJG	Deutsch-Japanische Gesellschaft
DJN	Deutsch-Japanische Nachrichten
F-R	Filmrolle
KBS	Kokusai bunka shinkōkai
Man'ei	Manshū eiga, s. auch Manchurian Film Company
M. F. C.	Manchurian Film Company
MLV	Mehrsprachenversion (Multiple-Language-Version)
NACP	National Archives at College Park
NDL	National Diet Library
NOAG	Nachrichten Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens
NwA	Nippons wilde Adler
T.	Takt, Takte
OAG	Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens
PAA	Politisches Archiv des Auswärtigen Amts
RFK	Reichsfilmkammer
RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
Ufa	Universum Film
Ufi	Ufa-Film GmbH
u. Z.	unserer Zeitrechnung
VfZ	Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte

Danksagung

Die vorliegende Dissertation ist das Ergebnis jahrelanger intensiver Forschung, die ich ohne die Unterstützung Vieler in dieser Form nicht hätte durchführen können. An erster Stelle möchte ich meiner Doktormutter, Frau Prof. Dr. Madeleine Herren-Oesch, für die Hilfestellungen, Ratschläge und Hinweise danken, die mir mehr als einmal geholfen haben, Sackgassen und Hindernisse in meinem Dissertationsprojekt zu überwinden. Auch meinem Zweitbetreuer Herrn Prof. Dr. Hans Martin Krämer möchte ich dafür danken, dass er sich immer wieder die Zeit genommen hat, mit mir aus japanologischer Perspektive über mein Thema zu diskutieren, mir wichtige Anregungen zu geben und dafür, dass er mir wertvolle Kontakte an der Universität Kyōto vermittelt hat. Ein weiterer Dank geht an meine Familie und meinen Mann Michael Schönwald, die mich tagtäglich unterstützt und motiviert haben. Meinen Historikerkolleginnen Nakada Eriko sowie Okuda-Yazaki Maya möchte ich dafür danken, dass sie mir geduldig bei Unklarheiten und Verständnisfragen bzgl. der japanischen Quellen weitergeholfen haben. Auch mit Dr. Anna Mattfeldt habe ich so manche Stunde mit akademischen Diskussionen zu meiner Thematik verbracht. Ebenfalls erwähnen möchte ich alle Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen des Deutschen Musikautomaten Museums sowie des Schlosses Bruchsal, die mit mir über ein Jahrzehnt lang durch alle Höhen und Tiefen des musealen Arbeitsalltags auf den Ausstellungsflächen gegangen sind und immer ein Wort der Motivation für mich parat hatten. Ein besonderer Dank geht an alle Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen in den Archiven und Bibliotheken in Deutschland, Japan und den USA, die sich geduldig und nach Kräften bemüht haben, mich in meinen Recherchen zu unterstützen, wenngleich ich sie hier nicht alle namentlich erwähnen kann. Zuletzt möchte ich noch ganz besonders Associate Professor Fujihara Tatsushi und der Universität Kyōto danken, die mir einen weiteren Forschungsaufenthalt in Japan ermöglicht haben, ohne den die vorliegende Arbeit in dieser Form nicht hätte vollendet werden können.

1 Einleitung

Als Mandschukuo¹ am 24. Februar 1939 dem Antikominternpakt beitrug, berichtete die Zeitschrift *Berlin-Rom-Tokio*² stolz, dass nun „die Zone erweitert [worden sei], wo die Völker nun vor bolschewistischer Zersetzung gesichert im Frieden ihrer materiellen und kulturellen Entwicklung leben können.“³ Drei Jahre zuvor, im November 1936, war die Unterzeichnung des Antikominternpakts zwischen NS-Deutschland und Japan erfolgt. Italien trat 1937 bei. Im Abstand von wenigen Tagen wurde außerdem am 23. und 25. November 1938 je ein Kulturabkommen zwischen Deutschland und Japan bzw. Deutschland und Italien geschlossen. Ein italienisch-japanisches Kulturabkommen folgte am 23. März 1939.⁴ Am 27. September 1940 schließlich wurde der Dreimächtepakt unterzeichnet.⁵

Der Weg in die Allianz der drei Mächte, der Achse Berlin-Rom-Tōkyō,⁶ sowie ihr Scheitern im Zweiten Weltkrieg war Gegenstand vieler historischer Betrachtungen.

-
- 1 Für den japanischen Marionettenstaat existieren verschiedene Begriffe und Schreibweisen. Flick erläutert die Schwierigkeiten im heutigen Sprachgebrauch mit ‚Manchuria‘ im Englischen, da er eng mit dem Imperialismus verknüpft sei. Auch in der japanischen Wissenschaft werden die Bezeichnungen ‚Manshū‘ bzw. ‚Manshūkoku‘ problematisiert, weswegen es dort üblich ist, diese in Anführungszeichen zu setzen, Flick, Ulrich, Identitätsbildung durch Geschichtsschulbücher. Die Mandschurei während der faktischen Oberherrschaft Japans (1905–1945), Baden-Baden 2014, S. 16. Die vorliegende Arbeit orientiert sich an der zeitgenössischen Schreibweise ‚Mandschukuo‘.
 - 2 Die Zeitschrift erschien ab Mai 1939 unter der Schirmherrschaft von Ribbentrop höchstpersönlich, Bieber, Hans-Joachim, SS und Samurai. Deutsch-japanische Kulturbeziehungen 1933–1945, München 2014, S. 632. Bieber bezeichnet sie als „eine der wenigen gemeinsamen kulturpolitischen Unternehmungen der drei Achsenmächte“, ebd., S. 633. „Autoren aller drei Länder schrieben über politische und kulturelle Themen, Deutsche allerdings weit häufiger als Japaner und Japaner häufiger als Italiener.“, ebd. Den offiziellen Charakter erhielt die Zeitschrift nach Longerich durch ihre politischen Leitartikel, die unter prominenten Namen oder von als informierte Insider gekennzeichneten Personen veröffentlicht wurden, Longerich, Peter, Propagandisten im Krieg. Die Presseabteilung des Auswärtigen Amtes unter Ribbentrop, München 2009, S. 260.
 - 3 Die Sendung der jungen Völker, in: Berlin-Rom-Tokio Jg. 1 (1939) H. 1, S. 8.
 - 4 Antikominternpakt und Kulturabkommen, in: Berlin-Rom-Tokio Jg. 1 (1939) H. 1, S. 11.
 - 5 Hedinger, Daniel, The imperial nexus: the Second World War and the Axis in global perspective, in: Journal of Global History Jg. 12 (2017) H. 2, S. 201.
 - 6 Daniel Hedinger thematisiert in seiner Forschung die Schwierigkeiten des Begriffes ‚Achse‘: Er war erstmals am 1. November 1936 in einer Rede Mussolinis für Rom und Berlin verwendet worden und für Europa eine durchaus anwendbare Metapher, da die beiden Städte auf einem Längengrad liegen. Schon zeitgenössisch schwieriger war die Einbeziehung Tōkyōs, weshalb von deutscher Seite von einem ‚weltpolitischen Dreieck‘ gesprochen wurde. Bis heute ist daher in der deutschsprachi-

Häufig als leeres Propagandakonstrukt bezeichnet,⁷ war insbesondere das politische und militärische Bündnis zwischen NS-Deutschland, Japan und Italien Thema zahlreicher Untersuchungen. Ihre kulturelle Kooperation dagegen rückte erst in den letzten Jahren stärker in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses. Noch 2014 kritisierte Hans-Joachim Bieber, dass die Kulturbeziehungen zwischen NS-Deutschland und Japan noch nicht ausreichend untersucht worden seien.⁸ Dies gilt auch, oder sogar insbesondere, für die Kooperation im Bereich des Films, obwohl dessen hoher propagandistischer Wert sowohl in Japan als auch NS-Deutschland jeweils Gegenstand historischer Untersuchungen gewesen ist. Baskett beispielsweise arbeitet in seiner 2008 erschienenen Monografie das Vertrauen der Achsenmächte in die ideologische Macht des Films heraus: „Axis film cultures shared ideological tendencies, including an obsession with the discourse of racial purity, imperialist expansionism, and a belief in the ability of film to create (or destroy) national prestige on a mass level.“⁹

Die vorliegende Dissertation schließt sich der Auffassung Basketts an, dass eine Untersuchung der Interaktionen der Achsenmächte im Bereich des Films dazu beitragen kann, den Versuch der Errichtung einer Filmkultur der Achse nachzuvollziehen und zu belegen. Arbeiten, die sich mit der Kooperation der Achse Berlin-Tōkyō¹⁰ auf diesem Gebiet auseinandersetzen, widmen sich häufig lediglich dem Filmaustausch oder der deutsch-japanischen Koproduktion *Die Tochter des Samurai*. Vernachlässigt werden

gen Forschung mit dem Begriff ‚Achse‘ eher die Allianz Berlin-Rom gemeint. Im englischsprachigen bzw. außereuropäischen Forschungsraum wurde dagegen nicht differenziert und Tōkyō schon zeitgenössisch miteinbezogen, Hedinger, Daniel, *Die Achse Berlin Rom Tokio. 1919–1946*, München 2021, S. 9. Da sich insbesondere Japan das Schlagwort ‚Achse‘ für das Bündnis zwischen Berlin, Rom und Tōkyō aneignete und nach Pearl Harbor alle drei Nationen als ‚axis powers‘ bezeichnet wurden, woran sich bis heute nichts geändert hat, schließt sich die vorliegende Dissertation der Ansicht Daniel Hedingers an und verwendet den Begriff in diesem Sinne, ebd., S. 10.

7 Daniel Hedinger spricht in diesem Kontext von der Bezeichnung der Achse als „spineless“, „powerless, international grimace“ oder „paper tiger“, Hedinger, *The imperial nexus*, S. 187.

8 Bieber, *SS und Samurai*, S. 18. Die Gründe für eine Vernachlässigung der Untersuchung des Japandiskurses in Deutschland sind seiner Ansicht nach darin zu suchen, dass die kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Japan nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zunächst abbrechen und es nach ihrer Wiederaufnahme in den 1950er Jahren von beiden Seiten sorgfältig vermieden wurde, auch nur in Ansätzen an die Zeit zwischen 1933 und 1945 anzuknüpfen. Als Folge verschwanden nahezu alle Institutionen und Personen, die in den kulturellen Beziehungen aktiv gewesen waren, von der Bildfläche. Der Japandiskurs geriet in Vergessenheit und blieb nahezu folgenlos, ebd., S. 21.

9 Baskett, Michael, *The attractive empire. Transnational film culture in Imperial Japan*, Honolulu 2008, S. 115.

10 Auch für Tōkyō existieren verschiedene Schreibweisen. Im Falle von Titeln, Zitaten etc. wird die jeweils vorgegebene Schreibweise beibehalten. Ansonsten entscheidet sich die vorliegende Arbeit für ‚Tōkyō‘.

dagegen die Aktivitäten von Erwin Toku Bälz (1889–1945), der 1940 im Auftrag beider Regierungen nach Japan reiste, um dort mehrere Filme zu drehen bzw. zu bearbeiten, die anschließend im verbündeten Deutschland aufgeführt wurden bzw. werden sollten.

Ebenfalls nicht ausreichend beachtet wurde der japanische Marionettenstaat Mandschukuo im Kontext der deutsch-japanischen (kulturellen) Kooperation. Eine der wenigen Ausnahmen ist die jüngst erschienene Monografie von Daniel Hedinger. Er erläutert die Bedeutung der imperialen Räume, wie beispielsweise der Mandschurei, für die Entstehung des Bündnisses und die Eskalation des Zweiten Weltkrieges.¹¹ In diesem Kontext prägt Hedinger den Begriff des „imperialen Nexus“¹², der die drei Mächte Deutschland, Japan und Italien aneinander gebunden habe. Daher sei es wichtig, die Achse aus einem transimperialen, globalen Ansatz heraus zu untersuchen. In seiner Monografie erläutert Hedinger des Weiteren die Impulse der Expansion¹³ Japans und der Errichtung Mandschukuos Anfang/Mitte der 1930er-Jahre sowohl für Italien als auch für Deutschland. Mussolini hatte die Entscheidung für seinen Abessinienfeldzug, so Hedingers These, „unter dem Eindruck [...] der Etablierung Mandschukuos und dem drohenden Austritt des Kaiserreiches aus dem Völkerbund“¹⁴ getroffen. Auch auf Deutschland wirkte der „mandschurische Impuls“, wie Hedinger ihn bezeichnet: Nach dem Austritt Japans aus dem Völkerbund ist eine intensivere Beschäftigung Hitlers mit den Vorgängen in Ostasien feststellbar.¹⁵ Während dieser Impuls von Hedinger als politisch-diplomatisch definiert wird, spricht er des Weiteren von einem zweiten, der ideologischer Natur und längerfristig gewesen sei: „Dieser bestand darin, dass die Vorgänge in Ostasien global das Modell für eine neue Art imperialer Herrschaft lieferten.“¹⁶ Im Kontext einer internationalen Faschismus-Forschung setzt Hedinger die Gründung Mandschukuos „mit der Geburtsstunde eines faschistischen Imperialismus gleich.“¹⁷ Japan habe sich „primär durch die erfolgreiche Eroberung der Mandschurei als Partner für Deutschland und Italien“¹⁸ empfohlen.

Damit ist Daniel Hedinger einer der wenigen, der die Bedeutung Mandschukuos für das Bündnis Berlin-Rom-Tōkyō aufarbeitet. Ansonsten wird der japanische Marionettenstaat vorwiegend im Kontext der japanischen Propaganda sowie im Zuge der

11 Hedinger, *Die Achse*, S. 9.

12 Ebd.; Hedinger, *The imperial nexus*.

13 Hedinger, *Die Achse*, S. 147.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 149.

16 Ebd., S. 151.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 172.

Erforschung eines neuen Imperialismus bzw. Pan-Asianismus häufiger behandelt.¹⁹ Bis heute vernachlässigt sind dagegen die kulturpolitischen Faktoren insbesondere für das deutsch-japanische Bündnis, bzw. konkret für den kulturpolitischen Austausch und die Kooperation im Bereich des Films. Dies erscheint umso gravierender, da die mandschurische Film-Firma Man'ei (Manchurian Film Company, M.F.C) Mitte/ Ende der 1930er-Jahre das Filmmonopol für den Import deutscher Filme nach Asien besaß, inklusive Japan.

Die vorliegende Dissertation vertritt die These, dass der Film als „Sendbote“²⁰ der Allianz Berlin-Tōkyō genutzt wurde, um das Bündnis zeitgenössisch zu visualisieren. Ziel dabei war die Errichtung und Demonstration einer (möglicherweise) faschistischen Einheit, einer „fascist identity“²¹. Dabei ging es einerseits darum, in der deutschen Bevölkerung das Verständnis für den japanischen Bündnispartner zu vertiefen, etwaige kulturelle Unterschiede zu erklären bzw. aufzulösen, sowie andererseits Gemeinsamkeiten aufzuzeigen.²² Während sich bisherige Forschungsarbeiten zur deutsch-japanischen Filmkooperation weitgehend auf den Austausch von Filmen oder die 1936 hergestellte Koproduktion *Die Tochter des Samurai* konzentrierten, legt die vorliegende Arbeit den Forschungsschwerpunkt auf die zwischen 1940 und 1945 durchgeführten bzw. geplanten Filmprojekte von Erwin Toku Bälz, der im Auftrag beider Länder als ‚deutscher Filmgesandter‘ nach Japan reiste. Er kann als einer der Akteure gesehen werden, die Hedinger zufolge „oft jenseits etablierter Kanäle zwischenstaatlicher Diplomatie“²³ agierten. „Sie koordinierten die Austauschbeziehungen nicht nur, ihre medienwirksamen Besuche und Handlungen verliehen dem Bündnis gleichsam erst Substanz.“²⁴ Bei Bälz ist insofern zu differenzieren, als er jenseits seiner Tätigkeit als ‚deutscher Filmgesandter‘ keinerlei organisatorische Aufgaben erfüllte und er von deutscher Seite nach seiner Ab-

19 Siehe bspw. Young, Louise, Japan's total empire. Manchuria and the culture of wartime imperialism, Berkeley 1998; Mitter, Rana, Evil Empire? Competing Instructions of Japanese Imperialism in Manchuria, in: Narango, Li/ Cribb, R. B. (Hg.), Imperial Japan and national identities in Asia, 1895–1945, London 2003; Duara, Prasenjit, The New Imperialism and the Post-Colonial Developmental State. Manchukuo in comparative perspective Jg. 4 (2006) H. 1; Duara, Prasenjit, Japanese Pan-Asianism in Manchukuo, 1935, in: Saaler, Sven/ Szpilman, Christopher W. A. (Hg.), Pan-Asianism, A documentary history. (Asia/ Pacific/ perspectives 2: 1920–Present), Lanham, Md. 2011.

20 Mainz, Fritz, Kunst und Geschäft im internationalen Film, in: Auslandsdienst der deutschen Filmindustrie (1936) H. 20, S. 4, vgl. auch in der vorliegenden Publikation Kap. 2, S. 40.

21 Baskett, Michael, All beautiful fascists? Axis film culture in Imperial Japan, in: Tansman, Alan M. (Hg.), The culture of Japanese fascism, Durham 2009.

22 Baskett, The attractive empire, S. 116.

23 Hedinger, Die Achse, S. 14.

24 Ebd.

reise im Herbst 1940 kaum bis gar nicht in der deutschen Presse Erwähnung findet, die japanischen Print-Medien hingegen regelmäßig über die Fortschritte seiner Arbeit als ‚deutscher Filmgesandter‘ berichteten. Vor seiner Abreise kooperierte er eng mit der Deutsch-Japanischen Gesellschaft (DJG) und etablierte sich so als deutsch-japanischer Kulturvermittler. Obwohl eines seiner Projekte, die er ab 1940 in Japan durchführte, die deutsche Bearbeitung des japanischen Flieger-Films *Moyuru ōzora* (*Brennender Himmel*), unter dem Titel *Nippons wilde Adler* wochenlang in den deutschen Filmtheatern zu sehen war und große Beachtung in den Print-Medien erhielt, wird es in der historischen Forschung bis dato nur oberflächlich behandelt. Dabei bietet eine Analyse dieses Filmprojekts die Möglichkeit, im Detail das Japanbild für die deutsche Bevölkerung herauszuarbeiten. Weitere von Bälz durchgeführte Projekte, wie z. B. die geplante deutsche Bearbeitung von *Nishizumi sensha chō den* (*Panzerführer Nishizumi*) für den deutschen Filmmarkt sowie der eigens für NS-Deutschland hergestellte Kulturspiel-film *Nihon seishin* (*Die Seele Japans*) ergänzen dieses Japanbild und zeigen die zeitgenössischen Bemühungen, ein tieferes Verständnis des japanischen Wesens, des *Yamato damashii*,²⁵ wie es zur damaligen Zeit wahrgenommen und verstanden wurde, zu fördern. Des Weiteren wird in der vorliegenden Dissertation erstmals Mandschukuo enger in den Kontext der filmpolitischen Kooperation der beiden Länder miteinbezogen. Neben der Man'ei als Monopol-Inhaberin für den Import deutscher Filme nach Japan und Mandschukuo darf der japanische Marionettenstaat auch als potenzieller Absatzmarkt für deutsche Filmproduktionen nicht vernachlässigt werden. Besonders aufschlussreich ist in diesem Kontext das deutsch-japanische Kino ASIA, das 1935 in Harbin gegründet worden war und bis jetzt in der Forschung keinerlei Beachtung erfahren hat. Darüber hinaus war Mandschukuo auch thematisch durch die deutsch-japanische Koproduktion *Die Tochter des Samurai* und die Aufführung verschiedener Kulturfilme, wie z. B. *Die Sojabohne* oder *Die junge Mandschurei*, auf der deutschen Kinoleinwand präsent.

Für die Untersuchung der oben genannten Aspekte wurde ein transnationaler und interdisziplinärer Ansatz gewählt, der auch film- und musikwissenschaftliche Arbeitsmethoden miteinbezieht. So wurde im Rahmen der Recherche deutlich, dass der Komponist Yamada Kōsaku nicht nur mit der Komposition der Filmmusik von *Die Tochter der Samurai* betraut gewesen war, sondern auch das Titellied *Moyuru ōzora* für den gleichnamigen Flieger-Film verfasste. Diese Verbindung wurde jedoch weder zeitgenössisch noch in der Forschung bis dato entsprechend rezipiert. Des Weiteren ist die Ein-

25 Kalden zufolge lässt sich *Yamato damashii* mit Geist (im Sinne der lateinischen Anima) übersetzen bzw. als das Wesen, das den japanischen Geist ausmacht. Der Begriff findet sowohl im Shintō als auch im japanischen Nationalismus Verwendung, Kalden, Wolf Hannes (Hg.), Shōin Yoshida: Ryūkonroku – Aufzeichnungen eines innehaltenden Herzens, Bad Soden-Salmünster 2017, S. 33.

beziehung musikwissenschaftlicher Arbeitsmethoden der Annahme geschuldet, dass neben dem Film auch die Musik als transnationales Kommunikationsmittel gesehen werden kann, um über Sprach- und Kulturgrenzen hinaus bestimmte Emotionen und Effekte herbeizuführen bzw. zu vermitteln. Besonders im Kontext der Filmmusik ist dies ein nicht zu unterschätzender Faktor. Daher darf sie als zu untersuchendes Element bei der filmhistorischen Analyse nicht vernachlässigt werden.

Gleichzeitig verortet sich die vorliegende Dissertation nicht nur im Bereich der Vergleichenden Faschismus-Forschung, konkret im Feld der ‚Axis studies‘, sondern sie vereinigt in einem kulturpolitischen Forschungsansatz sowohl die Frage nach dem Einfluss von einzelnen Akteuren und Institutionen als auch die Analyse von konkreten Filmprojekten in einem Versuch, einen Beitrag zu einer möglichen Neubewertung der ideologischen Basis, und damit auch der Frage nach dem Erfolg, der Allianz Berlin-Tokyo zu leisten.

1.1 Vom ‚Schein eines Bündnisses‘ zur ‚Allianz Berlin-Tōkyō‘

„The Axis was a global alliance, and as such it was supposed to be part of a global history of the twentieth century. But after the Second World War ended, historiography never saw it that way. A characteristic of the literature about the German-Japanese-Italian relationship during the 1930s and early 1940s is its consistently negative assessment of the quality of this alliance. What we have been presented with over the years is a history full of failures, animosities, and treason. What we have forgotten is that it was the combination, collusion, and the coordination of the three powers that shattered the world and brought down its existing order.“²⁶

Wie hier bei Hedinger bereits abzulesen, zeichnet sich zunehmend hinsichtlich der Aufarbeitung des Bündnisses auch zwischen Deutschland und Japan gleich in unterschiedlicher Hinsicht ein Paradigmenwechsel ab. Nicht nur verlagerte sich der Fokus der Betrachtungen von der militärischen und politischen Kooperation²⁷ hin zu den kulturellen Beziehungen

26 Hedinger, *The imperial nexus*, S. 185.

27 Beispiele für eine Untersuchung dieses Aspekts sind u. a. Martin, Bernd, *Das deutsch-japanische Bündnis im Zweiten Weltkrieg*, in: Kreiner, Josef/Mathias, Regine (Hg.), *Deutschland – Japan in der Zwischenkriegszeit*, Bonn 1990; Martin, Bernd, *Die Einschätzung der Lage Deutschlands aus japanischer Sicht. Japans Abkehr vom Bündnis und seine Hinwendung auf Ostasien*, in: Messerschmidt, Manfred/Guth, Ekkehard (Hg.), *Die Zukunft des Reiches, Gegner, Verbündete und Neutrale (1943–1945)*, Bonn 1990; Martin, Bernd, *Der Schein des Bündnisses – Deutschland und*

beider Länder, sondern in enger Verknüpfung mit diesem Untersuchungsgegenstand ist auch eine Neubewertung der parallelen ideologischen Systeme aus transnationaler Perspektive zu erkennen.²⁸ Zentral ist dabei weiterhin die Frage, ob es sich bei der so häufig beschworenen Allianz der Achsenmächte Berlin-Tōkyō um ein leeres Propagandakonstrukt bzw. um ein reines Zweckbündnis oder doch im Gegenteil um die „Wahlverwandtschaft zweier sich doch sehr nahe stehender (ideologischer) Systeme handelte.“²⁹ Wichtige Publikationen in diesem Kontext stammen u. a. aus der Feder von Ricky W. Law, Hans-Joachim Bieber, Bill Maltarich, Til Philipp Koltermann und Daniel Hedinger.³⁰

Für die erstere Auffassung, die lange Zeit in der Forschung dominierte,³¹ sei exemplarisch ein Essay von Aizawa Keiichi angeführt. Er widmet sich der Frage, ob tatsächlich eine Art Wesensverwandtschaft zwischen NS-Deutschland und Japan existierte und wenn ja, woher diese stammte. Dabei geht es Aizawa auch um den Stellenwert der Rezeption und um die Rolle, die Künstler und Intellektuelle in diesem Kontext übernommen hätten.³²

Japan im Krieg (1940–1945), in: Krebs, Gerhard/Martin, Bernd (Hg.), *Formierung und Fall der Achse Berlin-Tokyo*, München 1994; Krebs, Gerhard, *Von Hitlers Machtübernahme zum Pazifischen Krieg (1933–1941)*, in: Krebs/Martin (Hg.), *Formierung*; Spang, Christian W., *Karl Haushofer re-examined. Geopolitics as a factor of Japanese-German rapprochement in the inter-war years?*, in: Spang, Christian W./Wippich, Rolf-Harald (Hg.), *Japanese-German relations 1895–1945, War, diplomacy and public opinion*, New York 2006; Hedinger, *Die Achse*.

- 28 Hedinger argumentiert mit Hilfe des Imperial nexus folgendermaßen: „[T]he impact of the alliance cannot be measured solely by the cooperation that actually occurred among its members. Instead, it must be acknowledged that, even before the global war broke out, the alliance highlighted the interdependencies in the field of global imperial competition that developed into a leitmotif for the Axis powers and their future enemies.“, Hedinger, *The imperial nexus*, S. 199.
- 29 Antoni, Klaus, Vorwort, in: Koltermann, Till Philip, *Der Untergang des Dritten Reiches im Spiegel der deutsch-japanischen Kulturbegegnung 1933–1945*, Wiesbaden 2009, S. IX.
- 30 Law, Ricky W., *Transnational nazism. Ideology and culture in German-Japanese relations, 1919–1936*, Cambridge 2019; Bieber, SS und Samurai; Koltermann, *Der Untergang*; Maltarich, *Samurai and Supermen. National socialist views of Japan*, Bern 2005.
- 31 Nitz untersucht die Beziehungen aus philologischer Perspektive durch eine Analyse der Kriegs- und Reiseberichte der frühen Nazizeit und kommt zu dem Schluss, „daß trotz aller beschworener und herbeigeredeter, tatsächlicher und vermeintlicher Gemeinsamkeit zwischen Deutschland und Japan der Ultrationalismus auf beiden Seiten so stark ausgeprägt war, daß genau dieser Hauptcharakterzug beider Nationen in den dreißiger Jahren ein über eine gelegentliche Interessensabstimmung hinaus gehendes Zusammengehen [...] unmöglich gemacht hat.“, Nitz, Wolfgang, *Zur Ostasienrezeption in der frühen Nazizeit. Kriegs- und Reiseberichte*, in: Gebhard, Walter (Hg.), *Ostasienrezeption im Schatten der Weltkriege. Universalismus und Nationalismus*, München 2003, S. 107.
- 32 Aizawa, Keiichi, *Das „Faszinosum“ des ästhetischen Nationalismus. Ähnlichkeiten zwischen Deutschland und Japan durch kulturelle Rezeption?*, in: Gebhard, Walter (Hg.), *Ostasienrezeption*.

„[Es] muß³³ festgestellt werden, daß die Achse Berlin-Rom-Tokyo weder politisch noch militärisch noch kulturell richtig funktioniert hat. Die Deutschen hatten ein enormes Problem mit der Einordnung ihrer arischen, gelben Verbündeten in ihre Rassentheorie, während es für die Japaner, die prinzipiell gegen die Vorherrschaft der verhaßten, weißen Europäer und Amerikaner kämpften, schwierig war zu erklären, warum ausgerechnet mit den Deutschen ein Bündnis eingegangen wurde. [...] Die scheinbar regen, gegenseitigen individuellen Rezeptionen änderten nichts an der Tatsache, daß sie letztlich eine tragikomische Randerscheinung geblieben sind. Das deutsch-japanische Militärabkommen war keine Liebesheirat, sondern ein höchst unwirksames Verlegenheitsbündnis, gekennzeichnet durch gegenseitiges Mißtrauen und Desinteresse.“³⁴

Damit fasst Aizawa die lange vorherrschende Forschungsmeinung bezüglich der Achse kurz und bündig zusammen. Auch Thomas Pekar bezeichnet die Allianz als „das vielleicht schlechteste aller Bündnisse in diesem Krieg, bestimmt von gegenseitigem Mißtrauen und der immer virulenten deutschen Rassenideologie [...]“. ³⁵ Bei den Gemeinsamkeiten habe es sich lediglich um „konstruierte Parallelen“ gehandelt.³⁶ Erst nach 1941, als nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbour die USA als gemeinsamer Gegner in den Krieg eintraten, war die Allianz wohl mehr als der „Schein eines Bündnisses“.³⁷ Ideologisch habe sich zu genau dieser Zeit eine

„besondere Intensivierung des propagandistischen Kriegs- und Heldendiskurses in beiden Ländern [gezeigt], mit gegenseitigen Überkreuzungen, Beeinflussungen, vor allem aber in wechselseitigen Anreizungen und Überbietungsversuchen nach dem Muster ‚Wer hat den größeren, den opferbereiteren und todesmutigeren Helden?‘“³⁸

Wie noch zu zeigen sein wird, spielt dieser Heldendiskurs auch für die in dieser Arbeit diskutierten Filmprojekte eine wichtige Rolle.

33 Zugunsten des Leseflusses wird auf eine gesonderte Kennzeichnung der alten Rechtschreibung in den Zitaten verzichtet. Gleiches gilt für alternative Schreibweisen, die aus der Rechtschreibreform resultieren.

34 Aizawa, *Das „Faszinosum“*, S. 39.

35 Pekar, Thomas, *Nationalsozialistische deutsche Heldenideologie und der japanische Bushidô-Diskurs*, in: Gebhard (Hg.), *Ostasienrezeption*, S. 110.

36 Ebd., S. 111.

37 Martin, *Der Schein*; Pekar, *Nationalistische*, 2003, S. 112–113.

38 Pekar, *Nationalistische*, 2003, S. 114. Pekar bezeichnet dies auch als „fatalen interkulturellen Dialog“, ebd., S. 114.

Wenngleich Hans-Joachim Bieber in seiner erstmalig in der historischen Forschung versuchten Gesamtdarstellung der deutsch-japanischen Kulturbeziehungen³⁹ aufzeigt, dass die politische Annäherung der beiden Achsenpartner medial und kulturpolitisch unterfüttert worden war, um langfristig im Bewusstsein der Deutschen verankert zu werden,⁴⁰ so kommt er doch zu demselben Fazit: Die kulturpolitischen Kontakte seien letztendlich so hohl geblieben wie die politischen und militärischen Beziehungen. Gerade auf deutscher Seite haben sich die Vorbehalte gegenüber der ‚gelben Rasse‘ bis in die Kriegsjahre hinein gehalten.⁴¹ Daran hatte die große Propagandakampagne, die Japan für den deutschen Verbündeten u. a. auch mit Einbeziehung des Mediums Film Mitte der 1930er-Jahre gestartet hatte,⁴² genauso wenig etwas geändert wie die forcierte „Propagierung vermeintlicher Gemeinsamkeiten zwischen Nationalsozialismus und traditioneller japanischer Kultur“⁴³ von Seiten der deutschen Kulturpolitik in Japan, um ein einigendes Band zu schaffen und zu verstärken. Gerade nach Abschluss des Antikominternpakts⁴⁴ ist eine deutliche Intensivierung vielseitiger kultureller Beziehungen feststellbar.

Anders urteilen dagegen Ricky W. Law, Bill Maltarich und Till Philipp Koltermann. Alle drei plädieren für eine Revision der Achse als leeres Propagandakonstrukt ohne gegenseitigen Respekt und Wertschätzung. So argumentiert Koltermann, dass in der Forschung bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts jegliche inhaltliche Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen zwischen Japan und NS-Deutschland vermieden worden sei und ein Bild antijapanisch deklarerter Traditionslinien gezeichnet werde, die sich ohne Unterbrechungen seit Wilhelm II. bis ins Dritte Reich erstreckten.⁴⁵ Koltermann

39 Bieber, SS und Samurai, S. 25. Dabei wählt Bieber einen chronologischen Aufbau und widmet sich ausführlich den verschiedenen Aktivitäten im kulturpolitischen Bereich beider Länder unter Einbeziehung sämtlicher Aspekte – Diplomatie, Musik, Literatur, Film und Fotografie, Rundfunk, Vereine sowie Institutionen etc. – auch unter Berücksichtigung des politischen Kontexts. Weitere Ansätze für eine kulturpolitische Betrachtung der Achse von deutscher Seite finden sich bspw. auch bei Pekar, Thomas, *Der Japan-Diskurs im westlichen Kulturkontext (1860–1920)*. Reiseberichte, Literatur, Kunst, München 2003; Pekar, Nationalistische, 2003; Schauwecker, Detlev, *Japanisches auf Bühnen der nationalsozialistischen Zeit*, in: Kreiner, Josef/Mathias, Regine (Hg.), *Deutschland – Japan, 1990*; Hack, Annette, *Einleitung*, in: Haasch, Günther (Hg.), *Die deutsch-japanischen Gesellschaften von 1888 bis 1996*, Berlin 1996; Maltarich, Samurai and Supermen; Koltermann, *Der Untergang*; Law, *Transnational nazism*.

40 Bieber, SS und Samurai, S. 18.

41 Ebd., S. 21.

42 Ebd., S. 18.

43 Ebd., S. 20.

44 Ebd., S. 447.

45 Koltermann, *Der Untergang*, S. 6. Als Beispiel nennt Koltermann die Einleitung zu der Aufsatzsammlung *German-Japanese Relations 1895–1945*, Spang, Christian W./Wippich, Rolf-Harald (Hg.), *Japanese-German relations 1895–1945. War, diplomacy and public opinion*, New York 2006. Spang betont hier die Parallelen zwischen Hitler und Wilhelm II., die beide von der Überlegenheit

strebt an, das pauschale Urteil eines genuin antijapanischen Rassismus zu überprüfen. Zu diesem Zweck konzentriert er sich auf die Untersuchung sämtlicher verfügbarer Äußerungen Hitlers in ihrem historischen Kontext.⁴⁶ Des Weiteren stellt Koltermanns Monografie die Frage nach der Bewertung der deutsch-japanischen Kulturbegennung und vergleicht zu diesem Zweck Hitlers Haltung zu Japan mit Bildern der japan-spezifischen Propaganda und NS-Literatur. Im Fokus stehen dabei u. a. die Fragen, ob die deutsch-japanischen Beziehungen tatsächlich nur ein künstlich erzeugtes Propagandakonstrukt ohne jeglichen Rückhalt in der Bevölkerung gewesen seien und bis zu welchem Grad eine Einflussnahme Japans auf das vom Nationalsozialismus verbreitete Japanbild im Dritten Reich möglich gewesen sei.⁴⁷ Die vorliegende Dissertation bietet insbesondere für die Untersuchung der letzten Frage einen weiteren möglichen Ansatz, denn die von Bälz bearbeiteten japanischen Kriegsfilme *Moyuru ōzora* und *Nishizumi sensha chō den* wurden von japanischer Seite ausgewählt. Somit können diese Filme als japanischer Versuch gewertet werden, das Japanbild des deutschen Bündnispartners zu beeinflussen.

Insgesamt kommt Koltermann zu einem zweifachen Fazit:

„Auf offizieller militärischer Ebene scheiterte das Bündnis zwischen Deutschland und Japan wegen der zu großen Entfernung der Kriegsschauplätze, den nur sporadisch direkten Kontakten über die U-Boote, der Ineffizienz der wirtschaftlich-technologischen Zusammenarbeit und den mangelnden Absprachen bei der globalen Kriegsführung. Im kulturpolitischen Bereich entfachte das Bündnis eine enorme Popularität, deren Kennzeichen eine spezifisch deutsche Bewunderung für den ‚japanischen Geist‘ war. Das eigentliche Fundament der erfolgreichen kulturpolitischen Allianz lag in den als verwandt erkannten deutschen und japanischen Geistesgrundlagen.“⁴⁸

Schon im Vorwort zu Koltermanns Publikation kommt Klaus Antoni zu einer ähnlichen Schlussfolgerung:

„In der deutschen Öffentlichkeit jener Jahre schlug Japan u. a. große Bewunderung und Sympathie aufgrund eines als vorbildlich erachteten Kampfgeistes entgegen, während von japanischer Seite die Kompatibilitäten zwischen der kaiserlichen kokutai-Ideologie

Deutschlands überzeugt gewesen seien. Da die Aufsatzsammlung, die Koltermann in anderer Hinsicht als verdienstvoll bezeichnet, Hitlers Japan-Wahrnehmung nicht einbezieht und sich stattdessen nur auf die von Wilhelm II. konzentriert, habe dieses Urteil keine Grundlage, Koltermann, *Der Untergang*, S. 7.

46 Ebd., S. 3.

47 Ebd., S. 5–6.

48 Ebd., S. 185.

und der nationalsozialistischen Weltanschauung beschworen wurden. Von einer gegenseitigen Missachtung kann zumindest auf dem Gebiet der Ideologie keine Rede sein. Vielmehr ist von einer wechselseitigen Wertschätzung der jeweiligen politischen Führungseliten Japans und Deutschlands auszugehen.“⁴⁹

Diese Aussagen verstärken den Bezug zur vorliegenden Arbeit. Während Koltermann bei der Untersuchung der gegenseitigen Wahrnehmung der Völker die Meldungen des Sicherheitsdienstes der SS sowie die nicht-fiktionale NS-Populärliteratur über Japan auswertet,⁵⁰ bezieht die Dissertation bei ihrer Analyse auch das Medium Film mit ein. Eine wichtige Grundlage sind jedoch auch hier die von Seiten Japans beschworenen Gemeinsamkeiten der Bündnispartner. Wie noch zu zeigen sein wird, lassen sich die von Bälz hergestellten Adaptionen der beiden japanischen Kriegsfilme mit ihrer propagandistischen Aussage durchaus im zeitgenössischen Japanbild der deutschen Print-Medien verankern.

Etwas weniger provokant als Koltermann formuliert Bill Maltarich seine Schlussfolgerungen in seiner Monografie *Samurai and Supermen*. Er trennt bei der Beurteilung des Erfolgs der Kooperation der Achsenmächte ebenfalls zwischen politischen Maßnahmen einerseits und gegenseitiger Wahrnehmung andererseits und verankert in Letzerem die Stärke der Allianz Berlin-Tōkyō, die nicht nur für die Abschreckung potenzieller Gegner, sondern auch als Quelle von Stolz, Stärke und Hoffnung wichtig gewesen ist.⁵¹ „This aspect of the German-Japanese relationship brings us directly into the realm of ideology, viewed in its most encompassing and potent form as an imaginary relationship to real conditions, and to the clash within ideology [...]“. ⁵² Die Kultur, in Maltarichs Fall der literarische Bereich, erscheint hier also als Mittel zum Zweck, um diesen Zwiespalt zwischen Rassismus und dem Bündnis mit einer anderen Rasse zu lösen.⁵³ Maltarich schlussfolgert: „[T]he true heart of the German-Japanese relationship can be seen [...] not in the functioning of the alliance, but in the attempts to manufacture the

49 Antoni, Vorwort, S. IX.

50 Dieser Quellenkorpus gab auch Anlass zur Kritik. Gerhard Krebs bspw. merkt an, dass Koltermann keine unveröffentlichten Dokumente in seine Untersuchungen miteinbezogen hat. So muss auch Koltermanns Aussage, dass Hitler keinerlei rassistische Abneigung gegenüber seinen japanischen Gesprächspartnern gezeigt habe, hinterfragt werden, „denn natürlich musste sich der Diktator ihnen gegenüber zurückhalten.“, Krebs, Gerhard, Rezension: Till Philipp Koltermann: *Der Untergang des Dritten Reichs im Spiegel der deutsch-japanischen Kulturbegegnung 1933–1945*, in: OAG Notizen (2011) H. 05, S. 34.

51 Maltarich, *Samurai and Supermen*, S. 12.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 11–12.

perception of its functioning.“⁵⁴ Sein Ziel ist es, die angestrebte Wahrnehmung des japanischen Bündnispartners herauszuarbeiten, konkret: darzustellen, dass sich in Deutschland und Japan trotz unterschiedlicher kultureller und geografischer Hintergründe identische Prinzipien manifestierten.⁵⁵

Genau diesen Standpunkt vertritt auch die vorliegende Dissertation, jedoch mit einem gravierenden Unterschied: Aufbauend auf den Ausführungen von Maltarich, Bieber und Koltermann, die sich ausschließlich auf schriftliches und deutsches Quellenmaterial konzentrieren,⁵⁶ sowie auf Ricky W. Law, stellt sie das Medium Film explizit in den Fokus der Betrachtungen und bezieht dabei englisches, japanisches und deutsches Quellenmaterial mit ein. Dabei geht sie, wie bereits erläutert, eben nicht nur von einer erfolgreichen Kooperation im kulturellen Bereich aus. Wie bei Maltarich steht im Fokus der Betrachtungen eine angestrebte positive Wahrnehmung des Bündnispartners sowie die Schaffung einer ideologischen Einheit. „[A]rt played a role in the support and promotion of ideology, oftentimes engaging its contradictions at points where science and politics could not.“⁵⁷ Auch der Film galt in der NS-Zeit als Kunst.⁵⁸

54 Ebd., S. 12.

55 Ebd., S. 382.

56 Im Falle von Maltarich handelt es sich um in Deutschland erschienene Texte, die sich mit dem Japanischen Kaiserreich befassen, sowie um Briefe und unveröffentlichte Aufsätze der DJG, ebd., S. 13. Koltermann dagegen arbeitet mit den Meldungen des Sicherheitsdienstes der SS bezüglich der Stimmung innerhalb der deutschen Bevölkerung, die von Boberach 1984 in einer Gesamtedition herausgegeben wurden, sowie mit nicht-fiktionaler NS-Literatur über Japan, Koltermann, *Der Untergang*, S. 2; Boberach, Heinz (Hg.), *Meldungen aus dem Reich*. Auswahl aus den geheimen Lageberichten der SS 1939–1944, Herrsching 1984. Maltarich begründet die Ausklammerung dieses Mediums mit den in der historischen Forschung allgegenwärtigen Platz- und Zeitgründen. „Because of the importance of film to the Nazis and their view of propaganda and manipulation, this lack is truly glaring. Numerous films were made that involve in one way or another the German-Japanese relationship.“, Maltarich, *Samurai and Supermen*, S. 388. Unter den aufgelisteten Filmen sind *Die Tochter des Samurai* und *Nippons wilde Adler* aufgeführt, letzterer gemeinsam u. a. mit *Das Heilige Ziel*, *Der Acker*, *Der Weg nach Hawaii* und *Japanische Volksschulen* unter ‚documentaries‘ zusammengefasst, ebd., S. 388–389. Bieber dagegen bezieht den Film zwar mit ein, konzentriert sich allerdings ausschließlich auf Quellenmaterial in westlichen Sprachen, das er folgendermaßen kategorisiert: archivarisches Material, zeitgenössische Publizistik, Memoiren sowie wissenschaftliche Darstellungen, Bieber, *SS und Samurai*, S. 25.

57 Maltarich, *Samurai and Supermen*, S. 25.

58 Der Zwiespalt zwischen dem Film als Kunstobjekt einerseits und als wirtschaftliches Produkt andererseits ist in der Berichterstattung von *Der deutsche Film* abzulesen, die 1936 bis 1943 erschien. Sie vertrat den Anspruch, „all das, was dazu dient, das geistige Gesicht des Films im Sinne der nationalsozialistischen Kulturpolitik zu bestimmen, zusammenzufassen.“, Lehnich, Oswald, *Dem deutschen Film*, in: *Der deutsche Film* Jg. 1 (1936) H. 1, S. 1. Die Zeitschrift sollte außerdem „als große geistige Plattform der Auseinandersetzung und geistigen Klärung“ dienen, ebd. *Der deutsche Film* richtete sich sowohl an den Fachmann wie auch an das interessierte Laienpublikum und verstand sich als Medium, das zur Aufgabe hatte, das Publikum in allen Bereichen des Filmes zu infor-

Damit baut die vorliegende Dissertation gewissermaßen auch auf der 2019 erschienenen Publikation von Ricky W. Law auf, der, ähnlich wie Maltarich, für die Existenz eines „transnational nazism“⁵⁹ argumentiert. Dieser habe NS-Deutschland und dem Kaiserlichen Japan über den Weg der wechselseitigen kulturellen Wertschätzung eine Identifikation miteinander und die Vorstellung einer binationalen Gemeinschaft ermöglicht.⁶⁰ Dabei bezieht er den Film zwar mit ein, setzt den Untersuchungsrahmen jedoch auf die Zeit von 1919 bis 1936, als die beiden Länder noch nicht auf offizieller Ebene miteinander kooperierten. Die vorliegende Arbeit kann daher bzgl. des Untersuchungszeitraumes als Ergänzung zu der Arbeit von Ricky W. Law gesehen werden, da sie den Fokus durch die Filmanalysen von *Die Tochter des Samurai*, *Moyuru ōzora / Nippons wilde Adler*, *Nihon seishin*, und *Nishizumi sensha chō den* auf die Zeit zwischen 1937 und 1945 setzt.

Zuletzt muss noch die 2021 erschienene Monografie von Daniel Hedinger erwähnt werden. Er verknüpft seine Untersuchung der Achse Berlin-Rom-Tōkyō mit der Globalgeschichte des Faschismus.⁶¹ Dabei definiert er den Faschismus nach Griffin als eine „auf die Wiedergeburt der Nation abzielende Ideologie.“⁶² Hedinger sieht den Faschismus als „ideologische Fundierung“⁶³ der Allianz und bezeichnet die Achse als „starkes, folgenreiches und global ausgreifendes Bündnis.“⁶⁴ Hedinger schlussfolgert, dass die Globalgeschichte von einer transnationalen Untersuchung der Achse Berlin-Rom-Tōkyō insofern profitieren könne, als sie zeige, „wieso für eine Globalgeschichte des Faschismus die Verwendung eines ‚faschistischen Minimums‘ oder von Stufenmodellen“⁶⁵ wenig ergie-

mieren, denn ohne ein gebildetes Publikum sei auch kein künstlerischer Film möglich. Daher sei eine Zeitschrift, in der „die besten Köpfe der deutschen Filmkunst und der Filmwirtschaft [...] zu Worte kommen können, unbedingt notwendig.“, Weidemann, Hans, Kleine Lektion, in: Der deutsche Film Jg. 1 (1936) H. 1, S. 2–3. Gerade in den ersten Jahrgängen ab 1936 finden sich verstärkt Äußerungen, die sich mit dem Zwiespalt zwischen Kunst und wirtschaftlicher Rentabilität befassen. So wird bspw. explizit betont, dass berühmte künstlerische Persönlichkeiten in die Führungsebene der deutschen Filmindustrie aufgestiegen seien, Schriftleitung von DDF, Unter der Führung des Künstlers, in: Der deutsche Film Jg. 1 (1937) H. 12, S. 343. Hermann Griessieker andererseits gab die Meinung von Joseph Goebbels wieder: „Auf den Film selbst eingehend, verkündete Dr. Goebbels mit letzter Entschiedenheit und Eindeutigkeit das Primat des geistig-künstlerischen Prinzips über die Filmwirtschaft und Filmindustrie. Die materiellen Erscheinungsformen des Filmwesens haben ihren Sinn nur im Dienst der Filmkunst zu sehen.“, Griessieker, Hermann, Mobilmachung für die deutsche Filmkunst, in: Der deutsche Film Jg. 1 (1937) H. 10, S. 284.

59 Law, Transnational nazism.

60 Ebd., S. 1.

61 Hedinger, Die Achse, S. 12.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 409.

64 Ebd.

65 Das ‚faschistische Minimum‘ wurde von Ernst Nolte definiert „als Kennzeichen außer dem Antimarkxismus den Antiliberalismus [sic], das Führerprinzip, eine Parteiarmee, Antikonservatismus

big ist. Denn solche Checklisten, Mindestbedingungen und Standardverläufe sind meist eurozentrisch.“⁶⁶ Des Weiteren, so argumentiert Hedinger, existierten keine vorgefertigten ideologischen Faschismus-Schablonen, mit deren Hilfe sich sofort entscheiden lasse, ob das Bündnis der drei Staaten faschistisch gewesen sei. „Vielmehr entwickelte und radikalisierte er [der Faschismus] sich erst im Wechselspiel zwischen den Partnern.“⁶⁷ Daher konzentrierte er sich auf die „eigentliche Bündnispraxis“.⁶⁸

Im Unterschied zu Hedinger konzentriert sich die vorliegende Dissertation auf das Bündnis zwischen NS-Deutschland und Japan. Dies ist dem Untersuchungsgegenstand geschuldet, da die zu analysierenden Filmprojekte in erster Linie einen Forschungsansatz für die Frage nach dem intendierten Japanbild in der deutschen Bevölkerung bieten. Jedoch finden sich auch einige Anhaltspunkte dafür, dass Italien als dritter Bündnispartner letzten Endes miteinbezogen werden sollte und sich so das globale Bündnis der Achse Berlin-Rom-Tōkyō auf einer transnationalen Ebene mithilfe des Films entfalten sollte. Entscheidend ist des Weiteren die Verknüpfung der Erforschung der Achse mit der des Faschismus. Denn wie Hedinger geht auch die vorliegende Arbeit von einer ‚ideologischen Fundierung‘ der Allianz Berlin-Tōkyō aus, die sich insbesondere in den Filmprojekten von Erwin Toku Bälz wiederfindet. Die Frage, ob es sich bei dieser ‚Fundierung‘ um eine faschistische Ideologie gehandelt habe, ist eng mit der Frage nach der Definition des Faschismus verknüpft. Diese bzw. die damit verbundenen Probleme in der historischen Geschichtsschreibung sind Gegenstand des nächsten Kapitels.

1.2 Faschismus, *kokutai* und ‚Axis Studies‘

Neben der kritischen Auseinandersetzung mit dem Erfolg der Achse Berlin-Tōkyō auf politischer und kultureller Ebene beschäftigen sich Forscher verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen mit einer weiteren zentralen Frage: Handelte es sich bei den zwei bzw. drei Bündnispartnern um faschistische Mächte? Eng mit diesem Punkt verbunden ist

und einen Totalitätsanspruch“, Bauerkämper, Arnd, *Der Faschismus in Europa 1918–1945*, Stuttgart 2006, S. 28. Für die Prägung eines faschistischen Stufenmodells ist in erster Linie Robert O. Paxton zu nennen, der fünf Phasen des Faschismus definiert: „Gründung faschistischer Organisationen (1), ihrer Verwurzelung im Parteiensystem (2), dem Durchbruch zur Macht (3) sowie der Ausübung (4) und Radikalisierung der Herrschaft (5) [...]“, ebd., S. 34.

66 Hedinger, *Die Achse*, S. 415.

67 Ebd., S. 419.

68 Ebd.

die Suche nach einer allgemeingültigen Faschismus-Definition,⁶⁹ die bis in die 1930er-Jahre zurückreicht.⁷⁰ Zunächst war die Forschung vorwiegend von einem politischen Deutungskampf um den Faschismus gekennzeichnet, jedoch entstand in einer zweiten Phase bereits ein loses Netzwerk internationaler Faschismus-Forscher. Die Grenzen nationaler Selbstbezogenheit wurden zumindest ansatzweise überwunden.⁷¹ Dennoch ist der internationale Charakter des Faschismus nach wie vor die größte Schwierigkeit, mit der sich die Faschismus-Forschung auseinandersetzen muss. Zentral ist hier auch die Frage, ob der Faschismus als eine rein europäische oder eine potenziell globale politische Bewegung zu betrachten ist.⁷²

Inzwischen ist die Forschung davon abgekommen, einen rein statischen Merkmalskatalog für den Faschismus zu entwickeln. Stattdessen rückt eine Herangehensweise in den Vordergrund, die das Entwicklungspotenzial sowie die Wandelbarkeit des Faschismus besser erfassen kann. So stehen mittlerweile die wechselseitige Wahrnehmung sowie der Austausch der faschistischen Regime untereinander verstärkt im Mittelpunkt.⁷³ Dies ist auch für die vorliegende Dissertation zentral.

-
- 69 Martin Kristoffer Hamre weist auf die Unterschiede bzgl. der Termini in der Faschismus-Forschung im Englischen und Deutschen hin. So wird im Englischen bspw. durch Groß- und Kleinschreibung zwischen der ursprünglichen italienischen Form (‚Fascism‘) und der „generischen, also die allgemeingültige Gattung betreffenden Form“ (‚fascism‘) unterschieden, Hamre, Martin, Die besondere Rolle der Faschismusforschung – eine Einleitung des Übersetzers, in: Griffin, Roger / Hamre, Martin / Virchow, Fabian (Hg.), *Faschismus, Eine Einführung in die vergleichende Faschismusforschung*, Stuttgart 2020, S. 8. An selber Stelle gibt Hamre auch einen allgemeinen, kurz zusammengefassten Überblick über die Entwicklung der Faschismus-Forschung, ebd., S. 9–15.
- 70 1935 war von Georgi Dimitroff seine berühmte Definition des Faschismus formuliert worden: „Der Faschismus an der Macht [...] ist die offene terroristische Diktatur der reaktionärsten, am meisten chauvinistischen, am meisten imperialistischen Elemente des Finanzkapitals.“, Dimitroff, Georgi, *Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale im Kampf für die Einheit der Arbeiterklasse gegen den Faschismus*, in: Dimitroff, Georgi (Hg.), *Gegen Faschismus und Krieg, Ausgewählte Reden und Schriften*, Leipzig 1982, S. 50, zitiert nach Griffin, Roger, *Palingenetischer Ultrationalismus. Die Geburtswehen einer neuen Faschismusdeutung*, in: Schlemmer, Thomas / Woller, Hans (Hg.), *Der Faschismus in Europa, Wege der Forschung*, München 2014, S. 23.
- 71 Schlemmer, Thomas / Woller, Hans, *Politischer Deutungskampf und wissenschaftliche Deutungsmacht. Konjunkturen der Faschismusforschung*, in: Schlemmer / Woller (Hg.), *Der Faschismus*, S. 9. Wichtige Namen sind hier u. a. Robert O. Paxton, Renzo de Felice, und Ernst Nolte. Insbesondere letzterer habe geholfen, die Faschismusdebatte der 1960er und 1970er Jahre neu anzustoßen, Payne, Stanley G., *A history of fascism, 1914–1945*, Madison 1995, S. 5.
- 72 Plenefisch, Julian, *Faschismus in außereuropäischen Gesellschaften. Zur Bedeutung globaler Verflechtungen: Das Beispiel Nakano Seigo*, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* Jg. 61 (2013) H. 10, S. 807.
- 73 Reichardt, Sven, *Neue Wege der vergleichenden Faschismusforschung*, in: *Mittelweg* 36 Jg. 16 (2007) H. 1, S. 25.

In den 1990er-Jahren löste Roger Griffin mit seiner Definition des Faschismus als „eine politische Ideologie, deren mythischer Kern in seinen diversen Mutationen eine palingenetische Form von populistischem Ultra-Nationalismus ist“,⁷⁴ eine internationale Diskussion aus, die letztendlich zu einem neuen Konsens in der Faschismus-Forschung führte.⁷⁵ Erstmals veröffentlichte Griffin seine Definition 1991,⁷⁶ als die akademische Welt immer noch gespalten war zwischen marxistisch beeinflusster und liberalistisch geprägter Forschung. Erstere betrachtete den Faschismus nach wie vor als „radikal antisozialistische Ausdrucksform des Kapitalismus“,⁷⁷ letztere sah ihn als „schwer zu definierendes Bündel von Antihaltungen (antikommunistisch, antisozialistisch, antimodernistisch und so weiter) oder als eine bloße destruktive Kraft, der eine ‚positive‘ Ideologie fehle.“⁷⁸ Demgegenüber stellt Griffin den Aspekt der Wiedergeburt und weist darauf hin,

„dass die emotionale Antriebskraft dieser Ideologie [des Faschismus], ihr ‚mythischer Kern‘, in der Vorstellung besteht, die wie auch immer definierte Nation befinde sich in einem Zustand der Dekadenz oder des Verfalls, aus dem sie durch revolutionäres Handeln erlöst werden müsse [...]“. ⁷⁹

Auf diese Art hebt Griffin die Bedeutung der Ideologie und der Weltanschauung hervor, die von den jeweiligen Aktivisten und Führern angewendet und in Interaktion mit den historischen gesellschaftlichen Gegebenheiten umgesetzt wird. Von großer Wichtigkeit ist hier insbesondere im Kontext der vorliegenden Arbeit der Umstand, dass Griffin jeden Faschismus als Unikat betrachtet und die signifikanten Unterschiede berücksichtigt, die ihren Ursprung in den verschiedenen nationalen Traditionen und Kräftekonstellationen haben.⁸⁰ Damit bietet Griffin

74 Griffin, *Palingenetischer Ultrationalismus*, S. 17.

75 Griffin hält im Wesentlichen an dieser Definition fest und beschäftigt sich nicht nur ausgiebig weiter mit ihr, sondern untersucht auch deren Auswirkungen auf die Forschung, Griffin, Roger, *Studying Fascism in a Postfascist Age. From New Consensus to New Wave?*, in: *Fascism. Journal of comparative Fascist Studies* Jg. 1 (2012) H. 1. Constantin Iordachi und Aristotle Kalis würdigen Griffins Forschungsleistung 2020 mit folgenden Worten: „Griffin’s definition of fascism [...] did not purport to offer a refined taxonomy. Instead, it focused on the need to distil what was novel and distinct about fascism’s multiple historical instances to the sort of ideological ‚minimum‘ that Ernst Nolte had coined and Payne had defended in the 1970s.“, Iordachi, Constantin / Kallis, Aristotle, *Introduction. Fascism at 100 (and a Bit)*, in: Iordachi / Kidwell (Hg.), *Beyond the Fascist Century*, Cham 2020, S. 6.

76 Griffin, Roger, *The nature of fascism*, London 1991.

77 Griffin, *Palingenetischer Ultrationalismus*, S. 20.

78 Ebd.

79 Ebd., S. 18.

80 Ebd.

„eine neue, transnationale Perspektive auf den deutschen Nationalsozialismus der Zwischenkriegszeit sowie zahlreiche andere historische Bewegungen, die sich den NS-Staat zum Vorbild nahmen und teilweise während des Zweiten Weltkrieges mit diesem kollaborierten [...]“⁸¹

Somit bietet Griffins Definition neue Möglichkeiten für die Untersuchung der Frage, ob es sich tatsächlich um ein Bündnis dreier faschistischer Staaten gehandelt habe.⁸² Immer wieder im Fokus steht hier auch die Diskussion um Japan als faschistische Macht im Kontext der Vergleichenden Faschismus-Forschung. Seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs besteht gerade in der westlichen Forschung eine Tendenz, diese Frage zu verneinen und Japan getrennt von den anderen beiden Achsenmächten zu betrachten. Nicht selten bleibt Japan in der englischen und deutschen Forschungsliteratur eine Randbemerkung. Anders verhält es sich in der japanischen Forschung, in der das Kaiserreich vorwiegend im Bereich der marxistisch orientierten Forschung als faschistisch definiert wird.⁸³ Dagegen wird dies in der westlichen Forschung sogar vermieden. Deutlich wird

81 Hamre, Die besondere Rolle, S. 15.

82 Andreas Kemper verweist im Vorwort zur deutschen Übersetzung von Griffins Werk *Fascism. An Introduction in Comparative Fascist Studies* (im Original 2018 erschienen) auf den gegenwärtigen Nutzen, den Griffins Ansatz für die heutige Forschung hat. So sei es dank Griffins Definition bspw. möglich gewesen, „Björn Höcke bereits in der Entstehungsphase der AfD 2014 als Vertreter einer faschistischen Ideologie zu identifizieren“, Kemper, Andreas, Geleitwort, in: Griffin / Hamre / Virchow (Hg.), *Faschismus*, S. 18. Auch der 2020 herausgegebene Sammelband von Constantin Iordachi und Aristotle Kallis ist der Arbeit von Roger Griffin gewidmet, Iordachi, Constantin / Kallis, Aristotle A. (Hg.), *Beyond the Fascist Century*, Cham 2020.

83 Joseph Sottile nennt als Grund für diese Tendenz den Wunsch, das Imperiale Japan der 1930er / 40er Jahre vom modernen Nachkriegs-Japan zu trennen und durch die Ablehnung einer gescheiterten Ideologie die Kriegsschuld zu mindern, Sottile, Joseph R., *The Fascist Era. Imperial Japan And The Axis Alliance In Historical Perspective*, in: Reynolds, E. Bruce (Hg.), *Japan in the Fascist era*, New York 2004, S. 12. Auch Alan Tansman bestätigt die Verwendung des Begriffes ‚Faschismus‘ als eine Art „talismán-signifier“ für eine schlechte Vergangenheit anstelle der Verwendung als analytischen Begriff, Tansman, Alan M., *The aesthetics of Japanese fascism*, Berkeley 2009, S. 5. Die Begriffe ‚fashizumu‘ bzw. ‚fashizumu‘ wurden erstmals bereits 1932 durch Sascha Hiro in seiner Studie *Der Entwicklungsprozess des japanischen Faschismus* im Kontext mit Japan verwendet, Schölz, Tino, *Faschismuskonzepte in der japanischen Zeitgeschichtsforschung*, in: Krämer, Hans Martin (Hg.), *Geschichtswissenschaft in Japan, Themen, Ansätze und Theorien*, Göttingen 2006, S. 110–111. Für eine Überblicksdarstellung in japanischer Sprache über die japanische Faschismus-Forschung s. auch Kumano, Naoki, *Sengo nihon ni okeru fashizumu ron no saikentō*. [Review of Studies of the Japanese Fascism after World War II], in: Hosei Kenkyū or Journal of Law and Politics Jg. 81 (2015) H. 4. Plenefisch betont, dass bereits in den 1950er Jahren die meisten japanischen Beiträge in erster Linie die Kriegsjahre (1931–1945) behandelten sowie die inneren Prozesse im Mittelpunkt der Betrachtungen standen. Erst seit den 1970er Jahren würde verstärkt der internationale Rahmen der Zwischenkriegszeit miteinbezogen. Neuere Arbeiten schließlich nehmen zunehmend von einer reinen Analyse des Regimes Abstand und betten die Entwicklung des Faschismus in eine bis zur

dies beispielsweise in dem von Alan Tansman herausgegebenen Sammelband *The culture of Japanese fascism*. Schon in der Einleitung wird hier betont, dass diese Publikation keinesfalls eine einheitliche Definition von ‚Faschismus‘ bieten könne, nicht einmal ein einheitliches Bild Japans in der Zeit. Stattdessen würden sich einige Autoren sogar dagegen wehren, Begriff sowie Konzept des Faschismus auf Japan anzuwenden, obwohl sie Übereinstimmungen zwischen anderen faschistischen Staaten und deren kulturellen Formen sähen. Dennoch plädiert der Sammelband insgesamt für die Gegenwart einer faschistischen Kultur.⁸⁴ In diesem Kontext argumentiert die vorliegende Dissertation, dass die Frage, wie diese faschistische Kultur durch den Film propagiert wurde, einen wichtigen Beitrag zu der Diskussion über eine ‚fascist identity‘ leisten kann. Baskett versucht dies in seiner Monografie unter dem Blickwinkel des Imperialismus⁸⁵ bzw. im Rahmen seines Aufsatzes „All beautiful fascists?“ im Kontext der Interaktion der Achsenmächte im Bereich des Films auf industrieller, kommerzieller sowie Regierungsebene, um die um-

Mitte des 19. Jhs. zurückreichende Kulturgeschichte ein, Plenefisch, Faschismus, S. 811–812. Um die Unterschiede sowie Gemeinsamkeiten zwischen dem japanischen und den europäischen Systemen erklären zu können, wird bspw. auf den Begriff eines japanischen „Tennōsystem-Faschismus“ zurückgegriffen, Krämer, Hans Martin, Faschismus in Japan. Anmerkungen zu einem für den internationalen Vergleich tauglichen Faschismusbegriff, in: Zeitschrift für historische Analyse des 20. und 21. Jhs. Jg. 20 (2005) H. 2, S. 17. Für eine genauere Untersuchung dieses Begriffs siehe auch die Dissertation von Kwang-Duk Kong, Tennō-Faschismus. Zur Entstehung, Struktur, Ideologie und Funktion des Herrschaftssystems in Japan, 1868–1945, Dissertation, Universität Marburg, Marburg 1983. Alternativ werden auch die Begriffe ‚Faschismus von oben‘ bzw. ‚Faschismus von unten‘ verwendet. In diesem Kontext ist an erster Stelle der japanische Politikwissenschaftler Maruyama Masao zu nennen. Eine gute Auswahl von Arbeiten Masaos in englischer Übersetzung bietet: Maruyama, Masao / Morris, Ivan (Hg.), Thought and behaviour in modern Japanese politics, London 1969. „Fascism did not burst on the scene from below as it did in Italy and Germany. The leaders of Japanese Fascism were not obliged to manipulate or counter any strong proletarian movement, and, in the absence of a bourgeois democratic background, they were able to effect a comparatively smooth consolidation of State power from above by amalgamating supporting groups that were already in existence.“, Maruyama, Masao, The Ideology and Dynamics of Japanese Fascism, in: Maruyama / Morris, (Hg.), Thought, S. 82. Im Kontrast dazu steht das 1987 veröffentlichte Buch (2015 in englischer Übersetzung) von Yoshimi Yoshiaki, in der er die These eines ‚Grassroot fascism‘ vertritt: Gerade die Unterstützung durch das „einfache Volk“ habe den japanischen Faschismus möglich gemacht, Yoshimi, Yoshiaki / Mark, Ethan, Grassroots fascism. The war experience of the Japanese people, New York 2015. Hans Martin Krämer sieht in Yoshimis Ausführungen den frühesten wichtigen Impuls für die Neubetrachtung des japanischen Faschismus und weist ebenfalls auf die bei Yoshimi betonte Fortsetzung einer „Graswurzel-Demokratie“ bis in die Mitte der 1930er Jahre hin, Krämer, Faschismus, S. 21–22. Als letztes Beispiel für die japanische Faschismusforschung sei schließlich noch auf Yamanouchi Yasushi verwiesen, der ebenfalls auf Gemeinsamkeiten zwischen den Achsenmächten verweist. Sein Konzept weist jedoch Defizite auf, die Hans Martin Krämer mit Yamanouchis mangelhaften Kenntnissen der italienischen und deutschen Geschichte erklärt, ebd.

84 Tansman, The aesthetics, S. 1.

85 Baskett, The attractive empire.

fassende kulturelle Zusammenarbeit in einer Vielzahl von gesellschaftspolitischen Bereichen zu verstehen.⁸⁶ Die vorliegende Dissertation dagegen konzentriert sich auf spezifische Filmprojekte und die Rolle, die Akteure einnahmen.

Den ersten Versuch, einen Vergleich zwischen NS-Deutschland, Japan und Italien zu wagen, nimmt Bernd Martin in den 1980er-Jahren für sich in Anspruch. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass der Faschismusbegriff als Gattungsbegriff sich

„allenfalls für die Bewegungsphasen der drei genuin entstandenen, gemeinhin sogenannten Faschismen in Deutschland, Italien und Japan [eignet]. Als umfassender Begriff für die Regimephasen trägt der Ausdruck hingegen nicht und kann der völlig unterschiedlichen Herrschaftsabsicherung nicht gerecht werden.“⁸⁷

Er schlussfolgert:

„Eine Einbeziehung Japans als der dritten Macht des ‚weltpolitischen Dreiecks‘ in diesen Vergleich entleert den Sammelbegriff Faschismus für die historische Sicht vollends und reduziert ihn in der Formel des Antifaschismus auf eine tagespolitische Kampfparole in einer damals wie heute lediglich gegen den Kapitalismus geführten Auseinandersetzung.“⁸⁸

Stattdessen sollte Japan als „restaurativ-antiwestliches System mit für den Westler objektiv faschistischen Zügen, die indes subjektiv von den Japanern nicht als solche empfunden werden konnten, charakterisiert werden.“⁸⁹

Kritik erfährt Martins These in der jüngsten Forschung von Christopher Szpilman und Joseph Sottile. Szpilman betont, dass Faschismus keine kleine Randerscheinung, sondern eine mächtige Bewegung der Politik Japans in den 1930er-Jahren gewesen sei, auch wenn die Faschisten sich selbst nicht so bezeichnet hätten.⁹⁰ Er belegt seine Auffas-

86 Baskett, *All beautiful fascists?*, S. 213.

87 Martin, Bernd, *Zur Tauglichkeit eines übergreifenden Faschismus-Begriffs. Ein Vergleich zwischen Japan, Italien und Deutschland*, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* Jg. 29 (1981) H. 1, S. 72–73.

88 Ebd., S. 73. Mit der Aussage, dass „einen deutschen Faschismus zu konstatieren [...] nur zu leicht auf eine Bagatellisierung des Nationalsozialismus“ hinauslaufe, ist Martins Aufsatz eindeutig in den Kontext des Historikerstreits einzuordnen, ebd.

89 Ebd.

90 Szpilman, Christopher W.A., *Fascist and Quasi-Fascist Ideas in Interwar Japan, 1918–1941*, in: Reynolds, (Hg.), *Japan*, S. 99–100. Kasza untersucht die Tauglichkeit des Faschismus-Konzepts in einem komparativen Rahmen für die Untersuchung der rechten Bewegung in Japan in den 1930er Jahren und kommt zu demselben Schluss wie Szpilman: Japans rechte Gruppierungen seien ein wichtiges historisches Phänomen gewesen, trotz ihres gescheiterten Versuchs, die Macht zu er-

sung durch eine detailreiche Herausarbeitung der ideologischen Gemeinsamkeiten zwischen NS-Deutschland und Kaiserlichem Japan, z. B. Totalitarismus, Sozialdarwinismus und Expansionismus.⁹¹ Letzteres wird auch im Kontext von Mandschukuo eine wichtige Rolle spielen.

Joseph Sottile sieht Japan in den 1930er / 40er-Jahren ebenfalls als faschistisch an. Das Land nicht in die komparative Faschismusforschung einzubeziehen, ist in seinen Augen ein großer Fehler: „A comparative analysis reveals that, in spite of obvious culturally based variations, the core similarities shared by the Axis allies establishes [sic] a solid fascist minimum capable of encapsulating the essence of the Fascist Era.“⁹² Er schlussfolgert:

„Italy, Germany and Japan were quintessential fascist nations. To understand fascist ideology, one must first understand its fascist fraternity. To understand the fascist fraternity we must reunite Imperial Japan with its Axis partners. A comparative study of all three fascist nations is thus the key to fathoming the Fascist Era.“⁹³

Dafür prägte Sottile den Begriff ‚Axis Studies‘.⁹⁴

greifen, Kasza, Gregory J., Fascism from below? Comparative Perspective on the Japanese Right, 1931–1936, in: Journal of Contemporary History Jg. 19 (1984) H. 4, S. 608. In dem zitierten Aufsatz untersucht Kasza die Tauglichkeit des Faschismus-Konzepts für einen komparativen Rahmen für die Untersuchung der rechten Bewegung in Japan in den 1930er Jahren, ebd.

91 Szpilman, Fascist. Der japanische Totalitarismus bspw. hätte unter dem Stichwort ‚zentaishūgi‘ große Ähnlichkeit mit der deutschen oder italienischen Form, ebenso wurden antisemitische Verschwörungstheorien in Japan nach dem Ersten Weltkrieg populär, Sottile, The Fascist Era, S. 77 und 81.

92 Sottile, The Fascist Era, S. 17.

93 Ebd., S. 3. Eine ähnliche Auffassung vertritt auch der Japanologe Klaus Antoni. Der Faschismus sei Bestandteil der Realität Japans in den 1930er sowie 1940er Jahren und ein wichtiger Faktor in den Diskussionen über das wahre Wesen Japans gewesen. Insbesondere durch die Konfrontation mit dem westlichen Konzept der Modernität seien japanische Nativisten zu den Ideen einer rein japanischen Kultur zurückgekehrt. „[T]he nativistic search for a unique national character, in combination with an aggressive idea of a nation’s superiority over others, in racist and/or cultural terms, marks the core of any fascist ideology. In this respect, the term ‚fascism‘ may be used in comparative studies and written without question marks.“, Antoni, Klaus, Shintō und die Konzeption des japanischen Nationalwesens (*kokutai*). Der religiöse Traditionalismus in Neuzeit und Moderne Japans, Leiden 1998, S. 50.

94 Der Grundgedanke der ‚Axis Studies‘ dreht sich um die Annahme, dass Deutschland, Japan und Italien trotz der unterschiedlichen historischen Entwicklungen der einzelnen Länder von einem Punkt der Vereinigung ausgehend zu einer mächtigen geopolitischen Allianz verschmolzen, welche das herrschende Machtgefüge herausforderte. Hierbei bieten insbesondere die verschiedenen kulturellen und historischen Unterschiede nützliche Ansatzpunkte für die vergleichende Analyse. ‚Axis studies‘ berücksichtigt sowohl die von Japan, Deutschland und Italien geteilten soziopoliti-

In diesem Feld der ‚Axis Studies‘ wiederum verankert sich auch die vorliegende Dissertation, wobei sie sich schwerpunktmäßig auf Japan und Deutschland konzentriert. Allerdings erhebt sie dabei nicht den Anspruch, insbesondere die Frage danach, ob Japan nun tatsächlich faschistisch gewesen sei oder nicht, endgültig zu entscheiden. Genauso wenig hat sie die Entwicklung einer neuen, allgemein gültigen Faschismusdefinition zum Ziel. Stattdessen argumentiert sie aufbauend auf Koltermann, Maltarich, Baskett und Law, dass die beiden Achsenmächte aktiv darum bemüht waren, über den hier zu untersuchenden Bereich der Filmkooperation eine einheitliche ideologische Front aufzubauen. So kann ein wichtiger Beitrag für die Axis Studies geleistet werden. Ob diese Identität dann tatsächlich als ‚faschistisch‘ zu bezeichnen ist, gilt es an anderer Stelle zu klären.

Die transnationale Perspektive spielt hierfür eine entscheidende Rolle. Daniel Hedinger verankert die Frage nach einem faschistischen Japan in einem Prozess der Globalisierung des Faschismus und betont, dass Japan aus transnationaler Perspektive durchaus ein wesentlicher Bestandteil des Faschismus der 1930er-Jahre gewesen sei.⁹⁵ Dabei gehe es nicht um die Frage, ob Japan den Faschismus korrekt adaptiert habe, sondern in welchem Ausmaß das Land Teil der Geschichte der Globalisierung des Faschismus gewesen sei.⁹⁶ Obgleich Hedinger hierbei insbesondere die Frage nach den japanisch-italienischen Beziehungen in den Raum stellt und sich in dem zitierten Aufsatz auf die Untersuchung ebenjenes Aspektes konzentriert, bietet dieser Forschungsansatz auch für die deutsch-japanischen Beziehungen einige interessante Anregungen, beispielsweise inwiefern der Kulturaustausch zwischen den beiden Ländern zu der Entwicklung einer gemeinsamen transnationalen ‚faschistischen‘ Gemeinschaft beigetragen hat. Noch deutlicher wird dies in seiner 2021 erschienenen Monografie *Die Achse Berlin-Rom-Tokio*. Wie schon dem Titel zu entnehmen, konzentriert Hedinger sich hier explizit auf das Bündnis aller drei Achsenmächte und versteht sein Buch ganz klar als „Beitrag zu einer Globalgeschichte des Faschismus.“⁹⁷ Damit definiert er nicht nur Japan als eindeutig faschistischen Staat, sondern geht sogar noch einen Schritt weiter, in dem er die

schen Ähnlichkeiten wie auch die Unterschiede, da sie ein gemeinsames Ziel teilten. Sottile argumentiert, ein Minimum jeglicher Art, also auch ein faschistisches, solle sich schon per Definition auf das Ausmaß der vorhandenen Gemeinsamkeiten konzentrieren. „In the case of the Axis, the very fact that these three nations converged in spite of their obvious cultural and historical differences is *the* most fascinating fact.“, Sottile, *The Fascist Era*, S. 31. Für eine detaillierte Ausführung der Ziele und Vorgehensweise der ‚Axis Studies‘ s. ebd.

95 Hedinger, Daniel, *Universal Fascism and its Global Legacy. Italy's and Japan's Entangled History in the Early 1930s*, in: *Fascism. Journal of comparative Fascist Studies* Jg. 2 (2013) H. 2, S. 159.

96 Ebd.

97 Hedinger, *Die Achse*, S. 12.

These aufstellt, dass eine „faschistische Radikalisierung erst im transnationalen Wechselspiel der Achsenmächte“⁹⁸ stattfand. Hedinger betont des Weiteren auch die Vorbildfunktion Japans als „vorausseilender Protagonist“⁹⁹ bei der Neuordnung der Welt: Nach 1931 habe Japan immer wieder geopolitische Gelegenheiten für NS-Deutschland und Italien aufgezeigt, und auch auf ideologischer Ebene sei das Kaiserreich zu einem Vorbild für die europäischen Achsenmächte geworden.

„Denn die Radikalisierung des Imperialismus – ein Vorgang, der sich erstmals 1931 in der Mandschurei durch technokratische Industrialisierung und koloniale Bevölkerungs- und Siedlungspolitik zu zeigen begann – war ein zentraler Programmpunkt des Faschismus der Zwischenkriegszeit.“¹⁰⁰

Daher kommt Hedinger zu der Schlussfolgerung, dass eine Definition Japans als ‚faschistisch‘ nicht nur konsequent, sondern essenziell für die Faschismus-Forschung sei: „Ohne die systematische Inklusion Japans bleibt daher der imperiale Nexus des Faschismus sowie der transimperiale Kontext des Weltkriegs unverständlich.“¹⁰¹ Der Faschismus, so Hedinger, sei ein globales Phänomen und habe sich nicht an nationale Grenzen gehalten oder gar auf Europa beschränkt.¹⁰²

Wie bereits erwähnt, wird die vorliegende Dissertation die Frage nach einer faschistischen Identität Japans nicht abschließend beantworten. Sie versteht Hedingers Arbeit jedoch als weiteren Impuls dafür, den ‚ideological core‘¹⁰³ aus einer transnationalen, kulturpolitischen Perspektive heraus zu untersuchen und Mandschukuo stärker einzubeziehen. Aufgrund der in diesem Kapitel geschilderten Schwierigkeiten, Japan und NS-Deutschland beide als faschistische Staaten zu definieren, wählt die vorliegende Dissertation als ‚ideological core‘ Japans den Begriff *kokutai*.¹⁰⁴ Dies geschieht auf der

98 Ebd., S. 13.

99 Ebd., S. 414.

100 Ebd., S. 415.

101 Ebd.

102 Ebd., S. 425.

103 Der Begriff ‚ideological core‘ wird von Joseph R. Sottile verwendet, um ein klares faschistisches Minimum und damit Gemeinsamkeiten, die alle drei Achsenmächte miteinander teilten, zu beschreiben, Sottile, *The Fascist Era*, S. 30.

104 Eine weitere Alternative ist der Terminus ‚Ultrationalismus‘, der ebenfalls von Maruyama Masao geprägt wurde und sich als einziger Begriff anstelle von ‚Faschismus‘ für den japanischen Fall behaupten konnte, Krämer, *Faschismus*, S. 18. Auch ‚Pan-Asianismus‘ ist verbreitet. Für eine genauere Betrachtung beider Begriffe siehe auch Nishikawa, Masao / Miyachi, Masato, Einführung, in: Masao, Nishikawa / Masato, Miyachi (Hg.), *Japan zwischen den Kriegen, Eine Auswahl japanischer Forschungen zu Faschismus und Ultrationalismus*, Hamburg 1990 sowie Walter Skya, der die Behauptung einer neuen totalitären Shintō-Ideologie aufstellt, die er als „radikalen Shintō-

Grundlage des *Kokutai no Hongi*¹⁰⁵ als zentraler ideologischer Schrift der 1930er und 1940er-Jahre. Um diesen ‚ideological core‘ besser verstehen zu können, ist eine grundlegende Einführung nötig.

Kokutai wird nach Klaus Antoni definiert als eine

„im speziellen und eigentlichen Sinne [...] konkrete politische, in den ‚japanischen Faschismus‘ mündende Ideologie [...], die aus shintoistischem Kaiserkult, konfuzianischer Sozialethik und dem daraus resultierenden Ideal einer familistischen, d.h. homogenen Gesellschaft zusammengesetzt ist.“¹⁰⁶

Diese Elemente des *kokutai* finden sich auch in den von Erwin Toku Bälz durchgeführten Filmprojekten wieder (s. Kapitel 3.4). Insofern schließt sich die vorliegende Arbeit der Auffassung Antonis an, dass der Begriff *kokutai* als „Schlüsselbegriff zum Verständnis der politisch-ideologischen Entwicklung des modernen Japan“¹⁰⁷ zu betrachten ist. Auch Sottile ist dieser Ansicht:

Ultranationalismus“ bezeichnet, Skya, Walter A., *Fascist Encounters: German Nazis and Japanese Shintō Ultranationalists*, in: Reynolds (Hg.), Japan, S. 145. In seiner 2009 erschienenen Publikation *Japan's holy war* vertritt Skya den Anspruch, die radikale Ideologie des Shintō-Ultranationalismus in der Taishō- und Shōwa-Zeit, ausgehend von der Verfassung des Japanischen Kaiserreichs am 11. Februar 1889 bis zur Publikation des *Kokutai no Hongi* und Japans China-Invasion 1937, zu untersuchen, Skya, Walter A., *Japan's holy war. The ideology of radical Shinto ultranationalism*, Durham NC 2009, S. 8 und 10.

105 Bei dem *Kokutai no hongī* handele es sich um einen literarischen Ausdruck von Ideen „equally aberrant but sincerely held by a very great majority of the Japanese“, Hall, Robert King (Hg.), *Kokutai no Hongi. Cardinal Principles of the National Entity of Japan*, Cambridge 1949, S. 8. Erstmals veröffentlicht wurde diese Schrift am 30. März 1937, aber wie in Japan üblich wurde sie auf den 25. März desselben Jahres vordatiert, ebd., S. 10. Für diese Dissertation wurde die US-amerikanische Übersetzung von Robert King Hall herangezogen, die mit einem ausführlichen Vorwort des Herausgebers 1949 veröffentlicht wurde. Dort finden sich viele Informationen über die Entstehungs- und Übersetzungsgeschichte des Werkes. So betrug die erste Auflage bereits 300 000 Exemplare und wurde an das Lehrpersonal sowohl im privaten als auch öffentlichen Sektor von der Grundschule bis hin zur Universität verteilt. Bis März 1943 folgten weitere Auflagen, letzten Endes wurden über 1 900 000 Exemplare verkauft, ebd., S. 10. Am 15. Dezember 1945 wurde die Schrift verboten. Die Arbeit an der Übersetzung begann bereits im Frühjahr desselben Jahres, ebd., S. 3. Der eigentliche Text lässt sich in vier Teile gliedern: 1.) Introduction, 2.) Book I: The National Entity of Japan, 3.) Book II: The Manifestation Of Our National Entity in History, sowie 4.) Anhänge. Für zusammengefasste Informationen bzgl. des *Kokutai no hongī* s. auch Hall, Robert King, *Kokutai no hongī*, in: Itasaka, Gen (Hg.), *Kōdansha encyclopedia of Japan*, Tōkyō 1983, S. 263.

106 Antoni, Klaus, *Kokutai – Das „Nationalwesen“ als japanische Utopie*, in: Antoni, Klaus J. (Hg.), *Der himmlische Herrscher und sein Staat. Essays zur Stellung des Tennō im modernen Japan*, München 1991, S. 58.

107 Ebd., S. 32. An gleicher Stelle geht Antoni auch auf die Übersetzungsschwierigkeiten des Begriffs *kokutai* ein. Er sei „äußerst unscharf“ und verschließe „sich einer eindeutigen, direkten Übertra-

„Meiji Japan’s emphasis on the *kokutai* ideal, a catch-all term for collective Japanese identity, was even more emphatically collectivist and spiritual. During the 1920s and 1930s, *kokutai* became an oft-used nationalistic slogan and provocative symbol of a mystical collective unity and destiny binding all Japanese.“¹⁰⁸

Offiziell festgehalten wurden die Grundlagen des *kokutai*-Gedankens im Kaiserlichen Erziehungserlass von 1890, der drei wesentliche Kernelemente definierte:

„1. den religiösen, dem Shintō entlehnten Kern der Konzeption, die Heiligkeit der Dynastien postulierend; 2. die konfuzianischen fünf Tugenden und Beziehungen zur Regelung des sozialen Gefüges, und 3., als Funktion der ersten beiden Elemente, den Familismus, d. h. die Konzeption der japanischen Nation als eine reale Familie.“¹⁰⁹

Die erste verbindliche Definition von *kokutai* als juristischer Terminus erfolgte am 31. Mai 1929 vom Obersten Reichsgericht,¹¹⁰ als eine Staatsform, in der „der aus einer

gung.“ Als Beleg dafür führt Antoni die vielfachen Übersetzungen an, die jedoch „die Bedeutung eher umschreiben und einkreisen, denn präzise Äquivalente zu geben.“, ebd., S. 32. Daher schlägt Antoni vor, den Entwicklungsprozess nachzuvollziehen, um letzten Endes alle Elemente dessen zu verstehen, was *kokutai* in Japan bedeutete bzw. immer noch bedeutet, ebd., S. 35. Skya weist ebenfalls auf diese Probleme für die westlichen Forscher hin und nennt als kursierende Übersetzungsvorschläge in englischer Sprache „national polity“, „national essence“, „body politic“ und „state structure“, von denen allerdings keiner in seinen Augen die volle Bedeutung des Wortes umfasse. Als Ursache des Problems sieht Skya u. a. die Tatsache, dass der Terminus im Laufe der Zeit unterschiedlich definiert worden sei, Skya, Japan’s holy war, S. 56. Diese Schwierigkeiten werden von der vorliegenden Dissertation als Anlass genommen, beim japanischen Terminus *kokutai* zu bleiben. Eine prägnante Zusammenfassung der Entwicklung des *kokutai* findet sich auch bei Healey, Graham, *kokutai*, in: Itasaka, (Hg.), *Kōdansha*, S. 262–263.

¹⁰⁸ Sottile, *The Fascist Era*, S. 26–27.

¹⁰⁹ Antoni, *Kokutai*, 1991, S. 47. Maruyama zufolge ist es ein grundlegendes Charakteristikum des japanischen Staates, dass er als eine Erweiterung der Familie gesehen wurde, d. h. als eine Nation von Familien, zusammengesetzt aus dem Kaiserlichen Haus als Hauptfamilie und dem Volk als Familienzweig. Diese Ideologie bildet einen großen Unterschied zu den Faschismen Italiens und Deutschlands und sei allen Fraktionen des japanischen Faschismus gemeinsam gewesen, Maruyama, *The Ideology*, S. 36–37.

¹¹⁰ 1897 wurden die fundamentalen Shintō-Doktrinen mit dem Familienkonzept des Staates zu einer umfassenden Theorie eines monarchischen Absolutismus zusammengeführt, Skya, *Japan’s holy war*, S. 53 und 56. Nun wurden zwei Komponenten wesentlich: „(1) that the Japanese state has always been and shall always reigned over and governed by one unbroken line of emperors of divine origin; (2) that the Japanese state is a völkisch, or ethnic, state, and the emperor is the father of all Japanese.“, ebd., S. 56. Zentral ist hier die göttliche Abstammung des Kaisers. Aufgrund seiner Stellung als ‚Vater‘ des japanischen Volkes wird dieses ebenfalls göttlicher Abstammung und somit auch der Staat an sich göttlich, ebd., S. 62. Dies hatte die Entmündigung der japanischen Bürger zur Folge: Sie waren Kinder, die dem Kaiser – ihrem Vater – Gehorsam schuldeten, ebd., S. 156.

seit jeher ununterbrochenen Abstammungslinie stammende Tennō gnädigst selbst die Oberaufsicht über die Staatsgewalt ausübt.“¹¹¹ Hiermit wurde Antoni zufolge der *kokutai*-Gedanke „zu der allgemeinen verbindlichen, totalitären Ideologie von der absoluten Einheit, einzigartigen Überlegenheit und quasi-religiösen Heiligkeit der japanischen Nation ausgebaut.“¹¹² Mit dem *Kokutai no Hongi*, als ausführlicher Kommentar zum Kaiserlichen Erziehungserlass herausgegeben,¹¹³ erschien 1937 eine zentrale Schrift, die in der darauffolgenden Zeit eine große Verbreitung und Rezeption erfuhr. Seit der Meiji-Zeit hatten sich zwei rivalisierende staatstheoretische Lager gebildet, die den Kaiser entweder als Organ des Staates oder als den Staat selbst betrachteten. Mit dem *Kokutai no hongi* sollte diese Kluft geschlossen werden.¹¹⁴ Hiermit wurde die radikale Shintō-ultranationalistische Ideologie schließlich als orthodoxe Ideologie der japanischen Nation etabliert.¹¹⁵ 1941 erfolgte mit Aufkommen der Parole *hakkō ichiū* (*die ganze Welt unter einem Dach*) eine weitere Steigerung.¹¹⁶ Nun wurden der Tennō-Begriff und der Familien-Staat Japan auf die ganze Welt ausgedehnt, und das Schlagwort wurde insbesondere als Rechtfertigung für den Großostasiatischen Krieg als notwendigem ersten Schritt hin zu einer neuen Weltordnung verwendet.¹¹⁷

Dieser ‚ideological core‘ des *kokutai* ist das zentrale Element bei den Filmprojekten, welche Erwin Toku Bälz in den 1940er-Jahren durchführte (vgl. Kapitel 3.4). Das Bei-

Durch die Politisierung der Massen zu Beginn des 20. Jhs. war dies nicht mehr anwendbar, weshalb nun Shintō-Ultranationalisten eine neue Staatstheorie suchten, welche die Bevölkerung aktiv in die Unterstützung des Kaiserhauses miteinbezog, ebd., S. 156–157. In diesem Kontext wurde 1921 *A new Thesis on the State* veröffentlicht, die mit den Worten „The state is ultimate morality“ beginnt, ebd., S. 165. Wesentlicher Kern dieser *kokutai*-Theorie ist zum einen die Annahme, dass Staat und Gesellschaft identisch seien. Das Ideal der Menschheit könne nur im Staat erreicht werden, so dass der Mensch ebenso Teil des Staates wie der Staat Teil des Menschen sein müsse, ebd., S. 167. „To obey the emperor’s will was the highest realization of the self, the realization of one’s essential being. To absorb the self into the emperor, to become a part of the emperor, was to accomplish man’s essential being. In other words, organizational will was the emperor, man’s essential being, ultimate morality. This was the special characteristics of the Japanese state, the essence of the kokutai.“, ebd., S. 168–169.

111 Masao Maruyama, *Denken in Japan*, hg. von Wolfgang Schamoni/Wolfgang Seifert, Frankfurt a. M. 1988, S. 33, zitiert nach Antoni, *Kokutai*, S. 49.

112 Antoni, *Kokutai*, S. 50.

113 Antoni, Klaus, Karagokoro: Opposing The „Chinese Spirit“: On The Nativistic Roots Of The Japanese Fascism, in: Reynolds, E. Bruce (Hg.), *Japan*, 2004, S. 63. Für nähere Informationen bzgl. des *Kokutai no hongi* vgl. Kap. 1, Fußnote 105.

114 Skya, *Japan’s holy war*, S. 264.

115 Ebd., S. 263.

116 Antoni, *Kokutai*, S. 51. Eine Erläuterung dieses Schlagworts findet sich ebenfalls bei Skya, der die Auswirkungen dieser Formulierung auf den japanischen Expansionismus erläutert, Skya, *Japan’s holy war*, S. 307–309.

117 Skya, *Japan’s holy war*, S. 309.

spiel Mandschukuo zeigt außerdem, dass Japan die Errichtung einer imperialen Filmkultur anstrebte, einer Großostasiatischen Filmsphäre analog zur Großostasiatischen Wohlstandssphäre. Ebendiese Großostasiatische Filmsphäre wird gemeinsam mit der Bedeutung Mandschukuos für die Achse Berlin-Tōkyō Gegenstand des nächsten Kapitelabschnitts sein.

1.3 Transnational film culture: Mandschukuo und die Film-Achse

1936 schrieb Fritz Mainz im *Auslandsdienst der deutschen Filmindustrie*: „Die Filme sind heute Sendboten der Nation. Sie legen Zeugnis vom künstlerischen Schaffen der Nationen ab. Sie schlagen Brücken der Verständigung und der Freundschaft von Land zu Land.“¹¹⁸ Ganz in diesem Sinne eröffnet auch Michael Baskett sein Kapitel zur imperialen japanischen Filmkultur mit folgenden Worten: „Film played a crucial part in the promotion and expansion of the Japanese empire in Asia from the first motion picture screening in Japan in 1896 right through the end of the Pacific War in 1945.“¹¹⁹ Beide Zitate zeigen die Bedeutung der Filmpolitik für beide Länder hinsichtlich der Präsentation im Ausland. Michael Baskett schreibt des Weiteren:

„By 1943, Greater Japan was massive [...]. With each Japanese military victory, Japanese film culture expanded its sphere of influence deeper into Asia, ultimately replacing Hollywood as the main source of news, education, and entertainmet for the millions living under Japanese rule. [...] Japan envisioned that its attractive empire would unify the heterogeneous cultures of Asia together in support of a ‚Greater East Asian Film Sphere‘ in which colonizer and colonized alike participated.“¹²⁰

Mit diesen Worten fasst Baskett die kulturelle Bedeutung des Films für Japan in Mandschukuo akkurat zusammen. In seiner Monografie *The attractive empire* erhebt er für sich den Anspruch, zum ersten Mal eine vergleichende Studie der imperialen japanischen Filmkultur vorzulegen, inklusive des etwas weniger offensichtlich semikolonialen Filmmarkts in Mandschukuo.¹²¹ In diesem Kontext verwendet Baskett den politikwis-

118 Mainz, Fritz, Kunst und Geschäft im internationalen Film, in: *Auslandsdienst der deutschen Filmindustrie* (1936) H. 20, S. 4.

119 Baskett, *The attractive empire*, S. 3.

120 Ebd., S. 3.

121 Ebd.

senschaftlichen Begriff ‚soft power‘: „As opposed to military or hard power, soft power is the process of rendering a state’s culture and ideology attractive so that others will follow.“¹²² Noch bedeutsamer ist allerdings seine Feststellung, dass die japanische imperiale Filmkultur keineswegs in Isolation existierte, sondern sie im Gegenteil Bestandteil einer internationalen Bruderschaft von Filmimperialisten gewesen sei.¹²³

Basketts Veröffentlichungen sind die einzigen Publikationen in westlicher Sprache, die explizit für die Existenz einer Achsen-Filmkultur (‚Axis film culture‘) argumentieren. Diese vereinigte in sich ideologische Strömungen, wie beispielsweise die Obsession mit der rassischen Reinheit, dem imperialistischen Expansionismus oder auch, im Kontext dieser Arbeit von besonderer Bedeutung, dem Glauben an die Fähigkeit des Mediums Film, auf einem Massenlevel nationales Prestige zu erschaffen oder auch zu zerstören.¹²⁴

„What common ideologies could be employed as a basis for cultural exchange?“¹²⁵ Diese Frage steht nicht nur bei Michael Baskett, sondern auch bei der vorliegenden Dissertation ganz klar im Vordergrund. Baskett bezieht zwar die Bedeutung Mandschukuos für die japanische imperiale Filmkultur ein und argumentiert für die Existenz einer Achsen-Filmkultur¹²⁶, jedoch fehlt bei ihm jeglicher Bezug auf das deutsche Interesse am mandschurischen Filmmarkt. Damit ist Baskett kein Einzelfall. Drewniak beispielsweise widmet Mandschukuo lediglich eine kurze Passage: „Über Tokio gingen die deutschen Filme auch in das von den Japanern besetzte Gebiet. [...] Im Sommer 1944 lief in Hsinking (Mandschukuo) der Film ‚Bismarck‘.“¹²⁷ Hans-Joachim Bieber setzt Mandschukuo in seiner umfassenden Monografie über die deutsch-japanischen Kulturbeziehungen zwar immer wieder in den außenpolitischen Kontext und zeigt z. B. auch die Flut an deutschen Veröffentlichungen über dieses Thema im Verlauf der 1930er-Jahre, allerdings fehlt auch bei ihm die Bezugnahme auf das Interesse der deutschen Filmindustrie an Ostasien.

Generell ist festzuhalten, dass das Interesse der englisch- und japanisch-sprachigen Forschung an dem Thema Mandschukuo deutlich höher ist als im deutschen Sprachraum. Wichtige Autoren sind neben Louise Young u. a. auch Rana Mitter, Annika Culver, Prasenjit Duara, Mark Gamsa und Jeremy A. Yellen.¹²⁸ Im Fokus steht dabei seltener der

122 Ebd., S. 5.

123 Ebd., S. 6.

124 Ebd., S. 115.

125 Ebd.

126 Ebd., S. 115–131.

127 Drewniak, Boguslaw, *Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf 1987, S. 798.

128 Yellen, Jeremy A., *The Greater East Asia Co-Prosperity Sphere. When total empire met total war*, Ithaca, New York 2019; Mitter, Rana, *China’s war with Japan, 1937–1945. The struggle for survival*,

Film. Stattdessen geht es verstärkt um die Stellung Mandschukuos und Japans Bestreben nach der Errichtung einer Großasiatischen Wohlstandssphäre. So wird der japanische Marionettenstaat von Duara als erstes konkretes Beispiel für einen neuen Imperialismus angeführt, der nicht innerhalb des europäischen Kolonialismus verwurzelt war, sondern sich an die USA und die Sowjetunion anlehnte.¹²⁹ „While the new imperialists maintained ultimate control of their dependencies or clients through military subordination, they often created or maintained legally sovereign nation-states with political and economic structures that resembled their own.“¹³⁰ Duara spricht in diesem Kontext auch von einem Pan-Asianismus: „a [...] rhetoric of common victimhood as they [the Japanese] developed their contiguous empire in a region occupied by people whom the Japanese perceived as culturally or racially continuous with themselves.“¹³¹ Wichtig war dabei die Betonung kultureller und ideologischer Ähnlichkeiten. Der Pan-Asianismus richtete sich hier in Form von gemeinsamen asiatischen Idealen und gemeinsamer Geschichte vorwiegend gegen den westlichen Imperialismus und entsprach einem neuen Konzept der globalen Kontrolle über den Weg regionaler Autarkie.¹³²

Im Kontext des zeitgenössischen Faschismus-Diskurses erkennt Markus Hedinger die Bedeutung des Ersten Mandchurischen Zwischenfalls für die japanische Bevölkerung und spricht von einem Faschismus-Boom: „For many in Japan the ‚Manchurian Incident‘ was a proof of the existence of an authentically Japanese form of fascism, imperialistic from its beginnings.“¹³³ Hedinger betont außerdem, dass es Mandschukuo gewesen sei, das Ähnlichkeiten und Parallelen hinsichtlich imperialistischer Ziele zwischen den Achsenmächten offengelegt habe.¹³⁴

Wie in Kapitel 1.2 bereits erwähnt, wurde Mandschukuos Status im Verlauf seines 15-jährigen Bestehens verändert: Im Kontext des japanischen Familienstaates wandelte sich Mandschukuo in der offiziellen japanischen Rhetorik von einem unabhängigen Staat zunehmend zu einem abhängigen Verwandten, gar einem Kind oder Bruder, bis zum Ausbruch des Pazifischen Kriegs.¹³⁵ Diese Rhetorik wiederum verband Japan mit

London 2014; Mitter, *Evil Empire?*; Culver, Annika A., *Glorify the empire. Japanese avant-garde propaganda in Manchukuo. Japanese avant-garde propaganda in Manchukuo*, Vancouver 2013; Duara, Prasenjit, *Japanese Pan-Asianism*, 2011; Duara, Prasenjit, *Empires and Imperialism*, in: Duara, Prasenjit (Hg.), *Companion to Global Historical Thought. Wiley Blackwell companions to history* 2014.

129 Duara, *The New Imperialism*, S. 1.

130 Ebd.

131 Ebd.

132 Ebd.

133 Hedinger, *The imperial nexus*, S. 188.

134 Ebd.

135 Duara, *The New Imperialism*, S. 6.

NS-Deutschland und Italien in einer ideologischen Anstrengung, eine neue Weltordnung zu errichten.¹³⁶ Die Wohlstandssphäre entwickelte sich zum zentralen Ziel der japanischen *national policy* und dominierte diese bis Kriegsende. Dabei betont Jeremy Yellen auch die Ähnlichkeit zwischen der angestrebten neuen Ordnung NS-Deutschlands und Japans.¹³⁷

Analog zu dieser Großostasiatischen Wohlstandssphäre prägte Michael Baskett nun, wie eingangs erläutert, den Begriff einer Großostasiatischen Filmsphäre.¹³⁸ Doch auch in anderer Hinsicht versuchte Japan früh, den Film als Mittel einzusetzen, um sein Ansehen im Ausland zu verbessern oder gar, wie im Falle Mandschukuos, sein Handeln zu rechtfertigen. Ein Beispiel hierfür ist die filmische Dokumentation der Reise der sog. Lytton-Kommission. Der Mandschurische Zwischenfall vom 18. September 1931 setzte eine Kette von Ereignissen in Gang, die letztendlich zu Japans Austritt aus dem Völkerbund führten.¹³⁹ Bevor es dazu kam, hatte dieser 1932 nach dem Ausbruch der offenen Kampfhandlungen zwischen der japanischen und der chinesischen Armee, gefolgt von der offiziellen Ausrufung des Staates Mandschukuo im März desselben Jahres, eine Delegation unter der Leitung von Victor Bulwer-Lytton (1876–1947) entsandt, um die Situation vor Ort zu überprüfen. Der abschließende Bericht wurde am 24. September 1932 vorgelegt, nur wenige Tage, nachdem Japan Mandschukuo formal anerkannt hatte.¹⁴⁰ Diese Lytton-Kommission war während ihrer Reise nun von einem japani-

¹³⁶ Yellen, *The Greater*, S. 292.

¹³⁷ Ebd., S. 16. An gleicher Stelle betont Yellen auch die Notwendigkeit, die Wohlstandssphäre im transnationalen Kontext zu verankern, um sie verstehen zu können. „The Co-Prosperity Sphere must be understood as more than a simple economic bloc, a slogan for Japanese imperialism and regional control, or the ultimate expression of a virulent Pan-Asian ideology. It was also a reaction to the challenges of diplomacy and empire in the post-World War I era, and a sincere attempt to envision a new type of political and economic order for the region during a time of global crisis. It epitomized Japan's revolt against the old order and attempt to build Asia anew – to establish centrality in regional affairs and world history.“, ebd., S. 17.

¹³⁸ Baskett, *The attractive empire*.

¹³⁹ Eine detaillierte und prägnante Darstellung der Ereignisse in Mandschukuo und der Reaktion des Völkerbunds findet sich vielerorts, bspw. bei Bix, Herbert P., *Hirohito and the making of modern Japan*, New York 2001; Martin, Bernd (Hg.), *Deutsch-chinesische Beziehungen 1928–1937. „Gleiche“ Partner unter „ungleichen“ Bedingungen*. Eine Quellensammlung, Berlin 2003; The Asahi Shimbun Company, *Media, propaganda and politics in 20th-century Japan*, London 2015; Hell, Stefan, *Der Mandschurei-Konflikt. Japan, China und der Völkerbund 1931 bis 1933*, Tübingen 1999; Matsusaka, Yoshihisa Tak, *The making of Japanese Manchuria, 1904–1932*, Cambridge 2001; Hedinger, *The imperial nexus*.

¹⁴⁰ Weitere Informationen bzgl. der Lytton-Kommission finden sich u. a. bei Hell, *Der Mandschurei-Konflikt*, S. 87–102, S. 151–193; Burkman, Thomas W., *Japan and the League of Nations. Empire and world order, 1914–1938*, Honolulu 2010, S. 168–172. Burkman beschreibt seine Ergebnisse folgendermaßen: „Some parts of it put Japan in a good light; others were strongly critical. It upheld Japanese colonial interests in the region of East Asia and recognized the special nature of Japanese rights in

schen Filmteam begleitet worden. Im Jahr 2012 wurde unter dem Titel *Global Politics on Screen – A Japanese Film on the Lytton Commission in 1932* an der Universität Heidelberg ein Projekt gestartet, das sich intensiv mit dem aus diesen Aufnahmen entstandenen japanischen Propagandafilm beschäftigt. Im Fokus steht hier speziell die Version, die für ein internationales Publikum gedacht war. Dabei stehen u. a. die Fragen im Vordergrund, wie die Situation in Mandschukuo dargestellt wurde und ob gar der Versuch unternommen wurde, die Lytton-Kommission für den Gründungsmythos Mandschukuos zu instrumentalisieren.¹⁴¹ Im Kontext der These der vorliegenden Dissertation ist dieser Film als frühes Beispiel zu verstehen, den Film als internationales Propagandamittel zu nutzen, um sich dem Ausland gegenüber in einer bestimmten Art zu präsentieren – ähnlich, wie es Erwin Toku Bälz in den 1940er-Jahren im Auftrag der japanischen (und deutschen) Regierung für das deutsche Publikum umzusetzen versuchte.

Ebenfalls aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Ausführungen von Ricky W. Law, der im Detail auch das Bild Japans in der deutschen Wochenschau untersucht. Dabei weist er auf einen Wechsel bzgl. der Darstellung Japans hin, der sich mit dem Aufkommen des Tonfilms Ende der 1930er-Jahre vollzog: „[T]heir depiction of a Japan enticing for its Oriental mystique gave way to one dominated by firepower and forcefulness.“¹⁴² Insbesondere wurde dieser Wandel nach dem Ausbrechen der Kampfhandlungen zu Beginn der 30er-Jahre deutlich, als Motive wie Waffen und Kriegsführung das filmische Image Japans zu dominieren begannen. Dies änderte sich bis zum vollständigen Ausbruch des Sino-Japanischen Kriegs 1937 nicht mehr.¹⁴³ Law argumentiert, dass eine auf diese Art einschlägige Darstellung den Einfluss des ‚transnational nazism‘ zeige. Er behauptet überdies sogar, dass aufmerksame deutsche Zuschauer kaum von der China-Invasion Japans 1937 überrascht gewesen sein dürften: „An Ufa program had already revealed in 1936 a Japanese troop build-up in ‚Turbulent Asia‘.“¹⁴⁴ Wie in Kapitel 2.4 noch zu zeigen sein wird, ist insbesondere die Realität des Geschehens auf

Manchuria. It advised that the administration of Manchuria should involve a large measure of autonomy but be consistent with ‚the sovereignty of China, with foreign consultants appointed by the League of Nations.‘, ebd., S. 170.

141 Herren, Madeleine, u. a., *Global Politics on Screen. A Japanese Film on the Lytton Commission in 1932*. Zuletzt geprüft am: 29. 07. 2024, <<https://gpos.omeka.net/a-japanese-film-on-the-lytton-commission-in-1932>>. Auch die Mantetsu (South Manchurian Railway Company) produzierte Propagandafilme „about the Japanese Kwantung Army’s ‚quelling of bandits‘ or about the founding of Manchukuo [...], known at the time as *henshū eiga* (edited films), lengthier and more analytical than newsreels.“, Li, Jie, *Phantasmagoric Manchukuo. Documentaries Produced by the South Manchurian Railway Company, 1932–1940*, in: *positions: asia critique* Jg. 22 (2014) H. 2, S. 330.

142 Law, *Transnational nazism*, S. 210–211.

143 Ebd., S. 214.

144 Ebd., S. 216.

der Leinwand, wie sie auch in den Wochenschauen zu Beginn der 1930er-Jahre forciert wurde,¹⁴⁵ ein wichtiges Element innerhalb der deutsch-japanischen Filmbeziehungen. Mandschukuo erscheint bei Law also zumindest indirekt als Gegenstand der filmischen Abbildung mittels der Wochenschau in den deutsch-japanischen Filmbeziehungen. Der Fokus des Japanbildes liegt hier speziell auf der militärischen Stärke Japans. Ebenfalls indirekt erläutert wird diese Thematik durch die deutsch-japanische Koproduktion *Die Tochter des Samurai*.¹⁴⁶ Die vorliegende Arbeit vertritt jedoch die These, dass der japanische Marionettenstaat innerhalb der deutsch-japanischen Filmbeziehungen nicht vernachlässigt werden darf. Dabei geht es nicht nur um die Darstellung Mandschukuos auf der Leinwand, wobei auch diese natürlich thematisiert werden muss. Vielmehr muss Mandschukuo als wirtschaftlicher Faktor berücksichtigt werden, denn es wurden nicht nur deutsche Filme über Japan nach Mandschukuo, sondern umgekehrt auch über Mandschukuo deutsche Filme nach Japan exportiert.¹⁴⁷ Die zentrale Schnittstelle und Monopol-Inhaberin für Letzteres war in der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre die mandchurische Film-Firma Man'ei. Folglich spielte Mandschukuo nicht nur beim Ausbau des deutsch-japanischen Filmaustauschs eine Rolle, sondern auch bei der Erschließung neuer Filmmärkte für deutsche Filme. Ein wichtiges Element in dieser Hinsicht, das in der Forschung bis dato noch gar keine Erwähnung gefunden hat, ist das deutsch-japanische Kino ASIA, das bereits 1935 in Harbin gegründet worden war.

1.4 Forschungsgegenstand und Struktur

Die vorliegende Dissertation verknüpft mehrere Forschungsgebiete miteinander. Sie verortet sich in den neuen Forschungstendenzen hinsichtlich einer Neubewertung des Bündnisses Berlin-Tōkyō in kultureller Hinsicht von einem leeren Propagandakonstrukt hin zu einem Bündnis, das von gegenseitigem Respekt und Wertschätzung geprägt war. Gleichzeitig argumentiert sie im Sinne der ‚Axis Studies‘ und Griffins palingenetischer Faschismus-Definition innerhalb der Vergleichenden Faschismus-Forschung, dass NS-Deutschland und das Imperiale Japan den Film als ‚Sendboten‘ nutzten, um sich gemeinsam als Einheit zu demonstrieren, Gemeinsamkeiten der ideologischen Systeme herauszuarbeiten und gleichzeitig für die Bevölkerung Unterschiede und fremde Elemente besonders in der japanischen Kultur aufzulösen bzw. zu erklären. Des Weiteren bezieht sie Mandschukuo als wichtiges, bis heute in der Forschung vernachlässigtes Element

145 Ebd., S. 211.

146 Baskett, *The attractive empire*, S. 125–131.

147 Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 797–798.

mit ein, um zu zeigen, wie das ‚weltpolitische Dreieck‘, das, wie eingangs gezeigt, zeitgenössisch in den deutschen Medien präsent war, auch filmpolitisch aufgearbeitet wurde. Das Ziel ist hierbei, die Bedeutung des japanischen Marionettenstaates als wichtiger Kooperationspartner aufzuzeigen, der auch auf kultureller Ebene die Internationalität der Achse widerspiegelt. Gleichzeitig stellt die vorliegende Dissertation durch die Untersuchung konkreter Akteure und Filmprojekte die Frage nach dem Netzwerk innerhalb der deutsch-japanischen Filmbeziehungen. Umgesetzt werden soll diese Untersuchung durch den bereits erläuterten transnationalen und interdisziplinären Forschungsansatz nicht nur durch die Einbeziehung mehrsprachiger Quellen, sondern auch musik- und filmwissenschaftlicher Arbeitsmethoden.

Um all diese Punkte berücksichtigen zu können, wurde die Dissertation in drei grundlegende thematische Blöcke unterteilt. Der erste Block (Kapitel 2) widmet sich der konkreten Filmkooperation zwischen Deutschland, Japan und Mandschukuo zwischen 1933 und 1945, um das nötige Hintergrundwissen für die späteren Analysen zu vermitteln. Im Zentrum stehen deshalb in den ersten drei Kapiteln die Filmpolitik der Achsenmächte Deutschland und Japan (Kapitel 2.1 und 2.3) sowie die deutsche filmmusikalische Praxis der 1930er/1940er-Jahre (Kapitel 2.2). Um andererseits die deutsch-japanischen Filmbeziehungen per se untersuchen zu können, thematisiert das nächste Kapitel (Kapitel 2.4) nicht nur den deutsch-japanischen Filmaustausch, sondern auch die Rolle, die Mandschukuo hier einnahm. Dabei geht es neben der Funktion der Man'ei als Schnittstelle für den Import deutscher Filme nach Japan auch um Mandschukuo als neuen Absatzmarkt. Des Weiteren wird durch die Behandlung von Johannes Barth, dem Ufa-Beauftragten für Ostasien, sowie die Untersuchung des deutsch-japanischen Kinos ASIA bereits die Frage nach konkreten Akteuren und deren Bedeutung aufgegriffen. Dies setzt sich im nächsten Unterkapitel (Kapitel 2.4.3) über die deutsch-japanische Koproduktion *Die Tochter des Samurai* fort, die in keiner wissenschaftlichen Abhandlung über die kulturpolitische Kooperation NS-Deutschlands und Japans vernachlässigt werden darf. Neben den hier beteiligten Personen wie beispielsweise Arnold Fanck (1889–1974), Itami Mansaku (1900–1946) oder Yamada Kōsaku (1886–1965), die hier als Akteure von Bedeutung sind, sowie der Entstehungsgeschichte des Films, soll es dabei konkret um einen Vergleich der beiden Fassungen gehen, die 1936 gedreht wurden.

Der zweite thematische Block (Kapitel 3) stellt die Frage nach den Akteuren, vor allem aber die Filmanalysen selbst, in den Mittelpunkt des Interesses. Anhand der Filmprojekte, die Erwin Toku Bälz in den 1940er-Jahren in Japan durchführte, soll konkret das Japanbild für das deutsche Publikum herausgearbeitet werden. Dies bildet den analytischen Kern der vorliegenden Dissertation. Sie argumentiert, dass sowohl die beiden von Bälz adaptierten Filme *Moyuru ōzora* bzw. *Nippons wilde Adler*, *Nishizumi sensha chō den* bzw. *Vorwärts, vorwärts* als auch sein eigenes Filmprojekt *Nihon seishin* bzw.

Die Seele Japans in der Forschung ebenso stark vernachlässigt wurden wie die Bedeutung seiner Person als deutscher Filmgesandter in Japan. Dabei ermöglichen insbesondere diese Filmprojekte es auf exzellente Weise, das intendierte Japanbild aufzuarbeiten. Neben Produktionsnotizen und organisatorischem Schriftwechsel, die einen guten Einblick sowohl in Entstehung der Projekte, Intentionen als auch in zeitgenössisch zu bewältigende Probleme geben, sind auch die Filme selbst zumindest teilweise erhalten. Daher bietet sich hier die einzigartige Gelegenheit, interdisziplinär zu arbeiten und sich quellenhistorisch nicht nur auf schriftliches Material beschränken zu müssen, sondern im Gegenteil auch Ton und Musik einzubeziehen. Dies gilt insbesondere für *Nippons wilde Adler* (Kapitel 3.4.1). Daneben setzt sich die vorliegende Arbeit auch mit der Analyse von *Nihon seishin* auseinander (Kapitel 3.4.2). Entgegen der gängigen Auffassung, dass der Film durch die Bombardierung Tōkyōs 1945 verloren ging und somit keine konkreten Aussagen über dieses Projekt mehr möglich sind, konnte Quellenmaterial gefunden werden, mit welchem sich zumindest eine Teilrekonstruktion vornehmen lässt. Dies wird in dieser Dissertation erstmalig versucht. Um das nötige Hintergrundwissen für die Analysen und Rekonstruktionen zu vermitteln, widmen sich weitere Kapitel in diesem zweiten Block in aller Kürze der Biografie von Erwin Toku Bälz sowie der Organisation und Vorbereitung für die Filmprojekte vor seiner Abreise nach Japan und seiner Funktion als deutscher Filmbotschafter (Kapitel 3.1 bis 3.3), bevor im Detail die jeweiligen Filme besprochen werden (Kapitel 3.4).

Der dritte thematische Block (Kapitel 4) schließlich untersucht, ob und wie sich die Filmprojekte auch unter Berücksichtigung von *Die Tochter des Samurai* zu einer (fascistischen) Identität zusammensetzen lassen. Die Fragen, wie Japan sich der deutschen Bevölkerung präsentierte und wie sich die Filme in das vorhandene Japanbild der 1930er/40er-Jahren in Deutschland integrierten, sollen hier ebenfalls untersucht werden. Zu guter Letzt geht es auch um die Überlegung, ob tatsächlich von einem Scheitern der ‚fascist identity‘ auszugehen ist, wie Baskett suggeriert.¹⁴⁸

Für die vorliegende Dissertation wurden Materialien aus Archiven in Deutschland, Japan und den USA zusammengetragen. Neben den Unterlagen der Deutsch-Japanischen Gesellschaft (DJG) und der Universum Film (Ufa), die sich in Berlin befinden (im Politischen Archiv des Auswärtigen Amts (PAA) sowie im Bundesarchiv) wurden u. a. auch japanische Filmzeitschriften verwendet, die im National Film Archive Japan (NFAJ), in der National Diet Library, dem Kawakita Memorial Institute in Tōkyō sowie der Jinbun Library der Universität Kyōto gesichtet wurden. Die Filmrollen der deutschen Adaption *Nippons wilde Adler*, mit denen gearbeitet wurde, befinden sich heute

148 Baskett, *The attractive empire*, S. 117.

in Washington, D.C., die Itami-Version *Die Tochter des Samurai* ebenfalls im NFAJ in Tōkyō. Außerdem wurden u. a. die Erwin von Baelz Memorial Hall in Kusatsu, das Archiv des Cinegraph e. V. in Hamburg sowie das Stadtarchiv Bietigheim-Bissingen besucht.

Bezüglich der Schreibweise der japanischen Namen orientiert sich die vorliegende Arbeit im Fließtext an der in Japan üblichen Reihenfolge Familienname, Vorname. Die Zitierweise erfolgt nach der im Europäischen üblichen Schreibweise, ebenso wie die Nennung aller europäischen Namen. Ausnahmen sind etwaige andere, aus Zitaten übernommene Reihenfolgen. Für die lateinische Umschrift der japanischen Texte wurde das Hepburn-System verwendet. Quellenangaben für Dokumente, Zeitungsartikel etc., für die kein Autor zu ermitteln war, erfolgen ohne Nennung des Autors. Autorenkürzel in Form von Initialen oder Pseudonyme, die nicht aufgelöst werden konnten, werden beibehalten. Außerhalb der Zitate werden zur Abgrenzung von bestimmten Begriffen einfache Anführungszeichen verwendet.

2 Der Film in Deutschland, Japan und Mandschukuo 1933–1945

2.1 Filmpolitik in NS-Deutschland

Wie hoch insbesondere das Dritte Reich die Bedeutung des Mediums Film für propagandistische Zwecke einschätzte,¹ ist allgemein bekannt und in der Forschung unumstritten. Als „modernstes Massenmedium seiner Zeit“² sei es eines der bedeutsamsten Instrumente gewesen, um die Bevölkerung zu beeinflussen und ein bestimmtes, positives Bild des Nationalsozialismus unter den Menschen zu verbreiten.³ Daher wurde kein anderer Kulturbereich so stark gefördert und bis in die letzten Tage des Regimes aufrechterhalten.⁴ Tatsächlich bewertete Reichspropagandaminister Joseph Goebbels den Einfluss von Medien wie Rundfunk, Presse und Film höher als den Erfolg einer Volkshochschule.⁵ Mit dieser Meinung war er keinesfalls allein. Beispielsweise äußerte sich auch der Filmproduzent Fritz Hippler⁶ in den 1940er-Jahren folgendermaßen über die propagandistische Wirkung des Films:

„Im Vergleich zu den anderen Künsten ist der Film durch seine Eigenschaft, primär auf das Optische und Gefühlsmäßige, also Nichtintellektuelle, einzuwirken, massenpsycho-

-
- 1 Insbesondere die Person des Reichspropagandaministers Joseph Goebbels ist eng mit der Filmpolitik des NS-Regimes von 1933 bis 1945 verknüpft. So wird er von Felix Moeller bspw. explizit als ‚Filmminister‘ bezeichnet. Allerdings relativiert Moeller auch etwas und weist darauf hin, dass Goebbels heute nicht mehr so stark als ‚Propaganda-Genie‘ und ‚Filmdiktator‘ dargestellt werde wie früher. Dennoch leitete er mit dem RMVP in seinen eigenen Worten den „größten Kulturkonzern der Welt“, Moeller, Felix, *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin 1998, S. 16. Andere Veröffentlichungen, die sich mit der Person und seiner Funktion als Reichspropagandaminister beschäftigen, sind bspw. Hachmeister, Lutz / Kloft, Michael, *Das Goebbels-Experiment*, München 2005; Taylor, Richard, *Goebbels and the function of Propaganda*, in: Welch, David (Hg.), *Nazi Propaganda. The power and limitations*, London Canberra 1983; Quantz, Constanze, *Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels*, Köln 2000.
 - 2 Kleinhans, Bernd, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz*, Köln 2003, S. 7.
 - 3 Ebd.
 - 4 Ebd.
 - 5 Brandt, Hans-Jürgen, *NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis*. Hippler, Noldan, Junghans, Tübingen 1987, S. 20.
 - 6 Fritz Hippler (1909–2002) produzierte u. a. auch den Film *Der ewige Jude*.

logisch und propagandistisch von besonders eindringlicher und nachhaltiger Wirkung. Er beeinflusst nicht die Meinung exklusiver Kreise von Kunstkennern, sondern er erfasst die breiten Massen, er erzielt damit soziologische Wirkungen, die oft nachhaltiger sein können als die von Schule und Kirche, ja sogar von Buch, Presse und Rundfunk.“⁷

Odenwald betont den Stellenwert des Films als „Propagandawaffe“: Hitler war von seiner Wirksamkeit überzeugt, da der Zuschauer nur schauen und verstandesmäßig nicht arbeiten müsse.⁸

Aufgrund dieser zeitgenössischen Faszination und des hohen Stellenwerts des Films im Propagandakonzept des Dritten Reichs überrascht das konstant hohe Interesse in der historisch orientierten Forschung keinesfalls. Dirk Alt spricht zu Recht von einer „kaum überschaubare[n] Fülle an Literatur“⁹. Eine weitere ausführliche Auflistung und Ana-

7 Hippler, Fritz, Betrachtungen zum Filmschaffen, 2. Aufl., Berlin 1942, S. 9, zitiert nach Isensee, Eyke, Das Justiz-Bild im Spielfilm der NS-Zeit, Marburg 2018, S. 45.

8 Odenwald, Florian, Der nazistische Kampf gegen das „Undeutsche“ in Theater und Film. 1920–1945, München 2006, S. 11. Auch privat war Hitler ein großer Filmliebhaber. Koop spricht in diesem Kontext gar von einer „Film-Obsession“, Koop, Volker, Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Mickey Maus verbot. Die geheimen Lieblingsfilme der Nazis, Berlin 2016, S. 7. So besaß der Diktator ein eigenes Privatkino in der Reichskanzlei, um sich regelmäßig Filme ansehen zu können. Koop bezeichnet Hitler als obersten Drehbuch- oder Filmzensor, der sich aktiv durch die Förderung von ihm verehrter, schöner Schauspielerinnen auch in die Filmproduktion einmischte und der „seine Filmleidenschaft mit seiner Rolle als Reichskanzler und ‚Führer‘ verband.“, ebd., S. 10. Goebbels sei lediglich ein „Filmminister mit begrenzter Macht“ gewesen, ebd., S. 59. Goebbels habe sich nicht nur den Wünschen Hitlers gebeugt, sondern sich auch häufig über dessen Einmischung geärgert, ebd., S. 59–65. Im Kontext der vorliegenden Arbeit ist außerdem von Interesse, dass Koop explizit einen Bezug zwischen Hitler und den ausländischen Filmen herstellt. So zitiert er die Erinnerungen Fritz Wiedemanns: „Uns standen zwar alle Filme zur Verfügung, die im Propagandaministerium einliefen, selbstverständlich auch die ausländischen, aber wie viele gute Filme gibt es überhaupt im Jahr? Somit war es also meist eine recht seichte Unterhaltung, mit der wir uns die ersten Abendstunden vertrieben. Immerhin vermittelten die vielen ausländischen Filme Hitler wenigstens einige Eindrücke über das Denken und die Lebensgewohnheiten anderer Völker.“, Wiedemann, Fritz, Der Mann der Feldherr werden wollte. Erlebnisse und Erfahrungen des Vorgesetzten Hitlers im 1. Weltkrieg und seines späteren persönlichen Adjutanten, Velbert 1964, S. 78, zitiert nach Koop, Warum Hitler, 2016, S. 14. Wie Koop betont, vermutete Wiedemann, „dass Hitler sich seine Meinung über die Kultur anderer Nationen und ihre Denkweise vorwiegend aus der Vielzahl der von ihm konsumierten Unterhaltungsfilme gebildet habe.“, ebd., S. 15.

9 Alt, Dirk, „Der Farbfilm marschiert!“ Frühe Farbfilmverfahren und NS-Propaganda 1933–1945, München 2013, S. 25. An Beispielen für Literatur über den NS-Film seien folgende genannt: Moeller, Der Film-Minister; Kleinhans, Ein Volk, 2003; Zimmermann, Clemens, Medien im Nationalsozialismus. Deutschland 1933–1945, Italien 1922–1943, Spanien 1936–1951, Wien 2007; Zimmermann, Peter/Hoffmann, Kay (Hg.), Drittes Reich (1933–1945). Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 3, Stuttgart 2005; Rother, Rainer (Hg.), Zeitbilder. Filme des Nationalsozialismus, Berlin 2019; Wulf, Joseph, Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1964; Drewniak, Der deutsche Film; Rother, Rainer, Nationalsozialismus und Film, in: Heiden-

lyse der Filmpolitik des Dritten Reichs ist an dieser Stelle also nicht nötig. Daher wird lediglich ein knapp gefasster Überblick über die verschiedenen deutschen filmpolitischen Maßnahmen gegeben, um den Stellenwert des Films als Propagandaträger zu verdeutlichen, eventuelle Bezüge zwischen der deutschen und japanischen Filmpropaganda darlegen zu können und die Basis für eine Aufarbeitung der Bedeutung der deutsch-japanischen Filmprojekte und deren Analyse zu legen.

Das Ziel der deutschen Filmpolitik zwischen 1933 und 1945 war die Schaffung eines populären Kinos für die Unterhaltung der Bevölkerung auf der einen und einer florierenden Wirtschaft auf der anderen Seite, die sowohl im In- als auch im Ausland profitabel sein sollte.¹⁰ Diese Ambitionen gingen so weit, dass Goebbels hoffte, die gestiegenen Produktionskosten der Filme von durchschnittlich 250 000 RM im Jahr 1933 auf jährlich 537 000 RM 1937 nach Kriegsbeginn durch die höheren Besucherzahlen der Kinos in den besetzten ausländischen Gebieten zu kompensieren.¹¹

Bei der Kooperation zwischen Filmindustrie und Regierung handelte es sich keinesfalls um ein neues Phänomen der NS-Zeit. Allerdings hatten sich die Möglichkeiten der staatlichen Stellen zur Beeinflussung bis hin zur Kontrolle der Filmproduktionen vergrößert.¹²

Erste Schritte zur Kontrolle des Mediums, von Beyer und Grob treffend als systematischer „Umbau des Filmwesens“¹³ beschrieben, wurden bereits 1933 kurz nach der Machtergreifung umgesetzt.¹⁴ In diesem Kontext ist an erster Stelle die Gründung des

reich, Bernd/Neitzel, Sönke (Hg.), *Medien im Nationalsozialismus*, Paderborn 2010; Odenwald, *Der nazistische Kampf*; Faustmann, Uwe Julius, *Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und rechtliche Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime*, Dissertation, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Bonn 1990. Eine klar strukturierte und kompakte Zusammenfassung der Filmpolitik des Dritten Reichs aus neuester Zeit findet sich in Beyer, Friedemann/Grob, Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, Ditzingen 2018. Isensee bietet einen kurzen und gut strukturierten Überblick der Forschungsliteratur zum Thema Nationalsozialismus und Film, Isensee, *Das Justiz-Bild*, S. 14–19.

10 Eder, Jens, *Das populäre Kino im Krieg. NS-Film und Hollywoodkino – Massenunterhaltung und Mobilmachung*, in: Segeberg, Harro (Hg.), *Mediale Mobilmachung I – Das Dritte Reich und der Film. (Mediengeschichte des Films Bd. 4)*, München 2004, S. 379.

11 Beyer/Grob (Hg.), *Der NS-Film*, S. 18.

12 Isensee, *Das Justiz-Bild*, S. 48.

13 Beyer/Grob (Hg.), *Der NS-Film*, S. 18.

14 Eine anschauliche Beschreibung der Ausgangssituation der deutschen Filmwirtschaft in den 1920er und frühen 1930er Jahren findet sich bei Bernd Kleinhans. So waren die Voraussetzungen für die Maßnahmen des Nationalsozialismus denkbar günstig. Der vorausgehende Boom in der Filmindustrie brachte eine Steigerung der Ansprüche des Publikums mit sich und damit verknüpft auch eine große Kostenexplosion bei der Filmproduktion. Letzteres wurde auch durch den aufkommenden Tonfilm und die bspw. damit verbundenen Umbaukosten der Kinotheater verstärkt. Die Weltwirtschaftskrise tat ihr Übriges. So war die Filmindustrie Anfang der 1930er Jahre in eine schwere

Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) am 13. März 1933 zu nennen, das sich zur zentralen Behörde des deutschen Kulturlebens entwickelte. Weitere organisatorische Maßnahmen folgten: Das *Gesetz zur Errichtung einer vorläufigen Filmkammer* (RFK, 14. Juli 1933)¹⁵ legte den inhaltlichen Rahmen für das *Gesetz der Reichskulturkammer* (RKK, 22. September 1933), das die neue Behörde in die sieben Bereiche Presse, Rundfunk, Schrifttum, Theater, Bildende Kunst, Musik und Film unterteilte.¹⁶ Die vorläufige RFK wurde noch am selben Tag eingegliedert.¹⁷ Ab sofort war die Mitgliedschaft für jeden verpflichtend, der weiterhin in irgendeiner Form im Film-Sektor tätig sein wollte.¹⁸ An dem Umstand, dass Goebbels sich selbst auch zum Leiter der RKK ernannte und die neue Kammer des Weiteren direkt dem RMVP unterstellt war,¹⁹ wird die enge Verbindung der beiden Institutionen deutlich.

Eine weitere Maßnahme war die Verabschiedung des sog. Reichslichtspielgesetzes am 16. Februar 1934, „das die Möglichkeit vorgab, die Filmproduktion ‚nach den Bedürfnissen der Nation‘ auszurichten.“²⁰ Vor allem ging es dabei um die Prüfung der Drehbücher sowie um ein „Verbot aller Projekte, ‚die dem Geist der Zeit‘ zuwiderliefen, die also das ‚nationalsozialistische oder künstlerische Empfinden‘ verletzen“,²¹ kurz: um die Einrichtung einer Zensur.²² Ab dem 28. Juni 1935 schließlich konnte das RMVP, und

Finanzkrise geraten. Dennoch blieb die wesentliche Struktur der Filmindustrie der Weimarer Republik auch im Nationalsozialismus noch erhalten, Kleinhans, *Ein Volk*, S. 13–24.

15 Schrader zufolge wurde dieses Gesetz zum eigentlichen Prüfstein für die Durchsetzbarkeit des Reichskulturkammer-Projekts, da hier bereits festgehalten wurde, was später mit Hilfe der RKK für den kompletten Kunstbereich vorgesehen war, Schrader, Bärbel, „Jederzeit widerruflich“. Die Reichskulturkammer und die Sondergenehmigungen in Theater und Film des NS-Staates, Berlin 2008, S. 45. Auch Faustmann betont die Vorbildfunktion der vorläufigen RFK: Es habe sich „um die erste berufsständische Regelung im Dritten Reich“ gehandelt, Faustmann, *Die Reichskulturkammer*, S. 30. Die Hervorhebung wurde von Faustmann übernommen.

16 Schrader, „Jederzeit widerruflich“, S. 29–30.

17 Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 18–19.

18 Schrader, „Jederzeit widerruflich“, S. 52–53. Bis 1935 blieb der Zugang zur RFK auch weiterhin für alle geöffnet, ein Berufsverbot für jüdische Filmschaffende erfolgte erst zu diesem Zeitpunkt. Doch auch nach Gründung der RKK durften viele noch auf der Basis von Sondergenehmigungen weiterarbeiten, ebd., S. 31–32.

19 Faustmann, *Die Reichskulturkammer*, S. 47.

20 Beyer / Grob (Hg.), *Der NS-Film*, 2018, S. 18.

21 Ebd. Dieses künstlerische oder nationalsozialistische Empfinden wiederum wurde allein von Goebbels definiert. Ein weiterer, nachträglich hinzugefügter Paragraph ermöglichte es dem Reichsminister zusätzlich, einen Film unabhängig vom eigentlichen Zensurverfahren zu verbieten, sollte das öffentliche Wohl in Gefahr sein, Kleinhans, *Ein Volk*, S. 36.

22 Mit diesem Gesetz wurde auch das Amt des Reichsfilmdramaturgen geschaffen, dessen Aufgabe in der Vorzensur aller Filmprojekte lag, welche aber nur sehr selten in der Praxis durchgeführt wurde, Zimmermann, *Medien*, S. 166. Die Aufgaben des Reichsfilmdramaturgen umfassten außerdem: Begutachtung aller Spielfilme vor der Verfilmung, Unterstützung der Filmindustrie in allen dra-

damit de facto wiederum Joseph Goebbels, durch das zweite Gesetz zur Änderung des Lichtspielgesetzes Filme bereits vor der offiziellen Zensur verbieten.²³ Kanzog spricht in diesem Kontext gar von der Machtergreifung des Reichspropagandaministers.²⁴

Ein zusätzliches Mittel, um die Film-Auswahl der Lichtspieltheater im Sinne des Nationalsozialismus zu beeinflussen, war die Einführung eines Prädikat-Systems. Einem Erlass vom 1. April 1938 zufolge gab es acht verschiedene Anerkennungen bzw. Prädikate in zwei Stufen, die einem Film verliehen werden konnten. Somit war es den Kinobetreibern möglich, durch die Aufnahme der richtigen Filme in ihre Programme Vergünstigungen hinsichtlich der Vergnügnungssteuer zu erhalten: eine Ermäßigung für Filme mit Prädikaten der zweiten Stufe, völligen Erlass für jene mit Prädikaten der ersten Stufe. Konkret lauteten die Prädikate folgendermaßen:

- Stufe 1: Staatspolitisch und künstlerisch wertvoll, staatspolitisch besonders wertvoll, künstlerisch besonders wertvoll;
- Stufe 2: Staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll, volksbildend, volkstümlich wertvoll.²⁵

Auf diese Art konnten die Kinobetreiber einerseits ihre finanzielle Situation verbessern, andererseits ihr persönliches Prestige aufwerten.²⁶ Dies sorgte für eine grundsätzlich positivere Stimmung gegenüber dem neuen Regime.²⁷ Kreimeier spricht in diesem

maturgischen Fragen, Beratung der Produzenten bei Entwurf und Umarbeitung von Filmstoffen, Überprüfung der Filmstoffe, Manuskripte und Drehbücher auf ihre Vereinbarkeit mit den Bestimmungen des Reichslichtspielgesetzes, Beratung der Hersteller verbotener Filme bei der Umarbeitung und Verhinderung der Behandlung solcher Stoffe, die im Widerspruch zum „Geist der Zeit“ standen sowie Führung eines Registers aller zur Eintragung angemeldeten Filmtitel, Faustmann, Die Reichskulturkammer, S. 253. Genauere Informationen über das Reichslichtspielgesetz und den damit verbundenen Zensurmaßnahmen finden sich auch bei Odenwald, Der nazistische Kampf, S. 284–303; Isensee, Das Justiz-Bild, S. 48–50.

23 Zimmermann, Medien, 2007, S. 167.

24 Kanzog, Klaus, „Staatspolitisch besonders wertvoll“. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945, München 1994, S. 17. Koop betont jedoch, dass Hitler de facto die oberste Zensur-Instanz gewesen sei. „Hitlers Urteil war ausschlaggebend für die Karriere von Regisseuren sowie Schauspielerinnen und Schauspielern. Ein Film, der ihm – aus welchen Gründen auch immer – missfiel, wurde im günstigsten Fall geschnitten, bevor er der Öffentlichkeit präsentiert wurde, oder er verschwand ganz einfach in den Schränken des Reichsfilmarchivs. Hitler war immer dann der erste Ansprechpartner, wenn die Elite von Staat und Partei sich in Filmfragen unsicher war oder eine Bestätigung ihrer Meinung suchte.“, Koop, Warum Hitler, S. 28.

25 Drewniak, Der deutsche Film, S. 27. Genauere Informationen über Prädikatisierungen und Zensurenentscheidungen finden sich auch bei Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll“, 1994, S. 13–53.

26 Kleinhans, Ein Volk, S. 31.

27 Auch die am 4. September 1934 erlassene *Anordnung von Lichtspieltheatern und gewerblichen Wandervorführungen*, mit der die Eröffnung neuer Kinos zunächst einmal grundsätzlich verboten wurde, trug dazu bei, dass sich die anfängliche Skepsis unter den Kinobetreibern in Sympathie für

Kontext von einer „positiven Zensur“.²⁸ Isensee weist darauf hin, dass sich diese Bereitschaft zur Kooperation nicht nur auf Kinobetreiber beschränkte:

„Bei der Durchsetzung ihrer Disziplinierungs- und Kontrollmaßnahmen stellte sich den nationalsozialistischen Machthabern somit kein Widerstand seitens der Filmgesellschaften entgegen. Eher das Gegenteil war der Fall; die Mächtigen in der Filmindustrie zeigten sich geneigt, die neuen politischen Vorstellungen – in jeder Beziehung – zu unterstützen. [...] Aufträge durch den Staat und Kredite durch das Reich waren geeignet, die Filmindustrie aus der Krise zu führen, in der sie sich befand.“²⁹

Bereits im Juni 1933 wurden durch die Gründung der Filmkreditbank Maßnahmen zur finanziellen Kontrolle des Filmsektors ergriffen. 1939 finanzierte sie zwei Drittel der deutschen Filmproduktionen.³⁰ Die *Amtliche Begründung zum Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer* vom 18. Juli 1933 verdeutlicht die enge Verknüpfung der RFK und der Kreditbank und somit des finanziellen und ideologischen Sektors:

„Der mit der Gründung der Filmkreditbank erstrebte Erfolg wird untermauert durch das [...] Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer. Mit ihr wird der Zweck verfolgt, durch Zusammenfassung aller Kräfte die geistige Hebung und notwendige wirtschaftliche Stärkung der Filmindustrie [...] herbeizuführen.“³¹

das neue Regime wandelte. Ein Konkurrenzkampf der Lichtspieltheater lag weder im Interesse der NS-Regierung noch in dem der Kinobesitzer. So konnte sich die ökonomische Lage in der ersten Hälfte der 1930er Jahre etwas stabilisieren, ebd., S. 29–30.

28 Kreimeier, Klaus, *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, Frankfurt a. M. 2002, S. 302.

29 Isensee, *Das Justiz-Bild*, S. 51–52. Auch die Filmschauspieler selbst konnten durch das Versprechen einer wirtschaftlichen Absicherung gewonnen werden, ebd., S. 73. „Für die Mitarbeit revanchierte sich das Regime mit allerlei Auszeichnungen und verschonte die männlichen Schauspieler während des Krieges vor den Fronteinsätzen – ein durchaus nicht zu unterschätzendes Moment.“, ebd., S. 74. Was die Filmgesellschaften angeht, so ist auch auf die Ausführungen Kreimeiers hinzuweisen, dass eine politische Vorzensur, wie sie durch die Filmkreditbank und das Lichtspielgesetz ausgeführt wurde, keinesfalls zwingend den Interessen der Filmwirtschaft widersprach. „Eine Produktion, die auf einem genehmigten, mit einem Kredit ausgestatteten Drehbuch basierte, war gegen etwaige Schnittauflagen oder gar ein Verbot durch die Nachzensur und die damit verbundenen finanziellen Verluste weitgehend abgesichert.“, Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 261.

30 Evans, Richard J., *The Third Reich in power. 1933–1939*, New York 2005, S. 131.

31 Zitiert nach Schrader, „Jederzeit widerruflich“, S. 47–48.

Noch deutlicher wird die enge Verflechtung der beiden Institutionen an dem Umstand, dass der erste Präsident der Reichsfilmkammer gleichzeitig auch den Vorsitz im Aufsichtsrat der Filmkreditbank ausübte.³²

Während die RFK also alle filmschaffenden Kräfte zentralisieren und sie nach NS-Grundlagen ausrichten sollte, war es die Aufgabe der Filmkreditbank, die wirtschaftliche Grundlage der Filmproduktion zu garantieren und so ein zusätzliches Medium der Kontrolle im finanziellen Bereich zu schaffen. Die Funktion der Filmkreditbank als Kontrollinstanz zeigt sich auch an der Einrichtung eines Dramaturgischen Büros, dessen Aufgabe es war, in enger Kooperation mit der RFK und dem Reichsfilmdramaturgen die Drehbücher im Hinblick auf ihre Kreditwürdigkeit und politische Zuverlässigkeit zu überprüfen.³³

Ein nächster Schritt zur Kontrolle erfolgte ab 1937 durch die zunehmende Verstaatlichung der Filmproduktionsfirmen selbst. Alle großen Filmkonzerne gingen in den staatsmittelbaren Besitz über.³⁴ Die Universum Film AG (Ufa) besaß bereits davor die größten Produktionsmittel und war am besten ausgestattet.³⁵ Insofern erscheint es nur konsequent, dass unter ihrem Dach die gesamte Filmindustrie vereinigt wurde, obwohl Filmfirmen wie Tobis, Terra und Bavaria weiterhin unter ihrem eigenen Namen auftraten. Mit der Gründung der Universum Film GmbH (Ufi) 1942 war die Zentralisierung abgeschlossen³⁶ und das NS-Regime verfügte nun über Kontrollinstanzen für alle Bereiche der Filmindustrie.³⁷

32 Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 268. Hier findet sich auch eine sehr detaillierte Schilderung der NS-Filmpolitik unter durchaus kritischer Miteinbeziehung der Aktivitäten des Ufa-Konzerns, ebd., S. 241–425.

33 Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 261.

34 Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 19. Kreimeier zufolge existieren Hinweise darauf, dass diese Verstaatlichung von Anfang an geplant gewesen sei, Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 313.

35 Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 19. Für eine detaillierte Geschichte des Ufa-Konzerns siehe Kreimeier, *Die Ufa-Story*.

36 Isensee, *Das Justiz-Bild*, S. 53.

37 Um für die Förderung des künstlerischen Nachwuchses im Sinne des NS-Regimes zu sorgen, wurde 1938 die Deutsche Filmakademie gegründet. Goebbels strebte eine jährliche Auslese von dreißig bis vierzig neuen Nachwuchstalenten an, Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 320. Die Zeitschrift *Der deutsche Film* berichtete: „Wie groß das Interesse an der deutschen Filmakademie ist, beweisen die schon heute vorliegenden Hunderte und aber Hunderte von Aufnahmegesuchen aus allen Ländern, von denen selbstverständlich nur ein Minimum berücksichtigt werden kann. Denn [...] [die Filmakademie] will [...] keine großen Massen, sondern nur einen begrenzten Stamm von wirklichen Künstlern heranbilden [...]“, Wehner, Ilse, *Der Vollendung entgegen: Die deutsche Filmakademie. Bedeutung und Aufgaben, Grundsätze künftiger Arbeit* – nach einem Gespräch mit dem Präsidenten Müller-Scheld, in: *Der deutsche Film* Jg. 3 (1938) H. 2, S. 34. Hervorzuheben ist hier, dass besonders herausragenden Schülern zur Weiterbildung auch Auslandsreisen ermöglicht werden sollten, u. a. nach Italien und ggf. Japan, ebd.

Eine treffende Zusammenfassung dieser und anderer Maßnahmen des NS-Regimes findet sich in der Publikation von Beyer / Grob: „ökonomisch ging es um die kontinuierliche Konzentration der Produktionsfirmen (1937 waren 72 Prozent des Aktienkapitals der Ufa im Besitz des Deutschen Reiches), ästhetisch um Qualität und Vielfalt der Filme [...]“. ³⁸ Oswald Lehnich hob in seiner Eröffnungsrede des RFK-Kongresses 1937 explizit hervor, dass die deutsche Filmindustrie eine wichtige kulturelle und politische Aufgabe zu erfüllen habe. ³⁹ Jedoch ist darauf hinzuweisen, dass Filme trotz allem auch zur Entspannung dienen sollten:

„Zwar dekreditierte Goebbels [...] im Februar 1941 nicht zum ersten Mal, der Film sei ein ‚Erziehungsmittel‘ [...]. Aber ein Jahr später äußerte er sich [...] im genau entgegengesetzten Sinn: [...] Die Großfilme ‚nationalpolitischen Charakters‘ werde er schon selbst in Auftrag geben. Sie sollten nicht mehr als 20 Prozent der Gesamtproduktion umfassen, die restlichen 80 Prozent sollten dem ‚guten, qualitätssicheren Unterhaltungsfilm‘ gewidmet sein.“ ⁴⁰

Nachdem die vorherigen Seiten einen kurzen Überblick über die Maßnahmen der NS-Regierung gegeben und den Stellenwert des Films im Nationalsozialismus verdeutlicht haben, widmet sich das folgende Kapitel einem weiteren wichtigen Element, das nicht vernachlässigt werden darf: der Filmmusik.

2.2 Die Filmmusikpraxis der 1930er / 1940er-Jahre

Die Wirkmechanismen der Filmmusik ⁴¹ sind für die in dieser Dissertation vorgenommenen Analysen von großer Bedeutung. Bullerjahn zufolge verbindet der „feste Glaube

³⁸ Beyer / Grob (Hg.), Der NS-Film, S. 19–20.

³⁹ Ebd., S. 18–20.

⁴⁰ Kreimeier, Die Ufa-Story, S. 363–364. Dies wirft die Frage auf, welche Filme tatsächlich Propagandafilme waren und welche nicht. Die vorliegende Dissertation schließt sich dabei der Definition von Dirk Alt an: „Der Begriff Propagandafilm bezieht sich auf eine spezifische politische Funktion eines Films und sagt dabei nichts über dessen formale und inhaltliche Eigenschaften aus: ein Propagandafilm kann praktisch jeder Gattung des fiktionalen und nichtfiktionalen Films angehören, es kann sich um ein Spielfilmpos, eine Reportage oder Zeichentrick handeln.“, Alt, „Der Farbfilm marschiert!“, S. 28.

⁴¹ Das Interesse der Forschung an einer Untersuchung dieser zugrunde liegenden Wirkmechanismen der Filmmusik war lange Zeit gering, so dass sie wenig systematisch geprüft wurden, Bullerjahn, Claudia, Psychologie der Filmmusik, in: Hentschel, Frank / Moormann, Peter (Hg.), Filmmusik, Ein alternatives Kompendium, Wiesbaden 2018, S. 181. Maria Fuchs schreibt sogar, dass bis in die

an eine wie auch immer geartete unterschwellige Wirksamkeit von Filmmusik“⁴² sowohl den Kinobesucher als auch den professionellen Filmmacher. Filmmusik ist ein fester Bestandteil unserer Filmwahrnehmung. „Jede Filmmusik wurde und wird komponiert, produziert (und rezipiert), um das Publikum während der Filmrezeption emotional zu beeinflussen. [...] Es ist die Aufgabe jeder Filmmusik, den Inhalt des Films zu vermitteln, seine Rezeption zu erleichtern.“⁴³ Im Dritten Reich kam der Filmmusik eine besondere Bedeutung zu und sie war wesentlicher Bestandteil eines jeden Films.⁴⁴ Dennoch ist dieser Bereich nicht ausreichend erforscht. Noch 2009 kritisierte Andreas Pietsch, dass die Tonspur bei einer Untersuchung der gegenseitigen Abhängigkeiten der verschiedenen Wahrnehmungsebenen im Film oft nur am Rande behandelt worden sei. „Abgesehen von einigen biografisch angelegten Arbeiten existieren [...] kaum Untersuchungen zur Filmmusik im nationalsozialistischen Film und schon gar nicht zur Filmmusik als historische Quelle.“⁴⁵ Auch Christine Raber argumentiert ähnlich und kritisiert den Mangel an Forschungsarbeiten zur Bedeutung der Filmmusik im Dritten Reich: so seien in der Nachkriegszeit vorwiegend ab den 1970er-Jahren die ersten Publikationen erschienen, die sich mit der Thematik der Filmmusik zwischen 1933 und 1945 beschäftigten. Dabei sei jedoch die „Frage nach der Funktion und Bedeutung der Filmmusik [...] nahezu unbearbeitet“⁴⁶ geblieben. Erst um die Jahrhundertwende herum habe sich dies mit

jüngste Zeit hinein eine grundlegende musikwissenschaftliche Diskussion in Bezug auf Filmmusik fehle und die Beschäftigung mit der Filmmusik erst kürzlich eine Art Renaissance erlebe, Fuchs, Maria, Stummfilmmusik. Theorie und Praxis im „Allgemeinen Handbuch der Film-Musik“ (1927), Marburg 2016, S. 26.

42 Bullerjahn, Psychologie, S. 181.

43 JKL, Funktionen von Filmmusik, in: Gervink, Manuel / Bückle, Matthias (Hg.), Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres, Laaber 2012, S. 179.

44 Vogelsang, Konrad, Filmmusik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Hallstadt-Bamberg 1993, S. 12.

45 Pietsch, Andreas, Tönende Verführung. NS-Propaganda durch Filmmusik, Berlin 2009, S. 7–8. Auch Henzel kritisiert, dass die deutsche Filmmusik der 1930er / 1940er Jahre im Schatten Hollywoods stünde und in der Forschung zu wenig Beachtung gefunden habe. Die wenigen musikwissenschaftlichen Spezialstudien hätten sich darüber hinaus vornehmlich auf die propagandistische Funktion der Filmmusik konzentriert, Henzel, Christoph, Einleitung, in: Henzel, Christoph (Hg.), Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs, Würzburg 2011, S. 9.

46 Raber, Christine, Der Filmkomponist Wolfgang Zeller. Propagandistische Funktionen seiner Filmmusik im Dritten Reich, Laaber 2005, S. 2–3. Wichtige Publikationen zu dieser Thematik sind u. a.: Kinsky-Weinfurter, Gottfried, Filmmusik als Instrument staatlicher Propaganda. Der Kultur- und Industriefilm im Dritten Reich und nach 1945, München 1993; Vogelsang, Konrad, Filmmusik; Henzel (Hg.), Musik; Rentsch, Ivana / Stollberg, Arne (Hg.), Ton-Spuren aus der Alten Welt. Europäische Filmmusik bis 1945, München 2013; Rügner, Ulrich, Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934, Hildesheim 1988; Türschmann, Jörg, Nationale und internationale Kommerzialisierung von Schlager und Revue im Film der zwanziger und dreißiger Jahre, in: Neubauer, John / Wenzel, Silke (Hg.), Nebensache Musik, Beiträge zur Musik in Film und Fernsehen, Hamburg 2001; Rathkolb,

den Arbeiten von Gottfried Kinsky-Weinfurter und Reimar Volker⁴⁷ geändert.⁴⁸ Aus verschiedenen Gründen, wie z. B. der Quellenlage oder auch einer speziellen Fragestellung für die Untersuchung, wurden jedoch auch hier Themenbereiche wie beispielsweise die institutionelle Einbindung der Filmkomponisten in die NS-Kulturpolitik oder auch konkret spezifisch propagandistische Funktionen der Filmmusik nur am Rande angesprochen.⁴⁹ Pietsch strebte mit seiner Monografie an, diese Forschungslücke erstmals zu schließen und die Filmmusik selbst als historische Quelle zu betrachten.⁵⁰ Die vorliegende Dissertation dagegen konzentriert sich auf die Rolle der Filmmusik innerhalb der deutsch-japanischen Beziehungen als einem Medium, um die intendierte Botschaft der Filme zu verstärken und das zeitgenössische Verständnis des *Yamato damashii* in der deutschen Bevölkerung zu fördern.

Wie die Analysen zeigen werden, ist es ein Kennzeichen der von Erwin Toku Bälz bearbeiteten Filme, dass sie weitgehend ohne musikalische Untermalung gestaltet sind. Davon ausgehend stellt sich die Frage nach der Filmmusikpraxis der 1930er und 1940er-Jahre und damit verknüpft nach der Wirkung, wenn auf sie verzichtet wird. Die vorliegende Arbeit vertritt die These, dass ein spartanischer Einsatz von Filmmusik bzw. der völlige Verzicht auf sie den semi-dokumentarischen, realistischen Charakter einer Filmhandlung unterstreichen kann und dies auch vom Publikum so rezipiert werden konnte. Gleichzeitig werden die Szenen, die mit Musik untermalt werden, gezielt in eine exponierte Stellung erhoben. Aus den oben genannten Gründen wird die filmmusikalische Gestaltung nicht nur ein wichtiger Bestandteil der Analyse von *Die Tochter des Samurai*, sondern auch der von Bälz durchgeführten Filmprojekten sein. Daher ist ein kurzer Abriss über die Entwicklung der Filmmusikpraxis bis in die 1940er-Jahre hinein unabding-

Oliver, Die „Wunderwaffe Musik“ im NS-Regime, in: Stiftung Schloss Neuhausen (Hg.), Das „Dritte Reich“ und die Musik, Berlin 2006. Rathkolb führt in aller Kürze den Olympia-Film von Leni Riefenstahl an: „Auch neue Kompositionen, v. a. im Bereich der Filmmusik, sollten politische Wirkungen entfalten. Herbert Windts Musik zum Olympiafilm von Leni Riefenstahl ist dafür beispielhaft.“, ebd., S. 142. Michael Walter widmet in seiner Monografie *Hitler in der Oper* ebenfalls ein ganzes Kapitel der Filmmusik zu Riefenstahls Olympia-Film und beschäftigt sich in diesem Kontext auch in aller Kürze der Bedeutung der Filmmusik im Dritten Reich, Walter, Michael, *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945*, Stuttgart 2000, S. 277–318.

47 Volker, Reimar/Windt, Herbert, „Von oben sehr erwünscht“. Die Filmmusik Herbert Windts im NS-Propagandafilm, Trier 2003; Kinsky-Weinfurter, Filmmusik.

48 Raber, Der Filmkomponist, S. 3.

49 Ebd.

50 Pietsch, *Tönende Verführung*, S. 8. Exemplarisch untersucht Pietsch drei NS-Filme: *Hitlerjunge Quex* (1933), *Die große Liebe* (1942) und *Wunschkonzert* (1940), ebd., S. 37–38.

bar.⁵¹ Da in diesem Kontext die Wirkung auf die deutschen Zuschauer im Vordergrund steht, konzentrieren sich die folgenden Ausführungen auch auf die deutsche Perspektive.

Es ist festzuhalten, dass sich die Filmmusik als obligatorisches Element innerhalb der filmischen Konventionen etabliert hat⁵² und von Anfang an fester Bestandteil der Aufführungspraxis in Deutschland war.⁵³ In diesem Kontext war die Musik jedoch nach der Theorie des Soziologen und Filmtheoretikers Siegfried Kracauer weniger Bestandteil der Filmhandlung selbst, sondern wurde vielmehr als Bestandteil der Aufführungspraxis wahrgenommen.⁵⁴ Die Gründe für die musikalische Untermalung einer Filmvorführung waren vielfältig: aufführungspraktisch, z.B. die Überdeckung der Störgeräusche vom Publikum, der Projektoren⁵⁵ oder der Umgebung außerhalb des Kinos, gruppen-

51 Dieser Überblick erfolgt ohne jeglichen Anspruch auf Vollständigkeit. Dies wäre aus Platzgründen unmöglich. Allerdings ist auch festzuhalten, dass der interessierte Leser mit einer riesigen Vielfalt an Publikationen konfrontiert ist, die eine erste Orientierung über Gestaltung und Funktion der Filmmusik sehr erschwert. Dies rührt daher, dass Filmmusik nicht nur von einer einzigen Forschungsdisziplin betrachtet werden kann. So finden sich selbstverständlich Publikationen aus dem musik- bzw. filmwissenschaftlichen Umfeld, jedoch auch aus den Bereichen Psychologie, Neurowissenschaft, Evolutionsbiologie, Pädagogik, Betriebswirtschaft, Publizistik oder Medienwissenschaft. Hinzu kommt, so die Kritik von Claudia Bullerjahn, ein Mangel an interdisziplinärem und internationalem Austausch, der zusätzlich die Etablierung eines einheitlichen Forschungsdiskurses erschwert, Bullerjahn, Psychologie, S. 182.

52 Ebd., S. 181.

53 In der Tat ist die Verwendung von Musik bei der Vorführung bewegter Bilder zur Unterhaltung schon vor Bioskop und Cinématographe nachweisbar. Bei den ersten Filmvorführungen der Gebrüder Lumière begleitete ein Klavierspieler das Geschehen auf der Leinwand, Dettke, Karl Heinz, Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland, Stuttgart 1995, S. 9. Dabei musste nicht zwingend live gespielt werden. Neben den während einer Aufführung anwesenden Musikern gab es auch die Möglichkeit, Wiedergabegeräte wie Phonografen oder Grammophone zu nutzen oder auch einen Musikautomaten, also ein von einer Maschine bespieltes Musikinstrument, einzusetzen, Fuchs, Stummfilmmusik, S. 33. Eine ausführliche Beschreibung zum Einsatz und zur Funktion der sog. ‚Kinoorgel‘ findet sich bei Dettke, Kinoorgeln.

54 Fuchs, Stummfilmmusik, S. 33. Daher sollte prinzipiell zwischen den Begriffen ‚Kinomusik‘ und ‚Filmmusik‘ unterschieden werden. Erstere ist durch ihre Live-Darbietung im Lichtspielhaus sowie ihrer Variabilität hinsichtlich des Notenmaterials und ihrer Besetzung charakterisiert. Letztere dagegen ist einmalig und invariabel, stets identisch, gehört synchron zu einem Film und wird ohne die Mitwirkung von anwesenden Musikern aufgeführt, ebd., S. 34. Diese Unterscheidung übernimmt Fuchs von Dettke, der den Begriff Filmmusik nur für die Musik vorsieht, die explizit für einen Film geschrieben wurde, Dettke, Kinoorgeln, S. 10. Eine detaillierte Darstellung der Entwicklung und Praxis der Stummfilmmusikbegleitung findet sich bspw. bei Fuchs, Stummfilmmusik, S. 49–61; La Motte, Helga de / Emons, Hans, Filmmusik. Eine systematische Beschreibung, München 1980, S. 78–81; Dettke, Kinoorgeln; Thiel, Wolfgang, Filmmusik in Geschichte und Gegenwart, Berlin 1981.

55 Dettke weist in diesem Kontext jedoch auf die Tatsache hin, dass der Doppelprojektor von Skladanowsky zwar sehr laut gewesen sei, die Cinematographen der Gebrüder Lumière jedoch mit Handkurbeln betrieben wurden und daher deutlich leiser waren. Erst ab 1910 seien sie mit einem Motor betrieben worden und zu diesem Zeitpunkt aufgrund der hohen Brandgefahr bereits in separaten

psychologisch, um der Beklommenheit der Zuschauer wegen der ungewohnten Situation entgegen zu wirken, sowie rezeptionspsychologisch.⁵⁶ Zwischen 1910 und 1927 ist ein Wandel hin zu einer kontinuierlichen Musikbegleitung zu beobachten, die letzten Endes ausschließlich auf den gezeigten Film bezogen wurde und daher im heutigen Sinne als ‚Filmmusik‘ bezeichnet werden kann.⁵⁷ Auch Rügner lokalisiert die Zeit zwischen 1924 und 1934 als die Phase, in der die „spektakulärsten Veränderungen mit [der] Filmmusik in Deutschland“⁵⁸ vonstatten gingen. Diese Um- bzw. Neuorientierungen hingen im Wesentlichen von vier Faktoren ab: Erstens die Etablierung fester Lichtspielhäuser ab 1913; zweitens die Produktion von Großfilmen ab 1920; drittens stärkerer Druck durch ausländische Konkurrenz seit 1924; viertens die Einführung des Tonfilms im Jahr 1929.⁵⁹ Dies deckt sich auch mit der Aussage Dettkes, dass erst mit „der technischen Möglichkeit, Musik zusammen mit Sprache und Geräuschen synchron als Tonspur neben die Bilder zu setzen, [...] die bis heute anhaltende Gewohnheit, (fast) jedem Film seine eigene Musik beizugeben“⁶⁰, beginnt. Dabei ist seine Feststellung, dass Spielfilme ohne Musik seltene Ausnahmen seien, sowie dass Experimental-, Lehr- und wissenschaftliche Filme weitgehend auf Musik verzichten,⁶¹ für die vorliegende Arbeit von besonderer Bedeutung.

Der Tonfilm veränderte die Präsentation der Filme. Rein pragmatisch mussten in den Kinotheatern neue Apparate installiert werden. Allerdings veränderte er auch die Wahrnehmung von Musik, Tönen und Geräuschen des Films.⁶² Dies erklärt auch die aufkommende Debatte zu Beginn der 1930er-Jahre über die Qualität des Tonfilms. „Alles, was künstlerisch erreicht war, wurde mit der Erfindung des Tonfilms mit einem Schlag umgestoßen.“⁶³, resümierte Gunter Groll in seiner Dissertation 1937. In den zeit-

Räumen untergebracht sowie durch eine Mauer vom Zuschauerraum abgetrennt gewesen, Dettke, *Kinoorgeln*, S. 10.

56 Fuchs, *Stummfilmmusik*, S. 37–38; Dettke, *Kinoorgeln*, S. 10–11.

57 Fuchs, *Stummfilmmusik*, S. 42. Der erste deutsche Film mit einer eigens für ihn komponierten Musik war *Der Student von Prag* aus dem Jahr 1913, Thiel, *Filmmusik*, S. 127; Ottenheim, Konrad, *Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge einer Geschichte der Filmmusik*, Dissertation, Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin 1944, S. 95. Ottenheim betont, dass der durchkomponierte Film das Ideal für die Musikbegleitung gewesen sei, hier habe der Komponist verhältnismäßig viel Spielraum besessen. Jedoch habe sich die Filmindustrie nur bei wenigen Filmen dazu entschließen können, „eine durchgehende Originalkomposition in Auftrag zu geben.“, ebd., S. 94.

58 Rügner, *Filmmusik*, S. 4.

59 Ebd., S. 68.

60 Dettke, *Kinoorgeln*, S. 11.

61 Ebd.

62 Rügner, Ulrich, *Die Auswirkungen technischer Veränderungen auf die Ästhetik der Musik zu bewegten Bildern*, in: Neubauer / Wenzel (Hg.), *Nebensache Musik*, S. 24.

63 Groll, Gunter, *Film. Die unentdeckte Kunst*, München 1937, S. 5.

genössischen Zeitschriften wurde intensiv über die Qualitäten des Tonfilms und den Stellenwert der Musik diskutiert.⁶⁴

Obwohl er aus verschiedenen Gründen zunächst von unterschiedlichen Berufsgruppen mit großer Skepsis betrachtet oder gar abgelehnt wurde,⁶⁵ setzte sich der Tonfilm letzten Endes nicht nur in Deutschland durch. Um 1935 begann die Blütezeit der großen Filmorchester mit traditioneller Besetzung.⁶⁶ Komponisten, die in Deutschland in den 1930er und 1940er-Jahren für den Film arbeiteten, waren z. B. Wolfgang Zeller und Giuseppe Becce.⁶⁷ Die Filmmusik wurde auch als Möglichkeit entdeckt, neue Marktstrategien zu etablieren.⁶⁸ Türschmann betont jedoch, „dass eine echte Filmmusik im heute herkömmlichen Sinn aus dem auktorialen Off“⁶⁹ zu Beginn der 1930er-Jahre bei nur

64 Eine detaillierte Auswertung der Zeitschrift *Film-Kurier* zu diesem Thema findet sich bei Vogel-sang, Konrad, *Filmmusik*, S. 222–233. Auch in *Der deutsche Film* wurde darüber diskutiert, wie am Beispiel des Artikels *Bild und Klang* von Georg Anschütz zu sehen: „Es ist vom künstlerischen und damit zugleich vom wertphilosophischen Standpunkte aus eigentlich zu bedauern, daß die Herstellung unserer Tonfilme zumeist nach einem Rezept erfolgt, das industriell praktisch, kulturell dagegen anfechtbar erscheinen muss. [...] Er [der Komponist] hat das gegebene Material zu ‚ver-tonen‘ und darf bestenfalls hier und da seine besonderen Wünsche nachträglich äußern. Diese Gewohnheit steht dem tieferen Sinn des Verhältnisses von Bild und Klang entgegen. Sie geht von der falschen Voraussetzung aus, als sei in der geistig-seelischen Einheit des Tonfilms das Abbild das Primäre, gleichsam die Hauptsache, und als habe sich nun die Musik dienend dem Bildhaften unterzuordnen oder anzupassen.“, Anschütz, Georg, *Bild und Klang*, in: *Der deutsche Film* Jg. 1 (1936) H. 1, S. 8–9.

65 Filmgesellschaften sowie Kinobesitzer fürchteten die hohen Umbaukosten für die Ateliers und Kinosäle, die Schalldämmungen und Tonfilmapparaturen benötigten. Des Weiteren fürchteten sie eine Gefährdung des internationalen Filmhandels durch die nun aufkommende Sprachbarriere. Auch Musiker bangten um ihre Arbeitsplätze, Thiel, *Filmmusik*, S. 138. Diese Angst zeigt sich auch in zeitgenössischen Schriften: „[D]er Aufstieg des Stummfilms brachte es mit sich, daß sich in den Kinopalästen im Laufe der Zeit stark besetzte, künstlerisch ganz hervorragende Orchester-körper bilden konnten; [...] Der Tonfilm mit seiner Konservenmusik raubt den Kinomusikern die Arbeitsstellen.“, Deutscher Musiker-Verband, *Der Tonfilm. Eine Gefahr für den Musiker und die Musikkultur*, Berlin 1930, S. 3. Weitere Informationen über den Widerstand der Musiker gegen die Einführung des Tonfilms sowie weitere Schwierigkeiten und Diskussionen lassen sich in der Dissertation von Ottenheim nachlesen, der dieser Problematik ein ganzes Kapitel widmet, Otten-heim, *Film und Musik*, S. 136–146.

66 Thiel, *Filmmusik*, S. 150. An selber Stelle beschreibt Thiel auch die Besetzungen genauer, ebd.

67 Thiel beschreibt die Komponisten, die in den 1930er / 1940er Jahren die Filmmusik komponierten, als „größtenteils solide Handwerker, die ihr Talent unterschiedslos sowohl für ‚unpolitische‘ Kul-tur- als auch für unverblümt antisemitische Hetzfilme zur Verfügung stellten.“, ebd., S. 151–152.

68 Ein Beispiel hierfür ist der Einsatz des Schlagers, der sich auch als Grammophonplatte verkaufen und über das Radio bewerben ließ. Aber auch Variété, Kabarett, Musiktheater, Oper, Operette und Revue lieferten neues Material für den künstlerischen und profitablen Einsatz von Musik im Film, Türschmann, *Nationale*, S. 34–35.

69 Ebd., S. 34. Dabei handelte es sich um folgende Filme: *Trenck* (1931), *Theodor Körner* (1932), *Die Tänzerin von Sanssouci* (1932) und *Der Choral von Leuthen* (1933), ebd.

wenigen Filmen verwendet worden sei. Ansonsten war es eher gängige Praxis, die Musik im Filmbild zu begründen und Musiker bzw. Sänger sichtbar zu machen.⁷⁰ Hiermit nennt er zwei Stilmittel der Filmmusik, die auch für die hier besprochenen Filme eine große Rolle spielen, nämlich diegetische sowie non-diegetische Musik.

Der Begriff ‚diegetisch‘⁷¹ bezeichnet in diesem Kontext Musik, die zu der fiktiven Welt des Films gehört, also auch für die Filmfiguren wahrnehmbar ist.⁷² Dieses Stilmittel kann auch als Kommentar der Narration verwendet werden.⁷³ Musik dagegen, die zur Realität des Films als Medium gehört, die also nur vom Publikum, „nicht aber von den in der Diegesis eingeschlossenen Figuren als Musik erlebt werden kann“⁷⁴, wird als non-diegetisch, nicht-diegetisch oder extra-diegetisch bezeichnet. Diese Kategorien bieten Heldt zufolge durch die Anregung zu Grenzüberschreitungen bzw. -verwischungen interessante Möglichkeiten, Musik in das narrative Gewebe eines Films einzubinden.⁷⁵ Durch die Verwendung diegetischer Musik können die betreffenden Szenen einen herausragenden Stellenwert erhalten:

„Diese Musik trägt nicht als unmittelbares erzählerisches Gestaltungsmittel zur Erschaffung der filmischen Welt, zur Erzeugung einer spezifischen Atmosphäre und zur Charakterisierung der Figuren bei wie dies nicht-diegetische Filmmusik (Score) während der Filmrezeption [...] leistet, [...] sondern wird ganz bewusst als Musik innerhalb der Handlung und diskursiven Struktur des Films rezipiert, gewissermaßen als musikalischer Beitrag in Anführungszeichen.“⁷⁶

Insbesondere die Filmanalysen von Bälz’ Projekten zeigen den hohen Stellenwert der diegetischen Filmmusik (vgl. Kapitel 3.4). Der Wechsel musikalischer Themen von der

70 Türschmann, *Nationale*, S. 34.

71 ‚Diegese‘ an sich wird von Thomas Görne als Synonym für die filmische Wirklichkeit definiert. „Die filmische Diegese definiert die Zugehörigkeit eines Klanges oder visuellen Objekts zur filmischen Realität.“, Görne, Thomas, *Sounddesign. Klang, Wahrnehmung, Emotion*, München 2017, S. 20. Für eine detailliertere Darstellung der Entwicklung des Begriffs ‚diegetisch‘ bzw. ‚nicht-diegetisch‘ sowie weitere Möglichkeiten der Verwendung dieser beiden musikalischen Stilmittel in der Filmmusik siehe auch Heldt, Guido, *Music and Levels of Narration in Film. Steps Across the Border*, Bristol 2013; Görne, *Sounddesign*, S. 231–234.

72 Görne, *Sounddesign*, S. 20.

73 Heldt, Guido, *Grenzgänge. Filmisches Erzählen und Hanns Eislers Musik*, in: Schweinhardt, Peter (Hg.), *Kompositionen für den Film. Zu Theorie und Praxis von Hanns Eislers Filmmusik*. (Eisler-Studien Bd. 3), Wiesbaden 2008, S. 54.

74 Ebd., S. 46.

75 Ebd., S. 47.

76 Hurst, Matthias, „Piloten ist nichts verboten“ und „Jede Nacht ein neues Glück“. Unterhaltungskino und Filmmusik im Spannungsfeld ideologischer Werte, in: Henzel, (Hg.), *Musik*, S. 72–73.

diegetischen in die nicht-diegetische Ebene verändert ihre Wertigkeit: „[S]ie werden gleichsam in die Struktur der fiktionalen Welt integriert, werden zu einem Baustein der gesamten dramatischen, geistigen und ideologischen Konzeption des jeweiligen Films.“⁷⁷ Zusätzlich verstärkt gerade die Verwendung diegetischer Klänge den realistischen Charakter des Films:

„Ein Film-Sounddesign, das im Wesentlichen auf diegetischen Klängen basiert, erscheint realistisch und dokumentarisch. Dagegen wird ein Sounddesign mit starken extradiegetischen Elementen, also mit vielen abstrakten oder fremden Klangobjekten, eher als phantastisch und fiktional empfunden.“⁷⁸

Die Musik wurde in den 1930er und 1940er-Jahren als wichtiger Bestandteil des Films angesehen,⁷⁹ wie ein Blick in die zeitgenössische Literatur zeigt. Im September 1936 reflektiert die Schriftleitung der Zeitschrift *Der deutsche Film*⁸⁰ über die Aufgabe der Filmmusik im Stumm- und Tonfilm:

„Als Beiwerk des Stummfilms hatte die Musik die Aufgabe, den Gehörsinn, der sonst unbefriedigt geblieben wäre, matt zu setzen: sie war ein Narkotikum. Im Tonfilm hat sie, gerade umgekehrt, die Aufgabe, den Gehörsinn [sic] für die Teilnahme an dem künstlerischen Gesamterlebnis zu aktivieren: hier ist sie ein Stimulans, hier ist sie ein Faktor der künstlerischen Erregung, gleichberechtigt neben Bild, Wort und Geräusch. Und selbst wenn man davon absieht, [...] hat [sie] den ideellen Raum zu schaffen.“⁸¹

Leonhard Fürst bezeichnet die Filmmusik als die „bedeutendste Form der modernen Musik.“⁸² Ähnlich äußert sich Walter Gronostay:

77 Ebd., S. 73.

78 Görne, Sounddesign, S. 231.

79 Auch Goebbels bezog die Filmmusik in sein Propagandakonzept mit ein, Pietsch, Tönende Verführung, S. 5.

80 Die Zeitschrift *Der deutsche Film* richtete sich sowohl an den Fachmann wie auch an das interessierte Laienpublikum und verstand sich als Medium, das zur Aufgabe hatte, das Publikum in allen Bereichen des Filmes zu informieren, denn ohne ein gebildetes Publikum sei auch kein künstlerischer Film möglich. Daher sei eine Zeitschrift, in der „die besten Köpfe der deutschen Filmkunst und der Filmwirtschaft [...] zu Worte kommen können, unbedingt notwendig.“, Weidemann, Hans, Kleine Lektion, in: *Der deutsche Film* Jg. 1 (1936) H. 1, S. 2–3.

81 Schriftleitung von DDF, Mehr Dialog? Eine Antwort an Gerhard Menzel, in: *Der deutsche Film* Jg. 1 (1936) H. 3, S. 66.

82 Fürst, Leonhard, Filmmusik, in: *Der deutsche Film* Jg. 1 (1936) H. 4, S. 97.

„Selbst den härtesten Ohren und dem schwierigsten Trommelfell ist langsam aufgegangen, daß die Musik ein eminent wichtiges filmisches Ausdrucksmittel sein kann. [...] Also: die Musik muß erst einmal gut sein, das ist die erste Voraussetzung. – Die zweite Voraussetzung ist: die Musik muß richtig angewandt werden.“⁸³

Leider, so bemerkt Gronostay weiter, mangle es noch an einer guten Dramaturgie auf diesem Gebiet.⁸⁴ Dennoch äußert sich der Autor auch sehr optimistisch, was die Zukunft der Filmmusik angeht: „In kurzer Zeit wird man nur Musik im Film antreffen, die wirklich eine emotionelle Bedeutung hat und nicht bloßer Ersatz für mangelnde Geräusche ist.“⁸⁵ Hans Martin Cremer würdigt 1942/43 die Leistung der deutschen Filmkomponisten in seinem Artikel „Der Ton macht die Musik“:

„Man kennt ihre Lieder, doch selten ihre Namen! Das gilt besonders von den ‚stillen‘ Mithelfern am Film, den Komponisten. Ja, sie sind stille Mithelfer, [...] deren Handschrift doch jedem Film ein ganz besonderes Gepräge gibt. [...] In vielen Filmen wußten unsere Filmkomponisten das Bildgeschehen mit ihrer einprägsamen Musik so deutlich zu untermalen, es so plastisch zu vertiefen, daß man die Handlung auch ohne die Worte versteht.“⁸⁶

Dieser kurze Einblick in die Berichterstattung der Filmzeitschrift *Der deutsche Film* soll zur Veranschaulichung genügen, dass die Musik in NS-Deutschland während der 1930er und 1940er-Jahre als wichtiger Bestandteil der Filmwahrnehmung verstanden wurde, sowohl künstlerisch als auch wirtschaftlich.

Darüber hinaus existieren drei zeitgenössische Dissertationen, die sich u. a. mit der Musik im Film beschäftigen: *Der Begriff filmisch* von Bruno Rehlinger (1938), *Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms* von Konrad Ottenheim (1944) und *Film. Die unentdeckte Kunst* von Gunter Groll (1937).⁸⁷ Insbesondere Rehlinger und Groll dienen als wichtige Basis für die Analysen der vorliegenden Arbeit.⁸⁸

83 Gronostay, Walter, Wo steht die deutsche Filmmusik?, in: *Der deutsche Film* Jg. 2 (1937) H. 1, S. 22.

84 Ebd.

85 Ebd.

86 Cremer, Hans Martin, Der Ton macht die Musik. Deutsche Filmkomponisten bei der Arbeit, in: *Der deutsche Film* Jg. 7 (1942/43) 2/3, S. 16.

87 Ottenheim, Film und Musik; Rehlinger, Bruno, Der Begriff filmisch, Emsdetten 1938; Groll, Film.

88 Konrad Ottenheim erhebt in seiner Dissertation den Anspruch, „die mannigfaltigen Erscheinungen, die sich aus der Wechselbeziehung zwischen Film und Musik ergeben in ihrer frühesten Entwicklung aufzuweisen.“, Ottenheim, Film und Musik, S. 1. Dabei widmet er sich schwerpunktmäßig der historischen Entwicklung der Stummfilmmusikpraxis mit ihren verschiedenen Möglichkeiten und filmischen Ausprägungen und geht insbesondere auch auf die Schwierigkeiten

Groll betont u. a. die Verbesserungsmöglichkeiten, die Musik und Ton für den Film bieten, und die enge Symbiose der beiden Elemente: „Film ist Bild. Tonfilm ist durch den Ton gesteigertes Bild. Der Tod des Bildes wäre der Tod des Films. Musik, Wort und Geräusch aber haben die Funktion, den Rhythmus klarer, die Form lebendiger zu gestalten.“⁸⁹ Des Weiteren finden sich einige Aussagen, die sich auf das Verhältnis zwischen Ton und Musik beziehen und die ebenfalls verdeutlichen, dass Filmmusik in den 1930er-Jahren bereits fest in der Filmwahrnehmung verankert war:

„Der Film braucht seine eigene Musik, die von vornherein nicht mit dem Anspruch der Eigengesetzlichkeit auftritt, sondern ihre klare Funktion als Begleitung und Bildsteigerung hat. Man kann nicht Werke der Musik von außen in den Film hineintragen, sondern die Filmmusik muss im wörtlichen Sinne Filmmusik sein, eine Musik, die aus dem Wesensgesetz des Films und für die filmischen Erfordernisse mit dem Ziel der Unterordnung geschrieben wurde.“⁹⁰

Dieses Zitat zeigt aufs Neue, dass man sich intensiv mit der Wirkung von Filmmusik beschäftigte und dabei auch die Möglichkeiten für den Film miteinbezog. Die Musik, so Groll, habe sich dem Film unterzuordnen.⁹¹ „Im künstlerischen Film ist die Musik ein

bei der Umstellung von Stumm- auf Tonfilm ein. Allerdings thematisiert er weniger die verschiedenen Stilmittel, die in der Filmmusik eingesetzt werden können. Da die Dissertation im Jahre 1944 verteidigt wurde, belegt sie jedoch auch das Interesse der Fachwelt an dieser Thematik bereits zu damaliger Zeit.

89 Groll, Film, S. 31. Grolls Ausführungen sind auch im Kontext der in den 1930er Jahren geführten Debatte um den Film als Kunstform anzusehen. So schreibt Groll an anderer Stelle in seiner Dissertation: „Aber die Entwicklung zeigte nicht nur, daß das lebendige Theater niemals von irgendeiner an die Technik gebundenen Kunstform ersetzt werden konnte, sondern daß auch die Rolle des Tons im Film das Wesen der filmischen Ausdruckskunst nur erweiterte, ohne sie grundlegend zu ändern.“, ebd., S. 26. Auch Rehlinger beschäftigt sich eingehend mit dieser Thematik: „Es bleibt methodischer Betrachtungsweise vorbehalten, den stummen Film als die einzig mögliche Form der Filmkunst anzusehen und das Hinzuziehen jeder anderen Eigenschaft, schon der des Tones, als einen Abweg zu verurteilen.“, Rehlinger, Der Begriff, S. 14. Weiter heißt es: „Die Anerkennung des Verlustes spezifisch stummfilmischer Werke – der Alleinherrschaft des Bildes, der stilisierenden Verstärkung des Bildeindrucks durch Wegfall des Klanges, der Sprechmimik, unbegrenzter Einstellungs-, Rhythmus- und Montagemöglichkeiten – reicht nicht hin, den Tonfilm ohne Bedenken ausnahmslos als eine ‚Einengung‘ der filmischen Ausdrucksmöglichkeiten abzutun. Es bedeutet in anderer Hinsicht ebenso sehr [sic] eine Erweiterung.“, ebd., S. 15. Detaillierte Informationen über die Entwicklung des Tonfilms und die Umstellung des Stummfilms finden sich auch bei Müller, Corinna, Vom Stummfilm zum Tonfilm, München 2003.

90 Groll, Film, S. 105.

91 Ebd., S. 102.

untergeordnetes Gebiet, und den Film in den Dienst der Musik zu stellen, hieße, seine Kunstmöglichkeit an fremde Kunstformen zu verraten.⁹²

Auch Rehlinger geht in seiner Schrift *Der Begriff filmisch* ausführlich auf die Beziehungen zwischen Film und Musik ein. So hält er einleitend bereits fest, dass die Bildmontage in einigen Fällen „durch den Gleichtakt einer begleitenden Melodie oder eines Geräusches eine Verstärkung des Gesamteindrucks erfahren [könne], für die die optischen Mittel allein unzulänglich wären.“⁹³ Ein großer Unterschied und gleichzeitig ein großer Vorteil des Tonfilms gegenüber dem Stummfilm sei darüber hinaus, dass die Musik festgelegt sei. Jeder Film habe seine „eigene Musik, die, ob belanglos, einfältig, aufdringlich oder wertvoll, doch in irgendeiner Form vernünftigerweise in die gesamte Gestaltung eingegliedert ist.“⁹⁴ Rehlinger erläutert auch die verschiedenen Verwendungsmöglichkeiten der Filmmusik: erstens als Begleitung bzw. Verstärkung optischer Vorgänge, zweitens als Einlage, oder drittens „als dramaturgisches, das Bildgeschehen mit- oder alleinbestimmendes Mittel.“⁹⁵

Die vorhergehenden Ausführungen hatten das Ziel, die lebhafteste Diskussion um die Bedeutung der Filmmusik in Deutschland während der 1930er/1940er-Jahre vor Augen zu führen. Sie zeigt, dass man sich zeitgenössisch durchaus der Wirkung dieses Ausdrucksmittels bewusst war und dass es in den Filmen der damaligen Zeit bereits gezielt eingesetzt wurde. Außerdem ist davon auszugehen, dass vom Publikum nicht nur als wesentlicher Bestandteil der Filmaufführung – wie zur Zeit des Stummfilms –, sondern auch als entscheidendes Gestaltungsmittel des Films selbst wahrgenommen wurde und ihr Fehlen entsprechend registriert werden konnte.

Weitere filmmusikalische Stilmittel, die zum Einsatz kamen, werden an entsprechender Stelle in den Analysen erläutert werden. Da es sich um Projekte handelt, die wenigstens unter dem Einfluss deutscher Regisseure für das deutsche Publikum vorgenommen wurden, steht auch in diesem Punkt die deutsche Perspektive im Vordergrund.

2.3 Filmpolitik des Imperialen Japan

Eine intensivere Recherche über den japanischen Film im Allgemeinen, aber auch speziell über die japanische Filmpolitik der 1930er/40er-Jahre offenbart im Unterschied zum NS-Film sehr schnell, dass dieses Gebiet insbesondere im deutschsprachigen Raum

92 Ebd., S. 104.

93 Rehlinger, *Der Begriff*, S. 15–16.

94 Ebd., S. 16.

95 Ebd., S. 80.

stark vernachlässigt wurde. So existieren lediglich drei deutsche Monografien und ein Aufsatz, die sich mit der Thematik im Allgemeinen beschäftigen. Die Monografien sind zwischen 1985 und 2021 erschienen und als reine Überblicksdarstellungen konzipiert. Zum einen handelt es sich hier um Yamane Keikos Publikation *Der japanische Film* von 1985.⁹⁶ Sie enthält eine ausführliche Filmografie und bietet einen hervorragenden Einstieg in das Thema, deckt allerdings selbstredend nicht mehr den aktuellen Forschungsstand ab. Zum zweiten ist *Im Reich der Sinne* von Yomota Inuhiko zu nennen, erschienen 2007 in deutscher Übersetzung.⁹⁷ Yomotas Publikation ist an ein allgemeines, interessantes Publikum gerichtet, keinesfalls an den Fachmann,⁹⁸ und bietet einen verständlichen Überblick sowie ebenfalls einen guten Einstieg in das Thema. Auch Kayo Adachi-Rabes Monografie aus dem Jahr 2021 ist eine reine Überblicksdarstellung, sie widmet der Zeit zwischen 1937 und 1945 lediglich einige wenige Seiten und konzentriert sich dabei im Kern auf Akteure (Regisseure, Schauspieler etc.) und deren wichtige Werke.⁹⁹ Der im Jahr 2000 publizierte Aufsatz von Janine Hansen gibt ebenfalls auf rund 30 Seiten einen kurzen Überblick über die Entwicklung des Films in Japan.¹⁰⁰

Neben diesen drei Monografien finden sich einige deutsche Veröffentlichungen, die den japanischen Film und die japanische Filmpolitik insbesondere der 1930er / 1940er-Jahre im Kontext eines erweiterten Themenkomplexes behandeln: beispielsweise die bereits erwähnte deutsch-japanische Koproduktion *Die Tochter des Samurai*, welche auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit ausführlicher besprochen werden wird (vgl. Kapitel 2.4.3). In diesem Kontext sind an erster Stelle die Arbeiten von Janine Hansen

96 Yamane, Keiko, *Das japanische Kino. Geschichte, Filme, Regisseure*, München 1985.

97 Yomota, Inuhiko, *Im Reich der Sinne. 100 Jahre japanischer Film*, Frankfurt a. M. 2007. Der japanische Titel lautet *Nihon eigashi hyakunen* und erschien im Jahr 2000. 2014 wurde eine aktualisierte Ausgabe herausgegeben, die 2019 als englische Übersetzung veröffentlicht wurde, Yomota, Inuhiko, *Nihon eigashi hyakujūnen. [110 Jahre japanischer Film]*, 2. Aufl., Tōkyō 2014; Yomota, Inuhiko / Kaffen, Phillip, *What is Japanese cinema? A history*, New York 2019.

98 Yomota, Im Reich, S. 13. In der englischen Ausgabe revidiert Yomota diese Aussage allerdings, indem er betont, dass er dieses Buch als Geschichte der Moderne in Japan geschrieben habe für Menschen, die daran interessiert seien, wie sich die verschiedenen Elemente und Widersprüche in den japanischen Filmen zusammenfügten, oder die ein intellektuelles Interesse an einem tieferen Verständnis des japanischen Films empfänden, Yomota / Kaffen, *What is Japanese cinema?*, S. 15. Da außer der Erweiterung des Forschungszeitraumes und der Sprache keine nennenswerten Unterschiede zwischen den beiden Ausgaben feststellbar sind, verwendet die vorliegende Arbeit weitgehend die deutsche Ausgabe.

99 Adachi-Rabe, Kayo, *Der japanische Film*, München 2021.

100 Hansen, Janine, *Jenseits von Hollywood – Hundert Jahre Kino in Japan*, in: Hijiya-Kirschner, Irmela (Hg.), *Japan. Der andere Kulturführer*, Frankfurt a. M. 2000.

zu nennen, aber auch Hans-Joachim Bieber publizierte zu diesem Thema 2009 einen Aufsatz.¹⁰¹

Während das Interesse der deutschen Forschung an der japanischen Filmpolitik offensichtlich nicht stark ausgeprägt ist, sieht die Situation für den englischsprachigen Forschungsraum anders aus.¹⁰² Hier finden sich etliche Werke, die sich mit diesem The-

101 Bieber, Hans-Joachim, „Die Tochter des Samurai“. Deutsch-japanische Filmproduktionen der NS-Zeit, in: Bussiek, Dagmar / Göbel, Simona (Hg.), Kultur, Politik und Öffentlichkeit. Festschrift für Jens Flemming, Kassel 2009; Hansen, Janine, „Auf den Wunsch meines Führers“. Die Tochter des Samurai als deutsch-japanische Filmachse?, in: Horak, Jan-Christopher (Hg.), Berge, Licht und Traum, Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm, München 1997; Hansen, Janine, „Die Tochter des Samurai“. Japanisch-deutsche Filmzusammenarbeit an der Schnittstelle von Kunst und Propaganda, in: Wiczorek, Alfred (Hg.), Ferne Gefährten. 150 Jahre deutsch-japanische Beziehungen. Begleitband zur Sonderausstellung. (Publikation der Reiss-Engelhorn-Museen Bd. 43), Mannheim 2011; Hansen, Janine, Celluloid Competition. German-Japanese Film Relations, 1929–45, in: Winkel, Roel Vande / Welch, David (Hg.), Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema, New York 2007.

102 Die Frage, warum sich zwischen dem deutschen und dem englischen Sprachraum in der Forschung diese Diskrepanz im Interesse am japanischen Film bzw. an der japanischen Filmpolitik zeigt, führt zu den amerikanischen und britischen Anthropologen, welche sich erstmals bereits zeitgenössisch intensiv und systematisch außerhalb Japans mit dem japanischen Film beschäftigten. Finanziert wurden diese Untersuchungen von Seiten des U.S. Office of Strategic Services und dem Office of War Information, um die Psyche des japanischen Feindes zu erforschen, Salomon, Harald, Views of the dark valley. Japanese cinema and the culture of nationalism, 1937–1945, Wiesbaden 2011, S. 6. An erster Stelle ist hier die Anthropologin Ruth Benedict zu nennen, deren 1944 begonnenes Werk *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture* 1946 erstmals veröffentlicht und 2015 in einer deutschen Übersetzung neu aufgelegt wurde. Im Vorwort, verfasst 1989, schreibt Ezra Vogel, dass Ruth Benedicts Publikation als erstes Werk, „das Wesen und Einstellung der Japaner wirklich ernsthaft zu beschreiben versuchte, [...] auf Anhieb zum Klassiker“ wurde, Vogel, Ezra, Vorwort, in: Benedict, Ruth (Hg.), Chrysanthemum und Schwert. Formen der japanischen Kultur, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 2015, S. 7. Die Erforschung dieses Bereichs wurde nach Kriegsende unter der US-Besatzung fortgeführt. Nun begann eine systematische Sichtung von mehr als 500 Spielfilmen sowie einer großen Anzahl von Wochenschauen und Kulturfilmen, die zum Zeitpunkt der Kapitulation Japans im August 1945 noch im Umlauf waren. Filme, die der Kriegspropaganda gedient hatten, wurden jedoch häufig von den Filmproduktionsgesellschaften selbst verbrannt. Als die US-Besatzung 1952 endete, wurden die verbleibenden Film-Positive den Produzenten zurückgegeben, während die Negative in die NACP nach Washington, D. C. verbracht wurden, Salomon, Views, S. 10–11. Auch für *Nippons wilde Adler* von Erwin Toku Bälz finden sich entsprechende Belege, Moyuru ōzora (Action in the Skies), Motion Picture License Case Files, 1942–1969, Record Group 131, National Archives at College Park, College Park, MD. Die 1950er Jahre erlebten ein neu aufkommendes Interesse am japanischen Film, als dieser mit zunehmendem Erfolg auch international aufgeführt wurde. Hier ist in erster Linie der Erfolg des Filmdirektors Kurosawa Akira zu nennen, der in der Forschung als verantwortlich für das plötzlich einsetzende Interesse am japanischen Film auf internationaler Ebene betrachtet wird, Yoshimoto, Mitsuhiro, Kurosawa. Film studies and Japanese cinema, 3. Aufl., Durham, NC 2000, S. 1. Mit dieser internationalen Anerkennung einiger japanischer Filmschaffender setzte eine Publikationswelle mit Analysen ihrer Werke ein, die allerdings, so die Meinung Wada-Marcianos, nicht nur die Geschichtsschreibung über den

mengebiet beschäftigen, beispielsweise die Publikationen von Donald Richie,¹⁰³ Harald Salomon, Gregory Kasza, Isolde Standish, Darrell William Davis und Peter B. High.¹⁰⁴ Während Richies überarbeitete und neu editierte Monografie aus dem Jahr 2005 wieder als reines Überblickswerk konzipiert ist, widmen sich insbesondere Salomon, Kasza und High vorwiegend gezielt dem Aspekt des japanischen Films als Propagandamittel und Instrument der Nationalpolitik während der 1930er und 1940er-Jahre.

Was die japanische Forschung selbst zur landeseigenen Filmpolitik betrifft, so kritisiert Wada-Marciano die fehlende politische und historische Kontextualisierung des Mediums. „The cinema’s formal and narrative uniqueness has often been attributed to the cultural particularity of the Japanese, and this type of approach has often treated Japanese films ahistorically.“¹⁰⁵ Einen ähnlichen Standpunkt vertritt auch Isolde Standish. Sie weist auf die Tendenz hin, die japanischen Filme, die nach 1939 entstanden, einerseits als Anomalie zu bezeichnen, während andererseits die Filmschaffenden vom japanischen Staat durch das Filmgesetz 1939 dazu gezwungen worden seien, wider besseres Wissen sog. ‚national policy‘-Filme zu produzieren.¹⁰⁶ Generell, so die Ausführungen Yomotas, seien detaillierte historische Untersuchungen über die Aktivitäten der Filmleute in dieser Zeit vermieden worden. „Es ist unbestreitbar, daß auch hierin ein Grund für die merkwürdigen Vieldeutigkeiten in der Einschätzung des japanischen Films der Kriegszeit zu sehen ist.“¹⁰⁷

japanischen Film förderte, sondern diese auch gleichzeitig, durch den Fokus auf einige wenige Persönlichkeiten, stark einschränkte, Wada-Marciano, Mitsuyo, *Nippon modern. Japanese cinema of the 1920s and 1930s*, Honolulu 2008, S. 1. Trotzdem stieg mit der internationalen Anerkennung des japanischen Films auch das Bedürfnis nach einer historischen Erklärung. „At this point, the legacy of anthropological research was combined with humanist film criticism in the evaluation of ‚master pieces‘ and their ‚auteurs‘“, Salomon, *Views*, S. 11.

103 Richie wird von Schrader als Vorreiter für die Verbreitung des Wissens über den japanischen Film im Westen gepriesen, Schrader, Paul, Foreword, in: Richie, Donald, *A hundred years of Japanese film. A concise history, with selective guide to videos and DVDs*, Tōkyō 2005, S. 7.

104 Richie, Donald, *Japanese Cinema. Film style and national character*, in: *Members Newsletter (The Museum of Modern Art)* (1971) H. 8; Anderson, Joseph L. / Richie, Donald, *The Japanese film: art and industry*, Princeton, New Jersey 1982; Jacoby, Alexander / Richie, Donald, *A Critical Handbook of Japanese Film Directors. From the Silent Era to the Present Day*, Berkeley, California 2008; Kasza, Gregory James, *The State and the Mass Media in Japan, 1918–1945*, Berkeley 1993; Richie, Donald, *A hundred years*; High, Peter B., *Teikoku no ginmaku. Jūgonen Sensō to Nihon eiga*. [Filme des Kaiserreichs. 15 Jahre Krieg und japanischer Film], Nagoya 1995; High, Peter B., *The Imperial Screen. A cultural history of Japanese cinema in the Fifteen years war of 1931–1945*, Madison, Wisconsin 2003; Standish, Isolde, *A new history of Japanese cinema. A century of narrative film*, New York 2005.

105 Wada-Marciano, *Nippon*, S. 122.

106 Standish, *A new history*, S. 149.

107 Yomota, *Im Reich*, S. 77.

Der Mangel an deutscher Forschungsliteratur zum Thema japanischer Film hat zur Folge, dass im deutschen Sprachraum über ihn, insbesondere im Verhältnis zum NS-Film, relativ wenig bekannt ist. Daher müssen konsequenterweise die folgenden Ausführungen über die japanische Filmpolitik detaillierter gestaltet werden. Ohne ein grundlegendes Verständnis der japanischen Filme und der japanischen Filmpolitik ist eine Analyse der deutsch-japanischen Kooperation in diesem Bereich nicht möglich, ebenso wenig wie eine Beurteilung des transnationalen, möglicherweise faschistischen Bildes der Achse, welches propagiert werden sollte. Insbesondere die Kenntnis über den Stellenwert des japanischen Films als Propagandamedium ist für diese Erörterung von essenzieller Bedeutung. Des Weiteren ist ohne die Berücksichtigung der Eigenart des japanischen Films die Diskussion über die Notwendigkeit einer Bearbeitung von *Moyuru ōzora* (*Brennender Himmel*) und *Nishizumi sensha chō den* (*Panzerführer Nishizumi*) genauso wenig zu verstehen wie Bälz' Intention für das deutschsprachige Publikum.

2.3.1 Historischer Abriss

Wie auch in Europa, begann die Geschichte des Films in Japan Ende des 19. Jahrhunderts, als im Jahr 1896 das erste Kinetoskop vorgestellt wurde.¹⁰⁸ Schon früh zeigten sich nationalistische und militärische Einflüsse auf das junge Medium. Der Film erreichte Japan nach dem Sieg im Ersten Chinesisch-Japanischen Krieg (1894/95), in dessen Folge der Nationalismus aufblühte. Das ‚rein Japanische‘ stand hoch im Kurs und wurde systematisch als kulturelles Mittel in den Dienst des Aufbaus eines Nationalstaats gestellt.¹⁰⁹ Dies begann bereits 1898, als Landschaftsaufnahmen eines Kameramannes der Firma Lumière vorgeführt wurden, „so daß die Japaner erstmals von einem äußeren Standpunkt aus die filmische Vergegenständlichung ihres eigenen Landes in Form eines Spiegelbildes erleben konnten.“¹¹⁰

Salomons Auffassung, dass militärische Konflikte wiederholt einen starken Einfluss auf die Entwicklung der japanischen Filmproduktion sowie der gesellschaftlichen Praxis des Kinobesuchs gehabt hätten,¹¹¹ zeigt sich z. B. darin, dass der kurz darauf ausbrechen-

¹⁰⁸ Ebd., S. 35. Für detailliertere Darstellungen der Anfänge des japanischen Films siehe auch ebd., S. 35–46; Yomota/Kaffen, *What is Japanese cinema?*, S. 24–38; Richie, Donald, *A hundred years*, S. 17–42; Yamane, *Das japanische Kino*, S. 7–13.

¹⁰⁹ Yomota, *Im Reich*, S. 36.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Salomon, *Views*, S. 37.

de Russisch-Japanische Krieg (1904/1905) den Kriegsfilm etablierte und die heimische Filmproduktion belebte.¹¹² Interessanterweise spielt hier bereits der Faktor einer vor- geblichen ‚Realität‘ bzw. Dokumentation des Kriegsgeschehens auf der Leinwand eine wichtige Rolle.

„Once again the Yoshizawa Company sent cameramen to the front, and other compa- nies soon followed. Their films converted cinema from a sideshow attraction to a mass medium. As the print media whipped up nationalistic support with report after report of easy, heroic victories, people were eager to see the spectacles they were reading about. Films from the front played a supplementary role to newspapers [...].“¹¹³

Demnach kann der Russisch-Japanische Krieg zu Recht als erstes Medien-Event be- zeichnet werden, in dem das Potenzial des Films in Japan als Propagandainstrument und als Werkzeug für die Verwaltung des Reiches erkannt wurde.¹¹⁴ Die in diesem Zitat be- schriebenen Filme sind der Gruppe der „falsified newsreels“¹¹⁵ oder „faked newsreels“¹¹⁶ zuzuordnen, eine kuriose Mischung aus nachgestellten Kriegsszenen, Front-Aufnahmen und melodramatischen Sterbeszenen im Kampf mit On-scene-Reportagen.¹¹⁷ Sie waren bei den Zuschauern äußerst beliebt, obwohl die Unterschiede zwischen den realen und den gestellten Szenen oftmals deutlich sichtbar waren.¹¹⁸

Wie noch zu zeigen sein wird, war eines der wichtigsten Ziele der deutsch-japani- schen Filmkooperation in den 1930er und 1940er-Jahren, ein ‚realistisch‘ wirkendes, ‚wahrheitsgetreues‘ Bild des japanischen Bündnispartners zu vermitteln. Unter Be- rücksichtigung dieses Aspekts ist dieser erste Versuch einer quasi-dokumentarischen, dennoch offensichtlich theatralischen Darstellung des Frontgeschehens besonders in- teressant. Gleichzeitig zeigt dies, wie der Film sehr früh auch in Japan zu einem Propa- gandainstrument wurde, um den Zuschauern möglichst anschaulich wichtige Werte wie

112 Yomota, Im Reich, S. 39–40.

113 Nornes, Abé Mark, Japanese documentary film. The Meiji era through Hiroshima, Minneapolis 2003, S. 4–5.

114 Standish, A new history, S. 120.

115 Richie, A hundred years, S. 26.

116 Ebd.

117 Nornes, Japanese documentary film, S. 6–8. Nornes sieht hierin die Wurzeln des *yarase*-Moments in japanischen Dokumentarfilmen, womit der Versuch beschrieben wird, das Publikum zu der Annahme zu verleiten, die Realität der Leinwand sei tatsächlich real, so dass es letztendlich quasi betrogen werde. Für weitere Erläuterungen bzgl. dieses Phänomens s. ebd., S. 6–8.

118 Richie, A hundred years, S. 26. Da der Russisch-Japanische Krieg mit einem japanischen Sieg endete, blieb das Interesse an diesen Filmen auch danach noch lange Zeit erhalten, Yamane, Das japanische Kino, S. 8.

Treue zum Kaiser, Hingabe gegenüber dem Staat und Ablehnung des Individualismus zu vermitteln.¹¹⁹

Eine systematische Verquickung des Films mit dem Nationalismus zeichnete sich in Japan also schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts ab. In seiner Funktion als Medium, das in der Lage war, die Gesellschaft abzubilden, wurde er als geeignet dafür betrachtet, die Ideologie des Nationalismus zu verbreiten.¹²⁰ Des Weiteren wurde er auch u. a. durch die Darstellung fremder Länder als Lehrmittel für den modernen Kolonialismus sowie Imperialismus benutzt. Dies erinnert an die 1930er-Jahre und Japans Versuch, mithilfe des Films eine kollektive Identität aufzubauen. Die endgültige Transformation des Films hin zum Kriegsinstrument sollte nach Ansicht von Isolde Standish jedoch keinesfalls isoliert als japanisches Phänomen betrachtet werden, sondern im internationalen Kontext des Ersten Weltkriegs. Hier wurde der Film erstmals zur nationalen Ressource.¹²¹

Der japanische Film entwickelte sich sowohl in qualitativer als auch quantitativer Hinsicht in den 1920er-Jahren rasant.¹²² Nicht nur erreichte der Stummfilm innerhalb kürzester Zeit ein Niveau, für das andere Länder mehrere Jahre brauchen sollten,¹²³ sondern die einheimische Filmproduktion verzehnfachte sich auch zwischen 1920 und 1925,

119 Nornes zitiert in diesem Kontext eine sehr aufschlussreiche Schilderung des Schriftstellers Uchida Hyakken von einem Kinobesuch seinerseits, in dem er sich so sehr mit dem Geschehen auf der Leinwand identifizierte, „that he imagines himself stepping into the diegetic space of the screen and merging into the column of the troops“, Nornes, *Japanese documentary film*, S. 5.

120 Yomota, *Im Reich*, S. 40.

121 Standish, *A new history*, S. 138. Eng damit verknüpft sind auch die Darstellungen des Kronprinzen Hirohito, die verstärkt in der Taishō-Zeit (1912–1926) gedreht wurden. Der Prinz, so Nornes, sei gar an die Öffentlichkeit verkauft worden. „Beginning with the foundation of the nation-state under the wing of the emperor, and especially with the Imperial Rescript of Education, the government worked hard to stitch the nation together out of a chaos of local, religious, and emerging class identities. Cinema was clearly a medium useful for evoking identification with the national symbol of the emperor [...]“, Nornes, *Japanese documentary film*, S. 13. Filme, welche die kaiserliche Familie mal mehr, mal weniger menschlich darstellten, verschwanden jedoch in den 1930er Jahren, ebd., S. 13. Dies ist insbesondere im Hinblick auf die 1940er Jahre interessant: Wie noch zu zeigen sein wird, ist eben dieses nationale Symbol des Kaisers in den von Bälz durchgeführten Filmprojekten elementar.

122 Yamane, *Das japanische Kino*, S. 13. In dieser Zeit ist auch die Entwicklung einer Bewegung für einen autonomen Film verortet. Davis bezeichnet dieses ‚Japanese Pure Film Movement‘ als pro-nationales Kinokonzept mit dem Ziel, den japanischen Film von seiner Abhängigkeit vom Kabuki-Theater loszulösen, Davis, Darrell William, *Picturing Japaneseness. Monumental style, national identity, japanese film*, New York 1996, S. 28. Eine Grundlage dieser neuen Strömung war u. a. die Ansicht, dass Japan in den westlichen Filmen nicht korrekt dargestellt werden würde. Daraus wiederum ergab sich ein aus dieser Motivation sich entwickelnder Nationalismus. Hier zeigen sich zwei konstante Positionen in der japanischen Filmgeschichte: diejenigen, die den rein japanischen Film vorantreiben wollten, und diejenigen, die sich stärker am Westen orientieren wollten, wobei der Nationalismus die Grenze zwischen beiden Fraktionen bildete, Yomota, *Im Reich*, S. 29.

123 Anderson/Richie, *The Japanese film*, S. 48.

sodass schon 1923 der Filmimport übertroffen wurde.¹²⁴ Im selben Jahr erfuhr die japanische Filmindustrie jedoch einen gravierenden Einschnitt, als das schwere Kantō-Erdbeben die bestehende filmische Industrie fast vollständig zerstörte, sodass sie neu organisiert und aufgebaut werden musste.¹²⁵

Ein weiteres wichtiges Ereignis war die Einführung des Tonfilms, welche die internationale Filmwelt und somit auch Japan stark beeinflusste.¹²⁶ Übernommen wurde diese Neuerung in Japan jedoch nicht sofort. Der Grund dafür waren zum einen technische Schwierigkeiten: Erste Experimente scheiterten u. a. daran, dass es nicht gelang, die Tonaufnahme mit den Filmbildern zu synchronisieren. Die großen Filmtheater besaßen außerdem nicht die nötige elektronische Verstärkung. Zum anderen wehrten sich, ähnlich wie in Deutschland, die Musiker gegen die Verdrängung aus ihrem Beruf, die sog. *benshi*, eine Besonderheit des japanischen Filmerlebnisses. Bis dato war ihnen die Aufgabe zugefallen, das Geschehen auf der Leinwand zu kommentieren, sowohl mit einfachen Erklärungen als auch mit Darstellungen des Textes der handelnden Figuren.¹²⁷ Um ihre Stellung in der Filmwelt zu erhalten, bestand eine ihrer Maßnahmen beispielsweise darin, den Ton entweder leise zu drehen oder ihn ganz abzustellen, um wie gehabt die ‚Stummfilme‘ begleiten zu können.¹²⁸ Dies erleichterte zusätzlich den Import ausländischer Filme. 1929 wurde jedoch deutlich, dass die Durchsetzung des Tonfilms nur eine

124 Im Jahr 1920 wurden 1914 japanische Filme produziert und 5019 ausländische importiert. 1923 hatte sich das Verhältnis mit 9379 einheimischen Filmen gegenüber 7636 importierten Filmen gewandelt. Dennoch blieben ausländische Filme die stärkste Inspirationsquelle für japanische Produktionen, Yamane, Das japanische Kino, S. 13.

125 Anderson / Richie, The Japanese film, S. 47.

126 Die ersten Versuche auf diesem Gebiet erfolgten bereits 1925: Zwei kurze Tonfilme wurden in Tōkyō aufgeführt. In den folgenden Jahren tat sich v. a. die Firma Shōchiku auf diesem Gebiet hervor, da sie finanziell am besten abgesichert war und ihren Durchbruch 1933 schaffte. Nikkatsu dagegen musste mit einigen finanziellen Schwierigkeiten kämpfen, Yamane, Das japanische Kino, S. 14–15. Im Herbst 1933 besaß diese Filmfirma jedoch die beste Ausrüstung für die Tonfilmproduktion, die zum damaligen Zeitpunkt erhältlich war, Anderson / Richie, The Japanese film, S. 79.

127 Zum einen ist diese Entwicklung im Kontext der japanischen Tradition des professionellen Geschichtenerzählens zu sehen, zum anderen hatte die Existenz der *benshi* einen ganz simplen Grund: Da die ersten Filme, die in Japan zu sehen waren, ausländische Produktionen waren, war eine Erklärung dessen, was auf der Leinwand geschah, unabdingbar. Andernfalls hätte das Publikum den Inhalt dessen, was es sah, wahrscheinlich nicht verstehen oder einordnen können. Dies lag darin begründet, dass die Öffnung Japans dem Ausland gegenüber noch nicht lange zurück lag, Anderson, Joseph L., Seven From the Past. Aspects of Pre-War Japanese Cinema, in: Sight and Sound Jg. 27 (1957) H. 2, S. 83; Yomota, Im Reich, S. 66. Für eine detaillierte Darstellung der *benshi*-Tradition siehe Dym, Jeffrey A., *Benshi, Japanese silent film narrators, and their forgotten narrative art of setsumei. A history of Japanese silent film narration*, Lewiston 2003; Richie, Donald, A hundred years, S. 17–22; Anderson / Richie, The Japanese film.

128 Anderson / Richie, The Japanese film, S. 75.

Frage der Zeit sein würde. Der Durchbruch erfolgte auch in Japan in den 1930er-Jahren.¹²⁹ Nur kurze Zeit später brach das ‚Goldene Zeitalter‘ für die japanische Filmindustrie an: „Trotz der restriktiven staatlichen Medienpolitik mit ihren zunehmenden Kontrollen – insbesondere seit dem militärischen Zwischenfall in der Mandschurei – überstieg die jährliche Filmproduktion inzwischen die Zahl von 500 Filmen.“¹³⁰

In diese Phase fällt auch eine Vielzahl von staatlichen Maßnahmen: Nach dem Ausbruch des Zweiten Chinesisch-Japanischen Krieges 1937 wurde die staatliche Kontrolle nicht nur über die einheimische Filmproduktion, sondern auch über den Import ausländischer Filme deutlich verschärft.¹³¹ Da westliche Filme schon früh eine der größten Inspirationsquellen für die japanische Filmwelt waren,¹³² wurde die Verantwortung für die Filmzensur bereits 1925 per Erlass dem Innenministerium übertragen.¹³³ Seitdem war es Vorschrift, dass alle Filme inklusive der narrativen Skripte der *benshi* für die Stummfilmbegleitung vor der Veröffentlichung staatlich geprüft werden mussten. Ein Verbot wurde möglich, wenn der Film den öffentlichen Frieden und die Moral sowie gutes Benehmen untergraben könnte, und zwar auch dann, wenn der Film die eigentliche Zensur bereits passiert hatte.¹³⁴ Zum einen sollten so die Firmen zur Produktion erzieherischer

129 Ebd., S. 72–75.

130 Yamane, Das japanische Kino, S. 15–16.

131 Ebd., S. 21.

132 Zu sehen ist dies bspw. in der Übernahme von Elementen des Hollywood-Kinos Mitte der 1920er Jahre, wie spezielle Methoden der Kameratechnik, Yomota, Im Reich, S. 18. Aber auch inhaltlich beeinflussten die westlichen Produktionen die zu verfilmenden Stoffe sehr stark, vorwiegend durch Hollywood, aber auch durch Importe aus anderen Ländern, ebd., S. 28.

133 Standish, A new history, S. 136. Im selben Jahr wurde außerdem das *Peace Preservation Law* erlassen, welches die Einschränkung des politischen Lebens formalisierte. Dies war der gesetzliche Apparat „that empowered the government to threaten and control the film industry.“, Nornes, Japanese documentary film, S. 20. Von großer Bedeutung war die Sorge Japans um seine internationale Reputation, Standish, A new history, S. 135.

134 Kasza, The State, S. 55. Der Grund für diese Maßnahme waren die französischen *Zigomar*-Filme, die im November 1911 erstmals in Japan aufgeführt wurden. Insbesondere der Einfluss auf Jugendliche war gewaltig unterschätzt worden. Als sich die Delikte, die auf Nachahmung dieser Filme basierten, 1912 zunehmend häuften, wurden sowohl die Aufführungen von *Zigomar*-Filmen an sich, als auch von Filmen, die sich lediglich im Titel als solche zu erkennen gaben, verboten, Yamane, Das japanische Kino, S. 10. 1917 wurden aufgrund der Argumentation des Bildungsministeriums für deren Notwendigkeit erste Regulierungen erlassen, die vorsahen, die Produktion und Aufführung von Filmen durch regionale Institutionen kontrollieren zu lassen. Da dies jedoch zu einer willkürlichen ad hoc-Herangehensweise führte, wurden in einem zweiten Schritt die Maßnahmen von 1925 erlassen, Standish, A new history, S. 134 und 136. Es handelte sich also keinesfalls um die Etablierung einer repressiven Ordnung, sondern um eine Systematisierung der Vorgehensweise des Innenministeriums, wovon die Filmindustrie letzten Endes profitierte: In den verschiedenen Präfekturen wurden keine separaten Gebühren verlangt und die immer wiederkehrenden Inspektionen wurden überflüssig, Kasza, The State, S. 56. Für genauere Informationen zu Inhalt sowie Umsetzung der Regulierungen von 1925 s. ebd.

Filme ermutigt werden, zum anderen wurden die Filmproduktionskontrollen verstärkt, indem sie unter die Zuständigkeit des Innenministeriums fielen. Die Hauptziele dieser Kontrolle waren jedoch, die Würde des Kaiserhauses sowie japanische Tugend und Moral zu schützen. Diese Ziele dominierten die japanische Filmzensur bis 1945.¹³⁵

Dennoch gab es einige gravierende Veränderungen in den 1930er-Jahren.¹³⁶ Ähnlich wie in Deutschland begannen sich bereits zu Beginn des Jahrzehnts die Grundlagen für das 1939 erlassene *Filmgesetz*¹³⁷ herauszukristallisieren. Zentral sind hierbei zwei wesentliche Beweggründe: zum Ersten als Maßnahme gegen die Verwestlichung bzw. Amerikanisierung der japanischen Gesellschaft. Hier sei es wichtig, den Film zu nutzen, um die Menschen zu einer Einheit unter dem Tennō zusammenzuführen.¹³⁸ Zum Zweiten war die Sorge um das internationale Image Japans zentral: „This was manifested in two ways: (a) the desire to promote Japanese films abroad as an intercultural exercise in mutual understanding, and (b) to ensure that Japan's censorship standards met those of other 'advanced nations' [...].“¹³⁹

Im März 1934 wurde das Film Control Committee ins Leben gerufen. Schon seit 1933 in Planung, waren seine Aufgaben u. a. die Zusammenfassung von Verwaltungsmaßnahmen sowie produktions-, verteilungs- und aufführungsbezogener Vorgänge sowie die Überwachung, aber auch Förderung von einheimischen Filmproduzenten.¹⁴⁰ 1935 wurden unter der Leitung des Innenministeriums die ersten administrativen Maßnah-

135 Standish, A new history, S. 136. An derselben Stelle betont Standish, dass diese Ziele das Kino früh in einen konservativen politischen Diskurs der Nationenbildung eingebunden wurde.

136 Schon 1929 war die Zensur wieder stärker in den Mittelpunkt des Interesses gerückt. Der Grund hierfür ist u. a. die Entstehung einer proletarischen Filmbewegung (Puro-Kino oder Pro-Kino) sowie die verstärkte Produktion von Tendenz-Filmen, die im linken Spektrum einzuordnen sind. 1932 war diese Bewegung bereits wieder unter Kontrolle gebracht, so dass die Anzahl der Filme, die zensiert wurden, wieder zurückging, ebd., S. 136–137. Nornes widmet dem Puro-Kino ein ganzes Kapitel, Nornes, Japanese documentary film, S. 19–47. Für Erläuterungen zum Puro-Kino s. auch Kap. 2, Fußnote 122 in der vorliegenden Dissertation.

137 In der Zeitschrift *Nihon eiga* wurde die Annahme einer nationalen Filmpolitik nach dem Vorbild des deutschen Filmgesetzes von 1934 befürwortet, Standish, A new history, S. 137–139. Nur zwei Wochen nach dessen Verabschiedung war in Japan ein Ausschuss unter der Prämisse gegründet worden, den Film selbst sowie alle damit verbundenen Angelegenheiten zu regeln. „Concerned that Japan would be left behind other industrial nations such as Germany, council members and politicians intently scrutinized German film legislation to enact a series of film-related laws that eventually would become incorporated into Japan's first comprehensive cultural law, the Film law.“, Baskett, All beautiful fascists?, S. 215.

138 Standish, A new history, S. 139.

139 Ebd., S. 140.

140 Salomon, Views, S. 85. Die von dem Komitee angestrebte Errichtung einer ‚Greater Japanese Film Association‘ verschob sich allerdings noch einmal auf 1935. Ihr Ziel war es, einen Beitrag zu der Erhaltung eines gesunden Nationallebens zu leisten, indem sie die schlechten Einflüsse des Kinos auf die Bevölkerung zu verhindern und gleichzeitig den Kinobetrieb zu verbessern suchte, ebd., S. 86.

men für eine aktive Filmpolitik von Seiten der Regierung herausgearbeitet.¹⁴¹ Nach wie vor stand die Sorge um das internationale Image Japans im Vordergrund. Dabei ging es weniger um die einheimischen Filme, sondern um kurze Szenen des alltäglichen Lebens und tatsächliche Gegebenheiten, die von amerikanischen Wochenschau-Filmfirmen regelmäßig in Japan gedreht wurden. Der Grund war, dass der Inhalt vieler dieser Szenen nah an einer nationalen Schande gewesen seien.¹⁴² 1936 wurden die Regeln für den Import ausländischer Filme noch einmal deutlich verschärft.¹⁴³ Im April 1937 schließlich wurden Maßnahmen getroffen, die an das deutsche Prädikat-System erinnern:

„In general, the decree officially recognized the societal contributions that the medium was able to provide and combined such contributions for the first time with direct beneficial benefits for producers. It determined that exemptions were to be conferred on documentary as well as fictional films that contributed to: the elevation of the idea of the national essence [...], the establishment of morality among the national population [...], the resurrection of misunderstandings regarding the country's domestic and international situation [...], the propaganda for administrative matters pertaining to, among others, military, industry, education, fire prevention, hygiene, and the enhancement of the greater good.“¹⁴⁴

Während das Prädikat-System in Deutschland durch entsprechende steuerliche Vergünstigungen in erster Linie als finanzieller Anreiz für die Filmtheater-Besitzer gedacht war, setzte die japanische Regelung direkt bei den Filmproduktionsfirmen an.

Der Ausbruch des Zweiten Chinesisch-Japanischen Krieges im Juli 1937 schließlich erschütterte den Glauben in die Fähigkeiten der Filmstudios, ihre Filme weiter entlang der Richtlinien der staatlichen Politik zu verbessern.¹⁴⁵

„In particular, as a medium for the experience of public events, motion pictures exerted a powerful influence on audiences. At the same time, from the point of view of the

141 Salomon, Views, S. 88.

142 Ebd., S. 88.

143 Ebd.

144 Ebd., S. 89.

145 Ebd. Nornes bezeichnet die 1930er Jahre als Goldenes Zeitalter des Dokumentarfilmes. „[T]he Manchurian Incident and ensuing chaos in China stimulated explosive growth in news films. [...] In 1934, Asahi and Tōnichi newspapers began making what we think of as ‚newsreels‘ [...] Until this period in the mid-1930s, newsreels had often been shown at outdoor screenings near train stations, but now they became regular features in the programs of legitimate movie theaters.“, Nornes, Japanese documentary film, S. 48–49. Ein wichtiger sozialer Aspekt dieser Filme war die emotionale Verbindung der Zuschauer zuhause mit den Soldaten an der Front, ebd., S. 50.

authorities, the pervasive qualitative shortcomings of the conflict's depiction provided more evidence for the necessity of state control and guidance."¹⁴⁶

Im August 1937 wurden in Japan erste Richtlinien für die Realisierung einer Propagandakampagne verabschiedet, welche die Kooperation aller Personen regelten, die mit Kunst, Literatur, Musik, Theater, Film und anderen kulturellen Aktivitäten betraut waren.¹⁴⁷ Der Fokus der Kontrolle lag jedoch auf dem Film:

„Wartime measures of economic stringency initially affected film more than the other mass media. In December 1937, the Home Ministry tightened restrictions on the length of movies and the duration of film entertainment programs, in order to minimize expenditures on imported negative film, to reduce the number of low-quality productions, to preserve health and morals within theaters, and to avoid lengthy entertainment programs.“¹⁴⁸

1938, im selben Jahr, in dem das *Gesetz zur Nationalen Mobilmachung* verabschiedet wurde,¹⁴⁹ wurde vom japanischen Innenministerium in einem weiteren Schritt verfügt, dass künftig die Drehbuchautoren verpflichtet seien, „ihre Arbeit in den Dienst der vaterländischen Ideologie zu stellen.“¹⁵⁰ Die Aufgabe des Films sei es jetzt,

„den traditionellen Nationalstolz zu fördern und das Volk zu Opferbereitschaft für die Ziele des Staates zu erziehen. Ferner solle der Film die guten Sitten in Familie und Gesellschaft fördern und den individualistischen oder allgemein den europäischen Tendenzen, die von den westlichen Filmen ausgingen, [entgegenwirken].“¹⁵¹

Diese 1937 und 1938 veröffentlichten Richtlinien, bei denen es sich zunächst noch um eine mehr oder weniger höfliche Bitte handelte, werden von Richie / Anderson prägnant zusammengefasst:

¹⁴⁶ Salomon, Views, S. 91.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Kasza, The State, S. 233.

¹⁴⁹ Standish, A new history, S. 138. Eine gute Zusammenfassung des Gesetzes findet sich bei Kasza: „The law was an enabling act for use only during war. It authorized sweeping state controls over labor, industry, and other civil sectors by means of executive imperial decrees, obviating the need for parliamentary laws in each case. It was not, then, just another law itself, but a new legal framework replacing regular constitutional procedures.“, Kasza, The State, S. 195; Standish, A new history, S. 138.

¹⁵⁰ Yamane, Das japanische Kino, S. 21.

¹⁵¹ Ebd.

„Do not distort military orders. Do not make light of military matters. Do not exaggerate horror in scenes dealing with war. Avoid scenes of close fighting. Do nothing to lower the morale or destroy the fighting spirit of conscripted men and their families. Avoid scenes of corruption and excessive merriment. Eliminate tendencies toward individualism as expressed in American and European pictures. Develop the Japanese national philosophy, especially the beauty of the peculiarly indigenous family system and the spirit of complete sacrifice for the nation. [...] [R]eeducate the people through films toward true Japanese emotions. Banish insincere thoughts and words from the screen; deepen the respect toward the fathers and elder brothers.“¹⁵²

Mit dem 1939 verabschiedeten *Filmgesetz*, das von Nornes als Meilenstein in der japanischen Kontrolle der Filmindustrie bezeichnet wird,¹⁵³ wurde diese anfängliche Bitte nun verpflichtend.¹⁵⁴ Durch die Verabschiedung des Gesetzes wurde die Beziehung zwischen Staat und Film außerdem gänzlich neu definiert.¹⁵⁵ Der erste Entwurf des Gesetzes¹⁵⁶ wurde am 26. Februar 1939 vollendet und am 1. Oktober 1939 verabschiedet.¹⁵⁷ Die Filmproduktion sollte damit vollständig in den staatlichen Zuständigkeitsbereich überführt werden. Des Weiteren wurde ein Genehmigungsverfahren sowohl für die Filmproduktion als auch -distribution verabschiedet. Damit waren alle Regisseure und Schauspieler in ein System integriert, das sowohl Lizenzen als auch Registrierungen festlegte und Filmwerke bereits auf der Ebene des Drehbuchs zensierte.¹⁵⁸ Die Parallelen zur deut-

152 Anderson / Richie, *The Japanese film*, S. 128–129.

153 Nornes, *Japanese documentary film*, S. 62. Das Gesetz sowie seine späteren Modifikationen bildeten die Endstation einer Entwicklung: „On the surface, the Law formed part of Japan's war preparations for total mobilization, linked to which became a reactionary attack on the film industry, which [...] had become symbolic both as a metaphor and motor of modernity.“, Standish, *A new history*, S. 142.

154 Anderson / Richie, *The Japanese film*, S. 129.

155 Kasza, *The State*, S. 234–235.

156 Eine detaillierte Darstellung des politischen Weges bis hin zum Filmgesetz sowie dessen Inhalt und spätere Anpassungen finden sich bei ebd., S. 149–153; Salomon, *Views*, S. 89–105; Kasza, *The State*, S. 234–242; Standish, *A new history*, S. 143–144.

157 Standish, *A new history*, S. 142; Salomon, *Views*, S. 105. Im Rahmen des Filmgesetzes wurde ebenfalls der Begriff *bunka eiga* (Kulturfilm) legalisiert, bei dem es sich um eine Übersetzung aus dem Deutschen handelte und die vermutlich zuerst für Filme verwendet wurde, die vom Bildungsministerium produziert wurden, Nornes, *Japanese documentary film*, S. 56. Das Wort ‚bunka‘ bedeutete in diesem Kontext die Rückkehr einer Forderung nach disziplinierter, aufopferungsvoller Hingabe an Ziele für die Entwicklung der Nation, ebd. Darunter fielen „educational, documentary, and propaganda films that served state ends.“, Kasza, *The State*, S. 240.

158 Yomota, *Im Reich*, S. 78.

schen Filmpolitik um 1934¹⁵⁹ werden hier sehr deutlich. Die Ähnlichkeiten zwischen *Reichslichtspielgesetz* und dem japanischen *Filmgesetz* gehen sogar so weit, dass es von Yomota als eine „banale Kopie der Filmkontrolle in Deutschland“¹⁶⁰ bezeichnet wird. Auch Richie betont, das japanische *Filmgesetz* habe sich stark an der deutschen Filmpolitik orientiert: „This 1939 law, modeled after the Nazi Spitzenorganisation der Filmwirtschaft, was a result of the militaristic and nationalistic political climate, which has grown much stronger after the 1937 invasion of China by Japan, and the need to control opinion.“¹⁶¹ Zeitgenossen erkannten bereits, wie stark die japanischen Filmmaßnahmen der deutschen Gesetzgebung ähnelten. Ein Beispiel hierfür ist ein Artikel aus der Zeitschrift *Film-Kurier* vom 14. August 1935:

„Das neue Gesetz ist bereits die zweite Etappe in der Vervollständigung einer der deutschen Reichsfilmkammer nicht unähnlichen Organisation, nachdem bereits vor einigen Monaten das japanische Innenministerium Schritte unternommen hat, eine Körperschaft zu bilden, in der alle Filmschaffenden sowie Vertreter des Ministeriums vertreten sind.“¹⁶²

Konkret sollten durch die Verabschiedung des japanischen *Filmgesetzes* zwei Ziele erreicht werden: die Verstärkung der Zensurkontrollen auf der einen und die Neustrukturierung der Industrie auf der anderen Seite. Letztere betraf vorwiegend die Beziehungen zwischen der Filmproduktion und dem Staat, was sich vor allem dadurch äußerte, dass sie nun unmittelbar in den Zuständigkeitsbereich des japanischen Propagandaminister-

159 Im Jahr 1937 wurde eine 158 Seiten umfassende Übersetzung aller Gesetze und administrativen Codes NS-Deutschlands in Japan von der Great Japan Film Association publiziert, Kasza, The State, S. 151. Baskett und Ranger betonen jedoch auch den Einfluss der italienischen Filmpolitik auf die japanische Gesetzgebung 1939, Baskett, All beautiful fascists?, S. 213; Ranger, Stephen, Target Hollywood! Examining Japan's Film Import Ban in the 1930s, in: Global Policy Jg. 11 (2020) S.2.

160 Yomota, Im Reich, S. 78.

161 Richie, A hundred years, S. 92.

162 Filmexportzensur in Japan, *Film-Kurier*, 14.08.1935, zitiert nach Schleif, Helma, Chronik der deutsch-japanischen Filmbeziehungen, in: Satō, Tadao/Schleif, Helma (Hg.), Filme aus Japan, Retrospektive des japanischen Films: 12. September–12. Dezember 1993, Berlin 1993, S. 56. Mit dieser Organisation ist wohl das Großjapanische Institut gemeint, das 1935 nach deutschem Vorbild gegründet wurde und von Schleif als „die japanische Variante der Reichsfilmkammer“ bezeichnet wird. Allerdings, so Schleif, könne man lediglich Mutmaßungen über die Auswirkungen dieser Einrichtung auf die Filmpolitik anstellen. Bis in die 1990er Jahre hinein hatte es noch keine akademische Arbeit gegeben, welche sich mit der Erforschung dieses Instituts und seiner Konsequenzen beschäftigte, ebd., S. 39.

riums überstellt wurde.¹⁶³ Diese Neustrukturierung hatte bis 1945 den größten Einfluss auf Produktion und Inhalt der Filme.¹⁶⁴

Der Film stand nun als einziges Kommunikationsmedium vollständig unter gesetzlicher Kontrolle.¹⁶⁵ Dies weist auf die herausragende Stellung hin, die diesem Medium von Seiten der japanischen Regierung zugestanden wurde.¹⁶⁶ Dabei ging die Beeinflussung der Filmproduktion weit über die üblichen Maßnahmen der Zensur hinaus. So ermöglichte das *Filmgesetz* beispielsweise auch, angemessenes Verhalten und Kleidung für die Filmschaffenden zu definieren. Des Weiteren benötigten alle Filmschaffenden eine Lizenz, um ihren Beruf weiter ausüben zu können.¹⁶⁷ Dies erinnert stark an die obligatorische Mitgliedschaft in der RFK in NS-Deutschland.

Während der nächsten Jahre wurden weitere Maßnahmen getroffen, um die Kontrolle über den Film und seine dargestellten Inhalte zu verstärken. 1940 wurde beispielsweise in einem Erlass verfügt, dass privates Glück, Luxus, übertriebene Komik, weibliche Raucher sowie Alkoholgenuß im Café nicht mehr auf der Leinwand gezeigt werden durften. Als Reaktion darauf wurden vorwiegend Kriegs- sowie nationalistische Filme produziert.¹⁶⁸ Zwei Jahre später, 1942, wurden alle Filmproduzenten angewiesen, sich zu drei Verbänden zusammenzuschließen, jeweils angeführt von Shōchiku, Tōhō und Nikkatsu.¹⁶⁹ Hintergrund hierfür war wohl auch der Umstand, dass die Filmindustrie,

163 Standish, A new history, S. 142.

164 Ebd., S. 144. Dies ist Standish zufolge damit zu begründen, dass die inhaltliche Kontrollinstanz in Form der Vorzensur nicht in der Lage war, Handlungsstränge in den Filmen zu unterbinden, welche die persönlichen Folgen des Krieges für Individuen darstellten, ebd., S. 144.

165 Kasza, The State, S. 232. Aus diesem Grund sollte die japanische Filmpolitik für die Forschung von besonderem Interesse sein. Gleichzeitig weist Nornes auf die unterschiedliche Behandlung von Spiel- und Dokumentarfilmen hin. Während bei Spielfilmen bereits die Drehbücher zensiert wurden, wurden Dokumentarfilme erst nach der Produktion kontrolliert. Für weitere Auswirkungen des Filmgesetzes auf den Bereich des Dokumentarfilmes s. Nornes, Japanese documentary film, S. 62–63.

166 Nornes, Japanese documentary film, S. 62.

167 Ebd., S. 70–71. Nornes weist auch auf den Umstand hin, dass der Durchsetzung des *Filmgesetzes* angesichts solch gravierender Vorschriften und Einschränkungen erstaunlich wenig Protest von Seiten der Betroffenen entgegengebracht wurde, ebd., S. 64.

168 Yamane, Das japanische Kino, S. 21.

169 Ebd. Bei Nikkatsu handelt es sich um die älteste der großen japanischen Filmgesellschaften, sie wurde schon 1913 in einer Vorgängerform gegründet. Shōchiku war 1902 als „Kabuki-Produzent“ etabliert worden, wurde formal allerdings erst 1920 gegründet, Yomota, Im Reich, S. 221–222. Weitere Informationen über die Shōchiku finden sich auch bei Wada-Marciano, Nippon, S. 3. Bereits 1940 waren die vier großen Firmen für die Produktion von Nachrichten-Filmen unter der Führung der Nichiei zusammengeschlossen worden, welche stark an Kapital gewann (1942 über 7 Mio. Yen) und neben Dokumentarfilmen und den regulären Wochenschauen auch Nachrichten-Filme u. a. für die chinesischen Regionen produzierte, um die Einwohner über die Siege der imperialen Truppen zu informieren und sie gegenüber der Großasiatischen Wohlstandssphäre positiv zu stim-

die lange Zeit vornehmlich profitorientiert gearbeitet hatte, nicht auf die Kriegszeit vorbereitet worden war. Da es nicht gelang eine ausreichende Anzahl von *kokusaku eiga* bzw. *national policy*-Filmen¹⁷⁰ zu produzieren, kam es 1941 zu Differenzen zwischen der Filmindustrie und dem Militär.¹⁷¹ Die Neuorganisation der Filmwirtschaft sollte bei solchen Konflikten Abhilfe schaffen. Die zwangsfusionierten Firmen sollten je zwei *national policy*-Filme pro Monat produzieren. Das für die Filmherstellung benötigte Rohfilmmaterial wurde nur jenen Firmen zur Verfügung gestellt, welche auch die Art von Filmen drehten, die verlangt war.¹⁷² Da aufgrund des 1941 von den Alliierten verhängten Wirtschaftsembargos gegen Japan das bis dato aus den USA importierte Eastman-Rohfilmmaterial zur Mangelware wurde, musste diese Auflage ernst genommen werden. Das Rohfilmmaterial wurde als „notwendiges Kriegsmaterial“ eingestuft und nur unter strengen Regeln für die zivile Nutzung freigegeben.¹⁷³ Dieser Aspekt stellte insbesondere für die Filmprojekte von Erwin Toku Bälz ein großes Problem dar, da der Fortschritt seiner Projekte stark unter dem Rohfilmmaterial-Mangel litt (s. Kapitel 3.3.2).

Nachdem in einem weiteren Schritt auch der Verleih zusammengefasst und staatlich organisiert worden war, „waren die organisatorischen Voraussetzungen geschaffen, die das Kino zu einem der wichtigsten Mittel der offiziellen Propaganda machen soll-

men, Nornes, Japanese documentary film, S. 63–64. Bei Nornes finden sich ebenfalls die Regeln des Dokumentarfilms in den 1930er Jahren, von denen einige an dieser Stelle aufgelistet werden sollen: „Violence will not be shown directly, unless individualized and beautified; death must be aesthetically pleasing, an object of desire. Friendships between soldiers will be based on love and the trials of the battlefield. [...] The Western enemy is always weak and cruel; other Asians tread a vague line between grateful friend and potential foe. [...] All things Japanese – religion, emperor system, weaponry, aesthetics, geography, art, and so on – will be canonized and monumentalized.“, ebd., S. 92.

170 Das *Comprehensive Dictionary of the Japanese Language* bietet eine kurze Definition der *kokusaku eiga*, die von Harald Salomon übersetzt wurde. Demnach sind *kokusaku eiga* Filmproduktionen, die unter Aufsicht des Staates für die Verbreitung von Inhalten der *national policy* hergestellt wurden. *National policy* wiederum wird an gleicher Stelle definiert als die Maßnahmen und Richtlinien sowohl zum Regieren eines Staates als auch zum Erreichen seiner Zielsetzungen, Salomon, Views, S. 12. „[*Kokusaku eiga*] was used to describe a body of works that [...] were produced during the period between the outbreak of open military conflict with China in July 1937 and unconditional surrender in August 1945. According to several sources, this group of films continuously increased during the war years and finally – after the adoption of the Film Law in 1939 and the attack on Pearl Harbor in 1941 – represented the overwhelming share of contemporary cinema programs.“, ebd., S. 12–13.

171 Richie, A hundred years, S. 96.

172 Ebd., S. 97.

173 Yomota, Im Reich, S. 78.

ten [...].“¹⁷⁴ Auch hier sind die Parallelen zur Verstaatlichung der deutschen Filmfirmen in den 1940er-Jahren nicht zu übersehen.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass die japanische staatliche Filmkontrolle zu Beginn der 1940er-Jahre folgende Gebiete umfasste: offizielle Monopole der Wochenschau-Produktion und Filmverteilung, die völlige Kontrolle über das Personal der Filmindustrie, eine Vorzensur der Filmskripte vor Beginn der Produktion sowie eine Nachzensur aller fertiggestellten Filme vor ihrer Veröffentlichung, das Management der Filmfinanzierung, die Rationalisierung von Negativ-Film-Material sowie die Kontrolle über die Auswahl aller Filme, die in den Kinos gezeigt werden sollten. Darüber hinaus existierten ein Lizenz-System für importierte Filme, eine umfassende Konsolidierung der Produktionsfirmen, eine offizielle Zusammenarbeit in der Filmproduktion sowie Förderungsmittel und Belohnungen für die Herstellung von Filmen, die von politischem Nutzen waren.¹⁷⁵

2.3.2 *Kokusaku eiga* – der japanische Kriegs- und *national policy*-Film

Von politischem Nutzen war insbesondere das Genre des japanischen Kriegsfilms¹⁷⁶, der mit Kriegsverlauf zunehmend spektakulärer wurde.¹⁷⁷ Im Vergleich zu seinem amerikanischen bzw. europäischen Pendant gibt es jedoch einige Unterschiede, wie z.B. die Betonung der Grausamkeit des Krieges.¹⁷⁸ Die vielleicht entscheidendste Differenz zum europäischen Kriegsfilm ist, dass die Darstellung des Feindes als das ‚hässliche Böse‘ keinesfalls üblich war bzw. sogar als unnötig betrachtet wurde. Viel bedeutsamer war im Gegensatz dazu „[d]ie moralische Botschaft, dem japanischen Kaiser gegenüber durch die Darstellung des Elends der eigenen kaiserlichen Truppen seine Dankbarkeit zu bezeugen“.

174 Yamane, *Das japanische Kino*, S. 21. Eine detaillierte Darstellung des Fusionsprozesses der japanischen Filmfirmen findet sich bei Kasza, *The State*, S. 242–244.

175 Kasza, *The State*, S. 251.

176 Hauser analysiert speziell dieses Genre unter verschiedenen Aspekten wie der Darstellung der Heimatfront, der Kriegsfront, des Feindes etc., Hauser, William B., *Japanese War Films*, in: Lee, Loyd E. (Hg.), *World War II in Asia and the Pacific and the war's aftermath, with general themes. A handbook of literature and research*, Westport, Conn. 1998.

177 Yamane, *Das japanische Kino*, S. 22.

178 Yomota hält fest, dass der japanische Kriegsfilm in diesem Kontext aus US-amerikanischer Perspektive beinahe als Anti-Kriegsfilm gesehen werden konnte. „Die japanischen Filmleute wollten sich mit ihrer Betonung eines Kriegspathos kooperativ mit der nationalistischen Politik zeigen und im Volk Dank und Mitgefühl für die Soldaten fördern.“, Yomota, *Im Reich*, S. 80.

gen [...].¹⁷⁹ Ebenfalls zentral war die Thematik der Selbstaufopferung sowie das durch diesen Akt bestätigte Gefühl der Gruppenzugehörigkeit.¹⁸⁰ Während Hollywood-Filme ein negatives bzw. rassistisches Bild des japanischen Feindes zeichneten, tendierten japanische Produktionen dazu, Bilder des Gegners auf ein Mindestmaß zu reduzieren. Diejenigen, die sich japanischen Zielen widersetzen, wurden als fehlgeleitete Nationalisten, Kommunisten oder Kriminelle präsentiert.¹⁸¹ Die meisten Kampfszenen wurden abstrahiert und aus der Distanz dargestellt, sodass es nicht nötig war, den Feind im Detail zu zeigen.¹⁸² Zu detaillierte Kampfhandlungen, so die Befürchtung, könnten insbesondere im Nahkampf eine Demoralisierung der Truppen bedeuten.¹⁸³ Eine Vergegenständlichung des Gegners war außerdem, so Richies Meinung, völlig überflüssig in einer Nation, deren soziale Ordnung durch Gehorsam und weniger durch Vernunft oder Gefühl definiert wurde. Viel wichtiger war es stattdessen, den Menschen ihre Aufgaben vor Augen zu führen.¹⁸⁴ Dieser Punkt wird bei der Einordnung der Wirkung der von Erwin Toku Bälz durchgeführten Filmprojekte eine wichtige Rolle spielen (vgl. Kapitel 4.3).

Folglich versuchten die japanischen Kriegsfilme, die sowohl während des Zweiten Chinesisch-Japanischen Krieges als auch während des Pazifischen Krieges produziert wurden, die Kriegsanstrengungen zu unterstützen. Sie schworen die japanische Bevölkerung, die Kämpfer sowie die Bewohner der japanischen Kolonien und besetzten Gebiete auf eine gemeinsame Linie ein.¹⁸⁵ Die meisten Filme fokussierten sich daher einerseits auf eine Hervorhebung des Dienstes für die Nation und andererseits auf die Notwendigkeit, persönliche Ziele beiseitezuschieben und im Interesse des japanischen Staates Opfer zu bringen. Wichtige Themen in diesem Kontext waren u. a.:

1. Das Training junger Frauen und Männer für den Kriegsdienst
2. Die Kriegsproduktion
3. Die Unterstützung an der Heimatfront
4. Die Kriegsfront und der Militärdienst
5. Japanische Kriegsziele sowie *national policy*
6. Die Natur des westlichen, imperialistischen Feindes¹⁸⁶

Die bereits erwähnte Thematik der *national policy* bildet die Grundlage für ein weiteres Genre der japanischen Filmwelt: die sog. *national policy*-Filme (*kokusaku eiga*), die

179 Ebd.

180 Ebd.

181 Hauser, *Japanese War Films*, S. 257.

182 Ebd.

183 Richie, *A hundred years*, S. 100.

184 Ebd., S. 99.

185 Hauser, *Japanese War Films*, S. 255.

186 Ebd.

Salomon im Zeitraum zwischen dem Ausbruch des Chinesisch-Japanischen Krieges 1937 und der Kapitulation im August 1945 verortet.¹⁸⁷ Sie präsentierten ein idealisiertes Bild des japanischen Lebens und Verhaltens, wie es von den Ministerien für Erziehung, Kultur und Propaganda gesehen wurde.¹⁸⁸ *Kokusaku eiga* wurden wichtig, als deutlich wurde, dass weder Filme, welche die Freuden einer soldatischen Kameradschaft darstellten, noch solche, welche das ‚Japanisch-sein‘¹⁸⁹ thematisierten, ausreichten.

Ihre Zahl nahm immer weiter zu, bis sie schließlich nach der Veröffentlichung des *Filmgesetzes* im Oktober 1939 den größten Teil der damaligen Kinoprogramme ausmachten.¹⁹⁰ *Kokusaku eiga* waren üblicherweise offensichtlich propagandistisch und von zeitgenössischen Geschehnissen auf dem Schlachtfeld inspiriert.¹⁹¹ Häufig lag ihr Fokus dabei auf einer Art Initiationsritus eines individuellen Jugendlichen: seinem Werdegang durch das Bildungssystem bis hin zu seiner Ausbildung an einer militärischen Akademie, nach deren Abschluss er als geschätztes Mitglied der neuen militaristischen japanischen Bürgerschaft seinen Platz einnimmt.¹⁹² Diese militärischen Akademien boten dabei die leistungsorientierte Umwelt, innerhalb derer ein Individuum mittels Hingabe, harter Arbeit und Talent Großes erreichen konnte.¹⁹³ Diese Thematik eines „heroischen Individualismus“, wie von Standish bezeichnet, wurde in den frühen 1940er-Jahren modifiziert: „personal achievement, through character motivation, became cloaked in the national good, thereby overcoming the inherent contradiction between the heroic indi-

187 s. Kap. 2. Fußnote 170. Wada-Marciano führt den Ursprung dieses Genres bereits auf das Jahr 1932 mit dem Mandschurischen Zwischenfall zurück, als die japanische Filmindustrie gezwungen gewesen sei, sich sowohl durch Selbstzensur als auch durch staatliche Kontrollen in Richtung der *kokumin eiga*- (Filme für die Nation) und *kokusai eiga*-Genres zu entwickeln, Wada-Marciano, Nippon, S. 128.

188 Davis, *Picturing Japaneseness*, S. 4.

189 Generell wurden zwischen 1936 und 1941 energische Versuche unternommen, Formulierungen und Definitionen für die Elemente zu finden, welche das japanische Volk und das japanische Leben so japanisch machten, ebd., S. 2. Dies hatte man schon seit der Meiji-Restauration versucht, doch in den 1930er Jahren entwickelte es sich zu einer institutionalisierten Aktivität. „Mass media, particularly the high capitalized film, radio and mass circulation newspaper industries, were consolidated and encouraged to generate representations of Japanese culture and behaviour. These pictures of Japanese were prescriptive: they were offered as models to be emulated and they were subject to approval by the authorities, primarily the Home Ministry and the Army. The film industry produced some of the most vivid evocations of ideal Japanese life and behaviour. There was a lot of ‚ordinary propaganda‘ put out at this time, hortatory newsreels and culture films typical of wartime. But there were also films that expressed more subtle and durable renditions of Japaneseness.“, ebd., S. 2.

190 Salomon, *National Policy Films (kokusaku eiga) and Their Audiences*, in: *Japonica Humboldtiana* (2004) H. 8, S. 161–162.

191 Davis, *Picturing Japaneseness*, S. 69.

192 Standish, *A new history*, S. 112.

193 Ebd., S. 114.

vidualism and a consensual group ethos.“¹⁹⁴ In Artikel 10 des *Filmgesetzes* wurden diese *national policy*-Filme wegen ihrer Fähigkeit, die kulturelle Entwicklung voranzutreiben, gesondert behandelt.¹⁹⁵

Der mit fortschreitendem Kriegsverlauf entstehende Spielfilmmangel wurde, wie bereits im Ersten Weltkrieg, durch eine Blüte des Dokumentarfilms und der Wochenschau ausgeglichen.¹⁹⁶ Einige renommierte Kinos stellten das Programm sogar ganz auf Wochenschauen um, da sie auf diese Art die neuesten Berichte von Kriegsschauplätzen anbieten konnten. Viele der in dieser Zeit entstandenen Dokumentarfilme waren ebenfalls nationalistischen Inhalts, es finden sich jedoch auch wissenschaftliche und künstlerische Dokumentationen darunter.¹⁹⁷

Der deutsche Einfluss ist auch innerhalb der *national policy*-Filme spürbar: Mit filmischen Techniken, die der Wochenschau entlehnt waren,¹⁹⁸ wurde eine vorgebliche Realität auf der Leinwand abgebildet, ähnlich wie während des Russisch-Japanischen Krieges.¹⁹⁹

„The existing genre of war-related films would not do if the audience was to believe what it saw. A compromise was suggested by the *kultur-film*, a recently imported German genre which allowed for a greater manipulation than did the assumptions of the British or American documentary. A combination of *kultur-film* ‚realism‘, mainstream feature narrative, and less apparent propaganda ought, it was thought, to be a proper recipe for an acceptable war film.“²⁰⁰

194 Ebd. Das Ziel solcher Filme war außerdem, die Rekrutierung zu fördern und die Angst etwaiger zögerlicher Eltern zu zerstreuen, die nicht sofort willens waren, ihre Söhne in die diversen militärischen Akademien eintreten zu lassen, ebd., S. 112. Hauser definiert als Zielgebiete dieser Filme auch die besetzten Gebiete sowie Ziele in der Großasiatischen Wohlstandssphäre und weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass diese Filme häufig in Kooperation mit chinesischen oder mandschurischen Filmgesellschaften produziert wurden, Hauser, *Japanese War Films*, S. 257.

195 Davis, *Picturing Japaneseness*, S. 69.

196 Yamane, *Das japanische Kino*, S. 22.

197 Ebd., S. 23.

198 Davis, *Picturing Japaneseness*, S. 68.

199 Dies wurde insbesondere für die *gendai-geki*-Filme ein wichtiges Element, die sich mit zeitgenössischen Themen beschäftigten und moderne politische Geschehnisse und moderne Geschichte verarbeiteten, „As recruitment aids, exercises in public relations and propaganda for the military services, these films placed young men from Japan and also the colonies at the centre of history, providing a genealogical trajectory that clearly inserted the individual in the geo-historical entity defined as the ‚nation state‘. Within these films, Hollywood-style heroic individualism is linked to professional advancement through the military institution for the good of the nation.“, Standish, *A new history*, S. 131.

200 Richie, *A hundred years*, S. 98. Für weitere Informationen s. Yamane, *Das japanische Kino*, S. 21–23.

Beispiele hierfür sind *Ichiban utsuchiku* (*The Most Beautiful*, Kurosawa Akira, 1944) wie auch der in dieser Arbeit besprochene Film *Moyuru ōzora*.²⁰¹

In diesem Kontext sei abschließend noch auf die Firma Tōhō hingewiesen, die *Moyuru ōzora* produzierte. 1937 gegründet,²⁰² zeichnete sie sich auch durch die spektakulären Spezialeffekte von Tsuburaya Eiji aus.²⁰³ In den 1940er-Jahren konnte Tōhō ihren Fortbestand sichern, indem sie innovative Techniken (u. a. Luftaufnahmen, s. Kapitel 3.4.1.1) anwandte und von sich aus die Forderungen der Regierung nach militärischen Dokudrama-Filmen erfüllte. So kam es, dass Tōhō die meisten Kriegsfilme produzierte und sich intensiv an der Markterschließung beteiligte. Da sie sich außerdem aktiv um eine Beziehung zum japanischen Militär bemühte, konnte sie sich schließlich gegen die Konkurrenz von Shōchiku durchsetzen.²⁰⁴ Auch Erwin Toku Bälz war indirekt in den Konkurrenzkampf der beiden Firmen involviert, da er von beiden je einen Film für den deutschen Markt bearbeitete.

2.4 Versuche der Kooperation

2.4.1 Filmaustausch zwischen NS-Deutschland und Japan

Bezüglich der Kooperation zwischen den beiden Ländern muss an erster Stelle auf den Filmaustausch eingegangen werden. Sowohl in Japan als auch in Deutschland waren Filmexport und -import wichtige Bestandteile der jeweiligen Filmpolitik. Für NS-Deutschland gilt, dass dieser Bereich in der Forschung immer wieder ausgiebig herausgearbeitet wurde.²⁰⁵

²⁰¹ Für weitere Informationen bzgl. Kurosawa siehe Yoshimoto, Kurosawa.

²⁰² Yamane, *Das japanische Kino*, S. 16. Nornes siedelt die Gründung der Firma jedoch ein Jahr später an, als Photo Chemical Laboratory Film (PCL) mit JO Studios fusionierte. Die Kulturfilmabteilung von Tōhō wurde zu einer der Hauptproduzenten bis Kriegsende. Darüber hinaus begleiteten von Tōhō beschäftigte Kameramänner die japanischen Truppen, als sich der Krieg zunehmend ausbreitete, Nornes, *Japanese documentary film*, S. 59.

²⁰³ Nach dem Krieg erlangte er durch die Produktion von Monster- und Science-Fiction-Filmen internationale Berühmtheit, ebd., S. 20.

²⁰⁴ Yomota, *Im Reich*, S. 73–74.

²⁰⁵ Insbesondere das schwierige Verhältnis zu den USA steht immer wieder im Mittelpunkt der Betrachtungen. Beispiele hierfür sind u. a. Urwand, Ben, *Der Pakt. Hollywoods Geschäfte mit Hitler*, Darmstadt 2017; Eder, *Das populäre Kino; Koop, Warum Hitler; Garncarz, Joseph*, „Europas alter Märchenzauber und Hollywoods neues Zaubermärchen“, Walt Disneys *Snow White And The Seven Dwarfs* in Deutschland, in: Bräutigam, Thomas / Peiler, Nils Daniel (Hg.), *Film im Transferprozess. Transdisziplinäre Studien zur Filmsynchronisation*, Marburg 2016; Garncarz, *Hollywood in Germany; Die Rolle des amerikanischen Films in Deutschland 1925–1990*, in: Jung, Uli (Hg.),

„Die Konkurrenz zur internationalen Filmproduktion wurde immer mitgedacht, selbst dann noch, als es nach dem Kriegsausbruch und spätestens mit der Kriegserklärung an die USA keinen Markt mehr gab, auf dem die deutsche Filmproduktion international hätte konkurrieren können – sieht man einmal von den Filmfestspielen in Venedig ab, einem sehr begrenzten Einzugsgebiet.“²⁰⁶

Obwohl es in der deutschen Filmindustrie zwar kontinuierlich um eine Konkurrenzfähigkeit auf dem internationalen Markt ging, sollte dabei immer das Nationale, bzw. konkret das typisch Deutsche, im Vordergrund stehen.²⁰⁷ Beispielsweise wurde im Juli 1937 in *Der deutsche Film* ein Artikel von Oswald Lehnich veröffentlicht, der betont, welch hohen Stellenwert nationale Charakteristika in einem Film einnehmen sollten: „[Man] macht [...] die interessante Beobachtung, daß der Film [...] eigentlich diejenige Kunstform darstellt, die unmißverständlich am stärksten national gebunden ist.“²⁰⁸ Zur Erläuterung dieses Phänomens wird darauf verwiesen, wie irritierend es doch sei, Werke Richard Wagners von einem italienischen Opernensemble auf Italienisch zu hören.

„Ich [Lehnich] habe dieses Beispiel deshalb gewählt, weil man im Film lange der Meinung war und es zum großen Teil auch heute noch ist, daß die Beliebtheit eines Films und damit sein geschäftlicher Erfolg im In- und Auslande abhängig wäre von künstlerischen Elementen, die sozusagen internationalen Gebrauchswert besitzen, und weil man dem großen Irrtum anhing, an eine Transponierbarkeit nationaler Faktoren zu glauben.

Der deutsche Film, Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Trier 1993. Auch zeitgenössisch werden US-Filmproduktionen immer wieder thematisiert, wie bspw. in der Berichterstattung in *Der deutsche Film* zu sehen. 1937 schrieb Hermann Griessieker, dass Hollywood zwar als Gegenpol zum deutschen Filmschaffen zu gelten habe, dies jedoch keinesfalls gegen die „hohen Werte des amerikanischen Films [...], sondern gegen den Amerikanismus im deutschen Film“ gerichtet sei, Griessieker, Hermann, Mobilmachung für die deutsche Filmkunst, in: *Der deutsche Film* Jg. 1 (1937) H. 10, S. 288.

²⁰⁶ Köppen, Manuel / Schütz, Erhard, Kunst der Propaganda. Der Film im „Dritten Reich“. Einleitung, in: Köppen, Manuel / Schütz, Erhard (Hg.), Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich, (Bd. 15), Bern 2007, S. 9.

²⁰⁷ Ebd. Insbesondere vom US-Film sollte die deutsche Filmproduktion zwar etwas lernen, aber auf nationale Spezifika setzen. Das Hollywood-Kino wurde als ökonomische und mediale Herausforderung betrachtet: Es sollte vom europäischen Markt zurückgedrängt werden, während andererseits der Anteil der deutschen Filmproduktion gesteigert werden sollte, Eder, Das populäre Kino, S. 381.

²⁰⁸ Lehnich, Oswald, Der künstlerische Wert des nationalen Films im internationalen Geschäft, in: *Der deutsche Film* Jg. 2 (1937) H. 1, S. 1.

[...] Wir lieben den amerikanischen Film, wenn er typisch amerikanisch ist, und den englischen Film, wenn er künstlerischer Ausdruck seiner Nation ist.“²⁰⁹

Daher, so schlussfolgerte Lehnich, könne der internationale Erfolg eines Films nicht davon abhängig sein, dass er „in sich die Stile der anderen Nationen kopiert vereinigt, sondern einzig und allein davon, daß er ehrlich und unbeirrbar die geistigen Werte seiner Nation künstlerisch gestaltet.“²¹⁰ So erscheint es nur konsequent, dass im Rahmen der hier besprochenen Filmprojekte immer wieder betont wurde, dass das ‚typisch Japanische‘ oder ‚Japan, wie es wirklich ist‘, im Vordergrund stand. Wie an späterer Stelle zu zeigen sein wird, strebte Japan zwar in den vorgestellten Filmprojekten ebenfalls ein realistisches Bild des *Yamato damashii* an, jedoch vertrat es bzgl. der nationalen Prägung eines Films genau den umgekehrten Standpunkt: Nur ein Film internationalen Charakters könne erfolgreich sein.

Der Import bzw. die Aufführung ausländischer Filme wurden ebenfalls durch das *Reichslichtspielgesetz* von 1934 geregelt, sodass sie genau wie die einheimischen Produktionen dem NS-Empfinden entsprechen mussten.²¹¹ Um den Import von Produktionen aus anderen Ländern zu regulieren, waren unmittelbar nach der Machtergreifung 1933 erste Maßnahmen mit großem Erfolg getroffen worden:²¹² Wurden in diesem Jahr noch 92 ausländische Filme eingeführt, waren es 1939 nur noch 34 Importe. 1936 wurde eine Neufassung der Verordnung über die Vorführung ausländischer Filme verabschiedet, wonach alle ausländischen Produktionen, die in Deutschland öffentlich aufgeführt werden sollten, bei der Kontingentstelle in Berlin angemeldet werden mussten.²¹³ Außerdem wurde nach Kriegsausbruch der Filmimport unter der Ufi zentralisiert, ausführendes Organ war dafür die Transit GmbH. Im gleichen Zeitraum wurden die Filme aus feindlichen Ländern aus dem öffentlichen Filmvertrieb entfernt.²¹⁴

Für den Kontext der vorliegenden Arbeit ist jedoch nicht nur der Import ausländischer Filme für den deutschen Kinomarkt, sondern auch der Export einheimischer Produktionen in andere Länder von entscheidender Bedeutung. Unter der Parole „Film-

209 Ebd.

210 Ebd.

211 Eder, Das populäre Kino, S. 380.

212 Die 1936 verabschiedete *Neufassung der Verordnung über die Vorführung ausländischer Filme* fasste die seit 1933 erlassenen Regelungen zusammen. Beispielsweise mussten ausländische Filme bei der Kontingentstelle-Berlin registriert werden. Das RMVP erteilte daraufhin eine ‚Unbedenklichkeitsbescheinigung‘, erst danach war der Film zur Zensurprüfung zugelassen, Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 814–815.

213 Ebd., S. 813.

214 Ebd., S. 816–817.

schaffen ist Mitarbeit am nationalen Kulturgut – Filmexport ist Mitarbeit an der Weltgeltung der Nation“ unternahm die NS-Regierung fortwährend Bemühungen, für den deutschen Film eine Spitzenposition auf dem internationalen Kinomarkt zu gewinnen.²¹⁵ Dies gestaltete sich jedoch aus verschiedenen Gründen schwierig: Beispielsweise ist hier der Boykott deutscher Filme in vielen Ländern aufzuführen, der vorwiegend politisch motiviert war und der sich erst nach der Schaffung des Großdeutschen Reiches verbesserte, als österreichische und sudetendeutsche Filmtheater in den deutschen Kinopark eingegliedert wurden.²¹⁶ Goebbels selbst erkannte den Umstand, dass nicht etwa die Qualität des deutschen Films, sondern die

„politische und wirtschaftliche Macht, die militärischen Erfolge, [...] dem NS-Film nicht nur ungeheure Exportmöglichkeiten unter den aus der Machtstellung diktierten Bedingungen [sicherten], sondern auch eine weitere Steigerung der Produktionsbasis sowie des in Besitz genommenen Kinoparks [...]“

für den Exporterfolg wesentlich waren.²¹⁷

Neben wirtschaftlichen waren auch ideologische Gründe ausschlaggebend für den Versuch, den deutschen Film international zu etablieren. Wie bereits ausführlich dargestellt, wurde das Medium als wichtiger Propagandaträger gesehen, hervorragend geeignet, um entsprechende Botschaften nicht nur innerhalb der eigenen Grenzen, sondern auch international zu verbreiten und die eigene Nation zu inszenieren. „Gibt es ein Kunstmittel, eine Mitteilungsform, die uns so schnell in ein fremdes Land einführen kann wie der Film?“,²¹⁸ schreibt der Filmkritiker Hans Spielhofer in *Der deutsche Film* 1937. Diese Botschaft kann in beide Richtungen gelesen werden: Der Film als ideales Mittel, um das eigene Land im Ausland zu präsentieren, aber auch umgekehrt fremde Nationen der heimischen Bevölkerung näherzubringen. Dies beschreibt die Intention gerade der in dieser Dissertation besprochenen Filmprojekte sehr genau.

Ein konkretes Beispiel für eine hervorragende Inszenierungsplattform beider Länder sind die Internationalen Filmfestspiele in Venedig. Deren Bedeutung für die Etablierung eines von NS-Deutschland angestrebten ‚Film-Europa‘ einerseits, sowie andererseits als Präsentationsmöglichkeit einer möglicherweise faschistischen Film-Achse dem Ausland gegenüber, auch unter Hinzuziehung Italiens, ist immer noch nicht ausreichend erforscht worden (s. Kapitel 4.4). Nirgendwo sonst bot sich den drei Achsenmächten

215 Ebd., S. 691.

216 Ebd., S. 691–692.

217 Ebd., S. 692.

218 Spielhofer, Hans, Filme des Monats, in: *Der deutsche Film* Jg. 1 (1937) H. 11, S. 333.

die Möglichkeit, sich quasi räumlich auf der Ebene des Films zu begegnen.²¹⁹ Baskett schreibt in diesem Kontext:

„[T]he distribution and marketing of Axis films fostered interaction in which the programming and exhibiting of Axis films at such specialized venues as the Venice International Film Festival attempted to create new distribution routes and markets to compensate for those to which Hollywood denied the film industries of the Axis access.“²²⁰

Auf japanischer Seite spielte der Filmimport ausländischer Filme ebenfalls von Anfang an eine wichtige Rolle. Obwohl die einheimische Filmindustrie sich schnell entwickelte, blieben, wie bereits erwähnt, ausländische Filmproduktionen eine wichtige Inspirationsquelle. Auch die US-Produktionen waren hier ein wichtiger Faktor. Nach dem Ersten Weltkrieg dominierten Hollywood-Filme den einheimischen Markt, da europäische Produktionen an Beliebtheit verloren. Im September 1937, also zwei Jahre vor der Verabschiedung des japanischen Filmgesetzes, wurde von Japan jedoch ein flächendeckendes Embargo aller US- Spielfilme verhängt.²²¹ Ranger benennt im Hinblick auf diese

219 Hofheinz, Silvia, *Film Axis and Europe. German-Japanese and German-Italian Film cooperation in the film industry from 1933 to 1945*, in: Dafinger, Johannes / Pohl, Dieter (Hg.), *A new nationalist Europe under Hitler. Concepts of Europe and transnational networks in the National Socialist sphere of influence, 1933–1945*, London 2019, S. 196. Jan Andreas May widmet den Filmfestspielen als Bestandteil der Biennale ein ausführlicheres Kapitel, May, Jan Andreas, *La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895–1948*, Berlin 2009. Auch Rainer Rother veröffentlichte in seiner 2019 erschienenen Aufsatzsammlung einen Essay über die Filmfestspiele mit Konzentration auf einen Vergleich zwischen den Filmen *La Grande Illusion* von Jean Renoir und *Patrioten* von Karl Ritter, Rother, Rainer, *Filmtreffen in Venedig. Patrioten und La Grande Illusion*, in: Rother (Hg.), *Zeitbilder. Der Begriff ‚Film-Europa‘ stammt bereits aus den 1920er Jahren und wird oftmals in der Forschung angewandt, um auf internationale Produktionen aus dieser Zeit zu verweisen*, Hofheinz, Film Axis, S. 190. In Deutschland wurde diese Phrase schließlich adaptiert, um das Ideal einer lebendigen pan-europäischen Filmindustrie zu beschreiben, die internationale Koproduktionen für einen stark vergrößerten einheimischen Markt produzierte, Higson, Andrew / Maltby, Richard (Hg.), *„Film Europe“ and „Film America“*. Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939, Exeter 1999, S. 2. Für mehr Informationen siehe auch Saunders, Thomas J., *Germany and Film Europe*, in: Higson / Maltby (Hg.), *„Film Europe“*; Martin, Benjamin George, *„European Cinema for Europe!“ The International Film Chamber, 1935–42*, in: Winkel / Welch (Hg.), *Cinema*; Martin, Benjamin G., *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*, Cambridge 2016.

220 Baskett, *All beautiful fascists?*, S. 213.

221 Baskett, *The attractive empire*, S. 111; Baskett, *All beautiful fascists?*, S. 218. Ranger analysiert in seinem Aufsatz insbesondere die sog. Kubo-Vereinbarung, mit deren Hilfe Japan und die USA die Wiederaufnahme der filmökonomischen Beziehungen regelten. Damit waren US-Filme mit einer limitierten Anzahl von 250 Produktionen pro Jahr wieder in Japan erlaubt, bis sie schließlich mit dem Ausbrechen des Pazifischen Krieges endgültig in Japan verboten wurden, Ranger, *Target*, S. 65.

Entscheidung zwei maßgebliche Faktoren: Erstens den Einfluss des 1937 ausgebrochenen Zweiten Chinesisch-Japanischen Krieges, zweitens die ideologischen Verknüpfungen mit der Achse.²²² Dies bestätigt sich auch bei Baskett: „But cutting Hollywood out of Asia did not result in the complete disappearance of Western faces on Asian screens. European films would begin to replace American ones as Imperial Japan turned to its Axis allies to supplement domestic film production and as a possible source of new markets.“²²³

In diesem Kontext ist auf das 1937 abgeschlossene deutsch-japanische Kulturfilmabkommen hinzuweisen, das von Baskett als offizielle Promotion der interkulturellen Achsenbeziehungen bezeichnet wird.²²⁴ Auch *Der deutsche Film* berichtet über den Abschluss dieses Abkommens als ersten Schritt, um mittels des Films ein Abbild des ‚wahren Japans‘ in Deutschland präsentieren zu können:

„[...] Japan [...] [erhofft] von dem Film-Austausch-Abkommen, daß die gezeigten Filme beim deutschen Volk doch allmählich vollstes Verständnis für das Ringen und Streben des ‚jungen‘ Japans zeitigen werden. Das wäre die tiefere Bedeutung, die Japan in diesem Abkommen sieht. Politik und Kultur müssen in ständiger gegenseitiger Wechselbeziehung stehen. Richtet sich die Politik eines Landes im freundschaftlichen Sinne auf ein anderes Land, so muß diese Politik mit einem gegenseitigen Kulturaustausch verbunden sein, wenn sie auf Dauer fruchtbringend, wenn beide Völker auch wirklich Freunde werden sollen.“²²⁵

Japan hatte schon 1894/95 das Potenzial erkannt, durch gezielten Export von Filmen die internationale Meinung zu seinen Gunsten zu beeinflussen.²²⁶ Mit der Filmgesetzgebung in den 1930er-Jahren wurde dies noch einmal verstärkt.

„The implementation of strict rules for the import and exports of films, measures for pre- and post-production censorship, and the compulsory registration of all film-industry personnel reveals the extent to which the government was aware of its power to articulate a domestic national entity as well as the need to officially regulate representations of other nations in Japan.“²²⁷

222 Ebd.

223 Baskett, *All beautiful fascists?*, S. 218.

224 Ebd., S. 217.

225 Blachetta, Walter, Japan und Deutschland. Ihre kulturelle Annäherung über den Film, in: *Der deutsche Film* Jg. 2 (1937) H. 6, S. 172.

226 Ranger, *Target*, S. 67.

227 Baskett, *All beautiful fascists?*, S. 215.

Auch das NS-Regime war darum bemüht, Filme verbieten zu lassen, die ein negatives Bild des eigenen Landes vermittelten. Das Kulturfilmabkommen von 1937 half dabei: „Thereafter, Japanese officials found even more reason to honor requests from their Axis allies to censor or ban negative representations.“²²⁸ Es ging also um mehr als einen reinen Austausch von Filmen. Die ersten japanischen Filme im Rahmen dieses Abkommens wurden am 11. November 1937 in Deutschland aufgeführt. In *Der deutsche Film* findet sich ein Zeitschriftenartikel zu dieser Veranstaltung. Aufgeführt wurde zunächst ein Kulturfilm, der einen Querschnitt durch das Japan der 1930er-Jahre präsentierte und „Bilder von Maschinen, Industriearbeiten, Großstadtstraßen, Geschäftshäusern, Schnellbahnen u. dgl. einerseits und andererseits [sic] Bilder, die von der Arbeit des Bauern berichteten [...]“²²⁹, zeigte. Als zweites wurde ein Kulturfilm gezeigt, der eine japanische Großstadtschule thematisierte,²³⁰ bevor abschließend der Spielfilm *Kōjō no tsuki* (*Mondschein über Ruinen*) vorgeführt wurde, mit dem Japan sich auch an der Biennale desselben Jahres beteiligt hatte (s. Kapitel 4.4).²³¹ Insgesamt wurden alle drei Filme als ausgezeichnet bewertet, wenngleich der Autor des Zeitschriftenartikels auch von einer gewissen Enttäuschung des deutschen Publikums spricht. Diese habe sich jedoch nicht auf die Filme selbst bezogen, sondern ausschließlich auf deren Thematik: Die Betonung des Volkstümlichen habe gefehlt. Der Autor, der die Möglichkeit hatte, im Vorfeld des Artikels mit dem japanischen Botschafter eine Unterredung zu führen, gibt dafür folgende Erklärung:

„Wenn nun auf Grund des Abkommens der japanische Film auch in deutschen Lichtspieltheatern laufen wird, so sollen – und die Worte des Botschafters sind hier ganz klar und eindeutig – nicht die älteren Kultur- und Spielfilme gezeigt werden, die nur für Inlandszwecke bestimmt waren, auch nicht Filme, in denen, wie der Botschafter ein wenig ironisch bemerkte, japanische Frauen auf hohen Holzsandalen zwischen mit Lampions beleuchteten malerischen Papierhäuschen einhergehen, denn ‚die sogenannten interessanten Sachen aus Japan, die in Europa allgemein gefallen, werden in Japan selbst nicht mehr so sehr geschätzt, sie entsprechen nicht dem Geschmack der jüngeren Generation‘. Was gezeigt werden wird, sind die Filme internationaler Prägung, die jetzt in Japan allenthalben gedreht werden, und die zuerst in diesem Jahr auf der Internationalen Filmkunstausstellung in Venedig nicht nur die Aufmerksamkeit des Publikums am Lido auf

228 Ebd., S. 217.

229 Blachetta, Walter, Japan und Deutschland. Ihre kulturelle Annäherung über den Film, in: *Der deutsche Film* Jg. 2 (1937) H. 6, S. 171.

230 Hier ist wahrscheinlich der Film *Japanische Volksschulen* gemeint.

231 Ebd.

Japan und seine Filmproduktion lenkten, sondern auch die internationale Filmfachwelt zu vollster Anerkennung japanischer Filmkunst zwang.“²³²

Entgegen der bereits dargelegten deutschen Überzeugung, dass nur Filme nationalen Gepräges erfolgreich sein könnten, waren es also die Filme internationalen Charakters, die von Japan bevorzugt wurden. So blieb dem Autor möglicherweise keine andere Möglichkeit, als dem deutschen Publikum eine gewisse Enttäuschung zu attestieren, um diesen Widerspruch aufzulösen.²³³ Aus historischer Perspektive ist diese Auffassung Japans jedoch nachvollziehbar, denn gerade die für den einheimischen Markt produzierten Filme hatten sich als schwer exportierbar erwiesen (s. Kapitel 2.4.3).

Dennoch, so Blachetta, seien der deutsch-japanische Filmaustausch und damit das Kulturfilmabkommen essenziell für die künftige Beziehung beider Länder. Denn natürlich würden auch deutsche Filme in Japan aufgeführt werden. Das Medium würde, so Blachetta zufolge die Aussage des japanischen Botschafters, „die Brücke, die schon die beiden großen Völker verbinde, noch tragfähiger für die Zukunft [...] machen.“²³⁴ Es erscheint also nur folgerichtig, dass Blachetta seinen Bericht mit einer Auflistung der Gemeinsamkeiten beendete, die Japan und Deutschland miteinander teilten: „die Ruhe der Haltung, der Arbeitsfleiß, die Gründlichkeit des Studiums, die Liebe zu Heimat und Volk [...]“.²³⁵

In diesem Zeitschriftenartikel vom Dezember 1937 zeigen sich einige interessante Aspekte: Zum einen der bereits erläuterte Widerspruch, ob Filme nationalen oder internationalen Gepräges gezeigt werden sollten. Zum anderen ist auffällig, dass hier mit keiner Silbe die deutsch-japanische Koproduktion *Die Tochter des Samurai* erwähnt wird, die nur einige Monate zuvor (März 1937) ihre deutsche Premiere gefeiert hatte (s. Kapitel 2.4.3). Sie hätte als wichtiges Element der Vertiefung der deutsch-japanischen Filmproduktionen dienen können, insbesondere da der verantwortliche deutsche Regisseur Arnold Fanck diesen Film ausdrücklich als Kulturspielfilm deklariert hatte.²³⁶ Diese Tendenz, die deutsch-japanischen Filmbeziehungen nicht auf *Die Tochter des Samurai* aufzubauen, wird an späterer Stelle noch einmal genauer erläutert (s. Kapitel 4.4).

In *Der deutsche Film* sowie in den Unterlagen der DJG ist gut dokumentiert, welche japanischen Filme bzw. Filme mit japanischer Thematik in der Zeit zwischen 1936 und

²³² Ebd., S. 172.

²³³ „Und alle Filme errangen (trotz einer spürbaren leichten Enttäuschung beim Publikum [...]) einen starken und herzlichen Achtungserfolg vor dem japanischen Filmschaffen.“, ebd.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Fanck, Arnold, *Die Tochter des Samurai*. Ein Film im Echo der deutschen Presse, Berlin 1938, S. 100.

1943 in Deutschland zur Aufführung kamen.²³⁷ An erster Stelle ist hier die soeben erwähnte deutsch-japanische Koproduktion *Die Tochter des Samurai* zu nennen, die 1943 unter dem Titel *Die Liebe der Mitsu* erneut aufgeführt wurde.²³⁸ Andere Produktionen sind u. a.: *Nippon, das Land der Aufgehenden Sonne* (1942),²³⁹ *Tsuchi (Der Acker)*,²⁴⁰ *Ani to sono imoto (Brother and Sister)*,²⁴¹ *Das Heilige Ziel* (1939),²⁴² *Uma (Ime und ihr Pferd)*,²⁴³ *Kōjō no tsuki (Mondschein über Ruinen)*,²⁴³ *Der Weg nach Hawaii, Japanische Volksschulen*.²⁴⁴ Ein sehr aufschlussreicher Artikel in diesem Kontext findet sich im *Film-Kurier*:

„Man hat gesagt, daß der Film das Schaufenster der Nation sei. Die Wahrheit dieses Wortes erfährt man besonders immer dann, wenn man ausländische Filme sieht. Man empfindet die Darsteller hier nicht in erster Linie als Schauspieler, wie man das in Filmen des eigenen Landes mehr oder weniger tut, sondern als reale Menschen, als gültige und stellvertretende Erscheinungsformen ihres Volkes. [...] Wenn man einen japanischen Film wie ‚Tsuchi‘ (Der Acker) gesehen hat, so möchte man zunächst nicht glauben, daß die Darsteller nicht wirkliche japanische Bauern, sondern Schauspieler waren. Diese

237 Detailliertere Ausführungen hierzu finden sich auch bei Hack, Annette, Die Aktivitäten der Deutsch-Japanischen Gesellschaft im Nationalsozialismus, in: Haasch, Günther (Hg.), *Die Deutsch-Japanischen Gesellschaften; Bieber, SS und Samurai*. Außer den oben aufgelisteten Filmen benennt Bieber zusätzlich noch *Sprung auf dem Palembang* und *Kaigun*, „ein Film über [die] Ausbildung junger Japaner für den Einsatz mit Zwei-Mann-U-Booten gegen amerikanische Kriegsschiffe, wobei den Besatzungen der Tod sicher war.“, Bieber, „Die Tochter des Samurai“, S. 375. Beide wurden 1943/44 aufgeführt. Außerdem produzierte Arnold Fanck aus unbenutztem Material von *Die Tochter des Samurai* zwischen 1938 und 1940 kurze Kulturfilme: *Japanisches Leben*, *Winterreise durch Südmandschurien*, sowie *Reis und Holz im Lande des Mikado*, ebd., S. 375.

238 Hansen, Janine, Arnold Fanck's *Die Tochter des Samurai*. Nationalsozialistische Propaganda und japanische Filmpolitik, Wiesbaden 1997, S. 9.

239 Für weitere Informationen bzw. eine Zusammenfassung des Films s. Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 417.

240 Für eine Zusammenfassung des Films s. Uchida, Kisao, *Earth (Tsuchi)*, in: The International Cinema Association of Japan (Hg.), *Cinema Yearbook of Japan 1939*, Tōkyō 1939.

241 Für eine Zusammenfassung des Films s. Uchida, Kisao, *Ani Imōto (Brother and Sister)*, in: The International Cinema Association of Japan (Hg.), *Cinema Yearbook of Japan, 1936–1937*, Tōkyō 1937, S. 23.

242 Für die Aufführungen dieses Films in Kooperation mit der DJG findet sich eine eigene Akte im Bundesarchiv, BArch R 64-IV / 69.

243 Für eine Zusammenfassung des Films s. Uchida, Kisao, *Kōjō No Tsuki (Moon Over the Ruins)*, in: The International Cinema Association of Japan (Hg.), *Cinema Year Book of Japan 1938*, Tōkyō 1938, S. 22.

244 *Japanische Volksschulen* wurde am 3. Juni 1940 auf Antrag der DJG exklusiv für Aufführungen vor „Mitgliedern und geladenen Gästen“ zugelassen, Japanische Volksschulen, Prüf. Nr. 53842, BArch R 64-IV / 156, fol. 5 recto und verso.

Darsteller geben dem Film eine so bezwingende Unmittelbarkeit der Lebensbezeugung, daß man das Spiel nicht mehr als Spiel, sondern als eine dokumentarische Aufnahme der Wirklichkeit empfindet. Diese Wirkung geht natürlich nicht nur deshalb von ihnen aus, weil sie dem europäischen Zuschauer als Schauspieler unbekannt und nur als die Gestalten gegenwärtig sind, die sie darstellen, sondern vor allem auch deshalb, weil sie wirklich überragende Schauspieler sind, denen das Höchste gelingt: die Seele ihres Volkes und ihrer Rasse zu offenbaren.“²⁴⁵

Wie die folgenden Erläuterungen unterstreichen werden, ist eben dies der Anspruch, den sowohl *Die Tochter des Samurai*, insbesondere aber auch die Filmprojekte von Erwin Toku Bälz erhoben: ein reales Abbild des japanischen Bündnispartners mithilfe des Films.

Was die zuvor aufgelisteten Filme bzgl. Japans betrifft, so war nicht selten die DJG an deren Aufführung beteiligt. Bei *Das Heilige Ziel* handelt es sich um die zweite deutsch-japanische Koproduktion, die in Vorbereitung für die für 1940 in Tōkyō angesetzte Olympiade gedreht wurde. Der Film behandelt „die seelische und körperliche Vorbereitung zweier japanischer Skispringer unter Anleitung eines deutschen ‚Meisters‘“, ²⁴⁶ letzterer gespielt von Sepp Rist. Als Kameramann war hier, wie auch bei *Die Tochter des Samurai*, Richard Angst beteiligt. *Das Heilige Ziel* erhielt das Prädikat *staatspolitisch wertvoll* und wurde ab Februar 1942 öffentlich in den Kinos gezeigt.²⁴⁷ In einer zeitgenössischen Besprechung heißt es, der Film sei in der Handlung etwas simpel. Er konnte nicht an die Zuschauerzahlen von *Die Tochter des Samurai* anknüpfen.²⁴⁸ Eine inhaltliche Zusammenfassung von *Das Heilige Ziel* liest sich folgendermaßen:

„Das Leben zweier im Training stehender Sportler ist ganz der Idee ihrer Arbeit untergeordnet. Ungewöhnliche Ereignisse drohen das gemeinsame Gelöbnis, das heilige Ziel, zu sprengen. Die bewußt männliche Haltung überwindet jedoch die Konflikte, dank dem eigenen und der Geliebten strengen Willen.“²⁴⁹

Am Beispiel des Films *Der Heilige Krieg*, der im November 1939 uraufgeführt wurde, zeigt sich, dass neben *Nippons wilde Adler* weitere japanische Filme für den deutschen

²⁴⁵ Maraun, Frank, Japans Filmkunst. Der japanische Volkscharakter im Spiegel von Spiel- und Dokumentarfilmen, in: Film-Kurier, 03. 03. 1942.

²⁴⁶ Hack, Die Aktivitäten, S. 255.

²⁴⁷ Ebd., S. 255–256. Hack betont auch, dass die DJG auf die Filme, die in den kommerziellen Vertrieb gingen, keinen Einfluss mehr hatte, ebd., S. 256.

²⁴⁸ Hansen, „Die Tochter des Samurai“, S. 239.

²⁴⁹ Zitiert nach ebd., S. 237–239.

Markt bearbeitet wurden. Er beschreibt anhand einer Zusammenstellung verschiedener Wochenschau-Aufnahmen in Kombination mit Kartenausschnitten „die hauptsächlichsten Kampfhandlungen und die Schwierigkeiten, die sich den militärischen Operationen entgegenstellten.“²⁵⁰ Die Änderungen, die vorgenommen wurden, lassen sich in den Unterlagen der Filmprüfstelle nachlesen: „Der ganze Film wurde einheitlich synchronisiert. Erklärungen in deutscher Sprache wechseln mit japanischen Soldatenliedern und Märschen ab. Einzelne Stellen bringen bei Kampfhandlungen scheinbar auch den Originalton.“²⁵¹

Von den oben aufgelisteten Filmen über Japan sind die *Japanische Volksschulen*²⁵² sowie *Ine und ihr Pferd* von besonderem Interesse. Ersterer wurde von der Kokusai bunka shinkōkai (KBS)²⁵³ produziert. Von der Zensur war festgelegt worden, dass er ausschließlich vor Mitgliedern und geladenen Gästen der DJG gezeigt werden durfte.²⁵⁴ Hack beschreibt die pompöse Inszenierung der ersten Aufführung inklusive Fanfarenruf, zwei Liedern der Hitler-Jugend, mehreren Begrüßungsansprachen und Reden sowie

250 Anlage zum Antrag an die Filmprüfstelle, 27.10.1939, BArch R 64-IV / 157, fol. 112, zitiert nach Hack, *Die Aktivitäten*, S. 257.

251 Zitiert nach ebd. Nennenswert ist auch, dass bei der Aufführung des Films zur Einleitung Rolf Italiaander zwei Passagen aus seinem Buch *Banzai* verlas, ebd., S. 257. Zu diesem hatte Erwin Tokubälz das Vorwort verfasst, s. auch Kap. 4.3.

252 Vorstellungen dieses Films fanden bis 1944 regelmäßig statt, da er im Gegensatz zu Filmen, die Kriegsbilder beinhalteten, nicht veraltete, Hack, *Die Aktivitäten*, S. 257. Ausschnitte des Films wurden 1945 in der amerikanischen Produktion *The Educational System of Japan* wiederverwendet, die sich heute in den National Film Archives in Washington, D.C. befindet. Zweck dieses „Lehrfilms“ war es, in den „Civil Affairs Training Schools“ eingesetzt zu werden. Hergestellt wurde er vom War Department und dem Army Pictorial Service. Im Katalog des Archivs wird der Film wie folgt beschrieben: „The school system and its deficiencies are explained as Japanese films show school activities (some staged). Emphasizes the school's role in developing nationalism.“, National Archives at College Park, *The Educational System of Japan* 2021. <https://catalog.archives.gov/id/35862> (22.07.2024)

253 Die Kokusai bunka shinkōkai (oder auch The Society for International Cultural Relations) wurde am 11. April 1934 gegründet. Einer von ihr selbst herausgegebenen Broschüre zufolge umfasste ihr Ziel „[t]he international exchange of cultures, in particular the enhancement of Japanese and Oriental culture abroad, contribution to the world development of culture, and promotion of human welfare.“, Kokusai bunka shinkōkai, *A handbook of International Cultural Organisations in Japan*, Tokyo 1936, S. 39. Ihre Aufgaben beinhalteten u.a. die Einladung von angesehenen Ausländern („distinguished foreigners“) nach Japan und die Produktion von Filmen bzw. die Unterstützung ihrer Produktion, ebd., S. 39. Lily Abegg betont bereits 1936 die Bedeutung dieser Gesellschaft: „Schon aus der Tatsache, daß ein kaiserlicher Prinz den Ehrenvorsitz führt, wobei man nicht vergessen darf, daß kaiserliche Prinzen in Japan in weit höherem Ansehen stehen als Prinzen in anderen Ländern, ergibt sich die Bedeutung, die die Regierung dieser Gesellschaft beimißt.“, Abegg, Lily, Yamato. *Der Sendungsglaube des japanischen Volkes*, Frankfurt a. M. 1936, S. 29.

254 Hack, *Die Aktivitäten*, S. 257.

der Vorführung des Films *Japanfahrt der Hitlerjugend 1938*.²⁵⁵ Die Premiere wurde demnach ähnlich detailliert geplant und inszeniert wie die von *Nippons wilde Adler* (s. Kapitel 3.4.1.3). Bemerkenswert ist jedoch die in den Unterlagen der DJG überlieferte Bewertung und Kritik des Films: Er sei „bildhaft gut gesehen, manchmal ganz originell.“²⁵⁶ Inhaltlich beschreibe er den „[...] Tagesablauf in den einzelnen Volksschulen, wobei die Anpassung der Lehrpläne an die wirtschaftliche Struktur der verschiedenen Gegenden und Berufsgruppen anschaulich zum Ausdruck [...]“²⁵⁷ käme. Aber noch bedeutsamer ist, dass auch Kritikpunkte genannt werden: Der Film lasse genau die Dinge der japanischen Pädagogik vermissen, welche die Deutschen am meisten interessieren würden. Explizit aufgezählt werden hier u. a. die Erziehung zur nationalen Gesinnung und die Stellung des Lehrers als zweitem Vater.²⁵⁸ Dies sind zwei Elemente, die in *Nippons wilde Adler* im Gegensatz dazu deutlich herausgearbeitet werden (s. Kapitel 3.4.1.3). Dem Film *Japanische Volksschulen* wurden als weitere Mängel attestiert, dass das Fehlen von deutschen Sprechern teilweise doch fühlbar sei und die Untertitel darüber hinaus stellenweise falsch einkopiert worden seien.²⁵⁹

Ine und ihr Pferd, wie *Moyuru ōzora* von der Firma Tōhō 1941 produziert, war mit dem Prädikat *kulturell wertvoll* ausgezeichnet worden²⁶⁰ und wurde insbesondere 1942 von der DJG für Aufführungen im ganzen Deutschen Reich umhergeschickt: z. B. Hannover (29. Januar 1942), Köln (4. Februar 1942), Frankfurt (18. März und 28. Juni 1942), Wien (24. / 25. März 1942), Breslau (17. und 24. Mai 1942).²⁶¹ Anfang 1945 wurden innerhalb der DJG Vorbereitungen getroffen, um eine Wiederaufführung zu veranlassen, jedoch verbrannte die Negativkopie des Films im März 1945 bei einem Bombenangriff.²⁶² Besonders hervorzuheben ist hier der Umstand, dass dieser Film im Gegensatz zu *Nippons wilde Adler*, *Der Heilige Krieg* und *Japanische Volksschulen* weder für ein deut-

²⁵⁵ Ebd., S. 258.

²⁵⁶ Kurzbericht über den Film „Japans Volksschulen“, hergestellt von der Kokusai bunka shinkokai (Gesellschaft für internationale Kulturbeziehungen), Tokyo, in Zusammenarbeit mit dem Kultusministerium, 20. 10. 1944, BAArch R 64-IV / 156, fol. 2.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Film-Prüfstelle, Zulassungskarte „Ine und ihr Pferd“, 04. 12. 1941, R 64-IV / 156, fol. 41 verso.

²⁶¹ Ine und ihr Pferd. Aufführungen in den Zweigstellen der Deutsch-Japanischen Gesellschaft, o. J., BAArch R 64-IV / 156, fol. 53.

²⁶² Conrad Urban Filmvertrieb und -verleih, Brief an die DJG, 02. 03. 1945, BAArch R 64-IV / 156, fol. 14. Seit 2019 ist der Film im Rahmen der *Kurosawa DVD Collection*, die von der Asahi herausgegeben wird, erhältlich, Yamamoto, Kajirō, Uma [Das Pferd], 1941. (1941 (2019)). Kurosawa Akira war als Assistant Director bei dieser Filmproduktion beteiligt, Maunula, Vili, Akira kurosawa info. Akira Kurosawa news, information & discussion 2021. URL: <https://akirakurosawa.info/other-movies-involving-kurosawa/> (22. 07. 2024).

sches Publikum bearbeitet noch ursprünglich intendiert gewesen war. Lediglich deutsche Zwischentitel waren von japanischer Seite aus eingefügt worden.²⁶³ Im Programmheft zu diesem Film, das ebenfalls in den Unterlagen der DJG überliefert wurde, findet sich ein in dieser Hinsicht sehr interessanter kurzer Text über die Entwicklung des Films im neuen Japan:

„Seit 1937 weist der japanische Film, der nach der Einführung der Kinematographie am Anfang des Jahrhunderts lange Zeit dieselben Wege beschritt wie der europäische und amerikanische, eine wesentliche Umstellung auf. Im Sommer 1937 brach der japanisch-chinesische Konflikt aus; dieses tiefe nationale Erlebnis übte auf allen Gebieten der Kultur einen denkbar großen Einfluß aus. Als die Filmberichte von der Front, deren Aufnahme vielen Kameralenten das Leben gekostet hatte, dem Volk gezeigt wurden, erregten sie Aufsehen durch ihre Wirklichkeitsnähe, die eben dem Film allein zugänglich ist. In der Folge kam das Bestreben auf, die künstlerische Richtung der bisherigen Filmkunst zu verlassen und die Darstellung tatsächlicher Zustände und Vorkommnisse zu bevorzugen.“²⁶⁴

Sowohl bei den von Bälz durchgeführten Projekten als auch bei *Die Tochter des Samurai* steht hier also ein Abbild des realen Japans, das auf der Leinwand gezeigt werden sollte, im Vordergrund. Der Autor geht in diesem Zitat sogar noch einen Schritt weiter, indem er die Überzeugung äußert, dass diese Wirklichkeitsnähe eben nur durch den Film gewährleistet werden könne, und keinesfalls durch ein anderes Medium. Dies hebt die Bedeutung der deutsch-japanischen Filmbeziehung noch einmal hervor. Weiter heißt es:

„Der Film ist ohne Rücksicht auf ein Auslandspublikum gedreht worden, und es erweist sich als technisch kaum möglich, ihn für das deutsche Publikum völlig umzuarbeiten. [...] Wenn der Film trotz diesen ungünstigen Bedingungen dazu beiträgt, dem Beschauer japanisches Leben und Fühlen näher zu bringen, so hat er seinen Zweck auch über die Grenzen seines Entstehungslandes erfüllt.“²⁶⁵

Auch hier schwingt zwischen den Zeilen die Auffassung mit, dass ein japanischer Film ohne Bearbeitung nicht für ein deutsches Publikum geeignet sei. Dass *Ine und ihr Pferd* trotzdem einen gewissen Erfolg verbuchen konnte, widerlegt in Hacks Augen diese zeit-

263 Hack, Die Aktivitäten, S. 258.

264 Suga, H., Der Film im neuen Japan, in: Ine und Ihr Pferd. Ein Film der Toho Film A. G., BArch R 64-IV / 156, fol. 61.

265 Ebd.

genössische Ansicht. „Was man heute vielleicht als Ausdruck einer filmischen Sprache sehen und entsprechend zu vermitteln sich bemühen würde, stellte sich damals als Problem, das nur durch deutsche Mitwirkung bei Drehbuch, Regie oder gleich beidem zu lösen sein würde.“²⁶⁶ Unter Berücksichtigung dieser Aussage scheint sowohl die Produktion von *Die Tochter des Samurai* wie auch die Umsetzung der Filmprojekte von Erwin Toku Bälz nur konsequent.

Schmerzhaftes Erfahrungen bezüglich der schwierigen Vermittelbarkeit von japanischen Filmen im Ausland hatte zu einem früheren Zeitpunkt Kawakita Nagamasa (1903–1981)²⁶⁷ machen müssen, der als zentrale Figur nicht aus den deutsch-japanischen Kultur- bzw. Filmbeziehungen wegzudenken ist. Insbesondere für die Produktion von *Die Tochter des Samurai* spielte er eine wichtige Rolle. Kawakita, Gründer und Präsident der Tōwa Shōji Company, war für den Import europäischer Filme nach Japan zuständig und reiste ab 1927 einmal im Jahr persönlich für den Erwerb neuer Filme nach Berlin.²⁶⁸ Die Aufführung dieser Filme in Japan gestaltete sich unkompliziert. „Wie bei japanischen Stummfilmen wurde ihre Handlung in jeder Vorstellung von einem Kommentator an einem Rednerpult neben der Leinwand erklärt.“²⁶⁹ Umgekehrt war die Situation deutlich schwieriger, da japanische Filme sich wie bereits erwähnt als schwer exportierbar erwiesen. „Denn sie wurden anfänglich fast ausschließlich für den heimischen Markt produziert. Die Darsteller waren in der Regel am klassischen Theater geschulte Bühnenschauspieler, die Bildersprache beschränkte sich auf Andeutungen [...]“²⁷⁰, die ohne entsprechende Kenntnisse der japanischen Kultur schlichtweg unverständlich waren. 1930 beispielsweise war ein japanischer Dokumentarfilm zu sehen, der die alten und neuen Sitten Japans zeigte, beim Berliner Publikum jedoch ohrenbetäubendes Gelächter auslöste, als sich die japanischen Darsteller voreinander verneigten oder mit Stäbchen speisten.²⁷¹ *Die Tochter des Samurai* war also ein Versuch, den japanischen Film exportfähig zu machen (s. Kapitel 2.4.3).

266 Hack, *Die Aktivitäten*, S. 259.

267 Für mehr Informationen zu Kawakita siehe Sierek, Karl, Kawakita. Kosmopolitismus und nationalistische Filmpolitik im Japan und Deutschland der 1930er Jahre, in: *Montage*, AV Jg. 24 (2015) H. 1; Sierek, Karl, *Der lange Arm der Ufa. Filmische Bilderwanderung zwischen Deutschland, Japan und China 1923–1949*, Wiesbaden 2018.

268 Bieber, „Die Tochter des Samurai“, S. 356.

269 Bieber, *SS und Samurai*, S. 137. Diese Praxis hielt sich auch noch nach Einführung des Tonfilms. „Bis sich in der ersten Hälfte der 30er Jahre die Untertitelung durchsetzte, wurden ausländische Tonfilme meist so vorgeführt wie zuvor Stummfilme: mit gedämpftem oder ganz ohne Ton und einem Kommentator, der das Geschehen auf der Leinwand erläuterte.“, ebd., S. 137. Für weitere Informationen bzgl. der *benshi* vgl. auch Kap. 2.3.1.

270 Bieber, *SS und Samurai*, S. 138.

271 Ebd.

Auch Mandschukuo wurde in verschiedenen Filmen thematisiert und der japanische Marionettenstaat somit auf die Leinwand gebracht. 1942 berichtete die *Filmwoche Berlin*, dass in festlichem Rahmen zwei mandschurische Kulturfilme aufgeführt worden seien. Konkret handelte es sich dabei um die Kulturfilme *Die junge Mandschurei* sowie *Die Sojabohne*. „Sie gaben einen fesselnden Einblick in das Leben und Treiben des jungen Kaiserreiches Mandschukuo, dessen Gründungstag sich jetzt zum zehnten Mal jährte.“²⁷² Der *Film-Kurier* berichtete außerdem, dass die Aufführung „unter der Schirmherrschaft des Gesandten des Kaiserreiches Mandschukuo Lü I-Wen und des Präsidenten der Vereinigung zwischenstaatlicher Verbände und Einrichtungen [...]“²⁷³ erfolgt sei, was den kulturpolitischen Charakter der Veranstaltung unterstreicht. An anderer Stelle heißt es anlässlich dieser Aufführung: „Die Veranstaltung dokumentierte sinnfällig die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Deutschland und Mandschukuo und vermittelte interessante Einblicke [...] in die Aufbauarbeit der jungen Mandschurei. Die Fahnen Mandschukuos, Japans und Deutschlands flankierten die Bühne des großen Festsaaes [...]“.²⁷⁴ Das weltpolitische Dreieck inklusive der Mandschurei war anlässlich dieser Filmaufführung für das anwesende Publikum also über die Leinwand hinaus visualisiert worden.²⁷⁵

Die in diesem Kapitel geschilderten Maßnahmen sowie die Beschreibung einiger ausgewählter Filme, die gezeigt wurden, betonen die vielfältigen Versuche, den Film als internationalen ‚Sendboten‘ zwischen den Achsenmächten NS-Deutschland und Japan zu nutzen. Die Zahl deutscher in Japan aufgeführter Filme blieb zwar vor 1939 überschaubar,²⁷⁶ dennoch war Deutschland hier vor dem Ersten Weltkrieg das wichtigste Importland für ausländische Filmproduktionen.²⁷⁷ Umgekehrt gestaltete sich der Export ins Ausland aufgrund der Besonderheiten des japanischen Films jedoch nicht einfach. Die Konsequenzen daraus waren u. a. die Planung und Durchführung der deutsch-japanischen Koproduktion *Die Tochter des Samurai* sowie die Entsendung von Erwin Tokubälz als deutschem Filmbotschafter nach Japan, um ebenfalls diverse Filmprojekte in

272 Kraffy, Erich, Mandschurische Kulturfilme, 25. 03. 1942, BArch R 64-IV / 272, fol. 386.

273 Zwei mandschurische Kurzfilme, in: Film-Kurier, 24. 02. 1942, S. 1.

274 Schwark, Günther, Sondervorführung im Haus der Flieger. Filmdokumente aus Mandschukuo. Agrarkultur und Aufbauarbeit im Lande der Sojabohne, in: Film-Kurier, 28. 02. 1942, S. 1.

275 Bei beiden Filmen handelte es sich potenziell ebenfalls um deutsch-japanische Koproduktionen. Gerhard Niederstraß arbeitete mit Toschioko [sic] Tamura zusammen, die Musik komponierte Egon Kaiser, der anlässlich der oben geschilderten Aufführung am 28. Februar auch eine eigens „von ihm zur Feier der 10. Wiederkehr des Staatsgründungstags des Kaiserreichs Mandschukuo komponierte festliche Ouvertüre“ aufführte, ebd.; Dr. S. R., Filmdokument aus dem Fernen Osten. Altes-junges Land Mandschukuo, in: Film-Kurier, 04. 08. 1942, S. 3.

276 Drewniak, Der deutsche Film, S. 797.

277 Sierek, Der lange Arm, S. 45.

Angriff zu nehmen. Während *Die Tochter des Samurai* auch Mandschukuo thematisiert, zeigen die Projekte von Erwin Toku Bälz nicht nur den Versuch, die deutsch-japanischen Filmbeziehungen zu intensivieren, sondern auch die Unzufriedenheit bzgl. der Effektivität des deutsch-japanischen Kulturfilmabkommens. Beide Projekte sowie die Bedeutung Mandschukuos für die deutsch-japanische Filmkooperation unter Miteinbeziehung der Aufgaben des Ufa-Filmbeauftragten für Ostasien, Johannes Barth, werden im Folgenden besprochen.

2.4.2 Deutschland und Mandschukuo: Kooperation mit der Man'ei

2.4.2.1 Johannes Barth (1891–1981): Ufa-Beauftragter für Ostasien

Person und Aufgabengebiet von Johannes Barth (1891–1981) wurden in der Forschung bis jetzt tendenziell vernachlässigt. Häufig bleibt er durch kurze Erwähnungen in der Sekundärliteratur eine Randfigur innerhalb der deutsch-japanischen Kulturbeziehungen. Ein Beispiel ist die ausführliche Monografie von Hans-Joachim Bieber, in der Barth weitgehend als Autor in Erscheinung tritt bzw. seine Funktion als Ufa-Beauftragter in Japan in kurzen Sätzen immer wieder Erwähnung findet, ohne dass ausführlich auf seine Bedeutung für die deutsch-japanischen Filmbeziehungen eingegangen würde. Häufig wird Barth hier im Kontext der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG)²⁷⁸

²⁷⁸ Die OAG wurde am 22. März 1873 gegründet als eine „private Wissenschafts- und Forschungsgesellschaft mit überregionaler Wirkung – und unzweifelhaft auch mit geschichtlichem Verdienst, denn für viele Jahre war die OAG in Tokyo erste Heimstätte für deutsche und immer wieder auch für andere japanologische Forschungen“, Friese, Eberhard, 120 Jahre OAG – Eine Gesellschaft macht Wissenschaftsgeschichte, in: Walter, Lutz (Hg.), Japan, A cartographic vision. European printed maps from the early 16th to the 19th century, München 1994, S. 9. In der Bekanntgabe zur Gründung der OAG heißt es: „Als Zweck der Gesellschaft wurde bezeichnet, einen gemeinsamen Mittelpunkt für die wissenschaftlichen Bestrebungen im Einzelnen zu schaffen, und auf diese Weise einerseits zu Forschungen anzuregen, andererseits die Ergebnisse derselben grösseren Kreisen zugänglich zu machen“, ebd., S. 9. Auch Erwin von Baelz stand mit dieser Gesellschaft in Kontakt, ebd., S. 10–11. Die von der OAG herausgegebene Schriftenreihe sowie die Publikationen ihrer Mitglieder auch außerhalb dieser Reihe sind für die deutsche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Japan bis zum Ersten Weltkrieg von grundlegender Bedeutung, Hack, Annette, Die deutsch-japanische Gesellschaft Wa-Doku-Kai (1888–1912), in: Haasch (Hg.), Die Deutsch-Japanischen Gesellschaften, S. 20.

aufgegriffen, deren stellvertretender Vorsitzender er war.²⁷⁹ Etwas ausführlicher wird er lediglich in Karl Siereks Monografie besprochen, der ihn immerhin als den „neben Kawakita erfolgreichste[n] Filmhändler im Export/Import-Geschäft zwischen Deutschland und Japan“²⁸⁰ benennt. Darüber hinaus existieren, von Barths eigenen Veröffentlichungen abgesehen, bis heute weder Aufsätze noch Monografien über sein Leben und seine Funktion in den deutsch-japanischen Kulturbeziehungen.

Der Grund hierfür ist vermutlich die auf den ersten Blick dürftige Quellenlage. Abgesehen von Barths eigenen Veröffentlichungen und seinem Nachlass, der sich in den NACP in Washington, D. C. befindet,²⁸¹ scheint kaum Material zu seiner Person überliefert zu sein. Die vorhandenen Unterlagen insbesondere der Ufa, die sich in Berlin befinden, geben jedoch aufschlussreiche Einblicke in seinen Aufgabenbereich und sein Wirken innerhalb der deutsch-japanischen Filmbeziehungen. Wie das nun folgende Kapitel zeigen wird, ist Johannes Barth eine wichtige Schlüsselfigur im Kontext der deutsch-japanischen Kultur- bzw. Filmbeziehungen und sollte in der Forschung auch dementsprechend berücksichtigt werden.

Zunächst ein paar Worte zu Barths Werdegang, der sich anhand seiner Autobiografie rekonstruieren lässt.²⁸² Geboren am 5. Dezember 1891 in Bremen,²⁸³ absolvierte er eine Handelslehre,²⁸⁴ die früh auf die Entwicklung und Pflege von internationalen Kontakten ausgerichtet war.²⁸⁵ Nach Abschluss seiner Lehrjahre nahm Barth eine Stelle in der chinesischen Außenstelle der Firma Arnhold, Karberg & Co. an und reiste 1912 nach China ab.²⁸⁶ Als der Erste Weltkrieg ausbrach, hielt er sich immer noch in diesem Land auf,

279 Bieber, SS und Samurai, S. 823. Im Vorwort seiner Autobiografie heißt es in diesem Kontext, dass Barth „die ‚alte OAG‘ gewissermaßen idealtypisch“ verkörpert habe: Schließlich seien zwei Drittel der Gründungsmitglieder Kaufleute gewesen, „und bis heute [1984] sind unter den OAG-Mitgliedern die Geschäftsleute in der Mehrzahl“: Rainer Lindberg, „Vorwort des Herausgebers.“, in Barth, Johannes, *Als deutscher Kaufmann in Fernost. Bremen – Tsingtau – Tōkyō, 1891–1981*, Berlin 1984, S. 8.

280 Sierek, *Der lange Arm*, S. 400.

281 Hierin finden sich vorwiegend Unterlagen zu Barths’ finanziellen und materiellen Besitzverhältnissen im Zuge der Repatriierung nach Kriegsende, Barth, Johannes, 1945–1952, Case Files, 1945–1952, Record Group 331: Records of Allied Operational and Occupation Headquarters, World War II, 1907–1966, NACP.

282 Barths Autobiografie ist in diesem Kontext die ausführlichste und daher bedeutendste Quelle, Barth, *Als deutscher Kaufmann*. Jedoch muss sie selbstredend mit der entsprechenden Vorsicht und Kritik gelesen werden.

283 Ebd., S. 19.

284 Ebd., S. 23.

285 So widmete sich Barth u. a. dem Studium von Sprachen, da „gute Fremdsprachenkenntnisse die erste Bedingung für einen jungen Mann waren, der sein Leben dem internationalen Handel widmen sollte.“, ebd., S. 30.

286 Ebd., S. 36.

sodass er nach Tsingtau einberufen wurde und dort in japanische Kriegsgefangenschaft geriet.²⁸⁷ Während dieser Zeit erlernte er die japanische Sprache.²⁸⁸ Nach seiner Entlassung und einem kurzen Aufenthalt in der Heimat gründete er in Kooperation mit japanischen Geschäftspartnern eine Handelsfirma, die von seinen Geschäftsbeziehungen zu Deutschland profitieren sollte.²⁸⁹ Schwerpunkte waren hier zunächst der Glas- und Metallhandel. Jedoch spricht Barth von einem dritten Geschäftszweig, der ihn persönlich schon immer fasziniert habe: dem Vertrieb von Spielfilmen in Japan.

„Ich hatte viele Berichte über die Lage in Japan an deutsche Filmproduzenten geschickt und Vorschläge gemacht, wie man dieses Geschäft reorganisieren könnte, aber bis jetzt hatte ich keine einzige Vertretung bekommen oder Geschäfte gemacht, die die Zeit gelohnt hätten. Ich hatte sogar auf eigene Rechnung einen deutschen Film gekauft, den ich in Deutschland gesehen hatte und für den ich guten Erfolg in Japan erwartete. Es war ein deutscher Nachkriegsfilm von der Art wie ‚Im Westen nichts Neues‘, ein Antikriegsfilm. [...] [A]ber es gab in Japan eine Zensur für ausländische Filme, und die Zensoren mochten keine Antikriegspropaganda in einer Zeit, als in Japan starker Militarismus herrschte. [...] Der Film wurde so entstellend zusammengeschnitten, daß er jeden Wert verlor und niemals in Japan gezeigt wurde. Bei diesem ersten Filmgeschäft habe ich einen großen Verlust einstecken müssen.“²⁹⁰

287 Ebd., S. 47. Seine Erlebnisse im Kriegsgefangenenlager beschrieb Barth nicht nur in seiner Autobiografie, sondern auch in einem Kriegstagebuch aus dem Jahr 1915, das von der OAG veröffentlicht wurde, Barth, Johannes, Tsingtau Tagebuch, Tōkyō 1985. 1968 kehrte er nach Bandō zurück und verfasste auch hierüber eine kleine Schrift unter dem Titel *Gojūnen no yume (50 Jahre – Ein Traum)* (handschriftlich in japanischer Sprache, mit schwarz-weiß Fotografien), die u. a. auch im Deutschen Haus in Bandō aufbewahrt wird. Auf der privat von einem Historiker gepflegten Website *Tsingtau und Japan 1914–1940. Historisch biographisches Projekt* ist dieses Buch virtuell in einer deutschen Übersetzung einsehbar, Schmidt, Hans-Joachim, Tsingtau und Japan 1914 bis 1920. Historisch-biographisches Projekt. URL: <http://www.tsingtau.info/index.html?nachkrieg/barth1968.htm> (22.07.2024). Das Deutsche Haus in Naruto stellte dies im Rahmen der Sonderausstellung „Aus den Archiven des Deutschen Hauses“ vom 20. Januar bis 24. Februar 2013 aus, Kawakami, Saburō/Telschig, Robert, Sonderausstellung „Aus den Archiven des Deutschen Hauses“, in: Ruhe. Bericht des Deutschen Hauses in Naruto (2013) H.12, S. 6. Für mehr Informationen über das Kriegsgefangenenlager selbst siehe Krebs, Gerhard, Der Chor der Gefangenen. Die Verteidiger von Tsingtau in japanischen Lagern, in: Hinz, Hans-Martin/Lind, Christoph (Hg.), Tsingtau, Ein Kapitel deutscher Kolonialgeschichte in China 1897–1914, Berlin 1998; Krebs, Gerhard, Die etwas andere Kriegsgefangenschaft. Die Kämpfer von Tsingtau in japanischen Lagern 1914–1920, in: Overmans, Rüdiger (Hg.), In der Hand des Feindes, Kriegsgefangenschaft von der Antike bis zum Zweiten Weltkrieg, Köln 1999; Krebs, Gerhard, Die Verteidiger von Tsingtau in japanischen Kriegsgefangenenlagern 1914–1919, in: Wiczorek (Hg.), Ferne Gefährten.

288 Barth, Als deutscher Kaufmann, S. 60.

289 Ebd., S. 73.

290 Ebd., S. 93–94.

Erst 1933, so Barth weiter, habe er „ziemlich unerwartet“²⁹¹ ein Telegramm von der Ufa erhalten mit dem Angebot, ihre Vertretung zu übernehmen. Dies habe er sofort angenommen. „[N]ach kurzer Zeit war ich der Repräsentant der gesamten deutschen Filmindustrie in Japan.“²⁹² Dies widerspricht zumindest partiell den Unterlagen der Ufa: Hier existiert ein Vertrag zwischen der Filmfirma und Johannes Barth, der auf den 29. Januar 1926 datiert ist und der ihm die uneingeschränkte Verfügung über die zwischen 1. Juni 1925 und 31. März 1926 hergestellten bzw. noch herzustellenden Filme für das Lizenzgebiet Japan zusicherte.²⁹³ Barths Aktivität hatte sich demnach vor der offiziellen Übernahme der Ufa-Vertretung nicht wie dargestellt nur auf einen Film, den er auf eigene Initiative einkaufte, beschränkt: Seine Firma, die Mercator Trading Company, wurde durch diesen Vertrag „zum General-Repräsentanten der Universum Film Aktiengesellschaft für das Gebiet des Kaiserreiches Japan ernannt.“²⁹⁴

Fest steht jedenfalls, dass er ab 1933 als Filmbeauftragter der Ufa für das gesamte ostasiatische Gebiet zuständig war, Mandschukuo inbegriffen. Sein Aufgabengebiet erweiterte sich zwischen 1933 bis 1938 dahingehend, dass er vor der Monopolisierung unter dem Dach der Ufa auch andere Filmfirmen in Japan vertrat: „Ich [bin] nach wie vor der Vertreter der UFA fuer [sic] den Fernen Osten und kann hinzufuegen [sic], dass mir soeben mit Einverständnis der UFA von Seiten der TOBIS angeboten wurde, nun auch sie zu vertreten.“²⁹⁵ Damit bildet sein Aufgabengebiet eine wichtige Verbindung zwischen den Tätigkeiten von Erwin Toku Bälz, Mandschukuo und Japan als neuem Absatzmarkt sowie dem deutsch-japanischen Kino ASIA, das 1935 in Harbin gegründet wurde (s. Kapitel 2.4.2.3). So war Johannes Barth indirekt auch als Experte bei der Bearbeitung von *Moyuru ôzora* beteiligt – Bälz benennt ihn im Vorfeld als Fachmann, um die Tauglichkeit des Films für den deutschen Markt zu beurteilen (s. Kapitel 3.4.1.1) und erwähnt ihn außerdem gegenüber der *Japan Times* als Kontaktperson für die Bearbeitung eines weiteren japanischen Films für Deutschland (s. Kapitel 3.3.2). Als Barth auf Wunsch der Ufa Anfang der 1940er-Jahre nach Deutschland reiste,²⁹⁶ um vor Ort über die Lage des

291 Ebd., S. 94.

292 Ebd. Aus den Unterlagen der Ufa geht hervor, dass Barth am 5. August 1940 der Vertrieb der Bavaria Kulturfilm übertragen wurde, Universum Film, Betr.: Kulturfilm für Japan, 21. 11. 1940, BArch R 109-I/1374, ohne fol.

293 Mündliche Vereinbarung zw. Mercator-Trading GmbH und Ufa, 29. 01. 1926, BArch R 109-I/5502, ohne fol.

294 Sierek, Der lange Arm, S. 513.

295 Barth, Johannes, Brief an Dr. Knoll, Deutsche Handelsvertretung in Hsinking, 10. 03. 1938, PAA RZ 514/61263, ohne fol.

296 Dass er diese Reise tatsächlich auf ausdrücklichen Wunsch der Ufa antrat, ist in seiner Autobiografie nachzulesen: „Die UFA bat mich, eine Reise nach Deutschland zu unternehmen, um über die Lage in Japan zu berichten [...]“, Barth, Als deutscher Kaufmann, S. 113. In den Unterlagen der

deutschen Films auf dem ostasiatischen Markt zu berichten, übernahm Toku Bälz seine Vertretung.²⁹⁷

Barths Aufgabengebiet umfasste während seiner Zeit als Ufa-Filmbeauftragter die Verhandlungen bzgl. Spiel- und Kulturfilmen, wobei er nicht nur mit den üblichen bürokratischen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, sondern auch mit einem mangelhaften Informations- und Kommunikationsnetz. So klagte er am 26. Juni 1940 gegenüber der Ufa:

Ufa finden sich ebenfalls mehrere Vermerke zu seiner Reise – so wurde im Juli bspw. die Ankunft Barths in Deutschland gemeldet, Punkt 9: Mandschukuo, 29. 07. 1941, BAArch R 109-I / 1612, ohne fol. Am 30. September wurde er persönlich zu einer Besprechung empfangen: „Inzwischen erscheint Herr Barth aus Japan. Herr Dr. Schwarz begrüsst Herrn Barth und gibt seiner Freude darüber Ausdruck, dass es nun endlich gelungen sei, mit Herrn Barth persönlich Fühlung zu nehmen, nachdem Herr Barth seit langem sich so erfolgreich für den deutschen Film eingesetzt habe.“, Ufa, 110. Auslandsbesprechung, 30. 09. 1941, BAArch R 109-I / 1612, ohne fol.

- ²⁹⁷ Eben dieser Umstand zeigt aber auch das angespannte Verhältnis zwischen den beiden Männern. Barth widmet Bälz in seiner Autobiografie einen längeren Abschnitt: „Vor ein paar Monaten war bei der deutschen Botschaft in Tōkyō ein Telegramm mit der Nachricht, daß ich Deutschland mit einem japanischen U-Boot in Richtung Japan verlassen würde, angekommen. Das hatte Herr Bälz erfahren, mit dem ich vier Jahre zuvor bei meiner Abreise vereinbart hatte, daß er während meiner Abwesenheit den Vertrieb der deutschen Filme in Japan übernehmen sollte. [...] Ich hatte einige Zeit mit ihm zusammengearbeitet. [...] Als sich meine Rückkehr unerwartet verzögerte, verlängerte sich in gegenseitigem Einverständnis auch die Vereinbarung mit Bälz, aber die Berichte über das japanische Filmgeschäft, die er von Zeit zu Zeit telegraphierte, mißfielen der Leitung der UFA im Berliner Büro, wo ich angestellt war. Die Unzufriedenheit des Direktors mit der Art, wie Bälz das Japangeschäft handhabte, war einer der Gründe gewesen, warum sie meine Idee, wieder nach Japan zu gehen, so begeistert unterstützt hatten. Toku Bälz hatte jedoch inzwischen gemerkt, daß der Vertrieb deutscher Filme in Japan für ihn ein ziemlich einträgliches Geschäft war, und so freute er sich nicht besonders über meine Rückkehr. Er stand mit dem Kulturattaché [sic] der deutschen [sic] Botschaft in Tōkyō auf gutem Fuß, und zusammen versuchten sie, Meisinger zu veranlassen, ein Telegramm nach Berlin zu schicken und gegen meine Rückreise nach Tōkyō zu protestieren. Sie sagten ihm, ich sei nicht mit ganzem Herzen Nazi und darüber hinaus schon ein alter und weißhaariger Mann, der in Japan ohne großen Nutzen sei.“, Barth, Als deutscher Kaufmann, S. 152. Die Hervorhebung wurde aus der Originalquelle übernommen. Im Weiteren Verlauf des Textes beschreibt Barth nicht ohne Genugtuung, dass er dank eines neuen Haarpflegemittels seine von Natur aus braune Haarfarbe zurückbekommen habe und dies für Bälz in einer peinlichen Situation geendet habe, da er in den Augen der Verantwortlichen nun offensichtlich gelogen habe. Außerdem spricht er Bälz gute Japanisch-Kenntnisse ab, mindert also seine Qualifikation, ebd., S. 152–154. Barths Aussage in diesem Kontext ist insofern kritisch zu betrachten, als er Bälz' Grund für den Aufenthalt in Japan zwischen 1940 und 1945 nicht korrekt wiedergibt: Ihm zufolge habe er sich aufgrund privater Studien über das japanische Theater im Land aufgehalten, ebd., S. 152. Bälz hatte zwar in der Tat eine solche Studienreise unternommen, jedoch bereits Ende der 1920er Jahre. Folglich verschweigt Barth hier den Umstand, dass Bälz ebenfalls offiziell mit Filmprojekten von Seiten beider Regierungen betraut gewesen war, und erhöht dadurch seine eigene Qualifikation. Auch Bälz' Todesdatum ist mit 1944 falsch angegeben, ebd., S. 153.

„Es würde mir wahrscheinlich möglich sein, noch bedeutend mehr Kulturfilme in Japan zu verkaufen, als es augenblicklich der Fall ist, wenn die einzelnen Produzenten mich von Zeit zu Zeit über ihre Produktion informieren und mit den nötigen Unterlagen versehen würden. Die besten Bedingungen für alle Beteiligten würde ich vermutlich durchdrücken [sic] können, wenn der Verkauf ausschliesslich in meiner Hand läge, wie es bei den Spielfilmen der Fall ist. Die japanischen Interessenten haben sich allmählich daran gewöhnt, in Angelegenheiten des deutschen Films zu mir zu kommen [...]“. ²⁹⁸

Die Auswahl der für Japan und China bestimmten Filme oblag jedoch nicht ihm, sondern der japanischen Seite.²⁹⁹ Allerdings hatte er zumindest in der Vorauswahl einen gewissen Einfluss und konnte Filme bei den deutschen Firmen vorbestellen: „Die J. B.-Sendung wird in Japan auf Lager genommen und von Herrn Barth nach seiner Rückkehr für die ostasiatischen Länder angeboten.“³⁰⁰ Hierbei handelt es sich um Filme, die Barth als „für den ostasiatischen Markt [...] geeignet befunden“³⁰¹ hatte. Darüber hinaus formulierte er Vorschläge für die Verbesserung der deutsch-japanischen Filmbeziehungen und informierte in Berichten und einem Vortrag über die „filmpolitische und filmwirtschaftliche Lage des japanischen Imperiums und seiner Einflussgebiete in Asien“.³⁰² Im Politischen Archiv des Auswärtigen Amts in Berlin finden sich außerdem Rechnungen für Filmmaterial, die an Johannes Barth übersendet wurden und die einen Aufschluss über die ökonomischen Aspekte seiner Arbeit geben.³⁰³

Nach Kriegsende wurde Barth im Zuge der Repatriierung zunächst enteignet und zurück nach Deutschland geschickt.³⁰⁴ Unterlagen über diesen Vorgang und die Ver-

298 Barth, Johannes, Brief an Ufa, 26. 06. 1940, BArch R 109-I/1374.

299 Betr. Ihr Schreiben vom 12. März, Kulturfilme für Japan und China, 21. 03. 1940, BArch R 109-I/1374, ohne fol.

300 Brief an Deutsche Filmexport GmbH, Betr. Japan, 29. 10. 1941, BArch R 109-I/1374, ohne fol.

301 Ebd., ohne fol.

302 Aus einem Briefwechsel zwischen dem 24. November und dem 8. Dezember 1941 zwischen Ufa und Bavaria geht hervor, dass Barths Vorschläge, die er am Ende eines Berichts vorlegte, vorerst nicht praktisch bearbeitet werden könnten, BArch R 109-I/1374, ohne fol. Vom 7. Oktober 1941 ist ein Bericht aus seiner Feder überliefert, Barth, Johannes, Bericht über die Filmwirtschaftliche Lage in Japan und den von ihm beherrschten ostasiatischen Gebieten, 07. 10. 1941, BArch R 64-IV/162, fol. 2–21. Auch Erwin Toku Bälz schickte in seiner Funktion als Barths Stellvertreter solch einen Bericht an die Ufa, Bälz, Erwin Toku, Vorläufiger Bericht über das japanische Filmwesen, März 1941, BArch R 64-IV/159, fol. 43–57, sowie BArch R 109-I/1612, ohne fol.

303 Auswärtiges Amt, Abt. Kult-, Pol., Akten betreffend: Nachschub Tokio, Bd. 1, 1943–1944, PA AA RZ/501/67657.

304 Dort betätigte er sich zunächst als Schulbuchautor, Bieber, SS und Samurai, S. 1103.

waltung seines Besitzes finden sich in den NACP in Washington, D. C.³⁰⁵ Interessanterweise erlangte er nicht nur 1952 seinen Besitz zurück und durfte wieder nach Japan einreisen,³⁰⁶ sondern war nur zwei Jahre später erneut im Filmbereich tätig. Dies zeigt sich in einem 1954 verfassten Schreiben Barths an die Transit GmbH, in dem illegale Aufführungen deutscher Filme in Japan thematisiert werden.³⁰⁷

Die vorigen Ausführungen sind nicht als vollständige Auflistung von Barths Aufgabenbereich bzw. seiner Funktion zu sehen, sondern sollen vielmehr vor Augen führen, welches Potenzial seine Arbeit für eine weitere Aufarbeitung des deutsch-japanischen Filmaustauschs bietet. Als Ufa-Filmbeauftragter für ganz Ostasien hatte Johannes Barth eine Schlüsselposition inne, die er sich zumindest zeitweise während seines Aufenthalts in Deutschland mit Erwin Toku Bälz teilen musste. In dieser Hinsicht besonders aufschlussreich ist seine Arbeit hinsichtlich des Filmgebiets Mandschukuo, das mithilfe des japanischen Bündnispartners nicht nur als neuer Absatzmarkt für den deutschen Film erschlossen werden sollte, sondern welches auch umgekehrt bei der Einfuhr deutscher Filme nach Japan eine große Rolle spielte. Im nächsten Kapitelabschnitt soll es um ebenjenen Themenkomplex gehen. Wichtige Kernpunkte sind hier die Kooperation mit der Man'ei sowie der Betrieb des deutsch-japanischen Kinos ASIA in Harbin. Die Unterlagen der Ufa bilden hierfür eine wichtige Grundlage.

2.4.2.2. Kooperation mit der Man'ei

Wie bereits an anderer Stelle geschildert, war Kawakita Nagamasa eine zentrale Figur in den deutsch-japanischen Filmbeziehungen. Mit seiner Firma Tōwa Shōji war er lange Zeit der hauptsächliche Ansprechpartner und Verantwortliche für die deutsche Filmverteilung nach Japan (s. Kapitel 2.4 und 2.4.3). Dies änderte sich jedoch Ende der 1930er-Jahre. Wie aus dem Schriftverkehr von Johannes Barth mit der Ufa hervorgeht, war nun an erster Stelle die mandschurische Filmgesellschaft Man'ei für den deutschen Filmimport verantwortlich.

305 Barth, Johannes, 1945–1952, Case Files, 1945–1952, Record Group 331: Records of Allied Operational and Occupation Headquarters, World War II, 1907–1966, NACP.

306 Barth, Als deutscher Kaufmann, S. 196.

307 Barth erwähnt in diesem Schreiben außerdem nicht nur die illegalen Aktivitäten von Bälz' ehemaligem Sekretär Yamada, die in der vorliegenden Dissertation an anderer Stelle erwähnt werden (vgl. Kap. 3, Fußnote 449), sondern auch, dass er in den Vorgang der vom Custodian of Enemy Property und dem Japanischen Finanzministerium beschlagnahmten deutschen Filme, die frei gegeben werden sollten, involviert war, Barth, Johannes, Brief an die Transit-Film GmbH, 10. 04. 1954, BArch R 109-I/2184.

Die Man'ei³⁰⁸ (Manshū eiga kyōkai, Manchurian Film Corporation, auch M. F. C. abgekürzt) wurde im August 1937 gegründet.³⁰⁹ Zu diesem Zeitpunkt war die japanische Regierung zu der Überzeugung gelangt, dass der nationale Ruf Mandschukuos zu wichtig sei, um ihn der einheimischen Bevölkerung zu überlassen, sodass mit der Man'ei eine semioffizielle Gesellschaft ins Leben gerufen wurde.³¹⁰ Ihre Aufgabe als offizielles Filmstudio Mandschukuos wurde in einer englischsprachigen Broschüre veröffentlicht:

„[to] control the exportation, importation and distribution of motion picture films and to carry on enterprises relating to the production of educational, cultural and entertainment films, with a view to contributing to the exaltation of the national spirit and to the promotion of national education.“³¹¹

308 Für die Abkürzung ‚Man'ei‘ finden sich mehrere Schreibweisen, auch ‚Manei‘. Die vorliegende Arbeit entscheidet sich für ersteres, behält aber andere Varianten in den zitierten Passagen aus Sekundär- und Primärliteratur bei.

309 Baskett, *The attractive empire*, S. 29. Yomota dagegen benennt die Gründung bereits im Jahr 1936, Yomota, *Im Reich*, S. 92. Laut des Berichts von Johannes Barth war erst 1935 das Filmwesen in Mandschukuo geregelt worden. Die Absicht dahinter sei die „Aufklärung und Erziehung des auf einer recht niedrigen Kulturstufe stehenden Volkes der Mandschurei (d. i. Chinesen in der Mandschurei) durch den Film.“, Barth, Johannes, Bericht über die Filmwirtschaftliche Lage in Japan und den von ihm beherrschten ostasiatischen Gebieten, 07.10.1941, BArch R 64-IV / 162, fol. 8. Für weitere Literatur bzgl. des mandschurischen Films siehe auch Yomota / Kaffen, *What is Japanese cinema?*, S. 90–95; Yamaguchi, Takeshi, *Aishū no Manshū eiga*. [Die Wehmut mandschurischer Filme], Tōkyō 2000; Yamaguchi, Takeshi, *Maboroshi no kinema Man'ei*. Amakasu Masahiko to katsudōya gunzō. [Das Kino Man'ei, eine Vision. Amakasu Masahiko und die Filmschaffenden], Tōkyō 2006; Nan, Ryūzui, „Manshūkoku“ ni okeru manshū no senbu kyōka kōsaku. [The propaganda and enlightenment of Manchukuo Film Association Ltd. in Manchuria], in: *Ajia Keizai* (Quarterly journal of Institute of Developing Economies Japan External Trade Organization) Jg. 51 (2010) H. 8; Hong, Sookyeong, *Between Ideology and Spectatorship. The „Ethnic Harmony“ of the Manchuria Motion Picture Corporation, 1937–45*, in: *Cross Currents e-Journal* (2012) H. 5. Explizit mit der Beteiligung der chinesischen Filmschaffenden beschäftigt sich Ma, Yuxin, *Collaborating with Japanese in Making Entertainment Movies for Chinese Viewers. Chinese Filmmakers at Manchurian Film Association*, in: *The Chinese Historical Review* Jg. 27 (2020) H. 2.

310 Baskett, *The attractive empire*, S. 29.

311 *Motion Pictures in Manchuria*, zitiert nach ebd. Für genauere Informationen über Gründung, Aufgaben und Geschichte der Man'ei siehe auch Yomota, *Im Reich*, S. 92–95; Yamaguchi, *Maboroshi*, S. 52–61; Baskett, *The attractive empire*, S. 28–33. Yomota betont explizit, dass die Man'ei lange Zeit als „Schandfleck“ der japanischen Filmgeschichte gegolten habe und es daher gleichsam einem Tabubruch gleichgekommen sei, sich mit dieser Filmgesellschaft in der Forschung auseinanderzusetzen, Yomota, *Im Reich*, S. 92. Auch Peter B. High erwähnt den schlechten Ruf, den die Filme der Man'ei bereits zeitgenössisch in Japan besaßen, was allerdings weder Tōhō noch Shōchiku daran gehindert habe, die Kooperation zu suchen, um die Star-Schauspielerin der Man'ei, Ri Koran (auch bekannt als Li Xianglan, geb. Yamaguchi Yoshiko) in ihren Filmen einsetzen zu können, High, *The Imperial Screen*, S. 275. Für nähere Informationen zu dieser Schauspielerin siehe auch Yomota, *Im Reich*, S. 93; Lv, Yanhong, *Ri Kōran no kokuseki no „nazo“ to „manshū“ no senden senryaku*. [The

Zusammenfassend hielt die Man'ei die Kontrolle über die gesamte Filmproduktion und -verteilung im nördlichen und nordöstlichen China. Zum Zeitpunkt ihrer Gründung war die Man'ei technisch und personell noch von Tōhō abhängig,³¹² allerdings betont Baskett, dass die mandschurische Filmgesellschaft im Gegensatz zum Marionettenstaat nicht nur dem Schein nach unabhängig gewesen sei. „Manei broke away from the [...] colonial management mentality [...] and the studio actively challenged the film industries of China, Europe, and even Japan.“³¹³

Ein Artikel, der am 12. August 1943 im *Film-Kurier* veröffentlicht wurde, beschreibt die Man'ei folgendermaßen:

„Sie war die Monopolgesellschaft im Auftrag der Regierung, die die Filmaus- und einfuhr, die Filmverteilung und die Filmproduktion ausschließlich in der Hand hatte. In den sechs Jahren seit ihrer Gründung hat sich die Gesellschaft zu einem Unternehmen von außerordentlicher nationaler Bedeutung entwickelt, das über modern eingerichtete Studios und einen ausgezeichneten Stab von Schauspielern, Regisseuren, Kameramännern und technischem Personal verfügt.“³¹⁴

Dies sei umso bedeutsamer, da die Filmproduktion in Mandschukuo gänzlich neu aufgebaut werden müsse. Der Artikel beschreibt im Folgenden den Umfang der Man'ei-Studios: ein 200 ha großes Gelände, das alle Zweige der Filmindustrie beherberge: Verwaltung, Ateliers, Entwicklungsanlagen, Kopierapparate, Orchesterräume, Vorführsäle, eine Schule zur Ausbildung von Technikern und Schauspielern sowie ein Laboratorium für die Entwicklung neuer, an die mandschurischen Verhältnisse angepasster Verfahren. Hier sei beispielsweise eine zerlegbare, transportable Tageslichtsilberwand entwickelt worden, um Filmvorführungen auf dem Land zu ermöglichen.³¹⁵ Eine weitere Besonderheit sei die „bisherige Filmferne der landwirtschaftlichen Bevölkerung, die nur einen ganz einfachen Filmstil“³¹⁶ erlaube. Ebenso muss die kulturelle Vielfalt Mandschukuos berücksichtigt werden, die Filme in mehreren Sprachen erforderlich

Secret of Li Xianglan's Nationality and the Propaganda of the Manchukuo Film Association], in: Bulletin of the Faculty of Sociology, Ryūkoku University Jg. 39 (2011). Viele Filme der Man'ei befinden sich gegenwärtig im heutigen Russland und wurden nach Zusammenbruch der Sowjetunion gefunden, Yamaguchi, Aishū, S. 3. Dies liegt daran, dass nach Ende des Kriegs viel Material von der Sowjetunion beschlagnahmt wurde, Yomota, Im Reich, S. 95.

312 Yomota, Im Reich, S. 93.

313 Baskett, The attractive empire, S. 29.

314 Hsinking gibt Auskunft. Mandschukuos Filmaktivität, in: *Film-Kurier*, 12. 08. 1943, S. 3.

315 Ebd.

316 Ebd.

machte, „hauptsächlich Japanisch, Chinesisch, Mongolisch und Russisch [...], ein Problem, das durch anderssprachige Titel und Sonderproduktionen gelöst“³¹⁷ wurde. Trotzdem wird Mandschukuo als „dankbares Arbeitsfeld auf dem Gebiete des Films“³¹⁸ bezeichnet. „Ein Besuch bei der Manei vermittelt den Eindruck, daß man sich dort mit Energie und Zielbewußtheit der gestellten Aufgabe widmet und daß man sich auch gleichzeitig der außerordentlichen Möglichkeiten bewußt ist.“³¹⁹ Dieser Artikel zeigt neben der positiven Darstellung der Manei auch, dass sich NS-Deutschland bemühte, die Filmproduktion im fernen Mandschukuo für den deutschen Leser interessant zu machen. Einen ähnlichen Zweck dürften die bereits angesprochenen Kulturfilm über dieses Land verfolgt haben (s. Kapitel 2.4). Auch die DKG berichtete positiv über die M. F. C:

„Die 1937 geschaffene Mandschukuo Filmgesellschaft ‚Manei‘ hat sich seit ihrer Gründung zu einem wichtigen Faktor in der nationalen Aufklärungs- und Erziehungsarbeit des Staates entwickelt. Die Gesellschaft, die als Monopolgesellschaft, im Auftrag der Regierung geschaffen, die Filmaus- und -einfuhr, die Filmproduktion und die Filmverteilung des Landes ausschließlich in der Hand hatte, sah sich vor die besonders schwierige Aufgabe gestellt, den Film in einem Staat zu verbreiten, dessen Bevölkerung zum größten Teil auf dem Lande lebt, wo keine Filmtheater, ja kaum Räume zur Filmvorführung zur Verfügung standen. [...] In den modern eingerichteten Anlagen der ‚Manei‘ sind alle Gebiete der Filmindustrie zusammengefasst worden.“³²⁰

Auf Grundlage des mandschurisch-deutschen Handelsabkommens³²¹ wurde die Manei zu einer Schnittstelle der deutsch-japanischen Filmbeziehungen, da seitdem Verträge mit deutschen Filmfirmen abgeschlossen wurden. Ab diesem Zeitpunkt erhielt die Manei nicht nur die Verteilungsrechte für deutsche Filme in ganz China, sondern auch

317 Ebd.

318 Ebd.

319 Ebd.

320 DKD Film, Der Film in Mandschukuo. Zerlegbare transportable Tageslichtsilberwand / Fahrbare Vorführanlagen, BArch R 34 / 528.

321 Das deutsch-mandschurische Handelsabkommen wurde am 30. April 1936 abgeschlossen, bemerkenswerterweise ohne dass NS-Deutschland Mandschukuo im Vorfeld offiziell anerkannt hatte. Informationen zu den deutsch-mandschurischen Wirtschaftsbeziehungen finden sich auch in den Beständen der DJG des Bundesarchivs Berlin. Am 18. Juni 1936 bspw. wird in den *Deutsch-Japanischen Nachrichten* berichtet, dass in Berlin die Errichtung einer mandschurischen Handelsvertretung geplant sei, „um die Wirtschaftsbeziehungen zwischen beiden Ländern auch auf diese Weise zu vertiefen.“, *Deutsch-Japanische Nachrichten*. Demnächst mandschurische Handelsvertretung in Berlin, 18. 06. 1936, BArch R 64-IV / 287, fol. 2. Im selben Jahr wurden auch konkrete Regelungen für den Warenverkehr mit Mandschukuo beschlossen, *Deutsch-Japanische Nachrichten*, Vorschriften für den Warenverkehr mit Mandschukuo, 18. 06. 1936, BArch R 64-IV / 287, fol. 3.

die Filme, die für Japan bestimmt waren, mussten über sie importiert und dann weitergeleitet werden.³²² Wenig begeistert zeigte sich die Firma Tōwa Shōji unter der Leitung Kawakitas, der wie bereits erwähnt bis dato allein für die Verteilung deutscher Filme in Japan zuständig gewesen war.³²³ Nun musste auch er sie zwangsläufig über die Man'ei importieren. Barth berichtete hierzu: „Die M. F. C. beliefert die Theater (auf Prozentualbasis) vor allem mit der japanischen Produktion, dann mit der noch geringen (an Menge und Qualität) eigenen Produktion und mit deutschen Filmen.“³²⁴

Wie sich aus den Unterlagen, wie z. B. aus den von Johannes Barth an die Ufa gesendeten Briefen, ablesen lässt, war die Zusammenarbeit zwischen der Man'ei, den japanischen Filmverleihern und den deutschen Filmfirmen keinesfalls ohne Komplikationen. Zunächst schien die Kooperation gut zu funktionieren. Am 1. Oktober 1938 war ein Vertrag mit der Man'ei abgeschlossen worden, der als Monopolgebiet das japanische Kaiserreich sowie die Stadt Dairen bis 31. Dezember 1943 angab. Es wurde festgelegt, dass bis 31. Dezember 1938 20 Spielfilme, bis 31. März 1939 dann die restlichen Spielfilme abgenommen werden sollten.³²⁵ Im Januar 1939 begann Barth weisungsgemäß die Vor-

322 Auch mit italienischen Filmen wurde so verfahren, Yamaguchi, Maboroshi, S. 76.

323 Ebd., S. 240–241. In diesem Kontext ist ein Schreiben eines R. A. Gottlieb von Interesse, das am 4. Januar 1941 an den Leiter des Fachamtes Filmaußenhandel gerichtet worden war. In diesem beschreibt er nicht nur seinen persönlichen Werdegang, sondern gibt auch einen kurzen Bericht über die „gegenwärtige Lage des Filmmarkts im Fernen Osten und über die Möglichkeiten des Exports deutscher Filme“, Gottlieb, R. A., Brief an Herrn Dr. Schwartz, 04. 01. 1941, BAArch R 109-I/1612, ohne fol. Der Hintergrund dieses Schreibens ist das Bestreben Gottliebs, selbst in diesem Geschäftsgebiet aktiv zu werden. Aufgrund der Beziehungen seiner Firma, „The German Asiatic Trading Company R. A. Gottlieb“, habe er die Möglichkeit, „nicht nur moderne deutsche Apparaturen, sondern in erster Linie auch deutsche Filme im grossem [sic] Ausmaß zu vertreiben [...]“. Aufschlussreich ist hier außerdem, dass er sich als der „einzige und älteste deutsche technisch gebildete Film- und Kinofachmann im Fernen Osten“ bezeichnet und sich so von Johannes Barth und Erwin Toku Bälz abzuheben versucht. Auch im Hinblick auf Kawakita benennt er sich explizit als Konkurrenten. Gottlieb schließt seinen Brief mit den Worten, dass er „am Filmverleihgeschäft nicht nur für China, sondern im besonderen Maße auch für Japan und Madschukuo [sic] interessiert“ sei. „Sollte eine oder die andere deutsche Herstellerfirma in einem der in Frage kommenden Länder bereits oder noch vertraglich gebunden sein, dann bitte ich mir für den Ablauf des betreffenden Vertrages die Möglichkeit auch der Übernahme dieser Vertretungen offen zu halten, damit [...] die Wahrung der deutschen Filmexportinteressen im Fernen Osten bei einer deutschen und fachlich fundierten Firma liegt.“, ebd., ohne fol. Seine Bemühungen scheinen erfolglos geblieben zu sein, da sich keine weiteren Belege für eine Involvierung Gottliebs finden lassen.

324 Barth, Johannes, Bericht über die Filmwirtschaftliche Lage in Japan und den von ihm beherrschten ostasiatischen Gebieten, 07. 10. 1941, BAArch R 64-IV/162, fol. 8. Die Hervorhebung wurde aus der Originalquelle übernommen.

325 Vertragsauszug, 01. 10. 1938, BAArch R 109-I/1612, ohne fol.

besprechungen mit der Man'ei „über den Abschluss eines entsprechenden Kulturfilmabkommens für die Gebiete Japan, Korea, Mandschurei, China [...]“. ³²⁶ 1941 resümierte er:

„Ich sah damals den besseren Weg in einem Import über die M. F. C., von der wir Devisen erhielten und durch die im Jahre 1939 eine größere Anzahl von Filmen nach Japan und den anderen Ländern Ostasiens gebracht werden konnte als je zuvor. – Als einen weiteren großen Erfolg dieser guten Beziehungen zur M. F. C. ist zu buchen [sic], daß auch der Olympia-Film durch die Mandschurei nach Japan hereinkommen konnte, was sonst nie gelungen wäre. – Es war verabredet, daß das Geschäft über 30–50 deutsche Filme jährlich sich wiederholen sollte. – Leider kam ein Wandel in der Leitung der M. F. C. dazwischen, der die Durchführung dieser Absichten sehr erschwerte.“ ³²⁷

Tatsächlich war es 1940 zu Differenzen und Verzögerungen gekommen. Johannes Barth teilte der Ufa am 12. August d. J. mit, dass „[d]ie Genehmigung des neuen von der M. F. C. beabsichtigten geschäftes [sic] [...] immer noch nicht erfolgt [...]“ ³²⁸ sei. „Trotzdem ist man scheinbar in Hsinking noch der Überzeugung, dass die Genehmigung nun bald erteilt werden wird. Es bleibt nichts anderes übrig, als hierauf zu warten.“ ³²⁹ Ende August d. J. wartete die Ufa immer noch auf die Genehmigung. Barth informierte erneut darüber, „dass die Genehmigung für das neue Geschäft in kurzer Zeit zu erwarten sei.“ ³³⁰ Konkret ging es um 25 Spiel- und 20 Kulturfilme, welche die Man'ei einkaufen wollte. ³³¹ Auch 1941 war dieses Problem noch nicht gelöst. Am 14. Januar informierte Barth aufs Neue über die Verzögerung des Vertragsabschlusses, da noch keine Einigung zwischen Man'ei und japanischen Verleihern erzielt worden sei. Grund des Problems sei die bisher bestehende Vereinbarung, „dass die Japanverleiher zunächst den ganzen nach Deutschland zu zahlenden Betrag an die M. F. C. zahlten und dann nach Erhalt der Filme eine japanisch betitelte Kopie zum Preise von Y. 1700,- an die M. F. C. zur Auswertung in der Mandschurei lieferten.“ ³³² Jetzt bestand die Man'ei nicht nur darauf, dass die Kopien für Mandschukuo

326 Brief Ufa an Bavaria, 19. 01. 1939, BArch R 109-I / 1374, ohne fol.

327 Barth, Johannes, Bericht über die Filmwirtschaftliche Lage in Japan und den von ihm beherrschten ostasiatischen Gebieten, 07.10.1941, BArch R 64-IV / 162, fol. 16–17. Die Hervorhebungen wurden aus der Originalquelle übernommen.

328 Barth, Johannes, Betr. Produktion 1938 / 39, 12. 08. 1940, BArch R 109-I / 1612, ohne fol.

329 Ebd., ohne fol.

330 Barth, Johannes, Betr. Produktion 1938 / 39, 27. 08. 1940, BArch R 109-I / 1612, ohne fol.

331 Barth warnte in diesem Kontext auch davor, dass neue Verhandlungen in diesem Punkt angestoßen werden könnten, und wollte daher sichergehen, dass die Ufa diese Information vorliegen hat, ebd., ohne fol.

332 Barth, Johannes, Betr. Einfuhr deutscher Filme nach Japan. Ihr vertrauliches Schreiben vom 29. November 1940, 14. 01. 1941, BArch R 109-I / 1612, ohne fol.

frei geliefert werden sollten, sondern dass sie als Vermittlerin zusätzlich noch einen Verdienst erhalte. Diesen Konditionen könne Barth jedoch keinesfalls zustimmen.

„Die Leitung der M. F. C. hat in den letzten Jahren verschiedentlich gewechselt und es ist heute niemand mehr da, der bei den Verhandlungen um den Verkauf der 37 / 38 Produktion dabei war. Dazu kommt, dass die jetzige Leitung weder vom Film noch von kaufmännischen Dingen etwas versteht.“³³³

Barth empfahl daher, „die M. F. C. wieder aus dem Geschäft auszuschalten resp. dieser nur den Verleih in der Mandschurei zu überlassen.“³³⁴ Am 10. Februar 1941 wiederholte Barth diese Empfehlung, da immer noch keine Einigung erzielt worden war:

„[D]ie Verhandlungen kommen nicht weiter, weil die M. F. C. nicht ihre Bedingungen nennt, zu denen sie bereit ist den Japanverleihern die Filme für Japan zu überlassen, sondern darauf wartet, dass die Japanverleiher einen Preis bieten, welcher den Wünschen der M. F. C. entspricht.“³³⁵

333 Ebd., ohne fol. Eine etwas weniger offizielle Aussage findet sich in Barths Bericht in seiner Autobiografie bzgl. seiner Reise nach Deutschland Ende 1940, die ihn durch Mandschukuo führte: „In Hsinking ging ich zu der Firma Manei Film Co., wo mein Freund Yamanishi als Direktor arbeitete. Diese Firma hatte eine beträchtliche Anzahl deutscher Filme gekauft, die dann nach Japan gebracht wurden. Sie wurden mit Sojabohnen aus der Mandschurei bezahlt, die mit der Transsibirischen Eisenbahn nach Deutschland gebracht wurden. Der Präsident der Manei, Amakasu, war mit der Geschäftsentwicklung nicht zufrieden und ich hatte ziemlich Angst, als ich zu ihm ging.“, Barth, Als deutscher Kaufmann, S. 114. Im Folgenden beschreibt Barth allerdings weniger die Ergebnisse dieses Gesprächs als vielmehr die Angst um sein Leben aufgrund der angeblichen Mordanklage von Amakasu, ebd., S. 114–115. Ähnlich negativ wird die Manei auch von Erwin Toki Bälz in seinem Bericht vom März 1941 beurteilt: „Die Man-ei hat seit ihrem Bestehen in Hsinking fast das gesamte A. G. Kapital in einem [sic] ungeheuren Gebäudekomplex mit Ateliers und für [sic] die Verwaltung investiert. Die Einrichtungen der Ateliers selbst fehlen noch gänzlich. [...] Die Folge ist: Mangel an Betriebskapital und völlige Überschuldung. Dies ist auch der Grund, warum die Man-ei bemüht ist, bei jeder Gelegenheit grosse [sic] Profite herauszuschlagen, z. B. Anlässlich [sic] des Kaufs und Verkaufs der deutschen Filmproduktion vom letzten Jahr. [...] Sie wollte sich auf diese Weise mittels des deutschen Films mit einer halben Million sanieren.“, Bälz, Erwin Toki, Vorläufiger Bericht über das japanische Filmwesen, März 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 51–52. Weiterhin wolle Kawakita sich künftig an der Manei beteiligen, was aber noch gänzlich in der Schwebe sei. „Da die leitenden Männer von Man-ei, wie ihr Präsident, wenn sie auch keine Filmfachleute sind, so doch für sehr energisch, ja gewalttätig gelten, muss die Entwicklung hier [sic] vorläufig abgewartet werden.“, ebd., fol. 52. Damit bestätigt Bälz indirekt die Schilderung in Barths Autobiografie.

334 Barth, Johannes, Betr. Einfuhr deutscher Filme nach Japan. Ihr vertrauliches Schreiben vom 29. November 1940, 14. 01. 1941, BArch R 109-I / 1612, ohne fol.

335 Barth, Johannes, Betr. Produktion 1938 / 39 – Vertrag mit der M. F. C., 10. 02. 1941, BArch R 109-I / 1612, ohne fol.

Eine weitere Verzögerung sei außerdem eingetreten, als das staatliche Informationsbüro in Japan von der Man'ei eine Liste der Filme verlangte, die für einen Einkauf aus Deutschland vorgesehen waren, inklusive einer japanischen Beschreibung des Inhalts. Damit wollte das Informationsbüro im Vorfeld prüfen, ob sie tatsächlich für eine Einfuhr nach Japan geeignet seien, und sie ggf. von der Liste streichen.³³⁶ Barth betonte, dass er bereits „auf die Schwierigkeiten und den Zeitverlust bei einer Einfuhr deutscher Filme über die Mandschurei hingewiesen“³³⁷ habe und „eine prinzipielle Regelung der Frage der Einfuhr deutscher Filme nach Japan unbedingt nötig sei.“³³⁸

Dies wurde von der Ufa aufgegriffen und bestätigt, wie in einer Notiz vom 18. März 1941 zu sehen ist. „Für die Produktion 1939 / 40 und 1940 / 41 erscheint [...] der bisherige Zustand nicht mehr tragbar. Einmal ist die Zahl der deutschen Filme, die nach Japan gelangen, zu gering, zum anderen erscheinen die deutschen Filme mit einer zu großen Verspätung.“³³⁹ Daher wurde Barth damit beauftragt, zu prüfen, ob es möglich sei, eine höhere Einfuhrquote zu erhalten oder eigene Filialen in Japan zu errichten.³⁴⁰ In diesem Kontext wurde auch erwogen, ihn ausschließlich im Bereich der Filmindustrie arbeiten zu lassen. Auch an anderer Stelle wurde in den Unterlagen vermerkt, dass Kawakita auf dem Weg nach Berlin sei und sobald er und Barth eingetroffen seien, solle „die Errichtung eines eigenen neuen Verleihs erörtert werden. Ein weiteres Zusammenarbeiten mit der M. F. C. erscheint nicht zweckmässig.“³⁴¹

Die Probleme der Filmeinfuhr Mandschukuos hatten ihre Wurzeln jedoch nicht nur in den Komplikationen zwischen Man'ei und den japanischen Filmverleihern. Wie ebenfalls aus der Korrespondenz von Johannes Barth abzulesen ist, habe

„die japanische Regierung für die Einfuhr deutscher Filme bisher eine zu geringe Kontingentquote wie auch Transferquote bewilligt [...]. Tatsächlich hat sie für Spiel- und Kulturfilme usw. in den letzten Jahren überhaupt keine Quote bewilligt, sondern bei diesbezüglichen Anträgen immer einfach auf die Möglichkeit der Einfuhr über die Mandschurei hingewiesen.“³⁴²

336 Ebd., ohne fol.

337 Ebd., ohne fol.

338 Ebd., ohne fol.

339 Punkt 1: Japan, 18. 03. 1941, BArch R 109-I / 1612, ohne fol.

340 Ebd., ohne fol.

341 3. Japan, 06. 05. 1941, BArch R 109-I / 1612, ohne fol.

342 Barth, Johannes, Betr. Einfuhr deutscher Filme nach Japan. Ihr vertrauliches Schreiben vom 29. November 1940, 14. 01. 1941, BArch R 109-I / 1612, ohne fol.

Dies sei allerdings lediglich „eine Aushilfe in einer Zeit, wo es keinen anderen Weg gab“³⁴³ gewesen. Denn Japan sei der „wichtigste Markt des ostasiatischen Raumes“,³⁴⁴ während von einem wirtschaftlichen Standpunkt aus gesehen Mandschukuo und China nur eine untergeordnete Rolle spielten.

„Die Auswahl der Filme und die Höhe der Zahlung hängt deshalb auch völlig von der Entscheidung der hiesigen Verleiher ab, nicht von der Entscheidung der M. F. C., die nur sozusagen zur Finanzierung dazwischen steht und zur Finanzierung auch nur insofern, als sie die Überweisungen nach Deutschland ermöglicht [...]“. ³⁴⁵

Auch Erwin Toku Bälz wurde als Stellvertreter von Johannes Barth in diese Situation verwickelt und drängte auf eine Neuverhandlung der Kontingente. Ein von ihm verfasster Brief an das RMVP gibt nicht nur einen guten Einblick in die problematische Lage bzgl. der Man'ei und Mandschukuo, sondern auch in die Produktionswege und zeigt die enge Verflechtung von Mandschukuo und Japan. Der Grund für die Einfuhr deutscher Filme nach Japan über Mandschukuo sei das Sojabohnenkontingent³⁴⁶ und somit devisentechnisch. Im weiteren Verlauf des Schreibens erläuterte Bälz, wie zuvor schon Johannes Barth, dass die Man'ei „die deutschen Filme [...] an die japanischen Verleihfirmen, deren Exponent Herr Kawakita ist, nur weitergäbe unter der Bedingung, wenn sie daran verdiene, was der Vereinbarung mit Johannes Barth an sich schon widerspricht.“³⁴⁷ Da diese Forderung nicht tragbar sei, wolle Kawakita die Vereinbarung mit

343 Ebd., ohne fol.

344 Ebd., ohne fol.

345 Ebd., ohne fol.

346 Frank Grüner skizziert in aller Kürze die Bedeutung der Sojapflanze für Mandschukuo, Grüner, Frank, Russland in Asien. Globale Verflechtungen und kulturelle Austauschprozesse in der Mandschurei und Harbin in der ersten Hälfte des 20. Jhs., in: Aust, Martin / Obertreis, Julia (Hg.), Osteuropäische Geschichte und Globalgeschichte. (Quellen und Studien zur Geschichte des östlichen Europa Bd. 83), Stuttgart 2014, S. 86–87. Für weitere Informationen allgemein siehe auch Prodöhl, Ines, „A miracle bean“. How soy conquered the West, 1909–1950, in: Wetzell, Richard F. / Kummer, Insa (Hg.), Bulletin of the German Historical Institute. (Bd. 46) 2010. Für die Bedeutung der Sojabohne speziell für NS-Deutschland s. Drews, Joachim, Die „Nazi-Bohne“. Anbau, Verwendung und Auswirkung der Sojabohne im Deutschen Reich und Südosteuropa (1933–1945), Münster 2004.

347 Bälz, Erwin Toku, Brief an das RMVP, z. Hd. Herrn Regierungsrat Dr. Fries, 19. 02. 1941, BArch R 109-I/1612, ohne fol. Die Hervorhebung wurde aus der Originalquelle übernommen. Der Brief ist ohne Unterschrift, jedoch lassen sein Inhalt sowie Ort des Verfassens den Rückschluss zu, dass es sich bei dem Autor tatsächlich um Erwin Toku Bälz handelt. Er weist darauf hin, dass er kürzlich die Vertretung deutscher Filminteressen in Ostasien übernommen hatte, außerdem wurde der Brief im Imperial Hotel verfasst. Hier residierte Erwin Toku Bälz zu der Zeit, wie andere Briefe belegen, die er in diesem Zeitraum abschickte.

der Man'ei wieder rückgängig machen. Ein Neuaufbau der japanischen Filmbeziehungen sei dringend nötig, wozu das demnächst abzuschließende allgemeine Wirtschaftsabkommen zwischen Deutschland und Japan eine günstige Gelegenheit biete. Bälz bat daher darum, dass

„bei diesen Wirtschaftsverhandlungen ein angemessener [sic] Kontingent für Einfuhr von deutschen Spielfilmen nach Japan von vorn herein berücksichtigt wird. Nur durch eine unmittelbare Einfuhr von deutschen Spielfilmen nach Japan und nicht auf einem Umweg ist es möglich, klare und saubere Verhältnisse zu schaffen.“³⁴⁸

Im Dezember 1941 war die Man'ei allerdings immer noch an der Einfuhr deutscher Filme nach Japan beteiligt, wie aus einem erneuten Situationsbericht aus der Feder von Johannes Barth hervorgeht. Die Man'ei verhandelte mit der Ufa unter Vermittlung der Deutschen Gesandtschaft in Hsinking über den Kauf von 53 Kulturfilmen. Die Deutsche Gesandtschaft riet in diesem Kontext zu einem „möglichst niedrigen Preis“;³⁴⁹ während die Ufa die Bedingung stellte, „dass die Filme zunächst nach Japan geschickt werden, um dort gesichtet und gegebenenfalls kopiert zu werden.“³⁵⁰ Während die Titel dieser 53 Filme der Ufa nicht bekannt waren, ist aus derselben Quelle ersichtlich, dass die Man'ei jüngst die Spielfilme *Robert Koch*, *Der Gouverneur* und *Das unsterbliche Herz* gekauft hatte, die von Tōkyō aus versandt werden sollten. Des Weiteren war eine Filmsendung auf den Weg gebracht worden, die für die Man'ei 30 Spielfilme aus dem Produktionsjahr 1938/39 und 20 Kulturfilme, für Tōkyō 23 Spielfilme aus dem Produktionsjahr 1939/40 und 30 Kulturfilme umfasste. Daneben erhielt auch die Tōwa Shōji 20 Kulturfilme sowie einen Restposten aus einem Vertrag vom Januar 1937 und 3 Spielfilme.³⁵¹ In seinem Ostasienbericht vom Oktober 1941 fasste auch Johannes Barth den Umstand zusammen, dass sich der Filmimport nach Ostasien schwierig gestalte, solange Kriegswirtschaft und Devisenknappheit andauerten, da unter diesen Umständen nicht mit einer japanischen Genehmigung von Devisen für die Filmeinfuhr zu rechnen sei: „Das wird voraussichtlich erst wieder im Rahmen eines Handelsvertrages möglich sein [...]“. ³⁵²

348 Ebd. Die Hervorhebungen wurden aus der Originalquelle übernommen.

349 Barth, Johannes, Ostasien. Situationsbericht Dezember 1941, o8. 12. 1941, BArch R 109-I/1612, ohne fol.

350 Ebd., ohne fol.

351 Ebd., ohne fol.

352 Barth, Johannes, Bericht über die Filmwirtschaftliche Lage in Japan und den von ihm beherrschten ostasiatischen Gebieten, 07. 10. 1941, BArch R 64-IV/162, fol. 18. Die Hervorhebung wurde aus der Originalquelle übernommen.

Insgesamt hatte sich die Situation im Herbst/Winter 1941 scheinbar beruhigt, war für die deutsche Seite jedoch noch immer nicht zufriedenstellend. Barth resümierte noch im Oktober:

„Das von Anfang an groß aufgezogene Unternehmen [der M.F.C.] machte allerhand Kinderkrankheiten durch. Die Produktion entsprach nicht und entspricht nicht den Erwartungen. Der Versuch, die Verluste auszugleichen durch billigeren Einkauf der japanischen Filme und übermäßigen Gewinn an den gekauften deutschen Filmen führte zu vielerlei Streitigkeiten, die wohl durch offiziellen Einspruch beigelegt wurden, aber jeden Augenblick wieder ausbrechen können.“³⁵³

Im Dezember desselben Jahres fasste Barth den Konflikt mit einem Lösungsvorschlag noch einmal zusammen:

„Die neuen Machthaber versuchten, ihre Monopolstellung auszunutzen, um die gekauften deutschen Filme zum doppelten und dreifachen Preis nach Japan weiterzuverkaufen. (...) Es ist unmöglich, alle Einzelheiten zu schildern, die dazu führten, daß der neue Kontrakt, der Anfang 1940 geschlossen werden sollte, sich bis Anfang 1941 verzögerte und daß erst jetzt die Bestellung auf die Kopien eingetroffen ist. Ich war mir darüber klar, daß andere Wege für die Einfuhr deutscher Filme nach Ostasien gefunden werden mußten. [...] Sobald die M. F. C. Wind davon bekam, fing sie endlich an, sich zu beeilen, machte die Überweisung, eröffnete den Kredit und erklärte sich bereit, die beiden folgenden Jahresproduktionen auch prompt zu kaufen.“³⁵⁴

Auch damit war der Konflikt noch nicht beendet, der Präsident der M. F. C. hatte auf verschiedenen Wegen gedroht, „keine deutschen Filme mehr nach Mandschukuo hereinzulassen“,³⁵⁵ sollte die Manei ausgeschlossen werden. „Über diese Verhandlungen wäre noch viel zu berichten, aber das ist jetzt alles überholt durch die inzwischen weitergegangene Monopolisierung des Filmwesens in Japan, der ich ja seinerzeit mit der gemeinsamen Gründung einer deutsch-japanischen Verleihfirma zuvorkommen wollte.“³⁵⁶, schloss Barth den Bericht über diese Schwierigkeiten ab. Als mögliche Maßnahme, um

353 Ebd. Die Hervorhebungen wurden aus der Originalquelle übernommen.

354 Ebd. Die Hervorhebungen wurden aus der Originalquelle übernommen.

355 Ebd., fol. 17.

356 Ebd. Die Hervorhebung wurde aus der Originalquelle übernommen.

die Situation des deutschen Films in Ostasien zu verbessern, schlug er u. a. den „Kauf eines Erstaufführungstheaters für deutsche Filme in Japan“³⁵⁷ vor.

„Besonders der Erstaufführung von Filmen von nationaler Bedeutung könnte hier ein würdiger Rahmen gegeben werden. (Zusammenarbeit mit der deutschen Botschaft, Einladung hochgestellter japanischer Persönlichkeiten usw.). Auch würde es wohl möglich sein, mit etwa 35 Programmen der deutschen Spitzenproduktion einschließlich einiger italienischer [...] Filme das Theater das ganze Jahr hindurch voll beschäftigt zu halten.“³⁵⁸

Allerdings stünde hierfür u. a. aktuell kein geeignetes Theater zu Verfügung.³⁵⁹ Doch gerade unter Berücksichtigung dieses Vorschlags erscheint die Gründung des deutsch-japanischen Kinos ASIA in Harbin 1935 umso interessanter. Barth war dieses Kino aufgrund seines Aufgabenbereichs bekannt. Möglicherweise sah er ASIA sogar als Vorbild für diesen Vorschlag. Wie noch zu zeigen sein wird, fanden hier Aufführungen deutscher Filme in einem würdigen Rahmen statt, wie sie Barth vorschwebten.

2.4.2.3. Das Kino ASIA (Harbin, 1935)

Wie bereits erwähnt, wurde auch das Kino ASIA in Harbin in der Forschung bis heute vernachlässigt. Dies ist vermutlich der sehr komplizierten Quellenlage geschuldet. Aufgrund der multi-ethnischen Bevölkerung an seinem Standort in der Stadt Harbin, u. a. russisch-europäisch, chinesisch und japanisch,³⁶⁰ sowie der wechselnden Administration und Verwaltung – japanisch ab 1932 und russisch ab 1945³⁶¹ – gilt es, im Zuge der

357 Ebd.

358 Ebd., fol. 19. Die Hervorhebung wurde aus der Originalquelle übernommen.

359 Ebd.

360 Grüner, Russland, S. 96.

361 Bei Frank Grüner ist eine detaillierte und dennoch prägnante Zusammenfassung der bewegten Geschichte der Stadt zu finden. So siedelten sich um die Jahrhundertwende in Harbin nicht nur in Russland „benachteiligte oder diskriminierte ethnische und religiöse Minderheiten, wie etwa Juden, Polen oder deutsche Mennoniten“ an, sondern auch soziale Gruppierungen, „die in der Wahrnehmung des zarischen Regimes die bestehende Ordnung des Reiches bedrohten, wie etwa Kapitalisten (insbesondere diejenigen jüdischer Herkunft), Wissenschaftler, Liberale und Revolutionäre.“, ebd., S. 89. Erst im Verlauf der 1920er Jahre verloren die Russen ihre Vorherrschaft über die Stadt. Die Verwaltung wurde nun vorwiegend von chinesischer Seite geleitet, die wiederum 1932 von der japanischen Kwantung-Armee abgelöst wurde, ebd., S. 78. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs wurde Harbin wieder von sowjetischen Truppen eingenommen, ebd., S. 94.

Quellenrecherche gleich mehrere Hürden zu überwinden. Das entsprechende Material ist nur sehr schwer zu lokalisieren. Zwar konnten im Rahmen der vorliegenden Arbeit mehrere Forschungsreisen innerhalb Deutschlands, der USA und Japan unternommen werden, nicht aber nach China und in die ehemalige Sowjetunion. Des Weiteren muss hier die inhärente Sprachbarriere angesprochen werden. Diese Faktoren und Schwierigkeiten sind es aber auch, die das Kino ASIA zu einem idealen transnationalen und globalen Forschungsobjekt machen. Es bietet die besten Grundvoraussetzungen für die Kooperation eines Forscherteams auf internationaler Ebene und legt nahe, dass sich Historiker und Historikerinnen verschiedener Nationen gemeinsam diesem Aspekt der deutsch-japanischen sowie mandschurischen Filmpolitik, oder anders formuliert, dem weltpolitischen Dreieck Berlin-Rom-Tōkyō, widmen. Dies korrespondiert mit der Überzeugung der Autorin, dass lediglich eine solche Kooperation in Kombination mit einer transnationalen Perspektive es ermöglichen würde, die deutsch-japanischen Filmbeziehungen zwischen 1933 und 1945 sowie ihre Bedeutung für die Errichtung einer möglicherweise faschistischen Identität umfassend aufzuarbeiten. Ähnlich argumentiert Harald Salomon, wenn er betont, dass sich internationale Gegenüberstellungen mit der japanischen Filmpolitik nicht auf Hollywood beschränken sollten.

„Gemeinsamkeiten im filmpolitischen Bereich und nicht zuletzt im Kriegsverlauf lassen einen Vergleich mit dem nationalsozialistischen Kino fruchtbar erscheinen. [...] Womöglich würden Unternehmen dieser Art die Kapazitäten einzelner Personen überschreiten und nur als größeres Forschungsprojekt zu leisten sein.“³⁶²

Zwar bezieht sich Salomon hier explizit auf einen Vergleich zwischen deutscher und japanischer Filmpolitik,³⁶³ dennoch lässt sich diese Aussage auch auf andere Gebiete der deutsch-japanischen Filmkooperation übertragen.

Die nun folgenden Ausführungen verstehen sich daher als ein erster Forschungsansatz für die These, dass die deutsch-japanischen Filmbeziehungen sich nicht lediglich auf Filmaustausch, Filmbearbeitungen und Koproduktionen beschränkten, sondern ihnen durch den Betrieb eines gemeinsamen Kinos eine neue Ebene hinzugefügt wurde, nämlich die des Filmtheaters selbst. Die bis dato gesammelten Informationen wurden weitgehend aus den Unterlagen der Ufa bzw. RFK sowie aus diversen Artikeln in Film-

³⁶² Salomon, Harald, *Japanischer Film im Zweiten Weltkrieg. Zwei Neuerscheinungen*, in: *Japonica Humboldtiana* (1997) H. 1, S. 253–254.

³⁶³ Goebbels habe zunehmend den Fokus „auf den Entwurf eskapistischer Visionen im Stil eines *Münchhausen* [gelegt], während die japanische Seite sich offensichtlich dem Ziel der Produktionssteigerung widmete“, ebd.

zeitschriften und US-Geheimdienstberichten zusammengetragen und geben einen ersten Eindruck des Aufgabenbereichs des Kinos, der Intention zumindest der deutschen Seite sowie der Schwierigkeiten, die sich während des Betriebs ergaben. Von japanischer Seite scheint kaum Material über das deutsch-japanische Kinoprojekt zu existieren.

Was die Situation in Harbin selbst betrifft,³⁶⁴ so wird die Stadt von Ulrich Flick treffend als „Schmelztiegel bzw. Treffpunkt verschiedener Kulturen und Ethnien“³⁶⁵ beschrieben, auch bedingt durch den hohen Anteil an zugewanderter Bevölkerung.³⁶⁶ Frank Grüner wählt Harbin als Beispiel für die Betrachtung, „wie Globalisierungsprozesse und kulturelle Austauschbeziehungen den Charakter von Harbin als einer ehemals russischen Kolonie in der nördlichen Mandschurei in eine Stadt mit einem spezifisch kosmopolitischen Milieu veränderten.“³⁶⁷ Sie sei eine „kulturelle Kontaktzone und Schnittstelle zwischen globalen und lokalen Entwicklungen [...], in der grenzüberschreitende Prozesse und kulturelle Austauschbeziehungen eine alltägliche Erscheinung darstellten“³⁶⁸ geworden, insbesondere in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.³⁶⁹ Damit bot Harbin die idealen Voraussetzungen für die Gründung eines deutsch-japanischen Kinos. „With the changing powers of the twentieth century – Russian, Chinese and Japanese – there arose a wide field of European-Asian interaction characterised by complex mutual influences.“³⁷⁰

364 Für detaillierte Informationen bezüglich der Geschichte der Stadt siehe u. a. Grüner, *Russland; Young, Japan's Total Empire*; Lahusen, Thomas, *Dr. Fu Manchu in Harbin. Cinema and Moviegoers of the 1930s*, in: *The South Atlantic Quarterly* Jg. 99 (2000) H. 1; Flick, Ulrich, *Identitätsbildung durch Geschichtsschulbücher. Die Mandschurei während der faktischen Oberherrschaft Japans (1905–1945)*, Baden-Baden 2014; Carter, James, *The Future of Harbin's Past*, in: *Itinerario* Jg. 35 (2011) H. 3; Grüner, Frank/Prodöhl, Ines, *Ethnic Ghettos and Transcultural Processes in a Globalised City. New Research on Harbin*, in: *Itinerario* Jg. 35 (2011) H. 3; Hohler, Susanne, *Fascism in Manchuria. The Soviet-China encounter in the 1930s*, London 2017; Gamsa, Mark, *Harbin. A cross-cultural biography*, Toronto 2020.

365 Flick, *Identitätsbildung*, S. 30.

366 Ebd., S. 32.

367 Grüner, *Russland*, S. 69. Zur Zusammensetzung der Bevölkerung schreibt Lahusen, dass in der Mitte der 1920er Jahre ca. eine halbe Million Einwohner in Harbin lebten. Davon seien ca. 150 000 russisch gewesen, die damit die zweitgrößte ethnische Gemeinschaft nach den Chinesen bildeten, Lahusen, *Dr. Fu Manchu*, S. 144.

368 Grüner, *Russland*, S. 69.

369 Ebd., S. 70.

370 Grüner/Prodöhl, *Ethnic Ghettos*, S. 18. Die Autoren kritisieren hier: „[U]p to the present day various important aspects of the region's history and that of its major cities have largely been ignored by nationally-focused historiographies and scholars. Thus, in its first decades, Harbin research was shaped for the most parts by approaches that told the history of the multicultural city from the respective national and cultural perspectives.“; ebd.

Mit der Situation des Films der 1930er-Jahre in Harbin beschäftigt sich Thomas Lahusen.³⁷¹ Im Rahmen seiner Ausführungen über die russischen und chinesischen Filmtheater, die zu dieser Zeit in Harbin aktiv waren, beschreibt er zumindest in aller Kürze auch die Situation der ausländischen Filme.

„Before the worsening of Japanese-American relations, the mostly [sic] frequently shown were American movies, but there were quite a few European films. [...] After the formation of the Berlin-Rome-Tokyo axis, American films started to be boycotted on the governmental level, and films from European studios prevailed. The films were shown in the original, and below the standard screen, a smaller screen displayed subtitles in Russian and Chinese.“³⁷²

Die Artikel und Werbeanzeigen der Zeitschrift *Zigzag*,³⁷³ die Lahusen als Quellengrundlage dienen, zeigen die stetig ansteigende Präsenz der Japaner sowie anderer vorgeblicher Freunde und Beschützer Mandschukuos, italienische Faschisten ebenso wie deutsche Nationalsozialisten.³⁷⁴ So sind nicht nur zunehmend japanische Anzeigen zu finden, sondern es zeigt sich auch eine graduelle Ablösung US-amerikanischer Filme durch deutsche, italienische und japanische Produktionen, jeweils mit russischen Untertiteln unterlegt.³⁷⁵ Von diesem Punkt ausgehend, lassen sich Lahusens Ausführungen auch mit der Eröffnung des deutsch-japanischen Kinos ASIA untermauern, da dessen Existenz die von ihm festgestellte Fokussierung auf Filme der Achsenmächte nach 1935 stützt.

Während das Gründungsjahr 1935 eindeutig datiert ist, liefert das bis dato gefundene Quellenmaterial leider keinerlei Informationen darüber, ab welchem Zeitpunkt ernsthaft über die Errichtung des Kinos und die Kooperation mit dem künftigen japanischen Bündnispartner in diesem Bereich nachgedacht wurde. Genauso wenig lassen sich Aussagen zu den ursprünglichen Beweggründen oder den organisatorischen Maßnahmen und Schwierigkeiten im Vorfeld treffen. Ausgehend von den langwierigen Vorbereitungen für die Filmprojekte von Erwin Toku Bälz 1940 (s. Kapitel 3.3) oder den Schwierigkeiten, mit denen sich Arnold Fanck und sein Filmteam in Japan konfrontiert sahen

371 Auch er kritisiert dabei die schlechte Quellsituation, Lahusen, Dr. Fu Manchu, S. 145–146.

372 Markizov, Leonid: „Kino-konsertnaia zhizn'v russkom Kaharbine“ [Cinema and concert life in the Russian Harbin], in: Problemy Dal'nego Vostoka, Nr. 4, 1996, S. 85, zitiert nach ebd.

373 Die Zeitschrift erschien in den 1930er Jahren in Harbin. Ihren vollständigen Titel übersetzte Lahusen mit: *Zigags: A weekly illustrated cinema magazine*, ebd.

374 Ebd.

375 Ebd.

(s. Kapitel 2.4.3), ist die Annahme, dass auch die Planungsphase für das Kino ASIA nicht ohne Stolpersteine vonstattenging, nicht abwegig.

Die früheste Nennung des Filmtheaters von deutscher Seite ist auf den 7. Juli 1936 datiert. Der *Presse-Dienst der Reichsfilmkammer* informierte darüber, dass in den letzten Tagen des Jahres 1935 ein deutsch-japanisches Filmtheater in Harbin gegründet worden sei mit der Aufgabe, „Werke der deutschen Filmindustrie vorzuführen, die Wesen und Charakter des deutschen Volkes spiegeln, deutsche Kultur vermitteln und ein getreues Bild von den kulturellen Bestrebungen und Erfolgen des neuen deutschen Reiches geben.“³⁷⁶ Der Name ASIA sei von der deutsch-japanischen Filmgesellschaft, die im Oktober 1935 ins Leben gerufen worden war, ausgewählt worden. Die Initiative ging von deutscher Seite, genauer gesagt, vom Deutschen Konsulat, aus, das vorschlug, „ein durch Beendigung des Pachtvertrages frei werdendes Kino durch eine deutsche Gesellschaft übernehmen zu lassen.“³⁷⁷ Diese Anregung sei „mit Unterstützung deutscher Kreise in Harbin“³⁷⁸ aufgenommen worden. Gleichzeitig gibt der Artikel zumindest einen kurzen Einblick in die Planungsphase und bestätigt, dass es kein einfacher Weg bis zur Eröffnung des Kinos gewesen ist: Es sei schon längere Zeit in Planung gewesen, jedoch hätten zunächst „zahlreiche Schwierigkeiten – die vor allem in der Überwindung der einflussreichen jüdischen Boykottmaßnahmen begründet lagen“³⁷⁹ – vom Deutschen Konsulat und den verantwortlichen Behörden überwunden werden müssen. Die Finanzierung sei mit Unterstützung von „Firmen und Persönlichkeiten der deutschen Kolonie [...] ebenso wie d[er] japanische[n] Kreise“³⁸⁰ umgesetzt worden. Nach einer umfassenden Renovierung des Gebäudes und der Ausstattung des Filmtheaters mit deutschen Apparaturen³⁸¹ konnte es schließlich mit rund 1000 Sitzplätzen eröffnet werden. Die Zeremonie am 27. Dezember erhielt durch die Anwesenheit und Ansprachen des deutschen Konsuls, des Vertreters des Bürgermeisters sowie des japanischen Generalkonsuls einen

376 Steinbach, Hans, Deutsche Filme in der Hauptstadt Mandschukuos. Gründung eines deutsch-japanischen Filmtheaters, in: *Presse-Dienst der Reichsfilmkammer* Jg. 2 (1937) H. 13, ohne S.

377 Ebd., ohne S.

378 Ebd., ohne S.

379 Ebd., ohne S.

380 Ebd., ohne S.

381 Der Verkauf bzw. Einsatz deutscher Filmtechnik ins Ausland ist ein weiterer untersuchungswerter Punkt, auf den im Rahmen der vorliegenden Arbeit leider nur am Rande eingegangen werden kann. Neben dem Export von Filmen war die NS-Filmindustrie auch stetig darum bemüht, deutsche Filmtechnik im Ausland einzusetzen und ihre Qualität hervorzuheben. So wurde 1937 über den Kauf eines deutschen Tonaufnahmegeräts durch Estland berichtet, Olinsky, Fritz, Estland kauft deutsches Tonaufnahmegerät, in: *Deutscher Film Auslands-Press-Dienst* (1937) H. 1, S. 13. Im selben Jahr wurde ein Artikel mit dem Titel „Weltgeltung deutscher Filmtechnik“ veröffentlicht, der die Errungenschaften Deutschlands auf diesem Gebiet hervorhebt, Olinsky, Fritz, Weltgeltung deutscher Filmtechnik, in: *Deutscher Film Auslands-Press-Dienst* (1937) H. 8, S. 1–5.

angemessenen feierlichen Rahmen. Vorgeführt wurde der *Olympia*-Film von Leni Riefenstahl. Das Filmtheater habe damit, so schließt der Artikel mit feierlichen Worten, „seine kulturelle Mission verheissungsvoll“ begonnen.³⁸²

In diesem Artikel sind bereits mehrere Details auffällig: Die Sendungsmission des deutschen Films steht eindeutig im Vordergrund. Auch die Initiative geht unmissverständlich von Deutschland aus. Japan bleibt mit einer kurzen Nennung der Unterstützung der Finanzierung sowie bei der Eröffnungsfeier lediglich eine Randfigur. Von einer angestrebten deutsch-japanischen Kooperation in diesem Bereich ist keine Rede, ebenso wenig wie von der Vorführung japanischer Filme. Natürlich muss berücksichtigt werden, dass von der offiziellen Allianz Berlin-Tōkyō 1935 noch keine Rede war. Jedoch sollte sich dies auch in der späteren Berichterstattung bis in die 1940er-Jahre hinein nicht ändern, wie im weiteren Verlauf des Kapitels deutlich werden wird. Der Aufgabenbereich des Kinos blieb klar definiert als Vermittler deutscher Kultur in Mandschukuo, denn nur deutsche Filme sollten aufgeführt werden. Ähnlich wie es Japan für die von Erwin Toku Bälz durchgeführten Filmprojekte für die deutsche Bevölkerung plante, sollte hier das Wesen des deutschen Volkes durch den Film realitätsgetreu in fernen Ländern abgebildet werden.

Ein weiteres Interesse, das die deutsche Seite mit der Gründung dieses Kinos verfolgte, war neben der kulturellen Sendungsmission auch ein schlicht ökonomisches, nämlich die Verbesserung der Situation für den deutschen Film in Harbin. Bis 1932, so berichtete der *Film-Kurier*, habe es zehn Filmtheater für europäische und amerikanische Filme gegeben, davon wiederum neun in jüdischer Hand. „In diesen Theatern wurden vorzüglich amerikanische Filme vorgeführt, ein deutscher Film verirrt sich nur sehr selten dorthin und wenn, so wurde niemals in der Reklame angesagt, daß es sich um einen solchen handelte.“³⁸³ Daher hatte sich die deutsche Gemeinde zum Handeln entschlossen, „[u]m für den deutschen Film und die deutsche Kultur zu werben [...]“. ³⁸⁴ Das Kino an sich verfolge dabei allerdings keine kommerziellen Ziele, sondern es ginge lediglich um die ‚Einbürgerung‘ deutscher Filme.³⁸⁵

Genau diese Fragen – ob das Kino ASIA auch kommerzielle Ziele verfolgen dürfe oder nicht und ob der Filmverleih mit zu seinem Aufgabenbereich gehören sollte oder nicht – scheinen zeitgenössisch immer wieder für Diskussionsbedarf gesorgt zu haben.

382 Steinbach, Hans, Deutsche Filme in der Hauptstadt Mandschukuos. Gründung eines deutsch-japanischen Filmtheaters, in: Presse-Dienst der Reichsfilmkammer Jg. 2 (1937) H. 13, ohne S.

383 Wormsbecher, J., Brief an uns. Hilferuf aus dem Fernen Osten, in: Film-Kurier, 13. 04. 1939, ohne S.

384 Ebd., ohne S.

385 Ebd., ohne S.

Die japanische Zeitschrift *Kokusai eiga shinbun*,³⁸⁶ in der sich ebenfalls im Jahr 1937 die früheste (bzw. nach aktuellem Forschungsstand die einzige) Erwähnung des deutsch-japanischen Kinos von japanischer Seite aus findet, benennt als Aufgabe des Filmtheaters explizit den Verleih deutscher Produktionen an andere Kinos.³⁸⁷ Konkret handelt es sich um den Eintrag der Gründung der Aktiengesellschaft des deutsch-japanischen Filmtheaters unter dem vollständigen Namen *kabushiki gaisha nichidoku eigakan Ajia* in der Rubrik ‚Filmhandelsregister‘ der Zeitschrift. Demzufolge beinhaltete sein Zweck neben dem Filmverleih nicht nur Film-, sondern auch Theater- und Musikvorführungen.³⁸⁸ Im März 1940 wurde im Gegensatz dazu in einer Besprechung von Seiten der Ufa vermerkt, dass das RMVP die Anweisung erteilt habe, das Kino ASIA nach wie vor bestmöglich zu unterstützen, allerdings nur unter der Prämisse, dass es die Filme nicht weitervermieten dürfe. Die Ufa wollte Johannes Barth noch einmal dementsprechend instruieren.³⁸⁹ Johannes Barth seinerseits informierte die Ufa im August desselben Jahres erneut über die Aktivitäten des Kinos. Nochmals wurde der Filmverleih bzw. Filmvertrieb angesprochen.

„Von der M.F.C. hörte ich, dass das Asiakino für das Spielen der Filme die übliche Lizenz an die M.F.C. zahlt und die Filme später an die M.F.C. weitergibt, welche dann dieselben auch in ihren Theatern laufen lassen wird. Es scheint mir zweifelhaft, ob die-

386 Der Titel lässt sich mit *The international motion picture news* übersetzen. Die Zeitschrift erschien von 1927 bis 1940, zunächst halbmonatlich, ab 1928 monatlich und ab 1931 wieder halbmonatlich, *Kokusai eiga shinbun* = *The international motion picture news* | National Library of Australia 2021. <https://catalogue.nla.gov.au/Record/4218788> (01.08.2024).

387 *Eiga shōgyō tōkiran*. [Filmhandelsregister], in: *Kokusai eiga shinbun*, 1937, S. 78.

388 Ebd. Das Gründungsdatum variiert; hier wird der 30. November 1936 angegeben. Womöglich hängt dies damit zusammen, dass es sich um die Aktiengesellschaft und nicht um das Kino handelt. Des Weiteren listet der Eintrag auch die Namen der Vorstandsmitglieder auf, die aufgrund der Druckqualität der Quelle leider nur schwer zu entziffern sind. Es handelt sich insgesamt um fünf Personen, davon drei Japaner und zwei Deutsche. Dadurch scheint sich die Gewichtung wieder leicht auf die japanische Seite zu verlegen, allerdings wurden die beiden Deutschen mit den Namen Fütterer und Wormsbecher als Vertreter für die Aktiengesellschaft ausgewählt und haben somit eine höhere Funktion inne als die drei japanischen Mitglieder. Gleichzeitig scheint dieser gemeinsame Vorstand die einzige Ebene der deutsch-japanischen Kooperation zu sein. Ein Rechercheansatz, mit Hilfe der hier gelisteten Namen mehr über das deutsch-japanische Kino herauszufinden, blieb leider weitgehend erfolglos, ebenso wie eine biografische Recherche zu den genannten Personen. Fütterer wird allerdings in den Unterlagen der Ufa 1941 als Inhaber des Kinos benannt, Punkt 9: Mandschukuo, 29.07.1941, BArch R 109-I/1612, ohne fol.

389 Aus dem Protokoll der 56. Auslandsbesprechung, am Dienstag, den 19. März 1940 in der RfK. 12) Mandschukuo, 19.03.1940, BArch R 109-I/1612, ohne fol.

ser Versuch selbst bei freier Lieferung aus Deutschland für die Beteiligten befriedigend auslaufen wird.“³⁹⁰

Im weiteren Verlauf des Schreibens brachte Barth seine Sorge zum Ausdruck, dass die M. F. C. die Filme minderwertig aufbereite und zu wenig Reklame mache, um Unkosten zu sparen, sodass „noch weniger zu verdienen sein wird.“³⁹¹ Dies war umso gravierender, da Goebbels bzgl. des Exports die Qualität des deutschen Films als oberste Priorität einstuft. Es sollten „lediglich immer die neuesten und besten Filme ohne Rücksicht auf das Devisen- oder Lizenzergebnis“³⁹² nach Japan geschickt werden. Daher wurde der Vorschlag unterbreitet, dass eine zweite Kopie für jeden Film nach Hsinking geliefert werden sollte, um eine Kopie erst im Kino ASIA und dann im übrigen Mandschukuo auswerten zu können.³⁹³ Im Gegensatz dazu informiert eine Notiz vom Juli 1941 innerhalb der Ufa-Unterlagen über den Beschluss, dass die dem Kino ASIA zur Verfügung gestellten Filme nicht weitergegeben werden dürfen: „Die öffentliche Auswertung dieser Filme soll nicht gestattet werden.“³⁹⁴

Dass der Vorstand des Kinos ASIA auch in Fragen bzgl. des Filmimports nach Asien involviert war, zeigt der Reisebericht von Erwin Toku Bälz, der auf seinem Weg nach Japan für seine Filmprojekte im Herbst 1940 in Harbin Halt machte und – obwohl zu dieser Zeit noch nicht Stellvertreter Johannes Barths – eine „wichtige Besprechung mit dem Vorstand des deutsch-japanischen Kinos ‚ASIA‘ AG über Einfuhr von deutschen Filmen nach Japan“³⁹⁵ führte. „Dies geschah bisher auf dem Umweg über das Soya [sic] -Bohnen-Kontingent der Mandschurei. Dies hört dieses Jahr auf. Es muss ein neuer Weg gefunden werden. [...] Werde sofort nach meiner Ankunft in Japan diese Frage bearbeiten, da nach meiner Ansicht z. Z. die allerwichtigste.“³⁹⁶

Was den Erfolg des Kinos betrifft, so bescheinigen zwei Nennungen innerhalb der englischsprachigen Geheimdienstberichte erfolgreiche Veranstaltungen. Beispielsweise heißt es im *Harbin Consular Intelligence Report* von 1937:

390 Barth, Johannes, Betr.: Asia Kino, Harbin, 27.08.1940, BArch R 109-I / 1612, ohne fol.

391 Ebd., ohne fol.

392 Betr. Deutscher Film in Japan, FFA-MG / Sn 2067 / 1848, 03.03.1941, BArch R 106-I / 1612, ohne fol.

393 Ebd., ohne fol.

394 Punkt 9: Mandschukuo, 29.07.1941, BArch R 109-I / 1612, ohne fol. Fütterer wird an dieser Stelle explizit als Besitzer des Kinos genannt.

395 Bälz, Erwin Toku, Nachstehend Kurzbericht über bisherigen Verlauf der Reise, 1.0.1940 [sic], BArch R 64-IV / 159, fol. 176.

396 Ebd. Die Problematik bzgl. des Imports deutscher Filme über Mandschukuo wurde bereits ausführlich thematisiert, s. Kap. 2.4.2.2.

„The Germans have shown considerable propagandist activities during the period under review, though according to the local Nazi leader, who is a secretary in the German consulate, what they have done is not ‚propaganda‘ but a true and inner meaning of Nazism. Films of Nazi activities were shown in the local German-Japanese cinema and Germans joined with Japanese and Manchurians in denouncing communism.“³⁹⁷

Etliche Jahre später, am 27. März 1941, berichtete das Britische Konsulat in Mukden:

„Cinema shows at the German ‚ASIA‘ cinema are [...] major social events and are attended by all high Japanese, German and Italian dignities, in uniform and medals. The recent showing of the film ‚Sieg im Westen‘ was accompanied by a smart uniformed turn-out of local S. A. and Bund Deutscher Mädel.“³⁹⁸

Spannenderweise wird die japanische Beteiligung an dem Kino in dem soeben zitierten Bericht vom 27. März 1941 völlig verschwiegen. Gleichzeitig sind zumindest bei den Filmvorführungen alle drei Achsenmächte vertreten, während die offizielle und propagandistische Bedeutung dieser Filmabende durch die entsprechende Abendgarderobe (Uniform) unterstrichen wird. Neben dem *Olympia*-Film wird mit *Sieg im Westen* ein weiterer aufwändig produzierter, zeitgenössischer Spielfilm in Mandschukuo vorgeführt. Auch in Johannes Barths bereits mehrfach zitiertem Bericht vom Oktober 1941 wird das ASIA Kino in Harbin mit Leitung und Aktienkapital vorwiegend in deutschen Händen aufgelistet. Seine Filme müsse es wie alle anderen Filmtheater von der M. F. C. beziehen.³⁹⁹ Auch der Bericht über die Gründung eines Deutsch-Japanischen Vereins in Harbin 1937 erwähnt das Kino und betont, dass in ihm „bereits aufschlußreiche Bilder über Deutschland gezeigt worden waren.“⁴⁰⁰

Andere Schriftstücke dagegen belegen die Schwierigkeiten, mit denen das Kino zu kämpfen hatte. Zentral ist ein offener, hier ebenfalls bereits zitierter Brief, den niemand geringeres als das Vorstandsmitglied Wormsbecher an den *Film-Kurier* schrieb und der im April 1939 abgedruckt wurde. Zunächst schildert Wormsbecher die Situation in Harbin zum Gründungszeitpunkt des Kinos 1935. Aufgrund der bis dato vorherr-

397 Harbin Consular District Intelligence Report for the Half Year ended 31 March, 1937, in: Jarman, R.L. (Hg.), *Manchukuo, Political and Economic Reports 1935–1937*. (Japan and Dependencies: Political and Economic Reports 1906–1960 Bd. 15), Chippenham 1994, S. 510.

398 Report from the British Consulate in Mukden on March, 27, 1941, in: Jarman, R.L. (Hg.), *Manchukuo, Political and economical reports 1937–1941*, Chippenham 1994, S. 501.

399 Barth, Johannes, Bericht über die Filmwirtschaftliche Lage in Japan und den von ihm beherrschten ostasiatischen Gebieten, 07.10.1941, BAArch R 64-IV / 162, fol. 9.

400 Auswärtiges Amt, Nr. Kult W 8076, 09.06.1937, BAArch R 64-IV / 225, fol. 5 verso.

schenden Dominanz der US-amerikanischen Filme sei es dem Publikum eine Zeit lang schwergefallen, sich an die Filme aus Deutschland zu gewöhnen. Mit zunehmendem Erfolg der deutschen Produktionen hätten schließlich auch die anderen Kinos deutsche Filme ins Programm aufgenommen und dadurch für eine starke Konkurrenz gesorgt, aber das Hauptziel des Kinos sei erreicht worden: „[E]s wurden deutsche Filme gezeigt.“⁴⁰¹ An dieser Stelle betont Wormsbecher dennoch die Stellung des deutsch-japanischen Kinos durch die Behauptung, dass die deutschen Filme aus Harbin verschwinden würden, sollte ASIA gezwungen sein, den Betrieb einzustellen.⁴⁰² Aufgrund des Mangels an deutschen Produktionen sei die Besucherzahl, die von 1936 zu 1937 von 167 970 auf 283 749 gestiegen sei, 1938 wieder zurückgegangen. „Außer Spielfilmen zeigen wir alte Eisenbahnfilme, die der Vertreter in Harbin direkt aus der Heimat von der Reichsbahn-Verwaltung erhält. Außerdem werden in unserem Theater in geschlossenen Kreisen alte Parteitagsfilme vorgeführt.“⁴⁰³

Nachdem die Man'ei nicht mehr in der Lage gewesen sei, genügend europäische Filme für alle Theater zu liefern, durften nur noch zwei Kinos diese zeigen, das ASIA und das Moderne,⁴⁰⁴ wobei sich das letztere wieder in jüdischer Hand befände.⁴⁰⁵ Nun drohte die Schließung aufgrund großer finanzieller Schwierigkeiten,

„wenn nicht eine Subvention seitens unserer Reichsbehörden kommt. Dieses kann aber nur dann geschehen, wenn man unser Theater als Instrument ansieht, das deutsche Kulturaufgabe [sic] lösen kann und auch soll. Die Subvention braucht ja nicht in Geldform zu geschehen, sondern kann auch in billiger Lieferung guter Filme erfolgen.“⁴⁰⁶

Dieser offene Brief stieß in der RFK und der Ufa keineswegs auf Begeisterung. Er zeige, dass die deutschen Interessen in Harbin „durch eine deutsche Firma bzw. deren Vertreter in Tokyo in übelster Weise sabotiert“⁴⁰⁷ würden. Die RFK würde es übernehmen, künftig die Veröffentlichung solcher Artikel in der Fachpresse zu unterbinden bzw. dafür sorgen, „dass die Fachpresse vor dem Erscheinen mit den zuständigen Stellen der

401 Wormsbecher, J., Brief an uns. Hilferuf aus dem Fernen Osten, in: Film-Kurier, 13. 04. 1939, ohne S.

402 Ebd., ohne S.

403 Ebd., ohne S.

404 Auch das Kino Moderne wurde in der Forschung noch nicht im Detail behandelt. Allerdings widmet sich Mark Gamsa immerhin dem Hotel Moderne, in dem das Kino untergebracht war, und erwähnt den Kinosaal zumindest kurz, Gamsa, Mark, The Many Faces of Hotel Moderne in Harbin, in: East Asian History (2011) H. 37, S. 28.

405 Wormsbecher, J., Brief an uns. Hilferuf aus dem Fernen Osten, in: Film-Kurier, 13. 04. 1939, ohne S.

406 Ebd., ohne S.

407 VIII. Verschiedenes, BArch R 109-I/1612, ohne fol.

Filmindustrie, nämlich der Reichsfilmkammer, bzw. den einzelnen angegriffenen Firmen sich ins Benehmen setzt, um den wahren Sachverhalt der Dinge zu erforschen.“⁴⁰⁸ Der Artikel lief der offiziellen Berichterstattung von einer erfolgreichen deutschen Filmpolitik im Ausland bzw. einer erfolgreichen filmpolitischen Kooperation mit dem japanischen Bündnispartner zuwider. Am 12. Oktober 1939 wurde beschlossen, Johannes Barth nach Harbin zu schicken, „um dort die Lage des Asia-Kinos und seine Bedürfnisse an Ort und Stelle zu prüfen.“⁴⁰⁹

Damit endeten die problematischen Berichte aus Harbin jedoch nicht. In der ersten Hälfte des Jahres 1941 kam es erneut zu einer Diskussion bzgl. des Kinos ASIA, nachdem Ende 1940 eine Beschwerde einging, dass dort „viel zu alte und unerwünschte Filme gezeigt“⁴¹⁰ würden. Eine Prüfung der Filmliste hatte ergeben, dass „nicht ein einziger Film verzeichnet [sei], der von der Auslandsabteilung des Lichtbilddienstes zur Verfügung gestellt worden ist.“⁴¹¹ Im Frühjahr 1940 seien darüber hinaus 24 Filme (8 Spiel- und 16 Kulturfilm) nach Harbin abgeschickt worden, zusätzlich bestünde die Möglichkeit, bei der Mañei neue Filme anzumieten. „Die Filme sollen unter Aufsicht des dortigen Konsulats ausschließlich in Harbin selbst in öffentlichen Vorführungen im Kino Asia gegen Entgelt 5 Tage ausgewertet werden.“⁴¹² So sei ein „guter kulturpolitischer Erfolg“⁴¹³ zu erwarten. Auch hier kommen also am Rande die Diskussionen über die weitere Filmverteilung der Produktionen nach der Vorführung in dem deutsch-japanischen Filmtheater ASIA zum Tragen.

Die Antwort des Kinos auf den Brief vom 8. Februar 1941, der Aufschluss über die oben geschilderten Probleme und Vorgänge gibt, offenbart auch die rein logistischen und kommunikativen Schwierigkeiten zwischen Harbin und Berlin:

„Bis zur Stunde, d. h. bis zu dem Augenblick, als uns das Deutsche Konsulat in Harbin diese freudige Botschaft mitteilte, hatten wir keine Ahnung von der für uns bestimmten Filmunterstützung. Auch keiner der 24 Filme ist bisher in unseren Besitz gelangt. Das Eintreffen derselben hätte uns die sehr schwierige Lage wesentlich erleichtert. Wir wissen nun aber, dass Filme kommen und dass wir mit erneuerter Kraft unseren Weg als

408 Ebd., ohne fol. Ob darüber hinaus auch Schritte eingeleitet wurden, um die Situation des Kinos zu verbessern, geht aus dem Schreiben nicht hervor. Dies könnte auf eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber dem Projekt schließen lassen, dem das Image der deutschen Filmindustrie übergeordnet war.

409 Auslandsbesprechung vom 12. 10. 39 RFK!, 12. 10. 1939, BArch R 109-I/1612, ohne fol.

410 Betrifft: Filme für das Kino „Asia“ in Harbin, 02. 04. 1941, BArch R 109-I/1612, ohne fol.

411 Ebd., ohne fol.

412 Ebd., ohne fol.

413 Ebd., ohne fol.

deutsches Kultur- und Propagandaunternehmen mit Erfolg weitergehen können. Durch regelmässige Vorführungen deutscher Filme in unserem Theater, bereiten wir der deutschen Filmproduktion den Weg für die Zukunft. Hier gab es bisher nur sehr wenige deutsche Bilder und so muss mit aller Energie an die Bearbeitung der hiesigen Völker herangegangen werden, wenn die Mandschurei später einmal ein fruchtbares Absatzgebiet werden soll. Hierin sehen wir einen Teil unserer Aufgabe [...].“⁴¹⁴

Der Umstand, dass das Kino rund ein Jahr lang weder die Filmsendung erhalten noch von ihr erfahren hatte, hing vermutlich mit der schwierigen Transportsituation nach Zusammenbruch der Transsibirischen Eisenbahn zusammen. Darüber hinaus geht aus dem oben genannten Zitat hervor, dass die japanische Beteiligung erneut explizit ausgeklammert wird. Das Kino wird als deutsches Kultur- und Propagandaunternehmen bezeichnet, das der deutschen Filmproduktion den Weg in Asien ebnen sollte. Bis dato scheinen auch ausschließlich deutsche Filme gezeigt worden zu sein. Eine Liste vom 8. Dezember 1941 führt alle Produktionen auf, die sich aktuell gerade im Kino ASIA befänden, dabei werden 13 Filme gelistet.⁴¹⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Kino ASIA in mehr als einer Hinsicht einen bedeutenden Aspekt der deutsch-japanischen Filmbeziehungen darstellt, der dringend einer weiteren, noch detaillierteren Untersuchung bedarf. Einerseits zeigt es die Bemühungen Deutschlands, via den japanischen Bündnispartner neue Absatzmärkte für den deutschen Film zu erschließen und so ein positives Bild der deutschen Kultur auch in Harbin zu etablieren. Gleichzeitig fügt es den deutsch-japanischen Filmbeziehungen eine weitere Ebene hinzu, die über den bloßen Austausch von Filmen und das Produzieren von Koproduktionen hinausgeht. Hinzu kommt der Umstand, dass das Kino ca. ein Jahr vor der offiziellen Anerkennung Mandschukuos von Seiten Deutschlands gegründet wurde. Durch die Kooperation mit dem japanischen Bündnispartner in diesem Punkt kann es somit auf kulturdiplomatischer Ebene als inoffizielle Anerkennung der Souveränität des japanischen Marionettenstaats interpretiert werden.

Wichtig ist jedoch auch festzuhalten, dass im Falle des Filmtheaters ASIA weniger eine Projektion der starken Achse Berlin-Tōkyō im Fokus des Interesses zu stehen schien, sondern die deutsche Seite hier stark dominierte. Dies lässt sich nicht nur an dem Umstand ablesen, dass nur deutsche Filme im Kino ASIA gezeigt wurden, sondern

⁴¹⁴ Betrifft: Kino Asia, Harbin, 08. 02. 1941, BArch R 109-I / 1612, ohne fol.

⁴¹⁵ Konkret handelt es sich hier um: *Die grosse und die kleine Liebe, Spiel im Sommerwind, Marguerite, Die Kreuzersonate, Der Schritt vom Wege, Lauter Lügen, Das Geheimnis um Betty Bonn, Anna Faretti, Die vier Gesellen, Gasparone, Wenn Frauen schweigen, Frau Sixta, Kinderarzt Dr. Engel, Barth, Johannes, Ostasien*. Situationsbericht Dezember 1941, 08. 12. 1941, BArch R 109-I / 1612, ohne fol.

auch daran, dass der japanische Bündnispartner auch anderweitig zurückgedrängt wurde. Die verantwortlichen und handelnden Personen waren nach aktuellem Quellenstand alle deutscher Nationalität. In dem hier zitierten Geheimdienstbericht von 1941 wird es gar als rein ‚deutsches Kino‘⁴¹⁶ bezeichnet. Hier wäre von Interesse zu erörtern, ob sogar möglicherweise von einem Konkurrenzverhalten zwischen Japan und NS-Deutschland auszugehen ist. Darüber hinaus ist immer noch zu klären, inwieweit der ökonomische Aspekt nun tatsächlich im Vordergrund stand – war es gewollt, dass die deutschen Filme über ASIA weiterverliehen wurden oder nicht? Die zeitgenössische Diskussion lässt in dieser Hinsicht leider keine abschließende Aussage zu.

2.4.3 Die Tochter des Samurai / Atarashiki tsuchi, 1937

Zweifelsohne handelt es sich bei *Die Tochter des Samurai* (*Atarashiki tsuchi* / *Die Neue Erde*) um die bekannteste deutsch-japanische Koproduktion der 1930er / 1940er-Jahre. Dennoch fand der Film lange Zeit kein nennenswertes Interesse in der Forschung. Noch 1997 kritisierte Janine Hansen, dass *Die Tochter des Samurai* weitgehend vergessen sei und lediglich „ein Kuriosum der Filmgeschichte“⁴¹⁷ darstelle. Der Film fände häufig nur am Rande Erwähnung und oft mit fehlerhaften Angaben.⁴¹⁸ Rund 20 Jahre später hat sich die Situation in dieser Hinsicht verändert. Zwar bleibt Janine Hansens Monografie bis heute die ausführlichste Publikation über *Die Tochter des Samurai*, aber auch andere Veröffentlichungen greifen diese Thematik mal mehr, mal weniger ausführlich auf. Jüngster Beitrag ist Karl Siereks Monografie *Der lange Arm der Ufa* aus dem Jahr 2018. Sierek versteht seine Arbeit als Anregung für eine „filmwissenschaftlich fundiert[e] Geschichtsschreibung international und global agierender Agenturen und Aktanten des

416 Report from the British Consulate in Mukden on March, 27, 1941, in: Jarman (Hg.), *Manchukuo*, S. 501.

417 Hansen, Arnold Fancks *Die Tochter*, S. 6.

418 Ebd., S. 10. Teilweise kommt es noch heute zu Verwirrungen, z. B. betreffend Gerdas Namen oder ihrem Beruf. Bei Michael Baskett wird sie bspw. zu ‚Gelda‘, Baskett, *The attractive empire*. Erklären lässt sich dies möglicherweise durch die Verwendung japanischer Quellen und dadurch resultierende phonetische Verschiebungen. Da es sich beim Japanischen um eine Sprache handelt, die vorwiegend auf Silben und nicht auf alleinstehenden Konsonanten basiert, werden gerade fremdsprachige Namen bei der Übertragung ins Japanische leicht verfremdet. So wird aus dem deutschen ‚Gerda‘ ‚Geruda‘. Da des Weiteren der Konsonant R bei der Aussprache weitgehend zu einem L verschmilzt, kann aus der Übertragung von ‚Geruda‘ – ausgesprochen ‚Geluda‘ – zurück ins Deutsche bzw. Englische leicht ‚Gelda‘ werden.

Kinos“.⁴¹⁹ In diesem Kontext widmet er ein ausführliches Kapitel auch der deutsch-japanischen Koproduktion.⁴²⁰ Andere Autoren, die *Die Tochter des Samurai* aufgreifen, sind im europäischen Sprachraum u. a. Peter B. High, Hans-Joachim Bieber, Michael Baskett, Valerie Weinstein und Christin Bohnke.⁴²¹ Weinstein bezeichnet *Die Tochter des Samurai* hinsichtlich der Thematik, Ästhetik und Ideologie explizit als transnationales Projekt.⁴²² Bohnke kritisiert den Umstand, dass sich die Sekundärquellen über die Koproduktion weitgehend auf die Details der Produktion sowie die Rolle des Films in den deutsch-japanischen Filmbeziehungen beschränkt haben.⁴²³ Beides hat die Recherche für die vorliegende Arbeit bestätigt. Auch in der japanischen Literatur scheint der von Bohnke genannte Aspekt dominierend zu sein. Arbeiten, die sich mit *Die Tochter des Samurai* beschäftigen, stammen hier u. a. aus der Feder von Kida Shō, Ueda Kōji und Segawa Yūji.⁴²⁴ Michael Baskett untersucht die deutsch-japanische Koproduktion im Kontext der Frage, ob von einer Achsen-Filmkultur gesprochen werden kann.⁴²⁵ Vor dem Hintergrund des offensichtlich gewachsenen Forschungsinteresses an diesem Film stellt sich nun die Frage, warum es ein weiteres Mal nötig sein sollte, die Produktion und den Inhalt von *Die Tochter des Samurai* genauer zu besprechen, insbesondere unter

419 Sierek, *Der lange Arm*, S. 1.

420 Ebd., S. 269–376.

421 High, *The Imperial Screen*; Bieber, „Die Tochter des Samurai“; Bieber, SS und Samurai, S. 427–436; Baskett, *The attractive empire*; Sierek, Kawakita; Weinstein, Valerie, *Reflecting Chiral Modernities. The Function of Genre in Arnold Fanck's Transnational Bergfilm, The Samurai's Daughter* (1936–37), in: Shen, Qinna (Hg.), *Beyond Alterity, German Encounters with Modern East Asia*, New York 2014; Bohnke, Christin, *The Perfect German Woman. Gender and Imperialism in Arnold Fanck's Die Tochter des Samurai und Itami Mansaku's The New Earth*, in: *Women in German Yearbook* Jg. 33 (2017); Sierek, *Der lange Arm*.

422 Weinstein, *Reflecting Chiral Modernities*, S. 35.

423 Bohnke, *The Perfect German Woman*, S. 78.

424 Kida, Shō, Hara Setsuko to „Atarashiki Tsuchi“ 1. Arnold Fanck to 226 jiken. [Hara Setsuko und Die Neue Erde 1. Arnold Fanck und der 226-Zwischenfall], in: *Issatsu no hon* Jg. 20 (2015) H. 9; Kida, Shō, Hara Setsuko to „Atarashiki tsuchi“ 2. Itami to Fanck han no tanjō. [Hara Setsuko und Die Neue Erde 2. Die Geburt von der Itami-Fassung und der Fanck-Fassung], in: *Issatsu no hon* Jg. 20 (2015) H. 9; Kida, Shō, Hara Setsuko to „Atarashiki tsuchi“ 3. Yamada Kōsaku no ikari. [Hara Setsuko und Die Neue Erde 3. Der Zorn von Yamada Kōsaku], in: *Issatsu no hon* Jg. 20 (2015) H. 10; Segawa, Yūji, *Ānorudo Fanku no shōzō* [Ein Porträt Arnold Fancks], in: Takasaki, Toshio/Aoki, Shin'ya (Hg.), *Atarashiki tsuchi. Gekijō panfuretto* [Die neue Erde. Theaterpamphlet], Tōkyō 2012; Ueda, Kōji, *Atarashiki tsuchi/samurai no musume* (1). *Eiga to bunka koryō*. [Atarashiki tsuchi/Die Tochter des Samurai. Film und Kulturaustausch], in: *Dokkyō daigaku doitsu gaku kenkyū* [Dokkyō-Universität Germanistische Forschungsbeiträge] (2016) H. 70. Segawa weist auch auf den Umstand hin, dass es sich bei *Atarashiki tsuchi* um einen Film handelt, von dem ein Film-Fan auf jeden Fall gehört haben sollte. In vielen Büchern über japanische Filmgeschichte werde er ausführlich erwähnt, und in Aufsätzen ohne direkten Bezug zum Film erscheint der Titel trotzdem im Kontext von Propaganda, Mandschukuo, etc., Segawa, *Ānorudo Fanku*, S. 5.

425 Baskett, *All beautiful fascists?*

Berücksichtigung der ausführlichen Monografie von Hansen, die nicht nur detailliert auf die Entstehungsgeschichte des Films eingeht, sondern auch eine ausführliche Analyse vornimmt.⁴²⁶

Diese Frage lässt sich in mehrfacher Hinsicht beantworten. Zum Ersten ist eine Betrachtung der deutsch-japanischen Filmbeziehungen ohne Miteinbeziehung der prominentesten deutsch-japanischen Koproduktion nicht vollständig. Zum Zweiten weist Hansen selbst darauf hin, dass ihre Arbeit keinen filmwissenschaftlichen Ansprüchen genügt, da sie ein rein historisches Interesse aufgreift.⁴²⁷

Ein weiterer Grund, warum *Die Tochter des Samurai* ein wichtiger Bestandteil dieser Dissertation ist, liegt in dem Umstand, dass zwei Versionen des Films existieren: *Die Tochter des Samurai* unter der Regie von Arnold Fanck und *Atarashiki tsuchi* (*Die Neue Erde*) unter der Regie von Itami Mansaku. Wie es zu der Entscheidung kam, zwei Fassungen herzustellen, wird an späterer Stelle thematisiert werden. Lange Zeit hat in der nicht-japanisch-sprachigen Forschung ein ausführlicher Vergleich zwischen der Fanck- und der Itami-Version des Films gefehlt. Somit fehlt auch eine Herausarbeitung der unterschiedlichen Nuancierungen des Japanbilds in den beiden Fassungen, die für ein unterschiedliches Zielpublikum gedacht waren. Der Grund hierfür ist wohl in der Verfügbarkeit des Filmmaterials zu suchen. Während die deutsche Version problemlos auf DVD käuflich zu erwerben ist,⁴²⁸ ist die Itami-Fassung lediglich in Japan verfügbar und wird außerdem nur sehr selten in öffentlichen Vorführungen gezeigt.⁴²⁹ Dieses Hindernis schmälert jedoch keinesfalls den Stellenwert, den *Die Tochter des Samurai* für diese Dissertation einnimmt. Der Film ist nicht nur der erste groß angelegte Versuch der bei-

426 Hansen, Arnold Fancks *Die Tochter*.

427 Ebd., S. 3.

428 Ähnlich wie *Moyuru ōzora* wurde *Die Tochter des Samurai* merklich geschnitten. Die Spieldauer der DVD umfasst 106 Minuten, die in Berlin uraufgeführte Fassung dagegen 120 Minuten. Hansen zufolge lässt sich die originale Filmfassung nicht mehr auffinden, auch war es nicht möglich, herauszufinden, an welchen Stellen genau gekürzt wurde, ebd., S. 8.

429 2012 wurde *Atarashiki tsuchi* mit neuen Untertiteln als *Revival* im Fotomuseum der Stadt Tōkyō neu aufgeführt, Segawa, Yūji, „Atarashiki tsuchi“ no shinjitsu. Senzen Nihon no eiga yushutsu to kyōran no jidai. [Die Wahrheit von Atarashiki tsuchi], Tōkyō 2017, S. 5. Die Presse berichtet über dieses Ereignis folgendermaßen: „Such is its historical and cultural importance, that, after a 75-year hiatus, the Tokyo Metropolitan Museum of Photography began screening the film again on April 7. [...] The museum will screen the Fanck-directed version of the film for the most part, but on April 27 it will host a one-time screening of the Itami version instead.“, Osaki, Tomohiro, Museum to screen alternate version of Nazi film from Japan, in: *The Japan Times*, 13. 04. 2012, S. 14. Im Rahmen der Recherche für die vorliegende Arbeit hatte ich lediglich einige Stunden lang Zugang zu dem Filmmaterial. Christin Bohnke befand sich in einer ähnlichen Situation. Aufgrund des schlechten Zustands des Filmmaterials konnte sie den Film lediglich einmal im Kawakita Memorial Institut sehen, Bohnke, *The Perfect German Woman*, S. 96. Da in den NFAJ auch eine digitalisierte Form des Films vorliegt, konnte ich immerhin einige Szenen wiederholt betrachten und analysieren.

den Nationen, auf dem Gebiet des Films miteinander zu kooperieren, sondern er zeigt neben den Bemühungen um das Bild der deutsch-japanischen Freundschaft auch die Schwierigkeiten hinter den Kulissen, mit denen man sich zeitgenössisch auseinanderzusetzen musste. Hansen geht zu Recht davon aus, dass insbesondere die Hintergründe der Produktion das problematische Verhältnis zwischen Deutschland und Japan in den 1930er-Jahren zeigen.

„Nicht nur sind die Vorgänge um den Film symptomatisch für das deutsch-japanische Verhältnis, sondern er kann gleichzeitig auch als Vorläufer der späteren japanischen Filmpolitik gesehen werden. [...] Sein Inhalt und die ideologische Ausrichtung entsprachen bereits den Charakteristika der Filme, die unter dem Namen *kokusaku eiga* (‘Filme der nationalen Politik’) [s. Kapitel 2.3.2] einen großen Teil der Produktionen in der Kriegszeit ausmachten.“⁴³⁰

Dabei geht Hansen grundsätzlich von einem negativen Verhältnis der beiden Staaten aus, das von gegenseitigem Misstrauen und Unverständnis geprägt und der NS-Rassentheorie belastet gewesen sei.⁴³¹ Hier stellt sich nun die Frage, ob diese Ansicht unter Berücksichtigung der Neubewertung der Achse Berlin-Tōkyō in der Forschung revidiert werden kann bzw. muss. Auch dies ist ein Grund dafür, dass der Film in der vorliegenden Arbeit ausführlich behandelt wird.

Zuletzt kommt noch ein weiterer Aspekt hinzu, der zeigt, dass *Die Tochter des Samurai* auf jeden Fall einbezogen werden muss. Wie bereits erwähnt, ist es das Ziel der vorliegenden Arbeit, die deutsch-japanischen Filmbeziehungen im Kontext eines transnationalen Blickwinkels zu betrachten, um etwaige Versuche der beiden Staaten aufzuzeigen, sich mithilfe des neuen Mediums nach außen hin als, möglicherweise faschistische, Einheit zu präsentieren. Ausgehend von dieser These, müsste die erste deutsch-japanische Koproduktion schon zeitgenössisch als Basis betrachtet worden sein, um dieses Ziel zu erreichen, was zum Zeitpunkt der Produktion auch der Fall war.⁴³² So wurde beispielsweise im *Presse-Dienst der Reichsfilmkammer* berichtet, dass Filmproduzent Kawakita Nagamasa anlässlich der Uraufführung von *Die Tochter des Samurai* nach Deutschland gereist sei, um Verhandlungen über einen weiteren Gemeinschaftsfilm anzustreben.⁴³³ Dabei betonte Kawakita das Potenzial des Mediums „[n]icht allein als Verständigungs-

⁴³⁰ Hansen, Arnold Fancks *Die Tochter*, S. 2.

⁴³¹ Ebd., S. 5.

⁴³² Bieber, SS und Samurai, S. 481.

⁴³³ Kawakita, Nagamasa, *Deutscher Film und Japan*, in: *Presse-Dienst der Reichsfilmkammer* Jg. 3 (1937) H. 5, ohne S.

mittel der Völker untereinander und als Spiegelbild der Nation, sondern auch als charakterliches und weltanschauliches Schulungsmittel sowie als Mittler wertvoller Anregung und bester Unterhaltung.“⁴³⁴ Die für diese Dissertation vorgenommenen Untersuchungen und Recherchen haben jedoch gezeigt, dass sich die Wahrnehmung der Koproduktion als Grundlage für die deutsch-japanischen Filmbeziehungen später verändert: Nicht nur wird im Rahmen von Bälz’ Filmprojekten in den 1940er-Jahren kaum Bezug auf *Die Tochter des Samurai* genommen, sondern Bälz und die japanischen Medien scheinen gar bemüht gewesen zu sein, sich bewusst davon abzugrenzen (vgl. Kapitel 3). Die wenigen Verweise auf die Fanck’sche Reisegruppe, die sich in den Quellen finden lassen, sind fast durchweg negativ. Hier stellt sich die Frage nach dem Warum.

Auf der Grundlage der vorausgehenden Ausführungen erweitert sich der Untersuchungsrahmen von *Die Tochter des Samurai* und *Atarashiki tsuchi* von einer rein vergleichenden Analyse hinsichtlich etwaiger Differenzen der beiden Fassungen im Japanbild also hin zu einem größeren Kontext innerhalb der transnationalen Filmbeziehungen beider Länder. Der schwierige Zugang zum Filmmaterial wird durch die im letzten Jahrzehnt erschienenen Arbeiten von Karl Sierek, Christin Bohnke, Segawa Yuji und Ueda Kōji ausgeglichen, die u. a. vergleichende Filmanalysen vorgenommen haben.⁴³⁵

Worum geht es also in diesem Film, und wie kam es überhaupt zu der deutsch-japanischen Koproduktion? Der Inhalt lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:⁴³⁶ Der junge Japaner Yamamoto Teruo, Spross einer ärmlichen Bauernfamilie, kehrt nach einem mehrjährigen Auslandsstudium der Landwirtschaft in Deutschland nach Japan zurück. An seiner Seite ist die deutsche Journalistin Gerda Sturm, die er auf der Überfahrt kennengelernt hat.⁴³⁷ Beeinflusst von westlichen Werten (insbesondere dem

434 Ebd., ohne S.

435 Bohnke, *The Perfect German Woman*; Sierek, *Der lange Arm*; Segawa, „Atarashiki tsuchi“; Ueda, *Atarashiki tsuchi/samurai no musume* (1); Ueda, Kōji, *Atarashiki tsuchi* (3). Itami Mansaku o megutte. [Die Neue Erde (3). Über Itami Mansaku], in: *Dokkyō daigaku doitsu gaku kenkyū* [Dokkyō-Universität Germanistische Forschungsbeiträge] (2020) H. 77; Sierek, Kawakita.

436 Teils ausführliche Inhaltsangaben finden sich an verschiedener Stelle, u. a. bei Baskett, *All beautiful fascists?*, S. 225–226; Hansen, *Arnold Fanck Die Tochter*, S. 17–24; Hansen, „Auf den Wunsch meines Führers“, S. 127–133. Die ausführlichste Inhaltsangabe stammt bis heute aus der Feder von Hansen, Janine, *Arnold Fanck Die Tochter*, S. 117–124. Von der groben Filmhandlung her unterscheiden sich die Itami- und die Fanck-Version nicht.

437 Interessanterweise gehen hier viele Publikationen schon davon aus, dass es sich bei Gerda und Teruo um ein Liebespaar handelt und die beiden verlobt seien, z. B. Yomota, *Im Reich*, S. 74. Bieber schreibt: „Gezeigt werden sollte [...] die Liebe eines jungen Japaners, der in Deutschland studiert hat [...] zu einem deutschen Mädchen, das er heiraten möchte, obwohl er in Japan mit der Tochter eines Samurai verlobt ist.“, Bieber, *SS und Samurai*, S. 431. Dies wird im Film aber nicht explizit so dargestellt, bestenfalls angedeutet, wie bei Bohnke beschrieben: „Gerda, a young, attractive, and lively journalist who is working on a story about Teruo, accompanies him on his journey to Japan.“

Individualismus), möchte er seine japanische Verlobte Mitsuko, Tochter seiner wohlhabenden Adoptivfamilie, nicht länger heiraten. Im Verlauf des Films findet Teruo nach und nach zu seinen japanischen Wurzeln zurück. Aber erst Mitsukos Versuch, sich aus Trauer über die gelöste Verlobung in einen Vulkan zu stürzen, bringt ihn endgültig zur Besinnung. Nach einer mehr als 20-minütigen Sequenz, in der er u. a. durch Schwefelsümpfe wadet und über heißes Vulkangestein klettert, gelingt es ihm in letzter Minute, sie zu retten. Die beiden heiraten und beginnen in der Mandschurei als Siedler ein neues Leben. In der letzten Szene nimmt Teruo sein neugeborenes Kind aus den Armen Mitsukos und legt es in eine Ackerfurche, bevor er das Baby stolz betrachtet und folgende Worte an es richtet: „Auch du sollst ein Kind der Erde sein.“ Dies geschieht unter dem wohlwollenden, freundlichen Lächeln des wachhabenden Soldaten, der den Blick zuletzt wieder in die Ferne richtet.

Allein die Umstände der Entstehung der deutsch-japanischen Koproduktion sind bis heute sehr faszinierend, weswegen sie in nahezu jeder Publikation über *Die Tochter des Samurai* mehr oder weniger detailliert behandelt werden. Insbesondere die Frage, von wem letzten Endes die Initiative für das Projekt ausging, ist umstritten, da sich die Aussagen teilweise widersprechen. Fanck behauptete 1938, dass der Film allein auf seine Anregung zurückging. „Das Reich sei die treibende Kraft des Unternehmens und er, Fanck, sei an Kawakita herangetreten, da sich dieser bereits seit Jahren in den Dienst der deutschen Sache gestellt habe [...]“⁴³⁸ Das Ehepaar Kawakita dagegen schilderte die Situation genau umgekehrt.⁴³⁹

The film crucially only alludes to their relationship. However, Teruo's reluctance to tell Gerda about his fiancée, his long gazes at her, and his open flirting make it clear that Teruo plans to break off his engagement with Mitsuko to be with Gerda.“, Bohnke, *The Perfect German Woman*, S. 80. Hansen spricht von einem „vertrauten Verhältnis“ der Beiden, Hansen, Arnold Fancks *Die Tochter*, S. 18. An anderer Stelle hält sie fest: „Als Gerda von Teruos Verlobung erfährt, wirkt sie unangenehm überrascht, bleibt aber distanziert.“, Hansen, Janine, „Auf den Wunsch meines Führers“, S. 127. Während diese Interpretation so anerkannt werden kann, ist es dennoch weitgehend unklar, warum sich die These, dass die beiden gar verlobt seien, hartnäckig in der Forschung hält. Hansen betont in ihrer ersten Publikation sogar: „Der Wegfall der heimlichen Liebe der Europäerin für den japanischen Helden ist eine der deutlichsten Veränderungen, die der Film dem Entwurf gegenüber aufweist. Damit betont die Endfassung des Films, stärker als im Entwurf vorgesehen, eine klare Trennung der Identitäten, in der zwischen Ost und West letztlich nur die politische, aber keine persönliche Verbindung bleibt.“, Hansen, Arnold Fancks *Die Tochter*, S. 39.

⁴³⁸ 1973 dagegen schob Fanck alle Verantwortung von sich und benannte Kawakita als treibende Kraft, Sierek, *Der lange Arm*, S. 271–272.

⁴³⁹ Hansen, Arnold Fancks *Die Tochter*, S. 46. Diese Widersprüche zeigen sich auch in der Sekundärliteratur. Bieber sieht die Initiative eher bei Kawakita, der Fanck für eine „deutsch-japanische Koproduktion eines ‚großen japanischen Nationalfilms‘, der anders als bisherige japanische Spielfilme auch in Europa und Amerika verständlich sein und der japanischen Filmindustrie das Tor zum Weltmarkt öffnen sollte“, gewonnen habe, Bieber, *SS und Samurai*, S. 428. Kawakita wird so

Noch bedeutsamer ist allerdings die Tatsache, dass weder von japanischer noch von deutscher Seite ein direkter Regierungsauftrag belegbar ist. Hansen erachtet die Existenz eines solchen Nachweises sogar als sehr unwahrscheinlich und begründet dies mit dem Umstand, dass das kulturpolitische Klima zwischen den beiden Staaten zum Zeitpunkt der Entstehung des Films einerseits von Misstrauen, andererseits von wirtschaftlichem Interesse geprägt gewesen sei.⁴⁴⁰ Obwohl die Vermutung nahe liege, dass *Die Tochter des Samurai* als Teil einer „umfassenden und vorausplanenden Filmpolitik wenige Monate nach Abschluß des Antikominternpaktes absichtsvoll in die Kinos gebracht wurde, um bei der Bevölkerung beider Länder Akzeptanz für die Verbindung mit dem geographisch wie kulturell weit entfernten ‚Partner‘ zu erzeugen,“⁴⁴¹ sei dies nicht der Fall gewesen. Der Film sei schlicht und ergreifend zu früh produziert worden. „[D]ie Dreharbeiten waren fast abgeschlossen, als der Inhalt des Paktes im November 1936 bekannt wurde.“⁴⁴² Daher, so Hansens Schlussfolgerung, handele es sich auf keinen Fall um eine „geplante Propaganda-Offensive von Regierungsseite, weder des RMVP noch des japanischen Innenministeriums“⁴⁴³ zumal in Japan zu dieser Zeit noch keine aktive Lenkung der Filmproduktion stattgefunden habe.⁴⁴⁴

zur treibenden Kraft, der von japanischen Regierungsstellen und der KBS, aber auch dem RMVP, unterstützt worden sei, ebd., S. 428. An anderer Stelle weist Bieber jedoch darauf hin, dass Kawakita neben der Ufa v. a. mit dem RMVP verhandelt habe, folglich wird hier die Mitarbeit zumindest der deutschen Regierung nicht ausgeschlossen, Bieber, „Die Tochter des Samurai“, S. 358. Auch Baskett und Bohnke sehen die Initiative bei Kawakita, Baskett, *The attractive empire*, S. 126; Bohnke, *The Perfect German Woman*, S. 78. Auch in der japanisch-sprachigen Literatur wird tendenziell die Ansicht vertreten, dass Kawakita die treibende Kraft gewesen sei. Während Ueda die Koproduktion als innigsten Wunsch des Ehepaars Kawakita bezeichnet, erläutert Kida, dass Kawakita einen bekannten europäischen Regisseur nach Japan einladen wollte, um einen Film zu produzieren, der für Ausländer verständlich sei, Kida, *Hara Setsuko to „Atarashiki Tsuchi“* 1., S. 19; Ueda, *Atarashiki tsuchi/samurai no musume* (1), S. 7–8. Möglicherweise bezieht Kida sich damit auf die Aussage von Fanck selbst, der 1973 betonte, Kawakita und das japanische Kultusministerium seien sich bewusst gewesen, dass japanische Filme nicht für den Export geeignet gewesen seien. „Und man halte einen deutschen Regisseur für geeigneter, als einen amerikanischen, weil die Deutschen ein größeres Einfühlungsvermögen für fremde Völker hätten.“, Fanck, Arnold, *Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt*, München 1973, S. 329. Genau das sieht Valerie Weinstein eher kritisch und betrachtet diese Darstellung unter der Berücksichtigung des japanischen Unbehagens hinsichtlich der NS-Rassenideologie, Weinstein, *Reflecting Chiral Modernities*, S. 34. High dagegen betrachtet wiederum Arnold Fanck als die treibende Kraft, der sich vor seiner Ankunft in Japan 1936 bereits die Unterstützung von Kawakita Nagamasa und seiner Frau gesichert habe, High, *The Imperial Screen*, S. 159.

440 Hansen, Arnold Fancks *Die Tochter*, S. 48.

441 Ebd., S. 123.

442 Ebd.

443 Ebd.

444 Ebd.

Also seien es im Gegenteil Fanck und die Produzenten gewesen, die mithilfe dieses Films der Politik nützlich sein wollten.

„Es erscheint plausibel, daß die im Film enthaltenen Propaganda-Aussagen nicht auf einen wie auch immer gearteten Druck von offizieller Seite zurückgingen, sondern auf den Überzeugungen Fancks und auch des Ehepaars Kawakitas beruhten, die alle meinten, im Interesse ihres Landes zu handeln.“⁴⁴⁵

Ähnlich sieht das auch Karl Sierek. Er betont zwar, dass Japan und Deutschland im Rahmen der langsamen politischen Annäherung, die sich Mitte der 1930er-Jahre abzeichnete, auch ihre kulturpolitische Zusammenarbeit ausbauten, sieht auf der anderen Seite aber auch Kawakita als geschickten Geschäftsmann, der die Situation für seine eigene Initiative auszunutzen verstand. Auf diese Art „steuerte Kawakita [...] immer mehr auf eine Rolle als Erfüllungsgehilfe der Kriegspartnerschaft zwischen NS-Regime und dem japanischen Militarismus zu.“⁴⁴⁶

Kawakitas Anliegen, den japanischen Film exportfähig zu machen, ging über ein rein wirtschaftliches Interesse hinaus. Insbesondere die „Anerkennung der Filmkunst Japans im Westen“⁴⁴⁷ war sein persönlicher Wunsch. Daher hatte er schon 1931 versucht, drei japanische Filme für den europäischen Markt zusammenstellen zu lassen.⁴⁴⁸ Nun wollte er das Problem mithilfe eines angesehenen westlichen Regisseurs lösen.⁴⁴⁹ Seine Formel lautete dabei: „Japanische Landschaft, japanische Kultur, japanische SchauspielerInnen und ein europäischer Regisseur.“⁴⁵⁰ Die Details der Planung des Filmvorhabens werden von Sierek daher konsequenterweise als eine „militärisch-diplomatisch[e] Vorbe-

445 Ebd., S. 49.

446 Sierek, *Der lange Arm*, S. 270.

447 Hansen, Arnold Fanck's Die Tochter, S. 49.

448 Sierek, Kawakita, S. 105. Bei einem dieser Filme handelt es sich um *Nippon*, ebd. Dieser ist nicht zu verwechseln mit *Nippon, das Land der Aufgehenden Sonne*, der ebenfalls in Deutschland aufgeführt wurde. Letzterer wurde nach dem Kriegseintritt Japans von der Ufa gestaltet, als „Dokumentar-Großfilm“ bzw. Lehrfilm beworben und am 7. Dezember 1942 uraufgeführt, Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 417. Kawakita's *Nippon* wird in der Diskussionsrunde mit Erwin Toku Bälz erwähnt, die 1940 in der Zeitschrift *Star* abgedruckt wurde, vgl. Kap. 3.3.2. Der Film habe aufgrund beschränkter Materialien nicht so viel Erfolg gehabt wie erwartet, Berutsu hakase o kakonde. Doitsu eiga to nihon eiga to yushutsu mondai o kataru. [Dr. Bälz erzählt. Gespräch über deutschen Film, japanischen Film und Fragen des Filmexports], in: *Star* (1940), S. 9.

449 Hansen, „Die Tochter des Samurai“, S. 237. Spannenderweise erwähnt Janine Hansen hier auch die Adaption von *Moyuru ōzora*, allerdings ohne im Detail auf ihre Bedeutung sowie die Funktion von Erwin Toku Bälz einzugehen, ebd., S. 239–240.

450 Sierek, *Der lange Arm*, S. 270.

reitung des Dreimächtepakts unter dem Deckmantel der Filmproduktion“⁴⁵¹ beurteilt. *Die Tochter des Samurai* sei kein Propagandafilm im eigentlichen Sinne, sondern aufgrund der Herstellungsbedingungen „eine kalkulierte und militärische Maßnahme zur Vorbereitung eines international höchst folgenschweren globalen Abkommens zur Vorbereitung des Zweiten Weltkriegs.“⁴⁵² Kawakita sei gemeinsam mit seiner Firma Tōwa Shōji zu „Komplizen des deutsch-faschistischen und japanisch-militaristischen Antikominternpaktes“ geworden, „die mit der Arnold-Fanck-Produktion [...] einen [...] Prototyp bornierten, faschistischen Kinos vorlegten.“⁴⁵³ Sierek sieht die deutsch-japanische Koproduktion als „extrem aufwändiges Propagandaprodukt für die Kolonialisierung Mandschukuos im Rahmen der sog. National Policy Films (*kokusaku eiga*)“⁴⁵⁴, ähnlich wie Janine Hansen. In anderen Forschungsarbeiten dagegen wird das Thema der offiziellen Auftragslage interessanterweise oft nur am Rande angesprochen.⁴⁵⁵ Hack beispielsweise weist lediglich auf eine Beteiligung der DJG hin und darauf, dass der Film sowohl betreffend Intention und Rezeption eine politische Botschaft vermittele.⁴⁵⁶ Yomota spricht von einer „staatspolitisch initiierte[n] filmische[n] Kooperation der beiden Länder Japan und Deutschland“.⁴⁵⁷

Selbst ausgehend von der Annahme, dass die Dreharbeiten zu *Die Tochter des Samurai* beim offiziellen Abschluss des Antikominternpakts bereits beendet gewesen seien, kann ein gewisser Konnex zwischen diesem Abkommen und der deutsch-japanischen Kooperation nicht geleugnet werden. Fanck selbst schreibt rückblickend: „Noch war der Beitritt Japans zum Antikominternpakt nicht vollzogen – ja, man redete noch nicht einmal darüber in der Öffentlichkeit, aber als Ahnung und als logische Notwendigkeit konnte ich ihn bereits als geschichtliches Faktum herannahen sehen.“⁴⁵⁸ Diese Aussage

451 Ebd., S. 278.

452 Ebd.

453 Sierek, Kawakita, S. 106. An anderer Stelle sieht Sierek die Eigeninitiative Kawakitas ebenfalls höher: „Bei seinen Versuchen zur Realisierung der Formel ‚Japan as its background with Japanese players, but with a foreign director‘, stieß er alsbald auf einen neuen Partner: Arnold Fanck.“, Sierek, *Der lange Arm*, S. 270.

454 Sierek, Kawakita, S. 110.

455 Auch Hansen greift diese Frage in ihren späteren Veröffentlichungen nicht mehr in dieser Ausführlichkeit auf, Hansen, „Auf den Wunsch meines Führers“; Hansen, Janine, *The New Earth* (1936/37). A German-Japanese Misalliance in Film, in: Geeron, Aaron/Nornes, Abé Mark (Hg.), *In Praise of Film Studies. Essays in Honor of Makino Mamoru*, Victoria 2001; Hansen, „Die Tochter des Samurai“.

456 Hack, *Die Aktivitäten*, S. 252–253.

457 Yomota, *Im Reich*, S. 74. In der englischen Übersetzung der aktualisierten Ausgabe ist die Rede von einem Propagandafilm, der von Japan und Deutschland koproduziert worden sei, Yomota / Kaffen, *What is Japanese cinema?*, S. 70.

458 Fanck, *Die Tochter des Samurai*, S. 83.

wird von Sierek als Bestätigung dafür gedeutet, dass sich schon „im Sommer 1935 die hochgradige Einbindung der ersten japanisch-deutschen Koproduktion Kawakitas in die militärischen Pläne der beiden kriegstreibenden Mächte“⁴⁵⁹ abzeichnete.

Unabhängig vom Kenntnisstand Fancks und Kawakitas über die Intention der deutschen und japanischen Regierung in dieser Hinsicht macht jedoch die Beteiligung Friedrich Wilhelm Hacks (1885–1949)⁴⁶⁰ an dem Filmprojekt einen Bezug zum Antikominternpakt deutlich: Er war die einzige Person im Kontext des Filmvorhabens, die im Vorfeld über das Abkommen informiert gewesen ist.⁴⁶¹ Hack war im Mai 1933 im Rahmen der Gleichschaltung der DJG zum Inhaber der Geschäftsleitung mit uneingeschränkten Vollmachten ernannt worden. Die Forschung ist sich darüber einig, dass er es war, der den Kontakt zwischen Kawakita und Fanck vermittelte.⁴⁶² Hack besaß ausgezeichnete Beziehungen zur deutschen Industrie, zur Heeres- und Marineleitung, möglicherweise auch zum militärischen Geheimdienst und auch nach Japan.⁴⁶³ Fanck dankte ihm 1938 für die Bereitstellung seiner „glänzenden japanischen Beziehungen in kameradschaftlichem Geiste“.⁴⁶⁴ Ein Fakt ist außerdem, dass Hack, obwohl er sonst nicht in Filmgeschäfte involviert war, die Reisegesellschaft um Fanck nach Japan begleitete, sich jedoch nach der Ankunft mit unbekanntem Ziel absonderte. „Auf die Produktion scheint er keinen weiteren Einfluß gehabt zu haben, sondern er benutzte die Fanck-Gruppe lediglich als Deckung seiner tatsächlichen Aufgabe, der Anbahnung des Antikominternpaktes in Japan.“⁴⁶⁵ Sierek spricht in diesem Kontext gar davon, dass Hack „mithilfe des deutschen Außenministeriums nach Japan geschleust“⁴⁶⁶ worden sei. Hack sei ein „under-cover-Agent“⁴⁶⁷ gewesen, seine Anwesenheit verleihe der Produktion den Hauch eines Spionagethrillers.⁴⁶⁸

Unabhängig von der Frage, von wem die Initiative ausging und was die eigentliche Intention der Koproduktion war, lässt sich der Vertragsabschluss zwischen Filmproduzent Kawakita und Regisseur Arnold Fanck eindeutig auf den 1. August 1935 datieren.

⁴⁵⁹ Sierek, *Der lange Arm*, S. 276.

⁴⁶⁰ Für einen kurzen biografischen Abriss über die Person Friedrich Wilhelm Hacks siehe Bieber, *Die Tochter des Samurai*, S. 358–359; OAG – Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Friedrich Wilhelm Hack | OAG – Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (Tokyo) 2021. URL: <https://oag.jp/people/friedrich-wilhelm-hack/>. (25. 07. 2024)

⁴⁶¹ Hansen, *Arnold Fancks Die Tochter*, S. 124.

⁴⁶² Hansen, „Auf den Wunsch meines Führers“, S. 46–47.

⁴⁶³ Bieber, „Die Tochter des Samurai“, S. 359.

⁴⁶⁴ Fanck, *Die Tochter des Samurai*, S. 7.

⁴⁶⁵ Hansen, *Arnold Fancks Die Tochter*, S. 47.

⁴⁶⁶ Sierek, *Der lange Arm*, S. 294.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 271.

⁴⁶⁸ Ebd.

„Danach hatte die japanische Seite alle in Japan anfallenden Kosten für den Film, für den Aufenthalt der Filmgesellschaft sowie für die Rückreise zu übernehmen. Die Gehälter und Reisekosten bis zur Ankunft in Japan wurden von deutscher Seite getragen. Die japanische erhielt alle Rechte für den Film außer in den deutschsprachigen Ländern.“⁴⁶⁹

Diese Aufteilung ähnelt den Vereinbarungen, die bezüglich des Kulturfilms *Nihon seishin* einige Jahre später getroffen wurden (vgl. Kapitel 3.3.1). Finanziell unterstützt wurde *Die Tochter des Samurai* von der Terra AG, wobei sie nicht als offizielle Produktionsfirma agierte und die Hälfte der von ihr zur Verfügung gestellten Summe vom RMVP stammte. Diese wiederum wurde erst ein Jahr später, im März 1937, bewilligt.⁴⁷⁰ Daher ist auch Bohnkes Aussage nicht falsch, dass Deutschland den Film nicht mitfinanzierte.⁴⁷¹ Von japanischer Seite waren im Gegensatz dazu rund 800 000 Yen veranschlagt worden; dies entspricht ca. dem Zehnfachen des Budgets für einen japanischen Spielfilm der damaligen Zeit.⁴⁷² Die Voraussetzungen für Fanck waren also denkbar günstig.

Dass ausgerechnet Arnold Fanck als deutscher Regisseur beteiligt war, ist ebenfalls kein Zufall. Er erfreute sich in Deutschland großer Berühmtheit, galt gar als „Vater des deutschen Bergfilms“ und als einer der besten deutschen Kameramänner, sogar als „einer der deutschesten aller Regisseure.“⁴⁷³ Seine Filme zählten zu den erfolgreichsten ihrer Zeit und dienten vielen Kameramännern als Vorbild für neue Aufnahme- und Montagetechniken. Auch in Japan waren sie mit großem Erfolg aufgeführt worden.⁴⁷⁴

Anfang 1936 reiste Fanck mit einem achtköpfigen Filmteam nach Japan ab.⁴⁷⁵ Ihn begleiteten u. a. neben den Kameramännern Richard Angst (1905–1984) und Walter Riml (1904–1995) auch die Schauspielerin Ruth Eweler (1913–1947)⁴⁷⁶. Da er der erste deutsche Regisseur war, der in Japan Filmaufnahmen machen durfte und dazu noch auf japanische Einladung angereist war, wurde er pompös empfangen.⁴⁷⁷ „Alle großen Zei-

469 Hansen, Arnold Fancks *Die Tochter*, S. 47.

470 Ebd., S. 50.

471 Bohnke, *The Perfect German Woman*, S. 80.

472 Bieber, *SS und Samurai*, S. 428.

473 Ebd., S. 427. Hansen weist auf das Problembewusstsein hin, mit dem Fancks Ästhetik als „Wegbereiter eines faschistischen Ideals“ und mit dem seine Person als „Lehrmeister der späteren Regisseure Riefenstahl und Trenker“ noch in den 1990er Jahren betrachtet wird, Hansen, Arnold Fancks *Die Tochter*, S. 7.

474 Bieber, *SS und Samurai*, S. 428.

475 Bieber, „*Die Tochter des Samurai*“, S. 360.

476 *The Japan Times* widmete der deutschen Schauspielerin im Kontext der deutsch-japanischen Filmproduktion einen ausführlichen Zeitungsartikel, McKee, Rose, Her „Most German“ Hair Put Visiting Film Star In The Movies. She Won Contest Staged by Motion Picture Company, in: *The Japan Times & Mail*, 21. 02. 1936.

477 Bieber, „*Die Tochter des Samurai*“, S. 361.

tungen berichteten von der Ankunft der Filmgesellschaft am 8. Februar 1936 in Kōbe, wo sie – wie auch zwei Tage später beim Eintreffen in Tōkyō – von einer Menschenmenge empfangen und bejubelt wurde.⁴⁷⁸ Dies zeigt das außergewöhnlich große Interesse, das dem deutsch-japanischen Filmprojekt entgegengebracht wurde.⁴⁷⁹ Dennoch wurde das Filmteam sowohl von der Deutschen Botschaft als auch von der japanischen Fremdenpolizei misstrauisch beäugt.⁴⁸⁰

Die Produktion von *Die Tochter des Samurai* verlief nicht ohne Komplikationen. Während sich die Auswahl des japanischen Casts relativ einfach gestaltete,⁴⁸¹ wurde es schwieriger, einen japanischen Co-Regisseur zu finden.⁴⁸² Auf diesen hatte Fanck zwecks einer einfacheren Kommunikation mit japanischen Schauspielern und Technikern bestanden.⁴⁸³ Schließlich konnte Itami Mansaku (1900–1946)⁴⁸⁴ gewonnen werden.⁴⁸⁵ Dieser hatte die Zusammenarbeit mit Fanck zunächst mehrfach abgelehnt und stimmte erst unter der Bedingung zu, dass er selbst – „unter Berücksichtigung von Fancks Wünschen – das Drehbuch schreiben würde.“⁴⁸⁶ Kawakita Kashiko zufolge mochte Itami die

478 Hansen, Arnold Fancks *Die Tochter*, S. 51.

479 Ebd.

480 Hansen, „Auf den Wunsch meines Führers“, S. 125–126.

481 Die Rolle des Teruo wurde von Kosugi Isamu (1904–1983) übernommen, Bieber zufolge einer der am besten bezahlten Schauspieler Japans zu der Zeit. Hara Setsuko (1920–2015), die Mitsuko spielte, stieg später zum größten Star des japanischen Kinos auf und erlangte Weltruhm, Bieber, SS und *Samurai*, S. 431. Hansen weist auch in ihrem Fall auf Widersprüche in den Quellen hin: „Während Fanck rückblickend schreibt, daß er sie als Statistin in der Kulisse einer anderen Produktion entdeckt habe und nur gegen den ausgesprochenen Widerstand der Produzenten durchsetzen konnte, daß sie seine Tochter des Samurai spielte, heißt es in der japanischen Literatur übereinstimmend, Fanck habe ursprünglich die überaus beliebte Tanaka Kinuyo verpflichten wollen. Da Tanaka von ihrer Firma Shōchiku nicht freigegeben wurde, sei die große Verantwortung einer Hauptrolle Hara Setsuko übertragen worden, die erst ein Jahr zuvor fünfzehnjährig die Schauspielerei begonnen hatte.“, Hansen, Arnold Fancks *Die Tochter*, S. 51–52.

482 Hansen, Arnold Fancks *Die Tochter*, S. 52.

483 Bieber, SS und *Samurai*, S. 431.

484 Für biografische Informationen bzgl. Itami Mansaku siehe auch Asari, Hiroyuki, Itami Mansaku no hito to shigoto [Der Mensch Itami Mansaku und die Arbeit], in: Takasaki / Aoki (Hg.), Atarashiki tsuchi; Kitsnik, Lauri, The Bedridden Script Doctor. Itami Mansaku's Scenario Reviews, in: *Japanese Studies Jg. 38* (2018) H. 2.

485 Bieber, „Die Tochter des Samurai“, S. 361–362.

486 Hansen, Arnold Fancks *Die Tochter*, S. 52. Bohnke dagegen sieht den Grund für die Zustimmung Itamis bis heute als ungeklärt, Bohnke, *The Perfect German Woman*, S. 79. Kawakitas Ehefrau Kashiko äußerte sich dahingehend, dass Itami eben ein umsichtiger Mann gewesen sei, Ueda, Atarashiki tsuchi (3), S. 5. Die Anfrage Fancks an Itami findet sogar in der Presse Erwähnung: „Dr. Arnold Fanck, visiting German film director, is now in Kyoto. At dinner with Mr. Mansaku Itami of the Shimokamo studio there Monday, he asked the latter's collaboration for the picture he is now making in Japan.“, Fanck In Kyoto, in: *The Japan Times & Mail*, 06. 04. 1936.

Handlung von Fancks Film nicht.⁴⁸⁷ Dieser hatte, obwohl das eigentliche Drehbuch auf japanischen Wunsch hin erst in Japan geschrieben werden sollte,⁴⁸⁸ bereits 1935 einen groben Entwurf verfasst.⁴⁸⁹ Itamis Drehbuch, mit dem er eine humorvolle Geschichte über japanische Kinder verfilmen wollte, wurde von Fanck abgelehnt.⁴⁹⁰

„Da Kawakita und Fanck bereits zum Vertragsabschluß das Thema ‚Volk ohne Raum‘ bekanntgegeben hatten, konnte Itamis Entwurf den Produzenten nicht willkommen gewesen sein. Auch muß eine Rolle für eine blonde Deutsche bereits vor der Abfahrt Fancks vorgesehen gewesen sein, da Ruth Eweler engagiert wurde, ehe das Drehbuch fertiggestellt war.“⁴⁹¹

Dies bestätigt sich mit einem Blick in den Entwurf von Fanck, da auch hier eine Europäerin in Erscheinung tritt.⁴⁹²

487 Ueda, Atarashiki tsuchi (3), S. 5.

488 Bieber, SS und Samurai, S. 429.

489 Dieser Entwurf war im November 1936 übersetzt und in der Zeitschrift *Serupan* veröffentlicht worden. Obwohl die eigentliche Handlung von diesem Entwurf abweicht, zeigt er deutlich die Propagandaabsichten Fancks, so dass er nicht vernachlässigt werden darf, Hansen, Arnold Fancks Die Tochter, S. 14. „[D]ie Hauptfigur [soll] zwischen östlichem und westlichem Denken hin- und hergerissen sein, der Kultur des eigenen Landes entfremdet, aber doch nicht völlig von ihr abgeschnitten. Im Mittelpunkt des Geschehens dürfe nicht nur das Heiratsproblem stehen, sondern mit dem Gegensatz zwischen Japan und Europa ein Thema, das auch das europäische Publikum interessieren könne. Der wesentliche Unterschied zwischen Europäern und Japanern besteht für Fanck in der Betonung des Individualismus im Westen und der Werte der Familie, der Sippe, des Volks und des japanischen Staates im Osten. Hier treffe sich die japanische mit der deutschen, nationalsozialistischen Weltanschauung. [...] Die Geschichte müsse dergestalt enden, daß der Held wieder zur der Einstellung ‚Der Einzelne ist nichts, das Volks ist alles‘ zurückkehre, die im traditionellen japanischen Glauben, dem Shinto, vorherrsche.“, ebd., S. 15.

490 Bieber schildert die Situation etwas anders: Ihm zufolge schrieb Fanck, beraten von Itami, ein Drehbuch, dessen ideologische Färbung Itami dermaßen missfiel, dass er ein eigenes Drehbuch verfasste, von dem wiederum Fanck nichts wissen wollte, Bieber, „Die Tochter des Samurai“, S. 362.

491 Hansen, Arnold Fancks Die Tochter, S. 52–53.

492 Möglicherweise findet sich hier auch eine Erklärung für die sich so hartnäckig in der Forschung haltende These, dass Gerda und Teruo ein Liebespaar seien: „Das Verhältnis zwischen den beiden wird zunächst vage skizziert, erst im Verlauf des Films soll den Zuschauern klar werden, dass sie den Japaner heimlich liebt. Die junge Frau wird ihre Gefühle aber für sich behalten und dafür Sorge tragen, daß er zu den heimischen Sitten und zu seiner Braut zurückfindet. So soll sie dem Publikum sympathisch werden.“, ebd., S. 14. Fanck erläutert an dieser Stelle auch die besondere Bedeutung dieser Figur in seinem Konzept: Sie sei schließlich die einzige Vertreterin der „weißen Rasse“ und müsse daher idealisiert dargestellt werden, ebd., S. 14. Hansen betont auch, dass der Verzicht auf Gerdas heimliche Liebe für Teruo eine der bedeutendsten Veränderungen gegenüber dem ersten Drehbuchentwurf sei: „Damit betont die Endfassung des Films, stärker als im Entwurf vorgesehen, eine klare Trennung der Identitäten, in der zwischen Ost und West zwar eine politische, aber keine persönliche Bindung bleibt.“, ebd., S. 39. Ueda spricht von einer ziemlich komplizierten

Damit arbeiteten nun zwei Regisseure zusammen, deren Zusammenarbeit von Anfang an von Schwierigkeiten geprägt war. Itami galt prinzipiell zwar als politisch linientreu, bekam aber als „relativ moderater und liberaler Filmemacher bisweilen Probleme mit der Kriegszensur.“⁴⁹³ Sierek betrachtet ihn also als loyalen Nationalisten, der jedoch „immun gegen jene Art fanatischen Anhängertums gewesen zu sein [scheint], die man aus vielen Äußerungen und Stellungnahmen des überzeugten Nationalsozialisten Fanck kennt.“⁴⁹⁴ Außerdem habe Itami Filme gedreht, die genau die Art von Regierungsideologien kritisierten, die Fanck in seinem deutsch-japanischen Filmprojekt herausarbeiten wollte. „Not surprisingly, the two directors proved to be highly mismatched, with the latter determined to prevent the film from becoming either an Orientalist travelogue or outright Nazi propaganda.“⁴⁹⁵

Darüber hinaus habe Fanck, so die gängige Meinung in der Forschung, sich auch durch sein Verhalten gegenüber seinen japanischen Mitarbeitern und Itami nicht beliebt gemacht. Er habe lediglich einen Regie-Assistenten und keinen Co-Regisseur gewollt. Dafür sprächen der bereits vollzogene Vertragsabschluss zwischen Fanck und Kawakita,⁴⁹⁶ aber auch die bereits beschlossene Thematik des Films, beides noch bevor Itami überhaupt am Projekt beteiligt gewesen war. Fanck habe von Anfang an die Führungsposition für sich beansprucht⁴⁹⁷ und „jeglichen Respekt gegenüber den Verfahrensweisen, Traditionen und Gewohnheiten der japanischen Filmkultur vermissen [...]“⁴⁹⁸ lassen und außerdem während der Dreharbeiten insbesondere Hara Setsuko gegenüber „einen von europäischen Stereotypen strotzenden Alltagsrassismus“⁴⁹⁹ an den Tag gelegt. Auch inhaltlich vertraten sie verschiedene Ansichten. „Fanck wollte zunächst

Beziehung der Beiden, die bis zum Ende für die Zuschauer unklar bleibe. In einigen zeitgenössischen Filmkritiken seien unterschiedliche Theorien, von beidseitiger bis hin zu einseitiger Liebe, im Umlauf gewesen, Ueda, *Atarashiki tsuchi / samurai no musume* (1), S. 23.

493 Sierek, *Der lange Arm*, S. 300.

494 Ebd., S. 301.

495 Bohnke, *The Perfect German Woman*, S. 77–78.

496 Asari, *Itami Mansaku*, S. 28.

497 Sierek, *Der lange Arm*, S. 272. Wie wenig Fanck bereit war, mit Itami auf Augenhöhe zusammenzuarbeiten, zeigt sich, wie Sierek treffend herausarbeitet, in der von Fanck selbst herausgegebenen Publikation *Die Tochter des Samurai* aus dem Jahr 1938. Hier spricht er Itami offen als „Helfer“ an, der mit der ihm gestellten Aufgabe schlicht und ergreifend überfordert gewesen sei: „Lieber Herr Itami – vielleicht bin ich der Einzige, der heute klar verstehen kann, vor welcher von vornherein hoffnungslose Aufgabe Sie sich gestellt hatten von dem Augenblick an, als Sie den Entschluß faßten, mir nicht nur als Helfer in der Regie zur Seite zu treten, sondern eine eigene Fassung zu drehen eines Themas, das nicht aus Ihrem Kopf entsprungen war und Ihnen in den wesentlichsten Punkten fremd bleiben mußte.“, ebd., S. 302; Fanck, *Die Tochter des Samurai*, S. 8.

498 Sierek, *Der lange Arm*, S. 300.

499 Ebd., S. 300.

das alte Japan und die Schönheit der japanischen Landschaft zeigen und die Filmhandlung allmählich hieraus entwickeln, während Itami daran gelegen war, vor allem das moderne Japan zu zeigen, das der Städte und der Industrie.“⁵⁰⁰ Itami äußerte sich später rückblickend, er habe während des Projekts lediglich etwas über seine eigene Dummheit lernen können,⁵⁰¹ während Fanck im privaten Rahmen davon sprach, dass „er [...] lieber nochmals auf einem kalbenden Eisberg in Grönland stehen als den zermürbenden täglichen Kleinkrieg seiner japanischen Filmerfahrungen noch einmal erleben [wolle].“⁵⁰²

Letztendlich sah Kawakita keine andere Lösung mehr, als den Dreh zweier verschiedener Filme zu veranlassen. „Fanck drehte vormittags, Itami nachmittags und abends, am selben Ort und mit denselben Schauspielern.“⁵⁰³ Die Fanck-Version (*Die Tochter des Samurai*) wurde mit deutschem und japanischem Text produziert und sollte in deutschsprachige Länder exportiert werden, die englisch-japanische Itami-Version (*Atarashiki tsuchi/The New Earth*) dagegen war für die Aufführung in Japan und den Export in andere Länder gedacht. Beide verwendeten dafür nicht nur dieselben Schauspieler und Orte, sondern auch dasselbe Drehbuch. Die Haupthandlung veränderte sich im Wesentlichen also nicht, lediglich diverse Elemente und Details (vgl. Kapitel 2.4.3.2).⁵⁰⁴

Nachdem nun endlich eine Lösung für die andauernden Streitigkeiten gefunden worden war – Sierek betont in diesem Kontext noch einmal, wie schwierig und anstrengend die Situation für Kawakita gewesen sein muss⁵⁰⁵ –, endeten die Schwierigkeiten jedoch keinesfalls, sondern setzten sich im Kontext der Uraufführung fort. Auch hier sind die Vorkommnisse am ausführlichsten bei Janine Hansen nachzulesen.⁵⁰⁶ So wurde anlässlich der Premiere in Tōkyō am 3. Februar 1937, bei der nicht nur Diplomaten und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, sondern auch Mitglieder des Kaiserhauses anwesend waren (die damit zum ersten Mal überhaupt eine Filmvorführung besuchten), nicht die Fanck-Version, sondern die Itami-Fassung gezeigt. Fanck sprach in diesem Kontext von einer Intrige und einem Skandal.⁵⁰⁷ Ob und inwiefern er damit recht hatte,

500 Bieber, *SS und Samurai*, S. 432.

501 Asari, *Itami Mansaku*, S. 28.

502 Bericht der Botschaft Tokyo vom 19. 2. 1937, PA / AA R 104899, zitiert nach Bieber, *Die Tochter des Samurai*, S. 363.

503 Ebd.

504 Hansen, *Arnold Fancks Die Tochter*, S. 53.

505 Sierek spricht in diesem Kontext von einer „enormen Herausforderung“, die aus Kawakita einen „Krisenmanager zwischen den Fronten zweier faschistischer Verbündeter und aus der Tōwa Company einen Arrangeur einer propagandistischen Koproduktion“ gemacht habe, Sierek, *Der lange Arm*, S. 302.

506 Hansen, *Arnold Fancks Die Tochter*, S. 55–57.

507 Ebd., S. 55–56.

bleibt Hansen zufolge ungeklärt.⁵⁰⁸ Letzten Endes erreichte Fanck jedoch mit Unterstützung des Präsidenten der KBS, dass Itamis Version nach einer Woche von seiner Fassung in den Filmtheatern abgelöst wurde.⁵⁰⁹

Während sich der Beifall für Itamis Version in Grenzen gehalten hatte und der Film ein eher durchwachsenes Presse-Echo erhielt, wurde die Fanck-Fassung deutlich positiver aufgenommen.

„Der Qualitätsunterschied war so augenscheinlich, dass sämtliche Zeitungen die Überzeugung vertraten: ‚Der deutsche Film ist unvergleichlich viel besser als der japanische – der deutsche Künstler hat Japan viel wirksamer dargestellt als der japanische Regisseur.‘ Alle großen Kinos zeigten fortan die deutsche Fassung.“⁵¹⁰

Dennoch wurden beide Filme insgesamt eher negativ beurteilt.

„Some critics complained that Itami’s version was not Japanese enough, while others argued that it was more ‚inconsistent, conceptual, and unfocused‘, but still felt like a Japanese film, where Fanck’s definitely did not. Japanese critics were disturbed by Fanck’s apparently indiscriminate application of Nazi ideology (particularly regarding blood and earth) to the Japanese case.“⁵¹¹

Nichtsdestotrotz hielt sich die deutsch-japanische Koproduktion insgesamt drei Wochen in den Kinos, was im Vergleich zu der durchschnittlichen Spieldauer japanischer Kinofilme mit nur einer Woche durchaus bemerkenswert ist. Auch finanziell war das Projekt ein Erfolg.⁵¹² Fanck selbst erhielt vor seiner Abreise zahlreiche Ehrungen, sodass Bieber das deutsch-japanische Filmvorhaben abschließend als erfolgreich bewertet: „So war die Expedition Fancks nach Japan trotz ihrer unzähligen Schwierigkeiten und Konflikte am

508 Hansen nennt Argumente für beide Sichtweisen: In keiner japanischen Quelle findet sich der Hinweis, dass geplant gewesen war, die Fanck-Fassung zu zeigen. Immerhin war die Itami-Fassung für die Aufführung innerhalb Japans gedacht. Auf der anderen Seite sollte Fanck die Eröffnungsansprache halten, während der Film gleichzeitig als Produktion des berühmten deutschen Regisseurs angekündigt worden war, ebd., S. 56. Bieber weist darauf hin, dass es für die japanischen Veranstalter der Premiere keine andere Möglichkeit gegeben hätte: Itamis Film war probeweise Prinz Takamatsu gezeigt worden, der auch an der einen oder anderen Stelle Änderungen im Dialog angeregt hatte. Darüber hinaus habe das Publikum nicht mal erfahren, dass es sich nicht um Fancks Fassung gehandelt habe, Bieber, „Die Tochter des Samurai“, S. 364.

509 Hansen, Arnold Fancks Die Tochter, S. 56.

510 Bieber, „Die Tochter des Samurai“, S. 364–365.

511 Baskett, *The attractive empire*, S. 128–129.

512 Hansen, Arnold Fancks Die Tochter, S. 56–57.

Ende doch ein ‚erheblicher Erfolg‘ geworden, der, wie der deutsche Botschafter resümierte, ‚seine günstigen Auswirkungen auf die deutsch-japanischen Beziehungen nicht verfehlen wird.“⁵¹³ Sierek dagegen sieht die deutsch-japanische Koproduktion als gescheitert an, „wobei ein Scheitern welcher Art auch immer keineswegs als ästhetische Kategorie verstanden werden soll.“⁵¹⁴ *Die Tochter des Samurai* sei „in gewisser Hinsicht zur Karikatur dessen geworden, was in [ihr] angelegt war.“⁵¹⁵ Dieser Meinung schließt sich auch Baskett an:

„*The New Earth* [*Atarashiki tsuchi*] was not a box-office failure in Japan or Germany, but after failing to live up to expectations, its international marketing campaigns (the most ambitious ever planned for a Japanese film until then) had to be drastically scaled down. Given the large production budget, the high-profile cast, and official backing by both governments, it would have been difficult, if not impossible, for *The New Earth* to ever have lived up to the hype.“⁵¹⁶

Diese Aussage wirft die Frage nach dem Erfolg von *Die Tochter des Samurai* in Deutschland auf. Auch hier wurde die Premiere pompös gestaltet. Japan äußerte außerdem Interesse an einer positiven Besprechung des Films sowie einem festlichen Rahmen bei der Premiere: Wie aus einem Bericht aus der Deutschen Botschaft in Tōkyō hervorging, warnte „die hiesige [japanische] Öffentlichkeit gespannt auf das Echo der deutschen Erstaufführung“ [...]. Daher wird ‚eine freundliche Behandlung des Films durch die deutsche Kritik‘ für erwünscht gehalten. Der Bericht schließt mit der Empfehlung, ‚die deutsche Uraufführung ähnlich eindrucksvoll unter Beteiligung hoher Persönlichkeiten aufzuführen, wie dies in Tokyo geschehen ist.“⁵¹⁷

Dieser Empfehlung wurde Folge geleistet. Neben Goebbels und dem japanischen Botschafter waren anlässlich der Premiere im März 1937 im Capitol, einem der imposantesten Kinos Berlins zu der Zeit,⁵¹⁸ auch viele Prominente aus der Filmbranche anwesend. Sogar Hara Setsuko und Kawakita Nagamasa waren extra nach Deutschland gereist.⁵¹⁹ Allein in Berlin wurde der Film drei Wochen lang gezeigt, „dann in fast allen deutschen Städten, und bescherte den Kinos der Großstädte wochenlang ausverkaufte

513 Bieber, „Die Tochter des Samurai“, S. 365.

514 Sierek, Kawakita, S. 113.

515 Ebd.

516 Baskett, *The attractive empire*, S. 131; Baskett, *All beautiful fascists?*, S. 229.

517 Hansen, „Auf den Wunsch meines Führers“, S. 134.

518 Capitol (ehem. Kino) – Berlin.de 2014. URL: <https://www.berlin.de/ba-charlottenburg-wilmersdorf/ueber-den-bezirk/kultur-und-wissenschaft/kinos/artikel.157860.php> (25. 07. 2024).

519 Bieber, „Die Tochter des Samurai“, S. 365.

Säle.“⁵²⁰ Zusätzlich wurde *Die Tochter des Samurai* mit dem Prädikat *staatspolitisch und künstlerisch wertvoll* ausgezeichnet.⁵²¹ Dennoch stieß der Film nicht auf ungeteilte Begeisterung. Für die offizielle Presse erging die Anweisung, der Premiere besondere Aufmerksamkeit zu widmen und den Film insgesamt möglichst positiv zu besprechen.⁵²² Hinter den Kulissen wurde jedoch durchaus Kritik an dem Film geäußert. „Goebbels fand den Film ‚phantastisch photographiert‘ und seine Handlung ‚passabel‘ und meinte, er gebe einen ‚guten Einblick in japanisches Leben und Denken‘; er bemängelte aber seine ‚unerträgliche Länge‘ und ordnete rigorose Kürzungen an.“⁵²³

Geschnitten wurde der Film auch aus außenpolitischen Gründen: Der chinesische Botschafter in Berlin hatte sich über die Darstellung der Mandschurei beschwert und eine weitere Aufführung des Films zu verhindern bzw. wenigstens eine Streichung der letzten Szenen, in denen Teruo und Mitsuko als Siedler zu sehen sind, zu erreichen versucht. Das RMVP erklärte sich jedoch lediglich dazu bereit, den Namen ‚Mandschurei‘ herauszuschneiden. Die Antwort des Auswärtigen Amts lautete, dass man den Schluss zwar nicht kürzen könne, jedoch die Bezeichnung ‚Mandschurei‘ herausgeschnitten werde, sodass das Land nicht mehr zu identifizieren sei.⁵²⁴

Mit seiner Themenwahl für die deutsch-japanische Koproduktion hatte Fanck also, wie Hansen treffend feststellt, „einen sensiblen Punkt der deutschen Außenpolitik berührt.“⁵²⁵ Schließlich hatte sich Deutschland noch nicht eindeutig zu Japan bekannt. Wirtschaftliche Interessen legten immer noch eine gute Handelsbeziehung zu China näher. Daher hatte sich das NS-Regime zu diesem Zeitpunkt noch darum bemüht, gute Beziehungen sowohl zu Japan als auch zu China zu unterhalten.⁵²⁶

Bevor also abschließend noch einmal auf den Erfolg bzw. Misserfolg der deutsch-japanischen Koproduktion und damit auch auf die Frage eingegangen werden kann, warum sie offensichtlich nicht als Basis für die Filmprojekte von Erwin Toku Bälz in den 1940er-Jahren etabliert wurde, soll es im Folgenden um einen Vergleich der beiden Fassungen sowie der thematischen Aussagen von *Die Tochter des Samurai* gehen. Dabei

520 Ebd., S. 366.

521 Ebd.

522 Hansen, Arnold Fancks *Die Tochter*, S. 57–58.

523 Bieber, „*Die Tochter des Samurai*“, S. 367.

524 Hansen, „Auf den Wunsch meines Führers“, S. 134–135. Während der bei der Uraufführung gezeigte Film noch 120 Minuten umfasste, ist die DVD-Version von *Die Tochter des Samurai* lediglich 106 Minuten lang. Welche weiteren Kürzungen vorgenommen worden waren, ist laut Hansen nicht nachzuvollziehen, Hansen, Arnold Fancks *Die Tochter*, S. 8.

525 Hansen, „Auf den Wunsch meines Führers“, S. 135.

526 Bieber, „*Die Tochter des Samurai*“, S. 367.

werden im Wesentlichen drei thematische Bereiche unterschieden: Sprache, Bildgestaltung und Szenen, sowie Musik.

2.4.3.1 Sprache

Der erste Bereich, die Sprache, ist hierbei das auffälligste Unterscheidungsmerkmal zwischen den beiden Filmen. Wie bereits ausgeführt, wurde die Fanck-Version mit Dialogen in Deutsch/Japanisch, die Itami-Version mit Dialogen in Englisch/Japanisch gedreht. Bereits der Umstand, dass jeweils mit zwei Sprachen gearbeitet wurde, ist bemerkenswert. Karl Sierek arbeitet in seinem 2015 erschienenen Aufsatz als einziger die Bedeutung dieser Tatsache heraus.⁵²⁷

In der frühen Phase des Tonfilms stand das internationale Filmgeschäft vor einem neuen Problem: einer Sprachbarriere, die den Filmexport behinderte. Während es kein Problem gewesen war, durch ein Auswechseln der Zwischentitel Stummfilme in verschiedene Länder zu exportieren, eröffnete sich mit dem Aufkommen des Tonfilms nun die Frage der Übertragung der Tonspur. Wie musste der Film übersetzt werden? Vielmehr, musste er überhaupt übersetzt werden?⁵²⁸ Im Laufe der 1930er-Jahre setzten sich drei Verfahren in dieser Hinsicht durch: Untertitelung, Synchronisation und Sprachversion.⁵²⁹ Während Bälz sich bei seiner deutschen Bearbeitung von *Nippons wilde Adler* für die Untertitelung⁵³⁰ entschied, wurde bei Fanck eine Art Mehrsprachenversion ge-

527 Sierek, Kawakita.

528 Garncarz, Joseph, Untertitel, Sprachversion, Synchronisation. Die Suche nach dem optimalen Übersetzungsverfahren, in: Distelmeyer, Jan (Hg.), *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*, Hamburg 2006, S. 9.

529 Ebd. Der Autor definiert die Untertitelung und Synchronisation folgendermaßen: „Zunächst müssen die Dialoge in die Sprache des jeweiligen Zielpublikums übersetzt werden. Bei der Untertitelung wird diese Übersetzung so in der Form von Texttafeln in das bewegte Bild einkopiert, dass der Zuschauer immer in der eigenen Sprache lesen kann, was in der fremden Sprache gerade gesprochen wird. Bei der Synchronisation werden die übersetzten Dialoge in aller Regel von Muttersprachlern des jeweiligen Importlandes neu aufgenommen, so dass in der Synchronfassung nun statt der Stimmen der Schauspieler die Stimmen der Synchronsprecher zu hören sind.“, ebd., S. 9. Schon zeitgenössisch wurde das Potenzial der Synchronisation erkannt: „Nachdem man ursprünglich in der Betitelung der Kopien glaubte einen Weg gefunden zu haben, kam man sehr bald auf die Idee, zu dem Bilde des Originalfilms neue Sprachfassungen herzustellen, um den Film so für jedes Land, in das er verkauft wurde, verständlich zu machen. [...] Die Synchronisation wurde so zu einem wichtigen Bindeglied für die filmwirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen zwischen den einzelnen Ländern.“, Rohnstein, K. P., *Die künstlerischen Voraussetzungen der Synchronisation*, in: *Inter-Film* (1943) H. 5, S. 50.

530 Die Untertitelung setzte sich ab 1929 in Europa durch und fand häufiger Anwendung als andere Verfahren, Garncarz, Untertitel, S. 10. Die Synchronisation (Dubbing) dagegen wurde gerade zu

dreht. Diese ist definiert als ein völlig neu gedrehter Film, „wobei die Schauspieler selbst die jeweilige Sprache des Ziellandes sprechen.“⁵³¹ In diesem Kontext wird der Film also für einen bestimmten nationalen Markt produziert.⁵³² *Die Tochter des Samurai* bzw. *Atarashiki tsuchi* fällt hier insofern aus dem Rahmen, als dass einerseits das Ensemble nicht, wie sonst üblich, teilweise durch Muttersprachler ersetzt wurde, sondern der Cast in beiden Versionen identisch blieb. Andererseits werden in den Dialogen konsequent zwei Sprachen verwendet, das Japanische bleibt sowohl in der Itami- als auch in der Fanck-Version erhalten. Beide Regisseure entschieden sich also dafür, die Dialoge nicht vollständig in die jeweilige Zielsprache zu übertragen. Weder wurden die japanischen Passagen synchronisiert, noch wurden sie Untertitelt.

„Mit dem Erhalt der jeweils anderen Sprache nahm man in Kauf, dass das eigene Publikum über weite Strecken hinweg mit unverständlichen Dialogen konfrontiert war. Die Sprachräume bleiben also weitgehend segregiert [...]. Damit unterscheidet sich das Ton-Bild-Konzept grundlegend von der gängigen Vertonungspraxis des Spielfilms, die

Beginn der 1930er Jahre noch stark kritisiert: Der Film verliere dadurch an Authentizität. „Spricht nun dieser amerikanische Darsteller tatsächlich sein Amerikanisch-Englisch, so wird ihm geglaubt [...]. Spricht aber dieser Vollblutamerikaner mit seiner völlig dem deutschen Wesen fremden Gesticulationsart mit der Stimme eines deutschen Schauspielers, so muß, abgesehen davon, daß der noch so gut gewählte deutsche Text nicht vollkommen synchron sein kann, die Illusion eine unvollkommene sein.“, Káhan, Hans, Das Rätsel der Versionen, in: *Der Film*, 02.05.1931, zitiert nach Quaresima, Leonardo, Mehrsprachenversion/Dubbing?, in: Distelmeyer (Hg.), *Babylon*, S. 28. Und selbst wenn die Synchronität vollständig gegeben war, etwa dadurch dass schon der Schauspieler selbst seinen Text in der entsprechenden Sprache sagte und der Text dann bei der späteren Synchronisation von einem Muttersprachler noch einmal aufgesagt wurde, blieb das Problem, dass die Zuschauer wussten, „dass die Stimme des Sprechers nicht zum sichtbaren Schauspieler gehört“, und die Synchronisation deshalb ablehnten, Garncarz, Untertitel, S. 15. Fanck teilte diese Meinung im Hinblick auf Japan. Ein japanischer Film könne lediglich mit Untertiteln Erfolg haben, da es komisch aussähe, wenn ein Japaner deutsch synchronisiert wäre. Anders dagegen die Situation mit französischen oder US-amerikanischen Filmen, da es keinen optischen Unterschied zwischen französischen, amerikanischen und deutschen Schauspielern gäbe, Ueda, *Atarashiki tsuchi / samurai no musume* (1), S. 41. Dies ist die Erklärung dafür, warum dieses Verfahren für *Die Tochter des Samurai* auf keinen Fall in Frage gekommen wäre, ebenso wie für die Projekte von Erwin Toku Bälz – das Bild des ‚wahren Japan‘, das gezeigt werden sollte, hätte durch deutsch synchronisierte japanische Schauspieler stark an Glaubwürdigkeit verloren. Hinzu kommt, dass die Untertitel kostengünstiger waren als eine Synchronisation, Garncarz, Untertitel, S. 11.

⁵³¹ Garncarz, Untertitel, S. 10. Die ersten Sprachversionen (MLV) wurden bereits 1929 hergestellt, in Europa meistens zeitgleich mit der ursprünglichen Produktion, in den USA leicht zeitversetzt, Garncarz, Joseph, *Made in Germany. Multiple-Language Versions and the Early German Sound Cinema*, in: Higson / Maltby (Hg.), „Film Europe“, S. 249.

⁵³² Distelmeyer, Jan, Wenn der Mund verkündet ..., in: Distelmeyer (Hg.), *Babylon*, S. 7.

sich üblicherweise durch flächendeckende Synchronisation oder durch punktuelle Angleichung der Dialoge stillschweigend der Herrschaftssprache unterwirft.“⁵³³

Auf diese Weise werden die Sprach- und Kulturgrenzen zwischen Japan und Deutschland bzw. Japan und den englischsprachigen Zielländern grundsätzlich wahrgenommen⁵³⁴ und der Realismus der Filmhandlung, das Aufeinandertreffen zweier unterschiedlicher Kulturen, unterstrichen. Gleichzeitig wird die Bedeutung von Gerda als Identifikationsfigur für das europäische Publikum noch einmal verstärkt: Der Zuschauer lernt durch ihre Augen zum ersten Mal, so zumindest Fancks Intention, das wahre Japan kennen. Sie ist die einzige Protagonistin des Films, die kein Japanisch spricht, und kann sich so fast ausschließlich mit Teruo verständigen, der durch seinen Auslandsaufenthalt in der jeweiligen Fremdsprache geschult ist. Ausnahmen sind, um es mit den Worten Siereks auszudrücken, „wenige Versuche des Überwindens der Sprachbarriere sowie einige Szenen, in denen ein deutscher Sprachlehrer zu sehen ist.“⁵³⁵ Die Situation des Nicht-Verstehens, in der Gerda sich also häufig befindet, teilt sie mit den europäischen Zuschauern. Gleichzeitig ist sie die einzige europäische Protagonistin, mit der Ausnahme des soeben genannten Sprachlehrers, der jedoch nur in wenigen Szenen erscheint, und bildet so einen vertrauten Orientierungspunkt, sowohl von ihrem Aussehen her⁵³⁶ als auch von der Sprache. Gerda ist außerdem der einzige Anlass für die handelnden Figuren, das Japanische zu verlassen und ihre Beweggründe zum Verständnis für die westlichen Zuschauer zu erläutern. Weinstein weist in diesem Kontext auch auf ihren Beruf als Journalistin hin: „Her interviews provide an excuse for excursive, explanatory dialogue.“⁵³⁷ Gleichzeitig ist sie es, die früh auf Teruo einzuwirken beginnt, um „ihn von seinem ‚falschen‘ Ideal individueller Freiheit abzubringen. Als Europäerin kennt sie dieses westliche Gedankengut zwar, lehnt es als Nationalsozialistin aber zugunsten eines ‚Du bist nichts, dein Volk ist alles‘ ab.“⁵³⁸ Auf diese Art räumt Fanck ihr eine leicht erhöhte Position gegenüber Teruo ein, denn sie hat im Gegensatz zu ihm bereits verstanden, dass seine eigenen individuellen Wünsche dem großen Ganzen untergeordnet sein müssen. Diese

533 Sierek, Kawakita, S. 111.

534 Ebd.

535 Ebd. Diese Aussage bezieht sich natürlich klar auf die Fanck-Version.

536 So heißt es in *Der deutsche Film*: „Als einzige Europäerin in diesem Film, der sonst ausschließlich mit japanischen Darstellern gedreht wird, hat sie eine interessante Rolle und steht schon rein äußerlich in fesselndem Gegensatz zu den Japanern.“, Ruth Eweler, in: *Der deutsche Film Jg. 1 (1936)* H. 2.

537 Weinstein, *Reflecting Chiral Modernities*, S. 45.

538 Hansen, Arnold Fancks *Die Tochter*, S. 39.

Sichtweise unterstützt die These von Bohnke, dass Fanck gegenüber Japan einen patro-
nisierenden, leicht herablassenden Blickwinkel eingenommen habe.⁵³⁹

In der Itami-Fassung gibt es abgesehen von der Verwendung der englischen Sprache
einen weiteren Unterschied: die englisch synchronisierten Passagen wurden ausnahms-
los mit japanischen Seitentiteln ausgestattet.⁵⁴⁰ Folglich wird hier noch stärker zwischen
dem fremdsprachigen und dem japanischen Publikum differenziert:

„Während also die gesprochenen Dialoge jener Teile, in denen Gerda mit ihren Gast-
gebern spricht, dem japanischsprachigen Publikum über Vermittlung durch Schrift zu-
gänglich gemacht wurden, blieben dem deutsch- und englischsprachigen die Mehrzahl
der Dialoge, in denen japanisch gesprochen wurde, unverständlich.“⁵⁴¹

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass mithilfe der Sprache gleichsam eine Trenn-
wand zwischen der japanischen und der europäischen Kultur erhalten blieb. Dies gilt
für die japanische Itami-Version stärker als für die deutsche Fanck-Fassung, da ersterer
immerhin für das japanische Publikum Seiten- bzw. Untertitel einfügte. Durch diese
Sprachbarriere gewannen wiederum die Bilder eine herausragende Stellung. Wie Hansen
treffend feststellt, wurden sie gleichsam zum Ersatz für die gesprochenen Filminhalte,
die aufgrund der Zweisprachigkeit das Gesagte untermalen oder gar ganz ersetzen muss-
ten. Fanck sei sich bewusst gewesen, „wie unheimlich suggestiv die durch ihre Anschau-
lichkeit einhämmernde Sprache des bewegten Bildes auf ein naives Publikum“⁵⁴² wirke.

2.4.3.2 Bildgestaltung und Szenen

Wie bereits ausgeführt, bleibt die Kernhandlung von *Die Tochter des Samurai* und
Atarashiki tsuchi im Wesentlichen gleich. Dennoch gibt es einige kleine Unterschiede in
der Gestaltung. Bieber geht sogar so weit zu sagen, dass Itamis Version der Fanck'schen
Fassung zwar in den Grundzügen ähnelte, de facto allerdings „kaum eine Szene mit ihm
gemein“⁵⁴³ habe. Dass dies eine Übertreibung ist, ist an den Auflistungen Segawas und
Uedas zu sehen, die beide Filme in ihre unterschiedlichen Szenen untergliedern und auf

539 Bohnke, *The Perfect German Woman*, S. 90.

540 Sierek, Kawakita, S. 112.

541 Ebd., S. 112.

542 Fanck, *Die Tochter des Samurai*, S. 86, zitiert nach Hansen, Arnold Fancks *Die Tochter*, S. 40–41.

543 Bieber, „*Die Tochter des Samurai*“, S. 364.

fehlende Szenen bzw. Unterschiede in der Gestaltung eingehen.⁵⁴⁴ Diese Struktur wurde der Übersichtlichkeit halber für die vorliegende Dissertation übernommen und ergänzt (s. Anhang, Tabelle 1). Hier ist deutlich zu sehen, dass die Handlung der Filme sich im Wesentlichen nicht unterscheidet und nur wenige Szenen komplett neu hinzugefügt oder geschnitten wurden.

Auch Sierek betont, dass sich die Filme betreffend der Szenenreihenfolge ähneln. Er unterteilt den Film in fünf Akte plus Coda:

1. Eine Einführung in die japanische Landschaft; Erdbeben, dem Teruos Familie ausgesetzt ist
2. Ankunft (und Reise) Teruos und Gerdas sowie Ausbruch des Konflikts um die Partnerwahl Teruos
3. Rückgriff auf nationale Wurzeln und sich langsam entwickelnde Verbundenheit
4. Mühsame Entscheidung Teruos für die Heimat
5. Klimax: Mitsukos Selbstmordversuch und Rettung
6. Coda: nationale Pflichterfüllung durch die Besiedelung der Mandschurei⁵⁴⁵

Allerdings gibt es feinere Unterschiede in der Gestaltung der einzelnen Szenen, oder, um es mit Siereks Worten zu formulieren, starke unterschiedliche „Dauer und Gewichtung[en]“.⁵⁴⁶ Gleiches gilt für die „innere Organisation der einzelnen Syntagmen und Akte“.⁵⁴⁷ Hierbei ist vorwegzunehmen, dass Sierek Fancks Film eine deutlich schlechtere Struktur zuspricht als der Itami-Version:

„In der TOCHTER wirkt der schematische Aufbau zunächst etwas grobschlächtig und holprig. Koda und Introduktion sind zwar klar markiert und geben dem Ganzen eine kompakte Gestalt, doch im Inneren wabert es, a-rhythmisch und ungleich gewichtet geben sich die beiden durch die Zwischentitel zusammengefassten Akte eher als brüchiges Rahmenwerk denn als klar strukturierte Begrenzung: Ankunft und Konflikt unter ‚Westwind‘; Schollen-Tourismus und Entscheidung fürs Vaterland als ‚Ostwind‘.“⁵⁴⁸

Janine Hansen dagegen unterteilt den Film lediglich in drei größere Segmente, die sich jedoch problemlos in Siereks Gliederung integrieren lassen. Dabei orientiert sie sich an der von Fanck durch Zwischentitel vorgegebenen Aufteilung des Films:

⁵⁴⁴ Segawa, „Atarashiki tsuchi“, S. 227–228; Ueda, Atarashiki tsuchi (3), S. 11–15.

⁵⁴⁵ Sierek, Der lange Arm, S. 306–307.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 307.

⁵⁴⁷ Ebd.

⁵⁴⁸ Ebd. Die Hervorhebung wurde aus der Quelle übernommen.

1. Exposition: Einführung in die Handlung, Vorstellung der Protagonisten
2. Westwind: ca. 30 Minuten, Komplikation durch Teruos neues Ideal des Individualismus
3. Ostwind: ca. 60 Minuten, „Rejapanisierung“ Teruos mit *happy end* in der Mandschurei⁵⁴⁹

Erste Unterschiede sind schon im Vorspann zu sehen. Dieser dauert in der Itami-Version beispielsweise länger. Des Weiteren wird hier auch der Cast aufgelistet. Außerdem ist ein Prolog erhalten, der ursprünglich in beide Versionen hineinkopiert worden, in der Fanck-Fassung dann aber herausgeschnitten worden war. Als Autor des kurzen Texts wurde im Film Itami Mansaku angegeben:

„Ein Ausländer [Fanck] kam über das Meer nach Japan. Er sah Japan mit eigenen Augen. Und er liebte Japan. Basierend auf dem realen Japan stellte er seinen eigenen Traum dar. Sein Traum, das ist dieser Film. Und zwar ist dies eine in einem Zug gemalte Skizze. Deswegen kann man hier und da zum Beispiel auf geografische Widersprüche hinweisen. Aber wir glauben, dass Ihre Großherzigkeit dies mit einem Lächeln übersehen kann.“⁵⁵⁰

Dies liest sich wie eine Bitte, die geografischen Ungenauigkeiten innerhalb des Films nachzusehen, da es sich hier um eine idealisierte Darstellung Japans aus der Perspektive eines Ausländers handele. Interessant ist, dass dieser Text in der Fanck-Version fehlt. Hier sollte jede Andeutung darauf vermieden werden, dass der Film nicht das korrekte, realistische Abbild Japans darstellte.

Abgesehen von diesem gelöschten Prolog sind in der Itami-Version andere Naturaufnahmen zu sehen. Der Fokus der Kamera liegt hier auf der ruhigen See, auf der Leinwand erscheinen auch eine Fischerbucht und der Fuji. Bei Fanck dagegen steht von Beginn an der Vulkan im Vordergrund. Das Meer ist unruhig und bricht sich schäumend an steilen Klippen, sodass von Anfang an eine größere Dramatik vorhanden ist als bei Itami und die Thematik des Gleichnisses von der japanischen Seele als Vulkan sofort aufgegriffen wird.

In der ersten Szene der Itami-Fassung fehlt der kurze Dialog zwischen Teruos leiblicher Mutter und seiner kleinen Schwester über die Rückkehr Teruos. Stattdessen ist zu

⁵⁴⁹ Hansen, Arnold Fancks Die Tochter, S. 29.

⁵⁵⁰ Eigene Übersetzung, zitiert nach Segawa, „Atarashiki tsuchi“, S. 230. Segawa weist auch darauf hin, dass in einigen früheren Aufsätzen behauptet wird, dieser Text habe von Anfang an nur in der Itami-Fassung existiert, dies sei jedoch falsch, ebd., S. 230. Hansen zufolge zeigte dieser kurze Text, wie sehr sich Itami von dem Filmprojekt distanzieren wollte, Hansen, Arnold Fancks Die Tochter, S. 55.

sehen, wie das kleine Mädchen mit einem Papierschiff spielt, der Vater Reis sortiert und die Mutter Mehl mahlt. Kein Wort wird gesprochen, im Hintergrund ist lediglich das Meeresrauschen zu hören. Erst der Ruf des Briefträgers, der das Telegramm mit der Mitteilung über Teruos Heimreise überbringt, durchbricht die geschäftige Stille. Ab diesem Zeitpunkt laufen die Szenen in beiden Fassungen fast identisch ab.⁵⁵¹ Allerdings werden bei Itami andere Kameraeinstellungen verwendet. Außerdem spricht Teruos Vater länger. Auch das Erdbeben wurde unterschiedlich in Szene gesetzt. Es erscheint bei Itami deutlich bedrohlicher: Während bei Fanck lediglich die Inneneinrichtung durcheinandergerät bzw. zu Bruch geht, sind bei Itami auch Risse in der Decke zu sehen und abstürzende Dachschilden. Außerdem erhält die kleine Tochter den Auftrag, den Puppenaltar wieder aufzubauen – auch das ist bei Fanck nicht umgesetzt worden. Ihr geknicktes Papierschiff schließlich bildet bei Itami die Überleitung für den Szenenwechsel hin zu Teruo auf seiner Reise nach Hause.⁵⁵²

Diese nächste Szene, die erste Begegnung der Zuschauer mit Teruo und Gerda, ist ebenfalls unterschiedlich gestaltet. Auch dafür findet sich bei Sierek eine genaue Beschreibung. So weist er insbesondere auf den Unterschied im Dialog hin: Während Teruo in Fancks Version mit der Aussage „Tapfer sein! Dazu hat die Natur dieses Land, das japanische Volk erzogen.“ die ersten nicht japanischen Worte spricht und so direkt zu Beginn des Films zu einer „aggressiven Stellungnahme“⁵⁵³ gezwungen wird, wird der Dialog in der Itami-Fassung mit den Worten „Yes, because earthquakes and taifuns ...“ eröffnet.⁵⁵⁴ Auch bei Fanck wird dies schließlich thematisiert, allerdings erst auf Gerdas Nachfrage:

Gerda: „Durch die vielen Erdbeben?“

Teruo: „Erdbeben, Vulkane und Taifune. Eine harte Natur, und wenig Land für so viele Menschen.“⁵⁵⁵

551 Ueda, *Atarashiki tsuchi* (3), S. 11.

552 Ebd.

553 Sierek, *Der lange Arm*, S. 310. Im weiteren Verlauf des Textes geht Sierek auf die unterschiedliche Länge des Prologs im Kontext der beiden Sprachen (deutsch/japanisch bzw. englisch/japanisch) ein: „Itami bietet seinem japanischsprachigen Publikum [...] mehr als doppelt so viel Zeit zur Akkomodation [sic] in die bekannte Sprachkultur und knüpft mit den ersten Worten, die er dem Protagonisten in den Mund legt, motivisch an die eben gesehenen Naturphänomene an, während Fanck seinen Helden zur aggressiven Stellungnahme zwingt. Für deutschsprachige Publika erfolgt diese Sprachkollision nach rund viereinhalb Minuten, für Japanischsprachige nach mehr als 13 Minuten“, ebd., S. 310.

554 Ebd.

555 Fanck, Arnold/Itami, *Mansaku, Die Tochter des Samurai*, 1937 (2009), 00:04:35–00:04:48.

Siereks Hinweis auf die Aggressivität des Texts wird durch die nachfolgenden Sätze im Dialog unterstrichen. Fanck nutzt die ersten Momente mit seinen Protagonisten sofort, um zwei wichtige propagandistische Elemente seines Films direkt anzusprechen: die ‚Volk ohne Raum‘-Thematik sowie die Tapferkeit der japanischen Bevölkerung.

Des Weiteren weist Sierek auf Unterschiede in der Szenengestaltung der beiden Versionen hin, welche die jeweilige Arbeitsweise des Regisseurs verdeutlichen: Bei Fanck erfolgt der Wechsel zu Teruo und Gerda abrupt und ohne Vorbereitung, während Itami das Papierschiff des kleinen Mädchens als Überleitung verwendet und zunächst das Schiff als Ort des Geschehens vorstellt.⁵⁵⁶ Die ersten Szenen des Filmes zeigen also, dass der Unterschied zwischen der Itami- und der Fanck-Version vorwiegend im Detail zu suchen ist. Dadurch entstehen jedoch unterschiedliche Nuancierungen insbesondere in der Charaktergestaltung.

Ein gutes Beispiel für diesen Umstand ist die Darstellung von Mitsuko selbst, der Verlobten Teruos und für den Film namensgebenden ‚Tochter des Samurai‘. In beiden Filmen ist sie erstmals im Garten des Hauses zu sehen, wo sie die Tiere füttert. In Itamis Fassung wirkt sie jedoch insgesamt deutlich ernster und weniger kindlich. Nachdem sie über Teruos Rückkehr informiert wurde, rennt sie in Fancks Version ausgelassen vor Freude umher, wieder und wieder den Namen ihres Adoptivbruders („Teruo-nii-chan!“)⁵⁵⁷ rufend. Schließlich stolpert sie sogar und fällt zu Boden. Bohnke betont, dass diese Szenen Mitsuko einerseits kindlich, andererseits sanft und unschuldig erscheinen lassen.⁵⁵⁸ Auch musikalisch ist diese Szene bei Itami und Fanck völlig unterschiedlich gestaltet, hierzu an späterer Stelle mehr (vgl. Kapitel 2.4.3.3).

Des Weiteren wird Mitsuko bei Arnold Fanck zum Idealtypus der nationalsozialistischen Frau. Sie ist, so die ausführliche Analyse Bohnkes, fragil wie eine Kirschblüte und gleichzeitig temperamentvoll wie ein Vulkan, ein wahres Kind der Natur. Dieses Konzept sei in der NS-Propaganda verwendet worden, um den imperialistischen Tropus von Blut und Boden zu vermitteln.⁵⁵⁹ So ist bei Fanck Mitsukos Weg zum Selbstmord stark von der Kirschblüten-Symbolik geprägt: Auf der Leinwand zu sehen sind in voller Blüte stehende Bäume und Äste, Blütenblätter, die zu Boden fallen, Erwachsene und Kinder, die das Kirschblütenfest (*Hanami*) feiern. Bohnke interpretiert die Überlagerung von Mitsukos Gestalt mit den Blüten dahingehend, dass die junge Japanerin so selbst zur Kirschblüte wird.⁵⁶⁰ Dem ist hinzuzufügen, dass Mitsukos Abschiedsgedicht,

⁵⁵⁶ Sierek, *Der lange Arm*, S. 309–310.

⁵⁵⁷ Fanck/Itami, *Die Tochter des Samurai*, 00:15:25–00:16:07.

⁵⁵⁸ Bohnke, *The Perfect German Woman*, S. 88.

⁵⁵⁹ Ebd.

⁵⁶⁰ Ebd.

das bei Fanck gleich zwei Mal gezeigt wird, ebenfalls die Kirschblüte aufgreift. Zunächst erscheint es in Mitsukos Händen, in deutscher Übersetzung:

„Es fallen die zarten Blüten
Der Kirsche schwebend zu Boden
Um Raum zu geben
Der drängenden Frucht.“

Fanck zeigt den Zettel, auf dem Mitsuko das Gedicht niedergeschrieben hat, in deutscher Sprache im Close-Up und lässt ihn innerhalb der Bildeinstellung sogar rotieren, um seine Bedeutung zu betonen. Darüber hinaus ist das Stück Papier rund 11 Sekunden im Bild.⁵⁶¹ Unmittelbar zuvor werden die zwei Charakteristika Mitsukos, die Fragilität einer Kirschblüte wie auch ihr vulkanisches Temperament, noch deutlicher, da über dem rauchenden Vulkan Kirschblüten eingeblendet werden.⁵⁶² Das zweite Mal ist Mitsukos Gedicht in japanischer Schrift und deutlich kürzer im Bild, als Teruo es in den Händen hält und liest. Es dient an dieser Stelle also nur dem Fortschreiten der Handlung. Dafür ist bei genauem Hinsehen eine verwischte Stelle der Tinte zu erkennen, die als Träne interpretiert werden kann.⁵⁶³

Wie bei Fanck dominieren bei Itami zwar ebenfalls die Kirschblüten als Symbol für Mitsukos letzten Weg, allerdings fehlen bei ihm die *Hanami*-Szenen sowie ein kleines Mädchen im Kimono, das bei Fanck zu sehen ist. Mitsuko steigt lediglich in den Bus, um so nah wie möglich an den Vulkan heranzufahren. Bohnke vermutet als Beweggrund für diese Änderung, dass Itami es für unnötig erachtete, diese Aspekte für sein japanisches Publikum auf der Leinwand abzubilden.⁵⁶⁴

Das zweite Element von Mitsukos Persönlichkeit, ihr vulkanisches Temperament, wird bei Fanck ebenfalls deutlicher herausgearbeitet als bei Itami. So führt Gerda in der Fanck-Version ein Gespräch mit dem Deutschlehrer, das bei Itami gänzlich fehlt:

Lehrer: „Täuschen Sie sich nicht. Der Zustand des Mädchens ist gefährlich.“

Gerda: „Man kann sich das gar nicht vorstellen bei einem so stillen und sanften Wesen.“

Lehrer: „Glauben Sie das nicht. Es schlummert in diesen kleinen japanischen Frauen das gleiche vulkanische Temperament wie in den Männern dieses vulkanischen Landes und einmal entweder bricht der Vulkan aus oder ...“

561 Fanck/Itami, *Die Tochter des Samurai*, 01:12:25–01:12:36.

562 Ebd., 01:12:21.

563 Ebd., 01:17:33–01:17:37.

564 Bohnke, *The Perfect German Woman*, S. 82–83.

Gerda: „Oder ...?“

Lehrer: „Oder sie stürzen sich hinein.“⁵⁶⁵

Dieses vulkanische Temperament ist es, das Mitsuko letztendlich zu ihrem versuchten Selbstmord treibt. Fanck verweigert ihr jegliche Existenzberechtigung außerhalb der häuslichen Sphäre als Ehefrau und Mutter.

„Even in her most energetic and self-determined action she is unable to envision a future disconnected from the domestic bliss that she had expected from a marriage with Teruo. [...] In fact, it is precisely within the domestic realm, as wife and mother, that Mitsuko realizes her true potential. Mitsuko's depiction serves a concrete purpose: only by uniting her gentle disposition with an enduring passion can she serve her nation as colonizer in Manchuria.“⁵⁶⁶

Dies verstärkt die Rolle Mitsukos als Idealtypus einer nationalsozialistischen Frau. Sie hat als Mutter ihre Daseinsberechtigung gefunden und ist ihrem Mann eine Gefährtin, die ihm in Mandschukuo unterstützend zur Seite steht.⁵⁶⁷

Zu sehen ist diese Verkörperung auch durch Mitsukos Ausbildung, die sie während Teruos Abwesenheit erhält und die anhand eines Traums Mitsukos im Rückblick erzählt wird. Sie lernt kochen, nähen und gärtnern, wird allerdings auch in traditionellen japanischen Künsten ausgebildet, wie z. B. *Ikebana* oder der Tee-Zeremonie. Auch körperliche Leibesübungen sind Bestandteil ihrer Unterrichtsstunden, wie z. B. Rudern und Schwimmen. Dies entspricht dem nationalsozialistischen Gedankengut, das gesunde, robuste und athletische Frauen verlangte, sowohl physisch als auch emotional, allerdings nur unter der Prämisse, dass ihre Stärke ihnen nicht Unabhängigkeit und Selbstständigkeit ermöglichte, sondern dass sie diese in den Dienst des Staates stellten.⁵⁶⁸ Interessanterweise ist auch der Umgang mit japanischen Waffen Teil ihrer Ausbildung. Hier ist darauf hinzuweisen, dass die Kendo-Unterrichtsstunde, die bei Fanck einen großen Teil dieses Flashbacks ausmacht, bei Itami völlig fehlt. Jedoch relativiert auch Fanck selbst das Bild von Mitsuko als Kämpferin, indem er sie mädchenhaft kichern und lächeln lässt.⁵⁶⁹

⁵⁶⁵ Fanck / Itami, *Die Tochter des Samurai*, 00:59:06–00:59:33.

⁵⁶⁶ Bohnke, *The Perfect German Woman*, S. 84.

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 85.

⁵⁶⁹ Ebd.

Auch in weiteren Szenen der Fanck-Fassung wird deutlich, dass Mitsuko keine gleichberechtigte Stellung gegenüber Teruo und sogar Gerda einnimmt, obgleich sie wie Gerda einen Idealtypus verkörpert. Interessant ist beispielsweise die erste Begegnung Teruos, Gerdas und Mitsukos im Hotel und die vorangegangene Entscheidung Mitsukos, westliche Kleidung zu tragen. In der Fanck-Fassung ist es der Deutschlehrer,⁵⁷⁰ der ihr zu einem westlichen ‚Kleidchen‘ rät, bevor er ihr, gleichsam einem kleinen Schulmädchen, die Frage stellt, warum das die bessere Wahl sei. Mitsuko antwortet verlegen in gebrochenem Deutsch „Ich ihm so besser gefallen werde.“⁵⁷¹ Der Kimono, die traditionelle japanische Kleidung, wird hier dem westlichen Kleidungsstil untergeordnet. In der Itami-Fassung trifft sie die Entscheidung dagegen selbst bzw. die Gründe dafür werden nicht näher thematisiert, sodass der Eindruck entsteht, es wäre für eine moderne japanische Frau völlig selbstverständlich, so etwas zu tragen.⁵⁷² In der Hotel-Lobby wiederum laufen Gerda und Teruo Arm in Arm an Mitsuko vorbei – letzterer, ohne sie zu erkennen. Nach einem kurzen Blick raunt Gerda ihrem Reisebegleiter zu: „Dass die Japanerinnen nicht sehen, dass sie viel hübscher im Kimono aussehen, nicht?“⁵⁷³ Hinzu kommt einige Sekunden zuvor Gerdas Versuch, Teruo davon zu überzeugen, die Hochzeit nicht von vornherein abzusagen:

Gerda: „Sie werden ja jeden Augenblick kommen. Also, sag auf jeden Fall nichts, hörst du?“

Teruo: „Aber ich kann einfach nicht!“

Gerda: „Mein Gott, sieh dir das Mädel doch erst einmal an! Am Ende wird sie dir vielleicht sogar noch gefallen! Also, okay?“

Teruo: „Na gut.“⁵⁷⁴

570 Wie bereits erwähnt, ist der Deutsch-Lehrer neben Gerda die einzige nicht-japanisch besetzte Rolle. Er wurde von Max Hinder (1887–1963) gespielt, einem Schweizer Architekten, der seit 1924 in Japan lebte und arbeitete. 1940 reiste er nach Deutschland und arbeitete ab 1942 für das RMVP, Krebs, Gerhard, Max Hinder (1887–1963) und Japan. Schweizer Architekt und nationalsozialistischer Propagandist, in: NOAG Jg. 14 (2013) 189–190, S. 127–128. Gerhard Krebs schreibt bzgl. der Mitarbeit Hinders an *Die Tochter des Samurai*: „[...] Hinder übernahm die Rolle des Lehrers [...]. Es ist anzunehmen, dass er Fanck für den Film auch beraten hat, doch taucht er in dessen Memoiren und sonstigen Äußerungen merkwürdigerweise nicht auf. Fancks Kameramann Richard Angst aber bezeichnete Hinder als seinen [Angsts] Dolmetscher.“, ebd.

571 Fanck/Itami, *Die Tochter des Samurai*, 00:17:25–00:25:37.

572 Bohnke, *The Perfect German Woman*, S. 92.

573 Fanck/Itami, *Die Tochter des Samurai*, 00:26:28.

574 Ebd., 00:26:07–00:26:26.

Teruo erscheint in dieser Szene durch seine Wortwahl und sein resigniertes Einlenken wie ein trotziges Kind. Gleichzeitig lässt Gerdas leicht genervter Tonfall in ihrer letzten Aussage sie wie eine Mutter wirken, die ihren ungehorsamen Sohn rügt. Außerdem nimmt sie durch die Bezeichnung von Mitsuko als ‚Mädel‘ anstelle von ‚Frau‘ auch ihr gegenüber eine leicht erhöhte Position ein.

Christin Bohnke analysiert diese beinah skurril anmutende Situation äußerst treffend und betont, dass Gerda und der Deutschlehrer durch diese Szenenkonstellation zwei westliche Sichtweisen oder auch Vorurteile gegenüber japanischen Frauen vertreten: „Whereas the teacher prefers Western dresses because he thinks that Mitsuko should satisfy Teruo's taste for modern fashion [...], Gerda wants to see Japanese women in their traditional dress, thereby firmly placing them in the realm of the past.“⁵⁷⁵ Gleichzeitig wird Gerdas vorgebliche Überlegenheit gegenüber Mitsuko deutlich:

„[Gerda] realizes that Japanese women look better in kimono whereas they themselves do not. Gerda thus not only makes a blanket statement, subsuming all Japanese women under one category, she also asserts her own dominance as a modern Western woman who can comment on the supposedly backward Japanese women.“⁵⁷⁶

Dieser Eindruck wird im weiteren Verlauf des Films durch die gemeinsame Mahlzeit von Teruos Adoptivvater Iwao, Gerda und Mitsuko verstärkt, die in beiden Fassungen ebenfalls unterschiedlich umgesetzt wurde. Bei Fanck serviert Mitsuko Gerda und Iwao das Essen und nimmt selbst nicht an der Mahlzeit teil. Auch hier hat sie gegenüber der deutschen Frau eine untergeordnete Position.⁵⁷⁷ Bei Itami dagegen wird das Essen von einer Dienerin serviert, Mitsuko isst ebenfalls mit.⁵⁷⁸ Bohnkes Interpretation dieser Szene als Gleichnis für die deutsch-japanischen Beziehungen liegt nahe:

„If Mitsuko is a stand-in for Japan, this scene perfectly embodies the attitudes of both filmmakers to the relationship between the two nations. While Itami clearly saw his home country as on par with the West, Fanck's depiction of Japan revealed in reductive and stereotypical images of volcanos and cherry blossoms. Despite his usage of Mitsuko as a propaganda tool, he was unable to perceive the peninsula as equal to Germany.“⁵⁷⁹

575 Bohnke, *The Perfect German Woman*, S. 93.

576 Ebd.

577 Weinstein, *Reflecting Chiral Modernities*, S. 45.

578 Bohnke, Christin, *The Perfect German Woman*, S. 96.

579 Ebd.

Die soeben aufgelisteten Beispiele zeigen also nicht nur die teilweise unterschiedliche Gestaltung der Filme im Detail, sondern auch die daraus resultierende unterschiedliche Gewichtung diverser Elemente, in diesem Fall der beiden Protagonistinnen Mitsuko und Gerda. Während bei Itami eine tendenzielle Gleichstellung beider Frauen zu beobachten ist, ist bei Fanck eindeutig eine übergeordnete Position Gerdas sowohl gegenüber Teruo als auch gegenüber Mitsuko feststellbar. Bohnkes These, diese Ungleichgewichtung auf die deutsch-japanische Beziehung zu übertragen,⁵⁸⁰ erscheint hier nur konsequent, insbesondere auch unter Berücksichtigung der Schwierigkeiten bei der Produktion des Films und der hier bereits feststellbaren überheblichen Einstellung Fancks.

Gerade in Hinblick auf die propagandistische Botschaft des Films muss auch die Schlüsselszene in Fancks Edition berücksichtigt werden, die nicht nur Teruos Rückkehr zu seinen japanischen Wurzeln markiert, sondern auch den deutschen Zuschauern den Kern des japanischen Wesens zu vermitteln sucht: Teruos Besuch bei seinem alten Lehrer, dem buddhistischen Priester Ikkan. Bei Fanck ist diese Szene in vielerlei Hinsicht hervorgehoben. Nicht nur steht sie zentral am Wendepunkt der Handlung – Teruo findet nach und nach zu seiner japanischen Kultur zurück –, sondern die Worte des Priesters sind das längste Textstück innerhalb des Films.⁵⁸¹ Daher sei es im Folgenden zitiert:

„Mein Sohn. Es ist lange her, dass Du die Stimme Deines Lehrers hören konntest. Und Du hast seitdem in diesen westlichen Ländern wohl viel studiert und viel Weisheit in Dich aufgenommen, die man dort drüben benennt mit dem Worte ‚Moderne‘. Und Du hast recht, wenn Du sehr gelauscht hast auf den Klang und den Inhalt dieses Wortes. Denn wehe, wenn unser Volk die Kräfte verleugnen wollte, die darin liegen. Rastlos scheinen mir diese Völker des Westens in ihrem ruhelosen Streben nach vorwärts. Und es ist gut, wenn Du von diesem Geist des Westens ein wenig eingeatmet hast, denn er ist nötig geworden, auf daß unser gealtertes Nippon bestehen könne im Kampf dieser Mächte um den Raum der Erde. Wenn Du aber je von Deinem alten Lehrer etwas gelernt hattest, dann höre noch einmal auf seine Stimme, die Du vielleicht schon ein wenig vergessen hast: Was unser aller Ahnen einst dunkel fühlten oder klar dachten – diesen Inhalt von Jahrtausenden fassen wir heute zusammen in dem kurzen Wort ‚Shintō‘. Ein kleines Teilchen dieses uralten Wissens aber besagt folgendes: Du bist als einzelnes Individuum nicht so sehr wichtig. Denn Du bist als solches nur ein kleines Glied in der langen Kette Deiner Ahnen. Aber jedes noch so kleine Glied ist Träger der ganzen Kette. Und damit verantwortlich gegenüber dem Ganzen, das vor ihm war. Und verantwortlich

⁵⁸⁰ Ebd.

⁵⁸¹ Hansen, Arnold Fancks Die Tochter, S. 35.

für das Folgende, das nach ihm kommt aus seinem Blut. Und dieses Blut ist wiederum nur ein vorüberfließender Tropfen in dem ewigen Lebensstrom deines Volkes, dem Du alles verdankst und dessen Ursprungsquelle somit das Tiefste und Höchste ist, vor dem Du Dich dienend verneigen kannst in kindlicher Ehrfurcht. Die Verneigung aber vor Deinem eigenen Vater sei das alltägliche Symbol Deiner Liebe und Dankbarkeit dem Ganzen gegenüber, das für uns den Namen hat – Japan.“⁵⁸²

Wie auch von Hansen angedeutet, ist diese Szene die Einzige, in der ohne Anwesenheit eines deutschen Protagonisten sowohl japanisch als auch deutsch gesprochen wird.⁵⁸³ Allerdings ist hier darauf hinzuweisen, dass lediglich die Begrüßung zwischen Teruo und Ikkan auf Japanisch stattfindet. Anschließend wird die bis dahin konsequent durchgezogene Mehrsprachigkeit – Japanisch unter den Japanern, Deutsch nur in Anwesenheit Gerdas bzw. des Deutschlehrers – aufgebrochen und Ikkans Monolog lediglich auf Deutsch vorgetragen,⁵⁸⁴ vermutlich von einem Deutschen. Dies lässt zumindest das Fehlen des starken Akzents vermuten, der die anderen deutschen Textzeilen der japanischen Schauspieler prägt und der bei Ikkans Monolog fehlt. Um wen es sich bei dem Sprecher handelt, konnte jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht geklärt werden. Entscheidend ist der Umstand, dass die Textverständlichkeit für das deutsche Publikum an dieser Stelle für Fanck wohl oberste Priorität hatte. Dies wird durch ein weiteres filmgestalterisches Element hervorgehoben: Ikkans Stimme ist lediglich aus dem Off zu hören, „so daß der Text den Charakter einer von der Filmhandlung losgelösten Instanz erhält.“⁵⁸⁵ So wird sein Monolog gleichsam zu einem Kommentar der Geschichte des Films.⁵⁸⁶

582 Fanck/Itami, Die Tochter des Samurai, 00:47:15–00:49:32. Ein Teil der Rede findet sich auch bei Hansen, Arnold Fancks Die Tochter, S. 21–22.

583 Hansen, „Auf den Wunsch meines Führers“, S. 22.

584 Sierck, Der lange Arm, S. 311.

585 Hansen, Arnold Fancks Die Tochter, S. 21.

586 Sierck, Der lange Arm, S. 311. Eine Parallelstelle hierzu wäre in Ansätzen in der Fanck-Version das Gespräch zwischen Iwao und Gerda auf dem Anwesen der Yamato-Familie, in dem das Verhältnis zwischen der deutschen Journalistin und Teruo geklärt wird, Fanck/Itami, Die Tochter des Samurai, 00:56:36–00:57:51. Nach Gerdas Aussage, dass sie Teruos Konflikt verstehe („Sehen Sie, hier – die eigene Person. Da – diese strengen Gesetze der Familie“), antwortet Iwao: „Die Familie ist die Grundlage unseres Staates! Der Fels, auf dem wir aufgebaut haben! Der größte Begriff aber ist unser kaiserliches Haus. Die Ströme von Jahrtausenden haben sich an ihm gebrochen. Unser Japan, das ist unser kaiserliches Haus. Unser kaiserliches Haus, das ist Japan. Dafür leben wir, und dafür sterben wir.“ Auch hier ist Iwao aus dem Off zu hören: Seine Worte über die Ströme von Jahrtausenden und den ungebrochenen Felsen erklingen über dem Bild eines realen Felsens, der vom Meer umspült wird. Gerda antwortet: „Ich höre einen alten Samurai sprechen.“, woraufhin Iwao erwidert: „Und einen heutigen Japaner.“ Auch hier hat der Inhalt, die enge Verflechtung von Tennō und Familie, das *kokutai*-Prinzip, eine übergeordnete Stellung. Da der Text von Hayakawa Sessue selbst mit einem starken japanischen Akzent gesprochen wird, ist er für deutsche Zuschauer akus-

Auch inhaltlich bestätigt sich diese Annahme: Die Rede des Priesters besteht aus „shintōistischen und konfuzianischen Versatzstücken [...] [verbunden] mit rassenideologischen Assoziationen an den Nationalsozialismus [...]“. ⁵⁸⁷ Dies setzt sich auch in der bildlichen Ebene fort, u. a. anhand des Zauns, der mit manji- bzw. Hakenkreuz-Symbolen geschmückt ist. ⁵⁸⁸ Musikalisch ist die Szene durch eine non-diegetische Unter-malung mithilfe einer leisen, rhythmischen Trommel sowie einem dezenten Männerchorgesang gekennzeichnet, der an Mönche erinnert, hin und wieder unterstützt durch den Klang eines Gongs. Dadurch erhält der Monolog einen sakralen Charakter. Teruos Entwicklung zurück zu seinen Wurzeln wird durch den Wechsel zur diegetischen Ebene verdeutlicht: Am Ende ist er es, der den Gong schlägt und mit dessen Klang die non-diegetische, sakrale Musikuntermalung beendet. So wird auch musikalisch betont, dass er die Botschaft Ikkans angenommen hat. ⁵⁸⁹

Die Rede des Priesters betont außerdem die enge Verwurzelung der japanischen Traditionen in der Vergangenheit sowie das *kokutai*-Prinzip, wie es auch in den Bälz-Projekten zum Ausdruck kommt. Ikkan unterstreicht die Nichtigkeit des Einzelnen gegenüber dem großen Ganzen, der Geschichte und der Zukunft des japanischen Volkes und bezeichnet Teruo als Glied in der Kette der Ahnen, ein Aspekt, der sich auch in Ikkans Namen ⁵⁹⁰ widerspiegelt. In der ‚kindlichen Ehrfurcht‘ und ‚Verneigung vor dem Vater‘ stellvertretend für ganz Japan zeigen sich weitere wichtige Elemente des *kokutai*-Gedankens. „Mit solchen Passagen wollte Fanck dem deutschen Publikum verdeutlichen, welche ‚verblüffenden Ähnlichkeiten [...] zwischen japanischer und deutscher – insbesondere unserer *heutigen* deutschen – Weltanschauung bestehen.“ ⁵⁹¹

In Itamis Version dagegen ist die Szene völlig anders gestaltet. Der Off-Kommentar entfällt, ebenso der Wechsel in die andere Sprache. Ikkan und Teruo reden weiterhin Japanisch miteinander und gehen gemeinsam im Garten spazieren, während sie sich unterhalten. Während bei Fanck Aufnahmen des Tempelgeländes, des Tempels selbst und diverser religiöser Gegenstände (Weihrauchgefäß, Buddha-Statue etc.) zu sehen sind, ist in der Itami-Version auch der Fuji mehrfach im Bild. Auch die musikalische Gestaltung

tisch deutlich schwerer zu verstehen als der Monolog Ikkans. Folglich ist der Inhalt der propagandistischen Botschaft an dieser Stelle weniger exponiert.

⁵⁸⁷ Hansen, Arnold Fancks Die Tochter, S. 35.

⁵⁸⁸ Ebd.

⁵⁸⁹ Fanck/Itami, Die Tochter des Samurai, 00:46:34–00:49:47.

⁵⁹⁰ Ikkans Name lässt sich auch als „ein Glied der Kette“ ins Deutsche übersetzen, Hansen, Arnold Fancks Die Tochter, S. 35. Hansen nimmt in ihrer Monografie eine detaillierte Analyse aller Namen der deutsch-japanischen Koproduktion vor, ebd., S. 30–40.

⁵⁹¹ Fanck, Die Tochter des Samurai, S. 89, zitiert nach Hansen, Janine, „Auf den Wunsch meines Füh-rers“, S. 131. Die Hervorhebung wurde aus der Quelle übernommen.

fehlt vollständig, lediglich die Stimme Ikkans ist zu hören. Inhaltlich ist der Monolog des Priesters auf den ersten Blick weitgehend identisch. Einige kleinere Details sind jedoch unterschiedlich gestaltet. So spricht Ikkā bei Itami eindeutig von einem Nationalcharakter, der sich durch die Gedanken und Gefühle der Ahnen über die Jahrtausende hinweg aufgebaut habe. Während Fanck den Priester dies lediglich mit dem Wort ‚Shintō‘ zusammenfassen lässt, differenziert Itami des Weiteren an dieser Stelle zwischen Shintō, Buddhismus und Konfuzianismus, welche die Basis für diesen Nationalcharakter seien. Eine Erklärung für diesen Unterschied ist – ähnlich wie es in den Bälz-Projekten später der Fall sein wird – eine Vereinfachung bzw. ‚Europäisierung‘, um den komplexen Gehalt der japanischen Mentalität nicht mit zu vielen Begriffen zu überladen. Insgesamt lässt sich festhalten, dass diese Szene in der Itami-Fassung durch ihre Gestaltung eine weniger herausragende Position innerhalb der Handlung einnimmt und Fanck ihr somit einen höheren propagandistischen Stellenwert einräumt als Itami.

2.4.3.3 Musik

Neben den im vorhergehenden Kapitelabschnitt exemplarisch behandelten Unterschieden in der szenischen Gestaltung gibt es eine weitere Auffälligkeit, die im Rahmen einer vergleichenden Analyse sowie einer Einordnung der beiden Filmvarianten von *Die Tochter des Samurai* in eine transnationale Perspektive berücksichtigt werden muss: die musikalische Gestaltung. In Ansätzen wurde das in den vorhergehenden Ausführungen bzgl. des Monologes Ikkans bereits deutlich.

Die dramaturgische Bedeutung von Filmmusik wird im Rahmen der Analyse der Filmprojekte von Erwin Toku Bälz ausführlich besprochen (s. Kapitel 3.4). Dass sie auch für *Die Tochter des Samurai* bzw. *Atarashiki tsuchi* berücksichtigt werden muss, zeigt allein der Umstand, dass niemand geringeres als Yamada Kōsaku (1886–1965) mit der Komposition beauftragt worden war.⁵⁹² Yamada, auch bekannt unter dem Namen Yamada Koszak, gilt als führender Komponist der 1930er-Jahre⁵⁹³ und war auch in Europa nicht unbekannt. Nach seiner musikalischen Ausbildung in Tōkyō 1908 studierte er ab 1910 in Berlin unter Max Bruch (1838–1920) und Karl Leopold Wolf (1859–1932) und etablierte sich bereits im Studium als Komponist. Nachdem er für die Uraufführung

592 Yamada wurde darüber hinaus auch in die Planung des Drehbuchs miteinbezogen, Ueda, *Atarashiki tsuchi* (3), S. 16.

593 Kanazawa, Masakata, IX. Music in the period of Westernization. 2. Western Art Music 2001, Ferranti, Hugh de, u. a., Japan (Jap. Nihon [Nippon]), Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43335> (01.08.2024).

seiner ersten Oper nach Japan zurückgekehrt war, verhinderte der Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 seine Rückkehr nach Europa. Er gründete das Philharmonic Orchestra in Tōkyō⁵⁹⁴ und dirigierte im Mai 1915 dessen erstes Konzert sowie damit auch das erste Konzert eines professionellen Orchesters in Japan. 1917 reiste er in die USA, wo er ein Jahr später in der Carnegie Hall seine eigenen Kompositionen mit einem amerikanischen Orchester aufführte. Nach seiner Rückkehr nach Japan in den 1920er-Jahren war er bereits durch orchestrale Werke wie die *Meiji shōka* (Ode an Meiji) aus dem Jahr 1921 als Komponist etabliert. Dieses Werk zeigte bereits seinen stark von Richard Wagner und Richard Strauss beeinflussten orchestralen Stil. Ungefähr zur selben Zeit begann Yamada mit der Komposition mehrerer Vokalstücke mit Klavierbegleitung, bei denen er versuchte, die Traditionen des deutschen Liedes mit dezenten japanischen Melodiemerkmalen zu kombinieren. So war er wohl sein ganzes Leben auch bemüht, einen musikalischen Stil zu finden, der sich stark an der Melodie und der Rhythmik in der japanischen Intonation orientierte.⁵⁹⁵

Auch in den darauffolgenden Jahren blieb Yamada international aktiv. Er reiste zum wiederholten Male nach Russland, wurde 1936 zum Chevalier der Légion d'Honneur und außerdem Ehrenmitglied in der Camille-Saint-Saëns- und der Claude-Debussy-Gesellschaft. 1941 wurde er mit dem Asahi Kulturpreis ausgezeichnet, 1942 Mitglied der Japanischen Kunstakademie. Während des Zweiten Weltkriegs komponierte er weniger und schrieb lediglich einige Lieder.⁵⁹⁶ Sein Stil blieb weiterhin von seinen internationalen Einflüssen geprägt:

„Yamada's works show, in their thematic materials and orchestration, the clear influence of Wagner and, still more strongly, Strauss, with occasional characteristic features of Skryabin and French Impressionism; yet he never lost his identity as a Japanese composer. [...] He was the foremost Japanese advocate of German Romanticism and as such laid the foundation for modern Japanese music in the European tradition.“⁵⁹⁷

594 Hierbei handelt es sich allerdings nicht um das heute existierende Orchester gleichen Namens, Kanazawa, Masakata / Akioka, Yo, Yamada, Kōsaku [Kōščak] 2001, Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30669> (01.08.2024).

595 Ebd. Dies zeigte sich auch in einem von Yamada veröffentlichten Aufsatz in der Zeitschrift *Poetry and Music* (*Shi to ongaku*), die er gemeinsam mit dem Dichter Kitahara Hakushū (1885–1942) zwischen 1922 und 1923 herausgab. Dieser wurde 2018 von Frances K. Watson ins Englische übertragen, Kōsaku, Yamada / Watson, Frances K., *Accent in poetry from the perspective of song composition*, in: *Japan Forum* Jg. 30 (2018) H. 3.

596 Kanazawa / Akioka, Yamada Kōsaku.

597 Ebd.

Dieser kurze biografische Abriss zeigt, dass Yamada nicht nur als internationaler, sondern gar als transkultureller Komponist gesehen werden kann. Er vereinigte in seiner Musik japanische, deutsche, französische und russische Einflüsse, verlor dabei aber niemals seine japanischen Wurzeln und fungierte als wichtiger kultureller Botschafter in anderen Ländern. Im Hinblick auf die vorliegende Arbeit sind hier zwei Ereignisse von besonderem Interesse: Yamada beteiligte sich mit einem künstlerischen Beitrag an den Olympischen Spielen 1936⁵⁹⁸ und tourte 1937 durch Europa, u. a. Deutschland.⁵⁹⁹

Folglich eignete sich kaum ein Komponist besser, um die Musik für eine deutsch-japanische Gemeinschaftsproduktion zu schreiben. Leider wurde der Score für *Die Tochter des Samurai* in der Forschung ebenfalls tendenziell vernachlässigt. Ausnahmen sind auf deutscher Seite Karl Sierek, der zumindest in Ansätzen eine musikalische Analyse einiger weniger Szenen vornimmt, und auf japanischer Seite Kida Shō, der sich der Entstehungsgeschichte der Filmmusik widmet und dabei auch Yamada Kōsakis Arbeitsbedingungen beschreibt, sowie Daibō Masaki.⁶⁰⁰ Letzterer beschäftigt sich insbesondere mit den von Yamada geschriebenen und später von Fanck wieder gestrichenen Kompositionen.⁶⁰¹

Auch hier gab es einige Schwierigkeiten zu bewältigen. Shō schildert anhand der überlieferten Dokumente Yamadas zum Arbeitsprozess der Filmmusik den Ärger des Komponisten über die Arbeitsbedingungen: Er begann im Dezember 1936 mit der Komposition, offiziell mit einem Zeitlimit von vier Wochen, benötigte jedoch doppelt so viel Zeit.⁶⁰² Die Produktion zweier Versionen des Films machte es für Yamada zeitlich unmöglich, alleine zwei verschiedene Filmmusiken bzw. Scores zu schreiben. Beide Filme wurden getrennt in einzelnen Szenen geschickt. Er musste sie sichten, ihre Länge überprüfen und am selben Tag wieder zurückschicken. Dies verkomplizierte seine Arbeit aufgrund des entstehenden Zeitdrucks. Daher traf Yamada letzten Endes eine notwendige Entscheidung: Er beschloss, die Musik für die wichtigere der beiden Versionen, die Fanck-Fassung, selbst zu komponieren und zu dirigieren. Für die Itami-Version dagegen sollten zwei Kompositionsschüler Yamadas die Musik aus einigen seiner älteren Werke

598 OlyMADMen, Kosaku Yamada. URL: <https://www.olympedia.org/athletes/921017> (25. 07. 2024)

599 Kanazawa / Akioka, Yamada Kōsaku. Kanazawa erwähnt dabei allerdings nicht den Kontext zu der deutsch-japanischen Koproduktion *Die Tochter des Samurai*.

600 Sierek, Der lange Arm; Kida, Hara Setsuko to „Atarashiki tsuchi“ 3; Daibō, Masaki, Todokanai merodii. Nichidoku gassaku eiga „atarashiki tsuchi“ no eiga ongaku ni miru Yamada Kōsaku no risō to genjitsu [Unerreichbare Melodie. Ideal und Realität in der Filmmusik von Yamada Kōsaku zu „Atarashiki tsuchi“], in: Sugino, Kentarō / Katō, Mikirō (Hg.), Eiga to neishon [Film und Nation], Kyōto 2010.

601 Daibō, Todokanai merodii, S. 5.

602 Kida, Hara Setsuko to „Atarashiki tsuchi“ 3, S. 43.

zusammenstellen und sie anschließend selbst dirigieren und aufnehmen.⁶⁰³ Aus dieser Arbeitsteilung ergab sich, dass die Itami-Version nicht mit explizit hierfür komponierter Musik unterlegt wurde und Yamada an der Auswahl zumindest nicht allein beteiligt war. Dies ist ein Umstand, der von Karl Sierek in seiner kurzen vergleichenden Analyse nicht berücksichtigt wird: Er benennt die Musik von Itami Mansakus Filmversion ebenfalls eindeutig als von Yamada stammend und betont, dass sie als eines der „bemerkenswertesten Zeichen des Widerstands gegen die Vereinnahmungsstrategien der deutschen ‚Partner‘ zu zählen ist.“⁶⁰⁴

„Während die Fanck-Fassung an den üblichen spätoromantischen Klischeeklänge japanistischer Exotik orientiert bleibt, setzt Yamada gemeinsam mit Itami in der Tonmischung auf das totale Kontrastprogramm: die Tritsch-Tratsch-Polka von Johann Strauss, op. 214. Die beiden Japaner brechen damit zielbewusst die dick aufgetragenen nationaltypischen Konnotationen, welche die deutschen Partner bevorzugten. Ironisierend ersetzen sie diese durch ein emblematisches Stück europäischer Unterhaltungsmusik des 19. Jahrhunderts.“⁶⁰⁵

Konkret beschreibt Sierek in diesem Zitat die Szene, in der Mitsuko das erste Mal auf der Leinwand zu sehen ist und sie die Tiere füttert. In der Fanck-Version erklingt ein fröhliches, japanisch geprägtes Lied im idyllischen Dreivierteltakt, welches an eine Pastorale erinnert: Das *Lied vom Seidenfaden* (*Sanshi no uta*; *Song of Silk*)⁶⁰⁶. Dieses Musikstück, so Sierek, ist durch eine spätoromantische Orchestrierung mit klassisch europäischer Instrumentalbesetzung gekennzeichnet, ergänzt und leicht japonisiert durch den Einsatz von Xylophon und Flöten.⁶⁰⁷ Darüber ist eine weibliche Vokalstimme mit japanischem Liedtext gelegt.

„Die Einstellungsfolge mit Mitsuko in der und als Teil der kulturell überformten Natur ist geschickt dem Rhythmus der Musik angepasst. Die Einstellungsgrößen sind so gewählt, dass die Großaufnahmen der Frau zu den Instrumentalstellen des Liedes, die wei-

603 Ebd.

604 Sierek, *Der lange Arm*, S. 314.

605 Ebd.

606 Daibō, *Todokanai merodii*, S. 17. Dieses Lied war ursprünglich von der japanischen Seidenindustrie als Werbeträger in Auftrag gegeben worden. Für weitere Informationen bzgl. dieses Liedes siehe auch Kaneko, Atsuko, Yamada Kōsaku sakkyoku „sanshi no uta“. Kinu no hakyū o takusareta uta. [„Sanshi no Uta (Song of silk)“ – composed by Yamada Kōsaku], in: *The Journal of Silk Science and Technology of Japan* (2019) H. 27.

607 Sierek, *Der lange Arm*, S. 313.

teren Einstellungen, also etwa Halbtotale oder Totale, zu den Gesangspassagen synchronisiert sind. Es stellt sich damit eine Bild/Ton-Kombination ein, die eine Zuordnung der Gesangsstimme zum Körperbild Mitsukos zwar möglich erscheinen, doch nicht mit Sicherheit bestimmen lässt.⁶⁰⁸

Siereks Analyse zeigt deutlich die interpretatorischen Möglichkeiten, die eine Analyse der Filmmusik zu *Die Tochter des Samurai* bietet, jedoch berücksichtigt er zu wenig die besonderen Umstände der Komposition: Nachdem Yamada gerade für die Fanck-Version bis auf einige wenige Musikstücke alles neu komponiert hatte und nur ein kleiner Teil aus älteren Werken übernommen worden war (Yamada benennt hier selbst u. a. die bereits erwähnte *Ode an Meiji*), war am Ende einiges ohne Rücksprache mit ihm geändert oder gestrichen worden.⁶⁰⁹ Darunter fällt auch die soeben beschriebene Szene von Mitsukos Idylle im Garten: Yamadas speziell für diese Szene komponierte Musik wurde durch *Sanshi no uta* ersetzt.

Weitere geänderte Szenen sind u. a. das Gespräch zwischen Teruo und Gerda auf dem Schiff, bei dem die ursprünglich von Yamada geschriebene Komposition durch seine Vertonung von *Kōjō no tsuki*⁶¹⁰ ersetzt wurde, sowie die völlig gestrichene Musik für die erste Szene in Teruos Geburtshaus und die des Erdbebens. Ebenfalls ausgetauscht wurde die Musik für die Ankunft Teruos und Gerdas in Japan: Nun erklingt hier das *Tōkyō Ondo*, ein traditioneller Volkstanz, der während des Bon-Odori-Festes in Tōkyō getanzt wird.⁶¹¹ Auf der Leinwand zu sehen ist an dieser Stelle u. a. japanische Reklame, die für die Modernität Japans stehen soll.⁶¹² Kida betont, dass ein Kenner der japanischen Kultur dies als befremdlich empfunden haben muss. Allerdings sollte hier,

608 Ebd.

609 Daibō betont, dass es insbesondere diese gelöschten Stücke seien, in denen sich Yamadas Ideal einer Filmmusik gezeigt hätte, Daibō, Todokanai merodii, S. 16. Daher unternimmt er den Versuch, sie aus den Manuskripten des Komponisten zu rekonstruieren, die sich in der Musikbibliothek Nihon kindai ongaku kan befinden, ebd., S. 5. Schon die vielen Korrekturen, die sich in den Partituren finden lassen, sprächen hier von einer detaillierten und ausgearbeiteten Montage zwischen Bild und Ton, ebd., S. 21–23.

610 Bei *Kōjō no tsuki* handelt es sich um ein Arrangement der Melodie Rentarō Takis von 1901, das Yamada 1913 verfasste, Pacun, David, Nationalism and Musical Style in Interwar „Yōgaku“: A Reappraisal, in: Asian Music Jg. 43 (2012) H. 2, S. 18.

611 Für weitere Informationen hinsichtlich des Liedes und der Bon-Odori-Tanz-Tradition in Japan siehe Smith, Barbara B., The Bon-Odori in Hawaii and in Japan, in: Journal of the International Folk Music Council Jg. 14 (1962).

612 Kida, Hara Setsuko to „Atarashiki tsuchi“ 3, S. 45. Gerdas verwunderter Ausruf „Du, sag mal – ja sind wir denn in Japan, oder sind wir in Berlin?“ wird von Teruo gutmütig und stolz mit „Ja, wir haben zwei Gesichter! Ein altes und ein junges.“ quittiert, Fanck/Itami, *Die Tochter des Samurai*, 00:17:59–00:18:06.

so Kidas Auffassung, berücksichtigt werden, dass *Die Tochter des Samurai* für die Vorstellung Japans in Deutschlands produziert worden sei. Daher sei europäische Musik, wie sie Yamada komponierte, nicht passend.⁶¹³ Zusätzlich wurde die Musik, die Yamada für den dramatischen Höhepunkt des Films, die Vulkan-Szene, geschrieben hatte, durch den Donner des Vulkans im Film überlagert, sodass die Musik ruiniert worden sei.⁶¹⁴ Yamada war über den Umstand, dass vieles von dem, was er komponiert hatte, nicht verwendet oder ohne Rücksprache mit ihm geändert worden war, mehr als irritiert: „Ich hatte keine Willenskraft, um zu weinen oder mich zu ärgern. Ich war einfach entgeistert über diesen großen Unsinn [...]“. ⁶¹⁵

Bei der Betrachtung der Filmmusik ist daher unbedingt zu beachten, dass von einer Intention bzw. Konzeption des deutschen Regisseurs Arnold Fanck auszugehen ist und weniger von der Yamada Kōsakus. Im Hinblick auf die Kooperation zwischen Deutschland und Japan im Bereich dieses Films könnte das Vorgehen des Regisseurs erneut auf das deutsche Gefühl der Überlegenheit zurückgeführt werden, dass sich wie ausgeführt u. a. in der Gestaltung der Beziehung zwischen Gerda und den anderen Protagonisten des Films zeigt, insbesondere zu Mitsuko und Teruo.

Des Weiteren ist festzuhalten, dass – ähnlich wie bei den Filmprojekten von Erwin Toku Bälz – kaum Notenmaterial vorliegt, sodass eine Analyse weitgehend per Gehör erfolgen muss.⁶¹⁶ Allerdings existiert eine partielle Veröffentlichung des Scores. Auf der CD *Kosack Yamada Works*⁶¹⁷ (1997) sind vier Tracks der Fanck-Version enthalten: *Kanashii seifū* (*Trauriger Westwind*),⁶¹⁸ *Nageki* (*Klage*), *Aoi sora mireba* (*Wenn ich den blauen Himmel sehe*), *No no hana yori mo* (*Auch mehr als Feldblumen*).⁶¹⁹ Mit Ausnahme von *Nageki* handelt es sich dabei um Vokalkompositionen mit Instrumentalbegleitung. Generell verwendete Fanck bevorzugt beliebte japanische Lieder.⁶²⁰ So wird beispiels-

613 Kida, Hara Setsuko to „Atarashiki tsuchi“ 3, S. 45. Daibō schildert auch die Reaktionen eines japanischen Musikkritikers, der die Unangemessenheit der Filmmusik in der Fanck-Version kritisierte, Daibō, Todokanai merodii, S. 17–18.

614 Daibō, Todokanai merodii, S. 17. Dieses Stück hat eine Aufführungsdauer von 17 Minuten, ebd., S. 21.

615 Eigene Übersetzung, Kida, Hara Setsuko to „Atarashiki tsuchi“ 3, S. 44; Daibō, Todokanai merodii, S. 17.

616 Daibō Masaki veröffentlichte einige Notenblätter als Abbildung, jedoch sind sie zu klein und unscharf, um sie hier für die Analyse miteinzubeziehen, Daibō, Todokanai merodii.

617 Yamada, Kōsaku, Eiga ongaku. [Yamada Kouszak Works: Filmmusik] 1997, Tracks 2–5. Spannenderweise ist auf dem CD-Cover Yamada Kōsaku mit dem deutschen Regisseur Arnold Fanck abgebildet, obwohl ein Großteil der Musik auf der CD nicht aus dem Film stammt.

618 Auch nach mehrfacher Sichtung des Films konnte dieses Lied nicht lokalisiert werden. Möglicherweise handelt es sich hier also um einen der Tracks, die von Fanck ausgetauscht worden waren.

619 Eigene Übersetzung, Yamada, Eiga ongaku.

620 Kida, Hara Setsuko to „Atarashiki tsuchi“ 3, S. 45.

weise die Arbeit von Teruos leiblicher, erwachsener Schwester Hideko in der Textilfabrik zu Beginn mit dem fröhlichen Titel *No no hana yori mo* unterlegt. Die lockere Stimmung wird nicht nur durch die Melodieführung im Gesang (punktierte Rhythmen, Sprünge, aufstrebende Melodiebögen, schnelle, verspielte Läufe in der Begleitung, etc.) verdeutlicht, sondern auch durch die Instrumentierung erzeugt (helle Streicher, warme Holzbläser, Xylophon). Insgesamt wird so eine positive Atmosphäre erzeugt, deren Wirkung verstärkt wird, indem die Musik den Maschinenlärm in der Fabrik überdeckt. Des Weiteren wischt sich Hideko zwar nach Schichtende halbherzig den Schweiß von der Stirn, lächelt jedoch dabei, bevor sie ihren Kolleginnen freudig mitteilt, dass Teruo nach Hause komme.⁶²¹ Im Gegensatz dazu erhält die Gestaltung bei Itami eine andere Gewichtung. Das Lied wird ausgelassen und der Maschinenlärm tritt deutlich in den Vordergrund, sodass die Arbeit der Fabrikarbeiterinnen ernst zu nehmender und anstrengender erscheint.⁶²²

Das Lied *Aoi sora mireba* erklingt an zwei Stellen: Das erste Mal ist Teruo zu sehen, der beschwingt seine kleine Schwester über die Reisfelder nach Hause trägt, unmittelbar bevor er die Aufforderung bekommt, zum Familienrat zu erscheinen, um über die Auflösung seiner Adoption zu sprechen. Teruo hat bereits in Ansätzen zu seinen japanischen Wurzeln zurückgefunden, seine Erleichterung darüber ist nicht nur in seinen federnden Schritten zu sehen, sondern auch in der Musik zu hören: Der Gesang wirkt energiegeladen, gleichsam triumphierend, und ist untermalt von hellen Streichern, Holz- und Blechbläsern. Die Melodieführung in der Begleitung ist geprägt u. a. von schnellen Läufen, Trillern und Tonrepetitionen. Die endgültige Bestätigung, dass Teruo zu diesem Zeitpunkt bereits wieder seinen Weg und seinen Platz in der japanischen Heimat gefunden hat, zeigt sich in der letzten Szene des Films: Während Teruo in Mandschukuo mit

621 Fanck / Itami, *Die Tochter des Samurai*, 00:06:54–00:08:39.

622 Hidekos Figur ist bei Arnold Fanck generell humoristischer gestaltet. So wird das soeben geschilderte Lied bei Fanck ein zweites Mal gespielt, als sich Hideko im Schlafsaal der Arbeiterinnen für die Nacht fertigmacht. Hier findet sich eine interessante Vermischung der diegetischen und non-diegetischen Ebene: Während das Lied zu hören ist, pfeift Hideko die Melodie dazu. Währenddessen ist sie im Close-Up beim Waschen zu sehen, das Gesicht und die Ohren voller Seifenschaum. Im Hintergrund sind andere Fabrikarbeiterinnen zu sehen, die bereits auf ihren Futons liegen und Hideko beobachten. Währenddessen klatschen sie, so die Implikation des Films, im Takt des Liedes, das Hideko pfeift. Allerdings ist ihr Klatschen weder zu hören, noch passt der Rhythmus zu der tatsächlichen Melodie. Deutlich hörbar sind jedoch das nicht in der Szene anwesende Orchester, die Solistin und der weibliche Chor. Des Weiteren ist das Pfeifen weiterhin hörbar, während Hideko kurzzeitig damit aufgehört hat und gut gelaunt ins Bett springt. Mit der Anordnung unmittelbar nach der zentralen Rede Ikkans und im Kontrast zu der hierin vermittelten, wichtigen propagandistischen Botschaft wirkt diese Szene leicht aus dem Kontext gerissen und beinahe deplatziert – ein Umstand, der dadurch verstärkt wird, dass die Musik unmittelbar und ohne Überleitung mitten in der Melodie einsetzt, ebd., 00:49:49–00:50:31. Bei Itami fehlt sie vollständig.

dem Traktor das Feld bestellt und Mitsuko ihn mit ihrem gemeinsamen Sohn auf dem Arm beobachtet, ist das Lied ein zweites Mal zu hören.

Die vorhergehenden Ausführungen über den ersten groß angelegten Versuch einer deutsch-japanischen Zusammenarbeit im Bereich des Films erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie zeigen jedoch, dass eine genauere Analyse von *Die Tochter des Samurai* und *Atarashiki tsuchi* trotz der ausführlichen Behandlung in der Forschungsliteratur bis dato nach wie vor interessante Einblicke in die Beziehungen beider Länder erwarten lässt. Aufgrund des nur schwer zugänglichen Filmmaterials von *Atarashiki tsuchi* konnten im Rahmen der vorliegenden Dissertation lediglich Perspektiven aufgezeigt werden. Die Schwierigkeiten bei der Produktion spiegeln die problematischen Beziehungen der beiden zukünftigen Achsenpartner wider. Insbesondere die von Bohnke und Sierek herausgearbeitete übergeordnete Stellung Deutschlands, zu sehen in Fancks dubiosem Verhalten bei den Dreharbeiten gegenüber Itami Mansaku oder auch in der Position Gerdas gegenüber Teruo und Mitsuko, macht dies deutlich. Kida Shō dagegen erläutert die komplizierten Arbeitsbedingungen für Yamada Kōsaku, die zum einen Fancks Überheblichkeit gegenüber den japanischen Mitarbeitern des Projekts zum Ausdruck bringen, sowie zum anderen demonstrieren, dass eine Miteinbeziehung des Scores beiden Filmen nicht nur eine interpretatorische Ebene, sondern auch der Analyse eine weitere vergleichende Ebene hinzufügt, bei der aber nicht nur zwischen Itami und Fanck, sondern auch zwischen Yamada und Fanck unterschieden werden muss.

3 Erwin Toku Bälz als deutscher Filmgesandter in Japan

Bis heute existiert keine ausführliche wissenschaftliche Einzeldarstellung zur Person von Erwin Toku (Tokunosuke) Bälz.¹ Dies bemängelt bereits Susanne Germann in ihrer 2014 erschienenen Biografie über Tokus Vater, Erwin von Baelz.² Sie selbst widmet Bälz immerhin ein Teilkapitel, wobei sie den Fokus jedoch auf seinen Einfluss auf die Rezeption seines Vaters in Deutschland richtet sowie auf Bälz' Kooperation mit der Deutsch-Japanischen Gesellschaft. Seine Tätigkeit als deutsch-japanischer Filmgesandter³ wird nur am Rande erwähnt.⁴ Doch gerade diese Aktivität spielt in den deutsch-japanischen

-
- 1 Es lassen sich lediglich kürzere biografische Skizzen finden. Interessant ist bspw. die Darstellung von Harald Kleinschmidt, der insbesondere die Rolle betonte, die Erwin Toku Bälz bei der Politisierung seines Vaters spielte und ausdrücklich auf die Verbindungen hinweist, die er als Schulkamerad Eugen Otts zu Regierungskreisen unterhielt, Kleinschmidt, Harald, Württemberg und Japan. Landesgeschichtliche Aspekte der deutsch-japanischen Beziehungen, Stuttgart 1991, S. 110 f. und 116. Ähnlich negativ urteilt Masumi Schmidt-Muraki, welche sich in ihrer Monografie zwar vorwiegend mit Erwin Tokus Mutter Hana Baelz beschäftigt, in diesem Rahmen aber auch Toku selbst relativ ausführlich behandelt. Ihre Darstellung stützt sich vorwiegend auf Gespräche mit Zeitzeugen, die Erwin Toku bzw. die Familie Bälz persönlich kannten, bspw. mit Erwin Tokus Tochter, Gerhild Thoma, Schmidt-Muraki, Masumi, „Hana Berutsu“ e no tabi. [Die Reise auf der Suche nach Hana Baelz], Tokio 1993. Da schriftliches Quellenmaterial häufig nicht aufgelistet wird, ist Susanne Germann zuzustimmen, die darauf hinweist, dass Schmidt-Muraki jegliche Analyse vermissen lässt und ihre Darstellung häufig rein assoziativ bleibt, Germann, Susanne, Erwin von Baelz (1849–1913) – Von Bietigheim nach Tokyo. Eine Biographie, Ubstadt-Weiher 2014, S. 417. Germann ist es auch, welche die Vorwürfe, die Kleinschmidt und Schmidt-Muraki Bälz gegenüber erheben, relativiert: „Erwin Toku sah seine Aufgabe weniger politisch, denn seine Interessen zielten v. a. auf Vermittlung der japanischen Kultur, insbesondere auf dem Gebiet des japanischen Theaters und des Films. In erster Linie fühlte er sich als Mittler zwischen Ost und West, denn in ihm waren beide Nationen zu einer Einheit verschmolzen, und so war es ihm unmöglich, sich ganz auf die eine oder andere Seite zu stellen.“, ebd., S. 47.
 - 2 Da Erwin von Baelz großen Wert auf die Schreibweise seines Namens mit ‚ae‘ legte, wird in dieser Dissertation ebenfalls auf diese zurückgegriffen. Das Gleiche gilt für seine Frau Hanako, die als Hanako Baelz, geb. Arai in den Quellen erwähnt wird, Germann, Erwin von Baelz (1849–1913), S. 12. Sein Sohn Erwin Toku unterschrieb jedoch immer mit ‚Bälz‘, weswegen in seinem Fall diese Schreibweise bevorzugt wird. Dies dient auch der Unterscheidung von Vater und Sohn.
 - 3 Der Titel ‚deutscher Filmgesandter‘ (doitsu eiga shisetsu) wurde bereits zeitgenössisch verwendet, Uchi ni moyuru yamato damashii. [Im Innern brennender Japanischer Geist], in: Yomiuri Shinbun, 14. 01. 1943. Von deutscher Seite aus wurde Bälz als ‚Filmbeauftragter der DJG‘ betitelt, Werner, Helmut, Betrifft: Privat-Telegramm für den Filmbeauftragten der Deutsch-Japanischen Gesellschaft in Japan, Bälz, 09. 02. 1942, BArch R 64-IV / 159, fol. 15.
 - 4 Germann, Erwin von Baelz (1849–1913), S. 41–62.

Filmbeziehungen eine nicht zu unterschätzende Rolle. Umso gravierender ist es, dass Erwin Toku Bälz auch in Publikationen über die deutsch-japanischen Kulturbeziehungen lediglich eine Randfigur bleibt. So findet er beispielsweise in der wohl umfangreichsten Monografie zu diesem Thema, der Publikation *SS und Samurai* von Hans Joachim Bieber, immer wieder in kurzen Absätzen Erwähnung. Eine ausführliche biografische Darstellung sowie eine Analyse und Kontextualisierung seiner Arbeit auf dem Gebiet des deutsch-japanischen Kulturaustausches fehlt jedoch.⁵ Koltermann weist immerhin in einer Fußnote darauf hin, dass Erwin Tokus Vater Erwin von Baelz von den Nationalsozialisten „zum eigentlichen Begründer der deutsch-japanischen Freundschaft stilisiert wurde“⁶ und kritisiert in diesem Kontext ebenfalls in einer Fußnote, dass eine Biografie von Erwin Tokus Leben, „die seine Rolle als Mittler zwischen Japan und dem Dritten Reich“⁷ erforsche, bislang nicht vorliege. Koltermann scheint also im Kern die Bedeutung von Erwin Toku Bälz für die deutsch-japanischen Filmbeziehungen zu erfassen, konzentriert sich in seiner Darstellung allerdings im Haupttext auf die Instrumentalisierung von Erwin von Baelz von Seiten des Regimes.⁸

Gleiches gilt für den 1996 von Günther Haasch herausgegebenen Sammelband über die DJG, der bis heute als Standardwerk zur Geschichte dieser Institution gelten kann. Annette Hack veröffentlichte hierin einen Beitrag, in dem Erwin Toku Bälz' Tätigkeit mehrere Seiten gewidmet werden: sowohl seiner deutschen Kabuki-Adaption des *Kanadehon Chūshingura* wie auch seiner Filmbearbeitung *Nippons wilde Adler*. Eine ausführliche Inhaltsanalyse sowie die Herausarbeitung der Bedeutung dieser zwei Werke für die deutsch-japanischen Kulturbeziehungen fehlen jedoch auch hier.⁹ Während im Falle der Kabuki-Adaption auf diese Forschungslücke hingewiesen wird – es gelte noch zu überprüfen, „[i]nwiefern die Baelzsche Produktion einen Durchbruch für japanisches Theater auf den Bühnen im nationalsozialistischen Deutschland bedeutete“¹⁰ – fehlt bei *Nippons wilde Adler* jeglicher Verweis auf die Bedeutung dieses Werks für die deutsch-japanischen Beziehungen. Bälz' eigene Filmprojekte in Japan werden zwar erwähnt, allerdings geht Hack auch hier nicht über eine kurze, sachliche Skizzierung des geplanten Inhalts sowie der Schwierigkeiten beim Dreh hinaus. Des Weiteren kommt sie zu der Schlussfolgerung,

5 So wird Bälz u. a. 1929 als Vortragender der DJG erwähnt sowie als Herausgeber verschiedener Publikationen, Bieber, *SS und Samurai*, S. 108, 396, 634.

6 Koltermann, *Der Untergang*, S. 66.

7 Ebd., S. 66–67. Dass Bill Maltarich Toku fälschlicherweise den Vornamen „Ernst“ zuordnet und Annette Hack Tokus Geburtstag in das Jahr 1900 verlegt, wird von Koltermann zu Recht als Bestätigung dafür gelesen, wie wenig über ihn bekannt ist, ebd., S. 66–67.

8 Koltermann, *Der Untergang*, S. 66–67.

9 Hack, *Die Aktivitäten*, S. 259–262; 264–267.

10 Ebd., S. 266.

dass keines der Projekte von Erwin Toku Bälz außer *Nippons wilde Adler* verwirklicht worden sei.¹¹ Das vorhandene Quellenmaterial zeigt jedoch, dass dieser Aussage nur eingeschränkt zugestimmt werden kann (s. Kapitel 3.4).

Eine Analyse von *Nippons wilde Adler* ist von großer Relevanz, da dieser Film nachweislich im Sommer 1942 in den Filmtheatern gezeigt wurde und zeitgenössisch ein ausführliches Presse-Echo erhielt. Allein aufgrund dieser Tatsache wird deutlich, dass die Bedeutung, die das NS-Regime diesem Werk beimaß, als hoch einzuschätzen ist: Schließlich wurde die Presse auch vom RMVP kontrolliert.¹² Dennoch geht die Beschäftigung der Forschung mit diesem Filmwerk selten über eine bloße Beschreibung seiner Entstehung sowie eine Erwähnung der Tatsache, dass es zu seiner Aufführung kam, hinaus. Auch dies wird in den nachfolgenden Kapiteln ausführlicher besprochen.

¹¹ Ebd., S. 260.

¹² Für genauere Informationen bzgl. der Reichspressekammer s. Faustmann, Die Reichskulturkammer, S. 219–239.

3.1 Kurzbiografie

Erwin Toku Bälz wurde am 23. Mai 1889 als Sohn des deutschen Arztes Erwin von Baelz¹³ und Hana Arai in Japan geboren.¹⁴ Seine ersten Lebensjahre verbrachte er in Japan, bis er im April 1900 nach Deutschland geschickt wurde, um bei seinen deutschen Verwandten weiter erzogen zu werden.¹⁵ Erwin Toku wurde von seinen Verwandten in Stuttgart aufgenommen. Seine Eltern siedelten 1905 ebenfalls nach Deutschland um, wo sein

-
- 13 Erwin von Baelz reiste 1876 nach Japan, um an der Medizinschule in Tōkyō zu unterrichten. Er lehrte dort 29 Jahre, Vianden, Heinz, Erwin Bälz und die deutsche Medizin in Japan, in: Japanisches Kulturinstitut Köln (Hg.), Kulturvermittler zwischen Japan und Deutschland, Biographische Skizzen aus vier Jahrhunderten, Frankfurt a. M. 1990, S. 100. Außerhalb seiner Lehrtätigkeit war er auch unentgeltlich als Arzt der deutschen Gesandtschaft und aller anderen Gesandtschaften und Botschaften in Tōkyō tätig und stieg sogar zum Leibarzt der kaiserlichen Familie auf, ebd., S. 116. Susanne Germann widmet in ihrer jüngst erschienenen Monografie aus dem Jahr 2014 ein ganzes Kapitel der detailreichen Darstellung der Rezeption seiner Person im Laufe der Zeit, Germann, Erwin von Baelz (1849–1913), S. 15–89. Er gilt bis heute als Vorreiter der japanischen modernen Medizin und wird als früher Vermittler der deutsch-japanischen Beziehungen gewürdigt. Dies zeigt sich bspw. im Grußwort der erwähnten Biografie von Susanne Germann. Dort heißt es: „Er [Baelz] förderte den Austausch von Wissen, von Erfahrungen und Kenntnissen, um für alle Völker in der Welt und die Wissenschaften einen Mehrwert zu erzielen. In seinem Sinne entwickelte sich die Medizin in Japan bis heute zu einer fortschrittlichen, gerade in der Forschung starken Wissenschaft. [...] In der Tradition von Erwin von Baelz nutzen wir seitdem und bis heute die Chancen zum gegenseitigen Kennenlernen, zum Austausch von Ideen und Kultur und stärken damit die weltweite Völkerverständigung und den Frieden“, Jürgen Kessing, „Grußwort“, in Germann 2014 – Erwin von Baelz 1849, S. 5. Weitere Publikationen über Erwin von Baelz sind u. a., Kleinschmidt, Harald, Japan, Baelz und Württemberg. Aspekte der kulturellen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Württemberg und Japan (1861–1980), Stuttgart 1992; Vondran, Ruprecht, Drei Ärzte ohne Grenzen. Im Dienst der Völkerverständigung: Engelbert Kaempfer, Philipp Franz von Siebold, Erwin Bälz, Düsseldorf 2011; Germann, Susanne, Erwin von Baelz. Der Vater der modernen Medizin in Japan, in: Wieczorek (Hg.), Ferne Gefährten; Germann, Susanne, Ein Leben in Ostasien. Die unveröffentlichten Reisetagebücher des Arztes, Anthropologen und Ethnologen Erwin Baelz (1849–1913), Bietigheim-Bissingen 2006. Außerdem sind an dieser Stelle die Biografie von Felix Schottländer zu nennen ebenso wie die Publikationen, die von Erwin Toku Bälz selbst heraus gegeben wurden: Schottländer, Felix, Erwin von Baelz 1849–1912. Leben und Wirken eines deutschen Arztes in Japan. Unter Benutzung unveröffentlichter Tagebuchaufzeichnungen aus dem Familienbesitz, Stuttgart 1928; Bälz, Erwin Toku (Hg.), Erwin Bälz. Das Leben eines deutschen Arztes im erwachenden Japan. Tagebücher, Briefe, Berichte, Stuttgart 1930; Bälz, Erwin Toku (Hg.), Über die Todesverachtung der Japaner von Erwin Bälz, weiland beratender Arzt am kaiserlich japanischen Hof und Professor der Medizin an der Universität Tokio, Stuttgart 1936.
- 14 Mit dem Leben von Erwin Tokus Mutter beschäftigen sich ausführlich Kajima Ume sowie das bereits erwähnte Werk von Schmidt-Muraki, „Hana Berutsu“; Kajima, Ume, Hana Baelz. Die Frau des Japanarztes Erwin Bälz, Stuttgart 1978. Letztere beschränkt sich dabei im Hinblick auf Erwin Toku auf die Erinnerungen Hanas über ihren Sohn während des Ersten Weltkriegs, Germann, Erwin von Baelz (1849–1913), S. 417.
- 15 Über die Gründe hierfür gibt das Tagebuch seines Vaters Aufschluss: „Schweren Herzens haben wir Eltern uns entschlossen, ihn nach Deutschland zur Erziehung zu schicken. Aber da er ja ein Deut-

Vater 1913 an einem Herzleiden verstarb.¹⁶ Als der Erste Weltkrieg ausbrach, kämpfte Erwin Toku Bälz auf deutscher Seite und rückte 1914 an die Westfront aus.¹⁷ Dafür musste er sein begonnenes Architekturstudium unterbrechen.¹⁸ Noch im November desselben Jahres wurde ihm das Eiserne Kreuz verliehen.¹⁹ Während eines Heimaturlaubs im September 1915 heiratete Erwin Toku Bälz Helene Zeman. Aus der Ehe gingen vier Kinder hervor: Hatto (1916–1972), Kuno (1918–1943), sowie die Zwillinge Dietz und Goetz (1925–1944).

Zwei Jahre nach Kriegsende trat Erwin Toku Bälz erstmals als Förderer der deutsch-japanischen Beziehungen in Erscheinung. Die *Asahi Shinbun* berichtete am 30. Juni 1920, dass der Sohn des verstorbenen Herrn Dr. Baelz in Deutschland eine Gesellschaft zum Andenken seines Vaters gründen wolle. Der Zweck dieser Gesellschaft bestünde darin, die akademischen Beziehungen japanischer und deutscher Wissenschaftler zu fördern.²⁰ Ob dieses Projekt tatsächlich realisiert wurde, ist anhand der Quellenlage

scher ist und ein solcher auch wirklich werden soll, hält es auch Hana für das einzig Richtige [...].“ Bälz, Erwin Toku (Hg.), Erwin Bälz, S. 100.

- 16 Bei Kajima finden sich sowohl ein Brief der Ehefrau Hana, in dem sie die letzten Tage ihres Ehemannes beschreibt, wie auch eine Schilderung Erwin Tokus über den letzten Abend seines Vaters. Insbesondere bei letzterem fehlt jedoch die Angabe, aus welcher Quelle dieser Brief stammt, Kajima, Hana Baelz, S. 108–110.
- 17 Germann, Erwin von Baelz (1849–1913), S. 19. Bei Kajima lässt sich eine ausführliche Schilderung dieser Zeit anhand der Aufzeichnungen seiner Mutter finden, Kajima, Hana Baelz, S. 120–129. Sie beschreibt, wie Hana ein wertvolles, altes japanisches Schwert umarbeiten ließ, „Toku war wohl damals der einzige deutsche Offizier, der mit einem japanischen Schwert ins Feld zog.“, ebd., S. 120. Schmidt-Muraki beschreibt anlässlich dieser Episode, dass Hana ihren Sohn aufforderte, als deutscher Soldat mit einer japanischen Seele zu kämpfen, Schmidt-Muraki, Masumi, Hana Berutsu, S. 191. An dieser Stelle sei erneut auf die Aussage Germanns verwiesen, dass Bälz zeitlebens der Ansicht war, die japanische und deutsche Nation in seiner Person zu vereinigen und sich nicht für eine Seite entscheiden konnte, Germann, Erwin von Baelz (1849–1913), S. 47.
- 18 Germann, Erwin von Baelz (1849–1913), S. 17.
- 19 Kajima, Hana Baelz, S. 121. Erwähnenswert ist außerdem die Tatsache, dass er wohl noch an der Front Entwürfe eines Denkmals für gefallene deutsche Soldaten in Frankreich bei einem Wettbewerb einreichte und den ersten und zweiten Platz belegte, ebd., S. 125. Hier zeigt sich bereits Bälz’ künstlerische und kreative Seite. Ob das Denkmal realisiert wurde und wie es aussah, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden. Im Stadtarchiv Bietigheim-Bissingen sind jedoch künstlerische Skizzen von ihm erhalten, die er 1914/1915 als Feldpostkarten an seine spätere Ehefrau Helene und an seine Mutter Hana schickte. Sie zeigen Soldaten in verschiedenen Situationen, Briefe und Postkarten von Erwin Toku Bälz (Kopien, Originale in Privatbesitz), No1/72–1,2,3,4,5, Stadtarchiv Bietigheim-Bissingen. Möglicherweise handelt es sich hier sogar um Entwürfe für dieses Denkmal. Sie wurden im selben Jahr verschickt, in dem der Wettbewerb stattfand. Der zeitliche Kontext besteht also.
- 20 Dies sollte einerseits durch das Sammeln u. a. von Vorlesungen japanischer und deutscher Wissenschaftler geschehen, andererseits durch die Unterstützung bei Reisen nach Deutschland bzw. Japan. Hierfür stellte er einen Teil seiner persönlichen Einkünfte zur Verfügung, Berutsu kinen kyōkai. [Eine Baelz-Gedächtnis-Gesellschaft], in: *Asahi shinbun*, 30.06.1920, S. 4. Am 1. Juli 1920 wurde

an dieser Stelle nicht nachzuvollziehen, jedoch lassen sich zwei wichtige Tatsachen feststellen: Zum einen zeigte Erwin Toku Bälz den deutlichen Willen, sich als Vermittler zwischen Deutschland und Japan zu etablieren, zum anderen wird er ganz bewusst mit seinem Vater, dem „Wohltäter unserer [der japanischen] Medizinwelt“²¹ in Verbindung gebracht. Beides wird insbesondere für die Berichterstattung über Erwin Toku Bälz' Tätigkeit in Japan ab 1940 von großer Bedeutung sein.

Während sein berufliches Leben nach seiner Rückkehr aus dem Krieg einen turbulenten Verlauf nahm,²² widmete er sich in den 1920er-Jahren der Herausgabe der Tagebücher seines Vaters. 1930 wurden sie erstmals veröffentlicht und stießen Germann zufolge auf breite Resonanz in der Öffentlichkeit.²³

derselbe Artikel noch einmal in derselben Zeitung abgedruckt, Berutsu kinen kyōkai. [Eine Baelz Gedächtnis-Gesellschaft], in: Asahi shinbun, 01.07.1920, S. 4. Die beiden Zeitungsartikel sind inhaltlich identisch. Am 16. Juli berichtete auch die *Yomiuri Shinbun* über diesen Vorgang, Be hakase reisoku no kuwadate. Hongoku ni berutsu kyōkai o tateru. [Für die deutsch-japanische Freundschaft. Ein Projekt von einem Sohn von Dr. Erwin Bälz. Errichten einer Bälz-Gesellschaft in seinem Heimatland.], in: Yomiuri Shinbun, 16.07.1920, S. 5.

- 21 Eigene Übersetzung, Be hakase reisoku no kuwadate. Hongoku ni berutsu kyōkai o tateru. [Für die deutsch-japanische Freundschaft. Ein Projekt von einem Sohn von Dr. Erwin Bälz. Errichten einer Bälz-Gesellschaft in seinem Heimatland.], in: Yomiuri Shinbun, 16.07.1920, S. 5.
- 22 Er gründete mehrere Betriebe, mit mäßigem Erfolg. Der Verleger Spemann kommentierte: „Ich habe die meisten seiner zahllosen Unternehmungen vergessen; sie scheiterten fast alle. Verhältnismäßig den größten Erfolg soll er mit einem Betrieb für Feinlederkunst gehabt haben. Aber wenn man bedenkt, daß er daneben einen Bühnenvertrieb für Dramen einrichtete, wird klar, wie unorganisch all dies nebeneinander stand; es war nur ein Ausdruck seiner vielfältigen Interessen.“, Spemann, Adolf, Menschen und Werke. Erinnerungen eines Verlegers, München 1959, S. 238. Bei dem angesprochenen Betrieb für Feinlederkunst handelte es sich vermutlich um die Ludwigsburger Werkstätten, eine Manufaktur für kunstgewerbliche Gebrauchsgegenstände. Im Januar 1933 musste Bälz mit diesem Betrieb Konkurs anmelden, das Verfahren wurde erst 1943 abgeschlossen, Germann, Susanne, Erwin von Baelz (1849–1913), S. 44–45.
- 23 Es existieren zwei Ausgaben: Die erste stammt aus dem Jahr 1930, welche für die vorliegende Dissertation herangezogen wurde. Sie erschien 1933, 1937 und 1943 in drei weiteren Auflagen, Germann, Erwin von Baelz (1849–1913), S. 25. Eine genaue Angabe, um welche Auflage es sich bei der für diese Arbeit vorliegenden Ausgabe handelt, ist zwar nicht vorhanden, jedoch ist davon auszugehen, dass es sich entweder um die von 1937 oder von 1943 handelt. Der Grund ist eine enthaltene Werbeanzeige für die 1936 ebenfalls von Erwin Toku Bälz herausgegebene Aufsatzsammlung seines Vaters *Über die Todesverachtung der Japaner*, mit dem Vermerk „In diesem Verlag ist ferner erschienen“, Bälz, Erwin Toku (Hg.), Erwin Bälz. Das Leben eines deutschen Arztes im erwachenden Japan; Tagebücher, Briefe, Berichte; mit 28 Bildern, Stuttgart vermutlich nach 1936. Die zweite Ausgabe erschien in erweiterter Form 1931 mit 455 statt 287 Seiten, wurde jedoch im Gegensatz zur ersten Ausgabe von 1930 kein weiteres Mal aufgelegt. Für eine genaue Publikationsgeschichte inklusive Überlieferung der Original-Tagebücher von Erwin von Baelz siehe Germann, Erwin von Baelz (1849–1913); Germann, Ein Leben in Ostasien. Germann weist auch darauf hin, dass Erwin Toku bei der Publikation der Tagebücher einige Stellen editiert und zensiert hat. Für die breite Öffentlichkeit bot sich so zum ersten Mal die Möglichkeit, sich über das Leben des Arztes zu informieren

In denselben Zeitraum fällt auch der Beginn von Erwin Toku Bälz' Kooperation mit der DJG,²⁴ die auf den nun folgenden Seiten thematisiert wird. Sie trug maßgeblich dazu bei, dass er sich als deutsch-japanischer Kulturvermittler etablieren konnte und in den 1940er-Jahren als ‚deutscher Filmgesandter‘ nach Japan reiste. Von dort kehrte er nicht mehr in die Heimat zurück: Erwin Toku Bälz starb 1945 in Tōkyō.

3.2 Kooperation mit der DJG: Die Aufführung von *Sampei's Tod*

Erwin Toku Bälz war 1928 schon ein frühes Mitglied der Deutsch-Japanischen Arbeitsgesellschaft (DJAG), die sich 1929 als DJG rekonstituierte.²⁵ Bälz übernahm die Redaktion der von der Gesellschaft herausgegebenen Zeitschrift *Yamato* und publizierte 1929 darin den Aufsatz *Über die japanische Psyche*.²⁶ Im selben Jahr begann er mit einer Vortragsreihe über die japanische Kunst des Kabuki-Theaters.²⁷ In Vorträgen, die Titel wie

und auch einen ersten Eindruck von der Entwicklung Japans zu bekommen, Germann, Erwin von Baelz (1849–1913), S. 24.

- 24 Erwin Toku Bälz' Kooperation mit der DJG ist unter den Signaturen BArch R 64-IV / 158 sowie 159 im Bundesarchiv Berlin ausführlich dokumentiert, allerdings sind, was die Korrespondenz betrifft, lediglich die Briefe von Bälz enthalten. Die Briefe von Seiten der DJG sind nicht vorhanden und somit nach aktuellem Forschungsstand nicht erhalten. Für eine ausführliche Beschreibung der Entwicklung der DJG sowie ihrer Bedeutung im Rahmen der deutsch-japanischen Beziehungen siehe Hack, Die Aktivitäten sowie Bieber, SS und Samurai.
- 25 Germann, Erwin von Baelz (1849–1913), S. 43. Germann zufolge war Bälz durch seinen frühen Eintritt in die DJAG sowie in die Japanisch-Deutsche Gesellschaft (JDG) in Berlin in Japanologen-Kreisen kein Unbekannter, ebd., S. 42–43. Abgesehen von den Kontakten, die Erwin Toku Bälz durch seine Mitgliedschaft in diesen Gesellschaften u. a. mit anderen Halbjapanern knüpfen konnte, wird auch die Tatsache eine Rolle gespielt haben, dass die DJG sich für Menschen deutsch-japanischer Herkunft einsetzte, Hack, Annette, Die gleichgeschaltete Deutsch-Japanische Gesellschaft (1933–1945), in: Haasch (Hg.), Die Deutsch-Japanischen Gesellschaften, S. 207–224. Interessanterweise wird Erwin Tokus Fall in diesem Kontext nicht erwähnt. Die Kontakte zwischen der Familie Bälz und der DJG reichten jedoch noch weiter zurück. Schon 1907 hatte die DJG, damals noch als Wa-Doku-Kai (Japanisch-Deutsche Gesellschaft), am 1. November eine Festsitzung zu Ehren von Erwin von Baelz veranstaltet, Hack, Die deutsch-japanische Gesellschaft, S. 35.
- 26 Germann, Erwin von Baelz (1849–1913), S. 42. In diesem Aufsatz plädierte Bälz für die Errichtung eines „Museums der japanischen Volkspsyche“, Bälz, Erwin Toku, Zur Erforschung der japanischen Psyche. Ein Beitrag zur Methodik, in: Yamato. Zeitschrift der deutsch-japanischen Arbeitsgemeinschaft (1929) H. 1, S. 89.
- 27 Unter ‚Kabuki‘ ist eine Form des japanischen Theaters zu verstehen, die sich seit der Edo-Zeit (1603–1868) großer Beliebtheit erfreute. Für genauere Informationen hinsichtlich dieser Theatergattung siehe Malm, W., VI. Theatre music. 3. ‚Kabuki‘ 2001, in: Ferranti, Hugh de, u. a., Japan (Jap. Nihon [Nippon]), Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43335> (01.08.2024)

z. B. *Das Wesen des japanischen Theaters* trugen, erläuterte Bälz unter Zuhilfenahme von Lichtbildern, Schmink- und Darstellungsproben den deutschen Zuschauern die Tradition dieser japanischen Theaterform²⁸ und schlüpfte einmal gar im Wechsel in die Rolle eines älteren und eines jüngeren Samurai.²⁹ Das Kabuki scheint auf Erwin Toku Bälz eine große persönliche Faszination ausgeübt zu haben. Es spielte nicht nur in seiner Kooperation mit der DJG, sondern auch in seiner Tätigkeit als deutscher Filmgesandter in Japan ab 1940 eine große Rolle.

Das Wissen für die Kabuki-Inszenierung hatte er sich in Japan erworben. 1928 war Erwin Toku Bälz nach Japan gereist um seine Mutter zu besuchen, die nach dem Tode ihres Ehemanns in die Heimat zurückgekehrt war. Der Zweck dieser Unternehmung war nicht nur die Herausgabe der Tagebücher von Erwin von Baelz, sondern auch das Studium des Kabuki-Theaters.³⁰ So nahm Bälz selbst Unterricht bei dem berühmten Kabuki-Schauspieler Matsumoto Kōshirō VII.³¹ Suganuma Ryūtarō, der zu dieser Zeit als Sekretär bei Bälz angestellt war und dessen Söhne in der japanischen Sprache unterrichtete, beschrieb, dass sein Arbeitgeber zu dieser Zeit auch ein Filmstudio besuchte, um das japanische Kabuki-Theater zu erforschen. Außerdem sei er bereits auf der Suche nach einer geeigneten Filmschauspielerin gewesen, um sie nach Europa zu bringen, womit er erfolglos blieb.³² Des Weiteren brachte Bälz japanische Kostüme und Perücken aus dem Besitz seiner Mutter mit nach Deutschland.³³

Im *Film-Kurier* berichtete Bälz einige Jahre später, unmittelbar nach seiner Heimkehr nach Deutschland Ende der 1920er-Jahre eine deutsche Kabuki-Aufführung ge-

28 Germann, Erwin von Baelz (1849–1913), S. 42.

29 Bieber, SS und Samurai, S. 108. Daneben hielt Bälz auch Vorträge mit anderer Thematik. So findet sich am 20. Februar 1938 ein Zeitungsartikel, der von einem Vortrag über das Verstehen der japanischen Kultur seinerseits berichtet. „Kein geeigneterer Redner konnte für dieses Thema gewonnen werden. Toku Bälz ist der Sohn des verstorbenen Japankenners und Leibarztes des japanischen Kaisers Meiji, Dr. Erwin Bälz, der eine Japanerin zur Frau hatte. Toku Bälz stand als Deutscher während des Weltkrieges an der Front. An sehr einleuchtenden Beispielen führte er sein Thema durch [...]“, om., Das Verstehen der japanischen Kultur, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 20.02.1938, BArch R 64-IV / 280, fol. 198.

30 Kajima, Hana Baelz, S. 143.

31 Bälz, Erwin Toku / Mizuki, Kyōta, Kabuki taidan. [Kabuki Interview], in: Kokusai bunka, 1941, S. 28. Der bürgerliche Name von Matsumoto Kōshirō VII. (1879–1949) lautete Fujima Kintarō. Er gilt als einer der größten Kabuki-Stars des 20. Jhs., Leiter, Samuel L., Matsumoto Kōshirō 1997, in: New Kabuki encyclopedia. A revised adaptation of Kabuki jiten. Westport u. a. 1997. Angaben aus dem World Biographical Information System Online. URL: <https://wbis.degruyter.com/biographic-document/V39643> (02.08.2024).

32 Toyokawa-shi Ishikaishi Hensan Iinkai / Toyokawa City Medical Association History Compilation Committee (Hg.), Berutsu hanako kankei nenpu. Toyo kawashii shikaishi hensan shiryō dai 4 shū [Die Chronik der Beziehungen von Hanako Bälz], Toyokawa 1990, S. 53.

33 Hack, Die Aktivitäten, S. 265.

plant zu haben. Aufgrund des Mangels an Berührungspunkten zwischen den beiden Ländern hätte sich zu dieser Zeit jedoch nie eine Gelegenheit ergeben.³⁴ Diese Situation hatte sich 1938 grundlegend geändert. In Kooperation mit der DJG und der Deutschen Schauspielschule adaptierte Erwin Toku Bälz das fünfte und sechste Kapitel³⁵ des *Kanadehon Chūshingura*³⁶ für die deutsche Theaterbühne, welche im Dezember 1938 anlässlich des zweijährigen Jubiläums des Antikominternpaktes sowie des Abschlusses des deutsch-japanischen Kulturabkommens am 25. November aufgeführt wurden.³⁷ Unter dem Titel *Sampei's Tod*³⁸ wird das Schicksal von Hayano Kampei³⁹ erzählt, „der nicht

34 Tanaka, Tokuichi, Toku berutsu ni yoru doitsu kabuki kampei no shi kōen (1938) no dokyumento. [Document of the performance of the German kabuki play, Death of Kampei, by Erwin Toku Bälz] (2010), S. 144.

35 Mit der Entscheidung, lediglich Auszüge des *Kanadehon Chūshingura* für die deutsche Bühne zu adaptieren, folgte Bälz ebenfalls einer japanischen Tradition. So war es sowohl für das japanische Puppen- wie auch das Kabuki-Theater typisch, dass die einzelnen Akte der Stücke episodenhaft aneinandergereiht sind, so dass bei einer auszugsweisen Aufführung nicht zwingend Verständnis- und Kontextprobleme entstehen. Daraus entwickelte sich im Laufe der Zeit die Praxis, lange Stücke lediglich auszugsweise aufzuführen, Katō, Shūichi, Geschichte der japanischen Literatur. Die Entwicklung der poetischen, epischen, dramatischen und essayistisch-philosophischen Literatur Japans von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1990, S. 360.

36 Das *Kanadehon Chūshingura* wurde 1748 verfasst und gilt bis heute als populärstes Drama des japanischen Volkstheaters. Im Englischen ist es u. a. auch unter dem Titel *The Forty-Seven Rōnin* bekannt, Brandon, James R., Preface, in: Brandon, James R. / Laade, Wolfgang (Hg.), *Chūshingura*. Studies in kabuki and the puppet theater, Honolulu 1982, S. 7. Im Deutschen kursiert es unter dem Titel *Die getreuen 47 Vasallen*. Bis 2007 wurde es Yomota zufolge mehr als 80 Mal verfilmt und begründete so sogar ein eigenes Genre, Yomota, Im Reich, S. 24. Auch unmittelbar nach seiner Entstehung war *Chūshingura* ein sehr großer Erfolg. Nach seiner Erstaufführung als traditionelles Puppenspiel wurde es nahezu unmittelbar für die Kabuki-Bühne adaptiert. Auch bei Aufführungen im Ausland erfreute es sich großer Beliebtheit und ist vermutlich das erste Werk der japanischen Literatur, welches in andere Sprachen übersetzt wurde, Izumo, Takeda / Keene, Donald / Senryū, Namiki, *Chūshingura* (The Treasury of Loyal Retainers). A puppet play, New York 1981, S. 25. Für weitere Informationen hinsichtlich der historischen Begebenheiten, welche in *Chūshingura* adaptiert wurden, ebenso wie zur Entstehungsgeschichte des Dramas bieten die Publikationen von James R. Brandon, Shuichi Kato sowie Izumi Takeda einen guten Überblick, ebd.; Katō, Geschichte; Brandon, James R. / Laade, Wolfgang (Hg.), *Chūshingura*. Studies in kabuki and the puppet theater, Honolulu 1982. In der Monografie von Izumo findet sich eine vollständige Übersetzung des japanischen Bühnentextes ins Englische.

37 Ursprünglich sollte die Aufführung wohl lediglich anlässlich des Jubiläums des Antikominternpaktes erfolgen. Da die Premiere jedoch verschoben werden musste, wurde auch der Abschluss des Kulturabkommens als Anlass hinzugezogen, Hack, Die Aktivitäten, S. 265.

38 In den Quellen findet sich auch der Titel *Sampei's Sühneopfer*, wie z. B. zu sehen bei Bälz, Erwin Toku, Zu der Aufführung von „Sampei's Sühneopfer“ aus dem altjapanischen Dramenzyklus „Der Hort der Mannestreue“, BArch R 64-IV / 68, fol. 152–157.

39 Bei Sampei bzw. Kampei handelt es sich um die gleiche Person. Die unterschiedlichen Namen ergeben sich aus dem Umstand, dass das *Kanadehon Chūshingura* auf Geschehnissen beruht, die zu Beginn des 18. Jhs. stattfanden. Um der strengen Zensur der Zeit zu entgehen, die es verbot, zeit-

für würdig befunden wurde, in dem [sic] Kreis der auf Blutrache für ihren entehrten Fürsten sinnenden ‚47 Samurai‘ aufgenommen zu werden und erst nach dem seppuku, mit dem er sich von falschen Anschuldigungen reinigt, posthum dieser Ehre teilhaftig wird.“⁴⁰ Bis heute ist der Germanist Tanaka Tokuichi der Einzige, der sich detailliert mit dieser Kabuki-Adaption beschäftigt hat.⁴¹ Dabei ist die Aufführung verhältnismäßig gut dokumentiert. Während im Bundesarchiv Berlin im Bestand der DJG der organisatorische Schriftverkehr wie auch das Manuskript des Theaterstücks überliefert sind,⁴² sind im Archiv der Shōchiku in Ōsaka 19 Fotoplatten erhalten, bei denen es sich um Szenenfotos der deutschen Kabuki-Inszenierung handelt.⁴³

Die Aufführung fand mit deutschen Schauspielern in deutscher Sprache⁴⁴ statt, jedoch orientierte sich Bälz in Fragen der Rollengestaltung und des Sprechtextes wie auch bei der Darstellung auf der Bühne so stark wie möglich am Kabuki-Stil. Es war selten, dass man sich so in Europa mit dem klassischen Kabuki auseinandersetzte. Gängige Pra-

genössische politische Themen auf die Bühne zu bringen, wurde die Handlung ins 14. Jh. verlegt und die Namen der Charaktere verändert. So wurde der historische Charakter Kayano Sampei zu Hayano Kampei, Halford, Aubrey S./Halford, Giovanna M., *The Kabuki Handbook. A guide to understanding and appreciation, with summaries of favourite plays, explanatory notes, and illustrations*, Vermont 1956, S. 139. Die vorliegende Arbeit orientiert sich an der Schreibweise von Bälz, der die historischen Namen wählte und sich damit für Sampei entschied, Programmheft Sampei's Sühneopfer, BArch R 64-IV / 68, fol. 129.

40 Hack, *Die Aktivitäten*, S. 264. Für einen genaueren Inhalt der beiden Kapitel siehe auch Izumo/Keene/Senryū, *Chūshingura*, S. 77–103.

41 Tanaka verfasste zwei Aufsätze (2006 und 2010) und eine Monografie (2015), wobei der 2010 publizierte Aufsatz in der Monografie fast wortwörtlich übernommen wurde, Tanaka, Tokuichi, Shashin „Doitsu kabuki“ to „Kanpei no shi“ o megutte. [Über die Fotos „Deutsches Kabuki“ und „Der Tod von Kanpei“], in: *Nihon daigaku kokusai kankei gakubu kenkyū nenpō* [Journal of the College of International Relations] (2006) H. 27; Tanaka, Tokuichi, *Doitsu no kabuki to Burehito geki*. [Das deutsche Kabuki und das Theater Brechts], Tōkyō-to Chiyoda-ku 2015, S. 281. Allerdings hat Tanaka eine ausführliche Einleitung sowie Hinführung zum Thema hinzugefügt, angefangen vom Fund der Fotoplatten bis hin zu einer kurzen Skizzierung von Tokus Biografie sowie seiner Zeit in Japan, ebd., S. 188–193. Eine kurze Erwähnung des Projekts findet sich auch bei Hack, *Die Aktivitäten* S. 264–269; Bieber, *SS und Samurai*, S. 617–618, und Schauwecker, *Japanisches auf Bühnen*, S. 412–414.

42 BArch R 64-IV / 68. Das Skript befindet sich in der Akte unter Bälz, Erwin Toku, Manuskripte I. Sampei's nächtliches Abenteuer und II. Sampei's Sühneopfer, 1938, BArch R 64-IV / 68, fol. 171–199.

43 Tanaka, *Doitsu no kabuki*, S. 188. In Tanakas Monografie sind einige dieser Szenenfotos publiziert, ebd., S. 188–234. Tanaka erklärt die Tatsache, dass sich diese Fotos heute in der Shōchiku befinden, dadurch, dass Bälz sie wohl bei seinem Japan-Besuch 1940 mitbrachte und sie selbst der Firma überreichte, ebd., S. 193. Da Erwin Toku Bälz für sein Filmprojekt eng mit der Shōchiku zusammenarbeitete, ist dies in der Tat sehr wahrscheinlich.

44 Bälz übersetzte den Rollentext persönlich, Programmheft Sampei's Sühneopfer, BArch R 64-IV / 68, fol. 129. Auch in einem späteren Interview weist er auf seine Fähigkeiten als Übersetzer hin, Bälz/Mizuki, *Kabuki taidan*, S. 28.

xis war es, dass die deutschen Theateradaptionen den Inhalt sowie die Darstellung an den europäischen Geschmack und Zeitgeist anpassten.⁴⁵

Obwohl die vorliegende Arbeit den Film und nicht das Theater in den Mittelpunkt der Betrachtungen stellen soll, darf diese Inszenierung auch hier keinesfalls vernachlässigt werden. Zum einen handelt es sich um Bälz' ersten groß inszenierten Beitrag zu den deutsch-japanischen Kulturbeziehungen und diente auch als Grundlage für seine Tätigkeit als deutscher Filmgesandter. Zum anderen lassen sich darin bereits Ansätze des Japanbildes erkennen, welches sich auch in Bälz' späteren Filmprojekten zeigt.

Die Initiative für die deutsche Kabuki-Inszenierung ging vermutlich von Bälz persönlich oder von der DJG aus. Die Schauspielschule des Deutschen Theaters in Berlin, deren Schüler die Rollen übernahmen,⁴⁶ musste zuerst von dem Vorhaben überzeugt werden, wie aus einem an Bälz gerichteten Brief hervorgeht.⁴⁷ Sobald dies gelungen war, begann eine intensive Vorbereitungsphase.⁴⁸ Eigentlich sollte die Uraufführung anlässlich des zweijährigen Jubiläums des Antikominternpakts am 25. November 1938 stattfinden. Die DJG plante zu Ehren des Ereignisses einen Empfang, in dessen Kontext auch die erste Aufführung von *Sampei's Tod* erfolgen sollte, wie aus einer Pressemitteilung hervorgeht. Hier wird die Intention dieses Theaterstücks außerdem explizit formuliert:

„Der Zweck der Aufführung ist, den ‚Yamato damaschi‘, den ‚Geist Altjapans‘ auf eine neue Weise dem deutschen Zuschauer als unmittelbares Erlebnis zu vermitteln. Dies ist der Geist, auf den die Japaner ihre Erfolge während der letzten Generationen zurückführen und der im hochgezüchteten Gefühl für Ehre und Pflichterfüllung mit selbstloser Opfergesinnung und bedingungsloser Gefolgschaftstreue besteht, und der damit die innere Verwandtschaft der Geistigkeit Japans mit der des Neuen Deutschen Reiches

⁴⁵ Tanaka, Toku berutsu, S. 143.

⁴⁶ Schmidt-Muraki behauptet, Bälz habe die Hauptrolle gespielt, Schmidt-Muraki, „Hana Berutsu“, S. 275. Im Programmheft wird er jedoch nicht als Schauspieler gelistet, sondern nur unter Künstlerische Leitung, Programmheft Sampei's Sühneopfer, BArch R 64-IV / 68, fol. 129 verso.

⁴⁷ Im Oktober wurde er von der DJG informiert, dass der Direktor der Schauspielschule eine Vorlesung von Bälz wünsche, deren Erfolg über eine Zu- oder Absage entscheide. Insbesondere sei er an einem mimischen Vortrag interessiert. Die DJG legte Bälz daher nahe, sich gründlich vorzubereiten und sich „einige typische Gesten und Haltungen in den einzelnen Rollen“ zurechtzulegen sowie auch Schmink- und Kostümproben zu zeigen, Zahl, Karl, Brief an Erwin Toku Bälz, 25. 10. 1938, BArch R 64-IV / 68, fol. 201.

⁴⁸ Wie intensiv die Proben-Phase für die Schauspieler selbst gewesen sein muss und wie ernst Bälz seine Aufgabe nahm, möglichst nah am japanischen Original zu bleiben, lässt sich am Beispiel von Joachim Boldt erkennen, der die Hauptrolle des Sampei spielte: Aufgrund der ungewohnten Belastung der Stimmbänder durch die japanische Intonation des Textes zog er sich eine schwere Kehlkopfentzündung zu, die ärztlich behandelt werden musste, Boldt, Joachim, Brief an Werner Kahle, 1939, BArch R 64-IV / 68, fol. 10 recto und verso.

über alle Formen hinweg verständlich macht, und damit: die lebendigen Grundlagen des Antikominternvertrages.“⁴⁹

Allerdings konnte dieser Termin nicht eingehalten werden, da u. a. der intensive Probenbedarf der Schauspieler eine Verschiebung notwendig machte.⁵⁰

Am 8. Dezember 1938 wurde *Sampei's Tod* im Rahmen einer geschlossenen Veranstaltung uraufgeführt, zu der u. a. auch der Präsident der Reichskulturkammer eingeladen wurde.⁵¹ Der Erfolg war groß. Dies zeigt sich nicht nur im Presse-Echo,⁵² sondern auch in den Briefen, die der DJG von Zuschauern zugesandt wurden.⁵³ Richard Foerster selbst brachte seine Dankbarkeit gegenüber Erwin Toku Bälz zum Ausdruck und nahm dabei Bezug auf das Vermächtnis von Erwin von Baelz:

49 Für die Presse: Das japanische Nationaldrama mit deutschen Schauspielern, BArch R 64-IV / 68, fol. 169.

50 Bälz entschuldigte sich am 18. November 1938 in einem Brief an Admiral Foerster dafür und nutzte die Gelegenheit, seine eigene Qualifikation zu betonen: „Ich darf Sie [sic] versichern, dass von meiner Seite aus alles geschehen ist, um die Aufführung rechtzeitig zu gewährleisten. [...] Andererseits muss ich ausdrücklich hervorheben, dass Herr Direktor Werner Kahle mir wiederholt versichert hat, dass er an dem Erfolg des Stückes nicht zweifelt. [...] Er hat dieses Vertrauen mir gegenüber noch besonders [dadurch] bewiesen, dass er den Regisseur, den er mir anfänglich zur Seite stellte, da ich ihm mit meinen Fachkenntnissen auf diesem Gebiete ein völlig Unbekannter war, schon nach 10 Tagen zurückzog, da dieser beim Einstudieren die Schauspieler und mich eher behinderte. [...] Herr Direktor Werner Kahle geht [...] davon aus, dass es im Interesse der künstlerischen Darstellung wie auch der Auswirkung des Erfolges wünschenswert ist, das Spiel der Schauspieler ausreifen zu lassen.“, Bälz, Erwin Toku, Brief an Richard Foerster, 18. 11. 1938, BArch R 64-IV / 68, fol. 168. Hier gibt es Parallelen zu den 1940er Jahren, als Bälz sich um das Projekt *Nippons wilde Adler* bewarb, vgl. Kap. 3.4.1.2.

51 Einladungen verschickt an, BArch R 64-IV / 68, fol. 199. Ansonsten werden u. a. als anwesend genannt der stellvertretende Leiter der Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes ebenso wie Vertreter des japanischen Innenministeriums, Dietzenschmidt, Altjapanisches Theater deutsch, 09. 12. 1938, BArch R 64-IV / 68, fol. 120. Weitere Vorstellungen erfolgten am 9., 10., 11. und 12. Dezember, Foerster, Richard, Entwurf!, 17. 12. 1938, BArch R 64-IV / 68, fol. 77.

52 Viele Zeitungsartikel sind in der Akte des Bundesarchivs enthalten, BArch R 64-IV / 68, z. B. fol. 114, 116, 120, 125, 165.

53 So schrieb der Schriftsteller Bogislav von Selchow (1877–1943) bspw. am 15. Dezember 1938, „dass mir [Selchow] die Aufführung [...] einen ausserordentlich tiefen Eindruck gemacht hat. [...] Hinzu kam, dass man sich als Einführer kaum einen besseren Menschen vorstellen kann als Herrn Bälz.“, Selchow, Bogislav von, Brief an Richard Foerster, in: BArch R 64-IV / 68 1938, fol. 108. Ähnlich positiv äußerte sich Rudolf Krohne: „Völlig überrascht war ich von der starken Einfühlung junger deutscher Schauspieler in die fremde Welt, der ausgezeichneten Uebersetzung [sic] und dem meisterhaften konzentrierten Stil des japanischen Theaters.“, Krohne, Rudolf, Brief an Richard Foerster, 14. 12. 1938, BArch R 64-IV / 68, fol. 106.

„Durch Ihre ‚Sampei‘-Inszenierung, die [...] mit so viel Erfolg [...] aufgeführt wurde, haben Sie erneut den Beweis erbracht, dass Sie bereit sind, Ihre ganze Kraft in den Dienst des deutsch-japanischen Kulturaustausches zu stellen. Ihr freudiger Einsatz für die Sache der kulturellen Annäherung zwischen Japan und Deutschland lässt Sie [...] zum treuen Hüter des Vermächtnisses Ihres Herrn Vaters werden, der mit derselben Hingabe und Opferbereitschaft für die deutsch-japanische Freundschaft und Verständigung gewirkt hat wie Sie.“⁵⁴

Hier zeigt sich erneut, dass die *Sampei*-Inszenierung Bälz endgültig als deutsch-japanischen Kulturexperten etablierte und somit auch seine Auswahl als deutsch-japanischen Filmgesandten beeinflusst hat, wie auch von Yasui Hiroshi festgestellt. Ihm zufolge war Bälz' intensive Beschäftigung mit dem Kabuki ausschlaggebend dafür, dass Bälz' Geschick erkannt wurde und man ihn als Kulturbotschafter seiner Nation nach Japan schickte.⁵⁵ Die Inszenierung des Theaterstücks als Realisierung des deutsch-japanischen Kulturabkommens wird auch in der Presse deutlich.⁵⁶

Von besonderem Interesse ist jedoch die Frage, wie Erwin Toku Bälz selbst seine Gründe für die Aufführung des Kabuki in Deutschland definierte, und darüber hinaus, warum er sich ausgerechnet für die beiden Episoden aus dem *Kanadehon Chūshingura* entschied. In diesem Kontext ist der kurze Essay, den er für das Programmheft von *Sampei's Tod* verfasste, sehr aufschlussreich. Dort definiert Bälz den altjapanischen Geist, den *Yamato damashii*⁵⁷, folgendermaßen: „Man kann den Yamato damashi kurz kennzeichnen als eine heroisch-ästhetische Lebenshaltung, wurzelnd in dem Glauben an die Heiligkeit der Nation.“⁵⁸ Weiter betont Bälz den zeitgenössischen Wechsel in der Wahrnehmung Japans in der deutschen Jugend, die sich „bewußt dem altjapanischen Mannentum zu[wende], mit dem Ideal einer nationalen Gefolgschaft, wurzelnd in dem

54 Foerster, Richard, Entwurf!, 17. 12. 1938, BArch R 64-IV / 68, fol. 77.

55 Yasui, Hiroshi, Medical Essays. Toku Berutsu no koto. [Die Sache Toku Bälz], in: Nihon iji shinpō (1993) H. 3591, S. 65.

56 Teilweise wird dies bereits aus der Überschrift ersichtlich, teilweise wird die Aufführung im Text der Artikel explizit mit dem Kulturabkommen in Verbindung gebracht, s. z. B. Kulturabkommen Berlin-Tokio in der Praxis. Altjapanisches Nationaldrama in der Reichshauptstadt, 09. 12. 1938, BArch R 64-IV / 68, fol. 122; Wanderscheck, Hermann, Japanisches Drama in Berlin. Kulturabkommen in Japan bewährt sich = „Sampeis Sühneopfer“ in der „Tribüne“, 13. 12. 1938, BArch R 64-IV / 68, fol. 117; Grothe, Heinz, Altjapanisches Drama, 13. 12. 1938, BArch R 64-IV / 68, fol. 119.

57 Für eine deutsche Übersetzung des Begriffes *Yamato damashii* s. Kap. 1, Fußnote 25.

58 Bälz, Erwin Toku, Zu der Aufführung von „Sampei's Sühneopfer“ aus dem altjapanischen Dramenzyklus „Der Hort der Mannestreue“, BArch R 64-IV / 68, fol. 127 verso. Die Hervorhebung ist aus der Originalquelle übernommen und zeigt die zentrale Position, die diese Aussage für Bälz einnahm.

Gedanken von Dienst und Pflicht und mit der Forderung nach bedingungsloser Treue und höchstem Opfermut.“⁵⁹ Da sich in der japanischen Kultur der 1930er-Jahre europäische Traditionen mit denen Altjapans vermischt hätten, führe der einzige Weg zum wahren Verständnis der japanischen Psyche über eine Isolierung der spezifisch japanischen Elemente.⁶⁰ Und dies sei, so Bälz, allein im japanischen Theater möglich:

„[D]ank der starken Traditionskraft der japanischen Kunst hat das dortige Theater vermocht [...], die Welt Alt-Japans in einer sonst in keinem anderen Lande gekannten Treue über alle geistigen Ebenen und Taifune der letzten Generationen hinweg lebendig zu erhalten – kulturgeschichtlich eine einzigartige Erscheinung.“⁶¹

Bälz geht sogar so weit, das Kabuki als „lebendiges Museum Alt-Japans“⁶² zu bezeichnen. Ähnlich äußerte er sich in den 1940er-Jahren gegenüber der japanischen Presse in dem bereits mehrfach zitierten Interview: Das Zeitalter des japanischen Kabuki habe einen ähnlichen Geist wie das Zeitalter Hitlers im heutigen Deutschland. Wichtig seien Verpflichtung und Treue. Der echte Geist von früher sei heute aktueller denn je. Außerdem sei es ihm wichtig zu zeigen, wie alt dieser Geist in Japan sei, um dem europäischen Vorurteil entgegenzuwirken, dass Japan lediglich imitiere.⁶³

Was die Entscheidung betrifft, ausgerechnet zwei Episoden des *Chūshingura* zur Adaption für die deutsche Theaterbühne auszuwählen, dürften zwei Gründe ausschlaggebend gewesen sein: Erstens ist die gleichbleibend große Bekanntheit dieses Theaterstücks in Japan zu nennen. Yomota Inuhiko führt in dem Kontext einen interessanten Aspekt an: Nicht nur der Inhalt, sondern sogar der Akt des Anschauens dieses Theaterstücks bzw. einer filmischen Adaption desselben ist mit einem aufsteigenden nationalen Bewusstsein in Japan verbunden. So wurde das *Kanadehon Chūshingura* regelmäßig während der Neujahrsfeierlichkeiten aufgeführt und erlangte einen quasi semi-religiösen Status, der von Yomota mit nationalen Gefühlen verknüpft wird.⁶⁴

„When a story that has become established over many years as popular entertainment and that everyone knows the outline of is made into a film, it is almost an act of courtesy,

59 Ebd.

60 Ebd.

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Bälz / Mizuki, *Kabuki taidan*, S. 29.

64 Standish, *A new history*, S. 116–117.

as a way of re-affirming one's sense of belonging to a nation, to a national audience, to gather at the cinema to watch the film.“⁶⁵

Da Bälz auch eine Verfilmung von *Sampei's Tod* plante (s. Kapitel 3.3.1 und 3.3.2), ist dies besonders aufschlussreich. Unter Berücksichtigung von Bälz' Definition des *Yamato damashii* als Glauben an die Heiligkeit der japanischen Nation, die den Kern des *kokutai*-Gedankens ausmacht, ist die Auswahl zweier Episoden aus diesem Werk mehr als verständlich. Ergänzend hierzu schreibt Katō Shūichi: „Das große Puppentheaterstück *Chūshingura* machte Epoche keineswegs deshalb, weil es die Gefolgstreue zum Thema hat, sondern weil es das Gefühl der Solidarität und der Gruppenzugehörigkeit, kurz, die Grundstruktur der japanischen Gesellschaft in verdichteter Form ausdrückt.“⁶⁶ Der zweite Grund wird von Maltarich folgendermaßen zusammengefasst:

„[T]he play ran close to the thematic interests prevalent in Nazi Germany, and one can speculate that even if the play had occupied a lesser position in the Japanese canon, *Chūshingura* would have caught the eye of German authors interested in Japan as a theme or setting for their works. Keene describes the play as ‚the grand apotheosis of samurai ideals‘ and for many Germans at this time these ideals were at the heart of their understanding of their distant ally.“⁶⁷

Eine detailliertere Analyse des deutschen Bühnentextes, der ebenfalls in den Unterlagen der DJG überliefert ist, sowie ein Vergleich mit dem japanischen Original im Hinblick auf eventuelle Unterschiede, würden sicher noch weitere interessante Ergebnisse erzielen. Da die vorliegende Arbeit jedoch Bälz' Filmarbeit in den Fokus des Interesses stellt, kann diese Aufgabe hier nicht bewältigt werden. Allerdings ist Tanaka Tokuchi uneingeschränkt zuzustimmen, wenn er in jeder Hinsicht eine detaillierte Untersuchung dieser Kabuki-Inszenierung fordert.⁶⁸ Auch nach der erfolgreichen Aufführung von

65 Yomota, Inuhiko, *Genroku Chūshingura ni okeru joseiteki naru mono* [The Feminine in Genroku Chūshingura], in: Yomota, Inuhiko (Hg.), *Eiga kantoku Mizoguchi Kenji, Tōkyō 1999*, S. 182, zitiert nach Standish, *A new history*, S. 117.

66 Katō, *Geschichte*, S. 363.

67 Maltarich, *Samurai and Supermen*, S. 248–249. Obwohl Maltarich sich in dieser Monografie als Einziger intensiver mit deutschen Interpretationen des *Chūshingura* beschäftigt, fehlt jeder Hinweis auf die Adaption von Erwin Tokū Bälz für die deutschen Theaterbühnen. Nichtsdestotrotz liefert Maltarich eine sehr detailreiche und aufschlussreiche Analyse für die Gründe, warum das *Chūshingura* einerseits so oft auf verschiedene Art und Weise interpretiert wurde und in deutscher Literatur Verwendung fand, und welche Aspekte des Stücks andererseits unpassend waren für das deutsche Publikum, ebd., S. 247–259.

68 Tanaka, *Doitsu no kabuki*, S. 189.

Sampei's Tod blieb Bälz seinem Ruf als Kabuki-Experte treu und hielt in verschiedenen Städten weiterhin Vorträge zu dem Thema, wobei die DJG hier auch als Vermittlerin tätig wurde.⁶⁹

Die Kooperation mit der DJG beschränkte sich bei Weitem nicht auf Bälz' Vortrags-tätigkeiten und die Inszenierung von *Sampei's Tod*. Am 7. August 1939 wandte er sich mit einem Brief an Admiral Richard Foerster, in dem er anlässlich der 2600-Jahr-Feier des japanischen Kaiserhauses⁷⁰ verschiedene Projekte zur Vertiefung der deutsch-japanischen Kulturbeziehungen vorschlug. Neben Rundfunksendungen empfahl er eine von ihm persönlich auszuarbeitende Ausstellung über die Tätigkeit der Meiji-Deutschen in Japan,⁷¹ ein Gastspiel einer japanischen Kabuki-Truppe, sowie interessanterweise einen Kulturfilm „über die original-japanische Geistigkeit in deutscher Sprache.“⁷² Dies ist bereits im Kontext seiner späteren Tätigkeit als deutsch-japanischer Filmgesandter zu sehen.

Abschließend soll noch einmal kurz auf den Einfluss eingegangen werden, den das Vermächtnis seines Vaters auf Erwin Tokus Karriere als deutsch-japanischer Kulturvermittler ausübte. Bereits im Kontext der Rezeption seiner Kabuki-Inszenierung wurde dies deutlich. Auf seine Tätigkeiten als Verleger der Schriften seines Vaters wurde ebenfalls schon hingewiesen.⁷³ Ebenso aufschlussreich ist die Gedenkveranstaltung vom

69 So stellte die DJG bspw. bei der Deutschen Akademie in München die Anfrage, ob ein Vortrag von Erwin Toku Bälz dort gewünscht sei, Werner, Helmut, Brief an Fochler-Hauke, 09.05.1939, BArch R 64-IV / 158, fol. 37–38.

70 Für weitere Informationen hinsichtlich dieses Jubiläums und der Feierlichkeiten siehe auch Ruoff, Kenneth J., *Imperial Japan at its zenith. The wartime celebration of the empire's 2,600th anniversary*, Ithaca 2010. Hedinger weist darauf hin, dass sich im Zusammenhang mit den geplanten Feierlichkeiten für das Jubiläum die Intensität des Austauschs zwischen den Achsenmächten zeigte. NS-Deutschland hatte geplant, zu den Olympischen Spielen, die anlässlich des Jubiläums stattfinden sollten, 20 000 Auserwählte mit Schiffen der NS-Freizeitorganisation *Kraft durch Freude* in den Fernen Osten zu senden, Hedinger, *Die Achse*, S. 314. Koltermann wiederum führt die politische und propagandistische Aufwertung, die Japan anlässlich des 2600-jährigen Kaiserjubiläums in Hitlers Augen erfuhr, gemeinsam mit Hitlers Glückwunschtelegrammen als Beleg dafür an, dass Hitler seine in *Mein Kampf* noch geäußerten rassistischen Ansichten gegenüber dem Bündnispartner nicht mehr vertrat, Koltermann, *Der Untergang*, S. 32–34. Auch diese Gratulationen werden in Krebs' Augen jedoch als „Absage an einen etwaigen deutschen Rassismus“ überbewertet, Krebs, *Rezension*, S. 35.

71 Auch im Bereich der Ausstellungsplanung hatte Bälz bereits Erfahrung gesammelt, so dass der Vorschlag an dieser Stelle nicht überrascht. Ein Jahr zuvor hatte er im Kontext der Gedenkfeier anlässlich des 25. Todestages seines Vaters eine kleine Gedächtnisausstellung organisiert, die in Kooperation mit dem Deutschen Auslandsinstitut Stuttgart entstand, Csaki, Brief an Richard Foerster, 16.09.1938, in: BArch R 64-IV / 78, fol. 53.

72 Bälz, Erwin Toku, Brief an Richard Foerster, 07.08.1939, BArch R 64-IV / 158, fol. 6.

73 Neben den Tagebüchern seines Vaters publizierte Bälz u. a. auch die Aufsatzsammlung *Über die Todesverachtung der Japaner* und verfasste dafür persönlich das Vorwort, Germann, Erwin von Baelz

25. Oktober 1938 für Erwin von Baelz, an deren Vorbereitungen Erwin Toku beteiligt war.⁷⁴ Richard Foerster betonte in seiner Rede anlässlich dieser Gedenkveranstaltung besonders die enge Verquickung des Vermächtnisses von Erwin von Baelz mit den Leistungen seines Sohnes: Erwin Toku Bälz wurde nicht nur explizit als Sohn des Verstorbenen begrüßt, sondern auch seine Verlegertätigkeiten der Schriften seines Vaters hervorgehoben. Da Foerster an selbiger Stelle auch die tiefgreifenden Erkenntnisse über die japanische Psyche in den Vordergrund stellt, die Baelz in seinen Arbeiten gewinnen konnte und die durch die Hilfe seines Sohnes nun der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnten,⁷⁵ wird folglich auch der Verdienst Erwin Tokus deutlich aufgewertet. Dies gipfelt in Foersters Aussage, dass Erwin von Baelz seiner Zeit voraus gewesen sei.

„Heute, wo die Seuche des volkszersetzenden und kulturvernichtenden Bolschewismus sich über die ganze Welt ausgebreitet hat, verstehen wir, weshalb es nötig ist, die Sinnesarten unserer beiden Völker in Freundschaft zu pflegen. [...] Wir übernehmen von Bälz ein Vermächtnis, das uns alle verpflichtet, der deutsch-japanischen Verständigung zu dienen, um der Freundschaft zwischen Deutschland und Japan ein tiefgegründetes Fundament zu geben. Ein treuer Hüter seines Vermächtnisses ist der Sohn des grossen Toten, Herr Erwin Toku Bälz, der unermüdlich bemüht ist, die in diesem Verhältnis ruhenden, ideellen Werte unserem Volke und Vaterlande und den Beziehungen seiner zweiten Heimat, Japan, nutzbar zu machen.“⁷⁶

Im Rahmen dieser Veranstaltung wird Erwin Toku schließlich eine Auszeichnung für seine eigenen Leistungen verliehen: „Es ist mir eine große Freude, dass ich Herrn Erwin Toku Bälz die ihm vom Japanisch-Deutschen Kulturinstitut in Tokyo für seine Verdienste um den deutsch-japanischen Kulturaustausch verliehene Erinnerungsmedaille heute

(1849–1913), S. 27. Germann bezeichnet diese Sammlung sogar als „Aufakt der Ideologisierung und Indienstnahme einstmals tugendhafter Werte für kurzzeitigen politischen Ehrgeiz“, ebd., S. 29.

74 So wurde Bälz darum gebeten, den Lebenslauf sowie eine Auswahl an Zitaten aus den autobiografischen Schriften seines Vaters zusammenzustellen, die sich an drei Themen orientieren sollten: „a.) Einfühlung in das japanische Volk, b.) Wissenschaftliches Wirken in Japan, c.) Zeugnisse für weltpolitischen Weitblick“, Zahl, Karl, Brief an Erwin Toku Bälz, 17.09.1938, BArch R 64-IV / 78, fol. 56.

75 So berichtete Foerster von den tiefen Einblicken in die ‚Seele der japanischen Menschen‘ oder auch von den persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen, die in Baelz’ *Über die Todesverachtung der Japaner* zu lesen sind, Foerster, Richard, zu Akte: E. Bälz-Feier = Stuttgart. Ansprache von Admiral Foe., 1938, BArch R 64-IV / 78, fol. 10 und 12.

76 Ebd.

überreichen darf.⁷⁷ Spätestens hier wird endgültig deutlich, dass sich Erwin Toku erfolgreich als deutsch-japanischer Kulturvermittler sowie Experte etabliert hatte und seine Verdienste auf diesem Gebiet auch von japanischer Seite anerkannt wurden.

Dass er schließlich kurze Zeit später sowohl von der deutschen wie auch der japanischen Regierung den Auftrag erhielt, nach Japan zu reisen, um dort japanische Filme für den deutschen Markt anzufertigen, ist nicht mehr überraschend: Sowohl seine eigenen Leistungen auf dem Gebiet des deutsch-japanischen Kulturaustausches als auch die Verwandtschaft mit Erwin von Baelz waren vermutlich ausschlaggebend für diese Entscheidung. Ein Blick in die japanischen Zeitungen zeigt insbesondere, wie hoch Letzteres gewertet wurde: Erwin von Baelz genoss den Ruf u. a. als Begründer der modernen japanischen Medizin, worauf in nahezu jedem Zeitungsartikel ebenso verwiesen wird wie auf Erwin Tokus Verwandtschaft mit dem berühmten Arzt. (s. Kapitel 3.3.2).

3.3 Als deutscher Filmgesandter in Japan

3.3.1 Organisation und Vorbereitung

Der hohe Stellenwert, den das Medium Film in beiden Ländern in den 1930er sowie 1940er-Jahren besaß, wurde bereits dargelegt. In der DJG waren schon vor 1933 Filmvorführungen als Mittel der Kulturvermittlung angedacht. Auch nach der Machtergreifung wurde der Film immer wieder als „wünschenswertes Medium des deutsch-japanischen Kulturaustausches“⁷⁸ genannt. Hack bezeichnet die deutsche Uraufführung von *Die Tochter des Samurai* 1937 (vgl. Kapitel 2.4.3) als Durchbruch auf diesem Gebiet.⁷⁹ Allerdings ist in dem Kontext erneut darauf hinzuweisen, dass Bälz' Filmprojekte nicht auf dieser Kooperation aufbauten, sondern dem Anschein nach unabhängig davon entwickelt wurden.

Schon 1934 aber schrieb der Präsident der DJG an die Reichsfilmkammer, dass die Gesellschaft darum bemüht sei,

„auf den verschiedenen Gebieten der Beziehungen zwischen Deutschland und Japan engere Verbindungen zu vermitteln und zum Zwecke des besseren wechselseitigen Ken-

77 Ebd.

78 Hack, *Die Aktivitäten*, S. 251.

79 Ebd., S. 252.

nens und Verstehens beider Völker einen lebhafteren Austausch geistiger Erzeugnisse aller Art zu befördern.“⁸⁰

Das Filmwesen wird hierbei als „ein wichtiges Gebiet dieser Art“⁸¹ angesehen, auf dem „schon manches erreicht worden ist, aber nach Lage der Verhältnisse viel mehr geschehen könnte und müsste.“⁸² Der Brief endet mit dem Hinweis auf die vielfältigen persönlichen Beziehungen der Gesellschaft nach Japan und der Bitte, mit den zuständigen Personen der RFK einen Austausch darüber anzuregen „was auf diesem Gebiet bereits geschieht bzw. was seitens der Deutsch-Japanischen Gesellschaft zu einer Förderung getan werden könnte.“⁸³ Auch die Vereinigung zwischenstaatlicher Verbände und Einrichtungen informierte die DJG im Oktober 1939 darüber, dass die RFK mit der Bitte an sie herangetreten sei, „mit ihr gemeinsam deutsche Kulturfilme im Ausland und ausländische Kulturfilme in Deutschland zur Vorführung zu bringen.“⁸⁴ Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass die DJG in den 1930er und 1940er-Jahren nicht nur an einem Großteil der Vorführungen von japanischen Filmen in Deutschland beteiligt war, sondern auch jenes Filmprojekt unterstützte, das Erwin Toku Bälz in Japan durchführte. Der hohe Planungs- und Organisationsaufwand dieser Aufgabe wie auch die kulturpolitische Intention dahinter lassen sich anhand der erhaltenen Dokumente der DJG nachvollziehen.

Insgesamt zogen sich die Vorbereitungen für Bälz' Reise über ein Jahr hin. Die vermutlich erste Nennung des Projekts findet sich bereits in einem Brief des Geschäftsführers der DJG an die Auslandsabteilung der RFK vom 30. November 1939,⁸⁵ einen Monat nach der oben zitierten Anfrage der Vereinigung zwischenstaatlicher Verbände und Einrichtungen, wenngleich es sich dabei nur um einen ersten Denkanstoß handelte. So wurde hier ausdrücklich von einer gewünschten engeren Verbindung der deutsch-japanischen Kulturfilmarbeit gesprochen: Das deutsch-japanische Kulturfilmabkommen (vgl. Kapitel 2.4), welches explizit aus diesem Grund bereits abgeschlossen worden war,

80 Brief an die RFK, 30. 11. 1934, BArch R 64-IV / 236, fol. 249.

81 Ebd.

82 Ebd. Insbesondere ein regelmäßiger Austausch von Wochenschauen sei hier geeignet.

83 Ebd. Im Kontrast zu solchen Aussagen steht die Position Boguslaw Drewniaks, der davon ausgeht, dass auf deutscher Seite nur begrenztes Interesse an japanischen Filmen vorhanden gewesen sei, ebenso, dass der japanische Film „nur selten Anschluss an den Film seines politischen Partners“ suchte. Erst der gemeinsame Krieg hätte diese Situation verändert, Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 835–836.

84 Betr. Kulturfilmveranstaltungen in Deutschland und Japan, 24. 10. 1939, BArch R 64-IV / 159, fol. 367.

85 Geschäftsführer der Deutsch-Japanischen Gesellschaft, Brief an Herrn Dr. Schwarz, 30. 11. 1939, BArch R 64-IV / 159, fol. 364.

habe bis jetzt nicht den gewünschten Erfolg gebracht. Nach wie vor habe es in diesem Bereich keinerlei Fortschritte gegeben, sodass von jeher von einem Mangel auf diesem Gebiet der kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Japan gesprochen werden könne. Die Schuld liege hier eindeutig bei Japan: Solange es sich weder technisch noch ästhetisch bei der Kulturfilmproduktion weiterentwickle, sei eine fruchtbare Zusammenarbeit unmöglich. Daher sei man, so der Brief weiter, zu der Überzeugung gekommen, dass der einzige Weg darin bestehe, einen deutschen Kameramann nach Japan zu schicken. Er solle gleichzeitig auch Regie führen und lediglich von einem deutschen Assistenten, einem japanischen Berater, der allerdings auch gleichzeitig ein Fachmann des japanischen Films sein müsse, sowie einem Dolmetscher unterstützt werden. Aufgrund des technischen Mangels von Seiten Japans müsse die Arbeit mit deutschem Rohfilmmaterial sowie deutscher Technik erfolgen und natürlich auch nach deutschen Manuskripten, welche aber in Japan durchgesehen und ergänzt werden sollten. Eine Vorbesprechung für dieses Projekt sei bereits mit der japanischen Regierung erfolgt, da die Einladung von Seiten Japans ausgesprochen werden müsse. Es bestehe ebenfalls die Möglichkeit, die Jubiläumsfeier anlässlich des 2600-jährigen Bestehens des japanischen Kaiserhauses zu filmen.⁸⁶ Durch diese Arbeitsweise würden nicht nur die Kosten deutlich gesenkt, sondern auch „die Eigenart der deutschen Regie und Aufnahmetechnik berücksichtigt, wodurch die Resonanz des deutschen Publikums gewährleistet ist, die von rein japanischen Filmen nicht erzeugt wird.“⁸⁷ Die Problematik, japanische Filme dem deutschen Publikum näherzubringen, spielte bereits 1936/37 bei der Produktion von *Die Tochter des Samurai* eine wichtige Rolle, ebenso wie bei den von Bälz vorgenommenen Bearbeitungen in den 1940er-Jahren.

Wie bereits erwähnt, war auch Erwin Toku Bälz schon 1939 von den Vorteilen eines solchen Filmprojekts überzeugt und schlug Admiral Richard Foerster vor, einen deutschen Kulturfilm über das japanische Wesen zu drehen.

„Der Film hat gegenüber allen anderen Kulturellen [sic] Verständigungsmitteln den grossen [sic] Vorzug, dass er die weitesten Kreise des Volkes erfasst. Voraussetzung ist allerdings, dass die Aufnahmefähigkeit des deutschen Publikums weitgehendst [sic] berücksichtigt wird, ohne dass dabei die Originalität des Dargestellten leidet.“⁸⁸

Möglicherweise war dieser Brief sogar ausschlaggebend dafür, dass Erwin Toku Bälz für das Projekt ausgewählt wurde. Jedenfalls wird er im Frühjahr 1940 im Kontext der Vor-

86 Ebd.

87 Ebd.

88 Bälz, Erwin Toku, Brief an Richard Foerster, 07.08.1939, BArch R 64-IV / 158, fol. 6.

bereitungen für das Filmvorhaben genannt: Am 9. März 1940 bat Richard Foerster den deutschen Botschafter Eugen Ott um Unterstützung für das Projekt.

„Wie Sie inzwischen wohl [...] erfahren haben, besteht eine Einladung von japanischer Seite, eine Filmabordnung nach drüben [Japan] zu schicken. Wir haben von unserer Gesellschaft Herrn Erwin Toku Bälz als kulturellen Sachberater der Reichsfilmkammer vorgeschlagen. Diese bestimmte ihrerseits Herrn Oertel, einen der namhaftesten Film-operateure, für die Aufnahmen. [...] Da wir uns von dem Unternehmen eine günstige Auswirkung auf die deutsch-japanischen Kulturbeziehungen versprechen, wäre eine tatkräftige Förderung des Auswärtigen Amtes sehr wünschenswert. Dies würde wohl am besten erreicht, wenn auch Sie Ihr Interesse daran bekunden [...].“⁸⁹

Die Antwort Otts auf dieses Anliegen erfolgte exakt vier Wochen später, am 5. April. Jetzt ist bereits von den „Filmabsichten von Toku Baelz“⁹⁰ die Rede, ein Umstand, auf den an späterer Stelle noch genauer eingegangen werden soll. Wie aus dem Schreiben hervorgeht, hat Eugen Ott das Filmvorhaben keinesfalls, wie gewünscht, sofort unterstützt. Er könne das Unternehmen nicht ohne Bedenken befürworten, so Ott, und habe deshalb zunächst selbst einige Fragen an das Auswärtige Amt gerichtet, „um nach ihrer Beantwortung gern die Filmsache meines alten Schulkameraden Toku Baelz zu betreiben, wobei mir allerdings eine Verschmelzung mit einer ebenfalls in Aussicht stehenden Filmgruppe Lieberenz zweckmässig erscheint.“⁹¹ Die Gründe für Otts Bedenken sind in der mangelhaften Absprache der einzelnen Behörden in Japan zu suchen. So führte er beispielsweise an, dass eine Einladung nicht immer bedeute, dass andere zuständige Stellen davon unterrichtet seien, was folglich zu Schwierigkeiten für die Reisenden führe. Insbesondere bei Filmarbeiten müsse die Kooperation mit der Wehrmacht, dem Innenministerium und der Gendarmerie gewährleistet sein.⁹²

Die einzige andere Nennung der Filmgruppe Lieberenz findet sich in der eben erwähnten Anfrage Otts an das Auswärtige Amt, welche ebenfalls auf den 5. April 1940 datiert ist. Auch diese Filmabordnung würde Ott nur dann unterstützen, falls eine „massgebliche Beteiligung der Kokusai Bunka Shinkōkai und die volle Unterstützung dieser Gesellschaft und anderer japanischer amtlicher Stellen schriftlich gesichert“⁹³ sei.

89 Foerster, Richard, Brief an Eugen Ott, 09. 03. 1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 359. Die Hervorhebungen wurden aus der Quelle übernommen.

90 Ott, Eugen, Brief an Richard Foerster, 05. 04. 1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 234.

91 Ebd.

92 Ebd.

93 Ott, Eugen, Auf den Erlass vom 19. 12. 1939 – Kult K 4390 – und im Anschluss an den Drahtbericht vom 5. 4. 40 Nr. 306, 05. 04. 1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 331.

„Angesichts der zahllosen Schwierigkeiten, denen sich jede ausländische Filmgruppe auf Grund der hiesigen polizeilichen und militärischen Bestimmungen und der im Erlass vom 19–12.39 [sic] erwähnten Schwierigkeiten gegenüber sehen würde, vermag ich zur Zeit die Japanreise einer deutschen Filmgruppe nur zu befürworten, wenn die Reise auf schriftlich niedergelegte Veranlassung japanischer Stellen erfolgt.“⁹⁴

Über die Filmgruppe Bälz lägen zu diesem Zeitpunkt lediglich private Nachrichten von deutscher Seite vor:

„Erkundigungen über diesen Film [...] ergaben, dass das Informationsbüro des Gaimusho⁹⁵ sich auf telegraphische Anfrage von Herrn Toku Bälz entschlossen habe, die Aufenthaltskosten für Bälz und einen Begleiter in Japan zu tragen. Die gleiche Stelle hat ferner auf weitere Anfrage mündlich zum Ausdruck bringen lassen, dass sie sich nach Ankunft von Herrn Bälz auch für die sachliche Erleichterung seiner Arbeit bei auftauchenden Schwierigkeiten einsetzen würde. Wenn auch diese Zusage jedenfalls den Beginn der Filmarbeit der Gruppe in Japan ermöglichen würde, so würde doch nach den bisherigen Erfahrungen – insbesondere mit der Fanckgruppe – eine Sicherheit für ein reibungsloses und schnelles Arbeiten mit den sachlich zuständigen inneren Stellen nicht ohne weiteres gewährleistet sein.“⁹⁶

Die Reise der Filmgruppe Lieberenz scheint vorwiegend von der KBS vorangetrieben worden zu sein, wie aus diesem Brief hervorgeht. Ott betonte, dass er eine Weiterentwicklung dieses Plans erst dann verfolgen wolle, wenn geklärt sei, ob das Filmprojekt mit Bälz zustande käme oder nicht. Wie in seinem Schreiben an die DJG angekündigt, befürwortete er eine Zusammenlegung der beiden Gruppen, da von Seiten der KBS für die Lieberenz-Gruppe bereits eine benötigte schriftliche Zusage des japanischen Außenministeriums vorläge.⁹⁷ Dieser Vorschlag scheint keinen Anklang gefunden zu haben.⁹⁸

Abgesehen von den von Ott befürchteten Schwierigkeiten, welche die Filmgruppe in Japan zu erwarten hätte und welche auch zu einer Kostenexplosion führen könnten,⁹⁹

94 Ebd.

95 Hierbei handelt es sich um das japanische Auswärtige Amt bzw. das Außenministerium.

96 Ott, Eugen, Auf den Erlass vom 19. 12. 1939 – Kult K 4390 – und im Anschluss an den Drahtbericht vom 5. 4. 40 Nr. 306, 05. 04. 1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 331–332.

97 Ebd.

98 Am 25. April 1940 ist von einer Zurückstellung „der Ausreise der Kulturfilmgruppe Lieberenz-Bälz nach Japan bis zum Eintreffen eines gleichzeitig abgesandten Berichts“ die Rede, Kolb, Brief an DJG, 25. 04. 1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 333.

99 Ott, Eugen, Brief an Richard Foerster, 05. 04. 1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 334.

gab es noch andere organisatorische Details zu berücksichtigen. Es musste beispielsweise die wichtige Frage entschieden werden, wer mit Bälz gemeinsam nach Japan reisen sollte. Aus den drei Personen, welche im ersten Entwurf des Projekts 1939 noch Erwähnung fanden, waren bereits lediglich zwei geworden, wie aus dem oben zitierten Schreiben Otts hervorgeht. Eine mögliche Erklärung hierfür ist, dass Bälz die Eigenschaften des Beraters wie auch des Dolmetschers in sich vereinen konnte. Interessant ist jedoch die Tatsache, dass Erwin Toku Bälz, soweit aus den vorhandenen Quellen rekonstruierbar, bis zu diesem Zeitpunkt noch keinen einzigen Film gedreht hatte. Er war hin und wieder als Berater für japanische Themen in der Ufa tätig. So berichtete Norbert Schultze, der Komponist von Colin Ross' Film *Das neue Asien*, gegenüber Schmidt-Muraki, dass Bälz ihn bei der Filmmusik zu dieser Produktion beraten hätte.¹⁰⁰ Weitere Referenzen auf diesem Gebiet hatte er jedoch nicht vorzuweisen.¹⁰¹ Offenbar wurde er also tat-

100 Schmidt-Muraki, „Hana Berutsu“, S. 291. Leider ließen sich keine weiteren Unterlagen finden, um diese Aussage zu überprüfen. Über Colin Ross' Film *Das neue Asien* existieren mehrere zeitgenössische Berichte in diversen Filmzeitschriften bzw. Zeitschriften, bspw. in der Ausgabe Nr. 132 des *Film-Kuriers*. „Dr. Colin Ross kam es nicht darauf an, idyllische Bilder eines fremden Landes einzufangen, sondern ide [sic] tieferen Zusammenhänge des ostasiatischen Lebens und Schaffens darzulegen und filmbildnerisch wiederzugeben. An seinem Film soll man das neue Gesicht Ostasiens erkennen und die Hintergründe begreifen, die zu dem im Werden begriffenen Neuen Asien zwangsläufig hindrängen. Colin Ross begann seine Filmreise in Japan, das die dynamische Kernzelle des Neuen Asiens ist. Und schon den ersten idyllischen Bildern vom Kirschblütenfest folgen die bildlichen Auseinandersetzungen mit der seelischen und geistigen Haltung der Japaner. Man wird Zuschauer bei den Tempelfesten und bei der Ehrung der im Felde gefallenen Soldaten, deren Seelen als Götter weiterleben.“, Miltner, Heinrich, Was der neue Colin Ross-Film zeigen wird. Asiatisches Leben und Denken. Filmischer Querschnitt durch asiatische Länder, in: Beiblatt zum Film-Kurier, 08.06.1940. Im Verlaufe des Artikels werden einige Aspekte der japanischen Mentalität aufgegriffen, die auch in *Die Tochter des Samurai* und in den Filmprojekten von Erwin Toku Bälz eine wichtige Rolle spielen: die Ehre der auf dem Feld gefallenen Soldaten, ihre Verehrung als *gunshin* nach ihrem Tod, der Zwiespalt zwischen Ost und West, sowie die „Bewegung der nationalen Schulung zur Erneuerung altjapanischen Geistes“, ebd. Ein weiterer Artikel liest sich gleichsam wie ein Zitat aus *Die Tochter des Samurai*: „Man spricht von zwei Gesichtern, die Japan hat.“, Dr. Pauli, Japan formt Asien, in: Film-Kurier, 24.09.1940. Allerdings wird dieser scheinbare Widerspruch zwischen Japans westlichem und östlichem Charakter sofort aufgelöst: „Das zweite, westliche Gesicht Japans ist aber nur Maske [...] Japan hat stets nur ein Gesicht gehabt und seinen Volkscharakter ebensowenig [sic] geändert wie die mitteleuropäischen Völker [...]“, ebd. Uraufgeführt wurde der Film im September 1940 in München. „Dem Start dieses weltpolitischen Films, dessen aktuelle Bedeutung durch die Unterzeichnung des Dreimächtepakts inzwischen noch gesteigert wurde, wohnten zahlreiche Vertreter der Partei, des Staates und der Wehrmacht, Mitglieder der japanischen Kolonie und des Generalkonsulats, sowie namhafte Vertreter der Wissenschaft bei.“, Mahl, Ilse, „Das neue Asien“. Uraufführung in München, in: Film-Kurier, 30.09.1940. Am 8. Oktober startete der Film auch in Berlin, „Das neue Asien“ startet am 8. Oktober in Berlin, in: Film-Kurier, 04.10.1940.

101 Der Aussage seiner Tochter zufolge kaufte er sich sogar erst anlässlich dieses Projekts eine Filmkamera bzw. eine große Filmausstattung. Ihre Aussage, dass Goebbels ihrem Vater Filmmaterial

sächlich lediglich auf der Basis seiner bisherigen Erfahrungen im Bereich des deutsch-japanischen Kulturaustausches (v. a. die *Sampei*-Inszenierung)¹⁰² sowie seiner Kenntnisse der japanischen Kultur aufgrund seiner familiären Wurzeln ausgewählt. Bemerkenswert ist außerdem, dass er noch vor dem Operateur von Seiten der DJG für dieses Projekt als „spezieller Kenner der japanischen Verhältnisse“¹⁰³ bestimmt worden war.

Wie das Schreiben an Eugen Ott vom 9. März 1940 bereits verdeutlicht, wurde Curt Oertel¹⁰⁴ bestimmt, um als Operateur gemeinsam mit Bälz nach Japan zu reisen. Dass Oertels Filme von den Nationalsozialisten geschätzt wurden, verdeutlicht nicht nur besagtes Schreiben durch die Bezeichnung einer der „namhaftesten Filmoperateure“¹⁰⁵, sondern auch die Tatsache, dass er mit dem Auftrag betraut worden war, deutsche Kulturgüter filmisch zu dokumentieren.¹⁰⁶ Bälz war mit der Wahl Oertels für das deutsch-japanische Filmprojekt jedoch keineswegs einverstanden. Wiederholt schrieb er an verschiedene Stellen innerhalb der DJG, um diesbezüglich zu intervenieren.¹⁰⁷ Gleichzeitig

geschenkt habe mit dem Auftrag, in Japan zu drehen, muss jedoch kritisch betrachtet werden, da sich für diese Version der Ereignisse keine Belege finden lassen, Higuchi, Yukio / Okamoto, Noriyasu, Hana zo mukashi no ... Toku berutsu no futatsu no sokoku [Diese alte Zeit ... Toku Bälz und zwei Vaterländer], Chūkyō TV (1991), 00:39:16–00:39:44.

102 Aus heutiger Perspektive ist der Umstand interessant, dass die Wurzeln des japanischen Films eng mit dem Kabuki verknüpft sind. Die sog. ‚Neue Schule‘ entstand als eine Reformbewegung des Kabuki-Theaters in den 1890er Jahren und suchte als erstes Theatergenre aktiv eine Beziehung zum neuen Medium Film, Yomota, Im Reich, S. 38.

103 Bälz, Erwin Toku, Bericht über die Vorarbeiten für die Filmabordnung nach Japan II, 15. 04. 1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 342.

104 Curt Oertel (1890–1960) war ein deutscher Kameramann und Regisseur. Er absolvierte eine Lehre bei der Staatlichen Lehr- und Versuchsanstalt für Fotografie, Lichtdruck und Gravuren und beendete 1925 sein Studium der Kunstgeschichte. Im selben Jahr bekam er auch erstmals Kontakt zur Filmindustrie und experimentierte seit 1928 mit eigenen filmischen Formen und dramaturgischen Modellen, um einen dokumentarisch-essayistischen Kulturfilm zu entwickeln. Letzten Endes gelang es ihm in der Tat, eine eigene Form des Kunst- und Kulturfilms zu gestalten, Jacobsen, Wolfgang, Oertel, Curt, in: Stolberg-Wernigerode, Otto von (Hg.), Neue Deutsche Biographie, Nauwach – Pagel. (Bd. 19), Berlin 1999, S. 449–450.

105 Foerster, Richard, Brief an Eugen Ott, 09. 03. 1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 359.

106 Jacobsen, Oertel, Curt, S. 449.

107 Schon am 25. Februar hatte Bälz gegenüber dem Generalsekretär der DJG seine Zweifel darüber zum Ausdruck gebracht, ob Oertel der richtige Mann sei: „Herr Örtel [sic] ist für eine solche Aufgabe augenblicklich innerlich nicht 100%ig gestimmt. [...] Nun verstehe ich ja sehr wohl, daß Sie und die Reichsfilmkammer sich bemühen, eine so prominente Persönlichkeit, wie Herr Örtel [sic] für unsere Sache zu gewinnen. [...] Selbstverständlich würde ich mich sehr freuen, wenn ich mit einer so erfahrenen und künstlerisch bedeutenden Persönlichkeit [...] zusammenarbeiten könnte, aber erfreulich wird die Arbeit doch nur dann, wenn alle Teile aus ehrlicher innerer Überzeugung daran gehen.“, Bälz, Erwin Toku, Brief an Karl Zahl, 25. 02. 1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 360 verso, Diese Entscheidung zog sich über Monate hin, so dass sich Bälz am 27. März erneut genötigt sah, der DJG zu schreiben und die mangelnde Eignung Oertels für das Projekt zu betonen: „Wie ich Ihnen schon mitteilte, erklärte ich sofort nach der Aufführung der ich beiwohnte, dass der Michel-

wird die große Bedeutung, welche dem Projekt für die deutsch-japanischen Beziehungen von Seiten Bälz' zugemessen wird, deutlich. Das Filmmaterial müsse auf jeden Fall für einen abendfüllenden Kulturfilm reichen: „Ja, ich möchte sagen, daß dies eine verdammte Pflicht von uns ist, nachdem uns die Japaner eingeladen haben. Wir müssen es schaffen. [...] Und wenn Sie ehrlich sind, dann müssen Sie [Karl Zahl] zugeben, daß die Japaner das [...] erwarten werden. Und wir dürfen sie gerade für den Anfang nicht enttäuschen.“¹⁰⁸

Die Entscheidung bzgl. des Operators zog sich über Monate hin. Vom 11. Juli 1940 liegt ein Bericht von Erwin Toku Bälz an das RMVP vor, der am 29. Juli auch an die DJG weitergeleitet und ergänzt wurde. Darin bestätigte Bälz den Inhalt einer Besprechung, in der ein paar Details der bevorstehenden Japanreise geklärt wurden. So wurde nun entschieden, dass Bälz allein nach Japan fahren sollte. Die Abreise solle am 10. August erfolgen und die offizielle Einladung von Seiten Japans würde durch das Auswärtige Amt, Abteilung Film, ausgesprochen. Aufgrund der mangelhaften Qualität des japanischen Rohfilmmaterials würden 10 000 m vom RMVP zur Verfügung gestellt. Von besonderem Interesse sind in diesem Bericht jedoch folgende Informationen:

„5) Das japanische Auswärtige Amt wird das in Japan aufgenommene Filmmaterial durch die japanische Botschaft in Berlin dem Pro-Mi¹⁰⁹ schenken.

6) Der Reinerlös soll nach Abzug sämtlicher Unkosten [...] einem Sonderfonds zugeführt werden. Dieser soll der Deutsch-Japan. Ges. dazu dienen, um im Einvernehmen mit dem Pro-Mi. die Beziehungen zwischen Deutschland und Japan auf dem Gebiete des Films und Bühnenwesens planmäßig zu fördern.“¹¹⁰

Das RMVP ergänzte zu diesem Punkt zum einen, dass sowohl die Unkosten der DJG als auch die des RMVP abzuziehen seien, und definierte zum anderen den Sonderfonds genauer:

angelo-Film [von Oertel] sich in dieser Fassung nicht für das japanische publikum [sic] eignet, da die Japaner die ‚Sprache der Steine‘ in dieser gigantischen Häufung nicht verstehen [...]. [D]er fast völlige Verzicht auf Natur und Menschen innerhalb von eineinhalb Stunden würde dem Japaner unerträglich.“ Bälz, Erwin Toku, Brief an Herrn Würz, 27.03.1940, BArch R 64-IV/159, fol. 349. Er, Bälz, sei durchaus bereit, „später einmal mit Herrn Örtel [sic] einen japanischen Kunstfilm zu drehen, fürs erste aber möchte ich einen Kulturfilm und nicht einen Kunstfilm herstellen.“ ebd., fol. 350. Die Hervorhebungen wurden aus der jeweiligen Quelle übernommen.

108 Bälz, Erwin Toku, Brief an Karl Zahl, 25.02.1940, BArch R 64-IV/159, fol. 360 verso.

109 Gemeint ist hier das RMVP.

110 Bälz, Erwin Toku, Abschrift zu F 5870/23.7.40/810-2,2, 11.07.1940, BArch R 64-IV/159, ohne fol.

„Der Sonderfonds wird bei der den japanischen Film vertreibenden deutschen Filmfirma gebildet und soll ausschließlich der Förderung der deutsch-japanischen Beziehungen auf dem Gebiet des Films, insbesondere der Herstellung neuer Filme gleicher Art, dienen. Über diesen Sonderfonds verfügen Ihre Gesellschaft [DJG] und das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda gemeinsam.“¹¹¹

Dies zeigt sehr deutlich, dass eine langfristige Intensivierung der deutsch-japanischen Filmbeziehungen geplant war. Was Punkt 5 angeht, so ist die Frage von großem Belang, wer letzten Endes die Rechte über den fertigen Film erhalten sollte und wer Entscheidungsbefugte darüber war, welches Material verwendet werden durfte und welches nicht: Dies entschied auch, wer das Bild des japanischen Bündnispartners schließlich gestalten durfte. Genauer erläutert wird dieser Punkt in einem Schreiben, welches Anfang September sowohl an Erwin Toku Bälz als auch an die Japanische Botschaft weitergeleitet wurde.

„Die Filme werden zwecks Ueberprüfung [sic] und Zensur in Japan entwickelt. Endgültige Fertigstellung und Schnitt erfolgt durch Herrn Bälz in Deutschland. Das Filmmaterial bleibt Eigentum des Propagandaministeriums. Für die Auswertung des endgültigen Filmes wird der japanischen Regierung eine Lavendel-Kopie¹¹² zur Verfügung gestellt. Damit geht das Auswertungsrecht an die japanische Regierung für Japan selbst und die Vereinigten Staaten über. Die Auswertung des Filmes in allen übrigen Ländern ist der Deutsch-Japanischen Gesellschaft im Einvernehmen mit den zuständigen deutschen Stellen vorbehalten.“¹¹³

Somit wurde die Entscheidung über das zu vermittelnde Bild letzten Endes, ähnlich wie bei *Die Tochter des Samurai*, vom Zielpublikum abhängig gemacht. Während bei der deutsch-japanischen Koproduktion jedoch grundsätzlich in englisch- und deutschsprachige Länder unterteilt wurde, erhielt Japan hier lediglich die inländischen Rechte sowie die Rechte für die USA. Alle anderen Gebiete, egal in welchem Sprachraum, fielen in den deutschen Zuständigkeitsbereich. Somit war das Verhältnis im Vergleich zu *Die Tochter des Samurai* eindeutig zugunsten der deutschen Regierung verschoben. Bis zu diesem

111 Fries, Regierungsrat, Brief an DJG, Geschäftszeichen: F 5870/23.7.1940/810-2,2, 29.07.1940, BArch R 64-IV/159, fol. 306.

112 Hierbei handelt es sich um eine Kopie des ursprünglichen Film-Negativs, auch „interpositive“ genannt, JCH, Dup-Negativ – Lexikon der Filmbegriffe. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=621> (25.07.2024).

113 Betr. Einladung einer deutschen Filmabordnung nach Japan zur Herstellung von Kulturfilmen über Japan, 02.09.1940, BArch R 64-IV/159, fol. 271.

letzten Schritt hatte Japan jedoch die Option, vor Ort bei Produktion des Films sowie unmittelbar nach Fertigstellung den Inhalt zu beeinflussen. Der Feinschliff und somit das endgültige Japanbild lag jedoch wieder in der Verantwortung von Erwin Toku Bälz, sobald seine Arbeit in Japan abgeschlossen und er wieder in Deutschland angekommen war. Dass es tatsächlich um die Sicherung deutscher Einflüsse ging, lässt sich aus einem zwei Jahre später verfassten Schreiben ablesen:

„Die Gründe für diese Regelung waren in der Sicherstellung des deutschen Einflusses bei der endgültigen Fassung [zu sehen]. Unter den gegenwärtigen Umständen kann die Einhaltung dieser Vereinbarungen, um weitere Arbeiten nicht aufzuhalten, nicht in Betracht kommen. Es muss aber von Herrn Bälz im Einvernehmen mit der Deutschen Botschaft in Tokyo dafür Sorge getragen werden, dass evtl. durch Verleih und Aufführung des fertigen Filmes in Japan anfallende Beträge auf ein Sonderkonto der DJG festgelegt werden.“¹¹⁴

Demnach konnte an dem Plan, den deutschen Einfluss zu sichern, zwar nicht festgehalten werden, jedoch war der Stellenwert des Projekts als Basis für die weitere Kooperation bzw. den Ausbau derselben unbestritten, da der Sonderfonds aus dem Erlös des Kulturfilms nach wie vor höchste Priorität besaß.

Wie aus diesem kurzen Einblick in die Akten der DJG aus den Jahren 1939/40 bereits abzulesen ist, war das geplante Kulturfilmprojekt mit einem sehr großen Organisationsaufwand verbunden. So bat Bälz beispielsweise bei der DJG um einen Erlaubnisschein, um die erforderliche kontingentierte Ausrüstung für Farbfotografien kaufen zu dürfen.¹¹⁵ Auch seine Reisedevisen sowie sein Visum mussten bewilligt werden.¹¹⁶ Insofern überrascht es nicht, dass sich das ursprüngliche Reisedatum vom 10. August auf September verschob. Dies lag allerdings auch daran, dass wie schon erwähnt die für November geplanten Feierlichkeiten anlässlich des 2600-jährigen Jubiläums des japanischen Kaiserhauses ebenfalls gefilmt werden sollten.¹¹⁷ Letzten Endes erhielt Bälz für diesen Anlass jedoch keine Drehgenehmigung.¹¹⁸

114 Werner, Helmut, Betrifft: Schreiben Auswärtiges Amt, Kult. Zw.1469 / 41, 09.02.1942, BArch R 64-IV / 159, fol. 17.

115 Bälz, Erwin Toku, Brief an Helmut Werner, 11.07.1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 313.

116 Werner, Helmut, Betr. Studienreise des Herrn Erwin Toku Bälz zur Förderung der deutsch-japanischen Kulturfilmbeziehungen, 10.09.1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 263; Bälz, Erwin Toku, Brief an Dr. Kolb, 05.09.1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 266.

117 Bälz, Erwin Toku, Bericht über die Vorarbeiten für die Filmabordnung nach Japan II, 15.04.1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 342.

118 Bieber, SS und Samurai, S. 770.

Im September 1940 schienen die Verhandlungen zwischen Deutschland und Japan abgeschlossen zu sein. Gleichzeitig befand man sich in einer sehr intensiven Reisevorbereitungsphase. In den Unterlagen der DJG findet sich ein von Foerster sowie Bälz unterschriebenes Aktenexemplar mit dem Betreff *Einladung einer deutschen Filmabordnung nach Japan zur Herstellung von Kulturfilmen über Japan*.¹¹⁹ Hierin sind alle Details der Vereinbarung zwischen Japan und Deutschland zusammengefasst.¹²⁰ Zunächst wird noch einmal explizit auf organisatorische Details hingewiesen, wie beispielsweise, dass bei dem Dreh des Kulturfilms keinesfalls von dem von der DJG vorgelegten Aufnahmeplan abgewichen werden dürfe bzw. nur nach Absprache. Zudem sei regelmäßige Berichterstattung obligatorisch, und auch bei finanziellen Schwierigkeiten sowie Engpässen mit Rohfilmmaterial sei sofort die DJG zu benachrichtigen. Neu und für den Kontext der vorliegenden Arbeit von besonderem Interesse ist jedoch der folgende Absatz: „Eine wesentliche Aufgabe während des Aufenthaltes zur Herstellung des Kulturfilmes in Japan ist die Aufnahme einer engen Verbindung mit der Kokusai Bunka Shinkōkai, um zukünftig Einflussmöglichkeit auf die Gestaltung der dort hergestellten und für Deutschland bestimmten japanischen Kulturfilme zu bekommen.“¹²¹ Hier wird erneut die Intention deutlich, über das Medium Film ein bestimmtes Bild des Bündnispartners im eigenen Land vermitteln zu wollen.

Am 12. September 1940, demselben Tag, an dem die endgültige Vereinbarung über das Kulturfilmprojekt von Bälz und Foerster unterschrieben wurde, reiste Erwin Toku

119 Bälz, Erwin Toku, Betr. Einladung einer deutschen Filmabordnung nach Japan zur Herstellung von Kulturfilmen über Japan, 12. 09. 1940, BAArch R 64-IV / 159, fol. 245–248. Einem Brief Werners an die Vereinigung zwischenstaatlicher Verbände zufolge waren die offiziellen Verhandlungen mit dem Auswärtigen Amt (Gesandtschaftsrat Dr. Kolb) und mit dem RMVP (Reg.-Rat. Dr. Fries) bereits am 10. August abgeschlossen, Werner, Helmut, Brief an Vereinigung zwischenstaatlicher Verbände und Einrichtungen, 07. 10. 1940, BAArch R 64-IV / 159, fol. 194.

120 Im Wesentlichen ist dieses Schriftstück mit dem im Kontext der abschließenden Film- und Zensurrechte zitierten Dokument identisch, welches am 4. September an Erwin Toku Bälz weitergeleitet wurde. Lediglich in zwei Punkten gibt es Unterschiede. So wurde in Punkt 8, in welchem es um die Unterstützung von Erwin Toku Bälz durch das japanische Auswärtige Amt geht, die Formulierung „volle Freiheit bei den Aussen- und Innenaufnahmen“ in „möglichste Freiheit“ umgewandelt. Diese Korrektur wurde handschriftlich bereits im Dokument vom 4. September vorgenommen und für die Fassung vom 12. September in Schreibmaschinenschrift übertragen, Betr. Einladung einer deutschen Filmabordnung nach Japan zur Herstellung von Kulturfilmen über Japan, 02. 09. 1940, BAArch R 64-IV / 159, fol. 271; Bälz, Erwin Toku, Betr. Einladung einer deutschen Filmabordnung nach Japan zur Herstellung von Kulturfilmen über Japan, 12. 09. 1940, BAArch R 64-IV / 159, fol. 246. Die zweite, größere Änderung ist das Hinzufügen eines weiteren Teiles, welches die Vereinbarung rechtlich bindend machte: „Der Unterzeichnete verpflichtet sich zur Einhaltung der obenstehenden mit der Japanischen Botschaft getroffenen Abmachung, ebenso der nachfolgenden Punkte.“, ebd.

121 Ebd., fol. 247.

Bälz nach Japan ab.¹²² Die Notiz an die japanische Presse (u. a. *Yomiuri Shinbun* und *Asahi Shinbun*) wurde am 4. Oktober 1940 von der DJG herausgegeben. Dort heißt es:

„Die deutsche Reichsregierung erhielt eine Einladung der japanischen Regierung zur Herstellung eines Kulturfilms in Japan, der das Verständnis für Japan in Deutschland fördern und vertiefen soll. Die Einladung wurde angenommen und auf Vorschlag der Deutsch-Japanischen Gesellschaft, Berlin, Herr Erwin Toku Bälz mit der Herstellung des Kulturfilmes beauftragt.“¹²³

Auch das Informieren der japanischen Presse spricht für die hohe propagandistische Bedeutung, die dem Projekt zugemessen wurde.

Von deutscher Seite wird ebenfalls deutlich, dass es immer noch organisatorische Schwierigkeiten zu lösen galt – so war Bälz abgereist, ohne das Manuskript des geplanten Kulturfilms beim RMVP vorzulegen.¹²⁴ Gleichzeitig bemühte man sich immer noch um die größtmögliche Unterstützung für das Filmprojekt. So schrieb Richard Foerster ebenfalls am 12. September 1940 an den Botschafter Nagai Matsuzo, der auch das Amt des Präsidenten der KBS innehatte:

„Ich möchte diese Kulturfilmaufnahmen dazu benutzen, um das Verständnis für japanisches Wollen und Wesen in möglichst breiten Schichten des deutschen Volkes zu fördern und zu vertiefen. Ich wäre Ihnen dankbar [...], wenn Sie Herrn Bälz in seinem Vorhaben behilflich sein würden und wenn Sie ihm evtl. Gelegenheit geben würden, dort vorhandene Kulturfilme einzusehen und auf Geeignetheit zur Vorführung in Deutsch-

122 Werner, Helmut, Brief an Vereinigung zwischenstaatlicher Verbände und Einrichtungen, 07.10.1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 194. Über Bälz' Reiseroute geben ebenfalls mehrere Dokumente Aufschluss, die gleichzeitig zeigen, dass die Vorbereitungen und Organisationsschwierigkeiten bei seinem Aufbruch keinesfalls überwunden waren. So liegt bspw. ein Brief von Bälz vom 17. September aus Moskau vor, der verdeutlicht, dass es u. a. noch Transportprobleme zu lösen galt, Bälz, Erwin Toku, Bericht 1, 17. 09. 1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 215–220. Vermutlich am 1. Oktober wurde aus Hsinking ein Dokument abgeschickt, das mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls aus seiner Feder stammt und das einen detaillierten Einblick in seine Reiseroute offenbart: Er fuhr mit der Transsibirischen Eisenbahn durch Sibirien, wechselte in Otpor von Russland in die Mandschurei und machte auf seiner Reise auch in Harbin halt, wo er sich mit dem Vorstand des deutsch-japanischen Kinos ASIA besprach, Bälz, Erwin Toku, Nachstehend Kurzbericht über bisherigen Verlauf der Reise, 1. o. 1940 [sic], BArch R 64-IV / 159, fol. 176 recto und verso, s. Kap. 2.4.2.3.

123 H., Notiz für die japanische Presse, 04.10.1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 198.

124 Fries, Regierungsrat, Betrifft: Reise von Erwin Toku-Baelz nach Japan, 27.09.1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 203.

land zu prüfen. Ich glaube sicher, dass geeignete deutsche Filme zum Austausch bereitgestellt werden können.“¹²⁵

Interessanterweise wird hier nicht nur auf das Kulturfilmprojekt von Bälz selbst Bezug genommen, sondern auch auf den Anspruch, auch in Zukunft einen Kulturfilmaustausch mit Japan weiter zu etablieren, wie er bereits im deutsch-japanischen Kulturfilmabkommen angestrebt worden war.

Am selben Tag schrieb Foerster auch Herrn Marquis Okubo, Präsident der Japanisch-Deutschen Gesellschaft und des Japanisch-Deutschen Kulturinstituts, mit derselben Bitte um Unterstützung.

„Mir liegt daran, Filmaufnahmen zu bekommen, die einerseits Originalaufnahmen in Japan sind, die andererseits aber so aufgenommen sind, dass ihre Aufnahme durch das deutsche Publikum erleichtert wird. Ich verspreche mir aus einer Zusammenarbeit von Herrn Bälz mit japanischen Operateuren einen besonderen Erfolg, und ich wäre dankbar, wenn Sie Herrn Bälz in diesem Sinne gelegentlich unterstützen würden. Der Ablauf der Ereignisse zeigt immer deutlicher, wie notwendig eine ernsthafte freundschaftliche Verständigung zwischen unseren Völkern ist und wie wichtig es ist, die hierfür notwendige Arbeit hier wie dort zu leisten.“¹²⁶

Auch an Eugen Ott erging ein neues Schreiben aus der Feder Richard Foersters, in dem er noch einmal Bezug auf das bereits zitierte Schreiben vom 5. April desselben Jahres nahm und Gründe und Schwierigkeiten des Projekts erneut zusammenfasste:

„Der Filmaustausch zwischen Deutschland und Japan, der ja durch ein Abkommen im Jahre 1937 regelmässig stattfinden sollte, führte zu keinen praktischen Ergebnissen, was hauptsächlich wohl daran lag, dass geeignete Filme nicht nach Deutschland kamen. Nachdem ich bei meinem Besuch in Japan im vorigen Jahr die Filmanlage [...] gesehen hatte, hatte ich den Eindruck, dass die Filmtechnik in Japan noch einer erheblichen Verbesserung bedürfe. Um zu diesem Zweck Anregung zu geben, schien es mir zweckmässig, eine deutsche Filmexpedition nach Japan zu schicken, um in Zusammenarbeit mit der japanischen Seite Filmaufnahmen zu machen. Dabei war mein Hauptgedanke, zunächst gute Kulturfilme herstellen zu lassen, um durch sie auf das deutsche Publikum vorbereitend und aufklärend wirkend zu können. Erst danach glaubte ich, die

125 Foerster, Richard, Brief an Nagai Matsuzo, 12. 09. 1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 235.

126 Foerster, Richard, Brief an Marquis Okubo, 12. 09. 1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 230.

Aufnahme ernster Spielfilme, die auch für das deutsche Publikum geeignet seien, empfehlen zu können.“¹²⁷

Von großer Bedeutung ist hier der Hinweis auf die ernsten Spielfilme, für deren Verbreitung die Kulturfilme lediglich die Vorbereitung sein sollten. Wie bereits dargestellt, gab es deutliche Unterschiede zwischen der Gestaltung japanischer und deutscher Filme, sodass durchaus eine Anpassung an das deutsche Publikum als nötig empfunden wurde (vgl. Kapitel 2.3.2). Dies sollte insbesondere bei der deutschen Bearbeitung von *Moyuru ōzora* eine Rolle spielen und hatte sich auch in der deutsch-japanischen Koproduktion *Die Tochter des Samurai* gezeigt.

In demselben Brief findet sich auch eine Andeutung auf ein weiteres Projekt, das Erwin Toku Bälz persönlich während seines Aufenthalts in Japan anstrebte:

„Eine Lieblingsidee von Herrn Bälz ist die Aufnahme eines Kabuki, das zu diesem Zwecke im Filmatelier gestellt werden müsste. Ich habe ihn gebeten, zunächst die praktische Durchführung einer solchen Aufnahme zurückzustellen, da meiner Meinung nach die ihm gewährte Zeit für solche Aufnahmen neben dem Kulturfilm nicht ausreichen wird. Grundsätzlich würde ich die Aufnahme einer guten Kabuki-Aufführung nach Möglichkeit im Original-Theater oder wenigstens mit den dort tätigen Schauspielern begrüßen, weil sie den Weg zur Vorführung eines Original-Kabukis in Deutschland ebnen würde. Ich glaube aber, dass wir dies einer späteren Gelegenheit vorbehalten und uns zunächst damit begnügen, die erwähnten Kulturfilme aufzunehmen.“¹²⁸

Hierbei handelt es sich um eine Verfilmung von *Sampei's Tod*, welche Bälz gerne in Japan durchgeführt hätte. In einem Brief vom 4. August 1940 bestätigte Bälz, dass er sich mit Foerster über dieses Projekt unterhalten hatte und zu dem Schluss gekommen war, auf die Verfilmung zu verzichten.

„Denn beide Aufgaben zu erfüllen, übersteigt sicherlich den von der japanischen Regierung vorgesehenen Aufwand. [...] Nachdem nun Herr Admiral Förster [sic] den Wunsch ausgesprochen hat, dass den Kurz-Kulturfilmen der Vorzug gegeben werden soll, heisst es also: den Sampei für jetzt zurückstellen.“¹²⁹

127 Foerster, Richard, Brief an Eugen Ott, 12. 09. 1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 231–232.

128 Ebd.

129 Bälz, Erwin Toku, Brief an Helmut Werner, 04. 08. 1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 302.

In Japan änderte er seine Meinung darüber jedoch noch einmal (s. Kapitel 3.3.2).

Die hier geschilderten intensiven Bemühungen und Verhandlungen für das Kulturfilmprojekt zeigen deutlich den Stellenwert, der diesem von deutscher Seite zugemessen wurde. Alle zentralen Stellen der deutschen Regierung für das Filmwesen (RMVP und RFK) waren beteiligt, ebenso wie die DJG als eine zentrale Institution für die Vermittlung japanischer Kultur in Deutschland. Das Filmprojekt wurde als Möglichkeit betrachtet, der deutschen Bevölkerung ein Bild des japanischen Bündnispartners zu vermitteln. Die Tatsache, dass die letzte Entscheidung über Auswertung und Schnitt des Materials ursprünglich in deutschen Händen liegen sollte, zeigt das große Interesse der deutschen Regierung und der DJG daran, dieses Bild zu beeinflussen. Gleichzeitig wurde das Kulturfilmprojekt, wie auf den vorangegangenen Seiten ausführlich dargelegt, als Ausgangspunkt für eine Intensivierung der deutsch-japanischen Filmbeziehungen gesehen. Diese Erwartungen erfüllten sich bis zu einem gewissen Grad: Aus Bälz' ursprünglicher Aufgabe – der Produktion von *Die Seele Japans* bzw. *Nihon seishin* – entwickelten sich weitere Projekte, die er in Japan durchführen sollte. Die Gründe dafür sowie die Projekte selbst sollen in dem nun folgenden Kapitelabschnitt dargelegt werden.

3.3.2 Ankunft und Arbeit in Japan

Bälz erreichte Japan Anfang Oktober 1940. Über seine Ankunft berichtete ein Zeitungsartikel in der *Asahi Shinbun* aus Ōsaka vom 5. Oktober 1940. Hierin heißt es, dass Erwin Tokunosuke Bälz, „Sohn des Wohltäters der japanischen medizinischen Welt, des hervorragenden Arztes und Beamten des Kaiserlichen Hofamtes Dr. E. Baelz“¹³⁰, nach Japan gekommen sei, „um einen Film für die Vorstellung Japans zu produzieren.“¹³¹ Hier ist auffällig, dass an erster Stelle erneut Erwin Tokus Verwandtschaft mit Erwin von Baelz in den Vordergrund gerückt wird, der mit allen Titeln und Ehren seiner Person genannt und explizit als Gönner der japanischen Medizinwelt sowie als Freund Japans bezeichnet wird. Somit wurde eine Legitimation und eine Basis in der Bevölkerung für die Person von Erwin Toku Bälz geschaffen, der durch die explizite Verflechtung mit dem Ruhm seines Vaters eine Grundlage für seine Arbeit im Auftrag der deutschen und der japanischen Regierung erhielt. Diese Vorgehensweise zieht sich wie ein roter Faden durch die Berichterstattung in japanischen Zeitungen, sodass davon auszugehen ist, dass

130 Eigene Übersetzung, Berutsu hakase raichō. [Die Ankunft von Dr. Bälz], in: *Asahi shinbun*, 05.10.1940.

131 Eigene Übersetzung, ebd.

es für Erwin Toku Bälz ohne den Bezug zu seinem berühmten Vater schwieriger geworden wäre, in Japan zu arbeiten.

Zwei weitere japanische Zeitungsartikel, veröffentlicht am 5. und 6. Oktober in der *Asahi Shinbun*, sollen in diesem Kontext noch erläutert werden.¹³² Bei beiden handelt es sich um Interviews. Der erste Artikel betonte unmittelbar zu Beginn Bälz' gelungene japanische Aussprache, welche es beinahe unmöglich mache, zu glauben, dass es sich um einen Deutschen handle. Dies legitimierte Bälz' Status als einen Kenner der japanischen Kultur, der zu Recht mit dieser Aufgabe betraut worden war. Dafür spricht schon die Überschrift des Artikels mit dem Hinweis, dass Bälz in Japan geboren worden sei. Aufschlussreich sind jedoch auch seine eigenen Bemühungen, seine Legitimation für die vor ihm liegenden Aufgaben herauszuarbeiten.¹³³ Schon sein Vater, so führte er den japanischen Journalisten gegenüber aus, habe dreißig Jahre lang der japanischen Medizinwelt gedient. Daher sei sein eigenes Vorhaben ein Dienst der Völkerfreundschaft in zweiter Generation. Gefestigt wird diese Aussage durch Bälz' weitere Ausführungen bzgl. seines eigenen Verständnisses der deutschen und japanischen Kultur sowie des Erfolgs seiner 1938 durchgeführten Kabuki-Aufführung, deren gutes Ergebnis und Fortsetzung nur durch den Ausbruch des Krieges unterbrochen worden sei. Schließlich ging Bälz auch noch auf den Film an sich ein: Japanische Filme seien für den deutschen Markt nicht ohne Weiteres aufführbar, daher wolle er „die japanische Seele auf deutsche Art umsetzen und verfilmen.“¹³⁴ Es gäbe viel, was die Deutschen von Japan lernen könnten.¹³⁵ Der zweite erwähnte Artikel vom 6. Oktober greift gerade den letzten Punkt noch einmal auf: Bälz betonte hier, dass der Wert des japanischen Films in Europa nicht verstanden werde. Auch wenn dieselben Dinge aufgeführt würden, sähen die beiden Völker unterschiedliche Aspekte. Daher müsse der geistige Austausch durch den Film stärker gewichtet werden, um dem Europäer einerseits die japanische Mentalität begreifbarer machen zu können und andererseits mehr japanische Spielfilme in Europa zur Aufführung zu bringen.¹³⁶ Auch hier wird deutlich, dass einerseits das Verständnis der japanischen Kultur in Europa bzw. Deutschland gefördert werden, andererseits durch die erfolgreiche Durchführung dieses Projekts das Fundament für die Aufführung weiterer

132 Tōtoi nihon no giri ninjō. [Vornehme Pflicht und Menschlichkeit Japans], in: *Asahi shinbun*, 05.10.1940, S. 7; Eiga no kōryū. Berutsu hakase no soku nyūkyō. [Film-Austausch. Sohn des Dr. Bälz kam nach Tōkyō], in: *Asahi shinbun*, 06.10.1940, S. 7.

133 Tōtoi nihon no giri ninjō. [Vornehme Pflicht und Menschlichkeit Japans], in: *Asahi shinbun*, 05.10.1940, S. 7.

134 Eigene Übersetzung, ebd.

135 Ebd.

136 Eiga no kōryū. Berutsu hakase no soku nyūkyō. [Film-Austausch. Sohn des Dr. Bälz kam nach Tōkyō], in: *Asahi shinbun*, 06.10.1940, S. 7.

japanischer Filme in Deutschland bzw. Europa bereitet werden sollte. Dies erinnert an die Intention, die mit *Die Tochter des Samurai* verfolgt worden war. Im Unterschied zu Fanck besaß Bälz jedoch japanische Wurzeln, die er insbesondere im Artikel vom 6. Oktober explizit hervorhebt: Seine Mutter sei schließlich ein Kind der Stadt Edo gewesen. Somit werden in beiden Artikeln Bälz' Eltern angeführt, um seine eigene Qualifikation zu stärken.

Wie bereits angedeutet, ist nicht nur die enge Verflechtung Erwin Toku Bälz' mit den Leistungen seines Vaters in der Berichterstattung auffällig, sondern auch die wiederholte Erwähnung seiner eigenen erfolgreichen Kabuki-Aufführung in Deutschland. Gleichzeitig ist dies jedoch nachvollziehbar. Die Aufführung des deutschen Kabuki-Stückes ist letzten Endes Bälz' eigene, von seinen Eltern unabhängige Leistung und Qualifikation, wenn nicht gar sein einziger beruflicher Erfolg bis zu diesem Zeitpunkt. Insofern überrascht es auch nicht, dass Bälz sich nicht an die Vereinbarung mit Foerster hielt und schließlich doch zu seinem Plan einer Kabuki-Verfilmung zurückkehrte, wie spätestens in einem Schreiben an Foerster im Juni 1941 deutlich wird:

„Meine Ihnen bekannte deutsche Übertragung des japanischen Bühnenstückes ‚Sampei‘ erweckt hier allgemeines Interesse. Ich habe Beziehungen zu verschiedenen Kreisen, die bereit sind, das notwendige Geld für die Verfilmung zur Verfügung zu stellen. [...] Auch hier will die Shochiku Filmgesellschaft, die gleichzeitig über Bühnenschauspieler hier verfügt, mir entgegenkommen. Ich will versuchen, einen engen Kreis von Interessenten zu einer ‚Gesellschaft zur Förderung der deutsch-japanischen Bühnenbeziehungen‘ zusammenzubringen. Auf diese Weise würde die Verfilmung des ‚Sampei‘ einen Anfang dazu bedeuten. [...] Leider ist nur die Frage des Rohfilms noch offen. Ich möchte Sie daher bitten [...] durch das Propaganda-Ministerium mir das notwendige Material zukommen zu lassen.“¹³⁷

Die Antwort Foersters auf dieses Schreiben ist leider nicht mehr erhalten. Ebenso wenig ist heute noch nachzuvollziehen, zu welchem Zeitpunkt sich Bälz doch für eine Verfilmung von *Sampei's Tod* entschied und ob es jemals zu einer Fertigstellung dieses Projekts kam. Falls dem so sein sollte, ist nach aktueller Forschungslage davon auszugehen, dass der Film gemeinsam mit Bälz' anderen Habseligkeiten in Tōkyō verbrannte (s. Kapitel 3.4.2). In Anbetracht des Rohfilmmangels, der alle Projekte von Bälz gefährdete, ist eine Beendigung dieser Verfilmung jedoch unwahrscheinlich.

137 Bälz, Erwin Toku, Brief an Richard Foerster, 05. 06. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 35.

Für das Jahr 1940 liegen keine genaueren Hinweise mehr vor, wie die Filmarbeit von Erwin Toku Bälz verlief. Jedoch kehrte er keinesfalls wie geplant nach zwei bis drei Monaten nach Deutschland zurück. Germann zufolge lassen sich die Gründe für den verlängerten Aufenthalt nicht mehr nachvollziehen. Jedoch äußert sie die Vermutung, dass es möglicherweise Eugen Ott gewesen war, der seinem Schulfreund Erwin Toku aufgrund des Spionagevorfalls um Richard Sorge geraten hatte, in Japan zu bleiben.¹³⁸ Dies erscheint aufgrund der Quellenlage jedoch eher unwahrscheinlich, da sich von deutscher Seite aus keine Belege für eine solche Annahme finden lassen.¹³⁹ Wahrscheinlicher ist es, dass das erweiterte Aufgabengebiet sowie Produktionsverzögerungen aufgrund des zu knapp berechneten Budgets und der Mangel an Rohfilmmaterial zu dem verlängerten Aufenthalt geführt haben. Dafür sprechen die wiederholten Bitten Bälz' um Rohfilmmaterial sowie die Tatsache, dass der ursprünglich geplante Kulturfilm erst im Dezember 1941 fertiggestellt werden konnte, statt zu Anfang des Jahres, wie eigentlich vorgesehen (vgl. Kapitel 3.4.2). Auch der Kriegsverlauf sowie die damit verbundenen Schwierigkeiten auf den Transportwegen dürften für die Situation nicht ohne Bedeutung gewesen sein.¹⁴⁰

Fakt ist jedenfalls, dass sich Bälz' Aufgabengebiet als deutscher Filmgesandter während seines Aufenthalts deutlich erweiterte. Der bereits zitierte Brief an Richard Foerster vom Juni 1941 gibt einen hervorragenden Überblick über die fünf verschiedenen Filmprojekte, mit denen sich Bälz inzwischen beschäftigte:¹⁴¹

An erster Stelle ist der Kulturfilm *Die Seele Japans* (*Nihon seishin*, siehe Kapitel 3.4.2) aufgelistet, „für dessen Herstellung ich [Bälz] hierhergekommen bin.“¹⁴² Schwierigkeiten in dieser Hinsicht hatte es bezüglich des nicht ausreichenden Kostenvoranschlags gegeben sowie aufgrund des besagten Rohfilmmaterial-Mangels. Die Fertigstellung erhoffte sich Bälz für Juni/ Juli 1941,¹⁴³ jedoch erfüllte sich diese Erwartung nicht, wie aus

¹³⁸ Germann, Erwin von Baelz (1849–1913), S. 52.

¹³⁹ Außer Germann weist lediglich Yasui Hiroshi auf einen Zusammenhang zwischen Bälz' Aufenthalt in Japan und dem Richard Sorge Vorfall hin: Die japanische Sonderpolizei habe aufgrund dieses Vorkommnisses streng in Tokus Filmvorhaben eingegriffen, da man nun keinem Deutschen mehr trauen könne. Darum konnte Toku nicht mehr mit der Shōchiku zusammenarbeiten und auch der Schauspielerin Miya Kikuko wurde der Umgang mit Bälz untersagt. Seine Umgebung wurde streng kontrolliert und darum habe er sein Filmvorhaben schließlich aufgegeben, Yasui, *Medical Essays*, S. 65. In den deutschen Quellen finden sich hierfür jedoch keinerlei Belege.

¹⁴⁰ Der Ufa-Beauftragte für den ostasiatischen Bereich, Johannes Barth, beschreibt in seiner Autobiografie die Schwierigkeiten, die er 1941 bei seiner Reise von Japan nach Deutschland und 1944 zurück nach Japan zu überwinden hatte, Barth, *Als deutscher Kaufmann*, S. 113–130; 137–153.

¹⁴¹ Bälz, Erwin Toku, Brief an Richard Foerster, 05.06.1941, BArch R 64-IV/159, fol. 34.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

einem weiteren Brief des Auswärtigen Amts vom 23. Dezember 1941 hervorgeht. Hierin wurde der DJG mitgeteilt, dass die Aufnahmen für den Film in den nächsten Wochen abgeschlossen würden.¹⁴⁴ „Über das vereinbarte Maß hinaus, sei ein Kulturfilm von 1 ½ Stunden Dauer entstanden, zum großen Teil mit Schauspielern, jedoch bisher ohne Ton und Sprecher.“¹⁴⁵ Interessanterweise wird an dieser Stelle nicht nur von einer Vertonung gesprochen, sondern auch von der Herstellung einer japanischen Fassung, sodass davon auszugehen ist, dass der Film nicht nur für den deutschen Markt gedacht war.¹⁴⁶

Als zweites Projekt wird die bereits erwähnte deutsche Bearbeitung von *Moyuru ōzora* aufgelistet, die vermutlich im Februar 1941 begonnen worden war (s. Kapitel 3.4.1). „Diese ist jetzt nach 4 Monaten immer noch nicht endgültig fertiggestellt.“¹⁴⁷

Die deutsche Bearbeitung des japanischen Kriegsfilms *Nishizumi sensha chō den* (*Panzerführer Nishizumi*) unter dem Titel *Vorwärts! Vorwärts!* ist das dritte gelistete Projekt (siehe Kapitel 3.4.3):

„Ich bin jetzt gerade mitten in der Bearbeitung dieses Films. Die Shochiku kommt mir wirklich in jeder Hinsicht entgegen, leider ist der Film selber nicht ganz so gut. Der Leiter des hiesigen Reichs-Informationsamtes, was unserem PROMI entspricht, will den Film an Reichsminister Göbbels [sic] als Geschenk durch mich überreichen lassen.“¹⁴⁸

Auch hier lässt sich leider über die Frage der endgültigen Fertigstellung des Films keine sichere Aussage mehr treffen. Allerdings wird ein anderer Aspekt der deutsch-japanischen Filmkooperation bzw. der Nutzung des Mediums Film als politisches Instrument deutlich: Er ist nicht nur Transporteur einer Botschaft, eines Bildes oder bestimmter Werte, sondern er wird auch als Gegenstand selbst, der als offizielles Geschenk von Regierung zu Regierung überreicht wird, zum Symbol der Freundschaft der beiden Nationen. Schon ein Jahr zuvor, im Oktober 1940, berichtete die *Asahi shinbun* über einen ähnlichen Fall: Ein japanischer Kulturfilm wurde in einem feierlichen Ritual in der Deutschen Botschaft dem deutschen Bündnispartner übergeben.¹⁴⁹ Auch *Nippons wilde Adler* wurde als Geschenk der japanischen Regierung an Hitler persönlich ausgewählt. Dass *Nishizumi sensha chō den* nun Goebbels geschenkt werden sollte, wirkt in diesem Kontext beinahe wie eine logische Konsequenz. Der Umstand, dass beide Filme,

144 Auswärtiges Amt Berlin, Nr. Kult Zw. 1469 / 41. Unter Bezugnahme auf das auf Veranlassung der DJG gesandte Telegramm betr. Arbeitsauftrag Bälz, 23. 12. 1941, BAArch R 64-IV / 159, fol. 20.

145 Ebd.

146 Ebd.

147 Bälz, Erwin Toku, Brief an Richard Foerster, 05. 06. 1941, BAArch R 64-IV / 159, fol. 34.

148 Ebd.

149 Bunka eiga. [Kulturfilm], in: *Asahi shinbun*, 11. 10. 1940, S. 4.

Nishizumi und *Moyuru ōzora*, ursprünglich für den japanischen Markt hergestellt, jetzt als Geschenke für hochrangige Persönlichkeiten der deutschen Regierung gedacht wurden, ist eng verknüpft mit der Frage, warum die Wahl ausgerechnet auf diese Produktionen fiel. Dies wird Gegenstand eines je eigenen Kapitels sein (s. Kapitel 3.4.1.1 und 3.4.3.1).

Als vierter Punkt in der Projektaufzählung erscheint die Kabuki-Verfilmung von *Sampei's Tod*, auf die bereits eingegangen wurde, bevor Bälz als fünftes Projekt die Herstellung eines Farbkulturfilms erwähnt:

„Das Interesse für den deutschen Farbfilm ist hier ganz ausserordentlich rege. [...] Man möchte hier unbedingt einmal, wenn auch versuchsweise, einen Kulturfilm sehen: einen Farbkulturfilm, den man in Japan aufgenommen hat. Darin sind sich alle einig, dass ein japanischer Kulturfilm erst dann wirklich wirken kann, wenn er in natürlichen Farben aufgenommen ist.“¹⁵⁰

Abschließend wird das Problem des Rohfilmmaterial-Mangels erneut thematisiert ebenso wie die Problematik der Kriegsentwicklung im Osten. Wie bereits erläutert, ist beides als Hinweis auf die Gründe für die Verzögerungen zu sehen.

Ein weiteres sehr interessantes Projekt von Erwin Toku Bälz wird lediglich in japanischen Quellen genannt. Am 23. Februar 1941 informierte ein Zeitungsartikel seine Leser darüber, dass der deutsche Filmgesandte Erwin Toku Bälz aktuell mit einer neuen deutsch-japanischen Koproduktion beschäftigt sei und gerade das Drehbuch vollendet habe. Der Titel *Gimu no aida* lässt sich mit *Zwischen den Pflichten* übersetzen. Bälz reflektiere damit u. a. den Misserfolg von Fancks *Die Tochter des Samurai*. Dabei seien Sitten und Landschaft Japans nicht Hauptthema des Films, sondern die innere Schönheit Japans, wie die Ehrlichkeit der japanischen Seele. Der Inhalt liest sich folgendermaßen: Takada, Professor des Japan-Institutes in Berlin, verliebt sich in das deutsche Mädchen Helga und möchte sie in Tōkyō heiraten. Aufgrund der Rassenreinheit ist dies jedoch nicht möglich und er heiratet stattdessen Fukuhara Hideko, bevor er mit ihr gemeinsam für sein Studium nach Berlin zurückkehrt. Hideko ihrerseits tritt auf den Bühnen Berlins als Sängerin auf. Dies missfällt jedoch Takada, der sich wünscht, dass sie als Mutter zuhause bleibt. Hideko, die als Kulturbotschafterin tätig sein möchte, streitet sich mit ihm über dieses Thema. Schließlich kehrt Takada ohne sie nach Japan zurück. Hideko ist hin- und hergerissen zwischen ihrer Pflicht der Kunst gegenüber und der Liebe zu ihrer Familie. Letzten Endes kehrt auch sie nach Japan zurück. Takada ist inzwischen

150 Bälz, Erwin Toku, Brief an Richard Foerster, 05.06.1941, BArch R 64-IV/159, fol. 35.

jedoch an einer Krankheit gestorben. In seinem Testament entschuldigt er sich bei ihr für sein Verhalten, vertraut ihr die Erziehung des gemeinsamen Kindes an und wünscht ihr Glück. Mit dieser Handlung beabsichtige Toku Bälz, so der Artikel abschließend, den Edelmüt der japanischen Mentalität und des japanischen Lebens vor dem Hintergrund Berlins, Tōkyōs und Wiens abzubilden. Sobald Bälz im kommenden Mai nach Deutschland zurückkehre, wolle er mit den Vorbereitungen von deutscher Seite aus beginnen und im Herbst mit den Dreharbeiten anfangen.¹⁵¹ Ebenfalls geschildert wird das Projekt in *The Japan Times*:

„Effort will be made in a Japan-German film, which will be produced in the near future by Dr. Erwin T. Baelz to explain Japanese spiritual life rather than introduce Japanese customs and scenic beauties as in Dr. Arnold Fanck's *Daughter of the Samurai* [...]“¹⁵²

Hier zeigt sich die Tendenz, sich bewusst von *Die Tochter des Samurai* abzugrenzen, statt diesen Film, wie es naheliegend gewesen wäre, als Basis für die weiteren deutsch-japanischen Filmbeziehungen zu deklarieren.

Leider finden sich in den deutschen Unterlagen keinerlei Hinweise auf diese Koproduktion. Entweder waren die deutschen Behörden inklusive der DJG also nicht informiert, oder die Dokumente sind heute nicht mehr erhalten. Letzteres erscheint jedoch unwahrscheinlich. Bälz' oben zitierter ausführlicher Bericht über seine Filmprojekte wurde im Juni desselben Jahres verfasst, also rund vier Monate nach Erscheinen des Artikels in der *Japan Times*. Wäre die Produktion von *Gimu no aida* zu diesem Zeitpunkt (immer noch) ernsthaft erwogen worden, so hätte Bälz sie mit großer Wahrscheinlichkeit in seinen Tätigkeitsbericht mit aufgenommen. Ersteres würde bedeuten, dass Bälz auf eigene Initiative, gegebenenfalls in Kooperation mit den entsprechenden japanischen Stellen, gehandelt hatte. Unabhängig davon, wie es um die tatsächliche Realisierung des Projekts bestellt war, ist es sehr aufschlussreich, dass die japanische Presse darüber berichtete. Des Weiteren eröffnet der Artikel seine Ausführungen mit den Worten, wie lebendig die japanisch-deutschen Filmbeziehungen aktuell seien und dass drei Filme nicht nur für den Export nach Deutschland bestimmt worden seien, sondern sogar als Geschenk Hitler persönlich überreicht werden sollten: *Moyuru ōzora*, *Nishizumi sensha chō den*

151 Atarashii nichidoku kyōdō seisaku eiga. Berutsu hakase no shinario naru [Produktion eines neuen japanisch-deutschen Kooperations-Films. Dr. Bälz entwickelt ein Szenario], in: National Film Center (Hg.), *Eiga Kōsha kyūzō senji tōseika eiga shiryōshū* [Filmquellen unter Kriegskontrolle im ehemaligen Archiv der Filmgesellschaften]. (Bd. 10), Tōkyō 2014–2016.

152 Tokyo-Berlin film will be produced. Efforts will be made to stress Japanese spiritual life in new picture, in: *The Japan Times & Advertiser*, 23.02.1941.

und *Gonin no sekkōhei* (Fünf Kundschafter).¹⁵³ Jedoch war lediglich *Moyuru ōzora* als Geschenk für Hitler gedacht, *Nishizumi* dagegen ‚nur‘ für Joseph Goebbels. *Gonin no sekkōhei* wurde zwar auf der Biennale in Venedig gezeigt und mit Preisen ausgezeichnet,¹⁵⁴ jedoch finden sich keinerlei Belege außerhalb dieses Artikels, dass der Film in Deutschland aufgeführt oder gar als offizielles Geschenk überreicht worden wäre. Allerdings berichtete die *Japan Times* im selben Monat über Bälz' Intention zu exportieren, weswegen er mit Kawakita Nagamasa und Johannes Barth sprechen wollte: „Dr. Erwin T. Baelz [...] thought Five Scout Soldiers would prove most fit to show the relationships between the Japanese privates and their commanders to the German people.“¹⁵⁵ Die Botschaft in diesen Artikeln ist klar: Der deutsch-japanische Filmaustausch war gewollt, lebendig und ein wichtiges Mittel zur Symbolisierung der deutsch-japanischen Freundschaft.

Die Frage nach der erfolgreichen Fertigstellung der von Bälz geschilderten Filmvorhaben lässt sich – wie bereits dargestellt – nur im Falle von *Moyuru ōzora* eindeutig positiv beantworten. Hack geht Ende der 1990er-Jahre noch davon aus, dass keines der anderen Projekte realisiert werden konnte.¹⁵⁶ Jedoch existiert im Falle von *Die Seele Japans* der bereits zitierte Bericht des Auswärtigen Amts, der zumindest belegt, dass der Film weitgehend abgeschlossen werden konnte. Auch in einem Zeitungsartikel der *Japan Times*, erschienen 1943, wird berichtet, dass der Kulturfilm mit einer Spieldauer von zwei Stunden fertiggestellt sei und es sich um einen Kulturfilm mit Methoden des Spielfilms handele. Dieser Punkt ist von herausragender Bedeutung, wie später noch erläutert werden wird (s. Kapitel 3.4.2). Außerdem, so der Artikel weiter, habe Bälz in einem Zeitraum von über zwei Jahren vorwiegend im Shōchiku Studio in Kyōto Shimokamo daran gearbeitet.¹⁵⁷ Für seine anderen Projekte, *Sampei's Tod*, die Bearbeitung von *Nishizumi sensha chō den* sowie den Farbkulturfilm, ist die Quellenlage dagegen äußerst dürftig. Jedoch wurde definitiv keiner dieser Filme nach Deutschland geschickt. Es ist im Gegenteil davon auszugehen, dass sie selbst im Falle einer Fertigstellung im Jahr 1945 zerstört wurden: Bei der Bombardierung Tōkyōs ging ein Großteil des Besitzes von Erwin Tokui in Flammen auf.¹⁵⁸ Insbesondere im Fall von *Die Seele Japans* bedeutet dies jedoch nicht,

153 Ebd.

154 Iwasaki, Akira, *The Five Scouts* (*Gonin no sekkōhei*), in: *The International Cinema Association of Japan* (Hg.), *Cinema Yearbook of Japan 1939*, Tōkyō 1939, S. 48.

155 *Japan War Films Will Go To Reich. 3 Pictures in German Version Will Be Ready To Be Sent This Summer*, in: *The Japan Times & Advertiser*, 27.02.1941.

156 Hack, *Die Aktivitäten*, S. 260.

157 *Japan War Films Will Go To Reich. 3 Pictures in German Version Will Be Ready To Be Sent This Summer*, in: *The Japan Times & Advertiser*, 27.02.1941.

158 Bieber, *SS und Samurai*, S. 1060.

dass wir aus heutiger Perspektive keine Aussage über Inhalt und Gestaltung des Films mehr treffen können (siehe Kapitel 3.4.2).

Bevor genauer auf die Filme selbst eingegangen werden soll, zunächst ein kurzer Abriss über Bälz' weiteren Aufenthalt in Japan bis zu seinem Tod 1945, soweit er sich aus dem vorhandenen Quellenmaterial rekonstruieren lässt. Der Rohfilmmaterial-Mangel und die damit verbundenen Probleme für seine Arbeit wurden bereits mehrfach angedeutet. Belege dafür lassen sich zuhauf in den Unterlagen der DJG finden. So wurde beispielsweise am 13. Juli in einer Besprechung der DJG festgehalten, dass Bälz noch 7500 m Rohfilm benötige. Die Kosten hierfür würden von Seiten der DJG getragen, der Transport des Materials von der Botschaft übernommen. Gleichzeitig wurde an dieser Stelle erneut die Bedeutung von Bälz' Filmprojekt aufs Stärkste betont:

„Bälz ist als Beauftragter der DJG [...] im Einverständnis mit dem Reichsministerium und dem Auswärtigen Amt auf Einladung der japanischen Regierung nach Japan gefahren, um Kultur-Filme über Japan zu drehen. [...] [Diese] sollen Japan zeigen, wie es wirklich ist. Sie werden dringend benötigt, da wir sonst kein anderes Material haben. Die Japaner kennen uns, aber wir kennen sie viel zu wenig. Die Arbeit hat sich ausgedehnt und ist noch wichtiger geworden, seit Japan als Bundesgenosse in den Krieg eingetreten ist.“¹⁵⁹

Auch in dem bereits zitierten Schreiben vom 23. Dezember 1941 kommt die Rohfilm-Knappheit zur Sprache. „Das Informationsamt bitte indessen das Reichsministerium aufgrund der außerordentlichen Materialknappheit, um die Weiterarbeit zu ermöglichen, Rohfilme zu beschaffen.“¹⁶⁰ Weiter heißt es:

„Mit Rücksicht darauf, dass der Film von Herrn Bälz über die japanische Kultur für die deutsch-japanischen Beziehungen sehr aufschlußreich und wertvoll sein wird, befürwortet die Deutsche Botschaft die Bewilligung [...] dringend. Die Botschaft weist weiter darauf hin, daß Bälz die deutschen Filminteressen bestens vertreten habe.“¹⁶¹

Erneut wird der hohe Stellenwert deutlich, der Bälz' Arbeit zugeordnet wurde, ebenso wie die Auffassung, dass man bis jetzt mit seinen Leistungen durchaus zufrieden war.

159 Akten-Notiz Betr. Roh-Film-Material für Bälz, 13. 07. 1942, BAArch R 64-IV / 159, fol. 3.

160 Auswärtiges Amt Berlin, Nr. Kult Zw. 1469 / 41. Unter Bezugnahme auf das auf Veranlassung der DJG gesandte Telegramm betr. Arbeitsauftrag Bälz, 23. 12. 1941, BAArch R 64-IV / 159, fol. 20.

161 Ebd.

Doch trotz dieses Problems, sicherlich ebenfalls vorhandener anderer Schwierigkeiten und der sich daraus ergebenden Verzögerung für seine Arbeit, war Bälz auch sonst als Repräsentant der deutschen Regierung nicht untätig. So war er in unregelmäßigen Abständen immer wieder Gegenstand der Berichterstattung in verschiedenen japanischen Zeitungen – und zwar nicht nur in seiner Eigenschaft als deutscher Filmgesandter, sondern auch als Kabuki-Experte. Besonders kurios in dieser Hinsicht ist ein Zeitungsartikel in der *Asahi Shinbun* aus Ōsaka, veröffentlicht am 22. Juli 1941. Darin wird ein Treffen zwischen Erwin Toku Bälz und mehreren berühmten Kabuki-Schauspielern geschildert. Ein Foto, in dessen Beschriftung auch alle Beteiligten namentlich erwähnt werden, zeigt Erwin Toku dabei, wie er diesen berühmten Kabuki-Schauspielern die richtige Aussprache des Kabuki beibringt. Ob die Szene auf diesem Bild tatsächlich genauso stattgefunden hat, bleibt fraglich. Der einzige Hinweis darauf ist die Bildunterschrift unter dem Foto. Die Szene selbst könnte theoretisch auch genau umgekehrt stattgefunden haben. Jedoch sind die Inszenierung, die Aussage und Interpretation, die an dieser Stelle den Lesern vermittelt werden sollten, entscheidend. Bälz' Qualifikation wird erneut aufs Stärkste betont, ebenso wie der kulturelle Austausch zwischen Japan und Deutschland: Sogar die japanischen, professionellen Schauspieler können etwas vom deutschen Filmgesandten und Kabuki-Experten lernen.¹⁶² Die *Yomiuri Shinbun* dagegen bezeichnet Bälz als „Film-Techniker“ sowie „Filmregisseur der Ufa“.¹⁶³ Auch das stimmt nicht mit den historischen Fakten überein, soweit es sich anhand der Quellen überprüfen lässt: Bälz hat nie als Regisseur für die Ufa gearbeitet und war kein ausgebildeter Filmtechniker. Da dank Kawakitas Bestreben bereits einige Filme der Ufa in Japan aufgeführt worden waren, ist hier davon auszugehen, dass auch diese Verknüpfung dazu

162 „Chūshingura“ – doitsu ban. Hasseiō denju no ba. [Chūshingura – deutsche Ausgabe. Platz für die Lehre der Aussprachemethode], in: Ōsaka Mainichi Shinbun, 22. 07. 1941. Ein weiterer Artikel über diese Begebenheit erschien am 22. Juli 1941 in der *Mainichi Shinbun*. Die in beiden Artikeln veröffentlichten Fotos haben einen leicht anderen Blickwinkel, sind ansonsten aber identisch. Hier wird außerdem in einem kurzen biografischen Abriss Toku Bälz' Auszeichnung mit dem Eisernen Kreuz thematisiert. Er wird als Held des Ersten Weltkriegs bezeichnet, Berutsu denju tenarai kagami: Serifu mawashi no dan. Gekidan no orekireki dokujin Toku shi ni „nihongo“ o narau. [Bälz lehrt Grundtraining und Übung, um Rollentext-Abschnitt auszusprechen. Hervorragende Männer von Schauspielgruppe lernen „Japanisch“ von einem Deutschen, Herr Toku], in: Ōsaka Mainichi Shinbun, 22. 07. 1941.

163 Verstärkt wird dieser Eindruck außerdem durch die erneute Betonung seiner Verwandtschaft mit Erwin von Baelz und seiner deutsch-japanischen Abstammung. Neu ist jedoch, dass nicht nur ein weiteres Mal auf seinen eigenen Einsatz als Soldat im Ersten Weltkrieg hingewiesen wird, sondern auch explizit seine Söhne als deutsche Soldaten im jetzigen Krieg thematisiert werden. Somit wird hier der Bezug seiner Familie zum Soldatentum noch einmal verstärkt, Doitsu eiga ni arawasu nihon no shinshi. [Die im deutschen Film erscheinende wahre Gestalt Japans], in: Yomiuri Shinbun, 05. 12. 1942.

dienen sollte, Bälz in der japanischen Bevölkerung sowohl als Experten zu verankern als auch seine Zuordnung zu Deutschland zu vereinfachen.

Darüber hinaus erscheint Bälz auch im Kontext von Aufführungen anderer deutscher Filme in Japan bzw. japanischer Filme in Deutschland, die mit seiner eigenen Arbeit nur indirekt oder gar nicht verbunden sind. So existiert ein Bericht in seinen eigenen Worten vom 14. Januar 1943, in dem er erneut seine Herkunft betonte: Er habe japanische Wurzeln, aber auch im Ersten Weltkrieg als Deutscher an der Front gekämpft. Seine anschließende Besprechung des Films *Der Weg nach Hawaii* demonstriert, dass er als Filmexperte auch einen japanischen Film beurteilen kann.¹⁶⁴

Ebenfalls sehr interessant ist die Teilnahme von Erwin Toku Bälz an einer Diskussionsrunde, die 1940 in der japanischen Zeitschrift *Star* abgedruckt wurde.¹⁶⁵ Das Gespräch drehte sich um verschiedene Themen, beispielsweise Bälz' Herkunft, die auch hier wieder zur Verstärkung seiner Expertise herangezogen wird, die Entwicklung der deutschen und japanischen Filmwelt, oder auch den Austausch zwischen den beiden Ländern. Für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse ist Bälz' Auffassung, wie

164 Uchi ni moyuru yamato damashii. [Im Innern brennender Japanischer Geist], in: Yomiuri Shinbun, 14. 01. 1943. *Der Weg nach Hawaii* wurde 1943 im Rahmen von DJG-Veranstaltungen gezeigt. Interessanterweise handelt es sich ebenso wie bei *Nishizumi sensha chō den* und bei *Moyuru ōzora* um einen Spielfilm mit dokumentarischen Elementen. In diesem Fall wurde er von der Ufa für den deutschen Markt überarbeitet und anlässlich des zweiten Jahrestages von Pearl Harbour in Deutschland uraufgeführt, Hack, Die Aktivitäten, S. 262–263. Die *Leipziger Neuesten Nachrichten* bezeichneten den Film als „ein überzeugendes Dokument für den beispielhaften Geist der japanischen Marineflieger, für den hohen Grad ihres fliegerischen Könnens, für ihr fanatisches Kämpfertum, für ihren vorbehaltlosen Siegeswillen und ihre Todesverachtung.“, Mack, Fritz, *Der Weg nach Hawaii*, in: *Leipziger Neueste Nachrichten*, 12. 12. 1944, zitiert nach Hack, Die Aktivitäten, S. 263. Die hier angepriesenen Qualitäten finden sich auch in den bearbeiteten Filmen *Moyuru ōzora* und *Nishizumi sensha chō den*, wie im Laufe der Arbeit noch zu zeigen sein wird. Noch deutlicher wird die Parallele zu *Moyuru ōzora / Nippons wilde Adler* in einem anderen Zeitungsartikel des *Fränkischen Kuriers*: „Der Film gibt ein überaus eindrucksvolles Bild von der sorgfältigen Ausbildung der japanischen Marineflieger, die sich keinesfalls auf das Technische beschränkt, sondern der Charakterbildung eine zumindest gleichstarke Bedeutung zukommen läßt. Wie die bisher gezeigten japanischen Militärfilme fördert auch ‚Der Weg nach Hawaii‘ das Verständnis für die japanische Lebensauffassung und Geisteshaltung mehr als es lange Abhandlungen zu tun vermöchten.“, Dr. H. J. K., *Der Weg nach Hawaii. Japanischer Film in Berlin*, in: *Fränkischer Kurier*, Allgemeine Ausgabe, 21. 12. 1943, BArch R 64-IV / 75, fol. 1. Da *Nippons wilde Adler* zu dem Zeitpunkt bereits in Deutschland zu sehen gewesen war, ist dieser Film in der Aussage sicher miteingeschlossen.

165 Gesprächsteilnehmer waren außer ihm Suzuki Shūsaburō und Imai Tadashi, beides Beamte des Außenministeriums, Hayashi Bunzaburō, Verfasser eines deutsch-japanischen Wörterbuchs und namhafter Vertreter des deutsch-japanischen Sprachaustauschs, sowie Nanbu Keinosuke, seines Zeichens Filmkritiker, Berutsu hakase o kakonde, S. 4. Als das Gespräch zu Arnold Fanck wechselte, kritisierte Bälz hier dessen Vorliebe für umfangreiche Naturszenen, die für Deutsche zu lang seien. Bälz habe ihn zwar darauf hingewiesen, aber dies habe nichts genutzt. Fanck sei gut darin, Filme zu gestalten, aber nicht, sie in einer Spielfilmhandlung zusammenzufassen, ebd.

ein japanischer Kulturfilm für den deutschen Bündnispartner gestaltet werden müsse. So gefalle es den Europäern nicht, wenn eine japanische Frau europäische Kleidung trüge. Noch bedeutsamer sind jedoch seine Ausführungen bzgl. der Gemeinsamkeiten zwischen Japan und Deutschland, denn der *Yamato damashii* sowie der Geist Preußens seien sich ähnlicher als die Wesenszüge Japans und Chinas. Obwohl sie unterschiedliche Eigenschaften hätten, sei die geistige Einstellung eines japanischen Samurai und eines preußischen Soldaten ebenso identisch wie ihre Körperhaltung. Diese Aussage wurde von Bälz mit einer Kabuki-Demonstration unterstrichen. Unter diesem Aspekt könne die Allianz zwischen Deutschland und Japan verstanden werden.¹⁶⁶ Damit zieht Bälz einen Vergleich zwischen der deutschen und der japanischen Mentalität.

Im weiteren Verlauf des Gesprächs wurde schließlich erneut Bälz' Meinung zu diversen japanischen Filmen erfragt. Dabei merkte er ein weiteres Mal kritisch an, dass der japanische Film an sich nur schwer für den Europäer zu verstehen sei. Dies erläuterte er am Beispiel des Films *Daijō no kuni (Das Land des Buddhismus)*.¹⁶⁷ Da ein Europäer das Wesen des japanischen Buddhismus nicht kenne, könnte es hier hilfreich sein, so Bälz' Meinung, die Stimmen der Sutren-Gesänge und den Ton der Glocken hinzuzufügen, um den Geist des Buddhismus besser verständlich zu machen.¹⁶⁸ Hier wird deutlich, dass Bälz das Potenzial von diegetischer Musikuntermalung erkannte, was sich auch in seiner Bearbeitung von *Nippons wilde Adler* und in seiner eigenen Kulturfilmproduktion *Nihon seishin* widerspiegelt. Für den Kontext von letzterem ist außerdem aufschlussreich, dass Bälz in dieser Gesprächsrunde seiner Meinung Ausdruck verlieh, der beste Kulturfilm sei ein Spielfilm, da man in diesem sowohl den Geist als auch die Empfindungen verstehen könne.¹⁶⁹

Es ist also festzustellen, dass die japanische Berichterstattung darum bemüht war, Bälz' Aufenthalt in Japan sowie seinen Auftrag als ‚deutscher Filmgesandter‘ in der Öffentlichkeit präsent zu halten. Wie bereits zu Beginn des Kapitelabschnitts dargelegt, sind insgesamt mehrere Tendenzen in der Darstellung von Erwin Toku Bälz zu erkennen. Seine deutsch-japanische Herkunft und das daraus hergeleitete Verständnis beider Kulturen hat einen großen Stellenwert, um ihn als Fachmann sowohl für den deutschen als auch den japanischen Film zu präsentieren. Durch diese Wurzeln, so der Tenor in der Berichterstattung, ist Bälz der ideale Mann für die Aufgabe, die japanische Kultur dem deutschen Bündnispartner zu vermitteln. Darüber hinaus ist auch die Verwandtschaft mit dem berühmten Erwin von Baelz, dem ‚Wohltäter und Förderer der japanischen Medizin‘, eine Qualifikation für seine Aufgabe: Er trat somit in die Fußstapfen seines Vaters

166 Berutsu hakase o kakonde, S. 6.

167 Ebd.

168 Ebd.

169 Ebd.

und wurde nun selbst zum Förderer der japanischen Kultur in Deutschland. Des Weiteren wurde Bälz' Erfolg im Bereich des Kabukis immer wieder aufgegriffen: Auch seine Fähigkeiten auf diesem Gebiet untermauern sein Verständnis der japanischen Kultur und damit seine Qualifikation, Japan im Film adäquat darzustellen und somit das wahre Bild Japans in Deutschland zu vermitteln.

Von deutscher Seite aus gab es ebenfalls Versuche, Bälz in dieser Hinsicht als deutsch-japanischen Filmgesandten zu etablieren. Der Artikel „Japan, wie es wirklich ist“ aus dem *Steglitzer Anzeiger* ist ein gutes Beispiel hierfür. Da das „freundschaftliche Interesse nicht nur in Japan an Deutschland, sondern umgekehrt auch in Deutschland an Japan gestiegen“¹⁷⁰ sei, so der Bericht, habe das japanische Außenministerium „einen in Japan geborenen Deutschen eingeladen, einen von der japanischen Regierung veranlaßten Kulturfilm ‚Die Seele Japans‘ zu gestalten, der Japan und die Japaner zeigen soll, wie sie wirklich sind.“¹⁷¹ Im weiteren Verlauf wird hier ebenfalls auf Bälz' Verwandtschaft mit Erwin von Baelz und dessen Errungenschaften für die japanische Medizinwelt verwiesen und Toku Bälz' Auffassung zitiert, „daß das Ausland das richtige Japan bisher noch gar nicht kenne. Wenn man in Europa Japan erwähne, so geschehe es meistens im Hinblick auf die Geishas. Sonst wisse man nicht viel von Japan.“¹⁷² Der Artikel endet daher mit folgender Schlussfolgerung: Um diese Lücke auszufüllen, sollten mehr japanische Filme ins Ausland entsandt werden, die allerdings so gemacht werden sollten, dass die Ausländer ihnen auch Interesse entgegenbringen könnten. Wenn das glücke, würden derartige Filme nach Deutschland und Italien und auch in andere Länder geschickt werden, zumal schon seit Langem deutsche und italienische Filme in Japan erscheinen.¹⁷³ In diesem Kontext sei noch einmal auf die Ausführungen Daniel Hedingers verwiesen, der, wie eingangs erläutert, mit seiner neuen Monografie die „Geschichte der Achse Berlin-Rom-Tōkyō“¹⁷⁴ aufarbeitet. In dem oben angeführten Zitat vom 24. November 1940 zeigt sich bereits ansatzweise, dass die deutsch-japanische Film-Achse zu einer weltpolitischen Film-Achse Berlin-Rom-Tōkyō ausgeweitet werden sollte. Noch deutlicher wird dies in dem Umstand, dass *Moyuru ōzora* nicht nur Hitler, sondern auch Mussolini als Geschenk überreicht werden sollte. Weitere Ausführungen hierzu erfolgen an späterer Stelle (s. Kapitel 4.4).

Letzten Endes kehrte Bälz nicht mehr nach Deutschland zurück. Er verstarb am 30. März 1945 in Tōkyō an Krebs in demselben Krankenhaus, in dem sein Vater gelehrt

170 Japan, wie es wirklich ist. Filme sollen es zeigen, 24. 11. 1940, BArch R 64-IV / 272, fol. 402.

171 Ebd.

172 Ebd.

173 Ebd.

174 Hedinger, Die Achse, S. 11.

hatte.¹⁷⁵ Die letzten Meldungen bezüglich seines Japan-Aufenthalts datieren auf Anfang April in Form von kurzen Nachrufen. Selbst hier zeigen sich in Ansätzen die soeben gelisteten Schwerpunkte in der japanischen Berichterstattung:¹⁷⁶ „Mr. E. T. Baelz's lifework had been devoted to the furtherance of Japanese-German cultural relations. During his last years in Japan his special field had been the exchange of films.“¹⁷⁷

Nachdem in den letzten Kapiteln nun ausführlich über Organisation und Vorbereitung des Filmprojekts von Erwin Toku Bälz sowie seinem Stellenwert in der propagandistischen Planung beider Länder berichtet wurde, soll nun in einem nächsten Schritt die Analyse der von Bälz produzierten Filme selbst erfolgen, soweit dies anhand des heute überlieferten Quellenmaterials möglich ist. Darüber hinaus werden die nötigen Hintergrundinformationen für die Auswahl der Filme erläutert.

3.4 Filmanalysen

3.4.1 *Moyuru ōzora* und *Nippons wilde Adler*

Um ein besseres Verständnis für die nachfolgenden Ausführungen zu gewährleisten, erfolgt zunächst eine Inhaltsangabe der beiden Filmvarianten, wobei hier etwaige Unterschiede zwischen dem japanischen Original (*Moyuru ōzora*) und der deutschen Bear-

-
- 175 Über die Todesursache finden sich verschiedene Aussagen. Emmi Iwatate, die Enkelin von Julius Karl Scriba (1848–1905), der gemeinsam mit Erwin von Baelz an der Universität Tōkyō lehrte, berichtete gegenüber der Autorin Anfang 2019 in einem persönlichen Gespräch, dass sie ihn gemeinsam mit der Schauspielerin Miya Kikuko bis zum Ende im Krankenhaus besuchte und pflegte und er an einem Gehirntumor gestorben sei. Bieber geht ebenfalls von Krebs aus, Bieber, SS und Samurai, S. 1060. Auch Ishibashi Chōei (1893–1990), ein guter Freund der Familie Bälz und ebenfalls Arzt, schildert, wie Toku Bälz an einer unheilbaren Krankheit starb, Ishibashi, Chōei, Tomo to watashi. [Mein Freund und ich], Kyōto 1969, S. 47. Germann dagegen hält Ishibashi nicht für glaubwürdig: Beispielsweise habe Bälz Ishibashi zufolge erst im Krankenhaus von dem Tod seiner drei Söhne erfahren, was jedoch durch einen Brief Hattos widerlegbar ist. Weiterhin sei fraglich, ob die Universitätsklinik in Tōkyō nach dem Luftangriff vom 10. März 1945 überhaupt noch in der Lage gewesen sei, Kranke zu versorgen. Sie stellt die Vermutung auf, dass Bälz an Mangelernährung oder an Verletzungen gestorben sein könnte, die er sich während des Luftangriffs zugezogen hatte, Germann, Erwin von Baelz (1849–1913), S. 71. Der Krankenhausaufenthalt von Toku Bälz ist zumindest durch seinen Nachruf in der *Asahi Shinbun* und der *Yomiuri Shinbun* belegt, s. Kap. 3, Fußnote 177.
- 176 Eruvin Toku Berutsu shi. [Herr Erwin Toku Bälz], in: *Asahi shinbun*, 05. 04. 1945, S. 2; Eruvin Toku Berutsu shi. [Todesnachricht], in: *Yomiuri Shinbun*, 05. 04. 1945, S. 2. Während die *Asahi* berichtete, dass auch Erwin Toku Bälz' Söhne im Weltkrieg einen Heldentod gestorben seien, beschränkte sich die *Yomiuri* lediglich auf die Information, dass der Sohn von Erwin von Baelz im Alter von 56 Jahren im Krankenhaus verstorben und das Begräbnis auf den 6. April vormittags angesetzt worden sei.
- 177 Obituary, in: *Nippon Times*, 06. 04. 1945.

beutung (*Nippons wilde Adler*) noch nicht berücksichtigt werden. Die Handlung lässt sich grob in zwei Teile gliedern und ist während des Zweiten Chinesisch-Japanischen Krieges in der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre angesiedelt. Handlungsort des ersten Teils ist eine Flugschule, deren genauerer Standort innerhalb Japans nicht definiert ist. Zunächst lernt der Zuschauer den Alltag der Ausbildung eines Kampfpiloten kennen. Die ersten Szenen bestehen aus einem Appell mit anschließender Andacht, gemeinsamem Waschen, Zähneputzen, Frühstücken, Gewehrputzen, Flugstunden und theoretischem Unterricht. Vier Schüler – Tanaka, Yamamura, Satō und Yukimoto – werden namentlich vorgestellt und als Protagonisten etabliert. Ihre enge Freundschaft und Verbundenheit treten deutlich zutage. So teilen sie nicht nur die Zahnpasta, sondern verbringen auch ihren Wochenendausgang miteinander und werden ebenfalls gemeinsam bei der nachfolgenden Kontrolle ihrer Sparhefte für maßlose Völlerei gerügt. Um einen freudigen Anlass zu feiern, haben sie gemeinsam rund 80 Anpan (japanische Süßigkeit) gegessen. Leutnant Inaba, der die Kontrolle der Hefte vornimmt, weist sie zurecht und führt ihnen vor Augen, dass diese große und überflüssige Menge an Essen ihren Körper hätte krank machen können. Er ermahnt die Vier und alle anderen Schüler eindringlich, solche Eskapaden künftig zu unterlassen. Nach mehreren theoretischen und praktischen Unterrichtseinheiten im Kampfflug, die der Zuschauer gemeinsam mit den vier Schülern und ihrem Lehrer Yamamoto durchlebt, versammelt dieser alle künftigen Piloten zu einem Appell und spricht über das Wesen des japanischen Bushidō, das ihnen dabei helfen soll, Phasen der Nervosität und Anspannung zu überwinden. Diese Rede bildet sowohl den Schluss als auch den Höhepunkt des ersten Teils. Unmittelbar danach beginnt der zweite Handlungsabschnitt.

Zwei Jahre später haben Tanaka, Yamamura, Satō und Yukimoto ihre Ausbildung erfolgreich abgeschlossen und sind nun an der chinesischen Front der Staffel des Generalmajors Nire zugeteilt. Ihr früherer Lehrer Yamamoto stößt als Hauptmann zu ihnen und es kommt zu einem freudigen Wiedersehen auf dem Geschwader-Friedhof. Der Zuschauer erfährt, dass Tanaka bereits im Kampfeinsatz gefallen ist. An dieser Stelle wird nicht nur der enge Zusammenhalt der Soldaten untereinander deutlich, sondern auch das gute Verhältnis zwischen ihnen und ihrem früheren Lehrer und jetzigen Vorgesetzten. Der weitere Verlauf des Films betont diese zwei Punkte immer wieder und stellt sie in den Mittelpunkt der Handlung. Yamamuras Flugzeug wird während des nächsten Kampfeinsatzes schwer beschädigt, sodass es Öl verliert und er gezwungen ist, in feindlichem Gebiet notzulanden. Sofort gerät er unter Beschuss, wobei kein einziger chinesischer Soldat tatsächlich auf der Leinwand zu sehen ist. Yukimoto bemerkt die Notlage seines Kameraden und landet unter großem Risiko, um ihn zu retten. Die Mission gelingt. Die Beiden verbrennen Yamamuras Flugzeug, damit es nicht in feindliche Hände fällt. Mit Yukimotos Maschine schaffen sie es anschließend unversehrt zu

ihrem Geschwader zurück. Yamamuras überstandenes Abenteuer ist Anlass genug für eine gemeinsame Feier aller Piloten der Staffel, zu der sich auch Hauptmann Yamamoto gesellt. Gemeinsam kehren die drei Freunde Yamamura, Yukimoto und Satō spätabends gut gelaunt zu ihren Unterkünften zurück. Der nächste Einsatz lässt nicht lange auf sich warten: Die Bombardierung eines chinesischen Proviantzugs. Dieses Mal müssen alle drei Freunde ausrücken, auch Satō, der den schweren Bombern zugeteilt ist und im Gegensatz zu seinen Kameraden keine Ein-Mann-Maschine fliegt. Obwohl die Mission an sich erfolgreich verläuft, wird das Bomber-Flugzeug mit Satō an Bord stark beschädigt. Der Besatzung ist klar, wie ihre Chancen stehen, es noch ins Lager zurückzuschaffen. Tatsächlich stürzt die Maschine in feindlichem Gebiet ab. Satō und sein Hauptmann sind die einzigen Überlebenden. Satō versucht zwar noch, seinen schwer verletzten Vorgesetzten trotz seines eigenen gebrochenen Arms in Sicherheit zu bringen, jedoch vergeblich; der Hauptmann verblutet unterwegs. Daraufhin wird er von Satō beerdigt. Anschließend erschießt dieser sich selbst, um nicht lebend in chinesische Gefangenschaft zu geraten. In der Basis warten Yamamura und Yukimoto derweil bang auf Nachrichten von ihrem Freund. Als sie schließlich von Satōs Schicksal erfahren, trauern sie intensiv um ihn.

Der nächste Einsatz ruft. Die nun folgende Luftschlacht zwischen chinesischen und japanischen Flugzeugen ist der dramaturgische und spektakuläre Höhepunkt des gesamten Films. Letzten Endes wird Yukimoto von einem feindlichen Piloten angeschossen, sein Schicksal bleibt jedoch zunächst unklar. Ähnlich wie bei Satō warten seine Kameraden stundenlang an der Basis auf Nachricht von ihm, bis schließlich sein Flugzeug am Horizont erscheint. Der schwer verletzte Yukimoto schafft es gerade noch, die Maschine zum Rollfeld zu steuern und notzulanden, bevor er das Bewusstsein verliert und von seinen Kameraden in aller Eile auf die Krankenstation gebracht wird. Dort wird schnell deutlich, wie ernst er getroffen wurde. Trotz der Behandlung mit einer Bluttransfusion von Hauptmann Yamamoto liegt Yukimoto im Sterben. Er vertraut Yamamura seine letzten Wünsche an und bittet anschließend darum, aufgerichtet zu werden. Mit dem Kaiserlichen Befehl des Meiji-Tennō¹⁷⁸ und einem „Banzai!“ auf den Lippen stirbt er. Sein Leichnam wird verbrannt. Die Fliegerstaffel erweist ihm die letzte Ehre. Während des nächsten und letzten Einsatzbefehls von Generalmajor Nire ist Yamamura zu sehen, der als letzter Überlebender der vier Freunde die Urne Yukimotos um den Hals trägt. Auch im Tod ist er noch an der Seite seiner Kameraden. Die Flugzeugstaffel rollt erneut über das Feld, bevor der Film endet.

178 Eine Erläuterung dieses Dokuments erfolgt an späterer Stelle in der Analyse, s. das Kapitel „Teil 2: Der Kampf an der chinesischen Front“.

Die deutsche Bearbeitung von *Moyuru ōzora* unter dem Titel *Nippons wilde Adler* hat bis heute in der Forschung nur wenig Beachtung gefunden. Wegen der nicht zu unterschätzenden Bedeutung für die deutsch-japanischen Beziehungen einerseits sowie der verhältnismäßig guten Quellenlage andererseits soll mit den nachfolgenden Ausführungen diese Forschungslücke erstmals geschlossen werden. Die Filme selbst sind erhalten. *Moyuru ōzora* wird in den NFAJ aufbewahrt und ist außerdem in mehreren DVD-Ausgaben käuflich zu erwerben.¹⁷⁹ *Nippons wilde Adler* ist zwar nicht im Handel, aber auch dieser Film wird in verschiedenen Archiven weltweit aufbewahrt: in den NACP in Washington, D. C., in den NFAJ in Tōkyō sowie in den Gosfilmofonds in Russland.¹⁸⁰

Außer dem eigentlichen Filmmaterial existieren viele schriftliche Quellen sowohl über *Moyuru ōzora* als auch über *Nippons wilde Adler*. Hier ist die Korrespondenz von Erwin Toku Bälz zu nennen, u. a. mit der DJG oder der Deutschen Botschaft, in der er über die Gründe für die Herstellung von *Nippons wilde Adler*, den Fortschritt und seine Probleme bei der deutschen Bearbeitung informiert. Stellenweise wurde der Schriftverkehr im vorhergehenden Kapitel bereits zitiert. Weiteres Quellenmaterial sind Berichte in deutschen und japanischen Zeitungen und Zeitschriften sowie nicht zuletzt das deut-

179 Die Firma Tōhō hat den Film zwei Mal auf DVD herausgegeben, 2006 mit der Katalognummer TDV16142D und 2015 unter der Nr. TDV25181D. Minimale Unterschiede liegen lediglich in den japanischen Untertiteln vor. Für die vorliegende Arbeit wurden zwar beide Versionen gesichtet, die Untertitel jedoch der DVD von 2015 entnommen. Zusätzlich liegt eine DVD vor, die von dem deAgostini Verlag in der Reihe *Sensō eiga* in Kombination mit einer ausführlichen Broschüre mit Informationen über den Film herausgegeben wurde. Auch diese Version wurde für die vorliegende Arbeit gesichtet. Alle drei DVDs stimmen mit der im Archiv in Tōkyō aufbewahrten Filmfassung überein, Abe, Yutaka, *Moyuru ōzora*, TDV 16142D [Brennender Himmel], 1940. (2006); Abe, Yutaka, *Moyuru ōzora*, TDV 25181D [Brennender Himmel], 1940. (2015); Abe, Yutaka, *Moyuru ōzora*, TSD-28N [Brennender Himmel], 1940. (2015). Auf YouTube findet sich außerdem seit November 2022 eine kolorierte Version der DVD-Fassung, Natsukashi no eiga o karā de / Japanese Nostalgic Cinemas, *Moyuru ōzora / The Burning Sky (1940)* [Karāka eiga koru / Colorized, Full Movie] 1940 [2022]. <https://www.youtube.com/watch?v=RMNLpFpiJMo> (25. 07. 2024).

180 Die Autorin konnte die Filme in den USA sowie in Japan für die vorliegende Arbeit sichten. In Washington ist der Film in nicht-digitalisierter Form auf zehn Filmrollen vorhanden, die sich stellenweise in sehr schlechtem Zustand befinden. So ist bei Rolle 5 die Tonspur defekt und kaum noch hörbar, das Bild sehr stark verdunkelt. Andere Szenen wiederum sind überbelichtet, so dass die Untertitel nur schwer entzifferbar sind. Daher ist es ein großes Glück, dass der Film in Japan in digitalisierter Form auf DVD aufbewahrt wird und deutlich besser erhalten ist. Allerdings fehlen bei der japanischen DVD ein paar Sekunden am Anfang, ebenso bei der russischen, da die Gosfilmofonds den NFAJ eine Kopie ihres Films überlassen haben. Auf Nachfrage teilte die Gosfilmofonds mit, dass *Nippons wilde Adler* dort 1972 aufgrund von Nitratschäden am Original digitalisiert worden sei. Insofern ist davon auszugehen, dass dies auch der Grund für die fehlenden Zwischentitel am Anfang ist und keine willentlichen Änderungen an dem Film vorgenommen wurden. Warum und wann *Nippons wilde Adler* genau in das russische Archiv gelangte, konnte nicht endgültig geklärt werden. Gosfilmofonds vermutet, dass die Kopie im Zuge von Reparationszahlungen nach dem Zweiten Weltkrieg in ihren Besitz übergang, so die Auskunft des Archivs.

sche Drehbuch aus der Feder von Erwin Toku Bälz persönlich.¹⁸¹ Hier ist jedoch darauf hinzuweisen, dass es sich dabei bereits um eine Bearbeitung des japanischen Originals handelt und keinesfalls um eine wortwörtliche Übersetzung.¹⁸²

Ein oberflächlicher Vergleich dieser drei zentralen Quellen, die den Inhalt und die Gestaltung des Films direkt betreffen – das Original *Moyuru ōzora*, die deutsche Bearbeitung *Nippons wilde Adler* sowie das deutsche Drehbuch – führt bereits zu einer wichtigen Erkenntnis: Die originale, von Tōhō produzierte und von Bälz bearbeitete Version des japanischen Fliegerfilms existiert heute mit größter Wahrscheinlichkeit nicht mehr. Somit müssen in dieser Arbeit statt zwei insgesamt drei Filmversionen unterschieden werden. Um dies zu gewährleisten, wird *Nippons wilde Adler* künftig auch als ‚Bälz-Fassung‘, die originale *Moyuru ōzora*-Version als ‚Originalfassung‘ und die heute noch erhältliche, im Vergleich zur Originalfassung deutlich kürzere Version als ‚DVD-Fassung‘ bezeichnet.

Zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung umfasste das Filmmaterial 16 Rollen mit 138 Minuten Spieldauer insgesamt.¹⁸³ Die heutige DVD-Fassung hat dagegen lediglich eine Länge von 102 Minuten, während *Nippons wilde Adler* insgesamt 91 Minuten dauert und 10 Filmrollen umfasst. Eine direkte Anfrage bei Tōhō brachte leider keinerlei Informationen über Gründe und Zeitpunkt der Kürzung, lediglich die Information, dass die heute im Archiv erhaltene und auf DVD vertriebene Fassung die Einzige sei, die noch existiere. Über eine Kürzung war dort nichts bekannt. Auch auf den DVD-Hüllen wird darauf hingewiesen, dass der Film für den Verkauf nicht editiert worden sei. Spannenderweise findet sich auch in den zeitgenössischen Besprechungen des Films kein entsprechender Hinweis auf eine Kürzung, ebenso wenig in der spärlichen Sekundärliteratur über *Moyuru ōzora*. Einzig Harald Salomon differenziert: Er weist darauf hin, dass die heutige Version kürzer ist, das Original aber erhalten sei.¹⁸⁴ Allerdings konnte diese Originalfassung trotz intensiver Recherchen für die vorliegende Arbeit nicht aufgefunden werden.¹⁸⁵ Isolde Standish bietet in ihrer Publikation eine mögliche Erklärung: Bei

181 Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 81–138.

182 Dies zeigt sich einerseits in einem Vergleich der japanischen Tonspur von *Moyuru ōzora* mit dem deutschen Textbuch. Andererseits weist Bälz selbst darauf hin, dass sein Manuskript einen Einblick in seine Übersetzung sowie die Bearbeitung des Originals gäbe, Bälz, Erwin Toku, Betr. Die deutsche Fassung des japanischen Fliegerfilms „Moyuru Ohsora“ = „Nippons wilde Adler“, 14. 03. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 57.

183 Sensō Eiga DVD Collection. *Moyuru ōzora* [Kriegsfilm DVD Kollektion], S. 1. Stuart Galbraith listet den Film mit 137 Minuten, Galbraith, Stuart, IV., *The Toho Studios Story. A History and Complete Filmography*, Lanham 2008, S. 42–43.

184 Salomon, Views, S. 289.

185 Eventuell handelt es sich bei der von Salomon als Originalfassung betitelten Filmversion ebenfalls um die Bälz-Version, die sich in den NFAJ befindet.

japanischen Filmfirmen war es üblich, viele populäre Filme in zwei oder drei Teilen zu veröffentlichen. Anschließend wurden diese dann erneut bearbeitet und herausgegeben, wobei die Version mit der ursprünglichen Länge häufig zerstört wurde.¹⁸⁶ Die Wahrscheinlichkeit, dass dies auch mit *Moyuru ōzora* geschehen sein könnte, ist hoch. Interessant ist jedoch die Tatsache, dass im Begleitheft der DVD-Edition von *Sensō Eiga* aus dem Jahr 2015 Screenshots von Szenen abgebildet sind, die heute nicht mehr existieren.¹⁸⁷ Auch hier brachte eine direkte Nachfrage beim Verlag keine neuen Erkenntnisse über die Herkunft dieser Bilder, da diese inzwischen nicht mehr bekannt sei. Es ist also vorerst leider festzuhalten, dass sich über diese Zäsur nur Vermutungen anstellen und keine konkreten Aussagen über den Verbleib der Originalversion sowie die Gründe für die Kürzung treffen lassen.¹⁸⁸

Anders verhält es sich, was den Zeitpunkt der Kürzung betrifft. Bälz hat definitiv noch mit der Originalfassung gearbeitet. So spricht er in seiner Korrespondenz von der für Deutsche unerträglichen Länge von 2 Stunden und 20 Minuten.¹⁸⁹ Noch bedeutsamer ist jedoch der Umstand, dass in *Nippons wilde Adler* Szenen enthalten sind, die in der DVD-Fassung fehlen. Dies hat zweierlei Konsequenzen: Erstens kann der Vergleich der japanischen Originalfassung mit der deutschen Bearbeitung, wie es ursprünglich die Intention dieser Dissertation war, nur anhand des überlieferten Filmmaterials nicht vorgenommen werden. Daher müssen für eine vollständige Analyse der Unterschiede in beiden Editionen, und damit verknüpft für die Untersuchung der Frage nach betonten oder vernachlässigten Aspekten des Japanbilds für NS-Deutschland, auch die schriftlichen Quellen hinzugezogen werden. Zweitens ist festzuhalten, dass mithilfe von *Nippons wilde Adler* zumindest eine partielle Rekonstruktion der Originalfassung möglich ist. Dies wird in der vorliegenden Dissertation durch die vergleichende Analyse der DVD- und der Bälz-Fassung in Ansätzen geschehen, ist jedoch nicht die primäre Intention dieser Arbeit. Allerdings ist noch einmal darauf hinzuweisen, dass in der spärlichen Sekundärliteratur lediglich die gekürzte Fassung besprochen wird und weitgehend sogar

186 Standish, A new history, S. 25.

187 Sensō Eiga DVD Collection, S. 1.

188 Zusätzlich zu den obigen Ausführungen offenbart ein Blick in die Zensurlisten des Jahres 1941 mehrere Versionen des Films: Hier wird u. a. für den 28. Februar 1941 unter der Zensurnummer 5986 mit der Länge von 10 Filmrollen und 2480 m die deutsche Version aufgelistet, Home Ministry Police Affairs Bureau (Hg.), *Eiga kenetsu jihō. Shōwa 16 nen 1 gatsu – 12 gatsu* [Berichte der Filmprüfung. Januar – Dezember 1941], Bd. 36 1986, S. 88. Am 3. Mai wird unter der Zensurnummer 14083 mit derselben Länge die italienische Version gelistet. Dies spricht dafür, dass zumindest was den Schnitt betraf, die Bälz-Version verwendet wurde und sie lediglich mit einer italienischen Tonspur oder italienischen Untertiteln versehen wurde, vgl. Kap. 4.4, ebd., S. 205.

189 Bälz, Erwin Toku, Betr. Die deutsche Fassung des japanischen Fliegerfilms „Moyuru Ohsora“ = „Nippons wilde Adler“, 14. 03. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 55.

der Hinweis auf eine Kürzung fehlt. Dies ist umso gravierender, da *Moyuru ōzora* im Allgemeinen als bedeutendes Dokument der japanischen Filmgeschichte betrachtet wird. Dass sich Deutung und Analyse des Films durch die Hinzuziehung der Szenen, die durch die Bälz-Version erhalten geblieben sind, durchaus verändern können, wird im Laufe der Analyse deutlich werden. Folglich kann diese Teilrekonstruktion dazu beitragen, ein wichtiges Werk der japanischen Filmwelt ein Stück weit zu rekonstruieren – selbst wenn es sich nur um ein paar Minuten handelt, die gerettet werden können. Dadurch wird letztendlich die historische Einordnung, Interpretation und Entstehungsgeschichte von *Moyuru ōzora* präzisiert oder vielleicht sogar revidiert, da die rekonstruierbaren Szenen auch den Plot ergänzen. Als Beispiel sei hier auf die Monografie *The Imperial Screen* von Peter B. High verwiesen, der *Moyuru ōzora* einer kurzen inhaltlichen Analyse unterzieht¹⁹⁰ und dabei besonders ausführlich das Ende des Films und Yukimotos Sterbeszene beschreibt, mit der die Handlung der DVD-Fassung endet. In der Bälz-Fassung jedoch geht der Film anschließend noch weiter. Gleichzeitig muss jedoch im Vorfeld darauf hingewiesen werden, dass keinesfalls alle Szenen, in denen sich die beiden Versionen unterscheiden, im Rahmen dieser Arbeit berücksichtigt werden können. Ein Grund hierfür ist der Umstand, dass sich die Szenen der beiden Filme teilweise nur minimal

190 High, *Imperial*, S. 259–264. Spannenderweise existiert Highs Monografie in zwei Ausgaben: eine japanische (1995) sowie eine englische (2003), High, *Teikoku* und High, *The Imperial Screen*. Der Autor selbst weist darauf hin, dass es sich bei der englischen, späteren Ausgabe keinesfalls um eine wortwörtliche Übersetzung des japanischen Buchs handelt: „Over the past five years, I have had the opportunity to rethink the basis theses of the book, taking into account many of the points raised in the response to the Japanese version. The *Imperial Screen*, while originating as *Teikoku no Ginmaku*, in many ways stands as a new work or, at the very least, a work situated several stages of development beyond the original.“, ebd., S. XIII–XIX. Da sich insbesondere in der Analyse von *Moyuru ōzora* einige Unterschiede zwischen den beiden Ausgaben finden lassen, ist dies eine sehr interessante Aussage. So fehlen im Englischen bspw. die Kritik an den Soundeffekten der Flugzeuge sowie die Besprechung einer Szene, in der die Soldaten Post von der Heimat erhalten, High, *Teikoku*, S. 230; High, *The Imperial Screen*, S. 261. Dagegen wurde die deutsch-italienische Rivalität mit den japanischen Filmen ergänzt, ebd., S. 260. Des Weiteren wurde ein großer Absatz aus dem japanischen Text gestrichen, der sich insbesondere mit Stärken und Schwächen von japanischen Spektakelfilmen (*supekutakuru eiga*) sowie deren Entwicklung beschäftigt. Frühere japanische Filme dieser Art hätten sich auf ein einzelnes historisches Ereignis oder eine bedeutende Person konzentriert, während jüngere Filme versuchten, die geistige Entwicklung eines normalen zeitgenössischen Protagonisten zu skizzieren, High, *Teikoku*, S. 233. Eine detaillierte Analyse und ein Vergleich der japanischen und englischen Ausgabe von Highs Buch soll hier nicht Thema sein, jedoch ist festzuhalten, dass sich insbesondere in seiner Auffassung von *Moyuru ōzora* in der Zeit zwischen der Erstveröffentlichung und der Übertragung ins Englische einige Punkte weiterentwickelt und verändert haben. Die japanische Edition wurde bis heute nicht neu herausgegeben und enthält nach wie vor den Wissensstand von 1995. Aufgrund des leicht unterschiedlichen Inhalts ist also eine Berücksichtigung beider Ausgaben lohnend. Für die vorliegende Arbeit wurde jedoch vorwiegend auf die neuere, englische Ausgabe zurückgegriffen.

unterscheiden. So kann es z. B. vorkommen, dass in Flugszenen lediglich andere Manöver oder Kameraeinstellungen zu sehen sind. Dies alles im Detail zu analysieren ist eine Fleißaufgabe, die hier nicht geleistet werden kann, im Rahmen einer möglichen Teilrekonstruktion der Originalfassung mit der entsprechenden technischen Ausrüstung zum Sichten des Filmmaterials jedoch interessante Perspektiven bietet. Auf dieses Potenzial hinzuweisen, ist ebenfalls das Ziel der vorliegenden Ausführungen.

3.4.1.1 Die Entscheidung für *Moyuru ōzora*

Allein die Zeit, in der *Moyuru ōzora* entstand, gilt als entscheidender Wendepunkt für das Genre des japanischen Kriegsfilms.¹⁹¹ Tōhō versuchte zu dieser Zeit erstmals gezielt sowohl dokumentarisches als auch pseudo-dokumentarisches Filmmaterial in fiktionale Produktionen einzuarbeiten.¹⁹² Dass dies in der japanischen Filmgeschichte an sich kein Novum war, wurde im Kontext der frühen Wochenschauen bereits erläutert (s. Kapitel 2.4). Dennoch wird insbesondere *Moyuru ōzora* von Peter B. High als wichtiger, experimenteller Vorreiter für andere japanische Filmproduktionen aus der Zeit des Pazifischen Kriegs betrachtet, da dokumentarische Filmaufnahmen und Spezialeffekte, z. B. durch den Einsatz von Modellen, eng miteinander verflochten wurden. Noch bedeutsamer sind seiner Ansicht nach jedoch die Einblicke in die Ausbildung der Soldaten, die der Film den Zuschauern bietet.¹⁹³ Beides war für die Auswahl dieses Films für die deutsche Bearbeitung von entscheidender Bedeutung.

Ermöglicht wurde diese Art der Produktion durch die enge Kooperation von Tōhō und dem japanischen Militär.¹⁹⁴ Der Produktionsstab hatte so Zugang zu echten Flug-

¹⁹¹ Erstmals wurde der Hollywood-Begriff ‚spectacular‘ von japanischen Filmkritikern für diese Art Filme verwendet. Tatsächlich wurde sogar *Moyuru ōzora* als erster Spektakelfilm wahrgenommen, High, *The Imperial Screen*, S. 259.

¹⁹² Im Fokus dieser Produktionen stand das Spektakel des Kampfes. Der erste Film dieser Art war *Naval Brigade of Shanghai* des Regisseurs Kumagai Hisatora, der seine Intentionen bei dieser Produktion folgendermaßen zusammenfasste: Die Eliminierung theaterähnlicher Elemente sowie die Struktur einer Wochenschau, die von einem durchgehenden Effekt einer dramatischen Spannung durchwoben sein sollte, Salomon, *Views*, S. 132. Für den Produktionsweg bedeutete dies konkret, dass eng mit den entsprechenden Behörden, insbesondere Militär und Marine, zusammengearbeitet werden musste. Obwohl diese Vorgehensweise nicht die Zufriedenheit der zuständigen Behörden garantierte, wurden die Kriegsfilme von Tōhō nicht nur sehr wohlwollend von offiziellen Stellen aufgenommen, sondern brachten auch große finanzielle Erfolge mit sich, ebd., S. 133–134.

¹⁹³ High, *The Imperial Screen*, S. 263. Auch in dieser Hinsicht sei *Moyuru ōzora* ein Vorreiter für Filme der Zeit des Pazifischen Krieges, in denen das Training zentral für ihre dramaturgische und thematische Struktur wird, ebd., S. 263.

¹⁹⁴ Salomon, *Views*, S. 289.

zeugen sowie zu echten Uniformen und Waffen. Gedreht wurde auf dem Gelände einer realen Flugschule bzw. eines Flugplatzes. Auch die Aufnahmen in China wurden teilweise vor Ort gedreht, während nur sehr wenige Studioaufnahmen verwendet wurden.¹⁹⁵ Auch die im Film dargestellten Siege der japanischen Armee basierten größtenteils auf realen Ereignissen, was ebenfalls entscheidend zum Erfolg des Filmes beitrug.¹⁹⁶

Die Planungen für *Moyuru ōzora* begannen bereits 1937.¹⁹⁷ Erstmals sollte die Luftfahrtabteilung des Heeres als Protagonist fungieren. Am 11. Februar 1940 begannen die Dreharbeiten unter der Regie von Abe Yutaka, am 6. September desselben Jahres wurde der Film vollendet und feierte am 24. September 1940 Premiere.¹⁹⁸ Die japanische Presse war voll des Lobes. In der *Kinema Junpō* beispielsweise wurde betont, dass insbesondere die lange Produktionszeit von insgesamt drei Jahren *Moyuru ōzora* zu etwas Besonderem machten, wirkten alle anderen, kürzer produzierten Filme im Vergleich dazu doch billig und kitschig. Die auf der Leinwand zu sehenden 900 realen Flugzeuge seien einmalig in der japanischen Filmgeschichte, außerdem offenbare die Produktion den Pioniergeist des japanischen Films sowie den technischen Fortschritt der Filmkamera.¹⁹⁹

Unter Berücksichtigung der soeben ausgeführten Aspekte ist es nun nachvollziehbar, warum die Wahl ausgerechnet auf *Moyuru ōzora* fiel. Mit diesem Film konnte Japan dem deutschen Bündnispartner mehrere Aspekte auf einmal demonstrieren: seine überragende filmtechnische Leistung, die überragende moderne Flugzeugtechnik der japanischen Luftwaffe, die Disziplin und Kameradschaft innerhalb der Armee und zuletzt auch die Siege über den chinesischen Feind. Wie es jedoch zu der Entscheidung kam, dass dieser Film Hitler als Geschenk überreicht werden sollte, kann heute anhand des erhaltenen Quellenmaterials nicht mehr nachvollzogen werden. Belegbar ist, dass das

195 Sensō Eiga DVD Collection, S. 1.

196 High, *The Imperial Screen*, S. 261.

197 Salomon, *Views*, S. 268. In der Broschüre von *Sensō eiga* wird der Start der Vorbereitungen im Jahr 1938 angesetzt, Sensō Eiga DVD Collection, S. 1. Drehbuchautor Kitamura Komatsu, eigentlich bei der Shōchiku beschäftigt, wurde mit dem Verfassen eines Drehbuchs beauftragt. Um das Leben der Piloten kennenzulernen, verbrachte er daraufhin zur Vorbereitung einige Zeit an der Flugschule für Kampfpiloten in Kumagaya. Der Drehbuchentwurf Kitamuras missfiel Abe jedoch, er bevorzugte eine andere Handlung und beauftragte deswegen einen anderen Drehbuchautor. Kitamura veröffentlichte daraufhin seinen Drehbuchentwurf als Serienroman in der Zeitschrift *Kingu*, ebd., S. 5. 1940 erschien es auch als gedrucktes Buch, Kitamura, Komatsu, *Moyuru ōzora*, Tōkyō 1940. Inhaltlich unterscheidet es sich in der Tat deutlich von der verfilmten Version: So stehen zwar auch hier die jungen Piloten im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, aber ihre Erlebnisse werden aus der Sicht eines Kriegsberichterstatters geschildert, der die Pilotenstaffel begleitet, ebd.

198 Sensō Eiga DVD Collection, S. 5.

199 Nihon eiga hiyō. *Moyuru ōzora*. [Filmkritik des japanischen Films. *Moyuru ōzora*], in: *Kinema Junpō* (1940) H. 731, S. 32. Bogusław Drewniak zufolge waren außerdem nur wenige Berufsschauspieler beteiligt, Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 837.

Vorhaben erst nach Bälz' Ankunft in Japan beschlossen wurde. Anscheinend war er auch nicht von Anfang an für diese Aufgabe vorgesehen. Stattdessen war die Intention der japanischen Regierung, den Film „in der japanischen Originalfassung ohne Beschriftung und Bearbeitung“²⁰⁰ Hitler zu überreichen. Bälz war von der Tōhō gebeten worden, den Film auf seine Eignung für das deutsche Publikum zu überprüfen. Sein Urteil war eindeutig, und damit stand er nicht allein.

„Der japanische Fliegerfilm ‚Moyuru Ozora‘ wurde in seiner ursprünglichen Gestaltung von verschiedenen Deutschen, die ihn sahen, so auch von dem Vertreter der Ufa, also einem Fachmann, als denkbar ungeeignet, ja geradezu unerträglich für das deutsche Publikum erklärt. Auch manche modern eingestellte [sic] Japaner teilten diese Ansicht.“²⁰¹

Als Begründung nennt Bälz neben der schon angeführten Länge vor allem die emotionale Gestaltung des Films:

„[D]er Film [enthält] sehr viel von dem, was [sic] wir unter ‚Theater‘ im üblen Sinne verstehen. Es ist vieles ‚gestellt‘ und noch mehr ‚in Rührseligkeit gemacht‘, was uns als sentimentaler Kitsch berührt. So waren jene Bilder, wo die Soldaten regelrecht heulten, für uns unerträglich.“²⁰²

Auch an anderer Stelle argumentiert Bälz ähnlich:

„[Abe] hat nun in den eigentlich rein militärischen Stoff für uns geradezu unerträgliche sentimental überdehnte Szenen eingebaut [...]. Dadurch wurde der günstige Eindruck der guten Stellen wieder völlig aufgehoben. [...] [A]us den schneidigen Fliegern wurden rührselig halbwüchsige Jungens, was der Wirklichkeit geradezu widerspricht.“²⁰³

200 Bälz, Erwin Toku, Brief an Richard Foerster, 20. 03. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 41.

201 Bälz, Erwin Toku, Bericht über die Entstehung der deutschen Fassung des japanischen Fliegerfilms „Moyuru Ozora“ (deutscher Titel: „Nippon's wilde Adler“), vermutlich 06. 02. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 161. Bei dem Fachmann der Ufa handelte es sich um Johannes Barth, Bälz, Erwin Toku, Brief an Richard Foerster, 20. 03. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 41. An anderer Stelle spricht Bälz gar von *Moyuru ōzora* in der Originalfassung als einem „Monstrum, denkbar ungeeignet für das deutsche Publikum!!! Daß mir trotzdem gelang, ihn brauchbar zu machen, ist mir eine freudige Genugtuung.“, Bälz, Erwin Toku, Brief an Helmut Werner, 07. 02. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 154.

202 Bälz, Erwin Toku, Betr. Die deutsche Fassung des japanischen Fliegerfilms „Moyuru Ohsora“ = „Nippons wilde Adler“, 14. 03. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 55.

203 Bälz, Erwin Toku, Bericht über die Entstehung der deutschen Fassung des japanischen Fliegerfilms „Moyuru Ozora“ (deutscher Titel: „Nippon's wilde Adler“), vermutlich 06. 02. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 163.

In demselben Schreiben wird deutlich, dass Bälz selbst die Initiative ergriff, um den Auftrag für die Bearbeitung des Films zugesprochen zu bekommen:

„Bei einer Besprechung stellte sich nun heraus, dass der Regisseur Abe, ein sehr netter Mann, gerade auf diese rührseligen Szenen besonders versessen war und sie für die schönsten seines Films hielt. Ich erklärte hierauf, daß – so sehr ich es bedauere – Herr Abe selber für die Gestaltung einer ‚deutschen‘ Fassung nicht in Frage käme, und daß ich meinerseits auch nicht in der Lage sei, mit ihm bei einer solchen Einstellung zusammenzuarbeiten. Es kostete einen außerordentlich schwierigen und langwierigen Kampf, bis die Bearbeitung der deutschen Fassung dem Regisseur genommen und vom japanischen Kriegsministerium im Einverständnis mit der deutschen Botschaft mir übertragen wurde.“²⁰⁴

Bälz selbst war von Beginn an überzeugt, der richtige Mann für diese Aufgabe zu sein:

„[Ich] gab [...] dasselbe Urteil ab wie die anderen deutschen Herren, jedoch mit dem grundsätzlichen Unterschied, daß ich den Film bei einer sachgemäßen Bearbeitung für ganz ausgezeichnet halte. Der Grund für dies zunächst sonderbar anmutende Urteil liegt in meiner Kenntnis der deutschen und japanischen Mentalität sowie der Eigenheiten des hiesigen Spielfilms.“²⁰⁵

3.4.1.2 Die Entstehung von *Nippons wilde Adler*

Wann genau Bälz mit seiner Arbeit an *Nippons wilde Adler* begann, kann nicht mehr genau festgestellt werden. Er selbst sprach im Juni 1941 von einem Arbeitsbeginn vier Monate zuvor.²⁰⁶ Fest steht jedoch, dass er am 5. Februar 1941 die erste Fassung abschloss und wohl zur Eile angehalten worden war.²⁰⁷ Einen Tag später wurde der Film bereits nach Deutschland geschickt,²⁰⁸ sehr zu Bälz' Missfallen, da die Arbeit an *Nippons wilde Adler* in seinen Augen keinesfalls beendet war. Er begann sofort, bei verschiedenen Stellen zu intervenieren, um eine verfrühte Vorführung des Films vor Adolf Hitler zu ver-

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Bälz, Erwin Toku, Brief an Richard Foerster, 05. 06. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 34.

²⁰⁷ Bälz, Erwin Toku, Brief an Dr. Fries, 19. 02. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 77.

²⁰⁸ Bälz, Erwin Toku, Betr. Die deutsche Fassung des japanischen Fliegerfilms „Moyuru Ohsora“ = *Nippons wilde Adler*, 14. 03. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 55.

hindern. Der erste Brief diesbezüglich datiert auf den 7. Februar 1941 und ist an die DJG gerichtet mit der dringenden Bitte, ihn in dieser Hinsicht zu unterstützen.²⁰⁹ Mit demselben Anliegen wandte er sich in den nächsten Wochen auch an die Deutsche Botschaft in Tōkyō, das RMVP, an den japanischen Kriegsminister und Tōhō selbst. Seine Argumente variieren dabei nur wenig: Der Film sei allenfalls roh fertig und bedürfe noch einiger Verbesserungen:

„Die Beschriftung ist teils an falschen Stellen einkopiert, teils fehlen noch welche, was verständlich ist, da die Techniker und die Schriftmaler der deutschen Sprache unkundig sind; weiter fehlt die Ouvertüre zu dem ganzen Film. Dafür wurde eine [sic] zusammengestückelte Musik vorne angefügt. An einigen Stellen ist auch der Schnitt noch verbesserungsbedürftig. Alles in allem ist für den Gesamteindruck die grosse Anzahl kleiner technischer Mängel durchaus störend.“²¹⁰

Die Konsequenzen, wenn *Nippons wilde Adler* in diesem Zustand vorgeführt werden sollte, seien eventuell verheerend für die deutsch-japanischen Beziehungen:

„In diesem Zusammenhange möchte ich auf die ungewöhnliche Bedeutung dieser Filmvorführung hinweisen: Zur Zeit besteht das Waffenbündnis zwischen Deutschland und Japan. Das Fundament dieses Bündnisses bildet das Vertrauen auf die Stärke der gegenseitigen Wehrmacht. In Deutschland hatte man bisher keine Gelegenheit, einen persönlichen Eindruck vom japanischen Militär zu gewinnen. Hier, in diesem Film, geschieht das zum ersten Mal und ich glaube sagen zu können, so wie er sich in der deutschen Fassung bietet, ist er eindeutig klar und stark. Umso bedauerlicher wäre es, wenn dieser aus Mängeln, die sich leicht beheben lassen, beeinträchtigt wird.“²¹¹

209 Bälz, Erwin Toku, Brief an Richard Foerster, 07.02.1941, BACh R 64-IV / 59, fol. 59. Als wie dringend Bälz diese Angelegenheit betrachtete, zeigt sich auch in der folgenden Bitte, die er gleichzeitig an Helmut Werner von der DJG richtete: „Bitte lassen Sie den beiliegenden Bericht abschreiben und leiten Sie ihn den zuständigen Stellen zu. (bitte keine vergessen!!!) Tempo! Tempo! Es eilt! Es brennt!“, Bälz, Erwin Toku, Eilt!, 06.02.1940, BACh R 64-IV / 159, fol. 160. Gemeint ist hierbei der bereits zitierte Bericht vom 6. Februar 1941, Bälz, Erwin Toku, Bericht über die Entstehung der deutschen Fassung des japanischen Fliegerfilms „Moyuru Ozora“ (deutscher Titel: „Nippon's wilde Adler“), vermutlich 06.02.1941, BACh R 64-IV / 159. Die Hervorhebung ist aus der Originalquelle übernommen.

210 Bälz, Erwin Toku, Brief an Dr. Fries, 19.02.1941, BACh R 64-IV / 159, fol. 77. Auch im Schreiben an den japanischen Kriegsminister weist Bälz auf die mangelhaften bzw. fehlenden Beschriftungen hin, die teilweise auch zum Verständnis des deutschen Publikums noch ergänzt werden müssten, Bälz, Erwin Toku, Brief an Kriegsminister Tojo, 21.02.1941, BACh R 64-IV / 159, fol. 73.

211 Bälz, Erwin Toku, Brief an Dr. Fries, 19.02.1941, BACh R 64-IV / 159, fol. 77. Ähnlich äußerte sich Bälz erneut gegenüber dem japanischen Kriegsminister: „Und ich glaube, dass auch Sie, Exzellenz,

Auch gegenüber der Firma Tōhō plädierte Bälz dafür, dass „de[r] erst[e] japanisch[e] Film, der von der Toho in Deutschland gezeigt wird, in der denkbar besten Fassung“²¹² vorgeführt werden müsse. Hier beschränkte er sich jedoch keinesfalls auf die politischen Konsequenzen, sondern argumentierte auch wirtschaftlich und unterbreitete der Firma einen Vorschlag:

„1.) Die eine verbesserte Kopie gilt als persönliche [sic] Geschenk vom japanischen Kriegsministerium an den Führer. 2.) Das bearbeitete Negativ wird an das deutsche Propaganda-Ministerium [...] geschenkt [sic], mit der Bedingung, dass die Reineinnahmen auf einen Sonderfonds kommen, der ausschließlich für Förderungen der deutsch-japanischen Filmbeziehungen benutzt wird. Und ich verbürge mich meinerseits [sic], dass ein Teil dieses Betrages zur Beschaffung von Rohfilmen und Apparaturen für ihre Gesellschaft TOHO verwendet wird.“²¹³

So könne Bälz' Meinung nach ein Problem der japanischen Filmindustrie gelöst werden: Zum damaligen Zeitpunkt konnten weder Rohfilmmaterial noch Filmapparate aus Deutschland und USA nach Japan importiert werden.²¹⁴ Der Grund für diesen Vorschlag findet sich wiederum in einem Schreiben an die DJG, in dem zum einen „Kompetenzschwierigkeiten“²¹⁵ als Grund für die sich hinziehende Frage der endgültigen Bearbeitung genannt werden, aber auch, dass es „vorn und hinten an Film-Rohmaterial“²¹⁶ mangle. „Ich benötige aber zur Verbesserung der Wilden Adler unbedingt ca. 3000 Meter Positiv Material!“²¹⁷ Auch hier betonte er aufs Neue, dass mit der deutschen Adaption Hitler nicht nur zum ersten Mal einen Eindruck vom japanischen Militär bekäme, sondern dass es sich sogar um den ersten japanischen Film überhaupt handle, den er zu sehen bekäme. Daher sei es sowohl im Interesse des japanischen Militärs als auch des ja-

die Ansicht teilen werden, dass es nicht im Sinne der japanischen Militärleitung liegen kann, etwas Unfertiges als Geschenk dem Führer zu überreichen, vielmehr bin ich überzeugt, dass Sie das qualitativ Beste für einen solchen Zweck als geeignet halten.“, Bälz, Erwin Toku, Brief an Kriegsminister Tojo, 21. 02. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 73.

212 Bälz, Erwin Toku, Brief an Präsident Uemura von Toho, 27. 02. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 71. Die Hervorhebung wurde aus der Originalquelle übernommen.

213 Ebd. Die Hervorhebungen wurden aus der Originalquelle übernommen.

214 Ebd.

215 Bälz, Erwin Toku, Brief an Helmut Werner, 19. 02. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 76.

216 Ebd.

217 Bälz, Erwin Toku, Brief an Dr. Fries, 19. 02. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 76. An anderer Stelle ergänzte Bälz diese Forderung noch um 7000 Meter Negativ-Material, Bälz, Erwin Toku, Telefongespräch an die deutsch-japanische Gesellschaft, Berlin, 05. 03. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 68.

panischen Filmwesens, mit der Vorführung noch zu warten, bis eine verbesserte Version angefertigt worden sei, die bis April in Deutschland sein könne.²¹⁸

Diese Entscheidung zog sich jedoch noch einmal einige Wochen hin. Anfang März beklagte Bälz noch den Umstand, dass ihm keine Gelegenheit gegeben werde, „den Film vollends noch fertig zu machen, sodass er technisch einwandfrei vorgeführt werden kann.“²¹⁹ Mitte März besserte sich seine Situation etwas: Immerhin konnte er zwei Herren im Kriegsministerium davon überzeugen, „dass ein Film, der dem Führer vorgeführt wird, unbedingt in einwandfreier Fassung gezeigt werden muss.“²²⁰ Da das Kriegsministerium noch eine Kopie von *Nippons wilde Adler* besäße, würde es eine Vorführung für die Deutsche Botschaft organisieren, von der wiederum die Entscheidung abhängen werde, ob noch weitere Verbesserungen vorgenommen werden müssten oder nicht. Im Vorfeld dieser Vorführung appellierte Bälz erneut an Oberstleutnant Niemitsch, der sich zu diesem Zeitpunkt beim Luftattaché der Deutschen Botschaft in Tōkyō aufhielt, ihn zu unterstützen und zu verhindern, dass Hitler den noch nicht fertigen Film zu sehen bekäme. Auch hier kommt wieder die Bedeutung für die deutsch-japanischen Beziehungen zum Tragen:

„Der Grund [sic], dass dieser Film überhaupt dem Führer vorgeführt werden kann, verdankt er ja nicht seiner Qualität, sondern lediglich dem politischen Umstand: dem deutsch-japanischen Waffenbündnis. Es ist meines Erachtens ein Missbrauch der Gunst dieses Umstandes, wenn der Film nun in einer ‚erträglich‘ [sic] Fassung vorgeführt wird.“²²¹

Ob diese Vorführung tatsächlich stattgefunden hat bzw. wie das Urteil des Publikums ausfiel, kann leider aus dem vorhandenen Quellenmaterial nicht mehr nachvollzogen werden. Tatsache ist jedoch, dass auch in Deutschland zwei interne Vorführungen des Films anberaumt wurden. In den Unterlagen der DJG heißt es dazu: Das japanische Ministerium bitte darum, „dass Herr Admiral Förster [sic] die Eignung als Führer-Geschenk prüfen möchte; im letzten Moment seien dem japanischem Ministerium Be-

218 Bälz, Erwin Toku, Telefongespräch an die deutsch-japanische Gesellschaft, Berlin, 05.03.1941, BAArch R 64-IV / 159, fol. 67–68.

219 Bälz, Erwin Toku, Brief an Helmut Werner, 06.03.1941, BAArch R 64-IV / 159, fol. 63.

220 Bälz, Erwin Toku, Betr. Die deutsche Fassung des japanischen Fliegerfilms „Moyuru Ohsora“ = „Nippons wilde Adler“, 14.03.1941, BAArch R 64-IV / 159, fol. 55. Allerdings, so Bälz an gleicher Stelle, sei ein dritter Herr anderer Meinung und hätte verkündet, „wenn er ‚einigermaßen erträglich‘ sei, soll man ihn jetzt so vorführen lassen.“ ebd., fol. 56.

221 Ebd., fol. 56. Die Hervorhebungen befinden sich handschriftlich auch in der Originalquelle.

denken gekommen.“²²² Die erste Aufführung ist für den 10. März 1941 dokumentiert. Dort erhielt *Nippons wilde Adler* ein eher durchwachsenes Urteil. Im Allgemeinen sei der Film zwar gut, jedoch habe er einige technische Mängel, die sich insbesondere bei den Atelieraufnahmen zeigten. Die Aufnahmen des als Höhepunkt konzipierten Luftkampfes zwischen der chinesischen und japanischen Luftwaffe wurden gar als „ausgesprochen schlecht“²²³ abgewertet. Dennoch habe der Film insgesamt einen recht guten Eindruck gemacht: Die Musik sei dem europäischen Ohr angemessen, die deutsche Beschriftung sei leserlich und verständlich, der Ton ebenfalls in Ordnung.²²⁴ Eine zweite Sichtung wurde für den 30. Mai angesetzt.²²⁵ Offenbar war auch diese Vorführung Erwin Toku Bälz' Einsatz zu verdanken. Der Vehemenz nach zu urteilen, mit der er sich auch Mitte / Ende März 1942 in Japan noch für die Verbesserung seines Films einsetzte, ist durchaus anzunehmen, dass er mit dem Urteil, Musik, Ton und Beschriftungen seien in Ordnung, nicht einverstanden war. „Im Sinne von Herrn Bälz war wiederholt versucht worden, [...] Offiziere des Japanischen Militärbüros zu einer zweiten Besichtigung des obengenannten Films aufzufordern. [...] Heute meldete sich das Militärbüro nun selbst [...] und bat um Festsetzung einer Aufführung [...].“²²⁶ Dieses Mal wurden acht Herren der japanischen Seite eingeladen.²²⁷ Die Entscheidung des Militärbüros bezüglich des „ursprünglichen Plan[s] einer nochmaligen Verbesserung des Films und der Ueberreichung [sic] dieser verbesserten Fassung an den Führer soll nach interner japanischer Besprechung erfolgen.“²²⁸ Das Ergebnis dieser Besprechung wurde auch hier leider nicht überliefert, sodass folglich keine definitive Aussage darüber getroffen werden kann, ob Bälz sich mit seinen Verbesserungswünschen durchsetzen konnte oder nicht. Da die Premiere des Films jedoch eine knappe Woche später erfolgte, ist davon auszugehen, dass Bälz nach der zweiten Vorführung keine Änderungen mehr vornahm. Hierfür spricht auch die Tatsache, dass er den Film noch am Premiertag in einem Brief an die

222 Aktennotiz. Film als Führer-Geschenk, 05. 03. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 146.

223 Aktennotiz! Filmvorführung „Nippons wilde Adler“ im Hause der Tobis am 10. 3. 41, 11. 03. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 145.

224 Ebd. Anwesend waren insgesamt 16 Herren, darunter vorwiegend Deutsche (u. a. Vertreter der DJG sowie der Attaché-Gruppe). Nur drei waren Japaner. Insofern lag für diese Vorführung die Entscheidung, ob der Film in der vorliegenden Fassung aufgeführt werden konnte oder nicht, wohl eher auf deutscher Seite.

225 Werner, Helmut, Aktennotiz betr. Kriegsfilm „Nippons wilde Adler“, 28. 05. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 141.

226 Ebd.

227 Werner, Helmut, Aktennotiz. Betr. Nippons wilde Adler, 03. 06. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 139.

228 Dieses Mal lag die Entscheidungsgewalt also auf japanischer Seite, ebd.

DJG nach wie vor als nicht fertig bezeichnete.²²⁹ Auch die Analyse wird diese Annahme bestätigen.

Bälz' Arbeit jedenfalls war mit der Bearbeitung von *Moyuru ōzora* mitnichten abgeschlossen. In einer in den Unterlagen der DJG kopierten Meldung des Nachrichtendienstes des Japanischen Vereins in Deutschland vom 14. Januar 1941 findet sich neben dem Hinweis, dass Japan plane, nicht nur *Moyuru ōzora*, sondern auch *Nishizumi sensha chō den* Hitler als Geschenk zu überreichen, auch der Vermerk, dass die „Übergabe nach einer Zeitungsmeldung an Herrn Bälz erfolgt sein“²³⁰ solle. Offenbar herrschte von deutscher Seite noch Unklarheit über das genaue Prozedere. Jedoch ist sicher, dass Bälz die Ansprache verfasste, die Generalleutnant Yamashita bei der Überreichung des Films an Hitler halten sollte:

„Vor bald einem halben Jahr schloss das deutsche Reich unter der Führung Eurer Exzellenz ein Waffenbündnis mit meinem Vaterlande, dem japanischen Reich. Leider [...] war für Eure Exzellenz, wie für das deutsche Volk[,] keine Gelegenheit geboten, aus eigener Anschauung ein Bild von dem Waffenverbündeten zu gewinnen, insbesondere von dem wesentlichen Element des Bündnisses: von seinem Heer. Die einzige, wenn auch unzulängliche Möglichkeit, eine solche Vorstellung zu vermitteln, erscheint mir [...] durch den Film gegeben. Aus diesem Grunde gestatte ich mir, im Auftrag der japanischen Heeresleitung, ein Filmwerk über unser Heer – besonders über seine jüngste Waffengattung, die Luftwaffe – Ihnen [...] sowie dem deutschen Volke als Geschenk ergebenst zu überreichen [...].“²³¹

Darüber, ob die Rede tatsächlich in dieser Form vorgetragen wurde, liegen leider ebenso wenig Informationen vor wie über Ort und Zeit der Übergabe des Films an Adolf Hitler. Allerdings zeigt bereits die Vorbereitung der Ansprache, dass zumindest bis zu einem

229 Offen bleibt jedoch, ob Bälz bis zu diesem Zeitpunkt bereits eine Verbesserung vorgenommen hatte. Die Formulierung „definitive Verbesserung“, die er in diesem Brief verwendete, lässt dies vermuten. Als momentanen Grund für die mangelnde Kooperation von Seiten Tōhō werden hier finanzielle Gründe angedeutet, da Bälz hoffe, von Tōhō demnächst die „geringen Auslagen für die endgültige Fassung zur Verfügung“ gestellt zu bekommen, Bälz, Erwin Toku, Brief an Richard Foerster, 05.06.1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 34.

230 Nachrichtendienst des Japanischen Vereins in Deutschland, Abschrift! Japanische Filme für den Führer, 14.02.1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 149. Im Kontext von *Nishizumi* wird jedoch nicht genauer definiert, wem der Film geschenkt werden sollte – ob Goebbels oder Hitler, bleibt an dieser Stelle also offen. Interessanterweise wird jedoch explizit darauf hingewiesen, dass beide Filme auch dem Duce geschenkt werden sollten.

231 Bälz, Erwin Toku, Entwurf zur Ansprache an den Führer bei Überreichung des Film-Geschenks, 07.02.1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 153.

gewissen Grad auch hier ein festlicher Akt geplant gewesen sein muss. Die Stellung von Erwin Toku Bälz als deutsch-japanischer Kulturvermittler und deutscher Filmgesandter in Japan wurde aufs Neue gefestigt.

Das Ergebnis seiner Bearbeitung wird von Bälz selbst folgendermaßen zusammengefasst:

„Ich habe nun diese negativen Seiten des Films auf ein Minimum zurückgedrängt, so weit dieses überhaupt möglich war. Die Gesamtlänge ist auf 1 ½ Stunden gekürzt. Dadurch hat das Ganze Tempo bekommen. Ausserdem war ich bemüht, die Eigenart des japanischen Soldatentums mit der Betonung des Opfergedankens besonders herauszuarbeiten.“²³²

Des Weiteren bemühte sich Bälz nicht nur darum, den dokumentarischen Charakter von *Moyuru ōzora* zu erhalten, sondern ihn gar zu verstärken, offenbar mit Erfolg, wie ein abschließender Blick in die deutsche Presse zeigen wird (s. Kapitel 3.4.1.3).

Die nächsten Kapitel dieser Dissertation widmen sich einer detaillierten Analyse, mit welchen Mitteln Bälz arbeitete, welche Unterschiede zwischen DVD- und Bälz-Fassung festzustellen sind und welche Rückschlüsse sich für die Originalversion daraus ableiten lassen. Wie bereits ausgeführt, wird dabei auch die Filmmusik ein wichtiger Bestandteil der Überlegungen sein.

3.4.1.3 Vergleichende Analyse: *Moyuru ōzora* und *Nippons wilde Adler*

Ouvertüre und Teil 1: Die Ausbildung an der Flugschule

Dass weite Teile von *Moyuru ōzora* bzw. *Nippons wilde Adler* ohne musikalische Gestaltung sind, wurde bereits erwähnt. So treten stellenweise nicht nur die Dialoge, sondern auch die natürlichen Umgebungsgeräusche, wie z.B. das Motorendröhnen der Flugzeuge, in den Vordergrund. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf die Arbeit Gunter Grolls verwiesen:

„Bietet somit die Musik als Teil der Filmhandlung zwar filmische Möglichkeiten, so wird sie doch immer eine stilistische Gefahr bleiben. Sie wird vorsichtig und sparsam angewendet werden müssen. Wichtig und nötig ist dagegen die Rolle der filmischen Begleit-

²³² Bälz, Erwin Toku, Betr. Die deutsche Fassung des japanischen Fliegerfilms „Moyuru Ohsora“ = „Nippons wilde Adler“, 14. 03. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 55.

musik. [...] Sie hat den Sinn, die Bildfolge zu steigern und das Optische zu intensivieren.“²³³

Weiter schreibt Groll: „Je realistischer ein Film ist, desto vorsichtiger muß die Begleitmusik sein.“²³⁴ Er warnt also deutlich vor dem unrealistischen Charakter, den die Begleitmusik (der sog. Score) in sich trage. Dies wird insbesondere bei der Bälz-Version eine besondere Rolle spielen. Ebenso bedeutsam ist die Aussage Grolls, dass die Begleitmusik die Realität nicht realer, wohl aber die Unwirklichkeit einer Szene noch unwirklicher machen könne.

„Es liegt in ihrem Wesen, ein Bild eher von der Realität zu lösen, als es ihr näher zu rücken. Solange also etwa eine Maschine als reale Maschine gezeigt wird, ist ihr wirkliches Geräusch wirksamer und eindringlicher als alle musikalische Untermalung.“²³⁵

Die Auffassung, dass Geräusche im Film maßgeblich zur Realitätsempfindung beitragen, findet sich auch noch in der heutigen Forschungsliteratur.²³⁶ So betont auch Pietsch, dass bei „ausbleibender Musik, bei Stille, [...] Geräusche und das Phänomen des sprachlichen Klangs eine besondere Bedeutung“²³⁷ erhielten. In den von ihm untersuchten deutschen Filmen werden Geräusche vorwiegend zum Zwecke der Realitätsillusion eingesetzt.²³⁸ Dieselbe Funktion haben Geräusche auch bei den hier besprochenen Filmen inne, wie die Analysen zeigen werden.

Ist dieser Aspekt für die Filmhandlung von herausragender Bedeutung, so sieht die Sache bei der musikalischen Eröffnung eines Films natürlich anders aus. Der DVD- wie auch der Bälz-Version ist eine musikalische und filmische Ouvertüre gemeinsam, deren Funktion es ist, „das Aufführungsereignis zu eröffnen, die Aufmerksamkeit des Publikums zu sammeln und auf die Handlung vorzubereiten.“²³⁹ In der DVD-Fassung ist sie

233 Groll, Film, S. 106–107.

234 Ebd., S. 108–109.

235 Ebd., S. 109.

236 Gleichmann, Andi, Sounddesign beim Fernsehen am Beispiel des Senders ProSieben, in: Neubauer / Wenzel (Hg.), Nebensache Musik, S. 67.

237 Pietsch, Tönende Verführung, S. 338.

238 Ebd., S. 340.

239 Henzel, Einleitung, S. 101. Seiner Meinung nach ist die Beziehung zwischen einer Ouvertüre und einem Film äußerst komplex. Natürlich gibt es den explizit als Ouvertüre betitelten Satz einer Filmkomposition, „der vor den Haupttiteln und dem Beginn der Filmhandlung erklingt und ein Kennzeichen v. a. des amerikanischen Monumentalfilms der 1950er und 1960er Jahre ist.“ Sie umfasse aber auch Musik, „die die Funktion der Ouvertüre in einem Film bzw. bei einer Filmvorführung übernimmt und hierbei nicht unbedingt ein selbstständiger Satz sein muss.“, ebd., S. 101.

ca. 2 Minuten 30 Sekunden lang und setzt unmittelbar vor dem Aufblenden des Firmenlogos von Tōhō ein. Der militärische Charakter der Musik wird sofort deutlich.²⁴⁰ Dominierend sind Fanfaren in den Blechbläsern, unterlegt mit Pauken, Trillern und Läufen hoher Holzbläser sowie Streichern. Auf diese Art offenbart die Musik direkt zu Beginn den dramatischen Charakter des Films. Bei ca. 58 Sekunden ist eine Zäsur hörbar: Die dramatischen, schnellen Streicherbewegungen treten in den Hintergrund, dominierend wird jetzt ein martialischer Rhythmus.²⁴¹ Durch neue Triller in den Streichern wird diese deutliche, rhythmische Struktur schließlich wieder aufgebrochen. In den einzelnen Stimmen erklingen Motivbausteine sowohl des zweiten, rhythmisch geprägten, als auch des ersten, deutlich dramatischeren Teils. Die Musik fächert sich auf und wird gleichzeitig immer ruhiger und leiser.²⁴² Diese Passage bildet die Überleitung zum dritten Teil der Ouvertüre, die nach einer weiteren, deutlichen Zäsur in der Musik beginnt.²⁴³ Anstelle der militärischen und martialischen Klänge erklingt nun ein getragener Choral, vollständig im legato, ohne rhythmische Untermalung und weitgehend unisono. Dieser Wechsel im Charakter ist nicht nur deutlich hörbar, sondern auch sichtbar, denn anstelle der Namen der am Film beteiligten Personen ist nun eine Widmung an die gefallenen Soldaten zu lesen. Diese wird von Bälz übernommen und folgendermaßen übersetzt:

„DEN GEISTERN DER GEFALLENEN; DIE DURCH IHREN OPFERTOD ZU DES
REICHES EWIGEN GRUNDMAUERN WURDEN
DEN HEILIGEN SEELEN DER WILDEN ADLER DES HEERES SEI IN EHRERBIE-
TUNG DIESES WERK ALS OPFERGABE DARGEBRACHT“²⁴⁴

Ein Vergleich mit der Widmung in der DVD-Fassung zeigt, dass Bälz vom japanischen Originaltext abwich, der sich wörtlich in etwa folgendermaßen übersetzen lässt: „Ich

²⁴⁰ Für die Analyse sei darauf hingewiesen, dass kein Notenmaterial zur Verfügung stand. Folglich basieren die nun folgenden musikwissenschaftlichen Ausführungen lediglich auf dem Gehör.

²⁴¹ Dieser wird erzeugt durch Viertel-Tonrepetitionen im geraden Vierviertel- bzw. Zweivierteltakt, die sowohl von den Streichern, Pauken als auch von den Bläsern gespielt werden. Der Kontrast zwischen dominanten Blechbläser-Fanfaren und schnellen, dramatischen Streicherbewegungen wird dadurch zunächst vollständig aufgehoben. Über diesen Marschrhythmus hinweg wird von den Holzbläsern (Klarinetten und Fagotte) ein zweites, kurzes rhythmisches Motiv gelegt, das mehrfach repetiert wird, bis schließlich in den Streichern und Blechbläsern eine neue Melodie erklingt, die ebenfalls sehr rhythmisch geprägt ist und die nächsten Takte dominiert.

²⁴² Dieser Effekt wird sowohl durch das piano-Spiel der einzelnen Stimmen erzeugt als auch durch das Aufbrechen des Klangkörpers in einzelne Stimmen sowie längere Notenwerte, so dass die Musik innezuhalten scheint.

²⁴³ Abe, *Moyuru ōzora*, TDV 25181D, 00:02:15.

²⁴⁴ Bälz, Erwin Toki, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV/159, fol. 102. Die Betonung mit Großbuchstaben wurde hier aus dem Film übernommen.

widme dieses Stück dem heroischen Geist der wilden Adler des Landes, die seit vielen Jahren Pfeiler des Reiches sind und wie Götter verehrt werden.“²⁴⁵ Deutlich wird hier, dass Bälz in diesen ersten Minuten des Films bereits stärker den Aspekt der Opferbereitschaft betonte sowie ein religiöses Element integrierte. Das japanische Wort ‚arawashi‘ im Original wird von Bälz korrekt mit ‚wilde Adler‘ übersetzt. Hier wird deutlich, dass Bälz den Titel des Films nicht zufällig wählte, sondern dass es sich um eine zeitgenössische Bezeichnung für die Kampfpiloten des japanischen Heeres handelte.

Auffällig ist hier, dass der Wechsel in der Musik noch in der Abblende vor einer schwarzen Leinwand erfolgt, sodass der Zuschauer noch vor Aufblenden der Widmung durch den sakralen Charakter der Musik auf sie vorbereitet wird. Musik kann nicht nur neutralen Bildern eine inhaltliche Bedeutung verleihen, sondern auch gerade im Falle einer Ouvertüre das Publikum auf das emotionale Klima eines Films oder zumindest der ersten Szenen einstimmen.²⁴⁶ Dies trifft auf *Moyuru ōzora* zu: Die Ouvertüre vereint in sich die Stärke des japanischen Militärs durch den martialischen, dramatischen Charakter, aber auch den religiösen Aspekt der Heldenverehrung durch den eingebetteten, deutlich von der restlichen Musik abgesetzten Choral.

In der Bälz-Fassung wurde die Ouvertüre dem Gehör nach auf der musikalischen Ebene identisch wiederverwendet. Allerdings gibt es dennoch einige kleine Unterschiede, was die bildliche Anordnung bzw. den Schnitt betrifft. So ist bei *Nippons wilde Adler* auffällig, dass die ersten 40 Sekunden des Films stumm und ohne musikalische Untermalung sind. Dies bedeutet keinesfalls, dass die Bilder während dieser Passage des Films zu unwichtig gewesen wären, um musikalisch unterlegt und hervorgehoben zu werden, ganz im Gegenteil: Innerhalb dieser 40 Sekunden erscheint neben der ersten Nennung der Firma Tōhō und dem Titel des Films auch eine Widmung an Adolf Hitler und das deutsche Volk:

„DIESES FILMWERK WURDE DEM FÜHRER UND DEM DEUTSCHEN VOLKE ALS GESCHENK VON DER JAPANISCHEN HEERESLEITUNG IM ZEICHEN DES DEUTSCH-JAPANISCHEN WAFFENBÜNDNISSES ÜBERREICHT. ES WURDE HERGESTELLT MIT DER UNTERSTÜTZUNG DER JAPANISCHEN HEERESLEITUNG UND UNTER AUFSICHT DER LUFTFAHRTINSPEKTION DES JAPANISCHEN HEERES.“²⁴⁷

²⁴⁵ Eigene Übersetzung, Abe, Yutaka / Bälz, Erwin Toku, *Nippons wilde Adler*. (1942), F-R 1, 00:02:054–00:03:14. Der Film wird künftig zitiert unter Abe / Bälz, NwA.

²⁴⁶ Kinsky-Weinfurter, *Filmmusik*, S. 86–87.

²⁴⁷ Bälz, Erwin Toku, „*Nippon's wilde Adler*“. Textbuch, BArch R 64-IV/159, fol. 89–90. Die Großschreibung wurde aus der Quelle übernommen.

Des Weiteren ist darauf hinzuweisen, dass die Musik keinesfalls passend zu einer Überblende einsetzt, sondern im Gegenteil ohne eine erkennbare Zäsur im Film, die den musikalischen Beginn an genau dieser Stelle rechtfertigen würde. Der Einsatz wirkt auf den ersten Moment also beinahe willkürlich. Ein möglicher Grund hierfür ist die unterschiedliche Länge des Vorspanns der beiden Fassungen: In *Nippons wilde Adler* dauert er knappe 40 Sekunden länger als in der DVD-Version. Dies stimmt mit den 40 Sekunden überein, die stumm und ohne musikalische Untermalung sind. Die unterschiedliche Länge resultiert also aus den ersten Anpassungen für das deutsche Publikum, die Bälz vorgenommen hat. Ergänzt wurden nicht nur die bereits zitierte Widmung an Hitler und das deutsche Volk, sondern auch einige Erläuterungen japanischer Eigenheiten, die zum Verständnis des Films als notwendig erachtet wurden.²⁴⁸ Zudem ersetzte Bälz die vorbeigleitenden Namen der Schauspieler durch Porträtaufnahmen der wichtigsten Personen im Film, während zu jedem Charakter passend sein Name, sein militärischer Rang sowie der Name des Schauspielers eingeblendet wird. Diese Vorgehensweise war wohl dazu gedacht, bereits im Vorfeld die Protagonisten zu etablieren. Aus demselben Grund lässt sich vermutlich die Tendenz im weiteren Verlauf der Bälz-Version erklären, sich stärker auf einige wenige Charaktere zu beschränken als in der DVD-Fassung. Mehr Details hierzu werden im weiteren Verlauf der Analyse genannt.

Besonders aufschlussreich ist, dass Bälz den Vorspann nutzte, um das Genre des Kulturspielfilms zu erläutern und den Inhalt von *Nippons wilde Adler* für das Publikum zusammenzufassen. Dabei steht weniger die detaillierte Handlung im Fokus als vielmehr die zentrale Aussage des Films. Auf folgende Äußerung ist dabei besonders hinzuweisen:

„Dieser Film ist für Japan hergestellt. Er soll in einer neuartigen Film-Form als KULTUR-SPIELFILM das Leben und Schicksal von Heeresfliegern von ihrer Ausbildung bis zum Einsatz an der Front mit seinen Kämpfen und Opfern in anschaulichen Bildern vermitteln.“²⁴⁹

Hier ist auffällig, dass Bälz wie erwähnt zum einen das vorgeblich neue Filmformat des Kulturspielfilms einführt und durch die Großschreibung noch einmal extra betonte. Zum anderen ist der explizite Hinweis darauf, dass der Film für Japan hergestellt worden

²⁴⁸ Zu erwähnen ist hier bspw. die Sitte, immer zuerst den Familien- und dann den Vornamen zu nennen oder den Familiennamen als Rufnamen zu nutzen, ebd.

²⁴⁹ Abe/Bälz, NwA, 1942, F-R 1, 00:01:26; Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV/159, fol. 98. Die Betonung durch Großschreibung ist aus der Quelle übernommen. Interessant ist hier, dass Bälz im Textbuch den Begriff ‚Kultur-Spielfilm‘ lediglich unterstrichen, nicht aber in Großbuchstaben gesetzt hat. Hier ist im fertigen Film also eine Steigerung der Betonung festzustellen.

sei, äußerst aufschlussreich: Hier leugnete Bälz ebenfalls, dass *Nippons wilde Adler* speziell für den deutschen Markt bearbeitet wurde. Seine Beteiligung wurde so von ihm selbst auf Einfügung und Bearbeitung der Untertitel reduziert. Dass der Film gekürzt oder anderweitig angepasst wurde, wird vollständig verschwiegen. Dies bestätigt die Darstellung in der deutschen Presse und ebenfalls den dokumentarischen, original-japanischen Charakter des Films (s. Kapitel 3.4.1.3). Weiter heißt es nach einer kurzen inhaltlichen Zusammenfassung:

„Er ist daher besonders geeignet, uns einen Einblick zu gewähren in das Leben der japanischen Soldaten, und uns seine innere und äussere Haltung, seine Disziplin und Anspruchslosigkeit, seine Befehls- und Sprechweise zu zeigen, und nicht zuletzt seine menschlichen Seiten. Weiterhin veranschaulicht er uns den Geist der Kameradschaft, das Verhältnis vom Schüler zum Lehrer, als dem ‚zweiten Vater‘, die religiöse Verehrung des Reiches und des Reichsoberhauptes, insbesondere den alt-japanischen Offiziersgeist, den ‚Bushidō‘: die Heiligkeit der Opfer der für das Vaterland Gefallenen, und den Glauben an die Wesenseinheit vom Leben und dem Tod.“²⁵⁰

Hier fasste Bälz also die Punkte zusammen, die das deutsche Publikum von dem Film lernen und erfahren sollte und die daher auch in seiner Adaption im Vordergrund stehen. Der Wechsel vom Militärmarsch zur Hymne erfolgt wie auch in der DVD-Fassung passend bei der Widmung an die Gefallenen.²⁵¹

Aus der Verwendung der Ouvertüre bei Bälz lässt sich also ableiten, dass nicht eigens für die deutsche Fassung neue Musik komponiert wurde, sondern der japanische Score ausreichen musste. Bälz musste die Ouvertüre also zeitversetzt beginnen lassen, um zum einen den Wechsel zur Widmung abzugleichen und zum anderen den Beginn der eigentlichen Handlung. Daher sind die ersten 40 Sekunden des Films völlig stumm. Möglicherweise war dies einer der Punkte, die er gern noch vor der Vorführung in den deutschen Kinos korrigiert hätte, wofür auch spricht, dass keine weiteren Änderungen mehr vorgenommen wurden. Seine Aussage gegenüber dem RMVP, dass noch eine Ouvertüre fehle und eine zusammengestückelte Musik vorne eingefügt worden sei, unterstreicht diese

250 Bälz, Erwin Toku, „Nippons wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 100–101; Abe / Bälz, NwA, 1942, F-R 1, 00:02:09–00:02:30.

251 Im Vergleich zur DVD-Fassung gibt es an dieser Stelle in Bezug auf die Filmmusik einen minimalen Unterschied: Der Übergang ist nun synchron mit der Ab- und Auflende, was bedeutet, dass die ersten Töne der Hymne genau mit dem Erscheinen des Textes auf der Leinwand erklingen und nicht mehr wie zuvor bei noch dunklem Bild. Dies wiederum hat zur Folge, dass Wechsel und Zäsur durch die Musik weiter deutlich wahrnehmbar sind, der sakrale Charakter der Musik die Widmung jedoch nicht mehr vorbereiten kann.

Annahme ebenfalls.²⁵² Außerdem wird deutlich, dass Bälz die Widmung musikalisch genauso in den Fokus der Zuschauer rücken wollte wie der ursprüngliche Komponist. Daher war diese Zäsur wichtiger als ein passender Einstieg der Musik zu Beginn.

Unmittelbar im Anschluss an die Ouvertüre erfolgt zunächst eine Überblende zum Exerzierplatz der Flugschule, wo gerade eine Andacht stattfindet.²⁵³ Diese Szene ist in beiden Fassungen nun ohne Begleitmusik, lediglich die gesprochenen Dialoge sind zu hören. Der nächste musikalische Einsatz erfolgt jedoch recht schnell, als nach dem Appell zur schweigenden Andacht aufgerufen wird. Auch hier erklingt nun eine getragene Hymne mit legato-Orchesterklängen im unisono.²⁵⁴ Diese Szene ist gleichfalls ein Beleg dafür, dass nicht eigens neue Musik komponiert wurde bzw. der vorhandene Score nicht einmal der gekürzten Fassung angepasst wurde. *Moyuru ōzora* und *Nippons wilde Adler* sind an dieser Stelle erneut unterschiedlich lang: Die Andacht dauert in der DVD-Fassung 1 Minute und 12 Sekunden, in der Bälz-Fassung lediglich 59 Sekunden. Von der Bildfolge her ist es nicht auffällig, dass Bälz gekürzt hat, da die Kamera lediglich an den Reihen der Soldaten vorbeigeleitet, die mit gesenktem Kopf ausharren. Allerdings ist der Schnitt in der Filmmusik deutlich zu hören: Sie wird abrupt innerhalb eines langen Tones beendet, quasi abgeschnitten, die nächsten Takte ohne Überleitung einfach angefügt.²⁵⁵ Des Weiteren ist auffällig, dass Bälz auch während der Andacht Untertitel zur Erläuterung für die deutschen Zuschauer einfügt:

²⁵² Bälz, Erwin Toku, Brief an Dr. Fries, 19. 02. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 77.

²⁵³ Laut dem Drehbuch handelt es sich um eine Gedenkfeier für die gefallenen Kameraden, Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 104. Dies wird aus dem Film allein allerdings nicht deutlich, es könnte sich ebenso um einen Morgenappell mit anschließender Andacht handeln. Bälz erläutert dies für das deutsche Publikum nicht, soweit dies aus der Film-Kopie des NACP in Washington ersichtlich ist, Abe / Bälz, NwA, 1942, F-R 1, ab 00:03:11. Aufgrund der schlechten Bildqualität könnte es jedoch auch sein, dass der entsprechende Über- oder Untertitel lediglich nicht mehr zu erkennen ist. Ein Vergleich mit der besseren Version, die sich in den NFAJ befindet, war an dieser Stelle leider nicht möglich.

²⁵⁴ Von einem musikwissenschaftlichen Standpunkt aus ist es hier auffällig, dass die Musik an dieser Stelle nicht eindeutig einer diegetischen bzw. non-diegetischen Ebene zuordenbar ist. Diese Art der filmmusikalischen Untermalung wird von Gottfried Kinsky-Weinfurter folgendermaßen erläutert: „Die Musik liefert die Illusion einer dem Bild adäquaten akustischen Ebene, wobei die Klangquelle entweder gezeigt oder doch assoziiert werden kann.“, Kinsky-Weinfurter, Gottfried, Filmmusik, S. 197. Lissa bezeichnet dies als „Musik in ihrer natürlichen Rolle“, Lissa, Zofia, Ästhetik der Filmmusik, Berlin 1965, S. 163, zitiert nach; Kinsky-Weinfurter, Filmmusik, S. 197.

²⁵⁵ Abe / Bälz, NwA, 1942, F-R 1, 00:04:42.

„Die Schülerkompagnie gedenkt im Geist:

1. Seiner Heiligen Majestät und des Reiches
2. Der für das Reich Gefallenen
3. Der Heimat“²⁵⁶

Der religiöse Aspekt des Soldatentums in Japan wird also bereits in den ersten Minuten des Films zwei Mal erläutert: Einmal innerhalb des Vorspanns durch die Widmung an die Gefallenen, jetzt zum zweiten Mal durch die Erläuterung von Toku Bälz.

Dies bleibt für einige Minuten die letzte musikalisch untermalte Szene. Zu sehen ist nun ein Tagesablauf im Leben der Flugschüler, ausgehend von dem soeben beschriebenen Morgenappell bzw. der Andacht bis hin zum Abend.²⁵⁷ Der dokumentarische und realistische Charakter des Films steht hier klar im Zentrum. Dies wird nicht nur durch das Fehlen der Musik deutlich, sodass nun die Geräusche (Schritte, Klappern von Geschirr, etc.) in den Vordergrund rücken, sondern auch durch den bereits beschriebenen Einsatz von Zwischen- bzw. Untertiteln,²⁵⁸ um die Handlung auf der Leinwand für den deutschen Zuschauer zu erläutern. Beispiele sind hier zusammenfassende Überschriften wie *Ein Tag im Leben der Jungflieger* bis hin zu detaillierten Hinweisen wie *Morgenwäsche, Frühstück, Gewehrputzen* oder *Wäsche*. Ein direkter Vergleich der Bälz-Fassung mit der DVD-Version zeigt hier außerdem erstmalig einige deutliche Unterschiede außerhalb der Ouvertüre. So sind an erster Stelle die bereits erwähnten Über- und Untertitel von Bälz zu nennen, die er zum besseren Verständnis für das deutsche Publikum eingefügt hat: In der DVD-Fassung ist während der folgenden 6 Minuten 55 Sekunden keine Begleitmusik vorhanden, einzig diegetische Musik ist zu hören – zunächst eine Trompeten-Fanfare mit einem militärischen Signal, das die Soldaten ruft, gefolgt von einem

256 Die Untertitel im Film sind an dieser Stelle schwer lesbar, stimmen aber mit dem Drehbuch überein, ebd., F-R 1, 00:03:58–00:04:12; Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 104.

257 Abe / Bälz, NwA, 1942, F-R 1, 00:05:00–00:11:36.

258 Bei Rehlinger findet sich ein interessanter Absatz über die vier Möglichkeiten, einen Film für den internationalen Markt zugänglich zu machen: 1.) Das Dubben bzw. Nachsynchronisieren; 2.) Übersetzungen des gesprochenen Textes als Spruchbänder in die Bilder hineinzukopieren; 3.) verschiedenartige Sprachversionen des Films; 4.) Sparsamen Einsatz des gesprochenen Wortes. Ersteres verfälsche die künstlerische Leistung des Originals und den Originalton und sei daher grundsätzlich abzulehnen. Die Spruchbänder ließen „dem Film das Eigengepräge [...]“. Es schädigt aber insofern das künstlerische Erlebnis des Zuschauers, als dessen Aufmerksamkeit auf die – für die Beurteilung des Kunstwertes unwesentliche – inhaltliche Erfassung des Schriftsatzes abgelenkt und damit gespalten wird.“, Rehlinger, *Der Begriff*, S. 74–75. Die dritte Variante stehe außerhalb einer künstlerischen Bewertung und habe nur einen Vergleichswert, während die vierte und letzte Möglichkeit von Rehlinger als filmisch allgemeingültig bezeichnet wird, ebd., S. 75. In diesem Kontext siehe auch die Ausführungen zur Synchronisation und Mehrsprachenversion in Kapitel 2.4.3.1.

Lied, das die Flugschüler bei der Wäsche singen, und noch einmal einer Fanfare zum Zapfenstreich. Diese diegetische Musik wurde in der Bälz-Version übernommen und untertitelt:

„Das Flugzeug, das jubelnd fliegt durch der Lüfte Reich, ist mir mein alles, mein Heim und Heimat zugleich! Lasst leis uns flüstern ein Lied den Winden ins Ohr: kosen die Wangen der Wolken, schwebend im Ohr! Aufjauchzt im Jubel das Herz; aufjauchzt uns das Blut! Schneidig im Takte wir fliegen mit schneidigem Mut!“²⁵⁹

Hierbei handelt es sich um ein sog. *gunka*. Der Begriff lässt sich wörtlich nach Oba mit *military song* übersetzen.²⁶⁰ Er beschreibt japanische Lieder, die vorwiegend von der Kaiserlichen Japanischen Armee und der Kaiserlichen Japanischen Marine während verschiedener Aktivitäten gesungen wurden. Da dies häufig beim Marschieren geschah, haben sie auch die typischen musikalischen Merkmale eines Marsches: einfache Melodie, Zweiertakt (2 / 4 oder 4 / 4), sowie euphorische Texte, um die Moral hochzuhalten.²⁶¹ All dies trifft auf das von den Soldaten gesungene Lied zu. Dabei handelt es sich nicht um

259 An dieser Stelle findet sich ein kleiner Unterschied zwischen dem Drehbuch und den Untertiteln im Film: anstelle von jubelnd verwendete Bälz zunächst das Wort jauchzend, Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 106; Abe / Bälz, NwA, 1942, F-R 1, 00:07:24.

260 Oba, Junko, To Fight the Losing War, To Remember the Lost War. The Changing Role of Gunka, Japanese War Songs, in: Craig, Timothy J. / King, Richard (Hg.), Global goes local. Popular culture in Asia, Popular culture in Asia, Honolulu 2002, S. 226.

261 McClimon, Sarah Jane, Music, Politics and Memory, Dissertation, University of Hawai'i, 2011, S. 64. Sie weist darauf hin, dass der Begriff *gunka* im heutigen Sprachgebrauch für alle Lieder verwendet wird, die Krieg und Militär betreffen, inklusive derer, die für Zivilisten geschrieben wurden, ebd., S. 64. Die *gunka* entstanden mit dem Aufkommen des modernen japanischen Militärs im späten 19. Jh. und begleiteten die japanischen Kämpfer in der Meiji-, Taishō- und Shōwa-Zeit, „wars that marked the high and low points of the japanese empire“, Oba, To Fight, S. 226. Obas sehr aufschlussreicher Aufsatz beschäftigt sich insbesondere auch mit den *gunka* des Pazifischen Krieges und ihrer Funktion in der Erinnerungskultur der japanischen Bevölkerung. So wird darauf hingewiesen, dass *gunka* heutzutage nicht mehr gesungen würden, um die Moral der Truppen zu stärken, sondern vielmehr um sich an den Krieg zu erinnern und das Trauma der Niederlage zu verarbeiten, ebd., S. 227. Barak Kushner beschäftigt sich in seiner Publikation *The Thought War* ebenfalls mit der Wirkung von japanischen Liedern der Kriegszeit am Beispiel der „wartime song routine“ des berühmten japanischen Komikers Kawayanagi Senryū: „Senryū's routine demonstrates that contemporary Japanese audiences are titilated when recalling the wartime songs and propaganda that shaped and mobilized their wartime society. When singing the songs and swinging to the beat, Kawayanagi Senryū recognizes that this routine is part nostalgia, part sociological analysis. Older Japanese in the audience still remember parts of the songs and the era, while the young, jolted by their often ambivalent feelings associated with the war, laugh at the contrast between what the songs say and what is actually happening. The fact that these wartime songs remain in the public memory and motivate laughter (albeit often nervous) supports the fact that Japanese wartime pro-

das einzige *gunka*, das in *Moyuru ōzora* bzw. *Nippons wilde Adler* erklingt: Auch das von Yamada Kōsaku komponierte Titellied *Moyuru ōzora* fällt in diese Kategorie. Allerdings wird dieses nicht diegetisch, sondern ausschließlich non-diegetisch verwendet. Hierzu später mehr. Pietsch hält zutreffend fest, dass das gemeinsame Singen eines Liedes „neben dem Sprechen eine der ureigenen Äußerungsmöglichkeiten des Menschen“²⁶² sei und Märsche und Signale den militärischen Charakter eines Films im Bewusstsein der Zuschauer verankern könnten. Dies gelte auch für Soldatenlieder. „Gruppenlieder nehmen darüber hinaus vornehmlich gemeinschaftsbildende Funktion wahr, die z. T. von der Filmmusik auf das Kinopublikum ausstrahlt.“²⁶³ Ein Vergleich dieses ersten Tagesablaufs in den beiden Fassungen offenbart des Weiteren Szenen, die nicht mehr identisch sind. Zunächst ist in der DVD-Version nicht mehr zu sehen, wie sich die Flugschüler zum Frühstück niederlassen, während bei Bälz eine Kamerafahrt an den bereits essenden Soldaten vorbei herausgeschnitten ist. Eine heute vollständig herausgekürzte, dafür in der Bälz-Version erhaltene Szene ist außerdem eine theoretische Unterrichtsstunde, in der die Flugschüler in Flugzeugtechnik unterwiesen werden.²⁶⁴

Ebenfalls in der DVD-Version nicht mehr enthalten ist eine sehr wichtige Szene, die erstmals die Beziehung zwischen den Flugschülern und ihren Ausbildern jenseits der militärischen Disziplin und Strenge des Unterrichtsalltags definiert.²⁶⁵ Während die Schüler in ihren Betten liegen und schlafen, sieht einer ihrer Lehrer nach dem Rechten. Er betritt mit einer Taschenlampe die Unterkünfte der Schüler und wirft einen Blick in den Schlafsaal. Die Kamera gleitet über die ruhig schlafenden jungen Soldaten hinweg, die friedlich in ihren Betten liegen (Abbildung 1). Der Ausbilder bedenkt sie mit einem väterlichen Lächeln, bevor er das Licht löscht, die Tür schließt und weitergeht (Abbildung 2).

paganda was actually more effective than postwar scholars thought.“, Kushner, Barak, *The thought war. Japanese imperial propaganda*, Honolulu 2006, S. 3.

262 Pietsch, *Tönende Verführung*, S. 333.

263 Ebd., S. 337.

264 Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 106; Abe / Bälz, NwA, F-R 1, 00:06:36–00:07:21.

265 Abe / Bälz, NwA, 1942, F-R 1, 00:10:20–00:11:13. Interessanterweise ist diese Szene auch nicht im Drehbuch beschrieben, Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 108–109.



Abbildung 1: Schlafende Jungflieger, NwA, F-R 1, 00:11:12.



Abbildung 2: Kontrollgang des Ausbilders, NwA, F-R 1, 00:11:17.

Die Bedeutung dieser Szene wird dadurch noch stärker betont, dass sie als erste seit dem Morgenappell wieder mit non-diegetischer Orchestermusik untermalt ist, vorwiegend gedämpfte piano-Streicher- und Holzbläserklänge. Möglicherweise war die Szene in der Originalfassung sogar noch etwas länger – dies lässt zumindest der sehr abrupte Einsatz der Musik vermuten, der sich direkt an die letzten Klänge der Fanfare zum Zapfenstreich anschließt und keinen konkret definierten Anfang zu haben scheint.²⁶⁶ Es entsteht der Eindruck, als fehlten zu Beginn ein paar Töne oder gar Takte. Gleiches gilt für das Ende der Szene, wo die Musik ohne abschließende Kadenz mitten in der Melodie verstummt.²⁶⁷ Dies wird umso deutlicher, da auch die nächste Szene, das Exerzieren, mit non-diegetischer Musik unterlegt ist. Zwischen beiden Musikstücken gibt es keinerlei musikalischen Zusammenhang, sodass der Übergang sehr abrupt wirkt und das künstliche Zusammensetzen beider Szenen offensichtlich wird. Eine genauere Erläuterung der Exerzier-Szene erfolgt an späterer Stelle.

Im Kontext der Schlafsaal-Szene sei noch einmal auf die patriarchalische Beziehung zwischen Lehrer und Schüler hingewiesen, mit dem Ausbilder als ‚zweitem Vater‘, wie Bälz bereits im Vorspann des Filmes betont. Dies kommt hier erstmalig deutlich zum Ausdruck und wird im weiteren Verlauf der Handlung weiter herausgearbeitet. Dass diese Szene in der heutigen DVD-Fassung fehlt, erweckt den Eindruck, als wäre dieser Aspekt bei Bälz stärker betont als in *Moyuru ōzora*. Insgesamt war die väterliche Beziehung zwischen Ranghöheren und ihren Untergebenen innerhalb des Militärs jedoch durchaus Thema in japanischen Kriegsfilmen der 1930er/1940er-Jahre, beispielsweise auch bei dem bereits erwähnten *Gonin no sekkōhei (Fünf Kundschafter)* des japanischen Regisseurs Tasaka Tomokata,²⁶⁸ der 1938 auf der Biennale in Venedig gezeigt wurde.²⁶⁹ In dieser Hinsicht ist *Moyuru ōzora* also kein Einzelfall.

Eine Szene, die bei *Nippons wilde Adler* herausgeschnitten bzw. gekürzt wurde, dient eher der humoristischen Auflockerung sowie der Darstellung des streng getakteten Alltags der jungen Schüler. Nach Feierabend²⁷⁰ schneidet Yukimoto Satōs Haare.²⁷¹ Noch während er im Friseurstuhl Platz nimmt und Yukimoto ihm den Umhang um die Schul-

266 Abe / Bälz, NwA, 1942, F-R 1, 00:10:38.

267 Ebd., F-R 1, 00:11:31.

268 Standish, A new history, S. 115.

269 Iwasaki, The Five Scouts, S. 48.

270 Der Feierabend der Schüler unterscheidet sich in beiden Fassungen in ein paar weiteren Details, auf die im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht genauer eingegangen werden kann. So ist die Szene im Dienstzimmer ebenso um einige Sekunden geschnitten wie die Darstellung der Soldaten in ihren Unterkünften beim Lesen etc. Die Gründe hierfür liegen vermutlich lediglich in der Bemühung von Erwin Toku Bälz, *Moyuru ōzora* deutlich zu kürzen, da sich die inhaltliche Aussage des Films dadurch, wenn überhaupt, nur unwesentlich verändert.

271 Abe, *Moyuru ōzora*, TDV 25181D, 00:10:01–00:10:51, Abe / Bälz, NwA, F-R 1, 00:09:41–00:10:25.

tern legt, spielt sich im Hintergrund bereits eine weitere unterhaltsame Szene zwischen zwei Soldaten ab, die ebenfalls beim Haarschneiden sind. Der frisch Frisierte hält sich den Kopf und beklagt sich lautstark bei seinem Kameraden, wie ruppig der mit ihm umgegangen sei. Dieser Dialog ist bei Bälz zwar zu hören, jedoch nicht untertitelt und daher dem deutschen Publikum nicht wirklich zugänglich gemacht. Yukimoto beginnt ungerührt mit Satōs Haarschnitt, bestätigt Satōs Nachfrage, ob noch genügend Zeit sei – jetzt mit Untertiteln – und hält erschrocken inne, als mit einem Mal die Trompete zu hören ist, die zum Zapfenstreich bläst. Yukimoto und Satō blicken sich einige Sekunden lang stumm an, bevor Yukimoto kleinlaut einräumt: „Au! ... Zapfenstreich.“²⁷² In der Bälz-Version ist nun noch zu sehen, wie Satō mit halbgeschorenem Kopf eine Tür hinter sich zuzieht und den Gang entlangrennt, während die letzten Klänge der Trompete zu hören sind. Der Eindruck entsteht, dass er in diesem Moment den Raum verlässt, der als Friseurstube dient. In der DVD-Fassung ist jedoch noch eine weitere Szene (Dauer ca. 46 Sekunden) enthalten, die verdeutlicht, dass dies ganz und gar nicht der Fall ist:²⁷³ Stattdessen läuft Satō mit seinem halb rasierten Kopf in ein Dienstzimmer, in dem sich zwei ranghöhere Soldaten aufhalten, verneigt sich und meldet die Rückgabe der Haarschneidemaschine (*barikan*), bevor er die Utensilien unter den irritierten Blicken der beiden anderen Männer zurückräumt. Anschließend erklärt er auf Nachfrage sein Aussehen, woraufhin er aufgefordert wird, den Haarschnitt am nächsten Tag zu beenden. Danach verlässt er den Raum – dies nun ist die Szene, die bei Bälz zu sehen ist.²⁷⁴ Allerdings hat er hier erstmals auch die Tonspur angepasst. In seiner Bearbeitung sind, wie bereits erwähnt, immer noch die Klänge des Zapfenstreichs zu hören, in der DVD-Version läuft Satō in völliger Stille davon. Auf diese Art erzeugt Bälz zum einen den Eindruck, dass Satō immer noch pünktlich zum Zapfenstreich unterwegs ist, zum anderen, dass die Szene sich in der Tat unmittelbar nach dem Haarschneiden abspielt. In der DVD-Fassung verklingen die letzten Takte des Zapfenstreichs, noch während Satō das Dienstzimmer seiner Rangoberen betritt. Der Grund für die Kürzung kann heute nicht mehr eindeutig nachvollzogen werden. Möglicherweise erachtete Bälz die Szene schlicht nicht als handlungsrelevant in Anbetracht der Länge des Films. Er könnte allerdings auch befürchtet haben, dass der durchklingende Humor vom deutschen Publikum nicht nachvollzogen werden könnte, das japanische Militär vielleicht sogar ins Lächerliche ziehen würde. In Anbetracht der Anpassung der diegetischen Trompeten-Fanfare und der Übernahme der Szene, in der man Satō davoneilen sieht, scheint ihm jedenfalls der Ein-

272 Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BAArch R 64-IV / 159, fol. 108.

273 Abe, Moyuru ōzora, TDV 25181D, 00:10:52–00:11:37.

274 Abe / Bälz, NwA, F-R 1, 00:10:25.

druck sehr wichtig gewesen zu sein, dass Satō unmittelbar gehorsam den Friseur-Raum verlässt und sich zu den Schlafsälen begibt.

Ebenfalls aufschlussreich sind die Untertitel innerhalb dieser ersten Szenen. Auf ein Mittel der Beeinflussung des Publikums bzw. eine Methode zur Betonung oder Vernachlässigung verschiedener Aspekte wurde bereits hingewiesen, nämlich auf die Auswahl der Dialoge, die untitled bzw. nicht untitled werden. Der Dialog der beiden Soldaten im Frisierraum – die Beschwerde über das ruppige Haarschneiden bzw. die Antwort seines Kameraden, den Schmerz wie ein Soldat zu ertragen – wurde bereits geschildert. Hier untitled Bälz nichts, sodass jedem deutschen Kinobesucher, der kein Japanisch spricht, der Sinn dieser Unterhaltung verborgen blieb. Es ist gut möglich, dass Bälz aus den japanischen Flugschülern an dieser Stelle keine ‚Mimosen‘ bzw. „rührselig halb-wüchsige Jungens“²⁷⁵ machen wollte. Zwar bezieht sich dieser Ausdruck von Bälz wie bereits ausgeführt eher auf die Tatsache, dass die Soldaten weinend im Film zu sehen sind, jedoch kann dieser Eindruck durch Szenen, in denen sich Charaktere über eine Lappalie wie unsanftes Haarschneiden beschwerten, durchaus verstärkt werden. Ein weiterer aufschlussreicher Aspekt im Umgang mit den Untertiteln ist außerdem das Bemühen von Bälz, eine Besonderheit der japanischen Sprache ins Deutsche zu übertragen. Während die Schüler im Umgang mit ihren Lehrern und ranghöheren Offizieren sehr höflich sprechen, verwenden sie untereinander einen lockeren und umgangssprachlichen Ton, der morphologisch deutlich vom höflichen, formellen Japanisch zu unterscheiden ist.²⁷⁶ Dies versucht Bälz in den Untertiteln durch die Verwendung von Umgangssprache zu verdeutlichen. Ein Beispiel hierfür ist der Dialog der vier Protagonisten und Freunde unmittelbar nach dem Abendappell (Tabelle 2),²⁷⁷ zu sehen in der Satzkonstruktion von Satōs Frage „Was treibst denn morgen?“ oder auch in der Verwendung von „Nee“ und „Ich fahr nicht.“ Außerdem zeigt sich hier ein weiteres Mal Bälz’ Methode, nicht jedes gesprochene Wort zu untitled. So kommt es zu einer durchaus amüsanten Situation bei der oben genannten Frage „Was treibst denn morgen?“, die mehrfach wiederholt und weitergereicht, aber nur ein einziges Mal untitled wird. Dies genügte in Bälz’ Augen offensichtlich. Ferner ist hier zu sehen, wie Bälz manche Antworten oder kurze Sätze im Dialog ausließ oder andere zu einem Untertitel zusammenfasste.

275 Bälz, Erwin Toku, Bericht über die Entstehung der deutschen Fassung des japanischen Fliegerfilms „Moyuru Ozora“ (deutscher Titel: „Nippon’s wilde Adler“), vermutlich 06.02.1941, BArch R 64-IV/159, fol. 163.

276 Beispiele sind in Tab. 2 zu erkennen: So wird aus ‚shimasu‘ (machen) ‚suru‘; aus ‚hai‘ (ja) ‚aa‘; aus ‚nan desu ka‘ (Was gibt es / was ist?) ‚nan da‘; oder aus ‚doko desu ka‘ (Wo bist du?) ‚doko da‘.

277 Abe, Moyuru ōzora, TDV 25181D, 00:08:43–00:09:12; Abe/Bälz, NwA, F-R 1, 00:08:36–00:09:15; Bälz, Erwin Toku, „Nippon’s wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV/159, fol. 107.

Abgesehen von diesem interessanten Einblick in Bälz' Arbeitsweise, was die Untertitel betrifft, ist die Szene auch deshalb von großer Bedeutung, weil nun zum ersten Mal die Flugschüler ohne Anwesenheit der Vorgesetzten zu sehen sind, länger miteinander agieren und sprechen. Möglicherweise bemühte sich Bälz deshalb auch gerade in dieser Szene, die Sprache der jungen Männer untereinander von der Sprache gegenüber ihren ranghöheren Ausbildern abzugrenzen. Zudem sind nun erstmals alle vier Protagonisten – Satō, Tanaka, Yukimoto, und Yamamura – miteinander im Bild und lösen sich aus der Menge der Soldaten heraus. Der Zuschauer wird nicht nur darüber informiert, wie gut diese jungen Schüler miteinander befreundet sind, sondern sieht sie auch als Protagonisten erstmals gemeinsam. Dies ist in der japanischen Fassung wichtiger als in der Bälz-Version, da Bälz im Vorspann bereits Großaufnahmen der Protagonisten einfügte und sie auch im theoretischen Unterricht teilweise einzeln zu sehen sind, während sie sich nun in der DVD-Fassung erstmals als Gruppe von den anderen Soldaten abheben.

In der folgenden Szene im Dienstzimmer²⁷⁸ bei der Postausgabe zeigt sich ein weiteres interessantes Detail in Bälz' Untertiteln: Er verändert hier durch den Einsatz von Satzzeichen die Konnotation der gesprochenen Sätze. So stellt der Offizier vom Dienst Tanaka, der gerade seinen Brief erhalten und überflogen hat, folgende Frage: „Tanaka! Wer ist denn die Dame, die Absenderin?“ Auf Tanakas Antwort, dass es sich hierbei um seine Großmutter handele, antwortet der Offizier Bälz' Untertitel zufolge: „Aha! So, so – Ihre Grossmutter???“ Während im japanischen Original keine eindeutige Skepsis zu hören ist,²⁷⁹ ist sie bei Bälz durch die Verwendung der Worte „so, so“ sowie der dreifachen Fragezeichen mehr als deutlich.²⁸⁰ Eine mögliche Interpretation wäre hier insbesondere unter Berücksichtigung des Textbuchs, in dem Bälz bzgl. der Mimik des diensthabenden Offiziers die Anmerkung „stärkeres Lächeln“²⁸¹ ergänzt, dass er erneut eine positive, familiäre Beziehung innerhalb des Militärs veranschaulichen wollte. Der Vorgesetzte glaubt, Tanaka beim Schwindeln ertappt zu haben, sieht aber mit einem Lächeln und einer ironischen Nachfrage väterlich darüber hinweg.

Musikalisch interessant ist die bereits angesprochene Szene des Exerzierens, denn hier erklingt nun erstmals das von Yamada Kōsaku komponierte Titellied *Moyuru*

278 Abe/Bälz, NwA, F-R 1, 00:09:11–00:09:40; Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 108,

279 „Ä, söka. Obāsan ka.“ – „Ach so? Ihre Großmutter?“, Abe/Bälz, NwA, F-R 1, 00:08:37.

280 Ein Blick ins Drehbuch zeigt, dass Bälz diese Satzzeichen nicht von Anfang an vorgesehen hatte – hier erscheint die Aussage lediglich mit einem Ausrufezeichen, Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 108.

281 Ebd.

*ōzora*²⁸² in non-diegetischer Form. Wie bereits erwähnt, handelt es sich auch hierbei um ein *gunka* und es besitzt erneut alle Merkmale eines Marsches. Komponiert im Viertel-Takt und überschrieben mit *Tempo di marcia*, besteht es lediglich aus 18 Takten pro Strophe.²⁸³ Insgesamt ist die Melodie schlicht und eingängig gehalten und orientiert sich sehr an der europäischen Marschmusik,²⁸⁴ sodass sie auch dem deutschen Kinopublikum vertraut gewesen sein dürfte. Von den vier Textstrophen erscheint lediglich die erste sowohl in *Moyuru ōzora* als auch in *Nippons wilde Adler*. In beiden Versionen wird das Lied jedoch nicht durch eine abschließende Kadenz beendet oder unerwartet abgeschnitten, sondern es findet ein fließender Übergang zwischen Musik und Geräusch statt. Die Musik wird durch die Stiefelklänge der in die Unterkünfte zurückkehrenden Soldaten überdeckt, wird immer leiser und verstummt schließlich am Ende des instrumentalen Zwischenspiels vor der zweiten Strophe ganz. Ohne Kenntnis darüber, dass es mehrere Strophen gibt, wäre ein Abschluss des Liedes an dieser Stelle musikalisch genauso denkbar wie eine Fortführung.²⁸⁵ Gesungen wird *Moyuru ōzora* von einem Männerchor, sodass von der Besetzung her in der Vorstellung der Zuschauer die

282 Für dieses Lied existieren heute noch Noten in Form eines Klavierauszugs, Nihon Hōsō Kyōkai, Kokumin kayō moyuru ōzora. Kigen 2600 nen Kaigun kinenbi no uta. [Lied der Nation Moyuru ōzora. Zum Lied für den Gedächtnis-Tag der Marine], Tōkyō 1940. Über die vollständige Orchestrierung sowie die harmonische und detaillierte Beschaffenheit des Orchestervorspiels lässt sich somit an dieser Stelle keine genaue Aussage treffen. Jedoch sind in der Instrumentierung des vollständigen Liedes wie auch bei der Ouvertüre des Films Blechbläser dominant. Bis heute existieren unzählige Interpretationen dieses Liedes von verschiedenen Interpreten mit variierenden Besetzungen (Chor, Solo oder auch rein instrumental), die als Aufnahme käuflich erworben werden können.

283 Einen Refrain im eigentlichen Sinn gibt es nicht, stattdessen lässt sich die Strophe in zwei Teile gliedern: Teil A (T. 1–8) sowie Teil B (T. 9–18). Teil A ist erneut sehr symmetrisch aufgebaut und besteht aus einer Melodie, die sich in Bausteine von je zwei Takten untergliedern lässt und deren rhythmische Synkopen prägnant zu hören sind. Teil B dagegen besteht vorwiegend aus kleinen Intervallen und ist durch Punktierungen und Achtelbewegungen geprägt, lässt sich aber ebenfalls in Melodiebausteine von je zwei Takten zerlegen.

284 Die japanische Militärmusik war von Anfang an sehr von Europa beeinflusst. Das erste japanische Heeresmusikkorps 1869 wurde bspw. von einem Briten geleitet. 1877 schuf der Deutsche Franz Eckert die heutige Blasmusikfassung der japanischen Nationalhymne *Kimigayo*. Des Weiteren wurden bis 1945 deutsche Fachkräfte für die japanische Militärmusik verpflichtet und Studenten u. a. zur Ausbildung an die Hochschule für Musik in Berlin geschickt, Probst, Werner, Militärmusik, 20. Jh., Japan, Kassel 2016–2018. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/55811> (25. 07. 2024).

285 Abe/Bälz, NwA, 1942, F-R 1, 00:11:31–00:12:32; Abe, Moyuru ōzora, TDV 25181D, 00:11:45–00:12:41. Bis zum Verstummen der Musik sind die beiden Versionen von Bälz und der heutigen DVD absolut identisch. Das Auspacken sowie Verstauen der Ausrüstung der Flugschüler nach Beendigung des Exerzierens ist in der DVD-Fassung jedoch einige Sekunden länger als in *Nippons wilde Adler*. Da sich die Aussage des Films durch diese Kürzung jedoch nicht verändert, ist hier davon auszugehen, dass lediglich die Gesamtlänge von *Moyuru ōzora* für eine Kürzung an dieser Stelle verantwortlich war.

Assoziation geweckt werden kann, dass es von den Flugschülern beim Exerzieren und Marschieren gesungen wird. Was den Text betrifft, so entschied Bälz, die Bedeutung des Liedes dem deutschen Publikum durch Untertitel zugänglich zu machen:

„Himmel: voll lohender Glut;
 Wolken und Winde: ein Strom!
 Schwebend und steigend empor;
 stürmegleich brausend dahin!
 Steuernd beim Motorgesang
 sicher in herrlichen Höhn!
 Gleissende Schwingen im Flug
 Wettjagend kühn mit dem Licht
 also wir stürmen durch Himmel:
 Wir – ‚Wilde Adler des Reiches.‘“²⁸⁶

Der motivierende, euphorische Charakter des *gunka* kommt in dieser Übersetzung sehr deutlich zum Ausdruck. Auch hier ist das japanische ‚arawashi‘ mit ‚wilde Adler‘ übersetzt und der Bezug zum deutschen Titel des Filmes wieder hergestellt. Gleichzeitig ist das Lied *Moyuru ōzora* markant für einen der größten Unterschiede zwischen der DVD-Fassung und der Bälz-Fassung: Während es in ersterer nur ein einziges Mal zu hören ist, wird es in letzterer am Ende des Films mit derselben Strophe noch einmal wiederholt. Darüber hinaus wird es auch ein zweites Mal untertitelt, dieses Mal ist die Schrift dominant und groß mitten im Bild.²⁸⁷ Hier entschied sich Bälz also allem Anschein nach, die Original-Musik durch den von Yamada Kōsaku komponierten Militärmarsch zu ersetzen und so den Inhalt des Liedtextes stärker zu betonen. Diese letzte Szene soll jedoch an späterer Stelle noch einmal detailliert besprochen werden.

Im ersten Teil des Films sind zwei weitere Szenen für die Analyse besonders interessant. Erstere schließt sich direkt an das Exerzieren an und zeigt die Flugschüler in der Umkleidekabine vor bzw. nach dem Waschen.²⁸⁸ Auch hier findet sich Musik, dieses Mal jedoch wieder diegetisch. Satō singt das Lied *Kokyō no sora* (*Himmel der Heimat*)²⁸⁹, während er sich auszieht. Hierbei handelt es sich um die japanische Adaption des irischen Volksliedes

²⁸⁶ Bälz, Erwin Toki, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV/159, fol. 109.

²⁸⁷ Abe/Bälz, NwA, F-R 10, 00:08:30–00:09:20.

²⁸⁸ Abe, *Moyuru ōzora*, TDV 25181D, 00:13:00–00:13:46; Abe/Bälz, NwA, F-R 1, 00:12:33–00:13:02.

²⁸⁹ Eigene Übersetzung. Bälz übersetzte den Titel mit „In der Fremde“, Bälz, Erwin Toki, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV/159, fol. 87.

*Coming thru the rye.*²⁹⁰ Während es in der Bälz-Fassung bei einer Strophe bleibt, werden in der DVD-Fassung zwei Strophen gesungen. Satō ist der einzige Charakter, der ausgehend von dieser Szene mit einem eigenen Lied, quasi einem Leitmotiv, verknüpft wird.

Der Begriff ‚Leitmotiv‘ ist der klassischen Musik entlehnt und wird definiert als ein Thema bzw. eine musikalische Idee, „clearly defined so as to train its identity if modified on subsequent appearances, whose purpose is to represent or symbolize a person, object, place, idea, state of mind, supernatural force or any other ingredient in a dramatic work.“²⁹¹ Bereits zu Stummfilmzeiten hielt die Leitmotivtechnik jedoch Einzug in den Bereich der Filmmusik, wenn auch noch eingeschränkt.²⁹² Leitmotive können nicht nur einzelnen Filmpersonen zugewiesen werden, sondern auch bestimmten Handlungsorten, Situationen, Emotionen oder gar Ideen im Allgemeinen.²⁹³ Interessant wird dieser Aspekt besonders unter Hinzuziehung der Aussagen Rehlingers, der Leitmotive ebenfalls als Stilmittel der Filmmusik anerkennt:

„[Sie] erinnern bei ihrem wiederholten Auftreten an frühere Augenblicke des Werkes [...] dem sie angehören. Sie ‚binden‘ im strengen Sinne des Wortes Weitauseinanderliegendes zusammen, sie betonen Zusammenhänge, die ohne sie vielleicht übersehen würden. Sie scheiden sich scharf ab von einer verstandesgemäß ausgedrückten, in begriffliche Worte umgesetzten Herstellung solcher Zusammenhänge.“²⁹⁴

290 Im Textbuch gibt Bälz einige Hintergrundinformationen zu diesem Stück. Es handle sich hierbei um die Illustration „japanischer moderner Musikgeschichte“, ebd.. „Es stammt aus den Jahren im [sic] 1880. Damals begann die Einführung der europäischen Musik in den japanischen Grundschulen durch Entlehnung europäischer Melodien wie z. B. von [sic] ‚Alles neue macht der Mai‘. Ihnen wurden japanische Worte unterlegt. Die Melodie des nachstehenden Liedes stammt von einem schottischen Volkslied, hat sich jedoch mit japanischem Text während mehr als einem halben Jahrhundert in den japanischen Grundschulen Heimatecht erworben.“, ebd., fol. 87.

291 Whittall, Arnold, Leitmotiv (opera) (from Ger. Leitmotiv: ‚leading motif‘ 2002. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O902888> (25. 07. 2024). Eng verknüpft mit dem Leitmotiv in der klassischen Musik sind die Opern Richard Wagners, der zwar nicht der erste war, der Leitmotive anwendete, „aber derjenige, der die Verflechtung verschiedenster Motive perfektionierte und sie zu Elementen der Formbildung und des musikalischen Satzbaus erhob.“, Bullerjahn, Claudia, Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, Augsburg 2001, S. 88–89.

292 Die gezielte Variation und Verknüpfung eines Leitmotivs mit einem Charakter, um z. B. seine charakterliche Entwicklung oder sein Verhältnis zu anderen Figuren darzustellen, setzt eine gezielte Komposition voraus, so dass eine vollentwickelte Leitmotivtechnik sich erst in den Originalkompositionen später Stummfilme finden lässt, Bullerjahn, Grundlagen, S. 89–90. Zur Perfektion gelangte sie erst mit Einzug des Tonfilms, „durch die exakte Synchronität des nach der Leinwand dirigierten Studioorchesters [...]“, ebd., S. 90.

293 Kinsky-Weinfurter, Filmmusik, S. 109.

294 Walzel, Oskar, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Berlin-Neubabelsberg 1923, S. 358, zitiert nach Rehlinger, Der Begriff, S. 34.

Im Falle von *Moyuru ōzora* bzw. *Nippons wilde Adler* ist nun insofern zu differenzieren, dass keinerlei musikalische Verarbeitung oder Variation eines musikalischen Motivs stattfindet, um einen Wiedererkennungsprozess beim Zuschauer auszulösen. Dennoch kann *Kokyō no sora* als Leitmotiv bezeichnet werden, da es als einziges Musikstück des ganzen Films (sowohl in der DVD- als auch Bälz-Fassung) eng auf einen Charakter bezogen ist und jedes Mal in diesem Kontext erklingt. Zwei Mal wird es von Satō selbst gesungen, ein drittes Mal ist es im Zusammenhang mit seinem Tod zu hören. Diese Szene wird im nächsten Kapitel noch ausführlich besprochen.

Satōs Gesang in der Umkleidekabine ist in der Bälz- und der DVD-Fassung wieder leicht unterschiedlich gestaltet. In letzterer singt Satō die ersten drei Verse der ersten Strophe allein, bevor zunächst einer seiner Freunde mit einstimmt und sie den letzten Vers zusammen beenden. Dies stimmt noch mit der Bälz-Fassung überein, allerdings übersetzt er den Text für das Publikum nicht.²⁹⁵ Während es in der Bälz-Fassung nun bei dieser einen Strophe bleibt, wird das Lied in der DVD-Version ein weiteres Mal wiederholt.²⁹⁶ Yukimoto beginnt erneut. Dieses Mal singt er den ersten Vers der zweiten Strophe, Satō den zweiten Vers, bevor sie gemeinsam fortfahren. Die anderen Schüler beobachten sie lächelnd. Über die Gründe für die Kürzung von Bälz an dieser Stelle kann erneut nur spekuliert werden – die Länge des Films ist hier sicher ein wichtiges Argument. Ein anderer, wichtiger Gedanke ist jedoch auch der Umstand, dass Satō die gekürzte, zweite Strophe ausgerechnet gemeinsam mit Yukimoto singt. Folglich stehen hier genau die beiden Charaktere im Fokus, deren Heldentod im weiteren Verlauf der Handlung einen wichtigen Stellenwert einnehmen wird. Ausgehend von dieser Interpretation, nimmt Bälz durch die Kürzung der zweiten Strophe den Fokus von Yukimoto und richtet ihn allein auf Satō.

Für die zweite Szene, in der das Lied erklingt, muss kurz auf den zweiten Teil des Films vorgegriffen werden. Nach dem überstandenen Abenteuer der Notlandung und der anschließenden Feier der sicheren Heimkehr der Kameraden gehen die drei verbliebenen Freunde Satō, Yukimoto und Yamamura nachts in ihre Quartiere.²⁹⁷ Sie verabschieden sich voneinander:

295 Im Drehbuch war dies jedoch vorgesehen, Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 109.

296 Im Drehbuch ist die Übersetzung der zweiten Strophe ebenfalls vorhanden: „Herbstes Blüten neigen sich flüsternd übern Teich, Silbertropfen an dem Schilf glitzern geisterbleich – Seh ich meiner Heimatflur fernen Widerschein, Brüder, Schwestern, wer mag nun Eur' Gespiele sein?“, ebd.

297 Abe / Bälz, NwA, F-R 4, 00:08:57–00:09:55; Abe, *Moyuru ōzora*, TDV 25181D, 00:43:20–00:44:19.

Yukimoto: „Kann man denn auch wirklich Dich allein ziehen lassen?“

Satō: „Auf Satō könnt ihr Euch verlassen! – Der haut Euch keine Notlandung hin!“

Alle: (lachen)

Satō: „Also, schön – gute Nacht!“

Yamamura / Yukimoto: „Gute Nacht – schlaf gut!“

Satō: (Im Abgehen singt sein Lieblingslied)

Milde schattend gleisst der Mond und der Herbstwind singt

Spät die Grille zirpt im Gras, und der Glühwurm blinkt –

Glaub ich meine Heimatflur fern vor mir zu sehn –

Vater, Mutter, wie mags nun Euch dort zu ergehn!?“²⁹⁸

Spätestens jetzt wird der enge Bezug von der ersten Strophe von *Kokyō no sora* zu Satō deutlich. Wie im obigen Zitat zu sehen, wird es explizit als Satōs Lieblingslied bezeichnet,²⁹⁹ obwohl das im Film selbst nicht näher erläutert wird. Somit kann das Drehbuch auch als Hinweis auf die Bedeutung des Liedes in Bälz' Augen verstanden werden und auf seine Intention, es so eng wie möglich auf Satō zu beziehen. Hierzu passt auch die oben beschriebene Kürzung der zweiten Strophe. In der Abschieds-Szene wird der Text für das deutsche Publikum untertitelt. Die hier nun deutlich thematisierte Vision der Heimat kann im Hinblick auf die weitere Handlung als ein Vorausgriff auf Satōs Tod gesehen werden: Er wird nie mehr nach Hause zurückkehren und weder seine Eltern noch seine Heimat wiedersehen. Hierzu passen auch die lächelnden Gesichter von Yukimoto und Yamamura, die ihrem Freund in einer Nahaufnahme hinterherblicken. Von Bedeutung ist auch, dass das Lied nicht leiser wird, obwohl sich der Sänger zunehmend von den Zuhörern entfernt. So bleibt es deutlich zu hören und behält seine exponierte Stellung. In diesem Kontext ist Pietschs Aussage aufschlussreich, dass mithilfe eines Liedes eine emotionale Ansprache an das Publikum erfolgt, die von Seiten des RMVP gelenkt werden kann und „eine zeitgenössische Rezeption ermöglicht.“³⁰⁰

Zurück zum ersten Teil des Films. Die nächste Szene, die hier besprochen werden soll, findet im Dienstzimmer bei der Kontrolle der Ausgabehefte statt. Sie ist in der Bälz-Fassung wie auch in der DVD-Fassung fast gleich, allerdings ist die Bedeutung der Szene in *Nippons wilde Adler* bereits dadurch betont, dass sie deutlicher vorbereitet wird: An-

298 Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 124. In den fertigen Untertiteln im Film gibt es wieder leichte Unterschiede. So wurde Yukimotos Frage umformuliert in „Kann man dich denn auch allein gehen lassen?“, Satōs Antwort wird zu „Auf Satō könnt ihr euch verlassen! Ich hau keine Notlandung hin.“, der gegenseitige Nachtgruß zu „Also, Gute Nacht!“ und „Gute Nacht“.

299 Gleiches gilt für die erste Nennung des Liedes in der Umkleidekabine, ebd.

300 Pietsch, Tönende Verführung, S. 337.

stelle eines bloßen Übertitels wie bisher, setzt Bälz nun mithilfe einer schwarzen Leinwand mit großer weißer Schrift eine deutliche Zäsur. Hier kündigt er mit den Worten „DIENSTZIMMER“ und „KONTROLLE DER AUSGABEHEFTE“³⁰¹ nicht nur den Ort, sondern auch den Inhalt der folgenden Szene an.³⁰² Diese ist gleich in mehrerer Hinsicht eine Schlüsselszene des ganzen Films, denn hier wird erstmalig explizit das Prinzip des *kokutai* im Rahmen der Spielfilmhandlung erläutert: Bei der Kontrolle der Ausgabehefte entdeckt Lt. Inaba, dass die vier Freunde Tanaka, Yukimoto, Satō und Yamamura sehr viel Geld für Süßigkeiten ausgegeben haben und erteilt ihnen eine Lektion über die Folgen von sinnloser Völlerei. Der Text ist in Tabelle 3 im Anhang wiedergegeben. Hier offenbart sich zunächst eine neue Arbeitsweise, mit der Erwin Toku Bälz den Film an das europäische Publikum anpasste, nämlich die Europäisierung bestimmter Details. In diesem Fall handelt es sich um Anpan, eine japanische Süßspeise. Dass Bälz sie mit ‚Kuchen‘ oder ‚Pfannkuchen‘ übersetzte, diente dem besseren Verständnis für die deutschen Zuschauer. Aus demselben Grund wurde das Kaiserreich (*teikoku*) wohl auch zum Vaterland. Zum anderen werden in dieser Szene zum ersten Mal alle vier Schüler deutlich mit Namen angesprochen und gleichzeitig auch in Großaufnahme gezeigt, sodass es ab diesem Zeitpunkt für das europäische Publikum noch einmal leichter wird, die vier als Protagonisten zu erkennen und erneut ihre Zusammengehörigkeit als Clique zu registrieren.

Von allergrößter Bedeutung ist jedoch die Lektion, die in dieser Szene auf recht unterhaltsame Art und Weise den Flugschülern und damit auch den Zuschauern erteilt wird. Durch so etwas Banales wie Anpan, bzw. Pfannkuchen im Deutschen, erläutert der Film wie bereits erwähnt die Mentalität des japanischen Soldaten, bzw. das Prinzip des *kokutai*. Nun geht es um die innere und äußere Haltung des japanischen Soldaten, um die Disziplin, für deren Veranschaulichung *Moyuru ōzora* Bälz’ Ankündigung im Vorspann zufolge besonders geeignet sei. Der Zuschauer lernt, so die Aussage des Films, dass Körper und Leben nicht Eigentum des Soldaten, sondern des Kaiserreichs sind. Daher ist es die größte Verantwortung des Soldaten, Leib und Leben zu schützen, wie in diesem Beispiel durch maßvolle, gesunde Ernährung. Die Pflicht beginnt also nicht erst im Kampfeinsatz, sondern bereits im alltäglichen Leben. Dies ist eine wichtige Lektion nicht nur für die Zuschauer, sondern auch für die jungen Flugschüler auf der Leinwand. Bälz betonte den Aspekt der Verpflichtung gegenüber dem Reich noch einmal zusätzlich innerhalb der Untertitel, indem er ‚Dai Nippon‘ (Großjapan) in Großbuchstaben

301 Abe / Bälz, NwA, F-R 2, 00:00:00.

302 Ebd., F-R 2, 00:00:00–00:02:54; Abe, *Moyuru ōzora*, TDV 25181D, 00:13:53–00:16:47; Bälz, Erwin Toku, „Nippon’s wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 111–112.

setzte³⁰³ und des Weiteren die Schärfe der Zurechtweisung von Lt. Inaba durch das Einfügen von „Habt ihr’s immer noch nicht kapiert?“³⁰⁴ verstärkte. So wird deutlich, dass die Soldaten diese Lektion schon oft gehört, aber nach wie vor nicht verinnerlicht haben. Dies bestätigt sich in der Tatsache, dass alle vier ohne Zögern die korrekte Antwort geben können. Interessanterweise ist jedoch die Weiterführung des Dialogs von Inaba – „Hat das Kaiserreich euch befohlen, 20 Pfannkuchen zu essen?“ – in der Bälz-Fassung herausgeschnitten.

Da keine Musik vorhanden ist, weder diegetisch noch non-diegetisch, steht der Dialog und damit der Inhalt der Lektion deutlich im Vordergrund. Der Zuschauer wird durch nichts von der Aussage Inabas abgelenkt. Erstmalig erscheint in beiden Versionen das japanische *kokutai*-Prinzip auf der Leinwand. Der Individualismus wird abgelehnt, eigene Bedürfnisse, hier die Lust, viel Kuchen bzw. Anpan zu essen, müssen zugunsten des Kaiserreichs zurückgestellt werden. Gleichzeitig wird die Situation mit einem Augenzwinkern geschildert und neben der Autorität Inabas so auch wieder das gute, kameradschaftliche Verhältnis der Flugschüler untereinander gezeigt: Yukimoto tritt Satō unbemerkt von Inaba kräftig auf den Fuß, als dieser sich mit seiner Erklärung, wie es zu dem Anpan-Gelage gekommen sei, verplappert, um ihm zu zeigen, dass er jetzt besser den Mund halten solle. Dies erinnert an Schuljungen, die etwas ausgefressen haben und sich nun vor dem Lehrer, oder auch dem Vater, rechtfertigen müssen. Somit dient diese Szene neben der Verdeutlichung des *kokutai*-Gedankens auch der Vermenschlichung. Die jungen Piloten befinden sich immerhin noch in der Ausbildung und haben trotz allem noch viel zu lernen. Auch dies hatte Bälz im Vorspann bereits angekündigt, indem er auf die Menschlichkeit der Soldaten verwies.

Die nun folgenden Szenen des Films konzentrieren sich auf verschiedene Lektionen innerhalb der praktischen Ausbildung und werden hier nicht detailliert besprochen. Der Fokus liegt hier eindeutig auf der Darstellung der fortgeschrittenen Flugzeugtechnik, wie auch auf der gründlichen Ausbildung der Soldaten im theoretischen und praktischen Bereich. Bei Bälz geschieht dies durch den Erhalt der bereits erwähnten theoretischen Unterrichtseinheit ausführlicher als in der DVD-Version. Diese episodenhaft aneinandergereihten Szenen sollten ebenfalls die Stärke des japanischen Bündnispartners demonstrieren. Die Einblicke in die militärische Ausbildung sind High zufolge sehr wichtig. Sie greifen den Filmen des Pazifischen Kriegs voraus, als diese begannen, sich

303 Gleichzeitig etablierte Bälz den Begriff als feststehenden Ausdruck, als Namen des Vaterlandes, indem er auf eine Übersetzung verzichtete.

304 Abe/Bälz, NwA, F-R 2, 00:01:47. Im Textbuch findet sich diese Aussage noch in einer etwas abgeschwächten Formulierung: „Wisst Ihr immer noch nicht: Euer Leib und Leben gehören nicht Euch!“, Bälz, Erwin Toku, „Nippon’s wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 112.

verstärkt auf das Training der Soldaten zu konzentrieren und es zentral in die dramatische und thematische Struktur der Handlung einbanden.³⁰⁵

In beiden Versionen wird innerhalb dieses Filmabschnitts Hauptmann Yamamoto als Charakter eingeführt. Er korrigiert die praktischen Flugübungen der jungen Piloten und ist auch während der theoretischen Erläuterung an einem Flugzeugmodell anwesend, welche Yamamura, Tanaka, Satō und Yukimoto gemeinsam mit anderen erhalten, um die Kritik ihres Lehrers zu untermauern: „Ihr macht das, wie wenn ein Anstreicher über die Wand fährt. Weil Ihr mit einer Affenfahrt daher gebraust kommt, kriegt ihr eine viel zu grosse Abdrift.“³⁰⁶ Seine Lektion wird jedoch mit einem beinahe väterlichen, gutmütigen Lächeln erteilt (Abbildung 3).



Abbildung 3: Lektion von Hauptmann Yamamoto, NwA, F-R 2, 00:08:03.

Durch den Erhalt der Szene in *Nippons wilde Adler* wird die besondere Stellung, die Yamamoto als Bezugsperson für die vier Soldaten insbesondere im zweiten Teil einnimmt, bereits etabliert. Dies wird umso deutlicher, da in beiden Fassungen während des Wiedersehens auf dem Soldatenfriedhof von Yamamura Bezug auf die Aussage

305 High, *The Imperial Screen*, S. 263.

306 Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV/159, fol. 114.

Yamamotos genommen wird. Da die Szene an der Flugschule in der DVD-Version nicht mehr erhalten ist, geht dieser Kontext verloren. In *Nippons wilde Adler* wird so stärker betont, dass die Schüler sich die Lektionen ihrer Lehrer zu Herzen nehmen und sich auch nach Abschluss ihrer Ausbildung noch daran erinnern.

In beiden Versionen ist eine Rede über das Wesen des Bushidō, die Yamamoto am Ende des ersten Teils den Schülern hält, eine Schlüsselszene für den Hauptmann als Protagonisten. Er ist es, der nach der Lektion im Dienstzimmer nun die zweite zentrale Aussage über das Wesen des japanischen Soldatentums macht:

„Ich beobachte in letzter Zeit bei euren Übungen ein Nachlassen der konzentrierten Energie und des inneren Glaubens. Ich habe den Eindruck einer gewissen Nervosität. – Dies zum Ersten! Dann folgendes. Jeder Mensch, der geboren wird, wünscht sich einen anständigen Tod, nicht wir Soldaten allein. Doch für uns Soldaten bedeutet ‚Anständig Sterben‘ das gleiche wie ‚Anständig leben‘.

Dies ist der Geist von Nippons Bushido; in der Religion ist es der Glaube an die WESENSEINHEIT VOM LEBEN UND VOM TOD³⁰⁷.

Diesen Geist offenbart die Seele der Gottheit. Es ist derselbe Geist, der dem Erlass Seiner Heiligen Majestät, des Meiji-Tenno, an die Soldaten innewohnt.

Jedoch – wir sind alles gemeine Sterbliche. Es ist daher immerhin möglich, dass uns bei den Übungen, wie beim Kampf zuweilen das Gefühl der Unsicherheit und der Nervosität befällt. In solchen Fällen erinnert Euch an den Erlass seiner Heiligen Majestät und ruft in Euch den Geist des Bushido wach!

Ihr werdet demnächst unsere Schule verlassen. Als echte Flieger des japanischen Heeres. Ich erwarte von Euch, dass Ihr die noch verfügbare Zeit bis zum letzten [sic] ausnutzt, um euren Geist und euren Körper und eure Fähigkeiten weiter zu vervollkommen.

Ich danke!“³⁰⁸

Der Geist des Bushidō, auf dessen zentrale Rolle die Zuschauer durch Bälz’ Einführung von *Nippons wilde Adler* bereits vorbereitet wurden, wird hier erstmals genannt. Um die Bedeutung dieses Geistes noch stärker zu betonen und sicherzugehen, dass das deutsche Publikum tatsächlich versteht, wie wichtig dieser Aspekt des japanischen Soldatentums

307 Im Unterschied zum Textbuch steigerte Bälz hier noch einmal die Betonung, da die Großbuchstaben erst im fertigen Film eingefügt wurden, ebd.

308 Abe/Bälz, NWa, F-R 2, 00:09:52–00:11:31; Abe, Moyuru ōzora, TDV 25181D, 00:22:26–00:24:03; Bälz, Erwin Toku, „Nippon’s wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV/159, fol. 115. Die Hervorhebung durch die Verwendung von Großbuchstaben wurden aus der Originalquelle übernommen.

ist, kommt hier erstmalig ein neues Stilmittel in der Bearbeitung von *Moyuru ōzora* zum Tragen. Bälz schnitt den sprechenden Protagonisten heraus und ersetzte sein Bild durch eine große Texttafel, welche die ganze Leinwand einnimmt und auf der die Zuschauer seine Rede nun lesen können (Abbildung 4).

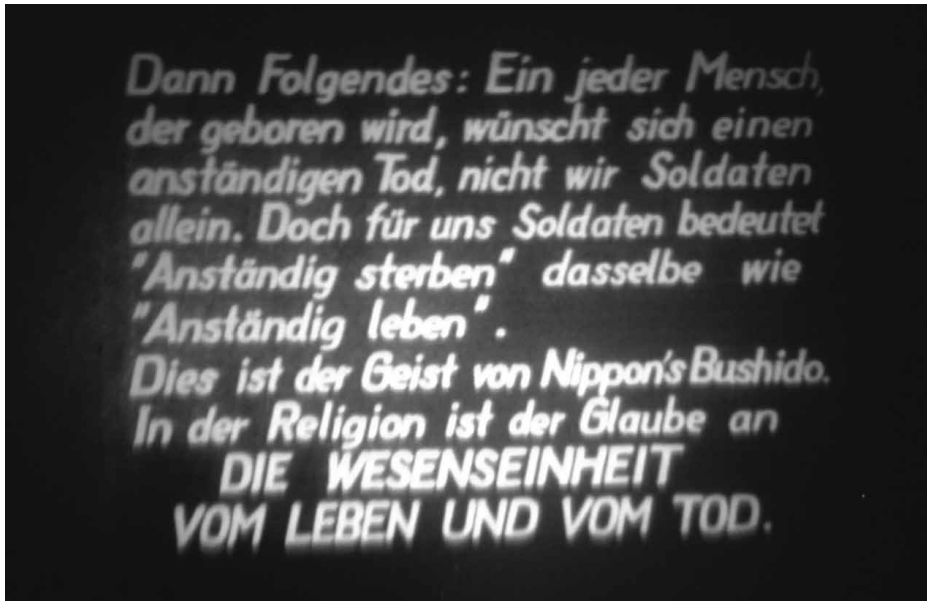


Abbildung 4: Texttafel, NwA, F-R 2, 00:10:11.

Lediglich die Audiospur des Films bleibt hier erhalten.³⁰⁹ Erst ab den Worten „In solchen Fällen erinnert euch ...“ ist Yamamoto wieder als Sprecher auf der Leinwand zu sehen. Somit ist der Kern der Aussage deutlich visualisiert: der Zwiespalt des japanischen Soldaten zwischen dem Geist des Bushidō, dem Kern des japanischen Soldatentums, auf der einen Seite und der Menschlichkeit auf der anderen, da er wie alle anderen Menschen auch Nervosität und Angst empfinden kann.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass bereits im ersten Teil des Films alle Elemente, auf die Bälz den Zuschauer während der Ouvertüre in *Nippons wilde Adler* vorbereitet hat, eingeführt wurden: Disziplin und Ausbildung der jungen Piloten, die familiäre Beziehung zwischen den Ausbildern und ihren Schützlingen sowie der japanische Geist

309 In der DVD-Fassung gleitet die Kamera während der Rede Yamamotos derweil an den zuhörenden Soldaten vorbei und zeigt auch u. a. Yamamura, Yukimoto und Tanaka in Großaufnahme, also zwei der drei jungen Piloten, die im Verlaufe des Films sterben werden. An dieser Stelle erfolgt gegenüber der Bälz-Fassung ein stärkerer Vorausgriff auf ihr Schicksal.

des Bushidō. Die von Bälz eingefügten Zwischen- bzw. Übertitel sowie seine Erläuterungen betonen den dokumentarischen Charakter des Films ebenso wie der sparsame Einsatz von Musik. Alle Szenen, in denen (non-) diegetische Musik erklingt, wurden aufgelistet: Die Ouvertüre, die Gedenkminute während des Morgenappells, die Flugschüler beim Wäschewaschen, die Trompeten-Fanfaren, der Kontrollgang des diensthabenden Offiziers bei Nacht (nur Bälz-Fassung), das Exerzieren (Titellied „Moyuru ōzora“) und Satōs Gesang. Im zweiten Teil wird der dokumentarische Aspekt des Films deutlich in den Hintergrund treten, der gezielte Einsatz von musikalischer Untermalung jedoch beibehalten werden.

Teil 2: Der Kampf an der chinesischen Front

Für beide Versionen gilt, dass der erste Teil (ca. 24 Minuten in beiden Fassungen) deutlich kürzer ist als der zweite Filmabschnitt. Ebenfalls in beiden Versionen ist der zweite Teil deutlich vom ersten getrennt. In der DVD-Fassung ist ein kleines Intermezzo zu sehen, drei gemalte Bilder mit Text und musikalischer Untermalung.³¹⁰ Diese Bilder sind durch Auf- und Abblenden vom restlichen Film getrennt und informieren den Zuschauer in aller Kürze über die neue Handlungszeit bzw. den Ort. Bälz dagegen geht ohne dieses Intermezzo direkt wieder in den Film über, indem er als Hintergrund die Aufnahme einer wehenden Windfahne sowie startender Flugzeuge verwendet, gleichzeitig aber die Größe der ganzen Leinwand nutzt, um ebenfalls auf den Wechsel von Zeit und Ort hinzuweisen. Zusätzlich erläutert er für das deutsche Publikum die Bezeichnung der Heereseinheiten an der Front.³¹¹ Nach dieser Erklärung erscheinen während des restlichen Films jedoch vorerst keine weiteren Erläuterungen oder Kommentare mehr, mit Ausnahme von seltenen Übertiteln, um auf einen Ortswechsel hinzuweisen etc., sodass *Nippons wilde Adler* in dieser Hinsicht seinen dokumentarischen Charakter etwas einbüßt und die Spielfilmhandlung nun dominiert. Allerdings gilt für den zweiten Teil, dass die Musik in beiden Fassungen noch spärlicher eingesetzt wird als im ersten. Außerdem sind lange Luft(kampf)-Szenen zu sehen. Weil in diesem darüber hinaus keinerlei Dialog stattfindet, sind minutenlange Passagen nur vom Motorendröhnen der Flugzeuge bzw. von Gewehrfeuer erfüllt, was zum einen eine sehr beklemmende, angespannte Atmosphäre erzeugt, zum anderen den realistischen Charakter bewahrt. So wirkt in der Bälz-Fassung der erste Teil gerade durch die häufigen Erläuterungen wie eine Art Einführung, um die Protagonisten zu etablieren und das japanische Heer vorzustellen, wäh-

310 Abe, *Moyuru ōzora*, TDV 25181D, 00:24:09–00:24:29.

311 Abe / Bälz, *NwA*, F-R 3, 00:00:00–00:00:10.

rend im zweiten Teil nun die eigentliche Handlung, der Kampf gegen den chinesischen Feind an der Front, beginnt.³¹²

Die vier Schüler Tanaka, Yamamura, Yukimoto und Satō haben ihre Ausbildung beendet und sind in China im Einsatz. Ihr ehemaliger Fluglehrer, Hauptmann Yamamoto, wird ebenfalls zu dem Geschwader Nire versetzt und nimmt nun eine größere Rolle ein als noch im ersten Teil des Films. Ihr Wiedersehen findet auf dem Friedhof des Geschwaders am Grab von Tanaka statt, der bereits im Kampf gefallen ist.³¹³ Es spricht auch hier für die väterliche Beziehung zwischen Schüler und Lehrer, bzw. zwischen Untergebenen und Vorgesetzten, dass Hauptmann Yamamoto sich bei erster Gelegenheit an Tanakas Grab begibt und ihm in stiller Andacht Ehre und Respekt erweist. Gerade als er sich erhebt, stoßen u. a. seine ehemaligen Schüler Yamamoto, Yamamura und Satō zu ihm. Hier werden verschiedene Aspekte deutlich. Erneut wird die gute, familiäre Beziehung zwischen Yamamoto und seinen ehemaligen Schülern gezeigt. Obwohl ihre Ausbildung inzwischen abgeschlossen ist, verhält er sich ihnen gegenüber immer noch fürsorglich. Dies zeigt sich nicht nur in seinem offenen Lächeln, mit denen er seine früheren Schützlinge nach der offiziellen Ehrenbekundung begrüßt, sondern auch beispielsweise in der Aufforderung, früh ins Bett zu gehen, da es für einen jungen Soldaten nichts Schlimmeres gäbe als zu wenig Schlaf.³¹⁴ Gemeinsam mit der Anspielung auf den Anstreicher an der Wand von Yamamura ist dies auch eine Anlehnung an die zuvor beschriebene Szene in *Nippons wilde Adler*, die in der DVD-Fassung nicht mehr erhalten ist.³¹⁵ Somit kann diese Anspielung ohne die Bälz-Fassung heute nicht mehr verstanden werden. Der familiäre Zusammenhalt zwischen Vorgesetztem und Soldaten wird jedoch

312 Diese Trennung wurde zeitgenössisch bereits wahrgenommen. So schrieb die Zeitung *The Japan Times* über *Moyuru ōzora*: „Three elements are clearly discernable in the story, a cultural film at the beginning, showing the life of the aviation school students, elements of the character of Newsreels, represented in the scenes of the bombardments and fights, and a human film drama shown in the story of four young aviators.“, Heroic Airmen of Japan seen in Toho picture. „Moyuru Ozora“ depicts Progress of Military Aviation in Nippon, in: *The Japan Times & Mail*, 27.09.1940.

313 Abe/Bälz, NWA, F-R 3, 00:04:50–00:07:11.

314 „Und jetzt geht mal recht früh in die Falle! Zu wenig Schlaf ist das schlimmste für einen jungen Soldaten!“, Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 121.

315 Yamamura: „Jetzt rutsch ich nicht mehr durch die Luft, wie ein Maler über die Wand fährt!“; Yamamoto: „Waaas?! Das haben Sie also doch noch behalten?“, ebd. Daraufhin lachen alle gemeinsam, Abe/Bälz, F-R 3, 00:05:52–00:06:00. Auch hier verstärkt Bälz durch seine Übersetzung die lockere Stimmung in der Szene. So ist das „Waaas?!“ im japanischen Original lediglich ein „Oh?“. Auch Yamamos Nachfrage nach dem Befinden seiner ehemaligen Schüler wird von „Wie ist es, ihr alle? Habt ihr euren Kampfgeist angefacht?“ („Dōda, minna. Kiai kakete yattoru ka?“; Eigene Übersetzung.) zu „Na und ihr geht jetzt alle feste ran?“. Des Weiteren antwortet Yukimoto anstelle mit einer respektvollen Bestätigung („Hai. Kiai kakete yattorimasu.“ – „Ja. Wir haben unseren Kampfgeist angefacht.“) mit „Und wie – Herr Hauptmann! Wir sind mitten im Schwerpunkt!“, Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 120.

auch in der beidseitigen Wiedersehensfreude offensichtlich, ebenso wie in Yamamotos Aufforderung an die jungen Piloten, sich regelmäßig bei ihm zu melden.

Was Tanakas Tod betrifft, so ist die Szene auf dem Friedhof in beiden Versionen alles, was der Zuschauer darüber erfährt. Weitere Informationen, etwa über Umstände und Zeitpunkt, werden nicht vermittelt. Dem Publikum wird lediglich mitgeteilt, dass er einen Heldentod gestorben sei, sich zu einem Prachtkerl entwickelt und sich hervorragend gemacht habe, so sehr, dass auch in der Heimat über ihn gesprochen worden sei. Besonders wichtig wird der Dialog über ihn jedoch, sobald es um das Bedauern seiner ehemaligen Mitschüler geht, selbst noch nichts Vergleichbares erreicht zu haben. Hier schimmert die Sehnsucht der drei verbliebenen Freunde durch, es ihrem Kameraden gleich zu tun und ebenfalls einen Heldentod zu sterben: „Aber wir, Herr Hauptmann, wir haben noch garnichts [sic] aufzuweisen. Eine Affenschande ist das.“³¹⁶ Genau hier gibt es zwischen der Bälz- und der DVD-Fassung einen elementaren Unterschied, der dadurch entsteht, dass Bälz die Antwort Yamamotos anders übersetzte: Aus der eher mäßigenden Feststellung, nichts zu überstürzen, wird kurzerhand „Na, man ruhig Blut. Ihr kommt noch alle ran.“³¹⁷ Hier sind mehrere Interpretationen möglich: Zuerst in dem Sinne, dass den anderen noch genügend Zeit bleibt, ebenfalls etwas Großartiges zu leisten. Aber auch die Auslegung, dass jeder in diesem Krieg seinen Heldentod finden wird, ist möglich. In der Bälz-Version sind die Todesverachtung und der Mut der japanischen Soldaten somit tendenziell stärker in den Vordergrund gerückt als ursprünglich für die Szene vorgesehen. Die Stärke des japanischen Bündnispartners sowie dessen Hingabe an das Kaiserreich und das Militär sollten betont werden. An dieser Stelle sei noch einmal an *Sampei's Tod* erinnert. Im Kontext dieser Aufführung waren die Gedanken von Dienst und Pflicht, die Forderung nach bedingungsloser Treue sowie höchstem Opfermut von herausragender Bedeutung. Gerade diese selbstlose Opfergesinnung, wie es in der bereits zitierten Pressemitteilung heißt – der *Yamato damashii*, der Geist Japans – sei es schließlich, der „die innere Verwandtschaft der Geistigkeit Japans über alle Formen hinweg mit der des Neuen Deutschen Reiches unmittelbar verständlich“³¹⁸ mache. Hier

316 Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 121. Im Japanischen formuliert Yamamura diese Feststellung ebenfalls etwas gemäßiger: „Herr Hauptmann, wir selbst haben noch keine Heldenleistung. Wir sind beschämt.“ („Kyōkan dono. Jibuntachi wa mada nan no tegara mo tate nai de menbokushidai mo arimasen.“; Eigene Übersetzung.), Abe, Moyuru ōzora, TDV 25181D, 00:29:12–00:29:16.

317 Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 121. Yamamoto: „Der Mensch hat Glück und Pech. Ihr habt noch eine Zukunft. Überstürzt nichts.“ („Ningen niwa un fuun ga aru. Mada saki ga aru. Aseru na aseru na.“; Eigene Übersetzung.), Abe, Moyuru ōzora, TDV 25181D, 00:29:17–00:29:20.

318 Für die Presse: Das japanische Nationaldrama mit deutschen Schauspielern, BArch R 64-IV / 68, fol. 169.

rückte Bälz in seiner Bearbeitung diesen Aspekt zum zweiten Mal stärker in den Vordergrund als die Originalfassung bzw. heutige DVD-Fassung.

Die Bruchlandungsszene Yamamuras³¹⁹ sowie die anschließende Feier anlässlich des überstandenen Abenteuers verdeutlichen aufs Neue den familiären Zusammenhalt der Soldaten untereinander und die Kameradschaft: gegenseitige Hilfe auch unter Einsatz des eigenen Lebens. Yamamura, der die ernste Situation seines Freundes sofort erkennt, zögert nicht, ihm zur Hilfe zu eilen. Die DVD-Fassung ist rund eine Minute länger als die Bälz-Fassung (6 Minuten im Gegensatz zu 5 Minuten). Herausgeschnitten wurde der Versuch Yamamuras, Yukimoto vom Landen abzuhalten. Im Drehbuch ist dies jedoch noch beschrieben: „Kugeln pfeiffen [sic] um Yamamura. Er glaubt sich angegriffen und will sich zur Wehr setzen. Da kreist eine Maschine über der Landungsstelle. Es ist: der Kamerad der Luft, Yukimoto. Yamamura winkt ihm ab: ‚Nicht! Nicht‘ – ‚Zu gefährlich‘. Aber Yukimoto landet.“³²⁰ Gemeinsam gelingt den beiden Flucht.

Der Dialog der anschließenden Feier-Szene zeigt erneut einige der Arbeitstechniken von Bälz. Zunächst ist die Szene im Gegensatz zur DVD-Fassung um einige Sekunden gekürzt, die letzten drei Sätze im Japanischen fehlen: „Es wäre toll, wenn es jeden Tag eine Notlandung gäbe!“ – „He, was sagst du? Jeden Tag eine Notlandung wäre nicht auszuhalten! Oder, Yamamura?“ – „Jawohl, so ist es!“³²¹ Über den Grund lässt sich lediglich spekulieren, jedoch besteht die Möglichkeit, dass Bälz verhindern wollte, dass die Bruchlandung zu sehr bagatellisiert wird. Die Gefahr, die Yukimoto und Yamamura überstanden haben, sollte real bleiben, um den Heldenmut und die Kameradschaft weiter in den Vordergrund zu stellen. Ein Blick auf die Untertitel zeigt des Weiteren, dass Bälz die flapsige Umgangssprache der Soldaten untereinander beibehielt, z. B. „Du freche Klappe!“,

319 Abe/Bälz, NwA, F-R 4, 00:02:17–00:07:17; Abe, Moyuru ōzora, TDV 25181D, 00:35:17–00:41:32. Hier ist festzuhalten, dass entweder bereits bei der zeitgenössischen Bearbeitung des Films die Tonspur gelitten hat oder im Laufe der Jahrzehnte die Qualität nachgelassen hat. Fakt ist jedenfalls, dass das Gewehrfeuer, von dem Yukimoto und später auch Yamamura am Boden bedroht werden, in der heutigen DVD-Fassung deutlich realer und gefährlicher klingt als in der Bälz-Fassung, ebenso wie das Knistern des Feuers beim Verbrennen des Flugzeugs und die Motorengeräusche. Dies gilt zumindest für die Kopie des Films, die in den NACP in Washington, D. C. aufbewahrt wird. Die Szene konnte leider für die Analyse nicht mit den beiden Kopien verglichen werden, die sich in Japan und Russland befinden.

320 Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 122.

321 „Fujichaku ga mainichi aruto yoroshii desuna.“ – „Kora, nani wo iuka. Fujichaku ga mainichi atetamaruka. Naa, Yamamura.“ – „Hai sōde arimasu“, Abe, Moyuru ōzora, TDV 25181D, 00:43:08–00:43:15. Im Textbuch ist diese Passage noch vorhanden. Bälz übersetzte sie mit: „Sawamura: ‚Herr Hauptmann, eigentlich ist es doch schade, dass es nicht jeden Tag eine Notlandung gibt!‘ – Hpt. Yamamoto: ‚Zum Teufel! – das wäre ja verflucht! – Was Yamamura?‘ Yamamura (kratzt sich am Kopf: ‚Jawohl, Herr Hauptmann!‘ Alle: lachen.“, Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 124.

„Zeig mir noch einmal deine edle Visage“, oder „Und jetzt wollen wir ein's trinken“.³²² Auch die Europäisierung bestimmter Begriffe wird in dieser Szene weitergeführt: Der Sake wird kurzerhand zu Wein, was in diesem Fall zwar nicht falsch ist, jedoch deutlich vereinfacht, da es sich bei Sake explizit um Reiswein handelt. Auffällig sind die Rechtschreibfehler in den Untertiteln: Auch das ein möglicher Hinweis darauf, dass Bälz keine Gelegenheit mehr hatte, den Film vollends fertigzustellen. Schließlich waren die fehlerhaften Untertitel im Allgemeinen einer der Gründe, die er anführte, um eine verfrühte Aufführung zu verhindern (vgl. Kapitel 3.4.1.2).

Auch Hauptmann Yamamoto und Leutnant Inaba werden zur Feier der Soldaten eingeladen. Yamamoto steuert sogar eine Flasche Sake bei und fordert seine Untergebenen zum Trinken auf: „Haltet euch mal feste ran. Für heute erlaub ich's euch.“³²³ Der familiäre Zusammenhalt innerhalb der Fliegerstaffel kommt so erneut zum Tragen. Die darauffolgende Szene wurde bereits beschrieben: Satō wird von seinen Freunden zu seiner Unterkunft begleitet und singt *Kokyō no sora*.³²⁴ Wie schon angedeutet, erfolgt mit dieser Abschiedsszene von Satō quasi ein Vorausgriff auf das künftige Geschehen. Er wird den nächsten Kampfeinsatz nicht überleben, seine Freunde bleiben allein zurück – und das trotz seiner scherzhaften Versicherung, dass er sicher keine Bruchlandung machen werde.

Die Vorbereitungen sowie der Kampfeinsatz selbst erfolgen ohne jeglichen Einsatz von Musik.³²⁵ Dies erzeugt große Spannung, denn auch nachdem klar ist, dass Satōs Maschine getroffen wurde, ist lediglich das tiefe, gleichmäßige Brummen des Flugzeugmotors zu hören. Von dessen Funktion und Durchhaltevermögen hängt nun das Leben der gesamten Besatzung ab, deren angespannte und ernste Gesichter wechselnd in Großaufnahme zu sehen sind. Der Absturz selbst ist in beiden Fassungen nicht dargestellt. Allerdings zeigen sich in diesem Filmabschnitt gravierende Unterschiede zwischen der

322 Der Vergleich mit dem Drehbuch offenbart auch hier, dass dieser Umgangston z. T. erst im Nachhinein verstärkt wurde und in Bälz' erster Übersetzung noch nicht so dominant vorgesehen war. So wurde das letzte Beispiel ursprünglich mit „Und jetzt wollen wir einen festen Schluck trinken“ übersetzt, ebd., fol. 123.

323 Ebd. Auch hier hat Bälz den flapsigen Ton gegenüber dem japanischen Original „Heute Abend erlaube ich es, darum trinkt viel.“ („Kon'ya wa yurusu kara minna de ooi ni nome.“; Eigene Übersetzung) verstärkt.

324 Auf diese Szene nehmen die zeitgenössischen deutschen Kritiker vermutlich u. a. Bezug, wenn sie von der schlechten Kulisse der im Studio gedrehten Szenen sprechen. Dass sich die drei Soldaten nicht wirklich unter freiem Himmel befinden, ist deutlich zu erkennen und auch an den Klängen der Stiefelschritte ist zu hören, dass sie nicht über natürlichen Boden laufen.

325 Abe, Moyuru ōzora, TDV 25181D, 00:44:21–00:53:05. In der Bälz-Version befinden sich diese Szenen verteilt auf zwei Rollen: Vorbereitung und Kampfeinsatz selbst auf Filmrolle Nr. 5, die stark beschädigt ist, Feststellung der Beschädigung des schweren Bombers bis hin zum Absturz auf Filmrolle Nr. 6, bis 00:02:08.

DVD- und der Bälz-Version. Einzige Gemeinsamkeit ist die Absturz-Stelle selbst: Satō wacht auf und beginnt nach seinen Kameraden zu rufen.³²⁶ Vor und nach dieser Szene wird unterschiedliches Bildmaterial verwendet. So ist bei Bälz beispielsweise erhalten geblieben, wie der Funkspruch, der von der Besatzung der Bomber abgesetzt wurde, die Soldaten am Boden erreicht.³²⁷ Gesprochen wird nicht, der Fokus liegt eindeutig auf den Gesichtern des Kommandanten und der Soldaten, die realisieren, wie ernst die Situation ist (Abbildung 5–8).



Abbildung 5: Entgegennahme des Funkspruchs des schweren Bombers, NwA, F-R 6, 00:01:04.

³²⁶ Lediglich in den Untertiteln zeigt sich hier wieder ein kleiner Fehler: der Name Takekura erscheint zwei Mal, obwohl Satō ihn nur einmal nennt, Abe/Bälz, NwA, F-R 6, 00:04:06. Im Drehbuch befindet sich dieser Fehler nicht, Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 128.

³²⁷ Abe / Bälz, NwA, F-R 6, 00:00:49–00:01:13.



Abbildung 6: Übergabe des Funkspruchs des schweren Bombers, NwA, F-R 6, 00:01:14.



Abbildung 7: Nire nach dem Lesen des Funkspruchs, NwA, F-R 6, 00:01:19.



Abbildung 8: Sorge um das Schicksal des schweren Bombers, NwA, F-R 6, 00:01:20.

Die nächste Szene, zurück bei der Besatzung des beschädigten schweren Bombers, ist inhaltlich in der DVD- und der Bälz-Fassung identisch, jedoch mit unterschiedlichem Bildmaterial gestaltet.³²⁸ Der Fokus bei Bälz liegt eindeutig auf Satō, der häufig in Großaufnahme zu sehen ist und mit seinem Kameraden ein ernstes Nicken austauscht (Abbildung 9 und 10). Ein weiterer Soldat, ebenfalls in Großaufnahme, verzieht leicht verächtlich den Mund. Obwohl dieser Soldat in der DVD-Fassung ebenfalls im Bild zu sehen ist, ist seine Mimik hier vollkommen starr, während die Bewegung seines Mundes bei Bälz deutlich wahrnehmbar ist (Abbildung 11 und 12).

³²⁸ Ebd., F-R 6, 00:01:13–00:02:07; Abe, Moyuru ōzora, TDV 25181D, 00:52:30–00:53:07.



Abbildung 9: Kamerad A von Satō an Bord des schweren Bombers, NwA, F-R 6, 00:01:42.



Abbildung 10: Satō an Bord des schweren Bombers, NwA, F-R 6, 00:01:46.



Abbildung 11: Kamerad B von Satō an Bord des schweren Bombers, NwA, F-R 6, 00:01:49.



Abbildung 12: Kamerad B von Satō an Bord des schweren Bombers, Moyuru ōzora, 00:52:35.

Es ist also festzustellen, dass Bälz der Reaktion der Soldaten, sei es auf dem Boden oder im Flugzeug selbst, deutlich mehr Raum gibt als die heutige DVD-Fassung, sodass auch die Zuschauer mehr Zeit haben, zu begreifen, wie gefährlich die Situation ist. Dies erreicht er ohne ein einziges gesprochenes Wort. Die Gefahr der Situation ist deutlich präsenter, die Spannung intensiver. Die darauffolgende Szene des trudelnden, an Höhe verlierenden Flugzeuges, das eine deutliche Treibstoff-Fahne hinter sich herzieht, ist in beiden Szenen wieder gleich (ca. 28 Sekunden lang),³²⁹ dient bei *Nippons wilde Adler* aber mehr als in der DVD-Fassung als Bestätigung der ernstesten Situation. Ebenfalls gleich ist die Szene an der Absturz-Stelle, die zum ersten Mal seit langem partiell non-diegetisch mit Musik unterlegt ist.³³⁰ Diese setzt genau in dem Moment ein, als nach einer schwarzen Abblende die Trümmer der Maschine zu sehen sind. Die Kamera gleitet an Wrack-Teilen und leblosen Körpern vorbei, bis sie Satō erreicht. Begleitet wird dies von dumpfen Klängen, bei denen die Holzbläser, vorwiegend die Klarinette, dominant zu hören sind. Es ist keine konkrete Melodie wahrnehmbar, stattdessen bewegen sich die trostlosen Klänge des Orchesters in kleinen Tonschritten auf- und abwärts, schwellen an und ab, unterbrochen durch musikalische Zäsuren in Form von Tuschen. In dem Moment, als Satō spricht und nach seinen Kameraden zu rufen beginnt, endet die musikalische Untermalung in beiden Fassungen sofort. Die Stille, die dadurch entsteht, dass niemand aus der Besatzung auf Satōs Rufe antwortet, wird automatisch deutlicher in den Vordergrund gerückt. Somit dient die musikalische Untermalung wie auch ihr Fehlen der dramatischen Verstärkung beider Szenen. Dass Satōs Arm gebrochen ist, wird bei genauerer Betrachtung seiner Körperhaltung deutlich, während er versucht, Überlebende der Besatzung zu finden. Bis auf Hauptmann Nara sind jedoch alle seine Kameraden tot. Dieser sitzt noch in der Flugzeugkabine. Während in der DVD-Fassung noch zu sehen ist, wie er seine Augen öffnet, ist dies in der Bälz-Version geschnitten worden. Stattdessen wird direkt übergeblendet in die nächste Szene. Nun ist Satō zu sehen, wie er den verwundeten Mann trotz seiner eigenen Verletzungen durch ein Moorgebiet schleppt. Obwohl die Szene in beiden Fassungen ungefähr gleich lang und auch inhaltlich weitgehend identisch ist, ist sie wieder teilweise mit unterschiedlichem Bildmaterial gestaltet.³³¹ Dies zeigt sich bereits in den ersten Sekunden. Während in der Bälz-Version Satōs Ausruf „Hier ist Satō!“³³², mit dem er seinen Hauptmann zu

329 Abe/Bälz, NwA, F-R 6, 00:01:40–00:02:08; Abe, Moyuru ōzora, TDV 25181D, 00:52:36–00:53:04.

330 Abe/Bälz, NwA, F-R 6, 00:02:08–00:05:16; Abe, Moyuru ōzora, TDV 25181D, 00:53:08–00:56:28. Das Leiern der Tonspur der Kopie der Bälz-Fassung in den NACP zeigt auch hier, in welchem schlechten Zustand die Filmrollen sind. Ebenso ist bei Verstummen der Filmmusik ein deutliches Nebengeräusch beim Abspielen des Filmmaterials zu hören, was nicht von der Film-Apparatur stammt.

331 Abe, Moyuru ōzora, TDV 25181D, 00:56:28–00:58:00; Abe/Bälz, NwA, F-R 6, 00:05:16–00:06:52.

332 „Satō de arimasu.“, ohne Untertitel für die deutschen Zuschauer; eigene Übersetzung.

wecken versucht, noch ein letztes Mal aus dem Off zu hören ist, gleitet die Kamera an verschiedenen Pflanzen vorbei abwärts, bis sie auf einer stillen Wasseroberfläche verharret, die nach einigen Sekunden durch Satōs Schritte in Bewegung gerät. In der DVD-Fassung existiert diese Kamerafahrt nicht mehr, die Überblende auf das ruhige Wasser erfolgt sofort. Auch Satōs Stimme ist, anders als bei Bälz, nicht mehr zu hören. Des Weiteren ist in der DVD-Version ein kurzer Dialog erhalten, in dem Hauptmann Nara Satō um etwas Wasser bittet. Bei Bälz wurde dieser vollständig herausgeschnitten, ist im Textbuch aber noch niedergeschrieben.³³³ Die größte Differenz zwischen der Bälz- und der DVD-Fassung bildet an dieser Stelle jedoch die filmmusikalische Gestaltung: Während in *Nippon's wilde Adler* alles in völliger musikalischer Stille geschieht und so Satōs mühsame Schritte durch Wasserpflützen und feuchtes Erdreich, das Knacken der Äste unter seinem und Hauptmann Naras Gewicht sowie sein Taumeln akustisch im Vordergrund stehen, ist in der DVD-Fassung non-diegetische Musik in Form eines langsamen Marsches unterlegt. Während als Grundrhythmus eine gleichmäßige Viertel-Bewegung u. a. in den Pauken zu hören ist – in piano und daher recht dezent, keinesfalls heroisch oder gar martialisch –, übernehmen dunkle Holzbläser, vermutlich Klarinetten, eventuell auch Fagotte, Englischhörner etc. zur Unterstützung eine schwerfällige Melodie, deren Synkopen und Punktierungen als Kontrast zu den regelmäßigen Viertel-Schlägen in den Pauken Satōs mühsames Vorankämpfen und Taumeln musikalisch betonen. Die immer wieder erklingenden dissonanten Einwürfe in den hohen Holzbläsern unterstreichen die schlimme Situation.

Beide Fassungen gestalten die Dramatik also völlig unterschiedlich: einmal mit, einmal ohne Musik. Die Wirkung von filmmusikalischer Stille wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit bereits mehrfach herausgearbeitet, zuletzt u. a. auch im Kontext der spannungsgeladenen und bedrückenden Atmosphäre im Vorfeld des Absturzes von Satōs Maschine, sowohl am Boden als auch innerhalb der Besatzung vor Ort. Während in jener Szene allerdings beide Filmversionen mit der Stille als Stilmittel arbeiten, entschied sich Bälz beim Rettungsversuch Satōs bewusst dafür, auf die Musik zu verzichten. So betont er Satōs körperliche Belastung, die in der DVD-Fassung musikalisch ausgedrückt wird, einzig durch die wahrnehmbaren Geräusche. Hier sei noch einmal auf die Auffassung Gunter Grolls verwiesen, dass jedes „wirkliche Geräusch eindringlicher und wirksamer als jede musikalische Untermalung“³³⁴ sein könne. Auch Rehlinger betont, dass Geräusche keinesfalls als Musikersatz zu betrachten seien, sondern „in bestimmten

333 Abe, Moyuru ōzora, TDV 25181D, 00:57:33–00:57:39. Das Textbuch zeigt außerdem, dass dieser Dialog in der heutigen DVD-Fassung in der Originalversion ebenfalls länger gewesen ist und sich nicht nur Bälz, sondern auch die Firma Tōhō an dieser Stelle zu einer Kürzung entschloss, Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 128.

334 Groll, Film, S. 109.

Fällen die Bedeutsamkeit eines allein sinn-entscheidenden Tonmittels³³⁵ erhielten. Was im Falle einer falschen bzw. unpassend eingesetzten Begleitmusik passierte, erläuterte er am Beispiel von *Hitlerjunge Quex* und *Regine*:

„Die Szene des Gastodes, die optisch durch Nebelgebilde wiedergegeben wird, gleitet akustisch ins Musikalische ab. Die einsetzende Trauermusik verfälscht den Realismus des Vorganges, den das ausströmende Gas allein genügend verdeutlicht hätte. Wie eine Bestätigung unserer Auffassung erscheint derselbe Fall einer Gasvergiftung in ‚Regine‘, hier aber akustisch nur durch das Rauschen des Gases und durch das halberstickte Flüstern des Mädchens ausgefüllt und damit zu einer bedrückenden, aber höchst sinnvollen Realistik gesteigert.“³³⁶

Diese Ausführungen sind auf Bälz' Intention in *Nippons wilde Adler* anwendbar. Genauso wie das Dröhnen der Motoren die ernste Situation an Bord der Maschine unterstreicht, betonen die taumelnden Schritte Satōs durch das moorige Gebiet seine körperliche Schwäche und die damit verbundene Hoffnungslosigkeit, sich selbst und seinen Kameraden sicher zurück ins Lager zu bringen. Bälz vertrat hier wie Rehlinger die Ansicht, dass keine wie auch immer gestaltete Filmmusik in der Lage sei, wirkungsvoller zu sein als diese realitätsnahen Geräusche. Folglich entschied er sich dazu, den in *Moyuru ōzora* verwendeten Trauermarsch herauszuschneiden. Bälz- und DVD-Fassungen haben jedoch wiederum gemeinsam, dass Satōs Ablegen von Hauptmann Nara auf dem Boden als Letztes von den Beiden zu sehen ist. An dieser Stelle laufen beide Filme beinahe synchron. Das Schicksal von Satō und Nara bleibt zunächst völlig offen.

Fünf Tage später wartet das Geschwader Nire im Lager gespannt auf Nachrichten.³³⁷ Erneut finden sich einige Unterschiede in der Gestaltung beider Fassungen. In der Bälz-Version unterhält Leutnant Inaba die Soldaten mit einer seiner Heldentaten, bevor er von Yukimoto mit einer Frage nach neuen Informationen über die Maschine Naras unterbrochen wird. Nicht so in der DVD-Fassung: Hier sitzen die Soldaten, unterlegt von einer getragenen Trompeten-Melodie³³⁸, stumm zusammen, bis Yukimoto schließlich den Beschluss fasst, Inaba nach Informationen über Satō zu fragen. Da die Soldaten auf die Geschichte des Leutnants mit Gelächter reagieren, ist die ernste Stimmung zunächst in der DVD-Version deutlich greifbarer als in der Bälz-Fassung. Währenddessen

335 Rehlinger, *Der Begriff*, S. 80.

336 Ebd., S. 82–83.

337 Abe / Bälz, NwA, F-R 6, 00:06:54–00:08:04; Abe, *Moyuru ōzora*, TDV 25181D, 00:58:05–00:59:03.

338 Diese Melodie ist auch in der Bälz-Fassung zu hören, endet jedoch bei Inabas Erzählung, Abe / Bälz, NwA, F-R 6, 00:07:15.

wird im Dienstzimmer offensichtlich, dass Nachrichten eingetroffen sind, von denen weder Inaba noch Yukimoto etwas wissen.³³⁹ Im Stabsquartier sind unter den ernsten Blicken von Nire und einigen anderen Soldaten, unter anderem Yamamura, der in einer Close-Up-Aufnahme mit den Tränen kämpft, die Habseligkeiten der toten Besatzung ausgebreitet. In der DVD-Fassung sind die Gegenstände nicht nur deutlich länger und detaillierter zu sehen, sondern die Szene ist auch wieder mit non-diegetischer Musik untermalt.³⁴⁰ Dabei handelt es sich um getragene Orchesterklänge zunächst ohne konkrete Melodieführung, die in einer Wiederholung des Themas gipfeln, welches bei Satōs Erwachen im Wald zu hören war. Auch dies stärkt die These, dass nur bei Satō mit einem Leitmotiv, bzw. in der DVD-Fassung sogar zwei Leitmotiven, gearbeitet wird. Ebenso wird in der nächsten Szene, der Rückkehr zu dem Gespräch zwischen Yukimoto und Inaba, die Musik weitergeführt; das Thema ist ein drittes Mal zu hören. Nicht so bei Bälz, der auch hier auf Musik verzichtet und sich nur auf den gesprochenen Dialog konzentriert. Gleiches gilt für die Szene, in der Yamamura Yukimoto darüber informiert, dass der Tod von Satō und der restlichen Besatzung festgestellt wurde: In der DVD-Fassung ist das musikalische Thema ein viertes Mal in einer leichten Variation zu hören, bei Bälz dagegen gibt es nur den gesprochenen Dialog.³⁴¹ Des Weiteren fehlen der Bälz-Fassung die geschockten und betroffenen Gesichter der Soldaten, die nacheinander in Großaufnahme zu sehen sind. An dieser Stelle sei noch einmal auf Bälz' Aussage verwiesen, dass die japanischen Soldaten in *Moyuru ōzora* als zu weinerlich dargestellt würden. Hier zeigen sich deutlich seine Ansätze, dies zu reduzieren.

Im Folgenden werden die beiden Freunde zu Hauptmann Yamamoto gerufen, der mit ihnen über Satōs Tod sprechen möchte.³⁴² Hier gibt es erneut eine interessante Auffälligkeit in Bälz' Arbeitsweise. Auf Hauptmann Yamamotos Aussage, dass Satō als „echter Soldat“³⁴³ gefallen sei, antwortet Yukimoto mit: „Jawohl, Herr Hauptmann, ich hörte es gerade von Yamamura. Ich beneide ihn, Herr Hauptmann.“³⁴⁴ Jedoch ist dieser Satz in

339 Ebd., F-R 6, 00:08:04–0:08:32; Abe, *Moyuru ōzora*, TDV 25181D, 00:59:01–00:59:35.

340 Ein weiterer Unterschied beider Fassungen in dieser Szene ist, dass bei Bälz Nires Rollentext erhalten geblieben ist: „Ich danke Ihnen, Herr Oberleutnant, für alle ihre Bemühungen! Ich bitte, Ihrem Herrn Regimentskommandeur meinen Dank und Gruss zu bestellen.“, Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 129. In der DVD-Version ist dies geschnitten.

341 Abe, *Moyuru ōzora*, TDV 25181D, 01:00:08–01:00:50; Abe / Bälz, NwA, F-R 6, 00:09:12–00:09:45. Die weitere Erklärung Yamamuras ist in *Nippon's wilde Adler* weder untertitelt noch im Drehbuch übersetzt.

342 Abe, *Moyuru ōzora*, TDV 25181D, 01:00:55–01:05:51; Abe / Bälz, NwA, F-R 7, 00:00:02–00:02:34

343 Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 130; „Satō wa rippa ni senshi shita zo.“, Eigene Übersetzung: „Satō ist einen vortrefflichen Heldentod gestorben.“, Abe / Bälz, NwA, F-R 7, 00:00:36–00:00:37.

344 Ebd.

der DVD-Fassung nicht unmittelbar zusammenhängend ausgesprochen. Nach dem ersten Satz erfolgt eine Pause, in der ein Close-Up des ernstesten Gesichts von Yamamoto zu sehen ist, dann folgt eine Überblende zurück zu Yukimoto, der ebenfalls im Close-Up ergänzt: „Ich beneide ihn, Herr Hauptmann.“ Diese beiden Close-Ups wurden bei Bälz herausgeschnitten, dennoch behält er den Untertitel „Ich beneide ihn, Herr Hauptmann.“ bei.³⁴⁵ So entsteht bei einer oberflächlichen Sichtung der DVD-Fassung im Vergleich zur Bälz-Fassung der Eindruck, dass Bälz Yukimotos Information, er habe die Neuigkeiten gerade von Yamamura erfahren, kurzerhand falsch übersetzt bzw. eigenmächtig durch „Ich beneide ihn, Herr Hauptmann.“ ergänzt hat. Möglicherweise kürzte Bälz die beiden Großaufnahmen heraus, da ihm die Gesichter der Freunde zu emotional, die Trauer zu deutlich sichtbar war.³⁴⁶ Die Aussage, dass Yukimoto seinen gefallenen Kameraden beneide, ist jedoch wichtig für die Darstellung des Heldentodes als erstrebenswertes Ziel für einen japanischen Soldaten und wird daher beibehalten. Die Aufnahme direkt danach, in der Yamamura, von Trauer kurz überwältigt, den Kopf senkt, fehlt in der Bälz-Version. Stattdessen wird direkt zu Yamamoto übergeblendet, der eine Gedenkminute für den Gefallenen ankündigt. Auch in dieser Szene der stillen Andacht kürzt Bälz die Close-Up Aufnahmen von Yamamura und Yukimoto heraus, die sichtbar mit den Tränen kämpfen. Nur Yamamotos ruhiges Gesicht ist zu sehen.

Während des darauffolgenden Berichts des Hauptmanns über Satōs Tod greift Bälz erneut auf seine Methode zurück, elementar wichtige Aussagen des Films mithilfe von Text-Screens herauszustellen. Erstmals eingesetzt bei Hauptmann Yamamotos Rede über den Geist des Bushidō, wird nun auch Satōs Tod über die ganze Kinoleinwand hinweg erzählt. Der Zuschauer erfährt, dass Satō seinen Hauptmann zwar habe retten wollen, dieser aber verblutet sei.

„Satō hatte sich den linken Arm gebrochen. Er schaufelte daher ein Grab für seinen Hauptmann mit der rechten Hand allein. Dann bestattete er ihn sorgfältig, weil er wohl fürchtete, die Leiche könnte vom Feind entdeckt werden. – Dann schoss sich Satō eine Kugel in seine rechte Schläfe, um nicht kampfunfähig in Feindes Hand zu fallen. Als ich diese Geschichte hörte, musste ich unwillkürlich mein Haupt neigen.“³⁴⁷

345 Im Drehbuch fehlt dieser Satz vollständig, ebd.

346 Dazu würde auch der Umstand passen, dass er auch Yamamuras Antwort um einige Sekunden zusammenkürzte. Dessen Aussage, dass nun nur noch sie beide, Yamamura und Yukimoto, übrig seien, fehlt, ist im Textbuch aber noch erhalten, ebd. Jeglicher Hinweis darauf, dass die beiden Soldaten weinen, fehlt auch im Drehbuch.

347 Ebd. Im Film änderte Bälz die Struktur des letzten Satzes: „Als ich diese Geschichte hörte, neigte ich unwillkürlich mein Haupt.“, Abe / Bälz, NwA, F-R 7, 00:02:17.

So wird den Zuschauern der heldenhafte Tod Satōs deutlich vor Augen geführt. Allerdings hat die Erzählweise an dieser Stelle noch einen anderen Vorteil. Dadurch, dass Satōs Geschichte nur in der Audio-Spur erzählt wird, ist die Trauer von Yukimoto und Yamamura während Yamamotos Bericht nicht zu sehen – ganz im Gegensatz zur DVD-Version, wo die beiden deutlich sichtbar weinen. So gelang es Bälz an dieser Stelle, um es noch einmal mit seinen eigenen Worten zu formulieren, die Trauer der Soldaten auf ein für Deutsche „erträgliches Maß“³⁴⁸ zu kürzen.

In der nächsten Szene jedoch steht eben diese Trauer im Mittelpunkt, bei Bälz sogar stärker als in der DVD-Version.³⁴⁹ In letzterer kickt Yamamura wütend einen Stein zur Seite und verflucht seinen Freund. Dies wurde bei *Nippon's wilde Adler* ebenfalls herausgeschnitten. Womöglich wollte Bälz den beinahe sakralen Charakter des folgenden Gesprächs durch die ruhige Szene erhalten und nicht durch Yamamuras Wutausbruch schmälern. Des Weiteren widerspricht die Wut auf den Tod seines Freundes dem Bild vom Heldentod als erstrebenswertem Ziel für den japanischen Soldaten. Folgender, für diese Aussage zentraler Dialog zwischen den beiden findet statt:

Yukimoto: „Yamamura, mir ist heute wirklich klar geworden, wie wichtig für einen Menschen die letzte Stunde seines Lebens ist.“

Yamamura: „Wirst sehen, ich sterb' auch als echter Soldat, wenn's soweit ist.“³⁵⁰

Dieses Mal ist Yamamuras Trauer deutlich im Close Up sichtbar. Nach seiner emotionalen Beteuerung setzt er sich neben Yukimoto auf einen Stein und sie schweigen gemeinsam. Aus dem Off erklingt nun noch einmal Satōs Stimme, sein Lieblingslied singend.

348 Bälz, Erwin Toku, Bericht über die Entstehung der deutschen Fassung des japanischen Fliegerfilms „Moyuru Ozora“ (deutscher Titel: „Nippon's wilde Adler“), vermutlich 06.02.1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 163.

349 Abe / Bälz, NwA, F-R 7, 00:02:33–00:04:17; Abe, Moyuru ōzora, TDV 25181D, 01:05:55–01:08:55. Außerdem ist bei Bälz Lt. Inabas Hinzukommen herausgeschnitten, der die beiden Soldaten in ihrer Trauer antrifft und sie ermahnt, nicht zu weinen, da Satō nicht wirklich gestorben sei, sondern wie alle Soldaten sieben Mal im Dienst für den obersten Kaiser wiedergeboren werde, ebd., 00:01:08–00:01:08:55.

350 Yukimoto: „Yamamura, ore wa kyō ningen no saigo wa ikani daiji ka toiu koto ga tsukudusuku wakattazo.“ – Yamamura: „Ore mo yaruzo. Ore mo yaru toki wa rippa ni shinuzo!“, Abe / Bälz, NwA, F-R 7, 00:00:41–00:02:58. Dies lässt sich folgendermaßen übersetzen: „Yamamura, ich habe heute verstanden, wie wichtig das Ende eines Menschen ist.“ – „Ich auch. Wenn ich sterbe, will ich auch einen guten Tod sterben.“, Eigene Übersetzung. Im Vergleich zum Drehbuch finden sich hier wieder leichte Differenzen: Yukimoto: „Yamamura, hör mal zu, mir ist heute wirklich klar geworden, wie wichtig für einen Menschen die letzte Stunde seines Lebens ist.“ Yamamura: „Wirst sehen, ich sterbe auch mal als ein echter Soldat.“, Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 131.

Im Drehbuch ist dies folgendermaßen beschrieben: „Die Beiden begleiten im Geist ihren toten Kameraden zu seinem Lager, wie so oft im Leben – Da hören sie im Wehen des Herbstwindes des Freundes Stimme [...]“.³⁵¹ Auch dieses Mal hat Bälz den Gesang untertitelt. Durch die bereits geschilderte enge Verknüpfung des Liedes mit Satō wird es nun gleichsam zu einem Echo bzw. einer Erinnerung an sein Leben. Dies wird noch durch den Umstand verstärkt, dass es leiser und langsamer erklingt als die Male zuvor. Der Umstand, dass die Szene an genau demselben Ort stattfindet, an dem die beiden Freunde sich nach der ausgelassenen Feier von Satō verabschiedet und auch die Zuschauer das letzte Mal Satōs Gesang gehört haben, verstärkt die Emotionalität und Trauer der Szene. „Der Filmkünstler überlässt es der Musik zu sagen, was über das Vermögen des Wortes hinausgeht, und löst [...] die Empfindung, die den Versen zugrunde liegt, in reine Töne auf.“³⁵² Obwohl Rehlinger sich mit dieser Aussage eigentlich auf einen anderen Film bezieht, ist sie genau auf die Situation in *Nippons wilde Adler* und *Moyuru ōzora* übertragbar. Yamamura und Yukimoto schweigen, dennoch ist deutlich, dass sie sich in diesem Moment an Satō erinnern und trauern.

Die Art, wie *Kokyō no sora* hier verwendet wird, eröffnet als weiteres musikalisches Stilmittel die Ebene der meta-diegetischen Musik: Klänge, die „in der Wahrnehmung einer Figur im Film“³⁵³ existieren, also beispielsweise innere Monologe oder auch traumartige bzw. halluzinatorische Klänge.³⁵⁴ Ein Beispiel wäre, wie hier in *Nippons wilde Adler* bzw. *Moyuru ōzora*, die Musik, die eine Filmfigur nur im Kopf, vor ihrem inneren Ohr, hören kann. Dies ist die einzige Szene, in der das Stilmittel angewandt wird, was ihre emotionale Bedeutung noch einmal verstärkt. Sie zeigt die Menschlichkeit der japanischen Soldaten, die enge, familiäre Freundschaft der Kameraden untereinander, den Schmerz bei Verlust und trotzdem auch den Willen zur Opferbereitschaft. Noch bedeutsamer ist dieser Umstand, da hier eine „Transformation der Diegese“, wie sie von Thomas Görne erläutert wird, stattfindet, also eine „Verwandlung von diegetischer in nichtdiegetische (meta- oder extradiegetische) Musik [...]“. Eine solche Reise zwischen der filmischen Realität und

351 Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 131. Die Nennung des Herbstwindes ist von Bälz explizit hinzugefügt worden, im Film findet sich weder ein Hinweis auf die Jahreszeit noch auf das Wehen des Windes. Im Kontext seiner Produktion von *Nihon seishin* arbeitete Bälz die enge Verbindung von Herbst und der japanischen Vergänglichkeit heraus, die er durch diese Formulierung möglicherweise auch hier verdeutlichen wollte, vgl. Kap. 3.4.2.2.

352 Rehlinger, Der Begriff, S. 35–36. Rehlinger bezieht sich dabei auf *Der Schimmelreiter*, vermutlich in der Fassung von 1934. Auch Görne formuliert in seiner Publikation die These, dass nichtdiegetische Elemente im Film bedeutungshaltig sind: „Sie öffnen zusätzliche Kommunikationskanäle im Film, und sie können unmittelbare emotionale Wirkung entfalten.“, Görne, Sounddesign, S. 231.

353 Görne, Sounddesign, S. 20.

354 Ebd.

einer filmisch-subjektiven oder ganz und gar außerfilmischen Welt ist ein Effekt, der bei gekonntem Einsatz zu sicheren Gänsehaut-Momenten führt.“³⁵⁵

Der Zusammenhalt der Fliegerstaffel wird in einer weiteren, nur bei Bälz erhaltenen Szene zusätzlich verstärkt, in der die Staffel vor dem nächsten Ausrücken bei der Grabpflege auf dem Friedhof des Geschwaders zu sehen ist.³⁵⁶ Hier sind zum ersten Mal seit längerem wieder Zwischentitel zur Erläuterung eingefügt, um dem Zuschauer die Orientierung zu erleichtern und die Bedeutung der Szene zu untermalen. Außerdem ist die Szene wieder mit nicht-diegetischer Musik unterlegt. Im Drehbuch heißt es dazu: „Die Kameraden reinigen die Gräber sorgfältig. Yukimoto und Yamamura rauchen eine Zigarette an, und legen sie vor dem Grab Sato's [sic] nieder.“³⁵⁷ Erläutert wird dies im Film mit „Die Zigarette dem toten Kameraden wie im Leben.“³⁵⁸ Der enge Zusammenhalt der Soldaten und die Ehrung der Toten, die im Kampfeinsatz gefallen sind, kommen hier erneut deutlich zum Ausdruck.

Der nächste Kampfeinsatz für Yamamura und Yukimoto lässt nicht lange auf sich warten: ein Luftgefecht gegen chinesische Flugzeuge.³⁵⁹ Dieser Handlungsabschnitt bildet eindeutig den dramaturgischen Höhepunkt des gesamten Films. Er ist vorwiegend durch den Luftkampf geprägt und setzt sich aus spektakulären Kameraaufnahmen aus der Luft zusammen, um die Manöver und Verfolgungsjagden zwischen chinesischen und japanischen Flugzeugen wirksam in Szene zu setzen. Erstmals ist nun auch der chinesische Feind auf der Leinwand zu sehen, ganz im Gegensatz zu der Bruchlandungs-Szene, in der er nur akustisch durch Gewehrfeuer wahrnehmbar ist. Wie bereits ausgeführt (vgl. Kapitel 2.3.2), ist es für den japanischen Kriegsfilm nicht ungewöhnlich, den zu bekämpfenden Feind kaum bzw. gar nicht auf der Leinwand zu zeigen, da die Betonung mehr auf dem Weg des Kampfes als auf dem narrativen Aufbau eines Feindbilds liegt. Interessanterweise weichen *Moyuru ōzora* und *Nishizumi sensha chō den* (vgl. Kapitel 3.4.3) von dieser Vorgehensweise ab – ein Aspekt, den beide Filme gemeinsam haben. Salomon betont, dass *Moyuru ōzora* eine frühe Ausnahme gewesen sei. „[E]arly award works rarely portrayed the physical appearance of the opponent in a way that mobilized negative emotions such as abhorrence, hate or fear.“³⁶⁰ Besonders auffällig sind in diesem Kontext zwei kurze Szenen, in denen chinesische Soldaten in einer Nahaufnahme zu sehen sind: Einmal erscheint der gegnerische Gruppenführer Lin mit einem stummen Aufschrei Sekunden vor dem Absturz, er beugt sich nach vorne in die Kamera, scheint den Zuschauer förmlich anzufallen (Abbildung 13).

355 Ebd., S. 232.

356 Abe / Bälz, NwA, F-R 7, 00:05:29–00:07:15.

357 Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 132.

358 Abe / Bälz, NwA, F-R 7, 00:06:53.

359 Abe, *Moyuru ōzora*, TDV 25181D, 01:10:26–00:17:44; Abe / Bälz, NwA, F-R 8.

360 Salomon, *Views*, S. 268.



Abbildung 13: Absturz des chinesischen Gruppenführers Lin, NwA, F-R 8, 00:05:44.



Abbildung 14: Chinesischer Soldat beim Angriff, NwA, F-R 8, 00:06:26.

Die zweite Szene zeigt einen anderen Soldaten, der hochkonzentriert das Maschinengewehr betätigt, das Gesicht dabei vor Anstrengung und Konzentration verzerrt (Abbildung 14). Er ist es, der Yukimoto den tödlichen Schuss versetzt. Salomon betont:

„[T]he opposing pilots are not only identified by technically outdated fighter planes and rather extravagant clothing, but also display facial features that parallel their obvious feelings of hate for the Japanese opponents [...]. During the final battle of Japanese and Chinese fighter planes, the opponent clearly appears as a threatening force, although his military skills are inferior.“³⁶¹

Generell ist festzuhalten, dass die Kampfsequenz in *Moyuru ōzora* länger ist als in *Nippons wilde Adler* (ca. 7 Minuten 33 Sekunden gegenüber ca. 6 Minuten 48 Sekunden). Lässt man die Luftschlacht in beiden Filmen parallel zueinander laufen, so wird sehr schnell deutlich, dass zwar prinzipiell einige gleiche Szenen zu sehen sind, sie jedoch oft völlig unterschiedlich zusammenmontiert wurden. Hinzu kommt Bildmaterial, das sich nur in der Bälz- bzw. nur in der DVD-Version findet. Eine detaillierte Aufschlüsselung aller Szenen der Luftschlacht in beiden Filmen wäre für eine Rekonstruktion des verlorenen Originals sehr aufschlussreich, kann an dieser Stelle jedoch aus u. a. technischen Gründen nicht vorgenommen werden. Auch hat die vorliegende Arbeit lediglich die Intention, auf das Potenzial für eine Rekonstruktion der Originalfassung hinzuweisen. Allgemein ist jedoch zur Bälz-Fassung zu sagen, dass Yukimoto häufiger gezeigt und stärker in den Fokus gerückt wird, ähnlich wie Satō kurz vor seinem Absturz. Auch der chinesische Feind scheint bei Bälz noch häufiger zu sehen zu sein als in der DVD-Fassung. Bedeutsamer allerdings ist der Umstand, dass in beiden Filmen Yukimotos Verwundung auf der Leinwand gezeigt wird. Genau wie bei Satō wird auch hier zunächst offengelassen, ob er überlebt oder nicht.

Musikalisch fällt auf, dass während der Luftschlacht weder diegetische noch non-diegetische Musik verwendet wird. Genauso wenig sind menschliche Stimmen zu hören, obwohl gelegentlich zu sehen ist, wie die Soldaten etwas rufen oder im Eifer des Gefechts schreien. Lediglich das Motorengeräusch der Flugzeuge sowie das Knattern der Maschinengewehre sind akustisch wahrnehmbar. Wird ein feindliches Flugzeug getroffen, ist der veränderte Klang des beschädigten Motors sehr auffällig. „As the Chinese planes

³⁶¹ Ebd., S. 258. Zur Unterlegung dieser Aussage ist in der Publikation Salomons ein Screenshot aus *Moyuru ōzora* veröffentlicht, der vermutlich aus derselben Szene stammt wie das verzerrte Gesicht in *Nippons wilde Adler* in Abb. 14, ebd., S. 292, Abb. 6.

careen out of control, looping wildly in a downward spiral, they make a humorous, high-pitched whining sound.“³⁶²

In den folgenden Szenen, der Rückkehr der Fliegerstaffel zum Boden, dem Warten auf die vermisste Maschine Yukimotos, seiner Behandlung im Sanitätsraum sowie seinem Tod, finden sich große Unterschiede zwischen der Bälz- und der DVD-Fassung. Die Rückkehr der Fliegerstaffel sowie das anschließende Warten auf Yukimoto wurden von Bälz stark zusammengekürzt (ca. 5 Minuten 37 Sekunden bei *Moyuru ōzora* gegenüber ca. 4 Minuten 1 Sekunde bei *Nippons wilde Adler*).³⁶³ So fehlt bei Bälz beispielsweise ein telefonischer Bericht Hauptmann Yamamotos. Beiden Fassungen gemein ist der Kontrast gegenüber der ungewissen Situation bei Satō. Bis auf ein paar kurze Dialoge, ob es sinnvoll sei, Yukimoto zu suchen und dass er bestimmt zur Staffel zurückkehren werde, ist es nach dem abschließenden Bericht der Staffel still. Die Soldaten stehen stumm beisammen und blicken angespannt zum Horizont, Yukimoto versucht nervös und erfolglos, sich eine Zigarette anzuzünden. In beiden Versionen betont die nach dem Verstummen der Gespräche einsetzende non-diegetische Musik die angespannte Situation. Dominant sind wieder Holzbläser, vorwiegend Klarinetten. Ihre unruhige Melodieführung sowie die monotonen, teilweise dissonanten Einwüfe der Querflöten unterstreichen die unbehagliche Situation. Der Entschluss, doch nach Yukimoto zu suchen, beendet gleichzeitig die Wartezeit wie auch die non-diegetische Untermalung. Die Stille wird jedoch sofort durch das plötzlich einsetzende Brummen eines Flugzeugmotors ersetzt: Yukimoto kehrt zurück. Auch die folgenden Szenen – seine Bruchlandung, Bergung aus dem Flugzeug sowie die Erstversorgung auf der Krankenstation – wurden von Bälz im Vergleich zur DVD-Version drastisch gekürzt (ca. 4 Minuten 13 Sekunden gegenüber 8 Minuten 10 Sekunden).³⁶⁴ In *Nippons wilde Adler* ist der Ansturm der Staffel auf das Flugfeld, um den verletzten Kameraden zu bergen, deutlich zusammengefasst. Des Weiteren fehlt ein Teil der Erstversorgung auf der Krankenstation: In der DVD-Version nehmen die Kameraden Yukimoto in aller Eile die Fliegeruniform ab, um seinen Oberkörper freizulegen und seine Schusswunde verbinden zu können. Bei Bälz ist lediglich die Überprüfung von Yukimotos Pupillen sowie die Anordnung zur Bluttransfusion erhalten. So weiß der Zuschauer bis zum Schluss nicht, wo Yukimoto genau verletzt wurde.³⁶⁵

362 High, The Imperial Screen, S. 261.

363 Abe, *Moyuru ōzora*, TDV 25181D, 01:17:45–01:23:12; Abe/Bälz, NwA, F-R 9, 00:00:00–00:03:52.

364 Die Zeit wurde hier vom ersten Erklängen des Motors der zurückkehrenden Maschine bis zum Abschluss der medizinischen Versorgung und der Bitte des Hauptmannes an den Arzt, Yukimoto zu retten, gemessen, Abe/Bälz, NwA, F-R 9, 00:03:53 bis Ende; Abe, *Moyuru ōzora*, TDV 25181D, 01:23:12–01:31:23.

365 Auch Dialoge zwischen dem tödlich verletzten Yukimoto und seinen Kameraden sowie die betroffenen und geschockten Gesichter der Soldaten im Close-Up wurden herausgeschnitten.

Angefangen mit Yamamura, bieten in der DVD-Version nahezu alle anwesenden Soldaten ihr Blut an, aber keine Blutgruppe passt auf die Yukimotos. Daher tritt Hauptmann Yamamoto persönlich vor: Er endlich hat die richtige Blutgruppe. Sowohl Blutabnahme als auch -transfusion werden in Nahaufnahmen in Szene gesetzt, dazwischen ist immer wieder Yamamotos ernstes Profil in Großaufnahme zu sehen. Etwas anders gestaltet sich die Szene im Vorfeld bei Bälz; hier bieten lediglich Yamamura und Hauptmann Yamamoto ihr Blut an. Während in der DVD-Version folglich der Zusammenhalt der ganzen Staffel im Mittelpunkt steht, fokussiert sich Bälz aufs Neue stärker auf den Zusammenhalt der Freunde Yukimoto und Yamamura bzw. auf die familiäre, väterliche Beziehung zwischen Yamamoto und seinen ehemaligen Schülern. Dieses familiäre Verhältnis innerhalb der Armee zeigt sich in beiden Fassungen dann wieder in der Bitte Generalmajor Nires an den behandelnden Arzt, Yukimotos Leben zu retten. Wie High treffend beschreibt: „[T]hey [...] are a loving little family.“³⁶⁶

Auch die eigentliche Sterbeszene ist von Bälz gekürzt worden (4 Minuten 39 Sekunden in der Bälz-Version, 7 Minuten 48 Sekunden in der DVD-Version).³⁶⁷ Generell ist anzumerken, dass in dieser bzw. in den folgenden Szenen die Unterschiede den beiden Versionen am auffälligsten sind. High beschreibt die Szene folgendermaßen:

„It's all over for me', the dying man murmurs. His friend looks down into his face with a big tear rolling down his cheek. Before the man dies, there is a ceremony he must perform. First, he slowly recites the Imperial Rescript to Soldiers as the others snap to attention. Then, asking to be propped up, he shouts *Tennō Heika Banzai!* just before expiring. A flapping *Hi no maru* is superimposed over the scene as the heavy strains of cinematic martial music well up. Planes are shown taking off from the base. They fly across the sky in vee formation as the 'end' mark comes up.“³⁶⁸

Unter Hinzuziehung von *Nippons wilde Adler* wird jedoch offensichtlich, dass der Film ursprünglich keinesfalls mit dem Tod Yukimotos endete. Natürlich ist darauf hinzuweisen, dass es keinerlei Hinweis darauf gibt, ob die in der Bälz-Version erhaltenen, in der heutigen DVD-Fassung verlorenen weiteren fünf Minuten Film vollständig sind oder ob Bälz auch in diesem Bereich geschnitten hat.

³⁶⁶ High, *The Imperial Screen*, S. 262. High bezieht sich mit dieser Aussage zwar auf die Trauer um Satō, diese Aussage ist jedoch auf den ganzen Film bzw. Yukimotos Sterbeszene anwendbar.

³⁶⁷ Abe, *Moyuru ōzora*, TDV 25181D, 01:31:29–01:39:05; Abe / Bälz, NwA, F-R 10, 00:00:00–00:04:38.

³⁶⁸ High, *The Imperial Screen*, S. 263. Allerdings ist die Reihenfolge nicht ganz korrekt. Yukimoto bittet darum, aufgerichtet zu werden, bevor er den Befehl des Meiji-tennō an die Kaiserlichen Soldaten zitiert und mit einem „Banzai“ auf den Lippen stirbt.

Doch zunächst zu Yukimotos Sterbeszene selbst, die in *Nippons wilde Adler*, wie bereits erwähnt, etwas kürzer ist als in der DVD-Version. Hauptsächlich wurde Yukimotos Bericht über die Geschehnisse geschnitten. In der DVD-Version ist die gesamte Staffel anwesend, ein kurzer Dialog zwischen verschiedenen Soldaten und dem Sterbenden findet statt. Die Aussprache mit Yamamura und Yukimotos letzte Wünsche unter vier Augen dagegen sind vollständig erhalten. Somit konzentriert sich Bälz auch hier stärker auf die Beziehung der letzten beiden Freunde, anstatt wie in der DVD-Fassung die gesamte Fliegerstaffel in den Abschied von Yukimoto miteinzubeziehen. Der Bericht über die letzten Geschehnisse ist vermutlich in zwei Schritten gekürzt worden. Die Erzählung der DVD-Fassung findet sich bereits nicht mehr vollständig im Drehbuch, allerdings ist der entsprechende Text trotzdem länger:

„Yukimoto (weiter mit Anstrengung): Herr Hauptmann – ich habe 3 Gegner abgeschossen. Es waren harte Kämpfe. – Aber 3 Maschinen waren's. Die letzte hatte am Rumpf 3 weiss / rote Streifen. Ich erkannte den Gruppenführer Lin. Den wollte ich noch kriegen. Da merk ich: Munition verschossen! da [sic] wollt ich ihn rammen. – Aber er wich aus. Da verfolgte ich ihn, bis er auf dem Boden aufschlug. – Als ich wende, sehe ich 6 feindliche Flieger hinter mir her. – Und nicht eine Patrone mehr! Da kriegt ich den Schuss! Herr Hauptmann – Ich bin nicht zurückgekommen, weil ich am Leben hänge. Aber ich wollte denen nicht die Freude machen, einen von uns abgeschossen zu haben, deshalb riss ich mich zusammen. -- „³⁶⁹

Um die Bedeutung von Yukimotos Kampf gegen den feindlichen Flieger hervorzuheben, wählte Bälz wieder die Methode, den Text über die ganze Leinwand erscheinen zu lassen und dafür das Bild auszublenden. Nachdem Yukimoto berichtet hat, was geschehen ist, erkundigt er sich in der DVD-Fassung nach dem Wohlbefinden der restlichen Staffel. Auch dies fehlt bei Bälz, stattdessen bittet der Sterbende gleich darum, mit Yamamura alleingelassen zu werden. Spätestens hier wird der engere Fokus auf die beiden Freunde deutlich. Yukimotos Antwort auf Yamamuras besorgte Frage, ob sein Freund Schmerzen habe, ist bei Bälz' Untertitel ebenfalls auf ein „Ja“ zusammengekürzt.³⁷⁰ Der Schmerz sollte nicht unnötig stark betont werden. Elementar wichtig waren Bälz jedoch die letzten Wünsche des Sterbenden, die nun wieder als Text-Screen über die ganze Leinwand

369 Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 135; Abe / Bälz, NwA, F-R 10, 00:00:16–00:00:37. Die Textpassage ab „Als ich wende...“ wurde in der Bälz-Version gekürzt.

370 In der DVD-Version antwortet er: „Ja, es tut weh.“ („Un, itamu“; Eigene Übersetzung), Abe, Moyuru ōzora, TDV 25181D, 01:35:07.

eingebildet werden. Yamamura solle Yukimotos Asche bei sich in der Maschine mit sich führen, sollte er gegen den Feind fliegen. Im Falle seiner Heimkehr solle er dann die Urne an Yukimotos Mutter übergeben, nicht aber seine persönlichen Habseligkeiten, um ihr unnötige schmerzliche Erinnerungen zu ersparen. Schließlich beteuert er, auch im Tode immer an der Seite seines Freundes zu sein und weiter gemeinsam mit seinen Kameraden gegen den Feind zu fliegen. Yamamuras Trauer ist erneut im Close-Up deutlich zu sehen. Wieder kommen die dargestellte Menschlichkeit wie auch die enge Bindung der japanischen Soldaten untereinander deutlich zum Ausdruck. Als Yukimoto erneut kurz das Bewusstsein verliert, ruft Yamamura den Arzt sowie alle anderen in den Raum zurück. Yukimotos Antwort auf die Frage von Hauptmann Yamamoto, ob er noch etwas sagen wolle, wird in den Untertiteln wieder leicht verändert. So ist seine Antwort keinesfalls „Ich bin glücklich“, wie in den Untertiteln zu lesen, sondern „Ich war glücklich.“³⁷¹ Somit wird im Deutschen die Bedeutung stärker auf das Ziel, im Dienst für den Kaiser den Heldentod gefunden zu haben, verschoben, statt wie im Japanischen auf die gesamte Zeit, die Yukimoto an der Seite seiner Flugstaffel verbracht hat. In diesem Kontext ist eine interessante Parallele zu Todesszenen in NS-Filmen feststellbar:

„Der ‚Held‘ stirbt grundsätzlich für die Idee, an die er glaubt. Von daher wirken die Helden selbst im Angesicht des Todes ruhig und gefasst, da sie ja – laut Inszenierung – wissen, wofür sie sterben werden‘ oder ihr Leben geopfert haben. In einer Darstellung gibt der Held kurz vor seinem Tod sogar an, ‚unsagbar glücklich‘ zu sein.“³⁷²

Nachdem seine Kameraden Yukimotos Bitte nachgekommen sind, ihn aufzurichten, zitiert er nun den Erlass des Meiji-Kaisers an die japanischen Soldaten.³⁷³ Salomon schreibt über dieses Schriftstück: „A symbol of the Great Obligation that *Flaming Sky* [...] introduce[s] are the ‚Imperial Precepts to Soldiers and Sailors‘. It [...] established a direct relation of loyalty towards the emperor.“³⁷⁴ Weiter heißt es:

371 „Jibun wa shiawase mono deshita.“, eigene Übersetzung.

372 Raber, Der Filmkomponist, S. 219.

373 *Riku-kaigun gunjin ni tamawaritaru chokuyu*, 4. Januar 1882. Eine Übersetzung des Originaltexts findet sich in Centre for East Asian Cultural Studies (Hg.), *Meiji Japan through contemporary sources*, Bd. 3, Tōkyō 1972, Salomon, Views, S. 244. Davis bezeichnet dieses Schriftstück als Prototyp einer staatlich abgesegneten Ideologie japanischer Identität, Davis, *Picturing Japaneseness*, S. 3. Waterford fasst zusammen: „The Imperial Rescript to Soldiers and Sailors [...] consisted of several precepts that the serviceman had to follow [...]. In essence, this Imperial Rescript embodied the code of bushido: honor, obedience, war.“, Waterford, Van, *Prisoners of the Japanese in World War II. Statistical History, Personal Narratives and Memorials Concerning POWs in Camps and on Hellships, Civilian Internees, Asian Slave laborers, and others captured in the Pacific Theater*, Jefferson 1994, S. 22.

374 Salomon, Views, S. 244.

„By and by, the Imperial Precepts became an element of central importance with respect to ‚spiritual education‘ [...] in army and navy. As the military victories of the years 1894–95, 1904–05, 1914–18 and 1931 were attributed to the particular mental training of Japanese soldiers, they acquired a virtually religious character.“³⁷⁵

So wurde 1939 beschlossen, diesen Erlass als nationale Ethik zum Leitfaden nicht nur für Angehörige des Militärs, sondern für die ganze Bevölkerung zu machen.

„Upon entering military service, transcripts of the five essential teachings became omnipresent. Reciting them was part of daily routine. Soldiers were told to study the precepts every morning for ten minutes in silence; several times per year the whole text was read publicly.“³⁷⁶

Gerade im Kontext der Sterbeszene Yukimotos ist Salomons Schlussfolgerung bedeutsam, dass es bei dem Erlass inhaltlich im Wesentlichen um das Opfer des eigenen Lebens gehe: „The [...] Imperial Precepts to Soldiers and Sailors as well as the Education Edict demanded the willingness to die for emperor and nation. In fact, the sacrifice of life was valued higher than actual military achievement.“³⁷⁷

Ausgehend von dessen zentraler Bedeutung, ist es nicht sonderlich überraschend, dass Bälz sich auch hier dafür entschied, den Inhalt des Kaiserlichen Erlasses auf mehrere Texttafeln verteilt über die ganze Leinwand hinweg darzustellen, während Yukimotos Stimme aus dem Off zu hören ist.

„Dies eine: Der Soldat hat als seines Wesens Aufgabe die hingebende Treue bis zum letzten zu erschöpfen. –

Dies eine: Der Soldat hat den Anstand gewissenhaft zu befolgen. –

Dies eine: Der Soldat hat den Kampfmuth als seinen Schatz zu hüten. –

Dies eine: Der Soldat hat die Aufrichtigkeit als gewichtig zu erachten. –

Dies eine: Der Soldat hat die Schlichtheit sich als Neigung anzueignen. –

SEINE HEILIGE MAJESTÄT: EWIG HEIL!

(ersinkt [sic] zurück und stirbt)“³⁷⁸

375 Ebd. Auf den nachfolgenden Seiten bietet Salomon einen detailreichen Überblick über Inhalt und Bedeutung dieses Schriftstücks, ebd., S. 244–248.

376 Salomon, Views, S. 245.

377 Ebd., S. 248.

378 Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 136; Abe / Bälz, NwA, F-R 10, 00:03:47–00:04:26. Der markierte Teil des Textes ist als Text-Screen zu sehen, Yukimotos

Wie von High beschrieben, wird nach Yukimotos Tod in der DVD-Fassung zum Bild einer wehenden japanischen Flagge übergeblendet, noch während seine Kameraden seinen leblosen Körper zurück auf das Bett sinken lassen. Des Weiteren ist interessant, dass sich die musikalische Gestaltung dieser Sterbeszene stark von der Bälz-Version unterscheidet. Noch während der letzten Zeilen des Kaiserlichen Befehls erklingen in der DVD-Fassung die ersten Takte einer non-diegetischen Musik, zunächst in piano, die sich ohne konkrete Melodieführung in Aufwärtsbewegungen unter stetigem crescendo steigert. Unmittelbar nach Yukimotos „Banzai“-Ausruf ist der Höhepunkt mit einem Tusch erreicht. In den nun folgenden Szenen, in denen startende Flugzeuge zu sehen sind, wird die Musik deutlich martialischer, gerät allerdings unter dem kontinuierlichen Maschinenlärm der Flugzeugmotoren zunehmend in den Hintergrund. Von der musikalischen Gestaltung her weist sie Ähnlichkeiten mit der Ouvertüre auf, allerdings handelt es sich nicht um eine exakte Wiederholung. Nicht so bei *Nippons wilde Adler*. Yukimoto stirbt in völliger musikalischer Stille.³⁷⁹ Die Überblende in die japanische Flagge sowie die Überleitung zu den startenden Flugzeugen fehlt ebenfalls. Stattdessen wird die Filmhandlung noch ca. fünf Minuten weitergeführt. So ist zunächst Yukimotos Einäscherung zu sehen (Abbildung 15), wobei auch diese Szene durch einen Zwischentitel von Bälz erläutert wird. Yamamoto, dessen Trauer deutlich zu sehen ist (Abbildung 16), ehrt den Gefallenen mit folgenden Worten: „Ein treuer Untergebener und ein guter Kamerad, der er³⁸⁰ stets war, und mit uns bis gestern verbunden in gemeinsamem Streben – empfehle ich den Geist des Oberfähnrichs Yukimoto Ryutaro dem Reich der Ahnen unseres Vaterlandes.“³⁸¹ Während Yukimotos Körper verbrannt wird, erklingt als diegetische Musik die Fanfare einer einzelnen Trompete. Auch diese Szene dient dazu, die Religiosität des japanischen Soldaten dem deutschen Publikum zu vermitteln.

letzter Ausruf dagegen wieder im Film. Die Hervorhebung durch Großbuchstaben ist aus der Quelle übernommen.

379 Auch hier ist eine interessante Parallele zu den Methoden des deutschen Filmkomponisten Wolfgang Zeller feststellbar, der den Tod niemals musikalisch abbildete. „Die ‚Helden‘ sind sich in den Darstellungen ihres bevorstehenden Todes ganz bewusst, messen dem eigenen Tod jedoch kein Gewicht bei, weil sie ihn jeweils in einen größeren Sinnzusammenhang betten. Aufgrund dessen wird meines [Christine Raber] Erachtens der Prozess des Sterbens musikalisch nicht abgebildet. Die Gefahr der ‚Verkitschung‘ (Hippler) und dass die Szene zu sentimental hätte wirken können wäre zu groß gewesen. Erst nach dem Tod setzt Zellers Musik ein.“, Raber, *Der Filmkomponist*, S. 223. Die Hervorhebung wurde von Raber übernommen.

380 Abe/Bälz, NwA, F-R 10, 00:04:42–00:05:58. Hier befindet sich ein Tippfehler in den Untertiteln: „derer“ statt „der er“.

381 Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV/159, fol. 137.



Abbildung 15: Yukimotos Einäscherung, NwA, F-R 10, 00:05:33.



Abbildung 16: Trauer Yamamotos um Yukimoto, NwA, F-R 10, 00:05:30.

Die nächste nur in *Nippons wilde Adler* erhaltene Szene ist eine Ansprache von Generalmajor Nire an die verbliebene Fliegerstaffel.³⁸² Hier ist auffällig, dass Bälz erstmals über einen längeren Zeitraum gravierend vom Inhalt des tatsächlich gesprochenen Textes abweicht. Im Japanischen ist der Wortlaut der Rede in etwa folgender:

„Unsere Bodentruppe ist in der Gebirgsgegend auf eine große Anzahl Gegner getroffen. Tag und Nacht kämpft sie dort einen schweren Kampf: Nach der Auskunft der Abteilungsführer versuchen sie jetzt mit Todesentschlossenheit alles, um einen Ausweg zu öffnen, und führen einen entschlossenen Sturmangriff durch. Das ist sehr mutig. Um diese Gruppe zu retten, befehle ich sofort den Einsatz aller Flugzeuge. Bei der Ehre unserer Truppe wollen wir diese große Aufgabe leisten. Wir sind gewöhnliche Japaner. Wir sind keine Helden. Aber als gewöhnliche Japaner mit Opferbereitschaft und Willen sowie mit Gewissen können wir erst diese große Aufgabe leisten. Zuletzt bringen wir jetzt einen dreifachen Hochruf auf den Kaiser.“³⁸³

Bälz wandelte die Rede folgendermaßen ab:

„Wie ich schon den Herrn Abteilungsführern mitteilte, stehen wir am Vorabend neuer grosser Aufgaben. Ich erwarte daher von jedem von Ihnen, vom Offizier wie vom Mann, dass er seine ganze, ihm vom Schicksal verliehene Energie einsetzt, um diese Aufgabe zu erfüllen.- -

In unserem Lande sagt man zwar: ‚Vertraue der Hilfe der Gottheit!‘ Dies ist sehr schön; aber es ist nicht der Sinn dieser Worte, dass wir mit verschränkten Armen auf diese ‚Himmliche [sic] Hilfe‘ warten sollen. Vielmehr bedeutet dies: Wenn die Gottheit sieht, dass wir entschlossen sind, unser eigenes Selbst als heiliges Opfer dem Vaterlande darzubringen, und diese Bereitschaft durch die Tat beweisen, dann wird die Gottheit unserem ‚bittenden Willen‘ die Erfüllung nicht versagen.

Nun – vor Beginn unserer Aufgabe bringen wir dar: Ein dreifaches ‚EWIG-HEIL‘ SEINER HEILIGEN MAJESTÄT.“³⁸⁴

³⁸² Abe/Bälz, NWA, F-R 10, 00:06:34–00:08:15.

³⁸³ „Sangaku chihō no chijō butai wa teki daibutai to sōgū. Teki no jin no uchi ni atte renjitsu ren'ya akusenkutō o tsuzukete iru. Butaichō yori no jōhō ni yoreba koreyori zen'in kesshi no kakugo o motte ketsuro o motome saigo no totsugeki o kekkō surutono kotode aru. Makoto ni hisō no kiwami dearu. Yo wa kokoni sangaku chihō chijō butai kyūen no tame tadachi ni zen ki no syutsudō o mejirū. Waga butai no meiyō ni kakete risei to shinnen o motte kono tainin no tassei o kisitainodearu.“, Eigene Übersetzung und Transkription nach dem Gehör, ebd., F-R 10, 00:06:34–00:08:15.

³⁸⁴ Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV/159, fol. 137. Alle Hervorhebungen im Text wurden aus der Quelle übernommen. In den Untertiteln ist die Hervorhebung

Im Gegensatz zur DVD-Fassung ist hier also eindeutig ein religiöses Element eingearbeitet worden. Des Weiteren wird der konkrete Befehl, der im japanischen Text explizit genannt wird, der Einsatz aller Flugzeuge, um die Bodentruppen im Kampf zu unterstützen, in *Nippons wilde Adler* zu ‚neuen großen Aufgaben‘ verallgemeinert, die es zu erfüllen gelte. Für den deutschen Zuschauer waren die Details des Kampfeinsatzes weniger wichtig als die allumfassende Mission Japans, die Errichtung der Großostasiatischen Wohlstandssphäre und der religiöse Nationalismus. Folglich wird die Opferbereitschaft der Japaner, die in *Moyuru ōzora* lediglich in einem Satz angesprochen wird, bei Bälz deutlich detaillierter ausgeführt und zur Hauptaussage der ganzen Ansprache gemacht. Ebenso bedeutsam ist der neue, im japanischen Original nicht vorhandene Bezug des Opferwillens zum Vaterland sowie die Betonung, dass das Opfer des eigenen Selbst heilig sei. Der Geist des Bushidō, der zu Beginn des Films von Bälz bereits angekündigt wird und den der Zuschauer spätestens mit Yukimotos Tod miterlebt hat, wird nun zum Abschluss noch einmal explizit in Worte gekleidet und somit der Kreis zwischen Bälz’ Einleitung, dem Höhepunkt und dem Schluss des Films geschlossen. Treffenderweise ist auch während der Ansprache wiederholt Yamamura zu sehen, der die Urne Yukimotos um den Hals trägt und ernst und gefasst in die Kamera blickt (Abbildung 17), auch hier durch einen Zwischentitel von Bälz erläutert. Die Urne selbst ist nicht zufällig mit dem Untertitel kombiniert, das Selbst als heiliges Opfer für das Vaterland darzubringen (Abbildung 18): Auf diese Art wird noch einmal indirekt Yukimotos Tod als Heldentod für Kaiser und Kaiserreich betont.

jedoch nicht übernommen, Abe/Bälz, NwA, F-R 10, 00:06:51–00:08:15. Interessanterweise weicht Bälz hier auch von seiner Methode ab, zentrale Aussagen als Text-Screen auf der Leinwand darzustellen.



Abbildung 17: Yamamura mit der Urne Yukimotos, NwA, F-R 10, 00:07:23.



Abbildung 18: Yukimotos Urne, NwA, F-R 10, 00:07:38.

Beim dreifachen „Banzai“-Ruf an den Kaiser sind bereits die Flugzeuge auf dem Rollfeld zu sehen, die auf ihre Piloten warten. Als sie schließlich starten, erklingt noch einmal das von Yamada Kōsaku komponierte Lied *Moyuru ōzora*, begleitet vom Dröhnen der Maschinen. Bälz legt die Übersetzung des Textes nun wieder zentral in die Mitte der Leinwand und der Film endet zu den Klängen einer martialischen Fanfare. Ausgehend von Pietschs These, dass Gruppenlieder eine gemeinschaftsbildende Funktion wahrnehmen,³⁸⁵ kann Bälz' Entschluss, das Lied *Moyuru ōzora* gerade am Ende noch einmal aufzugreifen, auch in diesem Sinne gelesen werden: Der deutsche Zuschauer sollte den Kinosaal mit einem Zusammengehörigkeitsgefühl zum japanischen Soldaten verlassen. Bei Pietsch ist sogar von einer Volksgemeinschaft die Rede, die durch die Gruppenlieder „in Klang“ umgesetzt werden sollte.³⁸⁶ Dies würde im Kontext von *Nippons wilde Adler* bedeuten, die Volksgemeinschaft auf den japanischen Bündnispartner auszuweiten.

Insgesamt ist festzuhalten, dass in beiden Fassungen eine deutliche dramaturgische Steigerung der Todesfälle zu beobachten ist. Tanaka ist der erste der vier Freunde, der im Kampf sein Leben verliert. Die genaueren Umstände seines Todes sind jedoch innerhalb des Films nicht relevant und werden nicht näher erläutert, mit der Ausnahme, dass er heldenhaft gefallen sei. Ganz anders verhält es sich im Falle von Satō. Der Absturz seiner Maschine und sein Tod durch die eigene Hand, um nicht lebendig gefangen genommen zu werden, sind zwar ebenfalls nicht auf der Leinwand zu sehen, jedoch ist der Zuschauer beim Kampfeinsatz dabei, in dessen Zuge der schwere Bomber beschädigt wird, ebenso wie an der Absturzstelle. Die Trümmerteile werden deutlich im Bild gezeigt und dazu non-diegetisch mit Musik untermalt. Satōs mühsame Wanderung durch das Sumpfgebiet ist in beiden Varianten genauso Thema wie auch das angespannte Warten seiner Freunde an der Basis. In *Nippons wilde Adler* nutzt Bälz – wie zuvor ausgeführt – das Stilmittel, Satōs Schicksal auf der ganzen Leinwand als Text erscheinen zu lassen, um dessen Opfer besonders zu betonen. Außerdem verstärkt er den realistischen und verzweiferten Eindruck der Szene durch den Verzicht auf non-diegetische musikalische Untermalung, um Satōs Taumeln und seine körperliche Schwäche in den Vordergrund zu rücken. Der intensiven Trauer seiner Freunde, verstärkt durch die Verwendung des Leitmotivs *Kokyō no sora*, wird ebenfalls Raum in der Handlung gegeben, auch hier im Gegensatz zu Tanakas Tod. Yukimotos Tod dagegen bildet eindeutig den dramaturgischen Höhepunkt des gesamten Films. Der Zuschauer erlebt an seiner Seite eine dramatische Luftschlacht mit dem chinesischen Feind, die sich über mehrere Minuten hinzieht und aus spektakulären Luftaufnahmen besteht. Im Kontext seines Todes sind

³⁸⁵ Pietsch, *Tönende Verführung*, S. 337.

³⁸⁶ Ebd., S. 345.

zwei chinesische Soldaten in Nahaufnahme zu sehen: einmal der von Yukimoto abgeschossene Gruppenführer Lin, wie der Zuschauer später erfährt, dessen verzerrtes Gesicht unmittelbar vor seinem Absturz erscheint, und einmal der Soldat, der Yukimoto wenige Augenblicke später den tödlichen Schuss versetzt. Auf die Tatsache, wie ungewöhnlich es für einen japanischen Kriegsfilm ist, den Feind so direkt auf der Leinwand zu zeigen, wurde bereits hingewiesen. Das angespannte Warten auf Yukimotos Rückkehr, seine Bergung aus der Maschine sowie die ärztliche Behandlung zeigen ebenfalls den Unterschied zu Satōs und Tanakas Tod und geben ihm deutlich mehr Raum. Darüber hinaus ist Yukimoto der einzige Charakter, der auf dem Sterbebett liegend seine letzten Wünsche äußert und –in der Bälz-Fassung – betont, wie glücklich er ist, einen Heldentod sterben zu dürfen und ein Leben als Soldat geführt zu haben. Dass ihm auch die Ehre gebührt, zum ersten und letzten Mal im Film einen Auszug aus dem Erlass des Meiji-Kaisers an die kaiserlichen Soldaten auf dem Sterbebett liegend zitieren zu dürfen, betont ebenfalls die dramaturgische Wichtigkeit dieser Szene. Abschließend ist auf die Beerdigung bzw. Einäscherung in der Bälz-Fassung hinzuweisen. Auch hier ist Yukimoto der Einzige, der eine solche Szene erhält. Bei Tanaka und Satō werden lediglich die Grab-Stelen auf dem Friedhof gezeigt. In der DVD-Fassung dagegen erhält sein Tod durch den gezielten Einsatz von dramatischer, non-diegetischer Musik, die zum einen seine letzten Worte, zum anderen sein Sterben untermalen, besondere Bedeutung, wie auch dadurch, dass es die letzte Handlung des Films ist.

3.4.1.4 Bälz' Methoden und Wirkung

Wie in den vorausgegangenen Ausführungen dargelegt, offenbaren die Analyse und der Vergleich der beiden Fassungen mehrere interessante Aspekte. Zuoberst steht die Erkenntnis, dass die Originalversion aller Wahrscheinlichkeit nach nicht mehr existiert. Die Tatsache, dass die Kürzung erst nach der Bearbeitung von Bälz erfolgte, ermöglicht eine partielle Rekonstruktion dieser verloren gegangenen Fassung.³⁸⁷ Der Umstand, dass dieser Fakt bis heute noch von niemandem (mit Ausnahme Harald Salomons) erwähnt wurde, verdeutlicht noch einmal, dass sowohl *Moyuru ōzora* als auch *Nippons wilde Adler* nicht länger in der Forschung vernachlässigt werden sollten.

³⁸⁷ Durch Hinzuziehung einer Stoppuhr und eines oberflächlichen, direkten Vergleichs beider Fassungen konnten rund 13 Minuten Film in der Bälz-Fassung gesichtet werden, die heute bei *Moyuru ōzora* fehlen. Mit dem richtigen technischen Equipment wären noch detailliertere Analysen und Rekonstruktionen möglich.

Des Weiteren offenbarte die Analyse die von Bälz angewandten, grundlegenden Arbeitstechniken:

1. Die Zwischen- und Untertitel für das Verständnis des deutschen Publikums, die er nicht nur dafür nutzte, den gesprochenen Dialog zu übersetzen, sondern auch, um seine Zuschauer mit dem nötigen Hintergrundwissen zu versorgen oder Dinge unmittelbar auf der Leinwand zu erläutern. Hierzu gehört auch der Verzicht auf Unter- oder Zwischentitel, um gewisse Passagen auf ihre Kernaussagen bzw. das Wesentliche zu beschränken oder ganz außen vor zu lassen, sowie unterschiedlich starke Abweichungen vom Text in der Übersetzung, um bestimmte Aspekte stärker herauszuarbeiten.
2. Die Europäisierungen, um das Verständnis für die Zuschauer zu erleichtern.
3. Die Text-Screens an zentralen Stellen des Films, an denen die Handlung ausgeblendet wird und über die gesamte Größe der Leinwand hinweg der gesprochene Text zu lesen ist, während die Audio-Spur weiter aus dem Off zu hören ist.
4. Die Verwendung von Umgangssprache, um den lockeren Umgangston und die Freundschaft der Soldaten untereinander zu demonstrieren, aber auch um diesen kameradschaftlichen Umgang vom respektvollen Verhalten gegenüber den Ausbildern und Vorgesetzten abzugrenzen. Auffällig ist hier auch, dass die Vorgesetzten ihrerseits ungezwungener mit den Schülern bzw. späteren Soldaten sprechen und so auch ihre väterliche Rolle bzw. enge Bindung stärker zum Tragen kommt.

Die der Analyse zugrunde liegende These, dass Bälz bewusst daran arbeitete, den dokumentarischen Charakter des Films zu erhalten bzw. zu verstärken, um *Nippons wilde Adler* als authentische Informationsquelle über den japanischen Bündnispartner zu präsentieren, hat sich bestätigt. Neben den oben aufgelisteten Arbeitsmethoden, zeigt sich dies besonders im bewussten Einsatz der Filmmusik. Bälz entschied sich nicht nur, die sparsame Verwendung der musikalischen Untermalung des japanischen Originals beizubehalten, sondern die Analyse hat darüber hinaus sogar gezeigt, dass er die Musik noch weiter reduzierte, wie bei Satōs Rettungsversuch im Sumpf oder der Sterbeszene Yukimotos. Hier sei ein weiteres Mal auf die Ausführungen Gunter Grolls verwiesen: „Die Begleitmusik kann die Realität zwar nicht realer, wohl aber die Unwirklichkeit einer Szene noch unwirklicher machen.“³⁸⁸ (vgl. Kapitel 2.2).

Dieser Versuch, ein dokumentarisches Filmwerk zu schaffen bzw. zu erhalten, führt unweigerlich zu der Frage zurück, welches ‚realistische‘ Japanbild Bälz nun zu vermitteln versuchte. Der Vorspann zu *Nippons wilde Adler* selbst gibt uns darüber Aufschluss, da er dort die wesentlichen Punkte zusammenfasste: ein Einblick in den japanischen

388 Groll, Film, S. 109.

Militäralltag, die innere und äußere Haltung der japanischen Soldaten, ihre Disziplin und Anspruchslosigkeit, sowie Befehls- bzw. Sprechweise der Männer untereinander. Insbesondere das familiäre Gefüge, die enge Beziehung vom Schüler zum Lehrer als dem „zweiten Vater“,³⁸⁹ wird in der Bälz-Fassung tendenziell stärker betont als in der DVD-Fassung. Daneben steht der „alt-japanisch[e] Offiziersgeist“³⁹⁰ im Fokus, der Bushidō. Nahezu alle textlichen Variationen und Veränderungen von Bälz dienen dazu, eben diesen stärker in den Film zu integrieren. Besonders auffällig ist dies einerseits bereits direkt zu Beginn des Films bei der Widmung an die gefallenen Soldaten Japans sowie bei der letzten Rede Inabas, in der Bälz teils gravierend vom eigentlichen Inhalt abwich und ein starkes religiöses Element integrierte.

Wie *Nippons wilde Adler* in Deutschland aufgenommen wurde, zeigt ein Blick in die deutsche Presse. Die Uraufführung fand am 5. Juni 1942 in Berlin im Ufa-Palast im Zoo statt. Weitere Aufführungen folgten im Laufe der nächsten Monate u. a. in Hamburg (4. Juli 1942), Stuttgart (18. Juli 1942), Stolp (19. Juli 1942), Leipzig (27. Juli 1942), und Straßburg (Oktober 1942).³⁹¹ Die Zeitschrift *Berlin-Rom-Tokio* berichtete anlässlich der Premiere, wie stark der Film „vom heldenhaften und vaterländischen Geist der japanischen Soldaten Zeugnis“ ablege.³⁹² Über die Inszenierung der deutsch-japanischen Freundschaft, die mit der Premiere einherging, gibt ein Artikel des *Film-Kuriers* vom

389 Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 101.

390 Ebd.

391 „Nippons wilde Adler“ in Hamburg, in: *Film-Kurier*, 07.07.1942; „Nippons wilde Adler“ in Stuttgart, in: *Film-Kurier*, 21.07.1942; Tonn, Günther, Ein japanisches Heldenlied. Zur Aufführung des Filmwerkes „Nippons wilde Adler“ in den Zentral-Festspielen, 19.07.1942, BArch R 64-IV 159, fol. 23; Mack, Fritz, Im Buschido-Geist erzogen / Leipzigs Erstaufführung des Japanfilms „Nippons wilde Adler“, 27.07.1942, BArch R 64-IV / 159, fol. 24; Nippons wilde Adler in Straßburg, in: *Film-Kurier*, 29.10.1942. Hack zufolge wurde der Film in den Verleih der Gaufilmstellen übergeben, jedoch fanden Sonderaufführungen in Kooperation der DJG, der Wehrmacht sowie der Parteiorganisationen u. a. statt, Hack, S. 260. Dass die DJG sehr interessiert an einer Mitorganisation der Aufführungen war, zeigt ein Schreiben vom 29. Mai 1942, in dem die Gesellschaft sich nach dem Planungsstand für Vorführungen des Films in den Städten Köln, Frankfurt a. M., Wien, Hannover, Breslau und München erkundigt. Während gleichzeitig das Bedauern zum Ausdruck gebracht wird, dass eine Kooperation mit der DJG bei der Premiere in Berlin nicht möglich gewesen sei – über die Gründe gibt der Brief leider keine Auskunft – äußert die Gesellschaft nun gleichzeitig den Wunsch, Aufführungen in den oben genannten Städten unter Schirmherrschaft der jeweiligen DJG-Zweigstellen vor Ort bzw. in Verbindung mit ihnen stattfinden zu lassen, Werner, Helmut, Betrifft: „Nippons wilde Adler“, 29.05.1942, BArch R 64-IV / 159, fol. 29. Die Aufführungen des Films noch im Juli bzw. sogar Oktober widerlegen gleichzeitig die Aussage von Schmidt-Muraki, *Nippons wilde Adler* sei kein Erfolg gewesen und die Aufführung wäre nach zwei Wochen bereits eingestellt worden, Schmidt-Muraki, „Hana Berutsu“, S. 289. Hans-Joachim Bieber erwähnt sogar, dass der Film auch 1943 und 1944 noch in den deutschen Kinos zu sehen gewesen sei, Bieber, „Die Tochter des Samurai“, S. 375.

392 Zwischenstaatliche Kulturarbeit, in: *Berlin-Rom-Tokio* Jg. 4 (1942) H. 7.

6. Juni 1942 Aufschluss: Der Autor beschreibt die deutsche und japanische Flagge, mit denen der Saal geschmückt war, ein Beet aus Chrysanthemen, den Blumen des japanischen Kaiserhauses, sowie die musikalische Umrahmung mit je einem deutschen und einem japanischen Marsch.³⁹³ Der semi-dokumentarische Charakter des Films wird unterstrichen durch die thematische Einstimmung der Zuschauer mit der ersten nach Deutschland übersandten Wochenschau, die anlässlich dieser Aufführung einmalig gezeigt wurde und die den Angriff der japanischen Piloten auf Pearl Harbor thematisierte. Der Autor fährt fort:

„Unsere ganz besondere Bewunderung haben immer wieder die Taten der japanischen Flieger gefunden. Und nun ist ein Film zu uns gekommen, der etwas von dem Geist verrät, der Nippons wilde Adler zu so kühnen Leistungen befähigt. Das gestern zum erstenmal [sic] gezeigte Werk, das unter Aufsicht der Luftfahrtinspektion des japanischen Heeres und mit Unterstützung der japanischen Heeresleitung entstand, wurde von der japanischen Heeresleitung dem Führer und dem deutschen Volke zum Geschenk gemacht.“³⁹⁴

Interessanterweise wird die Beteiligung von Bälz mit keiner Silbe erwähnt. Im Gegenteil wird die Leistung des japanischen Regisseurs betont: „Y. Abe hat als Regisseur diesen Film geschaffen, der neben prägnate [sic] Bilder von militärischer Zucht und suggestive Ausschnitte aus Kampfphasen auch besinnliche, ja zuweilen sogar lyrisch-zarte Visionen von feinem ostasiatischem Stimmungsreiz stellte.“³⁹⁵ In dieser Hinsicht ist der Artikel kein Einzelfall: In keinem für diese Arbeit gesichteten Zeitungsberichten wird erläutert, dass es sich bei diesem Film um eine deutsche Bearbeitung handelt. Dies erklärt die Annahme von Hans-Joachim Bieber, Bälz’ Mitarbeit an *Nippons wilde Adler* sei vollständig verschwiegen worden,³⁹⁶ der jedoch nur eingeschränkt zuzustimmen ist: Obwohl Bälz’ Name in der offiziellen Berichterstattung über *Nippons wilde Adler* nicht erscheint, wird

393 Der festliche Rahmen war in unterschiedlich großem Ausmaß wohl Bestandteil bei allen Aufführungen von *Nippons wilde Adler*. In den Zeitungsberichten ist häufig von musikalischen Unterma-
lungen im Vorfeld der Aufführung die Rede (z. B. die japanische Nationalhymne auf der Orgel
im Falle von Straßburg). Ebenso oft waren hochrangige Gäste anwesend, wie am 4. Juli 1942 in
Hamburg bspw. der Leiter des kaiserlich-japanischen Generalkonsulats, der italienische General-
konsul und „ferner [...] deutscherseits Vertreter von Partei, Staat, Wehrmacht und Wissenschaft
[...]“./Rü, Gs/E, „Nippons wilde Adler“ in Hamburg erstaufgeführt, 04. 07. 1942, BArch R 34 / 306,
ohne fol.

394 Schwark, Günther, Das Heldenlied vom japanischen Fliegergeist, in: Film-Kurier, 06.06.1942,
zitiert nach Schleif, Chronik, S. 80–81.

395 Ebd., zitiert nach Schleif, Chronik, S. 81.

396 Bieber, SS und Samurai, S. 885.

seine Beteiligung im Vorspann des Films genannt unter „Deutsche Bearbeitung, Text und Schnitt“.³⁹⁷ Annette Hack geht davon aus, dass der fehlende Hinweis auf eine deutsche Adaption auf den Umstand zurückzuführen ist, dass es sich um „den japanischen Originalfilm [handelte], dessen Bearbeitung über das übliche Einfügen von Unter- und Zwischentiteln nicht hinausging.“³⁹⁸ Dass dem nicht so ist, sondern die Veränderungen durchaus tiefgreifender Natur waren, geht aus dem im Rahmen dieser Arbeit vorgenommenen Vergleich hervor.

Die vorliegende Dissertation vertritt die Auffassung, dass der fehlende Hinweis auf eine Adaption für den deutschen Markt zum einen als Versuch zu werten ist, den Film an sich als authentisch japanische Produktion, und zum anderen als authentische Dokumentation des japanischen Heeres zu präsentieren. Besonders deutlich wird dies in einem weiteren, bereits zitierten Zeitungsartikel über die Aufführung von *Nippons wilde Adler* in Stolp, der am 19. Juli 1942 im *Film-Kurier* publiziert wurde. Dort heißt es:

„Der im Auftrage der japanischen Heeresleitung und unter Aufsicht der Luftfahrtinspektion des japanischen Heeres geschaffene Film ist nach dem Eintritt Japans in den Krieg [...] nach Deutschland eingeführt worden und wird in der gleichen Fassung gezeigt, wie sie in Tokio hergestellt wurde.“³⁹⁹

Hier wird eine Bearbeitung für deutsche Augen und Ohren also nicht nur nicht erwähnt, sondern sogar ausgeschlossen, was den Eindruck verstärkt, dass es sich um einen echten japanischen Film und ein authentisches Dokument über das japanische Heer handle. Dies wird im weiteren Verlauf des Artikels noch deutlicher: „Die wirklichkeitsgetreue, sich oft zu höchster Dramatik steigernde Darstellung und die meisterhafte Bildgestaltung geben dem Werk über seinen unvergänglichen dokumentarischen Wert hinaus auch künstlerisches Format.“⁴⁰⁰ Auch der Bericht über die Aufführung in Straßburg ist darum bemüht, den dokumentarischen und realistischen Charakter des Films zu betonen, indem *Nippons wilde Adler* nicht etwa bloß als Kulturspielfilm, sondern sogar als „japanischer Dokumentarfilm“⁴⁰¹ bezeichnet wird. Folglich wird ihm jeglicher fiktive Charakter abgesprochen.

397 Abe / Bälz, NwA, F-R 1, 00:01:48. Im Textbuch waren Bälz' Aufgaben noch nicht so ausführlich aufgelistet, dort heißt es nur „Deutsche Fassung“, Bälz, Erwin Toku, „Nippons wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 81.

398 Hack, Die deutsch-japanische Gesellschaft, S. 262.

399 Tonn, Günther, Ein japanisches Heldenlied. Zur Aufführung des Filmwerkes „Nippons wilde Adler“ in den Zentral-Festspielen, 19. 07.1942, BArch R 64-IV 159, fol. 23.

400 Ebd.

401 Nippons wilde Adler in Straßburg, in: Film-Kurier, 29. 10. 1942, S. 4.

Betreffend den Inhalt des Japanbildes, findet sich in dem bereits zitierten Zeitungsartikel des *Film-Kuriers* vom 6. Juni 1942 eine in dieser Hinsicht sehr interessante Passage:

„[W]as überhaupt aus dem ganzen Film wie ein Hohelied her austönt, der Geist der Manneszucht, der Einsatzbereitschaft, der Opferbereitschaft und vor allem der in der Not und Gefahr sich bewährende Kameradschaft, das verbindet sich mit den auch in der deutschen Wehrmacht gepflegten Tugenden und vereint uns auch innerlich mit dem japanischen Verbündeten zu einer echten Kampfgemeinschaft. Für dieses ideelle gegenseitige Verstehen hat der Film *Nippons wilde Adler* einen wertvollen Beitrag geleistet.“⁴⁰²

Ähnliches schreibt Günther Tonn am 19. Juli 1942: „Wer diesen Film gesehen hat, der weiß aber auch, daß einer Nation wie Japan kein Gegner gewachsen ist und der empfindet einen unbändigen Stolz darüber, daß eine solche Nation an der Seite Deutschlands steht.“⁴⁰³ Weiter heißt es:

„Denn was das Werk vor allem in hohem Maße verdeutlicht, das sind die religiöse Verehrung des Reiches und seines Oberhauptes, der alt-japanische Offiziersgeist, der Bushidō, die Heiligkeit der für das Vaterland Gefallenen und der Glaube an die Wesenseinheit von Leben und Tod.“⁴⁰⁴

In beiden Zitaten steht das realistische Japanbild klar im Mittelpunkt. Gleichzeitig wird explizit die Verbindung zwischen der Wehrmacht und dem japanischen Militär hergestellt, die Vereinigung in einer echten Kameradschaft beider Länder beschworen. Das Bündnis zwischen Deutschland und Japan steht also bei der Vorführung von *Nippons wilde Adler* deutlich im Vordergrund, wie sich auch in der bereits beschriebenen propagandistischen Inszenierung der Uraufführung zeigt. Dass eine Widmung an den deutschen Führer und sein Volk in den Vorspann des Films integriert und explizit betont wurde, dass *Nippons wilde Adler* als Geschenk überreicht worden sei, ist in diesem Kontext ebenfalls von großer Bedeutung. In dieser Hinsicht sei auch noch einmal auf die Korrespondenz von Erwin Toku Bälz im Vorfeld der Aufführung verwiesen, in der er

402 Schwark, Günther, Das Heldenlied vom japanischen Fliegergeist, in: *Film-Kurier*, 06. 06. 1942, zitiert nach Schleif, Helma, *Chronik*, S. 81.

403 Tonn, Günther, Ein japanisches Heldenlied. Zur Aufführung des Filmwerkes „*Nippons wilde Adler*“ in den Zentral-Festspielen, 19. 07. 1942, BArch R 64-IV 159, fol. 23.

404 Ebd.

mit allen Mitteln eine verfrühte Vorführung des Films zu verhindern suchte (s. Kapitel 3.4.1.2).

Was die Wirkung des Films *Nippons wilde Adler* angeht, so ist des Weiteren auf eine interessante Tendenz hinzuweisen, ihn mit Karl Ritters *Stukas*⁴⁰⁵ zu vergleichen,⁴⁰⁶ der am 27. Juni 1941 erstmalig in den deutschen Kinos aufgeführt wurde.⁴⁰⁷ Hierbei handelt es sich um einen ‚Zeitfilm‘, ein von Ritter selbst so benanntes Genre, das sich nicht auf einen traditionellen Plot inklusive einer starken Charakterentwicklung konzentriert, sondern im Gegensatz dazu episodenhaft Action-Sequenzen und Dialoge aneinanderreih. ⁴⁰⁸ Drewniak fasst den Inhalt folgendermaßen zusammen:

„Die Handlung dieses ‚Männerfilms‘ zeigte Besatzungen und Bodenpersonal an einem Stukaflughafen, in der Zeit vom Beginn des Westfeldzuges bis zum Zusammenbruch Frankreichs. Träger dieser Handlung waren die Männer der Gruppe Bork. Der Gruppenkommandeur (Carl Raddatz) war ‚ein prachtvoller Kerl, ganz Führer, sobald es gilt,

⁴⁰⁵ Auch dieser Film ist heute noch auf DVD erhältlich, jedoch nur in der Reihe *International Historic Films* als Import aus den USA, in einer restaurierten Fassung mit englischen Untertiteln, Ritter, Karl, *Stukas*. The Restored Luftwaffe WW 2 Epic, Mastered in HD, Digitally Restored from 35 mm print, 1941. (2012). Aufgrund der partiell schlechten Qualität der deutschen Tonspur sind die Untertitel auch für deutsche Muttersprachler hilfreich. Eine kritische Auseinandersetzung mit Karl Ritters Schaffen zur Zeit des NS-Regimes findet sich bei Kreimeier, der die Auffassung vertritt, dass der Regisseur „beispielhaft die vom Regime geforderten Tugenden verkörperte, zudem von bedingungslosem Glauben an den ‚Führer‘ durchdrungen war. Das Publikum war in seinen Augen Material – und der Film die Maschine, die es zu bearbeiten hatte.“, Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 323. Die künstlerischen Qualitäten der Werke von Karl Ritter wurden in der Nachkriegszeit immer wieder kontrovers diskutiert, ebd., S. 327. *Stukas* wird interessanterweise lediglich in einem Satz erwähnt und als „martialische Luftwaffen-Hymne“ bezeichnet, ebd., S. 365. Rainer Rother veröffentlichte zwei Aufsätze zu Ritters Film, Rother, Rainer, *Zeitnaher Film unter Kriegsbedingungen*. *Stukas*, in: Rother, (Hg.), *Zeitbilder*; Rother, Rainer, „*Stukas*“. *Zeitnaher Film unter Kriegsbedingungen*, in: Chiari, Bernhard/Rogg, Matthias/Schmidt, Wolfgang (Hg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jhs.*, München 2003.

⁴⁰⁶ Aus heutiger Perspektive wäre außerdem ein Vergleich mit dem Film *Himmelhunde* von großem Interesse, für den der *Film-Kurier* am 3. März 1942 warb, *Himmelhunde*, in: *Film-Kurier*, 03.03.1942. Dieser thematisiert die gemeinsame Arbeit von Jugendlichen an einem Segelflugzeug. „Disziplin und Kameradschaft sind die wichtigen Grundsätze, die der Film transportieren sollte. Ideologiekritisch zu betrachten ist [...] das Motiv der absoluten Aufopferungsbereitschaft des Einzelnen für die Gemeinschaft. [...] [Der] Film besteht aus Dokumentaraufnahmen, die an Ort und Stelle gedreht wurden.“, *Himmelhunde* 2021. URL: <http://www.murnau-stiftung.de/movie/378> (25.07.2024). Sowohl von der Titelwahl als auch vom Inhalt her zeigen sich spannende Parallelen zu *Nippons wilde Adler*. Eine detailliertere Analyse etwaiger Gemeinsamkeiten würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch überschreiten.

⁴⁰⁷ Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 378.

⁴⁰⁸ Alexander Sycher, *The Nazi soldier in German cinema, 1933–1945*, M.A., Bowling Green State University, Ann Arbor 2015, S. 26.

die Gruppe gegen den Feind zu führen, ganz Kamerad außerhalb des Dienstes. Seine Männer waren dieses Führers wert. [...] Der Zuschauer bekam Luftaufnahmen zu sehen, die ihm die Technik und Taktik dieser Waffe vor Augen führten. [...] Der Film zeigte gelegentlich auch das Heer, u. a. die deutschen Grenadiere im Kampf. Es gab grausame Szenen bei den Luftangriffen, aber keine Haßpropaganda gegen die Franzosen.“⁴⁰⁹

Dieser kurze Handlungsabriss zeigt bereits einige oberflächliche Gemeinsamkeiten zu *Moyuru ōzora* bzw. *Nippons wilde Adler*. Folglich ist es nicht überraschend, wenn von Peter B. High und Hans Joachim Bieber die Auffassung vertreten wird, dass es deutliche Parallelen zwischen den beiden Filmen gebe. So weist High darauf hin, dass sich die jungen Piloten insbesondere in den dokumentarischen Aufnahmen von *Moyuru ōzora* gleich den Stukas-Fliegern⁴¹⁰ hinabstürzten und wieder aufstiegen.⁴¹¹ Bieber geht noch einen Schritt weiter und behauptet, dass Bälz *Nippons wilde Adler* bewusst so zusammengeschnitten habe, dass er dem deutschen Film ähnelte.⁴¹²

In der Tat finden sich auch in *Stukas* Aufnahmen dokumentarischen Charakters. Des Weiteren sind der Opfertod für das Vaterland sowie die Kameradschaft untereinander zentral für die Handlung.⁴¹³ Aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive haben *Moyuru ōzora* bzw. *Nippons wilde Adler* und *Stukas* außerdem gemeinsam, dass bis heute keine tiefergehende Analyse vorgenommen wurde.⁴¹⁴ Während *Moyuru ōzora* dem Genre der semi-dokumentarischen bzw. dokumentarischen Filme zugeordnet wird, wie ausführlich dargelegt, arbeitet Rother im Falle von *Stukas* mit dem Begriff „zeitnaher Film“⁴¹⁵ bzw.

409 Drewniak, Der deutsche Film, S. 377–378.

410 Die Intention des Films sei, „möglichst viele Anwendungsformen des Sturzkampfbombers JU 87 vorzuführen. [...] Aus einem ähnlichen Grund gewinnen die Darsteller keine Kontur. Sie bleiben, ausgestattet mit leicht unterscheidbaren Eigenarten, [...] vollständig auf Typen von Piloten bzw. des Bodenpersonals festgelegt.“, Rother, „Stukas“, S. 357.

411 High, The Imperial Screen, S. 261.

412 Bieber, SS und Samurai, S. 885.

413 Detailansicht Film | Murnau Stiftung. Stukas. URL: <https://www.murnau-stiftung.de/movie/861> (25. 07. 2024).

414 Rother kritisiert diesen Umstand im Jahr 2003 und führt das mangelnde Interesse der Forschung auf ein ästhetisches Urteil zurück: „Stukas [...] ist kein guter Film. Und Karl Ritter war nur ein mittelmäßig begabter Regisseur. So kann man, von einer v. a. ästhetischen Perspektive ausgehend, das heutige Urteil wohl zusammenfassen. Entsprechend haben weder der Film noch sein Regisseur tiefeschürfende Analysen provoziert.“, Rother, „Stukas“, S. 349. Anders urteilt Mizoguchi Kenji: „Karl Ritter's direction is skillful, but it is the soul of filmmaking that shines through more brilliantly than skill. The soul to make something complete is within him. A great filmmaker.“, zitiert nach Ritzer, Ivo, Stukas / Junge Adler, in: Beyer / Grob (Hg.), Der NS-Film, S. 344.

415 Rother, „Stukas“, S. 349. Rother weist auch darauf hin, dass Ritter als wichtigster Vertreter dieses Filmtyps, ggf. sogar als der Erfinder, zu betrachten sei, ebd., S. 349.

„Zeitfilm“. Karl Ritter selbst spricht zeitgenössisch von diesem Genre als dem „eigentlich nationalsozialistisch zu nennenden Film.“⁴¹⁶ Er müsse

„in erster Linie nationalsozialistisch sein, von Nationalsozialisten (mit oder ohne Parteibuch) erdacht, gedichtet und gemacht werden. Er muß das heutige deutsche Gesicht haben, heroisch sein, wie das Schicksal der Zeit es vom Leben fordert, befreiend und erhebend, lebensbejahend und von einem daseinsgläubigen Humor erfüllt, ein Werk von innerlich jungen Menschen, mithelfend an der inneren Gestaltung des deutschen Menschen.“⁴¹⁷

Verbunden mit dieser Gegenwartsnähe ist auch ein dokumentarischer Charakter, der in vielen von Ritters Filmen gelobt wurde, z. B. in *Unternehmen Michael*. In vielen Rezensionen zu Ritters Filmen ist die Meinung vorherrschend, dass er den Realismus in den nationalsozialistischen Film gebracht habe.⁴¹⁸ Allerdings fehlte eine genaue Definition der Bedeutung von ‚lebensnah‘. Kriegsfilme neigten nach 1941 zu einem Verzicht auf „eine streng strukturierte Handlung, tendierten zu Gruppen statt Einzelfiguren, zum episodischen Erzählen und zum Querschnittsfilm.“⁴¹⁹ All das trifft auf *Stukas* zu, teilweise auch auf *Moyuru ōzora* und dessen deutsche Bearbeitung. Rother zeigt jedoch auch die Schwächen dieser Struktur auf und kritisiert im Falle von *Stukas*, dass differenzierte Figuren oder eine dramaturgische, überraschende Handlungsführung fehlten. „Dieser Fliegerfilm beschränkt die Dramaturgie über weite Strecken auf die Abfolge von Kampfszenen und Kampfpausen [...]“. ⁴²⁰ Eben dies wird jedoch von Ivo Ritzer in der Publikation *Der NS-Film* aus dem Jahr 2018 anders beurteilt:

„Jenseits der Geschehnisse ist es Ritters Inszenierung, die den Blick panoramatisch macht, ihn zum Flanieren bringt. Sie demonstriert, dass im Kino das Ganze immer auch als eine Ansammlung von Fragmenten konzipiert ist, es nicht so sehr auf das Verfilmen von Geschichten ankommt, sondern mehr auf das Filmen von Details.“⁴²¹

⁴¹⁶ Ebd., S. 351.

⁴¹⁷ Zitiert nach ebd.

⁴¹⁸ Ebd., S. 353. Formulierungen, die Rother hier als Beispiele zitiert, sind u. a. „echte Atmosphäre“, „unbedingte Wirklichkeitstreue“ oder „realistische, wunderbar lebensechte und natürliche Weise“, ebd., S. 353.

⁴¹⁹ Rother, „Stukas“, S. 355.

⁴²⁰ Ebd., S. 357.

⁴²¹ Ritzer, *Stukas* / Junge Adler, S. 344–345.

Weiter schreibt Ritzer: „Nichtfiktionale Realität geht desto mehr auf in fiktionaler Realität, je weniger Fiktion als Fiktion erscheint.“⁴²² Dies ist insbesondere mit Bezug auf den dokumentarischen Anspruch von Bedeutung.

Als zentrale Aussage des Films wird von Ritzer die „Opferbereitschaft für das als Volksgemeinschaft markierte Kollektiv im damals aktuellen Westfeldzug“⁴²³ genannt. Auch dies hat einen deutlichen Bezug zur Thematik von *Nippons wilde Adler*. Interessanterweise ähnelt *Stukas* auch von der filmmusikalischen Gestaltung her sehr *Moyuru ōzora* und seiner deutschen Adaption. Non-diegetische Untermalung findet sich nur sehr selten, weite Passagen des Films sind völlig ohne musikalische Begleitung. Sehr aufschlussreich ist der Einsatz von diegetischer Musik, die in *Stukas* einen deutlich höheren Stellenwert einnimmt als im japanischen Fliegerfilm und der Bälz-Fassung. Die deutschen Soldaten sind wie die japanischen Piloten singend und musizierend zu sehen, wenngleich deutlich häufiger. Wie in *Moyuru ōzora* und *Nippons wilde Adler* dient die Musik hier dazu, die Menschlichkeit und Kameradschaft der Soldaten untereinander zu zeigen, jedoch auf eine völlig andere Art. Es fehlt die leitmotivische Verknüpfung eines Volkslieds mit einem menschlichen Einzelschicksal wie bei Satō. Stattdessen wird verstärkt das Medium der klassischen Musik genutzt. Kommandant Bork und der bei der Staffel stationierte Militärarzt nutzen jede Gelegenheit, um gemeinsam vierhändig auf dem Klavier zu musizieren. Der kriegsbedingte hohe Verschleiß an Instrumenten wird zu einer Art ‚Running Gag‘. Immer wieder gibt es neue Bemühungen, ein Instrument für die beiden Pianisten aufzutreiben. Einmal finden sie sogar ein selbstspielendes Klavier. Ebenfalls zum ‚Running Gag‘ werden die Reaktionen der restlichen Mannschaft auf die klassischen Klänge, welche die beiden dem Instrument entlocken. Gespielt wird immer dasselbe Stück: die Ouvertüre von Richard Wagners *Rheingold*. Ein Soldat schläft während einer der Darbietungen sogar ein und muss von seinen Kameraden geweckt werden. Als sich die beiden Pianisten schließlich einmal überreden lassen, das Musikgenre zu wechseln und Lieder wie *Untern Linden* und *Du hast Glück bei den Frauen Bel Ami* spielen, singen und klatschen die anderen Soldaten sofort begeistert mit. Auf der anderen Seite reagieren die zwei Musiker an späterer Stelle auf das selbstspielende Klavier und die eher humoristische Musik auf der Papiernotenrolle hellauf entsetzt, während ihre Kameraden ihnen entgegen, dass endlich mal richtige Musik gespielt werde. Dieser ungezwungene Umgangston untereinander, die Sticheleien und Neckereien, sogar gegenüber Ranghöheren wie Kommandant Bork, ist im Film ein zentrales Thema und

⁴²² Ebd., S. 345.

⁴²³ Ebd., S. 342.

dient der Demonstration der guten Kameradschaft innerhalb der Fliegerstaffel.⁴²⁴ Auch dies haben *Moyuru ōzora* und die Bälz'sche Bearbeitung mit *Stukas* gemeinsam.

Gegen Ende des Films wird die größere, tatsächlich leitmotivische Bedeutung der *Rheingold*-Ouvvertüre offensichtlich. Der Soldat Wilde, der sich nach einer schweren Verletzung im Lazarett erholt, empfindet keine Freude mehr und findet erst durch einen Besuch der Bayreuther Festspiele neuen Lebensmut und damit den Weg zu seinen Kameraden und zur Front zurück.⁴²⁵ Während er im Konzertsaal sitzt und den Klängen von Wagners Ouvvertüre lauscht, erfolgen mehrere Überblendungen zu den beiden Männern am Klavier, die fern von Bayreuth gemeinsam dieses Stück musizieren, auch der Klang wechselt zwischen Klavier und Orchester hin und her. Immer wieder sind untermalt von den musikalischen Klängen auch die lachenden Gesichter der Kameraden zu sehen, die sich begrüßen, umarmen und sich auf die Schultern schlagen, als zwei ebenfalls verletzte und nun wieder genesene Soldaten an die Front zurückkehren. Auch Soldat Wilde lacht in Bayreuth nun zum ersten Mal seit langer Zeit, bevor er aufspringt und mit den Worten „Jetzt weiß ich wieder, wo ich hingehöre“ den Konzertsaal verlässt.

Sycher spricht in diesem Kontext davon, dass Wilde durch die Musik seine wiedererstarkte Liebe fürs Vaterland entdeckt und dadurch den Weg aus dem PTSD findet.⁴²⁶ Dieser Aussage ist jedoch nur eingeschränkt zuzustimmen. Es ist im Gegenteil noch viel mehr die Verbundenheit der Soldaten untereinander, die durch die enge Verknüpfung der *Rheingold*-Ouvvertüre mit den gemeinsamen Erlebnissen an der Front offensichtlich wird. Dies zeigt die Überlappung der Musik mit den beiden musizierenden Männern und der fröhlichen, ausgelassenen Fliegerstaffel. Auch hier dient die Musik folglich zur Vermenschlichung und zur Demonstration der Kameraderie, jedoch in einem fröhlicheren Kontext als in *Moyuru ōzora* und *Nippons wilde Adler*.

424 Eben diese humoristische Seite des Films wird von Rother kritisiert: „Der für Ritter so typische Humor, der von Beginn seiner Karriere an selbst zeitgenössischen Rezensenten ‚derb‘ anmutete, bringt auch in die den Ruhepausen gewidmeten Sequenzen von *Stukas* immer wieder den zu lauten Ton hinein, der für diesen Regisseur charakteristisch war.“, Rother, „*Stukas*“, S. 356.

425 Sycher spricht in diesem Kontext von der ersten Darstellung von PTSD in den Propagandafilmen dieser Zeit, Sycher, *The Nazi soldier*, S. 26. Dieses Element der Handlung des Films wurde jedoch nicht von allen Zeitgenossen positiv aufgefasst bzw. wurde nicht vollständig verstanden. So heißt es in einer Kritik des *Film-Kuriers*: „Im Drehbuch nicht ganz geklärt ist die Wendung, daß dieser Offizier erst des Erlebnisses einer Bayreuther Aufführung bedarf, um nach einer Verwundung mit altem Temperament zu seinen Kameraden zurückzukehren.“, Herzberg, Georg, *Stukas*, in: *Film-Kurier*, 26. 08. 1941, zitiert nach Rother, „*Stukas*“, S. 358. Rother erklärt diese dramaturgische Schwäche mit der Möglichkeit, „Rekonvaleszenzen in Uniform, die in großer Zahl den Festspielen bewohnen konnten, mit dokumentarischem Material in seinem Film auftreten zu lassen.“, ebd., S. 358. Außerdem sei Ritter über seine Frau mit der Wagner-Familie verwandt gewesen, ebd., S. 358.

426 Sycher, *The Nazi soldier*, S. 27.

In den letzten Szenen von *Nippons wilde Adler* und *Stukas* gibt es eine auffällige musikalische Parallele. In beiden Filmen wird während des Startens der Flugzeuge ein Soldatenlied gesungen: in der Bälz-Version *Moyuru ōzora* (im Unterschied zur japanischen Fassung), in *Stukas Wir sind die schwarzen Husaren der Luft* komponiert von Herbert Windt mit einem gegen England gerichteten Text von Geno Ohlischlager.⁴²⁷ Im Unterschied zu *Nippons wilde Adler* sind die deutschen Soldaten in Großaufnahme zu sehen, wie sie das Lied selbst singen. Durch die Orchester-Untermalung und die Zusammenlegung der Stimmen als Chor, obwohl sie allein im Flugzeug sitzen, sind also die diegetische und die nicht-diegetische Ebene vermischt bzw. kontrastiert.

Zum Abschluss dieser Ausführungen sei noch auf einen Unterschied zwischen *Nippons wilde Adler* / *Moyuru ōzora* und *Stukas* hingewiesen: Die Überlebenden. In beiden Filmen nimmt der Opfertod eine große Rolle ein, einige der Staffelflieger verlieren ihr Leben. Wilde jedoch, der wie Yukimoto schwer verletzt aus dem Flugzeug geborgen wird, erholt sich. Dennoch gibt es auch in *Stukas* ernste Szenen, in denen sich die Soldaten mit dem Tod ihrer gefallenen Kameraden auseinandersetzen. Ein zentrales Thema ist hier, dass niemand umsonst gestorben sein darf. In diesem Kontext werden in *Stukas* zwei Strophen des Gedichts *Der Tod fürs Vaterland* von Friedrich Hölderlin zitiert:

„O nimmst mich, nimmst mich in die Reihen auf, damit ich einst nicht sterbe gemeinen
Tods! Umsonst zu sterben, lieb' ich nicht, doch lieb' ich, zu fallen am Opferhügel. Fürs
Vaterland, zu bluten des Herzens Blut. Fürs Vaterland – und bald ist's geschehen! Zu
euch, ihr Teuern, komm ich, die mich leben, lehrten und sterben, zu euch hinunter.“⁴²⁸

Zusammengefasst lässt sich also sagen, dass es durchaus einige Parallelen zwischen *Moyuru ōzora*, *Nippons wilde Adler* und *Stukas* gibt, die sich allein durch das The-

427 Eine kurze Analyse des Liedtextes sowie Hintergrundinformationen zu *Wir sind die schwarzen Husaren der Luft* finden sich in Dolaplis, Dimitrios/Pöttker, Horst, Musik als Propagandainstrument im Nationalsozialismus. Politische und soziale Funktionen von Soldatenliedern im NS-Regime, Baden-Baden 2019, S. 122. Rathkolb hält im Kontext von Soldatenliedern im Dritten Reich allgemein fest: „Im 19. Jahrhundert war das deutsche Volkslied von großer identitätsstiftender Bedeutung. Im Ersten Weltkrieg erfuhr es seine erste radikale Militarisierung in Form von Kampfliedern. [...] Das nationalsozialistische Liedgut war eine Mischung aus politischen und unpolitischen Texten, aus traditionellem Deutschnationalismus und radikalem Rassismus.“ Rathkolb, Die „Wunderwaffe Musik“, S. 138. Weiter heißt es: „Psychosakrale Elemente traten hier ebenso zutage – der Nationalsozialismus als Ersatzreligion und Hitler als Gott-Surrogat – wie politische Botschaften, die die Aggressionskriege des Deutschen Reichs mental mit vorbereiteten. Ab 1941/42 änderte sich jedoch die Zielrichtung, und Lieder wurden zunehmend ein Ventil, das helfen sollte, die Entbehrungen und Ängste an der Front, aber auch zuhause in der Heimat zu ertragen.“ ebd., S. 138–139.

428 Guth, Karl-Maria, Friedrich Hölderlin. Gedichte, Berlin 2016, S. 194–195.

ma – eine Fliegerstaffel an der Front – beinahe zwangsläufig ergeben. Gerade der semi-dokumentarische Charakter durch den sparsamen Einsatz von Musik ist ebenso auffällig wie das Singen eines Soldatenliedes am Schluss. Jedoch wird die Ausbildung der Piloten nicht so deutlich thematisiert, obwohl ihr Fachwissen im Verlauf des Films zur Sprache kommt. Im Mittelpunkt stehen in beiden Filmen die Erlebnisse an der Front, der heldenhafte Kampfeinsatz und der Tod der Soldaten, jedoch im Falle von *Stukas* mit einer etwas positiveren Atmosphäre:⁴²⁹ Gerade in den letzten Minuten des Films sind häufig euphorische Soldaten mit lachenden Gesichtern zu sehen, die frohen Mutes in den Kampf ziehen, während in *Nippons wilde Adler* eine ernstere Grundstimmung vorherrscht. Hier sei noch einmal auf Yukimoto verwiesen, der mit ernstem, von Trauer gezeichnetem Gesicht die Urne seines Freundes um den Hals trägt, während er der Rede von Generalmajor Nire lauscht (Abbildung 17).

Doch trotz dieser Parallelen bleibt es fraglich, ob Bälz sich, wie von Bieber angenommen, bewusst an *Stukas* orientierte bzw. eine Orientierung überhaupt möglich war. Es ist nicht sicher, ob er den Film vor Beginn seiner Arbeit an *Nippons wilde Adler* sehen konnte. Als *Stukas* am 27. Juni 1941 in den deutschen Kinos startete, befand er sich bereits in Japan und kehrte bis zu seinem Tod 1945 nicht mehr nach Deutschland zurück. Die nach aktuellem Stand einzige deutsche Nennung von *Stukas* im Kontext des deutsch-japanischen Filmaustausches findet sich in einer Aktennotiz vom 9. Januar 1942 bzgl. des Ostasienberichts vom Dezember 1941. Hier wird *Stukas* in Liste 5 als in „Konsignation nach Tokio“⁴³⁰ aufgeführt. Bieber berichtet von einer Aufführung des Films 1943 und bezieht sich dabei auf Berichte der *Nippon Times* vom 4., 11. und 28. Februar sowie 28. April des Jahres.⁴³¹ Zu diesem Zeitpunkt war *Nippons wilde Adler* bereits (beinahe) fertiggestellt und nach Deutschland geschickt worden. Darüber hinaus finden sich in Bälz' Korrespondenz keinerlei Hinweise auf *Stukas* im Allgemeinen oder gar darauf, dass er sich an Karl Ritter orientierte. Dennoch muss dieser Film im Hinblick auf die Wirkung von *Nippons wilde Adler* in Deutschland berücksichtigt werden, da, wie ausgeführt, zeitgenössisch immer wieder Bezüge zwischen den beiden Produktionen hergestellt wurden. Neben den bereits genannten Beispielen schreibt auch Therese Fromm am 26. August

429 Rother ist der Ansicht, dass Ritter in *Stukas* die Staffel als eine Volksgemeinschaft darstellte: „[Er] stellt den Bayern neben den Berliner, den hingebungsvollen Mechaniker neben den alles organisierenden Feldwebel: eine Gemeinschaft, zusammengesetzt aus allen Regionen des Reiches, allen sozialen Schichten, geeint in der einen Aufgabe. Differenzierungen werden in Form von Neckereien vorgenommen, ein Spiel zwischen Bordfunkern und Bodenpersonal, zwischen Stabsarzt und Piloten, zwischen den einzelnen Staffeln.“, Rother, „Stukas“, S. 363.

430 Aktennotiz zum Ostasienbericht vom 8. Dezember 1941 der Reichsfilmkammer (eingegangen 5. Januar 1942), in: BAArch R 109-I/1612, ohne fol.

431 Bieber, SS und Samurai, S. 1033.

1942 im *Film-Kurier*: „Der äußere Ablauf [von *Nippons wilde Adler*] ist der Handlung unserer eigenen Kriegsfilme durchaus ähnlich. [...] Wer denkt nicht an den Film ‚Stukas‘?“⁴³²

Hinzu kommt ein weiterer interessanter Aspekt bzgl. der Luftwaffen-Thematik auf der Leinwand. Im 6. Jahrgang 1941/42 veröffentlichte *Der deutsche Film* eine Ausgabe mit dem Titel *Die deutsche Luftwaffe im Film*. Der erste Artikel aus der Feder von Oberst Adler ist auch direkt mit *Luftwaffe und Film* betitelt. Er eröffnet seine Ausführungen mit folgenden Worten: „Die Beziehungen zwischen Luftwaffe und Film sind von mancherlei Art und schon alt.“⁴³³ Im weiteren Verlauf des Textes legte Adler die vielfältigen Beziehungen zwischen Luftwaffe und Film dar. Die Rede ist u. a. vom Film im Dienst der Luftwaffe, beispielsweise im Aufklärungsflug oder in der Luftwaffenforschung: „Die Anwendung des Films in der Forschung wie in der Erprobung ist mannigfaltig.“⁴³⁴ Doch es geht auch um die Darstellung der Luftwaffe im Film an sich:

„Die Öffentlichkeit aber war seit dem Erstehen einer neuen Luftwaffe begierig, etwas von diesem jüngsten Wehrmachtteil zu erfahren und zu sehen. Es ist verständlich, daß der Film sich dieses Stoffes annahm, und daß die Luftwaffe ihre Einrichtungen und Flugzeuge – soweit es der Dienstbetrieb nur zuließ [–], zur Verfügung stellte. In gleicher Weise wie der Kulturfilm, so hat auch der Spielfilm das Verständnis und die Unterstützung der Luftwaffe gefunden. Ob es sich nun um reine Luftwaffenthemen handelte, oder ob nur einige Szenen im Gebiet von Luftfahrt und Luftwaffe spielten, immer war und ist diesen Arbeiten die Förderung durch die Luftwaffe gewiß.“⁴³⁵

Als Beispiel für Filme, die von der Luftwaffe gefördert worden seien, wird u. a. auch *Stukas* genannt.⁴³⁶ Der Autor schlussfolgert:

„Schließlich kann man nicht daran vorübergehen, daß die Luftwaffe auch dem Dokumentarfilm neue Geltung und Wirkung verschafft hat. Der Film ‚Feuertaufer‘ war der

432 Fromm, Therese, Frankfurter Kino-Chronik. Festliche Erstaufführung des japan. Films „Nippons wilde Adler“, in: Frankfurter Zeitung, 26.08.1942, zitiert nach Hack, Die Aktivitäten, S. 261. Interessanterweise stellt auch die Broschüre *Sensō eiga* durch die Erläuterung des zeitgenössischen Fliegerfilms *Stukas* im Kontext der Luftfahrtfilme der Kriegszeit einen Bezug zwischen *Moyuru ōzora* und *Stukas* her, *Sensō Eiga DVD Collection*, S. 3.

433 Oberst Adler, *Luftwaffe und Film*, in: *Der deutsche Film* Jg. 6 (1941/42) 6/7, S. 2.

434 Ebd.

435 Ebd., S. 3.

436 Ebd.

erste, der das Geschehen des jetzigen Krieges in einer Folge und mit urkundlicher Wahrheitstreue dem Beschauer vorführte. Der damit beschrittene Weg wird fortgesetzt.“⁴³⁷

Ausgehend von diesem Artikel ist die Annahme berechtigt, dass der deutschen Bevölkerung die in *Nippons wilde Adler* betonte Förderung durch das Heeresministerium nicht fremd gewesen sein dürfte, ebenso wenig wie das Thema der Luftwaffe im Film an sich.

Natürlich darf in dieser Sonderausgabe von *Der deutsche Film* auch ein Bericht über Karl Ritter nicht fehlen.

„Wieder ganz Fliegerfilm, das Epos unseres heute neben dem japanischen Torpedoflieger populärsten Fliegertyps, des Sturzkampffliegers, ist der Film von den ‚Stukas‘. Um das Milieu, die Möglichkeiten, den Alltag, die Persönlichkeiten, die Kriegserfahrungen zu treffen, hatte sich Ritter [...] für sechs Wochen an die Kanalküste zu einer Fliegerinheit abkommandieren lassen. So konnte er dem Geist dieser Truppe ein so treffendes, erhebendes Denkmal setzen, so konnte er die Gemeinschaft in Menschen aufgliedern, in musische deutsche Menschen, die so gar nicht das sind, wozu die Feindpropaganda heute alles Deutsche macht, was sie nicht zu begreifen vermag.“⁴³⁸

Erneut offenbaren sich wieder interessante Parallelen zu *Moyuru ōzora* und auch zu *Nishizumi sensha chō den*. Auch Drehbuchautor Kitamura hatte sich zur Vorbereitung einige Zeit lang an einer Flugschule aufgehalten, während der Regisseur von *Nishizumi* sich für mehrere Wochen an eine Ausbildungsstätte für Panzerfahrer begab. Wenngleich nach aktueller Quellenlage nicht davon auszugehen ist, dass dem deutschen Publikum diese Informationen zugänglich gemacht wurden, so ist doch deutlich, dass derselbe realistische, dokumentarische Anspruch in allen drei Filmen (*Moyuru ōzora*, *Nishizumi* und *Stukas*) vertreten wurde. Insofern ist dies keine spezifisch japanische Eigenart des Films und konnte auch vom deutschen Publikum so wahrgenommen werden.

Ein weiterer interessanter Artikel dieser Ausgabe beschäftigt sich nicht mit der Technik und der Luftwaffe an sich, sondern mit der Darstellung des Soldaten, und wurde treffenderweise von einem Schauspieler, Christian Kayssler (1898–1944), verfasst: „Wenn man eine Filmhandlung in der heutigen Luftwaffe spielen lässt, so sind die äußeren

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Spielhofer, Hans, Spielfilm und die Fliegerei. Nach einem Interview mit Prof. Dr. Carl Ritter, in: *Der deutsche Film* Jg. 6 (1942/43) 6/7, S. 9.

Ansprüche an die Echtheit naturgemäß höher, als wenn es sich um einen historischen Soldatenfilm handelt.“⁴³⁹, schreibt Kayssler. Weiterhin führt er aus:

„In beiden Fällen muss man sich klar darüber sein, daß der soldatische Mensch Träger einer Lebensanschauung ist; einer Lebensanschauung, die viel tiefer wurzelt, als die uniformierte Disziplin. [...] Für uns ist vielmehr der deutsche Offizier der Repräsentant eines Menschentums, das neben ungeheuren, rein militärischen Aufgaben und bei größter Selbstzucht auch das kulturelle und menschliche Niveau unseres Volkes darstellt.“⁴⁴⁰

Auch hier lässt sich folglich ableiten, dass die Darstellung des japanischen Soldaten im Film als Einheit von Disziplin und Menschlichkeit, als Repräsentant des Bündnispartners, nicht zwangsläufig als spezifisch japanisch und somit als fremd betrachtet werden konnte, sondern dass es auch im deutschen Luftwaffen-Film Tendenzen gab, den Soldaten als Repräsentanten deutscher Kultur und Disziplin darzustellen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Nippons wilde Adler* vom deutschen Publikum durchaus verstanden und akzeptiert werden konnte. Obwohl er als authentisch japanischer Film präsentiert wurde, war das Genre des Luftwaffen-Films in Deutschland präsent und auch der Anspruch, realitätsgetreu und dokumentarisch zu sein, wurde von deutschen Filmen vertreten. Die vorliegende Arbeit vertritt daher die These, dass *Nippons wilde Adler* trotz der fremd aussehenden Schauspieler, der fremden Sprache und der fremden Kultur viele vertraute Komponenten enthielt und die intendierte Botschaft vom deutschen Publikum auch verstanden werden konnte. Die Sonderausgabe von *Der deutsche Film* zeigt, dass das Interesse an der Luftwaffe im Film wohl zu dieser Zeit groß gewesen sein muss. Dies lässt auch der Erfolg von *Stukas* vermuten: Er spielte bis Januar 1942 in nur sieben Monaten insgesamt 3,18 Millionen Reichsmark ein.⁴⁴¹ Drewniak betont: „Der Film löste in Deutschland bei Presse und Publikum (insbesondere bei der Jugend) Begeisterung aus.“⁴⁴²

Konkrete Aussagen über die tatsächliche Meinung des Publikums zu *Nippons wilde Adler* lassen sich allerdings nicht treffen. Zwar gehörte es zur Aufgabe des Sicherheitsdienstes, die öffentliche Meinung zu erfassen, inklusive Äußerungen zu Filmen, allerdings gab es keine zeitgenössischen systematischen Untersuchungen über die Reaktio-

439 Kayssler, Christian, Die Darstellung des soldatischen Menschen im Film, in: *Der deutsche Film* Jg. 6 (1942/ 43) 6/ 7, S. 16.

440 Ebd.

441 Rother, „Stukas“, S. 361. Die Produktionskosten lagen bei 1 961 000 Reichsmark, ebd.

442 Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 378.

nen des Publikums auf die jeweiligen Produktionen.⁴⁴³ Jedoch ist darauf hinzuweisen, dass eine unabhängige Filmzensur durch einen Erlass im Jahr 1936 abgeschafft wurde: sämtliche Kunstkritik, „die sich nicht den ideologischen Maßstäben der Reichskulturkammer verpflichtet sah“⁴⁴⁴, war verboten worden. Daraus wiederum ergibt sich, dass das positive Bild von *Nippons wilde Adler* in der deutschen Presse vom NS-Regime gewollt war und insbesondere die Betonung des realistischen Charakters des Films die Intention offenbart, dem Publikum zu suggerieren, dass das Geschehen auf der Leinwand den wahren Charakter des Bündnispartners und die Gemeinsamkeiten der beiden Länder zeige.

Um die Frage nach dem in *Nippons wilde Adler* konkret präsentierten Japanbild insgesamt beantworten zu können, ist nicht nur eine Einordnung in die Japan-Rezeption der 1930er/1940er-Jahre nötig, sondern auch die Miteinbeziehung von Bälz' anderen Filmprojekten. Die Annahme ist berechtigt, dass sich diese zu einem Japanbild ergänzten und Bälz jeweils verschiedene Aspekte herausarbeitete. Daher wird auf den nun folgenden Seiten die Kulturfilmproduktion von *Nihon seishin* wie auch Bälz' andere Bearbeitung *Vorwärts, vorwärts* (*Nishizumi sensha chō den*) genauer betrachtet.

3.4.2 *Nihon seishin* (Die Seele Japans)

Im Gegensatz zu *Nippons wilde Adler* ist als Grundlage für die nun folgenden Ausführungen kein eigentliches Filmdokument mehr vorhanden. Ob und wann *Nihon seishin* fertiggestellt wurde, bleibt unklar.⁴⁴⁵ Die Forschung geht davon aus, dass der Film unvollständig geblieben ist. Zwei Dokumente geben jedoch über den Grad der Fertigstellung Aufschluss: Ein japanischer Zeitschriftenartikel aus dem Jahr 1941 berichtet, dass Bälz im Herbst 1940 die Dreharbeiten zum Aspekt des Herbstes, der zweiten Episode in

443 Allerdings waren diese Mitteilungen des Sicherheitsdienstes die Grundlage des RMVPs für Informationen zu Filmbedürfnissen der Bevölkerung und die daraus resultierenden Konsequenzen für die Filmproduktion, Isensee, *Das Justiz-Bild*, S. 58. Koop weist in diesem Kontext darauf hin, dass die Berichte des Sicherheitsdienstes häufig nicht der Wahrheit entsprachen und die politische Führung im Sinne der Partei beeinflussen sollten, Koop, *Warum Hitler*, S. 168. Meistens können nur noch die Filme selbst zur Erforschung der Rezeption herangezogen werden, da kaum verwertbare Publikumsaussagen überliefert sind und die Filmkritiken aufgrund der staatlichen Lenkung ebenfalls kritisch betrachtet werden müssen, Isensee, *Das Justiz-Bild*, S. 71–72.

444 Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 302.

445 Was den Beginn der Dreharbeiten betrifft, so gibt ein Zeitungsartikel im November 1940 darüber Aufschluss, dass Bälz nach zweimonatiger Vorbereitungsphase nach Kyōto abgereist sei, um mit dem Filmprojekt zu beginnen, *Social and General*, in: *The Japan Times & Advertiser*, 26. 11. 1940.

Nihon seishin, beendet hatte. Mit der Fertigstellung des Frühlings in dieser Episode rechnete er im Frühling 1941.⁴⁴⁶ Ein der DJG vorgelegter Bericht vom Dezember desselben Jahres wiederum teilt mit, dass *Nihon seishin* bereits 1,5 Stunden lang sei und lediglich Ton und Sprecher noch fehlten.⁴⁴⁷ Es ist davon auszugehen, dass Bälz bis zum Frühjahr 1945 ca. 95 Prozent seines Films beendet hatte.⁴⁴⁸ In seinem Testament betraute er seinen Assistenten Yamada Taneo⁴⁴⁹ damit, *Nihon seishin* zu beenden, doch dazu kam es nicht. Den US-Besatzungsbehörden gegenüber gab Yamada an, dass der Film in einem Feuer zerstört worden sei.⁴⁵⁰

446 Toku berutsu no nihon seishin ni tsuite. [Über *Nihon seishin* von Erwin Toku Bälz], in: Bunka eiga Jg. 1 (1941) H. 5, S. 60.

447 Auswärtiges Amt Berlin, Nr. Kult Zw. 1469/ 41. Unter Bezugnahme auf das auf Veranlassung der DJG gesandte Telegramm betr. Arbeitsauftrag Bälz, 23. 12. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 20.

448 Bieber, SS und Samurai, S. 1060.

449 Yamada wird im Insert des deutschen Textbuchs als Assistent der Gesamtleitung bezeichnet, Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, Baelz, Erwin Toku – Baeurlein, Thomas, Case Files, 1945–1952, Record Group 331: Records of Allied Operational and Occupation Headquarters, World War II, 1907–1966, NACP, ohne fol. Außerdem arbeitete er als Sekretär für Erwin Toku Bälz, wie aus einem Schreiben vom 30. Juli 1945 hervorgeht, German Consulate Yokohama / Gora, Translation of Letter pertaining to estate of Erwin Toku Baelz, died 30. 3. 45 in Tokyo, Baelz, Erwin Toku – Baeurlein, Thomas, Case Files, 1945–1952, Record Group 331: Records of Allied Operational and Occupation Headquarters, World War II, 1907–1966, NACP, ohne fol. In den Unterlagen der Ufa erscheint Yamada des Weiteren nach Kriegsende im Kontext illegal in Japan aufgeführter Ufa-Filme. Barth zufolge behauptete Yamada, der während der Kriegsjahre als Assistent für Bälz tätig gewesen sei, von seinem Arbeitgeber Aufführungsrechte erworben zu haben, was Barth als ausgeschlossen erachtete. Aus demselben Schreiben geht hervor, dass Yamada sich 1954 in Deutschland aufhielt, Barth, Johannes, Brief an die Transit GmbH, 10. 04. 1954, BArch R 109-I / 2184, ohne fol. Barth spricht in seiner Autobiografie außerdem von einem eigenen Assistenten namens Yamada, der nach Kriegsende unbefugt deutsche Filme den amerikanischen Militärbehörden übergeben hatte. Außerdem hatte er „eine Anzahl der besten Filme in seinem Besitz behalten und den Rest den amerikanischen Militärbehörden ausgeliefert [...], um seine Kooperationsbereitschaft bei der Beschlagnahme von deutschem Vermögen, die gerade im Gange war, zu zeigen.“, Barth, Als deutscher Kaufmann, S. 164. Weitere Informationen zu seiner Person liegen leider nicht vor. Ebenso ist unklar, ob es sich bei den beiden Personen um ein und dieselbe handelt – falls dem so ist, müssten Barths Brief und Autobiografie dementsprechend kritisch bewertet werden, da es sich um völlig widersprüchliche Aussagen handelt.

450 German Asset Branch, Memo To Mr. H. Staub, Director, German Assets Branch, from Mr. M. L. Tompkins, Chief of Property Certification Unit. Subject: Certification Report on Vestible Assets of Erwin Toku Baelz, MLT / Ac / hn, 30. 01. 1952, Baelz, Erwin Toku – Baeurlein, Thomas, Case Files, 1945–1952, Record Group 331: Records of Allied Operational and Occupation Headquarters, World War II, 1907–1966, NACP, ohne fol. An gleicher Stelle werden weitere Untersuchungen von Seiten der japanischen Regierung empfohlen, um sicherzustellen, dass Yamada den Film nicht doch beendet hatte und versuchte, ihn auf eigene Faust vorzuführen oder zu verkaufen, ebd. Ob diese Ermittlungen unternommen wurden und welche Ergebnisse sie brachten, ist nicht überliefert. Hintergrund der Untersuchungen zu Bälz' Besitz war der Umstand, dass sein Nachlass stark verschuldet war und daher veräußert werden sollte, Deutsches Generalkonsulat Yokohama, Brief an Deutsches

Wichtiger als die Frage nach der Fertigstellung des Werks ist jedoch die Intention dahinter bzw. das gewünschte Japanbild sowie seine filmische Umsetzung, also sein Inhalt. Aufgrund des überlieferten Quellenmaterials sind zumindest eine partielle Rekonstruktion sowie detailliertere Angaben über Inhalt und Gestaltung möglich. Wichtige Unterlagen in diesem Kontext sind v.a. der Aufnahme-Plan sowie das Textbuch, beides in deutscher Sprache von Erwin Toku Bälz verfasst, sowie zwei Zeitschriftenartikel und ein Interview mit Bälz in den japanischen Medien (1941/1942).⁴⁵¹ Von besonderem Interesse sind hier nicht nur detaillierte Szenen-Beschreibungen, sondern auch der Abdruck einer von Bälz gezeichneten Storyboard-Skizze. Ebenfalls wichtig ist die TV-Dokumentation *Hana zo mukashi no...Toku berutsu no fusatsu no sokoku* (Diese alte Zeit ... Toku Bälz und zwei Vaterländer), in der einzelne Bilder einer kolorierten Storyboard-Variante derselben Skizze abgefilmt wurden und so erhalten geblieben sind.⁴⁵²

Generalkonsulat Osaka-Kobe, 30.07.1945, Baelz, Erwin Toku – Baurlein, Thomas, Case Files, 1945–1952, Record Group 331: Records of Allied Operational and Occupation Headquarters, World War II, 1907–1966, NACP, ohne fol. Allerdings gelang es nicht, seine Habseligkeiten ausfindig zu machen. Bälz hatte drei Koffer in die Obhut der Schauspielerin Miya Kikuko gegeben, die gegenüber den Behörden angab, dass diese während des Luftangriffs am 3. August 1945 zerstört worden seien. Des Weiteren hatte Bälz Kostüme, Bücher und Perücken in den Shimogamo Film Studios in Kyōto deponiert, die jedoch im Zuge der Evakuierung Kyōtos an verschiedene, namentlich nicht bekannte Personen weitergegeben worden seien, Memorandum for: Files, Subject: Property of Erwin Toku Baelz, CKT/mc, 24.08.1949, Baelz, Erwin Toku – Baurlein, Thomas, Case Files, 1945–1952, Record Group 331: Records of Allied Operational and Occupation Headquarters, World War II, 1907–1966, NACP, ohne fol.

⁴⁵¹ Der Aufnahme-Plan befindet sich im Bundesarchiv, Aufnahme-Plan für einen Kulturfilm über Japan, BArch R 64-IV/159, fol. 249–262. Es ist zwar kein Autor auf dem Dokument angegeben, jedoch ist zu vermuten, dass es sich tatsächlich um Erwin Toku Bälz handelt: Hierfür spricht zum einen der Kontext, da es gemeinsam mit den anderen Schriftstücken bzgl. der Planung seines Kulturfilmprojekts in derselben Akte aufbewahrt wird, zum anderen ist zu dieser Zeit kein anderes Kulturfilm-Vorhaben in dieser Größenordnung belegbar. Auch die thematischen Überschneidungen zwischen Textbuch und Aufnahme-Plan sprechen dafür, dass es sich bei letzterem um einen ersten Entwurf gehandelt hat. Das Textbuch wird innerhalb des Nachlasses von Erwin Toku Bälz in den NACP in Washington, D.C. aufbewahrt, Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, Baelz, Erwin Toku – Baurlein, Thomas, Case Files, 1945–1952, Record Group 331: Records of Allied Operational and Occupation Headquarters, World War II, 1907–1966, NACP. Die japanischen Zeitungsartikel sind folgende: *Nihon seishin o utsusu*. Erwin Tokunosuke Bälz. [Der Dreh von *Nihon seishin*], in: *Katei* (1941) H. 1; *Toku berutsu no nihon seishin ni tsuite*.

⁴⁵² Bei „*hana zo mukashi no...*“ handelt es sich um die ersten Zeilen eines japanischen Gedichts aus der Feder von Ki no Tsurayuki, welches Bälz als Grundlage für seinen Film *Nihon seishin* wählte. Ausgestrahlt wurde die Dokumentation im japanischen Fernsehen am 8. Dezember 1991 mitten in der Nacht, zwischen 1.20 und 2.20 Uhr, wie von Yasui Hiroshi beschrieben. Dieser wurde durch diese Dokumentation auf Toku Bälz aufmerksam und verfasste den einzigen Aufsatz in japanischer Sprache, der sich etwas ausführlicher mit seiner Person beschäftigt. Auf drei Seiten schildert er in aller Kürze Tokus Leben sowie seine Aktivitäten und Pläne im Bereich des Films. Hierbei ergeben sich durchaus Ähnlichkeiten mit der Darstellung Schmidt-Murakis sowie der TV-Dokumentation,

In den Nachlassunterlagen von Erwin Toku Bälz befindet sich neben dem Textbuch außerdem der Entwurf einer Einladungskarte der DJG für die Premiere von *Nihon seishin*. Folgender Text sollte abgedruckt werden: „Herr Bälz wurde im Einverständnis mit den deutschen Behörden von der japanischen Regierung eingeladen, einen Kulturfilm über Japan in Zusammenarbeit mit japanischen Filmschaffenden herzustellen.“⁴⁵³ Auffällig ist hier nicht nur, dass die Initiative für das Filmprojekt eindeutig Japan zugesprochen wird, sondern auch, dass die Kooperation von Erwin Toku Bälz in seiner Funktion als Filmgesandter mit den japanischen Filmschaffenden im Vordergrund steht. Bei *Nippons wilde Adler* dagegen fungierte er nach außen hin lediglich als Erläuterer und Übersetzer. Sollte letzteres also ein authentisch japanisches Filmdokument über das japanische Soldatentum sein, so wird *Nihon seishin* als deutsches Filmwerk präsentiert, mit der Aufgabe, ein ‚authentisches‘ Bild Japans abzubilden. Ersteres wurde für Japan produziert, letzteres explizit für den deutschen Bündnispartner auf Einladung Japans. Der Entwurf für die Rede, den Bälz verfasste, gibt einen guten Einblick in die Konzeption des Projekts: „Die Aufgabe, die Hochkultur eines Volkes wie des japanischen darzustellen, verlangt das Aufzeigen seiner geistigen Inhalte, wie hier: seiner Religion, Literatur und Geschichte. Die systematische Wiedergabe solcher geistigen Probleme mittels des Filmes ist neu.“⁴⁵⁴ Etwas weiter unten im Text heißt es:

„[D]as Leben [ist] für ihn [den Japaner] eine ihm vom Schicksal gestellte Aufgabe, die er so gut als möglich zu erfüllen hat. Rechte und Freiheiten haben hier keinen Platz; Dienste und Pflichten sind die Grundpfeiler seiner sozialen Lebensordnung. In diese geistig und materiell selten einheitliche Kulturwelt brach die ganze Problematik des Westens

Yasui, Medical Essays. Von besonderem Interesse für die vorliegende Arbeit ist neben den abgefilmten Storyboard-Bildern die Erwähnung eines Schrank-Koffers Tokus, der sich zumindest in den 1990er Jahren noch im Besitz der Familie Miya Kikukos befunden hat, Higuchi/Okamoto, Hana zo mukashi no, 00:39:16–00:39:44. Leider konnte der Verbleib des Koffers ebenso wenig geklärt werden wie die Frage, ob es sich dabei um einen der drei Koffer handelte, die ihr von Erwin Toku Bälz anvertraut worden waren, oder um einen vierten. Es ist jedoch davon auszugehen, dass sich in diesem Koffer das kolorierte Storyboard befunden hat. Nach einem Gespräch mit Frau Schmidt-Muraki, die an der Produktion beteiligt gewesen war und sich in allen Belangen sehr hilfsbereit gezeigt hat, ist jedoch leider davon auszugehen, dass es heute nicht mehr existiert.

453 Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, Bälz, Erwin Toku – Baeurlein, Thomas, Case Files, 1945–1952, Record Group 331: Records of Allied Operational and Occupation Headquarters, World War II, 1907–1966, NACP, ohne fol. Das Textbuch wird künftig zitiert unter *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP.

454 Ebd., ohne fol. Die Hervorhebungen wurden aus der Original-Quelle übernommen. Der Text wird eingeleitet mit den Worten „Herr Bälz wird einige Worte der Einführung sprechen“, weswegen davon auszugehen ist, dass es sich tatsächlich um eine Rede handelte, die Bälz anlässlich der Premiere von *Nihon seishin* bei der DJG halten sollte, ebd., ohne fol.

herein. Die Folge ist in der Gegenwartssituation eine völlige Vermengung der beiden Kulturelemente. Eine Orientierung hier ist nur möglich durch ihre klare Scheidung. Daher behandeln wir in diesem Film ausschließlich: DIE JAPANISCHE ORIGINAL-KULTUR!“⁴⁵⁵

Dies erinnert deutlich an die Ausführungen des *Kokutai no hongī*, der zentralen ideologischen Schrift des Imperialen Japans (s. Kapitel 1.2). Auch dort werden die gegenwärtigen Probleme Japans auf eine zu schnelle Vermischung von japanischer mit importierter fremder Kultur zurückgeführt, sodass eine Rückbesinnung auf die eigenen, japanischen Wurzeln und Traditionen unbedingt notwendig sei:

„[T]he concept of foreign individualism came in afresh and under a new ensign as positivism and as naturalism. Prior to and following this importation, idealistic concepts and scholastic theories were also brought in; and this was followed by the introduction of democracy, socialism, anarchism, communism, etc., [...] so that today we have reached a point where there has arisen an ideological and social confusion with which we are faced and wherein there has sprung up a fundamental awakening in regard to our national entity.“⁴⁵⁶

Weiter heißt es:

„This means that the present conflict seen in our people's ideas, the unrest in their modes of life, the confused state of their civilization, can be put right only by a thorough investigation by us of the intrinsic nature and by grasping the true meaning of our national entity.“⁴⁵⁷

Ansätze dieses Gedankenguts finden sich ebenfalls in Bälz Vortrag anlässlich der Kabuki-Aufführung von *Sampei's Tod*. Auch an dieser Stelle betont er die zwei unterschiedlichen Elemente der Kultur, die sich in einem gegenwärtigen Japaner vereinigten: Alt-Japan und Europa. Um die japanische Psyche in ihrem Kern verstehen zu können, sei es daher notwendig, zunächst alles Europäische außen vor zu lassen.⁴⁵⁸ Die Entde-

455 Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, ohne fol. Die Hervorhebungen wurden aus der Original-Quelle übernommen.

456 Hall (Hg.), *Kokutai no Hongi*, S. 53–54.

457 Ebd., S. 54–55.

458 Bälz, Erwin Toku, Zu der Aufführung von „Sampei's Sühneopfer“ aus dem altjapanischen Dramenzyklus „Der Hort der Mannestreue“, BArch R 64-IV / 68, fol. 148–149. Ähnlich äußert er sich in seinem Aufsatz *Zur Erforschung der japanischen Psyche* aus dem Jahr 1929, in dem er betont, dass ein

ckung Alt-Japans wiederum habe die überraschende innere Verwandtschaft beider Achsenmächte Japan und Deutschland offenbart.⁴⁵⁹

Diese Ausführungen machen deutlich, warum sich Erwin Toku Bälz für eine historische Perspektive bei seinem Filmprojekt entschied. Interessanterweise kritisierte er *Die Tochter des Samurai* genau in diesem Punkt. Fanck hatte zwar ebenfalls versucht, die zwei Gesichter Japans – Moderne und Tradition – darzustellen, aber dies, so die Überzeugung Bälz', funktioniere nicht aus der modernen Perspektive heraus. Japaner in europäischer Kleidung suggerierten den europäischen Zuschauern, dass sie auch dem europäischen Leben und Denken folgen würden. Genau dies aber sei falsch. Der Geist Japans lebe im Gegenteil in der Tradition des alten, japanischen Geistes.⁴⁶⁰ Auch an anderer Stelle betont die japanische Zeitschrift *Bunka eiga*, dass Arnold Fanck zwar versucht habe, die moderne japanische Tradition darzustellen, Bälz dies aber durch seinen Rückgriff auf die Historie einfacher und konkreter erreichen könne.⁴⁶¹

Basierend auf den Ausführungen des *Kokutai no hongi* ist davon auszugehen, dass mit der japanischen Originalkultur, von der bei Bälz die Rede ist, die ‚national entity‘ Japans, also das *kokutai*-Prinzip, gemeint war. Um diese nun korrekt auf der Leinwand abbilden zu können, so wieder Bälz' Erläuterung in der Einführung zu *Nihon seishin*, sei eine Definition von Kultur nötig, die er folgendermaßen formuliert: „Kultur ist Schaffung von geistigen und materiellen Gütern für eine Volksgemeinschaft und überdies hinaus – und das ist das wesentliche [sic] bei der japanischen Kultur – die Wertung und Verwertung dieser Güter und des menschlichen Lebens selbst nach einem Lebensideal.“⁴⁶² Eben dieses Lebensideal sei das „eigenartigste der japanischen Kultur.“⁴⁶³ Interessanterweise gelingt es Bälz durch diese Definition und insbesondere durch die

Staatsmann die Psyche seines Volkes verstehen müsse. Durch die europäischen Einflüsse sei eben die japanische Psyche nun deutlich komplizierter geworden, Bälz, *Zur Erforschung*, S. 89–90.

459 Bälz, Erwin Toku, Zu der Aufführung von „Sampei's Sühneopfer“ aus dem altjapanischen Dramenzyklus „Der Hort der Mannestreue“, BArch R 64-IV / 68, fol. 148–149.

460 Bälz, *Nichidoku bunka*, S. 30. Des Weiteren vertrat Bälz den Standpunkt, dass es für Europäer befremdlich wirke, Japaner in europäischer Kleidung zu sehen. Er zieht dafür einen Vergleich aus seiner Kindheit heran: Es habe ihn immer irritiert, wenn seine japanische Mutter auf einem europäischen Stuhl saß und sein deutscher Vater in einem japanischen Haus auf dem Boden kniete. Nicht nur für Deutsche, auch für Japaner müssten die Elemente harmonisch zusammenpassen, Berutsu hakase o kakonde, S. 6. Ähnlich äußerte er sich auch im Mai 1941 gegenüber der Zeitschrift *Bunka eiga*: Da es seine Aufgabe sei, den traditionellen Geist Japans in Deutschland vorzustellen, sei es unpassend und befremdlich, das japanische Leben mit moderner, europäischer Kleidung darzustellen. Daher dürfe man auch keine Handlung auswählen, die in der Gegenwart spielte, Toku berutsu no nihon seishin ni tsuite, S. 60.

461 Ebd.

462 Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, ohne fol.

463 Ebd., ohne fol.

Verwendung der Begriffe ‚Volksgemeinschaft‘ und ‚japanische Kultur‘, gleichzeitig eine Gemeinsamkeit und eine Abgrenzung zwischen Deutschland und Japan zu schaffen, da es sich um spezifische Charakteristika eben der japanischen Kultur handele. Was das japanische Lebensideal betrifft, so schreibt er: „Seine seelischen Grundkomponenten mittels des Films aufzuzeigen, wie sie heute noch im japanischen Volke lebendig wirken, ist die Aufgabe dieses Films.“⁴⁶⁴ Nötig geworden sei dies, da Deutschland und Japan nun in der Achse als Freunde mit tiefer, geistiger Verbindung geeint seien.⁴⁶⁵ Darüber hinaus könne insbesondere die enge Verknüpfung des Vaterlands mit der Religion in Bälz’ Augen den Deutschen „wertvolle Anregungen“⁴⁶⁶ geben, weswegen er diesen Aspekt auch in den Fokus seiner Konzeption stellte.

Von eben dieser Konzeption gibt der von Bälz verfasste Aufnahme-Plan einen ersten Eindruck. Er besteht aus einer Einführung sowie drei separaten Drehplänen. Bälz betont an erster Stelle, dass es sich bei dem vorliegenden Dokument keinesfalls um ein Drehbuch handele. Der Grund hierfür liege in dem Unterschied zwischen Kultur- und Spielfilm.

„Bei einem Spielfilm ist die gesamte Handlung eine Erfindung des Autors bzw. des regiefertigen Drehbuchs. Demnach hängen ab: die Oertlichkeiten [sic] der Aufnahmen, die Bauten, die erst entworfen und hergestellt werden müssen, die Requisiten, insbesondere aber die Darsteller und die Art ihres Spiels, die Rollenverteilung usw. usw. von dem Drehbuch bzw. von den Dispositionen des Regisseurs. Demgegenüber sind bei einem Kulturfilm über ein fremdes Volk in erster Linie die Menschen bei ihren Sitten und Bräuchen mit ihren geistigen Hintergründen aufzunehmen. Demnach hängt [sic] hier Regisseur und Operateur in umgekehrter Weise von den aufzunehmenden Gegenständen ab.“⁴⁶⁷

Folglich sind auf den nun folgenden Seiten des Aufnahme-Plans also keine präzisen Szenenbeschreibungen, Dialogvorgaben oder Regieanweisungen ausformuliert, sondern es handelt sich vielmehr um eine Erläuterung der verschiedenen Bereiche der japanischen

⁴⁶⁴ Ebd., ohne fol.

⁴⁶⁵ Bälz, Nichidoku bunka, S. 30.

⁴⁶⁶ Bälz, Erwin Toku, Brief an Dr. Kolb, 05. 09. 1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 266. Dass es sich bei dem Adressaten tatsächlich um Kolb handelt, wird an einem dazugehörigen Schreiben deutlich, welches Bälz ebenfalls am 5. September 1940 an die DJG schickte, Bälz, Erwin Toku, Brief an Helmut Werner, 05. 09. 1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 265.

⁴⁶⁷ Aufnahme-Plan für einen Kulturfilm über Japan, BArch R 64-IV / 159, fol. 249. Die Hervorhebung wurde aus der Originalquelle übernommen.

Kultur, die Bälz darzustellen gedachte. Insgesamt war eine Gliederung in drei Teile vorgesehen:

1. „Die japanische Neujahrsfeier
2. Der Herbst im Erleben der japanischen Dichtung
3. Der japanische Kampfsport und sein seelisches Training“⁴⁶⁸

Diese Aufteilung korrespondiert mit Bälz' Auffassung, dass sich das japanische Wesen aus mehreren Aspekten zusammensetzte. Schon 1938 legte er in einem Vortrag anlässlich seiner Kabuki-Inszenierung dar, dass der *Yamato damashii* grundsätzlich in drei Elemente aufgefächert werden müsse:

„in die ‚zarte‘ oder die ästhetische, die eigentlich ‚weibliche Seele‘, und in die ‚harte‘, die heroische, die eigentlich ‚männliche Seele‘. Unter und über diesen beiden gelagert befindet sich eine gläubige, im Nationalen wurzelnde religiöse Geistlichkeit, die auch schlechthin als eine ‚kultische Atmosphäre‘ bezeichnet werden kann und die alle Gestaltungen des Lebens bei feierlichen Anlässen durchdringt.“⁴⁶⁹

Die ‚heroische‘ und die ‚gläubige Seele‘ des *Yamato damashii* waren auch in *Nippons wilde Adler* bereits ein zentrales Thema. Nun sollte in *Nihon seishin* auch der dritte Aspekt, die ‚ästhetische, weibliche Seele‘, miteinbezogen werden. Allerdings wich Bälz in der Realisierung des Kulturfilm-Projekts letzten Endes deutlich vom Aufnahme-Plan ab, wie im weiteren Verlauf des Kapitels zu sehen sein wird. Anhand der Gliederung ist jedoch jetzt bereits ersichtlich, dass Bälz die ‚gläubige, im Nationalen wurzelnde Geistlichkeit‘ durch die Darstellung der Neujahrsfeier an den Anfang zu stellen gedachte, entsprechend seiner Ausführung, dass sie über den beiden anderen Aspekten gelagert sei. Die ‚zarte, weibliche Seele‘ sollte dann im zweiten Teil, im Kontext der japanischen Dichtung, dargestellt werden, während der ‚heroische, kämpferische‘ Aspekt mit dem dritten Teil thematisiert werden sollte. Diese thematische Gliederung behielt Bälz trotz seines Abweichens vom Aufnahmeplan bei.⁴⁷⁰ Allerdings veränderte er die Reihenfolge des

468 Bericht über die Filmabordnung nach Japan auf Grund der Einladung der japanischen Regierung, ohne Datum, BArch R 64-IV / 159, fol. 279.

469 Bälz, Erwin Toku, Zu der Aufführung von „Sampei's Sühneopfer“ aus dem altjapanischen Dramenzyklus „Der Hort der Mannestreue“, BArch R 64-IV / 68, fol. 148.

470 Auch gegenüber den japanischen Medien erläutert Bälz im Kontext seiner Produktion von *Nihon seishin*, dass er die drei Elemente des traditionellen japanischen Geistes darstellen wolle, Toku berutsu no nihon seishin, S. 60. Neben diesen konzeptionellen Gründen gab es jedoch auch rein logistische Argumente für die Konzeption des Films in drei Teilen. Zum einen war die Aufenthaltsdauer von Bälz in Japan ursprünglich lediglich für zwei bis drei Monate vorgesehen, zum anderen sollte der Dreh von *Nihon seishin* eigentlich im Herbst / Winter des Jahres 1940 stattfinden. Daher bestand Anlass zur Sorge, dass Thema und Länge des Films durch diese äußeren Rahmenbedin-

Drehs: Zuerst verfilmte er den zweiten Teil und gab an, nach seiner Fertigstellung zunächst Teil 1 und dann Teil 3 drehen zu wollen.⁴⁷¹

Bevor in dem folgenden Kapitelabschnitt auf die genauere inhaltliche Gestaltung eingegangen werden kann, muss ein weiteres wichtiges Detail angesprochen werden. Bei einem Kulturfilm handelt es sich um einen Film ohne eigene fiktive Handlung, folglich also ohne Schauspieler.⁴⁷² Bälz wich von diesem Prinzip ab und engagierte u. a. die Schauspielerin Miya Kikuko sowie den Schauspieler Minami Kōmei (Abbildung 22 in Kapitel 3.4.2.2 und Abbildung 19).⁴⁷³

gungen stark eingeschränkt werden könnten: Curt Oertel äußerte sogar die Befürchtung, dass maximal ein Film von 30 Minuten Länge produziert werden könnte oder alternativ zwei, drei Filme von jeweils 15 Minuten, Bericht über die Filmabordnung nach Japan auf Grund der Einladung der japanischen Regierung, ohne Datum, BArch R 64-IV / 159, fol. 277–278. Kurzerhand wurde von vornherein die Herstellung von drei einzelnen Filmen beschlossen, die sich inhaltlich ergänzen sollten und somit einzeln, aber auch zusammen aufgeführt werden konnten. Nach Möglichkeit sollte jeder Film ungefähr 30 Minuten lang sein, um den Gesamtfilm auch in Matinee-Vorstellungen zeigen zu können. Außerdem sollten aus diesen drei Filmen noch drei kürzere Beiprogrammfilme (je 15 Minuten) zusammengeschnitten werden, ebd., fol. 278. Ausgehend von der Annahme, dass Bälz am Ende einen Film von eineinhalb Stunden bzw. zwei Stunden Länge produzierte, wurde dieses Ziel sogar übertroffen.

⁴⁷¹ Toku berutsu no nihon seishin ni tsuite, S. 63. Der Autor weist außerdem darauf hin, dass Bälz seit seiner Ankunft mit der Bearbeitung von *Nippons wilde Adler* und *Nishizumi* sehr beschäftigt gewesen sei. Auch die Verfilmung von *Sampei's Tod*, ein „hervorragendes Projekt zur Darstellung des Geistes des Bushidō“ (eigene Übersetzung), sei in den nächsten Monaten geplant, ebd.

⁴⁷² An dieser Stelle sei außerdem auf die heutige deutsche Definition des Kulturfilms verwiesen, der sich Zimmermann zufolge ebenfalls durch einen nichtfiktionalen, (semi-)dokumentarischen Charakter auszeichnet, Zimmermann, Clemens, Medien, S. 184. Auch in der Zeitschrift *Der deutsche Film* wird der Kulturfilm zeitgenössisch durch den Versuch definiert, „die Wirklichkeit des Lebens zu gestalten, wie sie sich ihm darbietet [...]“, Eckhardt, Johannes, Abbild und Sinnbild – Von der Gestaltung der Wirklichkeit, in: *Der deutsche Film* Jg. 3 (1938) H. 2, S. 44. Im Gegensatz dazu sei der Spielfilm geprägt von einer „durch das Spiel der Darsteller lebendig gewordenen Wirklichkeit, [...]“, in die auch die Natur als dramaturgisches Element einbezogen ist.“, ebd. Hier sind alle Elemente beschrieben, die auch in *Nihon seishin* zu sehen sind, so dass dieses Projekt auch nach zeitgenössischen deutschen Maßstäben als eine Mischung beider Filmformen betrachtet werden kann.

⁴⁷³ Hierbei handelt es sich um ebenjene Miya Kikuko, die im Rahmen der Nachlassverwaltung in den Unterlagen genannt wird. Ihr bürgerlicher Name war Egawa Chitoko. Bezüglich ihrer Bekanntheit zu Bälz und ihres Arbeitsverhältnisses machte sie den Behörden gegenüber folgende Angaben: „I became acquainted with Mr. Baelz when he was making a cultural film at the Shimogamo Movie Studio [...] in 1942. I had a part in the film and his various instructions were beneficial for me.“, Egawa, Chitoko, Statement, 06.07.1949, Baelz, Erwin Toku – Baeurlein, Thomas, Case Files, 1945–1952, Record Group 331: Records of Allied Operational and Occupation Headquarters, World War II, 1907–1966, NACP, ohne fol. Bälz betonte an anderer Stelle, dass er die Schauspieler für den zweiten Teil von den Shōchiku Studios ausleihen wolle. Zwar seien die Rollen nicht allzu kompliziert und müssten auch von Amateuren gut darzustellen sei, dennoch sei es besser, auf Schauspieler zurückzugreifen, welche die Kamera gewohnt seien, *Nihon seishin o utsusu*, S. 27.



Abbildung 19: Der Schauspieler Minami Kōmei als Ki no Tsurayuki, *Nihon seishin ni tsuite*, *Bunka eiga*, Mai 1941, S. 61.

Dies wird in der Mai-Ausgabe der Zeitschrift *Bunka eiga* thematisiert.⁴⁷⁴ Bälz verwende sowohl Schauspieler als auch die Methoden eines Theater- bzw. Spielfilms. Im weiteren Verlauf des Artikels verweist der Autor selbst auf die Definition des Kulturfilms per deutschem Filmgesetz als einem Film ohne fortlaufende theatralische Handlung. Wichtig sei jedoch genau dieser kleine Unterschied: ob sie fortlaufend sei oder nicht. Falls sie nur fragmentarisch in den Kulturfilm integriert werde, könne sie ohne Weiteres auch dort Anwendung finden. In diesem Kontext fällt erneut der Genre-Begriff ‚Kulturspielfilm‘. Der Artikel weist explizit darauf hin, dass Bälz diesen neuen Terminus im Zusammenhang mit seinen beiden deutschen Bearbeitungen von *Moyuru ōzora* und *Nishizumi sensha chō den* erstmals verwendet habe. Auch in Deutschland werde dieser Begriff nicht benutzt.⁴⁷⁵ Auch hier fehlt also jeglicher Hinweis auf Arnold Fanck und die erste deutsch-japanische Koproduktion *Die Tochter des Samurai*. Erwin Toku Bälz’ Arbeit dagegen wird deutlich aufgewertet. Nicht nur wird ihm die Entwicklung eines neuen Genres zugeschrieben, sondern dieses Genre wird als Ausgangspunkt für die Entwicklung einer neuen Abteilung in der japanischen Filmproduktion betrachtet.⁴⁷⁶ Folg-

474 Interessanterweise wird Bälz hier nur als „deutscher Filmregisseur“ bezeichnet, seine Abstammung wird mit keinem Wort erwähnt, Suzuki, Shūsaburō, *Bunka eiga ni okeru gekiteki shuhō. Berutsu shi no seisaku ito ni chinami te*. [Theatralische Methoden im Kulturfilm – nach der Produktionsabsicht von Herrn Bälz], in: *Bunka eiga* (1941) Bd. 1, H. 5, S. 64. Offensichtlich standen dieses Mal nur seine Profession und seine eigentliche Aufgabe im Mittelpunkt und nicht seine Legitimation.

475 Ebd.

476 Ebd.

lich wird er hier einerseits zum Vermittler zwischen Japan und Deutschland, der zu einer Verbesserung der deutsch-japanischen Filmbeziehungen beiträgt, und andererseits zum Förderer der japanischen Filmindustrie an sich. An anderer Stelle innerhalb derselben Ausgabe von *Bunka eiga* wird dies noch deutlicher: Bälz' Versuch eines „historischen Kulturfilms“ (*rekishi bunka eiga*) sei nicht nur neu, sondern gar von herausragender Bedeutung. Bisher sei die Vermischung von Kultur- und Spielfilm in Japan konsequent vermieden worden, doch nun werde erstmals ein Kulturfilm produziert, in den auch Schauspieler miteingebunden würden. Auch Bälz selbst betrachtete dies als Testlauf.⁴⁷⁷ Auf welche Art er nun die drei Teile des Films zu gestalten dachte, soll im Folgenden dargelegt werden.

3.4.2.1 Teil 1: Die ‚gläubige heilige Seele‘

Bälz' Entscheidung, in seiner Konzeption mit der Darstellung der im Nationalen wurzelnden Seele zu beginnen, korrespondiert wie bereits erwähnt mit seiner Überzeugung, dass dieser Aspekt den anderen beiden Facetten des *Yamato damashii* übergeordnet sei und darüber hinaus die größte Vorbildfunktion für den deutschen Bündnispartner beinhalte. Der Aufnahme-Plan gibt einen groben Überblick über die verschiedenen Elemente der ‚gläubigen, heiligen Seele‘, die Bälz zu verfilmen gedachte:

- „1. die urtümlichen kultischen Bräuche des Shintō
2. die volkserzieherische Kraft des Stammeskultes zur Reinlichkeit, Reinheit, Einfachheit, Ordnung und Gemeinschaftsgefühl
3. das Neujahr als Familienfeier
4. [das Neujahr] als Volksfeier
5. [das Neujahr] als Reichsfeier“⁴⁷⁸

Im Kontext der engen Verflechtung von Nationalstolz und Religiosität, die Bälz anstrebte, ist die Klimax interessant, die sich in dieser Auflistung bereits herauskristallisiert: Beginnend mit der Darstellung des Neujahrsfestes als Familienfeier steigert es sich zunächst zum Volks- und schließlich gar zum Reichsfest. Somit ziehen sich die Feierlichkeiten nicht nur durch alle Schichten der Bevölkerung, sondern veranschaulichen auch

⁴⁷⁷ Toku berutsu no nihon seishin ni tsuite, S. 60.

⁴⁷⁸ Aufnahme-Plan für einen Kulturfilm über Japan, BArch R 64-IV/159, fol. 251.

das familiäre Element des *kokutai*-Gedankens, welches den Tennō als Vater und das gesamte japanische Kaiserreich als große Familie betrachtet:

„Our country is a great family nation, and the Imperial Household is the head family of the subjects and the nucleus of national life. The subjects revere the Imperial Household, which is the head family, with the tender esteem [they have] for their ancestors; and the Emperor loves his subjects as his very own.“⁴⁷⁹

Das Textbuch offenbart zunächst jedoch, dass Bälz entgegen dem Aufnahme-Plan der Dreiteilung des Films noch einen kurzen Prolog voranstellte, der sich direkt an die Auflistung der am Film beteiligten Personen anschließt und in dem der Zuschauer direkt von Bälz angesprochen wird: „Nun lassen Sie mich zunächst [...] in einem kurzen Vorspiel jene der japanischen Originalkultur eigene Geistig-seelische [sic] Atmosphäre aufzeigen.“⁴⁸⁰ Dies gestaltete er in Form der Weisheit einer Mutter, die sich an ihren Sohn richtet. Wichtige Sinnbilder sind hier erstens der Karpfen als Symbol der männlichen Kraft:

„Denn er lässt sich nicht treiben die Gewässer hinab, sondern er schwingt den Strom aufwärts [...]. [D]ie Strömung, die des Menschen Geist und Seele niedertreibt, sie lebt in ihm und um ihn. Also mühe dich mit deiner ganzen Kraft, gegen alles niedere [sic] in dir und um dich zu kämpfen: und ringe dich empor (...).“⁴⁸¹

Wichtig ist hier die Verknüpfung des alten, traditionellen Japans mit dem Wandel in heutige Zeiten. Ursprünglich, so erläutert die Mutter in Bälz' Prolog, sei den Jungen ein Dolch überreicht worden, um „Herr zu sein zu jeder Stunde über sein Leben, somit über den Tod.“⁴⁸² Die Zeiten hätten sich jedoch geändert, und damit auch das japanische Volk. „[D]och ich hoffe, nur die Form und – nicht den Sinn.“⁴⁸³ Darum wählte die Mutter statt des Dolchs den Karpfen als Sinnbild. Als zweites Symbol wird die Kirschblüte erläutert, die das „Gleichnis der Seele Yamatos“⁴⁸⁴ sei: „Denn [...] sie trägt keine habhaften Früchte. Und darum, dass sie eben nicht dem Nutzen und dem Genusse dienen, sondern

479 Hall (Hg.), *Kokutai no Hongi*, S. 89–90.

480 Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, ohne fol.

481 Ebd., ohne fol.

482 Ebd., ohne fol.

483 Ebd., ohne fol.

484 Ebd., ohne fol.

sich frei entfalten [...], darum sind sie uns das Gleichnis der menschlichen Sendung auf dieser Erde.“⁴⁸⁵ Die Mutter fährt fort:

„Ein weiteres noch hat diese Blüte noch mit uns gemein: Sie welkt nicht am Baum, sie zerflattert im Wind. So auch soll der Mensch nicht hangnen [sic] und haften mit wirren Wünschen und toten Träumen am Baume des Lebens; sondern so dein Schicksal [...] dein Leben [...] von dir fordert in seinem Dienst, dann sei bereitet zu jeder Stunde, als deines Daseins kostbarste Erfüllung dein Leben ihm zu opfern.“⁴⁸⁶

Hier greift Bälz also ein weiteres Mal die Opferbereitschaft als wesentliches Element der japanischen Mentalität auf. Nachdem der Prolog mit einem kurzen Gedicht beschlossen und somit – abgesehen vom Bild des Karpfens, der kein weiteres Mal thematisiert werden wird – die Elemente von *Nihon seishin* zumindest in aller Kürze bereits erläutert wurden, eröffnet Bälz den ersten Teil des eigentlichen Films mit folgenden Szenen:

„In einem weihewoll sakralen Tanz grüßt die Priestermaid, in feierlich getragenen Gebäuden, das Erscheinen des Tagesgestirns. Denn die Sonne ist nicht nur Wahrzeichen des Landes des Sonnenursprungs; sie ist dem Inselvolke seit uralten Tagen: heilig! [...] Diese Verehrung der Sonne lebt noch heute im Volke. Im Hausschrein für die [sic] Geister der Ahnen steht keine Gottheit in Menschengestalt, sondern das Wahrzeichen der Sonne selbst: ein Kreisspiegel aus Metall.“⁴⁸⁷

Kleine, per Hand hinzugefügte Skizzen am Rande des Textes⁴⁸⁸ geben Aufschluss darüber, welche Aufnahmen passend zum Text auf der Leinwand erscheinen sollten: zunächst eine Priesterin, anschließend vermutlich eine Landschaftsaufnahme sowie zuletzt der Spiegel aus Metall auf dem Hausaltar (Abbildung 20).⁴⁸⁹ Daher liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei dem Text im Textbuch um den gesprochenen Off-Kommentar handeln könnte und es folglich einen Erzähler gab, der den Zuschauer durch den Film hindurch begleitete.

485 Ebd., ohne fol. Die Hervorhebungen wurden aus der Originalquelle übernommen.

486 Ebd., ohne fol.

487 Ebd., ohne fol. Die Hervorhebungen wurden aus der Originalquelle übernommen.

488 Leider finden sich diese Skizzen nicht durchgängig im ganzen Textbuch. Oft fehlen sie vollständig, mal sind es nur leere Rechtecke ohne bildlichen Inhalt, ebd., ohne fol.

489 Ebd., ohne fol.

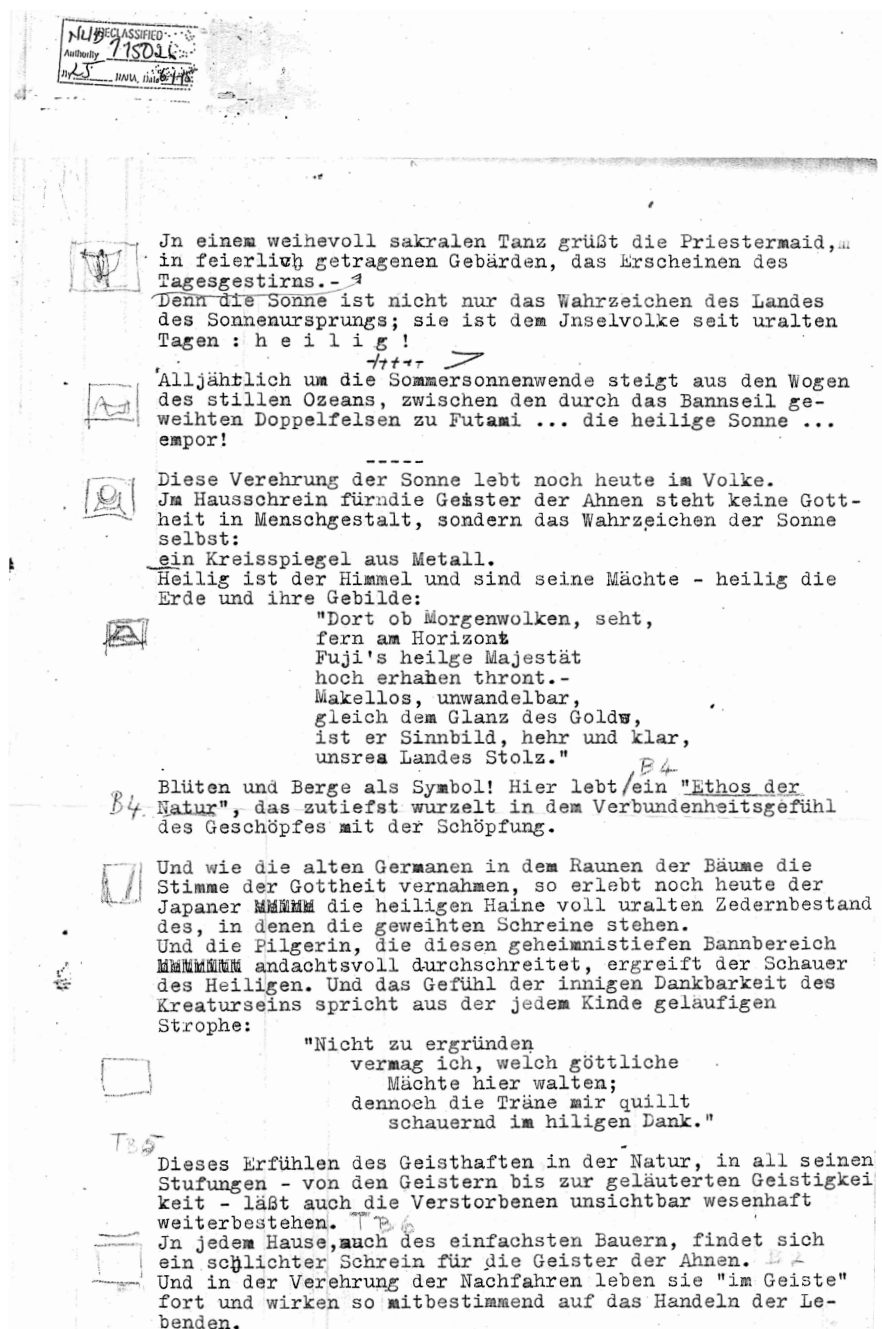


Abbildung 20: Seite des Textbuchs von Nihon seishin mit Zeichnungen am Rand, Bälz, Erwin Toku, Nihon seishin. Deutscher Text, NACP, ohne fol.

Im Folgenden geht Bälz auf die religiöse Durchdringung des japanischen Volkes in allen sozialen Schichten ein: „In jedem Hause, auch des einfachsten Bauern, findet sich ein schlichter Schrein für die Geister der Ahnen. Und in der Verehrung der Nachfahren leben sie ‚im Geiste‘ fort und wirken so mitbestimmend auf das Handeln der Lebenden.“⁴⁹⁰ Nach einer kurzen Erläuterung über die Entstehung und Lebensweise der „Yamato-Rasse“⁴⁹¹ kehrt Bälz sogleich wieder zur historischen Entwicklung des Shintō zurück:

„Dieses Eroberervolk brachte den Glauben an die heiligen Mächte der Natur und an die Geister der Ahnen sowie den Kult des Reisbaes [sic] mit, später: SHINTO genannt. Verflochten mit den Stammesmythen bildete deiser [sic] Glaube zugleich einen Stammeskult, der sich geschichtlich weiterentwickelte zu einem NATIONALKULT.“⁴⁹²

Die Großschreibung von ‚Shintō‘ und ‚Nationalkult‘ legt eine besondere Betonung dieser Begriffe nahe. Unter Berücksichtigung von Bälz’ Arbeitsmethoden in *Nippons wilde Adler* sind hier zwei Möglichkeiten der szenischen Gestaltung denkbar: ein Sprecherkommentar mit einer besonderen Intonation der hervorgehobenen Worte, oder aber ein Text-Screen, bei dem die Orthografie zur Hervorhebung der zentralen Begriffe aus dem Textbuch übernommen wurde. Innerhalb der ersten Minuten von *Nihon seishin* handelt es sich dabei um: ‚Yamato-Rasse‘, ‚Shintō‘, ‚Nationalkult‘, ‚Heroen‘ sowie ‚Jimmu-Tennō‘ (in der ersten Nennung). Diese Auflistung verdeutlicht die enge Verflechtung der Religion mit der Nation sowie der Kaiserverehrung und damit den Kern der ‚religiösen Seele‘, den Bälz darzustellen gedachte. Noch konkreter wird dies durch die darauffolgende Szenenbeschreibung:

„Von Jimmu-Tenno her führt über 2600 Jahre⁴⁹³ die ununterbrochene Thronfolge auf den jetzigen Tenno [...]. Er residiert in seinem Palast zu Tokyo [...]. Und ein jeder Japaner, der hier vorbeigeht, verneigt sich ehrerbietigst in tiefer Andacht. Und Tausende und Abertausende wallfahren täglich aus allen Teilen des Landes, um hier der Heiligen Reichsmajestät ihre Huldigung darzubringen.“⁴⁹⁴

⁴⁹⁰ Ebd., ohne fol.

⁴⁹¹ Ebd., ohne fol.

⁴⁹² Ebd., ohne fol.

⁴⁹³ In diesem Kontext sei noch einmal darauf verwiesen, dass Bälz ursprünglich geplant hatte, die Jubiläumsfeierlichkeiten anlässlich des 2600-jährigen Bestehens des japanischen Kaiserhauses zu filmen, vgl. Kap. 3.3.1.

⁴⁹⁴ Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, ohne fol.

In einem weiteren Abschnitt wird auch das japanische Soldatentum durch die Totenverehrung mit dieser Religiosität verknüpft:

„In diesem Nationalkult werden sinjgemäß [sic] die Geister der Großen der Geschichte: zu HEROEN, zu National-Heiligen. Ihrem Andenken sind National-Schreine geweiht, mehr als 50 000 über das ganze Land verstreut. Ein besonderer Heldenschrein befindet sich auf dem Kudanhügel zu Tokyo. Hier werden die Namen sämtlicher seit der Meiji-Ära für das Vaterland Gefallenen aufgezeichnet und ihre Geister geheiligt, die auf diese Weise auch nach dem Tode ihr Reich beschirmen. Die Angehörigen der Gefallenen werden zu dem Festakt vom ganzen Lande her auf Staatskosten geladen und beschenkt. In weihervoller nächtiger [sic] Feier findet die nationale Heiligsprechung statt.“⁴⁹⁵

An dieser Stelle sei noch einmal auf die Rede von Generalmajor Nire am Ende von *Nippons wilde Adler* verwiesen. Auch hier betonte Bälz explizit und stärker als im Original die Heiligkeit des Opfers der japanischen Soldaten für ihr Vaterland sowie die Heiligkeit des Kaisers. Dieser Aspekt wird in *Nihon seishin* nicht nur ein weiteres Mal aufgegriffen, sondern darüber hinaus ausgeweitet: „Doch nicht nur Krieger, auch bedeutende Staatsmänner und Gelehrte, selbst Bauern können dank ihres Verdienstes der Ehre der Errichtung eines Schreines teilhaftig werden.“⁴⁹⁶

Die vielen Feste, die von Bälz als charakteristisch für den Shintō bezeichnet werden, dienen als Überleitung zum nächsten größeren Themenblock im Film: „Das bedeutungsvollste unter ihnen ist das Neujahrsfest: ein wahres Fest des Volkes. Es zeigt uns beispielhaft [sic] das ‚Prinzip der Reinheit‘ in seiner praktischen Durchführung.“⁴⁹⁷ Die Frauen putzen das Haus, der Kaufmann bringt seine Bilanzen in Ordnung, der Körper wird durch ein Bad in duftendem Orangenwasser gesäubert. Der Hausherr, der auch priesterliche Aufgaben im eigenen Heim wahrnimmt, reinigt das Haus durch die Vertreibung böser Geister – auch hier eine Bestätigung der starken religiösen Durchdringung

⁴⁹⁵ Ebd., ohne fol.

⁴⁹⁶ Ebd., ohne fol. Auch die patriarchalische Beziehung zwischen Lehrer und Schüler, die Bälz in *Nippons wilde Adler* stärker herausarbeitete, wird erneut thematisiert: „Der Lehrer, in Japan als zweiter Vater angesehen, ermahnt das Kind mit gütigen Worten.“, ebd., ohne fol. Die Szene beschreibt konkret, wie die Kinder während der Vorbereitungen zum Neujahrsfest ihrem Lehrer eine kleine Opfergabe in Form ‚zweier Brotlaibe‘ aus Reis darbringen, ebd., ohne fol. Interessant ist hier auch die Europäisierung der ‚Brotlaibe aus Reis‘, um sie dem deutschen Zuschauer besser verständlich zu machen. Somit wird ein weiteres Stilmittel aus *Nippons wilde Adler* wieder aufgegriffen, ebd., ohne fol.

⁴⁹⁷ Ebd., ohne fol. Bälz gab außerdem an, dass das Neujahrsfest seiner Meinung nach die meiste japanische Schönheit und Atmosphäre besitze und er sich darum für die Darstellung dieser Feierlichkeiten entschieden habe, *Nihon seishin o utsusu*, S. 26.

des japanischen Alltags.⁴⁹⁸ „So ist die Neujahrsfeier in Japan ein Gross-Reinemachen im eigentlichsten Sinne des Wortes. Und die Bedeutung der Erziehung des ganzen Volkes zur Reinlichkeit und Ordnung durch den alten Stammeskult kommt hier besonders zum Ausdruck.“⁴⁹⁹ Die erste große Änderung zwischen Textbuch und Aufnahme-Plan betrifft die Darstellung des Neujahrmorgens. Letzterer sah die Verfilmung einer großen Reichsfeier mit „zahlreichen Japaner[n]“⁵⁰⁰ vor, die sich vor dem Palast versammelten, während der Tennō im Inneren „wie in uralter Zeit [...] in den heiligen Gemächern des Palastes“⁵⁰¹ die Rituale zum neuen Jahr durchführte. Daraus wurde letzten Endes ein Besuch des Schreins des Meiji-Tennō: „Der erste Gang im Neuen Jahr führt in Tokyo zum Schrein des Meiji Tenno, des Begründers des Gross-Japanischen Reiches. Nachdem sich ein jeder zuvor die Hände gereinigt hat, dankt man dem erhabenen Geiste des erlauchten Herrschers.“⁵⁰² Möglicherweise war die Szene auf diese Art leichter zu drehen, da sie nicht zwingend viele Personen involvierte. Die enge religiöse Verflechtung bleibt aber in beiden Varianten erhalten, während die Formulierung ‚ein jeder‘ assoziiert, dass es sich bei den Einwohnern Japans, die dem Meiji-Tennō gegenüber ihre Dankbarkeit bezeugen, auch um Personen aus allen sozialen Schichten handelt. Dies wird durch die folgende Darstellung eines Volksfestes⁵⁰³ noch einmal aufgegriffen und verstärkt. Dem Textbuch zufolge scheint dieser Szene jedoch weniger Raum im Film gegeben worden zu sein: Der Text umfasst nicht einmal eine ganze Seite.⁵⁰⁴ Eventuell war sie mit ihrer Darstellung spielender Kinder sogar nur als Überleitung hin zum traditionellen Kartenspiel *Hyakunin isshu*⁵⁰⁵ gedacht, das in der nächsten Szene von einer Gruppe fröhlicher Mädchen bei deren Großmutter gespielt wird.

Wie aus dem Aufnahme-Plan ersichtlich wird, plante Bälz ursprünglich eine Verknüpfung dieses Kartenspiels mit einem Reichsdichter-Wettstreit. Dieser ermöglichte explizit jedem Japaner und jeder Japanerin die Beteiligung durch das Einreichen einer eigenen Strophe⁵⁰⁶ und symbolisierte so ein weiteres Mal die enge Gemeinschaft und Verflechtung zwischen Reich und Bevölkerung. Warum er sich letzten Endes dagegen

498 Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, ohne fol.

499 Aufnahme-Plan für einen Kulturfilm über Japan, BArch R 64-IV/159, fol. 252.

500 Ebd.

501 Ebd., fol. 254.

502 Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, ohne fol.

503 Das Fest wird zwar nicht namentlich benannt, findet aber im Kwannon Tempel (Sensō-ji) in Asakusa statt, ebd., ohne fol.

504 Ebd., ohne fol.

505 Bälz übersetzt den Titel mit „Von 100 Dichtern je 1 Gedicht“, ebda., ohne fol. Für genauere Informationen hinsichtlich dieser Gedichtsammlung siehe Videen, Susan Downing, *Hyakunin isshu*, in: Itasaka (Hg.), *Kōdansha*, S. 248–249.

506 Aufnahme-Plan für einen Kulturfilm über Japan, BArch R 64-IV/159, fol. 254.

entschied, den Reichsdichter-Wettstreit zu verfilmen, kann auf der Basis der vorliegenden Quellen leider nicht geklärt werden. Sicher ist jedoch, dass er plante, mit beiden Elementen gemeinsam den deutschen Zuschauer an die japanische Lyrik heranzuführen, welche im zweiten Teil des Films thematisiert werden sollte.

„Die japanische Dichtung ist bei uns heute noch unbekannt. Da zu jedem japanischen Gedicht ein Stimmungsbild sowie eine Anekdote gehört, ist gerade hier die filmische Uebertragung [sic] unschwer zu erreichen. Dadurch wird das japanische Uta⁵⁰⁷ unserem Verständnis erschlossen. [...] Dies geschieht an Hand eines literarischen Kartenspiels, das gerade am [sic] Neujahr von allen gespielt wird. Dadurch wird zugleich [...] ein rein geistiges Element der japanischen Kultur, ihre Literatur, vermittelt. [...] Gleichzeitig wird das [sic] ebenfalls zum Neujahr stattfindende vom Kaiser ausgeschriebene Reichsdichterwettstreit gezeigt, und somit die soziologische Bedeutung des japanischen Uta.“⁵⁰⁸

Folglich war es auch eine rein dramaturgische Entscheidung, den ‚nationalen Aspekt‘ der japanischen Psyche zuerst u. a. anhand des Neujahrfses zu illustrieren. Abgesehen davon, dass Bälz die ‚religiöse Nationalität‘ den anderen beiden Aspekten des *Yamato damashii* überordnete, bot sich ihm so die Möglichkeit, den Film aus diesem Fest heraus zu entwickeln. Darüber hinaus wird auf diese Art bereits verdeutlicht, dass sich der ‚nationale Aspekt‘ auch in den anderen beiden Facetten der japanischen Mentalität wiederfindet, beispielsweise innerhalb von Literatur und Dichtung. Alles bildete in Bälz‘ Interpretation eine Einheit.

3.4.2.2 Teil 2: Die ‚zarte sensitive Seele‘

Für eine mögliche Rekonstruktion von *Nihon seishin* ist dieser zweite Teil der interessanteste. Es lassen sich anhand des überlieferten Textes innerhalb des Textbuchs nicht nur vereinzelt relativ genaue Rückschlüsse über die Art ziehen, wie Bälz die Szenen gestaltete, sondern das Storyboard und eine detaillierte Szenenbeschreibung in *Bunka eiga* beziehen sich auf ein Gedicht, das Bälz in diesem zweiten Teil verfilmte (vgl. im Anhang: *Nihon seishin*: Dokumentation und Rekonstruktion).

507 Das japanische Wort ‚uta‘ kann Lied oder Gedicht bedeuten, Hadamitzky, Wolfgang, Langenscheidt Handbuch und Lexikon der japanischen Schrift. Kanji und Kana, Berlin 2007, S. 120. Es ist davon auszugehen, dass Bälz es im Sinne von Letzterem verwendete.

508 Aufnahme-Plan für einen Kulturfilm über Japan, BArch R 64-IV / 159, fol. 255.

Dem Textbuch ist zu entnehmen, dass Bälz direkt vom ersten in den zweiten Teil überleitete: „Wir überlassen nun die jungen Damen [sic] ihren Vorbereitungen. Denn um dem Spiele folgen zu können, müssen wir zuerst ein solches Gedicht kennenlernen. Damit erschliessen wir uns gleichzeitig eine neue Seite der japanischen Psyche [...].“⁵⁰⁹ Offensichtlich betrachtete Bälz die drei Episoden von *Nihon seishin* also nicht als separate Einheiten, sondern als Teile eines in sich durchkonzipierten Films. Inhaltlich wich er deutlich vom Aufnahme-Plan ab. Seine Absicht, das Prinzip des *mono no aware*⁵¹⁰ durch eine bildliche Darstellung einiger Gedichte aus der Sammlung *Hyakunin issyu* zu verdeutlichen,⁵¹¹ änderte sich zwar nicht, die Auswahl der Gedichte selbst hingegen schon. Ursprünglich waren folgende Themen vorgesehen:

„Reisfeld im Herbst
 Von der Pracht des Herbstmonds
 Von der Ahornschau
 Vom Herbststurm
 Von der Einsamkeit des Herbstes“⁵¹²

Frühlingsbilder dagegen waren für den Film nicht vorgesehen: „Denn der japanische Frühling mit seinen Kirschblüten und seiner Heiterkeit ist bei uns sehr wohl bekannt, nicht aber der Herbst mit seiner Schwermut und seiner Wehmut.“⁵¹³ Hier zeigt sich wieder Bälz' Anspruch, sich von anderen Filmen über Japan abzuheben. Dennoch entschied er sich letzten Endes dazu, den Frühling einzubeziehen, und nahm eine inhaltliche Ergänzung vor.⁵¹⁴ Möglich wurde dies durch eine zeitliche Verschiebung der Dreharbeiten. Bälz plante die Aufnahme des zweiten Teils ursprünglich im Oktober und der ersten Novemberhälfte 1940 zu machen, größtenteils mit Außenaufnahmen. Im Mai 1941, als er sich der Zeitschrift *Bunka eiga* gegenüber bezüglich seiner thematischen Erweiterung äußerte, hätte er eigentlich bereits auf dem Heimweg bzw. in Deutschland sein sollen.⁵¹⁵ Durch die ungeplante Verlängerung seines Aufenthalts wurde es nun möglich, auch den Frühling in die Dreharbeiten aufzunehmen. Daraus folgt, dass nicht nur konzeptionelle Gründe ausschlaggebend für die inhaltliche Gestaltung von *Nihon seishin* gewesen sein könnten, sondern auch organisatorische. An späterer Stelle hierzu mehr (s. Kapitel 3.4.3).

509 Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, ohne fol.

510 Eine Erläuterung des Begriffes *mono no aware* erfolgt an späterer Stelle in diesem Kapitel.

511 Toku berutsu no nihon seishin, S. 60.

512 Aufnahme-Plan für einen Kulturfilm über Japan, BArch R 64-IV / 159, fol. 259.

513 Ebd.

514 Toku berutsu no nihon seishin, S. 60.

515 Bälz, Erwin Toku, Brief an Richard Foerster, 20. 03. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 41 verso.

Zu Beginn des zweiten Teils liefert Bälz dem Zuschauer einige grundlegende Informationen über die japanische Lyrik, nach wie vor anhand der Sammlung *Hyakunin issa*.⁵¹⁶ Um dem deutschen Zuschauer das Verständnis etwas zu erleichtern, wählte Bälz einen europäischen Vergleich: „Der Unterschied zwischen einem UTA und unserem Epigramm: Unser Epigramm ist meist gedanklich, das UTA meist lyrisch gehalten. Wir können daher das UTA ein lyrisches Epigramm oder MELOGRAMM nennen.“⁵¹⁷ Nach diesen Ausführungen bzw. der Interpretation eines japanischen Gedichts werden erneut die Karten spielenden Kinder gezeigt: „Und damit – kehren wir zu der jungen Damengesellschaft zurück.“⁵¹⁸ Wieder wird deutlich, dass Bälz die drei Teile des Films als Einheit konzipiert hatte. Gleichzeitig wird hier durch das Wiederaufgreifen der Handlung, also die Rückkehr zu den spielenden Mädchen, der Eindruck erweckt, dass das Geschehen während der Abwesenheit des Erzählers und der Zuschauer weitergegangen ist: „Eben holt das kleine Fräulein ein weisses und ein rotes Banner, und stellt sie zu beiden Seiten auf [...]“.⁵¹⁹ Die Kinobesucher werden auf diese Art enger in das Geschehen miteinbezogen und erscheinen als Beobachter, wie es sich auch bei einer realen Szene abspielen könnte. Auf die Gestaltung der darauffolgenden Szene des Kartenspiels lassen sich aus dem Textbuch relativ konkrete Rückschlüsse ziehen: „(17) Hier sehen Sie die Karten, die die Spielleiterin behält und (18) die 100 Karten für die Spieler nur mit der Unterstrophe.“⁵²⁰ Die hier in Klammern gesetzten Ziffern wurden von Bälz handschriftlich ergänzt, ebenso finden sich in seiner Handschrift die Bemerkungen „LEIT-KARTE“ und „SPIEL-KA.“ am Rande des mit Schreibmaschine getippten Textes.⁵²¹ Beides zusammen lässt vermuten, dass hier ein Bildwechsel stattgefunden hat und die beiden Karten-Typen möglicherweise in Großaufnahme oder zumindest etwas detaillierter gezeigt wurden.

Aspekte der japanischen Mentalität, die Bälz innerhalb dieser Darstellung des Kartenspiels wichtig waren, werden ebenfalls mit einem Blick ins Textbuch deutlich: Erstens die „Vollendung im Einfachen“⁵²², womit er auf den spielerischen Lernprozess der japa-

516 Innerhalb des Textes nutzt Bälz wieder die Orthografie, um deutlich zu machen, welche Begriffe ihm zentral sind und betont werden müssen: „Alle Gedichte haben die gleiche Form des japanischen Kurzgedichts, des TANKA, meist nur ‚das‘ Gedicht oder Lied, UTA genannt.“, Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, ohne fol. Die Großschreibung wurde aus der Originalquelle übernommen.

517 Ebd., ohne fol. Auch hier ist die Betonung durch die Großschreibung aus der Originalquelle übernommen.

518 Ebd., ohne fol.

519 Ebd., ohne fol.

520 Ebd., ohne fol.

521 Ebd., ohne fol.

522 Ebd., ohne fol.

nischen Kinder Bezug nimmt, mit dem sie sich hundert Gedichte der japanischen Lyrik aneignen.⁵²³ Zweitens wird die lockere und fröhliche Atmosphäre während des Spiels hervorgehoben:

„Sie sehen, es geht heiter zu bei dem Spiel. Nicht umsonst sagt man, dass früher kaum wo anders so viel und so harmlos gelacht wurde als in den Volkskreisen Japans. Ja, die heitere Seite des Japaners ist ein wesentliches Element seiner Natur, das zwar nach außen hin oft unsichtbar bleibt, aber ohne dessen Kenntnis wir ihn nicht verstehen können.“⁵²⁴

Drittens offenbart sich in der Niederlage ein wichtiger Charakterzug Japans: „Die Geschlagenen verneigen sich vor den Siegern. Dann aber heisst es [...] ‚SÜHNEGANG!‘ Denn ‚geschlagen ist nicht verloren!‘ ist eine der bedeutungsvollsten Devisen der japanischen Geschichte.“⁵²⁵

Nun überlassen Erzähler und Bälz die fröhliche Gesellschaft wieder sich selbst. Erneut dienen die Karten als Überleitung: „Während die junge Gesellschaft sich durch Erfrischungen zu weiteren Spielen stärkt, nehmen wir einige Dichterkarten zur Hand.“⁵²⁶ Es folgt eine Einführung in die Zeit zwischen 600 und 1150 u. Z. in Japan, um den Zuschauer mit den nötigen Hintergrundinformationen für die noch folgenden Darstellungen der Gedichte zu versorgen. Zwar finden sich passagenweise keine genauen Hinweise darauf, was genau auf der Kinoleinwand zu sehen war, jedoch geben die teilweise wieder handschriftlich ergänzten Ziffern (hier in Klammern) Aufschluss über die Länge der jeweiligen Szene sowie über etwaige Wechsel im Bild, z. B.:

„(5´´) Es folgt der große Reichsumbau zu einem neuen zentralen Beamtenstaat.
(6´´) Der Tenno, der Himmlische Herr, vereinigt in sich die sacrale [sic] und die weltliche Macht.“⁵²⁷

Erst gegen Ende dieser Ausführungen lassen die Formulierungen auch wieder Rückschlüsse auf die tatsächlich gezeigten Bilder zu: „Und nun sehen Sie, [sic] die Dichterin des Kartenbildes vor Ihren Augen ... lebendig erstehen. Es ist die junge Edelfrau von Ise,

523 Bälz bezieht an dieser Stelle explizit auch „Dienst- und Bauernmädchen“ und damit alle Bevölkerungsschichten mit ein, ebd., ohne fol.

524 Ebd., ohne fol.

525 Ebd., ohne fol.

526 Ebd., ohne fol.

527 Ebd., ohne fol.

die wir hier sehen.“⁵²⁸ An dieser Stelle wäre durch die Verwendung des Wortes ‚lebendig‘ eine Überblende von der Spielkarte hin zu einer Schauspielerin in entsprechender historischer Gewandung vorstellbar. Zwei Fotografien, die während der Dreharbeiten aufgenommen wurden, zeigen, wie dieses Kostüm ausgesehen haben könnte (Abbildung 21 und Abbildung 22).⁵²⁹



Abbildung 21: Bälz bei den Dreharbeiten zu *Nihon seishin, Nichidoku bunka no kōryū, Bunka eiga*, 1942, S. 31.

⁵²⁸ Ebd., ohne fol.

⁵²⁹ Toku berutsu no nihon seishin, S. 61; Bälz, *Nichidoku bunka*, S. 31. Um diese Kleidung realitätsgetreu darstellen zu können, habe Bälz geplant, mit Unterstützung der japanischen Regierung extra die Hilfe der Gesellschaft für Volkskunde zu suchen und u. a. Gewänder von ihr auszuleihen, *Nihon seishin o utsusu*, S. 27.



Abbildung 22: Erwin Toku Bälz mit der Schauspielerin Miya Kikuko, *Nihon seishin ni tsuite*, *Bunka eiga*, Mai 1941, S. 61.

Die soeben beschriebenen Szenen offenbaren, dass Bälz keine passive Wahrnehmung des Films anstrebte, sondern darum bemüht war, das Publikum so nah wie möglich an das Geschehen heranzuführen und miteinzubeziehen. So wählte er des Öfteren die di-

rekte Anrede ‚wir‘ oder ‚Sie‘. Die Beschreibung der Edeldame von Ise zeigt außerdem ein weiteres Mal, dass er wie in *Nippons wilde Adler* mit Europäisierungen arbeitete: „Diese Edeldamen, mit ihren kostbaren, farbenprächtigen Gewändern, und mit Geist und Anmut geben ihrem Zeitalter den Charme eines japanischen Früh-Barock und Rokoko.“⁵³⁰

Nach diesem historischen Abriss folgten unterschiedlich ausführliche Verfilmungen von insgesamt siebzehn Gedichten aus *Hyakunin isshu*,⁵³¹ die aneinandergereiht wurden. Dabei wurde jede Episode jeweils durch ein Insert mit Namen des Dichters sowie einer Jahreszahl angekündigt.⁵³² Das überlieferte Quellenmaterial ermöglicht nun für zwei dieser Episoden detailliertere Aussagen. In dem bereits mehrfach zitierten Artikel in der Zeitschrift *Bunka eiga* (Mai 1941) werden die Verfilmungen je eines Gedichts von Ki no Tsurayuki und Suō no Naishi genauer besprochen. Auch das von Bälz persönlich gezeichnete Storyboard, das einzelne Höhepunkte der Szenen von Ki no Tsurayuki darstellt, wurde hier abgedruckt.⁵³³ Im Anhang der vorliegenden Arbeit wurden daher als Basis für die nun folgenden Ausführungen die vorhandenen Informationen (Textbuch, Aufnahme-Plan, Erläuterungen des Artikels in *Bunka eiga* sowie das Storyboard) so weit wie möglich zusammengefügt (s. im Anhang *Nihon seishin*: Dokumentation und Rekonstruktion).

Aufgrund dieser Zusammenstellung sind relativ genaue Aussagen darüber möglich, wie Bälz den Inhalt des Gedichts von Ki no Tsurayuki filmisch darzustellen gedachte. Ausgehend von der Annahme, dass zumindest ein Teil des Textes im Textbuch wieder aus dem Off zu hören sein sollte, arbeitete Bälz hier mit der Kombination aus Erzähler und historisch gewandeten Schauspielern. Nun findet also der von ihm als so wichtig erachtete Wechsel zur historischen Perspektive statt. *Bunka eiga* erläutert, dass Bälz Ki no Tsurayuki selbst in historischer Kleidung auf der Leinwand erscheinen ließ und seine innere Entwicklung bis hin zur Entstehung des Gedichts thematisierte, v. a. hinsichtlich der Vergänglichkeit des Menschen. Dies alles werde für das Verständnis des deutschen Publikums durch einen Kommentar erläutert.⁵³⁴

530 Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, ohne fol.

531 Toku berutsu no nihon seishin, S. 60.

532 Im Aufnahme-Plan wird darauf verwiesen, dass explizit für die Illustration der Dichtung im Film eine Übersetzung der 100 Gedichte vorliege, aus der nach Bedarf je nach Stimmung oder der Örtlichkeit etwa ein Dutzend zusammengestellt werden könne, „das besonders charakteristisch das Erlebnis des japanischen Herbstes uns ermöglicht.“, Aufnahme-Plan für einen Kulturfilm über Japan, BArch R 64-IV / 159, fol. 258–259.

533 Toku berutsu no nihon seishin, S. 62. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Artikels waren die Storyboards für den ersten und zweiten Teil des Films noch nicht fertiggestellt, ebd.

534 Auf diese Art werden auch Leben und Mentalität des klassischen japanischen Adels dargestellt, ebd. Außerdem wollte Bälz anhand seiner Auswahl von 15 Dichtern zeigen, wie sich in der japanischen Literatur das Leben der Japaner mit der Natur verbindet, *Nihon seishin o utsusu*, S. 27.

Insbesondere die kolorierte Version des Storyboards lässt die Tiefe der Bilder erkennen, sowie die Elemente, die im Vordergrund stehen sollen, z. B. auch durch Tiefeneinstellungen der Kamera, wie in Abbildung 44 zu sehen: Hier ist der Ast deutlich schärfer und detaillierter gezeichnet als Tsurayuki im Hintergrund, was darauf schließen lässt, dass Bälz sich den tatsächlichen Bildaufbau ähnlich vorstellte. In Abbildung 49 ist sogar ein dreistufiger Aufbau des Bildes erkennbar: Tsurayuki im Hintergrund, die Pflaumenblüte im Vordergrund, über allem in einer dritten Ebene der Text. Aus dem Storyboard lässt sich ableiten, dass die Pflaumenblüte als zentrales Element des Gedichts auch in der Verfilmung ihre große Bedeutung beibehält und Bälz sich somit sehr eng am Inhalt der literarischen Vorlage orientierte. Dies lässt die Interpretation zu, dass Tsurayukis Heimat sich im Laufe der Zeit verändert hat, die Menschen sind ihm fremd geworden. Einzig vertraut ist ihm die Pflaumenblüte. Bälz bildet sie daher häufig auf der Leinwand ab und stellt sie immer wieder in den Fokus der Aufnahmen. Interessant ist auch die angegebene Länge der Szenen, da sie den Raum markiert, der den einzelnen Bildern gegeben wurde. Daraus lassen sich nicht nur Rückschlüsse auf die Bedeutung der dargestellten Elemente ziehen, sondern auch auf die Länge des eventuell darüber gesprochenen Off-Kommentars. Logisch erscheint es beispielsweise, dass Screen 13 (Abbildung 47–49) ganze 30 Sekunden zu sehen sein musste, schließlich musste noch genug Zeit bleiben, um das Gedicht einzublenden und den Zuschauern das Lesen zu ermöglichen (Abbildung 49). Im Vergleich dazu ist Screen 14 mit der Einblendung des japanischen Original-Texts des Gedichts nur 15 Sekunden lang (Abbildung 50–52).

Die Beschreibung des zweiten für den Artikel in *Bunka eiga* ausgewählten Gedichts betrifft weniger die konkrete filmische Umsetzung von Bälz als vielmehr seine deutsche Übersetzung sowie die generelle Gestaltung des zweiten Teils von *Nihon seishin*. Das Verständnis für das deutsche Publikum habe dabei für Bälz oberste Priorität gehabt. Dabei sei ihm stets bewusst gewesen, dass eine Übertragung der japanischen Poesie ins Deutsche nur mit ästhetischen Einbußen möglich sein würde. Dasselbe gelte auch für eine bildliche Inszenierung der Gedichte. Dennoch habe er sich bewusst für diese Darstellung entschieden. Wichtig sei nicht, das japanische Publikum zu begeistern, sondern den Deutschen die Essenz der ‚japanischen Seele‘ zu erläutern und Sympathien für sie zu wecken, um so die Verbindung zwischen NS-Deutschland und Japan zu stärken.⁵³⁵

Ein zentrales Element für die Darstellung der ‚japanischen Seele‘ im zweiten Teil von *Nihon seishin*, so erläutert der Artikel weiter, sei der Geist des *mono no aware*.⁵³⁶ Obwohl Bälz’ Auswahl an Gedichten diesen Ausführungen zufolge den Zweck hatte, jenen

⁵³⁵ Toku berutsu no nihon seishin, S. 62–63.

⁵³⁶ Ebd.

Geist auf der Leinwand darzustellen, wird der Begriff von Bälz selbst weder in seinen Unterlagen noch im Film selbst explizit erwähnt oder gar erläutert. Eine genauere Betrachtung dieser Philosophie zeigt jedoch, dass die Aussage trotzdem ihre Berechtigung hat. Der Begriff selbst ist schwer übersetzbar.⁵³⁷ Möglicherweise verzichtete Bälz genau aus diesem Grund darauf, ihn explizit im Film zu erwähnen, sondern konzentrierte sich stattdessen auf die Grundstimmung in *Nihon seishin*. Eine Erläuterung für die deutschen Zuschauer wäre nicht nur sehr kompliziert gewesen, sondern hätte auch viel Raum im Film eingenommen. Um im Rahmen der Analyse eine Zuordnung zu *Nihon seishin* zu ermöglichen, soll im Folgenden in aller Kürze das Wesentliche des *mono no aware* dargestellt werden, ohne auf etwaige Übersetzungsprobleme oder Definitionsschwierigkeiten einzugehen.⁵³⁸

Geprägt in der Mitte des 18. Jahrhunderts, beschreibt der Begriff im Kern eine Art „wohlige Traurigkeit, einen schauernden Genuss ob der Vergänglichkeit aller Dinge [...]“. ⁵³⁹ In der Heian-Zeit (794–1185), in der Bälz seinen zweiten Teil des Films ansiedelte, wurde *mono no aware* bereits eng mit melancholischen Stimmungen verknüpft, mit häufig flüchtigen, wechselnden Emotionen, die nichts als eine Erinnerung oder einen Hinweis auf das, was da sein hätte können, hinterlassen und wieder verschwinden.⁵⁴⁰ Dies trifft genau auf die Situation von Ki no Tsurayuki in der beschriebenen Szene zu. „[O]ne may feel a sense of joy at the sight of a beautiful, full blossom of *sakura*. In a few hours or days, however, that blossom may have already wilted or fallen to the ground.“⁵⁴¹ Ki no Tsurayuki bringt seine Wehmut über die Wandelbarkeit und Vergänglichkeit des menschlichen Herzens zum Ausdruck, während die Pflaumenblüte zweierlei symbolische Bedeutungen erhält: Beständigkeit auf der einen, aber auch Sterben und Neuanfang

537 Schmid, Dominic, *Melancholia Japonica: Melancholie, Vergänglichkeit und mono no aware als Grundkomponenten japanischer Ästhetik*, besprochen anhand von Ozus Late Spring. URL: [https://dominicschmid.wordpress.com/2015/11/01/melancholia-japonica/\(25.07.2024\)](https://dominicschmid.wordpress.com/2015/11/01/melancholia-japonica/(25.07.2024)). Mit der Übertragung des Begriffs ins Englische beschäftigt sich bspw. ein Kapitel der Dissertation von Johnathan Charles Flowers, *Mono No Aware as a Poetics of Gender*, Dissertation, Southern Illinois University, Illinois 2018.

538 Die Bedeutung dieses Prinzips wandelte sich im Laufe der Jahrhunderte immer wieder, so dass es heute keine wörtliche Übersetzung oder Definition mehr gibt, Schmid, *Melancholia*.

539 Ebd.

540 Prusinski, Lauren, *Wabi-Sabi, Mono no Aware, and Ma. Tracing Traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History*, in: *Studies on Asia IV* (2012) 2, Vol. 1, S. 28.

541 Ebd. Dass sich auch deutsche Literatur über das Japan der 1930er/1940er Jahre mit diesem Phänomen beschäftigte, zeigt die folgende Erläuterung von Kitayama: „Die Grundstimmung in der japanischen Romantik wurde mit dem Begriff ‚Monono Aware‘ [sic] bezeichnet. Er bedeutet in diesem Zusammenhang eine ästhetische Atmosphäre, die das Leben und die Dinge aus sich ausstrahlen. ‚Monono Aware‘ [sic] muß schließlich die Sehnsucht nach einem Urgrund des Ewigen sein.“, Kitayama, Junyu, *West-östliche Begegnung. Japans Kultur und Tradition*, Berlin 1941, S. 139.

auf der anderen Seite. Sie kann an einem verdorrten, dünnen Ast blühen, als würde der Baum „jäh zum Leben“⁵⁴² erwachen. In Bälz' Darstellung des Herbstes wird dieses Gefühl noch deutlicher:

„Bei dem Uta des Hofrat [sic] Sarumaru gesellt sich zum Ahorn der Hirsch. Beide bilden[,] wie oft auf japanischen Bildern dargestellt, einen Herbst-Naturakkord, eine Stimmungsharmie [sic] von Tier-Pflanze. Und nun beginnt in dem Fallen des bunten Laubes die – auch uns vertraute [–] Wehmut des Herbstes stärker zu erklingen. Der Dichter wandert einsam durch den Wald.“⁵⁴³

Durch die Formulierung ‚auch uns vertraut‘ wird das Publikum erneut direkt angesprochen. Auf diese Art soll hier eine Verbindung der deutschen und japanischen Mentalität als eine ‚geistige Gemeinschaft‘ hergestellt werden. Gleichzeitig zeigt diese Textstelle, wie Bälz versuchte, in Nebensätzen japanische Kunst und Literatur zu erläutern und Bezüge zu bekannten Konzepten herzustellen. Während das Textbuch mit dem Aspekt der Einsamkeit und des Leids endet, zeigt der Aufnahme-Plan, dass Bälz ursprünglich noch eine andere Seite der japanischen Poesie in den Film integrieren wollte, um einen fließenden Übergang zum dritten Teil zu gestalten:

„Wenn wir nun rückschauend die Verfasser der 100 Utas betrachten, so sehen wir, dass sie alle aus dem höfischem [sic] oder priesterlichem [sic] Kreis stammen. [...] Neben diesem Hofadel kam jedoch im 12. Jahrhundert ein Ritteradel, der Schwertadel der Samurais, auf. Und in der Geistigkeit dieser Krieger wuchs eine Sondergattung der Utas, die einzig in der Weltliteratur steht: Abschiedslieder vom Leben im Angesicht des Todes.“⁵⁴⁴

Als Beispiel zitiert Bälz ein Gedicht, das von einem zum Tode verurteilten Krieger „noch vor 100 Jahren“⁵⁴⁵, also ca. 1840, verfasst worden war, und das eine andere Seite der japanischen Seele zeigte: „Mag nun mein Leben auch welken am Saume von Musashis Heide, mögst du nun blühen und gedeihn ewig: du Yamatos Geist!“⁵⁴⁶

542 Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, ohne fol.

543 Ebd.

544 Aufnahme-Plan für einen Kulturfilm über Japan, BArch R 64-IV/159, fol. 259.

545 Ebd.

546 Ebd.

3.4.2.3 Teil 3: Die ‚harte heroische Seele‘

Der Aufnahme-Plan belegt, dass Bälz ursprünglich innerhalb dieses dritten Teils den japanischen Kampfsport thematisieren wollte.⁵⁴⁷ Das Gedicht, mit dem er ursprünglich den zweiten Abschnitt von *Nihon seishin* beenden wollte, symbolisierte den Kern des japanischen Samurai und sollte als Überleitung zur Darstellung der fünf traditionellen Kampfkünste (Jūdō, Kenpō, Kyūdō, Sōjutsu, Naginata) dieser Krieger dienen.⁵⁴⁸ Gerade hier wurden lediglich „gewisse Richtlinien“⁵⁴⁹ für den Dreh aufgestellt, um eine Orientierung für die thematische Einteilung zu bieten. Im Aufnahme-Plan listet Bälz die japanischen Kampfkünste der Feudalzeit auf: Hieb- (Schwert), Stoß- (Lanze), Schuss- (Bogen) und waffenloser Kampf (Jūjutsu)⁵⁵⁰ und betont gleichzeitig, dass sie denen Europas vor der Einführung der Feuerwaffe ähnelten.⁵⁵¹ Um im Rahmen des Aufnahme-Plans einen Eindruck von der möglichen Gestaltung dieser Kampfszenen zu geben, zitiert Bälz eine Passage aus dem Aufsatz *Über die Todesverachtung der Japaner* seines Vaters, in der ein Duell zwischen einem Kämpfer und einer Kämpferin beschrieben wird:

„Wie eine wilde Katze, wie eine geschmeidige Tigerin schleicht und springt und tanzt die Frau um den Mann herum [...]. Bald mit gepressten Lippen, bald fauchend, bald schreiend greift sie an oder pariert sie. [...] Jetzt wieder feierliche Verbeugung, und die Kämpfer treten ab.“⁵⁵²

Des Weiteren wollte er Übungen der Zen-Sekte auf der Leinwand präsentieren, „insbesondere wie durch diese die bedingungslose Beherrschung des Leibes und Geistes erworben wurde: Die Grundvoraussetzung für die kämpferische Haltung des Japaners.“⁵⁵³

All dies war als Einleitung gedacht. Der eigentliche Hauptteil sollte die einzelnen Kampfdisziplinen im Detail vorführen. Konkret werden hier der ein- bzw. beidhändige

547 Dieser Teil des Aufnahme-Plans ist mit „Der seelische Kampfsport und sein Training“ überschrieben, ebd.

548 Hierbei handelte es sich um ein Gedicht von Kusunoki Masatsura, der letztendlich einer der Protagonisten des dritten Teils wurde, *Nihon seishin o utsusu*, S. 26.

549 Aufnahme-Plan für einen Kulturfilm über Japan, BArch R 64-IV / 159, fol. 260.

550 Der waffenlose Kampf ist nicht eindeutig als Jiu jutsu oder Juu jutsu lesbar, ebd.

551 Da die Feudalzeit in Japan länger andauert habe als in Europa, sei es zu einer Vergeistigung und Vervollkommnung der alten Kampfweise gekommen, ebd.

552 Ebd. An dieser Stelle sei noch einmal an Mitsukos Ausbildung in den traditionellen japanischen Kampfkünsten erinnert, die in *Die Tochter des Samurai* anhand einer Rückblende erzählt wird, s. Kap. 2.4.3.2.

553 Ebd.

Schwertkampf, der Lanzenkampf, das Bogenschießen und Jūjutsu aufgezählt, also genau die Kampfkünste, die Bälz zuvor mit der Entwicklung in Europa verglichen hatte. Besonders betont wird, dass bei jeder Kampfkunst ein „besondere[r] Hinweis auf die seelische Disziplin“⁵⁵⁴ erfolgen solle. Abgeschlossen wird der Aufnahme-Plan mit dem Ende der Shogun-Herrschaft und der damit einhergehenden Ablegung der Kampfweise der Samurai als „rostiges Eisen.“⁵⁵⁵

Diese kurze Zusammenfassung zeigt, dass der dritte Teil von *Nihon seishin* ursprünglich sehr dokumentarisch gestaltet war. Möglicherweise wäre er sogar insgesamt am dokumentarischsten gewesen. Soweit aus den Unterlagen zu rekonstruieren ist, waren die Schauspieler nicht als eigene Rollen konzipiert, sondern gerade im Hauptteil lediglich zu Demonstrationszwecken der verschiedenen Kampfstilarten gedacht. Ob die von Bälz als Beispiel beschriebene Szene in eine Handlung eingebettet gewesen wäre, lässt sich leider nicht mehr genau nachvollziehen. Allerdings fehlt im Aufnahme-Plan jeglicher Hinweis auf eine dramaturgische Konzeption.

Nicht so im fertigen Textbuch. Gab es im ersten und zweiten Teil lediglich einige größere Aspekte, die mal mehr, mal weniger ausführlich verändert wurden, wie z. B. die Kürzung des Dichterwettstreits oder die thematische Erweiterung um den Frühling, so konzipierte Bälz für den dritten Teil alles von Grund auf neu, beginnend mit dem Thema des Kampfsports. Im Zuge dieser Überarbeitung verschwand auch der dokumentarische Charakter: Der dritte Teil wurde nun im Gegensatz zum Aufnahme-Plan zum ersten Mal mit einem eigenen durchgängigen Narrativ und handelnden Protagonisten versehen. Dies unterscheidet ihn deutlich von den anderen beiden Teilen von *Nihon seishin*. Dennoch bleibt der dokumentarische Charakter durch eine Einführung in die Thematik erhalten und die historische Perspektive wird nicht verlassen.

Inhaltlich entschied Bälz sich dafür, die Geschichte der Familie von Kusunoki Masashige⁵⁵⁶ (1294–1336), einem bis heute berühmten japanischen Samurai, Feldherrn sowie rund zwei Jahre lang Berater des Kaisers, darzustellen, der während der Meiji-Zeit zu einem leuchtenden Vorbild stilisiert worden war: „Wenige historische Figuren

554 Ebd.

555 Bälz verweist hier indirekt auf die Leistungen seines Vaters, der durch seine Erkenntnis, dass sich die japanischen traditionellen Kampfkünste hervorragend als Sport zur „allgemeinen Volkserziehung“ eigneten, für eine Wiederbelebung dieser Traditionen verantwortlich sei. Nach dem methodischen Ausbau insbesondere des Jūjutsu zu Jūdō durch einen japanischen Professor werde heutzutage „die gesamte japanische Jugend in allen Schulen in den alten Kampfweisen der Samurai unterrichtet.“, ebd.

556 Gegenüber der *Yomiuri Shinbun* äußerte Bälz 1943, dass er selbst mit den Geschichten um Masashige und dessen Sohn Masatsura bis zum Alter von 11 Jahren aufgewachsen sei, Uchi ni moyuru yamato damashii. [Im Innern brennender Japanischer Geist], in: *Yomiuri Shinbun*, 14. 01. 1943.

eigneten sich derartig gut als Projektionsfläche für die zeitgenössische Aufforderung zur unbedingten Kaisertreue [...].⁵⁵⁷ Seine Popularität zeigt sich auch in zeitgenössischen Quellen der 1930er / 1940er-Jahre. *Berlin-Rom-Tokio* berichtet beispielsweise über einen Besuch des Minatagawa-Tempels, in dem Kusunoki begraben ist, folgendermaßen: „Hier hören wir das wahre Herz Japans schlagen, das seinen zum Gotte gewordenen Helden Kusunoki Masashige, der sich 1336 in aussichtslosem Kampfe für seinen Kaiser opferte, liebt wie einen Lebenden, als Beispiel und Urbild des treuesten Ritters.“⁵⁵⁸ Ähnlich äußerte sich auch Walter Donat:

„Es ist die Gestalt des Kusunoki Masashige, die den Gipfelpunkt verkörpert, auf den die Entwicklung des heldischen Ideals hinstrebt. [Es] ist ein Name, der jedem nationalbewußten Japaner das Herz höher schlagen läßt. Er ist unter den Tausenden von Kriegern [...] der einzige, der die höchsten heldischen Werte des Japanertums wie in einem Symbol zusammenfaßt. [...] Aber darüber hinaus ist Kusunoki Masashige allen voran der Held des Kaisers. Ihm allein [...] gilt seine Treue und Todesbereitschaft.“⁵⁵⁹

Lily Abegg hingegen führte aus:

„Der Gedanke der Kaisertreue bis in den Tod wird an den Taten des Masashige Kusunoki aufgezeigt, dessen Volkstümlichkeit in den Schulbüchern der des Kaisers Meiji kaum nachsteht. [...] Als er einmal mit seinem kaisertreuen Heere von 1000 Mann ein Heer von 20 000 Feinden schlug – übrigens eine geschichtliche Tatsache –, lobte ihn der Kaiser für seine Treue, aber Masashige antwortete nur: ‚Daß ich den Feind besiegen konnte, das verdanke ich der Tugend des Kaisers!‘ Als er im heldenhaften Kampfe gegen des Kaisers Feinde auf dem Schlachtfeld fiel, hinterließ er seinem Sohn das Vermächtnis: ‚Wenn ich im Kampf falle, mußt Du meinen Willen übernehmen und um jeden Preis Untertanentreue gegen den Kaiser üben! Das ist Deine erste und wichtigste Kindespflicht.‘ Masashiges Taten sind das Hohelied der ewigen, unbekümmerten Kaisertreue [...].“⁵⁶⁰

557 Weber, Till, Kusunoki Masashige: Japans seltsamer Held 2006, in: OAG Notizen (Mai 2006), S. 29, URL: [https://oag.jp/books/oag-notizen-mai-2006/\(25.07.2024\)](https://oag.jp/books/oag-notizen-mai-2006/(25.07.2024)). Hier finden sich auch eine detaillierte Zusammenfassung der historischen Begebenheiten um Masashige sowie des Mythos, der sich um ihn gebildet hat. In den hier herangezogenen historischen Quellen findet sich sowohl die Schreibweise Kusunoki wie auch Kusunoki. Dies wurde in der vorliegenden Arbeit entsprechend übernommen.

558 Sudheimer, Hellmuth, Kobe und Yokohama, in: *Berlin-Rom-Tokio* Jg. 1 (1939) H. 2, S. 23.

559 Donat, Walter, *Der Heldenbegriff im Schrifttum der älteren japanischen Geschichte*, Tōkyō 1938, S. A 129.

560 Abegg, Yamato, S. 70–71.

Diese Zitate zeigen eindrücklich, warum Erwin Toku Bälz ausgerechnet diese historische Gestalt für seinen Film auswählte. Gleichzeitig ist die Aussage von Lily Abegg besonders interessant, denn bei Bälz steht keinesfalls Masashige selbst im Fokus, sondern das Vermächtnis, dass er an seinen Sohn weitergab. Strukturell lässt sich der dritte Teil folgendermaßen gliedern:

Überleitung vom zweiten in den dritten Teil, Hinführung zum Thema der III. Kultur-
epoche (Feudalzeit)

1. Historischer Abriss 1192 – IV. Epoche Neuzeit
2. Vorstellung der Protagonisten (historische Einordnung)
3. Spielfilmhandlung: Geschichte des Masashige aus dem Geschlecht der Kusunoki
4. Epilog und Text des *Patriotic March*

Als Überleitung diene erneut das Kartenspiel *Hyakunin isshu*. So heißt es im Textbuch:

„Mit diesem schwermütigen Uta voll Verlassenheitsgefühl nehmen wir Abschied von den 100 Dichtern. Denn der Glanz der Kuge-Kultur, der über ½ Jahrtausend meist in Frieden gestrahlt hatte, erlischt. Die politische Macht entgleitet ihren Händen. Inzwischen ist auch das Spiel zu Ende. [...] Doch, was hier nur ein Spiel – war damals – um 1150 blutigste Geschichte.“⁵⁶¹

Wieder zeigt sich, dass Bälz alle drei Filme als eigene Kapitel eines übergeordneten Ganzen konzipiert hatte. Das Kartenspiel etabliert sich nun endgültig als roter Faden, der sie alle miteinander verbindet.

Wie in der Übersicht bereits dargestellt, etabliert die Einleitung den Begriff der „III. Kulturepoche“ (im Textbuch zentral durch Absätze hervorgehoben) als „Feudalzeit mit ihrer Buke- und Samuraikultur“⁵⁶², in der sich der „kriegerische Geist des Japaners [...] gewaltsam Bahn“⁵⁶³ geschaffen habe. Im Folgenden betonte Bälz wie bereits im ersten Teil die enge Verflechtung von Nationalismus und Religion: „Es bilden sich Gefolgschaften mit selbständigen grossen und kleinen Territorialherren. Diese unterstehen wiederum unmittelbar dem Shogun. Ueber [sic] ihm aber – über den Wolken – schwebt der Tenno als heiliges Staatsoberhaupt mit seinem Hofadel.“⁵⁶⁴ Somit spiegelt sich in der Anordnung der drei Filmkapitel erneut Bälz' Auffassung, dass der Glaube an die

⁵⁶¹ Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, ohne fol.

⁵⁶² Ebd., ohne fol.

⁵⁶³ Ebd., ohne fol.

⁵⁶⁴ Ebd., ohne fol.

„Heiligkeit der Nation“, also die enge Verflechtung des Nationalismus mit der Religiosität, den anderen beiden Elementen des *Yamato damashii* übergeordnet sei bzw. sie umgebe.

Der auf die Einführung im Textbuch folgende historische Abriss ist der einzige Abschnitt dieses dritten Teils, über den vergleichsweise konkrete Aussagen bzgl. der bildlichen Gestaltung getroffen werden können. Bälz entschied sich für eine Vorschau, die den Zuschauern „das Bukezeitalter in seinen einzelnen Perioden vor Ihren Augen vorüberziehen“⁵⁶⁵ lässt. Wieder werden die Zuschauer direkt vom Erzähler angesprochen und einbezogen. Es folgen verschiedene Einblenden: Inserts mit Text und Großaufnahmen verschiedener japanischer Krieger, z. B. ein Mönchsritter oder ein Samurai in voller Rüstung.⁵⁶⁶ Unklar bleiben die Dauer der einzelnen Bilder sowie die Länge des historischen Abrisses insgesamt. Ebenso wenig kann eine Aussage darüber getroffen werden, ob Bälz für die Präsentation der diversen Kriegertypen Schauspieler in historischer Rüstung oder künstlerische Darstellungen bevorzugte.

Die Vorstellung der eigentlichen Protagonisten ist eng verknüpft mit der Erläuterung der „beiden neuen Idealtugenden dieses Bukezeitalters“⁵⁶⁷: Treue und Verehrung gegenüber den Eltern, für die „die Geschichte des Geschlechtes der Kusunoki unter Führung [sic] seines Oberhauptets [sic] Masashige“⁵⁶⁸ das beste Beispiel sei. Bis in die Gegenwart hinein werde „in der Geistigkeit Masashiges die vorbildliche Haltung“⁵⁶⁹ jedes japanischen Kriegers⁵⁷⁰ gesehen. Nicht nur er, sondern auch sein Bruder Masasue, seine Gattin Fürstin Hisako, sowie seine Söhne Masatsura und Masatoki hatten die Gefolgschaftstreue „gegenüber dem Tenno [...] in dessen schwerster Bedrängnis bedingungslos [erfüllt].“⁵⁷¹

Die Zäsur zwischen Dokumentar- und Spielfilm innerhalb des dritten Kapitels von *Nihon seishin* ist deutlich. Bälz arbeitete hier nicht nur mit einem Insert, in dem alle Protagonisten inklusive ihres Ranges bzw. ihrer Beziehungen untereinander aufgelistet wurden, sondern kündigte mithilfe des Sprecher-Kommentars ergänzend nun die Geschichte der Familie Kusunoki an. Es folgt eine kurze, vom Erzähler gegebene Zusammenfassung über die Situation des Jahres 1336, in der die Handlung beginnt:

565 Ebd., ohne fol.

566 Ebd., ohne fol.

567 Ebd., ohne fol.

568 Ebd., ohne fol.

569 Bälz beschreibt hier auch das Nationalheiligtum Masashiges in Kobe, von dem in *Berlin-Rom-Tokio* die Rede war, ebd., ohne fol.; Sudheimer, Hellmuth, Kobe und Yokohama, in: *Berlin-Rom-Tokio* Jg.1 (1939) H. 2, S. 23.

570 Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, ohne fol.

571 Ebd., ohne fol.

„Fürst Ashikaga hat sich gegen den Tenno erhoben und einen gewaltigen Heerbann aufgeboden. [...] Da versuchte der Tenno, die politische Macht wieder an sich zu bringen. Einige Fürsten wie Masashige [...] leisten ihm Gefolgschaft. Den Ausschlag aber gab der gegnerische Führer Ashikaga, der plötzlich zum Tenno übergang. Dafür erwartete er das Shogunat. Vergebens. Da ernennt er sich selbst zum Shogun. Der Hof erklärt ihn hierauf zum Rebellen. Da rückt er gegen die Hauptstadt heran. Bestürzt rufen die Kuge einen Kriegsrat ein, wozu sie Masashige beordern.“⁵⁷²

Die eigentliche Handlung beginnt mit der ersten Szene im Lager Masashiges.⁵⁷³ Auffällig ist nun, dass Bälz beim Verfassen des Textbuchs weitgehend auf eine klassische Gestaltung mit wörtlicher Rede und Regieanweisungen verzichtete, sondern häufig im Prosa-Stil schrieb. Ausnahmen sind z. B. die Informationen über den Ort der Handlung zu Beginn jeder Szene. Aus heutiger Perspektive bedeutet dies leider, dass häufig keine genauen Angaben über schauspielerische Gestaltung sowie die verwendeten Kameraeinstellungen etc. möglich sind. Außerdem ist eine Unterscheidung zwischen bloßen Beschreibungen des Geschehens auf der Leinwand für den Dreh einerseits und einem Erzählerkommentar für das deutsche Publikum andererseits oft nicht möglich. Demnach ist es schwer zu sagen, wie viel Bälz hier für die deutschen Zuschauer erläuterte, ob der dokumentarische Charakter zumindest partiell durch den Erzähler aufrechterhalten wurde oder ob *Nihon seishin* ab diesem Punkt tatsächlich zu einem reinen Spielfilm wurde. Formulierungen wie „Ruhig wendet er sich an den Dienstmann“⁵⁷⁴ ermöglichen es zumindest stellenweise, Aussagen über die Emotionen der Charaktere zu treffen.

Zum Beginn der Spielfilmhandlung erhält Masashige gerade den Befehl, sich der Übermacht von Ashikagas Heer zu stellen. „Das ist Wahnsinn! Hier gibt es keinen Ausweg. Nur einen: Kämpfen – kämpfen bis zum letzten, und die Treue mit dem Tod besiegeln.“⁵⁷⁵, kommentiert das Textbuch. Masashige jedoch bleibt ruhig und erteilt seinem aufgewühlten Bruder Masasue (Masasue: „Das ist ja unmöglich!“⁵⁷⁶) erste Anweisungen: „Ob möglich oder nicht – darum handelt es sich hier nicht – Befehl ist Befehl! Und ich – befehle jetzt: [...] sofort aufbrechen!“⁵⁷⁷ Nachdem der Bruder ihn verlassen hat,

⁵⁷² Ebd., ohne fol.

⁵⁷³ Ab hier sind die Seiten des Drehbuchs durchnummeriert, allerdings ist fol. 2 doppelt.

⁵⁷⁴ Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, fol. 1.

⁵⁷⁵ Ebd.

⁵⁷⁶ Ebd.

⁵⁷⁷ Ebd., fol. 1. Dass es Masasue im Gegensatz zu seinem Bruder nicht so leichtfällt, die Befehle des Kaisers zu akzeptieren, wird im Textbuch im Folgenden noch einmal explizit erläutert: „In Masasue bäumt sich alles auf. Denn er ist nicht abgeklärt gleich seinem Bruder, der den seelischen Uebungen [sic] der buddhistischen [sic] ergeben seine Leidenschaften meistert. Wie ein ungestümes Pferd im

um seine Befehle auszuführen und die Truppen zu sammeln, bleibt Masashige allein zurück und beginnt, seine irdischen Angelegenheiten zu ordnen, indem er an „seinen ältesten Sohn und Erben Masatsura den Abschieds- und Vermächtnisbrief“⁵⁷⁸ verfasst. Dieser dient als geschickte Überleitung für einen Szenenwechsel, die eine direkte Überblende vom schreibenden Vater zu Masatsura, der den Brief liest, vermuten lässt:

„Er wird seinen Sohn eindringlich ermahnen, in Zukunft den Weisungen der verehrungswürdigen Mutter zu folgen ... Und beschliesst den Brief mit den Worten:

(Im Hause des Fürsten Masashige)

Masatsura (liest): „Darum nehme ich jetzt von Dir und von Euch allen – letzten Abschied in diesem Leben. Vom Vater an Masatsura.“⁵⁷⁹

Die Reaktionen von Sohn und Mutter, die ebenfalls die Zeilen ihres Vaters liest, zeigen aufs Neue auch die Menschlichkeit der handelnden Personen. Beide sind zutiefst erschüttert. Selbst die Mutter kann ihre Erregung nicht verbergen, obwohl sie sich jahrelang auf diesen Moment vorbereitet hat. Jedoch fasst sie sich schnell und gestattet ihrem Ältesten, seinem Wunsch gemäß das Lager seines Vaters aufzusuchen, um ihn noch einmal zu sehen. Die darauffolgende Begegnung zwischen Vater und Sohn ist Bälz zufolge legendär, „eine jener dem japanischen Volke unvergesslichen Szenen seiner Geschichte [...]“.⁵⁸⁰ Der im Vorfeld betonte Aspekt der Verehrung der Eltern von Seiten ihrer Kinder wurde bereits im Brief durch die Formulierung der „verehrungswürdigen Mutter“ und die Anweisung, ihren Weisungen zu folgen, thematisiert und wird durch die Begrüßung Masatsuras wieder aufgegriffen: er nähert sich „ehrerbietig“, „verneigt sich feierlich zum Gruß“, und spricht Masashige mit „gnädiger Vater“ an.⁵⁸¹ Der Dialog, der sich daraufhin zwischen den Beiden entwickelt, ist für die weitere Handlung des Films zentral und wird daher an dieser Stelle in Auszügen zitiert:

Zaumzeug, so kaut er an seinem Ingrim.“, Bälz, Erwin Toku, Nihon seishin. Deutscher Text, NACP, fol. 1. Der grammatikalische Fehler in der Struktur des Satzes ist aus der Originalquelle übernommen: Die Wiederholung von „Übungen“ wurde durchgestrichen und der Satz anschließend nicht angepasst. Durch die Erwähnung dieser Übungen nahm Bälz wieder Bezug auf den ursprünglichen Aufnahme-Plan, wo er die „Übungen der Zen-Sekte, denen sich früher die höheren Samurais unterzogen“, darstellen wollte, Aufnahme-Plan für einen Kulturfilm über Japan, BArch R 64-IV/159, fol. 261. Auf diese Art integrierte er sie zumindest indirekt und in aller Kürze doch noch in die Spielfilmhandlung.

578 Bälz, Erwin Toku, Nihon seishin. Deutscher Text, NACP, fol. 1.

579 Ebd., fol. 2.

580 Ebd.

581 Ebd.

„Masatsura: ‚Gnädigster Vater. – Ich flehe Euch an, – bitte, lasst mich mit Euch in den Kampf ziehen! – Ich weiss, ich bin erst 12 Jahre alt, aber ich verstehe schon zu kämpfen, und fürchte den Tod nicht. [...]‘

Masashige: ‚Mein Sohn,⁵⁸² ich freue mich, dass du kein Feigling bist. Anders habe ich es von dir nicht erwartet. Aber spare deinen Mut und dein Leben auf für die grosse Aufgabe, die nun an [sic] deiner harrt. Damit du sie aber dermaleinst ehrenvoll bestehst, musst du zuerst zum Manne heranreifen. Darum folge den Weisungen deiner verehrungswürdigen Mutter. – Doch vergiss nie: das [sic] schwerste bleibt dir selber. Denn der grösste Feind des Menschen, der wohnt in uns selbst: Das sind die falschen Begierden, die uns irreleiten. Darum lerne zuallererst auf dein Inneres zu horchen und das Rechte vom Unrechten zu scheiden. Alsdann bestrebe dich, stets, das was du sollst, gern und freudig zu tun! Dann wird dir manches Schwere im Leben leichter werden.‘⁵⁸³

Der in Bälz' Augen elementare Kern dieser Aussage Masashiges wurde von ihm selbst im Textbuch hervorgehoben. In dieser Szene steht nicht der Gehorsam an sich im Mittelpunkt. Diese Lektion wurde dem Zuschauer bereits in den ersten Szenen der Spielfilmhandlung deutlich vermittelt. Stattdessen geht es nun um die Pflichterfüllung mit Hingabe und Freude. Des Weiteren wird Masatsura davor gewarnt, sein Leben zu verschwenden, da noch große Aufgaben auf ihn warten. Welche genau, erfahren die Zuschauer im weiteren Verlauf des Dialogs. Masashige wendet sich erneut an seinen Sohn: „Und nun wisse: [...] Die Aufgabe der Kusunoki [...] heisst: Unser Leben seiner Heiligen Majestät dem Tenno weihen. – Dies ist von dieser Stunde an Deines Daseins einziger Sinn und einziges Ziel!“⁵⁸⁴ Nach diesem Abschied trennen sich Vater und Sohn tief bewegt voneinander. Die Schlacht selbst wird nicht auf der Leinwand dargestellt, sondern lediglich durch einen vermutlichen Erzählerkommentar zusammengefasst.

„(Ausmarsch)

So zog Masashige mit seiner Todesschar in den letzten Kampf.

Bei Minatogawa, wo sich heute sein Nationalheiligtum erhebt, kommt es zur Schlacht. Wie Masashige befürchtete, bricht mit dieser Niederlage die kaum wiedergewonnene Macht der Tenno-Regierung zusammen. Damit endgültig für das nächste halbe Jahr-

582 Die Hinweise auf Masashige und Masatsura als Sprecher wurden jeweils handschriftlich durchgestrichen, der Übersicht halber für die vorliegende Dissertation jedoch wieder ergänzt, ebd.

583 Ebd. Die Hervorhebung wurde aus der Originalquelle übernommen.

584 Ebd.

tausend. Masashige aber und seine siebenhundert Mannen liefern einen unerhörten Kampf, vorbildlich bis in die Gegenwart für einen Opfergang.“⁵⁸⁵

Hier wird nicht nur ein weiteres Mal die Treue der japanischen Samurai bis in den Tod hinein thematisiert, sondern gleichzeitig der Bogen zum heutigen japanischen Soldaten geschlagen, der an der Seite des deutschen Verbündeten kämpft. Dies entspricht Bälz' Auffassung, dass die Mentalität des gegenwärtigen Japans lediglich durch die Betrachtung der Vergangenheit oder der Tradition verstanden werden kann. Noch deutlicher wird dieser Punkt, als sich die beiden Brüder Masashige und Masasue nach verlorener Schlacht mit dem kläglichen Rest ihrer Armee zurückziehen, um sich auf ihren Tod vorzubereiten.

„Masashige: ‚Kusonoki Masashige, Fürst zu Kawachi, und sein Bruder Masasue, mit den letzten Ueberlehden [sic] der siebenhundert Mann, bitten ehrerbietigst Eure Heilige Majestät, den letzten Abschied in diesem Leben zu genehmigen.‘

[...]

Masashige: ‚Masasue! [...] Hast du noch einen Wunsch? Der letzte Wunsch im Leben soll sich Erfüllung erzwingen.‘

Masasue: ‚Ja, bei dem erhabenen Buddha! Siebenmal soll der Mensch wiedergeboren werden.⁵⁸⁶ So will ich in allen künftigen Leben die Feinde seiner Tenno Majestät vernichten.‘

Masashige: ‚Bei den Erleuchteten, das ist ein unfrommer Wunsch, aber – er ist auch der meine. Solange will ich als der gleiche Mensch immer wieder ins Leben kehren, bis dieser Herzenswunsch (mir) erfüllt ist.“⁵⁸⁷

585 An dieser Stelle sind auch im Textbuch die Namen der Sprecher der wörtlichen Rede vorangestellt, ebd.

586 Dass Bälz diese siebenfache Wiedergeburt eines japanischen Kriegers hier anspricht, ist umso interessanter, als er eben diese Thematik aus *Nippons wilde Adler* herausgeschnitten hatte, vgl. Kap. 3, Fußnote 349.

587 Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, fol. 5–6. Interessanterweise stimmt Bälz' Beschreibung fast in jedem Detail mit der Schilderung der Todesszene der Brüder aus der Feder von Kitayama Junyu überein: „Als Masashige sich dann mit seinem Bruder Masasue durch gegenseitiges Erstechen das Leben nehmen wollte, sagte er folgende Worte, die als Spruch über die Treue zum Kaiser in den Herzen der japanischen Soldaten weiterklingen. ‚Man sagt, daß der letzte Gedanke vor dem Tode das Leben nach dem Tode entweder im Guten oder im Bösen bestimmt; was für einen Wunsch hast du innerhalb der neuen Welten?‘ Masasue lachte laut und sagte ‚Ich wünsche, daß ich siebenmal wiedergeboren werde, um den Feind des Kaiserhauses vernichten zu können.‘ Masashige schien sich über diese Antwort zu freuen und sagte: ‚Es ist zwar ein tief sündiger Wunsch, doch ich bin derselben Meinung. Nun werden wir unser Leben mit dem neuen vertauschen und unser Ziel erreichen.‘ Die beiden Brüder erstachen sich gegenseitig mit den Schwertern

Welch hohe dramaturgische Bedeutung diese Szene besitzt, zeigt sich daran, dass Bälz hier von der Vermischung von Erzählerkommentar und Handlungsbeschreibungen abwich und stattdessen im Stil eines klassischen Textbuchs mit Rollentext und relativ präzisen Regieanweisungen schrieb. Selbst das Sterben ist, so hier die inhaltliche Aussage, nicht ohne Genehmigung des Kaisers möglich, die Samurai sind nicht im Besitz ihres eigenen Lebens. Der Tennō steht über allem, so wie sich auch der Wunsch eines Soldaten, seine Feinde zu vernichten, auf künftige Leben und im übertragenen Sinne wohl auch auf künftige Generationen erstreckt.

Der junge Masatsura dagegen muss an diese Lektion erst von seiner Mutter erinnert werden. Aufgewühlt und betroffen wegen des Todes seines Vaters, wütend darüber, dass er nicht an seiner Seite in die Schlacht ziehen durfte, vergisst er Masashiges letzte Ermahnung. In der mit „Seppuku“ betitelten Szene beschließt er daher, seinem Vater in den Tod zu folgen und ebenfalls seine „unverbrüchliche Treue zu seiner Heiligen Majestät“⁵⁸⁸ unter Beweis zu stellen.⁵⁸⁹ Seine Mutter beobachtet ihn jedoch und verhindert durch ihre Anwesenheit im letzten Moment, dass er sein Vorhaben durchführt. Der darauffolgende Dialog der beiden ist sehr aufschlussreich und wird daher im Folgenden ebenfalls zitiert:

„Sie schaut ihn durchdringend an. ‚Was hattest du vor?‘

Betreten erwidert Masatsura: ‚Ich wollte dem gnädigen Vater Gefolgschaft leisten.‘

‚Du wolltest also dem Vermächtnis zuwiderhandeln?‘

Bestürzt fragt Masatsura: ‚Wie meinet Ihr das?‘

Mit unheimlichem Nachdruck fragt die Mutter: ‚Was ist deines Lebens Aufgabe?‘

‚Die Aufgabe meines Lebens ist – seiner Heiligen Majestät mein Leben zu weihen.‘

Die Mutter aber weist ihn zurecht: ‚Du aber bist bereit, von kindischen falschen Gefühlen übermannt, dein Leben sinnlos wegzuerwerfen. Solange seine Heilige Tenno Majestät von dunklen Feindeswolken bedroht wird, ist es unsere einzige und höchste Pflicht an Seine Heilige Not zu denken und nicht – an unseren eigenen Schmerz.‘

und beugten sich über dasselbe Kissen. [...] Dieses Gespräch offenbart in der Vorstellung siebenmaliger Wiedergeburt und in dem Wunsch, alle Wiedergeburten zur restlosen Vernichtung des Feindes ausnutzen zu wollen, daß die beiden Brüder buddhistischen Glaubens waren. Masashige war sich nach seinem Glauben darüber klar, daß er mit diesem Wunsch in Sünde fällt. Trotzdem entschied er sich dafür, seinem Kaiser die Treue zu halten. Mit anderen Worten: er opferte nicht nur sein jetziges Leben, sondern auch sein seelisches Heil.“, Kitayama, Junyu, Heroisches Ethos. Das Heldische in Japan, Berlin 1944, S. 58.

588 Bälz, Erwin Toku, Nihon seishin. Deutscher Text, NACP, fol. 7.

589 Ebd. Seine Vorbereitungen für die rituelle Selbsttötung sind im Drehbuch ausführlich beschrieben, so dass davon auszugehen ist, dass sie auch auf der Leinwand zu sehen waren und dem Zuschauer so das Vorgehen bei *seppuku* erläutert wurde.

Masatsura ist aufs tiefste betroffen. ‚Vergebt mir, gnädige Mutter.‘

Die Mutter aber verzeiht ihm nicht. ‚Nicht mit Worten, durch Taten sollst Du deine Gesinnung beweisen.‘ Und sie fährt fort. ‚Dort – den Dolch⁵⁹⁰ – gib ihn.‘

Masatsura ist betreten. Er weiss nicht, was dies zu bedeuten hat. – Zögernd greift er nach der Klinge. – Was will die Mutter nur mit dem Dolch? Mit seinem Dolch? Den doch ihm sein Vater vermacht hat.

Die Fürstin wartet ruhig, aber gespannt.

Nun reicht er den Dolch der Mutter dar mit der Frage: ‚Was wollt Ihr damit, gnädige Mutter?‘

‚Diesen Dolch, das heilige Vermächtnis deines Vaters____‘ und sich erhebend fährt sie fort: ‚... werde ich in meine Verwahrung nehmen.‘

‚Er gehört mir. Gebt ihn mir zurück!‘

Wie ein furchtbarer Hieb trifft es Masatsura. Doch die Mutter sieht ihn durchdringend an. ‚Erst dann, wenn du den Sinn de[sic] Vermächtnisses erfasst hast, dass – sowenig wie dieser Dolch – auch dein Leben nicht dein Eigentum ist, sondern das Seiner Heiligen Majestät!‘

Wie? – Der Dolch gehört nicht ihm? Und – sein Leben nicht ihm – da – dämmert ihm eine Erkenntnis – als ob er jäh erwacht wäre.

Wie konnte er sich so grausam irren?! – Fassungslos bricht er in sich zusammen.“⁵⁹¹

Diese Szene erinnert an *Nippons wilde Adler* bzw. *Moyuru ōzora*. Auch dort müssen die jungen Flugschüler von ihrem Ausbilder daran erinnert werden, dass Gehorsam und Gefolgschaft gegenüber dem Tennō nicht nur das bloße Ausführen von Befehlen bedeutet. Sie sind nicht Besitzer ihres eigenen Körpers und Lebens. Der Kontext ist ein anderer, erscheint banal im Vergleich zu Masatsuras Selbstmordversuch. Die Piloten sind lediglich der Versuchung der Völlerei erlegen und haben für einen Augenblick aufgrund ihrer Jugend ihre Pflichten vergessen, mit ihrem Körper, ihrer Gesundheit und in letzter Konsequenz natürlich auch mit ihrem Leben sorgsam umzugehen, um dem japanischen Kaiserreich bestmöglich dienen zu können. Dieselbe Lektion erhält Masatsura nun von seiner Mutter. Auch er ist der Versuchung erlegen: Er will einerseits dem Schmerz über den Verlust Masashiges entgehen („Gnädiger Vater, warum habt ihr mich allein gelassen?“⁵⁹²), ein Wunsch, der den erst 12-jährigen sehr menschlich werden lässt. Andererseits will er denselben Mut und dieselbe Tapferkeit beweisen wie Masashige und dessen

590 Besagter Dolch war Masatsura von seinem Vater in der Abschiedsszene als Vermächtnis überreicht worden, ebd.

591 Alle Hervorhebungen im Text sind der Originalquelle entnommen, ebd.

592 Ebd.

Kämpfer, zeigen, dass auch er den Tod nicht scheut. Darüber vergisst er die Ermahnung seines Vaters, dass es nicht im Sinne des Kaisers sei, sein Leben vorschnell wegzuworfen. Die Fürstin formuliert es nun noch einmal deutlicher. Genauso wie die Flugschüler weiß Masatsura die Antwort auf ihre (rhetorische) Frage, wem denn sein Leben nun eigentlich gehöre. Aber er begreift und verinnerlicht es erst durch die Lektion, die seine Mutter ihm erteilt. Ähnlich wie die angehenden Piloten hat er aufgrund seiner Jugend noch viel zu lernen und muss, um es mit den Worten Masashiges zu formulieren, ‚erst zum Mann heranreifen‘, bevor er seine Treue zum Tennō beweisen und ein ‚wahrer Samurai‘ werden kann.⁵⁹³ Gleichzeitig sind durch seine Erziehung in der Tradition der Samurai und dem Gehorsam gegenüber der Fürstin und Masashige die von Bälz genannten Idealtugenden der Treue und Verehrung der Eltern bereits in ihm vereint.

Zehn Jahre vergehen. Masatsura ist erwachsen geworden und zieht nun gemeinsam mit seinem Bruder Masatoku, genau wie sein Vater und Onkel vor ihm, für den Tennō in die Schlacht. Sie schwören ihm erneut die Treue und weisen einen Bestechungsversuch des Widersachers Ashikaga ab: „Sagt dem Fürsten, wir kämpfen nicht um Fürstentümer und Reichtümer, sondern aus Treue und Pflicht.“⁵⁹⁴ Wieder werden die Idealtugenden der Samurai betont. Ebenso wie Masashige und dessen Bruder Masasue sind sie sich bewusst, dass der folgende Kampf ihren Tod bedeuten wird. Deutlich wird dies beim Abschied von ihrem Elternhaus. So bitten sie zunächst in einem Gebet vor dem Hausaltar ihren verstorbenen Vater darum, ihren letzten Gang zu segnen, bevor sie ihrer Mutter danken und Lebewohl sagen.

Masatsura:

„Wir wissen nicht, gnädigste Mutter, wie wir Euch mit Worten danken können für Eure reiche Güte und Verstehen, mit dem Ihr uns beschenkt und durchs Leben geleitet habt. – Jetzt, da ich Rückschau halte auf mein Dasein [in] dieser Welt, wird mir erst zutiefst bewusst, wie wir Euch nur allzuoft [sic] so manche Sorge, manches Leid bereiten.“⁵⁹⁵

Sein Bruder ergänzt:

„Auch ich, gnädigste Mutter, danke Euch von tiefstem Herzen für alles, alles, was Ihr für mich in diesem Leben tatet. Vergebt auch mir, wenn ich oft eigenwillig fehlte. Der ein-

593 Ebd.

594 Ebd.

595 Ebd.

zige Schmerz, der mich bei unserem letzten Gang begleiten wird, ist der, dass wir Euch, unsere geliebte, hochverehrte Mutter, allein diesem Leben lassen müssen.“⁵⁹⁶

Die Mutter antwortet Masatsura:

„Der schönste und der einzige Dank, den Ihr mir erstatten konntet, ist der, dass Ihr das geistige Vermächtnis Eures erlauchten Vaters stets in Ehren hieltet und nun bereit seid, es mit dem Einsatz Eures Lebens zu erfüllen. In diesem Geist habe ich alles Leid und jede Sorge gern getragen und ertragen. Im Dienste meines Gemahls, Eures erlauchten Vaters, und von Euch, Ihr meiner [sic] teuren Söhne, habe ich meines Amtes stets in dieser Welt gewaltet. Damit ist meines Daseins tiefster Sinn erfüllt.“⁵⁹⁷

Dass nicht der heldenhafte Kampf an sich, sondern die geistige Haltung der Samurai im Fokus der Handlung stehen sollte, zeigt sich in dem Umstand, dass auch die letzte Schlacht der beiden Brüder genauso wenig auf der Leinwand stattfindet wie die Masashiges und Masasues. Stattdessen knüpfte Bälz in den letzten Szenen des Films an den zweiten Teil von *Nihon seishin* an, indem er Masatsura mit einer Pfeilspitze sein Totengedicht in eine Tempelwand einritzen ließ:

„Nimmer zurück kehrt
Der Pfeil, der entflohen; dies
Wisse mein Bogen!
Doch wer im Opfertod – fällt:
Lebt – im Gedächtnis der Welt.“⁵⁹⁸

Auffällig ist der Umstand, dass Bälz dieses Gedicht mehrfach wiederholt: es erscheint insgesamt drei Mal in der Reihenfolge deutsch – japanisch – deutsch. Dies erinnert stark an das Ende der Episode von Ki no Tsurayuki und die Illustration seines Gedichtes. Durch die Wiederholung in deutscher Sprache wird ihm jedoch deutlich mehr Raum gegeben und seine Bedeutung daher unterstrichen. Leider lassen sich keine absoluten Aussagen darüber treffen, ob Bälz dieselbe Art der Gestaltung wählte und sich wieder

⁵⁹⁶ Ebd.

⁵⁹⁷ Ebd. Auf diese Art definierte Bälz in aller Kürze auch die Aufgabe des weiblichen Familienoberhauptes eines Samurai-Klans. Ihr obliegt es, ihren Kindern das Wesen von Ehre und Pflicht weiterzugeben. Deutlich wurde dies bereits im Rahmen ihrer Lektion, die sie Masatsura erteilte, doch nun wird es noch einmal explizit in Worte gekleidet.

⁵⁹⁸ Ebd.

für einen Text-Screen mit einem, wie auch immer gestalteten, Hintergrund entschied. Die Vermutung liegt bei einer genaueren Betrachtung der zweiten deutschen Wiederholung jedoch nahe. Hier ist die Anordnung des Textes sehr aufschlussreich, da Bälz durch Trennungen der Absätze eine deutliche Zäsur zwischen den letzten beiden Zeilen einfügte. Es ist davon auszugehen, dass die Bindestriche, die hier die letzten beiden Verszeilen des Gedichts voneinander trennen, dieselbe Funktion haben wie die Sonderzeichen ‚xxx‘, die an anderen Stellen im Textbuch Szenenwechsel markieren. Ausgehend von dieser Annahme, würde die letzte Zeile „Lebt im Gedächtnis der Welt“⁵⁹⁹ separat auf der Leinwand gezeigt und erhielte somit eine sehr exponierte Stellung. Bälz betonte so noch einmal den Einfluss der vergangenen Generationen auf das jetzige Japan und beendete seinen Film mit einem Schlusswort, in dem er alle drei Aspekte des *Yamato damashii*, die in den drei Episoden von *Nihon seishin* ausführlich erläutert worden waren, sowie die enorme Bedeutung von Tradition und Historie zusammenführte:

„Hier verschmelzen sich die zarte und die heroische Seele Yamatos in dem Glauben an das Opfer für die Heiligkeit der Nation. Masashige und Masatsura aber leben heute noch tausend mal tausendfältig in dem Herzen des Volkes, und ihr Geist wirkt mitbestimmend bis in die Gegenwart.“⁶⁰⁰

Der ‚Glaube an das Opfer für die Heiligkeit der Nation‘, wie es explizit formuliert ist, demonstriert die religiöse Nationalität, die Gegenstand des ersten Teils von *Nihon seishin* war. Masashiges Abschiedsgedicht versinnbildlicht die ‚zarte, sensitive Seele‘, den zweiten Aspekt der japanischen Mentalität und Thema des zweiten Teils, die an dieser Stelle – ebenfalls explizit von Bälz ausformuliert – mit dem dritten japanischen Wesenszug, der ‚harten, heroischen Seele‘ verschmilzt. Somit wird hier aufs Neue deutlich, dass Bälz alle drei Teile des Films *Nihon seishin* als Einheit konzipierte, da immer wieder Bezüge hergestellt werden und sogar ein roter Faden zu erkennen ist. Zuletzt wird ein weiteres Mal innerhalb einer kurzen Zeitspanne des Films auf den engen Bezug zwischen Historie bzw. Traditionen und Gegenwart hingewiesen. Wie auch der damalige Samurai, sei auch der gegenwärtige Soldat vom Wesen des *Yamato damashii* erfüllt. Der Zuschauer sollte auf jeden Fall die historische Kontinuität verstehen und begreifen, dass der *Yamato damashii* trotz aller europäischen Einflüsse den japanischen Soldaten immer noch genauso erfülle wie vor hunderten von Jahren.

599 Ebd.

600 Ebd.

3.4.2.4 *Nihon seishin* und der *Yamato damashii*

Bälz bemühte sich also, seiner Definition des Genres Kulturspielfilm gerecht zu werden und den Zuschauern den *Yamato damashii* in *Nihon seishin* durch gelebte Beispiele zu vermitteln. Auf diese Art werden dokumentarischer Charakter und Spielfilm miteinander vermischt. Die drei Episoden des Films sind zwar durch enge Bezüge miteinander verwoben, im Einzelnen jedoch unterschiedlich gestaltet, soweit es sich aus dem vorhandenen Material rekonstruieren lässt.

Im ersten Teil ist der dokumentarische Charakter am dominantesten. Der Kinobesucher sieht verschiedene Szenen und Momentaufnahmen aus dem japanischen Alltag bei den Vorbereitungen des Neujahrsfestes, vermutlich kommentiert von einem Erzähler. Dieser interagiert lediglich mit dem Zuschauer, nicht aber mit den handelnden Personen, die außerdem anonym bleiben und so zu Stereotypen stilisiert werden können: die Mutter, der Kaufmann, der Hausherr, die Schüler, der Lehrer etc. Selbst die für die Konzeption von *Nihon seishin* so bedeutsame Spielgesellschaft des *Hyakunin isshu* bleibt namenlos. Die nähere Betrachtung der Karten von Seiten des Erzählers ist der erste Hinweis auf eine Interaktion mit etwas, das auf der Leinwand geschieht. So tritt der Erzähler auf die Seite des Publikums, wird gleichsam zum Außenstehenden und zum Vermittler der japanischen Kultur. Ob er als Protagonist anwesend ist oder nicht, ist aus den Quellen nicht eindeutig ersichtlich, die Formulierungen im Textbuch legen jedoch eine Stimme aus dem Off nahe. Ebenso ist auf den Verweis von deutscher Seite hinzuweisen, dass der Film bis auf das Hinzufügen von Ton und Sprecher vollständig sei.⁶⁰¹

Dank des Storyboards und der Erläuterungen in den japanischen Printmedien lassen sich über die konkrete Gestaltung des zweiten Teils die genauesten Angaben machen. So arbeitete Bälz beispielsweise mit Inserts und Schauspielern in historischer Gewandung. Die dokumentarische Struktur wird aufgebrochen und durch kurze Spielfilm-Episoden ergänzt. Erstmals erhalten die auf der Leinwand agierenden Charaktere Namen, verlieren ihre anonymen und stereotype Klassifikation und werden zu historischen Persönlichkeiten, die nun vor den Augen des Publikums wieder zum Leben erwachen. Um die Authentizität aufrechtzuerhalten, werden explizit auch ihre jeweiligen Lebensdaten genannt. Strukturell besteht der zweite Teil aus siebzehn in sich abgeschlossenen, vermutlich recht kurzen Episoden, an deren Ende jeweils ein Gedicht aus der Sammlung *Hyakunin isshu* in japanischem Original und deutscher Übersetzung präsentiert wird. Eine Einführung in die japanische Lyrik zu Beginn sowie die Präsentation der Namen

601 Auswärtiges Amt Berlin, Nr. Kult Zw. 1469/41. Unter Bezugnahme auf das auf Veranlassung der DJG gesandte Telegramm betr. Arbeitsauftrag Bälz, 23. 12. 1941, BAArch R 64-IV/159, fol. 20.

und Lebensdaten der historischen Personen halten den dokumentarischen Charakter aufrecht.

Im dritten Teil dagegen steht erstmals eine durchgängige, dramaturgische Handlung im Mittelpunkt, sodass nun tatsächlich von einem kurzen Spielfilm gesprochen werden kann. Dennoch wird der dokumentarische Charakter durch eine historische Einführung und, damit verbunden, eine kurze Zusammenfassung der Handlung garantiert. Von immenser Bedeutung ist, dass es sich keinesfalls um eine fiktive Geschichte, sondern gleichsam um einen historischen Tatsachenbericht über eine Familie handeln soll, die bis in die zeitgenössische Gegenwart hinein für ihre Opfer und Heldentaten in Japan verehrt wird. Dies wird nicht nur durch den dokumentarischen Prolog, sondern auch durch einen kurzen Epilog verdeutlicht, in dem Bälz alle drei Episoden des Films zusammenfügte und das Bild des *Yamato damashii* als Ganzes auferstehen ließ.

Was die Gesamtkonzeption des Films betrifft, so ist festzustellen, dass zwar alle Teile unabhängig voneinander aufgeführt werden können, jedoch trotz ihrer unterschiedlichen Gestaltung eine inhaltliche Gesamtkonzeption aufweisen und deshalb als Einheit betrachtet werden können. Beispielsweise zeigt sich dies in dem Wiederaufgreifen aller drei Wesenszüge des *Yamato damashii* am Ende des letzten Teils, aber auch in der Wiederverwendung einzelner dramaturgischer Elemente, um Bezüge zwischen den Episoden herzustellen. Ein Beispiel hierfür ist das *Hyakunin isshu*, das im ersten Teil erläutert wird und sich im zweiten dann als inhaltlicher Rahmen etabliert. Des Weiteren ist innerhalb der drei Episoden von *Nihon seishin* eine gewisse dramaturgische Steigerung erkennbar. Da am Ende des dritten Teils alle Elemente des *Yamato damashii* zusammengeführt werden, können die ersten beiden Episoden von *Nihon seishin* als Vorbereitung für diesen Moment gesehen werden. Beispielsweise wäre ohne eine Einführung in die ‚zarte, sensitive Seele‘ Masatsuras poetische Ader überraschend und die Bedeutung seines Abschiedsgedichts nur schwer verständlich. Elementar wichtig ist außerdem die Rückführung zur Gegenwart am Ende, indem der Samurai zu dem modernen japanischen Soldaten wird, der an der Seite des Dritten Reichs für eine neue Weltordnung kämpft und den der deutsche Zuschauer nach dem Ausflug in vergangene Zeiten richtig zu verstehen gelernt hat. Nicht umsonst zitiert Bälz zum Abschluss des Films das *Lied der Nation*, so dass *Nihon seishin* mit den Worten „ewig, herrlich, reich“ endet.⁶⁰² Ausgehend von der Anordnung im Drehbuch ist hier von einer visuellen Präsentation mittels eines Text-Screens oder durch eine Zitation durch den Off-Erzähler auszugehen. Hierbei handelt es sich um den *Patriotic March* (*Aikoku kōshinkyoku*). Bälz wählte diesen Titel wohl mit Bedacht, da es sich um eines der populärsten und erfolgreichsten *gunka* der 1930er / 40er-

602 Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, fol. 15.

Jahre handelte. Getextet und komponiert anlässlich eines *gunka*-Wettbewerbs, den die Regierung 1937 ausgerufen hatte, war es wenige Tage nach seiner Veröffentlichung über 100 000-mal verkauft worden. Kurz darauf stiegen die Zahlen bereits in Millionenhöhe. Insbesondere während der letzten Jahre des Pazifischen Krieges wurde das Lied immer wieder im Radio übertragen und war sowohl in Munitionsfabriken als auch Tanzsälen zu hören. Auch Schulen waren hiervon nicht ausgenommen.⁶⁰³ Oba bezeichnet den *Patriotic March* gar als „theme song“ der Mobilisierungskampagne Japans für die breite Öffentlichkeit.⁶⁰⁴

Im Kontext dieses Liedes stellt sich nun abschließend die Frage nach der musikalischen Gestaltung des Films. Dass Musik Bestandteil der Konzeption gewesen sein muss, zeigt sich nicht nur im Aufgreifen des *Patriotic March* am Ende, sondern auch mit einem Blick in die Unterlagen der DJG. Hierin enthalten ist ein von Bälz verfasster „Wunschzettel“, in dem er auf die Notwendigkeit von Tonaufnahmen hinweist: „Tonmaterial ist aber unbedingt erforderlich, da ich die typischen japanischen Laute, [sic] (Ausrufe beim Fechten usw.) die Geräusche sowie Original-japanische [sic] Musik benötige, wenn der Film einen echt japanischen Eindruck hervorrufen soll.“⁶⁰⁵ Ausgehend von *Nippons wilde Adler*, wäre es durchaus denkbar, dass Bälz zum Abschluss des Films nicht nur den Text, sondern auch eine Aufnahme des *Patriotic March* verwendet hätte.

Da der Film aufgrund der geschilderten Umstände nicht fertiggestellt und nie in Deutschland gezeigt wurde, finden sich konsequenterweise weder deutsche Pressebesprechungen und Filmkritiken noch Berichte über die Wirkung auf das deutsche Publi-

603 Diese Wettbewerbe dienten dazu, die allgemeine Öffentlichkeit in die Produktion von *gunka* für propagandistische Zwecke einzubeziehen. Die Texte, die als Gewinner auskoren wurden, wurden von professionellen Musikern vertont, die Aufnahmen anschließend für die ganze Nation per Radio etc. verbreitet. Vom *Patriotic March* wurden sechs verschiedene Aufnahmen von sechs unterschiedlichen großen Plattenfirmen gemacht. Dass in diesem Fall nicht nur der Texter per Wettbewerb gesucht worden war, sondern auch die Musik in einem zweiten Schritt ausgeschrieben wurde, ist ungewöhnlich. Der Gewinner war Setoguchi Tokichi, ein Meister der *Gunka*-Komposition im Ruhestand. „The dramatic resurgence of the long-retired *gunka* master and the story of his loyalty to the nation – although in failing health, he composed ‚Patriotic March‘ as a service to his country – added a perfect anecdotal touch to the highly publicized competition.“, Oba, *To Fight*, S. 234.

604 Ebd.

605 Bälz, Erwin Toku, Wunschzettel, BArch R 64-IV / 159, fol. 61. Schon im Februar 1940 hatte Bälz bei der Diskussion über die Auswahl Curt Oertels als Operateur darauf hingewiesen, dass die Vernachlässigung des Tons bei Kulturfilmen generell ein Problem sei. Er, Bälz, habe allerdings „den Ehrgeiz, daß in diesem Fall der Sprachliche [sic] Teil richtig ‚gestaltet‘ wird! [...] Denn unsere Kulturfilme leiden daran, daß man bei dem Ton-Film, [sic] den Ton als Ausdrucksmittel übersieht“, Bälz, Erwin Toku, Brief an Karl Zahl, 25.02.1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 360 verso. Die Hervorhebungen wurden aus der Quelle übernommen.

kum. Ähnlich verhält es sich bei dem dritten großen Filmprojekt von Erwin Toku Bälz, *Nishizumi sensha chō den*.

3.4.3 *Nishizumi sensha chō den* (Vorwärts, vorwärts)

Nishizumi sensha chō den (Panzerführer Nishizumi oder auch im Englischen *The Legend of Tank Commander Nishizumi* bzw. *The Story of Tank Commander Nishizumi*), wurde von Erwin Toku Bälz unter dem Titel *Vorwärts, vorwärts* für den deutschen Markt bearbeitet. Wie bei *Nihon seishin* und *Nippons wilde Adler* wurde bis heute in der Forschung versäumt, sich intensiv mit diesem Projekt zu beschäftigen.⁶⁰⁶ Allerdings ist die Quellenlage für dieses Projekt noch schwieriger als bei den anderen, bereits besprochenen Filmvorhaben.⁶⁰⁷ Weder in den Unterlagen der DJG noch im Nachlass von Erwin Toku Bälz lassen sich konkrete Produktionsnotizen, Drehbücher oder Ähnliches finden, mit deren Hilfe eine Rekonstruktion von *Vorwärts, vorwärts* möglich wäre. Dennoch ist sicher davon auszugehen, dass Bälz' Bearbeitung von *Nishizumi*, anders als von Salomon angenommen,⁶⁰⁸ über das bloße Einfügen von Untertiteln hinausging. Dies lässt sich mit Aussagen von Bälz selbst belegen: „Wegen der grossen Schwierigkeiten der Bearbeitung – ich muss den Film vollkommen ummontieren, hinten nach vorne bringen und umgekehrt, usw. – benötige ich mehr als 2 Monate nur für diese Arbeit.“⁶⁰⁹

Interessant sind die Umstände der Bearbeitung, denn sie zeigen, wie eng die drei großen Filmprojekte *Nippons wilde Adler*, *Nihon seishin* und *Vorwärts, vorwärts* miteinander verwoben waren. Am 20. März 1941 verfasste Erwin Toku Bälz einen Brief an die DJG, um über seine Fortschritte als deutscher Filmgesandter zu berichten:

„Im Allgemeinen kann ich mich über das Entgegenkommen [von japanischer Seite] nicht beklagen. Und das Budget für meinen Film ist auch erweitert worden. Leider ist mir nicht bekannt, in welchem Umfange. [...] Durch ein Entgegenkommen meinerseits

606 Hack erwähnt den Film neben *Nippons wilde Adler* und *Die Seele Japans* nicht, Hack, Die Aktivitäten, S. 260.

607 Für die Produktion von *Sampei's Tod* ist die Quellenlage noch problematischer. Bis auf einige kurze Erwähnungen in Bälz' Briefen finden sich keinerlei Unterlagen mehr darüber. Gleiches gilt für das angeblich von ihm verfasste Drehbuch für die deutsch-japanische Koproduktion, die nach seiner Rückkehr nach Deutschland in Angriff genommen werden sollte.

608 Salomon nennt als Einziger eine Exportversion von *Nishizumi sensha chō den*, die für den deutschen Markt von Bälz mit Untertiteln versehen worden sei, Salomon, Views, S. 297.

609 Bälz, Erwin Toku, Brief an Richard Foerster, 05.06.1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 34

gegenüber der Shochiku AG, die [...] einen großen Teil meines Kulturfilms herstellt, hat sich diese bereit erklärt, mir beider [sic] Kostenabrechnung weitgehendst entgegenzukommen. Die Shochiku besitzt nämlich einen Kriegsfilm wie die TOHO FILM AG. Nun möchte sie unbedingt, dass ich diesen Film zu einer Deutschen [sic] Fassung bearbeite, ähnlich wie den Fliegerfilm. Leider ist er für uns Deutsche kaum geeignet, selbst nach einer Bearbeitung. Aber ich muss diese Arbeit auf mich nehmen, damit ich auf der anderen Seite das Entgegenkommen der Gesellschaft erhalte.“⁶¹⁰

Dies zeigt einen Zusammenhang der beiden Projekte außerhalb ihres propagandistischen Zwecks: Bälz stimmte der Bearbeitung von *Nishizumi* zu, um die Arbeit an *Nihon seishin* sicherzustellen bzw. zu erleichtern. Diese Bitte signalisiert außerdem die Zufriedenheit Japans mit Bälz' Arbeit an *Nippons wilde Adler* und das Interesse daran, den Erfolg dieser Bearbeitung zu wiederholen und die Filmbeziehungen zwischen Deutschland und Japan weiter zu vertiefen. Eine kurze Meldung in der *Manchuria Daily News* bestätigt dies: „At the request of the Japanese war minister, Herr Erwin Toku Baelz, who as a representative of German film interests has gone to Japan, will arrange a German version of the Japanese film ‚Armoured Corps Commander Nishizumi.‘“⁶¹¹

Dass *Nishizumi* als Geschenk für den Propagandaminister Joseph Goebbels gedacht war, stellt den Film beinahe auf dieselbe Stufe wie *Nippons wilde Adler*: Auch hier sollte der Film als Geschenk, als Gegenstand an sich, die Wertschätzung zwischen den beiden Ländern symbolisieren. Folglich darf dieses Projekt der deutschen Bearbeitung trotz der schwierigen Quellsituation nicht vernachlässigt werden. Die vorliegende Arbeit vertritt die These, dass die genauere Analyse von Bälz' Arbeitsweise in *Nippons wilde Adler* und *Nihon seishin* auch Rückschlüsse auf *Vorwärts*, *vorwärts* zulässt. Lediglich über die konkrete inhaltliche Gestaltung – wie viel wurde insgesamt gekürzt, welche Szenen wurden geschnitten oder ummontiert, wurde gar wie im Falle von *Moyuru ōzora* nachträglich Musik hinzugefügt oder weggelassen – lassen sich keine Aussagen mehr treffen. Das japanische Original allerdings ist erhalten und wie *Moyuru ōzora* noch auf DVD erhältlich.⁶¹²

610 Bälz, Erwin Toku, Brief an Richard Foerster, 20. 03. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 41 verso.

611 German version of japanese war film to be made shortly, in: The Manchuria Daily News, 30. 03. 1941. Der Artikel erwähnt des Weiteren den japanischen Film *Friends (Tomodachi)*, den Bälz schon in eine deutsche Version umgearbeitet habe. In einem weiteren Artikel vom 14. Februar 1941 wird dieser Film ebenfalls aufgezählt: Bälz habe ihn bereits fertiggestellt für eine allgemeine Verteilung bzw. Aufführung durch das RMVP, Films To Be Presented. Hitler, Mussolini to get Japanese Motion Picture, Burning Sky, in: The Japan Times & Advertiser, 18. 02. 1941, S. 2. Von deutscher Seite aus fehlt jeglicher Hinweis auf dieses Projekt.

612 2015 wurde der Film von der Shōchiku im Rahmen einer DVD-Collection veröffentlicht: Yoshimura, Kōzaburō, *Nishizumi sensha chō den*, DB-0837 [Panzerführer Nishizumi], 1940. (2015).

Damit lässt sich die wichtigste Frage, die es im Rahmen dieser Arbeit zu untersuchen gilt, beantworten: Warum ausgerechnet dieser Film? Welche Aspekte waren von japanischer Seite für den deutschen Bündnispartner wichtig?

3.4.3.1 Die Entscheidung für *Nishizumi sensha chō den*

Obwohl Hinweise auf eine deutsche Adaption von *Nishizumi* weitgehend fehlen, wird das japanische Original in der englischsprachigen Forschungsliteratur häufiger besprochen.⁶¹³ „Despite the occasional laps into self-extolling propaganda, the *Legend of Tank Commander Nishizumi* remains today one of the most artistically successful, and even likable, war films of the entire Fifteen Years' War era.“⁶¹⁴ Einzuordnen ist er in das Genre der *gunshin mono*-Filme, die auf dem Leben eines tatsächlich existierenden Soldaten basierten und seinen Heldentod als Höhepunkt der Handlung darstellten. Charakteristisch ist die Darstellung der Hauptprotagonisten als *gunshin*, als Kriegsgott, mit Betonung ihrer inspirierenden Qualitäten.⁶¹⁵ Richie betrachtet *Nishizumi* als Paradebeispiel für dieses Film-Genre:

„It was based upon the life of an actual soldier, a man who had received one of the Japanese government's highest posthumous honors, being designated a *gunshin*, or 'military god'. And, indeed, the young officer is godlike in his military devotion to both his country and his men.“⁶¹⁶

Der Protagonist Nishizumi ist im Besitz aller militärischen Tugenden. Eigenschaften wie physische Stärke, technische Fähigkeiten, die Bereitschaft, sich jederzeit aufzuopfern, und ein herausragendes Talent als militärischer Anführer müssen von ihm nicht erst mühevoll im Laufe der Filmhandlung erlernt werden, er besitzt sie von Anfang an.⁶¹⁷ Dies ist ein zentraler Punkt, der *Nishizumi sensha chō den* von *Moyuru ōzora* unterscheidet: Zwar wird mit Hauptmann Yamamoto ebenfalls eine Führungsperson als wichtiger Protagonist etabliert, im Fokus stehen darüber hinaus allerdings die jungen Flugschüler,

613 Beispiele sind hier Bare Buehrer, *Beverley, Japanese Films. A Filmography and Commentary, 1921–1989*, London 1990, Salomon, *Views*; Richie, *A hundred years*; Davis, *Picturing Japaneseness*; High, *The Imperial Screen*.

614 High, *The Imperial Screen*, S. 215. High bezeichnet *Nishizumi* als eines der letzten humanistischen Kriegsdramen, ebd., S. 211.

615 Salomon, *Views*, S. 256.

616 Richie, *A hundred years*, S. 100.

617 Salomon, *Views*, S. 256

die auf ihrem Werdegang zum Helden von der Ausbildung bis hin zum Einsatz an der Front begleitet werden. Nishizumi dagegen hat sich bereits als Soldat bewiesen, wo und wann er seine Fähigkeiten erlernt hat, wird nicht thematisiert.

Der historische Nishizumi Kojirō war am 17. Mai 1938 an der chinesischen Front gefallen.⁶¹⁸ 1939 begannen die Vorbereitungen für die Verfilmung seiner Geschichte von der Firma Shōchiku.⁶¹⁹ Als Regisseur wurde Yoshimura Kōzaburō ausgewählt,⁶²⁰ der sich intensiv auf seine Aufgabe vorbereitete: Er beschäftigte sich, wie bereits kurz erwähnt, an einer Ausbildungsstätte mit der Steuerung von Panzern und reiste sieben Tage durch das Gebiet, in dem der echte Nishizumi kämpfte und starb.⁶²¹ Hier zeigen sich bereits erste Parallelen zu *Moyuru ōzora*. Auch dort war der dokumentarische Anspruch von höchster Bedeutung, das ‚reale‘ Leben der Soldaten an der Front sollte so genau wie möglich dargestellt werden. Der Unterschied zwischen beiden Produktionen liegt in der Umsetzung. Anders als bei *Moyuru ōzora*, bei dem laut Bälz’ Worten anhand einer Gruppe junger, fiktiver Piloten exemplarisch die Geschehnisse an der Front aufgezeigt werden sollten, konzentrierte sich *Nishizumi* vorwiegend auf einen einzelnen Charakter und ba-

618 Kume, Gen’ichi, *Shōwa no gunshin Nishizumi sensha chō den*. [Gott der Armee Panzerführer Nishizumi], Tōkyō 1939, ohne S.

619 Mit diesem Film orientierte sich Shōchiku das einzige Mal mit so einem teuren Filmprojekt an der offiziellen Staatspolitik, Salomon, Views, S. 139. Das Drehbuch wurde von Noda Kōgo geschrieben. Der bei Noda noch stärker vorhandene Rassismus gegenüber den Chinesen, die als Feiglinge mit mangelndem Kampfgeist dargestellt wurden, wurde vom Regisseur in der fertigen Filmfassung reduziert, High, *The Imperial Screen*, S. 212. Dies veränderte den Film zu seinem Vorteil: „Yoshimura’s decision to portray the Chinese as essentially worthy adversaries, with a degree of valor, gives his battle scenes a majesty and pathos missing from most other Japanese combat pictures.“, ebd., S. 215. Zuvor verfasste Kikuchi Kan eine literarische Vorlage, die als Fortsetzungsroman unter dem Titel *Story of the Showa Era Military Deity, Tank Commander Nishizumi (Showa no gunshin Nishizumi sensha chō-den)*, der zwischen März und August 1939 in den Zeitungen *Ōsaka Mainichi* und *Tokyo Nichinichi* veröffentlicht wurde. Im September desselben Jahres erschien die Erzählung schließlich als Buch, Salomon, Views, S. 139. Im Mai 1939 wurde des Weiteren ein illustriertes Kinderbuch über das Leben Nishizumis veröffentlicht. Interessant ist ein darin abgedrucktes Foto des realen Nishizumi Kojirō mit dem Hinweis, dass er zwei Monate nach der Aufnahme den Heldentod gestorben sei. Wie aus dem Inhaltsverzeichnis des Buchs bereits ersichtlich wird, geht es jedoch nicht nur um den Kampf an der chinesischen Front, sondern auch um Nishizumis Kindheit: seine Erziehung, seine Schulzeit, seine Ausbildung zum Soldaten etc., Kume, *Shōwa no gunshin*, ohne S.

620 Biografische Informationen zu Yoshimura inklusive einer Filmografie finden sich bei Jacoby/Richie, *A Critical*, S. 365–370. Interessanterweise war nur ein Jahr zuvor ein Film dieses Regisseurs als zu westlich bzw. zu individualistisch kritisiert worden. High zufolge ist auch in Nishizumis Darstellung eine ähnliche Tendenz feststellbar: „We see a similar self-expressiveness in the figure of Nishizumi. There is something intellectual and dandyish about the tank commander’s manner of speaking and dressing, even in his pensively held cigarette. [His] own physical features contrast sharply with those of the men around him. He seems vaguely alien, un-Japanese.“, High, *The Imperial Screen*, S. 213.

621 High, *The Imperial Screen*, S. 211–212.

sierte darüber hinaus auf einer wahren Geschichte.⁶²² Gemeinsam ist beiden Filmen dagegen wieder die Unterstützung des Heeresministeriums⁶²³ und die Auszeichnung mit dem Feature Film Award. In beiden Fällen lautete die Begründung für die Verleihung des Preises: „Outstanding military film, conveying deep emotions.“⁶²⁴ *Nishizumi* wurde nach seiner Veröffentlichung am 29. November 1940 sowohl von offiziellen Stellen als auch von Publikum und Filmkritikern sehr positiv aufgenommen.⁶²⁵ Die menschlichen Schwächen der Soldaten sorgen für humoristische Momente,⁶²⁶ ähnlich wie die Eskapaden der jungen Flugschüler in *Moyuru ōzora*. Aufgrund seiner vorgeblich überzeugenden Darstellung der japanischen Soldaten in China und der Stärke der japanischen Truppen wurde er sogar für die Vorführung an Schulen empfohlen.⁶²⁷ Der Film bot also ein vielschichtiges, rundum positives Bild des japanischen Militärs und seiner Soldaten und eignete sich aus japanischer Sicht hervorragend für den deutschen Bündnispartner. Was die Bearbeitung betrifft, so lassen sich, wie bereits ausgeführt, nur bedingt Aussagen darüber treffen, was Bälz im Detail veränderte. Allerdings ähnelt der Film in einigen Punkten, was Struktur, Aufbau und musikalische Gestaltung angeht, sehr *Moyuru ōzora*, sodass gewisse Rückschlüsse daraus gezogen werden können.

3.4.3.2 Gestaltung und Aufbau – Möglichkeiten für *Vorwärts, vorwärts*

Zunächst soll es in aller Kürze um den Inhalt des Films gehen.⁶²⁸ Nishizumi Kojirō, Leutnant einer Panzertruppe, ist an der chinesischen Front im Einsatz. Seine Kameraden respektieren ihn nicht nur wegen seiner Tapferkeit und seiner militärischen Leistungen,

622 High betont in diesem Kontext, dass *Nishizumi* sich durch die Konzentration auf eine einzelne Person auch von anderen Filmen dokumentarischen Charakters unterschied, ebd., S. 211. Die Konzentration auf einen Helden hatte auch einen Grund: „Within the confines of a eulogistic national policy film, it was necessary to endow such strongly individualistic characters with thoughts and attitudes closely conforming to the militarist ideology. Nishizumi is therefore made the embodiment of the old-fashioned martial virtues: He is stalwart, modest, and severe with himself, yet kindly toward his men. He believes in the war effort, as both a national necessity and as an opportunity to purify his own spirit and those of his men.“, ebd., S. 213.

623 Salomon, *Views*, S. 297.

624 Ebd., S. 217.

625 Die Zeitschrift *Kinema Junpō* listete den Film 1940 auf Platz 2 der zehn besten Filme, ebd., S. 139.

626 High, *The Imperial Screen*, S. 212. Gleichzeitig weist High auf die Problematik hin, falls man den Film ohne Einschränkung als Beispiel für kinematografischen Humanismus verwenden wolle, ebd., S. 212.

627 Salomon, *Views*, S. 192.

628 Eine sehr detaillierte und gute Inhaltsangabe findet sich bei Harald Salomon, an der sich die vorliegende Arbeit orientiert, ebd., S. 298–300.

sondern auch wegen seiner vielfältigen Kenntnisse selbst in alltäglichen Bereichen, wie z. B. dem Kochen oder der Pflege der Ausrüstung. Der Film porträtiert ihn als bescheidenen, sich um seine Kameraden sorgenden Menschen. So verweigert er beispielsweise dem jüngsten Truppenmitglied die Erfüllung von dessen Wunsch, direkt an der Front kämpfen zu dürfen. Als dieser junge Soldat beim nächsten Feindbeschuss dennoch tödlich verletzt wird, hält Nishizumi ihn in den Armen. Kurze Zeit später wird der Kommandant der Panzertruppe verletzt. Nishizumi erhält den Befehl, die Truppe ab jetzt zu führen. Beim nächsten Kampfeinsatz wird er selbst am Bein verwundet, führt den Angriff aber trotz allem weiter persönlich an und ruht nicht, bis nach erfolgreichem Abschluss der Mission eine Gruppe vermisster Soldaten unversehrt zurückkehrt. Obwohl er anschließend eine Zeit lang auf Krücken angewiesen ist, ignoriert Nishizumi den ärztlichen Rat, sich zur Genesung in ein Lazarett zurückzuziehen, und bleibt auf seinem Posten. Einige Zeit später findet die Panzertruppe im tiefsten Winter eine verletzte chinesische Frau mit einem neugeborenen Baby. Fürsorglich kümmern sich die Soldaten um die beiden, soweit es ihnen möglich ist. Nishizumi beherrscht sogar die chinesische Sprache und ist in der Lage, die Frau etwas zu beruhigen. Am nächsten Morgen muss die Panzertruppe jedoch feststellen, dass die Frau heimlich von ihrem Ehemann abgeholt wurde und sie ihr Kind zum Sterben zurückgelassen hat. Nishizumi beschwichtigt seine aufgebrachten Männer und gibt Anweisung, das Baby zu begraben.⁶²⁹ Im Mai 1938 beginnt für Nishizumi das letzte Gefecht. Er wird von einem chinesischen Soldaten, der sich totgestellt hatte, bei der Wasserstandsprüfung eines Flusses aus dem Hinterhalt schwer verwundet. Seine Kameraden eilen ihm sofort zu Hilfe, aber er weist sie an, stattdessen den Fluss zu überqueren und zu kämpfen. Trotz medizinischer Versorgung ist Nishizumi nicht mehr zu retten. Er stirbt umgeben von seinen Männern. Seine sterblichen Überreste werden zunächst mit Flaggen bedeckt und später verbrannt. Seine Asche begleitet die Truppe im Panzer mit der Nummer 456, sodass er auch noch im Tod an der Seite seiner Kameraden bleibt.

Der Film beginnt mit einem Prolog des Regisseurs darüber, was er mit dieser Verfilmung erreichen wollte, nämlich die Darstellung der Wahrheit über den chinesisch-japanischen Panzerkrieg seit 1931, der Bedeutung der Panzer für den Kampfeinsatz sowie die getreue Abbildung der Seele eines japanischen Soldaten.⁶³⁰ Somit wird hier schon deutlich, dass es nicht nur um den Menschen, sondern auch um den überragenden technischen Fortschritt der japanischen Armee gehen wird. Der Zuschauer liest diese Worte noch in völliger Stille (Dauer ca. 15 Sekunden). Dann beginnt die musikalisch unterlegte

629 Bei dieser Szene handelt es sich um einen Überrest der rassistischen Tendenz des Original-Drehbuchs von Noda, High, *The Imperial Screen*, S. 215.

630 Yoshimura, *Nishizumi sensha chō den*, DB-0837, 00:00:20.

Ouvertüre des Films, die sich in Teil A und B gliedern lässt.⁶³¹ In Teil A (Dauer ca. 46 Sekunden) wird ein Gedicht von Yoshida Shōin (1830–1859) vertont.⁶³² Der Stil wirkt fast rezitativisch, die Melodie wird von einer männlichen Stimme a cappella geführt, unterbrochen von kurzen instrumentalen Einwüfen. Der Schwerpunkt liegt also eindeutig auf dem Text und weniger auf der Musik. Dies korrespondiert mit dem Inhalt des Gedichts, das die Ehre der Samurai thematisiert, die im Leben wie im Tod der Schild ihres Herrn sind. Der Übergang in Teil B (bei ca. 1 Minute 33 Sekunden), bei dem es sich im Gegensatz zum rezitativischen Stil von Teil A um eine strophische Liedvertonung handelt,⁶³³ erfolgt fließend. Er wird mit einer militärisch anmutenden Fanfare eröffnet, die Melodie ist sehr eingängig und leicht nachzusingen. Untermalt wird sie durchgängig von Holzbläsern und Streichern und erhält dadurch einen leichten und beschwingten Charakter. Der Gesang wird nun nicht mehr solistisch, sondern von einem gemischten Chor vorgetragen. Allerdings ist die Melodieführung rhythmisch immer noch homophon, so dass das Textverständnis gegeben ist. Ein *ritardando* schließlich kündigt das Ende des Liedes und damit auch des Vorspanns an. Auf der Leinwand sind zu den Klängen dieser beiden Teile die Namen der am Film beteiligten Personen zu lesen: Schauspieler, Regisseur, Komponist etc. Im Gegensatz zu *Moyuru ōzora*, bei dem die Ouvertüre außerdem rein instrumental gestaltet war, ist im Hintergrund kein bewölkter Himmel zu sehen, sondern martialisch anmutende Reliefs von Soldaten und Panzern. In beiden Filmen wird also nicht nur musikalisch, sondern auch optisch in die Thematik des Filmes eingeführt.

Ausgehend von seiner Arbeit an *Nippons wilde Adler* ist die Annahme berechtigt, dass Bälz diese ersten Minuten des Films musikalisch beibehielt, sie inhaltlich jedoch dafür nutzte, um einige einführende Informationen über das zu geben, was den deutschen Zuschauer im Verlauf des Films erwartete. Dazu gehören Informationen über die wich-

631 Ebd., 00:00:35–00:02:54. Auch hier liegt keinerlei gedrucktes Notenmaterial vor, so dass alle Analysen rein nach dem Gehör erfolgen.

632 Shōins Gedichte sind vorwiegend durch seine politischen Idealvorstellungen geprägt, Katō, Geschichte, S. 467. Vaterlands- und Tennō-Treue spielen hier eine große Rolle. So vertrat Shōin den Standpunkt „Ehrt den Tennō, vertreibt die Barbaren!“, ebd., S. 468. Ausführliche Informationen über Yoshida Shōin finden sich bei ebd., S. 466–470; Kalden (Hg.), Shōin Yoshida, S. 11–30; Yoshida, Shoin | Portraits of Modern Japanese Historical Figures. URL: <https://www.ndl.go.jp/portrait/e/datas/217.html?cat=66> (25. 07. 2024). Allerdings wurde das Gedicht für den Film leicht abgewandelt. Im Original „Mononofu no homare narikeri, taikun no mitate to narite, Kuchi hatsuru tomo.“, wird im Film ‚taikun‘ (Körper) durch ‚ogimi‘ (Leiche) ersetzt. Das Original wird von Kalden folgendermaßen übersetzt: „Selbst wenn mein Körper auf der Ebene von Musashino verfault, möge meine japanische Seele für immer in Japan bleiben.“, Kalden, Shōin Yoshida, S. 33.

633 Aus den Credits, die im Film zu sehen sind, ist abzulesen, dass es sich hierbei um ein Gedicht von Miyoshi Tatsuji handelt, das von Maeda Tamaki vertont wurde, Yoshimura, Nishizumi sensha chō den, DB-0837, 00:01:34. Es trägt den Titel *Sanka* (Lob).

tigsten am Film beteiligten Personen sowie ein Hinweis, dass dieser Film als Geschenk überreicht worden war und die deutsch-japanische Freundschaft symbolisierte. Da Bälz die Widmung an die gefallenen Soldaten bei *Moyuru ōzora* nicht herauschnitt, sondern ihre musikalisch exponierte Stellung im Gegenteil beibehielt, ist des Weiteren davon auszugehen, dass er die einführenden Worte des Regisseurs von *Nishizumi* ebenfalls im Film beließ. Sie sind schließlich ein wesentlicher Bestandteil dessen, was der Film aussagen sollte und unterstreichen den dokumentarischen Charakter der Produktion. Für *Nippons wilde Adler* war es Bälz selbst, der diese Art von Einleitung zum Verständnis der deutschen Zuschauer einfügte; hier musste er sie lediglich übernehmen und übersetzen. Ebenfalls wahrscheinlich ist, dass er eine Großaufnahme Nishizumis anstelle oder ergänzend zu den Listen des Casts gezeigt hätte, ähnlich den Charakter-Vorstellungen in seinem Fliegerfilm-Projekt. Unklar dagegen bleibt, ob Bälz den Vorspann mit der musikalischen Ouvertüre in derselben Länge beibehielt.

Eröffnet wird die eigentliche Filmhandlung in *Nishizumi* mit einer Kurzbiografie des jungen Panzerführers bis zu dem Zeitpunkt, an dem die Handlung des Films beginnt.⁶³⁴ Über verschiedene Bildeinstellungen hinweg, die das ländliche und idyllische Japan zeigen, wird aus dem Off die Lebensgeschichte Nishizumis erzählt. Dabei ist wichtig, dass sein Vater bereits im Russisch-Japanischen Krieg gekämpft hatte und ihn in der Tradition der Samurai erzog. Nishizumis Grab ist ebenso kurz auf der Leinwand zu sehen wie der Schrein, der zu seinem Gedenken errichtet wurde. Untermalt sind diese Einstellungen im Hintergrund mit dezenter Musik aus Streicher- und Holzbläserklängen, die mit ihrem wiegenden Rhythmus im Dreivierteltakt an eine Pastorale erinnern und so eine idyllische Atmosphäre erzeugen. Der musikalische Charakter ändert sich jedoch, als über Nishizumis militärische Ausbildung berichtet wird:⁶³⁵ Nun dominieren martialische Klänge. Es erfolgt ein Wechsel in den Viervierteltakt, und die Musik steigert sich immer mehr in eine gewisse Dramatik hinein. Mit dem Ausrücken der Panzer werden erstmals auch Geräusche in den Film integriert, ihr Dröhnen überdeckt nach und nach die Musik. Zunehmend sind Soldaten im Kampf zu sehen, Gewehre werden abgefeuert. Ein galoppierender Botenreiter schließlich bildet den Übergang von den dokumentarischen Aufnahmen hin zur Spielfilmhandlung. Sein eiliger Ritt wird durch einen entsprechenden punktierten Rhythmus der Streicher untermalt, bis er schließlich an seinem Ziel mit einem Schrei angeschossen zusammenbricht. Die Musik verstummt, als dem am Boden liegenden Reiter die blutverschmierte Botschaft aus der Hand genommen wird. Die eigentliche Handlung des Films beginnt: In der nächsten Szene wird

634 Ebd., 00:02:55–00:06:28.

635 Ebd., ab 00:04:40.

Nishizumi die Nachricht des Reiters überreicht. Diese Ausführungen illustrieren, wie der Übergang zwischen Dokumentar- und Spielfilmaufnahmen hier mithilfe verschiedener Techniken gestaltet wurde: Zunächst nur dezente Musik und Kommentar des Erzählers aus dem Off, der Inhalt des Textes steht im Fokus. Dann die Hinzufügung von Geräuschen, die Veränderung des pastoralen Charakters in der Musik hin zu martialischen Klängen, der Off-Kommentar wird seltener, die Musik zunehmend von Gewehrfeuer übertönt, die Idylle ist verschwunden. Der Zuschauer wurde gleichsam ins Kriegsgeschehen hineingeführt, mit den wichtigsten Informationen versorgt und ist nun bereit für die Geschichte von Nishizumi. Die Vermutung liegt nahe, dass Bälz durch entsprechende Inserts sowie Über- / Untertitel dem deutschen Zuschauer vermittelt hätte, dass dieser Abschnitt des Films Kindheit und Erziehung des realen Nishizumi thematisiert. Ebenso wahrscheinlich ist es, dass er den Off-Kommentar beibehalten und untertitelt hätte. Der biografische Hintergrund Nishizumis ist für diesen Film grundlegend und musste daher auch dem deutschen Publikum zugänglich gemacht werden. Schließlich handelte es sich vorgeblich nicht um Fiktion, sondern um eine reale Geschichte. Dieser Umstand war von elementarer Bedeutung.

Im Laufe des Films wird der Off-Kommentar immer wieder eingesetzt, um über Ort und Zeit der Handlung zu informieren.⁶³⁶ Dies ist ein großer Unterschied zu *Moyuru ōzora*, der zwar ebenfalls verschiedene Erlebnisse der Flugschüler bzw. späteren Piloten aneinanderreicht, diese jedoch nur durch Überblenden voneinander trennt. Der Einsatz eines gesprochenen Off-Kommentars bei *Nishizumi* verstärkt im Gegensatz dazu den dokumentarischen Charakter um ein Vielfaches. Die Annahme liegt nahe, dass Bälz ihn auch an diesen Stellen beibehielt und untertitelte. Ohne Off-Kommentar wäre es gerade für den deutschen Zuschauer schwierig gewesen, den Zeit- und Ortswechseln innerhalb der Handlung zu folgen.

Beiden Filmen gemeinsam ist die wichtige Rolle der diegetischen Musikuntermalung in Form von Liedern. Wie zuvor in dieser Arbeit beschrieben, singen die Schüler in *Moyuru ōzora / Nippons wilde Adler* nicht nur gemeinsam z. B. beim Wäschewaschen, sondern das Volkslied *Kokyō no sora* wird leitmotivisch mit dem Schicksal Satōs verknüpft. Im Film *Nishizumi sensha chō den* wird dagegen nur einmal innerhalb der Handlung gesungen, anlässlich eines gemeinsamen Essens.⁶³⁷ Die Soldaten haben sich stehend um einen langen Tisch versammelt. Zu den Klängen einer Mundharmonika wird eine Schale Wasser von Hand zu Hand weitergereicht, von der Kamera im Detail verfolgt, bis die Schale ihren Platz erreicht hat. Die Kamera gleitet nach oben und es wird

⁶³⁶ Ein Beispiel hierfür ist ebd., ab 00:41:21.

⁶³⁷ Ebd., 00:23:05–00:24:58.

deutlich, dass es sich um diegetische Musik handelt: Der Soldat, der die Mundharmonika spielt, ist nun zentral im Bild. Daraufhin beginnt die Truppe gemeinsam, das Lied *Sensha sentō* (*Panzergefecht*) zu singen. Manche Männer stehen dabei eher steif an Ort und Stelle, andere wiegen sich im Rhythmus, der eine oder andere schwingt seine Tasse, seinen Löffel oder Ähnliches im Takt. Ihre Blicke sind dabei konsequent geradeaus gerichtet, auch wenn bei dem einen oder anderen ein leichtes Lächeln um die Mundwinkel spielt. Besonders ist hier die bildliche und klangliche Gestaltung der Szene. Jeweils ein Soldat steht im Zentrum des Bildes, zwar umringt von seinen Kameraden, aber deutlich im Fokus. Seine Stimme ist es dann auch, die im Chor deutlicher zu hören ist. Diese Bildfolge beginnt und endet mit Nishizumi. Er ist der Einzige, der zweimal gezeigt wird und daher eine hervorgehobene Stellung hat. Gleichzeitig verschmilzt er auf diese Art mit seinen Kameraden. Obwohl er zu dem Zeitpunkt bereits befördert worden ist, steht er ohne jegliche Rangordnung mitten unter ihnen⁶³⁸ und singt mit ihnen gemeinsam. Besonders ist an dieser Szene jedoch noch eine andere Tatsache: Der Text des Liedes wurde von dem historischen Nishizumi selbst gedichtet und anlässlich dieses Films extra vertont.⁶³⁹ Es besteht insgesamt aus 15 Strophen. Davon sind die ersten zwei vollständig zu hören, von der dritten nur die ersten paar Worte. Ausgehend von Nishizumi erstirbt der Gesang. Sein Blick scheint plötzlich von etwas abgelenkt zu werden. Es wird still um den Tisch herum, auch die Mundharmonika verstummt. Nishizumi hebt den Arm zum militärischen Salut, als ein Trauerzug an den eben noch fröhlich singenden Soldaten vorbeizieht. Auf mehreren Tragen ruhen bedeckte Körper. Interessanterweise wird eine Variation der Melodie des eben noch fröhlich vorgetragenen Liedes instrumental und non-diegetisch wieder aufgegriffen, nun deutlich langsamer. Die Bedeutung des Liedes verändert sich: Wie *Kokyō no sora* zuvor wird es nun zum Trauermarsch für die Gefallenen. Treffenderweise erstirbt das gesungene Lied genau mit den Worten „zu früh“ (*hayasugite*). Auch hier ist in weitestem Sinne von einer Art Leitmotivik auszugehen. Der Text handelt vom Mut der Soldaten, die als Gemeinschaft fröhlich zusammenstehen und singen. Durch die Verschiebung der Melodie in den instrumentalen, non-diegetischen Bereich und die leichte Verfremdung – anderer Klang durch die Verwendung dunkler Blechbläser, langsames Tempo, Variation der Melodieführung – wird es nun zum Trauermarsch umgeformt und verdeutlicht das Ende des Wegs, der auch die noch

638 Zwar ist er am Kopfende der Tafel platziert, wird andererseits jedoch vollständig von seinen Kameraden umringt. Aus europäischer Perspektive verschmelzen in dieser Szene Führertum und Kameradschaft miteinander.

639 Yoshimura, Nishizumi *sensha chō den*, DB-0837, 00:01:34. Über Aufnahmen dieser Vertonung von *Sensha sentō* liegen keinerlei Informationen vor. Es scheint also im Unterschied zu dem Lied *Moyuru ōzora* keine Vermarktung stattgefunden zu haben.

lebenden Soldaten erwartet. Insbesondere im Fall von Nishizumi weiß der Zuschauer, dass dies auch sein Schicksal sein wird. Sein Lied ist also ein Vorausgriff auf das, was noch kommt, und eine Erinnerung an das, was bereits geschehen ist. Die zwei Seiten des Krieges, die in *Nishizumi* wie auch *Moyuru ōzora* dargestellt werden sollten, echte Gemeinschaft und Kameradschaft unter den Soldaten, aber auch die Trennung durch den Tod, vereinigen sich in dieser Szene.

Unter Berücksichtigung des Umstands, dass Bälz die leitmotivische Bedeutung von *Kokyō no sora* nicht nur beibehielt, sondern durch den engeren Bezug auf Satō noch etwas verstärkte, ist es mehr als wahrscheinlich, dass er auch das Lied *Sensha sentō* in der deutschen Adaption bewahrte und den Text außerdem für die deutschen Zuschauer untertitelte. Bezieht man auch *Nihon seishin* in die Analyse mit ein, wird das sogar noch einmal wahrscheinlicher. In dieser Szene zeigen sich zwei der von Bälz so sorgsam herausgearbeiteten Aspekte des *Yamato damashii*: Erstens die ‚heroische Seele‘, die sich u. a. in Treue und Pflichterfüllung gegenüber Kaiser und Vaterland manifestiert. Nishizumi und seine Kameraden zeigen keinerlei Anzeichen von Unruhe oder Angst, auch nicht von Trauer, lediglich Respekt und Achtung gegenüber den Toten. Zweitens die ‚lyrische, zarte Seele‘, denn es ist Nishizumi selbst, ein Soldat, der die gesungenen Zeilen gedichtet hat. Davon wiederum ausgehend ist anzunehmen, dass Bälz diesen Aspekt durch eine entsprechende Erläuterung auch dem deutschen Publikum zugänglich machte.

Von besonderem Interesse für die vorliegende Arbeit ist Nishizumis Sterbeszene.⁶⁴⁰ Sie ist völlig anders gestaltet als Yukimotos Tod in *Moyuru ōzora* und *Nippons wilde Adler*. Yukimoto ist sich nicht nur bewusst, dass er sterben wird, sondern sogar dankbar dafür, den Opfertod für den Kaiser gefunden zu haben. Er nutzt seine letzten Minuten dazu, sich von seinen Kameraden zu verabschieden (seiner militärischen Familie), seine Angelegenheiten zu regeln (auch bzgl. seiner Mutter, seiner leiblichen Familie) und um zuletzt, als Klimax, den Kaiserlichen Erlass für die Soldaten zu zitieren und mit einem „Banzai“ auf den Lippen zu sterben. Anders dagegen gestaltet sich die Situation bei Nishizumi. Gemeinsam ist beiden Szenen lediglich, dass der junge Kommandant der Panzertruppe, umringt von seinen Kameraden, von einem Arzt behandelt wird. Dieser kann nichts mehr für ihn tun, thematisiert dies aber ihm gegenüber nicht. Nishizumi auf der anderen Seite scheint sich der Schwere seiner Verwundung nicht bewusst zu sein. Nach seinem Erwachen aus der Ohnmacht entwickelt sich folgender kurzer Dialog zwischen den Beiden:

640 Yoshimura, *Nishizumi sensha chō den*, DB-0837, 01:47:48– 01:53:49.

Nishizumi: „Es tut mir leid, dass Sie es diesmal nicht mit jungen Mädchen, sondern mit mir zu tun haben.“

Militärarzt Morita: „Haha. Solange es Ihnen gut geht, ist es in Ordnung.“

Nishizumi: „Natürlich geht es mir gut. Ich sterbe nicht an solchen Kleinigkeiten.“

Militärarzt Morita: „Genau. Sie sollen noch weiterarbeiten.“

Nishizumi: „Ja, das will ich. Ich habe noch sehr viel zu tun.“⁶⁴¹

Im Unterschied zu Yukimoto sieht Nishizumi seine Aufgabe, an der Front für Japan und den Kaiser zu kämpfen, als noch nicht beendet an. Der Fokus liegt in dieser Szene also weniger auf dem Heldentod und dem Opfer, sondern vielmehr darauf, sein Leben in den Dienst Japans zu stellen. Nachdem sich der Arzt verabschiedet hat – dieser hat außerhalb der Hörweite Nishizumis seinen Kameraden noch den Ernst der Lage verdeutlicht –, wird deutlich, wie stark in dieser Szene das Leben dem Tod übergeordnet ist. Nishizumi beruhigt zwar seine Kameraden dahingehend, dass sie auch ohne ihn zurechtkommen werden, verdrängt jedoch im selben Atemzug erneut die Schwere seiner Verwundung:

„Was habt ihr denn? Ihr seid alle so komisch. Keine Sorge, ich werde noch nicht sterben. [...] Ihr alle drei werdet noch hervorragendere Soldaten. [...] Haha, es klingt wie ein Testament. Also, lasst mich auf den Panzer. Rüstet mich aus. Ich sterbe noch nicht. Ich werde leben. Ich werde leben [...] und überall hin. Nishizumi wird nie sterben.“⁶⁴²

Dies sind die letzten Worte, die der Zuschauer von Nishizumi hört: Er heißt den Heldentod nicht nur zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht willkommen, sondern lehnt ihn völlig ab, erachtet sein Leben als wertvoller für den Kaiser als sein Sterben. Möglicherweise war dies der Grund, weswegen Bälz den Film für die deutschen Zuschauer als ungeeignet erachtete. Obwohl auch in *Nippons wilde Adler* und *Nihon seishin* ein sinnloser Tod als wertlos und nicht erstrebenswert betrachtet wird, steht trotz allem doch die Bereitschaft, sich in Treue gegenüber Kaiser und Vaterland jederzeit zu opfern, im Fokus der Handlung. Bälz betonte immer wieder, dass er gerade in *Nippons wilde Adler* den Opfergedanken thematisieren wollte. Yukimotos Heldentod ist dementsprechend sowohl in *Moyuru ōzora* als auch in *Nippons wilde Adler* als Höhepunkt inszeniert. In *Nishizumi* dagegen bleibt zunächst sogar offen, ob der junge Kommandant tatsächlich gestorben ist. Als die

641 Da sich auf der DVD von *Nishizumi sensha chō den* keine Untertitel befinden, wurde der Dialog nach dem Gehör übersetzt, Yoshimura, *Nishizumi sensha chō den*, DB-0837, 01:47:45–01:50:05.

642 Eigene Übersetzung, ebd., 01:51:54–01:53:49. Bei seinen letzten Worten ist er in einer Nahaufnahme von oben herab zu sehen, so dass er den Zuschauer direkt anzublicken scheint, was die Intensität dieser Aussage verstärkt.

Szene endet, ist Nishizumi noch am Leben. Der Zuschauer wurde jedoch auf der musikalischen Ebene bereits auf die Schwere seiner Verwundung vorbereitet: Unmittelbar zu Beginn der Szene ist eine instrumentale Version der Gedichtvertonung von Yoshida Shōin aus der Ouvertüre zu hören. Durch die Verlagerung der Melodie in die tiefen Streicher (vorwiegend Cello) erhält das Stück einen schweren, getragenen Charakter, sodass die Bedeutung des Gedichtes, die Treue bis in den Tod, auch ohne die Gesangsstimme deutlich in den Vordergrund gerückt wird. Folglich wird der Heldentod hier nur musikalisch auf der non-diegetischen Ebene der Filmmusik, nicht aber bildlich und verbal thematisiert. Wie Bälz dies in der deutschen Adaption umsetzte, ist eine Frage, die an dieser Stelle leider nicht endgültig beantwortet werden kann. Eine Möglichkeit, Nishizumi den Heldentod ähnlich wie Yukimoto annehmen zu lassen, wäre auch hier eine verfremdete Übersetzung in den Untertiteln gewesen, wie sie auch am Ende von *Nippons wilde Adler* auftritt. Eine andere Variante, den Opfertedanken zu betonen, wäre, die instrumentale Filmmusik durch eine Wiederholung der vokalen Vertonung des Gedichts zu ersetzen und dieses zu untiteln. Dass beides durchführbare Optionen waren, zeigt die Bearbeitung von *Moyuru ōzora*.

Nishizumis Tod wird im weiteren Verlauf des Films erst in einer späteren Szene visualisiert, wenn sein Körper zurück ins Lager getragen wird.⁶⁴³ War er es noch, der zuvor seinen gefallenen Kameraden, die ihn nach ihrem Tode passierten, salutierte, so ist es nun sein eigener Körper, dem die letzte Ehre erwiesen wird. Die Prophezeiung, die musikalisch durch das Lied *Sensha sentō* vorbereitet worden war, hat sich nun erfüllt. Die letzten Szenen des Films sind wieder dokumentarischen Charakters. Untermalt von den bereits aus der Ouvertüre bekannten Liedern, rollen die Panzer durch China.⁶⁴⁴ Groß sind die Ziffern 456, die Nummer von Nishizumis Panzer, zu sehen, sowie seine Urne, die von einem seiner Kameraden auf diesem Panzer sitzend getragen wird. Aus dem Off ist wieder die Stimme des Sprechers zu hören, der betont, dass Nishizumis Leiche eins mit der Erde Chinas geworden sei, seine Seele aber immer noch die Kameraden begleite und auch sie ihn tief in ihrem Herzen behielten. Interessanterweise sind die Lieder der Ouvertüre nun in umgekehrter Reihenfolge zu hören – zunächst die Lobeshymne auf Nishizumi, dann die ersten Takte der Vertonung des Gedichts von Yoshida Shōin. Mit Letzterem ist auch die finale Überblende des Films hin zum „Ende“ untermalt. Beide Lieder sind deutlich kürzer und zusammengeschnitten. Durch diese Gestaltung und den Rückgriff auf die Ouvertüre schließt sich der Kreislauf nun auch musikalisch. In Anbetracht des Umstands, dass Bälz das Lied *Moyuru ōzora* am Ende von *Nippons wilde Adler*

643 Yoshimura, Nishizumi sensha chō den, DB–0837, ab 02:00:22. Ähnlich wie bei *Moyuru ōzora* weinen und trauern die Soldaten offen um ihn.

644 Ebd., 02:04:55 bis Ende.

noch einmal erklingen ließ, ist die Annahme berechtigt, dass er auch bei *Nishizumi* zum Schluss des Films noch einmal die beiden Lieder miteinbezog. In welcher Länge, ob genauso zusammengekürzt wie im Original oder möglicherweise ausführlicher, bleibt unklar.

4 Synthese und Fazit

Wie aus den vorhergehenden Kapiteln ersichtlich wurde, ist die Quellenlage für die von Bälz' durchgeführten Filmprojekte unterschiedlich umfangreich. Während für *Nippons wilde Adler* das Ergebnis seiner Arbeit noch vorliegt, existieren für *Nihon seishin* immerhin Produktionsunterlagen und Veröffentlichungen in der Presse, anhand derer sich zumindest teilweise eine Rekonstruktion durchführen und die von Bälz angestrebte filmische Präsentation Japans nachvollziehen lässt. Anders ist die Situation bei *Nishizumi*. Hier existieren lediglich verschiedene kurze Erwähnungen in den Quellen und das japanische Original. Dennoch ist es möglich und sogar notwendig, diesen Film in die Analyse miteinzubeziehen, um herauszuarbeiten, welches Japanbild dem deutschen Bündnispartner vermittelt werden sollte. Nicht nur sollte dieser Film, wie auch *Nippons wilde Adler*, als offizielles Geschenk überreicht werden, sondern das japanische Original lässt auch Rückschlüsse auf die Gründe zu, warum ausgerechnet dieser Film gemeinsam mit *Moyuru ōzora* für eine deutsche Bearbeitung ausgewählt wurde. Des Weiteren sind unter Hinzuziehung von Bälz' Arbeitsmethoden bei *Nippons wilde Adler* und *Nihon seishin* Rückschlüsse darauf möglich, wie er an die praktische Umsetzung von *Vorwärts, vorwärts* herangegangen wäre und welche Aspekte er vermutlich herausgearbeitet bzw. vernachlässigt hätte. Wie bereits erwähnt, ist die Frage nach dem Warum deutlich entscheidender als die Frage nach dem Wie. Nach welchen Kriterien wurden die beiden japanischen Filme *Moyuru ōzora* und *Nishizumi* für die Bearbeitung ausgewählt? Warum wurde *Nihon seishin* inhaltlich so gestaltet, wie im Verlauf der vorliegenden Arbeit besprochen? Wie sollte das Japanbild konkret aussehen? Wurden die Filmprojekte genutzt, um auf transnationaler Ebene eine möglicherweise faschistische Einheit der Achse zu demonstrieren? Welche Rolle spielte Mandschukuo? Im nun folgenden Kapitel sollen alle im Laufe der Arbeit besprochenen Facetten der deutsch-japanischen Filmbeziehungen – die Koproduktion *Die Tochter des Samurai*, das deutsch-japanische Kino ASIA sowie die von Bälz' durchgeführten Filmprojekte *Nippons wilde Adler*, *Nihon seishin* und *Vorwärts, vorwärts* – zusammengefügt und ausgewertet werden, um diese Fragen beantworten zu können. Dabei steht die Einordnung in den zeitgenössischen Japandiskurs in Deutschland im Mittelpunkt der Betrachtungen.

4.1 Filmauswahl und Initiative für die Filmprojekte

Entscheidend für die Frage nach dem Warum ist die Frage nach der Initiative. Im Falle der beiden deutschen Bearbeitungen zeigt das überlieferte Quellenmaterial, dass das Vorhaben, dem deutschen Bündnispartner japanische Filme als Geschenk zu überreichen, eindeutig von japanischer Seite ausging. Dennoch wurde dem Projekt *Nippons wilde Adler* auch von deutscher Seite eine große Bedeutung beigemessen, zu sehen in den Bemühungen u. a. von Erwin Toku Bälz, den Film nicht unbearbeitet zu überreichen, sondern ihn zunächst für das deutsche Publikum zu überarbeiten. Auch dass er sich anschließend bemühte, eine verfrühte Aufführung von *Nippons wilde Adler* zu verhindern, um den bestmöglichen Eindruck sowohl bei Hitler selbst als auch bei der deutschen Bevölkerung zu gewährleisten, spricht für sich. Ebenfalls nicht vernachlässigt werden darf die große Inszenierung der deutsch-japanischen Freundschaft bei der Premiere des Films und das positive Echo in der Presse. Auch im Falle von *Vorwärts, vorwärts* geht nach aktueller Quellenlage die Initiative für Auswahl und Bearbeitung des Films, um ihn ebenfalls als Geschenk zu übergeben, von Japan aus. Bälz zeigte sich hier deutlich zögerlicher bei der Annahme des Auftrags und war der Ansicht, dass *Nishizumi* sich nicht für das deutsche Publikum eigne. Das Entgegenkommen der Shōchiku bei seinem eigenen Kulturfilmprojekt überzeugte ihn jedoch. Was *Nihon seishin* betrifft, so zeigt die intensive Planungs- und Vorbereitungsphase, die sich anhand der Unterlagen der DJG nachvollziehen lässt, das rege Interesse beider Seiten, dieses Kulturfilmprojekt zu verwirklichen.

Die Situation bei *Die Tochter des Samurai* ist dagegen deutlich komplizierter. Aufgrund der Quellenlage und der teils widersprüchlichen Aussagen von Arnold Fanck und dem Ehepaar Kawakita kann nach wie vor nicht geklärt werden, von wem letztendlich die Initiative ausging: weder, ob es Kawakitas oder Fancks Idee gewesen war, noch, ob die Regierungen überhaupt offiziell an der Produktion beteiligt waren. Der Umstand, dass der Antikominternpakt sich zu der Zeit noch in der Vorbereitungsphase befand und es offiziell noch keine Achse Berlin-Tōkyō gab, darf ebenfalls nicht vernachlässigt werden. Sollten die japanische und die deutsche Regierung tatsächlich an der Produktion von *Die Tochter des Samurai* beteiligt gewesen sein, so könnte dieser Film bereits als inoffizielle Deklaration der möglicherweise faschistischen Einheit Japans und NS-Deutschlands gesehen werden. Interessant ist jedoch, dass der Film zwar in den Medien ausgiebig und positiv besprochen wurde, die Filmarbeit von Erwin Toku Bälz in den 1940er-Jahren aber nicht darauf aufbaute. Obwohl die deutsch-japanische Koproduktion als Beginn der Intensivierung der deutsch-japanischen Filmbeziehungen, insbesondere des Film-austausches, gedacht gewesen war, gibt es keinerlei Bemühungen im Rahmen von Bälz' Arbeit, daran anzuknüpfen. Stattdessen wird Bälz die Entwicklung des neuen Genres

Kulturspielfilm zugesprochen, obwohl Fanck bereits mit diesem Begriff gearbeitet hatte. Darüber hinaus wird *Die Tochter des Samurai* im Wesentlichen nur erwähnt, um zu erläutern, was Fanck falsch gemacht habe und was Bälz nun besser zu lösen gedachte. Wichtiges Beispiel hierfür ist die Ansiedelung der Filmhandlung im modernen Japan, während Bälz eine historische Perspektive wählte, um den ‚wahren‘ *Yamato damashii* zu vermitteln. Fanck habe dies ebenfalls versucht, sei aber daran gescheitert.¹

Was die deutschen Bearbeitungen an sich betrifft, so wurden die formalen Kriterien für die Auswahl von *Nishizumi* und *Moyuru ōzora* in den vorausgehenden Kapiteln bereits angesprochen: Beide Produktionen wurden von staatlicher Seite unterstützt und vom japanischen Erziehungsministerium mit dem Feature Film Award ausgezeichnet.² Darüber hinaus wurde *Moyuru ōzora* mit für die damalige Zeit bahnbrechenden Spezialeffekten gedreht, sodass der Film auch als Repräsentant für die herausragende Leistung und den hohen Standard der japanischen Filmindustrie betrachtet werden konnte. Ein Beispiel hierfür ist das Anbringen von Filmkameras auf den Flugzeugen, um spektakuläre Luftaufnahmen zu drehen. In diesem Kontext ist auch auf die Bestrebungen Kawakitas hinzuweisen, den japanischen Film exportfähig zu machen, was ein maßgebliches Kriterium für seinen Wunsch darstellte, *Die Tochter des Samurai* zu produzieren. Hierbei handelte es sich also auch um ein ökonomisches Interesse von japanischer Seite aus.

Inhaltlich gesehen ist der semi-dokumentarische Anspruch, den *Nishizumi* und *Moyuru ōzora* vertreten, von elementarer Bedeutung. Durch diese vorgeblich realistische Darstellung des japanischen Militärs illustrierten sie dessen Stärke im Luft- und Bodenkampf. So ist in *Moyuru ōzora* modernste japanische Flugzeugtechnik im Einsatz zu sehen, noch verstärkt durch den Kontrast zu den veralteten Doppeldecker-Flugzeugen der Chinesen. Wie bereits erwähnt, trudeln diese nach dem Abschuss mit an Lächerlichkeit grenzenden, jaulenden Geräuschen hilflos dem Erdboden entgegen.³ Ergänzend dazu setzt *Nishizumi* den Fokus auf den Bodenkampf und die Stärke der japanischen Panzergruppen, sodass beide Elemente zusammen sich zu einem Bild der technischen Überlegenheit der japanischen Armee ergänzen. Um dies abzurunden, spielen auch Mentalität und Kampfkraft der japanischen Soldaten eine Rolle, die sich nicht nur, so die Aussagen der Filme, durch ihre hervorragende Ausbildung und Disziplin auszeichnen, sondern auch durch ihren bedingungslosen, familiären Zusammenhalt innerhalb der Truppe, sogar zwischen Vorgesetzten und Untergebenen. Zu sehen ist dies nicht nur im Umgang der jungen Flugschüler untereinander, sondern auch an den Handlungsweisen der Protagonisten Yamamoto und Nishizumi. Beide sind um das Wohlergehen

1 Toku berutsu no nihon seishin, S. 60; Bälz, Erwin Toku, Nichidoku bunka, S. 30.

2 Salomon, Views, S. 217.

3 High, The Imperial Screen, S. 261.

der Soldaten besorgt, die ihnen unterstellt sind. Yamamoto ist bereit, sein eigenes Blut zu geben, um Yukimotos Leben zu retten. Nishizumi möchte den jungen, unerfahrenen Soldaten vor einem zu frühen Tod bewahren und hält seinen sterbenden Körper in den Armen, als dieser dennoch einem feindlichen Beschuss zum Opfer fällt. Über allem steht die Treue zum Kaiserhaus: Yukimoto stirbt mit dem Kaiserlichen Befehl auf den Lippen, Nishizumi dagegen will ewig leben, um dem Tennō weiter dienen zu können. Dieser Punkt machte den Film in Bälz' Augen jedoch möglicherweise ungeeignet für das deutsche Publikum, da der Opfertod in seiner Vermittlung des *Yamato damashii* eine zentrale Position einnahm. Jedoch muss hier differenziert werden zwischen einem sinnlosen Opfer und der Wertschätzung des eigenen Lebens im Dienst für den Kaiser, wie in *Nihon seishin* zu sehen.

4.2 Umsetzung

Der oben angesprochene semi-dokumentarische Anspruch ist allen von Erwin Toku Bälz durchgeführten Filmprojekten gemeinsam. Als Regisseur wählte er jedoch eine gänzlich andere Herangehensweise an *Nihon seishin*. Anstatt sich wie *Moyuru ōzora* und *Nishizumi* auf das aktuelle Zeitgeschehen und die Kämpfe in China zu konzentrieren, nahm Bälz mit seinem eigenen Filmvorhaben nun eine historische Perspektive ein, weshalb die Zeitschrift *Bunka eiga* den Begriff des historischen Kulturfilms prägte.⁴ Bälz selbst sprach jedoch lediglich von einem Kulturspielfilm als neuartiger Filmform. So wird über das Genre explizit eine Verbindung zwischen *Nihon seishin* und *Nippons wilde Adler* geschaffen. Dass auch *Vorwärts, vorwärts* mit diesem Terminus bedacht worden wäre, liegt nahe. Auf diese Art wäre quasi eine kleine Filmreihe über Japan in den deutschen Kinos erschienen, deren drei Filme demselben neuartigen Genre zugeordnet worden wären und so den Anspruch hätten vertreten können, ein ‚realistisches‘ Japanbild zu präsentieren. Umso interessanter ist hier die Ausklammerung von *Die Tochter des Samurai*. Dabei hatte auch Fancks Film genau diesen Anspruch vertreten. Indirekt wird Fanck so seine Befähigung abgesprochen, diese Aufgabe, dem deutschen Bündnispartner das Wesen Japans zu vermitteln, zu erfüllen. Möglicherweise hatte dies damit zu tun, dass der Film, obwohl kein direkter Misserfolg, auch nicht so erfolgreich war wie erhofft.⁵ Ein anderer Grund könnte in den beschriebenen Produktionsschwierigkeiten und den Unstimmigkeiten zwischen deutschen und japanischen Filmschaffenden gele-

4 Toku berutsu no nihon seishin, S. 60.

5 Baskett, The attractive empire, S. 131.

gen haben. Jedenfalls ist darauf hinzuweisen, dass *Die Tochter des Samurai* weniger dokumentarisch gestaltet ist als *Moyuru ōzora/Nippons wilde Adler*, *Nishizumi* und *Nihon seishin*. Außerhalb der narrativen Ebene erhält der Zuschauer keinerlei Hintergrundinformationen über die japanische Mentalität. Stattdessen ist die Protagonistin Gerda diejenige, der als Außenstehender, als Symbolfigur für das deutsche (bzw. englischsprachige) Publikum, die japanische Art zu Leben und zu Denken erklärt wird. Gleichzeitig nimmt sie jedoch durch die Konzeption ihrer Figur eine leicht erhöhte Position ein: Sie ist es immerhin unter anderem, die Teruo dahingehend zu beeinflussen versucht, seine japanischen Wurzeln und Traditionen wieder anzunehmen und dem Individualismus den Rücken zu kehren. Der einzige, quasi aus dem Off gesprochene Kommentar erfolgt beim Monolog des Priesters Ikkan, doch auch dieser ist in die dramaturgische Handlung integriert, bei Itami sogar noch mehr als bei Fanck, da in *Atarashiki tsuchi* lediglich ein normales Gespräch zwischen Teruo und dem Priester stattfindet.

Es ist also festzuhalten, dass Fancks Kulturspielfilm und Bälz' Kulturspielfilme bzw. Adaptionen von der Konzeption her grundlegend verschieden sind. Doch auch innerhalb von Bälz' Projekten sind Unterschiede festzustellen. Wie in der Einleitung von *Nippons wilde Adler* betont, sollte dieser Film Leben und Schicksal von japanischen Piloten von der Ausbildung bis zum Einsatz an der Front exemplarisch vermitteln. Es handelt sich zwar eindeutig um einen Spielfilm, allerdings eben mit besagtem semi-dokumentarischen Charakter. Gleiches gilt für *Nishizumi*, allerdings durch das Genre des *gunshin mono* mit dem Fokus auf einen einzelnen, historisch belegbaren Protagonisten. Anders ist die Situation bei *Nihon seishin*, der klar als Kulturfilm definiert wird. Die Besonderheit, so betont die Zeitschrift *Bunka eiga*, sei jedoch die Miteinbeziehung von Schauspielern. Dies sei in der japanischen Filmwelt absolut neuartig.⁶ Bälz strebte in *Nihon seishin* nicht nur eine realistische Interpretation des japanischen Daseins an, sondern auch ein gedankliches Begreifen. Um dies umzusetzen, benötigte er den Einsatz von Schauspielern.⁷ Allerdings werde diese Handlung im Kontrast zu einem regulären Spielfilm nur fragmentarisch eingesetzt.⁸ Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit durchgeführte Analyse hat diesen Aspekt bestätigt: Die Spielfilmhandlung wird immer wieder von dokumentarischen Einschüben unterbrochen und ist in der dritten Episode von *Nihon seishin* am dominantesten umgesetzt. Die Zeitschrift betont des Weiteren,

6 Toku berutsu no nihon seishin, S. 60.

7 Suzuki, Shūsaburō, *Bunka eiga ni okeru gekiteki shuhō*. Berutsu shi no seisaku ito ni chinami te. [Theatralische Methoden im Kulturfilm – nach der Produktionsabsicht von Herrn Bälz], in: *Bunka eiga* (1941) Bd. 1, H. 5, S. 64.

8 Ebd.

dass Bälz mit der Etablierung dieses Genres gleich zwei neue, wichtige Bereiche definierte:

1. Den Kulturfilm mit wichtigen Elementen des Spielfilms
2. Den Spielfilm mit wichtigen Elementen des Kulturfilms⁹

Somit werden mit Bälz' Filmprojekten nicht nur ein, sondern zwei neue Genres geschaffen, die beide ein realistisches, semi-dokumentarisches Japanbild abbilden sollen.

Es wurde bereits angesprochen, dass es auch innerhalb der beiden japanischen Kriegsfilme leichte Unterschiede bzgl. der dramaturgischen Gestaltung gab. *Moyuru ōzora* baut zwar auf realen Siegen auf, begleitet jedoch eine Gruppe fiktiver Piloten von ihrer Ausbildung bis hin zu ihrem Kampf an der Front bzw. zu ihrem Tod. Ihr Schicksal steht exemplarisch für das Leben und Sterben vieler anderer. Die Konzentration auf eine kleine Gruppe, bei Bälz noch stärker als in der DVD-Fassung, ermöglicht es auch dem deutschen Zuschauer, der Handlung zu folgen und ihm gleichzeitig den familiären Zusammenhalt innerhalb der Staffel wie auch die Emotionen an der Front vor Augen zu führen. *Nishizumi sensha chō den* dagegen basiert auf dem Leben einer real existierenden Person und konzentriert sich daher im Wesentlichen auf einen einzelnen Protagonisten: Nishizumi Kojirō, der an der chinesischen Front kämpfte, dort starb und in der Folge zu einem *gunshin*, einem Kriegshelden bzw. Kriegsgott, hochstilisiert wurde. Der Off-Kommentar, der sowohl Nishizumis Biografie zu Beginn des Films skizziert als auch im weiteren Verlauf der Handlung in kurzen, dokumentarischen Sequenzen das Kriegsgeschehen zusammenfasst, ist hier von herausragender Bedeutung. Dass Bälz diesen Kommentar in Form von Untertiteln übersetzt hat, ist mehr als wahrscheinlich, da er der Verstärkung des dokumentarischen Charakters dient und eine wichtige Informationsquelle darstellt, die zum Verständnis des Films, insbesondere für den deutschen Zuschauer, wichtig gewesen wäre. Bälz hätte hier also möglicherweise sogar weniger zusätzliche Erläuterungen einfügen müssen als bei *Moyuru ōzora*.

Obwohl Bälz *Nishizumi sensha chō den* insgesamt als ungeeignet für das deutsche Publikum erachtete, gibt es eine interessante Parallele zu *Nihon seishin*. Wie im Prolog des japanischen Kriegsfilms betont wird, wurzeln Nishizumis Fähigkeiten als Soldat in seinem familiären Umfeld und seiner regionalen Kultur: Schon sein Vater war schließlich Offizier und Veteran des russisch-japanischen Krieges gewesen; Nishizumi selbst war darüber hinaus in einer Provinz aufgewachsen, die stark durch den Geist der Samurai geprägt worden war.¹⁰ Dies hat er mit dem jungen Masatsura gemeinsam, der

⁹ Ebd.

¹⁰ Salomon, Views, S. 256.

als Sohn des berühmten Masashige ebenfalls ganz in der Tradition der Samurai aufgewachsen war.

Große Gemeinsamkeiten aller drei Filme sind darüber hinaus in ihrer musikalischen Gestaltung festzustellen: eine Mischung aus wirksam eingesetzten und verarbeiteten Liedern, langen Passagen musikalischer Stille sowie gezielt platzierter, non-diegetischer Musik. Zwar lässt sich im Falle von *Nihon seishin* keine konkrete Aussage darüber treffen, wie viel Musik letztendlich eingesetzt wurde, aber dass sie Teil der dramaturgischen Gestaltung war, lässt sich aus Bälz' Aussage ablesen, dass für einen „echten japanischen Eindruck“¹¹ auch „original-japanische Musik“¹² nötig sei. Das Textbuch selbst enthält jedoch keine konkreten Beschreibungen von Szenen, in denen auf der Leinwand musiziert wird.¹³ Eine Ausnahme ist die Erwähnung des Lieds *Patriotic March* am Ende, der von Bälz mit „Lied der Nation“¹⁴ betitelt wird. Faktisch wäre sowohl ein diegetischer als auch non-diegetischer Einsatz denkbar, wobei letzterer wahrscheinlicher erscheint. Dazu bietet die Verwendung des Liedes *Moyuru ōzora* am Ende von *Nippons wilde Adler* eine Orientierung, bei der es sich ausgehend von der heutigen DVD-Fassung wohl um eine von Bälz vorgenommene Änderung des japanischen Originals handelt. Allgemein ist noch einmal darauf hinzuweisen, dass Lieder sowohl in *Moyuru ōzora* / *Nippons wilde Adler* als auch in *Nishizumi sensha chō den* eine wichtige Rolle in der dramaturgischen Gestaltung einnehmen. Wie beschrieben, erklingt das von Yamada Kōsaku komponierte Titellied *Moyuru ōzora* in der DVD-Fassung einmal, bei Bälz sogar zweimal. Die leitmotivische Verwendung von *Kokyō no sora* wurde im Rahmen der Analyse ausgiebig herausgearbeitet. Auch dies ist eine Parallele zu *Nishizumi*. Das von ihm selbst gedichtete, diegetisch von den Soldaten gesungene Lied *Panzergefecht* wird durch die Verschiebung in die non-diegetische Ebene und die musikalische Verfremdung zum Trauermarsch für die gefallenen Soldaten und gleichsam eine Vorhersage für Nishizumis eigene Zukunft.¹⁵ Die Vertonung einer Gedicht-Adaption von Yoshida Shōin wiederum thematisiert den Opfertod sowie die Treue gegenüber dem Kaiserhaus und erklingt an drei zentralen Stellen des Films: Erstens vokal zu Beginn des Films als Eröffnung und Einstimmung auf

11 Bälz, Erwin Toku, Wunschzettel, BArch R 64-IV / 159, fol. 61.

12 Ebd., fol. 61.

13 Im Aufnahme-Plan dagegen werden singende Kinder beschrieben: „Und die Kinder singen auf den Strassen, in denen ein buntes fröhliches Leben herrscht, das Volkslied, das diese zehn ersten Tage des neuen Jahres preist.“, Aufnahme-Plan für einen Kulturfilm über Japan, BArch R 64-IV / 159, fol. 253. Die Hervorhebung ist aus der Quelle übernommen. Dagegen finden sich keine konkreten Anweisungen bzgl. des Scores sowohl im Aufnahme-Plan als auch im Textbuch.

14 Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, fol. 15.

15 Gleichzeitig ist die Wahrscheinlichkeit, dass ein Großteil der mit *Nishizumi* kämpfenden Soldaten genau dasselbe Schicksal erleiden wird, sehr groß. Folglich kann es auch als Trauermarsch für die ganze Panzerkompanie gesehen werden.

die Thematik der Handlung, zweitens instrumental nach Nishizumis tödlichem Treffer, unmittelbar vor seiner Erstversorgung durch den Feldarzt. Die getragenen Cello-Klänge lassen den Zuschauer Nishizumis Schicksal schon erahnen, noch bevor er tatsächlich auf der Leinwand zu sehen ist. Drittens schließlich bildet Shōins Gedicht den Abschluss des Films. Somit ist festzustellen, dass in allen drei Filmen die Lieder zur Verstärkung des Opfergedankens und der Treue gegenüber dem Kaiserhaus dienen. Bei *Nishizumi* ist dies umso bedeutsamer, als der Protagonist selbst unmittelbar vor seinem Tod den Wunsch äußert, niemals sterben zu wollen, um seinen Dienst fortzusetzen. Hier wird die Liedvertonung also verwendet, um die tiefere Bedeutung seiner Worte zu betonen – Leben nicht um des Lebens willen, sondern nur um dem Tennō zu dienen.

Auf der anderen Seite wird die musikalische Gestaltung zur Verstärkung des realistischen, semi-dokumentarischen Charakters und zur Intensivierung bestimmter Szenen eingesetzt. Während für *Nihon seishin* aus den genannten Gründen keine konkrete Aussage darüber getroffen werden kann und auch bei *Vorwärts, vorwärts* Informationen über die konkrete Bälz'sche Gestaltung fehlen, wurde bei der Analyse von *Nippons wilde Adler* ausgiebig auf die wirkungsvolle Kombination aus diegetischer und non-diegetischer Musik sowie langer Passagen völliger musikalischer Stille hingewiesen, in denen die Umweltgeräusche, die Dialoge oder auch das angespannte Schweigen der agierenden Personen dominieren. Gleiches gilt für die nicht-bearbeitete Fassung von *Nishizumi*. Dass schon deutsche Zeitgenossen die Wirkung der Filmmusik erkannten, war ebenfalls Gegenstand der vorliegenden Dissertation: Je realistischer der Film, umso sparsamer müsse die Musik sein.¹⁶ Gleichzeitig erhalten so die wenigen, mit Musik untermalten Szenen eine dramaturgisch exponierte Stellung. Auch hier gab es also Möglichkeiten für Erwin Toku Bälz, dieselben musikalischen Arbeitsmethoden wie bei *Moyuru ōzora* anzuwenden, mit deren Hilfe er versuchte, das Potenzial zur Beeinflussung der Wahrnehmung der Zuschauer durch den Einsatz von Musik oder durch den Verzicht auf sie auszunutzen. Als Beispiel sei noch einmal auf die Ouvertüre verwiesen, bei der Bälz die Musik aufgrund der veränderten Länge des Filmmaterials zeitversetzt einsetzen lassen musste, um die musikalische Hervorhebung der Widmung an die gefallenen Soldaten zu erhalten, oder auf Satōs Rettungsversuch, der im Gegensatz zum japanischen Original völlig ohne musikalische Untermalung bleibt. Im Falle von *Nishizumi* ist davon auszugehen, dass Bälz ähnlich wie in *Moyuru ōzora* mit der bereits vorhandenen leitmotivischen Verknüpfung der Lieder arbeitete.

Arnold Fanck maß der musikalischen Gestaltung von *Die Tochter des Samurai* ebenfalls so große Bedeutung bei, dass er die von Yamada Kōsaku bewusst verwendete Musik

16 Groll, Film, S. 108–109.

eigenhändig an einigen Stellen durch Stücke ersetzt, die in seinen Augen besser geeignet seien, um ein ‚authentisches‘ Japanbild zu unterstreichen. Gleichzeitig zeigt sich hier eine interessante Divergenz. Während Yamada Kōsaku durch seine Beteiligung nicht nur bei *Moyuru ōzora* bzw. *Nippons wilde Adler* (durch die Komposition des Titelliedes), sondern auch bei *Die Tochter des Samurai* (durch die Komposition der Filmmusik) eigentlich eine wichtige Verbindung zwischen den genannten Filmprojekten herstellt und sich gut zur Vermarktung der deutsch-japanischen Filmbeziehungen hätte eignen können, wird diese Verbindung bei der Vermarktung von *Nippons wilde Adler* völlig verschwiegen. Dies ist umso bedeutender, als Yamada Kōsaku als transnationaler Komponist gesehen werden kann, der in seinem Stil japanische und westliche Traditionen in sich vereinigte und damit auch die beiden Gesichter Japans, wie sie in *Die Tochter des Samurai* dargestellt werden. So erscheint es nur folgerichtig, dass er im April 1937 nach Deutschland abreiste, um dort weiter in den deutsch-japanischen Filmbeziehungen aktiv zu sein:

„Mr. Kosaku Yamada, noted Japanese composer will leave Tokyo for Germany [...] to make the musical part for the new talkie starring Miss Setsuko Hara under the direction of Mr. Arnold Fanck. Mr. Yamada has been invited by Dr. Fanck to direct the musical part of the new talkie, which will be produced shortly. The new film will be entitled ‚A Daughter of a Diplomat‘.“¹⁷

Hier zeigt sich noch einmal, dass *Die Tochter des Samurai* ursprünglich als Auftakt einer intensiveren deutsch-japanischen Kooperation gedacht gewesen war. Ähnlich wie im Falle von Bälz’ geplanter Koproduktion *Zwischen den Pflichten* finden sich außerhalb dieser Meldung keinerlei Belege für dieses Filmvorhaben. Folglich ist davon auszugehen, dass es nicht realisiert wurde.

4.3 Wirkung

Das Presse-Echo zu *Nippons wilde Adler* wurde bereits ausgiebig diskutiert, ebenso wie die Rezeption von *Die Tochter des Samurai*. Eng damit verknüpft ist die Frage nach der Intention der deutschen und japanischen Regierung. Aufgrund der Gleichschaltung der deutschen Presse kann davon ausgegangen werden, dass das Lob der Filme auf Anweisung des RMVP erfolgte. Auch in Japan wurden im Laufe der 1930er und 1940er-Jahre Maßnahmen ergriffen, um ein umfassendes Kontrollsystem über die Presse zu etablie-

17 Mr. Kosaku Yamada will leave for Germany, in: The Japan Times & Mail, 13. 04. 1937.

ren.¹⁸ Daher stellt sich nun die Frage, was genau durch die Aufführung von *Nippons wilde Adler* in den deutschen Filmtheatern und das positive Presse-Echo erreicht werden sollte. Im Gegensatz zu *Die Tochter des Samurai* wird die deutsche Bearbeitung des japanischen Fliegerfilms u. a. direkt im Film durch die Widmung an Hitler und das deutsche Volk zu Beginn zum offiziellen Symbol der deutsch-japanischen Freundschaft. Was die Produktion von *Nihon seishin* betrifft, so wird in japanischen Zeitschriften und Zeitungen nicht nur wiederholt über die Aktivitäten von Erwin Toku Bälz als deutsch-japanischer Filmgesandter berichtet, sondern auch eine Beteiligung beider Regierungen und sein offizieller Status betont. Obwohl Überschneidungen in der Botschaft aller in dieser Arbeit besprochenen Filme festzustellen sind, eignen sich die von Bälz durchgeführten Projekte aufgrund dieses Umstands besser für eine Untersuchung des projizierten und intendierten Japanbilds auf transnationaler Ebene.

Im folgenden Kapitel sollen nun zeitgenössische Strömungen des Japanbilds v. a. in der deutschsprachigen Literatur aufgegriffen werden, um Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede zur Arbeit von Toku Bälz herauszuarbeiten.¹⁹ Konkret geht es insbesondere um zwei Aspekte:

1. Die Darstellung des japanischen Soldaten und des *Yamato damashii*
2. Die Darstellung des chinesischen Feindes bzw. der chinesischen Bevölkerung

Zwar hängen diese beiden Punkte sehr eng miteinander zusammen, jedoch werden sie zur Übersichtlichkeit im Folgenden dennoch weitgehend getrennt voneinander besprochen.

¹⁸ Kasza, *The State*, S. 168–231.

¹⁹ Allein der Umfang der in diesem Zeitraum publizierten Schriften über Japan zeigt, dass es im Rahmen der vorliegenden Arbeit unmöglich ist, einen vollständigen Überblick über die veröffentlichten Schriften zu geben, die sich mit der genannten Thematik befassten. Gerade in den Jahren 1934/35 stieg die Zahl der entsprechenden Publikationen deutlich an. Detailliertere Ausführungen dazu finden sich u. a. bei Koltermann, *Der Untergang*; Bieber, *SS und Samurai*; Maltarich, *Samurai and Supermen*. Für eine umfassende Auflistung der Schriften über Japan siehe außerdem die Japan-Bibliografie von Hadamitzky, Wolfgang/Rudat-Kocks, Marianne, *Japan-Bibliografie. Verzeichnis deutschsprachiger japanbezogener Veröffentlichungen. Reihe B: Aufsätze. Bd. 2/Teil 3: 1938–1950*, München 2011.

4.3.1 Die Darstellung des japanischen Soldaten und des *Yamato damashii*

Zunächst ist festzuhalten, dass schon eine oberflächliche Recherche auch unter Hinzuziehung der vorhandenen Sekundärliteratur verdeutlicht, dass das Bild des japanischen Soldaten in NS-Deutschland von dessen militärischer Leistung sowie seinem kriegerischen Geist, oder auch dessen ‚Todessehnsucht‘, geprägt war. Besonders aufschlussreich ist in diesem Kontext die bereits mehrfach erwähnte Monografie von Till Philipp Koltermann. Er analysiert im Detail den literarischen Japandiskurs der 1930er / 40er-Jahre in NS-Deutschland²⁰ und spricht dabei gar von einer ‚Fixierung der deutsch-japanischen Wesensverwandtschaft auf den Kriegsgeist‘,²¹ der als „Äquivalent zum ‚germanischen Heldentum‘ [...] in [...] populären projapanischen Werken der NS-Zeit gefeiert“²² wurde. Zentral sei in der „kulturell-geistigen Allianz zwischen Deutschland und Japan [...] der Gedanke des ‚heldenhaften Opfertodes‘, dem Hitlers radikal-ideologisches Denken weitgehend entsprach.“²³

Exemplarisch zeigt sich diese Fixierung in mehreren Artikeln der eingangs bereits erwähnten Zeitschrift *Berlin-Rom-Tokio*. So wurde beispielsweise im September 1940 ein Artikel über die japanische Luftwaffe veröffentlicht.

„Die durchschlagenden Erfolge der Luftwaffe mit den roten Sonnenbällen an den Flügeln hatte die Luftwaffe in Japan mit einem Schlag zur populärsten Waffe der Wehrmacht werden lassen. Sie verkörpert den draufgängerischen Heldensinn des japanischen Soldaten am sichtbarsten, und die Luftkämpfe, die mit den Chinesen auszukämpfen waren, ließen das traditionelle Erbgut heldischer Zweikämpfe aus alter Zeit in modernster Zeit wieder aufleben.“²⁴

Ein weiterer Absatz liest sich partiell beinahe wie eine Inhaltsangabe von *Nippons wilde Adler*:

²⁰ Koltermann, Der Untergang.

²¹ Ebd., S. 106.

²² Ebd., S. 108.

²³ Ebd., S. 186.

²⁴ Urach, Albrecht von, Die japanische Luftwaffe im chinesisch-japanischen Krieg, in: *Berlin-Rom-Tokio* Jg. 2 (1940) 8 / 9, S. 99. Fürst Albrecht von Urach war im Sommer 1934 als ständiger Korrespondent nach Tōkyō geschickt worden, Bieber, SS und Samurai, S. 216.

„Ungezählt sind die Heldentaten einzelner japanischer Flieger in diesem Krieg gegen China. Heimkehr eines einzelnen schwerverwundeten Fliegers mit seinen im Luftkampf gefallenen Kameraden und einer von Flakgeschossen durchsiebten Maschine zu seinem Stützpunkt, Landung im feindlichen Feuer, um abgeschossene Kameraden zu retten, [...] – das sind nur einige Ausschnitte aus dem Kampf der japanischen Flieger über dem ungeheuren chinesischen Land. Und die Jugend Japans brennt darauf, ihren ‚Adlern‘ an kühnem Fliegergeist nachzustreben.“²⁵

Unter Berücksichtigung dieser Aussage erscheint *Nippons wilde Adler*, obwohl erst zwei Jahre später in den deutschen Kinos zu sehen, wie eine Bekräftigung dieses Artikels. Außerdem ist ein weiteres Mal bestätigt, dass Bälz den Titel für die deutsche Bearbeitung keinesfalls zufällig wählte, sondern die Bezeichnung ‚Adler‘ für die japanischen Piloten sowohl im japanischen als auch im deutschen Sprachgebrauch üblich war.

Ebenfalls aufschlussreich sind die in *Berlin-Rom-Tokio* veröffentlichten Kurzgeschichten, die dem Leser das japanische Wesen näherbringen sollten. Teilweise waren sie in der Gegenwart des japanisch-chinesischen Krieges angesiedelt, teilweise aber auch in der Vergangenheit, wie beispielsweise die Erzählung *Der Tod der weißen Tiger*.²⁶ Die Geschichte spielt im Jahr 1868. Sechzehn noch sehr junge Samurai folgen dem Ruf, die Festung ihres Territorialfürsten zu verteidigen.

„Kehrt nicht wieder!“ Das war ihr Schwur gewesen, am Abend vor dem Aufbruch, als die Boten ins Dorf geeilt kamen und den ehrenvollsten Ruf an sie richteten, der an einen Samuraisohn ergehen kann. Auf zum Kampf für unseren Daimyo! Die Stunde der Bewährung eurer Gefolgschaftstreue ist gekommen.“²⁷

Die jungen Samurai kommen jedoch zu spät, die Festung des Territorialfürsten ist bereits gefallen. Getreu ihrem Schwur, kehren die Krieger nicht nach Hause zurück. Die Erzählung schildert, wie sie gemeinsam *seppuku* begehen und dabei lediglich bedauern, dass sie vor ihrem Tod nicht wenigstens einmal für den Territorialfürsten kämpfen konnten. Ihr Heldenmut, so die Schlussworte von *Der Tod der weißen Tiger*, prägt Japan bis in die Gegenwart:

25 Urach, Albrecht von, Die japanische Luftwaffe im chinesisch-japanischen Krieg, in: *Berlin-Rom-Tokio* Jg. 2 (1940) 8/9, S. 100.

26 Urach, Albrecht von, *Der Tod der weißen Tiger*, in: *Berlin-Rom-Tokio* Jg. 2 (1940) H. 10, S. 33–37.

27 Ebd.

„Heute pilgert ganz Japan an die Stätten des heldenhaften Sterbens der jungen Krieger vom Wakamatsu. Auf der Bergterrasse von Iimeri-Yama stehen die steinernen Gedenkaltäre [...], und ehrfurchtsvoll beugt sich Japan vor ihrem künftige Geschlechter verpflichtenden Heldengeist und bringt heilige Zweige und Weihrauch als Opfer dar.“²⁸

Auffällig sind neben der implizierten ‚Todessehnsucht‘ der japanischen Krieger sowohl die religiöse Verehrung, die ihnen entgegengebracht wird, als auch der enge Bezug zur Gegenwart: Das Opfer der Samurai beeinflusse Japan über Generationen hinweg und sei den heutigen Soldaten ein historisches Vorbild. Dies erinnert sehr an den Schluss von *Nihon seishin*. Nicht nur prägte das Opfer von Masashige und Masatsura die japanische Bevölkerung bis in die Gegenwart hinein, sondern Bälz thematisierte explizit auch den Glauben an die Heiligkeit der Nation und damit verbunden auch die Ehrerbietung, die dem Tod der ‚Helden‘ entgegengebracht wird. Der zeitgenössische Gegenwartsbezug wird bei Bälz insbesondere durch die Verwendung des *Patriotic March* verstärkt.

Wie wichtig Bälz die historische Perspektive, wie sie sich ebenfalls in der soeben zitierten Erzählung zeigt, für eine wahrheitsgetreue Darstellung des *Yamato damashii* war, wurde in der vorliegenden Arbeit ausführlich herausgearbeitet. Die ‚japanische Seele‘, so seine feste Überzeugung, müsse genau so auf der Leinwand abgebildet werden, wie sie durch die japanische Geschichte in alten Zeiten überliefert worden sei.²⁹ Dass dies exakt dem japanischen Selbstverständnis entsprach, wurde ebenfalls bereits thematisiert (s. Kapitel 4.3.1). Im *Kokutai no hongei* wird die Bedeutung der Vergangenheit folgendermaßen formuliert: „Our national history is a history that rolls ahead as an unfolding of the single course of the great spirit of the founding of the nation, which has extended to the present day.“³⁰ Weiter heißt es:

„In Japanese history we may come across reformations, but revolutions are nil; the spirit of the founding of the Empire has continued throughout history unbroken to the present time, and is a power that will transcend the morrow. Accordingly, in our country,

28 Ebd. An selber Stelle wird auch die Einheit der Achse Berlin-Rom-Tōkyō beschworen: „Die Völker des Westens aber, denen die Größe des Heldischen höchste Verpflichtung bedeutet, haben ihrerseits den Heldenmut der jungen Krieger von Wakamatsu geehrt. An der Stelle ihres heroischen Sterbens erhebt sich eine römische Säule, die der Duce dem unsterblichen Heldengeist der Samurai gewidmet hat. Daneben steht der Denkstein, mit dem ein deutscher Weltkriegsoffizier den Helden Japans seine Ehrfurcht bezeugt.“, ebd.

29 Toku berutsu no nihon seishin, S. 60.

30 Hall (Hg.), *Kokutai no Hongei*, S. 105.

national history begins and ends with national entity, and is a self expression of [this] national entity.“³¹

Dower spricht in diesem Kontext von einer „mythohistory“, die den göttlichen Ursprung der japanischen kaiserlichen Dynastie betonte sowie die herausragende kulturelle Homogenität des japanischen Volkes: „For modern Japan, history played a role somewhat comparable to the sciences and social sciences in the West as a vehicle for affirming racial superiority; and the essence of the superiority alleged was, in the final analysis, moralistic.“³² Möglicherweise ist hierin auch ein Grund dafür zu sehen, dass die Filmprojekte von Erwin Tokū Bälz nicht direkt in Bezug zu *Die Tochter des Samurai* gesetzt wurden bzw. dass im Rahmen seiner Arbeit tendenziell negativ über die erste deutsch-japanische Koproduktion gesprochen wurde. Im Gegensatz zu Bälz, der das Wesen der japanischen Mentalität erkannt habe und verstehe (auch aufgrund seines eigenen, biografischen Hintergrunds), wählte Fanck als Europäer und Ausländer auch eine europäische, moderne Darstellung des japanischen Geistes und konzentrierte sich mehr auf den Zwiespalt zwischen Ost und West, statt den *Yamato damashii* aus der Vergangenheit heraus zu entwickeln und seine Auswirkungen auf die gegenwärtige Zeit in den Fokus der Handlung zu stellen.

Ein weiterer Unterschied zwischen Fanck und Bälz ist der Umstand, dass der *Yamato damashii* an sich nicht wortwörtlich thematisiert wird. Dabei handelt es sich um einen zentralen Ausdruck des japanischen Selbstverständnisses, der auch in der deutschen zeitgenössischen Japanliteratur immer wieder Verwendung findet. Wie bereits erwähnt, hatte Bälz selbst ihn bereits 1938 im Kontext seiner Kabuki-Adaption aufgegriffen. Hier definierte er ihn als „heroisch-ästhetische Lebenshaltung“³³. Durch die Verbindung der Begriffe ‚Heroismus‘ und ‚Ästhetik‘ machte Bälz deutlich, dass der Kern des japanischen Wesens über eine Fixierung auf den kriegerischen Geist und das soldatische Element hinausgehe. Auf seine Auffächerung des *Yamato damashii* in diesem Kontext wurde bereits hingewiesen, sodass seine in *Nihon seishin* vorgenommene Unterteilung in drei Elemente, korrespondierend mit drei Episoden, unter Berücksichtigung dieses Aspekts in Bälz’ Konzeption nur folgerichtig erscheinen muss.

Die enge Verknüpfung des *Yamato damashii* mit dem japanischen Heroismus und der japanischen Historie, wie sie sich in den bereits zitierten Beispielen aus *Berlin-Rom-Tokio* sowie *Nihon seishin* zeigt, findet sich auch in der 1939 von Rolf Italiaander veröf-

³¹ Ebd., S. 106.

³² Dower, John, *War Without Mercy. Race and Power in the Pacific War*, Westminster 2012, S. 185.

³³ Bälz, Erwin Tokū, Zu der Aufführung von „Sampei’s Sühneopfer“ aus dem altjapanischen Dramenzyklus „Der Hort der Mannestreue“, BArch R 64-IV / 68, fol. 148.

fentlichten Publikation *Banzai!*³⁴, an deren Herausgabe Bälz beteiligt war.³⁵ Nicht nur handelt es sich hierbei auch um eine deutsch-japanische Koproduktion,³⁶ sondern die hier abgedruckten Erzählungen entsprachen mit Titeln wie *Pflicht gegen Pflicht*, *Die lebende Bombe* und anderen „[d]er deutschen Düsternis des Untergangs und der Glorifizierung durch das NS-Regime [...] in perfekter Analogie [...]“.³⁷ Im Kontext der Filmprojekte von Erwin Toku Bälz ist das Kapitel *Japanischer Soldatengeist* besonders aufschlussreich. Hier wird betont, dass die in *Banzai!* veröffentlichten Erzählungen keinesfalls fiktional seien, sondern auf Tatsachen beruhten:

„Es sind Geschichten aus der japanischen Geschichte und fast ausschließlich an hand [sic] von beglaubigten Dokumenten belegbar. Sicherlich wird es einem schwer, diesen Geschehnissen und Gedankengängen folgen zu können, wenn man nichts vom japanischen Geist (Yamato damashii) weiß, und wenn man nicht versteht, den europäischen Standpunkt aufzugeben. Doch das muß man eben. [...] Die Voraussetzungen für den spezifisch japanischen Soldatengeist sind gänzlich andere als für den allgemein bekannten abendländischen. Der japanische Soldatengeist steht als wunderbare Blüte innerhalb der östlichen Welt, ähnlich wie der friderizianische Geist im europäischen Weltbild.“³⁸

34 Einen interessanten Bezug zwischen diesem Buch und den deutsch-japanischen Filmbeziehungen bietet ein Artikel aus der *Charlottenburger Zeitung* vom 14. November 1939. Hier wird über eine Lesung aus *Banzai!* berichtet, die mit der Vorführung des Films *Der heilige Krieg* kombiniert wurde. Beides biete einen realistischen Eindruck vom japanischen Bündnispartner: „Der Autor brachte einige fesselnde und erschütternde Abschnitte zur Vorstellung, die beredtes Zeugnis von der im Glauben an die Heiligkeit der Nation wurzelnden heroischen Lebenshaltung der Japaner ablegt[en].“ Weiter heißt es an gleicher Stelle: „Im gleichen Geist wirkt die anschließende Aufführung des aus Originalaufnahmen vom fernöstlichen Kriegsschauplatz zusammengestellten japanischen Filmes ‚Der heilige Krieg‘ [...]“, „Banzai.“ Eine Veranstaltung der deutsch-japanischen Gesellschaft, 14. 11. 1939, BArch R 64-IV / 157, fol. 98.

35 Treffenderweise ist das Büchlein Vater und Sohn gewidmet: „ERWIN BÄLZ DEM DEUTSCHEN KULTURPIONIER IM FERNEN OSTEN UND DEM ARZT DES JAPANISCHEN KAISERHAUSES IN VEREHRUNG UND SEINEM SOHNE ERWIN TOKU BÄLZ DEM MITTLER ZWISCHEN DEUTSCHLAND UND JAPAN IN DEUTSCHLAND.“, Italiaander, Rolf, *Banzai! Japanische Heldengeschichten aus alter und neuer Zeit*, Berlin 1939, ohne S. Die Großschreibung ist aus der Quelle übernommen.

36 Koltermann, *Der Untergang*, S. 109.

37 Ebd.

38 Italiaander, *Banzai!*, S. 105. Interessant ist hier auch der europäische Vergleich, um zum einen den Unterschied zwischen Japan und Europa zu betonen, zum anderen aber auch die Gemeinsamkeiten hervorzuheben und das Verständnis zu erleichtern. Ähnlich verwendete auch Bälz seine Europäisierungen innerhalb von *Nippons wilde Adler* und *Nihon seishin*.

Somit wird nicht nur erneut der Stellenwert des Historischen für das damals gegenwärtige Japan betont, sondern auch der *Yamato damashii* als unbedingt notwendige Basis für das Verständnis des japanischen Soldaten definiert. Gleichzeitig wird derselbe realistische bzw. dokumentarische Anspruch wie bei *Nippons wilde Adler* und den anderen Filmprojekten Bälz' vertreten.

Weitere Belege, dass der *Yamato damashii* in der NS-Ideologie im „Tod für Führer und Reich“³⁹ seine Entsprechung fand, finden sich in der Monografie Koltermanns. So führt er als Beispiel das Heldenepos über General Nogi Maresuke (1849–1912) aus der Feder von Roland E. Strunk an: „Was die nationalsozialistische Bewegung von ihren Soldaten fordert, haben die von den Samurai abstammenden Infanteristen unter Nogis Führung gewissermaßen schon vollendet [...]“. ⁴⁰ Bieber dagegen verweist auf die Schriften des Grafen von Dürckheim:

„Er [Dürckheim] sah das ‚Geheimnis japanischer Kraft‘ im Wesentlichen in Zügen, die sich mit nationalsozialistischen Vorstellungen von Volks- und Gemeinschaftsvorstellungen deckten, auch wenn er die Einzigartigkeit des ‚Yamato damashii‘ hervorhob: Im Tennenotum – als ‚Zusammenhalt der Glieder des Reiches durch den gemeinsamen Treuebezug auf die sie alle tragende Mitte‘ sowie als ‚Leben in Treue zum japanischen Wesen‘ – und der engeren Bindung des Einzelnen an Familie und Ahnen.“⁴¹

Dieser Aspekt lässt sich ebenfalls aus allen von Bälz durchgeführten bzw. geplanten Filmprojekten herauslesen. Auch in *Die Tochter des Samurai* wird dies thematisiert, allerdings – wie bereits erläutert – in etwas abgeschwächter Form.

Die ‚Todessehnsucht‘ der japanischen Soldaten wurde nicht nur in *Nippons wilde Adler*, *Nishizumi* und *Nihon seishin* differenziert betrachtet, sondern ebenfalls in der zeitgenössischen deutschen Japanliteratur. In Hans Steens Publikation *Helden unter dem Sonnenbanner* findet sich folgende Passage:

„Einst sahen sie [die Soldaten] einen Admiral auf der Brücke stehen, der es ablehnte, während der Schlacht einen panzergeschützten Platz einzunehmen. Er sprach die stolzen Worte: ‚Ich werde sechzig, und es lohnt sich nicht, den alten Körper zu schützen. Ihr

³⁹ Koltermann, *Der Untergang*, S. 98.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Bieber, *SS und Samurai*, S. 634–635.

seid jung und habt eine große Zukunft vor euch. Ihr müßt euch deshalb schützen, um im Dienste des Vaterlandes weiterzuleben.‘⁴²

Folglich beinhaltet der Dienst für das Vaterland in dieser Publikation nicht nur den Tod, sondern auch das Leben. Dies erinnert nicht nur deutlich an den von seiner Mutter verhinderten Selbstmord Masatsuras, sondern auch an die Pfannkuchen-Szene in *Moyuru ōzora* bzw. *Nippons wilde Adler*. Während des Wiedersehens von Hauptmann Yamamoto und seinen ehemaligen Schülern am Grabe Tanakas ist diese Botschaft in der DVD-Fassung ebenfalls sehr stark enthalten, bei Bälz jedoch durch seine abweichende Übersetzung abgeschwächt. Der Opfergedanke und der Drang zu großen Heldentaten sollten an dieser Stelle offensichtlich in der deutschen Adaption stärker im Vordergrund stehen. Auch in *Nishizumi* ist der Opfertod zwar ständig präsent, allerdings ist das Leben im Dienst des Kaiserreiches durch den Versuch, den jungen Soldaten vor einer unbeachteten Gefährdung seines Lebens zu schützen, mindestens genauso stark betont. Auch Nishizumis eigene Sterbeszene im Unterschied zu Yukimotos unterstreicht dies. Steen fasst den Kern des Opfergedankens noch einmal deutlich zusammen:

„Er [der japanische Soldat] hat mit seinem Leben völlig abgeschlossen. Trotzdem wirft er es aber nicht nutzlos weg. Er spielt nicht mit dem Tode. Doch wenn es seine Aufgabe erfordert, dann opfert er sich bedenkenlos. [...] [D]er Soldat soll nicht danach trachten, sein Leben zu schonen, wenn er durch sein Opfer eine Aufgabe besser und sicherer lösen kann.“⁴³

Wie der Untertitel *Von Hawaii bis Singapur. Ein Tatsachenbericht* von Steens Publikation verdeutlicht, handelt es sich auch hier vorgeblich keinesfalls um Fiktion, sondern um eine ‚wahrheitsgetreue‘ Beschreibung. Der dokumentarische Anspruch bleibt also in diesem Fall ebenso erhalten. Immerhin hatte er den Anspruch, über das vorgeblich ‚wahre Bild Japans‘ zu berichten.

Für die Differenzierung zwischen Heroismus und sinnlosem Tod ist eine weitere Publikation zu berücksichtigen, die das Japanbild von Erwin Toku Bälz, dass er in *Nihon seishin* und in seine deutsche Bearbeitung miteinfließen ließ, sicher entscheidend mitgeprägt hat: Die Aufsätze von Erwin von Baelz, die er 1905 verfasst hatte, und die – wie bereits erwähnt – 1936 von seinem Sohn in der Aufsatzsammlung *Über die Todesverachtung der Japaner* veröffentlicht wurden. Wie stark er insbesondere bei der Konzeption

42 Steen, Hans, Helden unter dem Sonnenbanner. Von Hawai bis Singapur. Ein Tatsachenbericht, Dresden 1943, S. 11.

43 Ebd., S. 16.

von *Nihon seishin* von diesen Aufsätzen beeinflusst war, wurde bereits in aller Kürze angesprochen: Toku Bälz zitierte in seinem Aufnahme-Plan daraus. Die Intention dieser Schriften seines Vaters, so betonte er im Vorwort der Aufsatzsammlung, sei die erstmalige Erforschung des Problems des Heroischen auf wissenschaftlicher Grundlage:⁴⁴ „So tragen diese Abhandlungen zur Vertiefung des Verständnisses jener Geisteshaltung bei, die jeder von uns, der an der Front gestanden hat, als sein stärkstes Erlebnis empfangen haben dürfte: den Sinn der Opferbereitschaft.“⁴⁵

Im zweiten, namensgebenden Aufsatz der Publikation unterscheidet Erwin von Baelz explizit zwischen der ‚Todesverachtung‘ und der ‚Geringschätzung des eigenen Lebens‘:

„[D]as wesentliche [sic] am japanischen Soldaten ist seine wunderbare Todesverachtung. Doch Todesverachtung ist nicht das richtige Wort. Es handelt sich hier um eine Geringschätzung, um eine Nichtachtung des eigenen Lebens, die aus einer Anderswertung des Ichs entspringt und die im Falle des Krieges nicht nur eine Todesverachtung, sondern eine Lebensverachtung fordert und erzeugt.“⁴⁶

Allen Völkern, so Baelz weiter, sei es gemein, unter bestimmten Umständen nicht sterben zu wollen: „Mutwillig und unnütz sein Leben wegzugeben, wird überall verurteilt, und in jedem Lande ruft man bei Krankheiten den Arzt [...]“.⁴⁷ Dennoch gäbe es einen wichtigen Unterschied zwischen dem japanischen und dem deutschen Soldaten:

„Wenn der Europäer in den Kampf zieht, so wird seine Tapferkeit durch den Gedanken beeinflusst, ruhmbedeckt aus dem Kriege heimzukehren, ja von alters her ist für viele der Ruhm oder Ehrgeiz der Hauptsporn zur Tapferkeit gewesen. Diese Art von Todesverachtung erklärt aber die japanische Tapferkeit nicht, bei ihr kommt zur Todesverachtung im Kriege die Lebensverachtung.“⁴⁸

44 Bälz, Erwin Toku, Zur Einführung, in: Bälz (Hg.), Über die Todesverachtung, S. 7. Bälz betonte außerdem, dass erst sein Vater in der Lage gewesen sei, die Komplexität der japanischen Seele zu erfassen, da er über eine psychologisch wissenschaftliche Ausbildung verfügte und Zugang zu allen Gesellschaftsschichten gehabt habe, ebd., S. 5–6.

45 Bälz, Zur Einführung, S. 8.

46 Baelz, Erwin von, Über den kriegerischen Geist und die Todesverachtung der Japaner, in: Bälz, Erwin Toku (Hg.), Über die Todesverachtung, S. 14.

47 Ebd., S. 15.

48 Ebd., S. 17.

Diese Lebensverachtung sei den Samurai von frühester Jugend anerzogen worden und gerade diese Kombination aus dem Loyalitätsprinzip mit einer buddhistischen Lebensverachtung sei spezifisch japanisch.⁴⁹

Die von Koltermann, Maltarich und Bieber festgestellte und auch in allen soeben zitierten Schriften durchscheinende Bewunderung des ‚japanischen Heroismus‘ hatte jedoch auch ihre Schattenseiten, besonders im Kontext des Schlagwortes Gelbe Gefahr. Zu sehen ist dies z. B. in der Publikation von Johannes Stoye *Japan. Gefahr oder Vorbild*, in der u. a. mehrere wichtige japanische Persönlichkeiten zu Wort kommen. So äußert sich beispielsweise Araki Sadao, der von Stoye als „Japans großer Soldat“⁵⁰ bezeichnet wird: „Wenn alle diejenigen, die von Japan als einer Gefahr sprechen, sich aufrichtig bemühen würden, ein Bild von dem wahren Japan zu gewinnen, dann würden sich alle ihre Schreckbilder in Luft auflösen.“⁵¹ An anderer Stelle wird ein ehemaliger japanischer Außenminister zitiert: „[I]ch muss leider sagen, daß von allen Großmächten Japan am wenigsten von den anderen verstanden wird. [...] Zumindest kann mit Sicherheit behauptet werden, daß die westlichen Länder uns nicht so kennen wie wir sie.“⁵² Das Bild eines wahren Japans, wie es auch bei den Filmprojekten von Erwin Toku Bälz propagiert werden sollte, wird hier zum einzigen Gegenmittel gegen eine verzerrte Wahrnehmung Japans als Gefahr. Gemeint ist hier eben das Schlagwort von der Gelben Gefahr, das sich erstmals unter Kaiser Wilhelm II. verbreitete.⁵³ Auch in den 1930/40er-Jahren war es noch immer präsent und flammte 1942 gar mit erneuter Stärke auf. Koltermann zufolge war es in der Bevölkerung zu einer Art Neid auf die japanischen militärischen Erfolge gekommen.⁵⁴ So ist beispielsweise in einem Stimmungsbericht der SS nachzu-

49 Ebd., S. 24.

50 Stoye, Johannes, *Japan. Gefahr oder Vorbild*, Leipzig 1936, S. 2.

51 Ebd., S. 3.

52 Ebd., S. 4.

53 Für mehr Informationen siehe auch Revers, Peter, *Die Gelbe Gefahr. Zum Mythos einer Gefährdung der westlichen Zivilisation durch den Fernen Osten und zu dessen Niederschlag im Musikschaffen des frühen 20. Jhs.*, in: Gebhard, Walter (Hg.), *Ostasienrezeption*. Erstmals in der deutschen Presse unterdrückt worden war der Begriff in den frühen 1930er Jahren im Kontext des Ersten Mandschurischen Zwischenfalls: „[F]rom the early 1930s onwards, Japan appeared to many in Germany to be less a guarantor or profiteer of the Versailles order than a nation that had overcome the Washington order. Seen from this point of view, the ‚yellow peril‘ was not Germany’s concern, though it was for the other Western powers who still held colonies in Asia.“, Hedinger, *The imperial nexus*, S. 189.

54 Die zweite deutsche Offensive gegen die Sowjetunion verzögerte sich aufgrund des langen und harten Winters, und gleichzeitig schien es, „als ob Japan, gestärkt durch seine überragenden militärischen Erfolge, hauptsächlich selbstsüchtig nur noch daran dachte, seine eigenen Kriegsziele umzusetzen und das Deutsche Reich allenfalls als Juniorpartner betrachtete.“, Koltermann, *Der Untergang*, S. 124–125.

lesen, dass Japans Siege nicht immer positiv aufgenommen wurden, sondern im Gegenteil als nahezu bedrohend empfunden worden seien und das Schlagwort der ‚Gelben Gefahr‘ immer häufiger auftauche.⁵⁵ Zusätzlich hatte die „übersteigerte japanische Propaganda“⁵⁶ diesen Eindruck mit der „Verherrlichung des japanischen Militärs durch die allem Anschein nach todesverachtenden Einsätze japanischer Soldaten“⁵⁷ bestätigt. Die deutsche Bevölkerung war zu der Schlussfolgerung gekommen, „dass der japanische Soldat dem eigenen Wehrmachtssoldat wohl weit überlegen sein musste.“⁵⁸ Koltermann begreift diese Strömungen als Minderwertigkeitskomplex, der sich im Laufe des Jahres 1942 in der deutschen Bevölkerung bemerkbar machte.⁵⁹ Auch Hans-Joachim Bieber ist dieser Ansicht: Der Japaner erscheine als „Germane im Quadrat“, dem der deutsche Soldat nicht mehr gerecht werden könne.⁶⁰ Selbstzweifel, dass man anderen Völkern doch nicht in allen Belangen überlegen sein könnte, wurden immer mächtiger.⁶¹

Bälz' Bearbeitung von *Moyuru ōzora* war im Februar 1942, also in dem von Koltermann und Bieber beschriebenen Zeitraum, bereits abgeschlossen. *Nippons wilde Adler* befand sich schon auf dem Weg nach Deutschland. Des Weiteren liegen keine Dokumente vor, ob oder inwieweit Bälz über die Stimmungstendenzen in Deutschland informiert war. Aufgrund seiner persönlichen Kontakte in die Deutsche Botschaft in Tōkyō kann Bälz' Kenntnis der Begebenheiten jedoch auch nicht ausgeschlossen werden.⁶² Auffällig ist jedenfalls, dass die jungen Flugschüler und angehenden Piloten eben nicht nur als heroische, überragende und zum Kampf geborene Soldaten dargestellt werden, sondern auch ihre Menschlichkeit und Emotionalität erhalten bleibt. Es bestehen zwar im Film keine Zweifel daran, dass sie die ihnen gestellten Aufgaben mit absoluter Hingabe er-

55 Boberach, Heinz (Hg.), *Meldungen aus dem Reich. 1938–1945. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS*, Bd. 9, Herrsching 1984, S. 3338, zitiert nach Koltermann, *Der Untergang*, S. 135.

56 Koltermann, *Der Untergang*, S. 114.

57 Ebd.

58 Ebd., S. 114.

59 Ebd., S. 115.

60 Bieber, „Die Tochter des Samurai“, S. 374.

61 Koltermann, *Der Untergang*, S. 137. Koltermann weist außerdem darauf hin, dass Goebbels diesen Stimmungsbericht zunächst nicht ernst nahm und sich noch im August 1942 darüber lustig machte: „Eine ausführliche Darlegung handelt von gewissen Minderwertigkeitskomplexen gewisser Teile unseres Volkes den japanischen militärischen Tugenden gegenüber. Die Deutschen sind doch unverbesserlich; sie sind radikal in der Verurteilung und ebenso radikal im Lob. Ein Mittelding kennen sie nicht. Wir sind ein Volk ohne Zwischentöne, das müssen wir noch lernen.“, Fröhlich, Elke (Hg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und des Staatlichen Archivdienstes Rußlands*, Bd. 5 1995, S. 299, zitiert nach Koltermann, *Der Untergang*, S. 115.

62 Wie bereits erwähnt, war Erwin Toki Bälz mit dem deutschen Botschafter Eugen Ott zur Schule gegangen, Ott, Eugen, Brief an Richard Foerster, 05. 04. 1940, BArch R 64-IV / 159, fol. 234.

füllen und ihr Leben für den Tennō opfern würden, aber trotz allem machen sie Fehler und lernen noch, um zu den Soldaten zu werden, die sie sein müssen. Der enge, familiäre Zusammenhalt innerhalb der Flugstaffel und der Schule ist hoch, ihre Ausbilder und Vorgesetzten verhalten sich ihnen gegenüber wie strenge Väter. Die Piloten scherzen und lachen, sorgen sich aber auch bzw. trauern offen um ihre Kameraden. Dabei war insbesondere der Umstand, dass die japanischen Soldaten weinend auf der Leinwand zu sehen sind, mit ausschlaggebend für den Wunsch von deutscher Seite aus, eine Bearbeitung anzufertigen, da man keine verweichlichten Soldaten im Film zeigen wollte. Dass Bälz sich trotzdem darauf beschränkte, die Tränen lediglich auf ein „erträgliche[s] Mass [sic]“⁶³ herunterzukürzen, ist sehr aufschlussreich. Koltermann zufolge verschwand der Begriff Gelbe Gefahr im Frühjahr / Sommer 1942 gänzlich aus dem deutschen Japanbild, was von ihm eindeutig mit der von Goebbels angeordneten Kurskorrektur für die Japan-Propaganda in Zusammenhang gebracht wird.⁶⁴ *Nippons wilde Adler* startete im Juni 1942 in den deutschen Kinos. Insofern besteht ein temporärer Zusammenhang und es kann nicht ausgeschlossen werden, dass dieser Film zumindest partiell daran beteiligt war, das Japanbild positiv zu verändern. In Bälz' Adaption blieb der japanische Heroismus erhalten und damit die Stärke des japanischen Bündnispartners, gleichzeitig wurde der japanische Soldat nicht länger als dem deutschen überlegen gezeigt, da er auch Fehler machte und Emotionen zeigte. Eine genauere Untersuchung dieses Aspekts an anderer Stelle, etwa unter Hinzuziehung der Aufführungsorte mit den jeweiligen zur Verfügung stehenden Plätzen und den zumindest teilweise überlieferten Einladungslisten von Seiten der DJG, könnte hier weitere interessante Ergebnisse bringen, um auf die Reichweite des Films schließen zu können. Da die anderen von Bälz durchgeführten Filmprojekte nicht fertiggestellt und niemals in Deutschland aufgeführt wurden, kann in dem Fall eine derartige Beeinflussung des Japanbilds zwar ausgeschlossen werden, nicht aber, dass sie intendiert war. Bälz' Ziel, mit *Nihon seishin* den vorgeblich ‚wahren Geist Japans‘ darzustellen, wurde schließlich im Rahmen der vorliegenden Arbeit ausgiebig herausgearbeitet, ebenso der Umstand, dass er ein differenzierteres Bild sowohl Japans als auch der japanischen Bevölkerung präsentieren wollte als das des todesverachtenden japanischen Soldaten. Im Falle von *Nishizumi* muss des Weiteren berücksichtigt werden, dass die Initiative hier eindeutig von Japan ausging. Dies könnte bedeuten, dass nicht nur wirtschaftliche Interessen entscheidend für die Auswahl des Films gewe-

63 Bälz, Erwin Toku, Bericht über die Entstehung der deutschen Fassung des japanischen Fliegerfilms „Moyuru Ozora“ (deutscher Titel: „Nippon's wilde Adler“), vermutlich 06.02.1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 163.

64 Koltermann, Der Untergang, S. 126.

sen sein könnte, sondern auch der Versuch, das Japan-Image beim deutschen Bündnispartner zu verbessern.

Neben dem Aufflackern des zeitgenössischen Schlagworts der Gelben Gefahr muss hier noch ein weiterer Umstand berücksichtigt werden: Japan hatte die Genfer Konvention 1929 bzgl. der Behandlung von Kriegsgefangenen nie ratifiziert.⁶⁵ Die offizielle Begründung lautete, „dass man dadurch nur eine Last hätte, da der japanische Soldat lieber sterbe, als in Gefangenschaft zu gehen. Folglich würde es in einem kommenden Krieg auch keine japanischen Gefangenen geben, für deren Wohlergehen man sich zu interessieren hätte.“⁶⁶ 1942 forderten die Alliierten eine Bestätigung von Seiten Japans, dass es sich trotzdem an die Genfer Konvention hielt. Japan antwortete, dass es zwar formal nicht an das Abkommen gebunden sei, es aber vorbehaltlich etwaiger Anpassungen auf alliierte Kriegsgefangene anwenden würde.⁶⁷ Auch der deutsche Bündnispartner zweifelte offensichtlich bzgl. der japanischen Behandlung von Kriegsgefangenen, wie sich aus einer Äußerung von Goebbels ablesen lässt: „Die Japaner nähmen nach ihrer Grundeinstellung auf Gefangene keine Rücksicht, da diese als Feiglinge gälten und abgeschrieben würden. Europa habe in dieser Hinsicht andere Begriffe, und es sei gefährlich, eine Verwirrung der asiatischen und europäischen Begriffe eintreten zu lassen.“⁶⁸

Wenngleich NS-Deutschland Japan für sein rigoroses Vorgehen eher zu bewundern schien,⁶⁹ diene das ‚wahre Bild‘ Japans, die Erläuterung des *Yamato damashii*, in allen Filmprojekten von Toku Bälz doch auch hier wieder dem Verständnis und der von Goebbels befürworteten Trennung der asiatischen und europäischen Begriffe.

4.3.2 Die Darstellung des chinesischen Feindes und der chinesischen Bevölkerung

Neben der Darstellung des japanischen Soldaten darf nicht die des chinesischen Feindes und der chinesischen Bevölkerung vernachlässigt werden. Dass es in japanischen Filmen der 1930er/40er-Jahre nicht üblich war, die feindlichen Soldaten unmittelbar auf der Leinwand zu zeigen, wurde bereits erläutert. Dass sie sowohl in *Moyuru ōzora* als auch *Nishizumi* also tatsächlich in persona erscheinen, sowohl als Menschen, aber auch

65 Für detaillierte Informationen hierzu vgl. Burkman, Japan, S. 119–122.

66 Koltermann, Der Untergang, S. 150.

67 Waterford, Prisoners, S. 34.

68 Koltermann, Der Untergang, S. 149.

69 Ebd., S. 150.

in Form von z. B. sich nähernden Flugzeuggeschwadern, ist also bemerkenswert. „The subject matter of these films usually was not the hated adversary but how the war could be a time for spiritual strengthening, for developing devotion for the nation and for self-sacrifice in the name of the common good.“⁷⁰ David Bordwell weist darauf hin, dass dies von John W. Dower als eine eigentümlich nach innen gerichtete Kriegszeit-Ideologie bezeichnet worden sei.⁷¹ Wie bereits ausgeführt, sollten brutale Nahkampfszenen auch deshalb vermieden werden, um die Moral und den Kampfgeist der Truppen nicht zu schwächen.⁷² Ein Beispiel für diese Abstraktion ist die Bruchlandungs-Szene in *Moyuru ōzora*, in der sich Yukimoto und Yamamura vor dem chinesischen Beschuss in Sicherheit bringen müssen. Die Bedrohung ist lediglich durch den Klang der Waffen akustisch wahrnehmbar, kein Gegner ist tatsächlich zu sehen. Peter B. High zufolge hängt das Ausblenden der chinesischen Gegner einerseits und der chinesischen Bevölkerung andererseits jedoch noch mit einer anderen Besonderheit der japanischen Filme zusammen, vorwiegend der humanistischen Kriegsfilm: ihre Tendenz, Emotionen, insbesondere Zuneigung, zu fördern.

„Unlike ‚love‘, which under certain circumstances can become universal in its embrace [...], affection is a localized emotion. The affections of Japanese soldiers in the ‚humanist‘ films, for example, are confined to the world of fellow-Japanese [...]. Filmmakers often avoided the necessity of drawing members of the ‚foreign‘ Chinese population into the circle of affection by simply not presenting them on film. The towns where the Japanese troops lodge are usually utterly deserted and the surrounding countryside is a hollow of silence.“⁷³

Dass *Nishizumi* von der Forschung in das Genre der humanistischen Kriegsfilm eingeordnet wird, sei es etwas relativiert wie bei Donald Richie oder deutlicher wie bei Peter B. High,⁷⁴ wurde ebenfalls bereits thematisiert. „In any case, the tide had turned strongly against ‚humanism‘ and individualized depictions in war films by 1940 – Nishizumi

70 Bare Buehrer, *Japanese Films*, S. 22.

71 Bordwell, David, *Visual Style in Japanese Cinema, 1925–1945*, in: *Film History (Asian Cinema)* Jg. 7 (1995) H. 1, S. 27.

72 Richie, *A hundred years*, S. 100.

73 High, Peter B., *Propaganda of „real human emotions“*. The „Humanist“ War Films of 1938–1940, in: *International Studies* Jg. 6 (1987) H. 4, S. 92–93.

74 Richie spricht von einem quasi-humanistischen Ausdruck des Films, Richie, Donald, *A hundred years*, S. 100. High dagegen bezeichnet den Film als einen der letzten humanistischen Kriegsfilm, High, *The Imperial Screen*, S. 211.

being the anomaly of the year.“⁷⁵ In der Tat lassen sich bei *Nishizumi* Unterschiede zu der anderen von Bälz vorgenommenen Bearbeitung feststellen: in *Moyuru ōzora* sowie in seiner Adaption werden die Chinesen lediglich in Gestalt ihrer veralteten Flugzeuge als Feind thematisiert sowie in Gestalt der verzerrten Gesichter der Soldaten, während sie auf die japanischen Soldaten schießen. Zu betonen ist, dass sie erst während des dramaturgischen Höhepunkts, der spektakulären Luftschlacht, in der Yukimoto seine tödliche Verletzung erleidet, tatsächlich zu sehen sind. Die militärische Stärke und Überlegenheit der japanischen Piloten stehen im Fokus. Auch in *Nishizumi* sind chinesische Soldaten auf der Leinwand zu sehen, so auch jener, der Nishizumi aus dem Hinterhalt den tödlichen Schuss versetzt. Auch die chinesische Zivilbevölkerung wird thematisiert. Hier ist die Szene zentral, in der Nishizumi und seine Männer die Frau mit ihrem neugeborenen Baby finden.

„[S]he is there to demonstrate the cowardly, undependable nature of the Chinese people. [...] Through her, the film can claim that Japanese soldiers are altruistic humanitarians. ‚Whether they be Chinese or Japanese, babies’re babies!’ Nishizumi then succeeds in comforting the terrified woman with the words ‚Have no fear. We Japanese soldiers would never harm you peasants. We are all your friends. [...]’ In the end, the woman repays Nishizumi and men by slipping away in the night, leaving behind the corpse of her baby.“⁷⁶

Unter der Berücksichtigung dieser Szene erscheint Bare-Buehrers Aussage, *Nishizumi* sei partiell produziert worden, um auf die kritischen Stimmen zum grausamen Umgang der Japaner mit der chinesischen Bevölkerung zu antworten, mehr als nachvollziehbar.⁷⁷ „It attempts to do so by stressing the prewar, humanistic Japanese values of compassion and loyalty as personified by the character Nishizumi.“⁷⁸ In diesem Kontext sei noch einmal auf die Vorbehalte bzgl. der Nicht-Ratifizierung der Genfer Konvention hingewiesen. Ein Export dieses Films wäre auch dazu geeignet gewesen, die kritischen Stimmen im Ausland zu beschwichtigen.

75 High, Propaganda, S. 103.

76 Ebd.

77 Bare Buehrer, Japanese Films, S. 21. In diesem Kontext ist auf das Massaker von Nanking 1937 hinzuweisen, bei dem seitens Japan die „völkerrechtlichen Konventionen zur Behandlung der Kriegsgefangenen konsequent missachtet“ wurden, Ishida, Yuji, Das Massaker von Nanking und die japanische Öffentlichkeit, in: Cornelißen, Christoph / Brandt, Susanne (Hg.), Erinnerungskulturen, Deutschland, Italien und Japan seit 1945, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 2004, S. 234–235.

78 Bare Buehrer, Japanese Films, S. 21.

4.4 A collective fascist identity?

Ergebnisse und Ausblick

Wie lassen sich abschließend die deutsch-japanischen Kooperationsversuche im filmpolitischen Bereich bewerten? Welche Rückschlüsse lassen sich hinsichtlich der Errichtung einer filmischen Achsenkultur, oder einer ‚fascist identity‘, die sich in Filmen niederschlägt bzw. konstituiert wird, ziehen?

Wie eingangs erläutert, verbindet die vorliegende Dissertation mehrere Forschungsgebiete miteinander, in denen sich in den letzten Jahrzehnten verschiedentlich neue Tendenzen abzeichneten. An erster Stelle ist hier die Aufarbeitung der Achse Berlin-Tōkyō zwischen 1933 und 1945 zu nennen. Auf kulturpolitischer Ebene ist nicht länger von einem leeren Propagandakonstrukt, geprägt durch gegenseitiges Misstrauen und rassistische Abneigung, auszugehen. Die Arbeiten von Maltarich, Bieber und Koltermann zeigen die vielfältigen Versuche, welche die beiden Staaten unternahmen, um abseits der militärischen Ebene erfolgreich miteinander zu kooperieren.⁷⁹ Der zweite wichtige Strang, auf dem diese Dissertation aufbaut, ist das Gebiet der Vergleichenden Faschismusforschung, bzw. konkret die von Joseph Sottile geprägten ‚Axis Studies‘.⁸⁰ Die zentrale Frage ist hier nicht der Erfolg der Achse Berlin-Tōkyō, sondern ob es sich um das Bündnis zweier faschistischer Staaten gehandelt habe.

Von diesen beiden Forschungsperspektiven ausgehend, konzentrierte sich die vorliegende Arbeit auf die Filmkooperation der beiden Länder zwischen 1933 und 1945. Zentraler Kern ist hier die Annahme, dass mithilfe des Mediums Film eine (möglicherweise faschistische) Kultur propagiert und vermittelt werden konnte, wie schon von Tansman und Baskett angenommen.⁸¹ Um diese These zu belegen, widmet sich diese Dissertation u. a. erstmals einer detaillierten Betrachtung und Analyse der von Erwin Toku Bälz 1940 bis 1945 vorgenommenen Filmprojekte, die er in Japan im Auftrag beider Regierungen durchführte. Von großer Bedeutung ist dabei ein transnationaler und interdisziplinärer Forschungsansatz. Bei den hier durchgeführten Filmanalysen wurden erstmals im Detail musikwissenschaftliche Arbeitsmethoden einbezogen, um die unterstützenden Wirkmechanismen der Filmmusik für das gewünschte Japanbild herauszuarbeiten. Ein weiterer wichtiger Faktor, der bis dato vernachlässigt wurde und in dieser Dissertation erstmals genauer untersucht wird, ist die Bedeutung Mandschukuos und die Visualisierung des weltpolitischen Dreiecks auf der Ebene des Films.

79 Maltarich, *Samurai and Supermen*; Bieber, *SS und Samurai*; Koltermann, *Der Untergang*.

80 Sottile, *The Fascist Era*.

81 Tansman, *The aesthetics*; Baskett, *All beautiful fascists?*; Baskett, *The attractive empire*.

Im Kern kam die vorliegende Arbeit zu vier wesentlichen Erkenntnissen, die im Folgenden kurz zusammengefasst werden sollen:

1. Die in der Forschung verbreitete These, dass sowohl Japan als auch NS-Deutschland die propagandistische Wirkung des Films im In- und Ausland als sehr hoch einschätzten, hat sich bestätigt. Wie von Michael Baskett angenommen, versuchten beide Regierungen anhand der Filmkooperation eine ideologische Einheit aufzubauen. Insbesondere die Projekte, an denen Erwin Toku Bälz zwischen 1940 und 1945 arbeitete, zeigen die Bemühungen, Gemeinsamkeiten aufzugreifen bzw. herauszuarbeiten und andererseits Unterschiede zu erklären, um so insbesondere auf deutscher Seite das Verständnis für den japanischen Bündnispartner zu fördern und möglicherweise Ängste und Vorbehalte abzubauen.
2. Es gab verschiedene Ebenen der Kooperation im Bereich des Films, die bislang unterschiedlich stark berücksichtigt wurden. Relativ ausführlich behandelt sind die Bereiche des Filmaustauschs sowie die Produktion von *Die Tochter des Samurai*. Jedoch zeigt die vorliegende Arbeit, dass andere Zweige der Kooperation kaum bzw. gar nicht untersucht wurden. Beispiele hierfür sind die Eröffnung des deutsch-japanischen Kinos ASIA, das die Ebene der Filmtheater an sich zu der internationalen Kooperation hinzufügt, oder die Berücksichtigung Mandschukuos generell als Schnittstelle des Filmimports deutscher Filme nach Ostasien sowie als Absatzmarkt und als Mitglied des weltpolitischen Dreiecks.
3. Die Filmprojekte von Erwin Toku Bälz ergeben in der Gesamtheit ein Japanbild, das sich im zeitgenössischen Japandiskurs NS-Deutschlands verankern lässt. Insbesondere auch durch die Hinzuziehung musikwissenschaftlicher Arbeitsmethoden im Kontext der verwendeten bzw. bearbeiteten Filmmusik konnten der semi-dokumentarische Charakter sowie Nuancen, die Bälz durch Hinzufügung oder Streichung von Score-Passagen veränderte, herausgearbeitet werden. Ein Beispiel hierfür ist die stärkere Leitmotiv-Technik im Falle von Satōs Tod in *Nippons wilde Adler*.
4. *Die Tochter des Samurai* ist zwar bis heute das prominenteste Beispiel für die deutsch-japanischen Filmbeziehungen, wurde jedoch zeitgenössisch nicht als Basis für eine Vertiefung der Kooperation genutzt, obwohl es hierfür mehrere Anknüpfungspunkte gegeben hätte.

Insbesondere der letzte Aspekt ist hinsichtlich der Verbreitung eines erfolgreichen Images der deutsch-japanischen Filmkooperation sehr interessant und soll im Folgenden abschließend thematisiert werden. Der Film *Die Tochter des Samurai* wäre aus verschiedenen Gründen ideal gewesen, um ihn propagandistisch als Basis für eine kontinuierlich wachsende und intensiver werdende Zusammenarbeit zu nutzen. Arnold Fanck und Erwin Toku Bälz arbeiteten beide mit dem Begriff des Kulturspielfilms, und Yamada

Kōsaku war nicht nur bei *Die Tochter des Samurai*, sondern auch bei *Nippons wilde Adler* (bzw. *Moyuru ōzora*) beteiligt.⁸² Darüber hinaus wurde *Die Tochter des Samurai* als Grundlage und als erster Schritt hin zu einer deutsch-japanischen Kooperation gesehen.⁸³ Als Erwin Toku Bälz 1940 nach Japan reiste, wurde das nicht mehr thematisiert. Deutlich wird dies in der Berichterstattung über seinen Aufenthalt und die Präsentation seiner Arbeitsmethoden. Zentral ist hier der oben genannte Begriff des Kulturspielfilms. Erwin Toku Bälz verwendete ihn für seinen eigenen Film *Nihon seishin*, aber auch für die deutsche Bearbeitung *Nippons wilde Adler*. Obwohl auch Fanck bereits mit diesem Begriff arbeitete, wird Bälz in den japanischen Printmedien insbesondere im Kontext von *Nihon seishin* als Erschaffer eines neuen Genres präsentiert. Somit wird er nicht nur zum Förderer der deutsch-japanischen Beziehungen, sondern auch zum Förderer der japanischen Filmwelt.

Auf der Suche nach einem möglichen Grund für die ungenutzte Chance, auf *Die Tochter des Samurai* aufzubauen, gelangt man unweigerlich zu den unterschiedlichen Herangehensweisen der beiden Regisseure. Beide strebten an, das in ihren Augen ‚wahre‘ Bild Japans darzustellen. Fanck konzentrierte sich dabei auf den Zwiespalt zwischen Ost und West anhand eines kontemporären fiktiven Beispiels, des Japaners Teruo, der nach jahrelangem Studium im Ausland nach Hause zurückkehrt und erst wieder zu seinen Wurzeln zurückfinden muss. Es handelt sich eindeutig um einen reinen Spielfilm, der jedoch das ‚wahre‘ Bild Japans vermitteln sollte. Bälz dagegen wählte nicht nur eine näher an den Dokumentar- bzw. Kulturfilm angelehnte Herangehensweise, z. B. durch die Erläuterung der japanischen Kultur durch Inserts oder einen Off-Erzähler, sondern auch eine weitgehend historische Perspektive. Wie im Rahmen der vorliegenden Arbeit herausgearbeitet, entsprach er damit genau dem damaligen japanischen Selbstverständnis. Nur aus der Vergangenheit heraus könne die Gegenwart Japans verstanden werden. Zwar ist auch die in *Die Tochter des Samurai* dargestellte Problematik zwischen adaptierten westlichen Werten und den eigenen Traditionen sowie die Ablehnung des Individualismus ein wichtiges Element des *kokutai*, wie auch im *Kokutai no hongī* nachzuvollziehen. Allerdings entsteht insbesondere unter Hinzuziehung der Berichterstattung über Bälz’ Zeit in Japan, in der auch immer wieder seine eigenen japanischen Wurzeln sowie sein Verständnis der Kultur als Kabuki-Experte herausgearbeitet werden, der Eindruck, dass Bälz als kompetenter für die Aufgabe wahrgenommen worden sei. Er habe, auf-

82 Darüber hinaus komponierte er auch die Musik für *Das heilige Ziel* (vgl. Kap. 2.4), Beiblatt zu Das heilige Ziel, BArch R 64-IV / 155, fol. 16.

83 Bieber, SS und Samurai, S. 481. Arnold Fanck bspw. spricht 1938 von einer von ihm „einst begonnenen Mission einer deutsch-japanischen Zusammenarbeit im Film“, Fanck, *Die Tochter des Samurai*, S. 109.

grund seines persönlichen deutsch-japanischen Hintergrunds und seiner Fähigkeiten, die Essenz des *Yamato damashii* verstanden und sei in der Lage, sie wahrheitsgetreu dem deutschen Bündnispartner zu vermitteln. Auch Fancks Aufenthalt wurde zwar in den Medien angekündigt und verbreitet, jedoch sind die Meldungen häufig kurz gehalten: Hinweise auf Geschäftsessen, Meetings oder, besonders kurios, auf Fancks Schrecken über ein angebliches Erdbeben, da sich eine Gardine bewegt habe.⁸⁴ Anders als Bälz, der zum ‚deutschen Filmgesandten‘ wurde, blieb Fanck lediglich der berühmte deutsche Regisseur, der als erster Ausländer in Japan drehen durfte. Dies korrespondiert auch mit einer zeitgenössischen Beurteilung von *Die Tochter des Samurai*:

„Although it proved a great box-office success, it was not accorded high praise amongst the Japanese. Its unpopularity at home is due to the fact that it has failed to represent and interpret properly. It is almost an impossible task for anybody to describe proportionally and properly a complex country like Japan, which contains all the complications and contradictions resultant from the juxtaposition and harmony of the past and the present, East and West, nature and modern science. No foreigner can possibly interpret all this, much less present it with creditable success, by a sojourn of one year and keenest observations during that time. The failure of *The New Earth* therefore [...] is due to the inadvisability [...] of having a foreigner, however understanding and sympathetic, to describe Japan.“⁸⁵

Auch die Schwierigkeiten, die sich bei Fancks Dreh ergeben hatten, die Streitereien zwischen Itami und Fanck, die in der Herstellung zweier Filme endete sowie seine, den Quellen zufolge leicht herablassende Art seinen japanischen Filmkollegen gegenüber, werden seine Wahrnehmung beeinflusst haben. Hier sei noch einmal auf die Berichte über die schlechte Behandlung von Hara Setsuko verwiesen oder Yamadas Kopfschütteln, als Fanck den extra komponierten Score partiell durch einen mit mehr japanischem Lokalkolorit ersetzte. Baskett spricht in diesem Kontext von einer Gegenreaktion der japanischen Journalisten gegen die deutsche falsche Interpretation der japanischen Kultur und kommt zu folgender Schlussfolgerung: „The critical failure of the film brought to the surface culturally exclusivist attitudes, with each criticizing the other side. [...] [These

84 Die kurze Meldung liest sich aus heutiger Perspektive beinahe humoristisch: „No one believed there was an earthquake, but he saw a curtain of his window moving.“, *Earthquake frightens movie director*, in: *The Japan Times & Mail*, 14.02.1936. Fanck selbst beschreibt das Erdbeben-Erlebnis etwas dramatischer: „Früh morgens wache ich auf von einem rollenden Geräusch. [...] Gleich darauf ein Stoß, daß ich von meinem Matratzenbett fliege.“, Fanck, *Er führte Regie*, S. 335.

85 Iwasaki, Akira, *The Japanese Cinema in 1937*, in: *The International Cinema Association of Japan* (Hg.), *Cinema Yearbook of Japan 1938*, Tōkyō 1938, S. 18.

attitudes] indicated the broader impossibility of mediating ideological differences within the Axis [...].“⁸⁶

Dass Japan sich sehr um ein positives Bild beim deutschen Bündnispartner bemühte, zeigen die beiden Filme, die nicht nur für die Vorführung in deutschen Kinos, sondern auch als Geschenk für die deutsche Regierung ausgewählt worden waren. Während Bälz sich um die Bearbeitung von *Moyuru ōzora* aktiv bewarb und letztendlich auch dafür ausgewählt wurde, wurde die Bitte, auch *Nishizumi* entsprechend anzupassen, explizit von japanischer Seite an ihn herangetragen. Neben den propagandistischen Gründen spielten hier sicherlich auch wirtschaftliche Faktoren eine Rolle, denn wie schon im Rahmen der Koproduktion von *Die Tochter des Samurai* festgestellt, sollte der japanische Film endlich exportfähig gemacht werden. *Nishizumi* und *Moyuru ōzora* dienten so nicht nur als Vermittler des ‚wahren japanischen Wesens‘, sondern auch als Werbeträger sowohl für die japanische Armee im Luft- und Bodenkampf als auch für die als herausragend gesehenen Produktionstechniken der japanischen Filmindustrie. Ihre moralischen Botschaften ergänzen sich mit *Nihon seishin* zu einem Bild des japanischen Bündnispartners als starke Soldaten, die ohne zu zögern ihr Leben opfern würden, sollte dies nötig sein. Jedoch, so die Aussage der Filme, riskieren sie es auch nicht unnötig, da sie dem Tennō auf optimale Weise dienen wollen. Ebenfalls zentral sind die strikte, aber auch familiäre patriarchalische Struktur innerhalb des Militärs und der unbedingte Zusammenhalt untereinander. Der japanische Soldat erscheint so nicht als heroischer Mythos, sondern als heroischer Mensch. Dies ist auch im Umgang mit der feindlichen Bevölkerung wichtig, wo die Soldaten gerade in *Nishizumi* nicht unnötig grausam auftreten, sondern sich im Gegenteil bemühen, Hilfe und Unterstützung anzubieten. Gemeinsamkeiten mit dem deutschen Bündnispartner ergeben sich u.a. durch den Vergleich von *Nippons wilde Adler* mit *Stukas*, der zeitgenössisch bereits gezogen wurde. Eine bewusste Orientierung sowohl von Abe Yutaka als auch von Erwin Toku Bälz ist an dieser Stelle tendenziell unwahrscheinlich, da *Stukas* nach aktueller Quellenlage erst im Januar 1942 nach Japan exportiert worden war. *Moyuru ōzora* war zu diesem Zeitpunkt bereits abgeschlossen, und ob Bälz den Film vor Beendigung seiner Bearbeitung sehen konnte, bleibt fraglich. Jedenfalls wird *Stukas* in der Korrespondenz bzgl. *Nippons wilde Adler* kein einziges Mal erwähnt. Dennoch existieren in der Darstellung der Fliegerstaffel auffallende Parallelen zwischen beiden Filmen.

Gleichzeitig offenbarte die vorliegende Dissertation, dass die Quellenlage bezüglich der Arbeit von Erwin Toku Bälz nicht so prekär ist, wie sie auf den ersten Blick erscheint. Somit ist es möglich gewesen, nicht nur eine vergleichende Analyse von *Nippons wilde*

86 Baskett, *All beautiful fascists?*, S. 214.

Adler und *Moyuru ōzora* vorzunehmen, sondern auch Aussagen über den Inhalt und die Gestaltung von *Nihon seishin* zu treffen, sowie ebenso in geringerem Umfang über *Vorwärts*, *vorwärts*. Damit konnte ein bedeutender Aspekt der deutsch-japanischen Filmbeziehungen aufgearbeitet werden. Für andere Bereiche konnten zudem wichtige Perspektiven aufgezeigt werden. Insbesondere gilt dies für die Miteinbeziehung Mandschukuos in die deutsch-japanischen Filmbeziehungen sowie das deutsch-japanische Kino ASIA. Hier gilt es, aufgrund der besonderen internationalen Situation in Harbin organisatorische und sprachliche Barrieren zu überwinden, um die Quellsituation im Detail klären zu können, was im Zuge dieser Dissertation leider nicht möglich war. Aber das bis dato zusammengetragene Material offenbart bereits das Potenzial, das diese Thematik für eine weitere Untersuchung einer gemeinsamen ‚faschistischen Identität‘ der beiden Achsenmächte im Bereich des Films bietet. Es zeigt, dass Mandschukuo ein fester Bestandteil der deutsch-japanischen Filmbeziehungen gewesen ist und nicht nur im Kontext von *Die Tochter des Samurai* rezipiert werden sollte, wie es bis heute in der Forschung weitgehend die Praxis ist. Kulturfilme über den japanischen Marionettenstaat wurden in deutschen Kinos aufgeführt und entsprechend inszeniert. Außerdem war die mandschurische Filmfirma Man'ei die zentrale Schnittstelle für den Filmimport deutscher Filme, nicht nur nach China und Mandschukuo selbst, sondern auch nach Japan. Das Kino ASIA dagegen wurde in Harbin als deutsch-japanisches Kino gegründet und hat in der Forschung bis dato noch keine Erwähnung gefunden. Interessanterweise scheint hier jedoch weniger die Inszenierung der Achse im Vordergrund gestanden zu haben, sondern vorwiegend wirtschaftliche und kulturelle Interessen NS-Deutschlands. So erscheint die japanische Beteiligung in den vorhandenen Quellen verschwindend gering. NS-Deutschland dagegen strebte die Etablierung der deutschen Filme in Harbin an, wie auch die Vermittlung deutscher Kultur. Darüber, ob das deutsch-japanische Kino auch für den weiteren Vertrieb der Filme in Mandschukuo verantwortlich war oder diese im Gegenteil nur in ASIA aufgeführt werden sollten, finden sich widersprüchliche Quellenaussagen. Jedoch wird in den Quellen deutlich, dass in diesem Kontext viel zwischen der Ufa und ASIA diskutiert wurde. Eine weitere Schwierigkeit für den Vertrieb deutscher Filme war der Transport der Filme von Deutschland nach Mandschukuo, insbesondere nach dem Zusammenbruch der Transsibirischen Eisenbahn. Für all diese Bereiche bietet die Person Johannes Barth einen interessanten Forschungsansatz, da er in seiner Funktion als Filmbeauftragter der Ufa für Ostasien jeweils involviert war. Darüber hinaus arbeitete er teilweise auch mit Erwin Toku Bälz zusammen bzw. dieser übernahm während Barths Deutschlandaufenthalt seine Stellvertretung.

„The interactions among Axis film cultures were imperfect and sometimes failed, but they help us to attempt to create an Axis film culture.“⁸⁷ Basketts Ansicht, wie in diesem Zitat abzulesen, hat sich in der vorliegenden Dissertation in jeder Hinsicht bestätigt. Dabei kommt er allerdings hinsichtlich der Frage, ob es eine ‚faschistische Identität‘ der Achse gegeben habe, zu einem negativen Fazit:

„Imperial Japan proactively cooperated with Fascist Italy and Nazi Germany as an active member of the Axis, with widespread official and unofficial interaction on nearly every level. While such interactions did not lead to a successful creation of a collective ‚fascist‘ identity, examining cultural cooperation among these regimes broadens our understanding of the politics of culture at the time, discernible in the interaction between film and government, ideology and entertainment, and nation and empire.“⁸⁸

Weiter führt er aus:

„But to read intra-Axis film exchange as a failure, an empty symbol of a unity that never existed, is to miss the point. The significance of intra-Axis collaboration lies not in its success, but in the very fact of these nations having attempted to collaborate and in their concern for how they were represented.“⁸⁹

Dabei bezieht Baskett sich im Falle der deutsch-japanischen Kooperation besonders auf die enttäuschten Erwartungen durch *Die Tochter des Samurai*.⁹⁰ Die vorliegende Dissertation hat jedoch gezeigt, dass es noch viele weitere Ebenen zu untersuchen gilt, bevor die Frage nach einer ‚faschistischen Identität‘ tatsächlich abschließend verneint werden kann. Die Bemühungen von Erwin Toku Bälz als deutscher Filmgesandter und der Erfolg von *Nippons wilde Adler* belegen dies.

Die Miteinbeziehung Italiens in einem nächsten Schritt könnte in diesem Kontext neben den bereits genannten Forschungsanregungen weitere aufschlussreiche Perspektiven bieten. Hier ist erneut Daniel Hedinger anzuführen. Er weist deutlich auf die vernachlässigte Untersuchung des Bündnisses Berlin-Rom-Tōkyō unter Berücksichtigung aller drei Achsenmächte hin.

87 Baskett, *The attractive empire*, S. 115.

88 Baskett, *All beautiful fascists?*, S. 213.

89 Ebd., S. 230.

90 Baskett, *The attractive empire*, S. 131.

„Die auf die Achse Berlin-Rom-Tokio fokussierte Literatur fand meist aufgrund bilateraler Beziehungsgeschichten zu ihrem Urteil. [...] Insgesamt [...] neigen bilaterale Studien dazu, Logik und Dynamik des des trilateralen Beziehungsgeflechts auf nationalgeschichtliche Paarbeziehungen zu reduzieren. Sie sind damit kaum in der Lage, die Destabilisierung der Weltordnung während der Dreißigerjahre in ihrem globalen Kontext zu erfassen.“⁹¹

Als eine der drei Forschungsperspektiven, die Hedinger hier anführt, um die „Prozesse der kumulativen Radikalisierung der Achse“⁹² nachzuvollziehen, ist die „faschistische Diplomatie und Kulturpolitik“⁹³. Bei der Untersuchung dieses Aspekts konzentriert Hedinger sich besonders auf die Jahre 1936–1939:

„Denn in diesen Jahren inszenierten die Achsenmächte ihre Kooperation als faschistisches Spektakel. [...] Erst die neuartige Repräsentation faschistischer Diplomatie ließ die Achse Berlin-Rom-Tokio stark, erfolgreich und bedrohlich wirken. Das Spektakel war ein bewusst genutztes politisches Mittel.“⁹⁴

Auch für dieses ‚faschistische Spektakel‘, sogar über den genannten Zeitraum hinaus, bietet die Filmkooperation spannende Perspektiven. Zu nennen sind hier beispielsweise die festlichen Inszenierungen der Aufführungen japanischer Filme in Deutschland, wie sie im Falle von *Nippons wilde Adler* in der vorliegenden Arbeit auch beschrieben wurden. Darüber hinaus bieten die in dieser Dissertation beschriebenen Filmprojekte auch interessante Forschungsansätze für die Errichtung einer ‚Film-Achse‘ Berlin-Rom-Tōkyō. *Nippons wilde Adler* und *Vorwärts, vorwärts* waren beispielsweise beide auch als Geschenke für den Duce gedacht und sollten in Italien aufgeführt werden (vgl. Kapitel 3, Fußnote 182).⁹⁵ Vermutlich war Erwin Toku Bälz auch für die italienischen Versionen mitverantwortlich, eindeutig lässt sich dies auf Grundlage des aktuellen Quellenstands jedoch nicht belegen.⁹⁶ Mehrere japanische Zeitungsartikel berichteten darüber.

91 Hedinger, *Die Achse*, S. 12.

92 Ebd., S. 13.

93 Ebd.

94 Hedinger, *Die Achse*, S. 179.

95 Nachrichtendienst des Japanischen Vereins in Deutschland, Abschrift! Japanische Filme für den Führer, 14. 02. 1941, BArch R 64-IV / 159, fol. 149 Films To Be Presented. Hitler, Mussolini to get Japanese Motion Picture, *Burning Sky*, in: *The Japan Times & Advertiser*, 18. 02. 1941, S. 2.

96 Am 17. Februar 1941 wird von einer Kooperation zwischen Erwin Toku Bälz und der italienischen Botschaft gesprochen, *Dokui ban moyuru ōzora* [Deutsch-italienische Ausgabe *Moyuru ōzora*], in: National Film Center (Hg.), *Eiga Kōsha*, S. 368.

So heißt es am 7. Februar 1941, dass eine deutsche und italienische Version von *Moyuru ōzora* produziert worden sei, letztere sollte Mussolini überreicht werden.⁹⁷ Im Juli wiederum wurde in der *Asahi shinbun* darüber informiert, mit welcher Begeisterung Mussolini den Film aufgenommen hatte. Er sei so zufrieden gewesen, dass er spontan die Uraufführung in Rom für den 30. Juli 1941 beschlossen habe.⁹⁸

Auf der Ebene der Filmtheater ist auf das italienische Kino Quirinetta in Rom hinzuweisen, welches in der Forschung, genau wie das Kino ASIA, vernachlässigt wurde. Zwar handelt es sich hier um ein rein italienisches Kino und nicht um eine deutsch-italienische Kooperation, jedoch konnten nur hier deutsche Filme im Original, also ohne italienische Synchronisation, aufgeführt werden.⁹⁹ Daher zeigte sich das RMVP sehr an diesem Filmtheater interessiert: Die deutschen Filme liefen in Italien nicht mit dem gewünschten Erfolg, die schlechte Qualität der italienischen Synchronisation wurde dafür verantwortlich gemacht.¹⁰⁰

Ein weiterer nicht zu vernachlässigender Faktor sind die Internationalen Filmfestspiele in Venedig (Biennale), deren Bedeutung als Kulturplattform, auf der sich die drei Achsenmächte begegnen konnten, nicht unterschätzt werden darf. Japan beteiligte sich 1937 und 1938 mit *Mondschein über Schlossruinen* (*Kōjō no tsuki*), der ebenfalls in Deutschland aufgeführt wurde, *Kinder des Windes* (*Kaze no naka no kodomo*) und *Fünf Kundschafter* (*Gonin no sekkōhei*).¹⁰¹ Letzterer wurde interessanterweise auch in den

97 Moyuru ōzora dokui ban. [Moyuru ōzora, deutsche und italienische Version], in: *Asahi shinbun*, 07.02.1941. Auch in den USA sollte der Film diesem Artikel zufolge aufgeführt werden, allerdings vor einem japanischen Publikum am Gedenktag des Heeres.

98 Nihon eiga i de jōei. [Ein japanischer Film wird in Italien aufgeführt], in: *Asahi shinbun*, 23.07.1941.

99 Mollier, Brief bzgl. der Angelegenheit des Filmklubs Quirinetta, 12.08.1935, PA AA, RAV 224-1/822; Bd. 5, ohne fol. Speziell mit der deutsch-italienischen Filmkooperation beschäftigt sich Valentina Leonhard, die in diesem Kontext von einer faschistischen Filmachse spricht. „Der ‚Gleichschritt der jungen Völker‘ im Film war zugleich Ziel und Ergebnis der ‚Kino-Achse‘, deren Ausbau das NS-Regime und das faschistische Italien im Zeichen der ‚faschistischen Völkerfreundschaft‘ seit Mitte der 1930er Jahre forcierten. Gleichzeitig manifestierten sich in der komplexen Verbindung aus filmkünstlerischer Kooperation, wirtschaftlicher Zweckgemeinschaft und Propagandakonstrukt in spezifischer Weise zunehmend Ungleichgewicht und unterschiedliche Zielsetzungen der Achsenpartner.“, Leonhard, Valentina, *Völkerfreundschaft vor der Leinwand? Die deutsch-italienische Kino-Achse 1938–1943*, in: Bock, Hans-Michael / Distelmeyer, Jan / Schöning, Jörg (Hg.), *Tenöre, Touristen, Gastarbeiter. Deutsch-italienische Filmbeziehungen*, München 2011, S. 44. Dabei spricht Leonhard jedoch von einer insgesamt relativ positiven Bilanz und einer Film-Achse, bei der es sich nicht nur um „ein gemeinsames Medien- und Propagandakonstrukt der Regime“ gehandelt habe, ebd., S. 46. Mit der zunehmenden Ausrichtung auf die Konstruktion eines „Film-Europas“ verlor die deutsch-italienische Kooperation ihre bilaterale Ausrichtung, ebd., S. 51.

100 Leonhard, *Völkerfreundschaft*, S. 48.

101 Uchida, Kisao, *Japanese films at Venice*, in: *The International Cinema Association of Japan* (Hg.), *The International Cinema Association of Japan* (Hg.), *Cinema Yearbook of Japan 1939*, Tōkyō 1939, S. 69. Autoren, welche die Internationalen Festspiele im Kontext der Achsen-Film-Kultur zumin-

japanischen Medien als Bearbeitungsprojekt von Erwin Toku Bälz genannt.¹⁰² Noch bedeutsamer ist jedoch eine Zeitungsmeldung der *Asahi shinbun* vom 13. September 1941, in der nicht nur ausführlich über die Biennale, sondern auch über den Film *Moyuru ōzora* berichtet wird, der in einer Sonderveröffentlichung herausgebracht worden sei. Der Selbstaufopferungsgeist der japanischen Soldaten, der japanische *Yamato damashii*, habe die italienischen Zuschauer zum Weinen gebracht.¹⁰³

Folglich zeigt sich auch hier die Bedeutung des Films als ‚Sendbote der Nation‘ innerhalb des weltpolitischen Dreiecks Berlin-Rom-Tōkyō und sein Potenzial für die Forschung: sowohl im Kontext der ‚Axis Studies‘ und der Frage, ob es sich tatsächlich um das Bündnis dreier faschistischer Staaten gehandelt hat, als auch im Rahmen der zunehmend stärker vertretenen Neubewertung der kulturellen Kooperation der Achse. Das Bild des japanischen Bündnispartners, wie es sich in den hier analysierten Filmen präsentierte, sowie die Gemeinsamkeiten, die propagiert wurden, lassen sich abschließend mit folgenden zeitgenössischen Worten zusammenfassen:

„Denn in ihrem Geist haben unsere beiden Völker jetzt vieles gemeinsam. Gemeinsam ist uns Japanern mit Ihnen die Treue und Ergebenheit gegen das Staatsoberhaupt – bei Ihnen ist es der Führer, bei uns der Kaiser –, das vollkommene Vertrauen zur Staatsführung, die Bevorzugung der Totalitätsidee vor dem Individualismus, das Betonen der Familie als der Aufbauzelle des Staates, die Opferbereitschaft des Einzelnen für das Ganze, getragen von der Lebensauffassung, daß der einzelne [sic] seine Existenz nur dem Ganzen verdankt, und nicht zuletzt das Pflichtgefühl des einzelnen [sic] gegenüber den Vorfahren und gleichzeitig der Nachkommenschaft, in der er nur einen Punkt eines ewigen Lebensstroms darstellt.“¹⁰⁴

Die vorliegende Dissertation versteht sich daher als ein weiterer Schritt in Richtung der unbedingt notwendigen Aufarbeitung der Achse Berlin-Rom-Tōkyō zwischen 1933 und 1945 aus transnationaler und interdisziplinärer Perspektive.

dest mehr oder weniger ausführlich tangieren, sind Baskett, *All beautiful fascists?*, S. 219; Leonhard, *Völkerfreundschaft*, S. 44; Hofheinz, *Film Axis*, S. 195–196; Baskett, *The attractive empire*, S. 121; May, Jan Andreas, *La Biennale di Venezia. Eine Ausstellungsinstitution im Wandel der Zeit*, in: Zeller, Ursula (Hg.), *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895–2007*, Stuttgart 2007; May, *La Biennale di Venezia. Kontinuität*.

102 Japan War Films Will Go To Reich. 3 Pictures in German Version Will Be Ready To Be Sent This Summer, in: *The Japan Times & Advertiser*, 27.02.1941.

103 Ena, *Yamato damashii ni kanshū naku. Yorokobareru nihon eiga*. [Das Publikum weint wegen des Yamato damashii. Sie freuen sich über japanischen Film], in: *Asahi shinbun*, 13.09.1941.

104 Deutsch-Japanische Nachrichten, *Die Verwandtschaft deutschen und japanischen Geistes*, 18.06.1936, BArch R 64-IV / 287, fol. 1.

Anhang

Tabellen

Tabelle 1: Szenen-Übersicht *Die Tochter des Samurai / Atarashiki tsuchi* nach Segawa Yūji¹

	Fanck-Version	Beide Versionen	Itami-Version
1.		Vorspann	
2.		Die Familie Kanda erhält ein Telegramm über die Rückkehr ihres Sohnes Teruo nach Japan. Ein Erdbeben erschüttert die Erde.	
3.		Während der Schiffsreise nach Japan wird Teruo von Gerda interviewt. Teruo erzählt von seiner Adoption und seiner Verlobung mit Mitsuko.	
4.		Teruos leibliche Schwester Hideko, die in einer modernen Spinnerei arbeitet, erzählt ihren Kolleginnen glücklich von der Heimkehr ihres Bruders.	
5.		Mitsuko, die die Tochter von Teruos Adoptivfamilie Yamato und auch seine Verlobte ist, erfährt ebenfalls von Teruos Heimkehr und ist übergücklich.	

¹ Segawa, „Atarashiki tsuchi“, S. 227–228. Feinere Unterschiede innerhalb der Szenen-Gestaltung zwischen Itami und Fanck kommen durchaus vor, können im Rahmen dieser Tabelle jedoch nicht wiedergegeben werden. Sie dient lediglich der Übersicht und der Gliederung.

	Fanck-Version	Beide Versionen	Itami-Version
	Während Mitsuko gemeinsam mit ihrem Vater überlegt, ob sie anlässlich des Wiedersehens mit Teruo ein japanisches oder ein europäisches Kleid wählen soll, trifft ihr Deutschlehrer für die nächste Lektion ein und rät ihr zu einem europäischen Kleid.		
6.		Teruo und Gerda erreichen Tōkyō und checken in ihrem Hotel ein.	
7.		Mitsuko und ihr Vater Iwao sind ebenfalls auf dem Weg nach Tōkyō, sie reisen im Schlafwagen. Mitsuko träumt von ihrer Ausbildung und der Vorbereitung auf ihr künftiges Leben als Ehefrau.	
8.		Gerda trifft an der Seite Teruos zum ersten Mal auf Iwao und Mitsuko in der Empfangshalle des Hotels. Gerda stellt bei Mitsukos Anblick fest, dass japanische Frauen im Kimono besser aussehen.	
9.		Im Hotelzimmer teilt Teruo Iwao mit, dass er Mitsuko nicht mehr heiraten möchte. Mitsuko hört alles im Nachbarzimmer durch einen Türspalt und beginnt zu weinen. Iwao ermahnt sie, eine wahre Tochter der Samurai zu sein.	
10.		Im Hotel zeigt Teruo Gerda einen Globus und erläutert ihr die Bedeutung der Mandschukuo-Expansion.	
10a.			Hideko und Kōsaku, Teruos leiblicher Vater, besuchen den Hafen von Yokohama und erfahren, dass Teruo früher angekommen ist.

	Fanck-Version	Beide Versionen	Itami-Version
11.		Kōsaku und Hideko erreichen das Hotel, aber auch ihnen gegenüber verhält sich Teruo abweisend. Sie reisen wieder ab. Auch Iwao und Mitsuko kehren nach Hause zurück.	
12.		Teruo betrinkt sich in einer Bar in Gesellschaft einer europäischen und einer japanischen Frau, die ihm regelmäßig nachschenken.	
13.		Kōsaku betet auf dem Heimweg vor einer großen Buddha-Statue (daibutsu). Iwao und Mitsuko halten zuhause eine Tee-Zeremonie ab.	
14.		Im Haus der Familie Yamato sprechen Kōsaku und Iwao über Teruo. Iwao erzählt, dass er einen Brief an Priester Ikkan, Teruos früheren Lehrer, geschrieben habe.	
14a.	Hideko besucht mit Teruo ein japanisches Restaurant und verschiedene Sehenswürdigkeiten, u. a. Kirschbäume und Sumo. Teruo findet dabei in Ansätzen zu seinen Wurzeln zurück.		
15.		Teruo besucht seinen alten Lehrer, den Priester Ikkan. Dieser ruft ihm seine Lehren und das Wesen des japanischen <i>kokutai</i> -Prinzips wieder in Erinnerung und macht ihm seine Verpflichtung gegenüber dem japanischen Kaiserreich bewusst.	
16.	Hideko macht sich im Schlafsaal der Arbeiterinnen bettfertig und pfeift dabei ein fröhliches Lied.		

	Fanck-Version	Beide Versionen	Itami-Version
17.		Teruo besucht das Haus seiner leiblichen Eltern. Am nächsten Morgen bearbeitet er die nasse Erde auf dem Acker, nimmt sie in die Hände und benetzt sein Gesicht damit.	
18.		Gerda besucht Familie Yamato in ihrem Haus. Nach einem Gespräch mit Mitsukos Deutschlehrer ² lässt sie sich von Mitsuko ihren Braut-Kimono zeigen.	
19.		Teruo erhält bei seinen Eltern einen von Tōkyō weitergeleiteten Brief, der ihn vor den Familienrat lädt und eilt zum Haus seiner Adoptivfamilie.	
20.		Bei Familie Yamato vertraut Gerda Iwao einen Brief an Teruo an und nimmt ihre erste Mahlzeit nach japanischer Art ein.	
21.		Der Familienrat beginnt. Mitsuko verlässt das Haus mit ihrem Braut-Kimono unter dem Arm. Ihr Ziel ist der nahe gelegene Vulkan. ³	
22.		Teruo erscheint zu spät zum Familienrat und entschuldigt sich ehrerbietig.	
23.		Teruo bemerkt Mitsukos Selbstmordabsicht und fährt mit dem Auto in Richtung Vulkan, um sie zu retten.	

² Auch diese Szene fehlt bei Itami, Bohnke, *The Perfect German Woman*, S. 83.

³ Während sie in der Itami-Version in einen Bus steigt, reist sie in der Fanck-Version mit einem Zug, Segawa, „Atarashiki tsuchi“, S. 229.

	Fanck-Version	Beide Versionen	Itami-Version
24.		Mitsuko kämpft sich durch die wilde Landschaft bis zum Krater- rand vor. ⁴	
25.		Teruo rettet Mitsuko in letzter Sekunde in der Nähe des Kraters.	
25a.			Teruo und Mitsuko ruhen sich in einer kleinen Hütte am Fuße des Vulkans aus.
25b.	Teruo und Mitsuko kehren zum Haus Yamato zurück und be- schließen zu heiraten.		
26.		Beide besuchen das Haus Kanda. Kōsaku spricht über die Tradition des Reisanbaus und das Bevölke- rungsproblem Japans.	
27.		In Mandschukuo arbeitet Teruo mit einem modernen Traktor auf dem Feld. Mitsuko kommt mit einem Baby im Arm dazu und beobachtet ihn. Teruo nimmt ihr das Kind aus den Armen und legt es in die Ackerfurche.	
28.		Abspann	

4 In Itamis Version zieht Mitsuko die Schuhe aus und läuft auf Socken weiter. In Fancks-Version da-
gegen ist es Teruo, der die Schuhe auszieht, einen heißen Teich durchschwimmt und sich während
des Bergsteigens über heißes Gestein die Füße verbrennt, ebd.

Tabelle 2: Die vier Jungflieger nach dem Abendappell, NwA, F-R 1, 00:08:36–00:09:15; Moyuru ōzora, 00:008:43–00:09:12

	Untertitel DVD-Version ⁵	Untertitel Bälz-Version	Übersetzung des japanischen Untertitels
Satō:	Oi Yamamura.	„Du! Yamamura! Komm mal her! Was treibst denn morgen?“	He, Yamamura!
Yamamura:	Aa.		Ja?
Satō	Omae ashita dō suru?		Was machst du morgen?
Yamamura:	Ashita ka Oi Yukimoto. Oi doko da.	„Ich, morgen? Yukimoto, komm mal her!“	Morgen? He, Yukimoto. He, wo bist du?
Yukimoto:	Nan da. Nan da.	<i>Kein Untertitel</i> ⁶	Was ist? Was ist?
Satō	Omae ashita gaishutsu suru ka.	<i>Kein Untertitel</i> ⁷	Gehst du morgen aus?
Yukimoto:	Omae dō suru?	<i>Kein Untertitel</i>	(an Satō) Was machst du?
Satō:	Omae dō suru?	<i>Kein Untertitel</i>	(an Yukimoto) Was machst du?
Yukimoto	Omae dō suru?	<i>Kein Untertitel</i>	(an Yamamura): Was machst du?
Yamamura:	Sō da na. Oi, Tanaka.	<i>Kein Untertitel</i>	So ist das also. He, Tanaka.
Tanaka:	Ou.	<i>Kein Untertitel</i>	Ja.
Yukimoto:	Tanaka wa ashita ie ni kaeru hazu ja nakatta no ka.	„Tanaka! – Wolltest du morgen nicht nach Hause fahren?“ ⁸	Tanaka, wolltest du morgen nicht nach Hause fahren?
Tanaka:	Iya. Kaeran.	„Nee, ich fahr nicht.“	Nein, ich fahre nicht.

5 Da die Tonspur der DVD-Version nicht immer eindeutig verständlich, jedoch mit japanischen Untertiteln versehen ist, wurde für die vorliegende Arbeit vorwiegend auf diese zurückgegriffen. Etwaige kleine, grammatikalische Unterschiede zwischen dem tatsächlich gesprochenen Text und den japanischen Untertiteln sind daher nicht auszuschließen, jedoch nach Einschätzung der Autorin inhaltlich nicht von Belang, da der Fokus verstärkt auf dem Vergleich der deutschen und japanischen Version liegen soll und nicht auf dem Vergleich der japanischen Tonspur mit den japanischen Untertiteln.

6 Im Textbuch übersetzte Bälz dies mit „Was gibst’s [sic]?“, Bälz, Erwin Toku, „Nippon’s wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 107.

7 Im Textbuch übersetzte Bälz dies mit „Du! – Gehst du morgen aus?“, ebd.

8 Auch bei diesem Untertitel findet sich eine leichte Veränderung zu Bälz’ Version im Drehbuch. Dort heißt es folgendermaßen: „Ich? Hm. Tanaka! Mal her! Du wolltest doch morgen nach Hause fahren?“, ebd.

	Untertitel DVD-Version ⁵	Untertitel Bälz-Version	Übersetzung des japanischen Untertitels
Yukimoto	Sō ka. Soija yonin de gaishutsu shiyō ka.	<i>Kein Untertitel</i> ⁹	Achso! Lasst uns dann zu viert ausgehen!
Satō:	Ou. Yokarō.	„Abgemacht!“ ¹⁰	Ja, gut.
Tanaka:	Yoshi. Ja ore chotto tegami totte kuru kara na.	„Werde mal geschwind die Post holen.“	Gut! Also, ich hole kurz die Post ab.

Tabelle 3: Kontrolle der Ausgabe-Hefte, NWA, F-R 2, 00:00:00–00:02:54, Moyuru ōzora, 00:13:43–00:16:47

	Untertitel DVD-Version	Untertitel Bälz-Version	Übersetzung des japanischen Untertitels
Tanaka:	Tanaka seito ni wa 37 sen nokotte orimasu.	Schüler Tanaka meldet: noch 37 Sen übrig.	Schüler Tanaka hat noch 37 sen übrig.
Lt. Inaba:	Un. Un? Kono kashi 2 en chū no ha ittai nani o kuutan ka. ¹¹	Hm. Hier stehen ZWEI Yen für Kuchen! ¹² – Was sind das für Kuchen?	Hier steht 2 Yen für Süßigkeiten. Was hast du eigentlich gegessen?
Tanaka	Hai. Anpan de arimasu.	Pfannkuchen, Herr Leutnant.	Ja. Ich aß Anpan.
Lt. Inaba	Anpan. Anpan 2 en mo hitori de kuuttaka. ¹³ Kuuttaka?	Waas! Pfannkuchen?! Allein für zwei Yen gefuttert?	Anpan. Du hast allein Anpan für 2 Yen gegessen?
Tanaka:	Hai. Yonin de arimasu.	Nein, Herr Leutnant! Zu viert!	Ja! Wir waren zu viert!

9 Hier findet sich ebenfalls eine Differenz: im Drehbuch verwendete Bälz anstelle des Wortes „gut“ „bestens“, ebd.

10 Dieser Untertitel findet sich nicht im Film, nur im Drehbuch, ebd.

11 Der Umstand, dass Lt. Inaba hier ebenfalls in Umgangssprache verfällt, um mit Tanaka zu sprechen, ist dadurch zu erklären, dass er ranghöher und älter ist und daher gegenüber dem Jüngeren nicht so sehr zur Höflichkeit verpflichtet ist wie Tanaka ihm gegenüber.

12 Dem Drehbuch zufolge waren hier ursprünglich andere Satzzeichen vorgesehen: „Kuchen!?!“, Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 111. Die Schreibweise von ZWEI ist ebenfalls eine deutliche Betonung und schon im Textbuch vorgesehen, ebd.

13 Das Verb „kuu“ (essen) ist eine etwas abschätzigere Variante von „taberu“ (essen). Bälz versuchte dies mit der Wortwahl „futtern“ auszudrücken. Hier zeigt sich auch, dass Lt. Inaba ein sehr umgangssprachliches Japanisch spricht, um mit seinen Schülern zu reden, während die vier jungen Piloten ihm gegenüber in der korrekten, höflichen und im militärischen Bereich gebräuchlichen Sprachform bleiben.

	Untertitel DVD-Version	Untertitel Bälz-Version	Übersetzung des japanischen Untertitels
Lt. Inaba	Dare to dare to dare da.	Zu viert?! ¹⁴ Wer sind denn die anderen drei?	Wer mit wem und wem war das?
Tanaka:	Yukimoto to Yamamura to Satō de arimasu.	Yukimoto – Yamamura – Satō	Es waren Yukimoto, Yamamura und Satō.
Lt. Inaba	Yukimoto.	<i>Kein Untertitel</i>	Yukimoto!
Yukimoto	Hai.	<i>Kein Untertitel</i>	Jawohl!
Lt. Inaba	Yamamura.	<i>Kein Untertitel</i>	Yamamura!
Yamamura	Hai.	<i>Kein Untertitel</i>	Jawohl!
Lt. Inaba	Satō.	<i>Kein Untertitel</i>	Satō!
Satō	Hai.	<i>Kein Untertitel</i>	Jawohl!
Lt. Inaba	Chotto koi.	Kommt mal her, ihr drei!	Kommt mal kurz her.
Alle drei	Hai.	<i>Kein Untertitel</i>	Jawohl!
Lt. Inaba	Omaetachi yonin de 8o ko no anpan tsumari hitori de 2o ko zutsu kuutachū wake ja na.	Ihr habt also zu viert 8o Pfannkuchen gestemmt! D.h. jeder von Euch 2o Stück?!	Ihr habt zu viert 8o Anpan gegessen, also insgesamt jeder 2o Stück?
Alle vier	Hai.		Ja.
Tanaka	Senjitsu obāsan kara tegami ga kimashite ... Imōto ga umareta to shirasete kuremashitanode Oiwai ni anpan o katte minna ni gochisōshitan de arimasu.	Neulich schrieb mir meine Grossmutter, ich hätte ein Schwesterchen bekommen – wir haben das mit den Kuchen gefeiert!	In dem Brief, der neulich von meiner Großmutter angekommen ist, hat sie mir gesagt, dass meine kleine Schwester geboren wurde. Um das zu feiern, habe ich Anpan eingekauft und sie zusammen mit den anderen gegessen.
Lt. Inaba	Un.	<i>Kein Untertitel</i>	Okay.

¹⁴ Auch in diesem Fall ist hier eine von Bälz hinzugefügte Betonung im Vergleich zum Original zu erkennen, Bälz, Erwin Toku, „Nippon's wilde Adler“. Textbuch, BArch R 64-IV / 159, fol. 111.

	Untertitel DVD-Version	Untertitel Bälz-Version	Übersetzung des japanischen Untertitels
Satō	Jibun wa 10 ko zutsu de ii to ittan de arimasu ga Yukimoto ga „douse kuunara 20 ko gurai kuwanakereba kutta yō na ki ga shinai“ to iu no de 20 ko zutsu kuimashita.	Ich meinte zwar, 10 Stück pro Kopf seien genug. Aber Yukimoto sagte: Wenn wir doch schon beim Kuchen sind, kommt man unter 20 nicht auf den Geschmack. Drum haben wir es halt auf 80 gebracht.	Ich selbst habe zwar gesagt, dass 10 Stück genug sind, aber Yukimoto sagte, wenn ich sowieso esse, und ich nicht wenigstens zwanzig esse, habe ich nicht das Gefühl, gegessen zu haben. Deswegen haben wir jeder zwanzig gegessen.
Lt. Inaba	Nanbo oiwai de mo sogen kū yatsu ga aruka. Omaetachi no karada ni hitsuyō na eiyo wa jūbun kyūyo shite aru. Sogen koto shite moshi karada de mo kowashitara dō sukka.	Soo – habt ihr?! Wisst ihr aber auch, was ihr damit getan habt? – Wenn’s auch aus einem freudigen Anlass war?! Was euer Körper an Nahrung braucht, bekommt ihr. – Was aber, wenn ihr dadurch krank geworden wärt?	Ich weiß nicht, warum jemand so viel essen sollte, egal wie sehr er feiert. Eure Körper werden mit den notwendigen Nährstoffen schon versorgt. Was machst du, wenn du solche Sachen machst und dein Körper dadurch krank wird?
Alle vier	Hai.	<i>Kein Untertitel</i>	Jawohl.
Lt. Inaba	Omaetachi n karada wa omaetachi kojīn no mono de wa nakazo.	Habt ihr’s immer noch nicht kapiert? Euer Leib und Leben gehören nicht euch!	Eure Körper gehören nicht euch selbst!
Alle vier	Hai.	<i>Kein Untertitel</i>	Jawohl.
Lt. Inaba	Omaetachi n karada wa ... Tanaka.	Wem gehört Euer Leben?! Tanaka!	Eure Körper ... Tanaka!
Tanaka	Hai.	<i>Kein Untertitel</i>	Jawohl!
Lt. Inaba	Dare no mon ka iu te mii.	<i>Kein Untertitel</i>	Sag, wem gehören sie?
Tanaka	Dai nippon teikoku no mono de arimasu.	Mein Leben gehört meinem Vaterland DAI NIPPON!	Sie gehören dem japanischen Kaiserreich!
Lt. Inaba	Yukimoto.	<i>Kein Untertitel</i>	Yukimoto.
Yukimoto	Dai nippon teikoku no mono de arimasu.	<i>Kein Untertitel</i>	Sie gehören dem japanischen Kaiserreich!
Lt. Inaba	Satō.	<i>Kein Untertitel</i>	Satō.
Satō	Dai nippon teikoku no mono de arimasu.	<i>Kein Untertitel</i>	Sie gehören dem japanischen Kaiserreich!

	Untertitel DVD-Version	Untertitel Bälz-Version	Übersetzung des japanischen Untertitels
Lt. Inaba	Yamamura.	<i>Kein Untertitel</i>	Yamamura.
Yamamura	Dai nippon teikoku no mono de arimasu.	<i>Kein Untertitel</i>	Sie gehören dem japanischen Kaiserreich!
Lt. Inaba	Yoshi. Ja dai nippon teikoku ga omaetachi ni anpan zo ko o ichido ni kue to meijita no ka.	<i>Geschnitten</i>	Gut. Also, hat euch das Kaiserreich befohlen, 20 Anpan auf einmal zu essen?
Alle vier nacheinander	Meijimasen	<i>Geschnitten</i>	Es [das Kaiserreich] hat es nicht befohlen.
Lt. Inaba	Sore miro ja kore kara sogen koto suru na.	<i>Geschnitten</i>	Seht ihr! Dann macht ihr solche Sachen ab jetzt nicht mehr!
Alle vier	Hai.	<i>Geschnitten</i>	Jawohl.
Lt. Inaba	Yoshi. Kongo chūi se nya ikanzo.	Gut! – und in Zukunft merkt ihr euch das!	Ab jetzt müsst ihr aufpassen.
Alle vier:	Hai.		Jawohl.

	Untertitel DVD-Version	Untertitel Bälz-Version	Übersetzung des japanischen Untertitels
Lt. Inaba	Yoshi. Ee Kinsen suitō bo no kensa wa daitai ni oite yoroshii. Da ga naka ni anpan o 20 ko mo ichido ni kutta mono ga atta ga kore wa ikan. Guntai no sentōryoku wa mazu kenzen narushintai toku ni kōkūbutai no guntai wa kyokuryoku kenkō ni chūi shinakya naran chū koto wa. Kore wa shibashi- ba taichō-dono yori kunji sarete aru darō. Anpan o kū no wa yoka. Kechikechi shite kuitaka mono wo gaman seito wa iwan ga ... 20 ko mo ichido ni kuwan de semete 10 gurai de gaman shitoke. Ii ka wakatta na.	Die Revision der Ausgaben- hefte war im Allgemeinen befriedigend! Aber – soo [sic] was mit den Kuchen kommt mir nicht nochmal wieder vor. Die Kampfkraft der Truppe beruht [?] auf der Gesundheit der Solda- ten. Und ihr als Flieger seid ganz besonders verpflichtet darauf zu achten. Damit will ich nicht sagen, ihr sollt kei- ne Kuchen essen. Aber alles mit Mass! Verstanden?! ¹⁵	Gut. Die Revision der Ausgabenhefte war im Allgemeinen gut. Aber es geht nicht, dass je- mand von euch 20 Anpan auf einmal isst. Was die Kampfkraft der Truppe betrifft, so ist zuerst ein gesunder Körper wich- tig, und besonders in der Flugstaffel müsst ihr auf eure Gesundheit aufpas- sen. Dieses wurde vom Kommandanten ange- ordnet. Man darf Anpan essen, ich sage nicht, dass man geizig sein und dar- auf verzichten muss. Aber esst nicht 20 Stück auf einmal, sondern höchst- ens ungefähr 10. Ver- standen?
Alle Schüler	Hai, wakarimashita.		Ja, wir haben verstanden.
Lt. Inaba	Yoroshii.		Gut.

15 Hier hat Bälz den Untertitel im Vergleich zum Drehbuch und zum Text der DVD-Fassung gekürzt: „Schön! Die Revision der Ausgabenhefte war im Allgemeinen befriedigend. Aaaaaber – ! Daß einer 20 Pfannkuchen auf einmal futtert, gibts nicht! Die Kampfkraft der Truppe beruht auf der Gesundheit der Soldaten. Insbesondere Ihr als Flieger seid verpflichtet, sorgfältigst darauf zu achten, was Euer Kommandant Euch immer wieder vorgehalten hat. Damit will ich nicht sagen, Ihr sollt überhaupt keine Kuchen essen. – Kuchen könnt Ihr von mir aus futtern. Warum nicht, wenn Ihr's mögt?! Aber 20?! Gibts nicht!! Höchstens 10 auf einmal. Verstanden?!“, ebd.

Nihon seishin: Dokumentation und Rekonstruktion

Folgende Informationen wurden für die Rekonstruktion der Szenenfolge zusammengefügt:

- a. Das in *Bunka eiga* abgedruckte Storyboard, in schwarz-weiß skizziert (durchnummeriert).¹
- b. Die in *Bunka eiga* abgedruckten Beschreibungen der Bilder und Regieanweisungen (durchnummeriert).²
- c. Das Storyboard in der ausgearbeiteten, farbigen Variante (nicht nummeriert).³
- d. Der Text des deutschen Textbuchs.⁴

Im Vorfeld ist jedoch darauf hinzuweisen, dass sich die einzelnen Bilder des Storyboards nicht immer eindeutig dem Text des Textbuchs zuordnen lassen, da letzterer nicht durchnummeriert ist. Jedoch gibt es an einigen Stellen deutlich voneinander getrennte Absätze, die als Anhaltspunkte für Szenenwechsel interpretiert werden können.⁵ Das Skizzen-Storyboard dagegen ist durchnummeriert, sodass dies für die kolorierte Fassung als Anhaltspunkt dienen kann. Bei einem direkten Vergleich der beiden Storyboards liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei der schwarz-weiß-Variante um die Vorskizze für die kolorierte, schöner ausgearbeitete Version handelt.

Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich aus der Zuordnung der Szenen-Beschreibungen in *Bunka eiga*. Obwohl sie ebenfalls durchnummeriert sind, passen ihre Ausführungen nicht immer zu den dargestellten Bildern im skizzierten Storyboard. Wie es dazu kam, kann aus heutiger Perspektive nicht eindeutig nachvollzogen werden. Die einzige Erklärung wäre womöglich die Angabe des Autors selbst, dass lediglich der jeweilige Höhepunkt der Szene bildlich festgehalten worden sei. Möglicherweise ist es dadurch zu etwaigen Verschiebungen gekommen, sodass die Nummerierung nicht mehr passt. Aufgrund der Ausführungen im Textbuch ist eine Zuordnung der Handlung jedoch trotzdem einigermaßen möglich.

1 Toku berutsu no nihon seishin, S. 62.

2 Ebd. Sie wurden für die vorliegende Arbeit aus dem Japanischen übersetzt.

3 Higuchi / Okamoto, Hana zo mukashi no.

4 Bälz, Erwin Toku, Nihon seishin. Deutscher Text, NACP, ohne fol.

5 Immer wieder vorkommende handschriftliche Ausstreichungen und Pfeile im Text zeigen den Arbeitsprozess von Erwin Toku Bälz. Da nicht immer alle Anmerkungen deutlich zu entziffern sind, orientiert sich die vorliegende Arbeit am Inhalt der mit Schreibmaschine getippten Absätze.

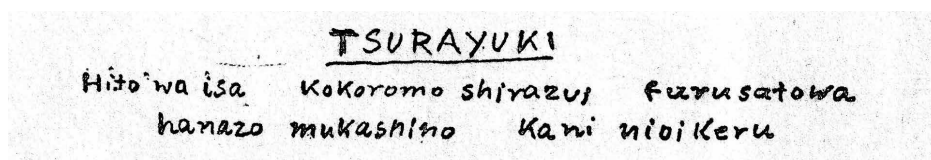


Abbildung 23: Einleitung Nihon seishin, Storyboard skizziert, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.

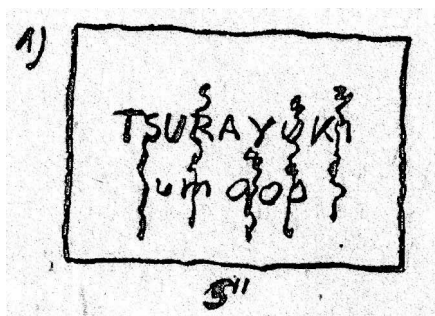


Abbildung 24: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.⁶

Bunka eiga:

Screen 1: Dauer 5 Sekunden

(1) Ki no Tsurayuki. (Szene ist Handschrift auf Papier.) Hito wa isa kokoro mo shirazu furusato wa hana zo mukashi no ka ni nioi keru [Gedichttext] (Mit ‚wipe‘ Verwischen von links nach rechts).⁷

(1) Nach einer langen Zeit kehrte er wieder in seine alte Heimat zurück.⁸

6 Die Dauer der einzelnen Shots ist im schwarz-weiß Storyboard durch kleine Ziffern angegeben, Toku berutsu no nihon seishin, S. 62.

7 Ebd., S. 61.

8 Ebd.

Textbuch:

(Super-Imp.⁹ Staatsrat TSURAYUKI von KI um 900)

Und dieser Kuge¹⁰ ist der Staatsrat Tsurayuki von Ki. Er ist ein [sic] ein typischer Edelmann seiner Zeit. Ein hoher Staatsbeamter am Tennohof ist er ein bekannter Schriftsteller und Dichter, Kritiker und Herausgeber einer klassischen Gedichtsammlung. Wir begleiten ihn [...] ¹¹

9 Dies ist der erste konkrete Hinweis auf eine Blende im Drehbuch: Super-Imposition, im Deutschen auch Einblende bzw. Überblende, University, Columbia, Columbia Film Language Glossary: Superimposition 2018. <https://filmglossary.ccnmtl.columbia.edu/term/superimposition/> (29. 07. 2024).

10 Unter ‚Kuge‘ ist der japanische Hof- oder auch Uradel zu verstehen, „der nur hohe Titel und niedrige Einkünfte sein eigen nennen konnte“, ebd., S. 19.

11 Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP.

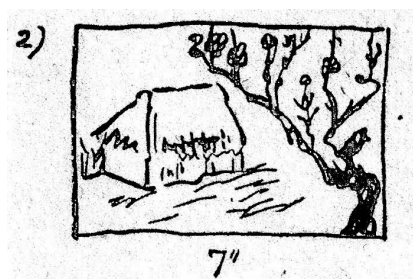


Abbildung 25: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 2, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.



Abbildung 26: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 2, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:02. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet.

Bunka eiga:

Screen 2: Dauer 7 Sekunden

(2) Anblick von Tsurayukis alter Heimat mit blühenden Pflaumenblüten.¹²

(2) Die Pflaumenblüten standen in voller Blüte. Deutsche Pflaumenblüten. Anders als diese Pflaumenblüte ist die japanische Pflaumenblüte die Anmutigste von allen.¹³

Textbuch:

[...] in seinen Heimatort, den er nach langen Jahren wieder einmal aufsuchte.

Die Pflaumen standen gerade in voller Blüte.

Und damit eröffnen wir die Folge der Frühlingslieder aus der Sammlung der 100 Dichter.

Denn die Pflaume ist der erste Gruss des japanischen Frühlings. Und wiederum kennzeichnend – sie wird geschätzt, nicht wegen ihrer Früchte, sondern wegen ihrer – Blüten!

¹² Toku berutsu no nihon seishin, S. 62.

¹³ Ebd., S. 61.

Diese sind im Unterschied zu den unseren von einer unendlichen Zartheit.
Und es entströmt ihnen ein feiner, bezaubernder Duft.¹⁴ Daher sagt man „selbst der Blinde – sieht die Blüte der Pflaume.“ – Besonders reizvoll wirkt es –
da diese Blüten an völlig dürrer Zweigen knospen, als ob ein verdorrter Baum jäh zum Leben erwacht, das schönste Bild einer Ahnung des Frühlings ... daher ein besonders beliebtes Motiv der Malkunst.¹⁵

14 Im Textbuch finden sich handschriftliche Markierungen, die darauf hindeuten, dass dieser Satz möglicherweise gelöscht werden sollte, Bälz, Erwin Toku, Nihon seishin. Deutscher Text, NACP, ohne fol.

15 Ebd. Die Hervorhebungen wurden aus der Quelle übernommen.

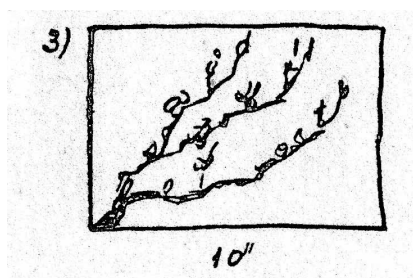


Abbildung 27: *Nihon seishin*, Storyboard skizziert, Screen 3, *Nihon seishin ni tsuite*, *Bunka eiga*, Mai 1941, S. 62.

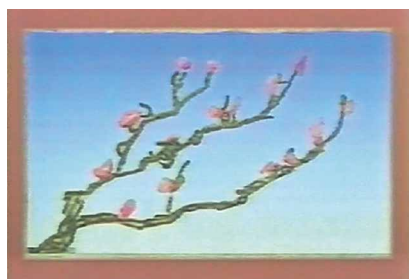


Abbildung 28: *Nihon seishin*, Storyboard koloriert, Screen 3, *Hana zo mukashi no*, *Chūkyō Terebi* 1991, 00:40:08. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet.

Bunka eiga:

Screen 3: Dauer 10 Sekunden

(3) Close-Up von Pflaumenblüten.¹⁶

(3) Ihr Duft ist endlos bezaubernd. Man sagt, „es sind Pflaumenblüten, die selbst ein Blinder zu schätzen weiß.“¹⁷

¹⁶ Toku berutsu no nihon seishin, S. 62.

¹⁷ Ebd., S. 61.

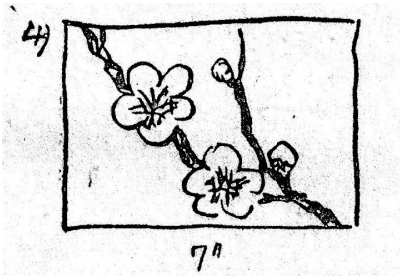


Abbildung 29: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 4, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.

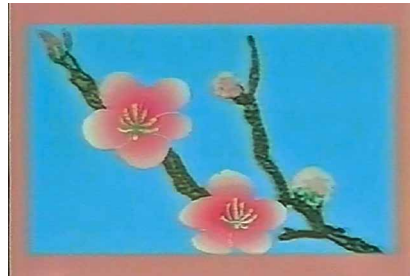


Abbildung 30: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 4, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:13. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet.

Bunka eiga:

Screen 4: Dauer 7 Sekunden

(4) Close-Up von Pflaumenblüten.¹⁸

(4) Es ist ein wahrhaft edler Anblick, wenn diese anmutige Blüte ihre Knospen öffnet an einem alten, völlig abgestorbenen Ast ohne ein einziges Blatt.¹⁹

¹⁸ Ebd., S. 61.

¹⁹ Ebd.

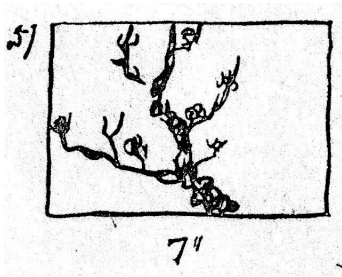


Abbildung 31: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 5, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.

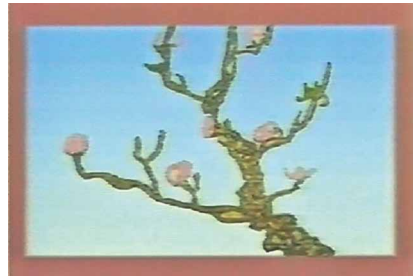


Abbildung 32: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 5, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:18. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet.

Bunka eiga:

Screen 5: Dauer: 7 Sekunden

(5) Vertrockneter Zweig, der trotzdem Pflaumenblüten trägt.²⁰

(5) Es ist, als ob ein toter Baum im Winter plötzlich zum Leben erwacht, ohne die ersten Blätter auszutreiben.²¹

²⁰ Ebd., S. 62.

²¹ Ebd., S. 61.

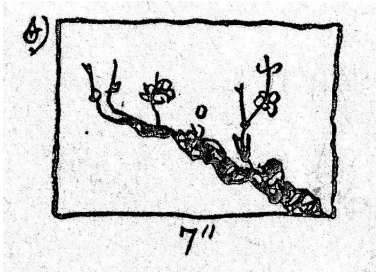


Abbildung 33: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 6, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.

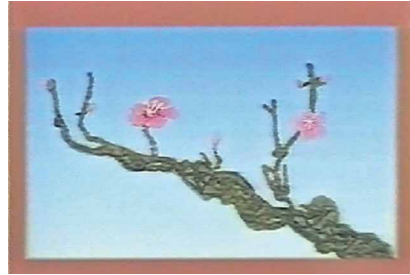


Abbildung 34: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 6, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:23. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet.

Bunka eiga:

Screen 6: Dauer: 7 Sekunden

(6) japanisches Aquarell von Pflaumenblüten (Anmerkung – Aquarell ähnelt Tuschemalerei).²²

(6) Die Pflaumenblüte gehört zu den schönsten Dingen, die ein tiefes Gefühl des kommenden Frühlings vermitteln. Aus diesem Grund ist die Pflaumenblüte ein beliebtes Motiv in der japanischen Malerei.²³

²² Ebd., S. 62.

²³ Ebd., S. 61.

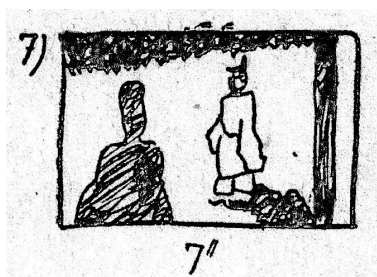


Abbildung 35: *Nihon seishin*, Storyboard skizziert, Screen 7, *Nihon seishin ni tsuite*, *Bunka eiga*, Mai 1941, S. 62.



Abbildung 36: *Nihon seishin*, Storyboard koloriert, Screen 7, *Hana zo mukashi no*, *Chūkyō Terebi* 1991, 00:40:28. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet.

Bunka eiga:

Screen 7: Dauer 7 Sekunden

(7) Die Gestalt Tsurayukis unter dem Hausdach, ein Mann geht auf der anderen Straßenseite vorbei.²⁴

(7) Gegenwärtig, da Tsurayuki nun in seine alte Heimat zurückgekehrt war, besuchte er einen seiner alten Freunde.²⁵

Textbuch:

Als Tsurayuki durch seinen Heimatort geht, begegnet er einem Freunde aus alten Tagen. Dieser aber geht an ihm vorüber, ohne den Gruss zu erwidern, da er sich angeblich durch den Dichter vernachlässigt fühlte.²⁶

²⁴ Ebd., S. 62.

²⁵ Ebd., S. 61.

²⁶ Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, ohne fol.

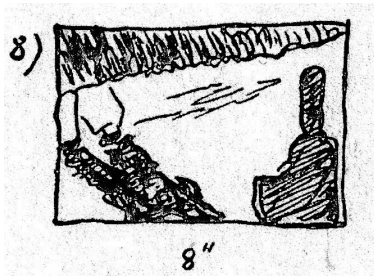


Abbildung 37: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 8, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.



Abbildung 38: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 8, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:33. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet.

Bunka eiga:

Screen 8: Dauer 8 Sekunden

(8) Der Mann dreht sich ihm bewusst zu.²⁷

(8) Der Besitzer des Hauses war verwundert und misstrauisch, da er Tsurayuki vergessen zu haben schien.²⁸

²⁷ Toku berutsu no nihon seishin, S. 62.

²⁸ Ebd., S. 61.



Abbildung 39: *Nihon seishin*, Storyboard skizziert, Screen 9, *Nihon seishin ni tsuite*, *Bunka eiga*, Mai 1941, S. 62.



Abbildung 40: *Nihon seishin*, Storyboard koloriert, Screen 9, *Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi* 1991, 00:40:38. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet.

Bunka eiga:

Screen 9: Dauer 6 Sekunden

(9) Gesicht des Tsurayuki voll Erstaunen und Unverständnis.²⁹

(9) Etwas in Tsurayukis Herzen war nicht zufrieden. Als er sich umsah ...³⁰

Textbuch:

Erstaunt sieht Tsurayuki ihm nach. Er kann das seltsame Benehmen seines alten Freundes nicht fassen. Ist er denn wirklich seiner Heimat, und sie ihm so fremd geworden? Da der sich weiter umschaute, sieht er, [...] ³¹

29 Toku berutsu no nihon seishin, S. 62.

30 Ebd.

31 Bälz, Erwin Toku, *Nihon seishin*. Deutscher Text, NACP, ohne fol.

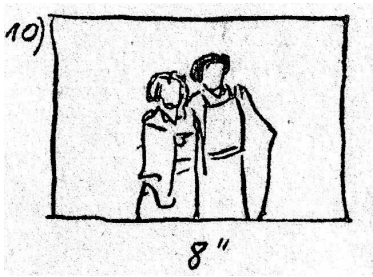


Abbildung 41: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 10, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.



Abbildung 42: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 10, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:42. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet.

Bunka eiga:

Screen 10: Dauer 8 Sekunden

(10) Tsurayuki dreht sich um und schüttelt den Kopf.³²

(10)...erblickte er seine Heimat, in der er sich im Laufe der Jahre alles und jeder verändert hatte.³³

Textbuch:

[...] wie die Kinder erstaunt nach ihm schauen und miteinander tuscheln.

Unbekannt ist er auch dem jungen Bauernmädchen und den Burschen, die von der Arbeit kommen. Erstaunt sehen sie dem Freunde nach. Und während die jungen Leute von einander [sic] Abschied nehmen und gedankenvoll nach Hause kehren, geht der Dichter sinnend weiter.³⁴

³² Toku berutsu no nihon seishin, S. 62.

³³ Ebd.

³⁴ Bälz, Erwin Toku, Nihon seishin. Deutscher Text, NACP, ohne fol.



Abbildung 43: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 11, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.



Abbildung 44: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 11, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:49. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet.

Bunka eiga:

Screen 11: Dauer 5 Sekunden

(11) Kinder schauen mit Neugier zu.³⁵

(11) Nur die Pflaumen blühten mit demselben Duft und derselben Anmut wie früher.³⁶

Textbuch:

Da fällt sein Blick auf einen blühenden Pflaumenbaum. [...] ³⁷

³⁵ Toku berutsu no nihon seishin, S. 62.

³⁶ Ebd.

³⁷ Bälz, Erwin Toku, Nihon seishin. Deutscher Text, NACP, ohne fol.

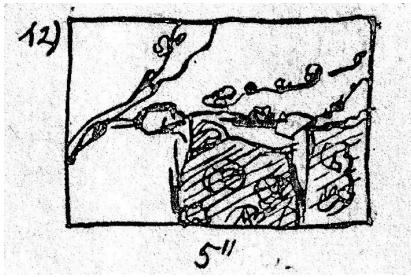


Abbildung 45: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 12, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.

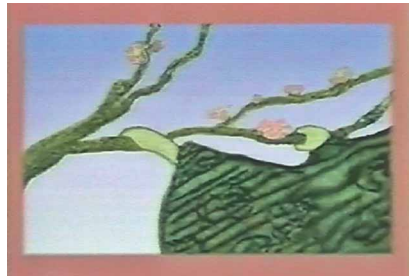


Abbildung 46: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 12, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:55. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet.

Bunka eiga:

Screen 12: Dauer 5 Sekunden

(12) Zwischen den blühenden Ästen eines Pflaumenbaumes sieht man Tsurayukis Gestalt.³⁸

(12) Tsurayuki brach einen Zweig des Pflaumenbaums ab und verfasste ein Gedicht.³⁹

³⁸ Ebd., S. 62.

³⁹ Ebd.

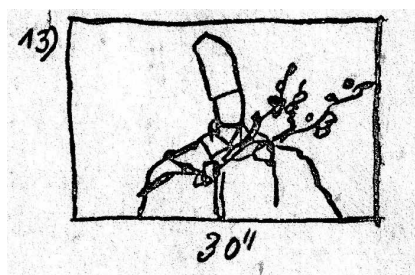


Abbildung 47: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 13, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.



Abbildung 48: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 13, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:40:58. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet.

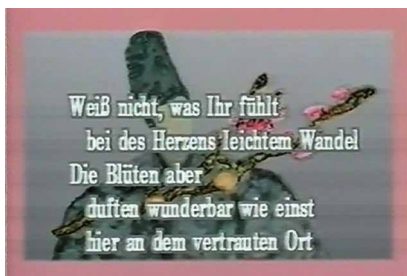


Abbildung 49: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 13 mit deutschem Gedichttext, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991. 00:41:00. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet.

Bunka eiga:

Screen 13: Dauer 30 Sekunden

(13) Tsurayuki bricht sich einen der Zweige ab.⁴⁰

40 Ebd., S. 62.

(13) Eine deutsche Übersetzung des Gedichts „Hito wa isa kokoro mo shirazu furusato wa hana zo mukashi no ka ni nihohikeru“.⁴¹

Textbuch:

Er bleibt stehen und bricht sich einen Zweig.

Der Menschen Herzen von heute
Ich kenne sie nicht
Aber die Blüten
Meiner Heimat – sie duften
treu – wie in alten Tagen.⁴²

⁴¹ Ebd.

⁴² Bälz, Erwin Toku, Nihon seishin. Deutscher Text, NACP, ohne fol. Die Hervorhebung wurde aus der Originalquelle übernommen.

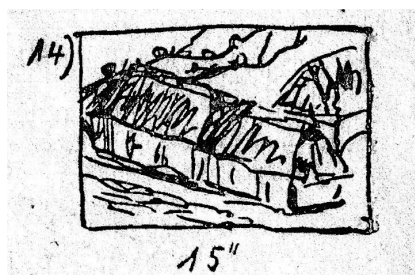


Abbildung 50: Nihon seishin, Storyboard skizziert, Screen 14, Nihon seishin ni tsuite, Bunka eiga, Mai 1941, S. 62.

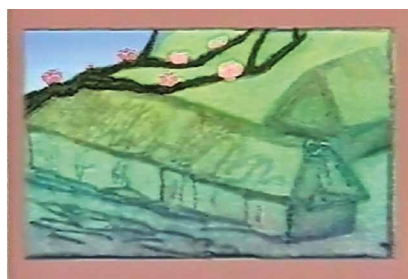


Abbildung 51: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 14, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:41:13. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet.

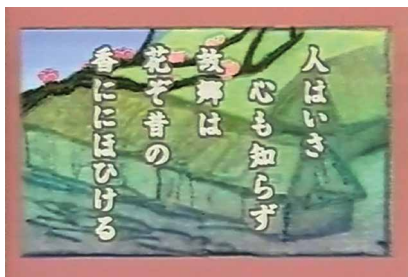


Abbildung 52: Nihon seishin, Storyboard koloriert, Screen 14 mit japanischem Gedichttext, Hana zo mukashi no, Chūkyō Terebi 1991, 00:41:15. Für eine bessere Darstellung im Druck wurde das Bild mit einer höheren Auflösung bearbeitet.

Bunka eiga:

Screen 14: Dauer 15 Sekunden

(14) Er hebt die Pflaumenblüten näher an sein Gesicht.⁴³

(14) Wie rechts [wie Nummer 13]. Dieselbe Bildschirmtafel mit vermutlich komplizierten Schriftzeichen, mit dem gleichen Text „Hito wa isa ...“ einblenden.⁴⁴

Bunka eiga:

Screen 15: Pflaumenblüte in groß (Close-Up).⁴⁵

⁴³ Toku berutsu no nihon seishin, S. 62.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd.

Literaturverzeichnis

Filme

- Abe, Yutaka, Moyuru ōzora, TDV 16142D, [dt.: Brennender Himmel], 1940 [Tōhō 2006].
- Abe, Yutaka, Moyuru ōzora, TDV 25181D, [dt.: Brennender Himmel], 1940 [Tōhō 2015].
- Abe, Yutaka, Moyuru ōzora, TSD-28N, [dt.: Brennender Himmel], 1940 [deAgostini 2015].
- Abe, Yutaka / Bälz, Erwin Toku, Nippons wilde Adler, 1942, in: Baelz, Erwin Toku – Baeurlein, Thomas, Case Files, 1945–1952, Record Group 331: Records of Allied Operational and Occupation Headquarters, World War II, 1907–1966, NACP.
- Fanck, Arnold / Itami, Mansaku, Die Tochter des Samurai, hg. von Terra / Tōhō, 1937 [2009].
- Higuchi, Yukio / Okamoto, Noriyasu, Hana zo mukashi no ... Toku berutsu no futatsu no sokoku [dt.: Diese alte Zeit ... Toku Bälz und zwei Vaterländer], Chūkyō Terebi, 1991.
- Itami, Mansaku / Fanck, Arnold, Atarashiki tsuchi [dt.: Die neue Erde], National Film Archive of Japan, Tōkyō.
- Natsukashi no eiga o karā de / Japanese Nostalgic Cinemas, Moyuru ōzora / The Burning Sky (1940) [Karaka eiga koru / Colorized, Full Movie] 1940 [2022], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RMNLpFpiJMo>. Zuletzt geprüft am: 25. 07. 2024.
- Ritter, Karl, Stukas. The Restored Luftwaffe WW 2 Epic, Mastered in HD, Digitally Restored from 35 mm print, 1941 [2012].
- Yamamoto, Kajirō, Uma [dt.: Das Pferd], 1941 [Kurosawa DVD Collection, Asahi Shinbun Verlag 2019].
- Yoshimura, Kōzaburō, Nishizumi sensha chō den, DB-0837, [dt.: Panzerführer Nishizumi], 1940 [DVD Collection Sensō eiga no kiseki. [Die Geschichte des Kriegsfilms], 2015].

Primärquellen

Ungedruckte Quellen

Bundesarchiv Berlin

- BArch R 109-I / 442.
- BArch R 109-I / 1374.
- BArch R 109-I / 1612.
- BArch R 109-I / 2184.
- BArch R 109-I / 5502.
- BArch R 34 / 306.
- BArch R 34 / 528.
- BArch R 64-IV / 68.
- BArch R 64-IV / 75.
- BArch R 64-IV / 78.

BArch R 64-IV / 155.
BArch R 64-IV / 156.
BArch R 64-IV / 157.
BArch R 64-IV / 158.
BArch R 64-IV / 159.
BArch R 64-IV / 162.
BArch R 64-IV / 225.
BArch R 64-IV / 236.
BArch R 64-IV / 272.
BArch R 64-IV / 280.
BArch R 64-IV / 287.

Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin

PA AA RZ / 501 / 67657.
PA AA RZ / 514 / 61263.
PA AA RAV / 224-1 / 822.

National Archives at College Park, Washington, D. C. (Maryland)

Baelz, Erwin Toku – Baeurlein, Thomas, Case Files, 1945–1952, Record Group 331: Records of Allied Operational and Occupation Headquarters, World War II, 1907–1966, NACP.
Barth, Johannes, 1945–1952: Case Files, 1945–1952, Record Group 331: Records of Allied Operational and Occupation Headquarters, World War II, 1907–1966, NACP.
Moyuru ōzora (Action in the Skies): Motion Picture License Case Files, 1942–1969, Record Group 131, NACP.

Stadtarchiv Bietigheim-Bissingen

Briefe und Postkarten von Erwin Toku Bälz (Kopien, Originale in Privatbesitz): N 01 / 72-1,2,3,4,5, Stadtarchiv Bietigheim-Bissingen.

Gedruckte Quellen

Zeitungen

Asahi Shinbun.
Ōsaka Mainichi Shinbun.
The Japan Times.
The Japan Times & Advertiser.
The Japan Times & Mail.
Nippon Times.
The Manchuria Daily News.
Yomiuri Shinbun.

Zeitschriften

- Auslandsdienst der deutschen Filmindustrie, Berlin 1936.
- Berlin-Rom-Tokio. Monatsschrift für die Vertiefung der kulturellen Beziehungen der Völker des weltpolitischen Dreiecks. Unter der Schirmherrschaft des Reichsministers des Auswärtigen, Joachim v. Ribbentrop, hg. von Dr. Paul Schmidt, Berlin, 1939 [1939–1944].
- Bunka eiga, hg. von Nihon eiga sha, Tōkyō, 1941–1942.
- Der deutsche Film. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft, Berlin-Halensee, 1936–1943.
- Deutscher Film Auslands-Presse-Dienst, Berlin 1937. Verantwortlich: Olimsky, Fritz.
- Film-Kurier, Berlin, 1939–1943 [1919–1945].
- Beiblatt zum Film-Kurier, 1940.
- Inter-Film. Organ der Internationalen Film-Kammer, 1943 [1936–1944].
- Katei, Seikatsu, hg. von Ōsaka Mainichi shinbunsha, 1941.
- Kinema Junpō, hg. von Kinema Junpō sha, Tōkyō 1940 [1940–1946; 1950–Gegenwart].
- Kokusai bunka, hg. von der Kokusai bunka shinkōkai, Tōkyō 1941.
- Kokusai eiga shinbun, hg. von Kokusai eiga shinbunsha, Tōkyō, 1937 [1927–1940]. Reprint: hg. von National Museum of Modern Art Film Center, Tōkyō, 2005–2008.
- Presse-Dienst der Reichsfilmkammer, Berlin, 1936–1937. Verantwortlich: Steinbach, Hans.
- Sutaa. Eiga to rebu, hg. von Sutaasha, Tōkyō 1940.

Monografien, Aufsätze und Sammelbände

- Atarashii nichidoku kyōdō seisaku eiga. Berutsu hakase no shinario naru, in: National Film Center (Hg.), Eiga Kōsha kyūzō senji tōseika eiga shiryōshū [Filmquellen unter Kriegskontrolle im ehemaligen Archiv der Filmgesellschaften] (Bd. 10), Tōkyō 2014–2016, S. 368.
- Abegg, Lily, Yamato. Der Sendungsglaube des japanischen Volkes, Frankfurt a. M. 1936.
- Bälz, Erwin von, Über den kriegerischen Geist und die Todesverachtung der Japaner, in: Bälz, Erwin Toku (Hg.), Über die Todesverachtung der Japaner von Erwin Bälz, weiland beratender Arzt am kaiserlich japanischen Hof und Professor der Medizin an der Universität Tokio, Stuttgart 1936, S. 12–42.
- Bälz, Erwin Toku, Zur Erforschung der japanischen Psyche. Ein Beitrag zur Methodik, in: Yamato. Zeitschrift der deutsch-japanischen Arbeitsgemeinschaft (1929) H. 1, S. 64–96.
- Bälz, Erwin Toku (Hg.), Erwin Bälz. Das Leben eines deutschen Arztes im erwachenden Japan. Tagebücher, Briefe, Berichte, Stuttgart 1930.
- Bälz, Erwin Toku (Hg.), Erwin Bälz. Das Leben eines deutschen Arztes im erwachenden Japan, Tagebücher, Briefe, Berichte; mit 28 Bildern, Stuttgart vermutlich nach 1936.
- Bälz, Erwin Toku (Hg.), Über die Todesverachtung der Japaner von Erwin Bälz, weiland beratender Arzt am kaiserlich japanischen Hof und Professor der Medizin an der Universität Tokio, Stuttgart 1936.
- Bälz, Erwin Toku, Zur Einführung, in: Bälz, Erwin Toku (Hg.), Über die Todesverachtung der Japaner von Erwin Bälz, weiland beratender Arzt am kaiserlich japanischen Hof und Professor der Medizin an der Universität Tokio, Stuttgart 1936, S. 5–8.
- Bälz, Erwin Toku, Nichidoku bunka no kōryū [Austausch der Kulturen von Deutschland und Japan], in: Bunka eiga (1942) Bd. 2, H. 1, S. 30–31.
- Bälz, Erwin Toku / Mizuki, Kyōta, Kabuki taidan, in: Kokusai bunka, H. 13, 1941, S. 28–31 und S. 41–42.
- Barth, Johannes, Als deutscher Kaufmann in Fernost. Bremen – Tsingtau – Tōkyō, 1891–1981, Berlin 1984.
- Barth, Johannes, Tsingtau Tagebuch, OAG Taschenbuch, Tōkyō 1985.

- Berutsu hakase o kakonde. Doitsu eiga to nihon eiga to yushutsu mondai o kataru [Dr. Bälz erzählt. Gespräch über deutschen Film, japanischen Film und Fragen des Filmexports], in: Suta [Star] (1940), S. 4–9.
- Boberach, Heinz (Hg.), *Meldungen aus dem Reich. 1938–1945. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS* (Bd. 9), Herrsching 1984.
- Boberach, Heinz (Hg.), *Meldungen aus dem Reich. Auswahl aus den geheimen Lageberichten der SS 1939–1944*, Herrsching 1984.
- Deutscher Musiker-Verband (Hg.), *Der Tonfilm. Eine Gefahr für den Musiker und die Musikkultur*, Berlin 1930.
- Dimitroff, Georgi, *Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale im Kampf für die Einheit der Arbeiterklasse gegen den Faschismus*, in: Dimitroff, Georgi (Hg.), *Gegen Faschismus und Krieg, Ausgewählte Reden und Schriften*, Leipzig 1982, S. 49–136.
- Dokui ban moyuru ôzora, in: National Film Center (Hg.), *Eiga Kôsha kyûzô senji tôseika eiga shiryôshû* [Filmquellen unter Kriegskontrolle im ehemaligen Archiv der Filmgesellschaften] (Bd. 10), Tōkyō 2014–2016.
- Donat, Walter, *Der Heldenbegriff im Schrifttum der älteren japanischen Geschichte*, Tōkyō 1938.
- Eiga shōgyō tōkiran, in: Kokusai eiga shinbun, 1937.
- Fanck, Arnold, *Die Tochter des Samurai. Ein Film im Echo der deutschen Presse*, Berlin 1938.
- Fanck, Arnold, *Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt*, München 1973.
- Fröhlich, Elke (Hg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und des Staatlichen Archivdienstes Rußlands* (Bd. 5), München 1995.
- Groll, Gunter, *Film. Die unentdeckte Kunst*, München 1937.
- Hall, Robert King (Hg.), *Kokutai no Hongi. Cardinal Principles of the National Entity of Japan*, Cambridge 1949.
- Harbin Consular District Intelligence Report for the Half Year ended 31 March, 1937, in: Jarman, R. L. (Hg.), *Manchukuo, Political and Economic Reports 1935–1937 (Japan and Dependencies: Political and Economic Reports 1906–1960, Bd. 15)*, Chippenham 1994, S. 493–526.
- Hippler, Fritz, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, 2. Aufl., Berlin 1942.
- Home Ministry Police Affairs Bureau (Hg.), *Eiga ken'etsu jihō. Shōwa 16 nen 1 gatsu–12 gatsu*. [Berichte der Filmprüfung. Januar–Dezember 1941] (Bd. 36), Tōkyō 1986.
- Ishibashi, Chōei, *Tomo to watashi* [Mein Freund und ich], Kyōto 1969.
- Italiaander, Rolf, *Banzai! Japanische Heldengeschichten aus alter und neuer Zeit*, Berlin 1939.
- Iwasaki, Akira, *The Japanese Cinema in 1937*, in: The International Cinema Association of Japan (Hg.), *Cinema Yearbook of Japan 1938*, Tōkyō 1938, S. 14–19.
- Iwasaki, Akira, *The Five Scouts (Gonin no sekkohei)*, in: The International Cinema Association of Japan (Hg.), *Cinema Yearbook of Japan 1939*, Tōkyō 1939, S. 48–52.
- Kitamura, Komatsu, *Moyuru ôzora*, Tōkyō 1940.
- Kitayama, Junyu, *West-östliche Begegnung. Japans Kultur und Tradition*, Berlin 1941.
- Kitayama, Junyu, *Heroisches Ethos. Das Heldische in Japan*, Berlin 1944.
- Kokusai bunka shinkōkai, *A handbook of International Cultural Organisations in Japan*, Tokyo 1936.
- Kume, Gen'ichi, *Shōwa no gunshin Nishizumi sensha chō den* [Gott der Armee Panzerführer Nishizumi], Tōkyō 1939.
- Nihon seishin o utsusu. Erwin Tokunosuke Bälz. [Der Dreh von Nihon seishin], in: Katei (1941) H. 1; S. 26–27.
- Ottenheim, Konrad, *Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte der Filmmusik*, Dissertation, Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin 1944.
- Rehlinger, Bruno, *Der Begriff filmisch*, Emsdetten 1938.

- Report from the British Consulate in Mukden on March, 27, 1941, in: Jarman, R. L. (Hg.), *Manchukuo, Political and economical reports 1937–1941 (Japan & Dependencies. Political & Economic Reports 1906–1960)*, Chippenham 1994, S. 501.
- Schottländer, Felix, *Erwin von Baelz 1849–1912. Leben und Wirken eines deutschen Arztes in Japan. Unter Benutzung unveröffentlichter Tagebuchaufzeichnungen aus dem Familienbesitz*, Stuttgart 1928.
- Steen, Hans, *Helden unter dem Sonnenbanner. Von Hawaii bis Singapur. Ein Tatsachenbericht*, Dresden 1943.
- Stoye, Johannes, *Japan. Gefahr oder Vorbild*, Leipzig 1936.
- Toku berutsu no nihon seishin ni tsuite. [Über Nihon seishin von Erwin Toku Bälz], in: *Bunka eiga*, Jg. 1 (1941) H. 5, S. 60–64.
- Toyokawa-shi Ishikaishi Hensan Iinkai / Toyokawa City Medical Association History Compilation Committee (Hg.), *Berutsu hanako kankei nenpu. Toyo kawashii shikaishi hensan shiryō dai 4 shū* [Die Chronik der Beziehungen von Hanako Bälz], Toyokawa 1990.
- Uchida, Kisao, Ani Imōto (Brother and Sister), in: *The International Cinema Association of Japan* (Hg.), *Cinema Yearbook of Japan, 1936–1937, Tōkyō 1937*, S. 23.
- Uchida, Kisao, Kōjo No Tsuki (Moon Over the Ruins), in: *The International Cinema Association of Japan* (Hg.), *Cinema Year Book of Japan 1938, Tōkyō 1938*, S. 22.
- Uchida, Kisao, Earth (Tsuchi), in: *The International Cinema Association of Japan* (Hg.), *Cinema Yearbook of Japan 1939, Tōkyō 1939*, S. 44–45.
- Uchida, Kisao, Japanese films at Venice, in: *The International Cinema Association of Japan* (Hg.), *Cinema Yearbook of Japan 1939, Tōkyō 1939*, S. 69.
- Walzel, Oskar, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin-Neubabelsberg 1923.
- Wiedemann, Fritz, *Der Mann der Feldherr werden wollte. Erlebnisse und Erfahrungen des Vorgesetzten Hitlers im 1. Weltkrieg und seines späteren persönlichen Adjutanten*, Velbert 1964.

Tonträger

- Yamada, Kōsaku, *Eiga ongaku* [Yamada Kouszak Works: Filmmusik] 1997.

Noten

- Nihon Hōsō Kyōkai, *Kokumin kayō moyuru ōzora. Kigen 2600 nen Kaigun kinenbi no uta* [Lied der Nation Moyuru ōzora. Zum Lied für den Gedächtnistag der Marine], Tōkyō 1940.

Sekundärquellen

Monografien, Aufsätze und Sammelbände

- Adachi-Rabe, Kayo, *Der japanische Film*, München 2021.
- Aizawa, Keiichi, *Das „Faszinosum“ des ästhetischen Nationalismus. Ähnlichkeiten zwischen Deutschland und Japan durch kulturelle Rezeption?*, in: Gebhard, Walter (Hg.), *Ostasienrezeption im Schatten der Weltkriege. Universalismus und Nationalismus*, München 2003, S. 33–56.
- Alt, Dirk, *„Der Farbfilm marschiert!“ Frühe Farbfilmverfahren und NS-Propaganda 1933–1945*, München 2013.

- Anderson, Joseph L., Seven From the Past. Aspects of Pre-War Japanese Cinema, in: Sight and Sound Jg. 27 (1957) H. 2, S. 82–87.
- Anderson, Joseph L. / Richie, Donald, The Japanese film: art and industry, Princeton, New Jersey 1982.
- Antoni, Klaus, Vorwort, in: Koltermann, Till Philipp, Der Untergang des Dritten Reiches im Spiegel der deutsch-japanischen Kulturbegegnung 1933–1945, Wiesbaden 2009, S. IX–X.
- Antoni, Klaus, Kokutai – Das „Nationalwesen“ als japanische Utopie, in: Antoni, Klaus J. (Hg.), Der himmlische Herrscher und sein Staat, Essays zur Stellung des Tennō im modernen Japan, München 1991, S. 31–59.
- Antoni, Klaus, Shintō und die Konzeption des japanischen Nationalwesens (kokutai). Der religiöse Traditionalismus in Neuzeit und Moderne Japans, Leiden 1998.
- Antoni, Klaus, Karagokoro: Opposing The „Chinese Spirit“: On The Nativistic Roots Of The Japanese Fascism, in: Reynolds, E. Bruce (Hg.), Japan in the Fascist era, New York 2004, S. 49–72.
- Asari, Hiroyuki, Itami Mansaku no hito to shigoto [Der Mensch Itami Mansaku und die Arbeit], in: Takasaki, Toshio / Aoki, Shin'ya (Hg.), Atarashiki tsuchi. Gekijō panfureto [Die neue Erde. Theaterpamphlet], Tōkyō 2012, S. 26–28.
- Bare Buehrer, Beverley, Japanese Films. A Filmography and Commentary, 1921–1989, London 1990.
- Baskett, Michael, The attractive empire. Transnational film culture in Imperial Japan, Honolulu 2008.
- Baskett, Michael, All beautiful fascists? Axis film culture in Imperial Japan, in: Tansman, Alan M. (Hg.), The culture of Japanese fascism (Asia-Pacific), Durham 2009, S. 212–234.
- Bauerkämper, Arnd, Der Faschismus in Europa 1918–1945, Stuttgart 2006.
- Beyer, Friedemann / Grob, Norbert (Hg.), Der NS-Film, (Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 19531), Ditzingen 2018.
- Bieber, Hans-Joachim, „Die Tochter des Samurai“. Deutsch-japanische Filmproduktionen der NS-Zeit, in: Bussiek, Dagmar / Göbel, Simona (Hg.), Kultur, Politik und Öffentlichkeit. Festschrift für Jens Flemming, Kassel 2009, S. 355–377.
- Bieber, Hans-Joachim, SS und Samurai. Deutsch-japanische Kulturbeziehungen 1933–1945, München 2014.
- Bix, Herbert P., Hirohito and the making of modern Japan, New York 2001.
- Bohnke, Christin, The Perfect German Woman. Gender and Imperialism in Arnold Fanck's Die Tochter des Samurai und Itami Mansaku's The New Earth, in: Women in German Yearbook Jg. 33 (2017), S. 77–100.
- Bordwell, David, Visual Style in Japanese Cinema, 1925–1945, in: Film History (Asian Cinema) Jg. 7 (1995) H. 1, S. 5–31.
- Brandon, James R., Preface, in: Brandon, James R. / Laade, Wolfgang (Hg.), Chūshingura. Studies in kabuki and the puppet theater, Honolulu 1982, S. 7–10.
- Brandon, James R. / Laade, Wolfgang (Hg.), Chūshingura. Studies in kabuki and the puppet theater, Honolulu 1982.
- Brandt, Hans-Jürgen, NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis. Hippler, Noldan, Junghans, Tübingen 1987.
- Bullerjahn, Claudia, Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, Augsburg 2001.
- Bullerjahn, Claudia, Psychologie der Filmmusik, in: Hentschel, Frank / Moormann, Peter (Hg.), Filmmusik. Ein alternatives Kompendium, Wiesbaden 2018, S. 181–229.
- Burkman, Thomas W., Japan and the League of Nations. Empire and world order, 1914–1938, Honolulu 2010.
- Carter, James, The Future of Harbin's Past, in: Itinerario Jg. 35 (2011) H. 3, S. 73–85.
- Centre for East Asian Cultural Studies (Hg.), Meiji Japan through contemporary sources (Bd. 3), Tōkyō 1972.
- Culver, Annika A., Glorify the empire. Japanese avant-garde propaganda in Manchukuo, Vancouver 2013.
- Daibō, Masaki, Todokanai merodii. Nichidoku gassaku eiga „atarashiki tsuchi“ no eiga ongaku ni miru Yamada Kōsaku no risō to genjitsu [Unerreichbare Melodie. Ideal und Realität in der Filmmusik von Yamada Kōsaku zu „Atarashiki tsuchi“], in: Sugino, Kentarō / Katō, Mikirō (Hg.), Eiga to neishon [Film und Nation] (Eigagaku Sōsho), Kyōto 2010, S. 1–34.

- Davis, Darrell William, *Picturing Japaneseness. Monumental style, national identity, japanese film*, New York 1996.
- Dettko, Karl Heinz, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, Stuttgart 1995.
- Distelmeyer, Jan, Wenn der Mund verkündet ..., in: Distelmeyer, Jan (Hg.), *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*, Hamburg 2006, S. 7–9.
- Dolaplis, Dimitrios / Pöttker, Horst, *Musik als Propagandainstrument im Nationalsozialismus. Politische und soziale Funktionen von Soldatenliedern im NS-Regime*, Baden-Baden 2019.
- Dower, John, *War Without Mercy. Race and Power in the Pacific War*, Westminster 2012.
- Drewniak, Boguslaw, *Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf 1987.
- Drews, Joachim, Die „Nazi-Bohne“. Anbau, Verwendung und Auswirkung der Sojabohne im Deutschen Reich und Südosteuropa (1933–1945), Münster 2004.
- Duara, Prasenjit, *The New Imperialism and the Post-Colonial Developmental State. Manchukuo in comparative perspective* Jg. 4 (2006) H. 1, S. 1–17.
- Duara, Prasenjit, *Japanese Pan-Asianism in Manchukuo, 1935*, in: Saaler, Sven / Szpilman, Christopher W. A. (Hg.), *Pan-Asianism, A documentary history (Asia-Pacific perspectives, 2: 1920–Present)*, Lanham, Md. 2011, S. 163–166.
- Duara, Prasenjit, *Empires and Imperialism*, in: Duara, Prasenjit (Hg.), *Companion to Global Historical Thought (Wiley Blackwell companions to history)* 2014, S. 384–398.
- Dym, Jeffrey A., *Benshi, Japanese silent film narrators, and their forgotten narrative art of setsumei. A history of Japanese silent film narration*, Lewiston 2003.
- Eder, Jens, *Das populäre Kino im Krieg. NS-Film und Hollywoodkino – Massenunterhaltung und Mobilmachung*, in: Segeberg, Harro (Hg.), *Mediale Mobilmachung I – Das Dritte Reich und der Film (Mediengeschichte des Films, Bd. 4)*, München 2004, S. 379–416.
- Evans, Richard J., *The Third Reich in power. 1933–1939*, New York 2005.
- Faustmann, Uwe Julius, *Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und rechtliche Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime*, Dissertation, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Bonn 1990.
- Flick, Ulrich, *Identitätsbildung durch Geschichtsschulbücher. Die Mandschurei während der faktischen Oberherrschaft Japans (1905–1945)*, Baden-Baden 2014.
- Flowers, Johnathan Charles, *Mono No Aware as a Poetics of Gender*, Dissertation, Southern Illinois University, Illinois 2018.
- Frieße, Eberhard, *120 Jahre OAG – Eine Gesellschaft macht Wissenschaftsgeschichte*, in: Walter, Lutz (Hg.), *Japan. A cartographic vision. European printed maps from the early 16th to the 19th century*, München 1994, S. 9–11.
- Fuchs, Maria, *Stummfilmmusik. Theorie und Praxis im „Allgemeinen Handbuch der Film-Musik“ (1927)*, Marburg 2016.
- Galbraith, Stuart IV., *The Toho Studios Story. A History and Complete Filmography*, Lanham 2008.
- Gamsa, Mark, *The Many Faces of Hotel Moderne in Harbin*, in: *East Asian History* (2011) H. 37, S. 27–38.
- Gamsa, Mark, *Harbin. A cross-cultural biography*, Toronto 2020.
- Garncarz, Joseph, *Hollywood in Germany. Die Rolle des amerikanischen Films in Deutschland 1925–1990*, in: Jung, Uli (Hg.), *Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Trier 1993, S. 167–213.
- Garncarz, Joseph, *Made in Germany. Multiple-Language Versions and the Early German Sound Cinema*, in: Higson, Andrew / Maltby, Richard (Hg.), *„Film Europe“ and „Film America“. Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*, Exeter 1999, S. 249–272.
- Garncarz, Joseph, *Untertitel, Sprachversion, Synchronisation. Die Suche nach dem optimalen Übersetzungsverfahren*, in: Distelmeyer, Jan (Hg.), *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*, Hamburg 2006.

- Garncarz, Joseph, „Europas alter Märchenzauber und Hollywoods neues Zaubermärchen“. Walt Disneys Snow White And The Seven Dwarfs in Deutschland, in: Bräutigam, Thomas/Peiler, Nils Daniel (Hg.), Film im Transferprozeß. Transdisziplinäre Studien zur Filmsynchronisation, Marburg 2016, S. 226–259.
- Germann, Susanne, Ein Leben in Ostasien. Die unveröffentlichten Reisetagebücher des Arztes, Anthropologen und Ethnologen Erwin Baelz (1849–1913), Bietigheim-Bissingen 2006.
- Germann, Susanne, Erwin von Baelz. Der Vater der modernen Medizin in Japan, in: Wiczorek, Alfred (Hg.), Ferne Gefährten. 150 Jahre deutsch-japanische Beziehungen. Begleitband zur Sonderausstellung (Publikation der Reiss-Engelhorn-Museen, Bd. 43), Mannheim 2011, S. 118–120.
- Germann, Susanne, Erwin von Baelz (1849–1913) – Von Bietigheim nach Tokyo. Eine Biographie, Ubstadt-Weiher 2014.
- Gleichmann, Andi, Sounddesign beim Fernsehen am Beispiel des Senders ProSieben, in: Neubauer, John/Wenzel, Silke (Hg.), Nebensache Musik. Beiträge zur Musik in Film und Fernsehen, Hamburg 2001, S. 61–82.
- Görne, Thomas, Sounddesign. Klang, Wahrnehmung, Emotion, München 2017.
- Griffin, Roger, The nature of fascism, London 1991.
- Griffin, Roger, Studying Fascism in a Postfascist Age. From New Consensus to New Wave?, in: Fascism. Journal of comparative Fascist Studies Jg. 1 (2012) H. 1, S. 1–17.
- Griffin, Roger, Palingenetischer Ultrationalismus. Die Geburtswehen einer neuen Faschismusdeutung, in: Schlemmer, Thomas/Woller, Hans (Hg.), Der Faschismus in Europa, Wege der Forschung, München 2014, S. 17–33.
- Grüner, Frank, Russland in Asien. Globale Verflechtungen und kulturelle Austauschprozesse in der Mandschurei und Harbin in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: Aust, Martin/Obertreis, Julia (Hg.), Osteuropäische Geschichte und Globalgeschichte, Stuttgart 2014, S. 69–102.
- Grüner, Frank/Prodöhl, Ines, Ethnic Ghettos and Transcultural Processes in a Globalised City. New Research on Harbin, in: Itinerario Jg. 35 (2011) H. 3, S. 17–22.
- Guth, Karl-Maria, Friedrich Hölderlin. Gedichte, Berlin 2016.
- Hachmeister, Lutz/Kloft, Michael, Das Goebbels-Experiment. Propaganda und Politik, München 2005.
- Hack, Annette, Die Aktivitäten der Deutsch-Japanischen Gesellschaft im Nationalsozialismus, in: Haasch, Günther (Hg.), Die deutsch-japanischen Gesellschaften von 1888 bis 1996, Berlin 1996, S. 225–349.
- Hack, Annette, Die deutsch-japanische Gesellschaft Wa-Doku-Kai (1888–1912), in: Haasch, Günther (Hg.), Die deutsch-japanischen Gesellschaften von 1888 bis 1996, Berlin 1996, S. 1–66.
- Hack, Annette, Die gleichgeschaltete Deutsch-Japanische Gesellschaft (1933–1945), in: Haasch, Günther (Hg.), Die deutsch-japanischen Gesellschaften von 1888 bis 1996, Berlin 1996, S. 123–224.
- Hack, Annette, Einleitung, in: Haasch, Günther (Hg.), Die deutsch-japanischen Gesellschaften von 1888 bis 1996, Berlin 1996, S. 1–9.
- Hadamitzky, Wolfgang, Langenscheidt Handbuch und Lexikon der japanischen Schrift. Kanji und Kana, Berlin 2007.
- Hadamitzky, Wolfgang/Rudat-Kocks, Marianne, Japan-Bibliografie. Verzeichnis deutschsprachiger japanbezogener Veröffentlichungen. Reihe B: Aufsätze. Bd. 2/Teil 3: 1938–1950, München 2011.
- Halford, Aubrey S./Halford, Giovanna M., The Kabuki Handbook. A guide to understanding and appreciation, with summaries of favourite plays, explanatory notes, and Illustrations, Vermont 1956.
- Hall, Robert King, Kokutai no hongi, in: Itasaka, Gen (Hg.), Kōdansha encyclopedia of Japan, Tōkyō 1983, S. 264.
- Hamre, Martin, Die besondere Rolle der Faschismusforschung – eine Einleitung des Übersetzers, in: Griffin, Roger/Hamre, Martin/Virchow, Fabian (Hg.), Faschismus. Eine Einführung in die vergleichende Faschismusforschung, Stuttgart 2020, S. 6–16.
- Hansen, Janine, Arnold Fancks Die Tochter des Samurai. Nationalsozialistische Propaganda und japanische Filmpolitik, Wiesbaden 1997.

- Hansen, Janine, „Auf den Wunsch meines Führers“. Die Tochter des Samurai als deutsch-japanische Film-achse?, in: Horak, Jan-Christopher (Hg.), *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*, München 1997, S. 124–141.
- Hansen, Janine, *Jenseits von Hollywood – Hundert Jahre Kino in Japan*, in: Hijiya-Kirschner, Irmela (Hg.), *Japan. Der andere Kulturführer*, Frankfurt a. M. 2000, S. 207–232.
- Hansen, Janine, *The New Earth (1936/37). A German-Japanese Misalliance in Film*, in: Geeron, Aaron / Nornes, Abé Mark (Hg.), *In Praise of Film Studies. Essays in Honor of Makino Mamoru*, Victoria 2001, S. 184–198.
- Hansen, Janine, *Celluloid Competition. German-Japanese Film Relations, 1929–45*, in: Winkel, Roel Vande / Welch, David (Hg.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*, New York 2007, S. 187–197.
- Hansen, Janine, „Die Tochter des Samurai“. Japanisch-deutsche Filmzusammenarbeit an der Schnittstelle von Kunst und Propaganda, in: Wiczorek, Alfred (Hg.), *Ferne Gefährten. 150 Jahre deutsch-japanische Beziehungen. Begleitband zur Sonderausstellung (Publikation der Reiss-Engelhorn-Museen, Bd. 43)*, Mannheim 2011, S. 237–240.
- Hauser, William B., *Japanese War Films*, in: Lee, Loyd E. (Hg.), *World War II in Asia and the Pacific and the war's aftermath, with general themes, A handbook of literature and research*, Westport, Conn. 1998, S. 255–262.
- Healey, Graham, *kokutai*, in: Itasaka, Gen (Hg.), *Kōdansha encyclopedia of Japan*, Tōkyō 1983, S. 262 f.
- Hedinger, Daniel, *Universal Fascism and its Global Legacy. Italy's and Japan's Entangled History in the Early 1930s*, in: *Fascism. Journal of comparative Fascist Studies* Jg. 2 (2013) H. 2, S. 141–160.
- Hedinger, Daniel, *The imperial nexus: the Second World War and the Axis in global perspective*, in: *Journal of Global History* Jg. 12 (2017) H. 2, S. 184–205.
- Hedinger, Daniel, *Die Achse Berlin Rom Tokio. 1919–1946*, München 2021.
- Heldt, Guido, *Grenzgänge. Filmisches Erzählen und Hanns Eislers Musik*, in: Schweinhardt, Peter (Hg.), *Kompositionen für den Film, Zu Theorie und Praxis von Hanns Eislers Filmmusik (Eisler-Studien, Bd. 3)*, Wiesbaden 2008, S. 41–62.
- Heldt, Guido, *Music and Levels of Narration in Film. Steps Across the Border*, Bristol 2013.
- Hell, Stefan, *Der Mandschuri-Konflikt. Japan, China und der Völkerbund 1931 bis 1933*, Tübingen 1999.
- Henzel, Christoph, *Einleitung*, in: Henzel, Christoph (Hg.), *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*, Würzburg 2011, S. 9–24.
- Henzel, Christoph (Hg.), *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*, Würzburg 2011.
- High, Peter B., *Propaganda of „real human emotions“. The „Humanist“ War Films of 1938–1940*, in: *International Studies* Jg. 6 (1987) H. 4, S. –107.
- High, Peter B., *Teikoku no ginmaku. Jūgonen Sensō to Nihon eiga [Filme des Kaiserreichs. 15 Jahre Krieg und japanischer Film]*, Nagoya 1995.
- High, Peter B., *The Imperial screen. A cultural history of Japanese cinema in the Fifteen years war of 1931–1945*, Madison 2003.
- Higson, Andrew / Maltby, Richard (Hg.), *„Film Europe“ and „Film America“. Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*, Exeter 1999.
- Hofheinz, Silvia, *Film Axis and Europe. German-Japanese and German-Italian Film cooperation in the film industry from 1933 to 1945*, in: Dafinger, Johannes / Pohl, Dieter (Hg.), *A new nationalist Europe under Hitler. Concepts of Europe and transnational networks in the National Socialist sphere of influence, 1933–1945*, London 2019, S. 189–204.
- Hohler, Susanne, *Fascism in Manchuria. The Soviet-China encounter in the 1930s*, London 2017.
- Hong, Sookyeong, *Between Ideology and Spectatorship. The „Ethnic Harmony“ of the Manchuria Motion Picture Corporation, 1937–45*, in: *Cross Currents e-Journal* (2012) H. 5, S. 114–135.

- Hurst, Matthias, „Piloten ist nichts verboten“ und „Jede Nacht ein neues Glück“. Unterhaltungskino und Filmmusik im Spannungsfeld ideologischer Werte, in: Henzel, Christoph (Hg.), Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs, Würzburg 2011, S. 41–76.
- Iordachi, Constantin / Kallis, Aristotle A. (Hg.), *Beyond the Fascist Century*, Cham 2020.
- Iordachi, Constantin / Kallis, Aristotle, Introduction. Fascism at 100 (and a Bit), in: Iordachi / Kidwell (Hg.), *Beyond the Fascist Century*, Cham 2020, S. 1–26.
- Isensee, Eyke, *Das Justiz-Bild im Spielfilm der NS-Zeit*, Marburg 2018.
- Ishida, Yuji, Das Massaker von Nanking und die japanische Öffentlichkeit, in: Cornelißen, Christoph / Brandt, Susanne (Hg.), *Erinnerungskulturen, Deutschland, Italien und Japan seit 1945*, 2. Aufl. (Fischer Die Zeit des Nationalsozialismus, Bd. 15219), Frankfurt a. M. 2004, S. 233–242.
- Izumo, Takeda / Keene, Donald / Senryū, Namiki, *Chūshingura (The Treasury of Loyal Retainers)*. A puppet play, New York 1981.
- Jacobsen, Wolfgang, Oertel, Curt, in: Stolberg-Wernigerode, Otto von (Hg.), *Neue Deutsche Biographie*. Nauwach – Pagel (Bd. 19), Berlin 1999, S. 449 f.
- Jacoby, Alexander / Richie, Donald, *A Critical Handbook of Japanese Film Directors. From the Silent Era to the Present Day*, Berkeley, California 2008.
- JKL, Funktionen von Filmmusik, in: Gervink, Manuel / Bückle, Matthias (Hg.), *Lexikon der Filmmusik, Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*, Laaber 2012, S. 179–183.
- Kajima, Ume, Hana Baelz. *Die Frau des Japanarztes Erwin Bälz*, Stuttgart 1978.
- Kalden, Wolf Hannes (Hg.), *Shōin Yoshida: Ryūkonroku – Aufzeichnungen eines innehaltenden Herzens*, Bad Soden-Salmünster 2017.
- Kaneko, Atsuko, Yamada Kōsaku sakkyoku „sanshi no uta“. Kinu no hokyū o takusareta uta [„Sanshi no Uta (Song of silk)“ – composed by Yamada Kōsaku], in: *The Journal of Silk Science and Technology of Japan* (2019) H. 27, S. 155–161.
- Kanzog, Klaus, „Staatspolitisch besonders wertvoll“. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945, München 1994.
- Kasza, Gregory J., Fascism from below? Comparative Perspective on the Japanese Right, 1931–1936, in: *Journal of Contemporary History* Jg. 19 (1984) H. 4, S. 607–629.
- Kasza, Gregory James, *The State and the Mass Media in Japan, 1918–1945*, Berkeley 1993.
- Katō, Shūichi, *Geschichte der japanischen Literatur. Die Entwicklung der poetischen, epischen, dramatischen und essayistisch-philosophischen Literatur Japans von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1990.
- Kawakami, Saburō / Telschig, Robert, Sonderausstellung „Aus den Archiven des Deutschen Hauses“, in: *Ruhe. Bericht des Deutschen Hauses in Naruto* (2013) H. 12, [http://www.dt-haus.org/ruhe/german/Nummer 12. pdf](http://www.dt-haus.org/ruhe/german/Nummer%2012.pdf).
- Kemper, Andreas, Geleitwort, in: Griffin, Roger / Hamre, Martin / Virchow, Fabian (Hg.), *Faschismus. Eine Einführung in die vergleichende Faschismusforschung (Explorations of the Far Right)* 2020, S. 18–19.
- Kida, Shō, Hara Setsuko to „Atarashiki Tsuchi“. 1. Arnold Fanck to 226 jiken [Hara Setsuko und Die Neue Erde 1. Arnold Fanck und der 226-Zwischenfall], in: *Issatsu no hon* Jg. 20 (2015) H. 9, S. 18–21.
- Kida, Shō, Hara Setsuko to „Atarashiki tsuchi“. 2. Itami to Fanck han no tanjō [Hara Setsuko und „Die Neue Erde“. 2. Die Geburt von der Itami-Fassung und der Fanck-Fassung], in: *Issatsu no hon* Jg. 20 (2015) H. 9, S. 40–43.
- Kida, Shō, Hara Setsuko to „Atarashiki tsuchi“. 3. Yamada Kōsaku no ikari [Hara Setsuko und „Die Neue Erde“. 3. Der Zorn von Yamada Kōsaku], in: *Issatsu no hon* Jg. 20 (2015) H. 10, S. 42–45.
- Kinsky-Weinfurter, Gottfried, *Filmmusik als Instrument staatlicher Propaganda. Der Kultur- und Industriefilm im Dritten Reich und nach 1945*, München 1993.
- Kitsnik, Lauri, *The Bedridden Script Doctor. Itami Mansaku's Scenario Reviews*, in: *Japanese Studies* Jg. 38 (2018) H. 2, S. 153–167.
- Kleinhans, Bernd, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz*, Köln 2003.

- Kleinschmidt, Harald, Württemberg und Japan. Landesgeschichtliche Aspekte der deutsch-japanischen Beziehungen, Stuttgart 1991.
- Kleinschmidt, Harald, Japan, Baelz und Württemberg. Aspekte der kulturellen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Württemberg und Japan (1861–1980), Stuttgart 1992.
- Koltermann, Till Philip, Der Untergang des Dritten Reiches im Spiegel der deutsch-japanischen Kulturbegegnung 1933–1945, Wiesbaden 2009.
- Kong, Kwang-Duk, Tennô-Faschismus. Zur Entstehung, Struktur, Ideologie und Funktion des Herrschafts-systems in Japan, 1868–1945, Dissertation, Universität Marburg, Marburg 1983.
- Koop, Volker, Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Mickey Maus verbot. Die geheimen Lieblingsfilme der Nazis, Berlin 2016.
- Köppen, Manuel / Schütz, Erhard, Kunst der Propaganda. Der Film im „Dritten Reich“. Einleitung, in: Köppen, Manuel / Schütz, Erhard (Hg.), Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich, Bern 2007.
- Kôsaku, Yamada / Watson, Frances K., Accent in poetry from the perspective of song composition, in: Japan Forum Jg. 30 (2018) H. 3, S. 337–351.
- Krämer, Hans Martin, Faschismus in Japan. Anmerkungen zu einem für den internationalen Vergleich tauglichen Faschismusbegriff, in: Zeitschrift für historische Analyse des 20. und 21. Jahrhunderts Jg. 20 (2005) H. 2, S. 6–32.
- Krebs, Gerhard, Von Hitlers Machtübernahme zum Pazifischen Krieg (1933–1941), in: Krebs, Gerhard / Martin, Bernd (Hg.), Formierung und Fall der Achse Berlin – Tokyo, München 1994, S. 11–26.
- Krebs, Gerhard, Der Chor der Gefangenen. Die Verteidiger von Tsingtau in japanischen Lagern, in: Hinz, Hans-Martin / Lind, Christoph (Hg.), Tsingtau. Ein Kapitel deutscher Kolonialgeschichte in China 1897–1914, Berlin 1998, S. 199–203.
- Krebs, Gerhard, Die etwas andere Kriegsgefangenschaft. Die Kämpfer von Tsingtau in japanischen Lagern 1914–1920, in: Overmans, Rüdiger (Hg.), In der Hand des Feindes, Kriegsgefangenschaft von der Antike bis zum Zweiten Weltkrieg, Köln 1999, S. 323–337.
- Krebs, Gerhard, Die Verteidiger von Tsingtau in japanischen Kriegsgefangenenlagern 1914–1919, in: Wieczorek, Alfred (Hg.), Ferne Gefährten. 150 Jahre deutsch-japanische Beziehungen. Begleitband zur Sonderausstellung (Publikation der Reiss-Engelhorn-Museen, Bd. 43), Mannheim 2011, S. 147–154.
- Krebs, Gerhard, Rezension: Till Philipp Koltermann: Der Untergang des Dritten Reichs im Spiegel der deutsch-japanischen Kulturbegegnung 1933–1945, in: OAG Notizen (2011) H. 05, S. 33–36.
- Krebs, Gerhard, Max Hinder (1887–1963) und Japan. Schweizer Architekt und nationalsozialistischer Propagandist, in: NOAG Jg. 14 (2013) 189–190, S. 127–150.
- Kreimeier, Klaus, Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, Frankfurt a. M. 2002.
- Kumano, Naoki, Sengo nihon ni okeru fashizumu ron no saikentô [Review of Studies of the Japanese Fascism after World War II], in: Hosei Kenkyû or Journal of Law and Politics Jg. 81 (2015) H. 4, S. 59–101.
- Kushner, Barak, The thought war. Japanese imperial propaganda, Honolulu 2006.
- La Motte, Helga de / Emons, Hans, Filmmusik. Eine systematische Beschreibung, München 1980.
- Lahusen, Thomas, Dr. Fu Manchu in Harbin. Cinema and Moviegoers of the 1930s, in: The South Atlantic Quarterly Jg. 99 (2000) H. 1, S. 143–161.
- Law, Ricky W., Transnational nazism. Ideology and culture in German-Japanese relations, 1919–1936, Cambridge 2019.
- Leonhard, Valentina, Völkerfreundschaft vor der Leinwand? Die deutsch-italienische Kino-Achse 1938–1943, in: Bock, Hans-Michael / Distelmeyer, Jan / Schöning, Jörg (Hg.), Tenöre, Touristen, Gastarbeiter. Deutsch-italienische Filmbeziehungen, München 2011, S. 44–56.
- Li, Jie, Phantasmagoric Manchukuo. Documentaries Produced by the South Manchurian Railway Company, 1932–1940, in: positions: asia critique Jg. 22 (2014) H. 2, S. 329–369.
- Lissa, Zofia, Ästhetik der Filmmusik, Berlin 1965.

- Longerich, Peter, *Propagandisten im Krieg. Die Presseabteilung des Auswärtigen Amtes unter Ribbentrop*, München 2009.
- Lv, Yanhong, Ri Kōran no kokuseki no „nazo“ to „manshū“ no senden senryaku [The Secret of Li Xianglan's Nationality and the Propaganda of the Manchukuo Film Association], in: *Bulletin of the Faculty of Sociology, Ryūkoku University* Jg. 39 (2011), S. 32–42.
- Ma, Yuxin, Collaborating with Japanese in Making Entertainment Movies for Chinese Viewers. Chinese Filmmakers at Manchurian Film Association, in: *The Chinese Historical Review* Jg. 27 (2020) H. 2, S. 119–145.
- Maltarich, Bill, *Samurai and Supermen. National socialist views of Japan*, Bern 2005.
- Martin, Benjamin G., *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*, Cambridge 2016.
- Martin, Benjamin George, „European Cinema for Europe!“ The International Film Chamber, 1935–42, in: Winkel, Roel Vande/ Welch, David (Hg.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*, New York 2007, S. 6–25.
- Martin, Bernd, Zur Tauglichkeit eines übergreifenden Faschismus-Begriffs. Ein Vergleich zwischen Japan, Italien und Deutschland, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* Jg. 29 (1981) H. 1, S. 48–73.
- Martin, Bernd, Das deutsch-japanische Bündnis im Zweiten Weltkrieg, in: Kreiner, Josef/ Mathias, Regine (Hg.), *Deutschland – Japan in der Zwischenkriegszeit*, Bonn 1990, S. 199–221.
- Martin, Bernd, Die Einschätzung der Lage Deutschlands aus japanischer Sicht. Japans Abkehr vom Bündnis und seine Hinwendung auf Ostasien, in: Messerschmidt, Manfred/ Guth, Ekkehard (Hg.), *Die Zukunft des Reiches. Gegner, Verbündete und Neutrale (1943–1945)*, Bonn 1990, S. 127–147.
- Martin, Bernd, Der Schein des Bündnisses – Deutschland und Japan im Krieg (1940–1945), in: Krebs, Gerhard/ Martin, Bernd (Hg.), *Formierung und Fall der Achse Berlin – Tokyo*, München 1994, S. 27–53.
- Martin, Bernd (Hg.), *Deutsch-chinesische Beziehungen 1928–1937. „Gleiche“ Partner unter „ungleichen“ Bedingungen. Eine Quellensammlung*, Berlin 2003.
- Maruyama, Masao, The Ideology and Dynamics of Japanese Fascism, in: Maruyama, Masao/ Morris, Ivan (Hg.), *Thought and behaviour in modern Japanese politics*, London 1969, S. 25–83.
- Maruyama, Masao, *Denken in Japan*, hg. von Wolfgang Schamoni/ Wolfgang Seifert, Frankfurt a. M. 1988.
- Maruyama, Masao/ Morris, Ivan (Hg.), *Thought and behaviour in modern Japanese politics*, London 1969.
- Matsusaka, Yoshihisa Tak, *The making of Japanese Manchuria, 1904–1932*, Cambridge 2001.
- May, Jan Andreas, *La Biennale di Venezia. Eine Ausstellungsinstitution im Wandel der Zeit*, in: Zeller, Ursula (Hg.), *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895–2007*, Stuttgart 2007, S. 17–38.
- May, Jan Andreas, *La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895–1948*, Berlin 2009.
- McClimon, Sarah Jane, *Music, Politics and Memory. Japanese Military Songs in War and Peace*, Dissertation, University of Hawai'i, 2011.
- Mitter, Rana, Evil Empire? Competing Instructions of Japanese Imperialism in Manchuria, in: Narangoa, Li/ Cribb, R. B. (Hg.), *Imperial Japan and national identities in Asia, 1895–1945*, London 2003, S. 146–168.
- Mitter, Rana, *China's war with Japan, 1937–1945. The struggle for survival*, London 2014.
- Moeller, Felix, *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin 1998.
- Müller, Corinna, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, München 2003.
- Nan, Ryūzui, „Manshūkoku“ ni okeru manshū no senbu kyōka kōsaku [The propaganda and enlightenment of Manchukuo Film Association Ltd. in Manchuria], in: Ajia Keizai (Quarterly journal of Institute of Developing Economies Japan External Trade Organization) Jg. 51 (2010) H. 8, S. 30–52.
- Nishikawa, Masao/ Miyachi, Masato, Einführung, in: Nishikawa, Masao/ Miyachi, Masato (Hg.), *Japan zwischen den Kriegen. Eine Auswahl japanischer Forschungen zu Faschismus und Ultrationalismus*, Hamburg 1990, S. XXVIII–XLIV.

- Nitz, Wolfgang, Zur Ostasienrezeption in der frühen Nazizeit. Kriegs- und Reiseberichte, in: Gebhard, Walter (Hg.), Ostasienrezeption im Schatten der Weltkriege. Universalismus und Nationalismus, München 2003, S. 95–107.
- Nornes, Abé Mark, Japanese documentary film. The Meiji era through Hiroshima, Minneapolis 2003.
- Oba, Junko, To Fight the Losing War, To Remember the Lost War. The Changing Role of Gunka, Japanese War Songs, in: Craig, Timothy J. / King, Richard (Hg.), Global goes local. Popular culture in Asia, Popular culture in Asia Honolulu 2002, S. 225–245.
- Odenwald, Florian, Der nazistische Kampf gegen das „Undeutsche“ in Theater und Film. 1920–1945, München 2006.
- Payne, Stanley G., A history of fascism, 1914–1945, Madison 1995.
- Pekar, Thomas, Der Japan-Diskurs im westlichen Kulturkontext (1860–1920). Reiseberichte, Literatur, Kunst, München 2003.
- Pekar, Thomas, Nationalsozialistische deutsche Heldenideologie und der japanische Bushidō-Diskurs, in: Gebhard, Walter (Hg.), Ostasienrezeption im Schatten der Weltkriege. Universalismus und Nationalismus, München 2003, S. 109–128.
- Pietsch, Andreas, Tönende Verführung. NS-Propaganda durch Filmmusik, Berlin 2009.
- Plenefisch, Julian, Faschismus in außereuropäischen Gesellschaften. Zur Bedeutung globaler Verflechtungen: Das Beispiel Nakano Seigo, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft Jg. 61 (2013) H. 10, S. 807–825.
- Prodöhl, Ines, „A miracle bean“. How soy conquered the West, 1909–1950, in: Wetzell, Richard F. / Kummer, Insa (Hg.), Bulletin of the German Historical Institute (Bd. 46) 2010, S. 110–129.
- Prusinski, Lauren, Wabi-Sabi, Mono no Aware, and Ma. Tracing Traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History, in: Studies on Asia IV (2012) 2, Vol. 1, S. 25–49.
- Quantz, Constanze, Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels', Köln 2000.
- Quaresima, Leonardo, Mehrsprachenversion / Dubbing?, in: Distelmeyer, Jan (Hg.), Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre, Hamburg 2006, S. 19–37.
- Raber, Christine, Der Filmkomponist Wolfgang Zeller. Propagandistische Funktionen seiner Filmmusik im Dritten Reich, Laaber 2005.
- Ranger, Stephen, Target Hollywood! Examining Japan's Film Import Ban in the 1930s, in: Global Policy Jg. 11 (2020) S2, S. 65–71.
- Rathkolb, Oliver, Die „Wunderwaffe Musik“ im NS-Regime, in: Stiftung Schloss Neuhausen (Hg.), Das „Dritte Reich“ und die Musik, Berlin 2006, S. 135–143.
- Reichardt, Sven, Neue Wege der vergleichenden Faschismusforschung, in: Mittelweg 36 Jg. 16 (2007) H. 1, S. 9–25.
- Rentsch, Ivana / Stollberg, Arne (Hg.), Ton-Spuren aus der Alten Welt. Europäische Filmmusik bis 1945, München 2013.
- Revers, Peter, Die Gelbe Gefahr. Zum Mythos einer Gefährdung der westlichen Zivilisation durch den Fernen Osten und zu dessen Niederschlag im Musikschaffen des frühen 20. Jahrhunderts, in: Gebhard, Walter (Hg.), Ostasienrezeption im Schatten der Weltkriege. Universalismus und Nationalismus, München 2003, S. 289–310.
- Richie, Donald, Japanese Cinema. Film style and national character 1971, <http://www.jstor.org/stable/4380590>.
- Richie, Donald, A hundred years of Japanese film. A concise history, with selective guide to videos and DVDs, erweiterte und aktualisierte Aufl., Tōkyō 2005.
- Ritzer, Ivo, Stukas / Junge Adler, in: Beyer, Friedemann / Grob, Norbert (Hg.), Der NS-Film, Ditzingen 2018, S. 340–347.
- Rother, Rainer, „Stukas“. Zeitnaher Film unter Kriegsbedingungen, in: Chiari, Bernhard / Rogg, Matthias / Schmidt, Wolfgang (Hg.), Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, München 2003, S. 349–370.
- Rother, Rainer, Nationalsozialismus und Film, in: Heidenreich, Bernd / Neitzel, Sönke (Hg.), Medien im Nationalsozialismus, Paderborn 2010, S. 125–144.

- Rother, Rainer, Filmtreffen in Venedig. PATRIOTEN und LA GRANDE ILLUSION, in: Rother, Rainer (Hg.), Zeitbilder, Filme des Nationalsozialismus, Berlin 2019, S. 74–96.
- Rother, Rainer (Hg.), Zeitbilder. Filme des Nationalsozialismus, Berlin 2019.
- Rother, Rainer, Zeitnaher Film unter Kriegsbedingungen. STUKAS, in: Rother, Rainer (Hg.), Zeitbilder, Filme des Nationalsozialismus, Berlin 2019, S. 191–211.
- Rügner, Ulrich, Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934, Hildesheim 1988.
- Rügner, Ulrich, Die Auswirkungen technischer Veränderungen auf die Ästhetik der Musik zu bewegten Bildern, in: Neubauer, John / Wenzel, Silke (Hg.), Nebensache Musik. Beiträge zur Musik in Film und Fernsehen, Hamburg 2001, S. 24–32.
- Ruoff, Kenneth J., Imperial Japan at its zenith. The wartime celebration of the empire's 2,600th anniversary, Ithaca 2010.
- Salomon, Harald, Japanischer Film im Zweiten Weltkrieg – Zwei Neuerscheinungen, in: Japonica Humboldtiana (1997) H. 1, S. 239–254.
- Salomon, Harald, National Policy Films (kokusaku eiga) and Their Audiences, in: Japonica Humboldtiana (2004) H. 8, S. 161–176.
- Salomon, Harald, Views of the dark valley. Japanese cinema and the culture of nationalism, 1937–1945, Wiesbaden 2011.
- Saunders, Thomas J., Germany and Film Europe, in: Higson, Andrew / Maltby, Richard (Hg.), „Film Europe“ and „Film America“. Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939, Exeter 1999, S. 157–180.
- Schauwecker, Detlev, Japanisches auf Bühnen der nationalsozialistischen Zeit, in: Kreiner, Josef / Mathias, Regine (Hg.), Deutschland – Japan in der Zwischenkriegszeit, Bonn 1990, S. 403–414.
- Schleif, Helma, Chronik der deutsch-japanischen Filmbeziehungen, in: Satō, Tadao / Schleif, Helma (Hg.), Filme aus Japan, Retrospektive des japanischen Films: 12. September–12. Dezember 1993, Berlin 1993, S. 39–104.
- Schlemmer, Thomas / Woller, Hans, Politischer Deutungskampf und wissenschaftliche Deutungsmacht. Konjunkturen der Faschismusforschung, in: Schlemmer, Thomas / Woller, Hans (Hg.), Der Faschismus in Europa. Wege der Forschung, München 2014, S. 7–15.
- Schmidt-Muraki, Masumi, „Hana Berutsu“ e no tabi [Die Reise auf der Suche nach Hana Baelz], Tokio 1993.
- Schölz, Tino, Faschismuskonzepte in der japanischen Zeitgeschichtsforschung, in: Krämer, Hans Martin (Hg.), Geschichtswissenschaft in Japan. Themen, Ansätze und Theorien, Göttingen 2006, S. 107–134.
- Schrader, Bärbel, „Jederzeit widerruflich“. Die Reichskulturkammer und die Sondergenehmigungen in Theater und Film des NS-Staates, Berlin 2008.
- Schrader, Paul, Foreword, in: Richie, Donald, A hundred years of Japanese film. A concise history, with selective guide to videos and DVDs, erweiterte und aktualisierte Aufl., Tōkyō 2005, S. 7–8.
- Segawa, Yūji, Ānorudo Fanku no shōzō, in: Takasaki, Toshio / Aoki, Shin'ya (Hg.), Atarashiki tsuchi. Gekijō panfureto [Die neue Erde. Theaterpamphlet], Tōkyō 2012, S. 22–24.
- Segawa, Yūji, „Atarashiki tsuchi“ no shinjitsu. Senzen Nihon no eiga yushutsu to kyōran no jidai [Die Wahrheit von Atarashiki tsuchi], Tōkyō 2017.
- Sensō Eiga DVD Collection. Moyuru ōzora [Kriegsfilm DVD Kollektion].
- Sierek, Karl, Kawakita. Kosmopolitismus und nationalistische Filmpolitik im Japan und Deutschland der 1930er Jahre, in: Montage, AV Jg. 24 (2015) H. 1, S. 103–116.
- Sierek, Karl, Der lange Arm der Ufa. Filmische Bilderwanderung zwischen Deutschland, Japan und China 1923–1949, Wiesbaden 2018.
- Skya, Walter A., Fascist Encounters: German Nazis and Japanese Shintō Ultranationalists, in: Reynolds, E. Bruce (Hg.), Japan in the Fascist era, New York 2004, S. 133–153.
- Skya, Walter A., Japan's holy war. The ideology of radical Shinto ultranationalism, Durham NC 2009.
- Smith, Barbara B., The Bon-Odori in Hawaii and in Japan, in: Journal of the International Folk Music Council Jg. 14 (1962), S. 36–39.

- Sottile, Joseph R., *The Fascist Era. Imperial Japan And The Axis Alliance In Historical Perspective*, in: Reynolds, E. Bruce (Hg.), *Japan in the Fascist era*, New York 2004, S. 1–48.
- Spang, Christian W., *Karl Haushofer re-examined. Geopolitics as a factor of Japanese-German rapprochement in the inter-war years?*, in: Spang, Christian W. / Wippich, Rolf-Harald (Hg.), *Japanese-German relations 1895–1945. War, diplomacy and public opinion*, New York 2006, S. 139–157.
- Spang, Christian W. / Wippich, Rolf-Harald (Hg.), *Japanese-German relations 1895–1945. War, diplomacy and public opinion*, New York 2006.
- Spemann, Adolf, *Menschen und Werke. Erinnerungen eines Verlegers*, München 1959.
- Standish, Isolde, *A new history of Japanese cinema. A century of narrative film*, New York 2005.
- Sycher, Alexander, *The Nazi soldier in German cinema, 1933–1945*, M.A., Bowling Green State University, Ann Arbor 2015.
- Szpilman, Christopher W. A., *Fascist and Quasi-Fascist Ideas in Interwar Japan, 1918–1941*, in: Reynolds, E. Bruce (Hg.), *Japan in the Fascist era*, New York 2004, S. 73–106.
- Tanaka, Tokuchi, Shashin „Doitsu kabuki“ to „Kanpei no shi“ o megutte [Über die Fotos „Deutsches Kabuki“ und „Der Tod von Kanpei“], in: *Nihon daigaku kokusai kankei gakubu kenkyū nempō* [Journal of the College of International Relations] (2006) H. 27, S. 31–67.
- Tanaka, Tokuchi, *Toku berutsu ni yoru doitsu kabuki kampei no shi kōen* (1938) no dokyumento [Document of the performance of the German kabuki play, Death of Kampei, by Erwin Toku Bälz] (2010), S. 143–163.
- Tanaka, Tokuchi, *Doitsu no kabuki to Burehito geki* [Das deutsche Kabuki und das Theater Brechts], Tōkyō-to Chiyoda-ku 2015.
- Tansman, Alan M., *The aesthetics of Japanese fascism*, Berkeley 2009.
- Taylor, Richard, *Goebbels and the function of Propaganda*, in: Welch, David (Hg.), *Nazi Propaganda. The power and limitations*, London Canberra 1983, S. 29–44.
- The Asahi Shimbun Company, *Media, propaganda and politics in 20th-century Japan*, London 2015.
- Thiel, Wolfgang, *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1981.
- Türschmann, Jörg, *Nationale und internationale Kommerzialisierung von Schlager und Revue im Film der zwanziger und dreißiger Jahre*, in: Neubauer, John / Wenzel, Silke (Hg.), *Nebensache Musik. Beiträge zur Musik in Film und Fernsehen*, Hamburg 2001, S. 33–46.
- Ueda, Kōji, *Atarashiki tsuchi / samurai no musume* (1). *Eiga to bunka koryō* [Atarashiki tsuchi / Die Tochter des Samurai. Film und Kulturaustausch], in: *Dokkyō daigaku doitsu gaku kenkyū* [Dokkyō-Universität Germanistische Forschungsbeiträge] (2016) H. 70, S. 1–51.
- Ueda, Kōji, *Atarashiki tsuchi* (3). *Itami Mansaku o megutte* [Die Neue Erde (3). Über Itami Mansaku], in: *Dokkyō daigaku doitsu gaku kenkyū* [Dokkyō-Universität Germanistische Forschungsbeiträge] (2020) H. 77, S. 1–34.
- Urwand, Ben, *Der Pakt. Hollywoods Geschäfte mit Hitler*, Darmstadt 2017.
- Vianden, Heinz, *Erwin Bälz und die deutsche Medizin in Japan*, in: *Japanisches Kulturinstitut Köln* (Hg.), *Kulturvermittler zwischen Japan und Deutschland. Biographische Skizzen aus vier Jahrhunderten*, Frankfurt a. M. 1990, S. 99–121.
- Videen, Susan Downing, *Hyakunin isshu*, in: Itasaka, Gen (Hg.), *Kōdansha encyclopedia of Japan*, Tōkyō 1983, S. 248–249.
- Vogel, Ezra, *Vorwort*, in: Benedict, Ruth, *Chrysantheme und Schwert. Formen der japanischen Kultur*, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 2015, S. 7–10.
- Vogelsang, Konrad, *Filmmusik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Hallstadt-Bamberg 1993.
- Volker, Reimar / Windt, Herbert, *„Von oben sehr erwünscht“. Die Filmmusik Herbert Windts im NS-Propagandafilm*, Trier 2003.
- Vondran, Ruprecht, *Drei Ärzte ohne Grenzen. Im Dienst der Völkerverständigung: Engelbert Kaempfer, Philipp Franz von Siebold, Erwin Bälz*, Düsseldorf 2011.
- Wada-Marciano, Mitsuyo, *Nippon modern. Japanese cinema of the 1920s and 1930s*, Honolulu 2008.

- Walter, Michael, *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945*, Stuttgart 2000.
- Waterford, Van, *Prisoners of the Japanese in World War II. Statistical History, Personal Narratives and Memorials Concerning POWs in Camps and on Hellships, Civilian Internees, Asian Slave Laborers and Others Captured in the Pacific Theater*, Jefferson 1994.
- Weber, Till, *Kusunoki Masashige: Japans seltsamer Held 2006*, in: *OAG Notizen* (Mai 2006), S. 12–30, URL: <https://oag.jp/books/oag-notizen-mai-2006/>. Zuletzt geprüft am: 02.08.2024.
- Weinstein, Valerie, *Reflecting Chiral Modernities. The Function of Genre in Arnold Fanck's Transnational Bergfilm, The Samurai's Daughter (1936–37)*, in: Shen, Qinna (Hg.), *Beyond Alterity. German Encounters with Modern East Asia*, New York 2014, S. 34–51.
- Wulf, Joseph, *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1964.
- Yamaguchi, Takeshi, *Aishū no Manshū eiga* [Die Wehmut mandschurischer Filme], Tōkyō 2000.
- Yamaguchi, Takeshi, *Maboroshi no kinema Manēi. Amakasu Masahiko to katsudōya gunzō* [Das Kino Manēi, eine Vision. Amakasu Masahiko und die Filmschaffenden], Tōkyō 2006.
- Yamane, Keiko, *Das japanische Kino. Geschichte, Filme, Regisseure*, München 1985.
- Yasui, Hiroshi, *Medical Essays. Toku Berutsu no koto* [Die Sache Toku Bälz], in: *Nihon iji shinpō* (1993) H. 3591, S. 63–65.
- Yellen, Jeremy A., *The Greater East Asia Co-Prosperity Sphere. When total empire met total war*, Ithaca, New York 2019.
- Yomota, Inuhiko, *Genroku Chūshingura ni okeru joseiteki naru mono* [The Femine in Genroku Chūshingura], in: Yomota, Inuhiko (Hg.), *Eiga kantoku Mizoguchi Kenji*, Tōkyō 1999.
- Yomota, Inuhiko, *Im Reich der Sinne. 100 Jahre japanischer Film*, Frankfurt a. M. 2007.
- Yomota, Inuhiko, *Nihon eigashi hyakujūnen* [110 Jahre japanischer Film], 2. Aufl., Tōkyō 2014.
- Yomota, Inuhiko / Kaffen, Phillip, *What is Japanese cinema? A history*, New York 2019.
- Yoshimi, Yoshiaki / Mark, Ethan, *Grassroots fascism. The war experience of the Japanese people*, New York 2015.
- Yoshimoto, Mitsuhiro, *Kurosawa. Film studies and Japanese cinema*, 3. Aufl., Durham, NC 2000.
- Young, Louise, *Japan's total empire. Manchuria and the culture of wartime imperialism*, Berkeley 1998.
- Zimmermann, Clemens, *Medien im Nationalsozialismus. Deutschland 1933–1945, Italien 1922–1943, Spanien 1936–1951*, Wien 2007.
- Zimmermann, Peter / Hoffmann, Kay (Hg.), *Drittes Reich (1933–1945) (Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 3)*, Stuttgart 2005.

Internetdokumente

- Kanazawa, Masakata / Akioka, Yo, Yamada, Kōsaku [Kósçak] 2001, Grove Music Online, URL: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30669>>. Zuletzt geprüft am: 25.07.2024.
- Capitol (ehem. Kino) – Berlin.de 2014, URL: <<https://www.berlin.de/ba-charlottenburg-wilmersdorf/ueber-den-bezirk/kultur-und-wissenschaft/kinos/artikel.157860.php>>. Zuletzt geprüft am: 25.07.2024.
- Detailansicht Film | Murnau Stiftung. Stukas 2021, URL: <<https://www.murnau-stiftung.de/movie/861>>. Zuletzt geprüft am: 25.07.2024.
- Herren, Madeleine, u. a., *Global Politics on Screen. A Japanese Film on the Lytton Commission in 1932*, URL: <<https://gpos.omeka.net/a-japanese-film-on-the-lytton-commission-in-1932>>. Zuletzt geprüft am: 29.07.2024.
- Himmelhunde 2021, URL: <<http://www.murnau-stiftung.de/movie/378>>. Zuletzt geprüft am: 25.07.2024.
- JCH, Dup-Negativ – Lexikon der Filmbegriffe 2021, URL: <<https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=621>>. Zuletzt geprüft am: 25.07.2024.

- Kanazawa, Masakata, IX. Music in the period of Westernization. 2. Western Art Music 2001, in: Ferranti, Hugh de, u. a., Japan (Jap. Nihon [Nippon]), Grove Music Online, URL: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43335>>. Zuletzt geprüft am: 01. 08. 2024.
- Kokusai eiga shinbun = The international motion picture news | National Library of Australia 2021, URL: <<https://catalogue.nla.gov.au/Record/4218788>>. Zuletzt geprüft am: 01. 08. 2024.
- Leiter, Samuel L., Matsumoto Kōshirō 1997, in: New Kabuki encyclopedia. A revised adaptation of Kabuki jiten. Westport u. a. 1997. Angaben aus dem World Biographical Information System Online, URL: <<https://wbis.degruyter.com/biographic-document/V39643>>. Zuletzt geprüft am: 02. 08. 2024.
- Malm, W., VI. Theatre music. 3. ‚Kabuki‘ 2001, in: Ferranti, Hugh de, u. a., Japan (Jap. Nihon [Nippon]), Grove Music Online, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43335>. Zuletzt geprüft am: 01. 08. 2024.
- Maunula, Vili, Akira kurosawa info. Akira Kurosawa news, information & discussion 2021, URL: <<https://akirakurosawa.info/other-movies-involving-kurosawa/>>. Zuletzt geprüft am: 22. 07. 2024.
- National Archives at College Park, THE EDUCATIONAL SYSTEM OF JAPAN 2021, URL: <<https://catalog.archives.gov/id/35862>>. Zuletzt geprüft am: 22. 07. 2024.
- OAG – Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Friedrich Wilhelm Hack | OAG – Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (Tokyo) 2021, URL: <<https://oag.jp/people/friedrich-wilhelm-hack/>>. Zuletzt geprüft am: 25. 07. 2024.
- OlyMADMen, Kosaku Yamada, URL: <<https://www.olympedia.org/athletes/921017>>. Zuletzt geprüft am: 25. 07. 2024.
- Probst, Werner, Militärmusik, 20. Jahrhundert, Japan, Kassel 2016–2018., URL: <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/55811>>. Zuletzt geprüft am: 25. 07. 2024.
- Schmid, Dominic, Melancholia Japonica: Melancholie, Vergänglichkeit und mono no aware als Grundkomponenten japanischer Ästhetik, besprochen anhand von Ozus Late Spring, URL: <<https://dominic-schmid.wordpress.com/2015/11/01/melancholia-japonica/>>. Zuletzt geprüft am: 25. 07. 2024.
- Schmidt, Hans-Joachim, Tsingtau und Japan 1914 bis 1920. Historisch-biographisches Projekt, <<http://www.tsingtau.info/index.html?nachkrieg/barth1968.htm>>. Zuletzt geprüft am: 22. 07. 2024.
- University, Columbia, Columbia Film Language Glossary: Superimposition 2018, <<https://filmglossary.ccnmtl.columbia.edu/term/superimposition/>>. Zuletzt geprüft am: 29. 07. 2024.
- Whittall, Arnold, Leitmotiv (opera) (from Ger. Leitmotiv: ‚leading motif‘ 2002), Grove Music Online, URL: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O902888>>. Zuletzt geprüft am: 23. 04. 2021.
- Yoshida, Shoin | Portraits of Modern Japanese Historical Figures, URL: <<https://www.ndl.go.jp/portrait/e/datas/217.html?cat=66>>. Zuletzt geprüft am: 25. 07. 2024.

Dieses Buch beleuchtet verschiedene Aspekte der deutsch-japanischen Filmkooperation in den 1930er und 1940er Jahren: Erwin Toku Bälz' Arbeit als deutscher Filmgesandter in Japan, der Aufgabenbereich von Johannes Barth als Ufa-Beauftragter in Ostasien, das deutsch-japanische Filmtheater ASIA in Harbin, die deutsch-japanische Koproduktion *Die Tochter des Samurai*. Erstere werden in historischen Abhandlungen kurz abgehandelt oder gar nicht erwähnt. Letzteres gilt als versuchte Grundsteinlegung der Filmkooperation der Achse Berlin-Tōkyō. Dieses Werk greift erstmals all diese Aspekte auf, fügt sie zusammen und ordnet sie in ihren zeitgenössischen Kontext ein. So zeichnet es gemeinsam mit Filmanalysen und Rekonstruktionen von verloren geglaubtem Filmmaterial ein neues Bild der filmpolitischen Achse Berlin-Tōkyō.

Silvia Hofheinz-Schönwald studierte Mittlere/Neuere Geschichte und Musikwissenschaft an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg und promovierte in Neuerer Geschichte über die deutsch-japanische Filmkooperation zur Zeit des Nationalsozialismus. Sie arbeitet im Deutschen Musikautomaten Museum im Bereich Kulturvermittlung und Besucherbetreuung.

ISBN 978-3-534-64020-1



www.herder.de