

Kawakita

Kosmopolitismus und nationalistische Filmpolitik im Japan und Deutschland der 1930er Jahre*

Karl Sierek

Seit Immanuel Kants Ansichten zu einer «weltbürgerlichen Verfassung in der programmatischen Schrift «Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis» (Kant 1968 [1793], 313) erscheinen Bekenntnisse zum Kosmopolitismus häufig im strahlenden Licht utopischer Entwürfe. Diese Vorstellungen treffen sich mit etlichen Stimmen der frühen Filmtheorie, die die kosmopolitische Kraft des eben erfundenen Laufbilds euphorisch beurteilten. Ob Béla Balázs' Bestimmung des Films als «erste internationale Sprache», ob Jean Epsteins Huldigung der Konsequenzen zunehmender Beschleunigung und Intensivierung der Wahrnehmung auf dem Gebiet der Ästhetik der Moderne: das Kino erscheint in diesen Entwürfen als eine Kristallisation des Kosmopolitismus.

Die rhetorische Lichtfigur von der utopischen Kraft zeitlich-räumlicher Ubiquität in ihrer Ausformung von umfassender Bewegtheit und globaler Präsenz weist allerdings auch eine dunkle Seite auf, die wesentlich seltener ins Blickfeld gerückt wird. In dieser erscheint Kosmopolitismus und Kinematographie im Dienste dumpfster Provinzialität, eine Weltoffenheit, die sich als Werkzeug nationalistischer und

* Dieser Beitrag gibt Einblick in ein kurz vor der Fertigstellung befindliches umfangreiches Buch des Autors zur globalen Bilderwanderung in den 1920er bis 1940er Jahren und zu Kawakitas Wirken aus dieser Perspektive. Vgl. Balázs (1982 [1924], 57 sowie Liebman (2012, 81): «New technological developments raised the speed and intensity of mental operations as work demands and advanced communication and transportation networks projected increasingly «cosmopolitan» individuals ever more rapidly through physical, as well as mental, time and space.»

faschistischer Politik erweist und kulturelle Alterität in den Dienst borrierter Identitätskonstruktion stellt. Um dieses Paradox zu beleuchten, möchte ich einige Stationen der Lebensgeschichte und des Werks einer beeindruckenden Persönlichkeit globaler Bilderwanderung des Films der 1930er Jahre vorstellen, einen Akteur, der sich selbst immer wieder als Kosmopoliten bezeichnet hat.

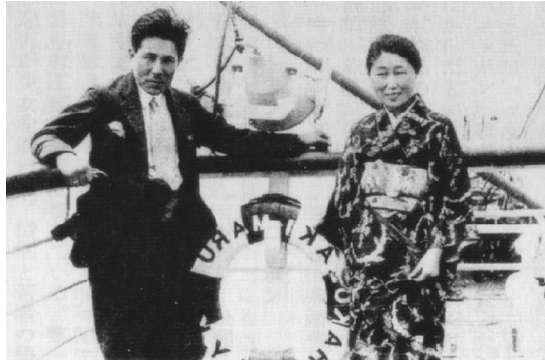
Kawakita Nagamasa, Spross einer alten aristokratischen Familie, kam 1906 als Dreijähriger aus Japan ins chinesische Baoding, rund 160 km südwestlich von Beijing gelegen. 1922 lernte er den auf einer Chinareise befindlichen 34-jährigen Georg Eduard von Stietencron kennen, der bereits ein bewegtes Leben auf drei Kontinenten hinter sich hatte und den jungen Mann zu einem Deutschlandaufenthalt animierte. Über den Baron, wie Kawakita ihn später nennen sollte, fand der nach einem längeren Aufenthalt in der Nähe von Hamburg inzwischen fließend deutsch sprechende chinesische Japaner oder japanische Chinese Eingang in avantgardistische und pazifistische Literaten- und Intellektuellenkreise. Im zusehends chauvinistischer und nationalistischer werdenden Deutschland setzten sich der junge Mann und sein väterlicher Freund gemeinsam mit dem Schriftsteller André Germain für ein offenes, kosmopolitisches Klima in Europa ein. Hugo Ball etwa schreibt am 23. Mai 1927 aus dem Tessin an seine Frau Emmy:

Dann kam [Hermann] Hesse zurück, und gleichzeitig mit ihm meldeten sich zwei Herren: André Germain, Direktor der *Revue Européenne* in Paris mit einem Baron von Stietencron aus Ascona. [...] Nun, Herr Germain will ein Kapitel aus dem Hesse-Buch drucken (im «Bund» ist auch etwas daraus erschienen). Und ich wurde zu pazifistischen Konferenzen nach Lausanne eingeladen! (Ball 2003, 445).

Auch André Jolles, einer der besten Freunde von Aby Warburg, schildert in einem Brief an seine Tochter Hendrika Jeltje Goldschmidt-Jolles die weltbürgerliche Atmosphäre, an der auch der bedeutend jüngere Kawakita teilhaben durfte:

Gestern als ich gerade beim Schreiben war, erschien Herr Stietencron [...], einer von den Herren, die versuchen eine kulturelle Annäherung zwischen Frankreich und Deutschland zu Stande zu bringen. Sie veranstalten dazu «Herbstwochen» auf einem Schloss in der Nähe von Lausanne (ibid, 649).

Was lag näher, als diese kosmopolitische Kultur mit der kosmopolitischen Kunst des Kinos zusammenzuführen? Germain, Mäzen und



Kawakita
Kashiko und
Nagamasa auf
dem Seeweg
zwischen Europa
und Ostasien

Erbe der französischen Großbank *Crédit Lyonnais*, Kunstsammler und umtriebige Persönlichkeit im Monte-Verita-Kreis, ermöglichte den beiden Cinéphilen Kawakita und Stietenron den Aufbau einer weltweiten Zirkulationsmaschine kinematographischer Meisterwerke. Mit dem Ziel der Völkerverständigung sollten, so der Traum der beiden Kosmopoliten, bewegte, allseits verständliche Bilder zwischen den Kontinenten zirkulieren.

Ebenso schnell wie souverän ward eine Filmexport- und importfirma aufgebaut, und man begann auf jener Medienorgel der Moderne zu spielen, die über die beiden Register des Spektakulären und des Globalen verfügt. Bereits 1928 berichtet der Berliner *Film-Kurier* am 8. Mai:

Nagamasa Kawakita, der größte Filmindustrielle und Lichtspiel-Theaterbesitzer Japans, weilte am Sonnabend, dem 5. Mai, zum zweiten Male in Neubabelsberg, um noch einmal die Atelieranlagen der Ufa einer eingehenden Besichtigung zu unterziehen.

Im Sommer 1931 arbeitete in Berlin eine Gruppe von FilmemacherInnen im Auftrag der nunmehr als Produzenten und Verleiher agierenden Freunde Kawakita Nagamasa und Georg Eduard an einer Kompilation dreier japanischer Filme für den europäischen Markt. – *LIEBE UND LEIDENSCHAFT IN JAPAN* oder kurz *NIPPON* (Carl Koch, D 1937) war als Test für weitere wechselseitige Filmauswertungen in Japan und Deutschland gedacht. Aus diesem Versuch entstand die Towa Company, eine bis heute global agierende Filmhandels- und produktionsfirma, die in den kommenden Jahren das Beste europäischer Filmkunst nach Japan brachte und dem japanischen Publikum zugänglich machte. *DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED* (Lotte Reiniger, D 1926), *ASPHALT*

(Joe May, D 1928/29), SOUS LES TOITS DE PARIS (René Clair, F 1930), MÄDCHEN IN UNIFORM (Leontine Sagan, D 1933), DER KONGRESS TANZT (Eric Charell, D 1931) – all das und noch viel mehr erschien binnen weniger Jahre auf Japans Leinwänden. Kawakita pendelte von nun an bis in die 1960er Jahre mit seinen Laufbildern im Gepäck zwischen den Kontinenten, rastlos auf der Suche und in Bewegung, in Metropolen und ihren Hotels, auf Festivals und in ihren Kinosälen, in der transsibirischen Eisenbahn und auf Passagierdampfern zwischen Yokohama und Venedig, Shanghai und Hamburg.

★

Zwei vielleicht symptomatische Brüche dieser ebenso kinematografischen wie kosmopolitischen Existenz zeichneten sich in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre ab. Nach der rund ein halbes Jahrzehnt dauernden deutsch-japanischen Bilderwanderung im Zeichen der Völkerverständigung forderten die politischen Veränderungen in beiden Ländern ihren Tribut. Aus Kawakita und Towa, inzwischen einer Institution des Bilder- und Gedankenaustauschs und der Arbeit von Kosmopoliten für Kosmopoliten, wurden die Komplizen des deutsch-faschistischen und japanisch-militaristischen Antikominternpaktes, die mit der Arnold-Fanck-Produktion TOCHTER DES SAMURAI (D 1937) einen – um es ebenso kurz wie verkürzt zu sagen – Prototyp bornierten, faschistischen Kinos vorlegten. Doch dies sollte erst der Anfang sein.

Im März 1939 hielt sich Kawakita gerade in einer seiner Wohnungen in Azabu auf, einem Stadtbezirk südlich des Zentrums von Tokio. Dort bekam er Besuch von Takahashi Tan. Der Colonel, ein Freund seines Vaters, war in dem seit Jahren tobenden Sino-japanischen Krieg kein Unbekannter. Mitverantwortlich für die sogenannten «Central Asian operations» – mit anderen Worten: die Unterwerfung Chinas –, hatte er sich bereits vier Jahre vorher einen Namen als unnachgiebiger Kriegstreiber in einem der grausamsten Konflikte des 20. Jahrhunderts gemacht. Inzwischen stellvertretender Militärattaché in Tientsin, trat er mit dem Wunsch an Kawakita heran, die Leitung einer zu gründenden japanisch-chinesischen Filmgesellschaft mit Sitz in Shanghai zu übernehmen. Dieses *joint venture* sollte der gesamten Filmpolitik in den besetzten Gebieten Sorge tragen. Der polyglotte Filmkaufmann akzeptierte oder – was nicht eindeutig festzustellen ist – musste akzeptieren. Mit diesem zweiten Bruch mit seiner kosmopolitischen Vergangenheit schwand vieles aus seinem Leben, das an Weltoffenheit, Urbanität und Humanismus in den europäischen 1920er und den transkontinentalen 1930er Jahren vorhanden war. Der einstmalige Pazifist begann als

Kollaborateur der japanischen Invasoren das Zentrum der chinesischen Filmindustrie nach dem Muster der Ufa umzukrempeln.

★

Soweit das Werden und Wenden eines Kosmopoliten. Allerdings will ich im Weiteren nicht die persönlichen Motivationskonstellationen dieses Mannes aufarbeiten, der neben seiner weltoffenen Modernität ab den späten 1930er Jahren in engster familiär und konfuzianisch geprägter Verstrickung zwischen zwei inzwischen verfeindeten Nationen lavierte. Die Stationen dieses kosmopolitischen Werdegangs spalten sich vielmehr in zwei Diskursfelder auf: eines, das im Schnittpunkt der erzählten Lebensgeschichte seinen Ausgangspunkt nimmt und von dort aus den Gegenstandsbereich medienökonomischer und technohistorischer Dimensionen berührt; und ein zweites Diskursfeld, das die Spuren der Leiden und Leidenschaften Kawakitas sowie ihre Verflechtungen in weitläufigere filmhistorische und filmtheoretische Bezugssysteme dort ortet, wo sie manifest geworden sind und Gestalt angenommen haben: in seinen Filmen.

In technohistorischer, filmökonomischer und medienpolitischer Hinsicht ist diese Kehrseite des Kosmopolitismus relativ klar. Kawakita hat massiv dazu beigetragen, dass die hitlerische Filmpolitik bis nach Ostasien getragen wurde. Der lange Arm der Ufa reicht bis in die Studios im mandschurischen Changchun und bis in die Kinoketten Japans. Vor allem aber hat er die chinesische Filmwirtschaft nach dem Modell des sogenannten ‚Büro Winkler‘, der offiziellen Schaltstelle der nationalsozialistischen Filmpolitik, bis kurz vor der Kapitulation der Japaner zu prägen versucht.¹ Dass dieses Faktum in der deutschen Filmgeschichtsschreibung bisher kaum Berücksichtigung gefunden hat, ist durchaus bemerkenswert, und es bedarf noch bedeutender Anstrengungen, um es genauer untersuchen zu können. Die Archive in Tokio, Shanghai und Berlin bergen dazu, soviel konnte ich bei ersten Recherchen feststellen, noch eine Unzahl wertvoller Dokumente.

Nun zum zweiten Diskursfeld, das immanent filmische und ästhetische Fragen aufwirft und bei den Ergebnissen und Produkten des weltläufigen Filmkaufmanns und Produzenten ansetzt: den Filmen. In ihrer Form nämlich brechen die Widersprüche und Paradoxien um Kosmopolitismus und Nationalismus mit voller ästhetischer Wucht auf. Die Filme zeigen mit allen Facetten ihrer Erscheinungsweise auf diese

1 Zur Filmpolitik der Ufa vgl. neben Kreimeier (1992) vor allem auch Becker (1973) und Spiker (1975).

Umstände ihrer Existenz, machen sie sichtbar und sind so zu einem *Faktum* geworden. Ein Faktum im mehrfachen Sinn des Wortes: als Gemachtes und als Tatsache. In diesem Faktum Film brechen sich die historischen und biografischen Prozesse vor dem Hintergrund welt- und filmpolitischer Konstellationen jedoch nicht nur wie in einem Zerrspiegel. Es beeinflusst diese sozialpolitischen und kulturellen Vorgänge auch und wirkt auf sie ein. Filme bewegen in ihrer und durch ihre Machart, gewissermaßen in einem bildpolitischen Aufruhr, die Geschehnisse und treiben sie wie ein Motor voran.

Natürlich ist das Paradox der Unterwerfung globaler Weltläufigkeit unter das Regime nationalistischer Engstirnigkeit am filmischen Körper nicht ganz leicht freizulegen. Wie ein vielgestaltiges Puzzle, das aus seiner Heterogenität jedoch kein ästhetisches Prinzip zu machen imstande war; wie die Montage äußerst widersprüchlicher Aussagen, die jedoch nicht zu einem Montagefilm werden wollten – so reflektieren diese Filme letztendlich auch die Unentschlossenheit, Unverbindlichkeit und Widersprüchlichkeit der Bedingungen, denen sie entstammen. Die Filme Kawakitas, und damit meine ich sowohl die von ihm produzierten als auch die von ihm ex- und importierten, setzen sich kaum zu einem konsistenten Bild zusammen: weder als Lichtgestalten und Reflexe einer kosmopolitischen Existenz, noch ausschließlich als Instrumente faschistischer und militaristischer Globalpolitik. Am deutlichsten zeigt sich diese Undurchsichtigkeit in den von Kawakita selbst produzierten Filmen. Dazu einige wenige Belege aus NIPPON und aus DIE TOCHTER DES SAMURAI.

Im Fall von NIPPON war ein sogenannter Omnibusfilm geplant, bestehend aus Kurzfassungen dreier Stummfilme der Shochiku Company. Daraus geworden sind drei unterschiedliche Episodenfilme, je einer für Deutschland, die Schweiz und Frankreich, zweiteilige ebenso wie dreiteilige, montiert und mit Nachdrehen versehen von mindestens zwei verschiedenen Filmemachern. Eine in jeder Hinsicht bunt durchmischte Filmcrew, von rechten Recken bis zu den kosmopolitischen Firmenchefs, verdichtete die drei Langspielfilme, die nach dem in Japan üblichen Modell des Dreischlagersystems zusammen etwa der Aufführungsdauer einer mehrstündigen Kabuki-Aufführung entsprachen, auf die in Europa übliche Spielfilmlänge von etwa 90 Minuten. Ein äußerst heterogenes Produkt also, in dem jedoch ein gewisser Teil jener Alterität erhalten geblieben ist, die sowohl dem interkontinentalen Charakter des Unterfangens als auch der politischen Widersprüchlichkeit zwischen Kosmopolitismus und nationaler Eigenbrötlerei geschuldet ist.

Diese schillernde Diversität und kulturelle Brückenfunktion zeigt sich etwa in der kurzen Introduction. Sie wurde in Berlin mit der Sängerin Yuasa Hatsue nachgedreht, die bei den Salzburger Festspielen ein Jahr zuvor, also 1930, unter der Dirigentin, Pianistin und Komponistin Ethel Leginska, einer der wenigen Frauen, die in Salzburg je das Dirigentenpult betreten durften, die *Butterfly* gegeben hatte; eine Rolle übrigens, die Kawakita in einer Art Urszene in der Hamburger Oper 1923/24 zu seinem Entschluss veranlasst hat, in den transnationalen Filmaustausch einzusteigen. Yuasa intoniert, wie im Kabuki-Theater dem Publikum zugewandt, ein traditionelles japanisches Lied. Nach etwa zwanzig Sekunden geht der Gesang unmerklich vom Japanischen ins Deutsche über und vollzieht auf diese Weise eine programmatische Wende, die den gesamten weiteren Ablauf des Films vorwegzunehmen scheint. Ebenso der Text des Lieds: die lyrische Beschreibung der Schönheiten des Inselstaates wird zusehends überlagert und von der Betonung seiner Wehrhaftigkeit und Stärke verdrängt. Ähnliche Ambivalenzen und Transformationen entfaltet im weiteren Verlauf des Films die extradiegetische Musik mit ihrer Hybridisierung von Elementen traditioneller japanischer Orchestermusik mit schmissigen deutschen Militärmärschen. Mit der Komposition von Hans Bullerian, Mitglied des Kampfbundes für deutsche Kultur, einer Gründung des nationalsozialistischen Rassenideologen Alfred Rosenberg, scheinen sich hier bereits die Töne einer neuen Ära ins Konzept kosmopolitischer Filmästhetik zu mischen.

Solche transkulturellen Hybridisierungen kennzeichnen auch die Bildspur. Wie die Durchsicht des verbliebenen Zweiteilers aus der *Cinémathèque suisse* in Lausanne ergeben hat, sind die großen Erzählspannen und dramatischen Bögen, wenn auch stark gekürzt, doch *grosso modo* beibehalten worden. Um jedoch die Konzentration auf filmische Schauwerte wie Wuxia-Kämpfe oder exotistische Momente des Lokalkolorits noch weiter zu erhöhen, wurden sie durch raffinierte Verdichtungen der Montagekomplexe plastisch herausgearbeitet, wobei auch die darin eingeschlossenen kleineren Erzählpartikel rhythmisch ausgewogen komponiert sind. Carl Koch, der für die Gesamtherstellung verantwortliche Regisseur, hat zu diesem Zweck nicht einfach nur größere Einheiten aus dem Fundus extrahiert, sondern die übernommenen Sequenzen teilweise vollständig neu montiert, so dass innerhalb der Sequenzen die starken Raffungen und Fügungen sowie narrative Ellipsen kaum bemerkbar sind. Koch, der übrigens mit seiner Frau Lotte Reiniger bereits um diese Zeit zwischen Frankreich und Deutschland pendelte und unter anderem in Italien für Jean Renoir

als Drehbuchautor und Berater tätig war, um sich etwas später auf der Flucht vor den Nazis in England niederzulassen, hat mit dieser Montage den entscheidenden Beitrag zum modernen und kosmopolitischen Zuschnitt dieses Kompilationsprojekts geleistet.

In NIPPON finden sich also zumindest vier Merkmale vereint, die als Indikatoren des prekären Grenzgangs zwischen kosmopolitischer Offenheit und kultureller Begrenztheit gelesen werden können: extrem durchmischte, transkontinentale Crew, völkerverbindende Mission, raffinierter Umgang mit technischen oder medialen Transformationen wie jener des Übergangs von drei Stummfilmen zu einem Tonfilm sowie viertens die Aufsplitterung in mehrere nationalstaatlich angepasste Versionen.

★

Sehr schnell sollten sich diese grundlegenden bildtextuellen Momente im zweiten Großprojekt Kawakitas ändern – gerade in Bezug auf ihre globalpolitischen Perspektiven. Nur sechs Jahre später entstand ein Film mit beinahe entgegengesetzter Konzeption. Nach dem fragmentierten und diversifizierten Mehrfachfilm des Berliner Projekts aus der Frühzeit des Tonfilms ist ein extrem aufwändiges Propagandaprodukt für die Kolonisierung Mandschukuos im Rahmen der sogenannten National Policy Films (*kokusaku eiga*) entstanden. Aus der Völkerverbindung wurde die Unterwerfung Chinas, aus dem zumindest interessanten Versuch einer Hybridisierung der Filmkulturen zweier Kontinente ein verschwitztes Blut-und-Boden-Melodram, die Besteigung des heiligen Fuji-san eingeschlossen.

Kaum verwunderlich übrigens, konnte Kawakita für die Realisierung doch den mit einer NSDAP-Mitgliedschaft ausgerüsteten Bergfilmer Arnold Fanck gewinnen. Da aber Fanck die Schwierigkeiten des Drehs in Japan völlig unterschätzt hatte, wurde der renommierte japanische Regisseur Itami Mansaku hinzugezogen. Die Zusammenarbeit der Teams aus den beiden fast schon verbündeten Staaten, die sich auf dem Weg zur gemeinsamen Weltherrschaft wähten, stellte sich bald als schier unmöglich heraus. Deshalb sind daraus zwei Filme entstanden: DIE TOCHTER DES SAMURAI für den deutschsprachigen Markt und NEW EARTH für Japan und die unterworfenen Regionen Ostasiens, beide 1937. Für den Produzenten Kawakita waren diese nicht zuletzt politisch und rassistisch begründeten Turbulenzen des Drehs gewiss eine enorme Herausforderung. Aus dem kosmopolitischen und smarten Filmgeschäftsmann, der sich immer seine liberale Gesinnung und den Wunsch, zwischen den Nationen zu vermitteln, zugute gehalten

hat, machten sie jedenfalls einen Krisenmanager zwischen den Fronten zweier faschistischer Verbündeter und aus der Towa in der Situation des Aufbrechens von totalitären Regimen in verschiedenen Ländern der Welt einen Arrangeur propagandistischer Koproduktionen.

Wiewohl die groben dramaturgischen Linien beider Filme sich in beinahe identischer Abfolge gleichen, ist die innere Organisation der einzelnen Syntagmen und Akte doch sehr unterschiedlich. Fancks Fassung wirkt deutlich uneinheitlicher, durch zeitliche und räumliche Sprünge insgesamt etwas grobschlächtig und holprig. Vermutlich um den inneren Zusammenhalt der Akte notdürftig zu sichern, wurden noch zwei Zwischentitel, «Westwind» und «Ostwind», eingefügt. Itami wählt für *NEW EARTH* ein höheres Maß an Stringenz. Die von ihm ausgewählten Takes und neu montierten Akte sind rhythmisch ausgeglichener und das Maß an erzählerischer Folgerichtigkeit höher angesetzt.

Auch in dieser Kawakita-Produktion ist der Tongestaltung ein gewisses Raffinement nicht abzusprechen. Und auch hier weist diese nicht unwesentliche Indikatoren des Themenkomplexes der Sprach- und Kulturhybridisierung, von Alterität und Kosmopolitismus auf. Statt für das Auswertungsgebiet komplette Synchronfassungen zu erstellen oder eine durchgehende Untertitelung anzufertigen, entschied man sich in der deutschen Fassung für eine zweisprachige Lösung, in der alle Dialoge zwischen Japanern japanisch belassen wurden. Die Protagonistin Gerda, die Einzige, die des Japanischen nicht mächtig war, konnte sich so ausschließlich mit ihrem Gegenüber Teruo verständigen, bis auf wenige Versuche des Überwindens der Sprachbarriere sowie einige Szenen, in denen ein deutscher Sprachlehrer zu sehen ist. Mit dem Erhalt der jeweils anderen Sprache nahm man in Kauf, dass das eigene Publikum über weite Strecken mit unverständlichen Dialogen konfrontiert war. Die Sprachräume bleiben also weitgehend segregiert, doch wurde diese Segregation nicht getilgt oder unhörbar gemacht. Damit unterscheidet sich das Ton-Bild-Konzept grundlegend von der gängigen Vertonungspraxis des Spielfilms, die sich üblicherweise durch flächendeckende Synchronisation oder durch punktuelle Angleichung der Dialoge stillschweigend der Herrschaftssprache unterwirft. Die geschärfte und auch schärfende Sprachdifferenz in *DIE TOCHTER DES SAMURAI* bestimmt durchgehend das diskursive und diegetische Geflecht des Films. Sie erlaubt dem Zuhörer zumindest prinzipiell, die Sprach- und Kulturgrenzen tatsächlich wahrzunehmen und sie als Problem der diegetischen Figuren in den eigenen Zuhörerkörper aufzunehmen.

Noch differenzierter stellt sich die zuhörerorientierte Gestaltung der japanischen Fassung dar. Zunächst gehen die Macher von demselben Verfahren der Zweisprachigkeit wie ihre deutschen Kollegen aus, das – ebenso schlicht wie effizient – gleichwohl in der Geschichte des Tonfilms ungewöhnlich geblieben ist. Statt allerdings im Rahmen dieses zweisprachig angelegten Projekts zu bleiben, wurde eine dritte Ebene hinzugefügt. Um den Film auch für den nicht japanisch sprechenden oder auch englischsprachigen Markt zugänglich zu machen, was rund dreieinhalb Jahre vor Pearl Harbor zwar ungewöhnlich, jedoch nicht unmöglich erschien, wurden die Dialoge zwischen Gerda und den Gastgebern englisch ausgesprochen beziehungsweise synchronisiert – übrigens von Ruth Eweler, Isamu Kusogi und Sessue Hayakawa selbst – und dann durchgehend mit japanischen Seitentiteln versehen. Damit erfolgt die Erkundung der *japanischen* Kultur seitens der *deutschen* Journalistin auf *Englisch*. Während also die gesprochenen Dialoge jener Teile, in denen Gerda mit ihren Gastgebern spricht, dem japanischsprachigen Publikum über Vermittlung durch Schrift zugänglich gemacht wurden, blieben dem deutsch- und englischsprachigen die Mehrzahl der Dialoge, in denen japanisch gesprochen wurde, unverständlich. Diese sprachlichen Grundkonstellationen ermöglichten eine Vielzahl facetten- und nuancenreicher Variationen zwischen Verstehen und Nichtverstehen, Erahnen und Vermuten, Abkapselung und Sprechverweigerung, kultureller Abgrenzung und Hybridisierung, von denen der Film einige auch tatsächlich zu nutzen weiß.

DIE TOCHTER DES SAMURAI und NEW EARTH knüpfen an die Problematik interkulturellen Filmaustauschs und globaler Bilderwanderung an, die der frühe Tonfilm zu einer breiten Typenpalette entwickelt hat. Sie reicht von hilflosen Verlegenheitslösungen mit ausgesprochenen Kommentaren über aufwändige Versionenfilme bis zur komplexen mehrsprachigen Kombinatorik. Für den Produzenten bot dieses Bündel an tonkonstruktiven Techniken schließlich noch die Gelegenheit, erste Erfahrungen bei der Herstellung solcher Filmhybride zu sammeln, die er Jahrzehnte später bei einem ähnlich gelagerten Projekt, der italienisch-japanischen Koproduktion MADAMA BUTTERFLY (Carmine Gallone, I/J 1954), zu nutzen wusste.

Gerade in diesem Kontext des interkulturellen Filmaustauschs wirft Kawakitas vergleichsweise radikales Verfahren einer veristisch anmutenden Sprachwahl und Klangästhetik allerdings auch eine Reihe von Fragen auf. Kann man bei diesem polyglotten Filmpaar von einem ausgeglichenen Verhältnis verschiedener Sprachen zueinander sprechen? Treten bei der Hybridisierung auf semantischer Ebene zwischen

Japanisch/Deutsch oder Japanisch/Englisch die Sprachen einander tatsächlich auf Augenhöhe gegenüber? Wird in dieser Bandbreite von Sprachkollision und Segregation nicht doch eine der drei eingesetzten Sprachen gegenüber einer anderen privilegiert? Wie dem auch sei, *NEW EARTH* und *DIE TOCHTER DES SAMURAI* erhalten durch dieses Verfahren einen beträchtlichen sinnlichen Reichtum, der durch die radikal unterschiedlichen Klangfarben und -rhythmen der Sprachen noch verstärkt wird. So monologisch die Erzählstruktur und so borniert die Ideologieproduktion der Filme auch in ihrer narrativen und ikonografischen Dimension sein mag, so offen und hybrid gibt sich mithin dieses umfassend ansprechende Klangbild sprachlicher Korrespondenzen. Die Einbuße des Verständnisses rein semantischer Informationen wird durch den sinnlichen Erfahrungsreichtum akustischer Konnotationen mehr als kompensiert.

Mit den wenigen Bemerkungen zum bildpolitischen Diskursfeld habe ich also die vielfältigen biografischen und filmhistorischen Befunde dorthin zurück- und dort zusammengeführt, wo unsere Disziplin, die Filmwissenschaft, ihren zentralen Gegenstandsbereich findet: in die Untersuchung der Bauweise der Filme, die nicht nur zu Indikatoren politischer Veränderungen, sondern auch zu deren Beweggründen werden kann.²

★

Zusammenfassend ergibt sich bei den Produktionen der kosmopolitisch anmutenden Filmarbeit Kawakitas ein uneinheitliches Bild, dem ich drei bezeichnende Widersprüche entnehmen will.

Erstens sind sowohl *NIPPON* als auch *DIE TOCHTER DES SAMURAI* auf je eigene Art gescheitert, wobei ein Scheitern welcher Art auch immer keineswegs als ästhetische Kategorie verstanden werden soll. Beide Filme sind in gewisser Hinsicht zur Karikatur dessen geworden, was in ihnen angelegt war. Dennoch bleiben sie in ihrer merkwürdigen Vielfalt und Aufsplitterung ausgezeichnete Beispiele dessen, was François Thomas in etlichen seiner Arbeiten als «films pluriels» zu beschreiben versucht hat (vgl. Marie/Thomas (Hg.) (2008), 7–13; Thomas 2009, 104–110; und 2013, 16–27): *Mehrfachversionen*, die ich jedoch deshalb noch *nicht als hybride Produkte* klassifizieren würde. Sie bleiben auch als vervielfachte in sich monologisch, verfügen weder über jene «Vermischung der Akzente und Verwischung der Grenzen»,

² Diesen Aspekt habe ich in mehreren Beiträgen zum Bildanimismus in den Kulturtheorien der Moderne zu beschreiben versucht, vgl. z. B. Sierek 2012, 151–58.

die man in den dialogischen Hybriditätskonzepten etwa von Michail Bachtin beschrieben findet, noch entwickeln sie «ein vielgestaltiges Spiel von Redeweisen, die sich wechselseitig überspülen und gegenseitig infizieren» (Bachtin 1986, 146). Was in NIPPON an Heterogenität und Fragmentierung zumindest in Ansätzen zu finden ist, weicht bei DIE TOCHTER DES SAMURAI in den großen dramaturgischen und bildkonstruktiven Verfahren einem krampfhaften Uniformierungszwang, der – produktionshistorisch betrachtet – zum Auseinanderbersten in zwei Filme führte.

Zweitens sind die beiden Kawakita-Produktionen dem zuzuzählen, was Abé Mark Nornes unter dem Begriff des polyglotten Films zusammengefasst und beschrieben hat (vgl. Nornes 2007, 132ff; Wahl 2005). Mit diesen mehrsprachigen Filmen ist in den ersten Jahren nach der Tonfilmumstellung häufig experimentiert worden. Dazu zählen G.W. Pabsts KAMERADSCHAFT (D/F 1931) und der zeitgleich entstandene ALLO BERLIN ICI PARIS (D/F 1931) von Julien Duvivier, aber auch spätere Arbeiten wie LE SALAIRE DE LA PEUR (LOHN DER ANGST, F 1953), in dem Henri-Georges Clouzot souverän die ganze Palette der Sprachmodulationen ausspielt, oder Alain Tanners DANS LA VILLE BLANCHE (CH 1983). Diese mehrsprachigen Filme, zu denen auch die beiden Kawa-Produktionen zählen, stoßen in ihrer sprachlichen Vielfalt ein Tor in die Welt auf. Sie stellen Beispiele der Sprachvielfalt des jungen Tonfilms dar, die bereits einige Jahre später wieder weitgehend aus den Kinos verschwunden war. Allerdings ist diese *polyglotte* Verfasstheit nicht mit dem gleichzusetzen, was in den Literatur- und Kulturwissenschaften als ‚Polyglossie‘ beschrieben wurde. Auch wenn sie in verschiedenen Sprachen miteinander sprechen, so heißt dies nämlich nicht, dass die Figuren verschiedener nationaler, kultureller und sprachlicher Herkunft tatsächlich auch auf Augenhöhe miteinander verkehren. *Mehrsprachigkeit ist nicht Mehrstimmigkeit.*³ Erst die Diversität verschiedener, entgegengesetzter Gesichtspunkte und Stimmen würde den Kawakita-Produktionen jene kosmopolitische Dimension eröffnen, die den Produktionen des aufkommenden Nationalismus in seiner deutschen Variante des Faschismus und seiner japanischen des Militarismus eben fehlt.

Die filmimmanenten Befunde führen also rasch weg von der simplen Frage nach dem Weg eines Filmkaufmanns vom Kosmopoliten zum Kollaborateur der Nazis. Die biografisch-historische Linie sollte deshalb nur einen Denkweg vorzeichnen, der im Grunde auf eine

3 Vgl. dazu ebenfalls Bachtins Wort im Roman, in dem Polyglossie in verschiedenen Formen der Rede Vielfalt analysiert wird. Vgl. 1986, 255.

andere Frage abzielt: Welche Bildtransformationen bringen Bildwanderungen wie die geschilderten mit sich? Wie haben sich kulturelle und ikonische Codes wechselseitig im Lichte von kinematografischen Bewegungs- und kosmopolitischen Lebensformen beeinflusst? Welche Hybridformen entstehen daraus, und wie zeigen sie sich in unterschiedlichen Filmen? Die rudimentären Analyseexzerpte haben gezeigt, wie eng die Grenzen des Kosmopolitismus gesteckt waren und sind, sobald sowohl die konkreten politischen Rahmenbedingungen als auch die ästhetischen Ausformungen eines solchen Prinzips ins Spiel kommen. Meine Kurzgeschichte über einen kosmopolitischen Filmproduzenten der 1930er Jahre suchte seine Filme NIPPON und DIE TOCHTER DES SAMURAI in ihrem Scheitern zu beleuchten: vielfältig, aber nicht hybrid, mehrsprachig, aber nicht mehrstimmig, polyglott, aber nicht kosmopolitisch.

Literatur

- Bachtin, Michail M. (1986) Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen. In: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Berlin/Weimar: Aufbau, S.5–76.
- Balázs, Béla (1982) Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films [1924]. In: *Schriften zum Film*. Hg. v. Helmut H. Diederichs & Wolfgang Gersch, Bd. 1. München: Hanser, S.43–143.
- Ball, Hugo (2003) *Briefe 1904–1927*. Bd. 10, 2. Göttingen: Wallstein.
- Becker, Wolfgang (1973) *Film und Herrschaft*. Berlin:Volker Spiess.
- Kant, Immanuel (1968) Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis [1793]. In: *Abhandlungen nach 1781*, Bd.VIII. Berlin: de Gruyter, S.273–314.
- Kreimeier, Klaus (1992) *Die UFA-Story*. München/Wien: Hanser.
- Liebman, Stuart (2012) Novelty and Poiesis in the Early Writings of Jean Epstein. In: *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Hg. v. Sarah Keller & Jason N. Paul. Amsterdam: Amsterdam University Press, S.73–92.
- Marie, Michel/Thomas, François (Hg.) (2008) *Le mythe du director's cut*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Nornes, Abé Mark (2007) *Cinema Babel: Translating Global Cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Sierek, Karl (2012) Aggregate states of iconic engergy. Warburg's concept of image animism. In: *Qual o tempo e o movimento de uma elipse? Estudos sobre Aby M. Warburg*. Hg. v. Anabela Mendes. Lisboa: Universidade Católica Editora, S.151–158.

- Spiker, Jürgen (1975) *Film und Kapital*. Berlin: Volker Spiess.
- Thomas, François (2009) Dans la jungle du DVD: la prolifération des versions. In: *Positif* 586, S.104–110.
- (2013) Les mil cares de les versions concurrents. In: *Multiversions*. Hg. v. Esteve Rimbau. Barcelone: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura/Filmoteca de Catalunya, S.16–27.
- Wahl, Chris (2005) Discovering a Genre: The Polyglot Film. In: *Cinemascope* 1 [<http://www.cinema-scope.com>, Zugriff: 27.03.15.].