

Bryn Mawr College

## Scholarship, Research, and Creative Work at Bryn Mawr College

---

German Faculty Research and Scholarship

German

---

2020

### Review of Karl Sierek: Der lange Arm der Ufa: Filmische Bilderwanderung zwischen Deutschland, Japan und China 1923–1949

Qinna Shen

*Bryn Mawr College*, [qshen@brynmawr.edu](mailto:qshen@brynmawr.edu)

Follow this and additional works at: [https://repository.brynmawr.edu/german\\_pubs](https://repository.brynmawr.edu/german_pubs)



Part of the [German Language and Literature Commons](#)

[Let us know how access to this document benefits you.](#)

---

#### Citation

Shen, Qinna. 2020. "Karl Sierek: Der lange Arm der Ufa: Filmische Bilderwanderung zwischen Deutschland, Japan und China 1923–1949 (Wiesbaden: Springer VS 2018)." *Filmblatt* 25Jg.72: 94–96.

This paper is posted at Scholarship, Research, and Creative Work at Bryn Mawr College.  
[https://repository.brynmawr.edu/german\\_pubs/34](https://repository.brynmawr.edu/german_pubs/34)

For more information, please contact [repository@brynmawr.edu](mailto:repository@brynmawr.edu).

## Besprechungen

■ Karl Sierek: ***Der lange Arm der Ufa: Filmische Bilderwanderung zwischen Deutschland, Japan und China 1923–1949***. Wiesbaden: Springer VS 2018, 604 Seiten, Abb. ISBN 978-3-658-19037-8, € 79,99

Mit *Der lange Arm der Ufa* legt Karl Sierek eine erste gründliche und höchst anspruchsvolle transkontinentale Filmgeschichte über die Beziehungen zwischen Deutschland, Japan und China im Zeitraum von 1923 bis 1949 vor. Protagonist des mehr als 600 Seiten dicken Buches über Filmwanderungen und Filmaustausch ist der japanische Filmgeschäftsmann Kawakita Nagamasa (1903–1981), der einen Teil seiner Kindheit und seines Studiums in China verbrachte und 1923 nach Deutschland ging. Hier entwickelte er sich zu einer zentralen Figur im Verhältnis der drei Länder, weshalb Sierek seine Studie auch „das Kawakita-Projekt“ (S. 545) nennt. Seit den frühen 1930er Jahren war Kawakita der wesentliche Gestalter einer neuen Filmachse Berlin-Tokio: Mit der von ihm gegründeten Firma Towa führte er zahlreiche deutsche und europäische Filme nach Japan und China ein; der Export in die andere Richtung verlief dagegen schleppend. Aufbauend auf umfangreichen Archivrecherchen in Deutschland, Japan und China rekonstruiert Sierek diese komplexe und vielseitige Geschichte bis ins Detail.

Das Erlebnis, das sein Leben veränderte, hatte Kawakita bei einem Theaterbesuch in Hamburg. Die dortige *Madame Butterfly*-Inszenierung präsentierte ein ihm so unerträgliches Zerrbild von Japan, dass er seine Aufgabe fortan in der Förderung der Völkerverständigung und Kulturvermittlung sah. Als geeignetes Mittel erschien ihm dabei der Film. Zugute kam ihm nach der Gründung der Towa im Jahr 1928, dass die deutsche Filmindustrie ihren Marktanteil in Ostasien steigern und dort mit amerikanischen Filmen konkurrieren wollte. So schloss die Towa 1929 einen Vertrag mit der Ufa ab und brachte Filme wie *MÄDCHEN IN UNIFORM* (1931) und *DER KONGRESS TANZT* (1931) in Japan heraus, später auch die beiden Olympia-Filme von Leni Riefenstahl. Doch die Towa beschränkte ihre Aktivitäten nicht auf Japan, sondern importierte durch ihre Außenstelle in Shanghai auch europäische Filme nach China und prägte so die chinesische Filmkultur und Medienpolitik nachhaltig. Nach dem japanischen Angriff auf Shanghai 1932 kam Kawakita wegen Spionageverdachts kurzzeitig in Haft; die Towa-Shanghai wurde geschlossen. Erst 1939 konnte Kawakita seine Arbeit in Shanghai fortsetzen: Vom japanischen Militär bekam er den Auftrag, eine „großsasiatische Wohlstandssphäre“ auch für den Film zu etablieren.

Das Kino erscheint bei Sierek als Schauplatz von Medien- und Machtpolitik im Zusammenhang mit der Japanischen Okkupation Mandschukuos 1932 und dem Zweiten Sino-Japanischen Krieg von 1937 bis 1945. Kawakita entschied sich in dieser Phase gegen seine kosmopolitischen und sinophilen Neigungen und unterstützte die Kolonialisierung und Eroberung Chinas durch das japanische Militär tatkräftig.

Wie Film und Kino politisch instrumentalisiert wurden, zeigt sich dabei besonders an seinem ersten deutsch-japanischen Gemeinschaftsfilm, *DIE TOCHTER DES SAMURAI* (1937), der zugleich ein Beispiel für *kokusaku eiga* (Filme der nationalen Politik) ist, ein Genre, das eng mit der japanischen Kriegswirtschaft und -politik in Ostasien verbunden war. Der Film, bei dem der Regisseur Arnold Fanck mit dem japanischen Regisseur Itami Mansaku zusammenarbeitete, dreht sich um einen Japaner, der in Deutschland studiert und dann zurückkehrt, sich aber erst nach einer dramatischen Entwicklung wieder in die ihm vorbestimmte traditionelle Rolle einfindet. Am Ende zieht Teruo mit seiner japanischen Frau in die Mandschurei, um neue Erde für Japan zu beackern. Damit unterstützt der Film die nationalistische und expansionistische Ideologie des „Volk ohne Raum“. Eingehend reflektiert Sierek die Bedeutung als panasiatischer Propaganda- und Kolonialfilm, der das Überlaufen Kawakitas, des früheren Förderers einer transkontinentalen Bilderwanderung, zum Faschismus markierte; Kawakita handelte aus Opportunismus, nicht aus Fanatismus.

Die Zusammenarbeit von Fanck und Itami bei *DIE TOCHTER DES SAMURAI* erwies sich als äußerst schwierig. Das Resultat war ein Doppelfilm mit ungefähr gleichem Plot, aber unterschiedlicher ideologischer Ausrichtung. Dass Fancks Film damit endet, dass die unerwünschte Ehe zwischen einem Japaner und einer Deutschen unterbleibt, widersprach nämlich Kawakitas völkerverbindender Vorstellung einer Affinität der beiden Kulturen. Sierek wirft Fanck daher Desinteresse am ernsten Dialog zwischen den Kulturen sowie Militarismus, Rassismus und Sexismus vor. Nicht genug damit, er sieht in Fancks Drehbuch das Plagiat eines Romans von Sugimoto Etsu Inagaki. Trotz der Meinungsverschiedenheiten arbeiteten Fanck und Kawakita danach noch bei mehreren Kulturfilmen zusammen – einem Genre, das Kawakita nach Japan bringen wollte. Während man nicht allen Schlüssen von Siereks Bildanalyse folgen mag, ist seine Produktions- und Rezeptionsgeschichte des Doppelfilms höchst interessant, zumal Itamis Version *ATARASHKI TSUCHI* (Neue Erde) nur im Archiv in Japan zu sichten ist und Sierek mit dem Vergleich beider Versionen Neuland betritt.

Sierek zieht eine Parallele zwischen dem fiktiven Filmhelden Teruo in *DIE TOCHTER DES SAMURAI* und dem Leiter des Man'ei Studios in Mandschukuo, dem Japaner Amakasu Masahiko. Beide waren Technokraten, die aus Deutschland zurückkehrten und in China als Repräsentanten des japanischen Kolonialismus auftraten. Man kann Kawakita als Dritten in diesem Bunde betrachten. Amakasu kannte die deutsche Filmwirtschaft seit einem dreijährigen Aufenthalt in Europa und durch Besuche in Babelsberg und in Cinecittà, nach dessen Muster er das Man'ei Studio aufbaute. Wie Amakasu in Mandschukuo übernahm Kawakita in Shanghai 1939 die Aufgabe, die chinesische Filmindustrie umzustrukturieren, und baute dafür die wirtschaftlich, aber auch militärisch und machtpolitisch ausgerichtete Firma Zhonghua United Film Company auf, die neben Produktion und Verleih auch für Kontrolle und Zensur zuständig war. Kawakitas Mission war es, China als Absatzmarkt für die Towa zu erobern und japanischen Filmen ein chinesisches Publikum zu erschließen; an seiner Befürwortung der japanischen

Invasion und Expansion ließ er auch in Interviews keinen Zweifel. Wichtig für ihn war dabei die Kooperation mit dem chinesischen Medientycoon Zhang Shankun, in dessen Xinhua Studios von nun an im Auftrag Kawakitas Filme zur Unterhaltung und politischen Indoktrination japanischer Besatzungssoldaten und chinesischer Zuschauer entstanden. Ihre erste große Kooperation war *MULAN CONJUN* (China 1939, englischer Titel: *MULAN JOINS THE ARMY*) von Bo Wancang, der von chinesischen Zuschauern als Werk von Kollaborateuren angesehen wurde und deshalb 1940 Proteste in Chongqing auslöste. Sierek erkennt allerdings auch eine umgekehrte allegorische Lesart dieses Films, nach der hier der chinesische Widerstand gegen die japanischen Invasoren dargestellt werde.

Nach dem Vorbild des Umbaus der Ufa zur Ufi 1942 fand in Mandschukuo bei Man'ei und in Shanghai bei Zhonglian (hervorgegangen aus Zhonghua) eine Gleichschaltung im Filmbereich statt, sodass ein „staatsnahes und dennoch nach außen hin unabhängiges Modell“ entstand (S. 402). Die von Japan kontrollierte chinesische Filmindustrie sollte „eine streng hierarchische und autoritäre Struktur [erhalten], die genügend Durchgriffsmöglichkeiten des staatlich-militärischen Komplexes bot“ (ebd.). Sierek schreibt, „so reichte der lange Arm der Ufa auch bis ins östlichste Ostasien“ (S. 403). Durch Schlüsselfiguren wie Kawakita und Amakasu sei in Ostasien ein „Einflussbereich des deutschen Faschismus im Medien- und Propagandabereich“ etabliert worden (S. 403).

Nach der Kapitulation kehrte Kawakita im April 1946 nach Japan zurück und wurde dort wegen „Aufhetzung zum Krieg“ vom Internationalen Militärtribunal für den Fernen Osten angeklagt. Die Urteile gegen die japanischen Kriegsverbrecher fielen ziemlich milde aus; Kawakita wurde mit drei Jahren Berufsverbot belegt. Nach seiner Rückkehr an die Spitze der Toho-Towa produzierte er den Spielfilm *ANATAHAN* (1953), den er seinem „alten Bekannten“ Josef von Sternberg anvertraute. Am Ende kommt Sierek wieder auf *Madame Butterfly* zu sprechen, den Ausgangspunkt von Kawakitas Karriere: 1954 beauftragt er den italienischen Regisseur Carmine Gallone mit der italienisch-japanischen Koproduktion *MADAMA BUTTERFLY* (1954) und besetzte alle japanischen Rollen mit japanischen Darstellern. Aber das Ergebnis, so Sierek, ließ wieder zu wünschen übrig.

Die Rekonstruktion und Diskussion von Kawakitas Leben und Werk zieht sich wie ein roter Faden durch Siereks Buch, das – abseits von dieser komplexen und weitgehend obskuren Figur – umfangreiche Informationen liefert zur Filmindustrie in Deutschland, Japan und China und deren bi- und trilateralen Filmbeziehungen und wichtigen Akteuren. Im Mittelpunkt der insgesamt 22 Kapitel und zahlreichen Unterkapitel stehen detailfreudige Bildanalysen ausgewählter Filme mit Bezug zu Ostasien, darunter neben dem Fanck-Film auch G. W. Pabsts *LE DRAME DE SHANGHAI* (F 1938), Josef von Sternbergs *SHANGHAI EXPRESS* (USA 1932) und *SHANGHAI GESTURE* (USA 1941) sowie Joris Ivens' *THE 400 MILLION* (USA 1939).

Zusätzlich zeichnet Sierek viele Vignetten – besonders hervorstechend jene zu den jüdischen Filmemigranten in Shanghai, deren Leben Gertrude Wolfson 1939 in einem semidokumentarischen Film mit Eva Baruch in der Hauptrolle

porträtieren wollte. Kawakitas Zhonghua stand als Produktions- und Verleihfirma bereit, doch nach der Unterzeichnung der Verträge der Achsenmächte 1940 musste das laufende Projekt eingestellt werden. Dem ebenfalls nach Shanghai emigrierten Regiehepaar Luise und Jakob Fleck gelang es, mit dem chinesischen Regisseur Fei Mu den Film *SHIJI ERNÜ* (1941, *Kinder der Welt*) zu realisieren, an dem Sierek allerdings „invertierten Exotismus“ beobachtet (S. 490). Nicht nur an dieser Stelle lenkt das Buch den Blick auch auf die Rolle von Frauen in der transnationalen Filmgeschichte, vor allem auf die chinesisch-japanische Schauspielerin Ri Kōran bzw. Yoshiko Yamaguchi und die bedeutende Produzentin und Vermittlerin Kawakita Kashiko, die Ehefrau von Kawakita Nagamasa.

Das Buch ist ein ausgesprochenes Fachbuch und, trotz faszinierender und brillanter Beobachtungen und Erläuterungen, wegen seines Umfangs, des mitunter komplizierten sprachlichen Ausdrucks und weitschweifiger theoretischer Ausführungen durchaus schwere Kost. Die langen Erörterungen etwa zu Bachtin, Kant, Freud, Kracauer, Adorno und Arendt sind insgesamt wenig aufschlussreich; auch nimmt die Analyse von *DIE TOCHTER DES SAMURAI* viel zu viel Platz ein.

Das ändert nichts daran, dass Sierek einen wichtigen, gut recherchierten Beitrag zu einem bisher wenig bekannten Kapitel der Filmgeschichte vorgelegt hat. Er erweist sich als ein großer Kenner Chinas, das im Buch im Zentrum steht, sowohl als tatsächlicher Ort wie auch als Spielort von Filmen. Wer sich für das Thema interessiert, wird in *Der lange Arm der Ufa* ein unentbehrliches Nachschlagewerk finden. (Qinna Shen)

■ Joseph McBride: ***How Did Lubitsch Do It?*** New York: Columbia University Press 2018, 561 Seiten, Abb.  
ISBN 978-0-231-18644-5, \$ 40,00

Joseph McBride, eine Eminenz der amerikanischen Filmwissenschaft, meldet sich mit einer Lubitsch-Monografie zu Wort, die das Ergebnis seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit dem einst gefeierten Meister der Filmkomödie ist. Er geht von der These aus, dass Ernst Lubitsch im englischsprachigen Raum so gut wie vergessen und eine umfassende Würdigung deshalb nötig sei. Der Buchtitel erinnert an das Schild mit der mahnenden Frage „How would Lubitsch do it?“, das im Arbeitszimmer von Lubitschs Schützling und Schüler Billy Wilder an der Wand hing: In neun breit angelegten Kapiteln unternimmt McBride den Versuch, die Titelfrage zu beantworten und die Eigenart von Lubitschs filmischer Kunst zu beschreiben.

Die Einleitung bietet eine Begriffsbestimmung des immer wieder beschworenen „Lubitsch Touch“ als Spiel der Andeutung und Aussparung, das den Zuschauer dazu anregt, nicht Gezeigtes oder nur indirekt Gesagtes zu ergänzen. McBride sinniert über Lubitschs mehrfach gebrochenen Status als Außenseiter, als in Berlin geborenes Kind jüdischer Einwanderer aus dem russischen Zarenreich, als ehrgeiziger Aufsteiger in der deutschen Theater- und Filmbranche und als von Hollywood angeworbener „König aller Regisseure“ (S. 23). 1935 wurde Lubitsch