

Bryn Mawr College

Scholarship, Research, and Creative Work at Bryn Mawr College

German Faculty Research and Scholarship

German

2022

Review of A Foreigner's Cinematic Dream of Japan. Representational Politics and Shadows of War in the Japanese- German Coproduction New Earth (1937)

Qinna Shen

Bryn Mawr College, qshen@brynmawr.edu

Follow this and additional works at: https://repository.brynmawr.edu/german_pubs



Part of the [Film and Media Studies Commons](#)

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

Citation

Shen, Qinna, Review of Iris Haukamp, A Foreigner's Cinematic Dream of Japan. Representational Politics and Shadows of War in the Japanese-German Coproduction New Earth (1937), *Filmblatt* 78 (2022): 115-117.

This paper is posted at Scholarship, Research, and Creative Work at Bryn Mawr College.
https://repository.brynmawr.edu/german_pubs/45

For more information, please contact repository@brynmawr.edu.

Buchrezensionen

■ Iris Haukamp: ***A Foreigner's Cinematic Dream of Japan. Representational Politics and Shadows of War in the Japanese-German Coproduction NEW EARTH (1937)***. London u.a.: Bloomsbury Academic 2020, 286 Seiten, Abb. ISBN 9 78150 13435 37, £ 96,00

Die Realisierung internationaler Koproduktionen wird immer wieder von besonderen Schwierigkeiten begleitet. Das war auch 1936/37 beim ersten großen deutsch-japanischen Filmprojekt der Regisseure Itami Mansaku und Arnold Fanck der Fall. Eigentlich sollte ein gemeinsamer Film für den internationalen Markt entstehen, doch stattdessen entstanden zwei verschiedene, *NEW EARTH* und *DIE TOCHTER DES SAMURAI*, der eine auf Japanisch und Englisch, der andere auf Deutsch und Japanisch. Das Projekt wurde bereits umfassend erforscht, unter anderem in Janine Hansens Monografie *Arnold Fancks DIE TOCHTER DES SAMURAI. Nationalsozialistische Propaganda und japanische Filmpolitik* von 1997 und zuletzt 2018 von Karl Sierek in *Der lange Arm der Ufa. Filmische Bilderwanderung zwischen Deutschland, Japan und China 1923–1949* (rezensiert in *Filmblatt 72*, Sommer 2020). Mit *A Foreigner's Cinematic Dream of Japan* ergänzt Iris Haukamp den Forschungsstand nun um weitere Perspektiven, indem sie neben deutsch- und englischsprachigen vor allem auch japanische Quellen hinzuzieht. Ein großes Manko ist dabei, dass sich Haukamp, die an der Tokyo University of Foreign Studies japanischen Film unterrichtet und sich gut in der japanischen Sprache und Kultur auskennt, nicht direkt mit Siereks Arbeit auseinandersetzt.

Ausführlich und gründlich, teilweise auch mit vermeidbaren Wiederholungen untersucht Haukamp die Version von Itami Mansaku und vergleicht sie mit der von Fanck, der bei diesem Projekt die größere Autorität besaß. Besser verständlich wird so, warum die Zusammenarbeit der beiden Regisseure nicht recht funktionierte: Zu ungleich war das Machtverhältnis zwischen ihnen und zu unterschiedlich ihre bevorzugte Darstellungsweise Japans. Haukamps Vergleich zeigt, dass Itami durchgehend von Fancks Drehbuch abwich, indem er Dialoge improvisierte und Szenen nach seinen Überzeugungen und Werten gestaltete, wobei die Unterschiede subtil waren. Itami tat, was er unter den gegebenen Umständen konnte. Offen opponierte er gegen Fanck und unterlief dessen Ziele.

Haukamp sieht *NEW EARTH* in der Tradition des japanischen Filmexports und der Bemühung, dem Ausland ein „authentisches“ Bild Japans zu präsentieren. Ihr zugehörig ging die Initiative zu dem Film nicht von Fanck, Kawakita Nagamasa oder der deutschen Regierung aus, sondern – wie bereits von Sierek vermutet – von Friedrich W. Hack, der Geschäftsführer der Deutsch-Japanischen Gesellschaft und ein eifriger politischer Strippenzieher war. Nach der japanischen Besetzung der Mandschurei setzte sich Hack aktiv gegen antijapanische Stimmungen in Berlin ein. Für Haukamp liegt es deshalb nahe, dass der politisch-ideologische Ansatz von Fancks Film nicht am Anfang stand. Vielmehr habe ihn sich Fanck erst allmählich in Japan angeeignet,

als Reaktion auf die geopolitische Entwicklung zwischen NS-Deutschland und dem Japanischen Kaiserreich. Während die bisherige Forschung in Fancks Film vor allem einen Propagandafilm sah und Fanck selbst als Nazi-Regisseur beschrieben hat (so etwa Janine Hansen, Peter High und Hans-Joachim Bieber), Itami hingegen als liberalen Filmemacher, betont Haukamp die inhärenten Widersprüche. Der Forschung attestiert sie die verkehrte und den Blick einschränkende Konstruktion von Täter-Opfer-Narrativen; sie kritisiert eine „nationalisierte Dichotomie“ (S. 8). Stattdessen diskutiert Haukamp die beiden Versionen als Fortführung von Fancks und Itamis früheren Werken, wie auch von früheren Koproduktionen; tatsächlich handelte es sich hier um die vierte deutsch-japanische Zusammenarbeit.

Gemäß dem von Haukamp verwendeten Konzept der „kulturellen Übersetzung“ sollte das Filmprojekt die „Fremdheit“ Japans für ein internationales Zielpublikum verringern, andererseits aber auch bewusst Aspekte der „Fremdheit“ bewahren. Fanck richtete sich dabei nach dem Geschmack beziehungsweise den Erwartungen eines deutschen Publikums, dem er das Bild eines alten und traditionsverbundenen Japans vermittelte – und nicht das Bild des modernen Japans. Dagegen wollte Itami ein modernes, von europäischen Errungenschaften geprägtes Land zeigen und alte Bräuche und Lebensweisen ausblenden, wie Fanck 1973 in seinen Memoiren schrieb. Der deutsche Titel *DIE TOCHTER DES SAMURAI*, der erst für die Berliner Premiere entstand, setzte auch einen ganz anderen Akzent als der Titel der schon vorher uraufgeführten japanisch-englischen Version. Während Fanck die Geschichte der Samurai als Essenz der japanischen Kultur aufrief, vermied Itami viele Anspielungen auf den Samurai-Ethos, der beim Aufstieg des japanischen Militarismus und Expansionismus in den 1930er Jahren eine wichtige Rolle spielte. Für den politisch liberalen Itami war der Samurai-Bezug im Film anachronistisch und reproduzierte orientalistische Klischees. Haukamp zufolge lehnte er in seinen „unsinnigen Filmen aus der neuen Periode“ („nansensu shin jidaieiga“) das alte Japan ab; er war ein Anhänger des Taishō-Liberalismus, der im Konflikt mit der Ideologie des imperialistischen Militarismus stand, und kritisierte öffentlich die japanische Regierung.

Die grundlegenden politischen Meinungsverschiedenheiten zwischen Fanck und Itami hatten zwei sehr verschiedene Versionen zum Ergebnis: Fancks Film zielt auf die Annäherung zwischen dem nationalsozialistischen Deutschland und Japan und die Unterstützung des Antikominternpakts. Bei Itami fehlt der Bezug zum politischen Pakt. Wie Haukamp feststellt, mutiert die Figur der Deutschen Gerda Storm, die der japanische Protagonist Teruo der ihm versprochenen Mitsuko vorzieht, in Itamis Version zu einer Amerikanerin. Auch Hakenkreuz-Flaggen und Fahnen der kaiserlichen Armee wurden durch die amerikanische und die japanische Flagge ersetzt. Itamis Darstellung von Mitsuko ist auch nicht so unterwürfig und orientalistisch wie bei Fanck, sondern zeigt mehr Würde und damit nationales Selbstbewusstsein. Itami beschreibt das Verhältnis zwischen Teruo und Mitsuko mit einer Intimität, die in Fancks Version so gut wie nicht vorhanden ist.

Wie Sierek vergleicht Haukamp auch die letzte Episode der beiden Filmversionen, die den japanischen Kolonialismus in China propagiert und, Haukamp zufolge,

von Itami nur widerwillig hinzugefügt worden sei. Ihre Darstellung von Fanck fällt komplex und nuanciert aus. Fanck, dessen fehlerhafte Memoiren sie korrigiert, verschwieg, dass er das Filmmaterial für die in der Mandschurei spielende Episode vom dortigen Bahnunternehmen erhalten hatte, und erweckte den falschen Eindruck, er habe selbst vor Ort gedreht. Überhaupt enthält Haukamps Buch viele Hintergrundinformationen zu den Dreharbeiten und den genauen Drehorten: Obwohl der Film nahelegt, dass die Handlung auf dem Mount Fuji spielt, wurde der Vulkanausbruch auf Mount Asama und die Rettung auf Mount Yakedake gedreht. Auch stellt Haukamp die Rezeptionsgeschichte in Japan, Deutschland und China detailliert dar. Die Tatsache, dass die „unauthentische“ und orientalistische Version Fancks von japanischen Rezensenten kritisiert, aber sogar vom japanischen Publikum besser aufgenommen wurde als Itamis Version, zeigt, dass am Ende nicht die Authentizität ausschlaggebend war. Haukamp betrachtet eine „authentische“ Darstellung Japans sowieso als irreführendes Ziel, das falsche Erwartungen und Bewertungskriterien produziert.

Insgesamt ist Haukamps mit interessanten Fotos von den Dreharbeiten illustriertes Buch eine sehr empfehlenswerte Lektüre für alle, die sich für internationale Koproduktionen interessieren und dazu lehren und forschen. Hoffentlich wird auch Itamis Version einmal besser zugänglich und kann so das reine Archivdasein hinter sich lassen. Dann erst können sich weitere Interessierte ein eigenes Bild vom Duell zwischen Fanck und Itami machen. (Qinna Shen)

■ Johanne Hoppe: ***Von Kanonen auf Spatzen. Die Diskursgeschichte der nach 1945 verbotenen NS-Filme***. Marburg: Schüren 2021, 368 S., Abb. ISBN 978-3-7410-0369-1, € 34,00, E-Book € 26,99

Der Titel von Johanne Hoppes Dissertation an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF, *Von Kanonen auf Spatzen*, bezieht sich auf die Kritik, mit der all jene konfrontiert werden, die vor der andauernden Wirkung von NS-Propaganda warnen. Hoppe zitiert Stimmen wie diese: „Zu Nazifilmen ist mehr als genug geschrieben worden.“ „Das alte Zeug will niemand mehr sehen.“ „Hier wird mit Kanonen auf Spatzen geschossen“ (S. 13). Alle drei Kritikpunkte versucht Hoppe zu widerlegen. Sie hat sämtliche verfügbaren Protokolle zu Zensurenentscheidungen der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmindustrie (FSK) ausgewertet, die von der frühen Nachkriegszeit bis in die Gegenwart reichen. Wie ihr Buch über den Umgang mit den nach 1945 verbotenen NS-Filmen verdeutlicht, hat es niemals „die Zensur“ gegeben, sondern eine unüberschaubare Zahl von Institutionen, bei denen Filmrechteinhaber vorstellig werden mussten, um eine Vorführungsgenehmigung zu erhalten. Die britischen Behörden etwa zensurierten bis zum 2. Mai 1947 genau 1.016 Spielfilme, von denen 452 ohne Beanstandung freigegeben wurden.

Hoppe teilt ihre Diskursgeschichte in vier Zeitabschnitte ein: 1945–1955, 1956–1978, 1979–1996 und 1997–2017. Ab Mitte der 1950er Jahre bestimmten nicht mehr die Besatzungsmächte, sondern die Deutschen in Ost und West selbst, welche