

Karl Sierek

Der lange Arm der Ufa

Filmische Bilderwanderung zwischen
Deutschland, Japan und China 1923–1949



Springer VS

Der lange Arm der Ufa

Karl Sierek

Der lange Arm der Ufa

Filmische Bilderwanderung zwischen
Deutschland, Japan und China 1923–1949

Karl Sierek
Jena, Deutschland

ISBN 978-3-658-19037-8 ISBN 978-3-658-19038-5 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-658-19038-5>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2018

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Lektorat: Barbara Emig-Roller

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Inhaltsübersicht

Inhaltsübersicht	V
Vorwort	XIII
Einleitung	1
TEIL I Transkulturelle Knoten	29
Personae	31
Filmische Bilderwanderungen	57
TEIL II Der Shanghai-Chronotopos 1931 – 1937	113
Spiegelungen und Brechungen	115
Der Ort: Kawakitas Shanghai	125
Die Zeit: Shanghai Kultur Politik	159
Die Persona	195
TEIL III Kawakita in Japan	261
Die goldenen Jahre der Towa	263
Die Tochter des Samurai / Atarashki tsuchi / New Earth	269
Kulturfilme	377
Kawakitas Kluft	383
TEIL IV Kawakita in China	385
Ostasien und internationale Kriegsfilmpolitik 1936-1938	387
Kawakita	441

TEIL V Zwischen den Kriegen 1945ff.	521
Die letzten Tage in Shanghai	523
Überläufer: Menschen und Filme	529
Go West, da capo	535
Neustart und Rückkehr	537
TEIL VI Nachwort.	543
Institutionen und Wissensspeicher	545
Filmarchive und Bildfahrzeuge	549
Schriften und Schriftstellerinnen	553
Kooperation: Das Fremde und das Vertraute	555
Editorisches und Orthographisches	557
Anhang	561
Bibliographie	561
Filmographie	575
Abbildungsverzeichnis	582

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsübersicht	V
Vorwort	XIII
1 Einleitung	1
1.1 Zuschreibungen und Zubildungen: Transkulturelle Dimensionen der Bilderwanderung	2
1.2 Chronotopos und Persona	6
1.2.1 Schauplätze einer polyzentrischen Welt	6
1.2.2 Persona: Kraftfelder des Handelns	11
1.3 Filmanalyse als Mikrogeschichte	17
1.4 Kriegskaleidoskop Shanghai und kontextuelle Kinogeschichte	21
1.5 Leitlinien einer Fiction Science: Denkräume und Bilderfahrzeuge	24
TEIL I Transkulturelle Knoten	29
2 Personae	31
2.1 Madame Butterfly oder die Urszene in Deutschland	40
2.2 Die Neue Schule des japanischen Films und die Gründung der Towa ...	44
3 Filmische Bilderwanderungen	57
3.1 Flüchtige Schatten. Von Deutschland nach Japan	58
3.1.1 THE INFORMER (Arthur Robison, GB/1929)	61
3.1.2 SCHATTEN – EINE NÄCHTLICHE HALLUZINATION (Arthur Robison, D/1923)	63
3.1.3 DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED (Lotte Reiniger, D/1926)	69
3.1.4 MÄDCHEN IN UNIFORM (Leontine Sagan, D/1931)	82

3.2	Filmische Hybride. Von Japan nach Deutschland	84
3.2.1	Bildtransformationen und Bachtins Mischungstheoreme	84
3.2.2	NIPPON (Liebe und Leidenschaft in Japan, Carl Koch, F/D/J 1932):	88
TEIL II Der Shanghai-Chronotopos 1931 – 1937		113
4	Spiegelungen und Brechungen	115
4.1	Stilhistorische Splitter	115
4.2	Zur Metatheorie transkultureller Filmstudien	117
4.2.1	Bachtins Aktualität. Zum Stand filmischer Chronotoposforschung.	120
5	Der Ort: Kawakitas Shanghai	125
5.1	Vicki Baum und Charlie Chan: Shanghai als Kino.	125
5.2	Chronotopoi der Ortlosigkeit	130
5.2.1	Sichtbare Luft und Evakuierung des Raums: LE DRAME DE SHANGHAI (G.W. Pabst, F/1938)	132
5.2.2	Sternberg, der Maler: SHANGHAI EXPRESS oder die Inkarnation der Ortlosigkeit	141
6	Die Zeit: Shanghai Kultur Politik	159
6.1	Die Kinos und ihre Ereignisse	160
6.1.1	Filmauswerten Kinogehen	163
6.1.2	Filmkritik und Theorie	165
6.1.3	Zensur und Sprache	169
6.1.4	Protest	173
6.2	Towa in Shanghai. Kino als Symptom globaler Machtpolitik	178
6.2.1	Militär, Handel – und Film	178
6.2.2	Festnahme Kawakitas und das Ende der Towa in Shanghai	183
6.3	Die Studios und ihre Filme	185
6.3.1	Lianhua	187
6.3.2	Mingxing	189
6.3.3	Xinhua	189
6.3.4	Die Tianyi der Shaw Brothers	192
7	Die Persona	195
7.1	Das Vermächtnis des Samurai	196
7.1.1	Schrift und Legat.	197
7.1.2	Gemeinsames Asien. Zur globalen Filmpolitik der Faschismen	207

7.2	Seeweg und Landweg, Film und Hotel	209
7.3	Europa ortlos: Polyglotte Personae der Moderne	213
7.3.1	Reflexe von Identität und Alterität: Lu Xun als Charlie Chan	214
7.3.2	Die Avantgarden: Metropolen und Monte Verita, Anarchisten und Nazis	215
7.4	SHANGHAI GESTURE: Zur ‚Realphantasie‘ transkontinentaler Personae	223
7.4.1	Affinitäten und Alteritäten. Murata als Kawakita.	224
7.4.2	Martin Bubers dialogische Kinomaschine	227
TEIL III Kawakita in Japan.		261
8	Die goldenen Jahre der Towa	263
9	DIE TOCHTER DES SAMURAI / ATARASHKI TSUCHI / NEW EARTH	269
9.1	Krieg Film Wirtschaft.	269
9.2	Kontext und Preproduction	278
9.2.1	Zur Vorgeschichte des deutschen Filmexotismus	278
9.2.2	Uciekys FLÜCHTLINGE	280
9.2.3	Innerasiatische Exotismen und die Filme Nationaler Politik in Japan (kokusaku eiga)	285
9.2.4	Casting im Weltmaßstab	288
9.2.5	Spionage Film	294
9.2.6	Fanck und Itami: Drehbuch und Drehbeginn	297
9.3	Die Analyse eines Doppelfilms	303
9.3.1	Von Kinogeschichte und Filmanalyse zum bildpolitischen Dialog	303
9.3.2	Analytisches Handwerkszeug: Korpusbildung, Kopiengeschichte und Filmarchitektur	305
9.3.3	Mehrsprachigkeit und Mehrstimmigkeit, Starrsinnlichkeit und Tonhybrid	307
9.3.4	Der Beginn: Übersicht und Vernebelung	317
9.3.5	Film und Totalitarismus: Bildtextuelle Effekte	329
9.3.6	Das Ende: Vom Erhabenen zum Kontrollblick aufs Publikum	349
9.4	Der Film und seine Publika.	367
10	Kulturfilme	377
11	Kawakitas Kluft.	383

TEIL IV Kawakita in China	385
12 Ostasien und internationale Kriegsfilmpolitik 1936-1938	387
12.1 Kein Weg zum Frieden: ROAD TO PEACE (Suzuki Shigeyoshi, J/1937) und seine Aufnahme in Deutschland	387
12.2 Filmstadt Shanghai	390
12.3 Gesamtostasiatische Filmzone und der ‚Raum als Waffe‘	394
12.3.1 Lily Abegg: Co-prosperity auf den Spuren der Ufa	394
12.3.2 Man’ei: Mythos und Bildpolitik	398
12.4 Blickwechsel China EU/US	412
12.4.1 Fernsicht aus Europa: Exerzierfeld und Fluchtort	412
12.4.2 Einmischungen. Der Kampf um das filmische Selbstbild Chinas	422
12.4.3 Fernsicht und Einmischung: Globalisierte Bilderpolitik in THE 400 MILLION (Joris Ivens, US/1939)	433
13 Kawakita: Aufbau und Abbau in Shanghai 1939–1944	441
13.1 Ein Besuch in Azabu	441
13.1.2 Der Zwist der Fakultäten: Kawakita und die gegenwärtige Filmgeschichtsschreibung	444
13.2 Da capo in Shanghai	445
13.2.1 Das Alte und das Neue: Erkundung der Filmlandschaft und Zhang Shankun	446
13.2.2 Zhonghua, oder der Einzug	449
13.2.4 Asianness und Deutschtum: Kriegsfilm und ‚Construction Film‘ ab 1937: SHANHAI RIKU- SENTAI (SHANGHAI LANDING SQUAD, Kumagai Hisatora, Cn/1939)	463
13.3 Kawakita im Schnittpunkt der großasiatischen Wohlstandssphärenkultur	474
13.3.1 Groß-Japan und die Towa	475
13.3.2 Anpassung und Konflikt: Kawakita zwischen den Fronten	477
13.4 Ethnopolitik in Shanghai: Jüdische Filmemigration im offenen Hafen	479
13.4.1 Die Flecks und KINDER DER WELT (Luise und Jakob Fleck, Mu Fei, Cn/1941)	483
13.5 Filmexpansion im globalen Gleichklang	500
13.5.1 Zhonglian nach Pearl Harbor: Wachstum und Konzentration	500
13.5.2 Ufa-Ufi, Zhonglian und Man’ei	502
13.6 Der Abstieg	516
13.6.1 Towa in Japan 1928 – 1942	516
13.6.2 Huaying und der Rückzug aus China	517

TEIL V Zwischen den Kriegen 1945ff.	521
14 Die letzten Tage in Shanghai	523
15 Überläufer: Menschen und Filme	529
16 Go West, da capo: Filmfestivals und Kinematheken im Kalten Krieg . . .	535
17 Neustart und Rückkehr: MAYERLING, ANATAHAN und MADAMA BUTTERFLY .	537
TEIL VI Nachwort.	543
18 Institutionen und Wissenspeicher	545
19 Filmarchive und Bildfahrzeuge	549
20 Schriften und Schriftstellerinnen	553
21 Kooperation: Das Fremde und das Vertraute	555
22 Editorisches und Orthographisches	557
22.1 Transkriptionen und Lesefußangeln	557
22.2 Gendering: Das große I im Fleisch des Worts	558
Anhang	561
Bibliographie	561
Filmographie	575
Abbildungsverzeichnis	582

Vorwort

Wie oft bei intellektuellen Abenteuern, so stand auch am Anfang dieses Buchs ein Fund. Im Rahmen eines Forschungsaufenthalts in Shanghai stieß ich auf den Namen eines japanischen Filmhändlers, der seine Tätigkeit nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland begonnen hatte und sie, von der Ökonomie auf die Politik ausweitend, vor dem Zweiten Weltkrieg in China auf der Seite der japanischen Eroberer fortsetzen sollte. Nach geraumer Zeit wurde aus dem Fund eine Suche und aus dem Zufall einer gefundenen Geschichte die Notwendigkeit, eine Serie von Ereignissen zu erzählen. In einem neununddreißig Seiten umfassenden Typoskript autobiographischer Notizen von Kawakita Nagamasa, das mir von der Filmfirma Toho-Towa zur Verfügung gestellt wurde, stieß ich auf weitere Details und Spuren einer bisher kaum beleuchteten Facette der gemeinsamen Filmgeschichte zwischen China, Japan und Deutschland. Mir wurde klar, dass die Skizzen des Filmkaufmanns weit über die Lebensgeschichte eines Reisenden in Sachen Film hinausweist. In die Spuren seiner Wanderungen zwischen Ostasien und Europa mischte sich eine Vielzahl von quer verlaufenden Bildern und Schriften, die sich nicht mehr so recht in die Stringenz subjektiver Lebenslinien fügen wollten. Zu Kawakitas ständigen Reisen von Kontinent zu Kontinent traten Grenzüberschreitungen ganz anderer Art. Politische Gratwanderungen, ästhetische Mischformen, historische Unwägbarkeiten wuchsen sich schließlich zu einer Facette globaler Filmpolitik aus, die ich mir zu beschreiben vornahm.

Die Öffnung von einer Biographie zu einem Panorama globaler Bilderwanderung blieb nicht ohne Konsequenzen für die gesamte Anlage dieses Buchs im Rahmen filmwissenschaftlicher Erörterungen. Wie sollte eine solche Lebensbeschreibung im dichten Diskursfeld von Filmtheorie und Mediengeschichte, Ästhetik und Politik positioniert werden? Wie können die unzähligen Perspektiven auf die grenzüberschreitende Praxis dieses Mannes zwischen Filmgeschäft und Cinéphilie, Politik und Kunst zwar von einer Biographie ihren Ausgang nehmen, diese jedoch unentwegt aufheben, um den Wucherungen über die Grenzen zu anderen Diskursfeldern zu genügen? Anders gesagt, wie gehe ich als Suchender und Schreibender mit den unablässigen Aufhebungen dessen um, was eben erst vermeintlich als filmhistorisches Faktum dingfest gemacht wurde? Die Lösung war schließlich dann doch vergleichsweise einfach. Das Leben Kawakitas, zunächst eine Spur, die zu den internationalen Verflechtungen der Nazi-Filmindustrie bis hinein in die Mandschurei,

nach Tokyo und Shanghai führte, wurde zum Leitfaden der Organisation vielfältigen Bild-, Schrift- und Tonmaterials. Bis zur Vollendung des Buchs blieben die kurzen biographischen Notizen Kawakitas so etwas wie ein roter Faden, an dem entlang sich ein Panorama globaler Bilderwanderung im vorigen Jahrhundert abzuzeichnen begann. Das Ergebnis ist also weder die Biographie eines Filmmanes noch die Hagiographie eines Medienmachers, sondern ein breites Panorama kulturellen Bilderwandels, in das sich einer ihrer Akteure fügt.

Mit diesem Panorama ist ein weiterer Aspekt der Architektonik des vorliegenden Buches genannt. Die Vorstellung einer globalen Wanderung filmischer Bilder hat sich bei einer meiner letzten Studien entwickelt, welche das Theoriegebäude des Kunsthistorikers und Kulturwissenschaftlers Aby Warburg zum Ausgang nahm, um die Bewegtheit des Films in allen ihren Facetten auszuloten. Nicht nur die offensichtliche Vibration der Bilder auf der Leinwand, nicht nur die rasende medienhistorische Entwicklung vom Kino zu anderen Formen des Laufbilds, sondern auch die Reisen filmischer Bilder, die sich nach ihrer Erfindung innerhalb nur weniger Jahre über den gesamten Globus ausbreiteten, sind von einer Dynamik geprägt, deren Wurzeln Warburg bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts in vielen uns umgebenden Bildformen und Gattungen ausfindig gemacht hat. Das Verständnis von Bildern als umfassende Bewegung in Raum und Zeit führte schließlich zur Überzeugung, dass sich die uns umgebende Bildlichkeit nicht in ihrer Eigenschaft als Gegenstand unserer Sicht erschöpft. Ganz im Gegenteil: Bilder sind nicht nur zum Ansehen da, sondern sie handeln; sie wandern, agieren, ändern. Mehr noch: Sie sind nicht nur in ständiger Bewegung, sondern sie bewegen auch uns – und zwar im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Und genau diese Tätigkeit, das Tun der Bilder, zeigen auch die Filme, die um den Komplex des Bilderherstellers und Filmtransporteurs Kawakita Nagamasa entstanden sind.

Das radikal politisch verortete Verständnis der Veränderungsmacht des Bildlichen war dann auch der Schlüssel zu jener Filmwelt, die von diffusen kulturellen Vorstellungen – oder besser: Vorbildern des Wirklichen – ihren Ausgang nimmt und bis zu präzisen filmischen Bildern der Geschichte und einzelner ihrer Geschichten reicht. Das Kino erweist sich in diesem sozialen und kulturellen Bezugsnetz schließlich nicht nur als Produktionsinstanz von Nachbildern des Realen, sondern auch von Vorbildern seiner Veränderbarkeit.

Diese bildpolitische Metatheorie beschäftigte mich schon längere Zeit, und zwar im unmittelbar politischen Diskurs um die Faschismen des Kinos in Europa und Ostasien sowie den äußerst unterschiedlichen Umgangsweisen mit dieser Geschichte in Japan und in Deutschland. Ich erinnere mich an einen Forschungsaufenthalt an der Meiji-Universität in Tokyo, an der ein hochoffizieller Vortrag vor hochrangigen Universitätsleuten zu halten war. Den Hörern und Honoratioren, eingezwängt in Anzüge und stranguliert von ihren Krawatten, wollte ich diese Thematik nicht vorenthalten. Doch wie war, ohne die angemessene Behutsamkeit des Eingeladenen vermissen zu lassen, ein gemeinsames Denken an die gemeinsame unselige Geschichte anzustoßen? Ich wählte als Thema die Analyse eines Films der sogenannten BRD-Trilogie von Rainer Werner Fassbinder. Er bot die Möglichkeit, dem Wunsch der Gastgeber zu genügen und über bedeutende deutsche Filme

der unmittelbaren Zeitgeschichte zu sprechen, gleichwohl aber den Blick behutsam auf die in beiden Ländern doch sehr unterschiedlich verlaufene Aufarbeitung der grauenhaftesten Konvergenz zwischen Japan und Deutschland im vergangenen Jahrhundert zu lenken. Um es kurz zu machen: Dieses Unterfangen ist gescheitert. Die Diskussion über den Film lief zwar ganz gut an und entwickelte sich durchaus anregend, bis sie sich dann in Formalismen verlor. Mit keinem Wort wurde das angesprochen, worum es mir im Grunde gegangen wäre: ein Gespräch zu führen über die gemeinsame Kriegsgeschichte von Japan und Deutschland, um ihre Vorbilder des Vergangenen und ihre Nachbilder in dem, was kommen könnte.

Vorbilder, Nachbilder. In diesem bewegten Zwischenreich des Vorher und Nachher nistete sich allmählich auch das Schreiben des Kawakita-Komplexes ein. ‚Was war?‘, fragt der Filmhistoriker angesichts eines Berges von bildlichen Zeugnissen und schriftlichen Belegen nach der Relevanz des Gewesenen. ‚Was wird?‘, fragt der Erzähler und versucht, diesen Bilderberg in Bewegung zu halten und fortzuschreiben. Bild und Schrift formen dabei ein Kraftfeld, das sich ausgewogen zwischen Gegebenem und perspektivisch zu Entwickelndem bewegt. Noch nie ist mir beim Schreiben eines Buchs deshalb auch die Trennung zwischen Text- und Bildsorten sowie ihren unterschiedlichen Realitätsbezügen schwerer gefallen. Während des Schreibens hat sich der Fokus in rhythmischen Bewegungen wellenartig aus- und eingewuchtet, einmal weg von der Schrift, hin zum Bild, ein andermal wieder zurück ins Gehege der symbolischen Ordnungen medialer oder politischer Verhängnisse. Gelegentlich wurde in diesem Hin und Her das Ziel, ein Buch zu schreiben, sogar von dem Impuls verdrängt, ein Drehbuch aus diesem Bildertext zu verfassen; und zwar nicht notwendigerweise ein Biopic, also einen filmisch fikionalisierten Lebensbericht einer mehr oder minder wichtigen Persönlichkeit, sondern eher eine filmisch-bewegte Anordnung von Lebensbildern und Filmbildern, politischen Mega-Events und intimen Journalnotizen, Historienpanoramen und moralischen Erzählungen. Stattdessen ist es schließlich doch nur eine wissenschaftliche Abhandlung geworden, die versucht, Spuren einer gemeinsamen Filmgeschichte zwischen Ostasien und Europa in der ersten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts freizulegen und einige Facetten ihrer Überschneidungen, Verzahnungen und wechselseitigen Beeinflussungen zu rekonstruieren. Erstens wollte ich damit einen vielfältig verlaufenden, mehrschichtigen Vorgang von kulturellen Querverbindungen und interkulturellen Friktionen nacherzählen, die sich in ständigem Fluss befinden; zweitens diesen Fluss locker um die Geschichte eines Mannes verteilen, der einiges davon ins Laufen gebracht, etliches gebremst und vieles mitbekommen hat.

In diesem Spannungsfeld ist zusehends auch der ständig aufeinander Bezug nehmende Prozess von Finden und Erfinden deutlicher geworden. Dass diese Gratwanderung am Schreibweg allerdings auch nicht so ungewöhnlich ist, bestätigen viele Belege aus dem Fach biographischer oder auch nur biographisch angehauchter Textsorten aus unterschiedlichsten Bereichen kulturhistorischen Forschens. Wie sich dabei die Grenzen zwischen Gefundenem und Erfundenem ständig verschieben, eins davon ins andere ragt, beschreibt Jean-Paul Sartre als Leseanleitung zu seinem Flaubert-Buch wohl am schönsten:

„Ich möchte, daß man meine Studie über Flaubert wie einen Roman liest, weil es die Geschichte einer Lehrzeit ist, die zum Scheitern eines ganzen Lebens führt. Ich möchte aber auch, daß man es beim Lesen für die Wahrheit hält, für einen Roman, der *wahr* ist.“¹

Und was für die Literatur und ihre Geschichte gilt, gewinnt in einem Versuch über den Film und seine Geschichten wohl noch an Brisanz. Ist denn nicht gerade das Kino mit seiner enormen soziokulturellen Wirkmacht nicht das beste Beispiel einer Durchdringung dieser oft nur mühsam aufrecht erhaltenen Grenzziehung von Tatsächlichkeit und Vorstellung?

1 Jean-Paul Sartre. Was kann Literatur? Reinbek: Rowohlt, 1981, S. 153.

Zur Metatheorie integrativer Filmwissenschaft und globaler Fiktionsökonomie

Den Grenzüberschreitungen des Findens und Erfindens folgt auch das Gliederungsprinzip dieses Buches. Es durchkreuzt die Chronik filmhistorischer und biographischer Ereignisse mit einem strikt theoretischen Raster. Orte und Zeiten in dem Fenster von zwanzig Jahren und drei Ländern fügen sich dabei vier metatheoretischen Fragen:

- Erstens den nach dem Stellenwert und der Funktion bewegter Bilder im globalen Kontext sowie nach dem Zusammenspiel dieser *Bilderwanderung* zwischen den kulturpolitischen Kraftfeldern des Spätkolonialismus in Ostasien und einem Reisenden in Sachen Film, der deren bildliche Verdichtungen mit betrieben hat;
- Zweitens fügt sich die raumzeitliche Organisation des Buchs der Frage nach dem Verhältnis zwischen der Biographie Kawakitas und dem wissenschaftlichen Konstrukt einer *Persona*, die nach dem Versinken der empirischen Person in der Historie weit über sein persönliches Engagement hinaus die *chronotopischen Schauplätze* in Europa und Ostasien als Funktion und Wirkkraft filmhistorischen Werdens bestimmte;
- Daraus folgt drittes die Frage nach dem metatheoretischen Stellenwert des Schreibens über Film und Kino im transdisziplinären Raum kulturtheoretischen Forschens und der Ruf nach einer *kontextuellen Filmwissenschaft*, in der die Analyse von Filmen ihren prominenten Stellenwert als mikrohistorisches Verfahren behaupten kann;
- Und schließlich wird viertens nach den zeitgeschichtlichen und *bildpolitischen Effekten* und den ethischen Konsequenzen der weltweiten Eroberungsphantasmen der deutschen und japanischen Faschismen zu fragen sein, an deren konkreter Umsetzung auf dem chinesischen Festland Kawakita als Architekt einer Filmachse Berlin-Tokyo mitwirkte.

Mit diesem diachron *und* synchron verorteten Textraum will der vorliegende Entwurf auch als Anregung zu einer – noch in Ausarbeitung befindlichen – filmwissenschaftlich fundierten Geschichtsschreibung international und global agierender Agenturen und Akteure des Kinos beitragen.

1.1 **Zuschreibungen und Zubildungen: Transkulturelle Dimensionen der Bilderwanderung**

Um den Initialknoten des roten Fadens namens Kawakita entsprechend zu schürzen, beginnt das Buch mit einem biographischen und mikrohistorischen Teil zum bewegten Leben des Filmkaufmanns. Früh zeichnen sich seine Wege zwischen den Kulturen Ostasiens und Mitteleuropas durch kosmopolitische Offenheit aus und hinterlassen beeindruckende Spuren kulturübergreifender Initiativen auch über die Grenzen Japans, Chinas und Deutschlands hinaus. Dieser weite Horizont ist von Beginn an begleitet von Belegen der militärischen Zusammenarbeit zwischen Deutschland und Japan. Sie sind unter anderem auch in Kawakitas Familiengeschichte zu finden und weisen eine Reihe von Querverbindungen zu kolonialistischen Strategien deutscher Präsenz in China auf. Angeregt von Georg Eduard von Stietenron, seinem Partner bei der Gründung des bis heute weltweit agierenden Film- und Medienkonzerns Towa, setzte Kawakita bereits 1923 als Zwanzigjähriger zum Sprung über den Kontinent nach Europa an und begann binnen weniger Jahre mit seinem Beitrag zur transnationalen Bilderwanderung des Kinos. Um diese mikrohistorischen Anhaltspunkte in den größeren Horizont filmhistorischen Werdens zu betten, wurden weitere Befunde beigelegt. Sie zeigen, dass der junge Mann in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre mit diesem mutigen Schritt nicht alleine war. Sowohl in Deutschland als auch in Japan bestand bereits reges Interesse am jeweils Anderen, sowohl auf dem filmischen Parkett als auch auf den zukünftigen Schlachtfeldern Chinas.

Diese wechselseitigen Berührungen werden nicht zuletzt auch in etlichen filmischen Arbeiten aus unterschiedlichsten Bereichen und Gattungen sichtbar. Im Dialog der Bildkulturen laufen sie auf folgende zentrale Fragen hinaus: Was spricht und schreibt einer über den Anderen? Welche Bilder werden diesem je Anderen zugeordnet? Wie gestalten sich also nicht nur die wechselseitigen Zuschreibungen zwischen den Kulturen, sondern wie funktionieren – um einen auf dem Felde des Kinos wohl angebrachten Neologismus einzuführen – die wechselseitigen kulturellen *Zubildungen*? Wie tauschen sich diese Wechselbilder miteinander aus und wie dialogisieren sie? Die Fragen nach Orientalisierungen und Okzidentalisierungen sind dabei nur ein erster Schritt zur Erörterung der Funktionen bildlicher und nicht zuletzt auch filmischer Diskurse in der Arena unterschiedlicher Kulturen. Um diese transkontinentalen Bildbewegungen zu bündeln: Wie wählt der in der japanischen Kultur sozialisierte Filmkaufmann deutsche Filme für den Export nach Japan aus und warum genau diese? Wie sieht das deutsche Publikum Ende der 1920er Jahre die japanischen Importe aus den weitgehend unbekanntem Historiendramen der *Jidai-geki* oder *Gendai-geki* und wie sehen umgekehrt die japanischen ZuseherInnen die Arbeiten vom Caligarismus bis zu Sagans MÄDCHEN IN UNIFORM (D/1931)? Oder in einem späteren Kapitel des Buchs: Wie filmen jüdische EmigrantInnen, die es von Wien über Berlin nach Shanghai verschlagen hat, mit einem chinesischen Team in den frühen 1940er Jahren einen Hybrid aus Weimarer Filmkomödie mit lodenjackentragenden Krankenschwestern und sozialkritisch angehauchtem Melodram nach dem Muster von Bildkonstruktionskriterien des chinesischen Films der 1930er Jahre? Diese Fragen werden in Detailanalysen

zu beantworten versucht, welche die vielfältige politische Geschichte der Laufbildwanderung zwischen Berlin und Tokyo, Paris und Shanghai mit Ausflügen ins faschistische Kino und in die filmischen Befreiungsaufrufe im China unter japanischer Okkupation in einen mikrohistorischen Kontext betten.

Die Forschungsstrategie der Suche nach Bilderwegen durch die Kontinente erfordert eine Vertiefung der erwähnten methodologischen Prämisse der Kulturgeschichtsforschungen Aby Warburgs. Der Bild- und Kulturtheoretiker und Meister vertikaler und horizontaler Verknüpfung bildpolitischer Befunde geht bei seinen ebenso detailversessenen wie einen weiten kulturübergreifenden Horizont sondierenden Untersuchungen zur Migration von der Vorstellung von Bildern als Energiereservoir kinetischer Kräfte aus. Diese Bildpotentiale sind in der Lage, die unterschiedlichen Bewegungen in Zeit und Raum zu bündeln. Seien es Ortswechsel von Menschen und Dingen, seien es Faltenwürfe aus Öl auf Leinwand, sei es eine zur Formel verfestigte Geste auf der Leinwand eines Kinosaaßes: Ihre Vibrationen und Vektoren sind zu beachten und zu beobachten, da sie ein Potential von Veränderungen induzieren und schließlich auch die BetrachterInnen nicht ungeschoren davonkommen lassen. Gerade das Kino wirkt – mehr noch als andere bilderproduzierende Apparate und Künste – als eine solche Agentur. Es nimmt weniger über einfache Ursache-Wirkungsverhältnisse Einfluss, sondern setzt die in ihm gebündelten latenten Kräfte vielmehr in Form von induktiven Kraftfeldern frei: Laufende Bilder strahlen aus und mobilisieren. Eine von Warburgs Theoremen bildlicher Dynamogramme angeregte Bildbetrachtung kann folglich aus dieser Prämisse methodologische Verfahren entwickeln, die kultur- und bildhistorische Wirkfelder konkret abstecken und benennen. Sie wird keine linearen Kausalitäten zwischen verschiedenen Bildern und Bildtypen, Produktionsverhältnissen und gesellschaftlichen Bedingungen konstruieren, die sich auf Mustern von Beeinflussung, Nachahmung oder Huldigung gründen. Vielmehr wird sie einander überlappende Diskursfelder innerhalb bestimmter Zeit- und Raumzonen freilegen und über Affinitäten und Differenzen in den Konstruktionsprinzipien einzelner Bildfolgen auf so etwas wie Resonanzen achten. Diese Induktionsströme bestimmen Filme als Energiebündel, die jeden bewegen, aber auch von jedem bewegt werden.²

Als Medium der Dynamik und der Veränderung bedarf das Kino deshalb auch einer Filmwissenschaft, die sich als Bildpolitik versteht und dergestalt diesen Schwingungen gerecht wird. Sie fasst das Kino als Vorrichtung zur Herstellung und Vorstellung beweglicher und bewegender Bildfolgen auf, deren Brisanz sich immer erst aus und in der Kontaktnahme mit Anderem, seien es die BetrachterInnen, seien es andere Filme oder kulturelle Rahmenphänomene, entfaltet. Wie Prinz Achmed in Lotte Reinigers gleichnamigem Film von Europa nach China fliegt, wie die chinesischen Schatten in Arthur Robisons gleichnamigem Film ein Kaleidoskop innerer Widersprüche zwischen Hass und Leidenschaft in eine deutsche Kleinstadt tragen, so weiten sich die filmischen Kammerspiele zu einer Arena transkontinentaler Bewegungen. Deshalb werden in dem vorliegenden Versuch – dem

2 Vgl. dazu Karl Sierek. Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2007.

Ordnungsprinzip der guten Nachbarschaft in der von Hamburg nach London emigrierten Warburg-Bibliothek folgend – nicht selten gewagte Gegenüberstellungen von Filmen oder Filmteilen vorgenommen, die auf den ersten Blick noch sehr weit voneinander entfernt zu sein scheinen. Doch auf den zweiten Blick vermögen gerade diese kalkulierten Konfrontationen vertikale und horizontale, immanente und transzendente Querverbindungen nachzuzeichnen, die einander auf verschiedenen Ebenen überschneiden. Die im ersten Kapitel vorgestellten formalen und phänomenologischen, narrativen und ikonologischen Affinitäten zwischen Filmen aus Ostasien und Europa lassen daher auch Schlüsse auf wechselseitige Dialoge im sozialen und kulturellen Raum zwischen den Kontinenten zu. Sie werden in den folgenden Kapiteln kurz auf ästhetische und politische, produktionstechnische und verwertungsorganisatorische Aspekte aus den hegemonialen Werkstätten Hollywoods erweitert. So erweisen sich filmische Merkmale nicht zuletzt auch als Belege eines globalen Dialogs, der in den 1920er und 1930er Jahren um die südchinesische Metropole Shanghai wie um ein Kraftfeld zu zirkulieren beginnt. Kurz: Die Konzentration auf die Bewegtheit von Bildern und Bildherstellungsverfahren setzt zwar zunächst bei nicht immer einsichtigen Verbindungen und Bewegungen an, wird dann aber zu einem heuristischen Verfahren kultiviert, das tragfähige Wechselbeziehungen zwischen den Kontinenten und ihren Bildern nachzuweisen imstande ist.

Wie dieses Verfahren zu entwickeln wäre? Voraussetzung dafür ist ein bildliches Denken, das solch mehrdimensionale Verhängnisse auch in der Schrift und als Schrift darstellbar macht. Vielleicht findet man sogar vor Ort in China, nämlich in den ältesten uns bekannten Hexagrammen, eine geeignete methodologische Richtlinie dieser Art? Die etwa von Leibniz als Denkfolie für den Entwurf des binären Zahlensystems herangezogenen, aus sechs Linien zusammengesetzten Figuren sind nämlich in der Lage, ein weites Spektrum von Vorstellungen abzubilden, das sowohl immanente als auch systemübergreifende Merkmale in sich aufnimmt. Ausgehend von dem einfachen Prinzip der Anordnung von sechs übereinandergelagerten, durchlaufenden oder unterbrochenen Linien wird über die Zuweisung unterschiedlicher Funktionen zu diesen Linien eine Kombinatorik von Zeichenoperationen freigesetzt, die ein gewaltiges Potential von Bedeutungszuschreibungen über die Grenzen dieses Datenraums hinaus ermöglicht. Hexagramme versammeln also Muster in einem offenen Raum, verschränken Außen und Innen und setzen diese Eigenschaften in bildlicher Form zueinander und über ihre immanenten Relationen hinweg in Bezug. Diese Bildformen wurden deshalb auch von Gilles Deleuze und Félix Guattari aufgegriffen, um so etwas wie eine Geo-Philosophie zu skizzieren. Sie besteht unter anderem im Verzicht auf ein- und ausgrenzende Verfahren und in der Überwindung jedweder Grenzziehung des Denkens, sei sie national, kulturell oder global. Mit Hinweis auf Fernand Braudel auch auf zeitliche Transgressionen historischer Epochenbildungen ausgeweitet, geben hexagrammatische Darstellungsformen damit gerade für globale Forschungsperspektiven größerer Zeiträume wie der vorliegenden eine geeignete Denkperspektive vor: „Die Philosophie ist eine Geo-Philosophie, genauso wie die Geschichte

für Braudel eine Geo-Geschichte ist.³ Wie Geo-Philosophie und Geo-Historie dem von herkömmlichen historischen und geopolitischen Wissenschaftsparadigmen oft gefrönten „Kult der Notwendigkeit“⁴ zu entsagen habe, so hat sich auch eine daran angelehnte Filmgeschichtsschreibung von teleologischen Ursprungsmodellen und von grenzziehenden Raumvorstellungen zu distanzieren. Sie wäre demnach als *Geo-Filmologie* zu entwerfen, welche die horizontalen und vertikalen, immanenten und transzendierenden Bewegungen globaler Bilderwanderung abzubilden imstande ist. Was Deleuze und Guattari als die ausdehnende und einvernehmende Strategie der Deterritorialisierung beschreiben, entspricht genau jener Dynamik. Sie zeichnet nicht nur territoriale Gebilde wie Staaten oder Städte aus, sondern auch weltweit agierende mediale Dispositive wie das Kino. Man hat sich diese bilderproduzierenden und -reflektierenden Maschinen deshalb nicht als eingrenzende oder ausgrenzende Vorrichtung vorzustellen, sondern als prinzipiell offen, nach außen hin orientiert. Schließlich stellen gerade die Deterritorialisierungspraktiken des Kinos jene politischer Institutionen in Bezug auf Geschwindigkeit und Effektivität sogar in den Schatten.

Wie deterritorialisierende Strategien schon in den griechischen Stadtstaaten zu beobachten waren und sich in der Funktion der Agora ebenso zeigen wie in den von ihr ausgehenden meeresüberschreitenden Handelsnetzen, so findet man sie heute auch in dem, was unter dem Begriff der KinAgora als mediale und kinematographische Immanenz- und Überschreitungsfunktion beschrieben wurde.⁵ Dork Zabunyan hat zur Operationalisierung solcher Deterritorialisierungsbewegungen im Rahmen filmwissenschaftlichen Forschens einen bemerkenswerten Vorschlag erarbeitet, der auf drei Prämissen aufbaut. Zunächst wären die verdeckt wirkenden Kräfte bestehender Territorialisierungen ausfindig zu machen. Die in vielen filmhistorischen Entwürfen latent vorhandenen Orientierungen an nationalen Kinematographien erweisen sich dabei als nichts anderes denn als Funktionen und Effekte eines internationalen, globalisierten Kinos. Genau als diese wären sie begreifbar zu machen und als Bewegungen globaler Filmzirkulationen zu beschreiben. Nicht nur Personen aus Filmproduktion und Filmkultur mit ‚ihren‘ Filmen, sondern auch topische Kriterien und motivische Spuren in den Bildern selbst erweisen sich dabei als Phänomene umfassender Migrationsströme. Zweitens wäre, so Zabunyan, eine Art mentaler Landkarte mit Rücksicht auf Technologien und ökonomische Faktoren zu entwerfen, die die Vektoren dieser Bilderwanderungen erkennbar macht. Schließlich wäre drittens zu erkunden, wie sich die bestehenden Territorien und ihre filmischen Institutionen gegenüber dem jeweils zu bestimmenden außen öffnen können. Diese Aufmerksamkeit gegenüber den

3 Gilles Deleuze, Félix Guattari. Was ist Philosophie? Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S. 109. Zu Leibniz und seiner Orientierung an den Hexagrammen: Herbert Breger. Leibniz' binäres Zahlensystem als Grundlage der Computertechnologie. In: Jahrbuch. Hg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2008, S. 388.

4 Ebd., S. 110.

5 Siehe etwa Karl Sierek. Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1993, S. 170ff.

Fluchtlinien, die sich wie in Landkarten auch in laufende Bilder einschreiben, lässt Zabunyan am Beispiel der Bildproduktion zum gegenwärtigen Syrien-Konflikt walten.⁶ Sie soll füglich auch für die Reflexion größerer Bildbewegungen im transkontinentalen Raum der 1920er bis 1940er Jahre zwischen Ostasien und Europa aufgegriffen werden.

1.2 Chronotopos und Persona

1.2.1 Schauplätze einer polyzentrischen Welt

Im zweiten Hauptteil dieses Buchs wird die bilaterale Beziehung zwischen den Filmkulturen Japan und Deutschland um einen Partner erweitert. Durch seine engen familiären Bindungen an China versuchte Kawakita bereits 1930 mit der kurz vorher gegründeten Towa am ostasiatischen Festland Fuß zu fassen. Gerade im Lichte der zweifachen Erweiterung des Bildgebungshorizonts um ein weiteres Territorium und um weitere Facetten der Arbeit des cinéphilen Kosmopoliten ist deshalb auch der theoretische und methodologische Fokus neu zu justieren. Es gilt zunächst zu klären, wie Orte und Zeiten, Ereignisse und Handlungen auf den Schauplätzen filmhistorischen Werdens überhaupt sichtbar zu machen wären. Da sie als vergangene eben nicht unmittelbar zugänglich sind, bleibt es einer erzählenden Instanz vorbehalten, diese Schauplätze und ihre Akteure in Schrift und Bild herzustellen. Die Wirkkraft des Schreibens ist es, die jenen Diskursraum des filmischen Handelns und des Handels mit Filmen zu konstruieren und zu rekonstruieren hat. Den Filmkaufmann und Produzenten schreibend umkreisend, arbeitet dieser Vorgang ab dem zweiten Hauptteil des Buches an einer Verdichtung, die einen prägnanten Namen trägt: Shanghai.

Die Metropole am Mündungsdelta des Jangtse im Ostchinesischen Meer bestand seit Mitte des 19. Jahrhunderts aus einzelnen Facetten voneinander scharf getrennter internationaler Zonen, die je ihre eigene Verwaltung, Kultur und Geschichte entwickelten. Zwischen 1842 und 1863 entstanden sogenannte Konzessionen Großbritanniens, Frankreichs und der USA. In diesen gegenüber der chinesischen Zentralregierung autonomen Verwaltungseinheiten bildeten sich Enklaven und Siedlungen weiterer ethnischer Gruppen, wie etwa eine große jüdische Gemeinde oder eine zunehmend an Bedeutung gewinnende japanischen Handelsniederlassung. Binnen weniger Jahrzehnte wurde Shanghai zu einer dynamischen Weltstadt, in der sich auf einem Gebiet von kaum mehr als sechstausend Quadratkilometern dem fremden Blick eine Vielfalt von Lebensformen und Bildentwürfen globaler Dimensionen boten. Auf dieser Grundlage entwickelte sich die Stadt bald zum Inbegriff und Kristallisationsbild kultureller Métissagen. Sie profilierte sich als Arena der Vielstimmigkeit von Redeweisen, Strukturierungsprozessen und Bildtypen, die in schroffer Trennung *und* abrupter Verbindung nicht zuletzt auch eigene ästhetische Prinzipien entfalteten. Kein Wunder, dass die von Beginn ihrer Geschichte an weltweit

6 Siehe Dork Zabunyan. La Syrie, notre Vietnam. ‚Géophilosophie‘ des images du conflit en Syrie. Conference Geofilosofia del cine. UNA, Buenos Aires, 2015, S. 1f.

agierende Filmindustrie dieses Kaleidoskop sehr früh in ihre bewegten und bewegenden Bildgebungsvorrichtungen aufnahm.⁷ Bereits im Jahrzehnt nach der Herstellung des ersten chinesischen Films im Jahr 1909 schoss eine Vielzahl von Produktions- und Abspielstätten aus dem sumpfigen Boden der Metropole. Ein weiteres Jahrzehnt später erschienen auf den Leinwänden der riesigen Kinopaläste der Nanjing Lu im Stadtzentrum von Shanghai die neuesten Filme aus anderen Kontinenten schon wenige Wochen nach ihrer Fertigstellung in Hollywood, Tokyo oder Berlin. Dieses Kaleidoskop globalkultureller Spiegelungen inmitten einer hybriden Kultur war alsbald nicht mehr nur Motor und Echo einer dynamischen Filmindustrie. Spätestens mit dem Auftreten Kawakitas zu Beginn der 1930er Jahre wurde es auch zum Fokus und zur Projektionsfläche einer gemeinsamen, teilweise verborgenen Geschichte der drei Länder Japan, China und Deutschland, die nicht erst in den europäischen und ostasiatischen Kriegen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Gestalt angenommen hatte. Sie reicht tief hinein in die kolonialen Strategien des 19. Jahrhunderts und weist nach dem Ersten Weltkrieg zunehmend deutliche Spuren einer Korrelation von Krieg und Kino auf.

Damit berühren sich am südchinesischen Zeitort filmhistorischen Werdens zwei Sphären, die im Zuge der Moderne und ihrer spätkolonialistischen Politiken in Ostasien immer enger miteinander verflochten wurden. Einerseits verfestigte sich die materielle Seite der Bildproduktion mit ihren politökonomischen Facetten einschließlich ihrer Strategien der Filmauswertung im urbanen Kontext shanghaiensischer Alltagskultur. Andererseits entstand eine von den Produkten und Produktionen, Projekten und Projektionen erzeugte immaterielle Sphäre, die zwar nicht mehr unmittelbar und manifest greifbar, sehr wohl aber sinnlich begreifbar gemacht werden kann. Ob wir diese Produkte nun Vorstellungen oder Ideologeme, mentale Bilder oder Filme, Bücher oder Berichte nennen: Sie zeigen, dass die Metropole am Huangpu in diesem Zeitraum auf Grund der Expansionsbestrebung Japans und der großen Kolonialmächte Großbritannien und Frankreich, Russland und USA nicht nur zu einer Drehscheibe der Weltwirtschaft geworden war. Gerade in den Jahren vor dem Zweiten Sino-Japanischen Krieg hat sich Shanghai nicht zuletzt auch durch die Vielzahl von Filmen aus anderen Ländern, die sich mit dem Bild dieser Stadt befassten, zu einem Brennpunkt vielfältiger Imaginarien entwickelt, der zumindest in Ansätzen weit über die Grenzen des Reichs der Mitte hinaus verfolgt werden soll. Als Chinas Tor zur Welt und als Fluchtort für EmigrantInnen pflegten und kultivierten vielfältige Einflüsse das ganz spezifische Bild dieser Stadt. Sie wurde zur Reflexionsfläche wechselseitiger Exotismen und nicht zuletzt auch zum Quellpunkt von Hoffnungen und Ängsten, die sich mit zunehmender Entfernung von diesem Brennpunkt oft nicht legten, sondern sogar verstärkten. Nicht zuletzt ist der Zeitort Shanghai auch aufgrund dieser transnationalen Bilderströme zum Ziel mehrerer Versuche Kawakitas geworden, mit seinen filmökonomischen und filmpolitischen Unternehmungen dort Fuß zu fassen und diese Bilder mit zu bestimmen.

7 Vgl. dazu Fu Poshek. *Between Shanghai and Hong Kong. The politics of Chinese cinemas.* Stanford: Stanford University Press, 2003; Marie-Claire Bergère. *Histoire de Shanghai.* Paris: Fayard, 2002.

Was am Beispiel des Shanghai der 1910er und 1920er Jahre in Anlehnung an frühere Epochen der Öffnung Chinas gegenüber dem Westen als chinesische Aufklärung⁸ bezeichnet wurde, befindet sich also genau an der Schnittstelle zwischen den Sphären materieller Kultur und immaterieller Bilderproduktion. Der mit Grandezza in den urbanen Zonen der englischen und französischen Konzessionen sich entwickelnde Lebensstil der Hybridisierung spätkolonialistischer Residuen der europäischen Moderne, die ungeheure Dynamik der auch aus diesen Einflüssen gespeisten politischen Bewegungen und Befreiungsversuche, die radikale intellektuelle Kultur und künstlerische Bohème der Spätfolgen der 4. Mai-Bewegung mit ihren Anverwandlungen und Abgrenzungen gegenüber der europäischen Moderne, die mit ebenso großer Vehemenz verteidigten Elemente der eigenen chinesische Bild- und Schriftkunst: All diese in einander übergehenden Determinanten bildeten jenen Nährboden einer immateriellen Geschichte, aus dem die spezifische Filmkultur Shanghais und die Arbeiten anderer Kulturen, die auf diese Metropole Bezug nahmen, hervorgingen.

Im gleißenden Licht weltweit zirkulierender Bewegtbilder, die auf die Reflexionsflächen der Kinopaläste in Shanghai geworfen wurden, zeigen sich die Orte ihrer Herstellung und Vorstellung also in doppelter Weise immaterialisiert. Einerseits entwickeln sie sich aus den materiellen Gegebenheiten der Laufbildproduktion und ihren ebenso materiell vorhandenen Herstellungs- und Vorstellungsbedingungen zu imaginären Schauplätzen und Handlungsorten, die als solche im materiellen Sinn eben nicht unmittelbar fassbar sind. Andererseits sind sie ebenso wie andere Momente des Gewesenen im Werden der Geschichte verschwunden und nur mehr als Datenberge aus Schrift und Bild archiviert. Ohne damit ihre materiellen Seiten als Trägersubstanzen mit ihren vielfältigen Informationen zu unterschlagen, können sie doch nur als immaterielle Spuren des Vergangenen geortet und schließlich schreibend wiederhergestellt werden.⁹

Deshalb lassen sich auch die filmischen Orts- und Zeitzuweisungen des Ereignisraums Shanghai am Schnittpunkt zwischen Vorhandenem und Abwesendem, Materiellem und Immaterialiellem wohl am treffendsten mit dem Konzept des russischen Literatur- und Texttheoretikers Michail Bachtin als Chronotopoi beschreiben.¹⁰ In ihrer ästhetischen Eigenzeitlichkeit und Eigenräumlichkeit nehmen sie auf je spezifische Weise in unzähligen literarischen und filmischen Vorstellungen, aber auch ganz real in handlungsleitenden Dystopien und Utopien Gestalt an und können als *Chronotopos Shanghai* zugänglich gemacht werden. Dieser Zeitort der Vorstellung ist tatsächlich eben immer nur als *vorgestellter* denkbar. Er wird den LeserInnen und SeherInnen vor Augen geführt und genau

8 Sabine Dabringhaus. *Geschichte Chinas im 20. Jahrhundert*. München: Beck, 2009, S. 53.

9 Christa Blümlinger öffnet mit Hinweisen auf Foucaults Archivbegriff und die Kritik Aleida Assmanns an dessen Unterscheidung von Materiellem und Immaterialiem diese Diskussion für die filmhistoriographische Forschung. Vgl. *Kino aus zweiter Hand: Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin: Vorwerk8, 2009, S. 24f.

10 Vgl. Michail M. Bachtin. *Chronotopos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. Siehe auch Karl Sierck. *Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden. Nexus*. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1993.

durch diese Vorführung erst hergestellt. So machen erst Chronotopoi das Zusammenspiel zwischen der realen Person Kawakitas und den sie umgebenden Ereignisse kenntlich und nehmen zugleich dazu Stellung. Die im zweiten Hauptteil des Buches analysierten filmischen und literarischen Belege können deshalb auch nicht nur den Produktions- und Verwertungszusammenhängen der südchinesischen Filmindustrie entnommen werden, die Kawakita durch seine deutschen Importe mit prägte. Das Forschungskorpus wurde vielmehr nach einem Kriterium erstellt, das auch den Blick von außen auf den ostasiatischen Brennpunkt der Moderne ins Visier nimmt: Wie wurde dieses Bild von Shanghai in anderen Weltgegenden gesehen? Wie schildern es André Malraux oder Vicki Baum, Josef von Sternberg oder Georg Wilhelm Pabst? Wie wurde das, was als *Chronotopos der Ortslosigkeit* zu beschreiben sein wird, filmisch, literarisch oder durch einen Architekten wie László Hudec konstruiert, der nicht nur das Stadtbild des modernen Shanghai prägte, sondern auch die schönsten und imposantesten seiner Kinopaläste plante?

Das als kultur- und filmtheoretisches Untersuchungsinstrument entworfene Verfahren der Beschreibung ästhetischer Schauplätze und filmischer Zeitorte bestimmt selbstverständlich nicht nur den Bildkomplex Shanghai, sondern auch die anderen Chronotopoi, an denen Kawakita seine Bildspuren hinterlassen hat. Wer an die Zeiten und Orte des jungen Filmkaufmanns in Europa denkt, kommt eben weder an den Bildern der altväterisch dunklen und verwinkelten Gassen um den Schauplatz der merkwürdigen Séance aus Arthur Robisons *SCHATTEN* (D/1923) vorbei, noch an jenen des morgendlichen Verkehrs am Potsdamer Platz in Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (D/1927). Auch das – vermeintlich historisch verbürgte – China-Bild der 1920er und 1930er Jahre bildet sich nicht ohne die filmische Vermittlung durch jene weich gezeichneten, leicht grau verschatteten Ansichten des Bund in Shanghai oder der pejorativ als Kulis bezeichneten ArbeiterInnen in den engen Gassen der Stadt. Bilder des Fremden und des Vergangenen sind heute deshalb immer – zumindest auch – Filmbilder. Dies gilt im Besonderen für die Schauplätze und ProtagonistInnen um Kawakita, mit denen diese Imaginationen sich zu Geschichten und schließlich zur Geschichte formen. Und diese Geschichten wiederum werden zu Versatzstücken und Montageeinheiten dessen, was sich letztendlich als historischer Chronotopos festsetzt. Ob das Film-Berlin in der Mitte der 1920er Jahre, das Tokyo der Filmproduktions- und Abspielstätten nach dem großen Erdbeben des Jahres 1923 oder der im vierten Teil dieser Abhandlung wieder aufgegriffene Chronotopos Shanghai, diesmal im Zentrum des Taifuns der Eroberung der Stadt und des Wiederaufbaus der Filmindustrie durch Kawakita: Erst die *realen Chronotopoi*, von denen Bachtin gesprochen hat, ermöglichen die Beschreibung und theoretische Durcharbeitung des komplexen Gefüges von Bildkonstruktionen, in denen die historische Person Kawakita nur eine der unzähligen Wirkkräfte darstellte.

Den Weg von den Orten des Geschehens zu ihren ästhetischen Ausformungen in den Chronotopoi sowie von einer historischen Persönlichkeit zu den Handlungsbildern ihrer diskursiven Verflechtungen in lokalen Filmkulturräumen hat man sich folglich als raumübergreifende und zeitverdichtende Schreibpraxis vorzustellen, die ihren Ausgangspunkt im vorliegenden Fall jedoch eher in den *Zwischenräumen* filmischer Ballungszentren und

ihren ephemeren Produkten, also den Filmen, findet. Dort, in diesen ständig bewegten Zonen des Reisens hinterlässt der seit Mitte der 1920er Jahre zwischen Europa und Ostasien pendelnde Kaufmann bewegter Bilder, unablässig in den Schiffsbüchsen der Linien von Tokyo über Tschakarta nach Genua oder Hamburg sowie in den Kompartimenten der Transsibirischen Eisenbahn von Wladiwostok nach Moskau und von dort weiter nach Berlin unterwegs, einen ebenso volatilen wie imaginären Bilderraum. Dort, in den abgedunkelten Kammern der Vorführräume der Verleih- und Produktionsfirmen, wird der Reisende in Sachen Film – bei oft fünf und mehr Sichtungen pro Tag – von den filmischen Bilderräumen auch selbst in Bewegung gehalten. So schließen sich reale Chronotopoi mit den imaginären auf der Leinwand zu einem Schauplatz des Kinos und seiner Filme zusammen. Auch die Nachzeichnung dieser Zeitorte ist in diesem Kapitel begleitet von filmischen Dokumenten, die mit analytischer Präzision den Dialog zwischen biographischen sowie kulturhistorischen Splittern um Kawakita Nagamasa und der Laufbildproduktion und -zirkulation im Zentrum der südchinesischen Filmindustrie vertiefen sollen.

Der zweite Hauptteil dieses Buches bietet mit seinem Beitrag zum *Chronotopos Shanghai* folglich auch Einblicke in die Verzweigkeit einer globalisierten Welt, die während der 1920er und 1930er Jahre nicht zuletzt auch durch den Aufstieg transkontinental agierender Faschismen deutliche Impulse erhalten hat. Auf Kawakitas Spuren zeigt sich, dass nicht nur in den Filmkulturen dieser Welt Vorstellungen bipolarer Chronotopoi des ‚Ostens‘ und des ‚Westens‘ gerade im Werden bewegter Bilder kaum je auch nur den geringsten Erklärungswert für sich in Anspruch nehmen können. Himmelsrichtungen können eben nur vom Standpunkt des Ortenden und aus der Perspektive des Blickenden festgelegt werden. Trotz der Hegemonie einzelner Filmökonomien wie der französischen bis zum und der US-amerikanischen nach dem Ersten Weltkrieg war die globale Bilderwelt seit je von einem dichten Netz quer- und widerlaufender Spuren, Schienen und Wege überzogen, auf denen die Laufbilder und die sie begleitenden Bildwelten und Bildwerte transportiert wurden und nur dezentralisiert und deterritorialisierend zirkulieren konnten. Die bis heute in Diskursen von Filmherstellung und Filmvorstellung beworbenen Labels eines ‚amerikanischen‘ oder ‚chinesischen‘, eines ‚japanischen‘ oder ‚französischen‘ Films, wie sie etwa die Credits und Kritiken aller großen Filmfestivals als Herkunftsmerkmale durchziehen, sind deshalb immer schon höchst fragwürdig gewesen. Wie jede Idee einer auf Nationalstaatlichkeit beruhenden Kultur, sind sie seit dem Austausch der Lumièreschen oder Pathéschen One-Reeler obsolet. Bereits im 19. Jahrhundert, als mit dem Kinematographen etwa japanische Opiumraucher gefilmt wurden, um eine Stunde später mit derselben Apparatur dem Tokyoter Publikum Ansichten des Eiffelturms zu zeigen, war das Kino deterritorialisierendes und deterritorialisierendes Terrain. Reduktionistische Polarisierungen in ‚Westen‘ und ‚Osten‘ mit ihren wohl nur verkaufstechnisch zu begründenden Zuordnungen von Filmen unter eine nationalen Flagge werden deshalb durch eine radikal polyzentrische Perspektive ersetzt. Wie jeder Film von Einstellung zu Einstellung seine Perspektive wechselt, versucht das vorliegende Narrativ der Filmgeschichte ihr polyzentrisches Weltbild zurückzugeben. Von vielen Seiten werden Blicke auf dieselben Gegenstände, Bilder und Menschen geworfen, auf je unterschiedliche Weise zeigen sich diese

dann den BetrachterInnen und LeserInnen. Blicke werden aufgefächert: viele davon fallen auf Filme und zeigen sie von einer anderen Seite. So lassen sich nicht zuletzt auch Vermutungen über die Auswahlkriterien des Kaufmanns für die Filme zur Auswertung am anderen Ende der Welt anstellen. Vielfach gebrochene Blicke Kawakitas auf die europäischen Produktionen seiner Zeit wechseln zu Blicken, die diese Filme etwa auf den bereits in sich multiperspektivisch angelegten Bildraum Shanghai werfen.

1.2.2 Persona: Kraftfelder des Handelns

Im Zuge dieser chronotopischen Bestimmung der Handlungsorte stellt sich die Frage nach dem Handelnden erneut und bettet sie in einen neuen Zusammenhang. Kawakita? Wie kann die Figur des weltweit agierenden Filmkaufmanns überhaupt gefasst, beschrieben und geschrieben werden? Wer oder was verbirgt sich hinter dem Namen des Mannes, dessen Umriss sich nunmehr allmählich zwischen den Buchdeckeln einnisten? Vorstellungen und Entwürfe von Personen, seien sie nun historisch oder theoretisch formuliert, biographisch oder belletristisch angelegt, gehen gewöhnlich von gewissen Kontinuitäten des jeweiligen Lebensweges, von der Stringenz gedanklicher Entwürfe oder körperlichen Empfindungen und den daraus abgeleiteten Handlungs- und Denkkonglomeraten im sozialen und kulturellen Feld aus. Diese Denkfigur gilt es umzustellen. Was als kompakte Identität vorgeblich vorgefunden wird, ist erst als Konstruiertes transparent zu machen. Erst als Effekt des Texts erscheint es nicht nur als Vorstellung zwischen den Zeilen, sondern gibt auch seine Verstellungen, die der Schreibvorgang notwendigerweise mit sich bringt, preis. Wer diese Übersetzung – denn als genau dies ist dieser Vorgang zu bezeichnen – von einer empirischen Person zum Protagonisten eines Buchs unausgesprochen voraussetzt, vergisst den hochartifizialen Vorgang, der erst zum Bild eines Menschen im Text führt.

Auch Kawakita muss also zunächst als Protagonist des Buches hergestellt, als Vorstellung vorgestellt werden. Zunächst nur in Spuren vorhanden, die der Akteur-der-Filmgeschichte hinterlassen hat, ist er in einen Aktanten-im-Text zu verwandeln. Erst im Schreiben wird diese Hinterlassenschaft gefunden und nachgezeichnet, konturiert und konstruiert, um schließlich, in kausale oder narrative Ketten geschmiedet, sein Werden und Wirken erkennbar zu machen. So ist vorab der Stellenwert zu klären, der diesem Konstrukt mit Namen, Bild oder Identität überhaupt zugewiesen werden soll. Ohne den Komplex filmhistorischen Schreibens auch nur annähernd zernieren zu können, ist dabei zumindest kursorisch auf die Begriffs- und Ideengeschichte dessen zurückzugreifen, was als Person begriffen werden kann. Marcel Mauss hat dazu, etwa in der Zeit, als der empirische Akteur Kawakita den Höhepunkt seines filmkulturellen und kinopolitischen Tuns eben erreicht hatte, eine bis heute recht brauchbare, wenn auch in den Details durchaus umstrittene Über- und Einsicht gegeben. In seiner *Huxley Memorial Lecture* am *Royal Anthropological Institute* 1938 in London erinnert der Sozialanthropologe mit einem rasanten Flug über die Kulturen an die vielfältigen und vieldeutigen Zuschreibungen, die

die Vorstellungen über Person und Persönlichkeit im Lauf der Sozialgeschichte erfahren haben. Von maskenhaften Ich-Konstruktionen in außereuropäischen Gesellschaften ausgehend, streift Mauss die über die Etrusker in die griechische und römische Antike eindringende Vorstellung einer *Persona*, bis er schließlich zu einer komplexen Klassifikation dessen gelangt, was gegenwärtig sehr unvollständig als Person begriffen wird:

„Von einer einfachen Maskerade zur Maske, von einer Figur zu einer Person, zu einem Namen und einem Individuum, von diesem zu einem Wesen metaphysischen und moralischen Werts, von einem moralischen Bewußtsein zu einem heiligen Wesen und von diesem zu einer Grundform des Denkens und Handelns – damit ist der Gang vollendet.“¹¹

Dieser Gang zu dem, was schließlich als Bild einer Person vorliegt, bleibt, wenn auch meist unterschwellig und unausgesprochen, keinem Entwurf erspart, der eine historische Persönlichkeit zu umschreiben sucht. Um einen Akteur zum Aktanten eines Texts zu beschreiben und zu umschreiben und ihn als solchen – im Wortsinn – zu formulieren, ist also Übersetzungsarbeit zu leisten. Ähnlich der Arbeit an einem Film, der von handelnden Personen erzählt, gleich ob in fiktionalen oder dokumentarischen Gattungen, wird also keine vorab vorhandene Person beschrieben, sondern eine *Persona* formuliert. Wirkzentrum und nicht historische Figur, ist diese *Persona* von einer Eigenzeitlichkeit und Eigenräumlichkeit geprägt, auch wenn über sie unentwegt auf die Spuren des Gewesenen verwiesen wird.

Um die in dieser *Persona* sichtbar und lesbar werdenden Induktionen zwischen dem persönlichen Engagement einer Person und ihrem kulturhistorischen sowie politischen Umfeld entsprechend beleuchten zu können, muss sich auch die Beschreibung Kawakitas von den engen Fesseln biographischer Daten lösen und sich ihren Funktionen im Spiel der Diskurse zuwenden. Nicht die empirische Person mit ihren Motiven oder Handlungsmaximen, Schicksalsschlägen oder geschichtsmächtigen Taten rückt in den Vordergrund der Betrachtung, sondern das begriffliche Konstrukt einer *Persona*, die nicht nur über Kontinuitäten, sondern auch über Umwege, nicht nur über Entscheidungen, sondern auch über Kontingenzen den ihr zustehenden Ort im Text findet. Erst in dieser – wie Gilles Deleuze und Félix Guattari sie nennen – *Begriffsperson* lösen sich historische Sachverhalte und subjektive Befindlichkeiten dann in einem Werden von Ereignissen und Begegnungen auf:

„Die psycho-sozialen Typen gehören der Geschichte an, die Begriffspersonen dagegen dem Werden.“¹²

11 Marcel Mauss. Eine Kategorie des menschlichen Geistes: Der Begriff der Person und des ‚Ich‘. In: Soziologie und Anthropologie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, 1989 [1938], S. 252.

12 Gilles Deleuze, Félix Guattari. Was ist Philosophie? Übers.von Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2000, S. 110.

Erst damit kann auch die Persona des Filmkaufmanns als Reflexionsfläche transkontinentaler Bilderproduktion begriffen werden, die zu kulturtheoretischen Ausflügen und filmanalytischen Tiefenbohrungen Anlass gibt. Denn gerade die Digressionen und Sprünge über Psychologie, Soziologie und Geschichte hinaus festigten die Wege des Filmmenschen, die in vielfältigen Arbeits- und Lebensbereichen ausfindig zu machen waren. So führt die *Persona Kawakita* schließlich auch zu der notwendigen Synthese weit gefächerter zeiträumlicher Dynamiken der Herstellung und Vorstellung von Filmen zwischen Kontinenten und Kulturen.

Diese Konstruktionsleistung einer Persona führt zunächst über drei dominante transkulturelle Leitkriterien, die bis hinein in die Subjektivität des Einzelnen wirken: die Klassen- und Genderdifferenzen sowie jene Differenzen, die über die bei Kawakita äußerst heftig flottierenden ethnischen Zuordnungen lesbar zu machen sein werden. Wiewohl *für sich* als eigene Konstrukte zu behandeln, wirken sie in dem zusammen, was *an sich* in die Konstruktion der Persona einfließt. Zunächst zeigt sich *Kawakita der Kaufmann* als Protagonist der politischen Ökonomie des Kinos, der zunächst mit einigen Schätzen des deutschen Expressionistischen Kinos den Filmexport nach Japan begann, sich aber bald auch als Produzent profilieren konnte, um schließlich als Gründer eines großen Filmkonzerns zu reüssieren. Dazu tritt *Kawakita der Mann*, neben dem eine tätige und äußerst wirkmächtige Frau stand, die seine Entscheidungen nicht nur mitgeprägt, sondern in vielen Fällen auch vorgegeben hat und dennoch kaum in der Öffentlichkeit präsent war. Und schließlich zeichnet sich *Kawakita der Japaner* ab, der einer alten Dynastie hoher Militärs mit tiefgreifenden konfuzianischen Bindungen an die staatlichen Hierarchien seines Landes entstammte, sich aber rasch zu einem kosmopolitischen und cinéphilen Intellektuellen westlicher Prägung emanzipierte. Mit seinen perfekten Kenntnissen der deutschen Sprache stieß er alsbald bei Produktionsfirmen und Filmfestivals, Politikern und Regisseuren auf offene Türen und beschrieb sich selbst mit Stolz als transethnische Persönlichkeit, die nicht selten für einen Chinesen gehalten wurde. Erst aus diesen drei Differenzen entsteht die *Persona Kawakita* als Charaktermaske und Begriffsperson weltumspannender Bilderzirkulation, die in deren Spiel eingespannt war, aber auch ihre Regeln mitbestimmen konnte.

Handelnd und Handel treibend, wirft die Persona des Händlers laufender Bilder auch ein Licht auf die sich rasant verändernden kapitalistischen Verwertungsbedingungen und weltweiten Zirkulationsprozesse der Filmindustrie in den drei Jahrzehnten von den 1920er bis zu den 1950er Jahren. Wie die Gelder, so auch die Bilder; wie die empirischen Agenten dieser Zirkulationen mit volatilen Objekten Handel treiben und handeln, so handeln auch ihre Bilder von volatilen Werten, auch wenn diese weniger monetärer Natur sind. Zwar haben sie Teil an der Auflösung fester Bindungen und der allseitigen Transformation von Gebrauchswerten in Tauschwerte, doch werfen sie auch Anderes ab. Ephemere und unfassbar, entziehen sich die Laufbilder der Tauschwertproduktion und arbeiten gerade durch ihren ephemeren Status an der Öffnung ökonomischer Kreisläufe für Unökonomisierbares. Undenkbar, die Persona des Filmhändlers zu entwerfen, ohne auf diesen Zug des Bewegtbildhandels und -handelns hinzuweisen. Denn die Art, Handel zu treiben, ist – wie der nicht zufällig von der Filmtheoretikerin Frieda Grafe übersetzte Jean-Joseph Goux

dieses Verhängnis zusammenfasst – weder vom Werden ihres gesellschaftlichen Umfelds noch von der Logik seiner Symbolisierungsprozesse und Notationsweisen unabhängig. Wie sich diese Beziehung in der Geldform niederschlägt, so bleibt auch die Bildform davon nicht unberührt. Sie ragt vielmehr in die imaginär durchwirkten Sphären des Bildes hinein.¹³ Deshalb wird gerade im zweiten und vierten Hauptteil dieser Arbeit, welche die Shanghaier Zeit Kawakitas umkreisen, jene Schnittstelle zwischen Bildformen und Produktionsweisen dieser Bilder auch etwas genauer zu diskutieren sein: Welche filmischen Artikulationen, welche Erzählweisen hat der Leiter und Gründer der japanischen Towa in welchen chinesischen Studios vorgefunden, an welche Symbolisierungsprozesse konnte er bei Vertrieb und Produktion von Filmen anknüpfen?

In dieses – eben auch in den Filmen sichtbare – Geflecht von Markt und Macht mischte sich ein Zug, der es der Persona Kawakita ermöglichte, auch in die höheren Etagen der Filmpolitik einzusteigen. Mit dem Zusammenrücken Deutschlands, Japans und etwas später auch Italiens zur Achse der expandierenden faschistischen Staaten verschoben sich die Perspektiven des cinéphilen Beförderers filmischer Bilderwanderung, der unter der Ägide des libertären und in pazifistischen Kreisen bekannten Barons Stietencron den Filmhandel als Kunstförderung begonnen hatte. Zunächst ausgestattet mit einer Startsubvention des in französischen Salons ebenso wie im Monte Verità-Kreis avantgardistischer Künstler am Luganer See verkehrenden Mäzens André Germain, geriet er mehr und mehr in die Bezugsnetze filmischer Expansionspolitik der Achsenmächte. Ab Mitte der 1930er Jahre begann der nunmehr alleinverantwortliche Leiter der Towa Company konsequent, die Pole zwischen seiner persönlichen Integrität als polyglotter Cinéphilier und den politischen Entscheidungsgremien in Tokyo und Berlin einander anzunähern. Um im freien Spiel der Kräfte des Marktes ebenso zu reüssieren wie als Partner des zusehends stärker werdenden staatsmonopolistischen Medienkapitalismus, stellte er seinen in der Kunst- und Filmavantgarde der 1920er Jahre erworbenen Wertekatalog filmästhetischer Entscheidungskriterien zur Disposition. Geschickt zwischen den Extremen lavierend und einem Spieler vergleichbar, der sein Risiko zu kalkulieren trachtet, bahnte er Geschäfte an, die sich nicht mehr abseits politischer Erwägungen und ihrer ästhetischen Konsequenzen realisieren ließen. Kawakita, der Spieler auf dem ökonomischen und politischen Parkett, gesellte sich damit, als Persona wohlgermerkt, zu der Vielzahl anderer Player auf dem Feld der Filmproduktion und –vermarktung in den späten 1930er Jahren. Wie diese begann er auf dem äußerst labilen und prekären Filmmarkt zu hazardieren und wurde schließlich, ob der Bedeutung des Films für politische Meinungsbildungs- und Lenkungsprozesse, zunehmend von politischen Akteuren beherrscht. Der damit vollzogene Shift vom kosmopolitischen Cinéphilen, der die Auswahl seiner Filme aufgrund eines ästhetisch ausdifferenzierten Wertekatalogs selbstständig treffen konnte, zur scheinbar wertungebundenen Aktion der Aktionäre am angeblich sich selbst regulierenden globalen Markt führte ihn konsequent zu engeren Kooperationen mit den nationalsozialistischen Propagandisten in der Ufa. Kawakita operierte dergestalt zusehends mit Bildern ohne Hintergrund, die jedoch umso

13 Jean-Joseph Goux. Freud, Marx. Ökonomie und Symbolik. Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein, 1975, S. 209ff; siehe auch S. 233.

heftiger in den Vordergrund kurzfristiger Vermarktungs – und langfristiger Eroberungsstrategien drängen.

Wie dieses Werden eines Bildermachers im zeitgeschichtlichen Geflecht der bildpolitischen Volten zwischen Opportunität und Opportunismus gegenüber den immer bedrohlicher werdenden Faschismen in Europa und Ostasien nur über die subjekt-übergreifende Kategorie einer Persona sichtbar wird, so auch die alltägliche Praxis seiner Geschlechterpolitik. Kawakitas Persona ist auch in dieser Hinsicht weiter zu fassen als die gleichnamige empirische Figur der Filmgeschichte: Kawakita ist mehr als er. Zwar gilt die bis heute in japanischen Filmkreisen bekannte und geschätzte Persönlichkeit als Inbegriff des filmunternehmerischen Senkrechtstarters, der vom ‚Diener‘ des deutschen Aristokraten und Weltreisenden Stietencron zum Koproduzenten von Sternbergs *SAGA OF ANATAHAN* (J/1953) aufsteigen konnte und mit Filmmogulen wie David O. Selznick auf Augenhöhe verhandelte. Doch seine Persona umfasst, wie nicht selten im patriarchalen Machtgefüge des Filmgeschäfts, einen ungenannten oder kaum erwähnten Kreis anderer AkteurInnen, ohne die *Kawakita der Mann* niemals den ihm zugeschriebenen Einfluss auf die Kinokultur und Filmpolitik hätte nehmen können. Wie bei der Verwendung männlicher Genera Frauen als Akteurinnen filmischer Geschichten und filmischer Geschichte aus dem Blickfeld, ja: aus der Geschichte verschwinden, so auch Takeuchi Kashiko. Als verheiratete Kawakita Kashiko prägte sie ab 1928 die Geschicke der Towa und dies auch im gesellschaftlichen Umfeld Japans, das bis heute von krassen Disparitäten der Geschlechter bestimmt wird. Besonders in den ersten Jahren der Filmproduktions- und Filmhandelsfirma war sie bei der Sichtung der Filmtitel beteiligt und hat die japanische Filmkultur durch ihre geschmackssichere Auswahl europäischer Filme maßgeblich geprägt. Doch erst als sich der Filmkaufmann gegen Ende der 1970er Jahre allmählich aus dem Geschäft zurückziehen begann, ist sie aus dem Schatten des Mannes herausgetreten. Sowohl mit der Aufbauarbeit der filmkulturell einflussreichen *Kawakita Foundation*, als auch ab 1960 als Mitglied des Exekutivkomitees der *Fédération Internationale des Archives du Film* wird sie die in den späten 1920er Jahren begonnene Beförderung filmischer Bilderwanderung fortsetzen. Um dies deutlich zu machen, versucht die Gender-differenzierende Kategorie der Persona, die dem Towa-Gründer ebenbürtige Akteurin der Firmengeschichte aus der ihr verordneten Unsichtbarkeit ans Licht zu bringen. Immer wenn von den geschäftlichen Verwicklungen des Mannes Kawakita die Rede sein wird, ist ihr Anteil daran in der Persona aufgehoben und expliziert, auch wenn dies auf Grund patriarchaler Machtverfestigung nicht in jedem Fall nachweisbar ist. Die Konstruktion der *Persona Kawakita* bietet dabei als Schreib-, Denk- und Übersetzungsvorgang von den empirischen Personen zur textuellen Persona Einblicke in die genderpolitischen Dimensionen des Panoramas an Laufbildern, die zwischen den Kontinenten hin- und herflogen.

Die Konstruktion einer Persona dient also nicht nur der Beförderung des Wissens um einen komplexen Zusammenhang zwischen Kulturgeschichte und Filmökonomie, Filmästhetik und dem persönlichen Engagement eines weltweit agierenden Filmkaufmanns. Sie stellt auch eine transparente Organisationsstruktur des vorliegenden Buchs als Text bereit. Ausgehend von einem von Kawakita Kashiko herausgegebenen schmalen Typo-