

Agnes Sappers Wirkung in Japan

Zur Rezeption eines deutschen Familienbilds in der frühen Shōwa-Zeit

Harald Salomon, Berlin

Im Juni des Jahres 1941 kündigte das traditionsreiche Produktionshaus Nikkatsu die Uraufführung des Spielfilms "Familie der Liebe" an. Das Werk, so warben die Produzenten, stelle die japanische Verfilmung eines "nationalsozialistischen Familienromans" dar, der auch den "Führer Hitler begeistert" habe (vgl. Abb. 1). Bereits ein flüchtiger Blick auf den Namen der Autorin offenbart jedoch, daß eine unmittelbare Beziehung der literarischen Vorlage zur genannten Ideologie fraglich ist. Es handelt sich um die 1929 verstorbene Schriftstellerin Agnes Sapper. Der japanische Titel *Ai no ikka* bezeichnet ihr Hauptwerk, das rund zwanzig Jahre zuvor im Wilhelminischen Reich (1906) verfaßte Buch *Die Familie Pfäffling*. Zunächst mit dem Nebentitel *Eine deutsche Wintergeschichte* versehen, später als *Lustige Geschichte aus der Frühlingsstraße* bekannt, wird die Erzählung der fränkischen Autorin zu den populärsten deutschsprachigen Kinder- und Jugendbüchern des zwanzigsten Jahrhunderts gerechnet.

Die Rezeptionsgeschichte der Pfäfflings-Bücher im mitteleuropäischen Raum – eine erfolgreiche Fortsetzung erschien 1910 – verdiente eine eigene Untersuchung. Beide Bände wurden im Kaiserreich, in der Weimarer Republik, während des Nationalsozialismus, aber auch in den ersten Jahrzehnten der Nachkriegszeit vielfach wiederaufgelegt. Insgesamt erschienen die Schriften Sappers in einer Gesamtauflage von über zwei Millionen Exemplaren.¹

Die Auseinandersetzung mit dem deutschen Hintergrund des Films *Ai no ikka* wurde von Iwamoto Kenji 岩本憲児, Waseda-Universität, angeregt. Erläuterungen zur Produktionsgeschichte erhielt ich von Satō Chihiro 佐藤千広.

1 Diese Zahl nennt eine Veröffentlichung zum 75. Geburtstag des Gundert Verlags, welcher



Abb. 1: Zeitgenössische Werbung. Text oben: “Ein in die Welt schießendes schweres Geschoß des japanischen Films”; rechts: “Die japanische Verfilmung eines nationalsozialistischen Familienromans, der den Führer Hitler begeisterte”; links: “Das wahre Wesen liebevoller Familienerziehung durch sieben namhafte Kinderdarsteller vollkommen [zum Ausdruck gebracht]”; unten: [Stab und Darsteller]; “Ein neuartiger Film deutsch-japanischer Freundschaft”.

den größten Teil der Sapperschen Werke veröffentlichte, bereits im Jahr 1953. *Fünfund-siebzig Jahre D. Gundert Verlag Stuttgart, 1878–1953*, [Stuttgart: D. Gundert Verlag] 1953: 8. Allein *Die Familie Pfäffling* erschien in einer Gesamtauflage von rund 900.000 Exemplaren. Siehe “Wiederentdeckung eines Kinderbuch-Klassikers”, *Sonntagsblatt – Evangelische Wochenzeitung für Bayern*, 11. August 2002.

Obwohl die Geschichten der “Erziehungsschriftstellerin”² somit über ein halbes Jahrhundert Bestseller waren, versanken sie seit den 1970er Jahren zunehmend in Vergessenheit. Im Gegensatz zur Schweizerin Johanna Spyri, mit der sie oft in einem Atemzug genannt worden war, erfuhr Agnes Sapper kaum noch Aufmerksamkeit.³ Erst seit der Wende zum einundzwanzigsten Jahrhundert zeichnet sich ein neues Interesse an ihrem Werk ab, was unter anderem die Erscheinung einer überarbeiteten Neuauflage der *Familie Pfäffling* belegt.⁴

Die folgenden Ausführungen wenden sich der bisher unbeachteten Rezeption der Erzählung im Japan der frühen Shōwa-Zeit zu.⁵ Im Vordergrund steht die

-
- 2 Zur Einschätzung siehe Maria FRISÉ: “Walburg, die treue Magd”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5. November 2002.
 - 3 In diesem Sinn äußerte sich die Historikerin Gudrun Wedel im Jahr 1986. Vgl. “... nothing more than a German woman.’ Remarks on the Biographical and Autobiographical Tradition of the Women of One Family”, Ruth-Ellen B. JOERES & Mary Jo MAYNESIN (Hg.): *German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. A Social and Literary History*, Bloomington: Indiana University Press 1986: 308.
 - 4 Die “Wiederentdeckung des Kinderbuch-Klassikers” – so das *Sonntagsblatt* – hat auch einen lokalhistorischen Hintergrund. Denn die Neuauflage bereitete ein Verlag aus Würzburg vor. In dieser Stadt hatte die Schriftstellerin die letzten fünfundzwanzig Jahre ihres Lebens verbracht. Die bearbeitete und leicht gekürzte Fassung kombinierte die älteren Nebentitel und wurde als “Wintergeschichte aus der Frühlingsstraße” veröffentlicht. Siehe Agnes SAPPER: *Die Familie Pfäffling*, Würzburg: Arena Verlag 2002. Zur Neuerscheinung vgl. “Wiederentdeckung eines Kinderbuch-Klassikers”.
 - 5 Die große Zahl japanischsprachiger Fassungen der Erzählung steht im Gegensatz zur marginalen Beachtung in der Sekundärliteratur. Unter dem Titel “Familie der Liebe” verzeichnet allein der Katalog der Staatlichen Parlaments-Bibliothek mehr als dreißig Ausgaben. Es handelt sich um selbstständig bzw. als Teil von Sammelbänden erschienene Übersetzungen, Nacherzählungen und Bilderbücher, für deren Texte unterschiedliche Autoren verantwortlich zeichneten. Vgl. MIYAHARA Kōichirō 宮原晃一郎 (Sekai katei bungaku zenshū 15, Heibon Sha 1930; Chūgakusei zenshū 11, Chikuma Shobō 1950), UEDA Toshiro 植田敏郎 (Sekai meisaku zenshū 35, Kōdan Sha 1952; Shōnen shōjo sekai meisaku zenshū 16, Kōdan Sha 1961; Shōnen shōjo sekai meisaku bungaku zenshū 49, Shōgaku Kan 1964; Sekai meisaku zenshū 8, Kōdan Sha 1966; Haha to ko no meisaku zenshū 5, Shūei Sha 1967; Sekai no meisaku tosho kan 19, Kōdan Sha 1968; Shōgaku Kan meisaku bunko 20, Shōgaku Kan 1968; Furawā bukkusu, Shōgaku Kan 1983), MURAOKA Hanako 村岡花子 (Sekai dōwa bunko 83, Nihon Shobō 1953; Sekai dōwa bunko 23, Nihon Shobō 1957), HORI Hisako 堀寿子 (Sekai meisaku monogatari 36, Reimei Sha 1953; Sekai meisaku zenshū, Reimei Sha 1957), ÔHARA Tomie 大原富枝 (Sekai meisaku bunko 97, Kaisei Sha 1954; Shōnen shōjo sekai no meisaku 30, Kaisei Sha 1964; Shōnen shōjo sekai no meisaku 38, Kaisei Sha 1984), TAKEDA Masami 武田正美 (Gakkyū bunko ni san nen sei, Nihon Shobō 1955), SAGARA Morio 相良守峯 (Wakakusa bunko, Mikasa Shobō 1955), KAWAMURA Shōhei 川村梢平 (Gakunen betsu sekai jidō bungaku zenshū ni san nen sei, Nihon Shobō 1961; Gakkyū bunko no ni san nen bunko, Nihon Shobō 1970; Shōgaku bunko, Nihon Shobō 1978), SHIOYA Tarō 塩谷太郎 (Sekai

Frage, welchen Wandel die charakteristische Darstellung der Familie erfuhr, auf der die Popularität unter deutschsprachigen Lesern beruhte.

Der Begriff “Familie” bezeichnet, wie Pierre Bourdieu verdeutlicht hat, eine Kategorie, die der kulturellen Formung gesellschaftlicher Realität dient. Je nach historischen und sozialen Kontexten verbindet sie sich mit spezifischen Diskursen. Zu den Merkmalen dieser Diskurse zählt die anthropomorphe Deutung der behandelten Sozialbeziehung. Der Gruppe werden die Eigenschaften eines Individuums zugeschrieben, alle Zugehörigen scheinen sich durch eine besondere Persönlichkeit – einen “Familiengeist” in den Worten Sappers – zu kennzeichnen.⁶

Die Beschaffenheit dieses kulturellen Bildes im Werk der Autorin bildet den Ausgangspunkt der Untersuchung. Zunächst wird die Frage behandelt, welche Lebenserfahrungen in die Darstellung eingegangen sind. In der Folge gilt der Wahrnehmung ihres Entwurfs in den ersten Jahrzehnten nach der Veröffentlichung und den vermeintlichen Beziehungen zu nationalsozialistischen Konzepten besondere Aufmerksamkeit.

Vor allen Dingen soll jedoch die Logik der Adaption des Stoffs im zeitgenössischen Japan untersucht werden. Dabei kennzeichnet den Begriff “Adaption” ein weites Verständnis, das sowohl die Bearbeitung auf textueller Ebene als auch die thematische Rahmung einschließt.

Allgemein gliedert sich dieser Vorgang in die Entwicklung ein, die Familien-Diskurse in Japan seit der Meiji-Zeit durchliefen. Von besonderem Interesse ist die Bildung eines Konzepts der häuslichen Lebensgemeinschaft für die entstehenden Mittelschichten im urbanen Raum.⁷ Wie die Popularisierung

shôjo meisaku zenshû 9, Iwasaki Shoten 1963 u. 1973), YAMAGUCHI Shirô 山口四郎 (Shônen shôjo shin sekai bungaku zenshû 15: Doitsu koten hen 2, Kôdan Sha 1963; Kokudo Sha ban sekai no meisaku 15, Kokudo Sha 1978), KUME Genichi 久米元一 (Kôdan Sha no ehon gorudo ban 6.15, Kôdan Sha 1963); ISHIMARU Shizuo 石丸静雄 (Shônen shôjo sekai no bungaku 21, Kawade Shobô 1968), MIYAWAKI Toshio 宮脇紀雄 (Shônen shôjo sekai no bungaku. Karâ meisaku 18: Doitsu 2, Shôgaku Kan 1969), NONAGASE Masao 野長瀬正夫 (Shônen shôjo sekai no meisaku 26, Shûei Sha 1969), OGAWA Chô 小川超 (Mâgaretto bunko. Sekai no meisaku 12, Shûei Sha 1975), SEKI Kusuo 関楠生 (Kodomo no tame no sekai meisaku bungaku 21, Shûei Sha 1979). Zu ergänzen sind unter anderen Ausgaben der Jahre 1939 (MIYAHARA Kôichirô, Chûô Kôron Sha) und 1990 (YAMAGUCHI Shirô, Kokudo Sha). In Form eines Manga erschien die Erzählung 1996 (NITTA Kyôko 新田京子, San Mâku bunko komikku ban sekai no meisaku, San Mâku).

6 Pierre BOURDIEU: “Familiensinn”, *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998: 126–36.

7 Gleichfalls bedeutend für das Folgende ist die Verknüpfung von Familien- und Staatsbildern in der Selbstdarstellung des Gemeinwesens als “Familienstaat” (*kazoku kokka*). Zu beiden

des Begriffs *katei* als Übertragung des englischen *home* verdeutlicht, nahm die Rezeption europäischer und amerikanischer Autoren in diesem Zusammenhang einen wichtigen Stellenwert ein.⁸

Konkret seien hier folgende Aspekte in den Mittelpunkt gerückt: Welche Impulse führten zur ersten Übersetzung der *Familie Pfäffling* ins Japanische gegen Ende der 1920er Jahre? In welchen thematischen Zusammenhang stellten Verlag und Übersetzer die Veröffentlichung in den Jahren 1930 und 1939?⁹ Welchen Hintergrund hatte die 1940 getroffene Entscheidung der Nikkatsu-Studios, den Stoff zu verfilmen? Welche Verfahren charakterisierten die Bearbeitung für das japanische Filmpublikum? Wie ist die Vermarktung des Produkts zu erklären? Auf welche Weise beurteilte die Kritik das Projekt?¹⁰

Fragen siehe Margret NEUSS-KANEKO: *Familie und Gesellschaft in Japan. Von der Feudalzeit bis in die Gegenwart*, München: Beck 1990; NISHIKAWA Yûko: "The Modern Japanese Family System. Unique or Universal?", Donald DENOON u.a. (Hg.): *Multicultural Japan. Palaeolithic to Postmodern*, Cambridge: Cambridge University Press 1996: 224–32; Jordan SAND: "At Home in the Meiji Period", Stephen VLASTOS (Hg.): *Mirror of Modernity. Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley, Cal. u.a.: University of California Press 1998: 191–207; UENO Chizuko: "Modern Patriarchy and the Formation of the Japanese Nation State", DENOON u.a. 1996: 213–23. Vgl. auch etwa MUTA Kazue 牟田和恵: *Senryaku to shite no kazoku. Kindai Nihon no kokumin kokka keisei to josei* 戦略としての家族. 近代日本の国民国家形成と女性 ("Familie als Strategie. Die Bildung des modernen japanischen Nationalstaats und die Frauen"), Shinyô Sha 1996; UENO Chizuko 上野千鶴子: *Kindai kazoku no seiritsu to shûen* 近代家族の成立と終焉 ("Entstehung und Ende der modernen Familie"), Iwanami Shoten 1994.

8 Als Quelle attraktiver Familienbilder diente nicht zuletzt die Übersetzung erfolgreicher Werke der amerikanischen sowie europäischen Kinder- und Jugendliteratur. Als exemplarische Leistungen gelten beispielsweise die Übertragung von Frances H. Burnetts *Little Lord Fauntleroy* (erstmalig 1891 von WAKAMATSU Shizuko 若松賤子) und von Johanna Spyris *Heidi* (erstmalig 1920 von NOGAMI Yaeko 野上弥生子 aus dem Englischen). Siehe hierzu UENO Yôko: "Die Rezeption deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur in Japan. Teil II", *Kinderliteratur in Japan und Deutschland – Versuch eines west-östlichen Diwans*, Berlin: Japanisch-Deutsches Zentrum 1993: 22ff. Zur allgemeinen Entwicklung der Gattung vgl. Jürgen BARTHELMES: *Die bürgerliche Kinder- und Jugendliteratur im Japan des 19. Jahrhunderts (1868–1895)*, Ludwig-Maximilians-Universität zu München, Philosophische Fakultät, Dissertation, 1977; Britta WOLDERING: *Akai tori in den Jahren 1918/1919. Die Entstehung einer modernen japanischen Kinderzeitschrift*, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1998 (Europäische Hochschulschriften XXVII, Asiatische und Afrikanische Studien 67).

9 Der von Genette geprägte Begriff "Paratext" liegt hier nahe. Das heißt im Vordergrund der Betrachtung stehen Titel, Untertitel, Vorwort und andere Elemente eines Texts, die seinen Sinn zu erläutern und die Lektüre zu prägen suchen. Siehe Gérard GENETTE: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.

10 Neben dem historischen Material verdankt die Fassung der Fragestellung folgendem Beitrag

Eine Herausforderung bei der Durchführung des Vorhabens stellte die fragmentarische Überlieferung des Spielfilms dar. So ist die Tatsache, daß *Familie der Liebe* wie die literarische Vorlage lange Zeit kaum beachtet wurde,¹¹ nicht allein darauf zurückzuführen, daß der Regisseur Sunohara Masahisa 春原政久 kaum zum Kreis der Meister vom Rang eines Kurosawa, Mizoguchi oder Ozu zu rechnen sein dürfte. Vielmehr muß auch auf den Umstand hingewiesen werden, daß lediglich eine rund zwanzigminütige Montage von Fragmenten erhalten ist, die zudem ohne Tonspur vorliegen.¹²

Offensichtlich erschwerte die Überlieferungssituation eingehende Untersuchungen zum textuellen Resultat der Adaption. Das Drehbuch von Tateoka Kennosuke 館岡謙之助 verdeutlicht jedoch, welche Interessen verfolgt wurden.¹³ Über verschiedene Aspekte, welche die Verfilmung erbrachte, infor-

Anregungen, ohne damit dem Ansatz der *Histoire croisée* folgen zu wollen: Michael WERNER & Bénédicte ZIMMERMANN: "Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen", *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002): 607–36.

- 11 Die Produktion wird in den Klassikern der japanischen Filmgeschichtsschreibung nur teilweise erwähnt. Siehe etwa CHIBA Nobuo 千葉伸夫 u.a. (Hg.): *Nihon eiga shi* 日本映画史 ("Geschichte des japanischen Films"), Kinema Junpō Sha 1976 (Sekai no eiga sakka 31): 211 u. 226; TANAKA Junichirō 田中純一郎: *Nihon eiga hattatsu shi* 日本映画発達史 ("Geschichte der Entwicklung des japanischen Films"), Chūō Kōron Sha 1980, Bd. 3: 37; IMAMURA Shōhei 今村昌平 u.a.: *Kōza Nihon eiga* 講座日本映画 ("Kolleg japanischer Film"), Iwanami Shoten 1986, Bd. 3: 273. Unerwähnt bleibt *Ai no ikka* in: SATŌ Tadao 佐藤忠男: *Nihon eiga shi* 日本映画史 ("Geschichte des japanischen Films"), Iwanami Shoten 1995. Auch die bisher umfangreichste Auseinandersetzung mit dem Zeitraum, in den die Uraufführung des Werks fiel, geht nicht auf den Film ein. Vgl. Peter B. HIGH: *Teikoku no ginnaku. Jūgo nen sensō to Nihon eiga* 十五年戦争と日本映画 ("Die Leinwand des Kaiserreichs. Der fünfzehnjährige Krieg und der japanische Film"), Nagoya Daigaku Shuppan Kai 1995.
- 12 Den Angaben der Zensurstelle im Innenministerium zufolge betrug die Länge der zur öffentlichen Vorführung bestimmten Fassung 2.928 Meter, was einer ungefähren Spielzeit von nahezu zwei Stunden (110 Minuten) entspricht. Die Überlieferung des Fragments ist den Bemühungen der 1952 von Matsuda Shunsui 松田春翠 zur Bewahrung des japanischen Stummfilm-Erbes gegründeten Firma *Matsuda Eiga Sha* (Matsuda Film Productions) zu danken. Es dürfte sich um die Reste einer gekürzten 16mm-Version handeln, die in den frühen vierziger Jahren von der Firma *Sakura Gurafu* für den Heimgebrauch vertrieben wurde. Werbung für diese Version wurde in zeitgenössischen Filmzeitschriften veröffentlicht. Siehe etwa *Eiga hyōron*, Oktober 1942: 57. Zur Längenangabe siehe NAIMU SHŌ KEIHO KYOKU 内務省警保局 ("Polizei- und Sicherheitsamt im Innenministerium"): *Eiga ken'etsu jihō* 映画検閲時報 ("Filmspektions-Nachrichten"), Bd. 36 (1941), [Nachdruck:] Fuji Shuppan 1986: 294.
- 13 TATEOKA Kennosuke: "Ai no ikka" 愛の一家 ("Familie der Liebe"), *Eiga hyōron*, Juni 1941: 126–45.

mieren zudem Rezeptionstexte aus der Zeit der Uraufführung, die in beachtlicher Zahl vorliegen. Diese Texte sind von besonderem Interesse, da sie Wahrnehmungen zu den transportierten Familienbildern formulieren.

Biographisches



Abb. 2: Karl Brater



Abb. 3: Agnes Sapper im Jahr 1914

Agnes Sapper wurde im Jahr 1852 als zweites Kind des Juristen und Politikers Karl Brater und der Erlanger Professorientochter Pauline Pfaff in München geboren.¹⁴ Die Lebensumstände der jungen Familie waren von finanziellen Sorgen und häufigen Umzügen geprägt, die sich aus dem beruflichen Werdegang des Vaters ergaben. Mit der Übernahme des Bürgermeisteramts in Nördlingen hatte Braters Karriere vielversprechend begonnen. Die gewünschte

14 Die Angaben beruhen auf: Agnes SAPPER: *Ein Gruß an die Freunde meiner Bücher*, Stuttgart: D. Gundert Verlag 1922; Agnes HERDING-SAPPER: *Agnes Sapper. Ihr Weg und Wirken*, Stuttgart: D. Gundert Verlag 1936 (1931): 7–48; Inge MEIDINGER-GEISE: “Agnes Sapper zum ‘Jahr des Kinds’ 1979”, *Erlanger Bausteine* 27 (1980): 139–51 sowie WEDEL 1986.

Aufnahme in den Staatsdienst im Königtum Bayern blieb ihm jedoch versagt, da er sich für die liberale Bewegung und die Reichseinigung unter preußischen Vorzeichen einsetzte. Brater wurde deshalb publizistisch tätig, unter anderem als Mitherausgeber des *Deutschen Staats-Wörterbuchs*¹⁵ und Gründer der *Süddeutschen Zeitung*.

Wie ihr Ehemann entstammte Pauline dem süddeutschen protestantischen Bildungsbürgertum. Ihrem Improvisationstalent und Frohsinn wird es zugeschrieben, daß die beiden Kinder trotz einfacher materieller Verhältnisse ausgesprochen glücklich aufwachsen. Eine bleibende Herausforderung stellt die Unstetigkeit dar, welche das Familienleben auch charakterisiert, nachdem der Vater als Abgeordneter für den bayerischen Landtag gesellschaftliche Anerkennung erfährt. Um den Töchtern eine selbständige Existenz zu ermöglichen, werden sie in Fremdsprachen unterrichtet. Als der Vater 1869 verstirbt, siedelt die Familie nach Erlangen über, wo Agnes beginnt, als Hauslehrerin Französisch zu unterrichten.

Im Jahr 1875 heiratet sie den württembergischen Bürgermeister und späteren Gerichtsnotar Eduard Sapper. Das Paar lebt zunächst in Blaubeuren, wo drei Söhne geboren werden. Nach dem frühen Tod zweier Kinder zieht die Familie 1882 nach Neckarteilfingen. Auf Anregung ihres Manns nimmt Agnes erfolgreich an einem Wettbewerb teil, der um Einsendung von Jugenderzählungen wirbt. Die Geschichte "In Wasserfluten" erscheint 1882 bei David Gundert in Stuttgart, der ihr langjähriger Verleger werden sollte. Die Erziehung der Kinder – in Neckarteilfingen werden zwei Töchter geboren – aber auch gesundheitliche Probleme stehen einer regelmäßigen literarischen Produktion entgegen. Erst als die jüngere Tochter 1888 längere Zeit bei der Großmutter in Würzburg weilt, beginnt Agnes erneut zu schreiben. Zuerst werden die ursprünglich an das Kind in der Ferne gerichteten Erzählungen veröffentlicht. In der Folge erscheinen bei Gundert Werke wie *Das erste Schuljahr* (1894) und *Gretchen Reinwalds letztes Schuljahr* (1901), die zahlreiche Wiederauflagen erfahren.

Als Eduard Sapper 1898 stirbt, beschließt Agnes, mit den Kindern nach Würzburg zur Mutter zu übersiedeln. Die literarische Produktion wird nun stetiger. Im Jahr 1904 erscheint *Für kleine Mädchen*, wenig später *Das kleine Dummerle* – eine Erzählung, die inhaltlich bereits auf ihr Hauptwerk verweist.

15 Johann Kaspar BLUNTSCHLI & Karl BRATER (Hg.): *Deutsches Staats-Wörterbuch*, Stuttgart & Leipzig: Expedition des Staats-Wörterbuchs 1857–70.

Agnes Sapper hatte in einem Zeitalter zu schreiben begonnen, als die Produktion von Kinder- und Jugendliteratur zunahm. Der größere Teil wurde mit der Zielsetzung geschrieben, das nationale Gefühl der heranwachsenden Generation zu kultivieren. Wie Walter Benjamin 1929 bemerkte, waren wenige Texte entstanden, die im ästhetischen Sinne überzeugen konnten.¹⁶ Auch Sappers Erzählungen konzentrierten sich zunächst auf den erzieherischen Gesichtspunkt, und mit pädagogischen Fragen sollte sie sich bis weit in das "Jahrhundert des Kindes" hinein befassen.¹⁷ Erst unter dem Einfluß der Jugendschriftenbewegung nimmt der erzählerische Aspekt größeres Gewicht ein.¹⁸ So gewinnen ihre Werke seit dem *Kleinen Dummerle* eine neue Dimension. Mit dem Alltagsleben der Familie entdeckt sie ihr eigentliches Thema und eine "bis zu einem gewissen Grad realistisch zu nennende Form der Darstellung".¹⁹ Die folgenden Texte orientieren sich an diesem Muster, wobei die Autorin starkes soziales Engagement offenbart. Da sie jedoch die Bewältigung gesellschaftlicher Probleme auf der persönlichen Ebene thematisierte und nur für die Ausbildung von Tugenden wie Gottvertrauen, Optimismus und Familienbewußtsein eintrat, wurden nach dem Zweiten Weltkrieg kritische Stimmen laut, die etwa von einer "Flucht in die Familie" sprachen.²⁰

16 Von diesem Urteil nahm Benjamin Johanna Spyri aus, die Autorin der "Geschichten für Kinder und solche die Kinder lieb haben". Walter BENJAMIN: "Kinderliteratur (Rundfunkvortrag gesendet am 15. August 1929)", STADT- UND UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK FRANKFURT AM MAIN (Hg.): *Die Kinderbuchsammlung Walter Benjamin. Ausstellung des Instituts für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität und der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 12. März bis 25. April 1987*, Frankfurt a.M. 1987: 22.

17 Im Jahr 1912 veröffentlichte die Schriftstellerin ein populärwissenschaftliches Werk zu Erziehungsfragen, in dem sie sich mit den Ansätzen der Reformpädagogik im allgemeinen und den Thesen Ellen Keys im besonderen auseinandersetzte. Siehe *Erziehen oder Werden lassen?* Stuttgart: D. Gundert Verlag 1912.

18 Im *Gruß an die Freunde meiner Bücher* geht sie auf die Anregungen ein, die sie durch Heinrich Wolgasts 1906 veröffentlichte Schrift *Das Elend unserer Jugendliteratur* erhalten hatte. Siehe SAPPER 1922: 31–3.

19 Malte DAHRENDORF: "Agnes Sapper", Klaus DODERER (Hg.): *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*, Bd. 3, Weinheim und Basel: Beltz Verlag 1979: 261.

20 Vgl. James KRÜSS: "Das Buch [*Die Familie Pfäffling*] ist, meine ich, nicht ein Weg in die Welt, sondern eine Flucht vor der Welt, eine Flucht in die Familie, die sich selbst genug ist." Siehe *Naivität und Kunstverständnis. Gedanken zur Kinderliteratur*, Weinheim & Basel: Beltz Verlag 1992 (1969): 196–7.

Die Familie Pfäßling

Die Niederschrift des ersten Bandes begann im Frühjahr 1905, als die Schriftstellerin vorübergehend von ihren Pflichten entlastet wurde. Rückblickend berichtet sie im *Gruß an die Freunde meiner Bücher*, daß ihr die Protagonisten seit der Erzählung über Frieder Pfäßling, das “kleine Dummerle”, klar vor Augen standen:

Die Eltern äußerlich zu den einfachen Leuten gehörig, aber nach Charakter und Bildung hochstehend; die Kinder, durch ihre große Zahl unwillkürlich anspruchslos erzogen und hilfsbereit; die tüchtige Magd nach altem Schlag. Sie alle waren mir lieb und vertraut und ich hatte die gute Zuversicht, sie lebenswahr schildern zu können.²¹

Als problematisch empfand die Autorin hingegen die Frage, “woran sich im Haus Pfäßling der Familiengeist erweisen” sollte. Die Suche nach einem narrativen Gerüst für die Schilderung des Lebens einer Gruppe und nicht wie häufig zuvor eines Individuums erwies sich als die eigentliche Herausforderung der Arbeit. Zur Beschaffenheit des “Familienerlebnisses”, welches den episodenhaft geschilderten Alltag der Pfäßlinge verschränken sollte, äußerte sie:

Endlich fand ich es. War doch die Stellung dieses Musiklehrers gar zu gering und unsicher für eine große Familie; konnte nicht mit einer Aussicht auf eine gute Anstellung begonnen und nach Hindernissen mit der endlichen Erfüllung geschlossen werden? Die Direktorsstelle in Marstadt kam mir in den Sinn, durch sie konnte sich die Erzählung schön abrunden und der Schluß sich ganz natürlich ergeben.²²

Den zeitlichen Rahmen der Erzählung hielt die Autorin im Untertitel “Eine deutsche Wintergeschichte” fest. Ihrer Ansicht nach eignete sich die dunkle Jahreszeit am besten, um das “traute, deutsche Familienleben” zu schildern:

Allerlei mußte sich ereignen durch den Schulbeginn, durch die dunkeln und kalten Tage, in die das Weihnachtsfest hereinleuchtet: Mühe und Sorgen für Eltern, die in beschränkten Verhältnissen für sieben Kinder verantwortlich sind, aber eben durch diese sieben fröhliche Leben, mancher Strahl sonniger Heiterkeit.²³

21 SAPPER 1922: 41–2.

22 Ebd.: 42–3.

23 Ebd.: 43.

Im August 1906 schließt Sapper die Arbeiten ab. Zum Weihnachtsgeschäft desselben Jahres liefert der Gundert Verlag die ersten Exemplare an den Buchhandel. Mit einer gewissen Verzögerung stellt sich der Erfolg ein. Von 1910 an – der zweite Teil der Erzählung und die Biographie der Mutter, Pauline Brater, sind mittlerweile erschienen – zieht der Absatz an. Während des Ersten Weltkriegs häufen sich die Neuauflagen, da, so die Verfasserin, “der Einkauf der meisten Waren durch Bezugsscheine beschränkt war und Bücher dadurch zum meist begehrten Geschenkartikel wurden.”²⁴

Der Umsatz steigt, und eine wachsende Zahl “freundlicher Stimmen des Dankes” – auch von seiten schweizerischer und niederländischer Leser – erreichen die Würzburgerin. Zu ihrer besonderen Freude sammeln sich Berichte, die besagen, daß die Bände “von einem Schützengraben zum anderen wandern”. Denn in vielen Kisten, die das Rote Kreuz an die “Feldgrauen” sendet, ist *Die Familie Pfäffling* enthalten.²⁵

Zahlreiche Zuschriften äußerten sich zur authentischen Qualität des “Familiengeists”, dessen Darstellung die Intention der Autorin gebildet hatte. Eine Mutter bestätigte im Winter 1918, daß es tatsächlich die familiäre Harmonie sei, die über die Nöte des Alltags hinweghelfe:

Licht und Kohlen sind knapp und wir sitzen oft lang beieinander im Dunklen, aber wenn die Kinder von der Fünfzehnjährigen bis herunter zum Dreijährigen alle acht sich um mich scharen und mit mir Weihnachtslieder singen, sind wir so glücklich, daß wir nichts von allen Entbehrungen spüren.²⁶

Andere Leser betrachten die wirkliche Existenz des Musikerhauses als etwas Selbstverständliches. Eine Pianistin erkundigt sich, ob die Kompositionen Frieders, von denen der zweite Band berichtet, veröffentlicht seien. Häufig wird gefragt, welcher der Söhne im Feld stünde und ob einer gefallen sei.²⁷

Anläßlich ihres siebzigsten Geburtstags im Jahr 1922 mischen sich differenziertere Meinungen in das Lob der Bücher. Ein Universitätsprofessor aus Würzburg “gesteht gern und freudig” zur Bedeutung der Schriften:

24 Ebd.: 90.

25 Ebd.: 89. In die Freude mischen sich allerdings Bedenken, wie die Bücher “wohl aussehen mögen”. Die Tochter Agnes Herding-Sapper zitiert aus einer Karte eines in Rußland stationierten Leutnants: “Auf der Reise durch unseren Schützengraben ist ‘Familie Pfäffling’ auch bei mir eingetroffen. Sie hat uns allen recht viel Freude und Sonnenschein gebracht.” HERDING-SAPPER 1931: 162.

26 Ebd.

27 SAPPER 1922: 75.

Mag sie manchen zu klein-bürgerlich, ja zu philiströs anmuten; diese Kinderstube, wie sie Agnes Sapper zeichnet, ist doch der Quell geworden, aus dem die vielen deutschen Männer und Frauen hervorgegangen sind, die unser Vaterland mit zum Kulturträger für die Welt gemacht haben. Man denke an das deutsche Pfarrhaus in seiner kulturhistorischen Bedeutung. In der unübertrefflichen Schilderung der Kinderstube des deutschen bürgerlichen Hauses liegt ein außerordentliches Verdienst der Agnes Sapper, ja es steckt ein Stück deutsche Kulturgeschichte darin.²⁸

Ein Oberstudiendirektor aus Regensburg erläutert seinen Eindruck von den “trefflichen Menschen”, die Sapper dem Leser nahebringe:

Sie sind gemütlich und einfach, aufrichtig und freundlich, durchaus keine Tugendbolde, sondern Leute, bei denen es genau so zugeht wie bei uns, die dieselben Mängel haben wie wir und dieselben Lebensgewohnheiten, die kämpfen müssen mit den bitteren Notwendigkeiten des Alltags und sich doch nicht unterkriegen lassen, sondern immer heiter und guter Dinge sind. Jeder Leser, ob jung oder alt, fühlt sich da heimisch, denn diese Gestalten sind aus Fleisch und Blut geschaffen und sind uns so vertraut wie unsere Wohnstube.²⁹

Die lobenden Stimmen überzeugten schließlich auch die Autorin von der “inneren Wahrheit” ihrer Erzählung. Die Familie Pfäffling, bemerkte Sapper, lebe da und dort wirklich in Deutschland. Dabei beurteilte sie ihre persönliche Leistung im *Gruß an die Freunde meiner Bücher* bescheiden:

Und was habe ich geleistet? Nichts weiter, als daß ich meine Leser hineingeführt habe in das traute, deutsche Familienleben und ihnen den im besonderen Sinne deutschen Frieder gezeigt habe, den guten, träumerischen, in sich gekehrten Knaben, der noch immer das Lieblingskind der deutschen Familie bleibt, trotzdem die praktischen, aufgeweckten, selbstständigen Jungen so viel besser in unsere harte Zeit passen. Ich habe die Empfindung, daß ich den Dank einnehme, der eigentlich nicht mir, sondern eben diesem schlichten Familienleben gebührt, das Gott uns erhalten möge.³⁰

28 Hans RIETSCHEL: “Was hat Agnes Sapper dem Arzt zu sagen?”, *Agnes Sapper zum 70. Geburtstag*, Stuttgart: D. Gundert Verlag 1922: 66.

29 Armin SEIDL: “Agnes Sapper als Schriftstellerin”, *Agnes Sapper zum 70. Geburtstag*: 13.

30 SAPPER 1922: 53–4; zur “inneren Wahrheit” der Erzählung siehe ebd.: 52.

Nationalsozialistische Kulturpolitik und die Pfäfflingsbücher

Die Popularität der seit 1934 in einer Neuauflage mit Federzeichnungen von Martha Welsch vorliegenden Bücher unter jugendlichen Lesern, aber auch ihre Wertschätzung im pädagogischen Milieu hielt während der nationalsozialistischen Jahre an.³¹ Die thematische Einordnung der Erzählung wandelte sich jedoch, wobei die Darstellung des Familienlebens umgewertet wurde.

Kinder- und Jugendliteratur stellte bekanntlich einen zentralen Bereich der zeitgenössischen Kulturpolitik dar. Bereits zu den Schriftstellern, die mittels der Bücherverbrennungen im Mai 1933 "symbolisch für immer ausgetilgt werden sollten", zählten Autoren, die wichtige Beiträge zu dieser Gattung vorgelegt hatten.³²

Den Bücherverbrennungen folgten Säuberungsaktionen, die lokale Behörden in öffentlichen Bibliotheken und Schulbibliotheken durchführten. Allein in Berlin wurden 70.000 Tonnen Bücher aus den Regalen entfernt. Einer anderen Schätzung zufolge wurde ein Drittel der deutschen Bibliotheksbestände unwiederbringlich zerstört.³³

Verschiedene Institutionen suchten neue, unter nationalsozialistischen Gesichtspunkten zusammengestellte Lektüreangebote für Kinder und Jugendliche zu schaffen. Wie ein Ministerialerlaß über den "Aufbau des Schülerbüchereiwesens an Volksschulen" des Jahres 1937 verdeutlicht, hatten die Anstrengungen jedoch auch vier Jahre nach der "Machtergreifung" noch nicht zu einem zufriedenstellenden Ergebnis geführt. Deshalb gab der Reichsminister

31 Siehe Agnes SAPPER: *Die Familie Pfäffling. Eine deutsche Wintergeschichte*. Neuauflage mit Federzeichnungen von Martha Welsch, 279. bis 288. Tausend, Stuttgart: D. Gundert Verlag 1934. Die vorangegangene Ausgabe war mit Scherenschnitten von Helene Reinhardt illustriert. Einen ungefähren Eindruck vom Absatz der Bücher vermittelt die Tatsache, daß 1941 das 447. bis 458. Tausend der Neuauflage erschien. Pro Jahr wurden demnach im Zeitraum von 1934 bis 1941 durchschnittlich mehr als 20.000 Bände abgesetzt.

32 Erich KÄSTNER: *Bei Durchsicht meiner Bücher*, Zürich: Atrium Verlag 1985 (1946): 9. Kästner wohnte bei, als seine Bücher den Flammen übergeben wurden. Vgl. Joseph WULF (Hg.): *Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag 1963: 45. Sicherlich hatten nicht seine Werke für Kinder zu Kästners Aufnahme unter die vierundzwanzig öffentlich geächteten Schriftsteller geführt. Als unmittelbarer Grund dürften vielmehr Gedichte zu nennen sein, in denen er gegen den Aufstieg der nationalsozialistischen Bewegung Stellung genommen hatte. Siehe REICHsverwaltung des NATIONALSOZIALISTISCHEN LEHRERBUNDES (Hg.): *Die Schülerbücherei*, Leipzig: Verlag der Dürr'schen Buchhandlung 1939: 27.

33 Christa KAMENETSKY: *Children's Literature in Hitler's Germany. The Cultural Policy of National Socialism*, Athens, Ohio & London: Ohio University Press 1984: 34.

für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung eine „Grundliste“ von Büchern in Auftrag, welche „die Erziehungswerte des neuen Reiches in den Mittelpunkt“ rückten. Während die noch vorhandenen Bestände gründlich auf „zerlesene und inhaltlich veraltete Bücher“ durchzusehen waren, wurden die aufgelisteten Werke zur Neuanschaffung empfohlen.³⁴

Die Grundliste folgte nicht mehr der herkömmlichen Anordnung nach literarischen Gattungen, sondern teilte die 120 Werke unter ideologischen bzw. thematischen Aspekten ein. Dazu dienten dreizehn Kategorien die von „Volks- gut, Sagen, Märchen, Schwänke“ über „Deutsche Größe in Opfern und Führern“ und „Jugend marschiert ins neue Deutschland“ bis zu „Basteln und Werken“ reichte. Die beiden Pfäfflings-Bücher waren unter dem Titel „Fröhliche Jugend“ zusammen mit acht weiteren Texten von Autoren wie Peter Rosegger, Marie Hamsun und Wilhelm Busch zu finden. In einer zwei Jahre später folgenden Ergänzung wurde die Kategorie um drei Werke, unter anderem von Johanna Spyri, erweitert.

Die Aufnahme der Pfäfflings-Bücher in den Kanon der älteren, aber auch unter nationalsozialistischen Gesichtspunkten bewahrens- und verbreitenswerten Jugendbücher wird nicht nur durch die erweiterte Neuauflage der Grundliste, sondern auch durch Empfehlungen anderer Institutionen bestätigt. Unter dem Titel *Das Buch – ein Schwert des Geistes* gab beispielsweise das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda eine Liste für den „deutschen Leihbuchhandel“ heraus, welche die Sapperschen Werke in der Sparte „Buch der Jugend“ empfahl. Auch das vom Nationalsozialistischen Lehrerbund vorbereitete *Jugendschriften-Verzeichnis* empfiehlt die „Kinder- und Familiengeschichte“ für jugendliche Leser ab dem zwölften Lebensjahr.³⁵

Von einer Wertschätzung, welche die Bücher auch in den pädagogischen Kreisen der nationalsozialistischen Jahre erfuhren, kann somit gesprochen werden. Dagegen ist eine persönliche „Begeisterung“ Adolf Hitlers, von der die eingangs zitierte Werbung des Filmstudios Nikkatsu berichtet, nicht an

34 Erläuterungen des Ministers Bernhard Rust und ein Abdruck der „Grundliste für Schülerbüchereien der Volksschulen“ finden sich in Peter ALEY: *Jugendliteratur im Dritten Reich. Dokumente und Kommentare*, Hamburg: Verlag für Buchmarktforschung 1967: 38–53.

35 REICHSMINISTERIUM FÜR VOLKSAUFKLÄRUNG UND PROPAGANDA, ABTEILUNG SCHRIFTTUM (Hg.): *Das Buch – Schwert des Geistes. Erste Grundliste für den Deutschen Leihbuchhandel*, Leipzig: Verlag des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler 1940: 89; REICHsverwaltung DES NATIONALSOZIALISTISCHEN LEHRERBUNDES (Hg.): *Das deutsche Jugendbuch 1940 / 41. Jugendschriften-Verzeichnis der deutschen Erzieherchaft für Schule und Haus*, Bayreuth: Reichsverwaltung des Nationalsozialistischen Lehrerbundes 1941: 38.

vergleichbar prominenten Stellen überliefert worden, wenn sie denn existiert haben sollte. Als Agnes Sapper die Arbeiten an ihrem wichtigsten Werk beendete, zählte Hitler siebzehn Jahre, und es erscheint nicht unwahrscheinlich, daß er in den Folgejahren auch den Text der fränkischen Schriftstellerin konsumierte. Verschiedene Biographen berichten allerdings nicht von solchen Lektüreerfahrungen.³⁶



Abb. 4: Ausgabe des Jahres 1941

Insgesamt scheint die Förderung der *Familie Pfäffling* nur teilweise auf inhaltliche Merkmale zurückzugehen. Gleichfalls bedeutend ist die Tatsache, daß die Kulturpolitik des Regimes die Klassiker des Genres möglichst nach

36 Unter den frühen Lektüreerfahrungen sticht die zeitgenössisch sicherlich nicht ungewöhnliche Begeisterung für die Werke Karl Mays hervor. Brigitte HAMANN: *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, München: Piper 1996: 21. August Kubizek, ein Jugendfreund, berichtet, daß die deutschen Heldensagen in der verbreiteten Fassung von Gustav Schwab nicht nur in Linz, sondern auch in den frühen Wiener Jahren Hitlers Lieblingslektüre dargestellt habe. Er berichtet weiter von einer Neigung für ausgewählte Klassiker aus der Feder Goethes, Schillers, Dantes, Herders, Lessings und Stifters. Interessanterweise lehnte er offenbar die Werke Roseggers, die im Rahmen der Grundliste in die Nähe der Sapperschen Werke gerückt wurden, als "zu populär" ab. August KUBIZEK: *Adolf Hitler. Mein Jugendfreund*, Graz & Stuttgart: Leopold Stocker Verlag 1966: 218.

ihrem Verständnis auszulegen suchte. Neben Sappers Erzählungen findet sich deshalb ein beachtliches Spektrum von Kinder- und Jugendliteratur in den erwähnten Listen und in Sammlungen zeittypischer Neuinterpretationen.³⁷

Darüber sollte nicht vergessen werden, daß die Mischung nationalen Gefühls und gesellschaftlicher Ordnungsvorstellungen, welche Sapper in Handlung und Dialoge einfließen ließ, dem Buch oberflächlich eine gewisse Aktualität sichern mochte, obwohl sie in der Konsequenz der nationalsozialistischen Weltanschauung widersprach. So läßt sie gegen Ende des ersten Bands *Frau Pfäfflings Bruder*, seines Zeichens Professor an einer norddeutschen Universität, äußern:

Mir, als dem Juristen, ist wirklich euer kleiner Staat anziehend, denn ich sehe ordentlich, wie aus solcher Familie heraus tüchtige Staatsbürger hervorgehen. Wie die Starken sich da um die Schwachen annehmen, wie sie ihr eigenes Ich dem allgemeinen Ganzen unterordnen, und welche Liebe und widerspruchslösen Gehorsam sie den Eltern als dem Staatsoberhaupt entgegenbringen, wohl in dem Gefühl, daß sonst das ganze Gefüge in Unordnung geriete. Dazu kommt auch noch, daß dein Mann ein so leutseliger Herrscher ist, und du bist sein verantwortlicher Minister.³⁸

Vor dem Hintergrund solcher Aussagen mag die Empfehlung durch nationalsozialistische Institutionen nicht verwundern. Schließlich forderten sie Schriften, die eine „tapfer jasagende Jugend erziehen kann, die das Leben in und mit der Gemeinschaft zu meistern gewillt ist“³⁹.

Den Eindruck der Aktualität, den die *Familie Pfäffling* für viele Leser bis weit in die zweite Hälfte der 1930er Jahre bewahrt haben mochte, unterstrich eine Tochter Sappers, Agnes Herding-Sapper, im Jahrbuch *Nationalsozialistische Mädchenerziehung* zum 85. Geburtstag der Schriftstellerin:

Ihre Werke sind lebendig geblieben – allen voran die „Familie Pfäffling“, die sich noch immer viel neue Freunde erwirbt. Wie ereignisreich waren die dreißig Jahre seit ihrem Erscheinen für das deutsche Volk, wie vieles ist zusammengebrochen und neu erstanden – doch der kraftvolle deutsche Geist, das warme soziale Verständnis lassen uns dies Buch als für die Gegenwart

37 Vgl. etwa Gustav BOYKE: *Erziehung durch das Schrifttum. Neue Wege der Jugendführung im Deutschunterricht*, Frankfurt a.M.: Verlag Moritz Diesterweg 1941.

38 Agnes SAPPER: *Die Familie Pfäffling. Eine deutsche Wintergeschichte*. 447. bis 458. Tausend. Neuausgabe mit Federzeichnungen von Martha Welsch, Stuttgart: D. Gundert Verlag 1941: 250.

39 REICHSVERWALTUNG DES NATIONALSOZIALISTISCHEN LEHRERBUNDES 1939: 22.

geschrieben empfinden. Die Werte, von denen es durchdrungen ist, veralten nicht.⁴⁰

Genau besehen stellt der “kraftvolle deutsche Geist”, den Sapper in ihrem Hauptwerk herausgearbeitet hatte, allerdings nicht eine zeitlose Qualität dar, die einer zunehmend unter Verwendung biologistischer Kategorien definierten Gruppe eignet. Vielmehr hatte sie Lebenserfahrungen verallgemeinert, die dem bildungsbürgerlichen Milieu der Jahrhundertwende entstammten. Der “Familiengeist” der Pfäfflinge spiegelte das Selbstverständnis eines Teils des protestantischen Bildungsbürgertums wider. Die Wandlungen, die diese Haltung in vielen Fällen unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs und der folgenden Jahre wirtschaftlicher und politischer Unsicherheit durchlaufen haben mag, werden von der Biographie der Schriftstellerin illustriert.⁴¹ Gerade die zentrale Ausrichtung auf die ethisch begründete bürgerliche Form des Familienlebens aber bewirkte, daß dieser Lebensentwurf zunehmend im Gegensatz zur ideologischen Entwicklung stand. Denn bezeichnenderweise fehlt die Kategorie “Familie” nicht nur im Index der Hitlerschen Schriften oder etwa in der “Grundliste”. Auch die zeitgenössische Wissenschaft begegnete der innengerichteten Orientierung dieses Familienbegriffs mit ausgesprochenem Mißtrauen.⁴² Sie propagierte ein biologisches Verständnis der “Keimzelle

40 Agnes HERDING[-SAPPER]: “Agnes Sapper”, *Nationalsozialistische Mädchenerziehung* 1937: 103.

41 Bei Kriegsausbruch beginnt die Schriftstellerin an ihren “Kriegsbüchlein” zu arbeiten. Siehe *Kriegsbüchlein. Erzählungen von Agnes Sapper*, Stuttgart: D. Gundert Verlag 1915; *Ohne den Vater. Erzählung aus dem Kriege von Agnes Sapper*, Stuttgart: D. Gundert Verlag 1915. Unter dem Eindruck der Schriften Eduard Engels zur “deutschen Stilkunst” macht sie sich in diesen Jahren auch an die sprachliche Überarbeitung ihrer Bücher. Da sie bei ihrem Verleger Gundert auf “dieselbe fremdwörterfeindliche Gesinnung” trifft, kann sie sich an die mühevoll nachträgliche Säuberung ihrer Bücher machen. Im *Gruß an die Freunde meiner Bücher* schreibt sie hierzu: “Sie war schwierig und unerquicklich. Nicht immer ließ sich einfach an die Stelle des Fremdwortes ein deutsches Wort setzen, oft mußte ein ganzer Satz verändert werden. Es ist viel leichter, während des Schreibens die Fremdwörter zu vermeiden, als sie nachträglich auszumerzen. Ich hoffe, daß unsere Kinder von klein an lernen werden, deutsch zu denken, und ihnen von selbst zufließen wird, was wir uns erst erkämpfen müssen.” SAPPER 1922: 91.

42 Wesentliche Merkmale des bürgerlichen Modells bestehen in der Trennung von Arbeitsplatz und Wohnraum, der Konzentration auf die Kleinfamilie, der Vertiefung emotionaler Beziehungen sowie der Kultivierung einer häuslichen bzw. privaten Sphäre. Vgl. auch Ingeborg WEBER-KELLERMANN: *Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte*, Frankfurt a.M. 1982 (1974): 105. Dazu äußerte der Volkskundler Horst Becker im Jahr 1935: “Die bürgerliche Familie trägt in sich selbst den Anfang ihrer Auflösung. Sie ist als Gemeinschaft nach der Arbeit aus dem tätigen Leben, aus der öffentlichen Welt der Arbeit ausgeschieden

des Staates”, das in der “bäuerlichen Familie” weitgehend verwirklicht schien. Erzieherische Funktionen sollten von der Familie gelöst und in die Hände staatlicher Einrichtungen wie Schule, Jugendvereinigungen und Heer übertragen werden.⁴³

Tatsächlich existieren Anzeichen dafür, daß die Empfehlung der *Familie Pfäffling* eingeschränkt wurde. Das noch vor wenig mehr als einem Jahrzehnt “von Schützengraben zu Schützengraben” gereichte Buch wurde beispielsweise vom Nationalsozialistischen Lehrerbund zu den “spezifischen Mädchenbüchern” gezählt. Den Wert dieser Bände sah diese Vereinigung nicht mehr in der authentischen Wiedergabe des Familienlebens begründet. Dagegen wurde hervorgehoben, daß die Bände dem vorübergehenden Bedürfnis heranwachsender Mädchen nach “idealen Darstellungen der Lebenswirklichkeit in Haus, Schule und Familie” entsprächen.⁴⁴ Mit dem gleichen Recht konnte deshalb Sappers Tochter wenige Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bemerken:

Wer die sonntäglichen Spaziergänger beobachtet, kann sich heute wieder an einem Anblick erfreuen, den er jahrelang entbehren mußte: Statt kleiner Ko-

und zur privaten Gruppe geworden, und sie trägt die Tendenz zu immer weiter gehender Privatisierung in sich. Sie hat aus dieser Schrumpfung einen Gewinn gemacht, indem sie die menschliche Seite des Familienverhältnisses, die Liebe, zum Grund und Kern der Familie machte. Die bäuerliche Familie steht auf einer anderen, breiteren Basis. Sie ist als Arbeitsgemeinschaft, geführt vom Vater, tätiges Glied der Arbeitsordnung des Volkes und ist, repräsentiert durch den Bauern, Glied des Dorfes als einer politischen Gruppe. Sie ist mehr als eine private Verbindung und alles andere als ein Feld privater Erholung.” Horst BECKER: *Die Familie*, Leipzig: Moritz Schäfer 1935: 103. Vgl. WEBER-KELLERMANN 1982: 180–1.

- 43 Ebd.: 182–3. Tatsächlich verfügten Familien in den nationalsozialistischen Jahren nicht über ein verfassungsmäßig gesichertes Recht auf Erziehung der Kinder. Gegenüber staatlichen Schulen und der Hitler-Jugend fehlte Elternhäusern selbst die Möglichkeit zur Beschwerde. Rolf SCHÖRKEN: “Jugend”, Wolfgang BENZ u.a. (Hg.): *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, Stuttgart: Klett-Cotta 1997: 497–8. Die Aussagen Hitlers zur Erziehung in staatlichen Einrichtungen verdeutlichen weitere Unterschiede zum bürgerlichen Ideal. Vgl.: “Nicht im ehrbaren Spießbürger oder der tugendsamen alten Jungfer sieht er (der völkische Staat) sein Menschheitsideal, sondern in der trotzigen Verkörperung männlicher Kraft und in Weibern, die wieder Männer zur Welt zu bringen vermögen.” Vgl. auch: “Analog der Erziehung des Knaben kann der völkische Staat auch die Erziehung des Mädchens von den gleichen Gesichtspunkten aus leiten. Auch dort ist das Hauptgewicht vor allem auf die körperliche Ausbildung zu legen, erst dann auf die Förderung der seelischen und zuletzt der geistigen Werte.” Adolf HITLER: *Mein Kampf. Zweiter Band. Die nationalsozialistische Bewegung*, München: Zentralverlag der NSDAP 1940: 49 u. 53.
- 44 REICHSVERWALTUNG DES NATIONALSOZIALISTISCHEN LEHRERBUNDES (Hg.): *Die Schülerbücherei*, Leipzig: Verlag der Dürr’schen Buchhandlung 1939: 44.

lonnen von Kindern, die in Uniformen unter straffem Kommando in Reih und Glied marschierten, sieht er nun wie in früheren Zeiten wieder Eltern und Kinder fröhlich zusammen wandern. Die natürliche Familiengemeinschaft ist wiederhergestellt und hat nach dem Untergang der Parteiherrschaft ihr Recht zurückerobert. So ist der Sinn für die Familie neu erwacht und damit auch das Verständnis für eine Erzählerin, die mit besonderer Wärme das Familienleben schildert: für die Volks- und Jugendschriftstellerin Agnes Sapper.⁴⁵

Vorgeschichte der Übersetzung

Nicht allein die Verfassung der *Familie Pfäffling*, auch ihre Übersetzung in das Japanische erfolgte einige Jahre vor der nationalsozialistischen Machtübernahme. Die Impulse zur Entstehung des Projekts können in ein früheres Stadium der deutsch-japanischen Beziehungen bzw. der internationalen religiösen Beziehungen zurückverfolgt werden.

Die bis in die Nachkriegszeit einzige Übertragung wurde Ende der 1920er Jahre von dem auch als Autor von Kindererzählungen bekannten Übersetzer Miyahara Kôichirô 宮原晃一郎⁴⁶ angefertigt und erschien im Jahr 1930.⁴⁷

45 Agnes HERDING-SAPPER: "Die Familienschriftstellerin Agnes Sapper", *Deutsches Pfarrerbblatt* 52 (1952): 302–3.

46 Miyahara wurde 1882 in Kagoshima geboren und verbrachte Kindheit und Jugend in Sapporo. Hier unterrichtete ihn John Bachelor, der anglikanische Missionar und Ainuforscher, in englischer Sprache. Seit 1905 war er als Journalist für die einflußreiche *Otaru Zeitung*, die spätere *Hokkaidô Times*, tätig. Neben einer Vorliebe für Musik ging er dem autodidaktischen Studium des Deutschen, Französischen, Russischen und Italienischen nach. Im Jahr 1908 wurde sein Gedicht "Kinder des Meeres" (*Umi no ko*) vom Kultusministerium ausgezeichnet. Sowohl der Text als auch die Vertonung bildeten feste Bestandteile der Grundschul-Lesebücher bis in die Jahre des Zweiten Weltkriegs. In den frühen 1910er Jahren begann Miyahara am literarischen Leben Sapporos teilzunehmen. Zur gleichen Zeit wuchs sein Interesse an skandinavischer Literatur, weshalb er das Studium nordeuropäischer Sprachen aufnahm. Nachdem er 1916 in die Hauptstadt übergesiedelt war, machte er durch Beiträge für literarische Zeitschriften und als Verfasser von Kindererzählungen für die Zeitschrift "Roter Vogel" (*Akai tori*) auf sich aufmerksam. Im Jahr 1920 erschienen die ersten Übersetzungen, Gerhart Hauptmanns *Die Weber* und Jack Londons *Call of the Wild*. In der Folge werden die Übertragungen der Werke Knut Hamsuns und weiterer skandinavischer Autoren veröffentlicht, als deren Übersetzer und Vermittler Miyahara bekannt werden sollte. Er starb im Juni 1945 auf dem Weg zum Evakuationsort in Hokkaidô. SETA Teiji 瀬田貞二 u.a. (Hg.): *Kusuyama Masao, Okino Iwasaburô, Miyahara Kôichirô shû* 楠山正雄・沖野岩三郎・宮原晃一郎集 ("Gesammelte Werke von Kusuyama Masao, Okino Iwasaburô und Miyahara Kôichirô"), Horupu

Miyahara zufolge hatte Wilhelm Gundert (1880–1971), seinerzeit Lehrer an der Oberschule in Mito, die Auseinandersetzung mit den Pfäfflings-Büchern empfohlen und zudem die Rechte für deren Übersetzung besorgt.⁴⁸ Zur Leistung des freundschaftlichen Dienstes befand sich der spätere Inhaber des Lehrstuhls für Japanologie an der Universität Hamburg in denkbar günstiger Lage. Denn *Wilhelm* Gundert war der Sohn des bereits erwähnten Stuttgarter Verlagsbuchhändlers *David* Gundert, der mit wenigen Ausnahmen für die Veröffentlichung des Sapperschen Werks verantwortlich gezeichnet hatte.

Als Kind des Verlegers hatte Wilhelm Gundert offenbar auch zu den ersten Zuhörern der Geschichten gezählt, da der Vater die Wirkung des unveröffentlichten Materials an den Mitgliedern der eigenen Familie prüfte. Ihre Reaktionen übten einen gewissen Einfluß auf die Entscheidung zur Veröffentlichung aus, die auch den Verlag entscheidend prägen sollte.⁴⁹

Nicht nur die Kenntnis der Erzählungen Sappers, auch die Auseinandersetzung mit asiatischen Regionen war Gundert gleichsam in die Wiege gelegt worden. Der Großvater Hermann Gundert⁵⁰, welcher die Familien Gundert und Hesse verband, war zwei Jahrzehnte als Missionar und Sprachforscher in Südindien tätig gewesen. Während Hermann Hesses Auseinandersetzung mit Asien bekanntlich literarischer Natur war, entwickelte sich das Interesse Wilhelm Gunderts zunächst im Rahmen religiöser Beziehungen. Der ‐Vetter in Japan‐, dem Hesse den zweiten Teil seines Buchs *Siddharta* widmen sollte, studierte an den Universitäten Tübingen und Halle Philosophie sowie Theologie. Während einer internationalen Konferenz christlicher Studenten, die 1902 in Kopenhagen stattfand, entdeckte Gundert die einige Jahre zuvor von Uchi-

1978 (Nihon jidō bungaku taikai 11): 447–58.

47 Agnesu SAPPERU アグネス・サッペル: *Ai no ikka* 愛の一家 (‐Familie der Liebe‐), Heibon Sha 1930.

48 MIYAHARA Kōichirō: ‐Maegaki‐ まへがき (‐Vorwort‐), SAPPERU 1930: 2–3.

49 Vgl. HERDING-SAPPER 1931: 91. Zur ‐entscheidenden Prägung‐ des Verlags durch Sappers Schriften siehe: *Fünfundsiebzig Jahre D. Gundert Verlag Stuttgart*: 7. Vgl. auch: ‐Viele wertvolle Menschen haben uns schon gesagt, daß es ihnen irgendwie warm ums Herz wird, wenn sie an den Gundert-Verlag denken, denn unwillkürlich steigt in ihnen dann auch die freundliche Erinnerung an die herzerquickende, das Leben in seiner ganzen Vielfalt umfassende Geschichte der Familie Pfäffling auf.‐ Ebd.: 3.

50 Zu Hermann Gundert (1814–93) siehe beispielsweise: Albrecht FRENZ (Hg.): *Brücke zwischen Indien und Europa. Begleitbuch zur Hermann-Gundert-Ausstellung im GENO-Haus Stuttgart vom 19. April bis 11. Juni 1993 in Verbindung mit der Dr.-Hermann-Gundert-Konferenz Stuttgart 19. bis 23. Mai 1993*, Ulm: Süddeutsche Verlagsgesellschaft 1993; ders. (Hg.): *Hermann Gundert. Quellen zu seinem Leben und Werk*, Ulm: Süddeutsche Verlagsgesellschaft 1991 (Hermann Gundert Series 3.1).

mura Kanzô veröffentlichte Schrift *The Diary of a Japanese Convert* (1895). Gundert übertrug den englischen Text ins Deutsche, der unter dem Titel *Wie ich ein Christ wurde* zwei Jahre später erstmals im väterlichen Verlag erschien.⁵¹ Während die englische Fassung wenig beachtet worden war, erlangte die deutsche Version bemerkenswerte Popularität; auch Agnes Sapper zählte zu den Lesern.⁵² Bereits im Erscheinungsjahr wurden Tantiemen in der Höhe von dreihundert Reichsmark nach Japan überwiesen, womit die finanziellen Nöte der Familie Uchimura vorübergehend gelindert wurden.⁵³

In der Folge wird Gundert für die Württembergische Landeskirche tätig und nimmt das Studium der japanischen Sprache auf. Im Jahr 1906 reist er auf Vermittlung des Freundeskreises um Uchimura nach Japan, wo er zunächst als unabhängiger Missionar wirkt.⁵⁴ Noch im Herbst desselben Jahres nimmt Gundert eine Stelle als Lektor an der Ersten Oberschule in Tokyo an. Nur von einem zweijährigen "Urlaubsaufenthalt" in Deutschland unterbrochen, widmet er sich der Missions- und Lektorentätigkeit in Niigata, Kumamoto und Mito. Als Frucht japanologischer Arbeiten wird er 1925 an der Universität Hamburg promoviert, worauf er 1927 die Stelle des deutschen Leiters des kurz zuvor eingerichteten Deutsch-Japanischen Kulturinstituts in Tokyo antritt.⁵⁵ Vor seinem Wechsel an das Institut stellte Gundert den direkten Kontakt

51 Siehe Kanso UTSCHIMURA: *Wie ich ein Christ wurde. Bekenntnisse eines Japaners*, Stuttgart: D. Gundert Verlag 1904.

52 In *Erziehen oder Werdenlassen?* erzählt die Autorin eine Episode aus Uchimuras Buch. SAPPER 1920: 190.

53 "Nenpu" 年譜 ("Chronik"), UCHIDA Yoshiaki 内田芳明 (Hg.): *Uchimura Kanzô shû* 内村鑑三集 ("Gesammelte Werke Uchimura Kanzôs"), Chikuma Shobô 1975 (Kindai Nihon shisô taikai 6): 495. Der Stuttgarter Verlag druckte in mehreren Auflagen etwa 18.000 Bände. Dagegen betrug die Auflage der englischsprachigen Version, die bei Henry Revell erschienen war, nur 500 Exemplare, und der Vertrieb wurde wenig später mangels Nachfrage eingestellt. Vgl. Hiroshi MIURA: *The Life and Thought of Kanzo Uchimura, 1861–1930*, Grand Rapids, Mich. u.a.: Eerdmans Publishing 1997: 43.

54 KANOKOGI Toshinori 鹿子木敏範: "Herêne Gunderuto fujin 'Kaisô roku' yori" ヘレーネ・グンデルト夫人「回想録」より ("Aus Helene Gunderts 'Memoiren'"), ders. (Hg.): *Wiruherumu Gunderuto seitan hyakunen kinen tokushû* ウィルヘルム・グンデルト生誕百年記念特集 / Zum 100. Geburtstag Wilhelm Gunderts. Gedenkschrift, *Kishitsu kihô*, Oktober 1980: 46–7.

55 Gunderts Dissertation wurde 1925 veröffentlicht. Wilhelm GUNDELT: *Der Schintoismus im Japanischen Nô-Drama*, Tokyo: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens; Berlin: Behrend 1925 (MOAG 19). Während der Leitung des Kulturinstituts (1927–36) sowie als Professor für Sprache und Kultur Japans und Rektor bzw. Prorektor der Universität Hamburg (1936–45) erschienen unter anderem: *Die japanische Literatur*, Wildpark-Potsdam: Athenaion 1929; *Japanische Religionsgeschichte. Die Religionen der*

zwischen Sapper und ihrem ersten japanischen Übersetzer her. In einem Brief des Jahres 1926 an Miyahara erläuterte die Schriftstellerin, welche Hoffnungen sie mit der Übertragung verband:

Die Kunde, daß die Familie Pfäßling in japanischer Sprache erscheinen soll, erfüllt mich mit Freude. Ich hoffe das Buch wird dazu beitragen, das Verständnis für deutsches Wesen zu fördern. In dieser Zuversicht schicke ich es dem jungen japanischen Leser mit freundlichen Grüßen.

“Die Familie Pfäßling” möchte den jungen, japanischen Lesern in das deutsche Familienleben Einblick geben und dazu beitragen ein gutes Verhältnis zwischen der japanischen und der deutschen Jugend herzustellen. Mit diesem Wunsch begleite ich im Geist die Familie Pfäßling in’s ferne Land und grüße die japanische Jugend.⁵⁶

Die verlegerische Gestaltung der Übersetzung

Miyaharas Übersetzung wurde in der frühen Shôwa-Zeit zweimal veröffentlicht. Für die erste Ausgabe zeichnete der Verlag Heibon Sha 1930 verantwortlich. Die zweite erschien nahezu ein Jahrzehnt später bei Chûô Kôron.

Bei der Übertragung lag Miyahara ein 1926 gedrucktes Exemplar des deutschen Jugendbuchs vor,⁵⁷ aus der allem Anschein nach einige Scherenschnitte der Illustratorin Helene Reinhardt entnommen wurden. Noch vor diesen Abbildungen, die ihrerseits Vorwort, Inhaltsverzeichnis und Haupttext vorausgehen, finden sich zwei Illustrationen eines japanischen Künstlers, welche die verlegerische Intention veranschaulichen. Eine Abbildung zeigt das Ehepaar Pfäßling im Gespräch, während die jüngste Tochter Elschen mit einer Frage hinzukommt. Die andere findet sich inmitten schmückender Motive auf dem Titelblatt und dürfte den “im besonderen Sinne deutschen Frieder” darstellen.

Japaner und Koreaner in geschichtlichem Abriß dargestellt, Tokyo: Japanisch-Deutsches Kulturinstitut; Stuttgart: D. Gundert 1935. Zu Gunderts Berufung und Lehrtätigkeit siehe auch: Herbert WORM: “Japanologie im Nationalsozialismus. Ein Zwischenbericht”, Gerhard KREBS & Bernd MARTIN (Hg.): *Formierung und Fall der Achse Berlin – Tokyo*, München: iudicium 1994: 153–86. Zum Kulturinstitut und der Leitungstätigkeit Gunderts siehe Annette HACK: “Das Deutsch-Japanische Kulturinstitut in Tokyo in der Zeit des Nationalsozialismus. Von Gundert bis Donat”, *NOAG* 157–158 (1995): 77–100.

56 Der Brief ist in der 1939 vorbereiteten Neuauflage der Übersetzung abgedruckt. SAPPERU 1939: n.p.

57 Diese Ausgabe befindet sich neben zahlreichen weiteren Büchern der Autorin in der Miyahara-Sammlung, welche die Bibliothek der Hokkaido-Universität aufweist.

Trotz ihrer leicht japanisierenden Form legen diese Illustrationen und die spielerischen Einband-Motive nahe, daß der Verlag als “ausländisch” gekennzeichnete Kinderliteratur einem gut situierten Leserkreis vorstellen wollte. Die Übersetzung erscheint denn auch als fünfzehnter Band der Reihe “Gesammelte Werke der Weltliteratur für Familien” (*Sekai katei bungaku zenshū*) – eine Reihe, in der die Erzählung den deutschsprachigen Raum unter im Original meist englischsprachigen Werken von Robin Hood bis Peter Pan vertrat.



Abb. 5: *Familie der Liebe*. Ausgabe des Jahres 1930

Eine auffällige Adaption der Übersetzung für japanischsprachige Leser betrifft den Titel. Es ist unklar, ob der Verlag oder der Übersetzer die Worte *Ai no ikka* – “Familie / Heim der Liebe” oder auch “Liebevolle Familie” – wählte.⁵⁸

58 Im Zusammenhang mit der Wahl des Titels sei darauf hingewiesen, daß Miyahara einige Jahre zuvor eine Übertragung von *Victoria*, des frühen Romans von Knut Hamsun, unter dem Titel “Geschichte einer Liebe” *愛の物語* (*Ai no monogatari*) veröffentlichte. Siehe [Knut] HAMUSUN ハムスン: *Ai no monogatari 愛の物語* (“Geschichte einer Liebe”), Shinchō Sha 1924. 1941 bereitete er eine japanische Fassung der bereits mehrfach als “Schule der Liebe” *愛の学校* (*Ai no gakkō*) übertragenen Erzählung *Cuore* von Edmondo

Bezeichnend ist jedoch, daß der Text, von der Frage des Titels abgesehen, nicht von ausgesprochenem Interesse an den kulturellen Aspekten einer Übertragung zeugt. So wird dem Leser etwa der Wohnort der fröhlichen Pfäfflinge die “Frühlingsstraße”, nur lautlich als *Furyûringu gai* vorgestellt.⁵⁹ Auch das Vorwort des Verfassers sucht Interesse zu wecken, indem es zunächst die Fremdheit unterstreicht, die dem Text im Vergleich zum bestehenden Angebot an Kinderliteratur eigne:

Meine Damen und Herren, dieses Buch ist wirklich wundersam. Es beschreibt die gewöhnlichen Ereignisse des Alltags, welche ein deutscher Musiklehrer namens Pfäffling und seine sieben Kinder vom Winter bis zum Frühling gewöhnlich durchleben.

Darunter gibt es weder Abenteuer, die das Herz schneller schlagen lassen, noch ergreifende, traurige Szenen. Andererseits findet sich keine Komik, über die man sich vor Lachen kugeln würde. Und trotzdem beginnen während des Lesens Tränen der Rührung von selbst zu fließen, und unwillkürlich zeichnet sich ein Lächeln auf den Wangen ab. Darin besteht die wundersame Kraft dieses Buches.⁶⁰

Im folgenden führt Miyahara die Wirkung der Geschichte darauf zurück, daß sie den Erfahrungen der japanischen Leser nahekomme. Obwohl der Übersetzer auf die Situation in Deutschland eingeht, formuliert er kein besonderes Verhältnis der beiden Nationen. Seine Intention scheint darin zu bestehen, die Relevanz Pfäfflingscher Alltagsbewältigung hervorzuheben, indem er den “erstaunlichen Wiederaufbau” nach dem Ersten Weltkrieg auf sie zurückführt:

Es ist wundersam. Doch von einer anderen Seite betrachtet, versteht es sich eigentlich von selbst. Denn wir müssen unwillkürlich zustimmend nicken, weil das hier Beschriebene, ohne zu verfälschen und ohne zu beschönigen,

de Amicis vor. Eine Veröffentlichung der Übersetzung Miyaharas konnte für das Jahr 1955, das heißt zehn Jahre nach seinem Tod, verifiziert werden. Siehe AMÍCHISU アミーチス: *Ai no gakkô. Kuore* 愛の学校・クオレ (“Eine Schule der Liebe. Herz”), Shinchô Sha 1955.

59 SAPPERU 1930: 1.

60 「みなさん、此の本はじつさい不思議な本です。ペフリングといふドイツの音楽の先生が、其の七人の子供たちと、冬から春になるまで、平凡に暮した毎日の出来事を書いたものです。其のなかには胸のをどるやうな冒険もなければ、又人の腸をかきむしるやうな悲しい場面もない。それかと言つて、馬鹿気た、お腹の皮をよるやうな滑稽もありません。しかしそれでも、読んであるうちには、ひとりでに感心の涙が流れ出すし、覺えず頬つべたに笑ひが浮んでも来ます。そこが此の本の不思議な力です。」 Âgunesu SAPPERU アーグネス・サツペル: *Ai no ikka* 愛の一家 (“Familie der Liebe”), Heibon Sha 1930: 1-3.

wirklichkeitsgetreu wiedergibt, was die überwiegende Mehrheit von uns allen gegenwärtig ebenfalls beschäftigt.

Meine Damen und Herren, Deutschland hat im zurückliegenden großen Krieg eine schwere Niederlage erlitten und trägt nun Schulden in Milliardenhöhe. Wie erstaunlich nimmt sich dennoch der heutige Wiederaufbau aus! Schickt es sich denn nicht an, noch bedeutender als die siegreichen Länder zu werden? Und worin besteht der Grund dafür? Er besteht darin, daß Menschen, die den Pfäfflingen in diesem Buch haargenau gleichen, den größten Teil des deutschen Volkes ausmachen.⁶¹

Die Frage, wie sich die verlegerische Gestaltung auf den Absatz des Bands auswirkte, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Festgestellt sei allerdings, daß eine weitere Ausgabe nahezu ein Jahrzehnt auf sich warten ließ.

Das Erscheinungsbild der ein Jahr nach dem Abschluß des deutsch-japanischen Kulturabkommens⁶² beim Verlag Chûô Kôron erscheinenden Ausgabe weist markante Unterschiede auf, die nicht allein auf den Fortgang der Entwicklung im Bereich der Produktgestaltung zurückzuführen sind. Das insgesamt schlichtere Buch, welches nur die erwähnten Scherenschnitte als Illustration übernimmt, stellt sich in den Zusammenhang der deutsch-japanischen Beziehungen, indem es den Brief der Autorin an den Übersetzer wiedergibt. Ernster wirkt das nunmehr nicht in einer Reihe, sondern selbstständig erscheinende Buch auch dadurch, daß ein Porträt Sappers hinzugefügt wurde. Das ausführlichere Vorwort aus der Feder Miyaharas unterstreicht diesen Eindruck, da etwa der Beitrag zum Verständnis der "deutschen Seele" hervorgehoben wird:

Die Deutschen sind nicht nur auf dem Schlachtfeld tapfer, sondern auch im Inland, im alltäglichen Leben anspruchslos, standhaft, bei ihrer Arbeit fleißig, aufrichtig und strebsam. Man nennt dies Deutschtum (deutsche Seele), und die deutschen Kinder atmen diese deutsche Seele beim Heranwachsen ein.

61 「不思議ではあります。けれども又他面から考へてみると、当り前でもあります。といふのは、此処に書いてあることが、私共大多数の者が現在やつてゐるとほりのことを、偽らず、飾らず、有りのまゝに書いてあるから、成程と、うなづかされるからです。みなさん、ドイツは此の前の大戦争で、すっかり敗けて、幾百億といふ借金を負担してをります。それでありながら、今日の復興振りの目覚ましきはどうでせう。勝つた国よりも却つてえらくならうとしてをるではありませんか。斯ういふ原因は何処にありますか。まつたく此の本のペフリンガー一家のやうな人達が、ドイツ国民の大部分を占めてをるからです。」 Ebd.

62 Zu dieser Entwicklung siehe die Beiträge in KREBS & MARTIN 1994.

Deshalb kam es vor dem Weltkrieg zu diesem Aufschwung und darüber hinaus heute zu diesem bewundernswerten Wiederaufbau. Das vorliegende Buch beschreibt in eindrucksvoller Form die deutsche Seele und das Leben der Kinder, ohne etwas zu verfälschen oder zu beschönigen, und vor allem so spannend wie die herkömmliche Kinderliteratur nicht zu sein pflegt. Wie es in dem Brief der Autorin Sapper steht, trägt dieses Buch sicherlich sehr viel dazu bei, “den japanischen Kindern von der deutschen Seele zu berichten” und “die Freundschaft zwischen den japanischen und deutschen Kindern zu fördern”. Ich glaube, daß es für die kommende Generation unseres Volkes von großem Nutzen sein könnte.⁶³

Auffällig ist, daß das Vorwort unerwähnt läßt, daß es sich um eine Erzählung handelte, deren Abfassung bereits mehr als eine Generation zurücklag. Die Qualitäten, die der Begriff “Deutschtum” bezeichnet, werden als zeitlose und sozial unspezifische Werte verstanden und mit positiv ausgelegten Ereignissen der zurückliegenden Geschichte in Verbindung gebracht.

Nachdem Miyahara auf Eigenschaften herkömmlicher Kinderliteratur eingeht, arbeitet er die Aspekte heraus, die *Familie der Liebe* seiner Ansicht nach hinzufügt. Die politisierten Begriffe, die er zu diesem Zweck verwendet, sind bemerkenswert:

Doch wäre es nicht gut, wenn es Bücher gäbe, die durch Aufgreifen und ansprechende Schilderung des Guten und Erbaulichen im wirklichen Alltagsleben der Kinder oder besser der jungen Nation, das heißt jener [noch] kleinen Nation, welcher das folgende Zeitalter auferlegt ist, bei der Weisung des Weges, den sie einschlagen soll, hilfreich sein können? Es ist wahrlich begrüßenswert, daß Literatur, welche mit den Augen der Kinder das Leben in ihrer Umgebung, so wie es sich in ihren Herzen widerspiegelt, einer Fotografie gleich unmittelbar in Worte faßt, auch in unserer Mitte neuerdings ausgesprochen populär ist. Aber ein Werk, das wie das vorliegende die guten Eigenschaften einer Nation oder eines Volkes anschaulich herausarbeitet, scheint

63 「ドイツ人は戦場で勇敢なばかりではなく、国内で、平生の生活に於て、質素、剛健で、自分の仕事に熱心で、忠実で、勉強である。これがドイツ魂（ドイツ魂）いふもので、ドイツの子供は此のドイツ魂を吹きこまれて育つ。その結果が、世界大戦前のあの興隆となり、今日の、それにもました驚くべき復興となつたのである。このやうなドイツ魂を、少年の生活を、いつはらず、かざらず、しかもありふれた少年読物にない面白味をつけて、力強く書いたものが此の本である。著者サッペル女史からの手紙にあるやうに、確にこの本は「日本の少年にドイツ魂を知らせ」「日独少年間の理解をすすめる」ことに大に役立つであらう。また、それは、我々の次の国民にどれだけ益をあたへるか知れないと思ふ。」SAPPERU 1939: 2-3. Vgl. UENO 1993: 30.

noch nicht ins Auge zu stechen. Ich denke, daß solch ein Buch zum gegenwärtigen Zeitpunkt außerordentlich notwendig ist.⁶⁴

Die Tatsache, daß die Übersetzung wenig später unter den Lektüreempfehlungen des Kultusministeriums erschien, läßt darauf schließen, daß Miyaharas Einschätzung in den auf pädagogischem Gebiet maßgeblichen Kreisen der kaiserlichen Hauptstadt geteilt wurde.⁶⁵ Die Vermutung, daß der staatlichen Förderung auch gesellschaftliches Interesse an der Erziehung der kommenden Generation entsprach, wird dadurch nahegelegt, daß in vergleichsweise kurzem Abstand die Übersetzung des zweiten Pfäffling-Bands erschien.⁶⁶ Tatsächlich genoß die Auseinandersetzung mit der Lebenssituation der “kleinen Nation” in verschiedenen Bereichen des kulturellen Lebens seit einigen Jahren beachtliche Popularität. Wie zu zeigen sein wird, trug die Beschaffenheit dieses Interesses zum einen dazu bei, die Aufmerksamkeit eines Filmproduzenten auf *Familie der Liebe* zu lenken. Zum anderen wirkte sie sich auf die Form aus, in der die Adaption für das Kinopublikum erfolgen sollte.

*Die Konjunktur des Themas “Kindheit” in Literatur und Film
der 1930er Jahre*

Literarische Vorlagen hatten mit dem Übergang zum Tonfilm eine neue Bedeutung für das Filmschaffen erlangt. Nach ersten Versuchen, die neue Aus-

64 だが、もつと子供の、いや、むしろ小国民一次の代をせをつて立つ小さな国民のじつさいの日常生活の中から、その善い、健全なところを、写取つて、これを面白く書きこなして、その向うべき道を知らせる助けともなるべきものはあつても、よいのではあるまいか。尤も、子供の眼をとほして、その心にうつゝたその周囲の生活を写真のやうにありのまゝに文字にあらはした文学は、私どものあひだにも、近頃だいぶさかんであることはまことに結構であるが、まだこの本のやうに、一つの国民、或は民族の善き性質を色こく出したものは、見あたらぬやうである。私は今さういふ本が甚だ必要だと考へる。」 MIYAHARA Kôichirô: “Maegaki” まへがき (“Vorwort”), SAPPERU 1939: 1–2.

65 Das Kultusministerium empfahl *Familie der Liebe* für Kinder ab dem fünften und sechsten Grundschuljahr. NAMEKAWA Michio 滑川道夫: *Shô kokumin bungaku shiron* 小国民文学試論 (“Essays zur Literatur für die junge Nation”), Teikoku Kyôiku Kai Shuppan Bu 1942 (Nachdruck Kyûzan Sha 1987): 153 u. 155.

66 [Agnes] SAPPERU サッペル: *Zoku Ai no ikka* 続愛の一家 (“Familie der Liebe. Fortsetzung”), Chûô Kôron Sha 1940. Das Original war 1910 unter dem Titel *Werden und Wachsen* bei Gundert erschienen.

drucksform spielerisch zu nutzen,⁶⁷ wurden Stoffe mit entwickelter Dialogstruktur stärker nachgefragt. Verschärfend wirkte der Umstand, daß die Produktionshäuser den Kinomarkt zu bedienen suchten, indem sie eine hohe Zahl von Werken mit vergleichsweise geringer Kopienzahl herstellten. Da die Drehbuchautoren nicht mit der Nachfrage Schritt halten konnten, griffen Produzenten auf der Suche nach Stoffen häufig auf literarische Texte zurück.

Unter den Adaptionen, die durch Publikum und Kritiker erfolgreich aufgenommen wurden, stieg in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre die Zahl der Filme an, die sich dem Thema Kindheit zugewendet hatten. Das wachsende Interesse an solchen Stoffen wird verschiedentlich mit dem Ausbruch des militärischen Konflikts an der Marco-Polo-Brücke im Juli 1937 in Zusammenhang gebracht. Da staatliche Stellen nun die Zensur verschärfen, führt beispielsweise Keiko I. McDonald an, wurde die Suche nach vermarktungsfähigen Formen der Unschuld aktuell. Die Verantwortung für die Entstehung eines "kleinen goldenen Zeitalters der Filme über Kinder" sei somit den Zensoren im Innenministerium zuzuschreiben.⁶⁸

Dagegen deutet Satô Tadao das Aufblühen des Genres als Anzeichen gesellschaftlicher Entspannung. Dem Kritiker zufolge habe der Kriegsausbruch nach konfliktreichen Jahren – zuerst im Zeichen des Linksextremismus und später im Zeichen des Rechtsextremismus – zu einer gewissen sozialen Stabilität beigetragen. Im Kinoprogramm spiegelte sich diese Entwicklung wider, indem Kinder-, aber auch Liebesfilme erschienen.⁶⁹

Sowohl McDonald als auch Satô blenden aus, daß die literarischen Vorlagen zu einer Reihe exemplarischer Kindheits-Filme bereits Monate vor dem Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke veröffentlicht worden waren. Die Tatsache, daß Erzählungen wie "Kinder im Wind" (*Kaze no naka no kodomo*) von Tsubota Jôji 坪田譲治 und etwa "Stein am Wegesrand" (*Robô no ishi*) von Yamamoto Yûzô 山本有三 kurz nacheinander an einer der prominentesten

67 Siehe hierzu IWAMOTO Kenji 岩本憲児: "Tôkû shoki no hyôgen" トーキョー初期の表現 ("Ausdrucksformen des frühen Tonfilms"), IMAMURA u.a. 1986: 82–96. Für das Folgende vgl. Keiko I. McDONALD: *From Book to Screen. Modern Japanese Literature in Film*, Armonk, NY u.a.: Sharpe 2000.

68 "Clearly, the search for marketable forms of innocence was on. It does not take much juggling of cause / effect and dates to credit the censors with a little golden age of films about children." Ebd.: 31.

69 SATÔ Tadao: *Nihon eiga shi* 日本映画史 ("Geschichte des japanischen Films"), Bd. 2, Iwanami Shoten 1995: 10.

Stellen der verlegerischen Landschaft⁷⁰ erschienen, legt nahe, daß das öffentliche Interesse bereits zu diesem Zeitpunkt ausgeprägt war. Eine Verfilmung mochte deshalb vor allen Dingen kommerziell vielversprechend sein.

Charakteristisch für diese literarischen Texte und die darauf basierenden Filme war die neuartige Perspektive, mit der sie sich dem Thema Kindheit näherten. Wie bereits die Aussagen des Übersetzers Miyahara verdeutlichten, bestand ihre Intention darin, die Position kindlicher Protagonisten einzunehmen und ihre Sicht des Alltagslebens zu dokumentieren.⁷¹ Es ist die vermeintliche Authentizität der Darstellung ihrer Erfahrung, die auch zeitgenössische Besprechungen als entscheidende Qualität hervorhoben.⁷² Dabei entfernen sich die Werke von den Metropolen des modernen Lebens, welche den Schauplatz früherer Beiträge zum Genres dargestellt hatten,⁷³ um sich auf der Suche nach genuin japanischen Eindrücken in den ländlichen Raum zu begeben. Diese auch in anderen Kontexten der Filmproduktion zu beobachtende Tendenz wurde zeitgenössisch als “Regionalismus” (*chihô shugi*) bezeichnet und verschiedentlich als Stärke der Nikkatsu-Studios angesehen.⁷⁴ Neben dem Film *Stein am Wegesrand*, der Landschaft und Bräuche in der Präfektur Tochigi aufgriff, stellt die Adaption der in Iwate angesiedelten Erzählung “Der Wind-

70 *Kinder im Wind* erschien fortlaufend von September bis November 1936 in der Tokyo-Ausgabe der Zeitung *Asahi*. *Stein am Wegesrand* folgte von Januar bis Juni 1937 sowohl in der Tokyo- als auch in der Osaka-Ausgabe derselben Zeitung. Daten zur Veröffentlichung hier und im folgenden nach *Nihon kindai bungaku dai jiten* 日本近代文学大事典, 6 Bde., Kôdan Sha 1977–8. *Kinder im Wind* lieferte den Stoff für einen gleichnamigen Film des Shôchiku-Regisseurs Shimizu Hiroshi 清水宏. *Stein am Wegesrand* bildete die Vorlage für ein Werk, das Tasaka Tomotaka 田坂具隆 für die Nikkatsu-Studios drehte.

71 「子供の眼をとほして、その心うつゝたその周囲の生活を写真のやうにありのまゝに文字にあらは(す)」 MIYAHARA Kôichirô: “Maegaki” まへがき (“Vorwort”), SAPPERU 1939: 1–2.

72 Siehe etwa TSUMURA Hideo 津村秀夫: “Tasaka Tomotaka ron. Robô no ishi ni tsuite” 田坂具隆論. 路傍の石について (“Über Tasaka Tomotaka. Zu [dem Werk] Stein am Wegesrand”), ders.: *Eiga to hihyô* 映画と批評 (“Film und Kritik”), Oyama Shoten 1939: 178–87.

73 In den Filmen über das Alltagsleben der neuen Mittelschichten im urbanen Raum (*Shôshimin eiga*), für die das Produktionshaus Shôchiku bekannt geworden war, hatten Kinder häufig bedeutende Rollen übernommen. Eines der bekanntesten Beispiele stellt *Umarete wa mita keredo* (“Ich wurde geboren, aber ...”) von Ozu Yasujiro dar (1932).

74 Vgl. etwa: “Dai ikkai Yamanaka shô o ‘Ai no ikka’ ni” 第一回山中賞「愛の一家」に (“Der erste Yamanaka-Preis” geht an ‘Familie der Liebe’”), *Eiga junpô*, 21. Oktober 1941: 19; “Nagata Masaichi to kataru” 永田雅一と語る (“Ein Gespräch mit Nagata Masaichi”), *Eiga junpô*, 21. August 1942: 9.

junge Matasaburô” (*Kaze no Matasaburô*), für die der Regisseur Shima Kôji 島耕二 1940 verantwortlich gezeichnet hatte, ein vielbeachtetes Beispiel dar.⁷⁵

Die Initiative zur Verfilmung

Dem Produzenten Suda Kyôta 須田鐘太 zufolge war Shima Kôji derjenige, der auf der Suche nach Kindheits-Stoffen die wiederveröffentlichte Ausgabe von *Familie der Liebe* entdeckte. Er machte Suda auf das Buch aufmerksam, worauf der Produzent sich mit dem Text auseinandersetzte. Er entwickelte großes Interesse an der Erzählung, dessen Kern er folgendermaßen beschrieb:⁷⁶

Als ich dieses Buch las, hatte ich den Eindruck, daß Familienerziehung oder Familienleben in Deutschland und Familienerziehung beziehungsweise Familienleben in Japan außerordentlich viele Gemeinsamkeiten besitzen. Andererseits spürte ich aber, daß die in Japan nicht existenten, besonders effizienten Erziehungsmethoden in den Heimen und auch das familiäre Gefühl etwas Besonderes an sich haben.⁷⁷

Möglicherweise durch das Vorwort Miyaharas getäuscht, entging Suda offenbar, daß es sich bei der Vorlage nicht um einen aktuellen Beitrag handelte. Das Projekt, das er entwarf, sollte die nicht näher bezeichneten Gemeinsamkeiten und vor allem die Punkte herausarbeiten, die das deutsche Beispiel seiner Meinung nach zur Diskussion von Erziehungsfragen beitragen konnte. Um die Intention zu verdeutlichen, wählte der Produzent die sprichwörtliche Wendung “Ein Stein von einem anderen Berg [zur Glättung des eigenen]”

75 In der Bestenliste, die jährlich von der Zeitschrift *Kinema jumpô* vorbereitet wurde, belegte die Produktion den dritten Platz im Jahr 1940. Hier und in anderen Kindheitsfilmen übernahm der Sohn Shima Kôjis unter dem Künstlernamen Katayama Akihiko 片山昭彦 eine Hauptrolle. Auch andere Produktionshäuser lieferten Beiträge. Shôchiku etwa verfilmte nicht nur *Kinder im Wind*, sondern mehrere Geschichten des Schriftstellers Tsubota Jôji aus der Provinz Okayama an der Inlandsee. Tôhôs Regisseur Yamamoto Kajirô 山本嘉次郎 beteiligte sich beispielsweise mit der Adaption der autobiographischen Erzählung “Aufsatzstunde” (*Tsuzurikata kyôshitsu*), welche die Schülerin Toyoda Masako 豊田正子 veröffentlicht hatte.

76 “Dai ikkai Yamanaka shô o ‘Ai no ikka’ ni”: 15–6.

77 「あの本を読んだ時の感銘は、ドイツの家庭教育或は家庭生活といふものと、日本の家庭教育或は家庭生活といふものは、非常に共通してゐる点のあるといふこと、それから一方に日本にないやうな非常に能率的な家庭の教育方法、家庭的な生活の感情、さういふものに特別の一つの感銘を持つた ...」 Ebd.: 17.

(*Tazan no ishi*), d.h. Belehrung durch das Beispiel eines anderen. In diesem Sinne sollten verfremdende Effekte wie ausländisch klingende Namen und Dialoge im Stil übersetzter Romane (*honyaku shôsetsu*) eingesetzt werden.⁷⁸

Mit der Realisierung wurden Sunohara Masahisa und Tateoka Kennosuke⁷⁹ betraut. Im Gegensatz zum Produzenten gab Tateoka in einem Artikel zu verstehen, daß Sunohara und er direkt von Shima auf den Stoff hingewiesen worden waren und das Projekt zunächst in eigener Initiative verfolgt hatten. Zum Eindruck, den die Lektüre des Originals erweckte, bemerkte Tateoka:

Es verblüffte mich, daß das Leben einer Familie der deutschen Mittelschicht in solchem Maße dem in Japan ähnelt. Wenn man den Lebensstil austauscht, indem man etwa das Apartment durch den Wohnsitz in einem Mietshaus und Weihnachten durch Neujahr ersetzt, handelt es sich ganz genau um unser alltägliches Leben. Weiter können sowohl die Kinder als auch die Eltern im gegenwärtigen Japan die darin enthaltene Ausrichtung des Denkens und die Eigenarten des deutschen Volkes wie Aufrichtigkeit, Standhaftigkeit und Betonung des Zusammenhalts unmittelbar nachempfinden.⁸⁰

Dieser Eindruck der Vertrautheit erwies sich als "Illusion" (*sakkaku*), nachdem Tateoka mit Unterstützung Sunoharas die Arbeiten an der Adaption aufgenommen hatte. Deshalb vereinbarten die beiden eine Vorgehensweise, welche den Vorstellungen des Produzenten nahekam:

Zwischen der deutschen und der japanischen Denkweise offenbarte sich ein unerwartet großes Ausmaß an Unterschieden. Der Umstand, daß sich an allen

78 Ebd.

79 Tateoka (1907–68) wurde in der Präfektur Akita als Sohn eines Grundbesitzers geboren. Nach dem Eintritt in die juristische Fakultät der Japan-Universität (Nihon Daigaku) wechselte er in die Drehbuchabteilung der "Schauspielschule des japanischen Films" (Nihon Eiga Haiyû Gakkô), die sich seit 1927 in der westlichen Vorstadt Tokyos befand. In der ersten Hälfte der 1930er Jahre verfaßte Tateoka Drehbücher für eine Reihe erfolgreicher Produktionen – etwa "Die weißen Fäden des Wasserfalls" (*Taki no shiraito*, Irie Puro 1933). Nachdem er sich für einige Jahre in seine Heimat Akita zurückgezogen hatte, wurde er ab dem Jahr 1939 für das Tamagawa-Studio des Produktionshauses Nikkatsu tätig. Ebd.

80 「ドイツの中流家庭の生活があまりに日本のそれと似通つてゐるのに愕かされたのである。生活様式を、例へばアパートを貸家住ひに、クリスマスをお正月に、といふ風に置き換へてゆけばそつくりそのまゝ私達の日常生活なのだ。又その中に盛り込まれてゐる思想の方向も質実、剛健、団結力の強調等、独逸民族の特色は、そつくりそのまゝ現在の日本の子供達にも親達にも共感出来るものである。」 TATEOKA Kennosuke: "Ai no ikka no koto" 愛の一家のこと ("Über Familie der Liebe"), *Eiga*, Februar 1941: 61. Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Satô Chihiro.

Ecken und Enden die Hindernisse häuften, überraschte uns. Da eine vollständige, gründliche Umwandlung in einen japanischen Stoff zum Verlust sowohl des Sinns als auch des Reizes, diese Erzählung überhaupt aufgegriffen zu haben, führt, beabsichtigen wir nun letztlich, sie unter weitgehender Beibehaltung der deutschen Denkweise soweit zu adaptieren, daß jeder in Japan hinlänglich folgen kann.⁸¹

Obwohl Tateoka auf die Gefahr hinwies, daß das resultierende Drehbuch – als zwischen den Kulturen schwebende Erzählung – unvollendet erscheinen könnte, vertrat er die Ansicht, daß *Familie der Liebe* unter den zahlreichen amerikanisierten Filmen japanisch wirken werde. Ferner gab er der Hoffnung Ausdruck, daß das Projekt eine neue Seite des “Kindheits-Films” erschließen möge.⁸²

Ein kleiner Familien-Staat
Das Drehbuch von Tateoka Kennosuke

Die Übersetzung der literarischen Vorlage nimmt in der Ausgabe des Jahres 1939 rund 470 Seiten ein. Um den Stoff des vergleichsweise langen Jugendbuchs auch im Rahmen eines Films bewältigen zu können, mußte die Zahl der Episoden und der auftretenden Personen reduziert werden. Vereinfachung war in diesem Fall besonders notwendig, da die Kenntnis des Originals nicht vorausgesetzt werden konnte. Begleitet wurde die Entflechtung des Stoffs von einer zeitgenössisch als “[kulturelle] Adaption” (*honan*) bezeichneten Form der Bearbeitung, welche Aufbau und Elemente der Erzählung mit der Lebenswelt des Publikums in Einklang bringen sollte.⁸³ Zu diesem Zweck verpflanzte Tateoka die Handlung aus dem Wilhelminischen Kaiserreich in das kriegszeitliche Japan. Die große Musikerfamilie verläßt ihre Mietwohnung,

81 「ドイツ的なものゝ考へ方と日本的な考へ方との相違は意外にも大きな食ひ違ひを表してきて、到る所故障続出といふ有様に面喰つたが、結局、全然、根本から日本的なものに変へてしまふことは、この物語を取りあげた意味も、又面白さも失くしてしまふことになるので、多分にドイツ的な考へ方を残しながら、日本の誰にも充分共感出来るところまで翻案脚色したつもりだ。」 Ebd.

82 Ebd.

83 Für das Drehbuch siehe TATEOKA 1941. Bezüge auf diesen Text werden in Klammern wiedergegeben. Die Zahlen verweisen auf die Segmentierung des Drehbuchs in 138 Teile. Verweise auf die literarische Vorlage – es wurde eine Version des Jahres 1941 verwendet – erfolgen in kursiver Form ebenfalls in Klammern.

die in einer “größeren süddeutschen Stadt” neben der Infanteriekaserne im Haus eines pensionierten Schreiners liegt, und findet sich in einer Stadt der als ausgesprochen ländlich bekannten “Nordost-Region” (*Tôhoku chihô*) wieder. Hier wohnt sie zur Miete im Hauptgebäude eines außerhalb der Ortschaft gelegenen Anwesens, dessen Besitzer, ein älteres Paar, sich in das Nebenhaus zurückgezogen haben.

Verschiedene Informationen – handelnde Personen verstehen sich als Bewohner der “Heimatfront” (*jûgo*), bestimmte Waren sind kaum erhältlich, gesungene Lieder stellen aktuelle Kompositionen dar⁸⁴ – legen nahe, daß die Handlung in der zweiten Hälfte des Jahres 1940 einsetzt und bis zum folgenden Frühling reicht.

Die Pfäfflinge werden als Familie “Kleinfeld” 小田 (*Oda*) vorgestellt. Der Vater Kiyondo 清人 zählt dreiundvierzig Jahre und unterrichtet Musik an einer privaten Töchterschule des Wohnortes. Seine Frau Chieko 千枝子 ist fünf Jahre jünger und wie Cäcilie Pfäffling Mutter von sieben Kindern. Die drei ältesten Kinder – die Söhne Ryôichi 良一 (fünfzehn Jahre, im Original: Karl), Eiji 英二 (vierzehn Jahre, Wilhelm) und Shûzô 修三 (dreizehn Jahre, Otto) – besuchen die Mittelschule. In die örtliche Grundschule gehen die elfjährigen Zwillingstöchter Yae 八重 (Marie) und Kazue 一重 (Anne). Die beiden jüngsten Kinder sind etwas älter als in der Vorlage. Der Sohn Teruo 輝男 (Frieder) zählt neun Jahre, die Tochter Tamako 珠子 (Elschen) ist bereits sechs Jahre. Im gemeinsamen Haushalt lebt ferner das zeittypisch *Nêya* gerufene Dienstmädchen (Walburg). Ihres schlechten Gehörs wegen dient sie der Familie für den halben Lohn.

Die materiellen Konnotationen des Namens “Kleinfeld” erscheinen intendiert. Verstärkt wird die Wirkung durch den Umstand, daß die einzige weitere Familie, die der Autor eingangs namentlich erwähnt, das Haus des “örtlichen Machthabers” (*ichi no yûryoku sha*) “Geldfeld” 金田 (*Kaneda*) darstellt. Die Spannung zwischen den beiden Häusern setzt sich auf der Ebene der Vornamen fort. Charakterliche, menschliche Qualitäten wie “rein” 清, “gut” 良, “hervorragend” 英 und etwa “strahlend” 輝 auf der Seite der kinderreichen “Kleinfelds” steht der Bezug auf das Materielle gegenüber. So trägt der fünfzehnjährige Sohn der Kleinfamilie Geldfeld den Vornamen Tomio 富男 (“Reicher”).

84 Zu den erwähnten Informationen siehe S. 134 (Heimatfront) und S. 128 (Mangelware Schwarztee). Das Lied “Nachbarschafts-Gruppe” (*Tonari gumi*) (S. 131) wurde seit dem 22. Juni 1941 im Radio gesendet. Vgl. KÔDAN SHA 講談社 (Hg.): *Ichioku no ‘shin taisei’* 一億の「新体制」 (“Die neue Ordnung für die 100 Millionen [Japaner]”), Kôdan Sha 1989 (*Shôwa ni man nichi no zen kiroku* 5): 287.

Tatsächlich übernehmen die Kanedas die Rolle eines konzentrierten Gegenpols. Die Reihe von Akteuren, welche das Original vorstellt, um die Tugenden der Musikerfamilie zu veranschaulichen, verschmilzt im Drehbuch zu ihnen. Sie tragen Züge der “immer im voraus zahlenden” “Frau Privatiers” mit dem sprechenden Namen “Vernagelding” und ihrer unmusikalischen Tochter. In ihre Darstellung gingen Eigenschaften der Hoteliersfamilie Meier ein, deren Vater “über all seinen Leistungen als Geschäftsmann” nicht sieht, “was für ein schlechtes Geschäft bei all dem” sein Sohn Rudolf macht. Ferner ist die mit Vorliebe französisch sprechende Adelsfamilie aus Rußland erkennbar, welche sich auf der Flucht vor revolutionären Unruhen im Meierschen Hotel niedergelassen hat und nun nach einem Klavierlehrer für ihre Söhne sucht.

Zwar werden die vielfältigen Kontraste des Originals – etwa Bildung versus Besitz, Idealismus versus Materialismus, Authentizität versus Formalismus – im Drehbuch vereinfacht. Doch gewinnen sie andererseits eine neue Dimension, indem japanischer und westlicher Lebensstil einander gegenübergestellt werden. So verfügt der Odasche Wohnsitz wohl untypischerweise über ein Musikzimmer, ansonsten handelt es sich aber um ein Gebäude im japanischen Stil. Die Kanedas hingegen residieren in einem “herrschaftlichen Haus” 邸, das zumindest mit einem Empfangszimmer westlicher Art ausgestattet ist.

Den Ereignisrahmen der Erzählung behält Tateokas Adaption weitgehend bei. Zu Beginn weckt das Angebot eines Freundes, die Leitung einer neuen Musikschule zu übernehmen, die Hoffnung, daß die Zeit existentieller Sorgen bald ein Ende haben möge. Diese Hoffnung erweist sich jedoch als verfrüht, da die Einrichtung der Schule auf unbestimmte Zeit verschoben wird. Die Bemühungen der Odas, den Alltag dennoch zu meistern, bestimmen den Fortgang der Handlung bis die Entscheidung zur Gründung der Musikschule schließlich fällt und dem Vater das Direktorat angetragen wird. Bemerkenswert erscheint, daß Tateoka den beruflichen Aufstieg des Musiklehrers mit einem starken Stadt-Land-Kontrast versieht. Während Sapper lediglich von einem Wechsel aus einer “größeren süddeutschen Stadt” in eine “größere aufblühende Stadt” spricht, lokalisiert der Drehbuchautor die Chance des Musiklehrers in der kaiserlichen Hauptstadt. Genauer liegt das Ziel der Odaschen Wünsche, die künftige Musikschule, in der westlichen Vorstadt Tokyos auf einem Hügel in der Nähe der Station Higashi Kitazawa, die von der “Kleinfeld-Eilverbindung” (Odakyû Sen) betrieben wird. Neben der filmischen Attraktivität, die ein Kontrast von Aufnahmen des ländlichen Nordostens und des metropolitanen Raums eröffnete, mochte diese Entscheidung auf die Überlegung zurückgehen, daß die kulturelle Infrastruktur einer Regionalstadt in der frühen Shôwa-Zeit die Gründung einer Musikschule unwahrscheinlich wirken ließ.

In zeitlicher Hinsicht geht der Grad kultureller Gliederung des Handlungsablaufs verloren. Die Erzählung Sappers verknüpft die Abschnitte des Schuljahres, die Wahrnehmung klimatischer Erscheinungen sowie die Stationen des christlichen Jahres zu einer “deutschen Wintergeschichte”, die stark am Lebensrhythmus kindlicher und jugendlicher Leser orientiert ist. Den Höhepunkt dieses Zeitraums bildet das Weihnachtsfest. Für die Autorin symbolisiert dieses Fest die Werte ihrer bildungsbürgerlichen Lebenswelt, und sie investiert beachtlichen Raum, um zu veranschaulichen, daß es weder im Ausland noch im Wirtschaftsbürgertum noch in der Arbeiterschaft die “Fülle des Glücks” (136) bringe.⁸⁵ Wie das folgende Zitat verdeutlicht, verschmelzen in der spezifischen Konzeption des Fests starke nationale und christliche Elemente:

Dezember – Schnee – Tannenbaum – Weihnacht, ihr gehört zusammen bei uns in Deutschland. In manchen Ländern hat man versucht, unsere Feier nachzumachen, und wir wollen ihnen auch die Freude gönnen, aber solch eine Sitte muß aus dem Boden gewachsen sein. Wenn man sie künstlich verpflanzt, wird etwas ganz anderes daraus. (79)

In Tateokas Adaption wird die “deutsche Feier” nicht nach Japan verpflanzt, sondern durch die “Jahresgabe” (*toshidama*) ersetzt. Sie bildet einen wichtigen Teil des Neujahrfests und dürfte Kindern im behandelten Zeitraum in Form von Geld ausgehändigt worden sein. Im Vordergrund steht die Praktik des Schenkens bzw. die Vorfreude der Kinder und die Bereitschaft der Eltern, dafür von ihren eigenen Bedürfnissen abzusehen. Dabei wirken die Wünsche der Kinder – ein Luftgewehr oder etwa Schlittschuhe – ungewöhnlich und angesichts der finanziellen Verhältnisse extravagant. Um diese Wünsche zu erfüllen, ist der Vater selbst bereit, das Klavier – sein “Leben” wie die Ehefrau bemerkt – zu verkaufen (74).

85 Im Original berichtet die Autorin von einer “jungen Deutschen, die um die Weihnachtszeit in die Fremde verschlagen” worden war: “‘Wir kennen auch den Christbaum’, sagten die fremden Kinder zu ihr, ‘wir bekommen einen.’ Die Deutsche freute sich. Aber wie wurde es? Viele Kinder waren eingeladen worden und fuhren an in hellen Kleidern. Sie versammelten sich, und als der Baum hereingetragen wurde, klatschten sie Beifall wie im Theater. Sie nahmen die kleinen Geschenke herunter, die man für sie aufgehängt hatte. Dann wurden die Lichter ausgeblasen, damit kein Ästchen anbrenne, und der Diener gerufen, daß er sogleich den Baum, der in einem Kübel voll Erde steckte, zurücktrage zu dem Gärtner, von dem er gemietet war.” (79–80) Weiter erläutert eine “Arbeiterfrau aus dem Nebenhaus” daß es bei ihnen “noch kein Jahr schön am Heiligen Abend [war]” (128), was Frau Pfäffling zum Anlaß nimmt, die angemessene Inszenierung der Feierlichkeit zu erläutern. Im Haus der Hoteliers gibt es weder “Familienfeier” noch “Weihnachtsbescherung”. (113)

Auffallend wie die Interpretation der Neujahrsgabe sind auch weitere Episoden aus dem Leben des Musiker-Haushalts. Im Sinne der vom Produzenten geäußerten Intention stehen nicht typische, sondern exemplarische Qualitäten im Mittelpunkt. Ihre Ausbildung wird der “kleinen Nation” und ihren Erziehern nahegelegt, um dem Alltag an der Heimatfront gerecht zu werden.⁸⁶

Hinsichtlich materieller und symbolischer Kulturen, vertretener Werte und auch des erzählerischen Schwerpunkts ergaben sich in diesem Zusammenhang erhebliche Unterschiede zur Vorlage. Eingangs beispielsweise kehren die beiden Musiklehrer von dem Vorstellungsgespräch für die erhoffte Stelle zurück. Während sein Kollege im Wilhelminischen Kaiserreich mit einer roten Rose für die Gemahlin im Gepäck reist, ist Oda schwer beladen. Denn für alle Familienmitglieder hat er “Mitbringsel” (*o miyage*) eingekauft, die es nun zu verteilen gilt.⁸⁷

Die Ankunft des für die Zukunft so bedeutsamen Telegramms wird in beiden Häusern mit großer Spannung erwartet. Auch führt die herbe Enttäuschung durch das Schreiben zunächst zu ähnlichen Reaktionen. Die Eltern ziehen sich zurück, worauf die Ehefrauen die Sorgen über eine unabsehbare Verzögerung des Vorhabens zu zerstreuen suchen – eine Aufgabe, die Frau Oda schwerer fällt, da private Musikschüler in einer japanischen Regionalstadt offenbar selten waren. In aufmunternder Absicht kommen die Kinder hinzu. Während die Pfäfflinge Kaffee – eine “Liebhaberei, die sich der Musiklehrer nur an Festtagen gestattete” (38) – bereitet haben, bringen die jungen Odas etwas von dem “heutzutage kaum zu bekommenden Schwarztee aus dem Hause Lipton”, einen Luxusartikel, den die Schwiegermutter in der kaiserlichen Hauptstadt besorgt hat (34).

Bedeutendere Unterschiede ergeben sich auf der Ebene der Werte, welche die Dialoge explizit zu vermitteln suchen. Zwar wird auch im Drehbuch nachvollzogen, daß der Schicksalsschlag als Herausforderung zu betrachten und ins Gute zu wenden sei. Eine Begründung liefert allerdings nur Sapper.

86 Als einige Jungen versehentlich einen Mann mit Schneebällen bewerfen und darauf ohne Entschuldigung weglaufen, ruft dieser ihnen nach: “Ist denn unter euch kein einziger ehrlich? Gehört sich das für die kleine Nation an der Heimatfront?” 「お前の中には、たつた一人も正直な者は居らんのか、それでも銃後の小国民として恥ぢんのか。」 (54)

87 Symbolisch besitzt die Rose jedoch vergleichbares Gewicht. Vgl.: “Als bei seiner Heimkehr Herr Pfäffling seiner Frau die Rose reichte, wußte sie alles, auch ohne Worte: seine glückselige, siegesgewisse Stimmung, seine Freude, daß er auch ihr ein schöneres Los bieten konnte, das alles erkannte sie an der unerhört verschwenderischen Gabe einer Rose im November!” (34)

“Dies gehört auch zu den Dingen, die uns zum besten dienen müssen”, sagt die Mutter, “wie alles, was Gott schickt, und dann besinnt man sich: wie muß ich’s anpacken, damit es mir zum besten dient?” Weiter ermuntert sie, “trotz allem einen frohen Sinn [zu] behalten” (36–7). Das religiöse Argument, aber auch die Aufforderung zum Frohsinn – eine zentrale Aussage der *Familie Pfäffling* – fehlen in der Drehbuchversion. Statt dessen wird die Notwendigkeit hervorgehoben, “Sorgen und Leid” (*shinpai ya kurô*) zu erdulden.⁸⁸

Nachdem die besondere Familiensituation entwickelt ist, verlagert sich die Handlung auf den Alltag der Kinder. Dabei ergibt sich reichlich Gelegenheit, zentrale Aussagen der Vorlage zum Thema Erziehung aufzugreifen. Große Aufmerksamkeit gilt dem liebevoll “Winzling” (Chibi chan) gerufenen Sohn Teruo. Der ebenso musikalische wie wirklichkeitsfremde Grundschüler bringt in einer Szene sein Akkordeon in die Schule mit. Nach dem Unterricht unterhält er einige Kameraden mit seinem Spiel. Statt des Chorals “Wie soll ich dich empfangen” aus dem Weihnachtsoratorium Bachs wird das erst 1940 veröffentlichte Lied “Nachbarschafts-Gruppe” (*Tonari gumi*) gespielt. Schließlich gibt Teruo, dem die Beherrschung des Instruments zugeflogen ist, die Harmonika aus der Hand, damit sich die Umstehenden an ihrem Spiel versuchen können. Bevor er sich versieht, ist das Instrument zerstört, worauf er weinend zu seiner Mutter läuft. Sie empfängt ihn jedoch nicht mit tröstenden Worten, sondern mit Vorwürfen, daß im Grunde alles geschehen sei, weil ihn die Suche nach Lob verleitet habe, das Instrument mitzunehmen.⁸⁹

Zentrale Impulse liefern auch Erlebnisse des Meisterschülers unter den Kindern. Die nähere Bekanntschaft, die Shûzô mit Tomio, dem Sohn der Kanedas, schließt, bringt die vorübergehende Lösung der finanziellen Probleme und die Gelegenheit, altersgerechte Erziehung zu thematisieren. Der reiche Mitschüler berichtet, daß in seinem Heim nicht an Lernen zu denken sei, da

88 Mutter Oda bemerkt am Ende der Szene: “Es gilt, ohne Sorgen und Kummer nachzugeben, daran zu denken, diese Sorgen und diesen Kummer für etwas Besseres zu verwenden.” 「心配や苦勞なんかに負けずに、その心配や苦勞をもつと良い事の為に使ふ事を考へるのです」(34). Bereits zuvor erklärt der dritte Sohn, Shûzô, im Namen der Kinder, daß sie bereit seien, “jede erdenkliche Mühsal zu erdulden”. 「苦しい事なんかいくらでも我慢しますよ」 Ebd.

89 「こんな事になるのも、元はと云へば、お前が他人に讃めはやされやうなどと云ふ考へを持つからなんですよ」(38). Die Vorlage geht hier behutsamer vor. Die Mutter beobachtet nur verwundert. Es ist Frieder selbst, der sich Vorwürfe macht: “Das bitterste an seinem Schmerz war aber die Reue. Er selbst hatte ja seine Freundin den bösen Buben ausgeliefert. Hätte er sie in der Stille für sich behalten und nicht mit ihr Ruhm ernten wollen, so wäre sie noch lange am Leben geblieben.” (64)

die Schwester unaufhörlich mit ihrem Klavierspiel störe.⁹⁰ Er bittet um die Hausaufgaben und verspricht als Gegengabe, Vater Oda als Klavierlehrer zu empfehlen. Shûzô berichtet seinen älteren Brüdern stolz. Doch sie raten ihm, dieses "Handelsgeschäft" (*shôbai no torihiki*) rückgängig zu machen, um den Vater nicht zu verärgern.⁹¹ Als er dies versucht, gerät er mit Tomio in einen heftigen Streit. Überraschenderweise werden die hinzukommenden Eltern des Mitschülers so sehr vom Charakter des Oda-Jungen beeindruckt, daß sie beschließen, seinen Vater mit der musikalischen Unterrichtung ihrer Tochter zu betrauen. Die Tatsache, daß das Auskommen der Familie nun gesichert ist, erleichtert das Leben in der *Familie der Liebe*. Stärker ist die Rührung über das Verhalten der Kinder. "Wenn ich mir vergegenwärtige, wie sehr sich die Kinder um uns sorgen", bemerkt die Mutter, "wird mir ganz erhaben zumute."⁹²

Die ausgeprägte Zuneigung und die Sorge um das Wohl beruhen auf Gegenseitigkeit. Als der zweitälteste Sohn Eiji fälschlich beschuldigt wird, einen einflußreichen Herrn mit Schneebällen beworfen zu haben, begleitet ihn der Vater auf die Polizeiwache. Tatsächlich ist seine Anwesenheit notwendig. Denn obwohl Eiji sich im Recht weiß, schenkt die Polizei seiner Darstellung der Ereignisse keinen Glauben. Erst als Oda eine Gegenüberstellung mit dem Opfer der Attacke herbeiführt, klärt sich das Mißverständnis auf. Der Herr entpuppt sich als der bekannte Kaneda, der seinerseits überrascht realisiert, daß ihm der einzige der Gruppe von Jungen präsentiert wird, der sich nach dem Vorfall höflich entschuldigt hatte. Auf dem Heimweg erläutert Oda die Notwendigkeit, sein Verständnis der Wahrheit durchzusetzen:

[Die Leute] glauben einem nicht, selbst wenn man die Wahrheit sagt, weil in der Welt nur wenige wahrhaftig sind. Doch das ist nun wirklich kein Grund, den Mut sinken zu lassen. Wenn man sich im Recht wähnt, gilt es alles daran zu setzen, sein Gegenüber zu überzeugen.⁹³

90 Im Original ist Rudolfs Vater der Besitzer des vornehmen "Zentralhotels". Sapper beschreibt: "Er war älter und größer als alle anderen, weil er schon zweimal eine Klasse wiederholt hatte; dessen schämte er sich aber keineswegs, sondern sagte von oben herab: In solch einem Welthotel müsse selbstverständlich die gewöhnliche Schularbeit manchmal hinter Wichtigerem zurückstehen." (66)

91 In Sappers Erzählung halten die älteren Brüder Wilhelm an, Rudolf zu sagen, daß der Vater "zu solch einem Handel viel zu vornehm" sei. (71)

92 「子供達がこんなに私達のことを心配してゐてくれるかと思ふと、私、神々しいやな気持ちになりますの。」 (51)

93 「それは、世の中には本当の事を云ふ人が少いから、本当の事を云つたつて信じ

Die Auswirkungen, die das beschriebene Vorgehen auf den sozialen Umgang haben kann, verdeutlicht der Vater wenig später. Nachdem er im Gespräch mit Kaneda erfährt, wie sehr der junge Tomio zur Zufriedenheit seines Vaters bereits in das Geschäftsleben eingebunden ist,⁹⁴ bemerkt er im pädagogischen Eifer:

Nein, Herr Geldfeld, diese Art von Nützlichsein ist nicht gut für die Zukunft ihres werten Herrn Sohnes. Es ist nur natürlich, daß ein Schüler der Mittelstufe fleißig lernt und unbekümmert spielt, wie es sich gehört. Wenn er aber in diesem Alter Leuten vorsteht und den Herrn spielt oder gar die Schulaufgaben vernachlässigt, kann aus ihm nicht ihr fähiger Nachfolger werden. Ihre Stellung und ihr Vermögen werden das von selbst bewirken. Meiner Meinung nach wäre es für die Zukunft ihres Herrn Sohnes besser, ihn für eine Weile in eine strengere, gut führende Familie zu geben.⁹⁵

Entrüstet verbittet sich "Geldfeld" diese Einmischung. Die "törichte Aufrichtigkeit" (*baka shōjiki*) führt, wie "Kleinfeld" selbst bemerkt, zum Abbruch der Beziehung, wodurch die finanzielle Absicherung erneut gefährdet ist. Dies trifft die Eltern besonders hart, als mittlerweile das Jahresende herange-

rale nicht inda yo, daga, sādakarattte hō mo ki o otosu koto wa arimasen. Tōshii to shinjitara, dokomademo itte tairi o shinjisaseru yō ni suru koto da yo.」(68) Im Original erläutert der Vater: "Ich kenne das, Wilhelm, es kommt daher, weil es so wenig Menschen genau mit der Wahrheit nehmen, dann trauen sie auch den anderen keine strenge Wahrhaftigkeit zu. Aber da darf man sich nicht einschüchtern lassen. Wer recht wahrhaftig ist, darf alles sagen und Glauben dafür fordern." (89-90)

94 Um sein Erziehungsideal zu verdeutlichen, benutzt Kaneda die Redewendung "Der Knabe vor dem [Tempel]tor [liebt Suren, ohne sie studiert zu haben]" (*monzen no kozō*). (70)

95 「いや、金田さん、さう云ふ役に立ち方は御子息の将来の為によくないでせうね。中学生なら中学生らしく、真面目に勉強して無邪気に遊ぶのが当り前ですよ。それをあの年頃で、人の上に立つて旦那顔をしたり、学校の宿題を怠けたりする様では、決して立派な貴方の後継ぎにはなれないでせう。貴方の地位や財産が自然さうさせるのでせう。私の考へでは、御子息を何処かもつと厳しい、良く導いて呉れる家庭へ、暫くお離しなる方が、御子息の将来の為にもよいと思ふのですよ。」(70) Sapper läßt Herrn Pfäffling zum Hotelier Meier über dessen Sohn Rudolf bemerken: "Ich meine, sagte er, über all ihren Leistungen als Geschäftsmann sehen Sie gar nicht, was für ein schlechtes Geschäft bei all dem Ihr Kind macht. Ist's denn überhaupt ein Kind? War es eines? Es spricht wie ein Mann und ist doch kein Mann. Ein Schuljunge sollte es sein, der tüchtig arbeitet und dann fröhlich spielt. Er tut aber keines von beiden. In dem Alter, wo er gehorchen sollte, will er befehlen, den Herrn will er spielen und hat doch das Zeug nicht dazu. Er wird kein Mann wie Sie, er wird auch kein Deutscher, wird kein Christ, denn er dünkt sich über alledem zu stehen. Der sollte fort aus dem Gasthof, fort von hier, in ein warmes Familienleben hinein, da könnte noch etwas aus ihm werden, aber so nicht!"

rückt ist. Um die Wünsche der Kinder zu erfüllen, bleibt keine andere Wahl, als die wohlhabende Großmutter in der Hauptstadt um Unterstützung zu bitten (74). Dank ihrer Hilfe werden an Neujahr alle Wünsche erfüllt. Nicht nur ein Luftgewehr und Schlittschuhe, sondern auch eine Geige für den jungen Teruo und manches andere kann der Vater als Jahresgabe überreichen.

Die Leidenschaft, die Teruo für das Geigenspiel entwickelt, wird zur nächsten pädagogischen Herausforderung. Da er sich beim Musizieren nicht an den Rahmen hält, der ihm bei der Übergabe des Instruments gesetzt wurde, schreitet der Vater ein:

Ich würde dir vergeben, wenn du vor lauter Eifer die Zeit vergessen hättest. Doch das kann ich keinesfalls, wenn du von allen ermahnt wirst aufzuhören, und trotzdem weiterspielst. Eine Familie ist wie ein Orchester! Wenn es jemanden gibt, der dem Taktstock des Vaters nicht folgt und spielt, wie es ihm gefällt, dann gerät das Orchester durcheinander.⁹⁶

Der Höhepunkt des Drehbuchs ist mit der folgenden Auseinandersetzung verknüpft, in deren Verlauf Teruo die Autorität des Vaters herausfordert. Als darauf der Plan der Eltern bekannt wird, einen der Söhne für eine Weile zu einem Onkel nach Tokyo zu senden, wissen die Kinder sofort, daß es sich um Teruo handeln muß. Um dieses Unglück abzuwenden, verstecken sie den "Winzling" vor den Eltern und dem Onkel, der zu einem Besuch eingetroffen ist. Vater und Mutter, die aus Sorge um die Ausbildung des musikalischen Talents gehandelt hatten, erkennen, daß sie angesichts der liebevollen Solidarität unter den Geschwistern voreilig gewesen waren. Auch der Onkel sieht ein, daß seine ursprüngliche Vorstellung von dem neunköpfigen Haushalt nicht zutreffend war. "Wohlgeordnet wie ein kleiner Staat" wirke die Familie. Als Jurist halte er diesen "prächtigen kleinen Staat unter dem Kommando der Eltern, in dem einer den anderen schützt", für außerordentlich interessant.⁹⁷

96 「お前が熱心の余り時間を忘れて居るのなら許して上げるよ、併し皆に止めなげやいかんと云はれて、それでも止めないのなら絶対許す事は出来ないね。一家と云ふものは、オーケストラと同じなんだよ、お父さんの指揮棒に従はないで勝手な、演奏をするものがあれば、オーケストラは滅茶々々になる。」(96) Vgl. die Passage in der Vorlage: "Wenn du bloß im Eifer vergessen hättest, daß du über die Zeit spielst, dann könnte ich dir das leicht verzeihen, aber wenn du erinnert wirst, daß du aufhören solltest und magst nicht folgen, wenn du mit aller Absicht tust, was ich dir schon oft streng verboten habe, dann ist's aus mit dem Geigespiel. Was meinst du, wenn ihr Kinder alle nicht folgen wolltet, wenn jeder täte, was ihm gut dünkt? Das wäre gerade, wie wenn bei dem Orchester keiner auf den Dirigenten sähe, sondern jeder spielte, wann und was er wollte." (193)

97 「私は法律家として、この小国家を非常に面白いと思ひましたね。お互ひに庇

Für diese Kinder, so folgert er, gibt es keinen besseren Platz als die “Familie der Liebe”:

Eure Kinder sind zu allererst einander Freunde für ein ganzes Leben! Es war unsinnig, daß ich als vollkommen Fremder meine Hand ausstreckte und aus diesem warmen Nest ein Vöglein herausnehmen wollte. Fröhliche Vöglein sollte man für immer auf diese Weise beisammen lassen. Für diese Kinder gibt es nirgendwo einen besseren Platz als dieses Heim.⁹⁸

Die erläuterten Szenen verdeutlichen, daß die Adaption auf pädagogische Lehren des Originals, aber auch die Atmosphäre gegenseitiger Zuneigung abhob. Weitere Aspekte des “Familiengeists” der Pfäfflinge – so die besondere Art mit Armut umzugehen, die Bedeutung des Frohsinns gerade in diesem Zusammenhang, aber auch die lenkende Rolle der Mutter – gingen weitgehend verloren. Diese Verluste glich die Verfilmung nur teilweise aus. Andererseits fügte sie neue Seiten hinzu.

Eine Musikerfamilie im Schneeland

Mit Sunohara Masahisa hatte das Produktionshaus die Umsetzung des Projekts einem Regisseur übertragen, der bisher noch nicht durch hervorragende Leistungen aufgefallen war.⁹⁹ Dennoch konnte Sunohara nicht als Nachwuchskraft gelten. Er war seit 1933 für das Tamagawa-Studio tätig, hatte indessen dem Produzenten zufolge noch keine Chance bekommen, seine Fähigkeiten

ひ合つて、両親の許に統率されてゐる見事な小国家ですよ。」(114) Vgl. auch die auf S. 16 zitierte Passage der Vorlage.

98 「貴方の子供さん達は、まづ何よりも、お互ひが一生涯を通じての友人なのですよ。この暖かい巢の中から、見ず知らずの私が手を出して、一羽の小鳥を引つぱり出さうなど云ふのはとんでもない事でしたと。悦んでゐる小鳥は何時までもあゝして一緒に置かうぢやありませんか。あの子供達には何処へ行つたつて、此の家以上にいゝ所はありません。」(132) Sapper schrieb an dieser Stelle: “Das haben eure Kinder doch vor anderen voraus, daß jedes sechs treue Freunde mit fürs Leben bekommt, denn die einmal so warm beieinander im Nest gesessen waren, die fühlen sich für immer zusammengehörig. Daß ich nun aber die Hand ausstrecken soll und ein Vöglein aus diesem Nest herausnehmen, dazu kann ich mich immer schwerer entschließen. Geben wir den Plan auf! Lassen wir das fröhliche Vöglein beisammen, es kann nirgends besser gedeihen als daheim.” (252)

99 Da der Film nur fragmentarisch überliefert ist, beruhen die folgenden Aussagen weitgehend auf den Angaben von Texten, die im Umkreis der Uraufführung veröffentlicht wurden. Siehe hierzu auch unten “Ein kontroverses Werk”.

unter Beweis zu stellen.¹⁰⁰ Die Dreharbeiten dauerten von Februar bis Juni 1941. Allem Anschein nach konzentrierte Sunohara die Mittel und Energien darauf, das noch “recht deutsch riechende” (*daibu doitsu kusai*)¹⁰¹ Drehbuch natürlicher erscheinen zu lassen, indem er die Erzählung mit dem Lokalkolorit des nordöstlichen Japan versah. Zur Durchführung der Außenaufnahmen wurde die Gegend um Nagaoka in der Präfektur Niigata gewählt – eine Region, die heftiger Schneefälle wegen auch als “Schneeland” bekannt ist. Wenngleich die Darstellung natürlicher Szenerie und regionalen Lebens einer Zeitströmung entsprach, die sich mit der Konjunktur von Kindheitsmotiven überschneidet, hatte sie keine Entsprechung im Original. Tatsächlich fehlen Naturschilderungen und selbst Ausführungen zur äußeren Erscheinung handelnder Figuren in Sappers Erzählung weitgehend.¹⁰² Auch der Drehbuchautor hatte diesen Aspekten wenig Beachtung geschenkt.

Inhaltlich übernahm die Verfilmung die zentralen Szenen des Drehbuchs, wie zeitgenössische Rezeptionstexte verdeutlichen. Für die Besetzung der Rollen konnte Sunohara auf erstklassige Schauspieler des Produktionshauses zurückgreifen. Hinsichtlich seiner gesellschaftlichen Anerkennung sticht Kosugi Isamu 小杉勇 hervor, der die Rolle des Vaters Oda übernahm (vgl. Abb. 6). Kosugi war mit dem Auftreten der sozialkritischen “Tendenzfilme” (*keikô eiga*) Ende der zwanziger Jahre bekannt geworden und arbeitete seit 1935 für das Tamagawa-Studio. Für viele Zeitgenossen hatte er den Erfolg zahlreicher Nikkatsu-Produktionen in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre erst ermöglicht. Seine Leistungen in ambitionierten Werken wie der Literaturverfilmung *Tsuchi*, aber auch in den 1938 und 1939 uraufgeführten Kriegsfilmen “Fünf Kundschafter” (*Gonin no sekkô hei*) und “Erde und Soldaten” (*Tsuchi to heitai*) waren so anerkannt, daß der Kritiker Shimizu Akira 清水晶 von dem “Vermögen” (*zaisan*) sprach, “auf das die Welt der Filmschauspieler Japans am meisten stolz sei”.¹⁰³ Andere Stimmen sprachen von einem “menschlichen

100 “Dai ikkai Yamanaka shô o ‘Ai no ikka’ ni”: 16.

101 Ebd.: 17.

102 Im *Gruß an die Freunde meiner Bücher* bemerkt die Schriftstellerin, daß sie verschiedentlich darauf angesprochen wurde. “Von derartigen Schilderungen”, erläutert sie, “ist in meinen Büchern kaum etwas zu finden. [...] Ich habe manchmal Gelegenheit gehabt, angesichts der herrlichsten Gegenden zu schriftstellern, und so sehr ich sie genoß und mich erhoben fühlte durch Gottes wunderbare Schöpfung, es sind mir doch keine Naturschilderungen in die Feder gekommen. Sie sind wohl das Vorrecht poetisch angelegter Naturen.” SAPPER 1922: 49.

103 「日本の映画俳優界が最も誇りとする財産」 SHIMIZU Akira 清水晶: “Nihon eiga hai-

Schauspieler“, das heißt einem Darsteller, der in der Lage sei, Gefühle in ihrer elementarsten Form wiederzugeben. Von einem “Charakter-Schauspieler” (*seikaku haiyû*) könne aber nicht gesprochen werden, da ihm die Fähigkeit abgehe, komplexe Persönlichkeiten darzustellen.¹⁰⁴

Abb. 6: Szenen-Foto

Interessanterweise erscheint seine Gestalt häufig im Kontext kriegszeitlicher Produktionen, die internationale Bezüge aufweisen. So übernahm er in der deutsch-japanischen Koproduktion *Die Tochter des Samurai* die Rolle des heimkehrenden Yamato Teruo.¹⁰⁵ Die Filme *Erde* sowie *Fünf Kundschafter* wurden auf den Filmfestspielen von Venedig ausgezeichnet und wirkten so an der internationalen Anerkennung des japanischen Kinos mit.¹⁰⁶ Einige

yû tenbô” 日本映画俳優展望 (“Rundblick auf die japanischen Filmschauspieler”), *Eiga hyôron*, November 1939: 33.

104 KITAHARA [Yukiya] 北原行也: “Haiyû o kataru. Kosugi Isamu” 俳優を語る. 小杉勇 (“Über Schauspieler sprechen. Kosugi Isamu”), *Eiga hyôron*, November 1939: 70.

105 In dieser Rolle war er auch der deutschen Presse aufgefallen. Siehe hierzu die vom Regisseur Arnold Fanck unternommene Dokumentation der Presse-Reaktion: Arnold FANCK: *Die Tochter des Samurai. Ein Film im Echo der deutschen Presse*, Berlin: Steiniger 1938.

106 Als Schauspieler in “Erde”, der in Venedig mit deutschen Untertiteln als “Acker” gezeigt wurde, fiel Kosugi der Fachpresse wiederum auf. Frank Maraun hob die “lebenswahre”

Monate nach *Familie der Liebe* sah das Publikum Kosugi in “Du und Ich” (*Kimi to boku*), den die Pressestelle des Heeres im Kolonialgebiet Korea hergestellt hatte.¹⁰⁷

Abb. 7: Szenen-Foto

Im Vergleich zu Kosugi nimmt sich die Besetzung der im Original so wichtigen Mutter blaß aus. Der *star value* der Schauspielerin Murata Chieko 村田知英子 (vgl. Abb. 7) reichte bei weitem nicht an den ihres männlichen Kollegen, doch war sie als solide Handwerkerin bekannt.¹⁰⁸

Weitere Glanzpunkte brachte die Besetzung der Kinder in den Häusern Oda und Kaneda. Für die Tochter der Kanedas konnte Kazami Akiko 風見章子 gewonnen werden, die durch ihren Auftritt an der Seite Kosugis in *Erde*

Darstellung hervor, welche vergessen lasse, daß es sich um einen Schauspieler handele. Frank MARAUN: “Japanische Filmkunst von heute”, *Der deutsche Film* 1940–1: 133.

107 *Ai no ikka* stellte das letzte Engagement für Nikkatsu dar, zu dem Kosugi vertraglich verpflichtet war. Bereits zuvor hatte er zusammen mit den Regisseuren Tasaka Tomotaka und Uchida Tomu das Produktionshaus verlassen, um gegen das Management zu protestieren. *Nihon eiga jinmei jiten danyû hen* 日本映画人名事典. 男優篇 (“Biographisches Lexikon zum japanischen Film. Teil Schauspieler”), Bd. 1, Kinema Junpô Sha 1996: 609.

108 SHIMIZU 1939: 36.

schlagartig bekannt geworden war.¹⁰⁹ Die Rolle des musikalischen Talents Teruo wurde mit dem “Wunderkind” (*tensai shōnen*) Toyoda Kōji 豊田耕治 besetzt (vgl. Abb. 7). Toyoda war einer der ersten Schüler des bis 1941 an einer Musikschule in Tokyo tätigen Pioniers musikalischer Früherziehung, Suzuki Shin’ichi 鈴木鎮一. Noch als Fünfjähriger hatte er 1937 die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erregt.¹¹⁰ Sein Einsatz erfolgte, um das Interesse breiterer Zuschauerschichten zu wecken. Die Attraktivität sollte durch das natürliche Schauspiel nicht professionell im Film tätiger Kinder und die Einbeziehung von Musikstücken gesteigert werden.

Um einen wirkungsvollen Einsatz des Geigen-Wunderkinds zu gewährleisten, wurde die musikalische Gestaltung dem an der Violine ausgebildeten Liedkomponisten Sugiyama Haseo 杉山長谷夫 (1889–1952) anvertraut.¹¹¹ Sugiyama komponierte zum einen das vielfach als ausgesprochen fröhlich bezeichnete Leitmotiv.¹¹² Zum anderen fügte er kindliche Weisen ein, die etwa einem Tanz der Oda-Töchter unterlegt wurden. Er suchte die Figuren durch den Einsatz klassischer Musik zu charakterisieren – ein Verfahren, das nur von wenigen Zuschauern verstanden worden sein dürfte.¹¹³ So trug Teruo in der erläuterten Akkordeon-Szene wohl nicht das Lied “Nachbarschaft-

109 Ebd.: 35. Weiter sei erwähnt, daß in der Rolle des zweiten Oda-Sohnes ein Kind des Literaten und Drehbuchautors Ōizumi Kokuseki 大泉黒石 tätig war. Ōizumi zählte zum Bekanntenkreis des Sapper-Übersetzers Miyahara.

110 KŌDAN SHA (Hg.): *Nitchū sensō e no michi* 日中戦争への道 (“Der Weg zum Japanisch-Chinesischen Krieg”), Kōdan Sha 1989 (Shōwa ni man nichi no zen kiroku 4): 234; SETA 1978: 456. Sowohl Suzuki als auch Toyodas Lebensläufe sind eng mit der deutschen Musikwelt verknüpft. Suzuki (1898–1998) studierte von 1920–8 in Berlin Violine bei Karl Klöner. Sein pädagogisches Konzept und das Institut in Matsumoto baute er zusammen mit seiner deutschen Frau Waltraud auf. Toyoda Kōji, der nach dem Tod Suzukis die Leitung des Instituts übernahm, leitete in den 1960er und 1970er Jahren das Radio-Symphonieorchester in Berlin und lehrte an der dortigen Hochschule der Künste. Siehe Silke KRUSE: “Shinichi Suzuki ‘Ich möchte gute Bürger formen’. Erziehungsziele der Suzuki-Methode vor ihrem kulturellen Hintergrund”, *Neue Musikzeitung* 47.6 (Juni 1998): 45.

111 Da die Fragmente des Films ohne Tonspur vorliegen, beruhen die folgenden Aussagen auf dem Bericht des Musikers TSUGAWA Shuichi 津川主一. Siehe “‘Ai no ikka’ no ongaku ni tsuite” 「愛の一家」の音楽について (“Zur Musik in ‘Ai no ikka’”), *Nippon eiga*, August 1941: 54–6.

112 Siehe etwa KAMICHIKA Ichiko 神近市子: “Seikō shita sakuhin” 成功した作品 (“Ein erfolgreiches Werk”), *Nippon eiga*, August 1941: 50.

113 TSUGAWA 1941: 55.

Gruppe”, sondern den “Landesliebe-Marsch” (*Aikoku kôshin kyoku*) vor.¹¹⁴ Nachdem er als Neujahrsgabe eine Geige bekommen hat, versucht sich der Autodidakt an einem Menuett Beethovens. Später spielt er Teile aus Mendelssohn- und insbesondere Mozart-Konzerten. Das Erscheinen der Kaneda-Tochter wird mit Chopin-Motiven verbunden.

Durch seine Kompositionen trug Sugiyama nicht allein zur Japanisierung der Erzählung bei; mit der Fröhlichkeit, die der “Halb-Musikfilm” (*han ongaku eiga*) vermittelte, fügte er auch eine Eigenschaft hinzu, die sehr zur Popularität des Originals unter deutschsprachigen Lesern beigetragen hatte.

“*Ein Film deutsch-japanischer Freundschaft*”

Eine erste Kopie passierte die Zensur am 23. Juni 1941. Da es sich nach Meinung der Zensoren um einen “vortrefflichen Unterhaltungsfilm” handelte, wurde Nikkatsu von den Zensurgebühren befreit.¹¹⁵ Für die Uraufführung wurde der 28. Juni gewählt. Die Inszenierung der deutschen Wintergeschichte im japanischen Schneeland sollte mit anderen Worten erstmals in der Regenzeit der Öffentlichkeit präsentiert werden – ein Zeitpunkt, welcher der Wahrnehmung durch das Publikum möglicherweise noch weniger zuträglich war als ein Datum im Hochsommer. Verantwortlich für die Werbekampagne, die einige Wochen zuvor eingesetzt hatte, war der Produzent Suda. Text und Gestaltung der Werbeträger betonten den Beitrag, den die Verfilmung des “nationalsozialistischen Familienromans” zur öffentlichen Diskussion der Erziehungsfrage leisten könnte. Ein im April veröffentlichtes Beispiel erläuterte:

Die wahre Kindererziehung wird in der Schule allein nicht vollständig durchgeführt. Die folgende Nation, auf deren Schultern Japan im kommenden Zeitalter ruhen soll, wird erst geboren, wenn sie in der Familie strenge Führung erfährt, die auf der warmen Liebe ihrer Väter und Mütter beruht. Hiermit erscheint ein Werk [zur Diskussion dieser] Frage, das der japanischen Familienerziehung wichtige Hinweise gibt, indem es eine von Liebe erfüllte Familie um sieben kleine Geschwister darstellt.¹¹⁶

114 Das von der “Informationsabteilung des Kabinetts” (Naikaku Jôhō Bu) ausgewählte Lied wurde der Öffentlichkeit erstmals am 26. Dezember 1937 während einer im Radio übertragenen Veranstaltung vorgestellt. KÔDAN SHA: *Ichioku no ‘shin taisei’*: 30.

115 NAIMU SHÔ KEIHO KYOKU 1941: 294.

116 「真の児童の教育は、学校だけで完全に行はれるものではない。家庭に於ける

Die pädagogische Argumentation wiederholten die Programme für Kinobesucher.¹¹⁷ Während die Qualitäten, welche die Verfilmung hinzugefügt hatte, übergangen wurden, suchte die Werbeabteilung die politische Annäherung zu nutzen, die das Kaiserreich und das nationalsozialistische Deutschland mit dem Abschluß des Dreimächte-Paktes vollzogen hatten. Dieser Versuch wurde bereits nach der Uraufführung kritisiert und für die unbefriedigenden Einspiel-ergebnisse mitverantwortlich gemacht.¹¹⁸ Obwohl auch der Produzent dieser Einschätzung im nachhinein zustimmte, sollte nicht vergessen werden, daß die Entwicklung der zwischenstaatlichen Beziehungen solch ein Vorgehen vielversprechend erscheinen lassen konnte. Nicht zuletzt maßen die politisch Verantwortlichen in Europa und Asien dem Austausch von Filmwerken bedeutende symbolische Wirkung bei. So war Außenminister Matsuoka im März 1941 mit Kopien des aufwendig produzierten Tōhō-Spielfilms “Pferde” (*Uma*, Regie: Yamamoto Kajirō, 1938–40) nach Berlin aufgebrochen.¹¹⁹ Andererseits wurden Erfolge des nationalsozialistischen Kinos wie die Olympia-Filme Leni Riefenstahls oder die Kriegsfilme Karl Ritters, zwar mit einer gewissen Verzögerung, aber bedeutendem Erfolg in Japan aufgeführt.¹²⁰ Die Tatsache,

父母のあたゝかい愛情の上に立つたきびしい指導があつてこそ、はじめて次の時代の日本を背負つて立つべき第二の国民が生れるのだ！これは幼い七人兄妹を中心にした溢れる愛情の一家を描いて、日本の家庭教育の上に大きな示唆を与へんとする問題作の登場だ！」Vgl. Werbung für *Ai no ikka*, *Eiga hyōron*, April 1941.

117 HASE Ken 長谷健: “‘Ai no ikka’ ni tsuite” 「愛の一家」について (“Zu ‘Familie der Liebe’”), *Nippon eiga*, August 1941: 51.

118 So äußerte sich der Filmkritiker Nanbu Keinosuke 南部圭之助 in einer Gesprächsrunde zu *Familie der Liebe*. “Dai ikkai Yamanaka shō o ‘Ai no ikka’ ni”: 17.

119 NIHON EIGA ZASSHI KYŌKAI 1941, Teil 2: 10.

120 Vgl. die Bemerkung Erwin Toku Baelz: “[Tōwa Shōji unter der Leitung von Kawakita Nagamasa] hat zu Zeiten, wo der amerikanische Film auf dem Markt absolut dominierte, sich für die Einfuhr von deutschen Filmen ehrlich bemüht, was nicht immer leicht war. Kawakita war es auch, der das für hiesige Begriffe geradezu unglaubliche Risiko auf sich nahm, den Olympia-Film für 100 000 Yen zu erwerben. Die übrigen Verleih-Gesellschaften betrachteten ein solches Wagnis als geradezu abenteuerlich. Dass Kawakita dann mit dem Olympia-Film den grössten Erfolg hatte und auch Riesenverdienste damit erzielte, kann niemand ihm zum Vorwurf machen. Ausserdem muss ganz besonders betont werden, dass der Olympia-Film, besonders der 1. Teil nicht zuletzt dank der geschickten und grosszügigen Reklame, allerdings auch begünstigt durch das deutsch-japanische Waffenbündnis, die Sympathien für Deutschland wie die Achtung für den deutschen Film in den breitesten Kreisen Japans gefördert hat, wie dies kaum durch ein anderes Mittel zu erreichen war.” Ders.: “Vorläufiger Bericht über das japanische Filmwesen (März 1941). Die Verleih-Organisationen”: 4. Es handelt sich um ein unveröffentlichtes Typoskript.

daß die Interessen des Publikums auf Gegenseitigkeit beruhten, veranschaulicht der Bericht des Geschäftsführers der Deutsch-Japanischen Gesellschaft für 1940. Der Dreimächte-Pakt habe “die Aufgeschlossenheit weiterer Volksschichten in Deutschland japanischen Dingen gegenüber außerordentlich angeregt”. Um Abhilfe für den Mangel an “gutem Filmmaterial” zu schaffen, habe die Gesellschaft Erwin Toku Baelz in das Partnerland entsandt.¹²¹

Die Aktivitäten des “Filmbeauftragten” entfalteten sich im Rahmen des Kulturabkommens. Er sondierte künftige Gemeinschaftsprojekte und beteiligte sich an der Herstellung deutscher Fassungen japanischer “Großfilme” der letzten Jahre.¹²² Die Presse berichtete von verschiedenen Vorhaben. Unter anderen wurden der Shôchiku-Spielfilm “Die Geschichte des Panzerführers Nishizumi” (*Nishizumi sensha chô den*, Regie: Yoshimura Kôzaburô, 1940) nach dem gleichnamigen Roman von Kikuchi Kan, der Shôchiku-Kulturfilm “Freunde” (*Tomodachi*, Regie: Shimizu Hiroshi, 1940) sowie der Tôhō-Spielfilm “Himmel in Flammen” (*Moyuru ôzora*, Regie: Abe Yutaka, 1940) unter Baelz’ Leitung bearbeitet. *Himmel in Flammen* sollte als Geburtstagsgeschenk des japanischen Heeresministeriums Adolf Hitler überreicht werden. Ferner wurden Pläne für einen Austausch von Schauspielern erwähnt. Baelz erläuterte:

Die japanische Filmgesellschaft Schotschiku interessiert sich lebhaft für das Projekt und ist bereit, so berühmte Schauspieler wie Frau Kinuyo Tanaka und andere für einige Zeit nach Deutschland zu schicken, so daß hier japanische Filme in deutscher Sprache gedreht werden können. Im Austausch dafür möchten die Japaner gern einen Schauspieler vom Range eines Emil Jannings für einige Zeit in Japan arbeiten sehen.¹²³

Gleichzeitig notierte der Filmbeauftragte, daß “einem solchen Unternehmen in Kriegszeiten ganz erhebliche Schwierigkeiten” entgegenstünden, weshalb

Dieses Dokument und die in der Folge zitierten Unterlagen sind Teil der Quellen-Sammlung “Records of Nazi Cultural and Research Institutions and Records Pertaining to Axis Relations and Interests in the Far East”. Die Sammlung wird von der *National Archives and Records Administration* aufbewahrt. Sie wurde in einer mikroverfilmten Version im Besitz der Waseda-Universität eingesehen.

121 *Deutsch-Japanische Nachrichten*, 3. Juli 1941: 3. Zu Baelz’ Japanaufenthalt siehe auch: Annette HACK: “Die Aktivitäten der Deutsch-Japanischen Gesellschaft im Nationalsozialismus”, Günther HAASCH (Hg.): *Die Deutsch-Japanischen Gesellschaften von 1888 bis 1996*, Berlin: Ed. Colloquium 1996: 251–63.

122 *Deutsch-Japanische Nachrichten*, 20. März 1941: 2 sowie 27. März 1941: 3.

123 Ebd., 20. März 1941: 2.

auch das Informationsbüro des Kabinetts – “die behördliche Stelle, die in Japan etwa unserem Reichspropagandaministerium entspricht” – eine Genehmigung des Vorhabens noch prüfe. Tatsächlich dürfte die Unterbrechung der Landverbindung über die Transsibirische Eisenbahn diesen Planungen ein Ende gesetzt haben.

Wichtiger als der erfolgreiche Abschluß gemeinschaftlicher Projekte erscheint hier, daß Kooperation öffentlich diskutiert wurde. Vor diesem Hintergrund war die Werbekampagne für das Nikkatsu-Produkt sinnvoll, auch wenn nicht ausgeschlossen werden kann, daß etwa die Hervorhebung des Unterhaltungswerts als Musikfilm zu einem besseren Einspielergebnis geführt hätte. Vom wirtschaftlichen Ergebnis abgesehen, ist es bemerkenswert, wie sich die Werbebotschaft auf die Beurteilung von *Familie der Liebe* in zeitgenössischen Besprechungen auswirkte. Die Mehrzahl der Texte kreiste um die Frage, ob die Adaption eines ausländischen Werks authentische Eindrücke einheimischen Familienlebens lieferte.

Ein kontroverses Werk

Die filmische Adaption im Urteil zeitgenössischer Kritik

Die Uraufführung des “Films deutsch-japanischer Freundschaft” wurde nicht ausführlich begleitet. Größere Werbeaktivität, aber auch mehr Besprechungen vereinten in der ersten Hälfte des Jahres 1941 mit Spannung erwartete Projekte wie das erste Werk Ozu Yasujirōs nach seiner Rückkehr vom chinesischen Kriegsschauplatz,¹²⁴ die Produktion “Pferde” von Yamamoto Kajirō und auch bedeutende Importfilme wie das Ufa-Stück *Urlaub auf Ehrenwort*.¹²⁵

In der Tokyo-Ausgabe der *Asahi shinbun* veröffentlichte der unter dem Pseudonym “Q” als einer der einflußreichsten Kritiker bekannte Tsumura Hideo 津村秀夫 eine lobende Besprechung, welche die noch seltene Behandlung glücklichen Familienlebens und lokaler Eindrücke aus dem Schneeland hervorhob.¹²⁶ Weitere Texte erschienen in den Zeitschriften *Eiga junpō* (“Zehn-

124 “Die Geschwister Toda” (*Toda ke no kyōdai*, Shōchiku), uraufgeführt am 1. März 1941.

125 Der 1938 in Deutschland vorgestellte Film, den der ehemalige Luftwaffen-Offizier Karl Ritter gedreht hatte, war wie zuvor die Olympia-Filme Riefenstahls von der Handelsgesellschaft Tōwa eingeführt und unter dem Titel *Chikai no kyōka* vermarktet worden.

126 TSUMURA Hideo: “Ai no ikka” 愛の一家, *Tōkyō Asahi shinbun*, 28. Juni 1941 (Morgenausgabe): 4.

tägige Film-Berichte”), *Eiga no tomo* (“Freund des Films”) und *Shin eiga* (“Neue Filme”).¹²⁷ Die Diskussion erreichte im August einen ersten Höhepunkt, als *Nippon hyôron* (“Japan-Rundschau”) einen Artikel Tsumuras abdruckte,¹²⁸ während *Nippon eiga* (“Japanischer Film”) einen Sonderteil zusammenstellte, der die Eindrücke verschiedener Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens wiedergab. Zu diesem Zweck konnte die Zeitschrift die Schriftsteller Tsubota Jôji, Hase Ken, Morimoto Kaoru 森本薫 und Izumimoto Miki 泉本三樹 gewinnen. Zudem äußerten sich die Journalistin und Frauenrechtlerin Kamichika Ichiko, der Musiker Tsugawa Shuichi und der vor allem als Übersetzer in Erscheinung getretene Asagami Toshio 麻上俊夫.¹²⁹ Ein weiterer Höhepunkt in der Behandlung der Produktion zeichnete sich im Oktober 1941 ab. Nachdem der “Yamanaka-Preis” (*Yamanaka shô*) an *Familie der Liebe* vergeben worden war, veröffentlichte *Eiga junpô* eine Gesprächsrunde, die das Projekt noch einmal beleuchtete.¹³⁰ Im Gegensatz dazu erfuhr die Auszeichnung durch das Kultusministerium im folgenden Jahr wenig Beachtung. Bereits im Zeitraum der Uraufführung hatte das Ministerium folgende Empfehlung ausgesprochen:

Zwar besteht hinsichtlich der Regieführung noch ein Anflug von Ungeschliffenheit, doch schildert [das Werk] auf äußerst interessante Weise mittels Musik-Effekten das Leben von sieben Kindern, die vor dem Hintergrund der

-
- 127 ÔTSUKA Kyôichi 大塚恭一: “Ai no ikka”, *Eiga junpô*, 21. Juli 1941: 47; TOMODA Junichirô 友田純一郎: “Nihon eiga geppô. Ai no ikka” 日本映画月報. 愛の一家 (“Monatsbericht zum japanischen Film. Familie der Liebe”), *Eiga no tomo*, September 1941: 46; “Ai no ikka”, *Shin eiga*, September 1941: 68.
- 128 TSUMURA Hideo: “Kokumin eiga to shite no ‘Ai no ikka’ ni tsuite” 国民映画としての「愛の一家」について (Zu ‘Familie der Liebe’ als Film für die Nation), *Nippon hyôron*, August 1941: 258–62.
- 129 In der Reihenfolge des Abdrucks in der August-Ausgabe der Zeitschrift *Nippon eiga* handelt es sich um folgende Beiträge: TSUBOTA Jôji: “‘Ai no ikka’ o mite” 「愛の一家」を観て (“Bei der Betrachtung von ‘Familie der Liebe’”): 46–8; KAMICHIKA Ichiko: “Seikô shita sakuhin” 成功した作品 (“Ein erfolgreiches Werk”): 48–51; HASE Ken: “‘Ai no ikka’ ni tsuite 「愛の一家」について (“Zu ‘Familie der Liebe’”): 51–4; TSUGAWA Shuichi: “‘Ai no ikka’ no ongaku ni tsuite” 「愛の一家」の音楽について (“Zur Musik in ‘Familie der Liebe’”): 54–6; MORIMOTO Kaoru: “‘Ai no ikka’ zakkan” 「愛の一家」雑感 (“Verschiedene Eindrücke zu ‘Familie der Liebe’”): 56–9; IZUMIMOTO Miki: “Eiga no naka no kodomo to sensei” 映画の中の子供と先生 (“Kinder und Lehrer im Film”): 59–63; ASAGAMI Toshio: “‘Ai no ikka’ shihyô” 「愛の一家」私評 (“Eine subjektive Kritik zu ‘Familie der Liebe’”): 63–5.
- 130 Der viel beachtete Nachwuchs-Preis wurde 1941 erstmals durch die gleichnamige Gesellschaft vergeben, die zur Erinnerung an den früh verstorbenen Regisseur Yamanaka Sadao 山中貞雄 gebildet worden war. “Dai ikkai Yamanaka shô o ‘Ai no ikka’ ni”: 15–20.

Umgebung des schönen Schneelandes durch warme Familienliebe herangezogen werden. Es handelt sich um ein gelungenes Werk, welches das Verständnis für gesunde Familienerziehung im japanischen Film der letzten Zeit verdeutlicht.¹³¹

Anlässlich der Verleihung des “Preises des Kultusministers” (*Monbu Daijin shō*) erschien eine weitere Würdigung:

Familie der Liebe bringt die gesunde Atmosphäre häuslicher Vertrautheit und Harmonie um die Kinder eines Musiklehrers im ländlichen Raum mit ausdauerndem Willen und Enthusiasmus zum Ausdruck. In den bisherigen Spielfilmen zu Gegenwarts[-Themen] neigte [die Darstellung] solcher Stoffe dazu, sich um das prächtige Leben in den Großstädten zu drehen, und es ist besonders anerkennenswert, daß die beiden obenstehenden Filme [“Pferde” und “Familie der Liebe”] im Gegensatz dazu das gesunde ländliche Leben aufgriffen und so das lautere und tugendhafte Leben des Volkes deutlich geschildert haben.¹³²

Die Einschätzung des Ministeriums wurde nicht von allen Kritikern geteilt. Tatsächlich wurde die Wiedergabe des Alltags im Schneeland nur vereinzelt hervorgehoben.¹³³ Dagegen bildete die Frage, wie die Darstellung japanischen Familienlebens zu beurteilen sei, die Achse, um die sich ein Großteil der Ausführungen drehte. Zentrale Aspekte dieser Diskussion seien im folgenden vorgestellt.

131 「演出技術に就いては未だ生硬の嫌ひあるが音楽効果を通して美しい雪国の環境を背景に暖かい家庭愛に培はれる七人の子供の生活を感興深く描き出してみえる。最近の日本映画で健全な家庭教育への理解を示した佳作である。」*Eiga nenkan. Shōwa jūshichi nen ban* 映画年鑑・昭和十七年版 (Film-Jahrbuch 1942), Nihon Eiga Zasshi Kyōkai 1942, [Nachdruck:] Nihon Tosho Sentā 1994, Teil 3: 8.

132 「愛の一家」は地方の或る音楽教師の子供を中心とした一家親和の健全な雰囲気、粘着力のある意志と情熱とで表現した作品である。従来現代劇映画では其取材が稍々もすれば華やかな都会生活を中心とし勝ちであつたが、右二種の映画は之等とは異り、健康な地方生活を捉へて純真善良な国民生活を良く描き出した点特に認むべきものがある。」Ebd., Teil 3: 12. Wie *Familie der Liebe* erhielt auch “Pferde” (*Uma*) einen Preis. Neben dem “Sonderpreis des Kultusministers” (*Monbu daijin tokushō*) handelte es sich um die höchste Auszeichnung in der Filmwelt des Landes. Sie wurden seit der Verabschiedung des Filmgesetzes im Jahr 1939 an besonders gelungene Werke aus dem Kreis der bereits vom Ministerium empfohlenen Filme verliehen. Details zu den Regelungen finden sich etwa ebd., Teil 3: 1 ff.

133 Neben dem bereits erwähnten Urteil Tsumuras hob auch Ôtsuka die Darstellung des regionalen Milieus hervor, die das Werk mit Natürlichkeit und Tiefe versehen habe. ÔTSUKA 1941: 47.

Kein einziger Autor führte an, daß ihm die literarische Vorlage bekannt sei. Lediglich Asagami gab zu bedenken, daß dieser Umstand sich nachteilig auf die Qualität seines Urteils auswirken könnte. Kein Kritiker sah ferner einen Grund, daran zu zweifeln, daß es sich tatsächlich um einen national-sozialistischen Roman handelte. Die Herkunft aus der befreundeten “Achsenmacht” wurde nur selten als Voraussetzung einer gelungenen Bearbeitung angesehen. Obwohl Adaptionen in aller Regel scheitern, bemerkte etwa Tsumura, könne in diesem Fall von einem Erfolg gesprochen werden, der auf den Umstand zurückzuführen sei, daß “möglicherweise hinsichtlich des gesellschaftlichen Lebens in Deutschland und in unserem Land eine Reihe von Gemeinsamkeiten bestehen”.¹³⁴ Als Beispiel nennt der Kritiker das “Bevölkerungsproblem” (*jinkô mondai*), um dann auf den Bereich hinzuweisen, der gegenwärtig von größerer Bedeutung sei:

Bedeutsamer aber ist die Frage, wie die kommende Generation des Staatsvolkes sowohl körperlich als auch geistig auf gesunde Weise heranzuziehen sei. Und diese Frage läuft schließlich auf die Errichtung schöner Familien hinaus. “Familie der Liebe” ist ein Werk, das sich, wie der Sinn des Titels zeigt, ganz und gar in der Darstellung der Familie erschöpft, während japanische Filme ansonsten Familien-Probleme von Anfang an geringgeschätzt und vermieden haben. An gewöhnlichen, normalen Familien als der selbstverständlichen Welt haben die Filmschaffenden wohl gar kein Interesse gehabt.¹³⁵

Nicht allen Kritikern vermittelte sich der Eindruck, daß durch die Art, eine häusliche Lebensgemeinschaft aufzugreifen, der Bezug zu ihrer Lebenswelt hergestellt worden war. Ôtsuka lobte zwar, daß “die allen Nationen gemeinsame Liebe zwischen Eltern und Kindern sowie zwischen Geschwistern” herausgearbeitet und “das Ideal der Familien-Erziehung” erläutert worden sei. Doch bezeichnete er es als Mangel, daß keines der Merkmale, die “japanische Heime” ausmache, sichtbar geworden sei.¹³⁶ Hase Ken meinte gar, einen deutlichen Gegensatz zur ihm bekannten Praxis wahrzunehmen:

134 「ドイツと我国の社会生活上に一脈の共通点があるからかも知れない。」 TSUMURA: “Kokumin eiga to shite no ‘Ai no ikka’”: 259.

135 「より重要なことは如何にして次代の国民を肉体的にも精神的にも健全に育て上げるかといふ問題である。さうしてこの問題は結局美しい家庭の建設に帰着する。「愛の一家」は題意の示す通り、終始家庭描写に尽きる作品であるが、日本映画は由来昔から家庭の問題を軽蔑し去つてみたのである。平凡な家庭、尋常な家庭は恐らく常識的な世界として、映画人は興味も持たなかつたであらうか。」 Ebd.

136 ÔTSUKA 1941: 47.

[Im Programm] wird gepriesen, daß [der Film] das seit Japans alten Zeiten bekannte Familiensystem herauszuarbeiten [sucht], doch um meine Meinung offen zu sagen, scheint es sich mir um etwas überaus Deutsches zu handeln. Selbstverständlich existieren zwischen japanischen und deutschen Dingen Gemeinsamkeiten, und es besteht kein Grund, deutsche Elemente grundsätzlich abzulehnen. Aber ich möchte [diesen] Punkt zunächst offen lassen und zur Betrachtung eines konkreten Beispiels übergehen, das bei der Darstellung des Lebens der Kinder erscheint. Es handelt sich um den Abend, an dem das Ehepaar in tiefe Trauer versunken ist, nachdem sich die Berufung des Vaters als Direktor an eine Musikschule um ein oder zwei Jahre verzögert hat. Daß alle sieben dieser Kinder aus übergroßer Sorge um den Kummer im Leben der Eltern wieder aufstehen, nachdem sie bereits zu Bett gegangen waren, und ihnen zudem gar Schwarztee bringen, entspricht einer Mentalität, die ich keinesfalls nachvollziehen kann. Da ich unglücklicherweise deutsches Familienleben nicht kenne, kann ich nicht beurteilen, ob es sich dabei um etwas Deutsches handelt. Allerdings dürfte diese Besorgnis zumindest unter japanischen Kindern nicht zu finden sein. Japanische Kinder vertrauen ihren Eltern mehr. Obwohl es im Jugendalter verständlich wäre, handelt es sich in ihrem Alter um etwas absolut Udenkbares. Ich glaube, daß es eine natürlichere [Form] der kindlichen Anteilnahme gegenüber Eltern gibt. Genau bedacht, halte ich solch eine Mentalität auch im Fall deutscher Kinder für unglaubwürdig. Vielmehr dürfte es sich doch um eine Fabrikation der Autorin der Vorlage, so [die Szene] dort zu finden ist, und falls sie dort nicht zu finden ist, des Produzenten, jedenfalls aber eines Erwachsenen handeln.¹³⁷

137 「日本古来からの家族制度を強調し」と謳はれてゐるが、率直に私の感想をいふならば、これははるかに独逸的なものであるやうに思はれる。もちろん独逸的なものと、日本的なものとは共通するところがあり独逸的なもの必ずしも否定するわけではない。しかし議論はしばらく預つて子供の生活描写の上にはあらはれた、具体例について考へを進めてみたい。音学院の院長に招かれた父親が、一二年延期になつて、夫婦悲嘆にくれてゐた夜のところである。両親の生活上の苦勞を心配のあまり、その子供たちが、一旦就寝してから、そろひもそろつて七人まで起出し、しかも紅茶を捧げていくなど、私にはどうしてもうなづきかねる心理である。不幸にして私は独逸の家庭生活を知らないから、あんなのが独逸的である、などともいへないが、あのやうな心づかひは、少くとも日本の子供にはない筈である。日本の子供は、もつとその両親を信頼してゐる。青年時代になればとも角、あの年齢の子供には、到底考へられない心理である。もつと自然な子供の親への心づかひがあるやうに思ふ。一步譲つて独逸の子供の場合でも、あのやうな心理は、私には信ぜられない。むしろあれが、原作にあるとすれば原作者の、もしもないとすれば映画制作者の、その何れにせよ、大人の作為であらうと考へられる。」 HASE 1941: 52.

Das Beispiel der Publizistin Kamichika Ichiko veranschaulicht, daß sich der Eindruck unvertrauter Mentalität keineswegs zwangsläufig aufdrängte:

Der französische Soziologe André Siegfried hat bemerkt, daß gewöhnliche Amerikaner das Lebensideal ‘arm, aber ehrlich’ überhaupt nicht verstehen können. Er vertritt die Ansicht, daß ‘zwar bin ich etwas unredlich, aber ich möchte in guten Verhältnissen leben’ das Ideal der heutigen Amerikaner darstellt, während die europäische Zivilisation der asiatischen insofern nahekommt, als sie ‘arm, aber ehrlich zu leben’ als höheres Lebensideal ansieht. Wenn ich nun sehe, daß das Werk einer Deutschen von uns haargenau verstanden wird, dann fühle ich, daß Siegfrieds Worte überhaupt nicht erdichtet sind. Dies gilt umso mehr, als auch die Massen das Werk verstehen können. Denn ich habe diesen Film in Asakusa gesehen, und dort schien das Publikum kräftig zu lachen und sich zu amüsieren.¹³⁸

Elemente, welche die lebenswahre Wirkung der Erzählung einschränkten, siedelte Kamichika auf einer anderen Ebene an. So kritisierte sie die Erscheinung Kosugi Isamus als Vater Oda. Der Eindruck eines “Kultur-Menschen” (*bunka jin*), der einem Musiker doch eignen müsse, vermittele sich nicht. Vielmehr wirke der Schauspieler mitunter wie ein Unternehmer oder Makler.¹³⁹ Kamichikas kritische Beurteilung der Vater-Darstellung wurde von verschiedenen Autoren wiederholt. Tsubota Jôji etwa führte an, daß Kosugi keine “väterliche Liebe” ausstrahle – angesichts des übergeordneten Themas ein vernichtendes Urteil.¹⁴⁰ Doch fehlten positive Beurteilungen seiner Darbietung nicht gänzlich. Ôtsuka bemerkte, daß die gelungene Verkörperung eines japanischen Vaters entscheidend zum Erfolg des Werks beigetragen habe.¹⁴¹

Im Gegensatz dazu wurde die Leistung Murata Chiekos als Mutter Oda nicht wohlwollend aufgenommen. Ôtsuka bezeichnete als den größten Mangel

138 「一般のアメリカ人には、貧しくても正しくといふ生活の理想は到底理解できないとフランスの社会学者のアンドレ・シーグフリードは言つてゐる。少しは曲つても豊かに暮らしたいといふのが、今日のアメリカ人の理想であり、貧しくても正しく生きることをより高度の生活の理想とする点で、ヨーロッパ文明はアジアの文明に近いと主張するが、ドイツ人の作品がこれほど我々にピツタリ理解されるところを見れば、シーグフリードの言ふところも決して嘘ではないやうな気がする。それが大衆にまで理解できるのだから、尚更である。といふのは、私はこの映画を浅草で見たが、観客は相当に笑ひ且つ楽しんでゐる様子であつた。」 KAMICHIKA 1941: 49.

139 Ebd.: 49.

140 TSUBOTA 1941: 47.

141 ÔTSUKA 1941: 47.

des Films, daß “die Liebe japanischer Mütter” nicht zum Ausdruck komme.¹⁴² In schauspielerischer Hinsicht als größte Überraschung wurde einstimmig die Leistung des jungen Violinisten bezeichnet. Solch eine “Persönlichkeit” (*kosei*), so Ōtsuka, habe es im Kino des Landes bisher nicht gegeben.¹⁴³

Weitere Zweifel an der Realitätsnähe des Vorgestellten betrafen die inhaltliche Ebene der Erzählung. Mit der Verwunderung über die “allzu prächtige Neujahrs-Feier”¹⁴⁴ oder etwa die Erziehungshaltung des Vaters gegenüber dem jungen musikalischen Talent handelte es sich dabei häufig um Elemente des Originals, die im Zentrum des Prozesses der Adaption gestanden hatten. Insgesamt weisen die Zweifel darauf hin, daß die Intention der “Belehrung durch ein fremdes Beispiel” offenbar häufig auf wenig Verständnis stieß. Ein extremes Beispiel bietet der Musiker Tsugawa Shuichi:

Es ist seit der “Pastoralsymphonie” [1938] nach langer Zeit [die erste] Adaption eines auswärtigen Stoffes. Doch auch wenn es sich um den Familienroman eines Schriftstellers aus den Achsenstaaten handeln mag, mangelt es Japan wohl in solchem Maße an Themen und Werken? Selbst in seiner Blütezeit hatten wir keine Lust, [den Schauspieler] Sawa[da] Shō[jirō] in [dem Stück] “Benjūrō Weißfelden”¹⁴⁵ zu sehen. [Das Produktionshaus] Tōhō mochte sich [einst] noch so sehr bemühen, Gides Pastoralsymphonie in das Leben in Hokkaidō zu versetzen, und heute mag sich Nikkatsu noch so sehr anstrengen, den Familienroman einer deutschen Schriftstellerin in der Familie eines Lehrers in der Nordost-Region zum Leben zu erwecken, der Gedanke, daß es sich um etwas “Fabriziertes” handelt, geht uns sofort durch den Kopf. [...] [Nehmen wir] zum Beispiel die Haltung des Vaters, der liebevoll ist und gleichzeitig in der Familie den Kindern als absoluter Diktator gegenübertritt. [Und dann] die Autorin, die Kämpfe um der Rechtschaffenheit willen billigt. [Oder] [die

142 Ebd. Vgl. auch etwa KAMICHIKA 1941: 49.

143 Vgl. ebd. oder IZUMIMOTO 1941: 60.

144 So Tsubota 1941: 47.

145 Wie in der Transkription des Titels anklingt, erwähnt der Autor hier eine japanische Adaption des Stücks *Cyrano de Bergerac*. Sawada Shōjirō 澤田正二郎 (1892–1929) hatte in den späten 1910er Jahren die Schauspiel-Truppe “Neues Nationales Theater” (Shin Kokugeki) gegründet. Die Popularität dieser Gemeinschaft beruhte zum einen auf der Aufführung historischer Stoffe, die realistisch anmutende Fechtszenen aufwiesen. Zum anderen zeichnete sie sich durch die Einbindung populärkultureller Modeerscheinungen – etwa die Beliebtheit Charlie Chaplins oder des King Kong-Stoffes – in ihr Repertoire aus. Vgl. Johannes BARTH: *Japans Schaukunst im Wandel der Zeiten*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1972: 373–4; Brian POWELL: *Japan's Modern Theatre. A Century of Change and Continuity*, London: Japan Library 2002: 49–52 u. 121–2.

Tatsache, daß] sie unentwegt [die Bedeutung] von Disziplin, Bemühen und Zusammenarbeit betont, die Familie als eine Einheit des Staates ansieht und etwa almosenartigen Beistand von anderen ablehnt. In welchem Maße dürfte sich denn der die Leinwand überströmende nationalsozialistische Geist obestehender Art der bildungsarmen sogenannten Massenschicht Japans vermitteln? Mit anderen Worten richten sich die Adaptionen ausländischer Werke an gar keine Schicht des Publikums. Je größer die Anstrengungen sind, desto mehr entfernen sich [Adaptionen] von dem Publikum, das über Emotionen, Denken und Tradition der Japaner verfügt.¹⁴⁶

Interessanterweise sah Tsumura in diesem Verzicht, sich an eine spezifische Schicht des Publikums zu wenden, die Voraussetzung dafür, *Familie der Liebe* als Modell eines gelungenen “Films für die [gesamte] Nation”¹⁴⁷ (*kokumin eiga*) zu bezeichnen. Seinem Ideal zufolge hatten sich solche Werke durch folgende Eigenschaften zu charakterisieren:

Sie beabsichtigen, alle Schichten der gegenwärtigen japanischen Nation anzusprechen, und stellen einen Gegenstand dar, der auf alle Schichten gemeinsam einen tiefen Eindruck ausüben kann. Die Welt des Stoffes und die Haltung, in der sie aufgegriffen wird, müssen so beschaffen sein, daß sie Interesse und Emotionen des einfachen Volks wecken. Zu diesem Zweck muß vor allen Dingen [Eigen-]Geschmackliches beseitigt werden.¹⁴⁸

146 「東宝の「田園交響楽」以来、久方振りのアチラ物の翻案である。しかし、如何に枢軸国家の作家の家庭小説とはいへ、日本は、それほどまでに、題材や作物に欠乏してゐるのだろうか。われわれは、いかに澤正の全盛時代とはいへ、「白野弁十郎」だけは、観にゆく気がしなかつた。如何に東宝がジードの「田園交響楽」を北海道の生活へ移さうとし、又今日の日活が独逸の女流作家の家庭小説を東北地方の学校教師の家庭に生かさうと努力しても、「拵へ物」といふ考へが、われわれの頭を先走つて何うにもならぬ。[...] たとへば、あの慈父であると同時に、家庭にあつて絶対独裁者して子達に対する父の態度。正義のための闘争を是認する作者。あくまで規律と努力と協力を高調して、家庭を国家の一単位と見なし、他からの物乞ひ的助力を拒否するなど。以上の如き、映画面に横溢するナチズムの精神が、一体何れだけ、日本の所謂教養少い大衆層に伝はるであらうか。つまり、外国作物の翻案物は、何の観客層にも向くものではない。努力が大きければ大きいだけ、日本人の感情と思想と伝統とを持つた観客から離れてゆく。」 TSUGAWA 1941: 54. Tsugawa (1896–1971) ist hauptsächlich als Übersetzer der Texte zu christlicher und ethnischer Musik im Gedächtnis geblieben. Er trat auch als Kenner des musikalischen Lebens in Deutschland hervor. Im Jahr 1940 erschien eine Übersetzung der mehr als eine Generation zuvor erstmals veröffentlichten Schrift Albert Schweitzers über das Leben Johann Sebastian Bachs.

147 Unter diesem Schlagwort suchte das “Informationsbüro des Kabinetts” (Naikaku Jôhō Kyoku) seit einigen Monaten die Herstellung neuartiger Werke anzuregen.

148 「現代日本の国民の各層に訴へる目的で、各層に共通に感銘を与得る主題を描

Unter diesem Verzicht, so der Kritiker, sei der offene Appell an die “Menschlichkeit” (*hyûmanitî*) der Zuschauer zu verstehen. Im Falle von *Familie der Liebe* sei dies gelungen wie bei *Erde und Soldaten* oder *Stein am Wegesrand*.¹⁴⁹ In ästhetischer oder emotionaler Hinsicht sei das Werk hingegen nicht in der Lage, authentische Eindrücke zu vermitteln. Denn der “reine, traditionelle Geist Japans” (*junsui na Nippon no dentôteki seishin*) trete nicht hervor, während der “Geist des abendländischen Rationalismus” allgegenwärtig sei.¹⁵⁰

Schlußbemerkungen

Die Uraufführung von *Familie der Liebe* erfolgte nur wenige Tage, nachdem der Angriff auf die Sowjetunion im Juni 1941 die Landverbindung zwischen Japan und Deutschland zerschnitten hatte. Zwar wurden auch in den Folgejahren vereinzelt Filmkopien auf dem Schiffsweg ausgetauscht, die Adaption der Erzählung Agnes Sappers zählte jedoch nicht zu diesen Werken, wenn den Angaben des Innenministeriums Glauben geschenkt werden darf.¹⁵¹ Das

くといふこと。素材の世界とそれを取りあげる態度が、一般庶民の趣味と感動をひきおこすものでなければならぬ。そのためには何よりも趣味性といふものが取り除かれねばならぬであらう。」TSUMURA: “Kokumin eiga to shite no ‘Ai no ikka’”: 258.

149 Ebd.

150 Ebd.: 260. Eine vergleichbare Ansicht vertrat Ôtsuka, der anführte, daß die landesspezifischen Freuden und Leiden nicht zum Ausdruck kämen. ÔTSUKA 1941: 47.

151 Ausfuhren sind bis Ende Januar 1944 dokumentiert. Danach brechen die “Filmspektations-Nachrichten” des Polizei- und Sicherheitsamts ab. Kopien von *Ai no ikka* wurden im Juli 1941 in die Mandchurei (an die Mandchurische Filmgesellschaft zur Aufführungsnutzung), im Januar 1942 nach Shanghai (an die Chinesische Filmgesellschaft zur Aufführungsnutzung), im November 1942 nach Borneo (an die Niederlassung der Filmverleih-Gesellschaft zum “Trost der Kaiserlichen Armee” (*kôgun imon*)), im Januar 1943 nach Saigon (an die Niederlassung der Filmverleih-Gesellschaft zur “Kulturarbeit” (*bunka kôsaku*)), im Februar 1943 nach Manila (an die Niederlassung der Filmverleih-Gesellschaft zur Kulturarbeit), im Februar 1943 nach Nord- und Mittelchina (an die “Abteilung zur Unterstützung der Soldaten des Heeres” (Rikugun Shuppei Bu)), im Februar 1943 nach Rangun (an die Niederlassung der Filmverleih-Gesellschaft zur Kulturarbeit), im Februar 1943 nach Bangkok (an die Niederlassung der Filmverleih-Gesellschaft zur Kulturarbeit), im April 1943 nach Singapur (an die Niederlassung der öffentlichen Filmverleih-Gesellschaft zur Kulturarbeit) sowie im Oktober 1943 nach Sumatra (an die Niederlassung der Filmverleih-Gesellschaft zur Kulturarbeit) ausgeführt. Vgl. die entsprechenden Monatsberichte in NAIMU SHÔ KEIHO KYOKU: *Eiga ken’etsu jihô*, Bde. 37 u. 40 (1941 u. 1942–44), [Nachdruck:] Fuji Shuppan 1986.

ist um so bedauerlicher, als eine inländische Verfilmung der Erzählung, mit der Generationen von Kinobesuchern aufgewachsen sind, bis heute ausgeblieben ist.¹⁵²

Obwohl der Kreis zum Land des Ursprungs somit nicht geschlossen werden kann, erlaubt die Untersuchung interessante Schlußfolgerungen. So zeichnen sich unterschiedliche Wahrnehmungen des Sapperschen Familienbilds ab, wenn die Haltungen staatlicher Einrichtungen in beiden Ländern verglichen werden. Während nationalsozialistische Institutionen zunehmend von einer Idealisierung sprachen, betonte das Kultusministerium des Kaiserreichs die Nähe zur Praxis im ländlichen Raum, welche als Modell für die gesamte Nation dienen sollte. Selbst wenn man die Bearbeitungen des Stoffs berücksichtigt, verdeutlicht dieser Umstand, wie unterschiedlich die kulturellen Modelle waren, die der nationalsozialistische Staat und das Kaiserreich förderten, um diesen Aspekt gesellschaftlichen Lebens zu formen. Indem es "die menschliche Seite des Familienverhältnisses, die Liebe, zum Grund und Kern der Familie machte"¹⁵³, zeigte sich das japanische Ministerium einem bildungsbürgerlichen Verständnis europäischer Herkunft verbunden, dessen Rezeption bereits in der Meiji-Zeit eingesetzt hatte. Dagegen hatten sich zeitgenössische Institutionen in Deutschland ausdrücklich von diesem Bild gelöst, um für ein biologistisches Modell der Lebensgemeinschaft einzutreten, auch wenn sie in der Öffentlichkeit andere Formen instrumentalisieren mochten.

Vor diesem Hintergrund entpuppt sich die eingangs angeführte Bezeichnung "nationalsozialistischer Familienroman" als "produktives Mißverständnis". Sie beschreibt nicht textuelle Merkmale der Erzählung, sondern die Haltung, in der sie im Japan der frühen 1940er Jahre rezipiert wurde. Obwohl dieses Mißverständnis den gemeinsamen Ausgangspunkt der öffentlichen Diskussion bildete, gestaltete sich der Meinungs-austausch kontrovers. Staatliche Akteure waren nicht in der Lage, die Akzeptanz ihrer Auslegung des Familienbilds durchzusetzen. Tatsächlich widersprachen zahlreiche Beiträge nicht nur der Position des Kulturministeriums, sondern sie bildeten auch einen bemerkens-

152 Es war wiederum ein ausländischer Regisseur, der erstmals auch dem deutschen Publikum eine Filmversion vorstellte. Unter der Leitung Varis Braslas nahm der Stoff die Gestalt einer lettischen Wintergeschichte an, die im Jahr 1993 unter dem Titel *Aufregung um Weihnachten* im Rahmen des Frankfurter Kinderfilmfestivals aufgeführt wurde. Eva-Maria LENZ: "Torkelnde Väter aus der Klamottenkiste. Leitfiguren wanken. Überblick über die Filme des Frankfurter Kinderfilmfestivals", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. Oktober 1993.

153 So die Worte des zeitgenössischen Volkskundlers Horst Becker. Ders. 1935: 103.

werten Gegensatz zur frühen Aufnahme des Werks im deutschen Sprachgebiet. Denn viele japanische Kommentatoren identifizierten sich zwar mit den thematisierten Idealen, doch die von deutschen Rezipienten häufig unterstrichene “authentische Wirkung” der Darstellung war für sie nicht nachvollziehbar.

Abbildungen

1. Zeitgenössische Werbung. IWAMOTO Kenji 岩本憲児: *Shashin eiga shûsei Nihon eiga no rekishi* 写真・絵画集成日本映画の歴史 (“Geschichte des japanischen Films im Spiegel von Fotografien und Illustrationen”), Nihon Tosho Sentô 1998, Bd. 2: 97.
2. Karl Brater. SAPPER 1908: n.p.
3. Agnes Sapper im Jahr 1914. HERDING-SAPPER 1931: n.p.
4. Ausgabe des Jahres 1941.
5. “Familie der Liebe” (*Ai no ikka*). SAPPERU 1930.
6. Szenen-Foto. NIKKATSU TAMAGAWA SHI HENSAN IINKAI (Hg.): *Nikkatsu Tamagawa shi* 日活多摩川誌 (“Geschichte des Nikkatsu Tamagawa-[Studios]”) Kôbun Sha 1942: n.p.
7. Szenen-Foto. Ebd.