

Feature

Abweichende Perspektiven einer geteilten Propaganda. Die visuelle Darstellung Japans im faschistischen Italien und in NS-Deutschland¹

Nicola Bassoni

Guten Abend allen Anwesenden und vielen Dank an die OAG für die schöne Möglichkeit, meinen Vortrag hier halten zu können. Derzeit befinde ich mich als Marie-Curie Research Fellow in Japan, und in meinem Forschungsprojekt geht es um den Vergleich von Japanbildern im faschistischen Italien und nationalsozialistischen Deutschland. Der Schwerpunkt der Forschung liegt eigentlich auf der Textanalyse der Japandiskurse beider Länder. Aber heute möchte ich ein Nebenthema behandeln, nämlich den Vergleich der visuellen Darstellungen Japans, die die Entwicklung beider Japandiskurse in den 30er und 40er Jahren begleiteten. Bevor ich jedoch auf dieses Thema eingehe, möchte ich ein paar einleitende Worte hinzufügen.

In der Geschichtsforschung der letzten zwanzig Jahre ist ein erneutes Interesse am Dreimächtepakt und der politischen Annäherung zwischen Deutschland, Italien und Japan entstanden. Neue Forschungsperspektiven – wie die Global- und Transnationalgeschichte – haben die klassische Debatte über die ideologischen Grundlagen der Allianz und ihre strukturelle Dysfunktionalität neu belebt und die gängige Auffassung der Achse als „Bündnis ohne Verbündeten“ in Frage gestellt. Darüber hinaus wurde die frühere Fokussierung auf Deutschland als einzige Triebkraft der Allianz teilweise aufgegeben und der Rolle Italiens und Japans im trilateralen Konvergenzprozess mehr Aufmerksamkeit gewidmet. In diesem Zusammenhang haben neuere Achsenstudien die wechselseitige Entwicklung der kulturpolitischen Beziehungen genauer untersucht und sich auf die Bedeutung der Repräsentationspolitik konzentriert. Dazu gehört die propagandistische Konstruktion von Selbst-, Freund- und Feindbildern ebenso wie die Möglichkeit, diese Bildkonstruktionen vergleichend zu analysieren. Deutsche und italienische Japandiskurse sind ein spezifischer Aspekt dieses Themenkomplexes. Sie

¹ Dieser Text ist die leicht überarbeitete Form des Vortrags, den Herr Bassoni am 10. Mai in der OAG gehalten hat. Die Version mit farbigen Abbildungen findet sich als pdf-Datei unter <https://oag.jp/books/notizen-oktober-2023/>

Der Video-Mitschnitt des Vortrags ist unter <https://oag.jp/books/notizen-juni-2023/> zu sehen.

sind Freundbilder, die zugleich die Selbstdarstellung ihrer Produzenten offenbaren. Ihr Vergleich wurde jedoch von der einschlägigen Literatur bis dato vernachlässigt und deshalb werde ich heute durch den Vergleich visueller Repräsentationen einen ersten Blick auf das Thema werfen.

Dabei erhebe ich aber keinen Anspruch auf eine umfassende Rekonstruktion der unterschiedlichen Erscheinungsformen Japans in der deutschen und italienischen Medienlandschaft. Zu diesem Zweck würde eine knappe Stunde natürlich nicht ausreichen – schon gar nicht in vergleichender Weise. Deswegen habe ich mich entschlossen, eine relativ kleine Anzahl visueller Ausdrucksformen zu betrachten und wichtige Bereiche wie Kino, Theater und Malerei auszuschließen. Der Schwerpunkt wird also auf die Printmedien gelegt, um die visuelle Darstellung Japans zu berücksichtigen, die die diskursive Konstruktion eines politisierten Japanbildes in Deutschland und Italien beleuchtet. Daher habe ich eine sehr breite Quellenauswahl getroffen und mich auf Publikationen beschränkt, die mehr oder weniger explizit der politischen Propaganda zuzurechnen sind: darunter parteipolitische Zeitungen, Plakate und Postkarten, sowie politische Satire, Bücher und propagandistische Zeitschriften, deren inhaltliche und mediale Relevanz als Auswahlkriterium diente. Ausgehend von diesen Quellen besteht mein Hauptziel darin, die wichtigen Darstellungsmuster der Repräsentation Japans in der deutschen und italienischen Öffentlichkeit zu identifizieren und in ihrer Entwicklung vergleichend zu analysieren. Chronologisch betrachtet werde ich mich auf den Zeitraum zwischen dem Antikominternpakt und dem Anfang des Pazifikkriegs konzentrieren. Aber die Berücksichtigung der früheren Darstellung Japans ist unvermeidlich, um Kontinuitäten und Transformationsprozesse zu begreifen. Hinweise auf die letzten Kriegsjahre – und damit auf späte Aspekte des Japanbildes – habe ich jedoch nicht berücksichtigt, da der Sturz des faschistischen Regimes im Sommer 1943 und seine Wiedergeburt als Marionettenstaat in Norditalien den Vergleich verkompliziert und eine gesonderte Betrachtung verdient.

Bezüglich der Bildauswahl möchte ich eine weitere Bemerkung hinzufügen. Die visuelle Darstellung Japans ist in den Druckmedien im Wesentlichen durch drei verschiedene Abbildungsarten erschienen: Illustrationen (d.h. Zeichnungen oder Karikaturen), Fotografien und sogenannte Informationsgrafiken (vor allem Karten, aber auch illustrierte Diagramme). Einerseits haben diese drei Typologien einen wesentlichen Aspekt gemeinsam: nämlich die unmittelbare Lesbarkeit, die sie zu besonders wirksamen Instrumenten der politischen Überzeugungsarbeit macht. Andererseits sind sie durch gravierende Unterschiede gekennzeichnet, z.B. in Bezug auf Produktions- und Verbreitungsprozesse, thematische Schwerpunkte und, vor allem, den Anspruch eines anderen Verhältnisses zur Realität. Im Laufe des Vortrags werde ich alle drei Ausdrucksformen behandeln, der Schwerpunkt wird allerdings auf den Illustrationen liegen. Der Grund dafür ist, dass in den meisten Fällen die Produktionssphäre und Konsumsphäre der Illustrationen zusammenfielen. Natürlich gab es Ausnahmen, wie beispielsweise der Abdruck japanischer Gemälde oder Cartoons in deutschen oder italienischen Medien.

Aber diese Importe wurden quantitativ von der einheimischen Bildproduktion übertroffen. Bei Fotografien war der Fall genau umgekehrt. Daraus folgt, dass Illustrationen in besonderem Maße für das Japanbild in einem bestimmten nationalen Kontext bezeichnend sein können – sie sind sowohl Ergebnisse eines Japanbildes als auch Beiträge zu dessen weiterer Gestaltung.

Außerdem ist die Frage der Kontinuitäten bei den Illustrationen dringender als bei anderen Ausdrucksformen. Künstler und Zeichner, die in den 30er oder 40er Jahren Japan und die Japaner darstellen wollten, waren mit einer langen Tradition von Repräsentationsmodellen konfrontiert: In erster Linie mit dem schweren Erbe des künstlerischen Japonismus, aber auch mit der Darstellung des kriegführenden Japans, so wie sie sich um die Jahrhundertwende entwickelte, sowie mit den satirischen Karikaturen, die Japan jahrzehntelang mehr oder weniger gutmütig in der Öffentlichkeit verspotteten. Solche früheren Repräsentationsmodelle lieferten unumgängliche Bezugspunkte für jene Illustration Japans, die zur unmittelbaren Wiedererkennbarkeit heraufbeschworen werden konnten oder sorgfältig verschleiert werden mussten, um politisch unerwünschte Gedankenassoziationen zu vermeiden.

Innerhalb der Illustrationen kann jedoch noch eine weitere Unterscheidung getroffen werden. Viele Abbildungen über Japan waren Teil des illustrierten Journalismus und zielten darauf ab, die Realität der fotografischen Wiedergabe zu ersetzen. Obwohl der illustrierte Journalismus nur scheinbaren Realismusanspruch hatte und zu einer stark dramatisierten Darstellung der Ereignisse tendierte, diente er in erster Linie dokumentarischen Zwecken und muss neben den Fotografien betrachtet werden. Daher werde ich mich auf eine zweite Illustrationsgruppe fokussieren – nämlich jene, die allegorische Darstellungen verwendet.

Allegorien und Archetypen sind typische Mittel der politisierten Illustration, die von der satirischen Karikatur bis zur propagandistischen Darstellung reichen und die Komplexität des inner- oder außenpolitischen Geschehens durch Personifizierung der politischen Akteure vereinfachen, um der Öffentlichkeit eine eindeutige Botschaft zu vermitteln. Politisierte Illustrationen – und darunter vor allem Karikaturen – sind eine besonders heikle Ausdrucksform, die leicht der Zensur zum Opfer fällt. Die Haltung von Faschismus und Nationalsozialismus gegenüber kulturellen Angelegenheiten war sehr divergent, ähnlich war jedoch ihre Ablehnung der satirischen Freiheit. In beiden Ländern waren Karikaturen relativ früh Gegenstand der politischen Repression. Emblematisch ist der Fall des *Simplicissimus*, der im März 1933 von der SA gewaltsam gleichgeschaltet wurde. Etwas Ähnliches geschah in Italien Mitte der 20er Jahre, als die italienischen Witzblätter entweder die Veröffentlichung einstellen oder sich dem neuen Regime anpassen mussten. Zensur und Selbstzensur bestimmten die Medienlandschaft in beiden Ländern, und die politisierte Illustration wurde zu einem mächtigen Instrument, um Selbst-, Freund- und Feindbilder zu stilisieren und zu verbreiten. In diesem Sinn können sie zur politischen Propaganda gezählt werden.

Dies bedeutet allerdings nicht, dass die visuelle Darstellung Japans schon gleich zu Beginn von oben nach unten bestimmt wurde. Dafür fehlte die erste Voraussetzung, nämlich eine klare Ostasienpolitik. Bereits Ende 1933 gab das Hitler-Regime eine Anweisung, um die Verwendung des Begriffs der „gelben Gefahr“ zu verbieten. Doch blieben solche Maßnahmen wirkungslos und das Verbot wurde bis 1935 mehrfach wiederholt. Tatsächlich war die Haltung gegenüber Japan in beiden Ländern bis Mitte der 30er Jahre sehr ambivalent. Sowohl in Deutschland als auch in Italien konzentrierten sich die wirtschaftlichen und außenpolitischen Interessen zu dieser Zeit mehr auf China als auf Japan. Zwar gab es unter Faschisten, Nationalsozialisten und deren Mitläufern viel Sympathie für die japanische Expansionspolitik und die damit verbundene Infragestellung des Völkerbundes. Es handelte sich dabei aber um eine Minderheit von politischen Akteuren und Intellektuellen, die wenig Einfluss auf die Darstellung Japans in der Bevölkerung nehmen konnten. Darüber hinaus waren solche Sympathien von zahlreichen Vorurteilen begleitet und zwar sowohl in den Bewegungen selbst als auch in der Öffentlichkeit: orientalistische oder rassistische Stereotype, deutsches Ressentiment gegen die Kriegserklärung 1914 oder die bombastische Rhetorik des Faschismus über das kulturelle Primat Italiens.



Abb 1: *Simplicissimus*, 21.01.1934

Bildtitel: Panasiatische Bewegung

Bildunterschrift:

„Völker Europas, der Drache fliegt!“

Die Illustrationen über Japan spiegelten eine derartige Ambivalenz wider, indem sie von relativ positiven Darstellungen Japans mit einer gewissen Schadenfreude über die Völkerbundkrise bis hin zu Spott und expliziter Kritik reichten – und beide Aspekte waren oft nicht voneinander zu unterscheiden. In den deutschen Witzblättern erschienen verschiedene Karikaturen mit sehr stereotypisierten Japanern und Hinweisen sowohl auf den Verlust der deutschen Kolonien in Südostasien als auch auf die Machtlosigkeit des Völkerbundes. Darüber hinaus gab es bis Mitte der 30er Jahre auch zahlreiche Beispiele der Darstellung Japans als „gelbe Gefahr“, wobei manchmal das Verhalten der Europäer dafür verantwortlich gemacht wurde, häufiger jedoch die Hegemoniebestrebungen Japans und die Bedrohung der panasiatischen Bewegung gemeint waren. Ein Beispiel dafür ist diese Illustration aus *Simplicissimus* (Abb. 1): Sie zeigt eine zoomorphe Darstellung Japans bzw. Ostasiens mit unmissverständlichen Hinweisen

einer drohenden Gefahr; die Bildunterschrift des zweiten Bildes zitiert das berühmte Gemälde von Hermann Knackfuß. Dieses Bild gelangte sogar bis nach Italien und wurde in dem Witzblatt *Il Travaso delle Idee* am 28.01.1934 veröffentlicht.



Abb. 2: Il Travaso delle Idee, 12.03.1933 (Cover)

Bildtitel: *Die Folgen von Genf*

Bildunterschrift: „Wenn du nicht brav bist, mein Kleines, rufe ich den weißen Mann“, „Sag ihm das nicht, meine Freundin. So etwas macht nicht einmal unseren Kindern Angst!“



Abb. 3: Il Travaso delle Idee, 14.04.1935 (Cover)

Bildtitel: *Die neuen Stammhalter?*

Bildunterschrift: „Sieh nur wie weiß Europa ist!“, „Nach einem guten Aderlass wird sie noch weißer sein!“

Abgesehen von solchen Importen hatten die italienischen Witzblätter wenig Interesse an den Ereignissen in Ostasien. Anfang der 30er Jahre war die italienische Vorstellungswelt über Japan immer noch von rein orientalistischen Modellen beherrscht. Selbst wenn die Karikaturen politische Botschaften vermittelten, blieb die Darstellung Japans ganz im orientalistischen Kanon mit Anspielungen auf *Madama Butterfly* oder Reproduktionen von japanischen Farbholzschnitten – wie zum Beispiel in diesem Cover (Abb. 2), wo eine Zeichnung von Kiyonaga Torii durch eine Bildunterschrift ergänzt wurde, die auf den Prestigeverlust „weißer Männer“ hinweist. Die Situation änderte sich 1935, als die faschistische Regierung die Propagandakampagne zur Vorbereitung des Angriffskrieges gegen Äthiopien intensiviert und Japan wegen seiner tatsächlichen oder angeblichen Einmischung in Ostafrika ins Visier genommen wurde. Die Ereignisse sind bekannt: Gerüchte über japanische Unterstützung Äthopiens und sogar über eine geplante kaiserliche Hochzeit zwischen Japan und Äthiopien veranlassten die italienische Regierung, in der Öffentlichkeit Japanfeindlichkeit zu schüren.

In zahlreichen Karikaturen wurde die wirtschaftliche Einmischung Japans in Äthiopien angeklagt. Ziel dieser Bilder waren vor allem Äthiopier, die durch tägliche Hetzkampagnen als wilde, dumme Menschen verhöhnt wurden. Anders verhält es sich aber mit diesem Titelbild (Abb. 3), auf dem die gefürchtete Allianz der sogenannten farbigen Völker abgebildet wird. Hier wird ein Gefühl des drohenden Unheils visuell vermittelt, das

durch die Darstellung Europas als nackte ahnungslose Frau und die räuberischen Blicke der hinter ihr stehenden männlichen Figuren auf sexualisierte Gewalt anspielt. Dies rief bei den Lesern einen Verteidigungsmechanismus hervor, der die Verteidigung der Frauen mit der Verteidigung der Nation oder der Rasse verband und seit dem 19. Jahrhundert zum Klischeerepertoire des Nationalismus gehörte.

Kritik an Japans Rolle in Äthiopien wurde auch in Deutschland geäußert, mit Hinweisen auf die kaiserliche Hochzeit oder die stark rassistische Darstellung Japans als lachenden Affen. In Italien wurde die japanfeindliche Kampagne durch den Botschafter Sugimura und die zunehmende Spannung zwischen Italien und dem Völkerbund blockiert. Nach dem Angriff auf Äthiopien und die daraus folgende Sanktionierung wandte sich die italienische Propaganda gegen Großbritannien und die anderen Mitglieder des Völkerbunds. Selbst die Konfrontation mit Japan wurde auf Machenschaften der britischen Presse zurückgeführt. Zwischen Ende 1935 und Anfang 1936 wurde das Narrativ über Japan im faschistischen Italien vollständig umgekehrt. Die Regierung verbot jeden ausdrücklichen Hinweis auf die „gelbe Gefahr“ in den italienischen Medien und förderte eine neue Interpretation der japanischen Außenpolitik und der Ereignisse in Ostasien, die nun mit der italienischen Expansion nach Ostafrika gleichgestellt wurden.

In Deutschland begann die Akzentverschiebung der Japan-Narrative etwas früher als in Italien. So erschien bereits im Februar 1935 im *Völkischen Beobachter* die bekannte Artikelserie von Roland Strunk über General Nogi Maresuke als Verkörperung des Bushidō. In Italien publizierten 1937 zwei offizielle Stimmen der faschistischen Partei – *Gerarchia* und *Il Popolo d'Italia* – Beiträge über die militärischen Fortschritte Japans und die Todesverachtung der japanischen Soldaten. Darüber hinaus erschienen in verschiedenen Zeitungen zahlreiche Artikel zu einzelnen Aspekten der japanischen Kultur und ihres Kampfgeistes – darunter Heinz Corazzas Beitrag über den Geist der Samurai in *Das Schwarzen Korps*, dem Kampf- und Werbeblatt der SS. Ziel dieser Publikationen war, die Japaner als wertvolle Verbündete darzustellen und die Vorstellung zu verstärken, dass die Annäherung keine bloße Konvergenz opportunistischer Interessen war, sondern eine „Schicksalsgemeinschaft“ – um einen im nationalsozialistischen Deutschland wiederkehrenden Ausdruck zu zitieren. Oder mit den Worten von Giovanni Gentile im Jahr 1938: Eine kulturell verwurzelte „Wahlverwandtschaft“, die den drei Ländern eine ähnliche „historische Mission“ im Kampf gegen den liberalistischen und marxistischen Materialismus zuschrieb. Die Entstehung und Verstärkung der politischen Beziehungen zwischen den drei Ländern begünstigte somit die Verbreitung von Büchern, Reiseberichten und Broschüren, die darauf abzielten, das breite Publikum mit Japan vertraut zu machen.

Was die visuelle Darstellung Japans betrifft, so handelte es sich bei den Abbildungen in Büchern oder Zeitungsartikeln typischerweise um Fotos und Infografiken. Zeichnungen hatten nur dekorative Zwecke auf Buchumschlägen oder Artikeltiteln – oft mit

fortdauernden orientalistischen Klischees. Fotografien lieferten den Großteil der propagandistischen Abbildungen über Japan: von der trilateralen Annäherung bis zum Krieg. Diese Bilder wurden aber selten von deutschen oder italienischen Fotografen aufgenommen. Die meisten Fotos aus Japan, die in den italienischen und deutschen Printmedien erschienen, stammten von internationalen Nachrichtenagenturen, wenn nicht gar direkt von der japanischen Propaganda. Folglich waren diese Bilder in Italien und Deutschland oft identisch. In diesem Zusammenhang ist die Frage nach dem Informations- und Propaganda-austausch zwischen den Achsenmächten viel bedeutender als die Frage nach der Kontinuität von Darstellungsmustern. Dazu gehört auch das Thema der Dekontextualisierung und Rekontextualisierung dieser Bilder in kulturell unterschiedlichen Kontexten. Das betrifft nicht nur ihre Verbreitung von Japan nach Europa, sondern auch die unterschiedliche Bedeutung, die ihnen in Italien oder Deutschland zugeschrieben werden konnte. Inhaltlich waren die Fotografien vielfältiger als andere Ausdrucksformen. Nun gebe ich Ihnen jedoch einen kurzen Überblick unter Berücksichtigung der wiederkehrenden Themen.



Abb 4: A.v. Urach, Das Geheimnis japanischer Kraft, Zentralverlag der NSDAP, Berlin 1942

Bildunterschrift: Das Gesicht des heutigen Samurai. Auch in der Schlacht mit modernen Waffen führt der japanische Offizier das uralte Schwert. Japanische Marinelandungstruppen bei Kämpfen in Südchina

Sowohl in Deutschland als auch in Italien zeigten die meisten Fotos Japan als ein kriegsführendes Land. Viele davon wiesen auf die Fortschrittlichkeit der japanischen Streitkräfte hin. Diese Bilder sollten die militärische Stärke Japans demonstrieren und damit den praktischen Nutzen der Annäherung bzw. der Allianz verdeutlichen. Dazu gehörten unzählige Bilder von disziplinierten und mutigen Soldaten bei Kampfhandlungen oder Paraden. Besonders beliebt waren die Aufnahmen von Soldaten mit einer Kriegsflagge, bestenfalls mit einem Offizier mit gezogenem Schwert (Abb. 4).

Doch wenn es um das Innenleben Japans ging, lag der Schwerpunkt oft auf der Gegenüberstellung und vermeintlichen Harmonisierung von Modernität und Tradition. Dieser Topos, der keineswegs spezifisch für das Japanbild im faschistischen Italien und nationalsozialistischen Deutsch-



Abb. 5: E. Lajtha, Japan. Gestern, heute, morgen, Rowohlt, Berlin 1936

land war, wurde in verschiedenen Darstellungsformen illustriert. Beispielsweise durch die Zusammenstellung von Aufnahmen, die moderne und traditionelle Stadtteile zeigten (Abb. 5) oder durch klischeehafte Vergleiche zwischen Städten wie Tokyo und Kyoto.

Gleiches wurde mit der Dokumentation der Modernisierung Japans durch Fotografien von Geschäftshäusern und Verkehrsmitteln erzielt. In diesem Zusammenhang wurde der Kolonisierung der Mandchurei eine gewisse Bedeutung beigemessen, indem sie als Beispiel für eine neue Form von Imperialismus in Konkurrenz mit dem anglo-französischen Modell dargestellt wurde. Selbst in den Bildern aus der Mandchurei blieb das Thema häufig die Gegenüberstellung von Fortschritt und Tradition. Die Koexistenz von Modernität und Tradition wurde aber auch auf andere Weise veranschaulicht, etwa durch Alltagsfotografien oder durch die suggestive Gegenüberstellung von alten Ritualen und modernen Kriegsmaschinen. Dazu gehörte auch die Nebeneinanderstellung von Industrie und Agrarwirtschaft. Hochmoderne Industrieanlagen wurden neben geordnetem Ackerland oder alten Handwerksbetrieben abgebildet. Fleißige Arbeiter standen neben glücklichen Bauern (Abb. 6). Diese Bilder kamen der ambivalenten Haltung beider Regime gegenüber der Wirtschaftspolitik – d.h. der Mischung aus agrarpolitischer Rhetorik und faktischer Unterstützung des Industriesektors – besonders entgegen.



Abb. 6: G.L. Brignone, Il Giappone, Ist. Romano D'arti Grafiche Tumminelli, Rom 1943



Abb. 7: Yamato, 4, 1941, S. 117

Bildtitel: Die Zukunft ist auf unserer Seite!

Kommentare über ihr gutes Aussehen waren nicht selten, ebenso wie Verweise auf die Allianz als ein Bündnis junger Mächte. Noch interessanter ist jedoch die Darstellung japanischer Frauen. Hier finden wir grundsätzlich zwei Darstellungsmuster: Einerseits traditionell gekleidete Frauen – darunter viele Geishas; andererseits die sogenannten Modern Girls. Die Modern Girls bekamen gemischte Kommentare.

Abb. 8: Oggi, 26.10.1940, S. 16, Bildtitel:

Die Japanerinnen. Bildunterschrift (oben): Die japanischen Mädchen möchten, die Welt kennenlernen. Ihnen genügt es nicht aus, die Welt durch Bücher zu erleben. Sie suchen nach direkten Erfahrungen, ohne ihr Land zu verlassen. Hier sind einige Mädchen zu sehen, die in ein italienisches Restaurant gehen, um die italienische Küche auszuprobieren.

Bildunterschrift (unten):

Die weiblichen Angestellten der großen japanischen Unternehmen verbringen die Freizeit traditionell gekleidet im eigenen Kreis.

Unter anderem gab es auch geschlechtsspezifische Bilder von Japanerinnen und Japanern. Die Männer, insbesondere junge Männer, wurden meist als Soldaten, aber auch als Sportler dargestellt und sollten so als Vorbilder für die einheimische Jugend dienen (Abb. 7).

LE GIAPPONESI



Le giovani giapponesi amano conoscere il mondo, e non contente di studiarlo sui libri, cercano avere un'esperienza diretta pur non uscendo dal loro paese. Ecco alcune che si recano in un ristorante italiano per sperimentarne la cucina.



Le impiegate delle grandi aziende giapponesi trascorrono le ore di riposo nei loro circoli indossando abiti tradizionali.

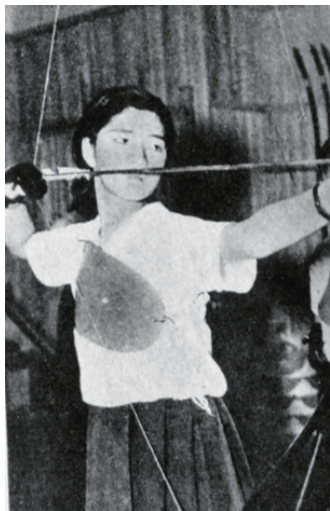


Abb. 9 A.v. Urach, Das Geheimnis japanischer Kraft, Berlin 1942
Die gleiche Aufnahme wurde auch in Yamato, 2, 1941, S. 59, veröffentlicht.

Aber beide Modelle wurden häufig nebeneinander gestellt, und damit wurde der Eindruck erzeugt, dass die japanische Gesellschaft mit der Zeit gehen konnte, ohne die traditionellen Geschlechterrollen aufzugeben. Auf diese Weise boten die japanischen Frauen eine Alternative zur westeuropäischen Frauenemanzipation (Abb. 8).

Darüber hinaus finden sich zahlreiche Darstellungen japanischer Frauen bei sportlichen oder militärischen Übungen. Solche Aufnahmen, die ein Problem für das faschistische Frauenbild sein konnten, wurden in der Regel mit eugenischen Überlegungen verbunden und trugen dazu bei, Japan als Militärmation zu stilisieren. Ein Beispiel dafür ist das Foto der Bogenschützin (Abb. 9), das sowohl in Urachs Buch als auch in *Yamato* erschien.

In der Bildunterschrift verwies Urach auf die „körperliche Disziplin und Konzentrationsfähigkeit“. Die italienische Fassung ging einen Schritt weiter mit dem Zusatz, dass das Bogenschießen der Erziehung künftiger Mütter und Ehefrauen dienen solle.

Andere wiederkehrende Themen, die durch Fotografien veranschaulicht wurden, waren kulturelle Begegnungen. Besuche von Parteimissionen und gemeinsame Veranstaltungen sollten ein Gefühl des gegenseitigen Verständnisses vermitteln oder die vermeintliche Geistesverwandtschaft andeuten. Ähnliches wurde mit dieser Fotomontage erzielt (Abb. 10), auf der eine japanische und eine alt-römische Rüstung kombiniert wurden – ein Modell, das weitere Anwendungen in der Achsenpropaganda fand. Im Gegensatz zu anderen Fotos wurden diese Bilder übrigens von deutschen oder italienischen Autoren angefertigt.

Abb. 10: *La Difesa della Razza*, 20.09.1942 (Cover)



Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die fotografischen Darstellungen ein relativ einheitliches Japanbild in beiden Ländern vermittelten, nicht zuletzt, weil es sich oft um dieselben Fotografien handelte. Der Schwerpunkt wurde auf die militärischen Aspekte der japanischen Gesellschaft sowie auf die Harmonisierung von Modernität und Tradition gelegt – zwei Merkmale, die auf Affinitäten zur Selbstdarstellung von Nationalsozialismus und Faschismus hinweisen konnten. Die Achsenpropaganda bediente sich jedoch eines anderen visuellen Mittels zur Verdeutlichung der Stärke und der vermeintlichen Prädestination der Allianz: namentlich Infografiken und darunter vor allem die Kartographie.

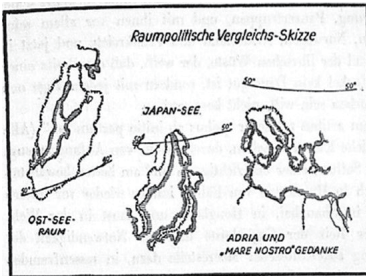


Abb. 11: Zeitschrift für Geopolitik, 7, 1941

Abb. 12: Die Wehrmacht, 26.08.1942

Es soll hier genügen, darauf hinzuweisen, dass auch Landkarten Teil der visuellen Darstellungen eines Landes sind. Die Umrisse eines Landes werden oft zu seinem Symbol und einem wirkungsvollen Mittel zur Entwicklung und Stärkung des Nationalgefühls. Karten sind außerdem gängige Propagandawaffen mit angeblich objektivem Realitätsbezug.

In der Achsenpropaganda verfolgten kartographische Darstellungen Japans drei Ziele: Einerseits förderten sie einen Identifikationsprozess zwischen den drei Ländern, entweder durch vergleichende Karten oder durch die Betonung eines ähnlichen Mangels an sogenanntem „Lebensraum“ und eines ähnlichen Belagerungsgefühls (Abb. 11).



Andererseits unterstrichen sie die Effizienz und den Umfang der Allianz (Abb. 12) – oft ohne Hinweis darauf, dass die europäischen Achsenmächte und Japan nicht genau dieselben Feinde bekämpften. Schließlich und paradoxerweise strebten sie jedoch danach, die räumliche Distanz visuell aufzulösen, wie beispielsweise in der geometrischen Verbildlichung der Allianz als Dreieck (Abb. 13).

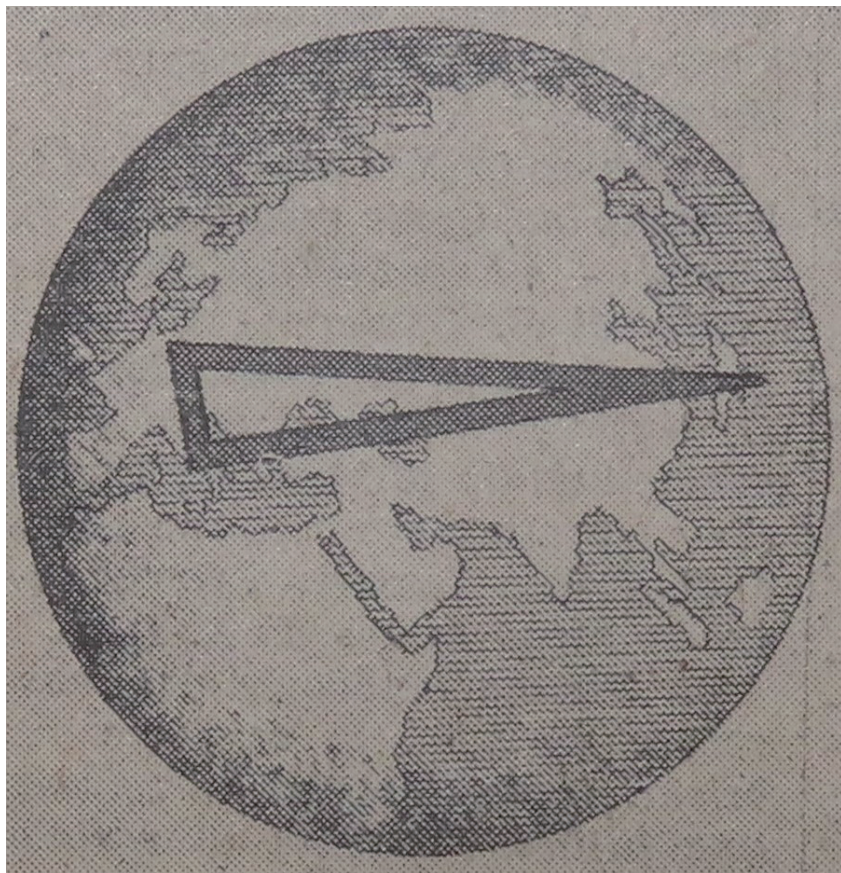


Abb. 13: Il Popolo d'Italia, 01.04.1938

Fotografien und Infografiken dominierten die visuelle Kommunikation der deutschen und italienischen Propaganda nach der trilateralen Annäherung. Doch nun möchte ich zu den Illustrationen zurückkehren, um die zeichnerische Darstellung dieser neuen Erzählung zu rekonstruieren.

Nach der trilateralen Annäherung wurde Japan auf zwei verschiedene Weisen dargestellt. Einerseits in Karikaturen, die sich gegen die tatsächlichen oder vermeintlichen Feinde der Achsenmächte richteten und in denen Japan als Nebenfigur erschien, die dazu bestimmt war, die verspotteten Feinde zu besiegen oder zu demütigen. Andererseits in Zeichnungen, die die Achsenmächte feierten und der Öffentlichkeit ein Gefühl der Stärke und Solidarität vermitteln sollten. In beiden Fällen basierten diese Illustrationen weitgehend auf Allegorien, so dass eine Auseinandersetzung mit früheren Darstellungen unvermeidlich war. In diesem Zusammenhang können verschiedene Phasen unterschieden werden. Erstens die Zeit vom Antikominternpakt bis zum Zweiten Weltkrieg, in der deutsche und italienische Illustratoren die vorhandenen Darstellungsmuster überarbeiten, ohne dabei die Klischeemotive völlig aufzugeben, aber mit dem Ziel, ein wesentlich positiveres Japanbild zu vermitteln und die „Schicksalsgemeinschaft“ der drei Länder zu veranschaulichen. Zweitens die Phase nach dem Dreimächtepakt und insbesondere nach dem Kriegseintritt Japans, in der sich eine sehr begrenzte Anzahl von zuvor überarbeiteten Darstellungsmotiven etablierte und zur kanonischen Repräsentation Japans in der Achsenpropaganda wurde. Es handelte sich dabei um die Allegorie Japans als strahlende Sonne, als Samurai und als moderner Soldat.



Abb. 14: Kladderadatsch, 10.09.1933, Titel: Westöstliches Echo
Bildunterschrift: Verfragen! – Verfragen!

Die Allegorie Japans als strahlende Sonne war natürlich eine Umarbeitung der Kriegsflagge. Im Vergleich zur Fahne – die ohnehin häufig zur Feier der Allianz verwendet wurde – bot die Sonne jedoch mehr Anwendungsmöglichkeiten zur Dramatisierung politischer oder militärischer Ereignisse. Erste Beispiele der strahlenden Sonne tauchten in Deutschland schon vor dem Antikominternpakt auf, zunächst als Begleitung anderer Japan-Allegorien (Abb. 14).



Abb. 15: Kladderadatsch, 03.01.1937

Nach diesem Abkommen wurde die Sonne zur alleinigen Allegorie, die aber relativ selten verwendet wurde – viel häufiger in Deutschland als in Italien. Außerdem wurde sie in den 30er Jahren häufig mit stark karikierten Gesichtszügen dargestellt. Spezifisch für NS-Deutschland war die Möglichkeit, die japanische Sonne dem Hakenkreuz als Sonnenzeichen gegenüberzustellen und so die politische Kollaboration zu stilisieren, wie in dieser Karikatur von 1937 (Abb. 15).

Das Bild des Hakenkreuzes als strahlende Sonne war Teil der Propagandasprache des Nationalsozialismus und erschien in denselben Jahren auf unzähligen Postkarten. Auf jeden Fall spielte die Allegorie Japans als Sonne bis zum Dreimächtepakt nur eine Nebenrolle. Die Situation änderte sich 1940-41, als die strahlende Sonne zu einem der repräsentativsten Darstellungsmodelle Japans wurde und die anderen Muster quantitativ übertraf. Hier ein Beispiel aus dem *Völkischen Beobachter* (Abb. 16). Die Botschaft dieser Abbildungen ist ziemlich offensichtlich und bedarf keiner Erläuterung. Besonders auffällig ist nur, dass die karikierten Gesichtszüge völlig verschwunden sind. Noch interessanter ist aber, dass diese Allegorie Japans auch in Italien nach Beginn des Pazifikkriegs häufig verwendet wurde – was vorher nicht der Fall war – und einige Ähnlichkeiten mit den deutschen Vorbildern der 30er Jahre aufwies, wie in dieser Illustration aus *Il Popolo d'Italia* (Abb. 17).



Abb. 16: *Völkischer Beobachter*, 29.09.1940

Bildtitel: *Ein Schlag ins Kontor*

Bildunterschrift: *Churchill versucht die Zeichen der Zeit zu deuten*



Abb. 17: Rivista Illustrata del Popolo d'Italia, 5, 1942

Die strahlende Sonne war eine ziemlich neutrale Darstellungsform, aber es handelte sich um eine Allegorie ohne tiefere Bedeutungen. Mit Verweis auf die Kriegsfahne konnte sie die Kampflust Japans heraufbeschwören. In gemeinsamer Darstellung mit dem Hakenkreuz vermochte sie eine vage politische Affinität anzudeuten. Ihre Hauptaufgabe bestand jedoch darin, die militärische Strahlkraft Japans und die daraus resultierende Bedrohung für die Alliierten visuell darzustellen. Wahrscheinlich war das der Grund für den Erfolg dieser Allegorie in den Kriegsjahren. Weitere Anwendungen hatte sie jedoch nicht. Zu Propagandazwecken der Achsenmächte brauchte man aussagekräftigere Bilder zwecks Veranschaulichung der Allianz als „Schicksalsgemeinschaft“.

Solche Bilder waren schon damals in Japandiskursen vorhanden. Das waren die Allegorie des Landes als Samurai oder als moderner Soldat, die nach dem Antikominternpakt schrittweise die noch vorhandenen Alternativen (wie etwa die tierischen oder weiblichen Darstellungen) in der deutschen und italienischen Medienlandschaft ablösten.

Die Modelle der Samurai und des japanischen Soldaten haben viele Überschneidungspunkte und müssen daher gemeinsam betrachtet werden. Zunächst beginne ich aber mit Oskar Garvens berühmter Abbildung des Samurai (Abb. 18), die im Dezember 1936 im *Kladderadatsch* zu Ehren des Antikominternpaktes erschien.

Durch die ähnliche Pose und die annähernde Spiegelung des Deutschen und des Japaners vermittelte dieses Bild ein Gefühl politischer Gleichstellung. Rüstung und Schwert deuten auf Stärke und Kampfbereitschaft hin. Der Bildrand spielt auf die Schwelle eines Hauses oder Palastes an und steht im Kontrast zum Ödland, aus dem der Wurm kommt. Hier wird die Idee eines Konfliktes zwischen schöpferischer Kultur und zerstörerischer Verwüstung suggeriert, die durch die Verkleidung der zwei Figuren in prämodernen Kostümen zu einer Konfrontation zwischen traditionellen Werten und wurzelloser Subversion wird. Diese Abbildung fasste so Elemente der damaligen Diskurse über die Allianz zusammen. Nun möchte ich diese Illustration weiter analysieren.



Abb. 18: Kladderadatsch, 13.12.1936

Titel: Ein gebieterisches Halt.

Bildunterschrift: „Nicht über unsere Schwelle!“

In dieser Abbildung sind drei Figuren zu sehen, die auf frühere Modelle verwiesen.

Zunächst einmal der Wurm der Komintern, der eine der üblichen Darstellungen der Linken und der Juden in dieser Zeitschrift war.

Dann wäre da der deutsche Ritter mit dem Stahlhelm. Dies war eine sehr verbreitete Darstellungsart des deutschen Soldaten, die in denselben Jahren oft genutzt und ausgenutzt wurde. Dieses Darstellungsmuster war keine Erfindung der Nazis. Es gehörte zur kollektiven Erinnerungskultur des Ersten Weltkrieges, die schon damals durch ein Nebeneinander von traditionellen und modernen Elementen gekennzeichnet war – und das galt für alle europäischen Länder, die am Krieg beteiligt

waren. Für die Interpretation der Zeichnung bedeutet dies, dass die positiv konnotierte Darstellung Japans als Verbündeter zunächst in einen Kontext gestellt wurde, in dem die Leserinnen und Leser vertraute und bereits inhaltsreiche Referenzmodelle vorfinden konnten. Auf diese Weise wurde das Japanbild an das Allgemeinverständnis angepasst.

Die Entscheidung des Illustrators Garvens, Japan als gepanzerten Samurai darzustellen, bedarf jedoch einer Erklärung. Natürlich wies die Allegorie des Samurai auf die kriegerischen Werte Japans hin und wurde in diesem Sinn von unzähligen Propagandaprodukten in Deutschland und Italien verwendet. Aber hinter diesem Bild stand auch eine lange Geschichte divergierender Auffassungen, die sich bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen lassen. Entscheidend dabei war die Verbindung zwischen feudalen Traditionen und dem Aufstieg Japans zur Weltmacht Anfang des 20. Jahrhunderts, die durch Werke wie Nitobes *Bushidō* hergestellt wurde und gemeinsam mit dem Russisch-Japanischen Krieg in die europäischen Narrative über Japan einbezogen wurde.

Abb. 19: *Simplicissimus*, 23.08.1904 (Cover)
 Bildunterschrift: *Wie der Mikado am Krieg teilnimmt*

Von da an war das Bild des Samurai nicht länger eine exotische Anspielung auf eine vergangene Epoche, sondern vielmehr ein Hinweis auf die kulturelle Kraft hinter den japanischen Erfolgen. Im Rahmen der Illustrationen war diese Transformation jedoch etwas langsamer. Zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges war die visuelle Darstellung Japans vom Bild des modernen Soldaten beherrscht. Der modern ausgerüstete Japaner konnte zum Objekt des Spottes werden, zugleich war er aber das Kennzeichen der weltgeschichtlichen Bedeutung dieses Krieges. Der japanische Infanterist oder Matrose stellte das *Novum* dar. Der Samurai hingegen erinnerte noch an orientalistische Vorbilder und die Ästhetik des Japonismus. Zwar wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts Japan teilweise als Samurai dargestellt, z.B. in diesem Bild aus dem *Simplicissimus* (Abb. 19), in dem Japan in Form eines Samurai bedrohlich oder gewalttätig, aber zugleich exotisch oder gar unseriös erschien.



Diese Samurai waren in die traditionelle zweiteilige formelle Kleidung für Männer *Kamishimo* oder *Yukata* gekleidet – und genauso wurden sie bis in die Zwischenkriegszeit häufig dargestellt.

Abb. 20: *Kladderadatsch*,
 27.03.1927
 Bildunterschrift: *John (von einem Alldruck erwachend, zu seinem Freunde Japs) „Mir träumte soeben, ich würde hier im Osten hinterrücks erdolcht werden!“; Japs (mit seinem süßesten Lächeln) „Ausgeschossen! Ich – bin ja bei dir!“*

Im Laufe der 20er Jahre begannen jedoch Bilder von gepanzerten Samurai aufzutau- chen und mehrten sich während der Ostasienkrise 1931-32 (Abb. 20). Ein derartiger Kostümwechsel hatte einen Doppeleffekt: die Aggressivität Japans zu betonen und das noch etwas exotische Aussehen des Samurai in „Yukata“ herunterzuspielen. Garvens Zeichnung von 1936 basierte offensichtlich auf dieser Vorlage, die in den Folgejah- ren sowohl von ihm als auch von anderen Illustratoren mehrfach aufgegriffen wurde, z.B. um die Auseinandersetzung Japans mit dem chinesischen Drachen oder britischen Kraken zu veranschaulichen (Abb. 21).



Abb. 21: Kladderadatsch, 29.08.1937 (Cover)

Bis in die späten 30er Jahre stan- den solche Bilder in merkwürdi- gem Kontrast zu den stereotypi- sierten Allegorien Japans als Geisha oder die noch leicht ironi- schen Karikaturen des japani- schen Soldaten, die nach dem Antikominternpakt Verbreitung fanden. Doch während letztere mit dem Krieg verschwanden, blieben Bilder gepanzertes Sa- murai in den kanonischen Dar- stellungsmustern der deutschen Witzblätter erhalten.

Das Bild des Samurai war auch in den italienischen Medien weit verbreitet. Aber in Ita- lien war der Umgang mit exotischen Vorbildern flexibler. Illustrationen von Samurai mit karikierten Gesichtszügen und exotischen Kostümen erschienen häufiger in den italienischen Witzblättern der 40er Jahre und tauchen sogar in parteipolitischen Pu- blikationen wie der illustrierten Zeitschrift des *Popolo d'Italia* auf. Aber die Bedeu- tung dieser Fälle sollte nicht überschätzt werden. Wenn es darum ging, den japanischen Kampfgeist und die Fortführung der kriegerischen Tradition in der Neuzeit zu beto- nen, bevorzugten deutsche und italienische Illustratoren ein ähnliches Modell: nämlich den gepanzerten Samurai. In Italien ist das berühmteste Beispiel diese Illustration von Gino Boccasile (Abb. 22).

Sie vermittelte einen starken Eindruck von der japanischen Militärmacht, die als Riese dargestellt wurde, und betonte auch, dass die japanische Stärke auf einem angeblich ur- alten Kampfgeist beruhte und sich den technischen Ressourcen der Alliierten als über- legen erweisen konnte. Etwas Ähnliches (Abb. 23) veröffentlichte die illustrierte Zeit- schrift des *Popolo d'Italia*. In diesem Fall jedoch wurde der Gegensatz von Tradition und Modernität umgewandelt in die Wiederbelebung der Tradition durch Modernität.



La forza sovrumana, apocalittica - quasi ira divina - di questo cartello, emana dalla gigantesca figura del samurai (l'antico, nobile guerriero del Giappone), che trasforma il Pacifico in fossa per la flotta anglosassone.

Abb. 22: Tempo, 16.07.1942 (zuerst als Plakat und Postkarte erschienen)

Bildunterschrift: Die dem göttlichen Zorn ähnelnde übermenschliche und apokalyptische Stärke dieses Plakats strahlt von der riesigen Figur des Samurai aus.

Der uralte und edle Krieger Japans macht den Pazifik zum Grab der angelsächsischen Flotte.



Abb. 23: Rivista Illustrata del Popolo d'Italia, 3, 1942

In diesem Bild ist der Geist der Samurai zu sehen, der die japanische Flotte anführte. Interessanter ist allerdings, dass diese Zeichnung eine ästhetische und inhaltliche Verbindung zur Illustration des berühmten Malers Mario Sironi aufweist (Abb. 24), die 1934 in der gleichen Zeitschrift erschien. Hier wurde das Motiv der Wiederbelebung der Tradition in moderner Zeit durch einen Mussolini in antiker römischer Rüstung verkörpert. Gemeinsam betrachtet können diese beiden Bilder als das italienische Pendant zu Garvens' Illustration von 1936 betrachtet werden.

Neben diesen vermeintlichen Affinitäten konnten die Illustrationen aber auch die politischen Beziehungen innerhalb der Achse verdeutlichen.

Dazu möchte ich zwei Karikaturen vergleichen, die den Beitritt Italiens zum Antikominternpakt thematisieren (Abb. 25; Abb. 26). Beide Karikaturen vermitteln dieselbe Botschaft: Deutschland vereinte Italien und Japan und erschuf eine trilaterale Verständigung, die auf gegenseitiger Unterstützung und männlicher Freundschaft zwischen den drei Nationen beruhte – symbolisiert durch den Händedruck und (in der zweiten Karikatur) durch das Motto „200 Millionen Freunde“ bekräftigt.

Abb. 24: Rivista Illustrata del Popolo d'Italia, 8, 1934, Titel: Imperiale Manöver





Abb. 25: Fürstenfeldbrucker Zeitung (Bayerischer Zeitungsblock), 12.11.1937, Bildtitel: Das Dreieck



Abb. 26: Il Travaso delle Idee, 02.01.1938
Bildunterschrift: 200 Millionen Freunde

Die deutsche Zeichnung betonte auch den Gegensatz zwischen der Solidität des Paktes als Bollwerk gegen die Weltrevolution und dem sonstigen weltweiten Chaos. Beide Karikaturen offenbarten jedoch die Schwierigkeit, Japan politisch zu verorten und eine japanische Entsprechung zum Faschismus und Nationalsozialismus zu finden. Zwar strebte die deutsche Karikatur nach einer politischen Allegorie Japans. Während Deutschland und Italien als Schwarzhemd bzw. SA-Mann dargestellt werden, ist der Japaner in Militäruniform gekleidet.

Die italienische Karikatur ist noch deutlicher: Hier wurden die politischen Allegorien Deutschlands und Italiens von einem Samurai begleitet. Auf diese Weise verbinden beide Karikaturen eine parteipolitische Charakterisierung der europäischen Länder mit einer verallgemeinerten Darstellung Japans – entweder als Samurai oder als seinem vermeintlichen Nachfolger: dem Militär.

Beide Allegorien Japans wurden oft in direkten Zusammenhang gestellt, wie auf dem bekannten Umschlag von Urachs Buch *Das Geheimnis japanischer Kraft* oder durch die Darstellung des Soldaten mit dem Samuraischwert. Bis in die späten 30er Jahre war die Allegorie des Soldaten jedoch vielfältiger als die des Samurai. Der japanische Soldat wurde manchmal ironisch und manchmal als Supersoldat dargestellt – aber immer in positiver Weise. Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges veränderte zuerst die Selbstdarstellung der beiden europäischen Länder, die zunehmend militärisch anstatt politisch charakterisiert wurden. Die SA und die Schwarzhemden wichen in Propagandazeichnungen den deutschen Landsern und den italienischen Infanteristen. Die gemeinsame Darstellung der drei Soldaten entwickelte sich als visuelles Mittel, um der Öffentlichkeit die Solidität der Allianz und später die trilaterale Kameradschaft zu verdeutlichen – oft mit dem Ziel, die tatsächliche Schwäche des Bündnisses zu verschleiern.



In Italien (Abb. 27) wurde das Thema der drei kämpfenden Soldaten auf zahlreichen Plakaten und Postkarten aufgegriffen. Damit wurde es zugleich zum Propagandatrend verschiedener Illustratoren. Inhaltlich waren diese Abbildungen identisch. Die drei Völker wurden Schulter an Schulter dargestellt; Slogans und Unterschriften verwiesen auf das von Mussolini geprägte Schlagwort „Siegen!“ und auf die neue Weltordnung, die das Kriegsziel der drei Mächte sein sollte. Durch eine subtile Bildkomposition vermittelten diese Illustrationen aber auch die Idee einer hierarchischen Struktur zwischen den Verbündeten:

Abb. 27: Tempo, 16.07.1942, S. 21 (zuerst als Plakat und Postkarte erschienen)
 Bildtitel: Für eine neue Gesellschaftsordnung der Zivilisation

Der Italiener steht immer leicht im Vordergrund, gefolgt von dem Deutschen und schließlich dem Japaner, dadurch entsprachen diese Bilder der italienischen Bezeichnung der Allianz – nämlich der Achse Rom-Berlin-Tokyo.



Abb. 28: Postkarte, 1942

Zu diesem italienischen Trend gehörten auch die Postkarten von Aurelio Bertiglia, auf denen die Achsenmächte und ihre Feinde als Kinder dargestellt sind. Unter Bertiglias Postkarten finde ich diese besonders interessant (Abb. 28) – und zwar nicht wegen der Kinder, sondern wegen ihrer Verwendung der Kartographie. Wie ersichtlich, ist hier ein rein abstrakter und essentieller Umriss der Kontinente zu sehen, der die Botschaft vermittelt, dass die drei Länder gemeinsam als Verfechter ihrer jeweiligen Weltregion gegen einen identischen Feind kämpften. Dieses Bild thematisierte somit die Konfrontationsrhetorik zwischen den sogenannten „raumechten“ und „raumfremden“ Mächten sowie den Anspruch von Faschisten und Nationalsozialisten, die einzigen legitimen Vertreter der vermeintlichen Authentizität ihrer jeweiligen Kulturkreise zu sein, zwei Aspekte, die in der Achsenpropaganda eine zentrale Rolle spielten.

In Deutschland kam die Darstellung der drei Soldaten relativ selten vor – und die meisten mir bekannten Fälle erschienen in Zusammenhang mit der Schaffung des Dreimächtepakts. In Italien hingegen fand diese Allegorie insbesondere nach Kriegseintritt Japans intensive Nutzung. Auf diese Weise wurde die Globalisierung des Krieges als Chance genutzt, um die italienische Misserfolge zu kaschieren und das Gleichgewicht innerhalb der Allianz wiederherzustellen. Auch die schnellen Erfolge Japans im Pazifik konnten – und wurden – von der italienischen Propaganda verwendet, um die frühe-

ren Siege Deutschlands und damit den Leistungsunterschied zu Italien zu relativieren. Die Bilder der drei Soldaten leisteten also einen visuell-propagandistischen Beitrag: denn gerade die Einbeziehung Japans – d.h. die Einbeziehung einer dritten Figur – ermöglichte es, die Unterordnung Italiens unter Deutschland zu relativieren und die Illusion einer gleichwertigen Allianz zwischen Soldatenvölkern zu erzeugen.

Damit bin ich am Ende dieses Überblicks über die visuelle Darstellung Japans im faschistischen Italien und NS-Deutschland angelangt. Natürlich konnte ich nur eine sehr begrenzte Auswahl einer viel breiteren Medien- und Propagandalandschaft vorstellen. Wichtige Aspekte wie die Wechselwirkung der japanischen Selbstdarstellung und der Vergleich mit der alliierten Propaganda konnten leider nicht berücksichtigt werden. Dennoch lässt sich ein vorläufiges Fazit ziehen.

Die visuellen Darstellungen Japans in den deutschen und italienischen Druckmedien weisen eine Reihe inhaltlich ähnlicher Elemente auf, wie z.B. die Betonung der militärischen Stärke Japans, die Suche nach einer vermeintlichen „Wahlverwandtschaft“ zwischen den Verbündeten und die Absicht, die Allianz als solide zu stilisieren. Diese Elemente wurden in allen Abbildungsarten thematisiert und dienten vor allem zur Inszenierung der trilateralen Zusammenarbeit. Außerdem gab es auch Aspekte, die sich direkt auf die gemeinsamen Grundlagen der jeweiligen Ideologien bezogen. Die kriegerischen Züge der japanischen Gesellschaft wurden selektiv hervorgehoben und ließen Japan somit wie eine mustergültige Militärnation erscheinen. Dies war nicht nur ein Trick, um die Stärke der Achse hervorzuheben, sondern auch die Konstruktion eines möglichen Vorbilds zur Militarisierung der Gesellschaft im Zeitalter des totalen Kriegs. Darüber hinaus stand die Vorstellung von Japan als Alternative zum westlichen Zivilisationsmodell im Vordergrund, die im ideologischen Rahmen von Faschismus und Nationalsozialismus eng mit dem Aufbau eines dritten Weges zwischen liberalem und marxistischem Materialismus verbunden war. In beiden Fällen war der Einfluss der japanischen Selbstdarstellung erheblich. Damit wurde Japan aber auch zu einer Projektionsfläche der Erwartungen und Bestrebungen der europäischen Regime zur gesellschaftlichen Transformation, etwa in Bezug auf die Schaffung eines „neuen Menschen“, auf die Rhetorik des Korporativismus oder die Ideologie von „Blut und Boden“.

Diese ideologischen Berührungspunkte waren zwar ein Merkmal der Darstellung Japans im faschistischen Italien und nationalsozialistischen Deutschland. Aber war das vorliegende Japanbild wirklich neu oder zumindest spezifisch für den politischen Kontext der europäischen Faschismen? Allein anhand der visuellen Darstellungen lässt sich diese Frage natürlich nicht beantworten. Die Abbildungen können jedoch einige Denkanstöße geben. Nehmen wir das Beispiel der Fotografien, so fällt auf, dass sie die Tendenz aufweisen, den vermeintlichen Dualismus Japans durch die Gegenüberstellung von Gegensätzen zu illustrieren: Stadt und Land, Mann und Frau, West und Ost, Modernität und Tradition. Dabei wurde das Klischee von Japan als „Land des Nebeneinander“ zwar wiederholt, aber in positives Licht gesetzt – nämlich als Harmonisierung

des Nebeneinanders und als Alternative zum westeuropäischen Fortschrittsmodell. Noch interessanter sind hingegen die Illustrationen. Hier lassen sich in beiden Ländern wesentliche Transformationsprozesse beobachten: Eine propagandistische Auslese von Japan-Allegorien, die allmähliche Durchsetzung einer sehr begrenzten Auswahl von Darstellungsmustern und vor allem eine Vermännlichung des Japanbildes, die sich mit dem Weltkrieg vollzog. Die strahlende Sonne gewann an Beliebtheit hinzu, die Samurai wurden zunehmend gepanzert und die japanischen Soldaten wurden neben die Verbündeten gestellt. Doch weder in Deutschland noch in Italien gelang es den Illustratoren, Japan in einer neuen Form darzustellen. Im Gegenteil: Sie überarbeiteten Modelle, die bereits in den 20er Jahren – wenn nicht sogar zu Beginn des 20. Jahrhunderts – entwickelt worden waren. In diesem Sinn war die visuelle Darstellung Japans im faschistischen Italien und nationalsozialistischen Deutschland kein Bruch mit dem vorherigen Japanbild, sondern seine selektive Fortsetzung und politische Radikalisierung.

Nicola Bassoni studierte Geschichte in Pisa und Rom und wurde 2016 an der Universität Genua promoviert. Seine Dissertation über Karl Haushofer und die Berlin-Rom-Achse wurde 2020 veröffentlicht und 2022 mit dem Lorenzo-Riberi-Preis der Italienischen Gesellschaft für die Neuere und Neueste Geschichte des deutschen Sprachraums (SISCALT) ausgezeichnet. Seine Forschungsschwerpunkte sind die deutsch-italienischen Kulturbeziehungen, die Geschichte des europäischen Japanbildes und die Geschichte der Geopolitik. Derzeit ist er Marie Skłodowska-Curie Research Fellow an der Universität "Ca' Foscari" zu Venedig und Gastwissenschaftler an der Kyoto Sangyo University.

Sein aktuelles Forschungsprojekt heißt „YTOPIA – Yamatology of the Axis. Japan as a Nazi-Fascist Utopia of Political Renewal“
(Website des Projekts: <https://pric.unive.it/projects/ytopia/home>).

Bildnachweise

Abb. 1

Simplicissimus, 21.01.1934, S. 508; Author: K. Arnold

Bildtitel: Panasiatische Bewegung

Bildunterschrift: „Völker Europas, der Drache fliegt!“

Quelle: <http://www.simplicissimus.info/index.php?id=5>

Abb. 2

Il Travaso delle Idee, 12.03.1933 (Cover)

Bildtitel: Die Folgen von Genf

Bildunterschrift: „Wenn du nicht brav bist, mein Kleines, rufe ich den weißen Mann“,

„Sag ihm das nicht, meine Freundin. So etwas macht nicht einmal unseren Kindern Angst!“ Quelle: Biblioteca Nazionale Centrale, Rom

Abb. 3

Il Travaso delle Idee, 14.04.1935 (Cover); Author: E. De Seta

Bildtitel: Die neuen Stammhalter?

Bildunterschrift: „Sich nur, wie weiß Europa ist!“, „Nach einem guten Aderlass wird sie noch weißer sein!“ Quelle: Biblioteca Nazionale Centrale, Rom

Abb. 4

A.v. Urach, *Das Geheimnis japanischer Kraft*, Zentralverlag der NSDAP, Berlin 1942, S. 92

Bildunterschrift: Das Gesicht des heutigen Samurai. Auch in der Schlacht mit modernen Waffen führt der japanische Offizier das uralte Schwert. Japanische Marinelandungstruppen bei Kämpfen in Südchina. Quelle: KIM Universität Konstanz

Abb. 5

E. Lajtha, *Japan. Gestern, heute, morgen*, Rowohlt, Berlin 1936, o.S.

Quelle: KIM Universität Konstanz

Abb. 6

G.L. Brignone, *Il Giappone*, Ist. Romano D'arti Grafiche Tumminelli, Rom 1943, S. 11 u. 14. Quelle: Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz

Abb. 7

Yamato, 4, 1941, S. 117

Bildtitel: Die Zukunft ist auf unserer Seite!

Quelle: 国文学研究資料館 / National Institute of Japanese Literature, Tokyo

Abb. 8

Oggi, 26.10.1940, S. 16

Bildtitel: Die Japanerinnen

Bildunterschrift (oben): Die japanischen Mädchen möchten, die Welt kennenlernen. Ihnen genügt es nicht aus, die Welt durch Bücher zu erleben. Sie suchen nach direkten Erfahrungen, ohne ihr Land zu verlassen. Hier sind einige Mädchen zu sehen, die in ein italienisches Restaurant gehen, um die italienische Küche auszuprobieren.

Bildunterschrift (unten): Die weiblichen Angestellten der großen japanischen Unternehmen verbringen die Freizeit traditionell gekleidet im eigenen Kreis.

Quelle: Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea, Rom

Abb. 9

A.v. Urach, *Das Geheimnis japanischer Kraft*, Zentralverlag der NSDAP, Berlin 1942, S. 55

Quelle: KIM Universität Konstanz

Die gleiche Aufnahme wurde auch in *Yamato*, 2, 1941, S. 59, veröffentlicht.

Abb. 10

La Difesa della Razza, 20.09.1942 (Cover)

Quelle: Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea, Rom

Abb. 11

Zeitschrift für Geopolitik, 7, 1941, S. 406

Quelle: Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin

Abb. 12

Die Wehrmacht, 26.08.1942, S. 199

Quelle: Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 13

Il Popolo d'Italia, 01.04.1938, S. 1

Quelle: Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea, Rom

Abb. 14

Kladderadatsch, 10.09.1933, S. 580; Author: O. Garvens

Titel: Westöstliches Echo

Bildunterschrift: Vertragen! – Vertagen!

Quelle: Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 15

Kladderadatsch, 03.01.1937, S. 7

Quelle: Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 16

Völkischer Beobachter, 29.09.1940, S. 1; Author: H.H. Schweitzer (Mjöltnir)

Bildtitel: Ein Schlag ins Kontor

Bildunterschrift: Churchill versucht die Zeichen der Zeit zu deuten

Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek

Abb. 17

Rivista Illustrata del Popolo d'Italia, 5, 1942, S. 51; Author: F. Rognoni

Quelle: Biblioteca Nazionale Centrale, Rom

Abb. 18

Kladderadatsch, 13.12.1936, S. 825; Author: O. Garvens

Titel: Ein gebieterisches Halt

Bildunterschrift: „Nicht über unsere Schwelle!“

Quelle: Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 19

Simplicissimus, 23.08.1904 (Cover); Author: O. Gulbransson

Bildunterschrift: Wie der Mikado am Krieg teilnimmt

Quelle: <http://www.simplicissimus.info/index.php?id=5>

Abb. 20

Kladderadatsch, 27.03.1927, S. 184; Author: H. Lindloff

Bildunterschrift: John (von einem Alpdruck erwachend, zu seinem Freunde Japs)

„Mir träumte soeben, ich würde hier im Osten hinterrücks erdolcht werden!“;

Japs (mit seinem süßesten Lächeln) „Ausgeschlossen! Ich – bin ja bei dir!“

Quelle: Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 21

Kladderadatsch, 29.08.1937 (Cover); Author: O. Garvens

Quelle: Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 22

Tempo, 16.07.1942, S. 22 (zuerst als Plakat und Postkarte erschienen)

Author: G. Boccasile

Bildunterschrift: Die dem göttlichen Zorn ähnelnde übermenschliche und apokalyptische Stärke dieses Plakats strahlt von der riesigen Figur des Samurais aus. Der uralte und edle Krieger Japans macht den Pazifik zum Grab der angelsächsischen Flotte.

Quelle: Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea, Rom

Abb. 23

Rivista Illustrata del Popolo d'Italia, 3, 1942 (Cover); Author: F. Rognoni

Quelle: Biblioteca Nazionale Centrale, Rom

Abb. 24

Rivista Illustrata del Popolo d'Italia, 8, 1934, S. 15; Author: M. Sironi

Titel: Imperiale Manöver. Quelle: Biblioteca Nazionale Centrale, Rom

Abb. 25

Fürstentfeldbrucker Zeitung (Bayerischer Zeitungsblock), 12.11.1937, o.S.

Author: E. Kneiß

Bildtitel: Das Dreieck. Quelle: <http://www.der-buzi-maler.de/>

Abb. 26

Il Travaso delle Idee, 02.01.1938, S. 8

Bildunterschrift: 200 Millionen Freunde

Quelle: Biblioteca Nazionale Centrale, Rom

Abb. 27

Tempo, 16.07.1942, S. 21 (zuerst als Plakat und Postkarte erschienen)

Author: G. Boccasile

Bildtitel: Für eine neue Gesellschaftsordnung der Zivilisation

Quelle: Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea, Rom

Abb. 28

Postkarte, 1942; Author: A. Bertiglia. Quelle: Privatsammlung