

Nach Hiroshima hat Japan zwei neue Gesichter in der Fotografie: Die Narben der Hibakusha und das <Lächeln> der amerikanisierten Gesellschaft. Das erste Gesicht zeigt das schwarz-weiße Porträt eines entstellten Japaners (Abb. Editorial). Ein monochromer Hintergrund, der Kopf ist gebeugt, als würden ihn die grellen Strahlen der Atombomben noch immer treffen. Der entblößte Hals offenbart ein dichtes, wulstiges Narbengeflecht. Die Gesichtszüge sind verschattet und unkenntlich. Die Ablichtung demonstriert einem Martyrium gleich, wie der Dargestellte seine Verletzung erhalten hat, wie der Kopf durch das überwältigende blendende Licht der Explosion schutzsuchend abgewendet wurde.¹ Die Fotografie wirkt trotz der offen zur Schau gestellten Brutalität und Gewalt ästhetisch ruhig und offenbart ein scheinbar namenloses Individuum, stellvertretend für Hunderttausende des gleichen Schicksals. Das zweite, andere Gesicht gibt eine Straße voller Bars und Leuchtreklame in Yokosuka in der Präfektur Kanagawa 1960 wieder (Abb. 1). Körnigkeit und strukturelle Zeichnung vermindern den Schärfereindruck und lassen die Fotografie insgesamt unbestimmter erscheinen. Neben den dunklen Umrissen eines amerikanischen, deplatziert wirkenden Matrosen in bekannter Uniform im Hintergrund zeigt die Komposition ein kleines, möglicherweise amerikanisch-japanisches Mädchen von vielleicht fünf Jahren, einen Kaugummi mit dicken Backen aufpustend. Die durchsichtige Bubblegumblase, symbolischer Inbegriff des Westens, lässt den Blick hindurchgleiten bis zu einer Werbetafel mit japanischen Schriftzeichen im Hintergrund.

Zwei Bildmotive, wie sie auf den ersten Blick unterschiedlicher kaum sein könnten. Dieses zeigt uns einen Überlebenden der Atombombenabwürfe von 1945, jenes verbildlicht die einsetzende Amerikanisierung des Landes ab den 1950er Jahren. Zu eben diesen Jahren kristallisieren sich zwei scheinbar antipodische Motivgruppen heraus, die zum Charakteristikum der Nachkriegsikonografie werden: die Darstellung der Hibakusha und das Motiv der <Amerikanisierung>. Zwei Sujets, die letztendlich für dasselbe stehen: Programmatisch für Japans <Stunde Null> in der Fotografie und die Neu- beziehungsweise Weiterentwicklung japanischer Identität im Bild als Merkmal nationaler Gruppenzugehörigkeit nach 1945 dokumentieren sie die physische wie psychische Versehrtheit einer Nation und deren Mutation zu etwas Neuem. Sie sind direkte und indirekte, offensichtliche und versteckte Folgen und Narben des Pazifikkrieges, die als identitätsstiftende Bilder fungieren. Japan und seine Gesellschaft bekommen ein neues, befreites Gesicht.

Auch wenn beide Motive am Beginn einer neuen Fotografieentwicklung stehen, liegt der Fokus auf der Amerikanisierung, die aus der Destruktion (Gesicht 1) resultiert. Während Fotografien der <Feuermenschen> demonstrativ die primäre



1 Tomatsu Shomei, *Untitled (Yokosuka)*, from the series *Chewing Gum and Chocolate*, 1959, printed 1974, 21 × 30,8 cm, Museum of Modern Art, San Francisco.

Versehrtheit und Verletztheit zur Schau stellen, operieren die Bilder, die man so plakativ mit Amerikanisierung betitelt, auf einer subtileren Ebene: Sie umfassen eine größere Anzahl an fotografischen Serien und zeigen dem Betrachter die sekundären Verletzungen Japans, nämlich die amerikanische Besetzung des Landes von 1945 bis 1952 – auf der südlichsten Insel Okinawa sogar bis 1972.² Sie generieren eine neue Bildästhetik in der Post-Hiroshima-Fotografie, die man als Dokument nicht nur der Entwicklung künstlerischer, sondern auch kultureller wie nationaler Identität lesen muss.

Das Nachkriegsjapan ist anders als die Nation vor dem Zweiten Weltkrieg: Aus den Folgen des Krieges bildet sich eine neue Gesellschaft. Die Fotografie der Folgejahre greift die Motive der Zerstörung, der Versehrtheit der Gesellschaft auf und emanzipiert sich in einem bis dato unbekanntem Maße. Die Zerrissenheit und Versehrtheit wirkt befreiend für das Medium Fotografie. Die Katastrophe und ihre Folgen dienen im Bild als neue, kraftvolle Motive, als Aufbruch in eine neue Fotografiegeschichte.

Am 6. August 1945 um 8:15 Uhr explodiert die Atombombe *Little Boy* über der Metropole Hiroshima. Drei Tage später erfolgt die zweite atomare Katastrophe.

Die Mehrzahl der US-Bürger betrachtet die Bilder der Atombombenabwürfe – die atomaren Pilzköpfe – bis heute wohl als Symbol des technologischen Fortschritts und des Sieges im Pazifikkrieg.³ Für jeden Japaner dürften sie jedoch Sinnbild und Ausdruck für das «Ende der Welt» geworden sein.⁴ Nach den atomaren Angriffen und der sowjetischen Invasion in der Mandchurei unterwarf sich Japan am 15. August 1945 den Alliierten.⁵ Der Kaiser und die japanische Regierung hatten kapituliert. Die Besatzungsmacht, die aktiv den Krieg mitzugestalten suchte, wird zur besetzten Nation. Das abrupte Kriegsende war ein

Schock, der zum Verlust und radikalen Auseinanderbrechen der nationalen und traditionellen Identität führte und Japan jahrelang zu einem orientierungslosen Land werden ließ.⁶ Zum ersten Mal in der Geschichte war Japan mit der Rolle des Kriegsverlierers sowie der Zukunft als besetzter Nation konfrontiert. Der Verlust der Souveränität Japans und der Göttlichkeit des Kaisers trugen zusätzlich dazu bei, dass grundlegende Wertesysteme von nun an in Frage gestellt wurden und ist sicherlich auch ein Grund dafür, dass der amerikanische Einfluss auf Land und Leute so umfassend gedeihen konnte. Innerhalb nur eines Monats waren die Besatzungstruppen angekommen. Als Hauptziele der Amerikaner galten «Demokratisierung» und «Entmilitarisierung» genauso wie der Aufbau einer Friedenswirtschaft. Man wollte eine Neuorientierung beziehungsweise Umorientierung der gesamten japanischen Nation erreichen.⁷ Reinhard Zöllner bezeichnet den Ablauf der Besatzung für beide Seiten größtenteils als eine positiv verlaufende Angelegenheit.⁸ Das Gros der Bevölkerung passte sich den amerikanischen Vorstellungen breitwillig an, während sich die amerikanische Besatzungspolitik geradezu paternalistisch gab.

Angesichts dieser Ambiguität verwundert es, dass die Nachkriegsfotografie aus vorherrschender Situation wie ein Phoenix aus der Asche aufersteht. Die Künstler reflektieren das Bedürfnis des Volkes nach einem neuen, demokratischen Japan. Die bisherige Selbstsicht, eine überlegene Nation zu sein, kehrt sich ins Gegenteil. Die Nation und ihre Fotografie sahen sich der Aufgabe gegenüber, in Auseinandersetzung mit der überwältigenden internationalen Schuldzuweisung einen politisch-gesellschaftlichen wie auch kulturellen und künstlerischen Neuanfang zu finden, resultierend aus der plötzlichen Wahrnehmung der «Negativität und Minderwertigkeit der eigenen Kultur».⁹

Das Ende des Krieges bedeutet auch eine Veränderung der herrschenden Zensur. Während des Krieges wurden viele Fotomagazine, die als zu liberal oder dem Ziel nationaler Propaganda nicht förderlich erschienen, verboten.¹⁰ Die Rückkehr einiger Printmedien nach 1945 steht gleichbedeutend mit dem Neubeginn der Post-Hiroshima-Fotografie, vor allem unter dem vielfältigen Einfluss der amerikanischen Besatzungsmacht. Wie in anderen Verlierernationen überwiegen in den ersten Jahren nach Kriegsende Trümmerbilder. Yamahata Yosuke oder Shigeo Hayashi fotografieren zerbombte Städte, zerstörte Tempel, verwüstete Landschaften. Solche Bilder hatten weniger einen künstlerischen als weiterhin einen propagandistischen Anspruch. Es galt die USA als Täter und die japanische Bevölkerung als Opfer darzustellen, an deren Durchhaltevermögen appelliert wurde.¹¹

Gemäß dem westlichen Ziel einer demokratischen Erneuerung Japans, versuchten sich viele Fotografen, wie der 1930 geborene Tomatsu Shomei, Mitglied und Begründer von Fotogruppen wie Junin-no-Me und Vivo, an sozialen Fotografien, die bestehende Verhältnisse aus einer rein objektiven Sichtweise heraus dokumentieren sollten.¹² Bis zu diesem Zeitpunkt galt Objektivität in der Fotografie als einziges Mittel, die Folgen der Atombombenabwürfe zu vermitteln.

Ab den 1950er Jahren beginnt Tomatsu, das zweite Gesicht des Nachkriegs-Japan zu visualisieren. Seinen die Zerstörung Japans dokumentierenden Fotografien liegt die Erkenntnis über den Verlust nationaler Identität zugrunde. Diese Erkenntnis ist die wirkliche Innovation der Post-Hiroshima-Fotografie und befreit die japanische Fotografie für nachfolgenden Jahrzehnte von so manch bestehender Fessel. Mit ihm beginnt die neue, an einem neuen Zeitalter

genau wie an einem neuen Menschenbild gemessene japanische Fotografie und durch seine Impulse entstehen «Entwicklungen, die das Neue der neuen japanischen Fotokunst begründen».¹³ Als Vorreiter der sogenannten «subjektiven Dokumentation», in welcher Gegenwart und Weltsicht des Fotografen mit der *subject matter* in der Fotografie verschmelzen, thematisiert er die subversiven Einflüsse und verschiedenen Ebenen der Amerikanisierung.¹⁴ Kollegen wie Toyoko Tokiwa oder Yasuhiro Ishimoto beginnen zeitgleich mit einer Auseinandersetzung mit dem neuen Japan. *Makane-cho Clinic* von 1959 oder *Prostitute, Yokohama* um 1955 zeigen ein fast irritierend fremdes Japan, dessen traditionelle Grenzen verzerrt anmuten.¹⁵ Die ursprüngliche japanische Identität im Bild scheint verloren und von der Fotografie durch etwas Neues ersetzt worden zu sein. Diese Bilder wirken schonungslos offen, so dass man sich des Eindrucks der Versehrtheit nicht erwehren kann, welche die Schnittstelle zur Hibakusha-Fotografie bildet.

Die Besatzungszeit hatte also nicht nur eine gesellschaftspolitische Ausrichtung an den USA zur Folge, sondern nahm auch Einfluss auf die künstlerisch-fotografischen Entwicklungen in Japan.¹⁶ Die kapitalistische und populäre Kultur Amerikas beeinflusste das neue japanische Selbstverständnis tiefgreifend. Japan erfährt eine «coca-colonization», wie es Tomatsu 1964 in der November-Ausgabe der *Camera Mainichi* selbst formuliert.¹⁷ Die Gesellschaft wird einer schleichen- den Umerziehung unterzogen. Ab den 1950er Jahren arbeitet Tomatsu ähnlich wie sein Kollege Moriyama Daido an mehreren Serien zum Einfluss Amerikas.¹⁸ Moriyama zeigt sich dabei insbesondere von William Klein und Andy Warhol beeinflusst. In Kleins *New York* von 1956 sehen viele japanische Fotografen erstmals ein neues Motivs: die moderne, industrialisierte, westliche Stadt.¹⁹

Tomatsu gelingt es, dem Betrachter seiner Fotografien das «japanische Drama und gleichzeitig die Erfahrung einer spezifischen japanischen Sensibilität zu vermitteln», er macht den als dramatisch aufgefassten Wandel der Gesellschaft des modernen Japan zum wichtigsten Thema seiner Arbeit.²⁰

Chewing Gum and Chocolate ist eine Serie von 129 Aufnahmen, die eindringlich das neue Japan beschreiben. Die Amerikanisierung und ihre physischen wie psychischen Auswirkungen werden zu einer regelrechten Obsession im Werk Tomatus und stehen zugleich für Niederlage und Neuanfang.²¹ 1959 erfolgt eine erste Reaktion auf die Nachkriegsgesellschaft mit der Fotoshow *People* im Fuji Photo Salon in Tokyo, abgelöst von Serien mit einem wesentlich stärkeren symbolischen Ausdruck wie *Occupation* von 1959, aus der einzelne Aufnahmen ausgegliedert werden, die später als *Chewing Gum and Chocolate* bekannt werden.²² Fotografien amerikanischer Zivilisten, die von einer scharfen, kulturellen Spannung dominiert sind, ganz als ob sie direkt auf den Fotografen antworten wollten. Die Aufnahmen waren angereichert «with complex emotion that combined hatred and reverence and a form of nostalgia».²³

In den 1960er Jahren folgen Fotografien wie *wakuni* aus der Serie *Chewing Gum and Chocolate* von 1960, die auf fast ironische Weise den beispielhaften Vormarsch einer amerikanischen Konsummarke im japanischen Raum belegen (Abb. 2). Das Foto zeigt ein nach westlichem Empfinden stereotypes Pin-up Girl, das sich, ein Brausegetränk eifrig und lasziv bewerbend, auf einer eintönigen Hauswand räkelte; davor stehen kontrastreich zwei japanische Protagonisten im Gespräch versunken. Hier zeigt sich auch der «Einmarsch» der lateinischen Schrift



2 Tomatsu Shomei, *Untitled (wakuni)*, from the series *Chewing Gum and Chocolate*, 1960, printed 1980, 32,2 × 21,9 cm, im Besitz des Künstlers.



3 Tomatsu Shomei, *Untitled (Koza, Okinawa)*, from the series *Chewing Gum and Chocolate*, 1969, printed 1980, 30,2 × 22,5 cm, im Besitz des Künstlers.

ins japanische Bildvokabular der 1950er Jahre. Wo man eigentlich japanische Zeichen erwarten müsste, wird immer mehr das vertraute westliche Schriftbild übernommen.

Die Suche nach Identität, welche die Fotografen seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges umtreibt, kumuliert in Tomatsus Serien.²⁴ Die beiden Begriffe *Chewing Gum* und *Chocolate* werden zu Symbolen nicht nur des Nachkriegsjapan im Allgemeinen, sondern auch der Nachkriegsfotografie, welche inhaltlich und in Bezug auf fotografische Techniken und künstlerische Verfahren den Westen als Vorbild sucht.

Streng genommen bestand in Japan seit der ‚Öffnung‘ des Landes im 19. Jahrhundert durch Commodore Perry eine Übernahme westlicher Einflüsse.²⁵ In der Fotografie waren auch schon in den 1930er Jahren Piktorialismus, Landschafts-, Stillleben- wie auch Porträtfotografie sehr an westlichen Vorbildern orientiert, jedoch stehen diese Veränderungen in keiner Relation zu der Beeinflussung durch die amerikanische Bild- und Populärkultur nach dem Ende des Pazifischen Kriegs.²⁶

Schokolade und Kaugummi, verteilt an hungernde Kinder in zerstörten Städten von den alliierten Truppen, werden in fotografischen Bildern sowohl zum Motiv einer neuen, modernisierten Weltordnung als auch zum Symbol der Unterwerfung und Unterdrückung. Sie dienen als ambivalente Zeichnung der neuen japanischen Individuen und zeigen ein versehrtes Japan, an der Schwelle zum Neuanfang. Während die Hibakusha-Fotografien eine brutale, offensichtliche Verletzung dokumentieren, treten die Bilder der Amerikanisierung durch die Hintertür ein. Die hier intendierte Verletzung liegt auf einer tieferen Sinnschicht.

Die Bilder zeigen schonungslos, wie über die Jahre der Besetzung die japanische Identität in ihren Traditionen aufgeweicht und Japan mit amerikanischen Wesensmerkmalen durchzogen wird. Andererseits ergibt sich aber aus der vermeintlichen Verletzung und der die japanischen Traditionen verwässernden Besetzung durch die Amerikaner auch eine Neuschöpfung japanischer Identität im Bild. Die abgelichteten Individuen beginnen in den Fotografien optisch mit den Besatzern zu verschmelzen. Damit konstruiert die Fotografie ihre eigene Nachkriegsidentität im Bild.

Tomatus Aufnahmen wirken stellenweise überzeichnet. Reaktiv zur Politik und Geschichte ihrer Zeit schaffen sie subjektive Momentaufnahmen des neuen Japan, dessen Antlitz oftmals wie die Parodie einer amerikanischen Straßenfotografie der 1960er Jahre wirkt, voll reflexiver Ironie, wie das Motiv der Bubblegumblase belegt. Sie erzeugen ein ambivalentes Bild: Einerseits muss die Fremdbeherrschung als Affront und brutaler Eingriff in die Autonomie einer Kultur verstanden werden, deren Narben in unterschwelligem, psychologischen Vorgängen zu suchen sind, andererseits wird hier der Grundstein zur Modernisierung und Globalisierung der Nation gelegt und zur Neuschöpfung einer kulturellen Identität.

Dieser eigenständige, aggressive Umgang mit neuen Motiven markiert einen Wendepunkt in der japanischen Nachkriegsfotografie. Der fotografische Altmeister Natori Yonosuke kritisiert den nun subjektiven Blick auf Japan als fehlenden Realitätsbezug und das Abweichen von einer echten Reportagefotografie, wobei Tomatsu abstreitet, die sachliche Objektivität aufgegeben zu haben. Er will nicht nur soziale Probleme beleuchten, sondern in seinen Arbeiten auch die Spannungen zwischen subjektivem und objektivem Realismus, dokumentarischem wie künstlerischem Anspruch verdeutlichen.²⁷

Er bezeichnet die Besetzung durch die amerikanische Armee und die Amerikanisierung als den wirklichen Hintergrund seiner Generation: «Seit dieser Zeit (1945) kann ich mich von der Besetzung nicht mehr loslösen. Es war mir nicht möglich, meinen Blick von Amerika zu lösen.»²⁸

Die Fotografie *Untitled* von 1969, aufgenommen in Koza auf Okinawa, einer der größten Stützpunkte für die amerikanische Luftwaffe, zeigt die optische Annäherung an die Besatzer und deren westliche Ideale par excellence (Abb. 3): Fünf japanische Frauen schlendern, sich vom Betrachter entfernend, auf einer breiten, gepflasterten Strasse in die Bildmitte hinein, flankiert von beiderseits hochaufragenden Strommasten. Vor einem Häuserblock parkt ein Kraftfahrzeug amerikanischer Marke. Drei der fünf Frauen lassen den Betrachter nur auf ihren Hinterkopf blicken, während die beiden Damen rechts die Köpfe ins Profil drehen, wodurch ihre asiatischen Gesichtszüge erkennbar werden. Die Frauen tragen die typische Kleidung einer modebewussten Amerikanerin der 1960er Jahre: enganliegender, knielanger Bleistiftrock oder Etuikleid, Tweedweste, ein glockenförmiger Mantel im Hahnentrittmuster. Alle Frauen haben die Haare zu einem modischen Bienenkorb auf dem Hinterkopf aufgesteckt. Die Frauen erscheinen als der Inbegriff der Amerikanisierung. Sie verkörpern die vermeintliche Emanzipierung eines Landes, welches erst nach Kriegsende auf Verordnung der USA das Frauenwahlrecht einführte.²⁹ Sie scheinen alles Traditionelle, Japanische abgelegt zu haben und doch hält Tomatus Fotografie einen Stolperstein bereit. Die Füße der amerikanisierten Damen stecken in asiatischen Zehensandalen. Mindestens zwei Frauen tragen eine Art *zori*, bestehend aus einer Sohle mit zwei Riemen, die zwischen

den Zehen hindurchlaufen. Die größte Japanerin rechts im Bild läuft sogar in *geta*, Holzschuhen auf hohen Sohlen, die meist zusammen mit traditioneller Kleidung wie einem Kimono getragen werden,³⁰ was die zynische Aussage der Fotografie noch unterstreicht. In diesem Bruch verdeutlicht sich die Kritik des Fotografen an der Amerikanisierung sowie an der sie unreflektiert absorbierenden japanischen Gesellschaft. Mit Ironie entwirft er das schmerzliche Bild einer modernen «Geisha». Nicht nur die Amerikaner sind in Tomatsu's Augen für die Zerstörung der japanischen Mentalität und Identität verantwortlich, sondern auch die Japaner, welche durch Fotografien wie *Untitled [Koza, Okinawa]* unverhohlen vorgeführt werden.

Neben *Chewing Gum and Chocolate* entstehen mehrere Serien über amerikanische Militärstützpunkte, in Yokota oder auf Okinawa. Der überwiegend collagierter Stil und die belegt stilistische Unordnung stehen dabei in Abgrenzung zu Tomatsus eigentlich klarer Ästhetik. Die meisten seiner Fotografien, die amerikanische Sujets behandeln, wirken weit weniger zurückhaltend in Aussage und Pose des Dargestellten als seine Japanporträts. Vor allem die Aufnahmen von amerikanischen Soldaten oder Zivilisten wie *Untitled, Yokosuka*, die einen farbigen GI in irritierender Nahaufnahme und starker Untersicht präsentiert, erscheinen aufdringlich und zeugen von Spannungen zum Porträtierten. Andere sind kontrastreich und grobkörnig durch ungleichmäßige Silberablagerungen oder sogar bewusst zerkratzt und gerastert, wodurch häufig ein Moiré-Effekt entsteht. Die Zerrissenheit findet ihren Ausdruck auf fototechnischer wie motivischer Ebene. Viele Bildausschnitte wirken willkürlich gewählt und bergen die hektische Dynamik und Unordnung der entpersönlichenden Kräfte und Symbole der amerikanischen Konsumgesellschaft in sich, im Gegensatz zu der meditativen Stille und Erhabenheit, die andere Fotografien, wie *Nagasaki 1961* aufweisen.³¹ Tomatsus Stil im Sinne einer durchkomponierten, auf wenige Elemente konzentrierten Haiku-Ästhetik, bricht einer neuen Dynamik weichend ein.

Es scheint, als hätte Tomatsu die Brüche im neuen Japan erkannt. Künstler wie er und Moriyama Daido stehen für Verständnis und Dokumentation des Konflikts und der Zerrissenheit der japanischen Gesellschaft zwischen Akzeptanz der westlichen Kultur und der Suche nach einer separat agierenden japanischen Identität, zwischen der Akzeptanz einer unvermeidbaren Modernisierung des Landes und einer ungebrochenen «*admiratio*» der traditionellen japanischen Rituale und Bräuche.³²

Essenziell für den Charakter seiner Arbeiten ist, dass Tomatsu «Außenstehender» bleibt, da er die *bases* in Japan nie wirklich besuchte. Seine Ausflüge unternahm er zu den Bars und Souvenirgeschäften der Stützpunkte, wo er randalierende, betrunkene und japanischen Frauen nachstellende GIs beobachtete. Diese Sichtweise nimmt der Fotograf stellvertretend für seine Generation und ihren Blick auf «Amerika im eigenen Land» direkt nach der Niederlage ein: «[...] finding themselves surrounded by ruins, hunger, and shame, they would look through the barbed wire fences of the bases and see robust men in clean [...] clothes enjoying a barely conceivable prosperity».³³ Diese Zäune und Absperrungen zwischen den Ländern – zwischen den Kulturen – wurden zu einem Symbol für die Grenzlinie zwischen Macht und Unterwerfung.

Trotz der ambivalenten Lesart bleibt die Kritik des Künstlers eindeutig. Die Zerrissenheit und Versehrtheit der Nation transportieren die Bilder mit. Tomat-

su bleibt ein Zweifler. Welche Empfindungen bei der Betrachtung der Fotografien überwiegen sollen, Ironie oder Abscheu, Adaption oder Ablehnung, Rettung oder Zerstörung erschließt sich erst durch Sichtung aller Serien. Sie lassen schließlich die Opposition des Künstlers erkennen, trotz einer gewissen, durch die schwarz-weiße Technik resultierenden Distanz und dem ambivalenten Zauber der modernisierten Welt, der in den Fotos heraufbeschworen wird. Künstlerkollege Moriyama Daido verbalisiert diese Aversion sogar noch stärker: auf die Frage, was man von der amerikanisierten Entwicklung Japans seit 1945 halten kann, antwortet er mit dem Wort *imawashii*, was gemeinhin mit ‚abscheulich‘ übersetzt wird.³⁴

Buchprojekte über Okinawa wie *Pencil of the Sun (Taiyo no Empitsu)* von 1970 belegen, dass es für Tomatsu eine schwindende Alternative im Land gab, die als künstlerischer Gegenentwurf zu bestehenden Verhältnissen gewertet und damit als eine in den Bildern der Amerikanisierung angelegte Kritik verstanden werden kann. Sein Ausspruch «[...] ich sage, dass ich nicht nach Okinawa fahre, sondern nach Japan zurückgekehrt bin und nicht nach Tokyo zurückkehre, sondern nach Amerika fahre» erklärt, dass das neue Japan nicht als selbstbewußte Heimat empfunden wurde.³⁵

Der erste Teil des Fotobuchs *Pencil of the Sun* beinhaltet schwarz-weiße Aufnahmen von Okinawa und den südlichen Ryuku-Inseln, die bis 1972 von amerikanischen Truppen besetzt waren. Diese Fotografien entstanden etwas später als die Serien der Amerikanisierung. Ab 1972 folgen Farbfotografien, die über Okinawa und Miyako hinaus, den östlichen Teil der Sakishima-Inseln, sowie vom Künstler bereiste Länder Südostasiens, wie Thailand, Vietnam und Indonesien, zeigen. Auffällig sind einige Fotografien aus Saigon. Sie tragen ebenfalls Spuren der Amerikanisierung, ungeachtet der Tatsache, dass Tomatsu dieses Land erst gegen Ende des Vietnamkriegs bereiste.³⁶ Der zeitliche Versatz kann als Indikator für die weiterhin ungebrochene Faszination am Motiv der Amerikanisierung gelten.

Okinawa fasziniert den Künstler. Obwohl diese Insel fast ein Vierteljahrhundert unter amerikanischer Einfluß stand, empfindet Tomatsu sie als unschuldig und rein, als immer noch japanisch, nicht amerikanisch oder amerikanisiert wie den Rest des Landes.³⁷ Mit der fotografischen Auseinandersetzung zeichnet sich Tomatsu ein ‚Nimmerland‘, einen traumähnlichen Zustand eines unberührten Japans, das nicht von den die eigenen Traditionen aufweichenden und verwässern den Einflüssen überrollt wurde. Die Existenz Okinawas, das den Einfluss Amerikas widersinnigerweise nicht gespürt zu haben scheint, ist für den Künstler gleichbedeutend mit einem Wunder. Ab den 1970er Jahren richtet er seine Kamera nicht länger auf die amerikanisierte Oberfläche Japans, sondern auf die reinen, unbesetzten, und geistig freien Gebiete, welche sich der Amerikanisierung im Sinne einer Ersetzung der japanischen Identität widersetzt haben.³⁸ Hier zeigt sich also kein versehrtes Japan mehr, auch kein neues, modernes, kein ambivalent zu interpretierendes, sondern das alte Land der Vorkriegszeit. Die Fotografien aus *Pencil of the Sun* sind meist Szenen eines bäuerlichen Milieus. Sie bebildern eindringlich ein Japan, dessen Bewohner den alten Traditionen verhaftet sind. Sie zeigen fressende Schweine im Hof oder Kinder beim Spielen in Reisfeldern. Einige der Bilder haben einen geradezu melancholischen Unterton; sie erzählen von etwas, das im Aussterben begriffen ist und der Vergänglichkeit preisgegeben, wie die Fotografie einer über den Ozean ziehenden Wolke, welche als



4 Tomatsu Shomei, *Untitled (Iriomote-jima)*, from the series *the Pencil of the Sun*, 1972, 17,2 × 24,5 cm, im Besitz des Künstlers.

Vanitas-Symbol das Ende dieses reinen Japans ankündigt. Die Bilder sind vor allem ästhetische Antworten, die den kontraststarken Abzügen der Amerikanisierung weichere Konturen gegenüber stellen.³⁹ Das alte, verlorengelungende Japan scheint von einer zarteren Schönheit als die plakative Ästhetik in den Bildern der Amerikanisierung. Diese Rückbesinnung auf die eigenen Wurzeln inmitten amerikanischer Verhältnisse als Reflektion atavistischer Themen wie Religion oder Volksbräuchen wird in den 1970er Jahren von anderen Fotografen wie Suda Issei und Tsuchida Hiromi ebenfalls aufgegriffen.⁴⁰ Fotos wie *Untitled [Iromote-jima, Okinawa]* von 1972 wirken daher zeitlos und determiniert zugleich (Abb. 4). Die ausgestreckten Frauenarme in traditionell-gemusterten Kimonos deuten appellativ auf das offene Meer hinaus. Der Kimono war bis in die sechziger Jahre in einigen Gebieten Japans noch Alltagskleidung, bevor er dann langsam verschwindet und nur noch als festliches Kleidungsstück zu besonderen Anlässen getragen wird.⁴¹ Der Blick konzentriert sich auf zwei kleine Boote in der Bildmitte, in denen mehrere Personen sitzen. Der Gestus der Hände verleiht dem Bild einen rituellen Charakter, als sei man Zeuge einer religiösen Zeremonie.

Der Zauber solcher Bilder liegt nicht nur in den historisierenden Motiven und altbäuerlichen Szenen, sondern auch in Technik und Bildkomposition. Die Art der Lichtbrechung auf der Wasseroberfläche und die gebrochenen Schatten der Boote muten gleichermaßen an. Im direkten Vergleich zu den nahsichtigen und am Motiv orientierten Fotografien einiger amerikanischer Aufnahmen kehren diese zu einer klaren, reduzierten Komposition zurück. Der *Zeichenstift der Sonne* malt ein Bild vom Japan der Vorväter, ohne Urbanität und Modernität, und unterstreicht wie unerwartet sentimental-heiter und gefühlvoll der eigentlich für sein kühles Auge bekannte Chronist Japans in diesem Werk geworden ist.

Identität wird in der Fotografie durch Künstler wie Tomatsu damit gleich dreifach aufgegriffen; auch die Amerikanisierung spielt dabei, explizit und implizit, auf drei verschiedenen Ebenen die initiierende Rolle.

Tomatsu zeigt die historische Ebene der gesellschaftlichen Amerikanisierung. Hieraus wählt er das inhaltliche Motiv, aus dem ebenso eine stilistische Amerikanisierung folgt.

Einerseits wird darin der Verlust von Identität, die Versehrtheit einer Nation nach der Stunde Null durch ihre Motive verarbeitet. Andererseits wird daraus eine neue künstlerische wie kulturelle Identität geschöpft, die außer der Zurschaustellung ihrer Narben und Verletzungen und dem Verlust ihres altbekannten japanischen Gesichts zugleich auch von Modernisierung und Fortschritt und einer neuen Bildästhetik spricht. Im Bild formt sich aus der Schwäche so Stärke. Die Fotografie beziehungsweise das ihr eingeschriebene Motiv der Amerikanisierung stiftet über das Medium Identität, wenn auch verändert.

In der Synthese bietet Tomatsu den teilweisen Erhalt des alten Japans, welcher als Beweis für die als Verletzungen empfundenen Änderungen und visuellen Verschmelzungen durch und mit den Besatzern gewertet werden muss. Erst durch die Umdeutung als ›Wunder‹ verdeutlicht er, wie unwirklich und märchenhaft dieser Zustand Ende der 1960er Jahre schon erschien.

The Pencil of the Sun wird zu einem märchenhaften Gegenentwurf zur Realität, zu einer Stimme der Vergangenheit und Fluchtstätte der Zukunft. Damit wurden drei verschiedene Japan-Bilder, drei Entwürfe japanischer Identität im Bild über die Fotografie vorgestellt: das verletzte, versehrte Japan als Zeichen der kulturellen wie politischen Katastrophe und Niederlage. Das andere, moderne, in ein neues Zeitalter aufbrechende Japan. Und schließlich das alte, traditionelle Japan, welches in Auflösung begriffen, den Zauber vergangener Zeiten im Bild heraufbeschwört. Zusammen liefern sie ein kaleidoskopartiges Bild zur Problematik und Situation der 1950er Jahre, nicht ohne eine neue Symbolik heraufzubeschwören, die sich den verschiedenen Einflüssen der Amerikanisierung nicht entziehen kann. Wer genau hinhört, kann erfahren, wie die Fotografen diese neue Zeit dokumentieren, von außen wie von innen: «A photographer is both a passerby and a dweller.»⁴²

Anmerkungen

- 1 Vgl. Ian Jeffrey, *Shomei Tomatsu*, Berlin 2001, S. 84–85.
- 2 Vgl. Reinhard Zöllner, *Geschichte Japans. Von 1800 bis zur Gegenwart*, Paderborn 2009, S. 384–385.
- 3 Vgl. Gerhard Paul, «Mushroom Clouds. Bilder des atomaren Holocaust», in: *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949*, hg. v. Gerhard Paul, Göttingen 2009, S. 70.
- 4 Ebd., S. 70. Aussage des Direktors der Hiroshima-Gedenkstätte in Japan.
- 5 Vgl. Gordon Daniels, «Lust, Politik und der menschliche Geist. Der japanische Film», in: *Mythen der Nationen: Völker im Film*, hg. v. Rainer Roth, München 1998, S. 175.
- 6 Vgl. Tamotsu Aoki, *Der Japandiskurs im historischen Wandel. Kultur und Identität einer Nation*, München 1996, S. 45–46.
- 7 Vgl. Roth 1998 (wie Anm. 5), S. 175.
- 8 Vgl. Zöllner 2009 (wie Anm. 2), S. 386–387.
- 9 Ebd., S. 48.
- 10 Vgl. Heinz Spielmann, *Die japanische Photographie – Geschichte Themen Strukturen*, Köln 1984, S. 72–73.
- 11 Ebd., S. 75.
- 12 Vgl. Iizawa Kotaro, «The evolution of post-war photography», in: *The History of Japanese Photography*, hg. v. Anne Wilkes Tucker, New Haven 2004, S. 217.
- 13 Otto Breicha, «Der Unumstößliche. Zur Fotografie Shomei Tomatsus und zur japanischen Gegenwartsfotografie», in: *Shomei Tomatsu: Japan 1945–1998*, hg. v. Christine Frisinghelli, Graz 1985, S. 6.
- 14 Mary Warner Marien, *Photography. A Cultural History*, London 2006, S. 329.
- 15 Abbildungen in Tucker 2007 (wie Anm. 12), S. 236 und S. 237.
- 16 Vgl. Mark Hachmann, *Entwicklung und Charakteristik der Fotografie in Japan. Suche nach nationaler und kultureller Identität*, Berlin 2008, S. 17.
- 17 Leo Rubinfen, Sandra S. Phillips u. John W. Dower, *Shomei Tomatsu. The Skin of the Nation*, San Francisco, Museum of Modern Art in Association with Yale University Press, New Haven 2004, S. 135.
- 18 Vgl. Jeffrey 2001 (wie Anm. 1), S. 7–9.
- 19 Vgl. Sandra S. Phillips, *Daido Moriyama: Stray dog*, San Francisco 1999, S. 10.
- 20 Tomatsu Shomei, «Das besetzte Japan», in: *Shomei Tomatsu: Japan 1945–1998*, hg. v. Christine Frisinghelli, Graz 1985, S. 5.
- 21 Vgl. Mark Holborn, «Nippon», in: *Black Sun: The eyes of four, Eikoh Hosoe, Shomei Tomatsu, Masahisa Fukase, Daido Moriyama*, hg. v. Mark Holborn, London 1986, S. 36.
- 22 Vgl. Ryuchi Kaneko und Ivan Vartanian, «Shomei Tomatsu Japan 1967», in: *Japanese photo to books of the 1960s and '70s*, hg. v. Ryuchi Kaneko u. Ivan Vartanian, S. 94.
- 23 Wilkes Tucker 2004 (wie Anm. 12), S. 219.
- 24 Vgl. Ito Shunji, «Über Shomei Tomatsu», in: *Camera Austria*, Nr. 17, hg. v. Christine Frisinghelli, Graz 1985, S. 25–26.
- 25 Vgl. Manfred Pohl, *Geschichte Japans*, München 2002, S. 59.
- 26 Vgl. Warner Marien 2006 (wie Anm. 14), S. 327.
- 27 Vgl. Hachmann 2008 (wie Anm. 16), S. 27 und S. 24..
- 28 Tomatsu 1985 (wie Anm. 20), S. 62.
- 29 Vgl. Zöllner 2009 (wie Anm. 2), S. 392.
- 30 Vgl. Pohl 2002 (wie Anm. 25), S. 56, S. 139 und S. 163.
- 31 Vgl. Jeffrey 2001 (wie Anm. 1), S. 12.
- 32 Vgl. Phillips 1999 (wie Anm. 19), S. 10.
- 33 Rubinfen 2004 (wie Anm. 17), S. 21.
- 34 Ebd., S. 24.
- 35 Tomatsu 1985 (wie Anm. 20), S. 84.
- 36 Rubinfen 2004 (wie Anm. 17), S. 36.
- 37 Tomatsu 1985 (wie Anm. 20), S. 84.
- 38 Vgl. ebd., S. 85.
- 39 Vgl. Rubinfen 2004 (wie Anm. 17), S. 36.
- 40 Vgl. Hachmann 2008 (wie Anm. 16), S. 38.
- 41 Vgl. Pohl 2002 (wie Anm. 25), S. 81.
- 42 Tomatsu Shomei, «The man who said (I saw it! I saw it!) and passed it by», in: *Setting sun. Writings by Japanese photographers*, hg. v. Ivan Vartanian, Akihiro Hatanaka u. Yutaka Kambayashi, New York 2006, S. 29.