

1955 wurde in Hiroshima der Friedensgedenpark eröffnet, ein Gelände mit Mahnmalen und einem Museum, das an die Atombombenabwürfe von 1945 erinnert. Die Gedenkstätte wurde von dem Architekten Kenzo Tange gestaltet. Tanges Plan von 1949 geht auf den früheren Entwurf eines Monuments für die sogenannte «Großostasiatische Wohlstandssphäre» zurück, die das Ziel der japanischen Expansion zwischen 1937 und 1945 war.¹ Diese Umwidmung eines Monuments für den japanischen Imperialismus zu einem Mahnmal für den Weltfrieden und zu einem Symbol für Japan als Opfer der unmenschlichen Machtdemonstration der USA mag befremden. Sie ist aber symptomatisch für eine in Japan weitverbreitete Reaktion auf die Kapitulation, die der Kaiser am 15. August 1945 im Radio ankündigte. «Diese japanische Version der «Stunde Null» wurde tatsächlich als absolute Diskontinuität zwischen der kriegszeitlichen Vergangenheit und der nachkriegszeitlichen Gegenwart empfunden.»² Die Verantwortung für Krieg und Niederlage schrieb man der Militärregierung zu, und die Mehrheit der Japaner sah sich als Opfer. Diese Sicht erleichterte den Neuanfang und erklärt, warum die Japaner bereitwillig mit den amerikanischen Besatzern zusammenarbeiteten und sich Frieden und Demokratie verschrieben. Sie ermöglichte es jedoch auch, einer Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit Japans und den Kriegsverbrechen japanischer Soldaten in China auszuweichen.³

Wie positionieren sich japanische Filmemacher in den Jahren nach 1945 in dieser historischen Situation? Wie gingen sie mit Atombombe, Kapitulation und Besatzung um? Diese Fragen werden hier vorrangig an drei «Besatzungsfilmen» von Yasujiro Ozu (1903–1963) und Akira Kurosawa (1910–1998) thematisiert. Mit den wenigen, spezifischer auf die Atombombenabwürfe bezogenen Filmen haben die hier ausgewählten Spielfilme gemeinsam, dass sie strengen Zensurauflagen unterworfen waren. Doch auch nach dem Ende der Besatzung 1952 gab es kaum Spielraum für eine wirkliche Aufarbeitung der Ereignisse, denn das Bildmaterial und seine Verwendung waren noch immer gesellschaftlichen und politischen Tabus unterworfen.⁴ Diese Tabus sind auch vor 1952 nicht immer von den Einschränkungen der Zensur zu unterscheiden. Dieser Beitrag wird versuchen, zumindest einige Stichproben aus dem Spektrum zwischen institutionellen Vorgaben und individuellen Positionierungen zu geben. Einführend werden kurz die Bedingungen skizziert, unter denen Hiroshima-Filme entstehen konnten, bevor drei Filmanalysen der allgemeineren Frage nachgehen, wie Ozu und Kurosawa im Rahmen der amerikanischen Zensurmaßnahmen Gegenwart und Erinnerung erzählerisch und visuell konstituieren.

Hiroshima filmen

Die japanischen Filmstudios arbeiteten nach der Kapitulation am 2. September 1945 weiter, und oft stellten sie die Produktion erstaunlich bruchlos von Propaganda- auf Demokratisierungsfilme um.⁵ Filme, japanische und importierte, hatten sich nach ihrer Einführung ab 1896 rasch als fester Bestandteil der japanischen Populärkultur etabliert, und sowohl die Militärregierung als auch die amerikanischen Besatzer schrieben dem Medium hohes Mobilisierungspotential zu. Daher wurden die strikten Auflagen der 1940er Jahre im Herbst 1945 durch nicht weniger strenge Vorschriften des Supreme Commander of the Allied Forces (SCAP) ersetzt.⁶

Diese Kontrollinstanz trug das ihre dazu bei, die Vorstellung der ›Stunde Null‹ in die oben skizzierte Richtung zu lenken. Die Zirkulation von Filmaufnahmen der Verwüstungen, welche die Atombomben vom sechsten und neunten August angerichtet hatten, wurde unterbunden: zunächst vom japanischen Militär, das um die Kampfmoral der Japaner besorgt war, dann von den amerikanischen Truppen.⁷ Für eine Wochenschau im Oktober 1945 mussten Teile der Aufnahmen mit Dokumentationsmaterial aus dem von Brandbomben zerstörten Tokyo kombiniert werden, um den Eindruck zu relativieren. Ein weiteres Filmprojekt zu Hiroshima und Nagasaki, das vom japanischen Bildungsministerium bei Toho in Auftrag gegeben worden war, wurde von den amerikanischen Stellen offenbar nur geduldet, um das Material anschließend konfiszieren und für eigene Dokumentationszwecke nutzen zu können. Mehrere geplante Filme über Hiroshima scheiterten an den Zensoren. Allein Hideo Obas *Die Glocken von Nagasaki* (*Nagasaki no kane*, 1949) konnte nach mehreren Revisionen des Drehbuchs gefilmt werden.⁸ Die fertige Version verharmlost das Ereignis entsprechend: Der Protagonist, ein Arzt, kontaminiert sich bereits vor dem Atombombenabwurf mit radioaktiver Strahlung. Der Film stellt Kyoko Hirano zufolge die Bombe als entscheidenden Faktor zur Beendigung des Krieges dar. Er verbreitet damit ähnlich wie die Wochenschauen die offizielle amerikanische Position, die Atombombe habe das Leben von 200 000 amerikanischen und vielen japanischen Soldaten gerettet.⁹

Nach der Besetzung lag es im Interesse der neuen japanischen Regierung, den neuen Partner USA nicht zu kritisieren, und viele Japaner zogen es vor, der abstrakt-universalen Dimension der Bombardierung zu gedenken, anstelle die Leiden der Opfer zu thematisieren. Den Atombombenopfern begegnete die Nachkriegsgesellschaft oft ablehnend; erst 1952 kam ein offizielles Hilfsprogramm zustande.¹⁰ So blieb selbst nach 1952 die Auseinandersetzung mit Hiroshima und Nagasaki im dokumentarischen und fiktionalen Kino verhalten. Die wenigen Beispiele artikulieren vor allem die unterschwellige Angst vor der Atomtechnik.¹¹ Der Actionfilm *Godzilla* (*Gojira*, 1954) findet mit einem bei Atomtests entstandenen, zerstörerischen Monsterreptil ein treffendes Bild für Befürchtungen, die durch Atom- und Wasserstoffbombentests der Supermächte weiter geschürt wurden. In diesen offenbar akzeptableren, weltpolitischen Rahmen der globalen Bedrohung stellt Kurosawa das Thema Atom- und Wasserstoffbombe in *Ein Leben in Furcht* (*Ikimono no kiroku*, 1955). Wie in vielen anderen Filmen und im Einklang mit der zeitgenössischen Erinnerungskultur fokussiert Kurosawa hier die universale Bedeutung des Themas für die *conditio humana*.¹² Die Furcht vor Verstrahlung bringt den Protagonisten Nakajima allmählich um den Verstand, und seine

Familie möchte ihn für unzurechnungsfähig erklären. Kurosawa unterzieht Nakajimas (und wohl auch Japans) Verharren in der Opferrolle einer kritischen Prüfung: Es hindert ihn, zum Alltag zurückzukehren. Paradoxerweise bedeutet «Alltag», wie die Nebenfiguren verdeutlichen, seit Hiroshima das mindestens ebenso irrationale Ignorieren einer realen Bedrohung. Gerade indem der Film die psychologisch-individuelle und die universale Dimension unvermittelt lässt, deckt er die Probleme auf, welche die zeitgenössische «universalistische» Erinnerungspraxis an Hiroshima aufwirft.¹³ Sie kann einen Vorwand für die Rückkehr zu einer trügerischen Normalität abgeben, während das Beharren auf der Einzigartigkeit subjektiver Erfahrung ebenfalls problematisch, da sozial inkommensurabel bleibt. Der Film gibt, ohne die Frage nach der japanischen Kriegsschuld aufzuwerfen, einen Vorgeschmack auf die erneute Debatte um die Vergangenheitsbewältigung in den 1990er Jahren: Hier wird die Vielstimmigkeit und Heterogenität der subjektiven Erfahrung zum Maßstab geschichtlicher Wahrheit, die damit ihre allgemeine Verbindlichkeit verliert.¹⁴

Ozu: Die Kunst des Vergessens

Wie aber gingen Filme zwischen 1945 und 1952 mit Gegenwart und unmittelbarer Vergangenheit um, und unter welchen Bedingungen entstanden sie? Die Besatzer formulierten recht präzise Vorstellungen davon, was sie zu sehen wünschten und was nicht. Im September 1945 verpflichtete die Civil Information and Education Section (CIE) die Filmindustrie darauf, die Ziele der Potsdamer Erklärung zu verfolgen und die Demokratisierung des Landes voranzutreiben. Filme sollten dazu gemeinschaftliche Anstrengungen beim Wiederaufbau zeigen, die gelingende Reintegration der Soldaten vorführen, Respekt vor individuellen Rechten, Toleranz und die Gleichberechtigung der Frauen vermitteln. Militaristische, nationalistische, chauvinistische und rassistische Sujets wurden verboten, und auch der Darstellung typischer Phänomene der Nachkriegszeit – Schwarzmarkthandel, Prostitution – wurden enge Grenzen gesetzt.¹⁵ Kritik an der SCAP war ausgeschlossen, und die im Prinzip undemokratische Zensurpraxis musste öffentlich unsichtbar bleiben. Ebenso unsichtbar sollten die Besatzer bleiben: Die im Stadtbild Tokyos fast allgegenwärtigen englischsprachigen Schilder und alle Hinweise auf die Präsenz der Amerikaner in Japan mussten vermieden werden.¹⁶

Die filmische Repräsentation japanischer und amerikanischer Kulturelemente war in der Besatzungszeit also zwangsläufig politisch aufgeladen – Regisseure konnten sicher sein, dass die Zensoren und das Publikum alle Referenzen genau gewichten würden. Diese Vermutung wird die nachfolgenden Einzelanalysen der Filme von Ozu und Kurosawa leiten. Im Mittelpunkt wird die Zuschauerposition stehen, die von diesen Filmen jeweils evoziert wird, denn sie gibt – eher als eine Stilanalyse – Aufschluss über das affektive und intellektuelle Wirkungspotential von Filmen.¹⁷ Ozus Nachkriegsfilme sind seit den 1950er Jahren von Kritikern wie Donald Richie und David Bordwell oft als Vorstudien für seinen «reifen» Stil betrachtet worden, der sich durch eine statische Kamera, eine niedrige Kameraposition, sorgfältig komponierte Bilder und einen zurückhaltenden Schauspielstil auszeichnet. Diese Filme sind oft nostalgisch, präsentieren westliche aber ebenso unausweichliche wie individuell befriedigende Optionen.¹⁸ Die beiden hier analysierten Filme *Record of a Tenement Gentleman* (*Nagaya shinshiroku*, 1947) und *A Hen in the Wind* (*Kaze no naka no mendori*, 1948) weichen stilistisch und

thematisch erheblich von Ozus Spätwerk ab, geben aber gerade deswegen Aufschluss über die zeitgenössische Heterogenität, sich zu Vergangenheit und Gegenwart zu positionieren.

Beide Filme konzentrieren sich auf die japanische Situation nach Kriegsende. Ganz im Einklang mit den Zensurvorschriften bleiben visuelle und verbale Referenzen an die USA spärlich, erlangen aber gerade deshalb Bedeutsamkeit. *Record of a Tenement Gentleman* spielt in einem ärmlichen, noch von Trümmern übersäten Kleinbürger- und Handwerkerviertel Tokyos. Zentrale Figuren sind der Kesselflicker Tamekichi, die Witwe Otane und der Handleser Tashiro. Tashiro bringt eines Abends einen Jungen mit nach Hause, den er unterwegs aufgelesen hat. Der kleine Kohei ist, wie Otane später vermutet von seinem Vater verlassen worden. Niemand möchte sich um das Kind kümmern. Die beiden Männer schieben Otane die Verantwortung zu (am folgenden Tag ziehen sie sogar manipulierte Lose, um sie dazu zu bringen, den Vater zu suchen¹⁹). Otane fügt sich, versucht Kohei aber unterwegs abzuschütteln – ohne Erfolg. Wider Willen beginnt sie den verflochten, bettnässenden Jungen zu mögen. Als er eines Morgens verschwunden ist (er schämt sich, da er wieder seinen Futon eingenässt hat), sucht sie ihn und behandelt ihn von nun an wie einen Sohn. Dann kehrt Koheis Vater zurück. Otane lässt sich vor ihren Nachbarn ihre Traurigkeit nicht anmerken; ihr Plädoyer für eine weniger egoistische Haltung gegenüber den Notleidenden lässt aber ihre Aufgewühltheit durchblicken. Auf Grund ihres Wunsches, ein eigenes Kind zu wollen, machen die Nachbarn sie auf die Kriegswaisen aufmerksam, die sich am Tokyoter Denkmal General Saigos treffen. Der Film endet mit einigen Einstellungen auf das Denkmal und obdachlosen Kinder. Es bleibt aber offen, ob Otane eines von ihnen aufnehmen wird.

Die didaktische Absicht des Films ist offensichtlich und kommt vielen Erwartungen entgegen, die das SCAP formuliert hatte. 1947 war das wirtschaftlich schwierigste Nachkriegsjahr, und die Nahrungsmittelversorgung hatte sich wegen einer Missernte weiter verschlechtert.²⁰ Im Film drehen sich die Gespräche der Nachbarn häufig um die Probleme, Nahrung und Gebrauchsgegenstände aufzutreiben. Rationierung und Schwarzmarkthandel sind trotz der Vorbehalte, die die Zensurvorschriften formuliert hatten, allgegenwärtig. Umso deutlicher wird, dass die Figuren keine dringende Not leiden, und ihre Gleichgültigkeit erscheint unbegründet.²¹ Der durchweg tragikomische Grundton erzeugt von Beginn an Distanz, auch zur humanistischen Botschaft des Films, die als optionales Angebot erscheint. Die Zuschauer werden zwar so geführt, dass sie um das Schicksal des Jungen bangen, aber die Sorge ist nicht nachhaltig. Auf der Suche nach Koichis Vater beispielsweise rasten Otane und Koichi am Strand; sie schickt ihn zum Muschelsuchen ans Wasser, um sich unbemerkt davonzustehlen und ihn loszuwerden. Ihre Arglist ist bedrückend, aber der dann folgende Schnitt auf die sonst immer würdevolle Frau, die auf ihren *geta* und im engen Kimono durch den tiefen Sand davonrennt, wirkt komisch.²²

Als sich Otane später mit Koichi in einem Fotostudio porträtieren lässt, sieht man einen Augenblick lang das Bild der beiden so, wie es die Fotokamera aufnimmt: auf dem Kopf. Dies ist nicht etwa ein bloßes visuelles Ornament,²³ es ist eine überraschende und wiederum augenzwinkernde Verfremdung der Beziehung zwischen Frau und Junge. Ihr vorgerücktes Alter, das nicht zu ihrer mit Übereifer ausgefüllten Mutterrolle passt, wirkt ebenfalls lächerlich. Tashiro

weist sie am Schluss dezent darauf hin, dass alles andere als die Adoption eines Kindes in ihrem Alter unschicklich wäre.

Es ist diese augenzwinkernde Distanz, die es Ozu ermöglicht, trotz zensurbedingter Einschränkungen recht deutliche Kritik an der amerikanischen Besatzung zu üben. Tamekichis Tochter Yukiko tritt als verwestlichte Frau auf, die anders als vergleichbare Charaktere in späteren Filmen Ozus eindeutig unsympathisch wirkt. Sie trägt Sonnenbrille und modische westliche Hosen, ist, wie Otane und Tamekichi bemerken, trotz der Nahrungsmittelknappheit wohlgenährt und möchte dennoch eine Mahlzeit schnorren. Die Figur bricht keine Lanze für die Amerikanisierung, aber ebensowenig läuft ihr kurzes Erscheinen, wie Edward Fowler argumentiert, auf eine ›beißende Kritik an Individualismus und Demokratie‹ hinaus.²⁴ Die Szene macht vielmehr auf Otanes Geiz aufmerksam, der sich in der vorausgehenden Szene ebenfalls am Thema Essen manifestiert: Obwohl ihre Nahrungsmittelvorräte keineswegs knapp sind, missgönnt sie Koichi Kuchen, den ihre Schwester mitgebracht hat, und macht ihm später den (unbegründeten) Vorwurf, er habe von ihren getrockneten Kakifrüchten genascht.²⁵ Es mangelt der Repräsentantin des amerikanischen Lebensstils ebenso wie der japanischen Witwe und ihren Nachbarn an Solidarität, und die Besinnung auf das christliche wie buddhistische Gebot der Fürsorge für Schwächere täte allen gut. Diese Relativierung stützt einerseits die Haltung moralischer Überlegenheit zurecht, die sich im Wunsch der amerikanischen Besatzer nach erbaulichen Filmsujets artikuliert. Andererseits nimmt diese Relativierung dem Appell, Verantwortung für einander zu übernehmen, nichts von seiner Dringlichkeit. Ozu bringt das Publikum in eine Position, in der es diese Botschaft akzeptieren – und noch dazu als ›japanische‹ Botschaft akzeptieren – kann, ohne sie offensiv aufzudrängen.

Eine offensichtliche Verunglimpfung der USA entging den Zensoren allerdings: Koichis Futon, der zweimal mit einem großen Urinfleck zum Trocknen aufgehängt werden muss, ist mit einem rechteckigen, dunklen, mit hellen Punkten gemusterten Stoffstück geflickt. Der Futonbezug weist ein unregelmäßiges Karomuster auf, dessen Längsstreifen zusammen mit dem Flicker einer auf dem Kopf stehenden amerikanischen Flagge ähnelt. Die Gestaltähnlichkeit ist die eines Vexierbildes: Sie fällt entweder sofort ins Auge oder erst nachdem man verbal darauf aufmerksam gemacht wurde; einmal beobachtet, lässt sich die Assoziation nur noch schwer abweisen (Abb. 1).²⁶

Wie konnte dieser Affront unbemerkt bleiben? Es spricht viel dafür, dass die uneindeutige, skizzenhafte Entwicklung der moralischen Grundproblematik die Aufmerksamkeit der Zensoren ganz auf den Plot fokussierte. Fowler weist nach, dass der Plot nicht leicht zu rekonstruieren ist und auch Filmwissenschaftler zu Extrapolationen hingerissen hat, die auf keiner taktischen Grundlage basieren.²⁷ Der Hypothese, Ozu erzähle in *Record of a Tenement Gentleman* zwei Geschichten – eine oberflächlich zensurfremdliche und eine USA-kritische, kann ich jedoch nicht zustimmen. Das Vexierbild und die Yukiko-Episode bleiben unverknüpft und ergeben kein narrativ kohärentes Sinnkonstrukt.²⁸ Die Einstellung auf Flagge/Futon befindet sich vielmehr an einem Schnittpunkt: Sie ist einerseits fest in den melodramatischen Plot eingebettet, als Beweis für Koichis Mißgeschick. Andererseits ist sie aufgrund ihres Sujets, ihrer Länge und ihrer Unbewegtheit in eine Serie anderer, nicht plotrelevanter Aufnahmen von Alltagsszenen und -gegenständen eingeordnet, die den gesamten Film durchziehen. Diese sogenannten



1 Yasujiro Ozu, *A Hen in the Wind*, DVD-ROM, 2005a (1948), 0:21:52, Filmstill.



2 Yasujiro Ozu, *A Hen in the Wind*, DVD-ROM, 2005a (1948), 0:04:37, Filmstill.

transition oder *pillow shots* werden in späteren Filmen zu Ozus Markenzeichen: lange Einstellungen auf fast leere Straßen, Stilleben, Ansichten von Orten.²⁹ Diese sorgfältig komponierten Bilder transportieren manchmal Stimmungen und etablieren Orte, oft haben sie aber nicht unmittelbar mit den Szenen vor- und nachher zu tun. Sie sind ein weiteres, optionales Wahrnehmungsangebot. Hier, wie auf der Plotebene, bleibt es dem Publikum überlassen, dieses Angebot anzunehmen und sich auch durch nebensächliche, nur ästhetische Formen ansprechen zu lassen. Falls das gelingt, stehen die Chancen gut, das Vexierbild zu entdecken und es als Scherz auf Kosten der Besitzer genießen zu können.

Eine direktere, emotionalere Form der Zuschauerführung wendet Ozu ein Jahr später in *A Hen in the Wind*³⁰ an und vermittelt so eine tendenziöse Sicht auf die Nachkriegsgegenwart und die unmittelbare Kriegsvorgangeneit. Das Melodram formuliert das Problem gerade nicht als Frage der Bewältigung vergangener Fakten, sondern als Frage, wie mit «eingebildeten» Verdächtigungen umzugehen sei. Die Frau eines Soldaten, Tokiko, entschließt sich zur Prostitution, um die Krankenhausbehandlung ihres Sohnes bezahlen zu können. Sie macht sich vor allem wegen ihrer mentalen Bereitschaft, ihren Körper zu verkaufen, schwere Vorwürfe. Ihr Freier hat sie bezahlt, obwohl er nicht mit ihr geschlafen hat. Das verschweigt sie aber sowohl ihrer Freundin als auch ihrem Mann, der sie nach seiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft zusätzlich zu ihren eigenen Gewissensbissen verbal und körperlich quält. Die in späteren Filmen nicht mehr verwendeten starken Helldunkel-Kontraste und eine über 30 Sekunden lange, stumme Einstellung auf Tokikos Gesicht schwelgen geradezu in ihrem Leid.³¹

In der zweiten Filmhälfte wird Shuichi zur Identifikationsfigur. Seinen Groll inszeniert Ozu weniger unmittelbar: Dessen Kollege Satake ermahnt ihn, sich nicht in seine Enttäuschung hineinzusteigern, und die Sympathie, die Shuichi einer jungen Prostituierten entgegenbringt, kontrastiert scharf mit seiner Unnachgiebigkeit Tokiko gegenüber. Shuichis unmittelbare Vergangenheit als Kriegsteilnehmer wird nicht problematisiert. Angesichts des filmisch etablierten Themas des «Verdachts», und angesichts der von den Amerikanern initiierten Prozesse gegen Politiker, Bürokraten und Angehörige des Militärs, die zwischen 1946 und 1948 an der Tagesordnung waren, lag es für das Publikum nahe, auf Kriegsverferenzen genau zu achten.³² Sollte aber Verdacht gegen die Figur Shuichi auf-

kommen, wird er narrativ ausgeräumt. Er kehrt bedenkenlos an seinen alten Arbeitsplatz als Journalist zurück. Der eigentliche Verdacht ist jener, den Shuichi gegen Tokiko hegt. Zwar liefert das Melodram dem Publikum die nötigen Informationen, um ihre Unschuld zu erkennen, doch diese Position wird nicht weiter in Anspruch genommen. Vielmehr zielt die Zuschauerführung auf die Akzeptanz ihrer Rolle als Sündenbock und auf eine weiblich kodierte Problematik. Narrativ wird sie nicht nach Maßstäben von Schuld und Unschuld aufgelöst: Zunächst eskaliert der Konflikt des Ehepaars in Gewalt, dann ermöglicht männliche Großzügigkeit einen Neuanfang. Tokiko schleppt sich, nachdem ihr Mann sie die Treppe hinuntergestürzt hat, verletzt zu ihm zurück und liefert sich ihm aus; ohne ein Wort der Entschuldigung bietet er ihr an, neu zu beginnen.

Die visuelle Vergewärtigung der Vergangenheit in *A Hen in the Wind* unterstützt die Normalisierung der Vergangenheit. Die Fotos von Shuichi, die man zwei Mal in Tokikos Zimmer sieht, zeigen ihn als Kind (ein kleines Bild oben rechts) sowie als Zivilperson und in Uniform (Abb. 2).³³ Sein Soldat-Sein ist demnach nur eine biographische Episode. Man sieht das Foto zum zweiten Mal, als Tokiko mit ihrem abwesenden Mann spricht und um Verzeihung für ihre Untreue bittet. Die folgende Szene greift das Thema ihrer Biographie auf und verdeutlicht, dass die persönliche Vergangenheit nicht gegenwartsrelevant sein muss: Tokiko sitzt mit ihrer Freundin am Flussufer, und sie blicken auf ihr Leben zurück. Ein wenig verwundert über ihre damalige Naivität, erinnern sie sich an ihre Jugendträume: amerikanische Klischees von Vorstadthäusern, Schminkutensilien und Airedaleterrier.³⁴ In der erzählten Gegenwart wird ebenfalls Distanz zur Kultur des gegenwärtigen Amerika gehalten. Plakate von US-Filmen von 1945 und 1946 schmücken das Zimmer der Kupplerin. Die Aufnahme eines Gebäudes mit Werbung für die amerikanischen Nachrichtenmagazine *Time* und *Life*, das zu einer Szene an Shuichis Arbeitsstelle überleitet, signalisiert die Präsenz des amerikanischen Journalismus und wohl auch die Dominanz der Sieger.³⁵ Die Strategie, die dieser Film durch die Affektleitung der Zuschauer suggeriert, ist das Sich-Arrangieren mit gegenwärtigen und vergangenen Widersprüchen, der Verzicht auf Verdächtigungen und ein Neubeginn nach der ‹Stunde Null›.

Ein schwieriger Neuanfang: Kurosawa

Die Notwendigkeit, Kompromisse mit der neuen Situation zu schließen, ist auch in Kurosawas 1949 entstandenem Thriller *Ein streunender Hund* (*Nora inu*) das Fazit. Der Film führt anhand des Schicksals heimgekehrter Soldaten jedoch eher die Probleme vor, die sich daraus ergeben. *Ein streunender Hund* entwirft eine auf den ersten Blick einfache, moralisierende Gegenüberstellung der Schicksale zweier gleichaltriger junger Männer: Murakami wird nach dem Krieg Polizist, der andere, Yusa, gelangt in den Besitz von dessen Dienstpistole und wird Raubmörder. Nicht so sehr der Krieg, den die beiden jung erlebten, sondern eine gemeinsame Erfahrung bei der Heimkehr wird für sie zum Wendepunkt: Beiden wurde ihr Rucksack mit allen Habseligkeiten gestohlen, und beide spielten mit dem Gedanken, zu stehlen. Murakami und Yusa werden deutlich der Nachkriegs- oder ‹après-guerre›-Generation zugeordnet (ein Fremdwort, das Murakamis älterer Vorgesetzter kaum aussprechen kann und die Distanz zwischen ihm und dem Jüngeren markiert).³⁶ Sie beginnen also – ähnlich wie die Protagonisten bei Ozu – nach dem Krieg bei Null und entwickeln sich in konträre Richtungen.

Die Ähnlichkeiten zwischen beiden Protagonisten werden jedoch immer deutlicher. Murakami berichtet Sato, dem Drang zum Stehlen nur mühsam widerstanden zu haben; er sei Polizist geworden, um sich ein für allemal gegen seine kriminellen Impulse abzusichern. Der verbissene Übereifer, mit dem er sich in jeden Fall stürzt, zeugt von dem Bedürfnis, sich dieses Entschlusses stets neu zu vergewissern. Die Ideale, die er mit anderen Kurosawa-Helden teilt – Disziplin, Mut und Entschlossenheit, Engagement und Verantwortungsbewusstsein – behindern die Ermittlungen, da er sie nicht im richtigen Maß einsetzt: Da er sich zu sehr mitverantwortlich für den Diebstahl seiner Pistole fühlt, quittiert er beinahe den Dienst; durch zu viel Engagement in der Ermittlung gefährdet er ihren Erfolg; durch zu tiefes Verständnis seiner eigenen Generation nimmt er sich Yusas Schicksal unprofessionell zu Herzen.³⁷

Sato, ein erfahrener und gelassener Kriminalbeamter, scheint das richtige Maß zu kennen und ein sicheres Gespür für Gut und Böse zu haben. Aber auch diese Vorbildfunktion ist zu historischen Umständen zu sehen. Die vielen Auszeichnungen für gute Arbeit während seiner zwanzig Dienstjahre, die er in seinem Haus aufgehängt hat und Murakami zeigt³⁸, legen nahe, dass er sie auch unter der Militärregierung bekommen haben muss – hat er also, wie Mitsuhiro Yoshimoto fragt, auch unter deren Maßstäben ‹gute Arbeit› geleistet?³⁹ Die Kriegszeit holt Sato in Gestalt des ihm physisch ähnelnden Yusa ein, der das Leben lebt, das er beinahe gewählt hätte, und als er im Schwarzmarktmilieu verdeckt ermittelt und noch einmal in die Rolle des abgerissenen, heimkehrenden Soldaten schlüpft. Ebenso wird Murakami von der Kriegsheimkehr heimgesucht. Dass auch die neuen Rechtsprinzipien gegenwärtigen Interessenlagen unterworfen sind, legen zwei weitere Szenen nahe: Die Taschendiebin Ogin, die Sato zu Beginn des Films befragt, beschwert sich über die Verletzung ihrer Bürgerrechte, und die Geliebte Yusas beruft sich auf ihr Recht, die Aussage zu verweigern.⁴⁰ Sicher hatten die Besatzer anderes im Sinn, als sie die filmische Thematisierung von Menschen- und Bürgerrechten forderten.

Auch semiotische Referenzen sind perspektivabhängig. Sato beispielsweise ist überrascht, dass Ogin ihr altes Markenzeichen, den Kimono, gegen westliche Kleidung und Dauerwelle eingetauscht hat, und kann sie anhand von Murakamis Beschreibung zunächst nicht identifizieren. Eine Zeugin aus dem Wafenschiebersmilieu kann die ihr unbekanntes Schriftzeichen auf Yusas Reis-Rationierungskarte nicht lesen und verzögert so seine Festnahme.⁴¹ An anderen Stellen stören Redundanzen eine selbstverständliche filmische Semiose. Die Off-Stimme am Anfang des Films wiederholt, was man sieht und in Dialogen hört.⁴² Das gleiche gilt für Murakamis inneren Monolog, unmittelbar bevor er Yusa in einer Bahnstation erkennt.⁴³ Gerade diese Doppelung wirft die Frage auf, ob diese nicht ein latentes Defizit von Wort und Bild kompensieren soll. Unklarheit erzeugt Kurosawa außerdem durch harte Schattenwürfe und Überblendungen und, vor allem in der langen Schwarzmarkt-Sequenz, durch unübersichtliche, rasch aufeinanderfolgende Bilder. In vielen Szenen konkurrieren mehrere zugleich ablaufende Vorgänge um Aufmerksamkeit (Abb. 3 und 4). Die eigentlich belanglose Szene, in der Sato eine Hotelportierin befragt, erhält eine fast quälende Unruhe durch einen Ventilator, der sich auf der Theke hin- und herdreht. Oft blockieren Gegenstände im Vordergrund die Sicht des Zuschauers.⁴⁴



3 Akira Kurosawa, *Stray Dog*, DVD-ROM, 2002 (1949), 0:22:01, Filmstill.



4 Akira Kurosawa, *Stray Dog*, DVD-ROM, 2002 (1949), 1:33:42, Filmstill.

Die exzessiv oder flamboyant zu bezeichnende Bildlichkeit des Films lässt die Zuschauer die Angst Murakamis, etwas Wichtiges zu übersehen, nachempfinden, und verbildlicht eine buchstäbliche, allgegenwärtige Unübersichtlichkeit.⁴⁵ Die Mittel, mit welchen die Protagonisten gegen die Kriminellen kämpfen, sind unzureichend und müssen durch einen (ebenso problematischen) individuellen Einsatz kompensiert werden. Für Yoshimoto verweist der Film visuell und narrativ auf die Grenzen der Demokratisierungsbemühungen bis 1949 und auf die immer noch rumorende Vergangenheit.⁴⁶

Die drei Momentaufnahmen aus der Besatzungszeit von Ozu und Kurosawa fokussieren die Nachkriegsgegenwart als entscheidenden Schauplatz für das Aushandeln von Regeln und Haltungen, die für das weitere Zusammenleben gelten sollen. Die Aufmerksamkeit gilt dabei Umgangsweisen mit konkreten und komplizierten Situationen. Die ohnehin von den Behörden in Filmen unerwünschte Präsenz der Besatzer bleibt dabei randständig, eine Tatsache, die eher für spöttische Seitenhiebe (wie in *Record of a Tenement Gentleman* und *Ein streunender Hund*) geeignet ist. Sowohl Ozu als auch Kurosawa legen Wert darauf, ihre humanistischen Appelle kulturell neutral oder bestenfalls japanisch zu kodieren, und sie als Vorschläge zu präsentieren. Der intensive Gegenwartsbezug der Filme impliziert dabei unterschiedliche Perspektivierungen der Vergangenheit: In *A Hen in the Wind* ist das Hier und Jetzt an die Fähigkeit des aktiven Vergessens der Kriegs- und Nachkriegsvergehen gebunden, während die Vergangenheit in *Ein streunender Hund* als Doppel- und Wiedergänger auftritt. Auch Kurosawa weicht einer Konfrontation der Kriegszeit aus, indem er die Schockerlebnisse Murakamis und Yusas in einer liminalen Zone ansiedelt: am Übergang von Soldatsein und zivilem Leben, im Übergang von Krieg und Frieden. Gerade diesen Übergangscharakter porträtieren die Filme konzise, wenn sie eindeutige Positionierungen vermeiden.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Lisa Yoneyama, *Hiroshima Traces. Time, Space and the Dialectics of Memory*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 1–3. Der ursprüngliche, später verkleinerte Entwurf orientierte sich an der Architektur des europäischen Faschismus.
- 2 Carol Gluck, «Das Ende der ›Nachkriegszeit‹: Japan vor der Jahrtausendwende», in: *Überwindung der Moderne? Japan am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*, hg. v. Irmela Hijiya-Kirschner, Frankfurt am Main 2006, S. 57–85, hier S. 60. Die offizielle Kapitulation folgte am 2. September 1945.
- 3 Vgl. Yoneyama 1999 (wie Anm. 1), S. 12. Die koreanischen Arbeiter unter den Atombombenopfern in Hiroshima wurden ebenso marginalisiert wie die erst in den 1990er Jahren wieder öffentlich diskutierten Zwangsprostituierten der japanischen Armee in Korea und China, vgl. Florian Coulmas, *Hiroshima. Geschichte und Nachgeschichte*, München 2005, S. 43.
- 4 Vgl. Kyoko Hirano, *Mr. Smith Goes to Tokyo. Japanese Cinema under the American Occupation, 1945–1952*, Washington/London 1992 und *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*, hg. v. Mick Broderick, London u. New York 1996.
- 5 Vgl. Stuart Galbraith, *The Emperor and the Wolf. The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*, New York/London 2001, S. 60, 76.
- 6 Vgl. David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton 1988, S. 32–35, 48–50, 149–151 und Hirano 1992 (wie Anm. 4), S. 27; zur Zensurpraxis unter der Militärregierung vgl. Peter B. High, *The Imperial Screen. Japanese Film Culture in the Fifteen Year's War. 1931–1945*, Madison 2003.
- 7 Vgl. Hirano 1992 (wie Anm. 4), S. 60 und Kyoko Hirano, «Depiction of the Atomic Bombings in Japanese Cinema During the U.S. Occupation Period», in: Broderick 1996 (wie Anm. 4), S. 103–119, hier S. 107–108.
- 8 Filme werden mit ihrem deutschen und, wenn nicht vorhanden, mit ihrem englischen Verleihtitel zitiert.
- 9 Die Version, Präsident Truman habe das Bombardement aus diesem Grund angeordnet, kursiert noch immer, vgl. Coulmas 2005 (wie Anm. 3), S. 94–99. Nicht einmal der amerikanische Generalstab hatte 1945 mit der Notwendigkeit einer Invasion Japans gerechnet, selbst im Falle, dass die UdSSR ihren zum 8. August 1945 angekündigten Kriegseintritt gegen Japan nicht wahrgemacht hätte.
- 10 Vgl. Coulmas 2005 (wie Anm. 3), S. 65–67.
- 11 Ausführlichere Darstellungen ebd. und in Broderick 1996 (wie Anm. 4).
- 12 Vgl. James Goodwin, *Akira Kurosawa and In-*

- tertextual Cinema*, Baltimore/London 1994, S. 58, 66 und 117.
- 13 Kritisch dazu vgl. Stephen Prince, *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton 1991, S. 160. Zu weiteren Kurosawa-Filmen, die Hiroshima aufgreifen (*Yume/Träume*, 1990 und *Rhapsodie im August/Hachigatsu no kyoshikyoku*, 1991), vgl. James Goodwin, «Akira Kurosawa and the Atomic Age», in: Broderick 1996 (wie Anm. 4), S. 178–202.
- 14 Vgl. Gluck 2006 (wie Anm. 2), S. 73–82, Yoneyama 1999 (wie Anm. 1), S. 27–29.
- 15 Vgl. Hirano 1992 (wie Anm. 4), S. 38, 44–42.
- 16 Vgl. ebd., S. 40–46 und 106. Filme mussten drei Zensurdurchgänge durchlaufen: Zunächst wurde das übersetzte Drehbuch vorgelegt, der fertige Film wurde dem CIE als ziviler und dem CCD als militärischer Instanz vorgeführt. Auch importierte Filme mussten zunächst von zivilen und militärischen Stellen freigegeben werden. Ab 1949 wurde die Zensur der Drehbücher aufgehoben.
- 17 Hermann Kappelhoff, «Kriegerische Mobilisierung. Die mediale Organisation des Gemeinns», in: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, 2009, Bd. 9, Heft 1, S. 151–166, hier S. 154.
- 18 Vgl. Bordwell 1988 (wie Anm. 6) S. 304; Donald Richie, *Ozu: His Life and Films*, Berkeley 1974, S. 44–46. Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armour, Neoformalist Film Analysis*, Princeton 1988; sie sieht Ozus Nachkriegsfilme seit *Später Frühling (Banshun, 1949)* als Modelle für Demokratisierung und ein progressives Familien- und Frauenbild, vgl. S. 318–320.
- 19 Diese Szene wurde von der amerikanischen Zensur als zu grausam kritisiert; ebenso eine spätere Szene, in der Koichi einen Beutel Kartoffeln nach Hause tragen muss. Sie sind aber gleichwohl in der abschließenden Fassung zu sehen, vgl. Hirano 1992 (wie Anm. 4), S. 74.
- 20 Gary D. Allinson, *Japan's Postwar History*, London 1997, S. 48 und 79.
- 21 Bordwell 1988 (wie Anm. 6), S. 297, hält den Plot für einen der linearsten in Ozus Gesamtwerk.
- 22 Yasujiro Ozu, *Record of a Tenement Gentleman/Nagaya shinshiroku*, Film/DVD-ROM, 71:00, 2005 (1947), hier 0:18:38.
- 23 Vgl. Bordwell 1988 (wie Anm. 6), S. 301.
- 24 Ozu 2005, 0:38:48–0:39:14, vgl. Edward Fowler, «Piss and Run: How Ozu Does a Number on SCAP», in: *Word and Image in Japanese Cinema*, hg. v. Dennis Washburn u. Carole Cavanaugh, Cambridge 2001, S. 273–292, hier S. 283.
- 25 Mehl und Kartoffeln sieht man z.B. in Ozu 2005 (wie Anm. 22), 0:22:00, 0:32:23, 0:33:28; die Kuchen in 0:32:53–0:35:05; Kaki-Früchte: 0:42:00–0:42:58.
- 26 Vgl. Fowler 2001 (wie Anm. 24), S. 280, Ozu

2005 (wie Anm. 22), 0:45:42, 0:45:43.

27 So in Donald Richies Zusammenfassung, die angibt, Otane eröffne am Ende des Films ein Waisenhaus (Fowler 2001, S. 280). Das stützt der Film nicht.

28 Fowler 2001 (wie Anm. 24), S. 278.

29 Vgl. David Bordwell u. Kristin Thompson, «Space and Narrative in the Films of Ozu», in: *Screen*, Bd. 17, Nr. 2, 1976, S. 41–73, hier S. 46–55.

30 Yasujiro Ozu, *A Hen in the Wind/Kaze no naka no mendori*, DVD-ROM, 2005 (1948). (Ozu 2005). Ich danke Markus Stiglegger, der mir schwer auffindbaren Film zugänglich machte.

31 Ebd., 0:20:21–0:21:52.

32 Vgl. Allinson 1997 (wie Anm. 27), S. 53–54.

33 Ozu 2005a (wie Anm. 30), 0:04:37, vgl. 0:31:20.

34 Ebd., 0:34:06.

35 *Time* und *Life* begleiteten den Zweiten Weltkrieg fotojournalistisch und pro-amerikanisch. Bei den Filmplakaten (Ozu 2005a 0:07:00, 0:07:38) handelt es sich um *Love Letters*, 1945, *Kiss and Tell*, 1945, *The Green Years*, 1946; eine Komödie und zwei Dramen.

36 Akira Kurosawa, *Stray Dog/Nora inu*, DVD-ROM, 2002 (1949), 117 min., hier 1:11:55.

37 Prince 1991 (wie Anm. 13), S. 114–117 sieht darin eine Verschmelzung von Werten der Samurai-Ethik mit westlichem Individualismus.

38 Kurosawa 2002 (wie Anm. 36), 1:10:14–1:10:34.

39 Mitsuhiro Yoshimoto, *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Durham 2000, S. 172.

40 Ebd., 0:10:55, 1:25:58.

41 Ebd., 0:10:06; 0:39:57.

42 Ebd., 0:01:36–0:02:56.

43 Ebd., 1:46:54–1:49:97.

44 Vgl. Yoshimoto 2000 (wie Anm. 39), 158f., Kurosawa 2002 (wie Anm. 36), 1:28:45–1:29:31.

45 Vgl. Prince 1991 (wie Anm. 13), S. 11, 127.

46 Yoshimoto 2000 (wie Anm. 39).