



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Die durch Film gestifteten nationalen Erinnerungskulturen
zum Abwurf der Atombombe über Hiroshima im
2. Weltkrieg. Japan und die USA im Vergleich“

verfasst von / submitted by

Daniel Krislaty

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 406 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium: UF Mathematik;
UF Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Alois Ecker

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	5
1.1 Das Kollektive und Kulturelle Gedächtnis	8
1.2 Film als erinnerungskulturelles Medium	11
1.3 Methoden der Medienanalyse	15
1.4 Hiroshima als kulturelles Trauma	17
2 Hollywood-Film	21
2.1 <i>The Beginning or the End (1947)</i>	25
2.1.1 Die Rolle der Wissenschaft im und hinter dem Film	27
2.1.2 Die Atombombe ein Monster	30
2.1.3 Romantische Elemente und das traditionelle Familienleben im Angesicht der Atombombe	33
2.1.4 "It Is Basically a True Story"	37
2.1.5 Kampf ums Dasein als Legitimation für den Einsatz der Atombombe	41
2.1.6 Die amerikanische Rezeption der Atombombe	44
2.2 <i>Fat Man and Little Boy (1989)</i>	50
2.2.1 Die Debatte zum Titel des Films	52
2.2.2 Der Versuch der Aufarbeitung der rassistischen Propaganda	54
2.2.3 „It is a security problem“ – die Angst vor Russland	58
2.2.4 Die Erwähnung von Alternativen zur Atombombe	61
2.2.5 Herausforderung der Geschichtlichkeit	63
2.2.6 Soziale Kontextualisierung	68
3 Anime	72
3.1 <i>Barefoot Gen (1983)</i>	77
3.1.1 Der Einschlag der Atombombe in Bild und Ton	79
3.1.2 Antimilitärische Botschaft als Opposition gegen Nationalisten	86
3.1.3 Der Autor als Zeitzeuge der Atombombe von Hiroshima	90
3.1.4 Kulturelles Vermächtnis mit politischen Hindernissen	92
3.2 <i>In this Corner of the World (2016)</i>	97
3.2.1 Künstlerische Aufbereitung von Trauma	99
3.2.2 Die erfolglose Tätersuche	105
3.2.3 Die Verwertung als Antikriegsfilm	109
3.2.4 "It's the images that are meant to stay with us, and they do"	113
4 Resümee	119
5 Literatur	122
5.1 Internetquellen	128
5.2 Filmliste	131
6 Anhang	133
6.1 Abbildungsverzeichnis	133
6.2 Abstract	135

1 Einleitung

„We resist remembering Hiroshima and Nagasaki not only because of our tendencies to deny and avoid death, and also the nuclear reality; this resistance can also be imagined, not as ours, but as the resistance of place itself to the destruction of memories, of its distinct boundaries.”¹

Die nachfolgende Arbeit beschäftigt sich mit den Erinnerungen an die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts – dem Abwurf der Atombombe über Hiroshima im Zweiten Weltkrieg. Das historische Ereignis soll als thematischer Ausgangspunkt dienen, anhand dessen eine kulturelle Aufarbeitung des Events innerhalb der USA sowie Japan nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, Aufschluss über zeitgemäße Zugänge zur Bewältigung des Atombombentraumas geben sollen. Krieg bedeutet eine Auseinandersetzung zwischen Nationalstaaten, welche den Kampf ums Überleben der nationalen Identitäten bis weit nach dem Ende dieses Konflikts im kollektiven Gedächtnis festsetzt. Diese Zeit nach Beendigung des Krieges ist eine Zeit der retrospektiven Verhandlungen über die Leiden, die Opfer und nicht zuletzt die Kriegsverbrechen. Dieser Umstand lässt sich anhand der verschiedenen Formen der medialen Vergangenheitsbewältigung in verschiedenen Gesellschaften – insbesondere nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges – feststellen. Es wurden unterschiedliche Versionen einer Kriegszeit vermittelt, die bestimmte Werte privilegieren, Abläufe und Ereignisse innerhalb weiter gefasster Metanarrative ansiedeln und spezielle Ausformung einer nationalen Identität bis in die Gegenwart propagieren.² Moralische Verständnisse zu den zurückliegenden Kriegen ändern sich dabei mit der Zeit und sind vom Standort, dem historischen Hintergrund und den politisch-kulturellen Traditionen abhängig.³

Als Mahnmal der Geschichte erscheinen die Erinnerungen an die Städte Hiroshima und Nagasaki bis heute als bedrohliche Säulen des globalen Zusammenlebens. Der Kalte Krieg im Anschluss an den Einsatz der Atombomben in Japan erzeugte aus Furcht vor einem nuklearen Desaster eine weltweite Beklemmnis. Dazu werden Filme als mediale Träger von Erinnerungen in den Kulturräumen der USA und Japans untersucht, um Rückschlüsse auf soziale, gesellschaftliche

¹ Michael *Perlman*, *Imaginal Memory and the Place of Hiroshima* (Albany 1988) 90

² Vgl. Patrick B. *Finney*, *Remembering the Road to World War Two: International History, National Identity, Collective Memory* (London 2011) 14

³ Vgl. Akiko *Hashimoto*, *The Long Defeat. Cultural Trauma, Memory, and Identity in Japan* (Oxford 2015) 7

und politische Vorgänge zu ermöglichen. Deren erinnerungskulturellen Gehalt erschließt Gefühle der Zukunftsangst und spiegeln die Wertediskurse der Zeit und der Umgebung wider, aus welcher der Film stammt. Als Produkt und Produzent von Geschichte kommt dem Medium des Films eine besonders wertvolle Rolle zu, die in dieser Einführung und im Zusammenhang mit der Setzung eines wissenschaftlichen Rahmens durch das kulturelle Gedächtnis ausgeführt werden soll. Dazu können die Erinnerungen an Hiroshima als „kulturelles Trauma“ anerkannt werden. Es wird deutlich, dass sich Japans Hiroshima und das Hiroshima der Vereinigten Staaten von Amerika unterscheiden. In den zwei Ländern schreitet die Formung der Erinnerung voran, ohne dass sich eine „Konvergenz der Perspektiven“⁴ abzeichnet.

Zum Aufbau der Arbeit sei die Zweiteilung der Untersuchung zu US-amerikanischen und japanischen Filmbemühungen erwähnt. Aus anschaulichen Gründen können somit inhaltliche und zeitliche Gegenüberstellungen innerhalb eines Kulturraums besser präsentiert und Vergleiche wirksamer ausgehandelt werden. Dabei beschränkt sich die Beleuchtung auf jeweils zwei Werke, die sich aufgrund der historischen Darstellungen als „gedächtnisbildende Geschichtsfilme“⁵ qualifizieren. Thematische Überlappungen mit dem nuklearen Thema in anderer Genres – insbesondere sei an dieser Stelle das Sci-Fi-Genre erwähnt – bilden zwar wertvolle Querverweise zum Kontext eines kulturellen Diskurses, sollen aber nicht im Zentrum dieser Arbeit stehen. Hollywood-Filme und Anime-Filme leisten aufgrund deren Reichweiten und deren Einflüsse respektive in den USA und Japan einen wichtigen Beitrag zu sozialen, gesellschaftlichen und politischen Besprechungen in beiden Ländern. Die Diskussion zu den nationalen Erinnerungskulturen ausgehend von diesen institutionalisierten Filmindustrien stellt sich also als interessante Perspektive auf das historische Narrativ der Kriegsbegegnung in den USA und Japan heraus. Sämtliche Filme werden mit deren internationalen Titeln angezeigt. Während die beiden Hollywood-Filme in deren Originalfassung untersucht werden sollen, beziehe ich mich für die japanischen Produktionen auf den angezeigten deutschen Versionen bzw. Übersetzungen.

Als erster Film zu diesem Thema aus dem Ring der Hollywood-Filmstudios gibt *The Beginning or the End* (1947) einen faszinierenden Einblick in die unmittelbare Verarbeitung des nuklearen Angriffs auf Japan. Dabei steht die Frage nach der historischen Genauigkeit des abgebildeten

⁴ Florian Coulmas, Hiroshima. Geschichte und Nachgeschichte (München 2010) 98

⁵ Vgl. Astrid Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. (Stuttgart 2017) 157

filmischen Narrativs im Verhältnis zu der Zugänglichkeit von Information und Zensur so knapp nach Beilegung der Waffen. Inwiefern gliedert sich *The Beginning or the End* dabei in das propagandistische Selbstbild zu Kriegszeiten als Champion des Krieges ein? Welche Motive veranlassten die Produktion des Filmes und in welcher Weise sind diese im Kontext der Rechtfertigungsversuch für den Gebrauch der Atombombe zu setzen? Welche Konsequenzen zeichnet der frühe Film zu diesem Thema für das amerikanische Familienbild unter Berücksichtigung der Atombombe vor? Von welchen erinnerungskulturellen Wert ist der Film?

Als nächster Film soll eine inhaltlich verwandte Geschichte im neuen Mantel der späten 1980er Jahre Aufschluss zu den Veränderungen der Begegnung mit der Atombombe geben. Neben der Untersuchung der ideologischen Ausrichtung von *Fat Man and Little Boy* (1989), lohnt ein Blick auf die Debatte zur artistischen Freizügigkeit im Umgang mit Geschichte, die der Film losgetreten hat. Als Produkt seiner Zeit, möchte der Film historische Alternativen zum Abwurf der Bombe beleuchten und präsentiert zum authentischen Anliegen menschlich zerrüttete Charaktere. Welche Perspektiven nimmt der Film ein? Was kann zum Versagen des Films an den Kinokassen anhand der damaligen Rezension geschlossen werden und inwiefern hat sich die thematische und dramatische Ausrichtung des Films als verhängnisvoll bewiesen? Erübrigt der Film durch das fehlende Interesse des Publikums Möglichkeiten, sich als relevant für die Betrachtung eines erinnerungskulturellen Anspruchs herauszustellen?

Barefoot Gen (1983) nimmt in der japanischen Nachkriegsbetrachtung einen historisch sehr wichtigen, wenn auch nicht unumstrittenen Teil der laufenden Bewältigung des Atombombentraumas ein. Insbesondere die Auswirkung der politischen Veränderungen in Japan seit der Erscheinung des Anime-Films lassen sich anhand gegenwärtiger Prozesse hinterfragen. Inwiefern ist das japanische Selbstbild als Opfer der Atombombe durch das anklagende Narrativ problematisch für das kollektive Bewusstsein? Welche Rolle nimmt das Medium des japanischen Zeichentrickfilms für die ungeschönte Darstellung des Einschlags der Atombombe ein? Was kann zu der pazifistischen Natur des Drehbuchs in Hinblick auf die semibiografische Autorenschaft eines Überlebenden der Atombombe gesagt werden? Welche Schlüsse lassen sich daraus auf die Erinnerungskultur und das kollektive Gedächtnis in Japan fassen?

Zuletzt befasst sich die Arbeit mit einem sehr modernen Anime-Film, der sich auf einem anderen Pfad dem Opfernarrativ annähert. *In This Corner of the World* (2016) widmet sich durch den

universellen Charakter der Erzählstruktur mehr den Figuren als dem Krieg oder der Atombombe. Wie äußert sich diese politische Ambivalenz im Vergleich zu *Barefoot Gen*? Welche Bedeutung nimmt für die Reflexion des Krieges, die weibliche Perspektive der Protagonistin ein? Inwiefern lassen sich Merkmale eines Anti-Kriegsfilms feststellen? Welche Methode der Bewältigung von Trauma legt der Anime-Film offen? Inwiefern steuert die Nachempfindung der historischen Stadt von Hiroshima einen wesentlichen erinnerungskulturellen Beitrag bei?

Im Resümee werden die gegensätzlichen Narrative der nationalen Bewältigungsstrategien miteinander verglichen und ein Fazit im Sinne der erinnerungskulturellen Relevanz herausgearbeitet. Zwei Werke, die sich zentral mit der Verarbeitung der Atombombenabwürfe in Hiroshima und Nagasaki in den USA und Japan befassen, sind Florian Coulmas „Hiroshima, Geschichte und Nachgeschichte“⁶ sowie die Aufsatzsammlung „Hiroshima in History and Memory“⁷, die von Michael J. Hogan herausgegeben wurde.

1.1 Das Kollektive und Kulturelle Gedächtnis

Die Prozesse des kulturellen Gedächtnisses definieren sich auf Basis eines Wirkungsverhältnisses, das durch Medien als Verarbeitung von Erinnerungen entsteht. Geprägt wurde der Begriff des kollektiven Gedächtnisses von Maurice Halbwachs, welcher das persönliche Gedächtnis in ein Abhängigkeitsverhältnis zu Gruppendynamiken anstelle eines individuellen Prozesses beschrieb. Der Mensch sei weder im körperlichen noch im geistigen Sinne jemals alleine und stets von der Gruppe beeinflusst: “A person remembers only by situating himself within the viewpoint of one or several groups and on or several currents of collective thought.”⁸ Außerhalb dieser Bezugsrahmen der Gesellschaft, durch die Erinnerung fixiert und abrufbar gemacht werden, kann es kein Gedächtnis geben.⁹

⁶ Florian Coulmas, *Hiroshima. Geschichte und Nachgeschichte* (München 2010)

⁷ Michael J. Hogan (Hg.), *Hiroshima in History and Memory* (Cambridge 1999)

⁸ Maurice Halbwachs, *The Collective Memory* (New York 1980) 33

⁹ Vgl. Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* (Berlin 1966) S.121

„Erinnerung vermittelt Zugehörigkeit, man erinnert sich, um dazugehören zu können, und diese Erinnerung hat verpflichtenden Charakter. Wir können sie daher die normative Erinnerung nennen. Die normative Erinnerung vermittelt dem einzelnen Identität und Zugehörigkeit“¹⁰

Aufbauend auf dieser identitätsstiftenden Funktion von Erinnerung entwickelte Jan Assmann die Ideentheorien des „kulturellen“ und „kommunikativen“ Gedächtnisses. Dabei soll insbesondere die „Objektivierungen gemeinsam erinnerten Wissens in Gestalt kultureller Formen“ als Ausformung und Sichtbarmachung des kollektiven Gedächtnisses durch Kultur anerkannt werden.¹¹ Auch Aleida Assmann spricht von dem Gedächtnis des Menschen als nicht bloß „organisches Substrat in den Gliedern und im Kopf“, sondern von der Auslagerung dessen „in Gegenstände und Artefakte, Rituale und Praktiken, Zeit- und Raumordnung, Monumente und Denkmäler“.¹²

Kulturelles Gedächtnis bedarf einer Reflexionsleistung, die im ständigen Austausch mit spezifischen Erinnerungs- und Speichermedien des kulturellen Systems steht, um Gedächtnis zu konstituieren. Damit wird auch ein Abstand zwischen dem Erinnernden und dem Ereignis vorausgesetzt. Im Gegensatz dazu gründet sich das kommunikative Gedächtnis auf ein lebendig haltendes Gedächtnis durch unmittelbarer Kommunikation von direkt am Ereignis Beteiligter. Durch Berücksichtigung der ästhetischen Gestaltung von Erinnerungsmedien kann kommunikatives Erinnern und kulturelles Gedächtnis direkt verknüpft werden. Visuelle und klangliche Wiedergaben sowie dramatische und plastische Darstellungsformen bringen dabei ursprüngliche Erfahrungen aus dem kommunikativen Gedächtnis durch eine bewusst strukturierte Form des kulturellen Gedächtnisses zum Ausdruck, um „neue kommunikative Erinnerungsprozesse“ zu initiieren.¹³

¹⁰ Jan Assmann, *Erinnern, um dazugehören. Kulturelles Gedächtnis, Zugehörigkeitsstruktur und normative Vergangenheit*. In: Kristin Platt (Hg.), *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten* (Opladen 1995), 52

¹¹ Vgl. Jan Assmann, *Erinnern, um dazugehören*, 62

¹² Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerung/Gedächtnis*. In: Christoph Affarth, Jutta Bernard, Hubert Mohr (Hg.), *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien*, Bd. 1 (Stuttgart 1999) 280

¹³ Vgl. Peter Bubmann, *Erinnerungskultur, Ritual und ästhetische Bildung*. In: Peter Bubmann, Hans Dickel (Hg.), *Ästhetische Bildung in der Erinnerungskultur* (Bielefeld 2014) 12f.

Harald Welzer beschreibt dazu Eindrücke als „Subtexte“¹⁴ der Vergangenheit, die audiovisuelle Medien zu historischen Themen in sich transportieren und durch Kommunikation deren Wirkung für das individuelle Vergangenheitsverständnis entfalten.¹⁵ Diese Inszenierung zielt also über die Erfassung des Inhalts auf die Empfindung der Darstellungsgestalt als Teil der kulturell abgebildeten Erinnerung ab. Insofern entstehen durch den steten Fluss von Interpretationen und Verfestigung zum kulturellen Gedächtnis der Austausch und die Verbindung mit dem kommunikativen Gedächtnis.

„Das kulturelle Gedenken ergibt sich dabei nicht automatisch – es wird so oder so immer inszeniert, kontingent überformt durch je aktuelle Interessen und gesellschaftlichen Erwartungen, durch (milieugeprägte) kulturelle Vorgaben und Präferenzen und in alldem häufig politisch gesteuert.“¹⁶

Es stellt sich als unmöglich heraus, den kulturellen Wert außerhalb der situativen Realität von Zeit und Raum auszuformen, geschweige denn die ästhetische oder narrative Gestalt von außerhalb dieser Voraussetzungen ohne Rückschlüsse darauf einzuordnen und kritisch zu rezipieren. Aleida Assmann erklärt die Rolle und die Legitimierung von Erinnerungskultur über die Notwendigkeit, Erinnerung „nach außen“ auszulagern und zu kanalisieren:

„Zum einen entstehen Erinnerungsräume durch jene partielle Ausleuchtung von Vergangenheit, wie sie ein Individuum oder eine Gruppe zu Konstruktion von Sinn, zur Fundierung ihrer Identität, zur Orientierung ihres Lebens, zur Motivierung ihres Handelns braucht. Solche an einen individuellen oder kollektiven Träger gebundene Erinnerung ist grundsätzlich perspektivisch angelegt, von einer bestimmten Gegenwart aus wird ein Ausschnitt der Vergangenheit auf eine Weise beleuchtet, dass er einen Zukunftshorizont freigibt.“¹⁷

Sie stellt die Aufmachung und die Qualität solcher Erinnerungsräume ebenso in Abhängigkeit des Wandels von technischen Medien als auch den politischen und sozialen Rahmenbedingungen, um Möglichkeiten der Zukunft durch die Darstellung einer bestimmten Vergangenheit anzubieten. Diese Ausformungen des Erinnerns sind demnach wichtig, um die Gegenwart zu erfüllen und zu berechtigen bzw. eine Zukunft bereitzustellen. Medien als

¹⁴ Harald Welzer, Das soziale Gedächtnis. In: Harald Welzer (Hg.), Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung (Hamburg 2001) 17

¹⁵ Vgl. Welzer, Das soziale Gedächtnis, 17

¹⁶ Peter, Bubmann, Erinnerungskultur, Ritual und ästhetische Bildung, 13

¹⁷ Aleida Assmann, Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses (München 2010)

Ermöglicher und Erzeuger von Erinnerungskultur spielen eine integrale Rolle in der Gedächtnisgeschichte, die insbesondere seit dem Buchdruck bis zur Erfindung des Computers der digitalen Revolution erfahrbar wurde.¹⁸ Im weitesten Sinne nimmt die Festsetzung sowie der Umlauf von Wissen und verschiedenen Darstellungen einer gemeinsamen Vergangenheit in sozialer und kultureller Hinsicht erst durch den Einsatz von den Medien der Mündlichkeit und Schriftlichkeit Form an. Die Erinnerung an Geschichte, wie sie vermittelt wird, spielt eine entscheidende Rolle in der Ausformung des kollektiven Gedächtnisses. Für Astrid Erll nimmt Film als populäres Massenmedium dabei in dessen Rolle als „Zirkulationsmedium“ zur Vermittlung von Vergangenheit zumeist die Funktion der didaktischen und ideologischen Konsolidierung an, um große Erinnerungsgruppen zu synchronisieren.¹⁹ Es kann dazu die Bedingung anerkannt werden, dass die Vergangenheit nicht automatisch zwischen Generationen weitergegeben wird, sondern aktiv vermittelt werden muss, wenn die späteren Generationen diese Erinnerungen als bedeutend akzeptieren sollen.²⁰

1.2 Film als erinnerungskulturelles Medium

Die Erinnerungskultur erzeugt nach John Bodnar verworrene Versionen von etwas, das tatsächlich passiert ist, und einer mythischen, hoffnungsvollen Sicht auf die Welt – wie sie war und wie sie werden könnte. Solche kulturellen Ausformungen repräsentieren die Vergangenheit nicht schnittgenau, sondern verflechten das Reale und das Mythische aus dem Antrieb heraus, sich zu erinnern, aber auch zu vergessen.²¹ Anderswo wird Erinnerungskultur als kulturelles Konstrukt anerkannt, an dessen Zuschaustellung einige gesellschaftliche Institutionen wie das Museum, das Theater oder eben das Kino beteiligt sind. Als Merkmal von Erinnerungskulturen kann eine gewisse Verbindlichkeit von Geschichte mit der Gegenwart und Zukunft beobachtet werden, welche auf eine bestimmte und intendierte Sinnstiftung verweist. Darüber hinaus lässt

¹⁸ Vgl. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, 138

¹⁹ Vgl. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, 148

²⁰ Vgl. T. G. Ashplant, Graham Dawson, Michael Roper, *The Politics of War Memory and Commemoration: Contexts, Structures, Dynamics*. In: T. G. Ashplant, Graham Dawson, Michael Roper, *The Politics of War Memory and Commemoration* (London 2000) 44

²¹ Vgl. John Bodnar, *The „Good War“ in American Memory* (Baltimore 2010) 3

sich durch die Erinnerungskultur eine "Moralisierung historischer Urteile" feststellen, aus der "moralisch verbindliche Normen" herauslösbar gemacht werden sollen.²²

„Die Prägekraft von Spielfilmhandlungen übersteigt den Gehalt der Nachrichten, die mit dem Tagesgeschäft verschwinden, um ein vielfaches. Für das kulturelle Gedächtnis scheinen sie unverzichtbar.“²³

Film als das meinungsbildende Massenmedium des 20. Jahrhunderts schafft durch dessen Reichweite die Möglichkeit, historische Abbildungen für einen großen Teil der Bevölkerung zur historischen Wirklichkeit werden zu lassen. Den Einfluss, den die filmische Abstraktionen ausüben, macht eine analytische Auseinandersetzung damit notwendig, denn ...

„... to understand our collective understanding of the past as a society, one cannot ignore the presentation of the past as we see it presented in documentary and narrative film.“²⁴

Dass es sich bei Filmen um ein Unterhaltungsmedium handelt, das an kommerziellen Erfolgen und nicht an einen sozialen Kommentar interessiert ist, stellt kein hinlängliches Argument zum Schutz der Filmbranche vor der Auseinandersetzung und Analyse mit und von Film dar. Subtile Botschaften von politischer oder sozialer Wichtigkeit bilden genau wie starke Meinungen im Film die Vergangenheit und Gegenwart, da sie dazu beitragen, wie das Publikum über die Geschichte denkt.²⁵ Erinnerungskulturelle Gestaltungen können ausschließlich unter der Prämisse der Notwendigkeit des Vergessens in Kraft treten. Dabei trägt die Priorisierung des Augenmerks zum Erinnern für einer speziellen Ausformung zugunsten des Vergessens einer anderen bei.²⁶

“Filmmakers influence audience's impressions by selecting and arranging "facts". Their choices shape the film's perspectives and give it "bias" in important ways.“²⁷

Der historische Film steht vor der Herausforderung, den Anspruch von Historiker*innen, einzig gesicherte Information zu vermitteln, mit einer zentralen Eigenschaft des filmischen Mediums in

²² Vgl. Lucian Hölscher, Geschichte als "Erinnerungskultur". In: Kristin Platt, Mihran Dabag (Hg.) Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten (Opladen 1995) 158f. 146-168

²³ Heinz-Peter Preußner, Perzeption und Urteilsvermögen. Eine Einführung zu „Krieg in den Medien“. In: Hein-Peter Preußner, Krieg in den Medien (Amsterdam 2005), 20

²⁴ Maarten L. Pereboom, History and Film. Moving pictures and the Study of the Past (Boston 2010) 4

²⁵ Vgl. Robert B. Toplin, History by Hollywood (Urbana 2010) 8f.

²⁶ Vgl. Bubmann, Erinnerungskultur, Ritual und ästhetische Bildung, 16

²⁷ Toplin, History by Hollywood, 13f.

Einklang zu bringen, dass filmische Vergangenheitsdarstellung eine breit aufgestellte Wirkmacht erzeugt.²⁸ Mike Chopra-Gant beschreibt diese Wirkmacht des Visuellen über das Schriftliche folgend:

*„Even a single shot in a movie possesses such wealth of detail that to attempt to capture a similar level of detail in a written description of the same scene would be an almost endless task.“*²⁹

Die Diskussion zu der Authentizität von Historienfilmen zwischen Künstler*innen und Historiker*innen lässt sich bis zu *The Birth of a Nation* (1915) zurückführen, dessen Version des amerikanischen Bürgerkriegs eine Debatte in Bezug auf die "artistische Lizenz" zum Anlass hatte. „There will be no opinion expressed. You will merely be present in the making of history,”³⁰ lässt der Regisseur D.W. Griffith ausrichten und malt auf der Leinwand ein Bild vom Kampf zur Beendigung der Sklaverei in den USA mit den Afroamerikanern als Bösewichte und Mitglieder des Ku-Klux-Klans als Helden, als Akt der aggressiven Bevormundung des Südens durch die Yankees. Diese Säulen des Narrativs lassen sich direkt auf Griffiths politische Agenda von 1915 gegen Kampagnen zur Rassenintegration ableiten. Dabei beweist dieser frühe einflussreiche Film allen voran die Subjektivität von Geschichte durch die zeitliche Dimensionierung. Geschichte ist nicht fest in Stein gemeißelt, denn die Sicht darauf steht unter ständiger Neubetrachtung durch neue historischer Beweise oder neue soziale Umstände, die eine abgeänderte Interpretation existierender Beweise im Sinne des neuen Wertekataloges einfordern. Im Fall von *The Birth of a Nation* zwang die Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre in den USA durch ein aufgeklärtes Bewusstsein von „Rasse“, den Film und deren Geschichtsvision neu zu bewerten.

*“Rather than an inviolable, scientific „truth“ about past events, history is written as it is an unstable and provisional construct that is as much the result of the cultural politics of the present in which the particular history is written as it is the product of the raw data about the past upon it is based.“*³¹

Es ist unmöglich, dass ein kulturelles Produkt nicht die Kultur reflektiert. Ein historischer Film besitzt dabei eine ähnliche Qualität wie das Museum: eine lebensnahe Repräsentation wie Leute

²⁸ Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, 156

²⁹ Mike Chopra-Gant, Cinema and History. The Telling of Stories (London 2008) 66

³⁰ D.W. Griffith zitiert nach Toplin, History by Hollywood, 5

³¹ Chopra-Gant, Cinema and History, 63

ausgesehen, gesprochen, sich gekleidet und was sie gedacht haben. Bestimmte Werte und Bedenken zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Weltgeschichte. Als "Index der Schlüsselprobleme", die der Film zum dramaturgischen Zweck aufbereitet oder verschachtelt bereithält, kann die Art der Aufnahme durch ein Publikum wiederum historisch signifikanten Aufschluss zum politischen und sozialen Klima zur Zeit der Veröffentlichung geben.³²

Insbesondere sind hierbei auch die Restriktionen des Mediums zu erwähnen. Durch die kostspielige und aufwändige Produktion eines Films, an der eine große Anzahl an Leuten beteiligt sind, verschreibt sich der Film einigen Normen und macht sich für äußere Einflüsse empfänglich. Filmische Werkzeuge wie Filmschnitttechniken oder Kamerapositionen haben sich manifestiert und eingewöhnt, um als Fenster zu einer alternativen Wirklichkeit eine Geschichte erfahrbar zu machen. Die Kraft des Kinos liegt also darin, eine erkennbare Realität abzubilden.³³ Durch den zeitlichen Rahmen von für gewöhnlich eineinhalb bis zwei Stunden entwickelte sich die Notwendigkeit, eine Kommunikation durch Bilder und Klänge anstelle eines sinnerfassenden Textes zu forcieren.³⁴

Allegorien als Vergegenwärtigung und Verbildlichung umfassender Lebensumstände³⁵ können somit filmhandwerklich für historischen Inhalte als "pragmatische Allegorien"³⁶ umschrieben werden, um die abgebildeten historische Events als Kommentar in der Gegenwart wirken zu lassen. Filme sind in der Lage, Geschichte durch „allegorische Repräsentation“³⁷ zu verdichten. Durch die Charakteristik ihrer Funktion der didaktischen Komponente, weist die Allegorie eine Verwandtschaft mit dem Begriff der „Propaganda“ auf. Allegorie kann als moralische Instruktion von der Propaganda als erzieherisches Werkzeug unterschieden werden, welche soziale Anweisung ausspricht sowie von einer politischen Überzeugung geprägt ist und dafür eine bestimmte Position auf Grundlage von Unwahrheit oder Verzerrung favorisiert.³⁸ Das

³² Vgl. Jennifer E. Smyth, *Hollywood and the American Historical Film* (Basingstoke 2012) 4

³³ Vgl. David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction* (Boston 2004) 225

³⁴ Vgl. Pereboom, *History and Film*, 44

³⁵ Vgl. Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Allegorie*. In: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 1 (Stuttgart 2004) 87f.

³⁶ Ismail Xavier, *Historical Allegory*. In: Toby Miller, Robert Stam (Hg.), *A Companion to Film Theory* (Malden 1999) 354

³⁷ Vgl. Julia Barbara Köhne, *Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen*. In: Julia Barbara Köhne (Hg.), *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren* (Berlin 2012) 24

³⁸ Vgl. Jeff Smith, *Film Criticism, the Cold War and the Blacklist* (Berkley 2014), 21

notwendige Erinnerungspotential muss sich in Krisenzeiten bewähren und entfalten, um ein gesellschaftlich konsistentes Handeln zu gewährleisten.³⁹

Die Möglichkeit, Film als national-geprägte Vervielfältigungsmaschinerie von Botschaften oder Meinungen zu verwenden, wurde schon allzu früh in der Geschichte dieses Mediums erkannt. Als womöglich erstes Beispiel dafür kann der amerikanische Propagandafilm *Tearing Down the Spanish Flag* (1898) von Stuart Blackton und Albert E. Smith erwähnt werden. Darin wird ein US-Soldat abgebildet, der, um eine US-amerikanische Flagge zu hissen, eine spanische herunterreißt. In jener gewalterfüllten Szene wurde zum ersten Mal Vergangenheitsbewältigung betrieben, die darauf abzielt, ein Publikum von einer bestimmten Botschaft zu überzeugen bzw. ein gemeinsames Bewusstsein zu schaffen.⁴⁰ Die Frage wie ein „Text“⁴¹ aufzufassen ist, ist dabei nur selten von der Frage zu trennen, wer diesen produziert hat. Solche Botschaften gilt es durch Entschlüsselung des Narrativs bereitzustellen. Das Filmnarrativ wird dabei als „a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space“⁴² definiert und soll als Grundlage zur Bewertung der Ausrichtung der erzählten Geschichte herangezogen werden.

1.3 Methoden der Medienanalyse

*“Historical film must be judged not on the level of detail but at the level of argument, metaphor, symbol. Judged against what we know that can be verified, documented, or reasonably argued. In other words, we must judge it against the ongoing discourse of history, the existing body of historical texts, and the data and arguments.”*⁴³

David Bordwell und Kristin Thompson beschreiben die Möglichkeit, einen Film auf dessen symptomatische Meinung zu untersuchen, um sich sozialen Rahmenbedingungen zu

³⁹ Vgl. Andrea Brockmann, Erinnerungsarbeit im Fernsehen. Das Beispiel des 17. Juni 1953 (Wien 2006) 19

⁴⁰ Vgl. Guy Westwell, War Cinema: Hollywood on the Front Line (London 2006) 10

⁴¹ Vgl. Iwona Irwin-Zarecka, Frames of Remembrance: The Dynamics of Collective Memory (New Brunswick 1994) 6

⁴² Bordwell, Film Art, 69

⁴³ Robert A. Rosenstone, Oliver Stone as Historian. In: Robert B. Toplin (Hg.), Oliver Stone's USA. Film, History and Controversy (Lawrence 2000) 34

gegenwärtigen. Diese Möglichkeit ist besonders hilfreich, da sie die Bedeutungen der Filme – ganz gleich ob referenziell, implizit oder explizit – als soziales Phänomen der Zeit anführen.⁴⁴

“Many meanings of films are ultimately ideological; that is, they spring from systems of culturally specific beliefs about the world. Religious beliefs, political opinions, conceptions of race or sex or social class [...] – all these constitute our ideological frame of reference.”⁴⁵

Für die neuere Gedächtnisforschung ist der Wert der populären Kultur und Ausformung dieser durch Massenmedien also maßgeblich für die Entwicklung unserer Geschichtsvorstellungen und konkreter unserer Geschichtsbilder verantwortlich. Massenkultur und die neuen Wege des Erinnerns spielen eine entscheidende Rolle für Individuen oder soziale Gruppen, um eine aktivierende, transformierende oder ethische Wirkung freizusetzen. Hinzu kommt die Notwendigkeit der konstruktiven Beteiligung eines Publikums für die Aneignung des Films.⁴⁶

Der „Erinnerungsfilm“ in dessen Funktion als „gedächtnisproduktive Form“⁴⁷ gibt Anlass, bestimmte Vorstellungen und Versionen von Geschichte zu verbreiten und Vergangenheitsbilder somit zu prägen. Astrid Erll spricht von drei Komponenten des Erinnerungsfilmes, die zum Zwecke der Untersuchung freigelegt werden können: der technologische, der ästhetische und der soziale Aspekt. Die technologische nimmt auf die erinnerungsrelevanten Qualitäten des Mediums selbst Rücksicht, während die Ästhetik und Narration des Films anerkannt werden muss, sobald darin formale Strategien zu „Erinnerungseffekten“ zu Tage treten. Die Erfahrbarmachung durch filmhandwerkliche Entscheidung nimmt nach Erll einen großen Teil der „Wirksamkeit“ eines historischen Films ein.⁴⁸ Dazu sollen Sequenzen, Szenen und sogar einzelne Einstellungen untersucht werden. Diese Einrahmung von einem Ereignis auf einem Bild – auf Englisch „frame“⁴⁹ – ist dabei nicht einfach als neutrale Grenzziehung zu betrachten. Vielmehr zwingt es dem Publikum eine bestimmte Perspektive auf das Geschehen auf und steuert einen speziellen Blickwinkel auf die Substanz des Bildes.

⁴⁴ Bordwell, Film Art, 57

⁴⁵ Bordwell, Film Art, 57

⁴⁶ Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, 156

⁴⁷ Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, 156

⁴⁸ Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, 157

⁴⁹ Vgl. Bordwell, Film Art, 252

Schließlich ist die Betrachtung der sozialen Frage die entschiedenste von den dreien Aspekten. Immerhin können technologische und ästhetische Faktoren sehr wohl einen Film als Gedächtnismedium qualifizieren, doch stellt sich erst die Rezeption des Films als maßgeblich heraus, um den tatsächlichen Effekt des Films als erinnerungskulturelles Gut über dessen allein mögliches Wirkungspotential anzuerkennen. Filme müssen gesehen und Filme müssen besprochen werden, um die Mechanismen zur erinnerungskulturellen Wirkung einzuleiten. Demnach findet sich die Essenz der Erinnerungskultur nicht „in“ den Filmen selbst, sondern formt sich außerhalb oder „um“ diese aus.⁵⁰

„Ein dichtes Netzwerk verschiedener Medien bereitet den Boden für Erinnerungsfilme, leitet die Rezeption in bestimmte Bahnen, erzeugt und kanalisiert öffentliche Diskussionen und stattet die Filme auf diese Weise mit erinnerungskultureller Bedeutung aus.“⁵¹

Die Beachtung der Film-Kritiken spielt daher eine große Rolle für die soziale Kontextualisierung. Auch wenn diese Rezensionen nicht unmittelbar Einblick in die Reaktionen des tatsächlichen Publikums geben oder eine historisch klare Auslegung des Films offerieren, so bieten sie doch einen Überblick an möglichen Lesearten als Prozesse an einem bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit an.⁵² Neben filmhandwerklichen Kritikpunkten, können Rezensionen von Geschichtsfilmen durch negative oder positive Schilderung von Interpretationen Einblick in das zeitgemäße Verständnis von Geschichte gewähren. Die Erinnerungen an ein Ereignis wandeln sich je nach „Bezugspunkt in der Gegenwart, auf die wir sie beziehen.“⁵³

1.4 Hiroshima als kulturelles Trauma

Das psychologische Trauma wird in der Wissenschaft allgemein als ein einschneidendes Erlebnis betrachtet, dessen Bedrohlichkeit die eigene Bewältigungsperspektive übersteigt. Die Gefühle von Hilflosigkeit und Ausgeliefertsein führen zu einer „dauerhaften Erschütterung von Selbst-

⁵⁰ Vgl. *Erll*, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, 157

⁵¹ *Erll*, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, 157

⁵² Janet Staiger, *The Handmaidens of Villainy. Methods and Problems in Studying the Historical Reception of Film*. In: *Wide Angle* 8, H. 1 (1986) 20.

⁵³ *Hölscher*, *Geschichte als "Erinnerungskultur"*, 162.

und Weltverständnis“.⁵⁴ Katastrophen, Unfälle oder Kriege können Auslöser eines solchen psychologischen Traumas sein. Darüber hinaus kann auch ein Zusammenhang des persönlichen psychologischen Traumbegriffs mit der kollektiven Form eines kulturellen Traumas beobachtet werden. Jeffrey C. Alexander beschreibt das kulturelle Trauma als Prozess, welches auftritt, wenn Teile eines Kollektivs einer grauenhaften Erfahrung ausgesetzt sind. Dies hinterlasse Wunden im Bewusstsein der Gruppe, die deren Gedächtnis für immer kennzeichnen und die ihre zukünftige Identität unwiederbringlich verändere.⁵⁵

The enduring effects of a trauma in the memories of an individual resemble the enduring effects of a national trauma in collective consciousness. Dismissing or ignoring the traumatic experience is not a reasonable option. The conditions surrounding a trauma are played and replayed in consciousness through an attempt to extract some sense of coherence from a meaningless experience. When the event is dismissed from consciousness, it resurfaces in feelings of anxiety and despair.”⁵⁶

Bei Überlebenden der Atombombe werden noch Jahrzehnte danach wiederkehrende „Echos“⁵⁷ quälender Erinnerungen festgestellt. Im Verhältnis mit der Erinnerungsarbeit steht eine stetige wissenschaftliche wie kulturelle Aufarbeitung dieser schmerzhaften Zeit.⁵⁸ Die Atombombenangriffe auf Hiroshima und Nagasaki qualifizieren sich laut Neil J. Smelser eindeutig als Auslösung eines kollektiven Traumas in Japan. Er spricht dabei von der Krise des kulturellen Traumas, die untilgbar sei. Die Bewältigung scheint nicht erreichbar, da neue Konstellationen durch neue soziale Umstände die problematisierte Erinnerung neu aufkommen lassen.⁵⁹ Smelser definiert das kulturelle Trauma allgemein als negativ behaftete Erinnerung, die innerhalb einer Gruppe ein fundamentales kulturelles Verständnis erschütterte.⁶⁰ Zu den Atombombenangriffen erkennt er eine ähnliche traumatisierende Notwendigkeit der Amerikaner*innen an, sich mit dem Event auseinanderzusetzen zu müssen. Verwandte psychologische Reaktionen dieser Bewältigung der Massen wie Leugnung oder Formen der Rechtfertigungen seien allerdings nicht automatisch mit einer kollektiven Übereinkunft

⁵⁴ Gottfried Fischer, Peter Riedesser, Lehrbuch der Psychotraumatologie (München 1998) 79

⁵⁵ Vgl. Jeffrey C. Alexander, Toward a Theory of Cultural Trauma. In: Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka, Cultural Trauma and Collective Memory (Berkley 2004) 1

⁵⁶ Arthur G. Neil, National Trauma and Collective Memory. Major Events in the American Century (Armonk 1998) 4

⁵⁷ Vgl. Perlman, Imaginal Memory and the Place of Hiroshima, 81

⁵⁸ Gottfried Fischer, Lehrbuch der Psychotraumatologie, 241f.

⁵⁹ Vgl. Neil J. Smelser, Psychological Trauma and Cultural Trauma. In: Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka, Cultural Trauma and Collective Memory (Berkley 2004) 42

⁶⁰ Vgl. Smelser, Psychological trauma and Cultural Trauma, 44

gleichzusetzen, da sie oftmals einer bestimmten Agenda entspringen.⁶¹ Debatten darüber, in welcher Weise das traumatisierende Ereignis erinnert werden sollte, können dabei nicht getrennt von den Interessen der dahinterstehenden Personen oder Gruppen betrachtet werden, um den ökonomischen und sozialen Status bzw. die politischen Anerkennung zu verbessern.⁶² Diese Instrumentalisierung von Erinnerung macht sich in den amerikanischen Gestaltungsversuchen einer kulturellen Übereinkunft durch Film ebenso wie durch die Reaktionen darauf bemerkbar und soll Untersuchungsgegenstand der erinnerungskulturellen Betrachtung sein.

Film als „fiktionales Heilungsversprechen“⁶³ macht es möglich, diese Unauflösbarkeit der Wunde des kulturellen Traumas erfolgreich innerhalb der filmischen Erfahrung zu schließen. Damit werden Gefühle der Sicherheit und des Abschlusses hervorgerufen oder Rachegelüste wie bei *Inglourious Basterds* (2009) gestillt. Filmische Traumabegegnungen tragen durch ...

*„... mythisierende und heroisierende Elemente dazu bei, eine Heilung der singulären seelischen Verletzung und/oder der kollektiven Wunde, die einzelnen Menschen oder Nationen gewalt-, kriegs-, unfall-, krankheits- oder katastrophenbedingt erlitten haben oder erleiden, imaginierbar zu machen.“*⁶⁴

Solche „kulturellen Pflaster“⁶⁵ werden in der Nachbetrachtung und Neubewertung angefertigt, um diese nicht-schließbare Wunde des Traumas künstlich zu überdecken. Filme sind durch Verbildlichungen in der Lage, abstrakte Bedeutungen bereitzustellen. Visuelle und narrative Darstellungen von Schmerz werden dabei oft von der individuellen Figur im Film auf die Leiden einer ganzen Gruppe, Kultur oder Nation übertragen.⁶⁶ Jene Traumatisierungen können im Film nicht direkt, sondern ausschließlich symptomatisch als Effekte in Szene gesetzt werden.⁶⁷ Der stetige und generationenübergreifende Prozess der Auseinandersetzung setzt dabei das kulturelle Trauma als Kreislauf aus Betrachtung und Neubetrachtung des Events fest. Die entstehenden Debatten führen zu einem Spannungszustand, welcher durch Anhäufungen verschiedenster Perspektiven des Erinnerungsprozesses produziert wird. Diese Lage des

⁶¹ Smelser, *Psychological Trauma and Cultural Trauma*, 48

⁶² Vgl. Smelser, *Psychological Trauma and Cultural Trauma*, 50

⁶³ Köhne, *Einleitung: Trauma und Film*, 10

⁶⁴ Köhne, *Einleitung: Trauma und Film*, 10

⁶⁵ Vgl. Köhne, *Einleitung: Trauma und Film*, 10

⁶⁶ Vgl. Mick Broderick, Antonio Traverso, *Interrogating Trauma: Towards a Critical Trauma Studies*. In: Mick Broderick, Antonio Traverso (Hg.), *Interrogating Trauma. Collective Suffering in Global Arts and Media* (London 2013) 4

⁶⁷ Vgl. Köhne, *Einleitung: Trauma und Film*, 14

kulturellen Traumas veranlasst eine politische Polarisierung, die durch entgegengesetzte Ansichten innerhalb der Gruppe eine spaltende Diskussion erzeugt.⁶⁸ In Japan lässt sich eine solche Auseinandersetzung und Spaltung von Erinnerungsnarrativen anhand des Gedenkens zu den Abwürfen der Atombomben als kulturelles Trauma feststellen.

⁶⁸ Vgl. *Smelser*, *Psychological Trauma and Cultural Trauma*, 54f.

2 Hollywood-Film

Im Rahmen der Geschichte des Hollywood-Films muss auch auf die technischen Voraussetzungen Rücksicht genommen werden. Dazu ist insbesondere die Erfindung der Fotografie 1826 zu nennen, die als Startpunkt einer Serie von weiteren Entdeckungen das Kino überhaupt erst möglich machte. Ab den 1890er Jahren wurde schließlich durch flexiblen und transparenten Film, einer kurzen Belichtungszeit, einem Mechanismus, der den Film durch die Kamera zog, ein Mittel, den Film zu stoppen sowie eine Blende, um einfallendes Licht zu blockieren die Grundlage zur Erfindung einer Filmkamera geschaffen.⁶⁹ In den USA war der erste Apparat, ein Kinetograph von Thomas Edison, 1893 einsatzbereit.⁷⁰ Die ersten Gehversuche des Filmens waren inhaltlich und in der Länge sehr beschränkt, wenngleich sich bereits ab 1893 erkennbare Narrative auf Filmmaterial beobachten lassen. Hauptsächlich wurde die neue Erfindung jedoch eingesetzt, um Bewegungen in einer Landschaft sowie Stadt oder berühmte Sportler*innen und Personen abzubilden.⁷¹ Rasch entwickelten sich landesweit kleine Vorführtheater für die bewegten Bilder, sogenannte „Nickelodeons“.⁷²

Die Geschichte der amerikanischen Filmzentrale in Hollywood, Los Angeles, beginnt 1908 mit dem Entstehen des ersten Films. Nach dem Bau des ersten Filmstudios 1911 bis zu dem ersten Weltkrieg steigen die Filmproduktionsgesellschaften zum Weltmarktführer der Branche auf.⁷³ 1911 war das Jahr, in dem erstmals Spielfilme angeboten wurden. Die deutlich längeren Filme mit ungewöhnlichen Narrativen, hohen Produktionskosten sowie begleitender Werbung prägten den Aufstieg des Kinos seither.⁷⁴ Die Expansion der Filmindustrie lässt sich im Laufe der 1920er Jahre anhand der Zahl der Besucher*innen in den amerikanischen Kinos feststellen. Diese stieg von durchschnittlich 34 Millionen pro Woche in 1920 zu geschätzten 65 Millionen pro Woche in 1928.⁷⁵ In dieser ersten Phase des Kinos sind ausschließlich Stummfilme produziert worden. Dabei waren Filme zu keiner Zeit jemals wirklich stumm. Als kulturelle und ökonomische Praxis

⁶⁹ Bordwell, Film Art, 465f.

⁷⁰ Douglas Gomery, Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States (London 1992) 5

⁷¹ Bordwell, Film Art, 466f.

⁷² Shanny Luft, Film: The United States. In: Oxford Encyclopedia of the Modern World, Bd. 3 (Oxford 2008) 321

⁷³ Vgl. Hollywood. In: Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 8 (Mannheim 1994) 190.

⁷⁴ Vgl. Tino Balio, The American Film Industry (Madison 1985) 110

⁷⁵ Vgl. Sheldon Hall, Epics, Spectacles, and Blockbuster. A Hollywood History (Detroit 2010) 48.

wurden der Film und die Klänge getrennt eingesetzt.⁷⁶ Eine Geräuschkulisse wurde in den meisten Fällen entweder als gesprochener Kommentar, als musikalische Untermalung oder mithilfe von synchronisierten Klangeffekten bereitgestellt.⁷⁷ Nach einer Phase der Experimente veränderte der vom Publikum gefeierte Tonfilm *The Jazz Singer* (1927) das Kino allerdings nachhaltig.⁷⁸ Warner Bros. als Produktionsfirma der ersten „Talkies“ leitete diese Innovationswende ein, die nach drei Jahren die gesamte Filmindustrie vereinnahmte.⁷⁹ Nach vereinzelt kostspieligen Versuchen in den 1920ern, Farbfilme zu produzieren, etablierte sich im folgenden Jahrzehnt Technicolor bis in die 1970er als Möglichkeit, durch Kombinationen der drei Grundfarben verschiedenste Farbtöne zu reproduzieren. Die kostspielige Methode, die während des Filmens auch viele Lichtscheinwerfer benötigte, bewies sich als überaus wirksam, um neue Anreize beim Kinopublikum zu erzeugen.⁸⁰

Als Pionier des Mediums und deren narrativen Ausformungen nimmt Hollywood dabei nicht bloß in den USA, sondern international und seither eine bestimmende Rolle für die Ausgestaltung und den Einsatz des narrativen Filmmediums ein. Das von Bordwell und Thompson beschriebene „klassische Hollywood Kino“⁸¹ setzt einen solchen lange Einflussgeschichte voraus, auf die sich heute konventionelle Filmtechniken und Erzählstrukturen in einigen Produktionen weltweit beziehen. Insbesondere die Fokussierung auf einen Protagonisten, dessen psychologische Ausrichtung das zugrundeliegende Narrativ lenkt und ein Ursachen-Wirkungsverhältnis der Erzählung veranlasst, kann hier entgegen Narrativmuster früher Filmproduktionen aus Japan oder der Sowjetunion genannt werden.⁸² Dabei sind auch die Entwürfe von Hollywoods „continuity scripts“⁸³ der 1930er und 1940er Jahre – also nach der Weltwirtschaftskrise – zu erwähnen, durch welche ein größtmöglicher Gewinn der Produktion an den Kinokassen sichergestellt werden sollte. Diese Drehbücher zielten auf eine genaue filmische Umsetzung des Plots durch direkte Anweisungen ab, um die Qualität im ökonomisch

⁷⁶ Vgl. Leo Enticknap, *Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital* (London 2005) 102.

⁷⁷ Vgl. Enticknap, *Moving Image Technology*, 102

⁷⁸ Vgl. Balio, *The American Film Industry*, 129-131

⁷⁹ Vgl. Douglas Gomery, *The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry*. In: Tino Balio, *The American Film Industry* (Madison 1985) 229

⁸⁰ Vgl. Bordwell, *Film Art*, 484.

⁸¹ Bordwell, *Film Art*, 89

⁸² Bordwell, *Film Art*, 89-91

⁸³ Janet Staiger, *Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts*. In: Tino Balio, *The American Film Industry* (Madison 1985) 173

erträglichen Rahmen zu gewährleisten. Ab dieser Zeit dominierten und kontrollierten vor allem fünf Hollywood-Studios die Kinobranche: Paramount, Loews, das M-G-M besaß, Warner Bros., Twentieth Century-Fox und RKO. Hollywood-Studios waren zu dieser Zeit für 90% der Filmproduktionen in den USA und 60% weltweit verantwortlich.⁸⁴

Im Vorlauf des Zweiten Weltkriegs musste sich Hollywood angesichts des stockenden globalen Vertriebs aufgrund entzündender Konflikte in Asien und Europa verstärkt auf den heimatischen Markt konzentrieren. Im Krieg spielten für die Produktion von Filmen neben Hollywood auch Regierungsvertreter*innen mit eigenen Produktionseinheiten sowie Bundesagenturen, die mit privaten Firmen Verträge aushandelten, eine große Rolle. Das „Office of War Information“ (OWI) lenkte die Regierungsfilme und brachte Hollywood dazu, deutlich mehr Kriegsfilme zu produzieren.⁸⁵ Das Verhältnis zwischen den Hollywood-Produzenten*innen und den staatlichen Behörden spielte auch nach dem Krieg eine wichtige Rolle, wie anhand der Untersuchung von *The Beginning or the End* (1947) im Zuge dieser Arbeit noch absehbar wird. Filmemacher*innen hatten nach den militärischen Erfolgen der amerikanischen Streitkräfte keinen Grund, diese in ein schlechtes Licht zu rücken. Im Gegenteil, der Krieg versorgte die Drehbuchautor*innen mit genügend Stoff, um einige nachempfindbare Heldengeschichten zu erzählen. Darüber hinaus zeigte man sich in Hollywood für die Mithilfe am Skript und durch Inszenierungen von Details dankbar, um die Authentizität des Filmes zu maximieren.⁸⁶ Direkt nach dem Krieg und damit bereits vor dem Aufstieg von Fernsehgeräten zeichnete sich allerdings ein deutlicher Rückgang der Gewinnerträge an den Kinokassen ab⁸⁷, wodurch sich in den 1950er und 1960er Jahren von den bekannten Hollywood-Studios unabhängige Produktionen als Alternativen mehr und mehr ankündigten.⁸⁸ Als Reaktion auf die schwarz-weiß Abbildungen von TV-Apparaten war später ein Trend in Richtung Farbfilme und anderen kosmetischen Eingriffen wie 3-D und Breitbild-Format erkennbar.⁸⁹ Damit einher ging das Bekenntnis Hollywoods, durch großangelegte, teure Projekte den Kinokonsumenten anzulocken, um damit noch größere Erlöse einzustreichen.

⁸⁴ Vgl. Shanny Luff, Film: The United States. In: 321.

⁸⁵ Vgl. Balio, The American Film Industry, 281-283

⁸⁶ John E. O'Connor, American History, American Film. Interpreting the Hollywood Image (New York 1988) 222f.

⁸⁷ Vgl. Balio, The American Film Industry, 401

⁸⁸ Vgl. Balio, The American Film Industry, 419

⁸⁹ Vgl. Balio, The American Film Industry, 425

Als Folge dessen, standen eine Reihe von Hollywood-Studios durch den ausbleibenden Erfolg mancher hochbudgetierten Titel und der Konkurrenz um das Publikum in einem schiefen Angebot-Nachfrage-Verhältnis zu der Zeit am Rand des Bankrotts bis 1969.⁹⁰ Daraufhin schafften eine Reihe aus jungen Regisseur*innen wie Francis Ford Coppola mit *The Godfather* (1972), Steven Spielberg mit *Jaws* (1975) oder George Lucas mit *Star Wars* (1977), große Box-Office-Hits zu erzielen. Diese und weitere junge Künstler*innen der neuen Generation wurden bald als Formation des „New Hollywoods“ bekannt und dominieren sowohl als Regisseure als auch als Produzenten in den folgenden Jahrzehnten und zum Teil bis heute das amerikanische Kino. Diese Wachablösung des „alten“ Hollywoods war gekennzeichnet davon, dass die allermeisten dieser jungen Filmschaffenden nicht innerhalb des Hollywood-Studiosystems aufgezogen wurden, sondern sich über den Weg der Filmschulen das Filmhandwerk aneigneten. Dieser Trend machte sich ebenso ab der Mitte des Jahrzehnts bemerkbar, als immer mehr ausländische Filmexpertise unter dem Hollywood-Mantel engagiert wurde.⁹¹ Unter anderem nahm der britische Roland Joffe, der Regisseur des zu untersuchenden *Fat Man and Little Boy* (1989), diese sich bietende Möglichkeit an, auf der großen Filmbühne von Hollywood Fuß zu fassen.

⁹⁰ Vgl. David L. Londoner, *The Changing Economics of Entertainment*, In: Tino Balio, *The American Film Industry* (Madison 1985) 606f.

⁹¹ Vgl. Bordwell, *Film Art*, 489f.

2.1 The Beginning or the End (1947)

The Beginning or the End rahmt die Geschichte von der Bestellung des Manhattan-Projekts – der Codename für das Atombomben-Programm der USA – bis zum Abwurf der Atombombe über Hiroshima ein. Das Metro-Goldwyn-Mayer Filmstudio, kurz M-G-M, zeichnete sich für die Produktion des Filmes verantwortlich und veröffentlichte diesen 1947. Dabei schwebt der Film noch auf einer Welle nachzügelter Kriegs- bzw. Propagandafilme, die auch noch bis knapp nach Ende des Krieges im Programmheft einiger Studios gegenwärtig waren. Als ersten Spielfilm zu diesem Thema stellt *The Beginning or the End* gewissermaßen den Startschuss für die offizielle Doktrin aus dem Kulturbetrieb Hollywoods dar, welche bis heute die Ansicht aufrechterhält, dass ohne Atombombe der Krieg gegen Japan nicht zu beenden gewesen wäre.⁹² Dabei erwähnt der Film die zweite Atombombe, welche über der japanischen Stadt Nagasaki abgeworfen wurde, überhaupt nicht. *The Beginning or the End* funktioniert beispielhaft für einige Hollywood-Produktionen als Film, der nicht versucht die Gedanken der Zuschauer*innen zu verändern. Stattdessen neigt er dazu, bestimmte Aspekte einer dominanten sozialen Ideologie und politischen Ausrichtung zu bestärken.⁹³ Gleichzeitig werden charakteristische amerikanische Werte von Familie durch die Atombombe in der „Story“⁹⁴, der Menge aus allen Ereignissen des Narrativs – egal ob explizit präsentiert oder durch das Publikum gefolgert –, gefährdet.

Konkret ins Rollen kam das Filmprojekt durch die Korrespondenz zwischen dem Hollywood-Star Donna Reed und ihrem ehemaligen High-School Lehrer Edward R. Tompkins, welcher für das Manhattan-Projekt bei Oak Ridge, Tennessee, gearbeitet hatte. Tompkins übernahm folgend auch eine Rolle des wissenschaftlichen Beraterstabs, als sich M-G-M die Filmidee sicherte und Samuel Marx als Produzent der Unternehmung feststand.⁹⁵ Der Regisseur des Films, Norman Taurog, gilt als ein Pionier der amerikanischen Filmkunst, dessen ersten Spielfilm als Regisseur auf das Jahr 1920 zurückführt. 1931 erhält er für *Skippy* (1931) einen Oscar für seine Regie und gelangt zu Prominenz. In den folgenden Jahren untermauert Taurog sein gutes Gespür für eher seichte Komödien mit Filmen wie *We Are Not Dressing* (1934). Auf der Höhe seines Schaffens

⁹² Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst: Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2005) 222

⁹³ Vgl. Bordwell, *Film Art*, 452

⁹⁴ Bordwell, *Film Art*, 70

⁹⁵ Vgl. Michael J. Yavenditti, *Atom Scientists and Hollywood: The Beginning or the End* (1947). In: *Film & History* 8, H. 4 (1978) 77

verpasste er knapp die Möglichkeit *The Wizard of Oz* (1939) zu inszenieren und führte dafür bei den kommerziellen Erfolgen von *The Adventure of Tom Sawyer* (1938) und *Boys Town* (1938) Regie, die ihm internationale Preis-Nominierungen einbrachten.

Später in den 1950er Jahren war sein Name in Verbindung mit den Filmen des bekannten Komik-Duos Dean Martin und Jerry Lewis, bevor er in den 1960er Jahren eine Reihe von erfolgreichen aber künstlerisch schwächelnden Filmen mit Elvis Presley als Starvehikel abdrehte. Wie andere namhafte Regisseure auch, wurde Norman Taurog mit dem US-amerikanischen Kriegseintritt für einzelne Propaganda-Produktionen verpflichtet. So half er bei der Fertigstellung von *Rationing* (1944), bevor er sich für das für ihn überaus unübliche *The Beginning or the End*, dem kommerziellen Dokudrama als Kriegsfilm, verantwortete. Ihm wird in der historischen Retrospektive auf die Produktion des Filmes nicht viel Einfluss zugestanden. Damit in Verbindung dürfte auch seine Deplatzierung als Regisseur für Komödien oder zumindest leichtere Dramen in der Vergangenheit vor 1947 stehen.

Inhaltlich stellt der Film ein Gespann aus fiktiven und realen Figuren vor, die sich im Rahmen des Manhattan-Projekts der Entwicklung einer Atomwaffe widmen. Neben dem zuständigen militärischen Führer General Leslie Groves sowie dem leitenden Wissenschaftler Robert Oppenheimer treten auch frei erfundene Charaktere auf. Diese lenken als zentrale Protagonisten der Erzählung den Fluss des Filmes. Dabei wird eine Heldengeschichte als Rückgrat des Plots aufbereitet, der durch romantische Elemente die Dramatisierung zu der Entdeckung und dem Einsatz der Atombombe schafft. Neben dem Beweggrund des Filmstudios, das große Interesse der amerikanischen Bevölkerung an der neuartigen Bombe für die eigenen kommerziellen Effekte im Kinosaal zu stillen, wird *The Beginning or the End* ebenso den Bestrebungen der Wissenschaftler*innen Bewegung der Nachkriegszeit in den USA zugeordnet. Als Botschaft dieser Bewegung galt es, als Katalysator für die nationale Regierung die Bevölkerung von der Kontrolle der Atomenergie zu überzeugen und weiter die Notwendigkeit diese Atomkraft international zu überwachen.⁹⁶

Dem artistischen und kommerziellen Scheitern zum Trotz bietet der Entstehungsrahmen und zentrale Aussagen bzw. das Narrativ von *The Beginning or the End* eine interessante Forschungsgrundlage. Zum einen sei die Entstehungsgeschichte des Films näher beleuchtet und

⁹⁶ Vgl. *Yavenditti*, *Atomic Scientists and Hollywood*, 73

dessen Installation als „Hollywoodisierung“ der historischen Ereignisse auf dessen patriotischen Kern heruntergebrochen. Als große Herausforderung für den Film stellte sich unter anderem die Zusammenfassung von fünf Jahren komplexer, technologischer und wissenschaftlicher Geschichte heraus. Mit der notwendigen Einflechtung eines unterhaltsamen Spannungsbogens war eine Enttäuschung der wissenschaftlichen Erwartungen für den Film vorprogrammiert. Ein Kritiker fand gerade diese dramatische Vereinfachung der nuklearen Wissenschaft enttäuschend und sogar befremdlich. Immerhin handle es sich um eine der größten Errungenschaften der Menschheitsgeschichte.⁹⁷ In Anbetracht der fiktionalen Nebengeschichte und Charaktere lassen sich auch Implikationen auf den „american way of live“ schließen, die diese Untersuchung berücksichtigen möchte. Dazu ist der Film auf den selbst auferlegten Wahrheitsanspruch zu analysieren sowie als Teil der politischen Zensur der unmittelbaren Nachkriegsjahre zu untersuchen.

2.1.1 Die Rolle der Wissenschaft im und hinter dem Film

Auf der Grundlage einer Resultate fordernden Regierung mit der Bereitschaft großangelegt zu investieren und Wissenschaftler*innen, die vor allem am praktischen Erfolg ihrer Kreationen gemessen wurden, entstanden einige neue Waffen und Entdeckungen. Das Manhattan-Projekt als eine von mehreren Programmen der US-Regierung spielt in der Sicht auf das Kriegsende und die Rolle der Wissenschaftler*innen eine entscheidende Rolle. Öffentlichen Gelder – etwa zwei Milliarden Dollar im Fall des Manhattan-Projekts⁹⁸ – wurden verfügbar gemacht, um den Krieg schnell zu beenden. In Bezug auf die Entwicklung einer kriegsentscheidenden Waffe sollte den deutschen Bestrebungen zuvorgekommen werden. Auf Seiten der Wissenschaft entstand in Geheimhaltung ein Wettrennen auf Zeit.

⁹⁷ Vgl. Bosley Crowther, Atomic Bomb Film Starts at Capitol; „The Beginning or the End“, Metro Study of Historic Weapon, Has Donlevy as Grooves. In: The New York Times, 21.02.1947, online unter <<https://www.nytimes.com/1947/02/21/archives/atomic-bomb-film-starts-at-capitol-beginning-or-the-end-metro-study.html>> (20.01.2020)

⁹⁸ Vgl. Barton J. Bernstein, Understanding the Atomic Bomb and the Japanese Surrender: Missed Opportunities, Little Known Near Disasters, and Modern Memory. In: Walter L. Hixson (Hg.), The Atomic Bomb in History and Memory, Bd. 7 (The American Experience in World War II, New York 2003) 10

Die Anziehungskraft eine Möglichkeit zu finden, den Krieg vorzeitig zu gewinnen und der dadurch erwarteten öffentlichen Wertschätzung, konnten sich nur wenige Atomwissenschaftler*innen entziehen.⁹⁹ Die Wissenschaftler*innen des Manhattan-Projekts verstanden die Erfolge ihrer Resultate dabei in erster Linie als Form des Fortschritts. Sie übernahmen keinerlei Verantwortung für den Gebrauch oder Missbrauch dieser Entwicklungen. Trotzdem waren sich die Wissenschaftler*innen der verheerenden Macht der Bombe in falschen Händen bewusst, was zu Debatten und Petitionen führte, die jedoch angesichts des Atomangriffs auf Japan ultimativ scheiterten.¹⁰⁰

Nach dem Einsatz der beiden Atombomben in Japan entstanden zwei entgegengesetzte Reaktionsströmungen innerhalb der amerikanischen Gemeinschaft der Wissenschaftler*innen. Die Einsicht, dass die Wissenschaft dafür eingesetzt werden soll, um das Leben für die Menschheit zu verbessern, stand die Überzeugung gegenüber, dass jede Form des Angriffs gegen die Aggressionen Deutschlands und Japans berechtigt sei. Das zweite Lager bestand hauptsächlich aus Wissenschaftler*innen, welche versuchten die Entwicklungen, die zum Abwurf der nuklearen Bombe führten, zu rechtfertigen. Es entstand innerhalb der Gemeinschaft eine Ambivalenz aus Meinungen zum Gebrauch der Bombe. Moralische Bedenken über den Vorgang eines Überraschungsangriffs wechselten sich mit Stolz für die Bestätigung wissenschaftlicher Theorien als Beitrag zur Beendigung des Krieges ab.¹⁰¹

Eine öffentliche Auseinandersetzung war aufgrund der Geheimhaltung der Regierung und der allgemeinen Verwirrung gegenüber der Rahmenbedingungen und der Komplexität des Wissenschaftsfeldes selbst in der Bevölkerung nur eingeschränkt erfolgreich. Die zentralen Sorgen der nach dem Krieg entstandenen Federation of American Scientists, kurz FAS, galten der zerstörerischen Macht der Atomkraft.¹⁰² Diese nationale Gruppe, die von Wissenschaftler*innen des Manhattan-Projekts gegründet wurde, stellte die wissenschaftlichen Ratgeber am Set zur Verfügung. Dazu verhandelten die FAS den Einsatz der Namen populärer Wissenschaftler*innen mit dem Filmstudio aus, und sicherten sich eine gewisse Entscheidungshoheit über das Drehbuch. Den Ruf nach internationaler Kontrolle, um die neuen

⁹⁹ Vgl. James P. *Baxter*, *Scientists Against Time* (Boston 1947) 111

¹⁰⁰ Vgl. Robert *Gilpin*, *American Scientists and Nuclear Weapons Policy* (Princeton 1962) 27

¹⁰¹ Vgl. Michael J. *Yavenditti*, *The American People and the Use of the Atomic Bombs on Japan: The 1940s*. In: *Historian* 36, H. 2 (1974) 237

¹⁰² Vgl. About FAS. In: Federation of American Scientists, online unter <<https://fas.org/about-fas/>> (10.1.2020)

Dimensionen von zukünftigen Atomkriegen in Schranken zu halten, wollte verstanden werden.¹⁰³

Die Wissenschaft wandte sich für ihre aufklärerischen Anliegen demzufolge an die Medien – von der Presse, über das Radio und eben auch an Filme. Mit dem Ziel von *The Beginning or the End*, das Manhattan-Projekt akkurat zu beleuchten, versprach man sich Bevölkerungsschichten ansprechen und informieren zu können, die anders nicht in Reichweite wären. Der FAS, die als Organisation trotz Vorbehalte einiger Mitglieder niemals den Abwurf der Atombombe kritisierte, waren dabei implizit die Fragen für einen zukünftigen Umgang mit Atomkraft ein Anliegen.¹⁰⁴ Somit konnte mithilfe des gewinnbringenden Kalküls des M-G-M Studios ein Film konzipiert werden, der chronologisch von der Idee bis zum Abwurf der ersten Bombe diese Unternehmung skizziert und wichtige Gefahren und Möglichkeiten der Atomenergie aufgreift.

Obwohl der Film einige moralische Fragen und Zweifel zum Atomkrieg in der abgebildeten Gemeinschaft der Wissenschaftler*innen aufwirft, ist der Kampf zwischen Ideen der Filmemacher*innen und den Vorstellungen der FAS im Endprodukt deutlich sichtbar. Angesichts der Rolle als Initiatoren für das Filmprojekt überrascht der zurückgebliebene Einfluss der Wissenschaftler*innen zunächst. Allerdings ist dieser Umstand nicht zuletzt auf die Unerfahrenheit innerhalb der Filmbranche zurückzuführen. Damit wurde das Verhältnis zu der amerikanischen Regierung in Bezug auf die Entscheidungsfindung eines nuklearen Angriffs gewissermaßen gespiegelt. So sicherte sich die FAS keine vertragliche Möglichkeit, auf das fertige Drehbuch Einfluss nehmen zu können oder auch nur einzelne wichtige Punkte und Motive zu fixieren.¹⁰⁵

Hinzu kam die organisatorische Herausforderung, die vielen Stimmen innerhalb der Föderation, der übrigen Wissenschaftler*innen des Landes und den technischen Vertretern in Hollywood zu akkordieren. Ohne eine einheitliche Meinung zu eben jenen Fixpunkten, welche erzieherische Lehren der Film vermitteln möchte, musste man sich auf Kompromisse mit dem M-G-M Studio einlassen, welches in erster Linie den Unterhaltungsaspekt priorisierte. Zumindest gelang es den

¹⁰³ Vgl. *Yavenditti*, *The American People and Use of the Atomic Bombs on Japan*, 239

¹⁰⁴ Vgl. *Yavenditti*, *The American People and Use of the Atomic Bombs on Japan*, 239

¹⁰⁵ Vgl. *Yavenditti*; *Atomic Scientists and Hollywood*, 78

wissenschaftlichen Vertreter*innen in Hollywood manche scheußlichen Witze zu löschen.¹⁰⁶ Das sehr begrenzte Budget und die Angst von M-G-M, dass das öffentliche Interesse an dem Thema bald abebbe, zwangen zu einem sehr knappen Filmkalender.¹⁰⁷ Zweifelsohne lässt sich die Produktion von *The Beginning or the End* generell als herausfordernd und für die beteiligten Wissenschaftler*innen als frustrierend zusammenfassen.

2.1.2 Die Atombombe ein Monster

Eine herausragende weil spannungsgeladene Szene aus *The Beginning or the End* verkörpert jene Probleme der Unvereinbarkeit bestimmter Anliegen der Wissenschaftler*innen auf der Leinwand. Dabei sind vor allem die dramaturgischen Mittel der Filmemacher erwähnenswert, deren Effekt dem zentralen Anliegen der FAS zwar entspricht, aber zudem das Dilemma der Verantwortung für die Atombombe aufwirft. Die Rede ist von der Szene der Austestung des Prototyps eines nuklearen Sprengkopfs in Los Alamos, New Mexico, welche den Höhepunkt der bis zu diesem Zeitpunkt gezeigten Bemühungen des Manhattan-Projekts darstellt. Nach den theoretischen Überlegungen und praktischen aber unscheinbaren Tests im Vorlauf präsentiert die Geschichte erstmals die Atombombe in ihrem ganzen zerstörerischen Ausmaß. Dabei erinnert der Aufbau der Szene an ein bekanntes Horror-Sujet aus *Frankenstein* (1931). Der überaus erfolgreiche Kino-Hit aus der frühen Tonfilmära, dem in den Folgejahren einige weitere Ableger nachempfunden wurden, gilt als einer der einflussreichsten Filme des Horror-Genres überhaupt und manifestierte das Bild vom verrückten Wissenschaftler in den Köpfen einer breiten Öffentlichkeit.

Die angesprochene Sequenz aus *The Beginning or the End* beginnt weit weg von der Zivilisation in der Wüste von New Mexico unmittelbar nach dem Tod von Präsident Roosevelt. Der Fokus einer von General Grooves Charakter einberufenen Sitzung legt sich auf die organisatorischen Grundzüge des Atombombentestes, die dem Publikum von der Außerordentlichkeit der nächsten Szene schon vorab überzeugen und vorbereiten soll. Sämtliche wissenschaftliche Protagonisten beugen sich interessiert über den Tisch und sind sich unsicher, mit welchen Konsequenzen und

¹⁰⁶ Vgl. Alice Kimball *Smith*, *A Peril and a Hope: The Scientist's Movement in America: 1945-47* (Cambridge 1971) 318

¹⁰⁷ Vgl. *Yavenditti*; *Atomic Scientists and Hollywood*, 82

welcher Reichweite bei der Explosion der Atombombe tatsächlich zu rechnen ist. Schließlich beendet Oppenheimers Charakter schicksalhaft die Sequenz mit der Anweisung, die erste Atombombe startklar zu machen.

Im darauffolgenden Establishment Shot im Freien der isolierten Wüste nähern sich sechs nicht erkennbare Personen in langen Regenmänteln und im tosenden Gewitter der Kamera. Unter dem Einfluss des lauten Regens und im Dunkeln der Nacht wird filmisch ein beklemmender Moment aufbereitet, der in die Menschheitsgeschichte eingehen sollte. Nach einem Cut, der die Perspektive hinter die Schultern und damit auf das Blickfeld der zögerlichen Männer wirft, sieht man ein kleines Turmgerüst. Durch diese ikonische Fokussierung auf das Gerüst und den tosenden Blitzen im Hintergrund, die den bewölkten Nachthimmel kurz erhellen, wird klar, dass hier etwas besonders enthüllt wird. Nach einer kurzen Andacht zucken die mittlerweile identifizierbaren Wissenschaftler und Militärmänner bei einem direkten Donnereinschlag auf die hohe Konstruktion erschrocken zurück. Die Filmemacher*innen leisten in dieser Situation das äußerste, um den Ausgang des bekannten Tests durch Spannungsaufladung interessant zu gestalten. Dabei soll der zuvor im Film bewiesene Erfindungsgeist weiter mit dem Mut der Männer komplementiert werden, um den Prozess des Baus der Atombombe als Erfolgsgeschichte zu glorifizieren. Die Szene erinnert unweigerlich an die frühe Klimax aus *Frankenstein*, in der das Monster vom verrückten Wissenschaftler zum Leben erweckt wird. Der Vergleich der Szenen geht über die inhaltliche Schnittmenge der getriebenen Wissenschaftler, die ihr Experiment endlich in der Praxis austesten möchten, hinaus.



Abb.1: Männer nähern sich im Regen



Abb.2: Der Blitz schlägt ein

Auch die Inszenierung schauriger Umstände, die das Gefühl der Beklommenheit vermitteln, lassen die Charaktere der Geschichten stellvertretend für das Publikum angsterfüllt zurück. Der Sturm und die Blitze dienen dabei ähnlich wie die Dunkelheit der Nacht als bekannte Horrormotive.¹⁰⁸ Allerdings kommt dem Gewitter in beiden Filmen das Moment der Übernatürlichkeit hinzu. Mit diesen unerreichten Kräften der Elemente und der Natur als Metapher für das Unwetter möchte die Menschheit ab sofort mithilfe der Fortschritte aus der Wissenschaft im Wettstreit stehen und konkurrieren. In *Frankenstein* wird die Möglichkeit, Leben zu geben, der Natur streitig gemacht und in *The Beginning or the End* fordert die Wissenschaft mit der Atombombe die Zerstörungskraft von Naturkatastrophen heraus.¹⁰⁹

Der Film setzt in dieser Situation ein Zeichen, mit welchen Gefahren die Atombombe verbunden ist. Diese zentrale Botschaft der Wissenschaftlervereinigung, die sich um ein öffentlichkeitswirksames Ventil für ihre Anliegen mit *The Beginning or the End* bemühte, begleitet jedoch das Gefühl der Unversehrbarkeit des Experiments. General Grooves Charakter merkt scherzhaft an, dass er vorhätte zu laufen, sollte etwas schiefgehen. Und tatsächlich, auch die dargestellten Wissenschaftler sind sich in dieser Szene nicht sicher, inwiefern sich die freigesetzte Atomkraft und die Radioaktivität in der Atmosphäre der Umgebung und darüber hinaus global bemerkbar machen könnte. Man könnte diese Einstellung der Verantwortlichen durchaus als kühn interpretieren oder den Test somit als notwendiges Risiko für die Entdeckung der Atombombe verstehen. Trotzdem läuft der Film durch die Inszenierung der Szene Gefahr, das aus *Frankenstein* verwandte Narrativ des außer Ruder gelaufenen Wissenschaftlers zu vermitteln. Der schmale Grat zwischen Verweisung auf die Gefahr der Atomkraft allgemein und Rechtfertigung für die eigene risikoreiche Experimentierfreudigkeit wird hier dem Image der Wissenschaftler*innen durch die filmische Analogie von Horror-Motiven zum Verhängnis.¹¹⁰

Deutlich konkreter ziehen eine Reihe von Science-Fiction-Verfilmungen Hollywoods der 1950er Jahre Parallelen zu der Metapher des durch wissenschaftliches Zutun geschaffenen Monsters und einer atomaren Katastrophe. Ängste vor den Möglichkeiten der Wissenschaft prägen ein „Massentrauma“¹¹¹, das US-Amerika durch den Gebrauch von nuklearen Waffen überfallen hat.

¹⁰⁸ Vgl. Bordwell, Film Art, 122

¹⁰⁹ Vgl. Bordwell, Film Art, 121

¹¹⁰ Vgl. Bordwell, Film Art, 121

¹¹¹ Susan Sontag, The Imagination of Disaster. In: Commentary 21, H. 10 (1965) 46

Mutantenameisen in der Kanalisation von Los Angeles in *Them!* (1954), ein Riesenkrake in *It Came From Beneath the Sea* (1955), die übergroße Spinne aus *Tarantula* (1955) sowie menschliche Monstermutationen wie in *The Incredible Shrinking Man* (1957) oder *The Amazing Colossal Man* (1957) zeugen von der kulturellen Auseinandersetzung des atomaren Damoklesschwerts, das über der Nation schwebte. Bei sämtlichen dieser Beispiele bestimmt ein nuklearer oder radioaktiver Ausgangspunkt das Narrativ der Monstergeschichte. Ebenso deutlich wird die durch Hollywood vermessene Rolle des Militärs, das stets als Retter in Not die Gefahr durch die Mutanten verbannt – im Fall des Riesenkraken in *It Came From Beneath the Sea* ironischerweise mit einem Atomsprengkopf.¹¹²

2.1.3 Romantische Elemente und das traditionelle Familienleben im Angesicht der Atombombe

Eingebettet in die „wahre“ Geschichte des Manhattan-Projekts wird eine fiktive Romanze des im Mittelpunkt stehenden jungen Wissenschaftlers, Matt Cochrane, zu seiner Frau Anne inszeniert. Als Held der Geschichte dient er bis zuletzt als gutaussehende Identifikationsfigur und durch seine moralischen Bedenken an der Atombombe als das Gewissen der Wissenschaftler*innen. Die im Film periodisch aufflackernde Romanze zwischen Matt und Anne verstärkt allerdings die sehr aufgesetzte Dramaturgie. Zur Seite Matts steht ein ebenso junger Colonel, Jeff Nixon, dessen Charakter stellvertretend für das Publikum einige der wissenschaftlichen Entdeckung in trivialisierter Form nähergebracht wird. Diese Funktion als Randfigur der Geschichte wird erst beim melodramatischen Schlusspunkt des Filmes befördert. Dabei überbringt er selbst Anne die Nachricht vom Ableben ihres Mannes, nachdem er Teil des Angriffs auf Hiroshima war.

Auch wenn Matt an einigen Stellen mit seinen eigenen Entdeckungen und den Möglichkeiten hadert, scheint seine Loyalität gegenüber dem Projekt ungebrochen. Selbst als eine Handvoll Wissenschaftler im Film nach dem erfolgreichen Chicago-Experiment ihren Rückzug aus Beklommenheit vor weiteren Schritten bzw. den Implikationen daraus ankündigen, stellt er sich nicht auf die Seite der Zweifler. Nicht einmal mit Anne teilt Matt seine Sorgen, möglicherweise um die Geheimhaltung des Projekts zu ehren und so seine Tugendhaftigkeit dem Publikum unter

¹¹² Vgl. Michael Pressler, *Atomic Warfare and the Nuclear Family: Domestic Resistance in Hollywood Films About the A-Bomb*. In: *Film Criticism* 27, H. 3 (2003) 41

Beweis zu stellen. Vielleicht entgeht das Drehbuch an dieser Stelle allerdings auch bewusst der Konfrontation mit seiner Frau, um die Diskussion zu seiner heuchlerischen Position erst gar nicht aufkommen zu lassen.

Überwältigt vom erfolgreichen Test der Bombe gesteht Matt noch in Anlehnung an das gewaltige Zerstörungspotential: „I wish we hadn’t made it.“ Als gegen Ende des Films die Entscheidung fällt, Japan mit der Atombombe anzugreifen, erklärt sich Matt überraschenderweise jedoch dazu bereit, mit zum Militärstützpunkt nach Tinian zu reisen. Spätestens dieser Entschluss, die Bombe selbst für den Angriff auf eine japanische Stadt vorzubereiten, lassen seine zuvor geäußerten Bedenken als inkonsistent und daher unrealistisch erscheinen. Seinem Ethos als Anleihe zu den Fortschritten in der Medizin, dass er der Menschheit helfen und sie nicht zerstören wolle, ist damit unvereinbar. Matt verabschiedet sich von seiner schwangeren Frau, die ihm mit den Baby-Neuigkeiten bei seiner Rückkehr überraschen möchte.

Möglicherweise als Strafe für sein Zutun beim Bau der Atombombe, erklärt Matt es für Gottes Wille, dass er bei der Arbeit an der Bombe im Militärstützpunkt zu viel radioaktive Strahlung abbekommt und schließlich stirbt. In der unwahrscheinlich banalen Sequenz "greift" er nach einer Komplikation selbst in die Bombe - fast so als wäre ein Schraubenschlüssel unter die Motorhaube eines Autos gerutscht. Somit verhindert Matt eine Detonation im amerikanischen Militärstützpunkt, wodurch sein Heldenmut hervorgehoben wird. Noch bevor dem tapferen Wissenschaftler sein unheilsame Schicksal ereilt, händigt er dem angesprochenen jungen Colonel, Jeff Nixon, einen Brief für Anne aus.



Abb.3: Matt fasst in die Bombe



Abb.4: Matt zieht seine Hand aus der Bombe

Nach Matts melodramatischer Beisetzung inklusive angezündeter Kerzen und militärischer Marschmusik scheint die patriotische Seele voll des Aufbruchswillens. Mit diesem Gefühl startet der Film die Mission zum Abwurf der Atombombe. Sein Opfer für die amerikanische Sache, bedeutet die Rettung der Soldaten im Camp und zugleich die Verdammnis einer Stadt voller Zivilisten. Nachdem Jeff zurück in der Heimat ist und alleine aus dem Flugzeug steigt, um die nichtsahnende Witwe zu trösten, springt die nächste Szene zum Lincoln Memorial, welches Matt und Anne in den Flitterwochen besuchen wollten. Doch die Atombombe kam dazwischen. Jeff übergibt den Brief des jungen Wissenschaftlers mit der Versicherung, wie tapfer dieser sich geopfert hätte. Der Inhalt des Briefes ist dabei deutlich optimistischer als der moralisch herausgeforderte Verfasser den restlichen Filmen über vermuten hat lassen: „You, the giver of new life, must know that what we’ve unleashed is not the end“. Matts Stimme schließt den Film mit den letzten Zeilen des Briefes: „Men will learn to use this knowledge well.“

Abermals fehlt ein inhaltliches Versatzstück, um die optimistische Botschaft, ohne ein Wort der Reue, für den Angriff begreifen zu können. Wie kommt Matt zu diesem Schluss? Von der Befürchtung was seine Erfindungen freisetzen könnte zum Verantwortungsträger für das Übel in ausführender Position glaubt er an den Nutzen für die Menschheit? Offensichtlich nicht für den japanischen Teil. Vielleicht konnte sich M-G-M mit diesem versöhnlichen Ende anfreunden, wenn schon ein Happy End durch den Tod des Protagonisten verwehrt wurde. Andererseits repräsentiert diese Aussage auch eine zentrale Botschaft der Wissenschaftler*innen, die sich nicht nur auf den zerstörerischen Aspekt der Atomenergie beziehen wollten. Als Kompromiss hört sich dieser Ausgang also plausibel an, auch wenn die Charakterentwicklung alles andere als das ist.

Über den ganzen Film präsentiert sich die fiktionale Liebesgeschichte zwischen Matt und Anne als unvereinbar mit den nuklearen Bestrebungen des Mannes. Amerikanische Werte von Familie, Liebe und Häuslichkeit werden zum Wohl der Atombombe geopfert. Die Flitterwochen müssen ständig verschoben werden, Geheimhaltung über das Projekt belastet die Beziehung, Anne verzichtet bis auf weiteres die Baby-Neuigkeiten zu teilen, damit diese sich nicht auf Matts Arbeit auswirken können. Als Sinnbild für diese Spannung kann die Szene herangezogen werden, in der der junge Wissenschaftler nach einem langen Tag im Labor seine wartende Frau am Ausgang begrüßen möchte. Ein durch ihn ausgelöster Alarm zwingt Matt zu bleiben, um sich

auf Radioaktivität untersuchen zu lassen. Nach medizinischer Überprüfung stellt sich heraus, dass keine Gefahr ausgeht und dass der Alarm von seiner Uhr ausgegangen sein musste. Anne muss währenddessen außerhalb des Labors warten.

Diese entgegengesetzte Natur von Familie und der Atombombe macht sich auch bei späteren Filmen aus den 1950er Jahren bemerkbar. In *Run for the Hills* (1953) entscheidet sich der Patriarch der Familie aus Angst vor einem nuklearen Krieg seine Frau und Kinder in eine verlassene Miene in Kalifornien umzusiedeln, um einen Atomschlag zu entgehen. Ein ähnliches Thema verfolgt das japanische Drama *I Live in Fear* (1955), in dem das Familienoberhaupt erstarrt bei der Vorstellung eines weiteren nuklearen Angriffs zu einer Bürde für seine Familie wird und eine Auswanderung nach Brasilien plant. Am konkretesten verkörperte jedoch ein späteres M-G-M Filmprojekt, die in *The Beginning or the End* angedeutete Widersprüchlichkeit aus traditionellen Familienwerten und der nuklearen Bedrohung. *Above and Beyond* (1953) lässt bereits erwähnte Spannungsfelder durch lange Trennungen und Geheimhaltung zwischen den Liebespartnern neu aufleben. Der Film dramatisiert die Distanz des Piloten der schicksalhaften Enola Gay, Paul Tibbets, und seiner Frau jedoch expliziter, als die Frau alleine am Weg ins Krankenhaus ist, um das zweite Kind zu gebären. In einem Wortspiel merkt sie an, dass Enola – der Name der Mutter des Piloten nach der das historische Flugzeug benannt wurde – rückwärts gelesen das Wort „alone“ ergibt. Später im Film erhält Paul Tibbets Charakter eine Standpauke von seinem fiktionalen Vorgesetzten. Dabei reflektiert dieser Tibbets Position und Handlungen sowie deren Implikationen bisher: „Your wife can never be a part of you. She can never share what you know, what you think or what you fear. You’re gonna make a terrible father and a worse husband.“

Durch die nationale Errungenschaft der Atombombe feiert *Above and Beyond* Paul Tibbets Rolle trotzdem als Helden. Dabei orientiert sich die Ausrichtung an *The Beginning or the End*, indem die Mischung der Narrative von der Atombombe und der Romanze Ängste um die traditionellen Werte des amerikanischen Familienlebens schürt. In beiden Filmen ist die Bedrohung der Liebesbeziehung durch das Engagement für das Manhattan-Projekt bzw. die Hiroshima-Mission erkennbar. Die Aufgabe der Frau ist der Kampf für die Familienwerte, wofür sie als Metapher inszeniert wird. Da der Ausgang der Geschichte mit dem Abwurf der Atombombe und dem Ende

des Kriegs bekannt ist, konzentriert sich das Interesse des Publikums daher auf die Auswirkung der Erfolge der Protagonisten auf die Beziehungen und die Familie.¹¹³

2.1.4 “It Is Basically a True Story”

Das M-G-M Studio wollte um jeden Preis die Erlaubnis der Regierung zu dem Filmprojekt einholen, bevor die Produktion startete. Es ist nicht überliefert, ob und in welcher Form direkte Anweisungen bezüglich der Richtung auf Seiten der Regierung existierten. Es gab von dem Weißen Haus wie von dem Kriegsministerium jedoch keine Einwände für das fertige Drehbuch. Neben wissenschaftlichen Ratgebern und Repräsentanten am Set und der „Erlaubnis“ direkt aus dem Weißen Haus sicherte sich der Produzent Marx auch die Rechte, den Kardinal Francis J. Spellmans als moralische Maxime mit dem Filmprojekt in Verbindung zu bringen.¹¹⁴

All das reflektieren die Bemühungen der Filmemacher*innen und Produzent*innen wider, eine möglichst legitimierten und vor allem authentischen Anspruch zu schaffen und zu verkaufen. Dies spricht auch für den Versuch, einige der prominenten Beteiligten des Manhattan-Projekts namentlich im Film erwähnen zu dürfen. Diese Rechte sicherte sich M-G-M zu Anfang der Produktion über Vertreter*innen der Föderation für amerikanische Wissenschaftler. Im Gegenzug wurden große Spenden für die Organisation in Aussicht gestellt.¹¹⁵ Darüber hinaus bedient sich der Film in einigen Szenen dokumentarischen Mitschnitten, um auch in der Ästhetik an die bekannten Bilder der Realität des Krieges zu erinnern. Unverarbeitet und daher glaubwürdig erfahren diese Bilder als Referenz aus dem Gedächtnis selbst Authentizität. Gleich die erste Einblende des Films über die gesamte Leinwandfläche mit dem Schriftzug „Atom Bomb Special News of the Day“ und der im Wind wehenden US-amerikanischen Flagge im Hintergrund legt dabei den Eindruck nahe, Teil der Wochenschau zu sein und damit Teil der Wirklichkeit in Anspruch zu nehmen.

¹¹³ Vgl. *Pressler*, *Atomic warfare and the Nuclear Family*, 50f.

¹¹⁴ Vgl. *Yavenditti*, *Atom Scientists and Hollywood*, 77f.

¹¹⁵ Vgl. *Yavenditti*, *Atom Scientists and Hollywood*, 77



Abb.5: Titelbild am Beginn des Films

Dem Prozess des Filmens wurden – wie zu Beginn in den Credits erkennbar – vier wissenschaftliche Ratgeber und ebenso zwei militärische Autoritäten zur Seite gestellt. Die Geschichte, die gezeigt wird, sei dazu „basically a true story“, die lediglich zum Zweck der Unterhaltung umgestaltet wurde. *The Beginning or the End* bezieht sich dabei auf bekannte Themen in einer etablierten Weise, um eine Sinnstiftung der amerikanischen Ansichten und Welt zu ermöglichen. Trotz des fiktionalen Charakters der Geschichte, erhebt sie explizit einen Wahrheitsanspruch, was es zu machtvollen Kombination aus direkter empirischer Grundlage in einer unterhaltsamen Verpackung macht.¹¹⁶ Inhaltlich soll der Vorsatz einer „wahren Geschichte“ durch die Inklusion einiger bekannter historischer Ereignisse untermauert werden: das Treffen des Wissenschaftlers Leo Szilard mit Albert Einstein, um einen Brief an den US-amerikanischen Präsidenten Franklin D. Roosevelt zu verfassen, die Austestung der Atombombe in Los Alamos, New Mexico, und der Abwurf der Atombombe über Hiroshima. Sämtliche Szenen wirken jedoch nicht sehr glaubhaft umgesetzt – nicht zuletzt durch den melodramatischen Charakter der verworrenen Helden- bzw. Liebesgeschichte und die wissenschaftliche Trivialisierung einiger Aspekte des Manhattan-Projekts.

Als dramatisches Mittel der Narration bedient sich der Film in der ersten Szene einer besonderen Exposition des Plots, um im Publikum Interesse durch historische Glaubwürdigkeit zu stiften.¹¹⁷ Man erfährt, dass ebendieser Film in einer Zeitkapsel an die Menschen in 400 Jahren adressiert ist, sollte ein Atomkrieg alles bekannte zivilisierte Leben zunichtemachen. Damit ist auch der

¹¹⁶ Vgl. Irwin-Zarecka, *Frames of Remembrance*, 155

¹¹⁷ Vgl. Bordwell, *Film Art*, 80

Titel des Filmes erklärt, denn während der Beginn der Atomenergie dieser Film gewidmet sei, liege es in den Menschen der Zukunft, wie und ob es ein Ende der Atomkraft und im übertragenen Sinne der Menschheit gebe. Diesem Anspruch entgegen wirkt der restliche Film umso befremdlicher, bedenkt man, dass das Manhattan-Projekt durch dessen einfältigen Beschränktheit nur einen Rahmen zu einer fiktionalen Liebesgeschichte bildet.

Am Ende der Szene, in der sich Präsident Trumans Charakter die Frage nach einem Atomangriff stellt, als Deutschland bereits besiegt und das Rennen abgeschlossen ist, steht eine blanke Lüge. Um die Entscheidung auf der Leinwand in ein besseres Licht zu rücken, spricht sich Trumans Charakter für die Warnung der japanischen Bevölkerung vor dem bevorstehenden Atombombenangriff durch abgeworfene Flugblätter aus. Auch später unmittelbar vor Abwurf der Bombe findet dieser Umstand im Cockpit des Flugzeugs in Richtung Hiroshima noch einmal Erwähnung. Ein Crew-Mitglied sagt beschwichtigend und gleichzeitig verbittert:

„We’ve been dropping warning leaflets on them for ten days now. That’s ten days more warning than they gave us before Pearl Harbor.”

Tatsächlich sind Flugblätter bevor Angriffe auf japanische Städte zur Warnung eingesetzt worden. Allerdings gibt es historische Uneinigkeiten, ob Flugblätter Hiroshima vor dem 6. August 1945 erreichten. Gewiss ist, dass diese nicht als mehrtägige Vorankündigung adressiert wurden und die Warnung keine Atombombe erwähnt hätte. Militärstrategisch wäre so eine besondere nukleare Ankündigung auch nicht ratsam gewesen, um einen reibungslosen Abwurf der Bombe zu gewähren. In der Realität hätte ein solches Warnsystem zumindest die Unterstützung des Kriegs- und Außenministers Henry Stimson gebraucht, welcher niemals Interesse für eine solche Taktik bekundete. Im Gegenteil, er betrachtete den tatsächlichen Gebrauch der Bombe als Warnung für weitere Zerstörungsmaßnahmen Japans, sollten sich die politischen Führer nicht zu einer Kapitulation durchringen.¹¹⁸ Der Film fabriziert hier klar eine historische Unwahrheit zum offensichtlichen Versuch, den Einsatz der Bodes nuklearen Sprengkopfs zu rechtfertigen. Dazu ist die Nicht-Beanstandung des Skripts durch das Weiße Haus zu erwähnen, das zu dieser schmeichlerischen Lüge schwieg. Harrison Brown, ein Veteran des Manhattan-Projekts, nannte sie die „schrecklichste Fälschung der Geschichte.“¹¹⁹

¹¹⁸ Vgl. *Bernstein*, Understanding the Atomic Bomb and the Japanese Surrender, 11

¹¹⁹ *Harrison Brown: The Beginning or the End: A Review ...* In: *Bulletin of the Atomic Scientists* 3, H. 3 (1947) 99

Offensichtlich – so dürften es die Filmemacher*innen gehalten haben – ist mit dem unerwähnten Atomangriff auf Nagasaki drei Tage nach Hiroshima immer noch der Prämisse, eine „wahre Geschichte“ aufzubereiten, genüge getan. Geschickt klammert der Film das Schicksal oder gar die Erwähnung der zweiten Stadt aus, um sich im Sinne des romantischen Dramas auf die Trauer der Witwe des jungen Wissenschaftlers und durch dessen Brief der Botschaft für die Zukunft von Atomkraft zu widmen. Dass mit dieser Erkenntnis der Fluss der Narration erheblich gesprengt und die Argumentationskette der Charaktere als nichtig und heuchlerisch entlarvt würde, disqualifiziert die selbst auferlegte Wahrheitspflicht von *The Beginning or the End* umso deutlicher.

Die Atombombe über Nagasaki, die bis zu 80.000 Menschen mit einem Schlag tötete, gilt aus heutiger Sicht als überflüssig für das Anliegen der USA eine Kapitulation Japans zu erzwingen. Zusätzlich zu den heftigen konventionellen Bombardierungen und der Meeresblockade, erklärt unmittelbar nach der Atombombe auf Hiroshima die Sowjetunion Japan den Krieg. Auch ohne jenen russischen Kriegseintritt und vor allem auch ohne zweite Atombombe, so kann man aus späteren Berichten schließen, hätte sich der japanische Kaiser Hirohito politisch für eine Ergebung durchgesetzt. Aus der Perspektive Washingtons war man sich der prekären Situation Japans und schnellen Gesprächsbereitschaft nach Hiroshima nicht bewusst, was sie zum Abwurf des zweiten nuklearen Sprengkopfes veranlasste. Erst nach Japans Bekanntmachung änderte sich Trumans Einstellung zum Atombombengebrauch, der sich bis dahin automatisch vollzog.¹²⁰

Es bleibt festzuhalten, dass dieses Schweigen zu Nagasaki kombiniert mit der Lüge zu den Warnungen in *The Beginning or the End* ein Bewusstsein für das moralische Dilemma beweist. Es darf nämlich angenommen werden, dass Hollywoods Expert*innen für das Erzählen von Geschichten diese historischen unangenehmen Fakten als unvereinbar mit dem angepeilten Narrativ erkannt haben. Das Bild der in die Ecke gedrängte und im Wettstreit des Kampfes ums Dasein stehende USA war essenziell, um die Bevölkerung von der Notwendigkeit des Atombombenangriffs zu überzeugen. Umso aggressiver warb der Film um dessen historische Richtigkeit und leistete damit einen politisch wertvollen Beitrag zu dem amerikanischen Selbstverständnis in den unmittelbaren Nachkriegsjahren.

¹²⁰ Vgl. *Bernstein*, *Understanding the Atomic Bomb and the Japanese Surrender*, 29-31

2.1.5 Kampf ums Dasein als Legitimation für den Einsatz der Atombombe

An der Oberfläche zeigt *The Beginning or the End* eine typische amerikanische Erfolgsgeschichte. Angesichts großer Gefahr schließen sich Regierung, Militär, Wissenschaft und Zivilbevölkerung zu einer großen Geheimmission zusammen und besiegen den scheinbar unüberwindbaren Feind. Diesen stellt Nazi-Deutschland und dessen eigenen nuklearen Bestrebungen dar, wie häufig im Film Erwähnung findet. Diese Bedrohung bildet die Grundlage des Films und treibt als Motivation die Wissenschaftler*innen des Manhattan-Projekts an. Der natürliche Kampf ums Überleben in Darwins Theorien wird dabei als Übertragung des individuell-egoistischen Existenzkampfes auf einer überindividuellen Einheit übersetzt.¹²¹

Japan galt in den Köpfen der US-Amerikaner*innen als fanatischer Feind und als überaus verhasst. Dass sie bis zum letzten Mann und dem bitteren Ende kämpfen würden, merkt schon Trumans Leinwand-Charakter in *The Beginning or the End* sorgenbeladen an. Wie für den US-Präsident im Film fördert dieses Bild der Japaner*innen auch in der Meinung der amerikanischen Bevölkerung die Begünstigung für einen Atomschlag. Der Hass für Japan ist vielfältig und übersteigt dabei sogar die öffentliche Verurteilung für Hitlers Horrtaten und Deutschland.¹²² Tatsächlich lässt sich in der Bevölkerung die Tendenz erkennen, dass den US-Amerikaner*innen im Krieg mit Nazi-Deutschland und Japan als Kampf gegen das Böse und für die Menschenwürde sämtliche Mittel recht waren, um zu gewinnen.¹²³ Das Endziel war dabei ausschlaggebend, um zwischen den Kriegsbemühungen der Alliierten und den Feinden zu unterscheiden, weil beide Seiten ähnliche Waffen einsetzten. Da die USA sich selbst auf der gerechten Seite des Krieges empfand, entging man einer moralischen Gleichsetzung mit dem Feind, selbst als die Atombombe abgeworfen wurde.¹²⁴

Darüber hinaus gab es eine gewisse amerikanische Bewunderung für die Produkte der eigenen Kriegsindustrie, die ständig in der Öffentlichkeit zum Ausdruck gebracht wurde. Die Atombombe als Höhenflug menschlichen Schaffens reihte sich in die Liste dementsprechend

¹²¹ Vgl. Hedwig Conrad-Martius, *Utopien der Menschenzüchtigung: Der Sozialdarwinismus und seine Folgen* (München 1955) 43

¹²² Vgl. Lawrence S. Wittner, *Rebels Against War: The American Peace Movement, 1941-1960* (New York 1969) 104

¹²³ Vgl. Yavenditti, *The American People and Use of the Atomic Bombs on Japan*, 227

¹²⁴ Vgl. George E. Hopkins, *Bombing and the American Conscience During World War II*. In: *Historian* 28, H. 3 (1966) 451

ganz oben ein.¹²⁵ Als Indiz für dieses beflügelte Selbstgefühl, lässt sich in den Massenmedien verfolgen – nicht zuletzt in Filmen wie *The Beginning or the End*. Dabei wird in erste Linie der amerikanische Erfolg als Geniestreich porträtiert, die theoretischen Ansätze hauptsächlich europäischer Wissenschaftler*innen technisch zu einem Endprodukt umzusetzen. Amerika baute die Atombomben und amerikanische Piloten warfen diese aus amerikanischen Flugzeugen ab. Das Manhattan-Projekt bestätigte in erste Linie das Bild als erfinderische und erfolgreiche Nation, das man von sich selbst hatte, um das Unmögliche zu verwirklichen.

Die schmeichelnden Inszenierungen der beiden Präsidenten als abwiegende und empfängliche Führer des Landes legt dem Publikum die Alternativlosigkeit ihres Handelns nahe. Dabei erinnert Roosevelts Charakter, dass Japan bis zum letzten Mann kämpfen würde und Deutschland England erbarmungslos bombardiere. Schließlich kommt er zu dem Entschluss, dass, wenn sie das Rennen gewinnen, der Krieg enden würde. Als das Rennen um die Atombombe tatsächlich gewonnen ist und Trumans Charakter bereits in Potsdam die Kapitulation Deutschlands mitverhandelt, ändert sich die Argumentation. Plötzlich ist von der Verkürzung des Krieges und Rettung einiger amerikanischer Soldaten die Rede. Die nationale Sicherheit scheint durch die Erwartung eines Sieges im Krieg mit Japan nicht länger gefährdet. Diese Grundlage scheint stark genug zu sein, um den Befehl, die Atombombe bei einem Angriff auf eine japanische Großstadt vorzubereiten, zu erteilen. Der Film arbeitet in Person des jungen Wissenschaftlers zwar ohne Konsequenzen für den Handlungsstrang das Dilemma der Wissenschaftler*innen redundant auf, andere Alternativen zur Beendigung des Krieges als einen Überraschungsangriff werden jedoch nicht angeboten.

Dadurch kann auch nicht wirklich eine Diskussion zur Frage des Einsatzes aufkommen, da nur eine Seite der Debatte ohne restliche Möglichkeiten und mit den notwendigen vorgegaukelten Bedenken gegeben wird. Dabei ist diese innere Überzeugungsarbeit, die Trumans Charakter mit seinem Ratgeber im Film leistet, allein für das Publikum bestimmt. Die Frage des Einsatzes der Atombombe als Methode, den Krieg zu beenden, stellte sich für Präsident Truman zu keiner Zeit. In erste Linie bestand das Ziel den Feind zu besiegen. Der Fakt, dass das Manhattan-Projekt zwei Milliarden Dollar aus einer durch Krieg angeschlagenen Staatskasse verschlungen hatte und weitere amerikanische Leben bei einer Invasion in Japan aufs Spiel gesetzt hätte, reichte um

¹²⁵ Vgl. *Yavenditti*, *The American People and Use of the Atomic Bombs on Japan*, 227f.

zusammen mit starken patriotischen Motiven und der durch Roosevelts Ableben nur vererbten Verantwortung für das Projekt keinerlei Skrupel für den Gebrauch zu hegen.¹²⁶

Die Zensur durch die amerikanische Regierung schaffte es ohne herausfordernde Nebengeräusche oder andere störende Eindrücke, ein Bild von einem knappen Sieg des „Rennens“ um die Atombombe mit Deutschland und Japan zu zeichnen. Massenmedien und offizielle Stellungnahmen zum Kriegsende lassen die Implikationen zu, dass der Einsatz der nuklearen Waffe gerechtfertigt war, da Deutschland und Japan selbst ohne Vorwarnung und nur Momente später dasselbe gemacht hätten, wenn sie das Rennen gewonnen hätten.¹²⁷ Damit sollte eine breitenwirksame Diskussion verhindert werden, um diese unmenschliche Maßnahme im öffentlichen Diskurs nicht gegen sich gerichtet zu sehen. Zuvor wurden einige Gräueltaten japanischer Streitkräfte publik gemacht, die als wirksame Grundlage dienten, Japan zu bekriegen. Durch eine kritische Debatte wäre dieses moralische Berechtigungsnarrativ, einen Kampf gegen das Böse zu führen, möglicherweise in Zweifel gerufen worden.¹²⁸ Auch bei *The Beginning or the End* wird der Kampf mehrfach als „Rennen“ um die ultimative kriegsentscheidende Waffe zwischen den USA und Deutschland charakterisiert. In einer Szene wird sogar vermutet, dass ebenso Italien und Japan am Rennen um die nukleare Waffe beteiligt hätten.

Tatsächlich verwehrte jene Zensur auch die Möglichkeit, dass kritische Stimmen mancher Wissenschaftler*innen zu dem Überraschungsüberfall an die Öffentlichkeit gerieten. Eingeschränkt durch den restriktiven Zugang zu versiegelter oder zurückgehaltener Information, verstärkten die Massenmedien wie Radio, Presse und eben Film den von der Regierung vorgegebenen öffentlichen Diskurs ohne wirklich kritische Vorbehalte. Andere Maßnahmen verhinderten die Veröffentlichung von Dokumentarbildmaterial in Hiroshima selbst und verstellten den Weg japanischer Filmproduktionen zu dem Thema.¹²⁹ Narrative zu Helden der Nation spielen dabei eine wichtige Rolle für eine nationale Wiederherstellung und Bereinigung. Zusätzlich sind Geschichten in der Opfer- und Märtyrerrolle – gerade auch aus der Perspektive

¹²⁶ Vgl. *Bernstein*, *Understanding the Atomic Bomb and the Japanese Surrender*, 10

¹²⁷ Vgl. *Yavenditti*, *The American People and Use of the Atomic Bombs on Japan*, 239

¹²⁸ Vgl. *Coulmas*, *Hiroshima*, 47

¹²⁹ Vgl. *Bürger*, *Kino der Angst*, 222

der eigentlichen Täter – gleichermaßen fundamental für die Restoration nationaler Würde.¹³⁰ Bemerkenswert ist, dass kurz nachdem das Kriegsende verkündet war, Stereotypen zu Japaner*innen in großen Teilen der amerikanischen Medienlandschaft fallen gelassen wurden und verschwanden. Beleidigende Vorurteile und schändliche Vergleiche mit Tieren wichen in den Jahren der Besatzung Japans einem patronisierenden Bild der Japaner*innen als Kinder, denen wichtige demokratische Werte beigebracht werden mussten.¹³¹

2.1.6 Die amerikanische Rezeption der Atombombe

Der Film ist trotz historischen Unzulänglichkeiten und dramaturgischen Schwächen in der Lage, ein dafür empfängliches Publikum davon zu überzeugen, dass der Gebrauch von Atombomben in dieser Situation gerechtfertigt war. Klar ist, dass diese Position den Wissenschaftler*innen und anderen Beteiligten des Manhattan-Projekts nur allzu gelegen kam, um die Schuldfrage ihres Schaffens zur Seite legen zu können. Die Filmemacher*innen hinter dem Hollywood-Studio konnten sich ebenso gut darauf verständigen, um das Publikum als dramaturgischen Effekt in die ethische Diskussion des Angriffs im Film nicht wirklich einbeziehen zu müssen, um sich der amerikanischen Erfolgsgeschichte hingeben zu können. Zentral für die Analyse des kulturellen Werts von *The Beginning or the End* für die historische Verarbeitung von zurückliegenden Ereignissen ist die Unmittelbarkeit bzw. fehlende zeitlich Distanz, die der Film dazu aufweist.

Welchen Eindruck der Film als Aufarbeitung der Ereignisse, die zum Abwurf der Bombe geführt haben, bei dem amerikanischen Publikum hinterlassen hat, ist schwer zu beantworten. Als lange Zeit einzige filmische Darstellung vom Gebrauch der Atombombe, kann aber von einer großen Beeinflussung der Kinogehrer*innen ausgegangen werden. Letztlich ist jedoch auch die Frage der Reichweite bzw. der kommerzielle und kritische Erfolg von *The Beginning or the End* und darüber hinaus des Mediums Films allgemein entscheidend für Beantwortung der Wirkung. Als Repräsentation der Vergangenheit spielt die Vereinnahmung des Filmes durch den

¹³⁰ Vgl. *Finney*, Remembering the Road to World War Two, 14

¹³¹ Vgl. Susan D. *Moeller*, Pictures of the Enemy. Fifty Years of Images of Japan in American Press 1941-1992. In: *Journal of American Culture* 19, H. 1 (1996) 32

Konsumenten, um an den eigenen Erfahrungen anzudocken, eine entscheidende Rolle in der Bewertung für die Umwandlung in das kollektive Gedächtnis.¹³²

In einer Umfrage von 1947 gaben 33% aller Amerikaner*innen an, über die Atombombe in Filmen und der Wochenschau gesehen zu haben, während 81% davon im Radio und der Zeitung mitbekommen haben und 48% sich in Magazinen darüber informierten. Des Weiteren lohnt jedoch ein Blick auf Umfrageergebnisse für bestimmte Personengruppen. Demnach sei die Zahl derjenigen, die durch Film und Wochenschau die Atombombe zu Gesicht bekamen, bei 55% bei Personen unter 30 Jahren und bei 54% bei Verkäufer und Angestellten. Wenn auch nur ein kleiner Teil dieser Gruppen *The Beginning or the End* gesehen hätte, wäre der Einfluss erheblich.¹³³ Dazu seien die zeitlichen Rahmenbedingungen unmittelbar nach dem Kriegsende erwähnt, welche die Verzerrungen des Films umso gefährlicher machen. 1947 waren der Zugang und die Erhältlichkeit der Informationen und Einzelheiten zum Gebrauch der Atombombe noch sehr restriktiv oder von Regierung wegen Geheimhaltung oder Zensur gänzlich verwehrt. Die Funktion der Medien als Spiegelung von Meinungen in der Bevölkerung darf dabei nicht um deren meinungsformenden Charakter übergangen werden. Amerikanische Zensur und Medienkontrolle im besiegten Japan stellten ebenso sicher, dass keine Information zu den nuklearen Folgen der Atombomben an die Öffentlichkeit gerät.¹³⁴ Dazu konfiszierten US-Belagerungstruppen Filmaufnahmen japanischer Kameralleute, die erst Jahrzehnte später 1966 veröffentlicht wurden.¹³⁵

Ebenso befanden sich Filmkritiker in jenen informationslosen Raum und in mitten einer zu der Atombombe zum großen Teil unreflektierten Gesellschaft. Zwar wird der Film für artistische Schwächen und technische Unzulänglichkeiten durchwegs kritisiert, erhält für dessen Umgang mit dem Thema jedoch positive Noten. So spricht Bosley Crowther von der New York Times dem Film eine glaubhafte und allgemein fähige Inszenierung der historischen Ereignisse zu. Er lobt dabei die Lösung der moralischen Frage und fasst als Botschaft des Filmes zusammen, dass die Bombe ein notwendiges Übel war, um eine sonst deutlich zerstörerischen Krieg zu

¹³² Vgl. *Finney*, *Remembering the Road to World War Two*, 15

¹³³ Vgl. Social Science Research Council, *Public Reaction to the Atomic Bomb and World Affairs: A Nation-Wide Survey of Attitudes and Information* (1947) 205-207

¹³⁴ Vgl. John W. *Dower*, *The Bombed. Hiroshima and Nagasaki in Japanese Memory*. In: Michael J. *Hogan* (Hg.), *Hiroshima in History and Memory* (Cambridge 1999) 116

¹³⁵ Vgl. *Dower*, *The Bombed*, 125

beenden.¹³⁶ Selbst in der atomwissenschaftlichen Zeitschrift, *Bulletin of the Atomic Scientists*, wird aufgerufen, dass jeder in Amerika den Film gesehen haben sollte, um in Gesellschaft ein Gefühl für die Atombombe zu bekommen und spricht somit direkt für die Intention der wissenschaftlichen Vereinigung hinter dem Projekt aus. Dem zum Trotz heißt es nur wenige Zeilen zuvor, dass der Film die Geschichte zum Teil so stark veränderte, dass extrem gefährliche Eindrücke entstünden.¹³⁷

Um ein Gespür für das kollektive Erinnern zu bekommen, ist die Erkennung dieser in Relation zu deren Basis essentiell – die kollektive Erfahrung. Es ist festzuhalten, dass es nur eine kleine Opposition für den nuklearen Angriff in 1940er Jahren nach der japanischen Kapitulation gab. Nicht zuletzt lässt sich das auf die Erleichterung, auf die scheinbar sofortige Beendigung des Krieges zurückführen. Da die Bevölkerung nicht von der Entwicklung der Bombe wusste und ebenso wenig in die Entscheidung, diese zu benutzen, eingebunden war, fühlte man keine persönliche Befangenheit hinsichtlich der Folgen. Auch wenn es gewiss vereinzelt Bedauern in der Bevölkerung gab, sind diese klar nicht als gemeinschaftlicher Konsens für ein kollektives Schuldgefühl zu werten.¹³⁸ Diese Verdrängung der Schuldfrage macht sich als symptomatische Form des kulturellen Traumas bemerkbar. In der Untersuchung der Zeitschriften und Zeitungen unmittelbar vor und nach den nuklearen Angriffen werden zunächst zurückhaltende Gedanken zu einem vor der Kapitulation stehenden Japans erkennbar, die als Kritik nach dem Einsatz der Atombomben umgewandelt hätte werden können. Allerdings vernachlässigten diese Medien die eigenen Bedenken zu der japanischen Lage, sobald die Bomben abgeworfen waren. Nur wenige kritisierten unmittelbar danach die Entscheidung der USA, die Atombomben einzusetzen.¹³⁹ Kritik für den Einsatz der Atombombe kam hauptsächlich von den Randgruppen der Gesellschaft als unmittelbare Reaktionen darauf. Politisch engagierte sich der sozialistische Präsidentschaftskandidat Norman Thomas für eine antikapitalistische Kampagne, die die

¹³⁶ Vgl. Vgl. Bosley Crowther, *Atomic Bomb Film Starts at Capitol*; "The Beginning or the End", *Metro Study of Historic Weapon, Has Donlevy as Grooves*. In: *The New York Times*, 21.02.1947, online unter <<https://www.nytimes.com/1947/02/21/archives/atomic-bomb-film-starts-at-capitol-beginning-or-the-end-metro-study.html>> (20.01.2020)

¹³⁷ Vgl. Brown, *The Beginning or the End: A review ...*, 99

¹³⁸ Vgl. Yavenditti, *The American People and Use of the Atomic Bombs on Japan*, 246

¹³⁹ Uday Mohan, *Sanho Tree, Hiroshima, the American Media, and the Construction of Conventional Wisdom*. In: *The Journal of American-East Asian Relations* 4, H. 2 (1995) 156f.

Atombombe am Ende eines durch das kapitalistische System entbrannten Weltkrieges für die USA verantwortlich machte.¹⁴⁰

Dwight MacDonald, Redakteur der Zeitung *Politics*, die nach dem Krieg ein offenes Forum für radikale Idee in Amerika darstellte, sah in der Atombombe den Untergang der westlichen Zivilisation. Er führte dabei die Problematik der Trennung der modernen Wissenschaft und Technologie von dem Nutzen für tatsächliche menschliche Bedürfnisse ins Treffen. MacDonald argumentierte, dass die Katastrophen von Hiroshima und Nagasaki natürliche Folgen einer moralisch verlorenen Gesellschaft wären, welche blind den Fortschritten in der Wissenschaft applaudierte.¹⁴¹ Einen ähnlichen Ansatz verfolgte auch der Autor Lewis Mumford, der sich zwar für den Kampf gegen den Nationalsozialismus aussprach, aber einige der amerikanischen Methoden verabscheute. Die Entmenschlichung durch den totalen Krieg, den der Zweite Weltkrieg hervorbrachte, sei durch die moralische Kompasslosigkeit im Umgang mit modernen Technologien als Waffen sichtbar. Darüber hinaus mokierte er sich über das schnelle Abflachen der ohnehin kaum geführten Diskussion in den USA zum Einsatz der Atombombe. Ironischerweise stellte er bereits 1948 die Andersartigkeit der Situation in Aussicht, hätte die Sowjetunion anstellen der USA den Zugang zu einer solchen Bombe.¹⁴² Als Russland das Jahr darauf tatsächlich erfolgreich eine Atombombe testete, änderten sich die Meinungen zu der nuklearen Gefahr. Das nukleare Aufrüsten im Kalten Krieg und die Angst um die Eskalation in den 1950er und 1960er Jahren waren immanent und hauchten der Diskussion über die moralische Korrektheit der ersten Atombomben auf Japan neues Leben ein. Trotzdem ist festzuhalten, dass sich diese Entwicklung in der unmittelbaren Nachkriegszeit alles andere als abzeichnete, in der sich Kritiker*innen klar in der Minderheit befanden.¹⁴³

Auf einer Welle des patriotischen Selbstverständnisses gliedert sich *The Beginning or the End* in eine solche verdrängende Position ein. Der Film vereint dabei einiges, was das amerikanische Volk in dessen Glauben und Werten bestätigte. Humane Wissenschaftler, deren moralischer Code herausgefordert ist und die das Unmögliche schaffen und Führer des Landes, die nach vorsichtigem Abwiegen starke Entscheidungen fällen. Die gewissermaßen gefeierte

¹⁴⁰ Vgl. Yavenditti, *The American People and Use of the Atomic Bombs on Japan*, 244

¹⁴¹ Vgl. Dwight MacDonald, *The Bomb*. In: *Politics* 2, H. 9 (1945) 257-260

¹⁴² Vgl. Lewis Mumford, *Values for Survival* (New York 1944) 78

¹⁴³ Vgl. Yavenditti, *The American People and Use of the Atomic Bombs on Japan*, 246

Überlegenheit durch die Fertigstellung und den erfolgreichen Einsatz der Atombombe in der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit den Themen scheint aus heutiger Sicht unverhältnismäßig. Ohne ernstzunehmende Herausforderung etablierte sich eine offizielle Interpretation der Ereignisse, welche durch Zensur und Medien in die gewünschte Richtung kanalisiert wurde.¹⁴⁴

Die Meinungen der Wissenschaftler*innen zum Film sind ein zweiseitiges Schwert und legen die vielschichtige und diffuse Position zur Atombombe gut dar. Zum einen stellte sich die Botschaft des Films als durchaus positive dar, um das öffentliche Image zum Abwurf der Atombombe und somit zur Wissenschaft aufzupolieren oder zu bestätigen. Hinzu kommt, dass das Bild von der Atombombe in der Mitte Gesellschaft angekommen ist und der Prozess, wie es dazu kam, nicht länger etwas Abstraktes ist. Auf der anderen Seite wurde der Film als regelrechte Blamage in Anbetracht der Umsetzung der Wissenschaft wahrgenommen und die historische Verfälschung hervorgestrichen.¹⁴⁵ Als Ideengeber für das Filmprojekt erhoffte man sich eine treue Umsetzung der Ereignisse des Manhattan-Projekts und erhielt nach vielen Streitpunkten mit M-G-M eine Verspottung davon.

Statt die amerikanische Gesellschaft glaubhaft und deutlich von der Notwendigkeit der internationalen Kontrolle unter Verweisung auf die Gefahren der nuklearen Energie zu überzeugen, beförderte der Film eine beschwichtigende Propaganda für das Wohl der amerikanischen Seele. Für die moralische Zweigleisigkeit des Einsatzes von Kriegsmittel und Technologie wird der Aufstieg der Sowjetunion zur Atommacht in den Folgejahren nur allzu deutlich. Im Sinne einer seichten Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit wurden – beeinflusst durch Zensur und weiter der fehlenden Kritik in den Mainstreamkanälen der Medien, Politik und Kultur – Wege gefunden, um diese zu rationalisieren und zu rechtfertigen. Als solches befindet Jerome F. Shapiro *The Beginning or the End* als historisch und soziologisch wichtig, da der Film eine Gesellschaft am Ende einer apokalyptischen Era illustriert.¹⁴⁶ Als erster Film zu dem Thema der Atombombe fand er zwar schon 1947 kein allzu großes Publikum, verkörpert allerdings die überzeugten Ansichten, die noch einige Jahrzehnte später und besonders bei amerikanischen Veteranen erkennbar sind. Die Atombombe wäre notwendig

¹⁴⁴ Vgl. *Bernstein*, Understanding the Atomic Bomb and the Japanese Surrender, 37.

¹⁴⁵ Vgl. *Yavenditti*, Atom Scientists and Hollywood, 86.

¹⁴⁶ Vgl. Jerome F. *Shapiro*, Atomic Bomb Cinema. The Apocalyptic Imagination on Film (New York, 2002) 72

gewesen, um eine Invasion des japanischen Archipel zu verhindern und somit amerikanische Leben zu retten.¹⁴⁷ Es kann angenommen werden, dass Veteranen kein Interesse daran haben, den nuklearen Angriff als etwas anders als erforderlich zu halten. Diese Reaktion der Leugnung von Alternativen ist auf die persönliche Befangenheit als ehemalige Soldaten im Krieg zurückzuführen, deren soziale Positionen durch die Erinnerung als Helden ansonsten hinterfragbar gemacht wären.¹⁴⁸ Insbesondere sei an dieser Stelle der ehemalige Soldat Paul Fussell erwähnt, der sich 1981 in einem Artikel mit dem Titel „Thank God for the Bomb“¹⁴⁹ eindeutig dahingehend positioniert, dass die Atombomben ein Segen für die amerikanischen Soldaten gewesen wären. Auch wenn dieses Argument über die Jahrzehnte des Erinnerns eher mündlich anzutreffen ist und nur selten schriftlich ausgeführt wurde, ist und war diese Sicht Bestandteil des amerikanischen kollektiven Gedächtnisses, das sich erinnerungskulturell im Film *The Beginning or the End* manifestiert.¹⁵⁰ Die Erinnerungen an Hiroshima stellen somit im öffentlichen Diskurs die eigene militärische Überlegenheit zum Rest der Welt dar.¹⁵¹

¹⁴⁷ Vgl. Paul Boyer, Exotic Resonances. Hiroshima in American History. In: Diplomatic History 19, H.2 (1995) 299

¹⁴⁸ Vgl. Smelser, Psychological Trauma and Cultural Trauma, 54f.

¹⁴⁹ Paul Fussell, Thank God for the Bomb. Hiroshima: A Soldier's View. In: The New Republic (29. August 1981) 26-30

¹⁵⁰ Vgl. Boyer, Exotic Resonances, 299f.

¹⁵¹ Coulmas, Hiroshima, 105

2.2 Fat Man and Little Boy (1989)

Ein Film, der eine ausgesprochene Ähnlichkeit zu *The Beginning or the End* aufweist, ist *Fat Man and Little Boy* von Roland Joffe mit Paul Newman in der Hauptrolle als General Leslie Groves. Dabei gilt abermals der große inhaltliche Schwerpunkt dem Manhattan-Projekt als Wegbereiter für die Atombombe. Über 40 Jahre nach dem „Original“ versucht sich Hollywood also wieder an einem Manifest für die Sternstunde des amerikanischen Wissenschaftsgeistes und der Kriegsführung – heikle Trivialisierungen und moralische Implikationen inklusive. Dabei ist *Fat Man and Little Boy* gerade in Hinblick auf die rein amerikanische Perspektive und noch deutlicher im O-Ton so mancher Szenen selbst für die Begegnung des Narrativs aufschlussreich. Film als Medium trägt allgemein zu Stereotypisierung durch Auseinandersetzung eines festsitzenden Bilds von einer fremden Nation bei.¹⁵² Losgelöst von der Unmittelbarkeit des Krieges wie im Fall von *The Beginning or the End* sind diese Maßnahmen auf deren Wirkung zu untersuchen.

Die Frage nach der Zeit spielt dabei nicht nur in der Hinsicht auf die Produktion und Rezeption eine entscheidende Rolle, sondern ihr muss auch weltpolitisch begegnet werden. Der Film erscheint nur einige Tage vor dem Fall der Berliner Mauer, einer historischen Versinnbildlichung für den Zerfall der Sowjetunion und gleichbedeutend mit dem Ausklingen des Kalten Krieges. Im Kalten Krieg, welcher von *The Beginning or the End* sowie *Fat Man and Little Boy* gewissermaßen eingeschlossen wurde, standen sich die Ideologien der USA und die der Sowjetunion als Atommächte bedrohlich in so manchen fieberhaften Situationen gegenüber, die maßgeblich das Bewusstsein für die Atombombe beeinflusst haben. Ebenso bedarf es einer genauen Studie, um sich über die Alternativen, die anstelle des Abwurfs der Atombombe möglich gewesen wären, in Kenntnis zu bringen. Im Licht der deutlich freieren Informationsbeschaffung und des Wandels der Einstellung zu den nuklearen Waffen im Zuge des Kalten Krieges sollen die Inhalte und Botschaften von *Fat Man and Little Boy* auf deren Diskussionsbereitschaft geprüft werden.

Für Roland Joffé, dem Regisseur von *Fat Man and Little Boy*, welcher als Co-Autor ebenso für das Drehbuch verantwortlich ist, markierte der Film im Kontext seiner Karriere einen deutlichen

¹⁵² Vgl. Jörg Schweinitz, Film und Stereotyp: eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie; zur Geschichte eines Mediendiskurses (Berlin 2006) 3

Wendepunkt ins Negative, von dem er sich bis heute nicht erholt hat. Der Brite sammelte zunächst in den 1970er Jahren Erfahrung im Fernsehen, bevor er mit seinen ersten Kinofilmen, *The Killing Fields* (1984) und *The Mission* (1986), große artistische Erfolge verzeichnete. Während *The Killing Fields* für sieben Oscars nominiert wurde und drei davon gewann, schaffte es sein Zweitwerk immerhin zu sechs Oscar-Nominierungen und konnte einen Oscar ergattern. Bei beiden Filmen war Joffé als Regisseur für den Academy Award zumindest nominiert und erhielt für *The Mission* die Goldene Palma und den großen Jurypreis bei den Filmfestspielen in Cannes im Jahr 1986. *Fat Man and Little Boy* wurde als sein dritter Film mit großen Erwartungen zu den Filmfestspielen in Berlin 1990 eingeladen, wo er enttäuschte und es verabsäumte, sich in die Reihe der umjubelten Vorgänger einzugliedern.

Die Hoffnung von Paramount Pictures, dem Studio hinter dem Film, war es, mithilfe der Starpower von Paul Newman, John Cusack und Laura Dern in den Hauptrollen sowie dem guten Ruf von Roland Joffé ein moralisch herausforderndes Werk vorzulegen. Weitere bekannte Gesichter der Produktion waren der Kameramann Vilmos Zsigmond und der Komponist Ennio Morricone. Durch die Präsentation von fesselnden und persönlichen Geschichten innerhalb des großangelegten Rahmens der Erfindung der Atombombe strebte Joffé mit *Fat Man and Little Boy* eine zeitgemäße antinukleare Verhältnismäßigkeit des Plots an. Tony Garnett, Produzent des Filmprojekts, sagte dazu: “If we can succeed in demystifying the making of the bomb and show that these people were flawed human beings like we are, then possibly we can come to understand about it ourselves and begin the process of making the world safe from these weapons.”¹⁵³

In einer Rezension des *Entertainment Weekly* wird der Film entgegen der namensgebenden Bomben allerdings als echter „Blindgänger“ bezeichnet. Es wird vor allem Joffés Unvermögen herausgestrichen, all das für den Film angehäuften Talent an Schauspielern und Schauspielerinnen zu fokussieren und für den Film „richtig“ einzusetzen.¹⁵⁴ Gemeint sind damit die vielen nebenanstehenden Plots und Subplots, die vom eigentlichen Mittelpunkt des Films ablenken und die Erzählstruktur überaus lose erscheinen lassen. Der inszenierte Zwist zwischen den

¹⁵³ Tony Garnett zitiert nach Bryan C. Taylor, *Fat Man and Little Boy: The Cinematic Representation of Interests in the Nuclear Weapon Organization*. In: *Critical Studies in Mass Communication* 10, H. 4 (1993) 374

¹⁵⁴ Vgl. Tim Appelo, *Fat Man And Little Boy*. In: *Entertainment Weekly*, 27. April 1990, online unter <https://ew.com/article/1990/04/27/fat-man-and-little-boy/> (01.12.2019)

Charakteren von General Groves und Robert Oppenheimer soll die zentralen Botschaften offenlegen. Die nebenanstehenden sozialen Dramen mit romantischen Elementen wirken im Angesicht dessen aufgesetzt und überflüssig.

2.2.1 Die Debatte zum Titel des Films

Auffallend ist die Debatte zu dem Titel des Films. In ursprünglicher Form – und in solcher wird der Film in dieser Untersuchung auch genannt – trägt das Projekt den Namen „Fat Man and Little Boy“. Dabei wird direkt auf die Codenamen der beiden Atombombensprengköpfe, die über Hiroshima und Nagasaki abgeworfen wurden, angespielt. In der Veröffentlichungsgeschichte des Films wurde der Name jedoch in einigen Ländern zu „The Shadowmaker“ umgeändert. Beide Bomben sind unter anderem am Anfang und am Ende der Geschichte sichtbar und zeigen sich durch die einprägsame Gestaltung der Szene. Jene Inszenierungen der Atombomben haben den Hintergrund der Materialisierung dessen, was im Film die meiste Zeit nur verschlüsselt Erwähnung findet. Durch das Zeigen der Sprengköpfe in einem Hangar als Establishment Shot in der ersten Sequenz des Films wird dem Publikum der Erfolg des Atombomben-Programms in Erinnerung gerufen. Das dramaturgische „Foreshadowing“ projiziert den Ausgang des Films, um das Thema der Geschichte zu antizipieren. Dabei werden die Bilder der Sprengköpfe entgegen eines Sonnenuntergangs als Silhouetten und mit der Untermalung einer einschüchternden, metallisch-industriellen Ambient-Musik dramatisiert. Ein beunruhigendes Gefühl, das die Szene der unscheinbaren Bilder vermittelt, trägt zum Spannungsaufbau bei. *Fat Man and Little Boy* geht von der Überzeugungskraft dieser Szene aus, um an ein bestimmtes kollektives Bewusstsein der Zuschauer*innen anknüpfen zu können.



Abb.6: Silhouetten der Atombomben

Die Umbenennung des Films lässt Raum für Interpretationen. Es stellt sich zunächst die Frage, weshalb dies selbst nach der offiziellen Veröffentlichung für notwendig befunden wurde. Die Verkaufszahlen sprachen drei Wochen nach der Veröffentlichung eine klare Sprache: Nur 3.5 Millionen US-Dollar Umsatz an den Kinokassen standen in keinem guten Verhältnis zu den geschätzten 30 Millionen US-Dollar, das als das Budget des Films aufgebracht wurde.¹⁵⁵ Nicht zuletzt beweist der Umstand der Namensänderung, wie groß die Angespanntheit der Filmstudios bei diesem Tabuthema ist – selbst über 40 Jahre nach dem Abwurf der Bombe. Tatsächlich wirken die Namen der beiden Atombomben, die zu einem so großen Leid führten, als Titel sehr direkt und unsensibel. Dieser Einschätzung wird der Film jedoch nicht gerecht. Keiner der beiden Bomben wird über die angesprochene bedrohliche Ikonisierung hinaus im Einsatz gezeigt. Gerade das „chaotische“ Drehbuch sorgte bei einigen Rezensionen für Kritik an den enttäuschenden Charakteren¹⁵⁶. Mit der Umbenennung zu „The Shadowmakers“ werden hingegen direkt die Männer und Frauen hinter dem Manhattan-Programm angesprochen und in gewisser Weise zur Verantwortung gezogen.

Auf welchen „Schatten“ dabei angespielt wird, ist zunächst unklar. Im übertragenen Sinne könnte mit der Entwicklung der Atombombe von einer Wolke über der Vergangenheit oder Zukunft der Menschheit die Rede sein. Die Auffassung eines schwarzen Flecks in der Menschheitsgeschichte würde aus Sicht der USA dem Schuldeingeständnis des Übels indirekt gleichkommen. Angesichts des Motivs des Films, Erinnerungen von Hiroshima und Nagasaki lediglich als reflektierte Warnung für einen Atomkrieg der Gegenwart einzusetzen, scheint eine andere Option plausibler. Als bedrohliche Begleiterscheinung des Kalten Krieges symbolisiert ein nuklearer „Schatten“ die Gefahr eines Atomkriegs. Im Film wird hauptsächlich Robert Oppenheimers Charakter als Entscheidungsträger für das Manhattan-Projekt moralisch belastet. Im Verlauf des Plots verhärten sich dabei die Fronten der Meinungen anderer Figuren zum Gebrauch oder Nicht-Gebrauch der nuklearen Waffe. Hin- und hergerissen beschließt Oppenheimers Charakter schließlich, den Trinity-Test einzuleiten. Dabei wirft Oppenheimers Statur durch das Licht des seitlich stehenden Autos im Augenblick dieser Entscheidung zur

¹⁵⁵ Vgl. Fat Man and Little Boy. In: American Film Institute Catalog, online unter <http://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/58066> (10.01.2020)

¹⁵⁶ Vgl. Desson Howe, Fat Man and Little Boy. In: Washington Post, 20.10.1989 online unter https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/fatmanandlittleboyypg13howe_a0b238.htm (20.01.2020)

Durchführung des Experiments einen langen Schatten. Damit wird die Komposition der Einstellung so gestaltet, dass die Folgen von Oppenheimers Entschluss als bedrohliche Versinnbildlichung des Schattens übersetzt werden.¹⁵⁷



Abb.7: Oppenheimer wirft einen langen Schatten

2.2.2 Der Versuch der Aufarbeitung der rassistischen Propaganda

Nicht umsonst lassen sich auch über 70 Jahre nach dem Abwurf der Atombomben über Japan nur wenige Hollywood-Filme zu dem Thema des Atomangriffs in den Katalogen großer Filmstudios wiederfinden. Grund dafür ist ohne Zweifel das moralische Dilemma, das der Einsatz der Atombombe auslöste und dem in der Erzählung der Geschichte nur schwer zu entgehen ist. Ein Blick auf die Zahl der 200.000 zivilen Opfer durch die Atombombe und weitere 140.000 durch die ausgelöste Radioaktivität in Hiroshima alleine gibt die Unverhältnismäßigkeit der nuklearen Maßnahme im Kampf gegen einen am Boden liegenden Feind preis.¹⁵⁸ Der Film äußert daher einen Erklärungsversuch, indem eine Rückschau auf das rassistische Gedankengut angeboten wird. Als Zeichnung eines Feindbildes werden negative Vorurteile gebündelt und durch die Vereinheitlichung, eine differenzierte Beurteilung verunmöglicht.¹⁵⁹

Fat Man and Little Boy nimmt sich dem delikaten Unterfangen unter der Bedingung an, sich auf die Produktion der Atombombe als wissenschaftlichen Meilenstein zu konzentrieren. Die Einrahmung der Angriffe auf Pearl Harbor und Hiroshima bzw. Nagasaki am Anfang und Ende

¹⁵⁷ Vgl. *Bordwell*, Film Art, 191

¹⁵⁸ Vgl. *Bernstein*, Understanding the Atomic Bomb and Japanese Surrender, 2

¹⁵⁹ Vgl. Hans *Nicklas*, Änne *Ostermann*, Vorurteile und Feindbilder. Warum Menschen einander mißverstehen und hassen (Weinheim 1984) 15

des Films suggeriert historische Wirklichkeit und rundet dabei oberflächlich ein Vergeltungsdrama ab. Als General Groves Charakter zu Beginn des Films in Chicago die fiktionale Version des Wissenschaftlers Leo Szilard trifft, hört man im Hintergrund des Stiegenhauses die Radiostimme von einem Überfall japanischer „dive-bombers and fighters“ berichten. Diese Darstellung der durch den „Überfall“ angedeuteten Heimtücke als Wesensmerkmal der Japaner*innen, reflektiert das amerikanisch Bild während des Zweiten Weltkrieges wider.¹⁶⁰

Die USA wird als Opfer eines üblen Erstschlags auf die Militärstation im Pazifik inszeniert und der Eintritt in den Krieg mit Japan als Akt der Selbstverteidigung gegen den Aggressor aufgezeigt. Der daraus resultierende Revanchegegedanke dient als zweckmäßige Legitimation für den Einsatz des Angriffs mit Kernkraftwaffen. Dabei wird als roter Faden wie schon zu *The Beginning or the End* ein Rechtfertigungsnarrativ gesponnen, das in erster Linie die tiefgreifende nationale Katastrophe von Pearl Harbor zum Anlass für jeden möglichen amerikanischen Gegenschlag begründet. So schreitet General Groves Charakter zu dessen Einführung in die Geschichte einen Gang entlang, als ihm ein Mann in Uniform begeistert zuruft: „Give those Japs hell, Groves“. In Erwartung in das Gefecht nach Asien entsandt zu werden, murmelt dieser zu sich selbst: „Indeed, I will.“ Durch den großen zeitlichen Abstand des Films zum historischen Event und deren Figuren nimmt sich *Fat Man and Little Boy* dabei im Sinne einer Art historischen Authentizität die Möglichkeit heraus, die Charaktere tiefrassistische Kommentare sagen zu lassen. Außerhalb des Kontexts des Filmes würden jene Aussagen sich als überaus problematisch präsentieren – nicht zuletzt weil sich das japanische Verhältnis mit den USA in der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Natur im Laufe der Jahrzehnte wandelte.¹⁶¹ Doch auch unter Berücksichtigung der zeitlichen Entfernung, bleibt das Tabuthema in den USA ein heikles und die nicht überzeugend reflektierte Darstellung der Verhältnisse in *Fat Man and Little Boy* nicht diskussionslos.

Historisch gesehen ist der Rassismus gegenüber Japaner*innen in den USA nicht erst durch die Unmittelbarkeit des Krieges entstanden, sondern lässt sich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen. Die „Gelbe Gefahr“ wird dabei als „Drohung“ verstanden, die von China und

¹⁶⁰ Vgl. John W. Dower, *War Without Mercy. Race and power in the pacific war* (New York 1986) 36

¹⁶¹ Vgl. Moeller, *Pictures of the Enemy*, 30

Japan gegen die „weißen Völker“ ausging.¹⁶² Insbesondere der gewonnene Krieg gegen Russland 1905 machte den westlichen Ländern die aus Asien ausgehende Gefahr durch die entstehende Großmacht Japans nervös und schuf ein Bewusstsein, dass sich auf Misstrauen gründete und die „japanische Gefahr“ zu propagandistischen Zwecken für militärische Ziele wie Aufrüstung instrumentalisierte.¹⁶³ Als Nazi-Deutschland im Film besiegt ist und Oppenheimers Figur Bedenken zum Gebrauch der Atombombe gegen Japan anmeldet, bekennt General Groves Farbe und ruft: „Mush, it won't work. They're Kamikazes! All of them!“ Diese Verallgemeinerung von einer Gruppe von japanischen Flugsoldaten, die sich selbst in Flugzeugen todesmutig entgegen militärische Ziele manövierten, zeugt von einer tiefen Ablehnung. Das Drehbuch lässt solche vorurteilbehaftete Aussage ohne Herausforderung wirken. Dabei wird eine feindselige Einstellung gegenüber einer Gruppe von Menschen geprägt, der die stereotypische Vorstellung bestimmter Eigenschaften übergestülpt wird. Die selbstmörderische Tendenz der japanischen Soldaten wird somit ins Treffen geführt, um das unheimliche Bild von Japaner*innen als unmenschlich nachzuzeichnen.¹⁶⁴ Es fällt augenscheinlich der Reflex der Narration auf, wenn Paul Newman als General Groves sogleich die fehlende Moral hinter Pearl Harbor auf Seiten Gegners als Vorwand vorschiebt.

In der gleichen Szene nähert sich ein weiterer ranghoher Militäroffizier den beiden Hauptfiguren. Dieser besteht begeistert darauf, die Hand des Wissenschaftlers zu schütteln, „for shaking those yellow monkeys out of the trees“. Die offen zu Tage tretenden Anfeindungen sind auf die anti-japanische Propaganda dieser Zeit zurückzuführen, als Japaner*innen in den Medien als Tiere, Reptilien oder Insekten dargestellt wurden.¹⁶⁵ Es wird eine Verbindung zu den vorurteilbehafteten Propaganda-Kriegsfilmen der 1940er Jahre aufgebaut. Der Tiervergleich im Speziellen erinnert an *Gung Ho!* (1943), wenngleich Japaner*innen auch in *Guadalcanal Diary* (1943) oder *Air Force* (1943) sehr undifferenziert dargestellt wurden. *Fat Man and Little Boy* hält diese negativen Emotionen unter Verweis auf das historische Gedankengut als Beweisgegenstand fest. Es wird impliziert, welche Mechanismen von Gefühlen zu den nuklearen Katastrophen in Japan führten. Der Fluss des Films bekämpft die Intention des schockierenden

¹⁶² Vgl. Heinz Gollwitzer, *Die Gelbe Gefahr. Geschichte eines Schlagworts. Studien zum imperialistischen Denken* (Göttingen 1962) 20

¹⁶³ Vgl. Ute Mehnert, *Deutschland, Amerika und die „Gelbe Gefahr“*. Zur Karriere eines Schlagworts in der großen Politik, 1905-1917 (Stuttgart 1995) 10

¹⁶⁴ Vgl. Bürger, *Kino der Angst*, 237

¹⁶⁵ Vgl. Dower, *War Without Mercy*, 81

Plädoyers aber nur unzureichend. Statt die aufgeworfenen Rahmenbedingungen zu hinterfragen und die Täterschaft der USA zu verurteilen wird abermals Innovationsgeist amerikanischer Güte hochgehalten. Wie schon bei *The Beginning or the End* meldet die moralische Frage des Angriffs auf Japan hauptsächlich Bedenken bezüglich zukünftiger Folgen an. Anstelle zu zeigen, dass die rassistischen Anfeindungen eines der größten Unglücke des 20. Jahrhunderts veranlassten, bestätigt der Film damit den reflektierten und inkarnierten Rassismus.

Zuträglich für das Anliegen des Films, das Bild eines verhassten Feindes zu konstruieren, wirkt die japanische Plattformlosigkeit. Mit dem Perspektivenmonopol in amerikanischer Hand gibt es keine zwei Seiten abzuwiegen. Die Unmöglichkeit, die Schuldfrage daher zu Ungunsten der amerikanischen Narration zu stellen, manifestiert die Unausgewogenheit. Wäre dem Film eine kurze Sequenz zu der leidenden japanischen Wirklichkeit vor dem nuklearen Anschlag beigelegt, würden sich die Opfer-Täter-Rollen schleunigst auf den Kopf stellen. Der Film verlässt sich hingegen darauf, das Publikum durch ein erschreckendes Portrait von General Groves von den antinuklearen Ansichten zu überzeugen. Zu groß scheint allerdings der selbstaufgelegte Widerspruch zwischen Kriegsheld und Getriebener zu sein, um die starke Präsenz der Figur wirkungsvoll als Antagonist dieser Werte zu etablieren.

Als Versuch, die gemeinsame Geschichte als Anstoß für einen ausgewogenen Diskurs zu gestalten, ist eine amerikanisch-japanische Co-Produktionen zu nennen. Im Fall der Ereignisse von Pearl Harbor bietet *Tora! Tora Tora!* (1970) aus dem Haus 20th Century Fox eine aufschlussreiche und historisch ausgewogene Darstellung der amerikanischen Misslage. Dabei wurde die japanische und amerikanische Seite des Angriffs jeweils unter Regieaufsicht von Richard Fleischer sowie Toshio Masuda und Kinji Fukasaku überblickt. Thematisch in selben Gewässern versuchte *Pearl Harbor* (2001) durch das Casting japanischer Soldaten und Offiziere, dem Tadel der Einseitigkeit der Darstellungen zu entgehen. Bei den Extras der DVD-Veröffentlichung des Films wird erklärt, dass man bewusst auf Feindbilder verzichtete und die Darstellungen der Japaner im Film stets unter japanischer Beratung filmte. Die Grimmigkeit einiger Kamikaze-Piloten-Bilder zusammen mit der Stumpfsinnigkeit der musikalischen Untermalung durch den immer gleichen Trommelrhythmus und der offenen und unausgeführten

Anfeindung nach den Angriffen auf Pearl Harbor gegenüber einen japanischen Charakter lassen einen anderen Rückschluss vermuten.¹⁶⁶

2.2.3 „It is a security problem“ – die Angst vor Russland

Trotz der thematischen Schnittmenge zu *The Beginning or the End* fällt bei *Fat Man and Little Boy* der deutlich stärkere Fokus auf den Sicherheitsaspekt des Manhattan-Projekts auf. Zwar wird dieser auch im früheren Film abgebildet, nimmt jedoch zu keinem Zeitpunkt so spürbar Eingriff auf die Geschichte. *Fat Man and Little Boy* inszeniert eine deutlich realistischeren, weil komplexeren und einschneidenden Überwachungsapparat, der eine Kuppel über das Manhattan-Projekt im Film darstellt. Der Leitung dieser Unternehmung zum Schutz von Informationen wird der Hauptcharakter General Groves gewidmet, dessen Portrait praktisch auf das eines „Schuldirektors“ oder „Keifers“¹⁶⁷ reduziert wird. Seine Hauptaufgabe im Film ist es, privilegierte Informationen und Wissen nach außen hin zu schützen, und die Informationskanäle nach innen zu dirigieren und zu kontrollieren.

Filmisch wird ein frühes Zeichen für die im Film erhöhte Sicherheitsstufe gesetzt, um den Spannungsbogen anzuziehen. Schon Groves' Anstellung am Beginn des Films passiert hinter einer verschlossenen Glastür, dessen Verspiegelung nur grobe Silhouette der Charaktere erscheinen lässt. Unkonkrete Wortfetzen signalisieren die Unzufriedenheit des Generals, ohne zu viel oder den Grund dafür preiszugeben. Als dieser kurz darauf Robert Oppenheimers Figur zu dessen Bereitschaft für das Projekt interviewt, befinden sich beide Charaktere im Cockpit eines Flugzeugs im Hangar. Die Luken und Türen des Flugzeugs werden verschlossen und der Motor gestartet. Zusammen mit den restlichen anwesenden Charakteren bleibt dem Filmpublikum das Gespräch zwischen den beiden durch den Lärm der Maschine vorenthalten. „The old man likes his privacy“, stellt einer der außen vor gelassenen Männer zeitungsliegend fest.

¹⁶⁶ Vgl. *Bürger*, *Kino der Angst*, 217-8

¹⁶⁷ Vgl. Roger *Ebert*, Review: *Fat Man and Little Boy*, 20.10.1989. Online unter <https://www.rogerebert.com/reviews/fat-man-and-little-boy-1989> (21.1.2020)

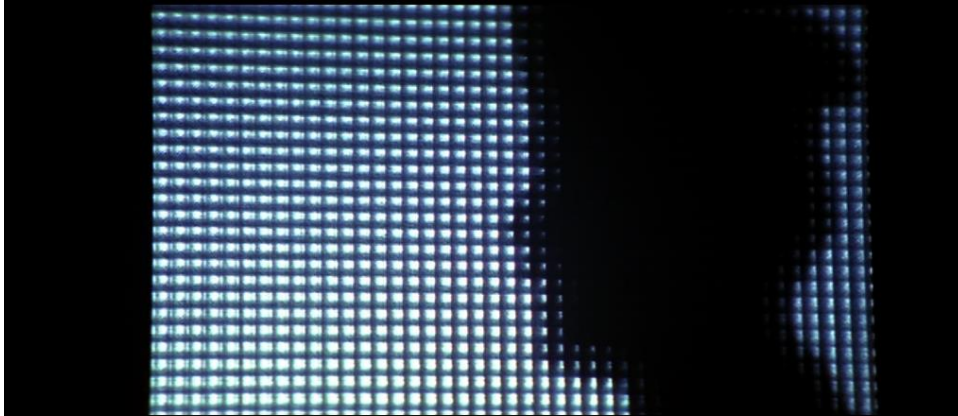


Abb.8: General Groves hinter verspiegelm Glas

Sogleich nach der folgenden „Zentralisierung der klügsten Köpfe“ in der Isolation der aus dem Boden gestampften Stadt in Los Alamos, New Mexico, widmet sich General Groves seiner Hauptaufgabe im Film. Als Sicherheitsbeauftragter des Projekts bellt er bei seiner Ankunft Anweisungen, um den Schutz der Unternehmung zu gewährleisten. Daraufhin tritt er vor die Wissenschaftler*innen und macht deutlich, dass „whatever goes on around here ist privileged information.“ Damit ist der Ton des Films einzementiert, der an einigen Stellen die Verwechslung mit einem Spionagethriller zulässt. Amerikanisch-russische Relationen sind im Kino des Kalten Krieges durchwegs an dieses Genre gebunden.¹⁶⁸ Anders als der Eingang des Films vermuten lässt, wird nur selten ein Informationsleck aufgrund deutscher oder japanischer Infiltrierung angenommen. Tatsächlich inszeniert *Fat Man and Little Boy* kommunistische Kräfte, die drohen, auf das Projekt einzuwirken.

Als entscheidendes Sicherheitsrisiko wird dabei die Geliebte Oppenheimers, Jean Tatlock, ins Treffen geführt, der im Film ein Konnex zu subversiven Untergrundgruppen nachgesagt wird. Ein abgefangenes Telefonat zwischen Oppenheimers Charakter und seiner Geliebten, zeigen die funktionierenden Reflexe des Sicherheitsapparats. Die bereits ausgeforschte Geliebte wird dem Publikum als bekannte Kommunistin präsentiert. Oppenheimer wird nun selbst als Sicherheitsrisiko in einem Fall für dessen Entlassung geführt. Dabei wird ihm die Empfänglichkeit für Erpressungen vorgeworfen. Das Drehbuch schlägt Oppenheimers Charakter entgegen Groves Anweisungen zu Jean, um persönlich einen Schlussstrich unter die Beziehung zu setzen. Es kommt anders und beide verbringen die Nacht zusammen. „What

¹⁶⁸ Vgl. William J. *Palme*, *The Films of the Eighties. A Social History* (Carbondale 19935) 222

you're working on, it's something bad, isn't it“, flüstert die Liebhaberin fordernd. Beharrlich besteht Jean das Geheimnis hinter seiner Arbeit zu erfahren, bevor die Szene mit der Abblendung eines Kusses endet. Am nächsten Morgen der darauffolgenden Szene scannt die Kamera im extremen Close-Up gemächlich Details des Raumes. Dabei wird dem Publikum in der Reflektion eines Wandspiegels die nervöse Männergestalt von Robert Oppenheimer gezeigt, wie sie aus dem Fenster hinter die Vorhänge blickt. Seine Verfolgungsparanoia wird von der aufwachenden Jean bemerkt. Sie bringt sein Verhalten mit dessen Forschung in Verbindung und konfrontiert ihn abermals: „So what is it you're working on. What is it that's so goddamn important.“ *Fat Man and Little Boy* präsentiert eine Welt voller Misstrauen, welche die Abscheulichkeit der Atombombe als ursächlich für diese Vertrauenskrise aufzeigt.



Abb.9: Oppenheimer blickt aus dem Fenster

Als Gimmick der Erzählstruktur dieser portraitierten Geheimhaltung blickt das Publikum häufig von oben auf das Geschehen der handelnden Personen. So erfährt man Details, die nicht alle Charaktere teilen, um die Spannung im Sinne eines überblickbaren Informationslabyrinths der Personen herzustellen.¹⁶⁹ Im Fall eines Berichts, den General Groves während einer Zugfahrt erreicht, dient die Reaktion auf die Nachrichten der Charakterzeichnung des Generals. Er erfährt in der verschlüsselten Botschaft, dass Deutschland weit davon entfernt sei, eine funktionierende Atombombe zu vollenden. Im Angesicht der eigenen Fortschritte mit dem Projekt, möchte Groves um jeden Preis diese Information weiter verschlüsselt halten. Immerhin – so wird es impliziert – würde die Notwendigkeit einer nuklearen Waffe sogleich mit Bekanntwerden dieser Information verlöschen. Groves macht die Atombombe also unabhängig von einer deutschen

¹⁶⁹ Bordwell, Film Art, 420f.

Gefahr. „We could give this country the biggest stick in the playground“, malt er sich eine amerikanische Vormachtstellung allgemein im Konzert der Supermächte aus. Durch diese Darstellung bringt der Film die Intentionen der USA in Verlegenheit. Der Krieg und deren Gefahren sind womöglich als Vorwand verwendet worden, um eine kostspielige nukleare Sponsion zu rechtfertigen. Die Charakterstudie von General Groves lässt an dieser Stelle beabsichtigt tief blicken.

Speziell die russische Rolle nimmt in diesem Kammerspiel amerikanischer Militärstrategie allerdings einen erheblichen Raum ein. Als Verbündeter der USA im Zweiten Weltkrieg begegnet die historische Aufbereitung des Films der Sowjetunion zumindest mit großem Misstrauen. Mit den amerikanischen Werten auf dem Spiel wird eine Revolution „von unten“ befürchtet. Eine Unterwanderung der Gesellschaft versuchte man durch die klare Abgrenzung zum Kommunismus zu verhindern, den man von der offiziellen Seite als Gegenentwurf zum traditionellen amerikanischen Leben verteufelte. Dementsprechend darf die Vereinigung der Kräfte im Krieg nicht über die bestehenden Differenzen der Staatsentwürfe täuschen. Das bestätigt der Film auch, als eine militärische Zusammenkunft den nuklearen Angriff auf Japan bespricht: „The Russians are our allies. If we drop this without telling them, we’ll make them paranoid.“ Dabei wird auch eine implizierte Warnung ausgesprochen und diese „Paranoia“ reflektiert: „It makes us all sick.“ Bei sämtlichen Erwähnungen Russlands wird der Einfluss der Folgezeit des Kalten Kriegs und die heiklen Situationen der Nachkriegsjahre reflektiert.

2.2.4 Die Erwähnung von Alternativen zur Atombombe

Im Gegensatz zu *The Beginning or the End*, in welchem sehr nachdrücklich die Notwendigkeit des Atombombenabwurfs auf Japan nachhallt, präsentiert sich *Fat Man and Little Boy* verhandlungsbereiter. Es werden andere Optionen, die nicht entweder das Massentöten des Feindes oder das Aufreihen der eigenen Truppen bei einer Invasion vorzeichnen, besprochen oder zumindest erwähnt. Klar ist, dass der Zugang zu diesen Informationen über 40 Jahre danach für die Filmemacher*innen von *Fat Man and Little Boy* deutlich offener war. Darüber hinaus entspricht es dem vorgegebenen Wertekatalog des Films, Alternativen zu dem nuklearen Angriff im historischen Kontext vorzustellen.

Dazu gehört allen voran die Variante der Demonstration. Japanische Vertreter*innen würden demnach als Zeugen die Möglichkeit eingeräumt werden, an einem Test der Atombombe teilzunehmen. Angesichts dieser Vorführung wäre ein Einlenken der japanischen Entscheidungselite zu Kapitulationsverhandlungen absehbar. Diese Möglichkeit kommt im Film durch die Petition der Wissenschaftler*innen ins Rollen. Dabei handelt es sich um jenes historische Aufbegehren, das die Atomangriffe verhindern wollte. Der Film zeigt dabei das Scheitern der Unterschriftenliste, bei der es nicht geschafft wurde, sich genügend Gehör zu verschaffen. General Groves Charakter führt den Vorschlag mit Verachtung in das Geschehen der Machtpolitik aus. Das Drehbuch präsentiert ihn so verbissen in dessen Mission, die Atombombe einsetzen zu können, dass seine Einschüchterungstaktik offen zu Tage tritt. „Demonstration junk. I say you show the enemy in the harshest way possible, that you play in the same league as they do.“

Oppenheimer stellt sich im Anschluss an diesen Wutausbruch auf Groves' Seite. In einer militärischen Sitzung hinter verschlossenen Türen werden weitere Schritte im Krieg mit Japan abgewogen. Verschiedene Meinungen sollen Einblick darüber geben, welche Optionen 1945 am Tisch lagen. Es wird zunächst gegen den Gebrauch der Atombombe vor dem Hintergrund der absehbaren japanischen Niederlage beraten. Eine Meeresblockade scheint nach dieser Ausführung auszureichen, um Japan bald unterwerfen zu können. Schließlich führt Oppenheimers Charakter in Anwesenheit des Außenministers seine geschichtsentscheidenden Gedanken aus. Unter dem Hinweis der Materialknappheit zeigt er drastische Folgen bei Fehlschlägen der Variante auf. Er trägt im Film dabei maßgeblich zu der Entscheidung bei. Ob oder wann eine der anderen Optionen den gewinnbringenden Erfolg eingebracht hätte, sind als reines Gedankenspiel zu sehen. Klar ist, dass sich dieser Fragestellung, selbst unter Berücksichtigung aller Rahmenbedingung nur unter dem Vorbehalt als Einschätzung betrachtet werden kann.¹⁷⁰

Schlussendlich soll an dieser Stelle auch die Theorie des Wertes von Hiroshima im Kontext des kollektiven Gedächtnisses als Faktor für die lange Zeit ohne Krieg der Großmächte erwähnt werden. Als solches äußert sich ein Glaube, dass ohne das historische Event von Hiroshima ein späterer, womöglich deutlich verheerenderer Atomkrieg die Welt erschüttert hätte.

¹⁷⁰ Vgl. *Bernstein*, *Understanding the Atomic Bomb and Japanese Surrender*, 2

„...demonstrating the appalling destructiveness of an atomic bomb on real, human targets was rationalized as essential to preventing future war, or at least future nuclear war”¹⁷¹

John Dower nennt diese entgegengesetzte Logik von Gewalt – Töten um zukünftiges Töten zu verhindern – „idealistische Auslöschung“. Diese praktische Ethik, erklärt Dower, sei von Oppenheimer angenommen worden, um einen Beitrag zu einer weniger gewalterfüllten Welt zu leisten. Tatsächlich löste es in den Nachkriegsjahren eine Gewaltspirale aus. Der in Grundzügen nicht neue Gedanke, besetzte bereits das Bewusstsein und die Erklärungshintergründe bei der Entdeckung des Dynamits, einige Jahre zuvor. Oppenheimer selbst gestand:

„When it went off, in the New Mexico dawn, that first atomic bomb, we thought of Alfred Nobel, and his hope, his vain hope, that dynamite would put an end to wars.”¹⁷²

2.2.5 Herausforderung der Geschichtlichkeit

„It is more truthful to what actually happened than any documentary will ever be.”, sagte der Regisseur Roland Joffe bei einem Interview zu seinem Film.¹⁷³ Schon die zeitgemäße Presse befand die Auslegung von historischer Wahrheit im Film grenzwertig. „*Fat Man and Little Boy* is filled with howlers that go far beyond the bounds of reasonable dramatic license”, findet Samuel Walker in seinem Review¹⁷⁴. Die Schilderung des nuklearen Themas und die Auslegung der Geschichte befanden sich in scharfer Kritik. The New York Times widmete sich zum Anlass des Films den Möglichkeiten und Gefahren, wie durch artistische Freiheit einer Verzerrung von historischen Gegebenheiten das Verhältnis mit der Geschichte zu alternieren im Stande ist. „Can Movies Teach History“, fragt der Artikel von Richard Bernstein, bevor die durch deren Reichweite ungemeine Macht von Filmemacher*innen als „ungenau“ Historiker*innen festgestellt wird. Die Suche nach einem Sinn stehe da gewiss im Vordergrund – doch auch unter der Falschaussage über die Vergangenheit? Das Problem, so argumentiert Bernstein, sind Joffes

¹⁷¹ John W. Dower, *Science, Technocracy, Beauty & Idealistic Annihilation*. In: Erin Barnett, Philomena Mariani (Hg.), *Hiroshima: Ground Zero 1945* (New York, 2011) 132

¹⁷² Robert J. Oppenheimer zitiert nach Richard Rhodes, *The Making of the Atomic Bomb* (New York 1988) 676.

¹⁷³ Roland Joffe zitiert nach Richard Bernstein, *Can Movies Teach History?* In: The New York Times, 26.01.1989. online unter <<https://www.nytimes.com/1989/11/26/movies/can-movies-teach-history.html>> (20.02.2020)

¹⁷⁴ Vgl. Samuel J. Walker, *Fat Man Little Boy*. In: *Journal of American History* 77 (1990) 1121.

Metaphern, die nur dann wirksam und damit historisch zulässig sein können, wenn dafür nicht vergangene Wirklichkeit "substantiell" verändert wurde. Die Manipulation der Fakten sei für die Diskussion der Atombombe zu heikel, um sie einer Verdrehung der Tatsachen zugunsten des Arguments des Films auszusetzen.

In der bedeutendsten Auseinandersetzung zu den ethischen Fragen, wird im Film die Figur von Oppenheimer mit den Konsequenzen seiner Kreation konfrontiert. In der dramatisch aufgeladenen Szene werden moralische Vorwürfe ausgesprochen, die sich als Appelle direkt an das Publikum richten. In Person des Arztes, der ansonsten nur als Randfigur in Erscheinung tritt, werden die bohrenden Sorgen der Petition der Wissenschaftler*innen rekapituliert. Im strömenden Regen verfolgt die Kamera dabei den aufgebrachtten Arzt, bevor das Bild ihn im mittleren Close-Up heranzoomt und festhält. Durch diesen „following shot“¹⁷⁵ als Mobilität der Einrahmung des Geschehens soll die Aufmerksamkeit weiter am Subjekt der Aufnahme gebunden bleiben, da sich die Kamerabewegung der Bewegung der Figur in der Einstellung unterordnet.¹⁷⁶ Seine dramatisierten Ausführungen tragen durch deren grimme Prognose auch noch für das Jahr 1989 Relevanz. Damit versucht der Film, die historische Debatte in den Dienst der zeitgemäßen Wertvorstellung zu stellen und als Brücke in die Vergangenheit die universale Bedeutung der Atombombendiskussion geltend zu machen.



Abb.10: Der Arzt konfrontiert Oppenheimer

Die Figur des Arztes äußert ihren Verdacht, dass die Sicherheitsmaßnahmen nicht Deutschland, Japan oder „sogar“ Russland, sondern den „gewöhnlichen Amerikanern, die damit nicht

¹⁷⁵ Bordwell, Film Art, 273

¹⁷⁶ Vgl. Bordwell, Film Art, 273

einverstanden wären“ galten. Somit wird das unmoralische Handeln durch den Versuch einer Vertuschung nahegelegt, wie schon die angesprochene Petition zuvor andeutete. Seine Ausführung, dass geistig kranken Menschen Plutonium injiziert wurde, trifft das Publikum daraufhin deutlich unvorbereiteter. Dabei verpufft das Detail in der Hitze des Wortgefechts als emotionale Spitze. Die scharfe Anklage, die *Fat Man and Little Boy* dem historischen Event damit zulasten legt, bleibt in der Kritik an den Film allerdings nicht unbeantwortet. Der moralische Denkkettel, der eine solche Versuchsreihe an Menschen nahelegt, hat den Zweck zu schockieren.

Eine historische Hinlänglichkeit dieser Information kann in einem Artikel der New York Times allerdings nicht ausgemacht werden. Auch wenn der Regisseur Dokumente vorlegte, die einen solchen Vergiftungsplot mit Plutonium nahelegen, bleiben trotzdem noch Fragen zur Darstellung bestehen. Es sei nicht nachzuweisen, ob solche Verfahren im angegebenen Zeitraum existierten und noch viel weniger lassen sich Beweise finden, dass jemand davon im Camp von Los Alamos Bescheid wusste. Schließlich kommt der Arzt als Marionette des politisch durchsichtigen Drehbuchs an den Punkt, die Gefahr der Industrialisierung von Atombomben zu benennen. Als Kritik des lähmenden Atombomben-Wettstreits sieht er in eine Zukunft, in der sämtliche Großmächte auf einem Berg von Nuklearwaffen sitzen. Damit würden die Vorzeichen kommender kriegereischer Eskalationen dramatisch menschenfeindlicher stehen. Diese Haltung positioniert den Film im Sinne einer pazifistischen Ausrichtung und Zeitgeist der antinuklearen Stimmung der USA der 1980er Jahre.

Weiter verfährt das Drehbuch, dass es bald eine Welt geben würde, in welcher Menschen „from the inside out“ sterben. Dabei wird auf die tödlichen Folgen der Symptome einer übermäßigen radioaktiven Strahlung Bezug genommen, an welchen ein fiktiver Wissenschaftler im Film stirbt. Als stiller Beteiligter des Manhattan-Projekts räumt jenem der Plot eine wiederkehrende Rolle ein, um diesen als aufgeschlossene Identifikationsfigur aufzubauen. Dazu wird eine Romanze zu einer Krankenschwester im Hintergrund künstlich aufgebauscht, um das Schicksal des charismatischen Jungen umso tragisch erscheinen zu lassen. Auch an dieser Stelle gräbt der Film die aus *The Beginning or the End* bekannte Dramaturgiekurve aus. Abermals merkt der Artikel der New York Times die historische Ungenauigkeit zugunsten einer favorisierten Botschaft an. Ein tödlich verlaufender Unfall eines Manhattan-Wissenschaftlers ereignete sich

erst nach dem Abwurf der Atombomben über Japan. Die Schäden durch Radioaktivität gründeten allgemein ein neues Feld medizinischer Forschung und waren daher nicht genau absehbar. Erst nach der ursprünglich zensierten Phase nach 1945 gelangten die Langzeitschäden in das öffentliche Bewusstsein der USA und spiegelten sich in der kulturellen Auseinandersetzung seither wider. Robert J. Lifton erkannte diese Wendung entgegen der historischen Wahrheit folgendermaßen an:

„Joffe obviously wanted one character to represent the thousands of Americans who would later suffer from their encounters with radiation, so he backdated the real-life [...] accident so it would fall within the time frame of the movie.“¹⁷⁷

Die deformierte Erscheinung des Wissenschaftlers stellt auch ein bedeutendes Beispiel der Doppelbödigkeit des Narrativs dar. Mit mehreren hunderttausend Japaner*innen als Todesopfer der Atombombe und radioaktiver Strahlung, entscheidet sich *Fat Man and Little Boy* die Unmenschlichkeit der nuklearen Waffe anhand eines Amerikaners zu demonstrieren. Zum einen entgeht der Film dadurch abermals der Schuldfrage, zum anderen wird ein unmittelbar nachempfindbares Erlebnis inszeniert. Als solches stellt der Film einen amerikanischen Egozentrismus unter Beweis, der nicht zuletzt die „Amerikanisierung“¹⁷⁸ der nuklearen Diskussion belegt, welche so gut wie keine andere Sicht einschließt. Weder füllt der Film die Rollen der internationalen Wissenschaftler*innen und deren Einfluss auf das Manhattan-Projekt aus, noch werden andere Perspektiven auf das globale Ereignis als die amerikanische geboten.



Abb.11: Die deformierte Hand im Close-Up

¹⁷⁷ Robert J. Lifton, Greg Mitchell, *Hiroshima in America. Fifty Years of Denial* (New York 1995) 369

¹⁷⁸ Christoph Laucht, *An Extraordinary Achievement of the "American Way"*. Hollywood and the Americanization of the making of the atom bomb in *Fat Man & Little Boy*. In: *European Journal of American Culture* 28, H. 1 (2009) 41-56



Abb.12: Die körperlichen Symptome

„That’s the future you’ve made for us!“, lautet der letzte an Oppenheimers Charakter gerichtete Vorwurf des Arztes. Wenig später erfolgt der erfolgreiche Trinity-Test, dessen Auslösung nur anhand der Reaktionen der Protagonisten und als Reflexion in deren Schutzbrillen angedeutet wird. Damit nimmt sich der Film aus der Verantwortung, am Ende für ein Spektakel durch die Verbildlichung der Atombombe zu sorgen und schließt das Ende von *Fat Man and Little Boy* mit dem bekannten Trinity-Test an Erinnerungen des Publikums an – eine wirksame Methode, um die Story einordbar und damit verbindlicher zu machen. Durch ein solches Ende soll eine Möglichkeit bereitgestellt werden, vergangene Ereignisse im Gedächtnis der Zuschauer*innen zu überdenken und neu zu bewerten.¹⁷⁹ *Fat Man and Little Boy* lenkt dabei durch den emotionalen Höhepunkt des qualvollen Todes des jungen Wissenschaftlers von der Katastrophe ab und schafft so den Eindruck, dass nicht die vielen Japaner*innen sondern die Wissenschaftler die größten Opfer der Atombombe gewesen wären.¹⁸⁰ Zuletzt werden die Schicksale von Japan, General Groves und Robert Oppenheimer schriftlich auf Titelbildern abgehandelt. Schließlich beginnt der Abspann mit der blauen Erdmurmels im Hintergrund. Zuletzt wurde amerikanische Perspektive also doch kurzzeitig aufgeben, um mit einer gehörigen Portion Pathos zu erinnern, was im Falle eines Atomkriegs auf dem Spiel steht.

¹⁷⁹ Bordwell, Film Art, 69.

¹⁸⁰ Toni A. Perrine, Film and the Nuclear Age. Representing Cultural Anxiety (London 1998) 65



Abb.13: Der Blick auf die Erde im Abspann

2.2.6 Soziale Kontextualisierung

Im Angesicht der rhetorischen Scharfmachung des nuklearen Themas innerhalb der Administration des US-Präsidenten Ronald Reagan entwickelten sich große Zukunftsängste im Laufe der 1980er Jahre. Erst 1986 gelang es am historischen Hochpunkt der Anzahl von über 70.000 Atombomben im Inventar der Atommächte¹⁸¹, sich auf eine Abrüstung schrittweise zu einigen. Dabei entspricht die Forschung der Flut an popkulturellen Texten, die sich ganz klar gegen die Risiken eines Atomkriegs protestieren und inmitten derer sich *Fat Man and Little Boy* wiederfindet. Jene Texte reflektieren durch deren Mischung aus Patriotismus, Angst und Opposition die Gefahren der nuklearen Waffe. Bryan Taylor sieht darin eine notwendige Auseinandersetzung, da die Bombe die Gefahr um die „Möglichkeit einer Geschichte“ selbst in drohender Aussicht stellt und das Gefühl einer eindrücklichen „Belagerungsmentalität“ durch Paranoia stiftet. Als Stoff der apokalyptischen Vorstellung enthüllt sie Sterblichkeit, Verwundbarkeit und den Fall der Natur.¹⁸² Ein Artikel der New York Times von 1982 thematisiert diese Ängste vor einer nuklearen Eskalation, anhand von Kindern, denen die Verbildlichung des Themas in der Kultur nicht entging. Aufgrund einer emotionalen Verflechtung mit einer drohenden nuklearen Gefahr diskutiert der Artikel pädagogische Bewältigungsstrategien, um die psychologische Belastung zu minimieren.¹⁸³

¹⁸¹ Vgl. Hans M. Kristensen, Matt Korda, Status of World Nuclear Forces. In: Federation of American Scientists, Mai 2019, online unter <<https://fas.org/issues/nuclear-weapons/status-world-nuclear-forces/>> (26.01.2020)

¹⁸² Vgl. Taylor, *Fat Man and Little Boy*, 367

¹⁸³ Vgl. Olive Evans, Handling Children's Nuclear War Fears. In: The New York Times, 27.05.1982, online unter <<https://www.nytimes.com/1982/05/27/garden/handling-children-s-nuclear-war-fears.html>> (11.01.2020)

Es werden in der Literatur bis zum Ende der 1980er Jahre drei Momente der medialen Diskussionsphasen zum nuklearen Thema in den USA besprochen. Die erste Phase zeichnete sich erst durch erste russische Nukleartests sowie der kommunistischen Übernahme in China deutlich sichtbar ab. Die allgemeine Jubelstimmung über das Kriegsende wich einer satirischen oder nihilistischen Auseinandersetzung im Bereich der Science-Fiction.¹⁸⁴ Von 1953 bis 1963 bietet ein Bedenken in Hinblick auf die öffentliche Gesundheit in Verbindung mit Radioaktivität die nächste Möglichkeit der Oppositionsbildung. Durch „Duck and cover“-Drille in den Klassenzimmern und dem Bau von Schutzbunkern im Garten wurde die atomare Gefahr mit der Angst der Kontamination gleichgesetzt. Die Ambivalenz von Atomkraft manifestierte sich in den kulturellen Formen zwischen einer Hoffnung auf Fortschritt und der Befürchtung vor radioaktiven Monstern und verrückten Wissenschaftler*innen als Metaphern für das Ausmaß der Zerstörungskraft.¹⁸⁵

Durch die beinahe nukleare Eskalation im Verlauf der Kubakrise 1963, der eine Resolution der Atomkräfte zum Atomtestverbot in der Atmosphäre folgte, verschwand die offene Thematisierung der nuklearen Implikationen aufgrund der Annahme des verringerten Risikos. Schließlich traf der große Erfolg von *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964) von Stanley Kubrick als sozialkritischer Kommentar genau den Nerv der atomaren Diskussion. Der Film funktioniert durch die komödiantische Umgehung des ernsthaften Tabus, direkt Kritik an dem nuklearen Wettrüsten zu üben, und legt damit als Satire die Unumgänglichkeit einer Katastrophe dar.¹⁸⁶

Das bereits angesprochene Wiederaufleben der Opposition in den 1980er Jahren als dritte lässt sich auch anhand der Auferstehung eines nuklearen Katastrophennarrativs in populären Medien wie Film sowie Büchern erkennen. Dabei wurden verschiedene Themenbereiche im Film besprochen: *Desert Bloom* (1986) ist im Angesicht eines nuklearen Zeitalters auf der Suche nach Identität und Gemeinschaft, *The Abyss* (1989) setzt die Hoffnung auf die Erlösung durch das Übernatürliche und *The Terminator* (1984) oder *Mad Max 2* (1981) erforschen als Action-

¹⁸⁴ Vgl. Paul Boyer, *Sixty Years and counting: nuclear themes in American culture, 1945 to the present*. In: Matthew Grant, Benjamin Ziemann (Hg.), *Understanding the Imaginary War: Culture, Thought and Nuclear Conflict, 1945-90* (Manchester 2016) S.77, 80.

¹⁸⁵ Vgl. Taylor, *Fat Man and Little Boy*, 372

¹⁸⁶ Vgl. O'Connor, *American History, American Film*, 224f.

Adventure die postnukleare Landschaft.¹⁸⁷ Trotzdem folgten weiter auch militärverherrlichende Blockbuster-Filme wie *Top Gun* (1986), der jegliche politische Hintergründe ausblendet und in amerikanischer Selbstvergewisserung schwelgt. *Dune* (1984) hingegen impliziert die Nutzlosigkeit von Technologie in einer futuristisch-galaktischen Welt einer Postapokalypse, die erst durch Technologie in diese Lage versetzt wurde und als Allegorie auf das selbst auferlegte Übel der Atomwaffen hinweist.¹⁸⁸ Insbesondere das Narrativ des Überlebens nach einem nuklearen Krieg sind allgemein besonders in den 1980er Jahren für Produktionen aus Hollywood in der Auseinandersetzung mit der atomaren Gefahr, in dessen Herzen die postapokalyptische Heldstilisierung steht.

*“Nuclear imagery takes many forms. The point is that the bomb, the monster, the mad scientist, the missile-launching military offices [...] form only one aspect of a larger mythical complex, almost always matched by an opposing figure. This opponent can range from tragic victim to clever victor.”*¹⁸⁹

Fat Man and Little Boy lagert diese Rolle des „tragischen Opfers“ auf den Nebenschauplatz der Handlung aus. Nicht zuletzt stößt die moralische Debatte auch deswegen auf taube Ohren, da die beinahe undurchdringbare Leinwanddominanz der Figuren von Oppenheimer und Groves nicht gebrochen werden kann.¹⁹⁰ Der Film spielt sich im Niemandsland dieser moralischen Debatte ab, da der größte Star des Films, Paul Newman als General Groves, gegensätzlich positioniert wird. Die problematischen Ansichten, die die Figur teilt, können im Angesicht der Vermarktung des Films verschiedener kaum sein. Auf dem Kinoposter des Filmes heißt es hingegen heroisierend:

"In 1942, the United States secretly set out to build the world's first atomic bombs. They called them 'Fat Man' and 'Little Boy.' And the man they called on to get the job done was General Leslie Groves. Strong. Brilliant. Determined. Willing to push human endurance to the limit. Willing to bear the responsibility, the glory and the blame. His mission changed the world. His story is the story of his times. And ours."¹⁹¹

¹⁸⁷ Vgl. *Taylor*, *Fat Man and Little Boy*, 373

¹⁸⁸ Vgl. *Palme*, *The Films of the Eighties*, 182-184

¹⁸⁹ *Spencer Weart*, *Nuclear Fear 1987-2007*. In: Robert A. *Jacobs*, *Filling the Hole in the Nuclear Future: Art and popular Culture Respond to the Bomb* (Lanham 2010) 237

¹⁹⁰ Vgl. *Taylor*, *Fat Man and Little Boy*, 382

¹⁹¹ Vgl. *Fat Man and Little Boy*. Photo Gallery. In: IMDb, online unter <https://www.imdb.com/title/tt0097336/mediaviewer/rm862600192> (11.01.2020)

Hal Hinson beschreibt den Charakter von Leslie Groves bezeichnenderweise folgend: „But if he is a monster, he’s an astoundingly sympathetic one, mostly because he is so vividly human.“ Weiter lobt Hinson in seiner positiven Rezension zu dem Film, dass *Fat Man and Little Boy* in der Lage sei, die Geschichte als „flüssige Bedingung“ anzuerkennen. Als fragile Abstraktion von der Vergangenheit, zeige der Film auf, dass unterschiedliche Hintergründe zu einer anderen Gegenwart führen hätte können. Er applaudiert der Entscheidung den Film nicht als „anti-nuke platform“ installiert zu haben, sondern stattdessen eine „documentary matter-to-factness“ für sich sprechen ließe.¹⁹² Anders sieht das Desson Howe, der der enttäuschenden menschlichen Formel nichts abgewinnen kann und in Erwartung des Filmendes den Abwurf der Atombomben über Hiroshima und Nagasaki herbeisehnte – „and that’s not a pretty feeling.“¹⁹³ Trotz der Schwächen der Aufbereitung der Geschichte durch das Drehbuch und der historischen Fabrikation oder Verzerrung mancher Hintergründe, leistet der Film nach Taylor einen wichtigen Beitrag zum kulturellen Kampf, um die rationale Organisation nuklearer Waffen herauszufordern.¹⁹⁴ Als erinnerungskultureller Ausdruck ist er im sich wandelnden Zeitgeist der sich verändernden nuklearen Bedrohung verfangen. Der rhetorische Ton zwischen Washington und Moskau mäßigte sich deutlich mit dem Ausklang des Jahrzehnts, das durch eine deutliche Einschränkung des nuklearen Wettrüstens sichtbar wurde.¹⁹⁵ Eine Veränderung im Umgang mit Russland vollzieht sich in Hollywood in Folge dieser politischen Entwicklung seit der Mitte des Jahrzehnts rasch.¹⁹⁶ *Fat Man Little Boy* kapitalisiert noch 1989 diese Furcht vor Russland und einem atomaren Zukunftskrieg. Als gewissermaßen unzeitgemäße Reflektion einer sich beruhigenden weltpolitischen Landschaft erklärt sich das schwache Interesse an dem Film. Hinzu kommt der unüberbrückbare Widerspruch, als amerikanisches Selbstportrait in der Rolle des atomaren Aggressors, eine antinukleare Stellung einzunehmen. Diese thematische Zerrissenheit lässt sich dabei ebenso an der Charakterzeichnung von General Groves als „sympathisches Monster“ festhalten.

¹⁹² Vgl. Hal Hinson, *Fat Man and Little Boy*. In: Washington Post, 20.10.1989, online unter https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/fatmanandlittleboy13hinson_a0a901.htm (20.01.2020)

¹⁹³ Vgl. Desson Howe, *Fat Man and Little Boy*. In: Washington Post, 20.10.1989 online unter https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/fatmanandlittleboy13howe_a0b238.htm (20.01.2020)

¹⁹⁴ Vgl. Taylor, *Fat Man and Little Boy*, 389

¹⁹⁵ Vgl. Boyer, *Exotic Resonances*, 306

¹⁹⁶ Vgl. Palme, *The Films of the Eighties*, 209

3 Anime

Die Oxford Enzyklopädie der modernen Welt beschreibt "Animé" als die Kurzform des japanischen Worts "animeshon" entweder für die Gesamtheit des japanischen Animationsfilms oder eine spezielle Form, die ab den 1970er Jahren global bekannt wurde. Die Geschichte des japanischen Animationsfilms wird dabei als eine Geschichte der Limitationen angesichts der großen Konkurrenz von Disney selbst am heimischen Markt sowie der erhöhten Kosten, die diese Projekte mit sich brachten, beschrieben. Es entwickelte sich durch die einzigartige Ästhetik mit der Verbindung zum Reichtum einiger Manga-Erzählungen und Bildern ein breites Genrespektrum das bald auch ein globales Publikum erreichte.¹⁹⁷ Zur Produktion von Animationsfilme definieren Bordwell und Thompson allgemein:

*„Instead of continuously filming an ongoing action in real time, animators create a series of images by shooting one frame at a time. Between the exposure of each frame, the animator changes the subject being photographed. [...] When projected, the images create illusory motion comparable to that of live-action filmmaking.”*¹⁹⁸

Bei einem Rückblick zu den Anfängen des Anime-Films, um dessen Bedeutung als Phänomen der Popkultur¹⁹⁹ in Japan und mittlerweile für ein weltweites Publikum erfassen zu können, führt kein Weg an den japanischen Comic-Verbildlichungen, dem "Manga", vorbei. Übersetzt bedeutet Manga so viel wie "seltsame Zeichnung" und tauchte erstmals als Benennung einer Bilderserie von Katsushika Hokusai (1760-1849) auf. Als Vorform der bis heute populären Kunstform des Mangas, zeichneten sich Hokusai und andere Künstler*innen dieser Zeit durch Druck auf Holzstämmen aus - vormalig noch als "ukiyo-e" bekannt. Dabei wurden Geschichten durch eine Serie von Bildsketchen erzählt. Ähnlich wie Manga auf Papier in den späteren Phasen der Kunstgeschichte handelte es sich bei den frühen Formen auf Holz um billige Unterhaltungskost, welche die Bevölkerung in Episoden erreichte und dessen Hauptzielgruppe die unteren Klassen der Gesellschaft darstellte.²⁰⁰

¹⁹⁷ Vgl. Aaron Gerow, Anime. In: Peter N. Stearns (Hg.), Oxford Encyclopedia of the Modern World, Bd. 1 (Oxford 2008) 157

¹⁹⁸ Bordwell, Film Art, 163

¹⁹⁹ Vgl. Susan J. Napier, Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation (New York 2005) 3

²⁰⁰ Vgl. Colin Odell, Anime (Harpending 2013) 13f.

Manga im heute herkömmlichen Sinne entwickelte sich in der darauffolgenden Zeit nach der Meiji-Restoration 1868 und reifte vor allem nach Beendigung des Zweiten Weltkriegs in das bis in die Gegenwart bekannte Medium - in Reichweite und Style. Dabei spiegelten sie nach 1945 den amerikanischen Einfluss durch Comic-Bücher und Filme wider. Allen voran als zugängliches Medium erreichte der Manga aufgrund der niedrigen Kosten schon vor und während des Zweiten Weltkrieges ein großes Publikum. Zudem lud die Einfachheit der Kunstform und deren Vertrieb dazu ein, dass sich einige Menschen mit ihren eigenen Geschichten unabhängig daran versuchten und der Manga sich so gewissermaßen verselbstständigte.²⁰¹

Als Form des Kinos entwickelte sich der "Anime", wie die japanische Animation genannt wird, aus den Fortschritten des Films und unter dem Einfluss erster westlicher Animation, die Japan etwa ein Jahrzehnt nach der Einführung von Film um die Jahrhundertwende 1909 erreichte. Die konkreten Anfänge dieser Kunstform sind umstritten, nicht zuletzt da aufgrund der materiellen Sensibilität von Film davon ausgegangen werden kann, dass erste Gehversuche und Experimente dieser Art des Filmmediums verschwunden sind. Als zusammengesetzte und zu einer Bewegung gestaltete Bildreihen wurden Bilder auf der Tafel in Szene gesetzt und der erste solche kommerzielle Film im Kino mit *The Story of Concierge Mukuzo Imokawa* (1917) gezeigt.²⁰² Nach einer Phase der Solidarisierung mit der Kunstform, aus der nur wenige Filme überlebten, inklusive Etablierung einiger Schlüsselfiguren dieser Filmszene trat Japan in den 1930er und 1940er Jahren in politisch turbulente Zeiten ein, welche sich auch auf die Kunstform auswirkten. Bis zum Einstieg in den Zweiten Weltkrieg entdeckte die politische Elite das meinungsbildende Potential des Mediums und brachte Anime zunehmend unter ihren Einfluss als Form der Propagandabemühungen. Exemplarisch kann dafür *Sankichi the Monkey: The Air Combat* (1942) oder *Momotaro's Sea Eagles* (1943) genannt werden, welche sich expliziter als in den Heldengeschichten der Jahre zuvor mit modernen Flugzeugschlachten auseinandersetzten.²⁰³

Unmittelbar nach der Kapitulation und der Niederlage des Zweiten Weltkriegs platzierten die belagernden Kräfte einen umfassenden Leitkatalog für die Filmproduktionen, um als Forum "demokratische" Ideale zu verbreiten. Die dafür ins Leben gerufene Civil Information and

²⁰¹ Vgl. Odell, *Anime*, 14f.

²⁰² Vgl. Odell, *Anime*, 17

²⁰³ Vgl. Odell, *Anime*, 19

Education Section (CIE) hatte die Aufgabe der japanischen Öffentlichkeit die wahren Fakten ihrer Niederschlagung, ihre Kriegsschuld und die Verantwortung der Militaristen für das gegenwärtige und zukünftige japanische Leiden klarzumachen.²⁰⁴ Als Folge dessen wurden Filme, die den von der CIE aufgerufenen Standards nicht entsprachen, stark zensiert.²⁰⁵ Dem entgegen wurden den politischen Manga-Künstlern*Innen deutliche mehr Freiheiten eingeräumt als historisch jemals zuvor.²⁰⁶

Nur selten konnten Anime-Filme in dieser Phase der japanischen Reflektion, in der Meister des Films wie Yasjiro Ozu oder Kenji Mizoguchi einen neuen melodramatischen Stil in Japan kultiviert haben, realisiert werden. Grund war die massive Mittelknappheit in der Filmindustrie und Unterhaltungsmedien allgemein.²⁰⁷ Es dominierte dementsprechend ein System an Filmstudios, das populäre Filme als kommerzielle Produkte verstand und danach trachtete durch Maximierung der Effizienz Profite zu erzielen.²⁰⁸ Erst durch die Gründung eines für die Produktion von Animes entstandenen Filmstudios, dem Toei Doga Studio, konnte die Basis einer bis heute wiedererkennbaren Zeichentrickform gelegt werden. Den großen Erfolg durch den Eroberungsfeldzug von Fernsehgeräten in den japanischen Haushalten wurde dabei ab 1962 zum Anlass genommen, um Animeproduktionen im TV-Format zu initiieren.²⁰⁹ Auch wenn in dieser Zeit oft westliche Literaturklassiker im Anime-Gewand neu inszeniert worden waren, entwickelte sich ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis zwischen Mangakas, gewissermaßen die Drehbuchautoren von Mangas, und Anime-Zeichenkünstler, welche die originalen Standbilddarstellungen als verbildlichte Geschichte in einer bewegten Form transformierten.²¹⁰ Speziell ist für diesen Verdienst Osamu Tezuka zu erwähnen, welcher auch als "God of Manga" bezeichnet wird und zudem für die Vervielfältigung der Genres über die Grenzen der

²⁰⁴ Vgl. Isolde *Standish*, *A New History of Japanese Cinema: a Century of Narrative Film* (New York 2006) 155

²⁰⁵ Vgl. *Standish*, *A new history of Japanese Cinema*, 155f.

²⁰⁶ Vgl. Kinko *Ito*, *Manga in Japanese History*. In: Mark W. *MacWilliams*, *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime* (Armonk 2008) 35

²⁰⁷ Vgl. *Odell*, *Anime*, 19

²⁰⁸ Vgl. *Standish*, *A New History of Japanese Cinema*, 175

²⁰⁹ Vgl. Mark *MacWilliams*, *Introduction*. In: Mark W. *MacWilliams* (Hg.), *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime* (Armonk 2008) 13

²¹⁰ Vgl. *Odell*, *Anime*, 20f.

Erwachsenenunterhaltung verantwortlich ist²¹¹ - anders als bei dem großen Übergewicht an westlichen Animationsfilme, die hauptsächlich Kinder als Zielgruppe ausmachen.²¹²

Der steigende Einfluss am japanischen TV- und Filmmarkt von Anime stieg bis in die 1980 stetig an und erreichte im folgenden Jahrzehnt neue Sphären. Neue Medien wie Video oder Laserdisc wurden von Animeproduktionen vereinnahmt und das Studiosystem zugunsten unabhängiger neuer Firmen aufgebrochen. Einstige Schüler*innen der anfänglichen Pionierzeit der 1960er Jahre eröffneten neue Wege und etablierten Anime als Kunstform neu - etwa Hayao Miyazaki und Isao Takahata mit dem heute weltbekannten Studio Ghibi.²¹³ Ein Blick auf den Film *Spirited Away* (2001), der 2003 auch mit dem Oscar als „bester Animationsfilm“ ausgezeichnet wurde, gibt in mehreren Belangen Aufschluss über den kulturellen Stellenwert des Anime in Japan und weltweit. Über 274 Millionen Dollar²¹⁴ strich der Film von Hayao Miyazaki aus dem Produktionshaus von Studio Ghibli bei dessen originalen Veröffentlichung international ein und verschafft dabei inhaltlich einen tiefen Einblick in die japanische Geschichte, Tradition und das Alltägliche als Merkmal des thematischen Unterbaus einiger Animeproduktionen. Odell beschreibt Anime durch diese Wahrung und Spiegelung japanischer Kultur als „Fenster“ in die Gesellschaft.²¹⁵

Als populäres Phänomen bezieht Anime deutliche Inspirationen von verschiedenen „hohen Kulturformen“ wie von Kabuki, dem traditionellen japanischen Theater, oder sogar bestimmenden Medien des 20. Jahrhunderts wie Film und Fotografie. Hinzu kommt die große Popularität sowie Reichweite, die zu einer soziologischen und ästhetischen Wirkforschung berechtigen.²¹⁶ Die Japanologin Susan Napier argumentiert, dass die Atombombe und deren gesundheitliche Folgen Japans kulturelle Identität ins 21. Jahrhundert nachhaltig im Sinne einer kollektiven Opferempfindung beeinflusste. Dazu ist auch die Besetzungszeit zu erwähnen, als erstmals in der japanischen Geschichte feindliche ausländische Streitkräfte das Land vereinnahmten. Gleichzeitig ist die Spannung zu den asiatischen Nachbarn durch die von Seiten der Regierung offizielle Absage, eigene Kriegsverbrechen während der 30er und 40er Jahre

²¹¹ Vgl. Gilles Poitras, *Anime Essentials: Everything a Fan Needs to Know* (Berkley 2001) 20.

²¹² Vgl. Napier, *Anime*, 15

²¹³ Vgl. Odell, *Anime*, 22f.

²¹⁴ Vgl. *Spirited Away* (2001). In: Box Office Mojo, online unter <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0245429/> (10.01.2020)

²¹⁵ Vgl. Odell, *Anime*, 34

²¹⁶ Vgl. Napier, *Anime*, 4

anzuerkennen, spürbar.²¹⁷ Diese Konflikte lassen sich neben den brutalen Massakern aber auch auf die japanischen Positionen zu der aufgezwungenen Sexarbeit während des Krieges und der japanischen Erinnerungspflege mancher verurteilter Kriegsverbrecher zurückführen.²¹⁸

²¹⁷ *Napier, Anime*, 28

²¹⁸ Vgl. *Hashimoto, The Long Defeat*, 6

3.1 Barefoot Gen (1983)

Barefoot Gen zeigt ein schonungsloses Familiendrama, das den Horror der Atombombe in Hiroshima als zentrales Thema verfolgt. Als Adaption des gleichnamigen Mangas von Keiji Nakazawa aus dem Jahr 1973, der auch das Drehbuch zum Anime-Film geschrieben hat, konzentriert sich die semibiografische Story auf den jungen Gen. Dieser lebt mit seiner Familie, den Nakaoakas, in Hiroshima, als er am Ende des Zweiten Weltkriegs Opfer des Atombombenangriffs wird. Der Film reiht in das in Japan einflussreiche „Hibakusha“-Genre ein.²¹⁹ Damit wird der Teil der Bevölkerung umschrieben – wörtlich „Atombomben-betroffene Person(en)“²²⁰ –, die die nuklearen Angriffe in Hiroshima und Nagasaki überlebten. *Barefoot Gen 2* (1986) als Fortsetzung des ersten Films ist drei Jahre nach dem Einschlag der Bombe angesiedelt und schließt an den immer noch wehrenden Kampf ums Dasein gegen die Folgen der Radioaktivität an. Noch vor den beiden Anime-Filmen wurde eine Trilogie aus Live-Action-Filmen auf Basis des Originalmaterials von Nakazawa unter der Regie von Tengu Yamada zwischen 1976 und 1980 gedreht. Dabei ist bereits die Wichtigkeit Nakazawas Arbeit am Manga als internationaler Brückenkopf für das japanische Comic-Medium herauszustreichen, der erstmals über die Sprachbarriere hinaus ein Publikum fand.²²¹ Diese Untersuchung bezieht sich auf die 2005 von Anime Virtual veröffentlichte deutsche Fassung des Films.

Thematisch lässt sich *Barefoot Gen* in drei verschiedene Phasen einteilen. Es beginnt mit dem Portrait einer von der Krise des Krieges gebeutelten Gesellschaft. Gen und sein Bruder Shinji helfen dem Vater bei der Arbeit, um sich so gut sie eben können bis zur nächsten Mahlzeit durchzuschlagen. Diese missliche Lage wird noch durch die Schwangerschaft der Mutter verschärft. An dem ältesten der Geschwister, der jugendlichen Eiko, bleibt demzufolge sehr viel Verantwortung hängen. Dieser tägliche Kampf kommt zu einem jähen Ende, als eine Bombe auf Hiroshima fällt und zur Überraschung aller eine katastrophale Schockwelle auslöst, die die ganze Stadt unter sich begräbt. Gen, der sich während der Katastrophe am Weg zur Schule befand und damit als einziger der Familie nicht zu Hause aufhielt, überlebt. Bei seiner Heimkehr muss er

²¹⁹ Vgl. Mick Broderick, Introduction. In: Mick Broderick (Hg.) *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film* (London 1996) 1

²²⁰ Vgl. Broderick, Introduction, 17

²²¹ Vgl. Jaqueline Berndt, Facing the Nuclear Issue in a “mangaesque” Way: The Barefoot Gen anime. In: *Cinergie* 1, H. 2 (2012) 148

schmerzlich feststellen, dass sein Bruder, seine Schwester und der Vater unter dem eingestürzten Familienhaus eingeklemmt sind und sterben. Gemeinsam mit seiner Mutter steht Gen nun vor einem Überlebenskampf, der zuletzt auch durch die Nachwehen der nuklearen Katastrophe und die Geburt des Babys erschwert wird.

Vor allem die visuell sehr einprägsame Montage der unmittelbaren Explosion der Atombombe nimmt einen Platz der Diskussion zum Wert des Films für das kulturelle Gedächtnis ein. *Barefoot Gen* möchte das sichtbar und erfahrbar machen, wovor der ganzen Welt über 30 Jahre zuvor der Atem stockte, aber was nur wenige mit eigenen Augen gesehen und überlebt hatten. Die Vorstellungskraft diktierte bis zu diesem Film das Ausmaß der Zerstörung. Während Dokumentationen und Berichte von den Folgen der Atombombe durch Radioaktivität zeugten, war es einem Anime-Filme überlassen, grafische Erscheinungen im Zentrum der Schockwelle zu zeigen.

Entscheidend stellt sich auch das militärkritische Narrativ als Moment eines humanistischen Anti-Kriegsfilm heraus. Hiroshimas Atombombenangriff ist bis heute in Japan ein integrales Thema, das zwischen Opfer- und Täterbewusstsein pendelt. Akiko Hashimoto unterscheidet in seiner Untersuchung des kollektiven Gedächtnisses zum Zweiten Weltkrieg in Japan drei Narrativmuster des Erinnerns. Zum einen das Narrativ zu den gefallen nationalen Helden, das deutlich von den eigenen Kriegsverbrechen ablenkt, um den heutigen Wohlstand auf die Aufopferungen im Zuge des langen Krieges von 1931-1945 zurückzuführen.²²² Der zweite Narrativtyp beschreibt den Krieg und dessen Folgen klar als nationale Katastrophe und stiftet dabei Empathie und Identifikation.²²³ Als drittes Narrativ wird die japanische Täterschaft als Imperialisten und Ausbeuter von China, Korea und Südostasien angezeigt.²²⁴ Als Versuch, die Vergangenheit aufzuarbeiten, möchte *Barefoot Gen* die Erinnerung an Hiroshima in Japan nicht verdrängt, sondern in ein didaktisch wertvolles Licht für die Bedeutsamkeit des Friedens gerückt wissen. Die Rolle der „hibakusha“ ist als Symbol der Friedensbewegung kaum zu unterschätzen. Durch ihre Zeugenschaft erzeugen sie eine emotionale Mobilisation, die durch eine

²²² Vgl. Hashimoto, *The Long Defeat*, 9f.

²²³ Vgl. Hashimoto, *The Long Defeat*, 10-12

²²⁴ Vgl. Hashimoto, *The Long Defeat*, 12-14

Selbstinszenierung als Opfer eine wichtige Identifikationsmaßnahme der antinuklearen Bewegung wird.²²⁵

Damit ordnet sich *Barefoot Gen* als Opfernarration in die zweite Kategorie von Hashimotos Typisierung ein, die das japanische Leid als Resultat der brutalen Unterdrückung herleitet. Nur wenig wird über den fünfzehnjährigen Krieg, der der Atombombenattacke vorausging, abstrahierbar, weshalb sich der Film trotz Diskussionen der Verantwortung nicht in das beschriebene dritte Narrativmuster der Verurteilung eigener militärischer Aggressionen in Asien setzen lässt. Darüber hinaus wird die Katastrophe, die Hiroshima und Nagasaki heimsuchte, hauptsächlich als nationale Leidensgeschichte erzählt, ohne die nach Schätzungen 20.000 bis 30.000 koreanischen Opfer in den Städten zu erwähnen. Damit wird das belastende Verhältnis in Bezug auf das Gedenken an die koreanischen Opfer reflektiert, die erst ab den 1990er Jahren bei den jährlichen Gedenkfeierlichkeiten gesondert erwähnt wurden und denen ebenso erst verspätet die Errichtung eines Denkmals zugestanden wurde - außerhalb des Friedensparkes von Hiroshima.²²⁶ Tatsächlich ist die Geschichte von Gen in Südkorea sehr unpopulär.²²⁷

3.1.1 Der Einschlag der Atombombe in Bild und Ton

Berndt erkennt die Vorurteile gegenüber Comics im Allgemeinen an, dass diese dazu neigen, zu vereinfacht und zu spektakulär ein unrealistisches Bild zu vermitteln. *Barefoot Gen* fällt in diese Kategorie, da die ausgeprägte Stilisierung der Bilder an Stelle eines verkürzten Narrativs wirkt.²²⁸ Der Moment des Abwurfs der Atombombe wird als „schockierend“ und „grotesk“ empfunden und weist eine gewisse artistische Vorlage für das international ausgezeichnete japanische Drama *Black Rain* (1989) auf. Insbesondere die „sofortigen körperlichen Auswirkungen“ auf „lebende Menschen“, die in dem Anime gezeigt werden, sind nur schwer in dem Wissen ertragbar, dass solche Grausamkeiten tatsächlich stattfanden²²⁹. Darüber hinaus erinnert der Film allerdings auch an frühere Sehenswürdigkeiten der Stadt, die bereits am Anfang

²²⁵ Vgl. Ran Zwigenberg, *Hiroshima. The Origins of Global Memory Culture* (Cambridge 2014) 66.

²²⁶ Vgl. Coulmas, *Hiroshima*, 28f.

²²⁷ Vgl. Hashimoto, *The Long Defeat*, 11f.

²²⁸ Vgl. Berndt, *Facing the Nuclear Issue in a "mangaesque" Way*, 153

²²⁹ Vgl. Matthew Holland, *Barefoot Gen*. In: John Berra (Hg.), *Japan 2*, Bd. 11 (*Directory of World Cinema*, Bristol 2012) 109

des Films und knapp vor Einschlag der Bombe als Pillow Shots gezeigt werden. Solche Einstellungen, die ein Gefühl für die Umgebung vermitteln sollen, wurden von dem sehr einflussreichen japanischen Filmregisseur Yasujiro Ozu geprägt. Mit dem Einschlag der Bombe wird die Zerstörung dieser einstigen Wahrzeichen als Erinnerung für eine historische Stadt gezeigt.



Abb.14: Blick auf die Stadt



Abb.15: Die Burg von Hiroshima

Die Sequenz des Bombeneinschlags beginnt mit einer parallelen Montage von dem Leben in der Stadt am Boden und der in der Luft befindlichen Enola Gay, die schicksalhaft die Bombe abwerfen wird. Der erkennbare Schriftzug „Enola Gay“ am bedrohlich lauten Flugzeug wechselt sich mit einzelnen Standbildern eines ruhigen Sommermorgens in Hiroshima ab. Neben dem angesprochenen Schriftzug verrät auch der Blick auf den Kalender im Haus der Familie Nakaoka, was passiert. Es ist der 6. August und der Vater ist sich sicher, dass es ein heißer Tag werden würde. Der Film setzt hier historisches Wissen beim Publikum voraus, um die Lage richtig einschätzen zu können. Gleichzeitig steht er auch als didaktische Maßnahme ein, falls jene Details den Zuschauer*innen noch nicht bekannt waren. Um Spannung aufzubauen wird in dieser Szene der Vorbereitung auf das Unheil auch eine große Wanduhr in Gens Zuhause gezeigt, deren lautes Ticken beim Aufschlag der Bombe verstummt und dadurch signalisiert, dass die Zeit für Hiroshima stehen geblieben ist. Im Flugzeug erkennt man markante Zeichnungen der Piloten im amerikanischen Kriegscomicstil²³⁰, die sich deutlich vom Charakter der bisherigen Figuren unterscheiden. Zusammen mit der englischen Sprache, die durch

²³⁰ Vgl. Berndt, Facing the Nuclear Issue in a “mangaesque” Way, 155

japanische Kanji-Schriftzeichen am Bildschirmrand übersetzt wird, etabliert sich durch diese fremden und ausländischen Eindrücke ein starker Kontrast zum Rest des Filmes und die Piloten werden als Invasoren identifizierbar.



Abb.16: Im amerikanischen Flugzeug (1)

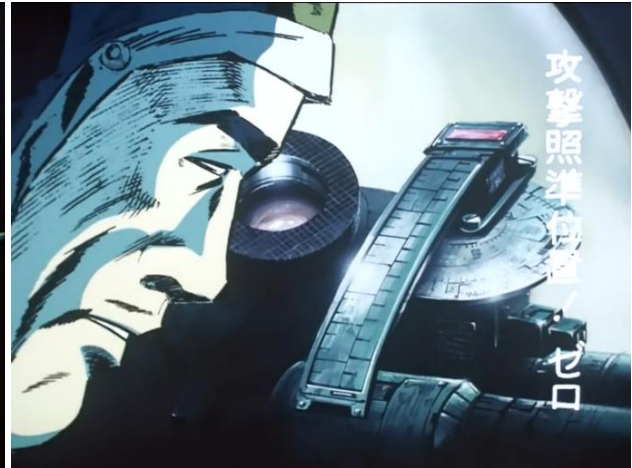


Abb.17: Im amerikanischen Flugzeug (2)

Sobald die Atombombe abgeworfen ist, folgt ein Moment der Stille, bevor sie detoniert und ein grelles Licht das Bild von der Stadt aus der Vogelperspektive des Flugzeugs verblendet. Sämtliche bereits bekannten Charaktere werden im erschrockenen Portrait eines Standbilds von dem weißen Licht vereinnahmt und die Farben durch einen schwarzweißen Ton verschlungen. Ebenso die zuvor etablierten Plätze wie die Hausbaracke der Familie, das Schloss und der Dom mit der Straßenbahn im Vordergrund werden in ein bedrohliches Weiß und unter ein scharfschrilles Geräusch gehüllt.

Umgeben von einem Wirbelwind aus roten, orangen und gelben Farben im Hintergrund werden kurze Vignetten von verschiedenen Menschen und einem Hund gezeigt, die bisher nicht in der Geschichte erschienen. Durch den Farbkontrast erschließen die Filmemacher*innen bestimmte Konturen und Sinne für den „screen space“²³¹. Dabei löst sich in den Vignetten das verkohlte Fleisch vom Körper, die Haare und Zähne zersetzen sich und die Augen fallen aus den Augenhöhlen, während die Kleidung verbrennt. Die Farbpalette zeigt die Hitze an, die durch die Bombe freigesetzt wurde und unter welcher die gezeigten Personen binnen Millisekunden wortwörtlich schmelzen. Die Auswahl der gezeigten Opfer, unter anderem ein alter Mann am

²³¹ Bordwell, Film Art, 209

Gehstock und eine Frau mit Baby am Rücken rufen ins Bewusstsein, dass es sich hier um zivile Ziele des nuklearen Angriffs handelte und somit unter anderem die schwächsten der Gesellschaft traf.



Abb.18: Die Effekte der Atombombenexplosion

Diese hochstilisierte Bildsprache der Szene erinnert an Darstellungen aus Horror-Manga allgemein und speziell auch an das fünf Jahre früher erschienene *Pikadon* (1979). Der animierte Kurzfilm widmet sich ebenso den Darstellungen der direkten Effekte auf den menschlichen Körper durch den Einschlag der Atombombe und war der erste Versuch, durch das Medium des Anime-Films diese Katastrophe zu verbildlichen.²³² Die Darstellung dieser grafischen Gewalt in Animationsform scheint in doppelter Hinsicht einleuchtend. Im praktischen Sinne lassen sich visuelle Effekte deutlich leichter und kostengünstiger in animierter Form als durch Spezialeffekte in Live-Action Filmen qualitativ hochwertig darstellen.²³³ Durch die Animation können auch hellere Farben mit größerer Sättigung erreicht werden, und die Farbeffekte somit lebendiger und stärker wirken. Eine ähnlich hohe Farbstilisierung der Szene würde in Live-Action-Filmen keine vergleichbare Korrespondenz zum übrigen Film ermöglichen.²³⁴ Dazu kommt auch die Abschwächung der Repräsentation von Gewalt durch das Medium selbst. Die Mittelbarkeit der Animation im Gegensatz zur direkten Erfahrbarkeit in Filmen wirkt vor allem auf der visuellen Ebene nicht so eindrücklich und lässt die besprochene Szene von *Barefoot Gen*

²³² Vgl. Berndt, Facing the Nuclear Issue in a “mangaesque” Way, 156

²³³ Vgl. Napier, Anime, 29

²³⁴ Vgl. Bordwell, Film Art, 213

sinnbildhaft anstelle von realistisch und damit für ein potentiell größeres Publikum wirken. Die dafür gelegene Unnahbarkeit des Mediums wird auch als psychologischer „Buffer“²³⁵ beschrieben, um von den traumatischen Effekten nicht zu sehr betroffen zu sein. Die Lebendigkeit der zerstörerischen Bilder bestätigt den enormen traumatischen Eindruck, der sich nachweislich noch Jahre später in den Erinnerungen der Überlebenden, der „hibakusha“, festsetzte.²³⁶

Auch die zuvor schon etablierten Bilder der Wahrzeichen der Stadt befinden sich im Wirbelsturm der Farben und verformen sich fast schon expressionistisch bevor sie durch die Gewalt der Explosionswelle zerbröseln und unter einem rot-violetten apokalyptischen Himmel weggesogen werden. Das ursprüngliche Bild der Stadt, die durch die Atombombe von der Erdoberfläche weggeschwemmt wurde, ist bis auf wenige Ausnahmen verschwunden. Eine dieser Ausnahmen sind die Ruinen des heute historischen Doms von Hiroshima. Diese dienen als Erinnerungsmahnmal der nuklearen Zerstörungskraft und sind zum Friedenswahrzeichen der Stadt avanciert. Das im europäischen Stil errichtete Gebäude war schon vor dem Atombombeneinschlag als Symbol der Moderne berühmt geworden. Es wurde als Ruine weder abgerissen noch neu aufgebaut, sondern bloß in dessen beinahe zerstörtem Zustand instandgehalten. Der Dom ist heute Teil des Friedensparks von Hiroshima, welcher im Epizentrum des Einschlags errichtet wurde und neben Denkmählern und Museen viel Grünfläche bietet.²³⁷ Die episodenhafte Repräsentation des Doms dient im Film ganz ähnlich wie bei den namenlosen Opfern der Andacht des Verlorengegangenen. *Barefoot Gen* weist auf das historisch-kulturelle Erbe der Stadt als Lebensraum genauso wie auf die Existenz der zivilen Opfer hin, und fordert das Publikum auf, sich zu erinnern. Einerseits an Hiroshima und dessen Einwohner, andererseits an die Zerstörungskraft der Atombombe, die durch die Bildsprache noch einmal mehr hervorgehoben wird. Die Erhaltung der Ruinen des Doms als raumeinnehmende Erinnerung an die Zerstörungskraft erfolgte dabei keinesfalls automatisch. Es sprachen sich einige Gegner dieses Vorhabens – unter ihnen auch „hibakusha“ – in den 1940er und 1950er Jahren für den Abriss des Gebäudes aus. Durch diese Debatte wird der dialektische Prozess

²³⁵ Vgl. Napier, Anime, 223

²³⁶ Vgl. Perlman, Imaginal Memory and the Place of Hiroshima, 80

²³⁷ Vgl. Zwigenberg, Hiroshima, 210f.

zwischen Erinnern und Vergessen an die Atombombe offengelegt, der die Erinnerungskultur in Japan prägte.²³⁸



Abb.19: Die Druckwelle zerstört das Gebäude



Abb.20: Die Burg stürzt im Tornado der Farben ein

Die einstürzenden Häuser und zerspringenden Glasfensterscheiben werden dabei ebenso tödlich dargestellt wie die Bombe selbst. Die sich im Haus befindliche Nakaoaka-Familie ist plötzlich von einem scheinbar luftleeren dunklen Raum umgeben, als der Schnitt im Film einzelne Trümmer im vordergründigen Sichtfeld des Bildes auf die Familienmitglieder herabstürzen lässt. Die Aufnahme ist im Gegensatz zu vorangegangenen Bildern von komplementär kalten Farben bestimmt. Die in blauer Schattierung gezeichneten Charaktere des Vaters, des kleinen Bruders und der großen Schwester werden flüchtend und jeweils in einzelnen Einstellungen sowie in einer hektischen Schnittabfolge gezeigt. Das eingefrorene Entsetzen in den Gesichtern der bekannten Figuren wird als emotionaler Nadelstich auf die Zuschauer*innen übersetzt, bevor die Szene zeigt, wie die am Balkon stehende, schwangere Mutter im Freien der rot angestrichenen Atmosphäre durch den Kollaps des Hauses in Zeitlupentempo zu Boden fällt.

²³⁸ Vgl. Zwigenberg, Hiroshima, 212



Abb.21: Gens Schwester Eiko



Abb.22: Gens Mutter fällt vom Balkon

Eine Konklusion der Szene durch Erklärung der Schicksale bleibt dem Publikum zunächst vorenthalten, nachdem ein Filmschnitt erstmals das versteinerte Gesicht der gebückten Figur von Gen einfängt und ihn verfolgt, als er vom Farbensturm erfasst und weggeschleudert wird. Schließlich wird in der darauffolgenden Einstellung ein aufsteigender Sog erkennbar und die herauszoomende Kameraperspektive offenbart die dynamische Entstehung des Atompilzes, bevor das Bild in einem Schnitt zur Gänze rot eingefärbt wird und ein distanziertes und koloriertes Standfoto eine in Wolken gehüllte Erdoberfläche mit Anschluss an das Meer zeigt.

Das Publikum weiß in der Folge besser als Gen darüber Bescheid, was passiert ist, der von einer konventionellen Bombardierung ausgeht. Die Antwort des Publikums auf die Sequenz vom Einschlag der Bombe ist ebenso durch den eigenen Wissenshorizont von dem Ereignis beschränkt und mehr noch von der richtigen Deutung der wirkenden Bilder als von dem Text abhängig.²³⁹ Der Film versucht durch Animation und Ton das nicht-Vorstellbare vorstellbar zu machen und das Trauma einer ganzen Nation zu entpacken. Die Wirksamkeit durch die brutale und rasante Bildsprache, welche die Gewalt und Konfusion des historischen Ereignisses zumindest erahnen lässt, trifft selbst das vorbereitete oder wiederkehrende Publikum schonungslos und zeigt, wie effektiv Film als Medium durch dessen Inszenierung von Trauma sein kann.

²³⁹ Vgl. Jane L. *Chapman*, *Comics, the Holocaust and Hiroshima* (Basingstoke 2015) 61

3.1.2 Antimilitärische Botschaft als Opposition gegen Nationalisten

Im Herzen der Geschichte wird das Übel der Nakaoka-Familie stellvertretend für ein gesellschaftliches Elend gezeichnet, das durch den Krieg ausgelöst wurde. Als humanistische Kritik klagt *Barefoot Gen* die Entmenschlichung einer Gesellschaft an, in der der Egoismus den Gedanken der Zusammengehörigkeit und Gemeinschaft in weiten Teilen der Geschichte ersetzt. „Die Erwachsenen schlagen sich wegen einer Reissuppe?“, wundert sich Gen am Beginn der Geschichte, der als moralischer Anker in seiner kindlichen Unschuld die Situation verwirrt beobachtet. Er schreitet gemeinsam mit seinem Vater und kleinem Bruder an der Essensausgabe vorbei und der Hunger plagt die drei. Der Vater beharrt darauf, dass sie es sich an diesem Tag nicht leisten könnten und sieht dem Trubel der Schlange eher besorgt nach.

Es existiert eine eindeutige Trennlinie, welche die Grenze zwischen dem „Guten“ und dem „Bösen“ zieht und das Narrativ stark vereinfacht. Ebenso der Unterschied zwischen den Erwachsenen und Kindern lässt sich durch die Erzählstruktur aber auch durch die Stilisierung von comichaften Verzerrungen von Gesten und Gesichtsausdrücken, die ausschließlich bei den Kindern zu finden sind, feststellen.²⁴⁰ Ein weiterer Film, der sich mit dem oberflächlich ähnlichen Thema befasst, ist *Grave of the Fireflies* (1988), der nicht lange Zeit später von den Entbehrungen der Kriegszeit anhand der Schicksale zweier Kinder erzählt. Der Zeichenstil, aber auch das Narrativ werden in dieser Geschichte vergleichsweise realistisch dargestellt. Weder werden durch die Animation unnatürliche Bewegungen oder Verzerrungen für die übertriebene Vermittlung von Gefühlen angezeigt, noch eine eindeutige Zuordnung von Antagonismen angeboten. Die deutlich eindrücklichere Darstellung von Krieg und dessen Effekte in der geschwächten Gemeinschaft verzichtet im Gegensatz zu *Barefoot Gen* auch fast zur Gänze auf eine Reihe aufheiternde Momente und stimmt so einen sehr viel ernsteren Ton an, der losgelöst von Schuldzuweisungen sehr meditativ und weniger explizit politisch wirkt. Nicht zuletzt kann man das auch auf die Vorlage eines abgeschlossenen Romans anstelle einer laufenden Manga-Serie als Grundlage zurückführen.

Die Figur des Vaters als Oberhaupt wird in *Barefoot Gen* als stoische und klardenkende Konstante der Geschichte bis zum Atombombenangriff ausgemacht. Im Gegensatz zu Gen und

²⁴⁰ Vgl. Berndt, Facing the Nuclear Issue in a “mangaesque” Way, 154.

seinen Geschwistern ist er derjenige, der Verantwortung für das Wohlergehen seiner Familie übernimmt und deren Rolle in der Gemeinschaft vorgibt. Durchwegs wird er als arbeitende Person von großer Statur gezeigt, die sich dem inneren demokratischen Kompass folgend klar gegen das eigene Militär stellt und den Krieg als verloren bezeichnet. Die Frage nach eigener Loyalität und Ehre, zwei wichtige Tugenden in der japanischen Tradition, sieht er als überaus unverhältnismäßig im Angesicht der großen Missstände, die die Regierung der Bevölkerung auferlegt. „Wenn Japan verliert, warum kämpfen die dann noch?“, fragt Gen seinen Vater, in der sicheren Umgebung des Zuhauses. „Die Landesführer irren sich und die Militärbehörden spinnen auch.“

Gen ist sich im Film bereits den Implikationen solcher Aussagen bewusst und warnt den Vater davor. Im Close-Up des kantigen Gesichtes des Vaters wird das Funkeln in dessen Augen bei dem Gedanken, als Feigling beschimpft zu werden, erkennbar: „Genau. Ich bin ein Landesverräter. Wisst ihr, ich bin stolz darauf.“ Der Vater erkennt die Unpopularität seiner Meinung an und ist davon überzeugt, dass es manchmal mehr Mut braucht nicht zu kämpfen, als zu kämpfen, wenn alle anderen nach Krieg rufen. Dabei wird der Fanatismus der Militaristen, der sich auf die Bevölkerung ausgebreitet hat, scharf angezeigt sowie ein Vorausblick auf die Unvermeidbarkeit des amerikanischen Angriffs nahegelegt und fast schon zur Transformation der Verhältnisse herbeigesehnt.²⁴¹ Neil J. Smelser erkennt in einer solchen Situation des Desasters als erste Reaktion die automatische Suche nach einem Verantwortlichen und die Verteilung von Schuld an, die sich anhand kulturelle Traumas sogar verschärft als explizite Dämonisierung beobachten lässt.²⁴²

Der Vater fordert seine beiden Söhne auf, sich an diese Lektion zu erinnern. Hier wird die didaktische Komponente des Films nicht zuletzt explizit deutlich, durch welche sich die Figur des Vaters direkt an das Publikum wendet. Verstärkt wird der didaktische Wert des Anime-Films durch die Darstellungen des Kriegs aus Sicht eines Kindes. Sowohl bei *Barefoot Gen* als auch bei *Grave of the Fireflies* wird dem Publikum durch die kindliche Perspektive das Grauen des Kriegs vor Augen geführt. Damit werden den Protagonisten als scheinbar hilflose und gewiss unschuldige Kinder Sympathien entgegengebracht. Als Folge dieser Einfachheit der narrativen

²⁴¹ Vgl. Christine Hong, Flashforward Democracy: American Exceptionalism and the Atomic Bomb in *Barefoot Gen*. In: *Comparative Literature Studies* 46, H. 1 (2008) 137

²⁴² Vgl. Smelser, *Psychological Trauma and Cultural Trauma*, 52

Ausrichtung entsteht also eine emotionale Bindung in Form von Mitgefühl, der man sich nur schwer entziehen kann.

Die Opferrolle schließt die Identifikation eines Täters in diesem Fall deutlich ein. Und anders als vielleicht anzunehmen, wird dieser vornehmlich als die eigene Regierung ausgemacht. In der geschichtlichen Retrospektive kann veranschlagt werden, dass diese Antagonismen gegen die eigene nationale Elite, die den Krieg zu verantworten hatte, auch auf die Bemühungen während der Besatzungszeit zurückzuführen sind und das kollektive Bewusstsein maßgeblich prägten. Zugunsten eines demokratisch freien Lands musste die faschistisch militärische Vergangenheit abgestoßen werden, was dem Opfernarrativ des Wiederaufbaus zuträglich war und in den zur Geschichte geformten Erinnerungen als *Barefoot Gen* deutlich reflektiert wird. Die Japanologin Napier argumentiert, dass durch diesen Schnitt mit der Vergangenheit der „bösen“ Elite die Freimachung eigener Kriegsschuld in Form der Aggressionen gegen China seit 1931, der Besetzung Koreas oder dem Angriff auf Pearl Harbor als Kriegsauslöser impliziert wurde. Populäre und offizielle Kulturbestrebungen wie Gedenkzeremonien verstärkten dieses kollektive Bewusstsein, sodass der Atombomben-Angriff auf die japanische Bevölkerung Grundlage genug wurde, um Japan ausschließlich die Rolle des Kriegsopfers zuzuordnen.²⁴³ Bereits vor der amerikanischen Zensur durch die Besetzung der USA, ist in den japanischen Medien keine anti-amerikanische Einstellung zu vernehmen. Die nukleare Zerstörung von Hiroshima und Nagasaki wurden vielmehr philosophisch kommentiert. Dabei wurde die Atomwaffe selbst anstelle derjenigen, die diese einsetzten als "grausam" und "unmenschlich" beschrieben. Aus dieser Ableitung entwickelte sich die Einsicht, dass Krieg allgemein grausam ist. Die anti-militaristische Ausrichtung folgt als Verbindung der Kriegsniederlage, der Opferdarstellung und dem Gefühl der Machtlosigkeit im Angesicht der zerstörerischen "neuen" Waffe.²⁴⁴

Unmittelbar nach dem Atombombeneinschlag der besprochenen Szene werden die überlebenden verbrannten Opfer noch in zahlreichen Einstellungen als zombiehafte Gestalten dargestellt. Verstärkt wird dieses grauenhafte Bild durch das schmerzverzerrte Geschrei der „hibakusha“. Dabei werden sie wie schon im Manga sehr oft und repetitiv in verschiedenen Einstellungen und häufig von Gens Sichtfeld bildausfüllend gezeigt, um als „kumulativer Prozess“ das Gefühl der

²⁴³ Vgl. Napier, Anime, 218

²⁴⁴ John W. Dower, *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War II.* (New York 1999) 493

Ausweglosigkeit als Effekt zu verstärken.²⁴⁵ Diese scheinbar entmenslichten Hüllen einstiger im Film unbekannter Menschen unterstreichen durch das Grauen dieser persönlichen Quallen den japanischen Opferstatus.

Als Höhepunkt der politischen Didaktik und „turning point“ im Narrativ des Filmes kann die Geburt des Babys direkt nach der Katastrophe herangezogen werden, die symbolisch für die Wiedergeburt und den Neuaufbau Hiroshimas und Japan steht. Die Mutter hebt das Baby über ihren Kopf und präsentiert diesem unter Verweisung auf die eigene Schuld des Landes und der Menschheit die Verwüstung der Stadt. „Erinnere dich daran“, sagt die Mutter als ein rotes Inferno aus dem Hintergrund leise und bedrohlich den Bildschirm ausfüllt. Der restliche Film ist davon geprägt, über die Folgen der Radioaktivität wie dem Schwarzen Regen und den körperlichen Krankheiten und Folgeerscheinungen aufzuklären. Dabei ist noch von der schlechten Behandlung der Atombombenopfer durch das eigene Militär als verlängerter Arm der Regierung und als Erinnerung für den verantwortlichen Krieg Notiz zu nehmen, um die angesprochene Trennlinie zwischen „Gut“ und „Böse“ nicht zu verwischen. Damit wird eine populäre Narration der Ereignisse wiedergegeben, die sich gleichzeitig aus der Position des Opfers, des Geklagten, des Zeugen und des Klägers erzeugt.²⁴⁶



Abb.23: Überlebende der Atombombe



Abb.24: Das Neugeborene

²⁴⁵ Vgl. Hong, Flashforward Democracy, 126

²⁴⁶ Vgl. Perlman, Imaginal Memory and the Place of Hiroshima, 82

3.1.3 Der Autor als Zeitzeuge der Atombombe von Hiroshima

*“I still remember the weight I felt when I picked up my younger brother’s skull. My wish is that the readers of the book continue their efforts to create a world without war and nuclear weapons”*²⁴⁷

Als Drehbuch-Autor des Anime behielt sich der angesprochene Keiji Nakazawa, dessen Manga-Version ab 1973 mit Pausen wöchentlich im „Weekly Shonen Jump“-Magazin erschien, im Film Möglichkeiten vor, wie „seine“ Geschichte als Teil seiner eigenen Vergangenheit umgesetzt werden sollte. Durch die eher freigelöste Struktur des Mangas über mehrere Jahre der Erscheinungen war eine Kompression seines Originalmaterials für die filmische Inszenierung notwendig. Nakazawas Manga-Version von *Barefoot Gen* war noch über beide Animationsfilme hinaus mit neuen Kapiteln zu der Geschichte von Gen bis 1987 ergiebig. *Barefoot Gen* ist dabei eine machtvolle Verflechtung von persönlicher Geschichte und Weltgeschichte. Es wird kein verbindlicher Anspruch auf historische Korrektheit erhoben. Als „hibakusha“ hält Nakazawa es für seine Pflicht, an die Ereignisse und Gewalt von Hiroshima als moralischen Imperativ des „niemals Vergessens“ zu erinnern. Er befindet sich dabei in einem Konflikt, da er selbst nicht in der Lage ist zu vergessen, und doch das Vergessen dieser Erinnerung fürchtet.²⁴⁸ Solche Memoiren von Kriegszeugen spielten in Japan lange eine große Rolle für die Erinnerungskultur und trugen durch verschiedene Narrativausformungen, wie eingangs erwähnt, zu der diffusen Übersetzung von Kriegserzählungen in der Nachkriegsgesellschaft.²⁴⁹

Der Anime als Filmmedium entzieht sich durch seine unrealistische Abbildung einer Diskussion über die Darstellung einer historisch-akkuraten Wirklichkeit. Das Publikum erlangt lediglich den künstlichen Ausblick aus der individuellen Perspektive eines kleinen japanischen Jungen zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort, der sich allerdings repräsentativ auf die Opfer abstrahieren lässt. Wertvolle Einsichten in eine scheinbar postapokalyptische Welt und deren Ausmaße visualisiert Nakazawa nach außen. Als Zeitzeuge und Künstler steht er für einen Dualismus, den seine Narration und visuelle Darstellung von *Barefoot Gen* aufweist: Einerseits die einschneidenden und symbolisch wichtigen Wahrnehmungen zu den „hibakusha“ als Teil der

²⁴⁷ Keiji Nakazawa zitiert nach Jun Hongo, “Barefoot Gen” pulled as anti-war images strike too close to home? In: Japantimes, 21.08.2013. Online unter <<https://www.japantimes.co.jp/news/2013/08/21/reference/barefoot-gen-pulled-as-anti-war-images-strike-too-close-to-home/#.XfiR52RKiUk>> (10.01.2020)

²⁴⁸ Vgl. Perlman, Imaginal Memory and the Place of Hiroshima, 81

²⁴⁹ Vgl. Hashimoto, The Long Defeat, 29

japanischen modernen Geschichte und zum anderen ein von Berndt bezeichneter „manga-esker“ Stil. Sie beschreibt dafür die symbolhafte Inkonsistenz des Looks durch hochwertige Wasserfarben im Hintergrund des Films und den eher schlichten Darstellungen sowie der Detailarmut der Comic-Charaktere, die im Fokus der Geschichte stehen. Auch die merklich veränderte Stimme des älter gewordenen Stimmenschauspielers im zweiten Anime-Film *Barefoot Gen 2*, der drei Jahre später erschien aber direkt an den ersten Film anschließt, trägt zu einer verschleppten Empfindung bei.²⁵⁰

Der Manga und der Anime sind nicht von der politischen Dimension des Schöpfers freizusprechen. Nakazawa ist ein Verfechter im Kampf gegen Atomwaffen und steht für die internationale nukleare Abrüstung ein. Wie im vorherigen Kapitel beschrieben spart der Autor nicht an expliziter Schuldzuweisung und nennt die Kritik am Kaisersystem, das er als Wurzel des großen Leidens während des Krieges bezeichnet, ein zentrales Anliegen seines Werkes.²⁵¹ Mit *Barefoot Gen* arbeitet Nakazawa seine eigene Vergangenheit auf und wird dabei auch von dem Trauma überwältigt, das er der ganzen Welt als Geschichte eines kleinen Jungen auferlegt hat. Seine Rückkehr in die Stadt beschreibt er als durchsetzt von qualvollen Erinnerungen von Details:

*„Merely seeing the City of Hiroshima brings back memories. The past. Seeing the rivers, I see in my mind's eye rivers of white bones. [...] Such memories come back, and when I walk about, I remember, 'This happened', 'That happened.' I can't bear to remember the smell of corpses. [...] It brings back things I don't want to remember.“*²⁵²

Tatsächlich unterscheidet sich Nakazawas eigene Vergangenheit als „hibakusha“ allerdings von der seines Alter Egos Gen. Er selbst war nicht vor Ort als sein Vater und seine Geschwister vergraben unter den Türmern des Hauses von der Mutter zurückgelassen werden mussten. Diese grausamste Erinnerung von *Barefoot Gen* basiert auf den Erzählungen der Mutter, die Nakazawa zum Anlass nahm, sich selbst als Gen in die Situation zu fühlen. Auch der später im Film eingeführte Charakter des Buben Ryuta, welcher Gens toten kleinen Bruder zum Verwechseln ähnelt und in den Familienverband als dessen Ersatz aufgenommen wird, symbolisiert den

²⁵⁰ Vgl. Berndt, Facing the Nuclear Issue in a “mangaesque” Way, 154f.

²⁵¹ Vgl. Keiji Nakazawa, Barefoot Gen, The Atomic Bomb and I: The Hiroshima Legacy. In: The Asia-Pacific Journal 6, H.1 (2008) 9f.

²⁵² Keiji Nakazawa, Barefoot Gen, The Atomic Bomb and I, 11

Versuch, mit den traumatischen Erinnerungen durch Verdrängung umzugehen.²⁵³ Überlebenden wurde während der US-Besetzungszeit bis 1952 keine Möglichkeit geben, öffentlich zu trauern. Sie konnten ihre Erfahrung nicht schriftlich teilen, oder öffentliche Unterstützung erwarten. Die Effekte und Erscheinungen des Traumas, durch den heute die Erlebnisse der Atombomben beschreibbar gemacht werden, konnten in keiner medialen Form besprochen werden. Erst nach 1952 konnte eine Unterdrückung der Gefühle durch die US-Besatzung aufgelöst, und frei und unabhängige Diskussionen zu dem Vorfall geführt werden.²⁵⁴

3.1.4 Kulturelles Vermächtnis mit politischen Hindernissen

Die Diskussion zu dem durch *Barefoot Gen* geöffneten Diskurs muss neben den Anime-Filmen auch anhand der erfolgreichen Mangaserie geführt werden. In Japan fluten Bilder aus dem Anime- und Manga-Medium das tägliche Leben der Bevölkerung. Die Japanologin Susan Napier erkennt Japan als traditionell deutlicher „pictocentric“²⁵⁵ als Kulturen aus dem Westen an und spricht von einer gegenwärtigen Kultur des Visuellen.²⁵⁶ Unter diesen Gesichtspunkten ist zu verstehen, dass sich Keiji Nakazawa als Pionier sieht, da ein Großteil der Menschen in Japan vom Krieg und der Atombombe durch seine Geschichte von *Barefoot Gen* erfahren haben.²⁵⁷ Tatsächlich gaben viele Japaner an, erstmals durch *Barefoot Gen* über Hiroshima gelernt zu haben – im Kino, im Fernsehen oder eben in der Schulbibliothek.²⁵⁸

Es ist überliefert, dass es kritische Stimmen aus dem Lager der direkt betroffenen Atombomben-Überlebenden, den „hibakusha“, zur Verbildlichung der Ereignisse unter der Anklage schlechten Geschmacks gab. Im Angesicht der zeitlichen Voraussetzungen, unter welchen die Medien des Mangas und Animes im Beginnen waren als Kunstform akzeptiert zu werden, schienen solche Anmerkungen jedoch eher unbegründet. Napier ist sich sogar sicher, dass diese Medien durch

²⁵³ Vgl. Akihiro Yamamoto, Experiences of Abandonment and Repeating Faces of Death: Modern Japanese Society and Traumatic Memories in Keiji Nakazawa's *Barefoot Gen*. In: *Journal of Literature and Trauma Studies* 6, H.1 (2017) 164, 168

²⁵⁴ Vgl. Dower, *The Bombed*, 127

²⁵⁵ Napier, *Anime*, 7

²⁵⁶ Vgl. Napier, *Anime*, 7

²⁵⁷ Vgl. Nakazawa, *Barefoot Gen, The Atomic Bomb and I*, 9

²⁵⁸ Vgl. Hashimoto, *The Long Defeat*, 11

deren visuelle Auslegung am geeignetsten sind, um das Unvermittelbare zu vermitteln.²⁵⁹ Trotz dem Modus der angesprochenen individuellen Autobiographie, aus der die Geschichte aufbereitet wird, stieg *Barefoot Gen* durch die Darstellung von Elend, Zerstörung und Wiederaufbau als die kollektive Stimme der japanischen Leute in den 1980er Jahren auf.²⁶⁰ Durch die Zensur, die das öffentliche Trauern unterbunden hatte, wurden den „hibakusha“ kurz nach dem Einschlag einzig optimistische Formen des Gedenkens durch vorwärts gerichtete Narrative zugestanden.²⁶¹ Diese zukunftspositive Ausrichtung wird trotz der großen Krise und den Ausformulierungen von Ärger und Schuld immer wieder auch in *Barefoot Gen* forciert. Das Opferbewusstsein spielt als "populärer Euphemismus" bis heute in Japan eine zentrale Rolle. Dadurch wurde der Nährboden neuer Formen von Nationalismen aufbereitet werden.²⁶²

Es kann angenommen werden, dass der graphische Charakter der Zeichnungen von Manga und Anime gerade für jüngere Menschen sehr viel spannender als Textbücher sind. Die Neugier kann dadurch besser entfacht werden, was dazu führt, dass räumliche und zeitliche Rahmenbedingungen leichter imaginierbar werden. Moralische Unterscheidungen können ebenso kognitiv einfacher erkennbar gemacht werden, indem ethische Qualitäten anhand visueller Hinweise wie Gesichtsausdrücke, Körpersprache und anderen Signalen angezeigt werden.²⁶³ Beide Formate von *Barefoot Gen*, als Manga und Anime, sind in den japanischen Schulen durch den großen kritischen Zuspruch vor allem durch Friedensbewegungen zu jener Zeit überwiegend vertreten und es kann ein großer Einfluss auf die heutige Gesellschaft in Japan allein dadurch angenommen werden. *Barefoot Gen* trug durch dessen „institutionalisierte Legitimation“ nachhaltig dazu bei, dass beide Medienarten sich überhaupt als „ernsthafte“ Kultur etablierten, die nicht mehr bloß als kommerzialisierte Unterhaltungsform reduziert werden konnte.²⁶⁴ Dabei steht die medienkulturelle Haltung von *Barefoot Gen* als erzieherische Maßnahme zur Disposition.²⁶⁵

²⁵⁹ Vgl. Napier, Anime, 222

²⁶⁰ Vgl. Napier, Anime, 218

²⁶¹ Vgl. Zwigenberg, Hiroshima, 70

²⁶² Vgl. Dower, The Bombed, 123f.

²⁶³ Vgl. Hashimoto, The Long Defeat, 104

²⁶⁴ Vgl. Toshio Miyake, Popularising the nuclear: Mangaesque convergence in post-war Japan. In: Marcella Mariotti, Toshio Miyake, Andrea Revelant (Hg.), Rethinking Nature in Contemporary Japan: Science, Economics, Politics (Venedig 2014) 77

²⁶⁵ Vgl. Berndt, Facing the Nuclear Issue in a "mangaesque" Way, 149

Ein Disput über die Entscheidung der Schulbehörde der japanischen Stadt Matsue aus dem Jahr 2013²⁶⁶, welche den Ausschluss der Manga-Serie von *Barefoot Gen* in den örtlichen Schulbibliotheken nach sich zog, offenbart beinahe 70 Jahre nach dem Kriegsende die Aktualität zu der Debatte der Erinnerung daran. In seinem Artikel zur Medienstudie des Vorfalls beruft sich Mizuno Norihito darauf, dass „rechtsorientierte“ Bürger*innen diesen politischen Vorstoß unternahmen, um die Kinder vor der „irreführenden Auffassung zur Geschichte“ zu schützen.²⁶⁷ Insbesondere die nationenweite Aufmerksamkeit durch die Massenmedien spiegelt die Unsicherheit der historischen Deutung und weitete die Diskussion im politischen Sinne aus. Die japanische Gemeinschaft für Geschichtsbuchreformen forderte in der Folge ein generelles Bibliotheksverbot für die „anstößigen“ Manga-Bücher samt an den Bildungsminister adressierter Petition, da diese „schädlich für das gesunde Aufwachsen der Kinder“ seien.²⁶⁸

Zentrale Bedenken, die Kritiker*innen dieser Bewegung formulieren, sind vor allem auf der Ebene der erzieherischen Eignung und Präzision der Fakten bzw. Adäquatheit als Interpretation zu begegnen. Dabei ist anzumerken, dass insbesondere das kritisierte Gewaltmomente des Mangas - wie die dargestellten sexuellen Übergriffe japanischer Soldaten auf Frauen – in der Anime-Version nicht oder lediglich abgeschwächt zu sehen sind. Die politische Voreingenommenheit und Einseitigkeit unter dem Narrativ der Täterschaft der eigenen Regierung wird von der Opposition von *Barefoot Gen* nicht anerkannt. Ebenso erfährt die negative Einstellung gegenüber dem Kaiser eine deutliche Absage aus diesem Lager, während die Verteidiger von *Barefoot Gen* für dessen Botschaften der Abscheulichkeit des Krieges und der Wichtigkeit des Friedens eintreten.²⁶⁹

Diese Erinnerungsströmungen von Krieg und Niederlage koexistieren in unterschiedlichen moralischen Rahmungen als Ideologien,²⁷⁰ wie diese Debatte als Spaltung des Landes deutlich macht. Wie mit dem Krieg der Vergangenheit in der Gegenwart umgegangen werden soll, steht in Konkurrenz verschiedener politisch geprägter Narrative von Heldentum, Opferrolle und eigener Täterschaft und verunmöglicht eine unmittelbare Beilegung des nationalen Traumas von

²⁶⁶ Vgl. Hongo, „Barefoot Gen“ pulled as anti-war images strike too close to home? In: Japantimes, 21.8.2013

²⁶⁷ Vgl. Mizuno Norihito, The Dispute over Barefoot Gen (Hadashi no Gen) and Its Implications in Japan. In: International Journal of Social Science and Humanity 5, H.11 (2015) 956

²⁶⁸ Vgl. Norihito, The Dispute over Barefoot Gen, 958

²⁶⁹ Vgl. Norihito, The Dispute over Barefoot Gen, 960

²⁷⁰ Vgl. Hashimoto, The Long Defeat, 6

Hiroshima. Angesprochen auf die Frage, warum Hiroshima nicht wie Auschwitz als Gedenkstätte wirken kann, ist sich Nakazawa sicher, dass Japaner*innen sich nicht beharrlich genug mit den Kriegserinnerungen auseinandersetzen.²⁷¹ Schon zu seinen Lebzeiten wittert Nakazawa den politischen Gegenwind, der sich von rechts entgegen sein Werk als Erinnerung anbahnt. Dabei scheint insbesondere das Abstandnehmen von der eigenen Kriegsschuld als Aggressoren gegen Nachbarländer die Motivation dahinter, diese dunkle Erinnerung und deren Implikationen ausschließen zu wollen.²⁷² Diese neonationalistische Gegenreaktionen auf nationaler und interanationaler Ebene, die ab den frühen 2000er Jahre erkennbar waren, dehnten sich im folgenden Jahrzehnt weiter aus. Nationale Bewegungen in Japan und bei den asiatischen angrenzenden Nachbarn verschärften den rhetorischen Ton im Hinblick auf Fragen von Schuld und Kompensationen.²⁷³

Das zeitgenössische Klima als Ausgleich der Deutungen hat zur Folge, dass über die faktische Darstellung der Erfahrung der Atombomben-Angriffe keine Meinung geltend gemacht werden kann und somit der Weg der Formierung eines übereinkommenden kollektiven Gedächtnisses verstellt ist. Die Erinnerung an das Ereignis wird dabei als so traumatisch bezeichnet, dass es außer Reichweite zu sein scheint. Dabei kann die historische Katastrophe wohl präziser als „Pseudo-Trauma“ bezeichnet werden.²⁷⁴ Eine Trauma-Diagnose rückwirkend aufzustellen, stellt sich ihm Fall von *Barefoot Gen* nämlich als schwer dar. Physische Gewalt waren im Japan jener Zeit – vor allem für Kinder oder Menschen mit niedrigen Rang des Militärs – sehr gegenwärtig, wie es auch in *Barefoot Gen* an einigen Stellen sichtbar ist. Insofern ist die dargestellte Brutalität, auch wenn sie ausgehend von einer insgesamt positiven Figur wie die des Vaters gegenüber seinen eigenen Kindern im Anime sehr naturalistisch proportioniert im Vergleich zur enormen Brutalität des Abwurfs der Atombombe auf die zivile Bevölkerung.

Die Beschreibung vom mentalen Trauma als moderner Begriff spielte zu dieser Zeit noch lange keine Rolle in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung.²⁷⁵ Die Zahl der heute noch lebenden „hibakusha“ ist stark gesunken und der Trauma-Begriff im herkömmlichen Sinne betrifft daher

²⁷¹ Vgl. Nakazawa, *Barefoot Gen, The Atomic Bomb and I*, 11

²⁷² Vgl. Colin Joyce, Japanese are forgetting the lessons of Hiroshima, says the man who was Barefoot Gen. In: The Telegraph, 04.08.2005, online unter <<https://www.telegraph.co.uk/news/1495510/Japanese-are-forgetting-the-lessons-of-Hiroshima-says-the-man-who-was-Barefoot-Gen.html>> (10.01.2020)

²⁷³ Vgl. Hashimoto, *The Long Defeat*, 18

²⁷⁴ Vgl. Yamamoto, *Experiences of Abandonment*, 175

²⁷⁵ Vgl. Chapman, *Comics, the Holocaust and Hiroshima*, 68

nur noch die wenigsten persönlich. Die moderne japanische Gesellschaft legt mit der pseudo-traumatischen Aufarbeitung des historischen Events wie im angesprochenen Fall jedoch nahe, durch Unterdrückung und Leugnung von Erfahrung, wie sie *Barefoot Gen* aus erster Hand liefert, fortzusetzen.²⁷⁶ *Barefoot Gen* leistet dahingehend einen eher negativen Beitrag, um eine kollektive Bewältigung des Traumas voranzutreiben, indem es diese Spaltung der Erinnerungsideologien bis heute in modernen politischen Diskussionen aufrechterhält.²⁷⁷

²⁷⁶ Vgl. *Yamamoto*, *Experiences of Abandonment*, 175

²⁷⁷ Vgl. *Hashimoto*, *The Long Defeat*, 66

3.2 In this Corner of the World (2016)

Der Anime-Film von Sunao Katabuchi basiert auf dem gleichnamigen Manga von Fumiyo Kono, welcher zwischen 2007 und 2009 erschien. Im Zentrum der Geschichte steht das junge Mädchen Suzu, die im Hiroshima der 1930er Jahre aufwächst, bevor sie heiratet und zu der Familie ihres Mannes in die Nachbarstadt Kure zieht und dem Einschlag der Atombombe in ihrer Heimatstadt somit entgeht. Der Film konnte einige Filmpreise gewinnen – mit den Auszeichnungen zum besten animierten Film von der Japan Academy und zum Besten Film des Jahres von der ehrwürdigen Kinema-Jumpo als die womöglich prestigeträchtigsten.²⁷⁸ Ende 2019 erfuhr der Film erstmals eine Wiederveröffentlichung in japanischen Kinos, um eine um 30 Minuten längere Version zu zeigen, die ursprünglich aus Zeitgründen zurückgehalten werden musste.²⁷⁹ Anders als im zuvor besprochenen *Barefoot Gen* wirkt die Geschichte sehr freigelöst von politischen Ausrichtungen oder Anschuldigungen. Im Fokus steht vielmehr die Kreation eines mitfühlbaren Portraits der jungen Protagonistin entgegen der Lebenswidrigkeiten der Kriegsjahre, ohne unbedingt ein großes Ganzes der Umstände des Leides zu thematisieren. Diese Untersuchung bezieht sich auf die 2017 von Universum Film veröffentlichte deutsche Fassung des Films.

Im Prolog von *In This Corner of the World*, wird Suzu als Kind und in der Umgebung ihrer Heimatstadt von Hiroshima sowie im Verbund ihrer Familie aus Eltern, Großmutter, Schwester und Bruder als etwas tollpatschiges aber lebenswertes Mädchen vorgestellt. Mit ihrem Talent für das Zeichnen bereitet sie ihre Umgebung Freude und erkennt die Symbolkraft der abgebildeten Wirklichkeiten oder fantasievollen Vorstellungen, was sich ebenso stilistisch durch den gesamten Film hindurch als Motiv zieht. Nach einigen größeren Zeitsprüngen und prägenden Eindrücken im Aufwachsen der Protagonistin sieht sie sich als junge Frau von Stadt und Familie entwurzelt, um einen Militärgerichtsmitarbeiter von außerhalb zu heiraten und ein neues Lebenskapitel aufzuschlagen.

²⁷⁸ Vgl. In This Corner of the World (2016) Awards. In: IMDb, online unter: <https://www.imdb.com/title/tt4769824/awards> (10.01.2020)

²⁷⁹ Vgl. Rob Schwarz, In This Corner (And Other Corners) of the World. An Extension of the critically acclaimed wartime anime. In: Metropolisjapan (11.12.2019) online unter <https://metropolisjapan.com/in-this-corner-of-the-world/> (10.01.2020)

Die neue Familie aus der Stadt Kure nimmt Suzu zwar herzlich auf, doch erwartet von ihr sich der anfallenden Hausarbeit anzunehmen. Ihre neue Schwägerin Keiko, die im Zuge des Krieges mit ihrer kleinen Tochter Harumi als Witwe zurück in das Familienhaus zieht, zeigt sich von Suzus unbeholfener Art zunächst wenig begeistert. Das romantische und stark in der umliegenden Natur verankerte Haus steht nicht direkt in der Stadt oder im Hafen von Kure, sondern befindet sich bereits am Hang zu einem der vielen umliegenden Berge. Von dort aus überblickt man den Großteil der Bucht, die aufgrund der strategisch guten Lage als Militärstützpunkt samt der Präsenz von einigen Kriegsschiffen und Fabriken ausgewählt wurde. Demnach stellt sich Kure als Ziel einiger Luftangriffe im Verlaufe des Krieges heraus. Suzu lernt sich in der fremden Umgebung unter den Strapazen des täglichen Lebens zurechtzufinden und nimmt nach und nach einen Platz in der neuen Familie ein. Dabei zeigt der Film ihre Ängste und Wünsche unter den merklich schwerer und fataler werdenden Umständen einer angeschlagenen Gesellschaft und unter feindlicher Bombardierung.

Episodenhaft und durch knapp folgende Zeitsprünge werden die Entbehrungen durch den Rationierungsdienst, der Zuckerknappheit, den Bunkerausbau oder das warnende Sirenenheulen eines bevorstehenden Angriffs im Film verdeutlicht. Der Unfall einer spät zündenden Bombe, kostete ihr den Arm und riss die kleine Harumi in den Tod. Schuld- und Angstgefühle machten ihr Leben unter den Horror einer zu dem Zeitpunkt in Asche gelegten Stadt unerträglich und führten zu dem Entschluss zur Rückkehr nach Hiroshima. Die stets genügsame Protagonistin muss schließlich aber aus der Ferne miterleben, wie ihre Heimatstadt durch den Atombombenabwurf vernichtet wird. Diese schwere Zeit zwingt Suzu endgültig Abschied von ihrer Kindheit zu nehmen, deren Bilder von einer Stadt und Menschen nur noch in ihrer Erinnerung beständig sind, als sie mit Abstand zum Kriegsende schließlich ihre Heimat besucht. Im Chaos der Zerstörung erfährt sie von ihrer kranken Schwester vom Tod ihrer Eltern und findet ein kleines Waisenmädchen, das sie zu sich nimmt und schließlich adoptiert.

Es drängt sich die Frage auf, inwiefern sich *In This Corner of the World* stilistisch innerhalb des Mediums des Anime-Films den Abgründen des Krieges annähert. Damit verbunden soll untersucht werden welche Aussagen sich als Botschaften des Filmnarrativs ableiten lassen können und welchen Stellenwert der Film in der reflektierten Gegenwart einnimmt. Die Produktionsgeschichte und das Vermächtnis des erst vor wenigen Jahren entstandenen Werkes

geben darüber Aufschluss, während das Wirkungspotential dieser Begegnung mit der schwindenden Erinnerung untersucht werden soll.

3.2.1 Künstlerische Aufbereitung von Trauma

Ein zentrales Thema des Filmes ist Suzus Zeichentalent, welches ihre Kindheit in den vorgestellten Clips prägte. Durch diese Abbildung von Zeichnungen fand sie nicht bloß eine Beschäftigung, wie es ihr im Verlauf des Filmes belächelnd zugestanden wird, sondern eine Möglichkeit eigene Eindrücke von der Wirklichkeit festzuhalten und somit den traumatischen Ereignissen zu begegnen und zu kompensieren. Der Anime macht diese Grenze von dem gezeichnet Animierten zur bildenden Kunst einiger Einstellungen des Filmes fließend möglich und verstärkt so die persönliche Erzählperspektive. *In This Corner of the World* handelt von der Sicht auf die Lebenswirklichkeit des Krieges aus ebenjener „Ecke der Welt“, wie es der Titel bereits impliziert.

Der allgemeine Charakter des animierten Films lässt sich im Zeitalter von Computeranimation zwischen auffällig von Hand gemalter Hintergründe und eher losen und comichaften Darstellungen der Personen erklären. Gesichtsmerkmale und Hände sind durch einzelne Linien beschränkt, während Größenrelationen von Körperteilen ebenso vage gehalten werden. Dieses „Fehlen berechneter Perfektion“ sind nach Berndt der „Nähe, dem Teilen von Affekten, Emotionen und Erfahrungen“ des Films geschuldet und gelten nicht unbedingt als Versuch, für künstlerische Originalität zu bürgen.²⁸⁰ Die Farbgestaltung erinnert durch weiche Misch- und Pastellfarben an den Wasserfarbenkasten, den Suzu in manchen Stellen des Filmes mit sich trägt, und lässt die Geschichte entgegen der grausamen Rahmenbedingung des Krieges sehr lebendig und idyllisch erstrahlen.

Zunächst sind Zeichnungen ein sehr ursprüngliches und historisches Mittel um Erinnerungen zu festigen und ein Gedächtnisbild zu beeinflussen. Anders als bei Fotografie wird die Unnahbarkeit des abbildenden Charakters des Kunstwerks offengelegt. Als ähnliches Verhältnis

²⁸⁰ Vgl. Jaqueline Berndt, Hand in Hand. Kouno Fumiyo's Mangaserie *Kono sekai no katasumi ni* (*In This Corner of the World*) im Vergleich zur Anime Adaption durch Katabuchi Sunao. In: Hans-Joachim Backe, Julia Eckel, Erwin Feyersinger, Veronique Sina, Joan-Noel Thon (Hg.), *Ästhetik des Gemachten. Interdisziplinäre Beiträge zur Animations- und Comicforschung* (Berlin 2018) 81

wie von Film zu Anime kann in den meisten Fällen die klar ersichtliche Inszenierung der Komposition nicht denselben Level der Authentizität als „Fenster zur Wirklichkeit“ annehmen. „Kunst“ entsteht als Vision im Kopf des oder der Künstler*in und wird mehr oder weniger gut durch die motorischen Fähigkeiten abgebildet. Damit geht ein persönlicher Bewältigungsprozess und Auseinandersetzen mit der Erinnerung einher, die sich im Fall von Suzu stets heilend auf ihre Angeschlagenheit durch die Lebensumstände gelegt hat. Damit spiegelt *In This Corner of the World* auch den Wert von Zeichnungen und gemalten Bildern als erste grafische Verbildlichungen der Katastrophe – noch vor Fotografien.²⁸¹ Film lässt sich als „Mediator“ verstehen, der die traumatischen Erlebnisse in einem fantastischen diegetischen Raum und zeitlicher Strukturierung erfahrbar macht.²⁸²

Der Anime hat sie als Protagonistin nicht nur im Mittelpunkt des Geschehens, sondern sie erzählt die Geschichte vielmehr aus ihrer Sicht auf Basis der eigenen Eindrücke und Erinnerungen. Dieser feine Unterschied macht sich durch die Erzählerstimme, die dem Publikum anders nicht erfassbare Umstände erklärt, deutlich. Während in *Barefoot Gen* eine ansonsten nicht im Film beteiligte Erzählerstimme in Schlüsselszenen „von oben“ auf die Geschichte sieht und didaktisch die Rahmenbedingungen beleuchtet, ist es in *In This Corner of the World* Suzu selbst, die zurückblickt und ihre Geschichte dem Publikum näherbringt. *Barefoot Gens* Herangehensweise trägt deutlich als Variante zur Objektivität zu dem Sinn für Realismus²⁸³ bei. Auf der anderen Seite baut *In This Corner of the World* die Verbundenheit mit der Protagonistin dadurch weiter aus, die sich durch ihre Erinnerungen somit offenbart und scheinbar persönliche Einsichten gewährt. Ebenso wird die Geschichte um eine biografische Note erweitert, wenngleich es sich um eine fiktionale Geschichte und fiktionale Personen mit historischen Rahmen handelt.

Insbesondere steht Suzus Zeichentalent auch stellvertretend für die Bemühungen des Films, ein subjektives Bild von einer Vergangenheit zu zeichnen, die heute nicht mehr zugänglich ist. Das Stadtbild von Hiroshima, das heute nur schwer und auf Basis einzelner Fotoaufnahmen zu rekonstruieren ist, stellt die Heimat der Protagonistin dar. Die Filmmacher*innen nehmen sich dieser Aufgabe gerade in der ersten Sequenz des Films an, um ein lebendiges und authentisches Gefühl von Hiroshima zu vermitteln. Erinnerungen an die Stadt einiger noch lebender Menschen

²⁸¹ Vgl. Dower, *The Bombed*, 128.

²⁸² Vgl. Köhne, *Einleitung: Trauma und Film*, 14

²⁸³ Bordwell, *Film Art*, 87

spielten für die Produktion des Animes eine große Rolle, um Einzelheiten wie Straßenverläufe und Gebäude historisch akkurat darstellbar zu machen.²⁸⁴ Dieser Detailreichtum einer lebendigen Stadt zu Anfang wirkt entgegen der Verwüstung im Schlussakt des Films ebenso als machtvolle Beweisgrundlage für die Schrecken des Krieges.

Verstärkt wird dieses Gefühl des Verfalls einer Stadt durch die bildliche Gegenüberstellung. Als sich die junge Suzu am Beginn ihre Ehe noch vor dem Einschlag der nuklearen Bombe dazu entschließt ihre Heimat zu besuchen, kommt sie an dem heutigen Friedensdenkmal, dem Dom von Hiroshima vorbei. Als eines der wenigen Gebäude die der Atombombe zumindest stückhaft standhielt, ragt der Dom im Kontext der historischen Großstadt allerdings nicht sonderlich heraus. Suzu beschließt, das Gebäude und den anliegenden Flussarm zu zeichnen und so festzuhalten. Jener selbe Bildausschnitt von Suzu vor dem Dom wird am angesprochenen Ende des Films unter der neuen Voraussetzung der Zerstörung und dem Leid durch die Atombombe animiert und kopiert.



Abb.25: Zeichnung des Dom-Gebäudes



Abb.26: Der Dom in der zerstörten Stadt

In doppelter Hinsicht stellt sich die Gegenüberstellung der Szenen als erwähnenswert heraus. Einerseits wird das im Film gezeichnete Bild von Suzu als kulturelles Erinnerungsmedium dazu legitimiert, vergangene Eindrücke der Stadt für Unbeteiligte erfahrbar zu machen. Nach Erll äußert sich ein Gedächtnismedium „alles, was von einem Kollektiv als Vergangenheit vermittelnd begriffen wird.“²⁸⁵ Die Filmemacher*innen spiegeln somit also den Prozess referentiell für die eigene Arbeit wider, wie Erinnerungen durch ein Medium ausgelagert und später abrufbar gemacht werden können, die nicht mehr mit der Realität der Gegenwart in

²⁸⁴ Vgl. Cassam Looch, Sunao Katabuchi on His Award-Winning Animation “In This Corner of the World”. In: The Culture Trip, 29.06.2017, online unter <<https://theculturetrip.com/asia/japan/articles/sunao-katabuchi-on-his-award-winning-animation-in-this-corner-of-the-world/>> (10.01.2020)

²⁸⁵ Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, 146

Einklang zu bringen sind. Andererseits soll durch den Vergleich derselben Bildmotive die Zerstörungskraft der Atombombe ersichtlich gemacht und die Standhaftigkeit als positive Aussicht auf die Zeit des Wiederaufbaus zelebriert werden.

Einschneidende Erlebnisse in der Geschichte heben sich stilistisch deutlich vom Rest des Filmes ab. Insbesondere die Szene des ersten Luftangriffes auf Kure, den Suzu im Freien miterlebt, wird dem im Anime bis dahin etablierten Stil gerecht. Die abgeworfenen Bomben werden als bunte Farbkleckse auf der Leinwand sichtbar gemacht und einzelne Explosion durch einen Schnitt auf die Einstellung eines gemalten Bildes versinnbildlicht. Die Szene ist durch Suzus persönliche Erinnerungswirkung vereinnahmt, die sich diesem Trauma auf künstlerische Ebene annähert und die Bomben substituiert darstellt.

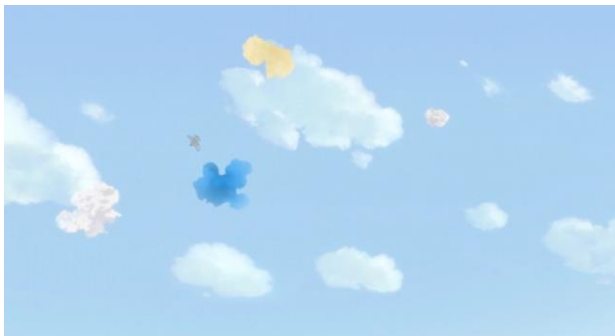


Abb.27: Bunte Explosionen am Himmel



Abb.28: Bunte Farbkleckse und Pinsel

Ein emotionaler Höhepunkt des Anime-Filmes wird in einen komplett eigenständigen Stil übersetzt. Nachdem Suzu und die kleine Harumi im Stadtzentrum unverhofft Schutz in einem Bunker suchen müssen, sehen sie sich wieder im Freien mit einer von Luftangriffen zerstörten Umgebung begegnet. Einen unaufmerksamen Augenblick später zündet eine immer noch scharfe Bombe im Boden und reißt Harumi in den Tod. Nach einem Filmschnitt wird der Moment der Detonation durch Kritzeleien mit Kreiden auf einen schwarzen Hintergrund sehr vereinfacht und kindhaft dargestellt, um den Bruch der Wahrnehmung als traumatische Nachempfindung anzuzeigen.²⁸⁶ Damit wird die visuelle Drastik stark geschwächt und Raum für das emotionale Mitgefühl bereitgestellt.

In einer bald darauffolgenden Szene jenes Ereignisses, in der Suzu auch den Arm und somit ihr Zeichentalent verloren hat, wird ihr in Schockstarre erklärt, dass sie noch „Glück“ habe, am

²⁸⁶ Vgl. Köhne, Einleitung: Trauma und Film, 15

Leben zu sein. Dieser menschliche Erklärungsmechanismus zur Bewältigung schwerer Situationen, um sich selbst in einer Umgebung voller Leid angesichts verhältnismäßig tragischer Schicksale zu verorten, stellt die angeschlagene Suzu vor Probleme. Sie erkennt das umliegende Elend nicht als Rechtfertigung dafür an, sich für ihre eigenen Entbehrungen auch noch glücklich schätzen zu müssen. Die Einstellung zeigt die kummervolle Protagonistin am Futon unter einer Decke kauern, als die Kameraposition herausgezoozt wird, um die Komposition des Raumes um sie als Wasserfarbenbild erscheinen zu lassen. Die große Ungenauigkeit der verschwimmenden Bildtextur stellt das verzerrte Weltbild dar, mit welchem sie sich konfrontiert sieht. Als Symbol für diesen traumatischen Riss bleibt Suzu im Zentrum des Bildausschnitts im bekannten Zeichenstil als krasser Kontrast erhalten. Diese ästhetische Verdeutlichung der Entfremdung kann als Anstoß für ihre Unfähigkeit angesehen werden, mit den traumatischen Ereignissen dieser Zeit länger umgehen zu können. Ihr verlorenes Zeichentalent stellte sich bis dahin als persönliche Methode der Reflektion heraus, um die Schrecken zu verarbeiten. Ohne diese Möglichkeit fällt es Suzu schwer, sich in die Ordnung der Gesellschaft und Familie einzufügen bzw. zu unterwerfen.



Abb.29: Comic-Kritzeleien



Abb.30: Suzus Umgebung wird zum Wasserfarbenbild

Die bildhafte Vermischung von Suzus gemalten Bildkreationen und dem animierten Stil des restlichen Films lässt sich auch im Zusammenhang ihrer ersten Liebe feststellen. Noch als junges Mädchen in Hiroshima erklärt sie sich bereit, für einen Jungen namens Tetsu ein Bild zu malen. Dabei bildet sie ihn am Rand des Ufers mit Blick auf das Meer ab und lässt die brechenden Wellen im Hintergrund der Komposition als weiße Hasen erscheinen. Der Junge erzählt von seinem Bruder, der als Matrose im Krieg ertrunken ist. Sein Hass auf das Meer verfliegt in dem Moment, in welchem Suzu ihm das Bild übergibt. Damit scheint sie großen Einfluss auf das Leben des Jungen gehabt zu haben, der später selbst Marinesoldat wird. Im Film begegnet sie

dem Jungen aus der Szenen zu späteren Zeitpunkten ihres Lebens noch zwei Mal, bevor sie vom Versinken seines Schiffes erfährt. Schließlich repräsentiert diese verlorengegangene Liebe das Abschiednehmen von der Vergangenheit mit dem Krieg als Schnittpunkt. Die Ikonisierung des versunkenen Schlachtschiffs, die legendäre Yamato, markiert dabei eine Verschränkung der Erinnerungsnarrative.

Gegen Ende des Filmes reminisziert die vom Krieg gebeutelte Suzu jene Szene mit den weißen Hasen am Meer noch einmal bildhaft, als sie sich bei einem Spaziergang am Ufer Tetsus Kriegsschiff, vorstellt, wie es umringt von den gleichen weißen Hasen von damals den Himmel emporsteigt. Sie erinnert sich an seine Worte, stets nach vorne zu blicken, und daran, dass Harumi immer gelächelt hat. Damit steuert der Film maßgeblich auf das versöhnliche Ende zu, die Schrecken der Atombombe und des Krieges hinter sich zu lassen und den Neuaufbau einzuleiten. Wie bei *Barefoot Gen* ist die persönliche Leidensgeschichte zwar hauptsächlich im Opfernarrativ anzusiedeln, doch durch diesen Konnex zu der in Japan legendären Yamato sind ebenso heroisierende Momente deutlich. Dabei wird an die patriotische Geschichte erinnert, die von den letzten Augenblicken des sinkenden Schlachtschiffs erzählt. Der Kapitän rief in dieser in Japan weitverbreiteten Erzählung aus, dass der Tod der Matrosen nicht sinnlos sei, da dieses Opfer eine bessere Zukunft hervorbringen würde.²⁸⁷



Abb.31: Tetsu sieht Suzus Bild



Abb.32: Animierte Inszenierung des Bildes

²⁸⁷ Vgl. Hashimoto, *The Long Defeat*, 9f.



Abb.33: Yamato schwebt im Himmel mit weißen Hasen

3.2.2 Die erfolglose Tätersuche

Die Ähnlichkeit zu *Barefoot Gen* lässt sich neben dem Setting der räumlichen und zeitlichen Verankerung durch die Tragödie des Atombombenabwurfs vor allem anhand der Rolle der beiden Hauptcharaktere als kindliche Sympathieträger und schwache Mitglieder der Gesellschaft festmachen. Trotzdem unterscheiden sich die Protagonisten in deren Ausrichtung und somit in der durch sie vermittelten Botschaft als Narrativ des Filmes, da Suzu den Gedanken des Wiederaufbaus ohne Verhandlung der Schuldfrage transportiert. Als solches schickt sich ein Vergleich dieses Sachverhalts anhand der in beiden Filmen für die Richtung symptomatischen Szenen an: Der japanische Kaiser richte sich über das Radio an die Bevölkerung und erklärt das Kriegsende. Es findet sich durch die Gegenüberstellung jener Szene aus beiden Filmen das bestimmende Unterscheidungsmerkmal.

In *Barefoot Gen* ist diese historische Radioansprache nach einer Reihe von grausamen Szenen und im Angesicht einer durchsichtigen politischen Aussage angesiedelt. Als Möglichkeit abermals und redundant Kritik am politischen Establishment loszulassen, das den Krieg erst so weit hat kommen lassen, nimmt sich *Barefoot Gen* auch diesem historischen Moment der Kapitulationsverkündung an. Nachdem eine Einstellung aus der Distanz den zweiten Atompilz über Nagasaki aufsteigend abbildet, wird dem Publikum von der Erzählerstimme des Films die Ansprache als erste dieser Art und von dem Kaiser selbst angekündigt. Das Bild eines Radios füllt beinahe bedrohlich das Bild, bevor die Szene aufbereitet wird und japanische Leute vor dem Gerät andächtig zeigt. Die Worte der öffentlichen Bekanntgabe hallen nach, als der Film verschiedene eingefrorene Einstellungen der Zerstörung und des Todes anbietet.

Gen gräbt in der Zwischenzeit mit seiner Mutter die drei Schädel seiner im Flammeninferno der Atombombe eingeklemmten Familienmitglieder aus, um Gewissheit über ihr Ableben zu erlangen, als ein Mann und eine Frau mit Baby am Rücken weinend vorbeischreiten. Der Fremde informiert Gen und seine Mutter von der Kundgabe mittels Radio, dass Japan besiegt sei und kapituliert hätte. Gens Mutter, die mit ihrem Baby in den Händen über den Schädel ihrer restlichen Familie kauert, fährt wutentbrannt auf und fragt, als sich die Kamera ihrem zurückblickenden Gesicht ruckartig von der Fernaufnahme zu einer Nahaufnahme nähert, um Spannung aufzubauen²⁸⁸: „Warum erst jetzt den Krieg beenden?“ Tränen füllen ihre Augen, als zwei Schnitte die Reaktionen der umliegenden Personen einfangen. Während Gen mit offenem Mund ein überraschtes Gesicht zieht, wenden sich die beiden leidvollen Gestalten der Fremden wortlos ab und schreiten aus dem Sichtfeld der Kamera. Gen versichert seiner Mutter daraufhin, dass alles gut werde und dass er für die Zukunft einen Plan hätte, um für eine Behausung zu sorgen.

Für *In This Corner of the World* materialisiert sich diese Szene unter ähnlichen Voraussetzungen erst sehr spät im Film. Die gezeigten Charaktere sahen sich bis hierhin qualvoll den Folgen des Krieges ausgeliefert und mussten schmerzliche Schicksalsschläge ertragen. Die Zerstörungswelle über Kure schickte sich vergleichsweise sukzessiv und zermürend über mehrere Monate hinweg an und veranlasste Suzu zu dem ursprünglichen Entschluss, zurück in ihre Heimat Hiroshima zu gehen, das bisweilen im Film weitestgehend verschont blieb. Schon der im Film folgende unscheinbare Einschlag der Atombombe, der aus der benachbarten Perspektive von Kure lediglich als weißer Blitz durch Abblenden des Bildes angezeigt wird, unterstreicht die Exklusivität der Perspektive ohne Anspruch auf Repräsentation. Anders als bei *Barefoot Gen*, das die aufsteigende Atompilzwolke als abschreckende Abbildung eines amerikanischen Fotos wirken lässt, verzichtet *In This Corner of the World* auf dieses repräsentative Schockbild. Tatsächlich war diese spezielle Wolkenformation für die Bewohner am Boden von Hiroshima und Nachbarstädten nicht sichtbar und das ikonische Foto selbst bis 1955 in Japan nicht wirklich bekannt oder in Zirkulation. Trotzdem prägt es die historische Erinnerung an die Atombombe, auch wenn das Foto nicht die persönlichen Eindrücke der Beteiligten abbildet.²⁸⁹ Niemand der

²⁸⁸ Vgl. Bordwell, Film Art, 265

²⁸⁹ Vgl. Takeuchi *Miho*, Kouno Fumiyo's Hiroshima Manga: A Style-Centered Attempt at Re-Reading. In: *Kritika Kultura* 26 (2016) 246f.

Charaktere im Film weiß so recht, was man sich unter der neuartigen Bombe vorstellen kann, dessen riesige nicht charakterliche Staubwolke hinter den Bergen den Himmel verdeckt und über dessen Zerstörungskraft nur schaurig erzählt wird. Schließlich finden sich eine Reihe von bekannten weiblichen Charakteren im Haus von Suzus zugeheirater Familie wieder, wie sie am Boden sitzend dem Radiogerät in der Mitte des Raumes und auf einem mit weißem Tuch gedeckten Tisch als Podest entgegenblicken.

Eine Stimme wird über die zerrüttete Tonqualität des alten Radios vernehmbar, die dem Leid der Bevölkerung ihr Mitgefühl ausspricht und verkündet, Frieden herbeiführen zu wollen. Die kurze Szene, die nur auszugsweise die Rede wiedergibt, wechselt die Perspektive nach außen mit dem Blick auf das gesamte Haus von schräg oben. Dabei wird das von den Luftangriffen ramponierte Dach sichtbar, während das umliegende Grün der Gräser und Bäume des Sommertages das Geschehen verstärkt durch laute Insektengeräusch von der Tonspur des Radios innerhalb des Hauses distanziert. Am Ende der Aufnahme wird darauf hingewiesen und somit dem Publikum erkennbar gemacht, dass sich der japanische Kaiser mit jenem Statement soeben an die Bevölkerung wandte. Die anwesenden fünf Frauen wirken daraufhin zum Teil erleichtert und zum Teil besorgt. Suzu, die sich in der Mitte der knienden Reihe mit der Hand im Schoß befand, beißt ihre Zähne zusammen und errötet durch anime-eske rote Linien über den Wangen und der Nase. Sie senkt den Kopf, als ihr die umliegenden Frauen erklären, dass es angesichts der neuartigen Bomben über Hiroshima und Nagasaki sowie dem Kriegseintritt der Sowjetunion, keine andere Möglichkeit bleibt, als sich zu ergeben.

Die großen Opfer und das große Leid des Kriegs sieht Suzu nun der Bedeutungslosigkeit überführt. In der dramatischen Szene als klimatischer Hochpunkt des Films lamentiert sie, bis keiner mehr am Leben ist kämpfen zu wollen und noch zwei Beine und einen Arm geben zu können. Sie zeigt sich uneinsichtig, der Gewalt zu unterwerfen. Es folgt eine Montage, in der Suzu von einem traurig-gefühlvollen Klavierspiel begleitet wird, als sie wutentbrannt Wasser in einem Eimer gießt, um das Feld zu bewässern. Dabei schreitet sie an ihrer weinenden Schwägerin hinter dem Haus vorbei und hält starsinnig inne, als diese dem Boden zugewandt um ihre Tochter Harumi trauert. Am Feld angekommen, blickt sie hoch in den blauen Himmel und führt einen inneren Monolog über den drohenden Verlust der japanischen Integrität und alles woran sie als Gesellschaft geglaubt und wofür sie gelitten haben. „Jetzt fliegt alles davon“, sagt

sie, als Libellen um sie in die Luft steigen. Schließlich sinkt sie zu Boden und ergreift schmerzerfüllt die Erde, auf die Suzus Tränentropfen sogleich niederregnen.



Abb.34: Die Frauen vor dem Radiogerät



Abb.35: Suzu mit dem Eimer am Feld

In This Corner of the World bemüht sich, die Fassungslosigkeit der für Japan bis dahin einzigartigen und unbegreiflichen Umstände anhand Suzus Familiensituation einzufangen. Dabei wird bewusst von einer klaren politischen Schuldzuweisung im Sinne einer pazifistischen Agenda wie dem rigorosen Friedensbegehren, für welches *Barefoot Gen* einsteht, abgesehen. Die nicht so starke Veräußerung des Friedensthemas auf Grundlage der Atombombe macht den größten Unterschied zu *Barefoot Gen* aus. Die Manga-Autorin Fumiyo Kono kann sich „nicht damit anfreunden, dass man das Wort ‚Atombombe‘ so schnell mit ‚Frieden‘ zusammenbringt. Als ob die Bombe uns Frieden gebracht hätte.“²⁹⁰ Zugunsten der Einigung des Landes, um in eine starke Zukunft zu blicken, wurde schon zuvor ein heterogenes Gesellschaftsbild anstelle einer idealistischen Weltanschauungen aufbereitet, das sich nicht so einfach in Gut und Böse trennen lässt. Suzus Mann, der kurz vor der Grundausbildung im japanischen Heer steht und zuvor beim Militärgericht arbeitete, und dessen verletzter Vater, der in der militärischen Fabrik beschäftigt war, werden als aufrichtige und verständnisvolle Charaktere dargestellt. Das große Misstrauen gegenüber Militär und Kaiser wird von dem zusammenbringenden Narrativ von *In This Corner of the World* nicht bestätigt.

Ebenso spart der Film ähnlich wie schon *Barefoot Gen* eine polemische Gegenüberstellung mit dem amerikanischen Kriegsfeind aus. Zwar werden die feindlichen Luftschläge unmissverständlich als Akte des Terrors für die Zivilbevölkerung dargestellt, doch gleichzeitig übergeht der Film eine explizite antiamerikanische Ausrichtung. Im Gegenteil, amerikanische

²⁹⁰ Fumiyo Kono zitiert nach Bernd, Hand in Hand, 59

Soldaten und Helfer werden unmittelbar nach der Kapitulation am Anfang der Besatzungszeit gewissermaßen zur Rettung der humanistischen Misere gezeigt, als sich Schlangen vor Essensausgaben bilden und Suzu Schokolade geschenkt bekommt. Als Reflektion der angespannten Verhältnisse mit der Atombombe und der USA in der japanischen Gesellschaft, ist eine klare Abfuhr für und Verurteilung von Atomwaffen im modernen Japan anzumerken.²⁹¹ Angesichts der gegenwärtigen nuklearen Bedrohung ausgehend von Nordkorea werden diese Bedenken in Hinblick auf die amerikanischen Atomwaffen zum eigenen Schutz allerdings paradoxerweise außer Kraft gesetzt.²⁹² Dieser doppelbödige Konflikt lässt unter dem Verweis auf die bloße politische Korrektheit der jährlichen Erinnerungszeremonie in Japan zum Gedenken der Todesopfer in Hiroshima und Nagasaki auf dessen diskursive Zahnlosigkeit im Hinblick auf das Fehlen einer atomaren Diskussionsbasis schließen. *In This Corner of the World* entgeht als kultureller Ausdruck dieser Entwicklung der Gegenwart, in der eine Auseinandersetzung mit den Atombomben von 1945 immer seltener wird, ebenso der deutlichen Lokalisierung einer Täterschaft und somit der Möglichkeit, das Thema wirkungsvoll in die Mitte einer modernen Atomdebatte zu befördern. Zu heiß scheint das Eisen der politischen Dimension in der japanischen Meinungslandschaft anno 2016 zu sein, um sich dem Thema vorwurfsvoll und außerhalb des bekannten Opfernarrativs annähern zu können.

3.2.3 Die Verwertung als Antikriegsfilm

Trotz eines nicht vorhandenen Täters als Ausdruck der fehlenden politischen Arena zu dem Trauma-Ereignis der Atombomben in Japan, trägt *In This Corner of the World* als Anti-Kriegsfilm eine unverkennbare Handschrift. Ralf Linder bezeichnet diese Form der filmischen Reflektion von Krieg als „grausame“ und „sinnlose“ Darstellung.²⁹³ Der Film zeigt durch die direkten und indirekten Auswirkungen des Krieges auf die japanische Gesellschaft am Beispiel von Suzus Familienumkreis eine solche Krise der Brutalität auf. Durch das Opfernarrativ findet dabei eine emotional mitfühlbare Verbindung mit dem Publikum statt, die durch die geschlechterspezifische Sichtweise noch gestärkt wird. Dazu kommt die im Anime allgemein

²⁹¹ Vgl. Hashimoto, *The Long Defeat*, 114

²⁹² Vgl. Hashimoto, *The Long Defeat*, 121f.

²⁹³ Vgl. Ralf Linder, *Zwischen Propaganda und Anti-Kriegsbotschaft: Die Darstellung des Krieges im US-amerikanischen Spielfilm als Indikator gesellschaftlichen Wandels* (Stuttgart 2015) 10

populäre Gegenüberstellung von nostalgischen Bildern der Natur als Analogie für das Leben mit dem industriellen Unlebendigen.²⁹⁴ Krieg und dessen vernichtenden Maßnahmen werden als Gipfel dieser durch Menschenhand geschaffenen Unnatürlichkeit präsentiert.

Bisweilen übt sich *In This Corner of the World* als soziales Gesellschaftsdrama, auf dessen kriegsische Rahmenbedingung erst mit Verlauf der Geschichte und Verschärfung der Missstände zurückgegriffen wird. Diese zeitliche Strukturierung ist für die Erfahrbarmachung von Suzus persönlichen Trauma genauso wie die Inszenierung der gesamten Narration als Rückblende entscheidend.²⁹⁵ Sie wird bereits als junges Mädchen von ihrem Bruder schikaniert, bevor ihre Schwester grimmig von der Abhängigkeit der Essstäbchen mit der geografischen Entfernung der Eheschließung erzählt. Schließlich fällt die Distanz mit dem zukünftigen Ehemann aus dem benachbarten Kure nicht allzu weit aus, als Suzu von der arrangierten Zusammenkunft mit dem „Ehebewerber“ erfährt. „Angeblich kann ich noch nein sagen“, spricht sich die nicht gerade selbstbewusste Protagonistin selbst Mut zu und stimmt schließlich doch dieser ersten Möglichkeit der Ehe zu, um der eigenen Familie in Zeiten des Krieges nicht länger zur Last zu fallen.

Fortan wird Suzu als unbeholfenes junges Mädchen inszeniert, das auf die traditionellen Gepflogenheiten ihrer geschlechtsgebundenen Rolle mehrmals hingewiesen werden muss. Das beginnt bei der Hochzeitszeremonie, als sie sich zur Verwunderung der übrigen Charaktere nur wenig galant ihres Kimonoübermantels entledigt und macht sich weiter durch Ermahnungen bemerkbar, außerhalb der häuslichen Umgebung auf die äußerliche Erscheinung zu achten. Schließlich wird dem Publikum unmittelbar nach der Eheschließung der Eindruck vermittelt, dass Suzus Umzug in erster Linie dem Zweck entspringen ist, sich dem Haushalt der Familie des Ehemanns angesichts der angeschlagenen Mutter anzunehmen. In diesem Zusammenhang erscheint die angesprochene verbitterte Schwägerin Keiko als lange Zeit ausgesprochene Gegnerin der eingeschüchterten Suzu in der Rolle der Antagonistin der Story, die ihr oftmals gemeine Unterstellungen zu Aussehen, Fähigkeiten und Berechtigung an den Kopf wirft. Schließlich bittet sie Suzu, die aus Schuldgefühlen für Harumis Tod und wegen dem Terror der Luftangriffe auf Kure in ihre Heimat flüchten möchte, am Wendepunkt der Geschichte um

²⁹⁴ Vgl. Gilles *Poitras*, Contemporary Anime in Japanese Pop Culture. In: Mark W. *Wheeler*, Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime (Armonk 2008) 54

²⁹⁵ Vgl. Köhne, Einleitung: Trauma und Film, 10f.

Vergebung. Dabei erkennt die einst zynische Schwägerin Suzus die ausweglose Lage an, in welche sie bis hierher reingepresst wurde.

„Doch du hattest keine Wahl. Du wurdest als Braut hierhergebracht und tust stets deine Pflicht. [...] Suzu, ganz gleich, ob du bleibst oder fortgehst, entscheide selbst über dein Leben. Das Leben ist zu kurz für Kompromisse.“

Im nächsten Moment erstrahlt durch den Einschlag der Atombombe ein weißes Licht. Damit fasst diese Szene die zukunftspositive Botschaft im Angesicht der ultimativen Zerstörungskraft des Krieges als Wechselspiel des Narrativs des Films zwischen Hoffnung und Leid zusammen. Suzus persönliche Aussicht auf Selbstbestimmung wird dabei mittels jener angesprochenen Oberflächlichkeit der geschlechtertrennenden Sitten bereits während des Films hinterfragt. Durch Suzus Grenzübertretungen des zugestanden weiblichen Handlungsraumes werden die sozialen Mechanismen dahinter als ein gesellschaftlich auferlegtes Konstrukt entlarvt.

Ebenso trägt der Kontrast zwischen Natürlichkeit und Unnatürlichkeit, die der Film in einigen Szenen einander als beruhigend und bedrohend gegenüberstellt, zu der negativen Herauslösung von Krieg bei. Diese vor allem durch das Studio Ghibli etablierte²⁹⁶ und bekannte Anime-Charakteristik, die zum Beispiel schon deutliches Motiv von *Nausicaä of the Valley of the Wind* (1984) war²⁹⁷, lässt sich visuell ganz grundsätzlich anhand von gegensätzlichen Farbabstimmungen erkennen. In *This Corner of the World* benutzt eine satte und kräftige Farbkomposition, um den blauen Himmel, das blaue Meer sowie die grünen Wiesen, Bäume und Berge abzubilden. Bunte Akzente durch Blumen und Tiere zusammen mit wärmenden Farbeinflüssen der Sonne vervollständigen das belebende Bild der natürlichen Umgebung einiger Einstellungen. Die grauen und braunen Farben der industriellen Merkmale und Soldatenuniformen wirken hingegen befremdlich und abstoßend. Als frühes Beispiel im Film lässt sie die erste Bahnfahrt von Suzu von Hiroshima nach Kure heranziehen. Dabei bekommt das Publikum durch das Fenster des Wagons ein malerisches Postkartenmotiv des Küstenabschnitts von Kure mit den eindrucksvollen Bergen im Hintergrund zu sehen. Plötzlich werden sämtliche Fenster geschlossen und durch eine hölzernere Jalousie abgedeckt, als der Zug an einer industriellen Raffinerie vorbeifährt und dunkler Rauch in das Abteilinnere vordringt. Die Perspektive wechselt nach außen mit dem Blick auf die vorbeifahrenden Wagons sowie der

²⁹⁶ Vgl. Keiko I. McDonald, *Reading a Japanese Film. Cinema in Context* (Honolulu 2005) 178f.

²⁹⁷ Vgl. Tze-yue G. Hu, *Frames of Anime. Culture and Image-Building* (Hong Kong 2010) 126f.

anliegenden bräunlich gehaltenen Militärproduktion im Vordergrund und den Kriegsschiffen im Meer.



Abb.36: Blick auf das Meer



Abb.37: Blick auf die Industrie

Auch die Erzählstruktur von *In This Corner of the World* stützt diesen Antrag der positiven Natürlichkeit, die der Krieg zu vereinnahmen sucht. Als sich Suzu bei einer Besorgung in der Stadt verirrt, macht sie einer jungen Frau einen Gefallen, die sie in die Richtung des Hauses ihrer neuen Familie deutet. Diese bemerkte das Zeichentalent der am Boden mit Kreide kritzelnenden Suzu und wünschte sich eine Zeichnung von einer Wassermelone. Suzu kommt dem Anliegen der traditionell und schön gekleideten Dame gerne nach. Dabei schwelgt sie in nostalgischer Erinnerung an ihre Kindheit, als sie, wie am Anfang des Filmes gezeigt, bei ihrer Oma Wassermelonen-Spalten verspeist hat.

Als tragischen Schlusspunkt präsentiert der Film zuletzt im Rahmen einer Vignette die grauenhaften Leiden eines kleinen Mädchens, das in Hiroshima die Momente der Atombombe überlebte. Die von Glasscherben übersäte Mutter stirbt, als sich das Mädchen in der postapokalyptischen Verwüstung aus Stein und Tod nach Hilfe umsieht. Die Lebensfeindlichkeit dieser Umgebung des Unnatürlichen äußert sich als unbehagliches Gefühl der Trauer über die vom Menschen konzipierte Zerstörungskraft. Schließlich findet das Mädchen die zum Besuch ihrer Schwester gekommenen Suzu, welche sie aufgrund des verlorenen Arms mit der toten Mutter verwechselt. Suzu und ihr Mann beschließen, das kleine Mädchen aufzunehmen und mit nach Kure zu bringen. Als der Abspann beginnt, wird das zunächst zerzauste Mädchen in Portraits gezeigt, wie es neu eingekleidet wird und aufwächst. Damit wird das Leben als wertvollstes Gut im Angesicht von Tod und unvorstellbaren Leid in die Köpfe des Publikums gerufen.

Die Belange von Krieg und Verderben behandelt *In This Corner of the World* durch die Bildsprache und der Narration demnach als Produkt einer menschlichen Künstlichkeit. Die Filmemacher*innen warnen durch die gezeigten Ausmaße und Effekte dieser Kreation von Krieg vor eine selbst auferlegte Geißelung unter dem Deckmantel von Macht und Fortschritt und plädieren für ein Rückbesinnen auf die lebensspendende Natur. Der abschreckende Charakter des Films qualifiziert sich dabei als wirkungsvolles Erinnerungsmedium für die japanischen Opfer des Zweiten Weltkrieges.

3.2.4 “It’s the images that are meant to stay with us, and they do”²⁹⁸

Die Produktions- und Veröffentlichungsgeschichte von *In This Corner of the World* sind in vielerlei Hinsicht besonders. Zunächst ist aber eine Lokalisierung des Mediums von Film und Anime im digitalen Zeitalter zu untersuchen. Kinofilme im Allgemeinen haben einen Trend zurück zum reinen Unterhaltungsmedium erfahren. Der ästhetische und narrative Aspekt spielen zwar in Hinblick auf die Frage, welche Bilder von Geschichte in den Köpfen des Publikums verankert werden, eine entscheidende Rolle, aber Film konkurriert nicht mehr bloß mit Büchern als zentrales Informationsmedium. Das Internet beansprucht diese Aufgabe als scheinbar unerschöpfliche Quelle oder „Archiv“²⁹⁹, das in der heutigen Zeit von Smartphones ein ständiger Begleiter des Lebens ist, um Details, Meinungen und Wissen bereitzustellen. Damit gehen zusammen mit der einfachen Erhältlichkeit auch die Gefahren der Unübersichtlichkeit und der Vervielfältigung von verzerrten Informationen einher, was einen kulturellen Diskurs zu der Erinnerung an Geschichte in Zeiten von „fake news“ und „fake media“ umso wichtiger erscheinen lässt.

Durch die Vernetzungen der digitalen Welt auf Plattformen der sozialen Medien entstanden auch Möglichkeiten der Koordinierung und Verfestigung von Begehren. Diese nicht immer positive Erscheinung der Vereinheitlichung von Stimmen zu einem bestimmten Anliegen pflasterte überhaupt erst den Weg, den *In This Corner of the World* auf die Leinwand hievte. Das Internetphänomen des „Crowdfunding“ machte die Produktion des Films möglich, das als

²⁹⁸ Andrew Lapin, Haunting, Dreamlike „In This Corner of the World“ Depicts Hiroshima Before and After. In: National Public Radio, 10.08.2018, online unter <<https://www.npr.org/2017/08/10/542108989/haunting-dreamlike-in-this-corner-of-the-world-depicts-hiroshima-before-and-after?t=1578234169557>> (10.01.2020)

²⁹⁹ Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, 152

Netzwerk Projekte vorstellt, die um finanzielle Unterstützung werben. Im Fall von *In This Corner of the World* empfahl sich die „Kick-Starter“-Kampagne der Filmemacher*innen zunächst innerhalb Japans und später international und sammelte so freiwillige Geldspenden via das Internet. Mit insgesamt 3374 Spenden zu umgerechnet 290.000 US-Dollar wurde dabei der japanische „Crowdfunding“-Rekord gebrochen.³⁰⁰ Die bereitgestellten Mittel realisierten die Umsetzung eines Ausschnitts des Animes, für dessen Produktion als Film schließlich 2,5 Millionen US-Dollar bereitgestellt wurden.³⁰¹ Es spricht für die Exotik der inhaltlichen Ausrichtung außerhalb zeitgemäß gängiger Anime-Genres, dass der Film erst über diese neuen Wege der sozialen Medien realisiert werden konnte.

Die Anzahl der japanweit nur 63 Kinos, die den Film bei der Veröffentlichung ausstrahlten, wurde durch den großen Zuspruch von Kritiker*innen und dem Publikum schließlich auf über 300 ausgeweitet. Nach 19 Wochen stand der Gewinnerlös bei umgerechnet über 23 Millionen US-Dollar durch den Kinobesuch von mehr als 1,9 Millionen Menschen.³⁰² Der Film erlangte innerhalb kurzer Zeit einen Kultstatus in Japan, der abermals durch die Vernetzungsmöglichkeiten des Internets befördert wurde. Dabei notiert ein japanischer Artikel, dass selbst zwei Jahre nach Erstveröffentlichung des Anime ein Kino aus der Ibaraki Präfektur in Japan als Heimat einiger „Enthusiasten“ der Geschichte von Suzu *In This Corner of the World* immer noch im Programm führte. Über Twitter konnte demnach eine Welle des Hypes entfacht werden, der das Kino zu einer Pilgerstation des Films transformierte.³⁰³

Auch Kure selbst erfuhr in den unmittelbaren Folgejahren bis heute einen ungeahnten Tourismus-Ansturm durch „Fans“ des Films. So wurde der Berg, auf dessen Fuß das Haus der Protagonisten einen einladenden Blick auf das Stadtbild und die Bucht von Kure im Film bereithält, zum beliebten Pilgerort. Diese für Anime-Begeisterte nicht unübliche Praxis zum

³⁰⁰ Vgl. Mark Schilling, Crowd-Funding Puts Japanese Anime “Corners” Into Production. In: Variety, 03.06.2015, online unter <<https://variety.com/2015/film/asia/crowd-funding-japanese-anime-corners-1201511302/>> (10.01.2020)

³⁰¹ Vgl. Rayna Denison, “In This Corner of the World: a Japanese Film caught between past and present. In: The Conversation, 22.06.2017, online unter <<http://theconversation.com/in-this-corner-of-the-world-a-japanese-film-caught-between-past-and-present-77893>> (10.01.2020)

³⁰² Vgl. Mikikazu Komatsu, Japan Box Office: In This Corner of the World Has Earned 2.5 Billion Yen in 19 Weeks. In: Crunchyroll, 28.03.2017, online unter <<https://www.crunchyroll.com/de/anime-news/2017/03/28/japan-box-office-in-this-corner-of-the-world-has-earned-25-billion-yen-in-19-weeks>> (10.01.2020)

³⁰³ Vgl. Sonoko Miyazaki, Kanoko Tsyuchiya, “In This Corner of the World” finds niche with die-hard fans. In: Asahi, 31.12.2018, online unter <<http://www.asahi.com/ajw/articles/AJ201812310003.html>> (10.01.2020)

Anlass beschloss die Stadt mit dem Bau eines Hauses, das dem filmischen Flair nachempfunden werden soll, diesem Trend zu entsprechen. Die Manga-Autorin Fumiyo Kono spendete den eigenen Grundbesitz für dieses Projekt, den sie von ihren Großeltern geerbt hatte und auf dem kein Gebäude gestanden war. „Der Hügel an dem man Suzu treffen kann“ wurde die Erinnerungsstätte von der Stadt Kure getauft, für dessen Bau umgerechnet über 70.000 US-Dollar einberechnet waren.³⁰⁴ Diese Phänomene gehen soweit, dass mittlerweile eine Homepage als Tourismusführer, der online downloadbar ist, die im Film gezeigten Orte vorstellt und auf einer Stadtkarte von Kure einzeichnet.³⁰⁵

Anime-„Fans“ allgemein tendieren laut Berndt zu einer starken Idealisierung von Anime sowie Manga und dessen Charaktere. In ihrer Medienanalyse zu Atomkraft in Japan als Reaktion auf den Atomreaktorunfall von Fukushima in 2011 attestiert sie die Vernachlässigung des „repräsentativen Inhalts“ und der „gesellschaftlichen Bedeutung“ im Sinne einer oberflächlichen und verblendeten Wertschätzung.³⁰⁶ Sie nimmt dabei speziell auf *Barefoot Gen* Vermächtnis als durch Schule institutionalisierte Forderung nach Frieden und gegen Atombomben Bezug. Die Komplexität der Medienauseinandersetzung führte allerdings dazu, dass Atomkraft durch die Unterteilung als fortschrittliche Energiequelle und zerstörerische Waffe bis heute in „gut“ und „schlecht“ polarisiert.³⁰⁷ Entgegen Protesten und politischen Widerständen bewegt sich Japan nach einer Phase der beinahe gänzlichen Ruhestellung der Atomreaktoren gegenwärtig wieder in Richtung der Atomenergie.³⁰⁸

In This Corner of the World spricht die Anti-Nuklearthematik deutlich indirekter als *Barefoot Gen* durch eine universelle Charakterstudie an, und stiftet in erster Linie Erinnerungsbilder einer heute fernen Welt. Die räumliche Unnahbarkeit der Atombombe aus Sicht des benachbarten Kure erzeugt eine passende Distanz, welche die zeitliche Entfernung der Gegenwart zu dem Ereignis in Hiroshima darlegt. Die übermittelte Problematik des seit Jahrzehnten politisch herausgeforderten Pazifismus-Diskurses ergibt sich durch die im Film „privat erzählten“

³⁰⁴ Vgl. Jan Knüsel, Auf den Spuren von „In This Corner of the World“. In: Asienspiegel, 23.02.2018, online unter <<https://asienspiegel.ch/2018/02/auf-den-spuren-von-in-this-corner-of-the-world>> (10.01.2020)

³⁰⁵ Kure where Suzu lived. In: Kure Tourism Association, online unter <<https://www.suzumap.info/>> (10.01.2020)

³⁰⁶ Vgl. Berndt, Facing the Nuclear Issue, 149

³⁰⁷ Vgl. Miyake, Popularising the nuclear, 77

³⁰⁸ Vgl. Eric Johnston, Tohoku reactor restart: What is the state of Japan's Nuclear Policy? In: Japantimes, 09.12.2019, online unter <<https://www.japantimes.co.jp/news/2019/12/09/reference/japan-nuclear-power-onagawa-reactor-restart/#.XhM2QkdKiUk>> (10.01.2020)

weiblichen Erinnerungen, die der Opferrolle des Narrativs zuträglich erscheinen. Takeuchi Miho stellt demgegenüber positivere Lesearten des Films vor. Die einzigartige Perspektive soll dabei nicht als vollständige Repräsentation der Ereignisse verstanden werden. Vielmehr legt die historische Darstellung eine traumatische Erinnerung an die Stadt Hiroshima offen, die im Film außerhalb und frei von dem symbolischen Gedenkstätte-Charakter erfahren werden kann.³⁰⁹ Dieses Bewusstsein schafft der Anime nach Angaben einer mehrmaligen Kinobesucherin namens Nan im Interview erfolgreich, die sich angespornt fühlt, sich über den Film hinaus mit dem Thema der Atombombe auseinanderzusetzen und Hiroshima zu besuchen:

„I’ve become able to imagine that the Peace Park was once a city district (with houses and shops) where people happily lived their daily lives”³¹⁰

Durch die Strukturierung von Zeit ist es dem Film möglich, die Stadt Hiroshima aus der Erinnerung von Suzu erfahrbar zu machen. In seinem Review zu dem Film, spricht sich Andrew Lapin für die Eignung des Mediums des Anime-Films im Gegensatz zu einer Realverfilmung anhand von *In This Corner of the World* aus, um das Aussehen und das Gefühl von Hiroshima vor der Bombe als ein vergessenes Leben abzubilden. „But when hand-drawn, the setting can live simultaneously in the present world of the film and the collected memories and fantasies of its watchers.”³¹¹ Der Film zeigt dem Publikum eine unwirkliche Welt, für welche sich die Animation als Ausdruck der Fantasie und daher passender Vermittler der Materie herausstellt.



Abb.38: Hiroshimas Straßen vor der Bombe (1)



Abb.39: Hiroshimas Straßen vor der Bombe (2)

³⁰⁹ Vgl. Miho, Kouno Fumiyo's Hiroshima Manga, 246f.

³¹⁰ Vgl. Sonoko Miyazaki, Kanoko Tsyuchiya, "In This Corner of the World" finds niche with die-hard fans. In: Asahi, 31.12.2018, online unter <<http://www.asahi.com/ajw/articles/AJ201812310003.html>> (10.01.2020)

³¹¹ Vgl. Andrew Lapin, Haunting, Dreamlike „In This Corner of the World” Depicts Hiroshima Before and After. In: National Public Radio, 10.08.2018, online unter <<https://www.npr.org/2017/08/10/542108989/haunting-dreamlike-in-this-corner-of-the-world-depicts-hiroshima-before-and-after?t=1578234169557>> (10.01.2020)

Neben dem Erfolg, einer vergessenen Welt glaubhaft Leben einzuhauchen, sehen einige Kritiker den Film als notwendige Erinnerung an die Folgen von Krieg und einer atomaren Eskalation.³¹² An anderer Stelle wird das vermittelte Opferbild Japans im Film unter der Voraussetzung eines koreanischen und chinesischen Publikums hinterfragt. Die japanischen Kriegsverbrechen bleiben dadurch weitestgehend unerwähnt. Der einzige Moment der vagen Offenlegung des bis heute heiklen und zerrüttenden Verhältnisses mit den asiatischen Nachbarn wird unmittelbar nach der Verkündung der Kapitulation und Suzus emotionalen Zusammenbruch angeboten. Eine gehisste koreanische Flagge, die sich aus dem Stadtbild vorsichtig und ohne besonderer Angabe erhebt, schien einem Variety-Artikel zufolge allerdings auch zu genügen, um eine nationale Debatte auszulösen.³¹³

Der Regisseur des Anime-Films, Katabuchi, verortet in einem Interview³¹⁴ die Dringlichkeit des zeitlosen Themas angesichts der nur noch wenigen lebenden Zeitzeugen. Erinnerungen an das Event werden mit diesen letzten Überlebenden aussterben, und somit die Möglichkeit, Geschichte aus erster Hand zu erfahren. Katabuchi merkt in Hinblick auf das moderne Publikum die Tendenz an, dass „even for Japanese people this is an era where people don’t remember anymore. It’s starting to become this unknown point in time.“ Das Ziel von *In This Corner of the World* sei es, diese „neue“ Welt für Zuschauer*innen zugänglich zu machen. Kulturelle Medien spielen hinsichtlich der Generationsweitergabe von Erinnerungen eine entscheidende Rolle. Negative Emotionen des kulturellen Traumas werden dabei in pazifistisch-moralische Bahnen gelenkt, um Erinnerungen zu übermitteln. Die Effektivität einer solchen Überstellung hängt stark von dem symbolischen Gewicht des kulturellen Traumas und der Fähigkeit, diese emotionalen Erinnerungen für zukünftige Generationen am Leben zu erhalten, ab.³¹⁵ Eine Erwähnung eines sehr speziellen „Fans“ des Films, dessen einflussreiche Persona durch 175-fache Sichtung des Films an 87 verschiedenen Orten japanweit als „viral“er“ Hit zu Bekanntheit kam, bestätigt dieses Wirkpotential. Er bespricht den Wert des Films als Inspiration für Leute der jüngeren

³¹² Vgl. Brian Tallerico, *In This Corner of the World*. In: Rogerebert, 18.08.2017, online unter <<https://www.rogerebert.com/reviews/in-this-corner-of-the-world-2017>> (10.01.2020)

³¹³ Vgl. Maggie Lee, *In This Corner of the World*. In: Variety, 28.02.2017, online unter: <<https://variety.com/2017/film/asia/in-this-corner-of-the-world-film-review-1201998441/>> (10.01.2020)

³¹⁴ Vgl. Charline Jao, Interview: Director Sunao Katabuchi Made *In This Corner of the World* “Almost a Time Machine” Into WWII Japan. In: The Mary Sue, 06.07.2017, online unter: <<https://www.themarysue.com/interview-sunao-katabuchi/>> (10.01.2020)

³¹⁵ Vgl. Hashimoto, *The Long Defeat*, 85

Generationen, die nicht an den Atombomben- oder Kriegsthema interessiert waren und daher nicht über das verheerende Ereignis nachdachten.³¹⁶

³¹⁶ Vgl. Sonoko Miyazaki, Kanoko Tsyuchiya, "In This Corner of the World" finds niche with die-hard fans. In: Asahi, 31.12.2018, online unter <<http://www.asahi.com/ajw/articles/AJ201812310003.html>> (10.01.2020)

4 Resümee

„Die künstlerische Gestaltung des nuklearen Traumas im Film [...] wird unvermeidbar Teil der Erinnerungspolitik.“³¹⁷

Von 1945 bis in die 1989er wurde die Erinnerung an Hiroshima in den USA von der ausgehenden Gefahr und der Angst eines Atomschlags begleitet. Je nach Ausprägung der Krise eines potenziellen Atomkrieges machten sich diese Sorgen dabei durch kulturelle Kampagnen³¹⁸ als Form des Protests einmal mehr und einmal weniger bemerkbar. Film wird durch seine erinnerungskulturelle Funktion verwendet, um einen Konnex zwischen einem historischen Ereignis und der jeweiligen Gegenwart zu schaffen sowie den Ausblick in eine Zukunft zu gewähren. Dabei sind die Ausprägungen der Reflektionen der nuklearen Auseinandersetzung in beiden untersuchten Hollywood-Filmen unterschiedlich. *The Beginning or the End* bemüht sich in erster Linie um die Rechtfertigung des Einsatzes der Atombombe und gibt eine vorsichtig optimistische Prognose für das neue nukleare Zeitalter ab. Versehen mit einer Warnung werden ebenso die Möglichkeiten als Energiequelle gepredigt und die Atombombe als nationale Errungenschaft gefeiert.

1989 formuliert *Fat Man and Little Boy* diese Warnung zur apokalyptischen Drohung um. Als Unterschied zu 1947 wird die Frage nach Atomwaffen nicht mehr als kriegsentscheidende Maßnahme erörtert, sondern vor dem Hintergrund einer globalen Eskalation verhandelt. Das Monopol als Atommacht verloren die USA kurz nach Erscheinen von *The Beginning or the End*. Damit einher bildete sich die Angst, selbst Opfer eines nuklearen Schlags zu werden, als kulturelle Traumaerscheinung im Laufe des Kalten Krieges. In den 1980er Jahren kulminierte diese tabuisierte Furcht unter neuen Voraussetzungen, die Anlass dazu gaben, der Entstehungsgeschichte kritischer zu begegnen. *Fat Man and Little Boy* abstrahiert die Diskussion durch dessen rudimentäre Erzählstruktur zu ungenau und setzt dabei unter Anzeige einer "amerikanisierten" Sicht der Dinge auf eine artistische Freizügigkeit historischer Anordnungen. Beide Filme beweisen durch ausbleibende Erfolge im Ticketverkauf die scheinbare Unvereinbarkeit der Hollywood-Formel mit dem delikaten Thema des traumatischen Atombombenangriffs auf Hiroshima und deren implizierte Schuldfrage als Täter – zumindest im

³¹⁷ Coulmas, Hiroshima, 55

³¹⁸ Vgl. Boyer, Exotic Resonances, 312

Gewand von Reenactments als historische Dramen. Zu brenzlich und politisiert wirkt die Ausgangslage des kulturellen Traumas noch Jahrzehnte nach dem Abwurf der Bomben, um sich einem amerikanischen Publikum erschließbar zu machen. Als kulturelle Exponate bilden *The Beginning or the End* und *Fat Man and Little Boy* dahingehend zusammen mit den Reaktionen darauf, geeignete Grundlagen, um sich der verdrängten kollektiven Erinnerung an Hiroshima als soziale Determinante ihrer Zeit anzunähern. Dazu fasst Jonathan Shell im Jahr 1982 die kollektive Erinnerung passend als Trauma zusammen:

*“The Hiroshima people's experience [...] is of much more than historical interest. It is a picture of what our whole world is always poised to become – a backdrop of scarcely imaginable horror lying just behind the surface of our normal life, and capable of breaking through into that normal life at any second. Whether we choose to think about it or not, it is an omnipresent, inescapable truth about our lives today.”*³¹⁹

Gegenübergestellt üben die übrigen zwei Anime-Filme einen größeren kulturellen Einfluss auf die japanische Gesellschaft bis heute aus, als die beiden Hollywood-Filme auf die amerikanische. Nicht zuletzt lässt sich diese Relevanz anhand der modernen geführten Diskussion zur didaktischen Erinnerungsaufbereitung ableiten. Beide Filmnarrative formen eine deutlich moralisierende Ausgestaltung des Events aus, die als erinnerungskulturelle Hoheit, moralische Grundprinzipien bestimmen. *Barefoot Gen* befördert als antinukleare Kritik am japanischen Establishment den zeitgemäßen Pazifismus. Die abschreckende filmische Umsetzung des direkten Atombombeneinschlags und dessen Effekte auf Menschen, Stadt und Umwelt wirken als humanistische Beweisgrundlage, um Krieg als abscheulich und unwürdig darzustellen. Als Teil der „hibakusha“-Kultur der Atombombenüberlebenden trug *Barefoot Gen* somit zur Selbstdiagnose als großes Opfer der Weltgeschichte bei, die ihrerseits zum nationalistischen Umschwung in Japan führte. Eigene belastende Kriegsbestrebungen und Kriegsverbrechen von 1931 bis 1945 werden somit unter dem Verweis des großen Leides durch die Atombomben ausgeklammert. Als Folge dieser Entwicklung irritiert *Barefoot Gens* Kritik an dem japanischen Militarismus Teile der modernen Debatte des kulturellen Erinnerns in Japan. Diese Spaltung führt zu einer Verschleppung der einheitlichen Aufarbeitung des kulturellen Traumas der Atombombenangriffe, das sich als unlösbar präsentiert, und befördert das politische Vakuum zu dem Thema.

³¹⁹ Jonathan Shell, *Fate of the Earth* (New York 1982) 46f.

In This Corner of the World fasst als dahingehend ambivalenten Blick in die Vergangenheit, der auf die Anklage eines Täters verzichtet, einen figurenbezogenen Zugang, der sich weniger um die Repräsentation als um die Universalität von Trauma bemüht. Neben dem bekannten Opfernarrativ wird auch eine nationale Heldensage in die Handlung integriert, wodurch eine Koexistenz verschiedener Erinnerungsideologien des kollektiven Gedächtnisses gespiegelt wird. Der Film setzt explizite filmkünstlerische Werkzeuge ein, um das davongetragene individuelle psychologische Trauma symbolisch als kulturelles Trauma Japans aufzubereiten. Dazu ruft der Film die zerstörte Stadt Hiroshima nicht nur als ehemalige Kulturstätte, sondern als Lebensraum in das Bewusstsein einer Gesellschaft, in der die „hibakusha“ als Zeitzeugen des Verlorengegangenen aussterben. *In This Corner of the World* zeigt die künstlerische Verarbeitung der schweren Lebensumstände und Schicksale als notwendige Möglichkeit an, um sich der nuklearen Katastrophe anzunehmen. Ein doppelbödiges Verhältnis zum nuklearen Diskurs in Japan kann anhand gegenwärtiger Bedrohungen durch Nordkorea, bei der man auf das Atomwaffenarsenal der verbündeten USA angewiesen ist, und der eigenen Atomkraftpolitik sichtbar gemacht werden.

5 Literatur

Jeffrey C. *Alexander*, Toward a Theory of Cultural Trauma. In: Jeffrey C. *Alexander*, Ron *Eyerman*, Bernhard *Giesen*, Neil J. *Smelser*, Piotr *Sztompka*, Cultural Trauma and Collective Memory (Berkley 2004) 1-30.

T. G. *Ashplant*, Graham *Dawson*, Michael *Roper*, The Politics of War Memory and Commemoration: Contexts, Structures, Dynamics. In: T. G. *Ashplant*, Graham *Dawson*, Michael *Roper*, The Politics of War Memory and Commemoration (London 2000) 3-86.

Aleida *Assmann*, Erinnerung/Gedächtnis. In: Christoph *Affarth*, Jutta *Bernard*, Hubert *Mohr* (Hg.), Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien, Bd. 1 (Stuttgart 1999) 280.

Aleida *Assmann*, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses (München 2010).

Jan *Assmann*, Erinnern, um dazugehören. Kulturelles Gedächtnis, Zugehörigkeitsstruktur und normative Vergangenheit. In: Kristin *Platt* (Hg.), Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten (Opladen 1995) 51-75.

Tino *Balio*, The American Film Industry (Madison 1985).

James P. *Baxter*, Scientists Against Time (Boston 1947).

Jaqueline *Berndt*, Facing the Nuclear Issue in a “mangaesque” Way: The Barefoot Gen anime. In: Cinergie 1, H. 2 (2012) 148-162.

Jaqueline *Berndt*, Hand in Hand. Kouno Fumiyos Mangaserie Kono sekai no katasumi ni (In This Corner of the World) im Vergleich zur Anime Adaption durch Katabuchi Sunao. In: Hans-Joachim *Backe*, Julia *Eckel*, Erwin *Feyersinger*, Veronique *Sina*, Joan-Noel *Thon* (Hg.), Ästhetik des Gemachten. Interdisziplinäre Beiträge zur Animations- und Comicforschung (Berlin 2018) 53-84.

Barton J. *Bernstein*, Understanding the Atomic Bomb and the Japanese Surrender: Missed Opportunities, Little Known Near Disasters, and Modern Memory. In: Walter L. *Hixon* (Hg.), The Atomic Bomb in History and Memory, Bd. 7 (The American Experience in World War II , New York 2003) 1-48.

John *Bodnar*, The „Good War” in American Memory (Baltimore 2010).

David *Bordwell*, Kristin *Thompson*, Film Art. An Introduction (Boston 2004).

Paul *Boyer*, Exotic Resonances. Hiroshima in American History. In: Diplomatic History 19, H.2 (1995) 297-318.

Paul *Boyer*, Sixty Years and counting: nuclear themes in American culture, 1945 to the present. In: Matthew *Grant*, Benjamin *Ziemann* (Hg.), Understanding the Imaginary War: Culture, Thought and Nuclear Conflict, 1945-90 (Manchester 2016) 75-91.

- Mick *Broderick*, Introduction. In: Mick *Broderick* (Hg.) *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film* (London 1996) 1-19.
- Mick *Broderick*, Antonio *Traverso*, Interrogating Trauma: Towards a Critical Trauma Studies. In: Mick *Broderick*, Antonio *Traverso* (Hg.), *Interrogating Trauma. Collective Suffering in Global Arts and Media* (London 2013) 3-16.
- Harrison *Brown*: The Beginning or the End: A Review ... In: *Bulletin of the Atomic Scientists*, Jg. 3 (März 1947) 99.
- Peter *Bubmann*, Erinnerungskultur, Ritual und ästhetische Bildung. In: Peter *Bubmann*, Hans *Dickel* (Hg.), *Ästhetische Bildung in der Erinnerungskultur* (Bielefeld 2014) 11-28.
- Peter *Bürger*, *Kino der Angst: Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2005).
- Andrea *Brockmann*, Erinnerungsarbeit im Fernsehen. Das Beispiel des 17. Juni 1953 (Wien 2006).
- Jane L. *Chapman*, *Comics, the Holocaust and Hiroshima* (Basingstoke 2015).
- Mike *Chopra-Gant*, *Cinema and History. The Telling of Stories* (London 2008).
- Hedwig *Conrad-Martius*, *Utopien der Menschengeschichte: Der Sozialdarwinismus und seine Folgen* (München 1955).
- Florian *Coulmas*, *Hiroshima. Geschichte und Nachgeschichte* (München 2010).
- John W. *Dower*, *War Without Mercy. Race and Power in the Pacific War* (New York 1986).
- John W. *Dower*, The Bombed. Hiroshima and Nagasaki in Japanese Memory. In: Michael J. *Hogan* (Hg.), *Hiroshima in History and Memory* (Cambridge 1999) 116-142.
- John W. *Dower*, *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War II*. (New York 1999).
- John W. *Dower*, Science, Technocracy, Beauty & Idealistic Annihilation. In: Erin *Barnett*, Philomena *Mariani* (Hg.), *Hiroshima: Ground Zero 1945* (New York, 2011).
- Leo *Enticknap*, *Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital* (London 2005).
- Astrid *Erll*, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. (Stuttgart 2017).
- Patrick Benedict *Finney*, *Remembering the Road to World War Two: International History, National Identity, Collective Memory* (London 2011).
- Gottfried *Fischer*, Peter *Riedesser*, *Lehrbuch der Psychotraumatologie* (München 1998)
- Paul *Fussell*, Thank God for the Bomb. Hiroshima: A Soldier's View. In: *The New Republic* (29. August 1981) 26-30.
- Aaron *Gerow*, Anime. In: Peter N. *Stearns* (Hg.), *Oxford Encyclopedia of the Modern World*, Bd. 1 (Oxford 2008) 157.

- Robert *Gilpin*, *American Scientists and Nuclear Weapons Policy* (Princeton 1962).
- Heinz *Gollwitzer*, *Die Gelbe Gefahr. Geschichte eines Schlagworts. Studien zum imperialistischen Denken* (Göttingen 1962).
- Douglas *Gomery*, *The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry*. In: Tino *Balio*, *The American Film Industry* (Madison 1985) 229-251.
- Douglas *Gomery*, *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States* (London 1992).
- Maurice *Halbwachs*, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* (Berlin 1966).
- Maurice *Halbwachs*, *The Collective Memory* (New York 1980).
- Sheldon *Hall*, *Epics, Spectacles, and Blockbuster. A Hollywood History* (Detroit 2010).
- Akiko *Hashimoto*, *The Long Defeat. Cultural Trauma, Memory, and Identity in Japan* (Oxford 2015).
- Michael J. *Hogan* (Hg.), *Hiroshima in History and Memory* (Cambridge 1999).
- Matthew *Holland*, *Barefoot Gen*. In: John *Berra* (Hg.), *Japan 2, Bd. 11* (Directory of World Cinema, Bristol 2012) 109-110.
- Lucian *Hölscher*, *Geschichte als "Erinnerungskultur"*. In: Kristin Platt, Mihran Dabag (Hg.) *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten* (Opladen 1995) 146-168.
- Christine *Hong*, *Flashforward Democracy: American Exceptionalism and the Atomic Bomb in Barefoot Gen*. In: *Comparative Literature Studies* 46, H. 1 (2008) 125-155.
- George E. *Hopkins*, *Bombing and the American Conscience During World War II*. In: *Historian* 28, H. 3 (1966) 451-473.
- Tze-yue G. *Hu*, *Frames of Anime. Culture and Image-Building* (Hong Kong 2010).
- Iwona *Irwin-Zarecka*, *Frames of Remembrance: The Dynamics of Collective Memory* (New Brunswick 1994).
- Kinko *Ito*, *Manga in Japanese History*. In: Mark W. *MacWilliams*, *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime* (Armonk 2008) 26-47.
- Julia Barbara *Köhne*, *Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen*. In: Julia Barbara *Köhne* (Hg.), *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren* (Berlin 2012) 7-28.
- Christoph *Laucht*, *An Extraordinary Achievement of the "American Way". Hollywood and the Americanization of the making of the atom bomb in Fat Man & Little Boy*. In: *European Journal of American Culture* 28, H. 1 (2009) 41-56.
- Robert J. *Lifton*, Greg *Mitchell*, *Hiroshima in America. Fifty Years of Denial* (New York 1995).

Ralf *Linder*, Zwischen Propaganda und Anti-Kriegsbotschaft: Die Darstellung des Krieges im US-amerikanischen Spielfilm als Indikator gesellschaftlichen Wandels (Stuttgart 2015).

David L. *Londoner*, The Changing Economics of Entertainment, In: Tino *Balio*, The American Film Industry (Madison 1985) 603-630.

Shanny *Luft*, Film: The United States. In: Oxford Encyclopedia of the Modern World, Bd. 3 (Oxford 2008) 320-322.

Dwight *MacDonald*, The Bomb. In: Politics 2, H. 9 (1945) 257-260.

Mark W. *MacWilliams*, Introduction. In: Mark W. *MacWilliams* (Hg.), Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime (Armonk 2008) 3-25.

Keiko I. *McDonald*, Reading a Japanese Film. Cinema in Context (Honolulu 2005).

Ute *Mehnert*, Deutschland, Amerika und die „Gelbe Gefahr“. Zur Karriere eines Schlagworts in der großen Politik, 1905-1917 (Stuttgart 1995).

Takeuchi *Miho*, Kouno Fumiyo's Hiroshima Manga: A Style-Centered Attempt at Re-Reading. In: Kritika Kultura 26 (2016) 244-257.

Jürgen *Mittelstraß* (Hg.), Allegorie. In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Bd. 1 (Stuttgart 2004) 87-88.

Toshio *Miyake*, Popularising the nuclear: Mangaesque convergence in post-war Japan. In: Marcella *Mariotti*, Toshio *Miyake*, Andrea *Revelant* (Hg.), Rethinking Nature in Contemporary Japan. Science, Economics, Politics (Venedig 2014) 71-93.

Susan D. *Moeller*, Pictures of the Enemy. Fifty Years of Images of Japan in American Press 1941-1992. In: Journal of American Culture 19, H. 1 (1996) 29-42.

Uday *Mohan*, Sanho *Tree*, Hiroshima, the American Media, and the Construction of Conventional Wisdom. In: The Journal of American-East Asian Relations 4, H. 2 (1995) 141-160.

Lewis *Mumford*, Values for Survival (New York 1944).

Keiji *Nakazawa*, Barefoot Gen, The Atomic Bomb and I: The Hiroshima Legacy. In: The Asia-Pacific Journal 6, H.1 (2008) 1-12.

Susan J. *Napier*, Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation (New York 2005).

Arthur G. *Neil*, National Trauma and Collective Memory. Major Events in the American Century (Armonk 1998).

Hans *Nicklas*, Änne *Ostermann*, Vorurteile und Feindbilder. Warum Menschen einander mißverstehen und hassen (Weinheim 1984).

- Mizuno *Norihito*, The Dispute over Barefoot Gen (Hadashi no Gen) and Its Implications in Japan. In: International Journal of Social Science and Humanity 5, H.11 (2015) 955-961.
- John E. *O'Connor*, American History, American Film. Interpreting the Hollywood Image (New York 1988).
- Colin *Odell*, Anime (Harpenden 2013).
- William J. *Palme*, The Films of the Eighties. A Social History (Carbondale 1995).
- Maarten L. *Pereboom*, History and Film. Moving Pictures and the Study of the Past (Boston 2010).
- Michael *Perlman*, Imaginal Memory and the Place of Hiroshima (Albany 1988).
- Toni A. *Perrine*, Film and the Nuclear Age. Representing Cultural Anxiety (London 1998).
- Gilles *Poitras*, Anime Essentials: Everything a Fan Needs to Know (Berkley 2001).
- Gilles *Poitras*, Contemporary Anime in Japanese Pop Culture. In: Mark W. *Wheeler*, Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime (Armonk 2008) 48-67.
- Michael *Pressler*, Atomic Warfare and the Nuclear Family: Domestic Resistance in Hollywood Films About the A-Bomb. In: Film Criticism 27, H. 3 (2003) 40-52.
- Heinz-Peter *Preußner*, Perzeption und Urteilsvermögen. Eine Einführung zu „Krieg in den Medien“. In: Hein-Peter *Preußner*, Krieg in den Medien (Amsterdam 2005) 9-35.
- Richard *Rhodes*, The Making of the Atomic Bomb (New York 1988).
- Robert A. *Rosenstone*, Oliver Stone as Historian. In: Robert B. *Toplin* (Hg.), Oliver Stone's USA. Film, History, and Controversy (Lawrence 2000) 26-39.
- Jörg *Schweinitz*, Film und Stereotyp: eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie; zur Geschichte eines Mediendiskurses (Berlin 2006).
- Jerome F. *Shapiro*, Atomic Bomb Cinema. The Apocalyptic Imagination on Film (New York, 2002).
- Neil J. *Smelser*, Psychological Trauma and Cultural Trauma. In: Jeffrey C. *Alexander*, Ron *Eyerman*, Bernhard *Giesen*, Neil J. *Smelser*, Piotr *Sztompka*, Cultural Trauma and Collective Memory (Berkley 2004) 31-59.
- Alice Kimball *Smith*, A Peril and a Hope: The Scientist's Movement in America: 1945-47 (Cambridge 1971).
- Jeff *Smith*, Film Criticism, the Cold War and the Blacklist (Berkley 2014).
- Jennifer E. *Smyth*, Hollywood and the American Historical Film (Basingstoke 2012).
- Susan *Sontag*, The Imagination of Disaster. In: Commentary 21, H. 10 (1965) 42-48.

- Janet *Staiger*, Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts. In: Tino *Balio*, The American Film Industry (Madison 1985) 173-194.
- Janet *Staiger*, The Handmaiden of Villainy. Methods and Problems in Studying the Historical Reception of Film. In: *Wide Angle* 8, H. 1 (1986) 19-22.
- Isolde *Standish*, A New History of Japanese Cinema: a Century of Narrative Film (New York 2006).
- Bryan C. *Taylor*, Fat Man and Little Boy: The Cinematic Representation of Interests in the Nuclear Weapon Organization. In: *Critical Studies in Mass Communication* 10, H. 4 (1993) 367-394.
- Robert B. *Toplin*, History by Hollywood (Urbana 2010).
- Samuel J. *Walker*, Fat Man Little Boy. In: *Journal of American History* 77, H. 3 (1990) 1120-1121.
- Spencer *Weart*, Nuclear Fear 1987-2007. In: Robert A. *Jacobs*, Filling the Hole in the Nuclear Future: Art and Popular Culture Respond to the Bomb (Lanham 2010) 229-265.
- Harald *Welzer*, Das soziale Gedächtnis. In: Harald *Welzer* (Hg.), Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung (Hamburg 2001) 9-24.
- Guy *Westwell*, War Cinema: Hollywood on the Front Line (London 2006).
- Lawrence S. *Wittner*, Rebels Against War: The American Peace Movement, 1941-1960 (New York 1969).
- Ismail *Xavier*, Historical Allegory. In: Toby *Miller*, Robert *Stam* (Hg.), A Companion to Film Theory (Malden 1999) 333-362.
- Akihiro *Yamamoto*, Experiences of Abandonment and Repeating Faces of Death: Modern Japanese Society and Traumatic Memories in Keiji Nakazawa's Barefoot Gen. In: *Journal of Literature and Trauma Studies* 6, H.1 (2017) 160-177.
- Michael J. *Yavenditti*, The American People and the Use of the Atomic Bombs on Japan: The 1940s. In: *Historian* 36, H. 2 (1974) 224-247.
- Michael J. *Yavenditti*, Atom Scientists and Hollywood: The Beginning or the End (1947). In: *Film & History* 8, H. 4 (1978) 73-88.
- Ran *Zwigenberg*, Hiroshima. The Origins of Global Memory Culture (Cambridge 2014).
- Social Science Research Council, Public Reaction to the Atomic Bomb and World Affairs: A Nation-Wide Survey of Attitudes and Information (1947).
- Hollywood. In: Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 8 (Mannheim ¹⁹1994) 190.

5.1 Internetquellen

Tim Appelo, Fat Man And Little Boy. In: Entertainment Weekly, 27. April 1990, online unter <<https://ew.com/article/1990/04/27/fat-man-and-little-boy/>> (20.01.2020).

Luigi Bastardo, The Beginning or the End (1947) DVD Review: Are You Gonna Drop the Bomb or Not? In: Cinemasentries, 04.11.2015, online unter <<http://cinemasentries.com/review/the-beginning-or-the-end-1947-dvd-review-are-you-gonna-drop-the-bomb-or-not/>> (18.01.2020)

Richard Bernstein, Can Movies Teach History? In: The New York Times, 26.01.1989, online unter <<https://www.nytimes.com/1989/11/26/movies/can-movies-teach-history.html>> (20.01.2020).

Bosley Crowther, Atomic Bomb Film Starts at Capitol; 'The Beginning or the End', Metro Study of Historic Weapon, Has Donlevy as Grooves. In: The New York Times, 21.02.1947, online unter <<https://www.nytimes.com/1947/02/21/archives/atomic-bomb-film-starts-at-capitol-beginning-or-the-end-metro-study.html>> (20.01.2020).

Rayna Denison, In This Corner of the World: a Japanese Film caught between past and present. In: The Conversation, 22.06.2017, online unter <<http://theconversation.com/in-this-corner-of-the-world-a-japanese-film-caught-between-past-and-present-77893>> (10.01.2020).

Roger Ebert, Fat Man and Little Boy. In: Rogerebert, 20.10.1989, online unter <<https://www.rogerebert.com/reviews/fat-man-and-little-boy-1989>> (10.01.2020).

Olive Evans, Handling Children's Nuclear War Fears. In: The New York Times, 27.05.1982, online unter <<https://www.nytimes.com/1982/05/27/garden/handling-children-s-nuclear-war-fears.html>> (20.01.2020).

Hal Hinson, Fat Man and Little Boy. In: Washington Post, 20.10.1989, online unter <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/fatmanandlittleboy/pg13hinson_a0a901.htm> (20.01.2020).

Jun Hongo, "Barefoot Gen" pulled as anti-war images strike too close to home? In: Japantimes, 21.08.2013, online unter <<https://www.japantimes.co.jp/news/2013/08/21/reference/barefoot-gen-pulled-as-anti-war-images-strike-too-close-to-home/#.XfiR52RKiUk>> (10.01.2020).

Desson Howe, Fat Man and Little Boy. In: Washington Post, 20.10.1989, online unter <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/fatmanandlittleboy/pg13howe_a0b238.htm> (20.01.2020).

Eric Johnston, Tohoku reactor restart: What is the state of Japan's Nuclear Policy? In: Japantimes, 09.12.2019, online unter <<https://www.japantimes.co.jp/news/2019/12/09/reference/japan-nuclear-power-onagawa-reactor-restart/#.XhM2QkdKiUk>> (10.01.2020).

Charline *Jao*, Interview: Director Sunao Katabuchi Made In This Corner of the World “Almost a Time Machine” Into WWII Japan. In: The Mary Sue, 06.07.2017, online unter <https://www.themarysue.com/interview-sunao-katabuchi/> (10.01.2020).

Colin *Joyce*, Japanese are forgetting the lessons of Hiroshima, says the man who was Barefoot Gen. In: The Telegraph, 04.08.2005, online unter <https://www.telegraph.co.uk/news/1495510/Japanese-are-forgetting-the-lessons-of-Hiroshima-says-the-man-who-was-Barefoot-Gen.html> (10.01.2020).

Mikikazu *Komatsu*, Japan Box Office: In This Corner of the World Has Earned 2.5 Billion Yen in 19 Weeks. In: Crunchyroll, 28.03.2017, online unter <https://www.crunchyroll.com/de/anime-news/2017/03/28/japan-box-office-in-this-corner-of-the-world-has-earned-25-billion-yen-in-19-weeks> (10.01.2020).

Jan *Knüsel*, Auf den Spuren von „In This Corner of the World“. In: Asienspiegel, 23.02.2018, online unter <https://asienspiegel.ch/2018/02/auf-den-spuren-von-in-this-corner-of-the-world> (10.01.2020).

Hans M. *Kristensen*, Matt *Korda*, Status of World Nuclear Forces. In: Federation of American Scientists, Mai 2019, online unter <https://fas.org/issues/nuclear-weapons/status-world-nuclear-forces/> (26.01.2020).

Andrew *Lapin*, Haunting, Dreamlike „In This Corner of the World“ Depicts Hiroshima Before and After. In: National Public Radio (NPR), 10.08.2018, online unter <https://www.npr.org/2017/08/10/542108989/haunting-dreamlike-in-this-corner-of-the-world-depicts-hiroshima-before-and-after?t=1578234169557> (10.01.2020).

Maggie *Lee*, In This Corner of the World. In: Variety, 28.02.2017, online unter <https://variety.com/2017/film/asia/in-this-corner-of-the-world-film-review-1201998441/> (10.01.2020).

Cassam *Looch*, Sunao Katabuchi on His Award-Winning Animation “In This Corner of the World”. In: The Culture Trip, 29.06.2017, online unter <https://theculturetrip.com/asia/japan/articles/sunao-katabuchi-on-his-award-winning-animation-in-this-corner-of-the-world/> (10.01.2020).

Sonoko *Miyazaki*, Kanoko *Tsyuchiya*, “In This Corner of the World” finds niche with die-hard fans. In: Asahi, 31.12.2018, online unter <http://www.asahi.com/ajw/articles/AJ201812310003.html> (10.01.2020).

Mark *Schilling*, Crowd-Funding Puts Japanese Anime “Corners” Into Production. In: Variety, 03.06.2015, online unter <https://variety.com/2015/film/asia/crowd-funding-japanese-anime-corners-1201511302/> (10.01.2020).

Rob *Schwarz*, In This Corner (And Other Corners) of the World. An Extension of the critically acclaimed wartime anime. In: Metropolisjapan, 11.12.2019, online unter <https://metropolisjapan.com/in-this-corner-of-the-world/> (10.1.2020).

Brian *Tallerico*, In This Corner of the World. In: Rogerebert, 18.08.2017, online unter <<https://www.rogerebert.com/reviews/in-this-corner-of-the-world-2017>> (10.01.2020).

About FAS. In: Federation of American Scientists, online unter <<https://fas.org/about-fas/>> (10.01.2020).

Fat Man and Little Boy. In: American Film Institute Catalog, online unter <<http://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/58066>> (10.01.2020).

Fat Man and Little Boy. Photo Gallery. In: IMDb, online unter <<https://www.imdb.com/title/tt0097336/mediaviewer/rm862600192>> (11.01.2020)

In This Corner of the World (2016) Awards. In: IMDb, online unter <<https://www.imdb.com/title/tt4769824/awards>> (10.01.2020).

Kure where Suzu lived. In: Kure Tourism Association, online unter <<https://www.suzumap.info/>> (10.01.2020).

Spirited Away (2001). In: Box Office Mojo, online unter <<https://www.boxofficemojo.com/title/tt0245429/>> (10.01.2020).

5.2 Filmliste

Above and Beyond. Regie: Melvin Frank und Norman Panama, USA 1952

The Abyss. Regie: James Cameron, USA 1989

The Adventure of Tom Sawyer. Regie: Norman Taurog, USA 1938

Air Force. Regie: Howard Hawks, USA 1943

The Amazing Colossal Man. Regie: Bert I. Gordon, USA 1957

Barefoot Gen. Regie: Mori Masaki, Japan 1983

Barefoot Gen 2. Regie: Toshio Hirata, Japan 1986

The Beginning or the End. Regie: Norman Taurog, USA 1947

The Birth of a Nation. Regie: D.W. Griffith, USA 1915

Black Rain. Regie: Shohei Imamura, Japan 1989

Boys Town. Regie: Norman Taurog, USA 1938

Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb. Regie: Stanley Kubrick, USA 1964

Desert Bloom. Regie: Eugene Corr, USA 1986

Dune. Regie: David Lynch, USA 1984

Fat Man and Little Boy. Regie: Roland Joffe, USA 1989

Frankenstein. Regie: James Whale, USA 1931

The Godfather. Regie: Francis Ford Coppola, USA 1972

Grave of the Fireflies. Regie: Isao Takahata, Japan 1988

Guadalcanal Diary. Regie: Lewis Seiler, USA 1943

Gung Ho! Regie: Ray Enright, USA 1943

I Live in Fear. Regie: I Live In Fear, Japan 1955

In This Corner of the World. Regie: Sunao Katabuchi, Japan 2016

The Incredible Shrinking Man. Regie: Jack Arnold, USA 1957

Inglourious Basterds. Regie: Quentin Tarantino, USA 2009

It Came From Beneath the Sea. Regie: Robert Gordon, USA 1955

Jaws. Regie: Steven Spielberg, USA 1975

The Jazz Singer. Regie: Alan Crosland, USA 1927

The Killing Fields. Regie: Roland Joffe, United Kingdom 1984

Mad Max 2. Regie: George Miller, Australia 1981

The Mission. Regie: Roland Joffe, UK 1986

Momotaro's Sea Eagles. Regie: Mitsuyo Seo, Japan 1943

Nausicaä of the Valley of the Wind. Regie: Hayao Miyazaki, Japan 1984

Pearl Harbor. Regie: Michael Bay, USA 2001

Pikadon. Regie: Renzo Kinoshita, Japan 1979

Rationing. Regie: Willis Goldbeck, USA 1944

Run for the Hills. Regie: Lew Landers, USA 1953

Sankichi the Monkey: The Air Combat. Regie: Yoshitaro Kataoka, Japan 1942

Skippy. Regie: Norman Taurog, USA 1931

Spirited Away. Regie: Hayao Miyazaki, Japan 2001

Star Wars. Regie: George Lucas, USA 1977

The Story of the Concierge Mukuzo Imokawa. Regie: Oten Shimokawa, Japan 1917

Tarantula. Regie: Jack Arnold, USA 1955

Tearing Down the Spanish Flag. Regie: J. Stuart Blackton und Albert E. Smith, USA 1898

Terminator. Regie: James Cameron, USA 1984

Them! Regie: Gordon Douglas, USA 1954

Top Gun. Regie: Tony Scott, USA 1986

Tora! Tora! Tora! Regie: Richard Fleischer, Kinji Fukasaku und Toshio Masuda, Japan/USA 1970

We Are Not Dressing. Regie: Norman Taurog, USA 1934

The Wizard of Oz. Regie: Victor Fleming, USA 1939

6 Anhang

6.1 Abbildungsverzeichnis

Abbildungen 1-5 aus *The Beginning or the End*. Regie: Norman Taurog, USA

Abbildungen 6-13 aus *Fat Man and Little Boy*. Regie: Roland Joffe, USA

Abbildungen 14-24 aus *Barefoot Gen*. Regie: Mori Masaki, Japan 1983

Abbildungen 25-39 aus *In This Corner of the World*. Regie: Sunao Katabuchi, Japan 2016

Abb.1: Männer nähern sich im Regen.....	<i>The Beginning or the End</i> (01:02:53)
Abb.2: Der Blitz schlägt ein	<i>The Beginning or the End</i> (01:03:13)
Abb.3: Matt fasst in die Bombe	<i>The Beginning or the End</i> (01:25:19)
Abb.4: Matt zieht seine Hand aus der Bombe	<i>The Beginning or the End</i> (01:25:22)
Abb.5: Titelbild am Beginn des Films	<i>The Beginning or the End</i> (00:00:14)
Abb.6: Silhouetten der Atombomben	<i>Fat Man and Little Boy</i> (00:01:04)
Abb.7: Oppenheimer wirft einen langen Schatten	<i>Fat Man and Little Boy</i> (01:48:49)
Abb.8: General Groves hinter verspiegelterm Glas	<i>Fat Man and Little Boy</i> (00:02:38)
Abb.9: Oppenheimer blickt aus dem Fenster	<i>Fat Man and Little Boy</i> (00:44:02)
Abb.10: Der Arzt konfrontiert Oppenheimer	<i>Fat Man and Little Boy</i> (01:41:57)
Abb.11: Die deformierte Hand im Close-Up	<i>Fat Man and Little Boy</i> (01:50:30)
Abb.12: Die körperlichen Symptome	<i>Fat Man and Little Boy</i> (01:50:45)
Abb.13: Der Blick auf die Erde im Abspann	<i>Fat Man and Little Boy</i> (01:58:25)
Abb.14: Blick auf die Stadt	<i>Barefoot Gen</i> (00:03:40)
Abb.15: Die Burg von Hiroshima	<i>Barefoot Gen</i> (00:03:24)
Abb.16: Im amerikanischen Flugzeug (1)	<i>Barefoot Gen</i> (00:31:25)
Abb.17: Im amerikanischen Flugzeug (2)	<i>Barefoot Gen</i> (00:31:29)
Abb.18: Die Effekte der Atombombenexplosion	<i>Barefoot Gen</i> (00:32:42)
Abb.19: Die Druckwelle zerstört das Gebäude	<i>Barefoot Gen</i> (00:33:03)
Abb.20: Die Burg stürzt im Tornado der Farben ein	<i>Barefoot Gen</i> (00:33:09)
Abb.21: Gens Schwester Eiko	<i>Barefoot Gen</i> (00:33:45)
Abb.22: Gens Mutter fällt vom Balkon	<i>Barefoot Gen</i> (00:33:50)
Abb.23: Überlebende der Atombombe	<i>Barefoot Gen</i> (00:35:38)
Abb.24: Das Neugeborene	<i>Barefoot Gen</i> (00:43:58)
Abb.25: Zeichnung des Dom-Gebäudes	<i>In This Corner of the World</i> (00:32:35)
Abb.26: Der Dom in der zerstörten Stadt	<i>In This Corner of the World</i> (01:53:32)
Abb.27: Bunte Explosionen am Himmel	<i>In This Corner of the World</i> (01:09:47)
Abb.28: Bunte Farbkleckse und Pinsel	<i>In This Corner of the World</i> (01:09:51)
Abb.29: Comic-Kritzeleien	<i>In This Corner of the World</i> (01:23:02)
Abb.30: Suzus Umgebung wird zum Wasserfarbenbild ...	<i>In This Corner of the World</i> (01:30:46)
Abb.31: Tetsu sieht Suzus Bild	<i>In This Corner of the World</i> (00:11:42)

Abb.32: Animierte Inszenierung des Bildes	<i>In This Corner of the World</i> (00:11:47)
Abb.33: Yamato schwebt im Himmel mit weißen Hasen ..	<i>In This Corner of the World</i> (01:51:38)
Abb.34: Die Frauen vor dem Radiogerät	<i>In This Corner of the World</i> (01:45:03)
Abb.35: Suzu mit dem Eimer am Feld	<i>In This Corner of the World</i> (01:46:01)
Abb.36: Blick auf das Meer	<i>In This Corner of the World</i> (00:16:18)
Abb.37: Blick auf die Industrie	<i>In This Corner of the World</i> (00:16:41)
Abb.38: Hiroshimas Straßen vor der Bombe (1)	<i>In This Corner of the World</i> (00:01:45)
Abb.39: Hiroshimas Straßen vor der Bombe (2)	<i>In This Corner of the World</i> (00:32:46)

6.2 Abstract

Diese Arbeit untersucht zunächst zur wissenschaftlichen Einrahmung Definitionen von geschichtstheoretischen Begriffen wie kulturelles Gedächtnis, Erinnerungskultur, und kulturelles Trauma. Es soll aufgezeigt werden, wie moderne Überlegungen zum kollektiven Verständnis von Geschichte einer Gruppe ein Verhältnis zu Film als erinnerungskulturelles Medium aufweisen. Dabei kommt Film als ein Massenmedium des 20. Jahrhunderts eine besondere Funktion als Produkt und Produzent von Geschichte zu. Anhand von Filmanalysen und sozialen Kontextualisierungen zu *The Beginning or the End* (1947) sowie *Fat Man and Little Boy* (1989) sollen Rückschlüsse zu den Narrativen der historischen Diskussion zu den Atombombenangriffen auf Hiroshima von 1945 die kulturellen Erinnerungen als Trauma erkennbar machen. Rechtfertigungsbestrebungen und Angst vor einer kriegerischen atomaren Eskalation bestimmen die Motive der amerikanischen Erinnerungskultur. Als Teil der kulturellen Opferwahrnehmung Japans spiegeln *Barefoot Gen* (1983) und *In This Corner of the World* (2016) moralisierende Werte in Japan, die sich eindeutig gegen Krieg positionieren. Dabei legt die Besprechung von künstlerischen Merkmalen der animierten Filme, symbolische Bewältigungsstrategien offen. Erinnerungskulturelle Bestrebungen der Filme, die Ereignisse von Hiroshima nicht zu vergessen, sind dabei Teil der modernen politischen Debatte in Japan nach der Frage, „was“ und „wie“ erinnert werden sollte – auch in Hinblick auf eigene Kriegsverbrechen von 1931-1945.