

ALLTAG UND APOKALYPSE –
JAPANISCHE SCIENCE-FICTION UND DIE NACHKRIEGSZEIT

Thomas SCHNELLBÄCHER

*Waiting for the miracle,
There's nothing left to do –
I haven't been this happy
Since the end of World War Two.*

Leonard Cohen, 1992

Das Ende des zweiten Weltkriegs ist eine historische Zäsur besonderer Art. Sie gilt für den jüdisch-kanadischen Dichter des eingangs zitierten Liedes in gleichem Maße, wenn auch in unterschiedlicher Art, wie für die japanischen Schriftsteller unmittelbar nach dem 15. August 1945. Die globale Natur dieses Krieges sorgt nicht nur dafür, daß sein Ende praktisch überall auf der Welt epochal wirkt; sie trägt auch zweifellos dazu bei, daß der Krieg selbst totale Züge annahm, und daß sein Ende als eine solch umfassende Erlösung gefeiert wurde. Daß dieser Neubeginn in Japan in besonderem Maße als Gründungsmythos überhöht wurde, ist im vergangenen Jahrzehnt von verschiedenen Kommentatoren hervorgehoben worden (etwa Gluck 1991, Koschmann 1996).

Damit sind bereits mehrere eschatologische Themen angedeutet. Der alles vernichtende Krieg als reinigende Katastrophe und das darauf folgende Zeitalter des Friedens sind Topoi von Weltende-Vorstellungen in verschiedenen Traditionen. Die jüdisch-christliche Tradition stellt hier insofern einen Sonderfall dar, als sich dort eine Verheißung herausgebildet hat, nach der auf diese Zeit nur noch das Weltgericht folgt und die Zeitlichkeit endet. In dieser Tradition steht die Apokalypthik als prophetische Textform, die sich vermutlich um die Zeitenwende herausbildete. Weil sich ohne Zeitlichkeit aber nichts darstellen läßt, schweben apokalyptische Motive grundsätzlich ambivalent zwischen Prognose und Metaphorik.

Vor diesem Hintergrund sind sowohl die christlichen Erlösungsmotive zu verstehen, die (oft ironisch gebrochenen) in der japanischen Literatur nach 1945 gehäuft auftreten,¹ als auch die Attraktivität der Kommunistischen Partei Japans zu dieser Zeit

¹ Zu den bekannteren Beispielen zählen etwa das Titelmotiv von Ishikawa Juns „Yakeato no Iesu“ (etwa: Unser Herr der Trümmer, 1946), die fetischistische Kreuzigungsszene in Tamura

(vgl. bes. Koschmann 1996). Die breite Akzeptanz der Nachkriegs-Ideologie aus Tabula rasa und Verheißung zeigt sich in der zwar abnehmenden, aber lang anhaltenden Heftigkeit, mit der über ein angebliches Ende der Nachkriegszeit gestritten wurde (vgl. Gluck 1991).

Der zu dieser Ideologie gehörende Glaube an ein friedliches Zeitalter war bereits durch die Zuspitzung des kalten Krieges und durch die Instrumentalisierung Japans als Stützpunkt für den Koreakrieg nachhaltig erschüttert worden, als 1954 nach einem Wasserstoffbombentest der USA auf dem Bikiniatoll (Marshallinseln) Japaner zu Opfern des Fallout wurden. Nun hatte aber Japan zwei Jahre zuvor seine nationale Souveränität zurückerhalten und hatte, auch mit amerikanischer Unterstützung, gerade begonnen, sich wirtschaftlich zu erholen.² Hier überkreuzen sich verschiedene Aspekte des japanischen „goldenen Zeitalters“: Der „ewige Friede“ scheint zwar bedroht, aber der Urheber des Schadens, die USA, ist zugleich Garant der anderen Verheißung, von Wohlstand und Macht.

Der Film *Gojira* (Godzilla) der Tōhō-Studios entstand noch in demselben Jahr, unter anderem als Reaktion auch auf den Bombentest von Bikini. Er ist zum einen paradigmatisch als einer der ersten (auch international) erfolgreichen Werke der Science-fiction in Japan, bevor diese Gattung gegen Ende der fünfziger Jahre dort stabile Institutionen herausbildete (Zeitschriften, Verlage oder Fanggruppen). Der Film zeigt zum anderen auch die oben beschriebene Gleichzeitigkeit von Zukunftsangst und ökonomischem Aufschwung. Die Ambivalenz zwischen Verheißung und Angst ist aber auch eine grundsätzliche Eigenschaft aller zukunftsorientierter Literatur, darunter sowohl die Science-fiction als auch die Apokalyptik und andere Formen der Prophetie.

Ich will hier Spuren der literarischen und filmischen Vorgeschichte des Films nachspüren, die auf historische Brüche und Kontinuitäten verweisen. Zu diesem Zweck sollen zwei geschichtliche Kontexte herangezogen werden: zum einen Motive aus dem Erstlingswerk von Kayama Shigeru, der mit der literarischen Vorlage zu dem Film beauftragt wurde,³ zum anderen die filmischen Gattungen, auf die *Gojira* Bezug nimmt.

Taijirōs „Nikutai no mon“ (Das Tor des Fleisches, 1946), oder die paranoide Transsubstantiation auf dem dramatischen Höhepunkt von Ōoka Shōheis *Nobi* (Feuer im Grasland, 1951).

2 In diesem Zusammenhang danke ich Roland Domenig für seinen Diskussionsbeitrag mit dem Hinweis auf den ökonomischen Kontext dieser Zeit.

3 Der Vorspann der deutschen Fassung verweist fälschlich auf einen nicht existenten Roman von Kayama. Es handelt sich dabei vermutlich um eine Fehlinterpretation des japanischen Begriffs *gensaku* („ursprüngliches Werk“), der für Romanvorlagen benutzt wird, der aber grundsätzlich nur die Autorenschaft des zugrundeliegenden Stoffes zuweist.

Kayama Shigeru und die Orang Pendek-Geschichten

Kayama Shigeru (1904–1975)⁴ war ein Beamter im Finanzministerium in der 3. Generation, der seit den späten dreißiger Jahren als Amateurschriftsteller tätig war. Neben der *tanka*-Dichtung galt sein Interesse der phantastischen Abenteuerliteratur. Obwohl Kayama die Kriegsjahre in relativer Sicherheit verbrachte, operiert die Geschichte, auf die er seine Existenz als *mystery*-Schriftsteller gründete, mit Themen der Kriegszeit: Japanische Kolonien und ihr Verlust sowie die Rassenideologie und der Abschied davon werden aus der Perspektive der unmittelbaren Nachkriegszeit beleuchtet. Kayama schrieb „Oran Pendeku no fukushū“ (Die Rache der Orang Pendek; Kayama 1993b) im Mai 1946 und sandte sie an die im Vormonat gegründete Krimi-Zeitschrift *Hōseki* (Edelstein), die sie im April 1947 veröffentlichte. Wie in einer klassischen Detektivgeschichte, wird auch die verdeckte Handlung dieses Debütwerks erst allmählich rekonstruiert.

Prof. Miyakawa, ein Anthropologe, der nach dem Krieg verspätet und krank aus Indonesien zurückgekehrt ist, berichtet nach seiner Genesung in einem Vortrag von unerhörten Entdeckungen. In einem verborgenen Tal auf Sumatra gedeihen ausgestorbene geglaubte Tiere und Pflanzen, darunter gleich zwei unbekannte Menschenarten, der Orang Pendek des Titels (wörtl. „kleiner Mensch“) und der mit Kiemen ausgestattete Orang Pette („Sumpfmensch“), der sich später jedoch als Produkt einer Halluzination herausstellt. Auf dem Höhepunkt des Vortrags bricht der Professor zusammen und stirbt bald darauf. Er wird beerbt von seinem Assistenten und Adoptivsohn Ishigami. Dieser findet schlüssige Erklärungen für die Widersprüchlichkeiten in Miyakawas Darstellung und für dessen Tod.

Die Geschichte hat jedoch einen falschen Boden. Der Professor hat Sinnesstörungen und Gedächtnislücken, und er lügt, um die eigene Schuld zu vertuschen. Am Schluß gibt sich der inzwischen flüchtige Ishigami als ein Orang Pendek zu erkennen, der sein Volk verlassen mußte, weil ihm das arttypische Muttermal fehlt. Er war nach Japan gelangt und dort nach seiner Adoption als Japaner aufgewachsen. Erst spät erfuhr er durch einen Artgenossen (der seinerseits die Identität eines Holländers angenommen hatte) von seiner Herkunft. Eine Serie von raffinierten Morden, an seinem Adoptivvater, einem weiteren japanischen Wissenschaftler sowie einem britischen Verwalter, war seine Rache für den Mord an Mitgliedern seines Stammes. Da dieser aber nicht viele Mitglieder umfaßt, kommen die Tötungen einem Völkermord nahe.

Nach der Logik der Erzählung handelt es sich dabei eigentlich nicht um ein Kriegsverbrechen, denn nichts deutet darauf hin, daß nationale oder koloniale Interes-

4 Quelle für alle biographischen Angaben: Yamaguchi/Takeuchi 1997.

sen eine Rolle spielen. Was die Schuldigen trieb, war vor allem egoistischer Wissensdurst oder persönliche Willkür, also der Dünkel der modernen Zivilisation. Was bei Kayama aber zugleich sehr deutlich hervortritt, ist das schlechte Gewissen der Stunde-Null-Doktrin. Die Wahrheit, welche der gefeierte Wissenschaftler einer gebannt lauschenden Nachkriegsöffentlichkeit präsentiert, entpuppt sich als ein Schleier von Lügen und Lebenslügen. Die Zukunft ist nicht verheißungsvoll, sondern das goldene Zeitalter liegt in einer auch evolutionären Vorzeit, der nun bedrohten heilen Welt der Orang Pendek.

Es gibt jedoch eine Folgeerzählung mit optimistischem Ausgang, die Kayama schrieb, nachdem es ihm sein erfolgreiches Debüt ermöglicht hatte, Berufsschriftsteller zu werden. In „Oran Pendeku no gojitsutan“ (Das Schicksal der Orang Pendek, 1948; Kayama 1993c) spielt die Kriminalistik nur eine untergeordnete Rolle, und es überwiegen Erzählschemata der phantastischen Reise.

Im Mittelpunkt steht diesmal die Frau Ishigamis, Hatae, die sich auf die Suche nach ihrem Mann begeben hat. Sie ist eine betont moderne Figur, die bereits über eine internationale Ausbildung verfügt und als wissenschaftliche Graphikerin Anerkennung in wissenschaftlichen und künstlerischen Kreisen genießt. Ihr englischer Professor stellt ihr für die Suche seine Jacht samt philippinischer Mannschaft, holländischem Kapitän und chinesischem Diener zur Verfügung, und die moderne Odyssee kann beginnen. Eine grundsätzliche Ambivalenz betrifft die Identität des Kapitäns, der zunächst unter Deck verborgen bleibt. Als dieser Hatae schließlich zu sich vorläßt, sieht er ihrem verschollenen Gatten zum Verwechseln ähnlich, beteuert jedoch, dessen Zwillingbruder zu sein. Natürlich handelt es sich in Wirklichkeit doch um Ishigami, aber die Zweideutigkeit hat einen tieferen Sinn, nämlich die Grenzen zwischen nationalen Identitäten zu verwischen, ganz im Zeichen des japanischen Internationalisierungseifers nach 1945. Außerdem sind die beiden, wie später offenbart wird, tatsächlich genetisch identisch, doch gilt dies auch für alle anderen Männer und Frauen des Stammes. Dieser stellt nicht nur in dieser Hinsicht eine radikal egalitäre Gemeinschaft dar, sondern auch in seiner Fortpflanzung: Statt sich auf Lebenszeit zu vermählen, suchen sich die Pendek zweimal im Jahr neue Partner. Allerdings hat die ideale Gesellschaft einen Schönheitsfehler, denn viele Generationen von Inzucht haben zu einer genetischen Regression geführt.

Die Reise führt zu einer unbekanntem Insel quasi am Ende der Welt, südlich von Tasmanien. Dort ist inzwischen auch der gesamte Stamm der Pendek angekommen, der sie dank einer mysteriösen Strömung auf einem Floß hat erreichen können, nachdem ein Vulkanausbruch sie von Sumatra vertrieben hatte. Ishigami hat auch seine Frau und die Matrosen gezielt dorthin mitgenommen, damit sie sich dem Stamm anschließen und mit ihrem neuen Blut die Regression beendeten. Hatae willigt ein, nachdem sich ihr Mann besonnen hat, sie doch lieber monogam lieben zu wollen. Wie von

Ishigami zutreffend angekündigt, erfolgt dann ein unterseeischer Vulkanausbruch, der die gesamte Region für immer in einen dichten Nebel hüllt.

Für den Rest der Menschheit sind die Orang Pendek nun wieder verborgen, auf einer Insel am „Ende der Welt“. Das vergangene Paradies, das in der ersten Geschichte im Mittelpunkt stand, wird also in eine Utopie (auch im Wortsinn einen Nicht-Ort) überführt. Beides grenzt an eschatologische Themen, hat aber nicht direkt an ihnen teil, da es sich um das Schicksal eines Volkes, nicht aber der ganzen Welt handelt. In *Gojira* ist dies anders wegen der Gefahr, die von den schwer kontrollierbaren Folgen der Kernspaltung ausgeht, deren globale Auswirkungen damals in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses rückten.

Gojira

Kayama erhielt zwar den Auftrag für den Entwurf der Geschichte, kann aber nur bedingt als Autor von *Gojira* gelten. Die grundsätzliche Idee für einen japanischen Monsterfilm stammt bereits von dem Produzenten Tanaka Tomoyuki, und der Vorspann nennt als Drehbuchautoren den Regisseur Honda Ishirō und einen anderen Schriftsteller. Kayama wurde gebeten, den ersten Entwurf zu liefern. *Gojira* ist das Ergebnis einer Teamarbeit, ein filmisches Großprojekt, das der Tōhō-Gesellschaft den Anschluß an den Weltmarkt eröffnen sollte und dieses Ziel auch erreichte.⁵

Für den Schaffensprozeß bei einem solchen Werk gelten andere Maßstäbe als für eine unaufgefordert eingesandte literarische Erzählung. Das betrifft nicht nur den finanziellen Aufwand, der damit verbunden ist, sondern auch den Zeitdruck. Als im Juli die Dreharbeiten begannen und die erste Folge einer Radioversion lief, waren 2 Monate vergangen, seit Tanaka ursprünglich das Konzept formuliert hatte (normal waren anscheinend 3 Wochen).⁶ Schon Anfang November kam der Film in die Kinos.

5 Die historischen Angaben basieren auf dem folgenden Texten: Yamaguchi/Takeuchi 1997; „Gojira“ in EPF; „Godzilla“ in Jpop; Häfker 1998; Gricksch 1998.

6 Die Radioversion wurde zwischen dem 17. Juli bis zum 25. Sept. 1954 in elf Folgen unter dem Titel „Kaijū Gojira“ (Das Monster Gojira) gesendet. Im Oktober erschien als Buch eine szenische Dialogfassung, die auf dem Skript des Hörspiels basiert (Kayama 1995). Auf diesen Text berufen sich meine Angaben, wobei ich unterstelle, daß er die Handlung wie gesendet für die Hörer dokumentiert. Allerdings ist der Text, der unter Kayamas Namen erschien, nicht identisch mit dem Skript des Hörspiels. Hinter der Autorenschaft steht in diesem Fall zwar die Verantwortung für die endgültige Überarbeitung, damit aber nur eine kleiner Teil des Arbeitsprozesses. (Vgl. Quellenangaben zu Kayama 1995.) Die Handlung ist in groben Zügen mit der des Films identisch, wenn auch mit einigen gravierenden Unterschieden in den Schicksalen der Figuren. – Der früheste nachgewiesene Entwurf ist in der Werkausgabe erschienen: Ka-

Hinzu kommt die Tatsache, daß hier nicht bloß ein japanisches Publikum anvisiert wurde, sondern ein weltweites. Basierte die Handlung der Orang Pendek-Geschichten noch größtenteils auf erzählerischen Modellen, die in Europa nicht mehr ganz aktuell waren, stellte *Gojira* den Versuch dar, an einen hochaktuellen Kinotrend anzuknüpfen.

In den USA waren in den Jahren zuvor mehrere Monsterfilme entstanden. Der jüngste Erfolg hieß *The beast from 20 000 fathoms* (Panik in New York, 1953).⁷ Dort wird ein in der Arktis eingefrorener Saurier durch einen Atomtest freigesetzt und begibt sich zu seinem angestammten Nistplatz, der leider inzwischen von der Stadt New York eingenommen wird. Das Tier muß schließlich mit Hilfe eines radioaktiven Isotops vergiftet werden, weil nur so auch die tödlichen Bakterien vernichtet werden können, die es in seinem Blut trägt.

In dem japanischen Film kommt der Dinosaurier nicht von weit her, sondern aus dem Pazifik. Er war nicht eingefroren, sondern hat friedlich in der Tiefsee verborgen gelebt, bis die Atomversuche seinen Lebensraum zerstörten – man beachte hier auch, daß die Marshallinseln, wo nun die Vereinigten Staaten ihre Tests durchführten, von 1920 bis 1945 japanisches Mandatsgebiet waren. Nach Tokyo kommt er, weil er seine menschlichen Angreifer verfolgt. Getötet wird er schließlich unter der Meeresoberfläche durch eine neuartige Waffe, deren Erfinder bei ihrem Einsatz sein Leben opfert, um die Menschheit nicht durch sein Wissen weiter zu gefährden.

Gojira und der Monsterfilm

Wie die *Encyclopedia of science fiction* (ESF) hervorhebt, sind Monsterfilme gewöhnlich Grenzfälle von Science-fiction. Der Artikel begründet dies nicht näher, sondern stellt lediglich fest: „A monster movie [...] must contain the unexpected appearance [...] of a creature (or many creatures) hostile to humanity.“ (vgl. „Monster movies“ in ESF). In der Science-fiction spielen technische Spekulationen und deren Auswirkungen eine entscheidende Rolle, und sei es nur, um mittels eines Raumschiffs die phantastische Reise in den Weltraum verlagern zu können. Wenn die Reisenden dort

yama 1997. Er hat eine sehr andere Dramaturgie als das Hörspiel und arbeitet mit anderen Tieren, mutierten Walhaien, die nicht an Land kommen. Ansonsten aber sind alle wichtigen Themen und Motive vertreten, und auch der Name *Gojira* wird schon benutzt. Die Quellenangaben enthalten keinen Hinweis auf eine Datierung des zugrundeliegenden Manuskripts, aber laut der biographischen Tabelle derselben Werkausgabe (Yamaguchi/Takeuchi 1997) wurde Kayama im Mai von Tanaka kontaktiert.

⁷ Der andere maßgebliche Film war *The thing* (Das Ding aus einer anderen Welt, 1951), in dem ein vegetabil-humanoides außerirdisches Wesen in der Arktis notlandet und eine Forschungsstation in Angst und Schrecken versetzt, ehe es vernichtet werden kann.

Ungeheuer antreffen, handelt es sich trotzdem nicht um einen Monsterfilm, in dem immer die Kreatur die Initiative ergreift. So können Monsterfilme, anders als klassische Science-fiction, prinzipiell mit herkömmlicher Technologie auskommen.

Die Erklärung bzw. Lösung liefern oft unkonventionelle Wissenschaftler; in *Gojira* sind dies der alte Paläontologe Prof. Yamane und der junge Chemiker Dr. Serizawa. Ersterer erkennt als erster die Natur der Bedrohung, letzterer verfügt über das Mittel, sie zu überwinden. Insofern spielen Wissenschaftler die Rolle des Sehers und des Erlösers – immer aber verbunden mit rationalen Erklärungen. In diesem Film steht der Saurier laut Yamane auf einer evolutionären Zwischenstufe zwischen Meeres- und Landtier. Damit erklärt er, daß das Tier tief im Meer überlebt hat und trotzdem auf dem Land laufen kann.

Daß sowohl *The beast* als auch *Gojira* von Dinosauriern handeln und die Paläontologie als Leitdisziplin benutzen, ist kein Zufall. Dieser Umstand reflektiert die Tatsache, daß der Topos der verlorenen Welt wesentliche Modelle für die Monster-Gattung bereitstellte (was auch das Hinziehen Kayamas konsequent erscheinen läßt). In Arthur Conan Doyles paradigmatischem Roman *The lost world* (1912) wird ein Flugsaurier nach Europa gebracht und kommt dort frei. In der Stummfilmversion 1925 ist es schon ein Brontosaurus (vgl. „Lost world, the (1.)“ in ESF). Es kann aber in Monsterfilmen nicht einfach festgestellt werden, daß es Drachen gebe. Herkunft und Beschaffenheit sollten wenigstens pro forma erklärt werden, was die Gattung wiederum mit der Science-fiction verbindet.

Im Monsterfilm ist aber die Wissenschaft andererseits eine dünne Decke, jenseits derer ungebändigte Naturkräfte die Menschheit bedrohen. Zusätzlich wird in *Gojira* zielstrebig das Thema Volksmythos ins Spiel gebracht. In dem Fischerdorf auf der fiktiven japanischen Pazifikinsel Ōdo, wo das Monster später zuerst an Land geht, erzählt der Älteste von einem sagenhaften Wesen namens *Gojira*,⁸ das von alters her für Schiffshavarien und schlechte Fischfänge verantwortlich gemacht wird. Als das Monster dann auftaucht, erscheint es als moderne Inkarnation des alten Mythos. Vor dem Untersuchungsausschuß des Parlaments schlägt Yamane später feierlich vor, diesen Namen zu übernehmen.

Da, wie oben zitiert, das Wesen eines Monsters üblicherweise allmählich offenbart wird, haben die Wissenschaftler im Monsterfilm nicht nur Ähnlichkeit mit Sehern,

⁸ Die Legende der tatsächlichen Namensgebung ist ihrerseits in die Filmgeschichte eingegangen und wird in vielen Quellen kolportiert: Angeblich gab es in der PR-Abteilung der Filmgesellschaft einen übergewichtigen Mitarbeiter mit diesem Spitznamen, der sich aus den Bestandteilen *gorira* (Gorilla) und *kujira* (Wal) zusammensetzen soll. Die Anekdote ist zwar trivial, aber gerade das illustriert treffend die Fallhöhe, die zwischen der Erhabenheit der Fiktion und der Alltäglichkeit ihrer Herstellung bestehen kann.

sondern auch mit Detektiven. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch darin, daß die Bedrohung sich nicht innerhalb der Gesellschaft verbirgt, sondern in der Natur, und somit eigentlich gesellschaftlichen Regeln nicht zugänglich ist. Es gibt in *Gojira* aber dennoch eine detektivische Handlung, wobei die Rolle des Aufklärers von einem Reporter gespielt wird. Dieser bringt in Erfahrung, daß Serizawa bei einem Forschungsaufenthalt im Ausland während des Krieges zufällig einen Wirkstoff entdeckt hat, der als Waffe gegen das Monster dienen könnte. Der sogenannte „Oxygenzerstörer“ vernichtet den Sauerstoff im Wasser, woraufhin sich dort alles lebende Gewebe verflüssigt. Serizawa hält seine Erfindung streng geheim und zeigt sie nur seiner Verlobten Emiko, der Tochter des Paläontologen. Anderen gegenüber leugnet er sein Wissen, weil er die Konsequenzen des Bekanntwerdens fürchtet. Der Journalist wartet vergeblich auf die Bestätigung seiner Information, denn Serizawa bleibt seinem Vorsatz treu. Verraten wird das Geheimnis von Emiko aus ebenso edlen Motiven, angesichts der Opfer der von *Gojira* angerichteten Verwüstungen.

Daß der Journalismus rückhaltlose Aufklärung betreiben sollte, wird also in Frage gestellt. Trotzdem haben die Medien in diesem Film eine zentrale Funktion. Besonders das Fernsehen ist ein wichtiges narratives Bindeglied, denn es macht die Handlung, die es vermittelt, zeitgleich in ganz Japan zugänglich.⁹ So wird in einer Einstellung gezeigt, wie die Marine dort Wasserbomben abfeuert, wo das Monster vermutet wird. Dann erfolgt ein Schnitt zu derselben Szene auf einem TV-Bildschirm, vor dem die Familie Yamane das Geschehen verfolgt.

Diese Bombardierung ist gleichzeitig Teil eines Motivkomplexes, der an die Gattung des Kriegsfilms anknüpft. In dieser Sparte hatten sich Regisseur Honda und Trickspezialist Tsuburaya Eiji in ihrem vorangegangenen Film geübt. *Taiheiyō no washi* (Der Adler des Pazifik, 1953) gilt als erster großer japanischer Kriegsfilm nach 1945 (vgl. Pia) und hat als Helden Yamamoto Isoroku, den Oberbefehlshaber der japanischen Marine, der den Angriff auf Pearl Harbour empfahl, obwohl er den aussichtslosen Krieg gegen die USA lieber vermieden hätte.

Das Martialische ist zwar kein zwingendes Element von Monsterfilmen, aber oft ein naheliegendes, denn Landesverteidigung ist die logische Reaktion einer Gesellschaft auf Bedrohung von außen. Auch in *The beast* wird das Militär gegen den Dinosaurier geschickt, und die Szene, in der *Gojira* von Jagdflugzeugen angegriffen wird, hat bereits ein berühmtes Vorbild in *King Kong* (1933). Auch in apokalyptischen Visionen ist Krieg häufig ein Element – freilich ist er oft anders als apokalyptisch dargestellt worden (beispielsweise immer dann, wenn er in erster Linie als Anlaß zu Heldentum dient).

Zusätzlich hat der Krieg ein großes Potential, als Spektakel gestaltet zu werden. Wenn die reale oder potentielle Gefahr in einer sinnlich nicht wahrnehmbaren Radio-

⁹ In der Hörspielfassung spielt das Radio diese Rolle.

aktivität besteht, können Explosionen Erleichterung verschaffen, besonders wenn sie nur auf der Leinwand und in den Lautsprecherboxen stattfinden. Wie viele andere Kunstwerke verschiedener Gattungen, vereint auch *Gojira* den bedrohlichen und den aufreizenden Aspekt der Kriegsdarstellung. Der Film beschwört die Schrecken des Krieges herauf (und erinnert dabei an den nicht lange vergangenen zweiten Weltkrieg) mit Bildern von Evakuierung, Zerstörung und Lazaretten. Gleichzeitig aber zelebriert er das pyrotechnische Spektakel und die technische Faszination des Kriegsgeräts, etwa wenn in einer ausführlichen Sequenz ein Defilee von offenbar echten Militärfahrzeugen gezeigt wird, die gegen das Monster ausrücken.

Neben den aufgeführten Bezügen zu anderen literarischen und filmischen Fiktionen sind bestimmte Zeitbezüge wichtig für den Kontext des Films. Ein solcher Bezug sind die sich entwickelnden Massenmedien, deren Thematisierung in der Figur des Journalisten bereits erwähnt wurde. Auch das Fernsehen ist hier wieder zu nennen, da es außer seiner erzählerischen Funktion noch eine symbolische hat. Die oben beschriebene Szene, in der die Familie Yamane in ihrem Wohnzimmer dem Angriff der Marine beiwohnt, verbindet nicht nur die entfernte Handlung mit der Reaktion der Familie, sondern ist gleichzeitig Sinnbild für einen modernen und weltläufigen Haushalt und für den beginnenden wirtschaftlichen Aufschwung. Der Film greift hier vor, denn die ersten Fernsehprogramme waren erst 1953 ausgestrahlt worden, und Fernsehgeräte waren noch Luxusartikel. Indirekt stellt auch das Anknüpfen an die Monsterfilm-Welle einen Bezug zum Wirtschaftswunder dar, denn es steht für das Streben der japanischen Filmindustrie nach internationalen Themen und Märkten.

Naheliegender, aber nicht ohne weiteres selbstverständlich, ist die Annahme, daß der Film vor dem Hintergrund der atomaren Bombardierung von Hiroshima und Nagasaki spielt. Es gab bereits einige Spielfilme, die das Thema direkt ansprachen – allerdings in der Tat erst seit dem Ende der amerikanischen Okkupation 1952.¹⁰ Im Vordergrund stehen in *Gojira* die jüngsten Atomwaffentests im Pazifik, von denen eine aktuelle Bedrohung für Japaner ausging. In der Öffentlichkeit debattiert wurde dieses Thema vor allem im Zusammenhang mit dem „Glücksdrachen-Vorfall“ (*Daigo Fukuryū-maru jiken*), das zum *cause célèbre* der Bürgerbewegung gegen Atomwaffen wurde. Anfang März 1954 zündeten die USA auf dem Bikiniatoll zum zweiten Mal eine Wasserstoffbombe, deren Kettenreaktion umfangreicher ausfiel als kalkuliert. Auf ein japanisches Fischerboot, die *Daigo Fukuryū-maru* (Glücksdrache 5), das sich 130 km entfernt von der Explosion befand, ging Stunden später ein Aschenregen nieder, woraufhin die meisten der 23 Mann Besatzung Symptome der Strahlungskrankheit zeigten. Als sie sich nach ihrer Rückkehr ärztlich untersuchen ließen, meldete ein

¹⁰ Laut Pia war die unabhängige Produktion *Hiroshima no ko* (Kinder von Hiroshima, 1952) der erste solche Spielfilm.

aufmerksamer Student den Vorfall der Zeitung *Yomiuri shinbun*, die ihn publik machte. So wird auch klar, wieso die Themen Radioaktivität und Enthüllungsjournalismus in diesem Film und seinen Nachfolgern so zwingend zusammenhängen.

Weltende oder läuternde Katastrophe?

Die Filmindustrie braucht Wiederholbarkeit, und Katastrophen eignen sich dazu. Monsterfilme inszenieren jedesmal einen Kriegszustand und enden mit einer Nachkriegszeit, die wiederum von neuem bedroht werden kann – zum Beispiel in einem Folgefilm. Sobald dies aber als vorhersehbares Schema erkannt wird, wirken die Filme trivial. „Cosy catastrophe“ (gemütliche Katastrophe) hat der britische SF-Autor und Gattungshistoriker Brian Aldiss kritisch solche Darstellungen von Katastrophen genannt (Aldiss 1973, S. 293).

Ohne Zweifel sind die meisten späteren Tōhō-Monsterfilme gemütlich. Die Zerstörungen in dem ersten Film sind aber nicht trivial oder genießerisch inszeniert, sondern ernst und melodramatisch. Andererseits halten sich auch die pessimistischen Visionen in Grenzen, und allzu schlimme Szenarien wurden im Verlauf der Produktion nachweislich reduziert. Der erste Entwurf Kayamas (Kayama 1997) sah als weibliche Hauptfigur eine Pianistin vor, die quasi telepathisch mit Ohnmachtsanfällen auf Atomtests reagiert. Es gibt zwei alternative Schlüsse: ein Happy-end, wo die Bedrohung nur als läuternde Warnung dient, und ein düsteres Ende, wo nach der jüngsten Explosion das Gesicht der Protagonistin mit Narbenkeloiden bedeckt ist. Die Stigmata der Atombombe im Gesicht der kurz zuvor noch schönen jungen Frau stellen hier ein wahrhaft apokalyptisches Ende dar.

Entscheidend für den Schluß des fertigen Films ist, daß sich Sorge und Hoffnung die Wage halten. Wenn Professor Yamane in seinem Schlußwort darauf hinweist, daß noch mehr Gojiras in den Tiefen des Ozeans leben könnten, spricht daraus nicht nur die Sorge des modernen Menschen angesichts der Möglichkeiten der Technik, sondern auch die heimliche Hoffnung des Paläontologen, daß der Gegenstand seiner Forschung doch noch leben könnte. Es ist auch die Hoffnung auf eine friedliche Koexistenz mit der Natur, und auf Frieden überhaupt. Die Bedrohung bleibt am Schluß, aber die Läuterung durch Trauer ist dominant:

Ich kann mir nicht vorstellen, daß dieser Gojira der letzte gewesen sein soll. Wenn die Bombentests weiter durchgeführt werden, ist es möglich, daß eines Tages wieder irgendwo auf der Welt solch ein Ungeheuer zutage tritt.¹¹

11 *Kono Gojira wa, saigo no ippiki da to omoenai. Moshi, suibaku jikken ga tsuzukete okonawareru to shitara ano Gojira no tōri ga mata sekai no dokoka e arawarete kuru ka mo shirenai.*

Die apokalyptische Vision, in der Angst vor dem 3. Weltkrieg immer implizit, ist hier relativ schwach ausgeprägt. Stärker ist sie in der deutschen Fassung desselben Monologs. Dort erscheint die künftige Bedrohung diffuser und gerade deshalb absoluter:

Mit der Vernichtung des Godzilla ist die Gefahr für uns alle noch nicht aus der Welt geschafft. Wenn wir in maßloser Vermessenheit [sic] fortfahren, die Atomkraft zu mißbrauchen, kann es sein, daß Schlimmeres geweckt wird, kann es sein, daß größeres Unheil über uns hereinbricht als dieser Godzilla.

Die US-amerikanische Fassung¹² greift insgesamt radikal in die Erzählstruktur ein, da die verantwortliche Produktionsgesellschaft eigens gedrehte Szenen mit einem amerikanischen Journalisten namens Steve Martin als Erzähler einfügte. Hier fehlt Yamanes Schlußwort völlig, und statt dessen kommt Martins Stimme aus dem Off:

The menace was gone. So was a great man. But the whole world could wake up and live again.

Hier dominiert das Gefühl des „Wir sind noch einmal davongekommen“, und eine Warnung fehlt gänzlich; statt dessen war dem Schlußwort ein Hinweis auf den bevorstehenden Wiederaufbau Japans vorausgegangen. Offensichtlich haben nicht nur die kriegsmüden Bevölkerungen Japans und Deutschlands eine Affinität für Stunde-Null-Mythen. Auch auf seiten der Sieger, und besonders im moralischen Dualismus des kalten Krieges, gibt es einiges zu verdrängen und zu vertuschen. Auf diese Weise dient der Film nicht nur als Dokument für den Umgang in Japan mit dem Thema der globalen Bedrohung, sondern zeigt auch die Manipulation der ursprünglichen Botschaft im transnationalen Vertrieb. In den Diskrepanzen zwischen den Versionen kommen nicht nur unterschiedliche Erwartungen an die Weltgeschichte zum Ausdruck, sondern auch unterschiedliche Vorstellungen über die Rolle des japanischen Staates in der neuen Weltordnung. Während das Original an den Pazifismus anknüpft, der im Begriff war, in Japan staatstragend zu werden, spiegelt sich in der amerikanischen Bearbeitung die Hoffnung, daß sich Japan als tatkräftiger Verbündeter im kalten Krieg erweisen möge.

Die politische Brisanz des japanischen Films wird in beiden Bearbeitungen abgemildert. Zum Teil ist dies wohl geschehen, weil sich die Aktualität des Themas in Deutschland und den USA anders darstellte, zum Teil aus politischer Rücksichtnahme. Was an den Unterschieden zwischen den Schlußworten deutlich wird, sind die verschiedenen Zukunftsbilder, welche in die jeweiligen nationalen Diskurse eingebracht werden. So wird das Publikum unterschiedlich angeregt, beeinflusst – oder auch gezielt manipuliert.

12 *Godzilla, king of monsters* (1956). Die deutsche Fassung ist eine leicht gekürzte Synchronfassung des ursprünglichen Schnitts und hat zu der amerikanischen Version keinen Bezug.

Benutzte Filme

- Gojira*. Japan (Tōhō), 1954. Regie: Honda Ishirō. Video: Tōhō, o. J.
Godzilla (deutsche Fassung). Ebd., 1956. TV: Pro 7, o. J.
Godzilla, king of monsters. Japan / USA (Tōhō/Embassy), 1956. Regie: Honda Ishirō/
 Terry Morse. Video: Simitar, 1998.

Zitierte Literatur

- Aldiss, Brian W. (1973): *Billion year spree. The true history of science fiction*. New York: Schocken Books.
- Gluck, Carol (1991): The "long postwar": Japan and Germany in common and contrast. In: J. Thomas Rimer, Ernestine Schlant (Hg.): *Legacies and ambiguities. Postwar fiction and culture in West Germany and Japan*. Washington D. C.: The Woodrow Wilson Center Press, S. 63–78.
- Gricksch, Gernot (1998): *Godzilla. Von Japan bis Hollywood: Alles über das berühmteste Monster der Filmgeschichte*. München: Heyne.
- Häfker, Harald (1998): *Godzilla*. In: Jörg Buttgereit et al.: *Monster aus Japan greifen an. Godzilla, Gamera & Co*. München: Belleville.
- Kayama Shigeru (1993a): *Kayama Shigeru zenshū*. Tōkyō: San'ichi Shobō.
- (1993b): Oran Pendeku no fukushū. In: *Kayama Shigeru zenshū* Bd. 1, S. 9–25.
- (1993c): Oran Pendeku no gojitsutan. In: *Kayama Shigeru zenshū* Bd. 1, S. 177–197.
- (1995): Kaijū Gojira. In: *Kayama Shigeru zenshū* Bd. 7, S. 331–442.
- (1997): Sōsaku memo / Gabura – Umi wa kurutte iru. In: *Kayama Shigeru zenshū* Suppl.-Bd., S. 307–323.
- Koschmann, J. Victor (1996): *Revolution and subjectivity in postwar Japan*. Chicago (Ill.): Univ. of Chicago Press.
- Noriega, Chon (1987): *Godzilla and the Japanese nightmare. When "Them!" is U. S.* In: *Cinema journal* Bd. 27, Nr. 1, S. 63–77.
- Yamaguchi Ryōko, Takeuchi Hiroshi (Hg.) (1997): *Kayama Shigeru nenpu*. In: *Kayama Shigeru zenshū* Suppl.-Bd., S. 645–656.

Zitierte Nachschlagewerke

- EPF: *Enzyklopädie des phantastischen Films* (Hg.: Norbert Stresan, Heinrich Wimmer). Meitingen: Corian, 1986 (22. Ergänzungslieferung, Dez. 1991).
- ESF: *The encyclopedia of science fiction* (Hg.: John Clute, Peter Nicholls). London: Orbit, 1992.

- Jpop: *Encyclopedia of Japanese popular culture* (Hg.: Mark Schilling). New York: Weatherhill, 1997.
- Pia: *Pia shinema kurabu* (Hōga hen). Tōkyō: Pia. Jg. 1998/1999. (Jährlich erscheinendes Verzeichnis von Filmen (hauptsächlich Spielfilmen).)

SONDERDRUCK AUS:

Hilaria Gössmann, Andreas Mrugalla (Hrsg.)

**11. Deutschsprachiger
Japanologentag in Trier 1999**

LIT

Relevanz für gesellschaftliche Paradigmen verliert. In einem ersten Teil sollen kulturwissenschaftliche und philosophische Positionen zur (Post)Apokalypse und dem Phänomen "Letzter Mensch" für die Literaturwissenschaft fruchtbar gemacht werden. Welche medialen Inszenierungen rund um den Untergang der Menschheit und des "Danach" gibt es? Welche Traditionslinien und Diskurse sind vorherrschend? Frederik Backman mit dem Buch "Oma lässt grüßen und sagt, es tut ihr leid." Der Nr.1-Bestseller und Lieblingsroman aus Schweden: phantasievoll, ergreifend und umwerfend witzig. Wieder ein ganz besonderes Leseerlebnis vom Autor von "Ein Mann namens Ove". Oma ist 77, Ärztin, Chaotin und treibt die Nachbarn in den Wahnsinn. Elsa ist 7, liebt Wikipedia und Superhelden und hat nur einen einzigen Freund: nämlich Oma. In Omas Märchen erlebt Elsa die aufregendsten Abenteuer. Bis Oma sie eines Tages auf die grüne Suche ihres Lebens schickt und zwar in der wirklichen Welt. Science fiction tends to choose topics about which authors and readers feel insecure, and it is safe to say that the perspectives opened up by developments in information technology and genetics are more disconcerting, and sublime, than the ocean. Nonetheless, if in Star Blazers a World War II battleship can be dispatched into outer space, no doubt a revival movement is possible in virtual space. "Alltag und Apokalypse. Japanische Science-fiction und die Nachkriegszeit" ("Everyday and Apocalypse; Japanese SF and the Postwar"). 11
Deutschsprachiger Japanologentag in Trier 1999. Ed. Anschließend an "Karl Kraus" Satiriker der Apokalypse: Leben und Werk 1874-1918 stellt Edward Timms in diesem Band anhand präziser Detailanalysen, pointierter Zitate und weitblickender Kontextualisierungen dar, wie der Satiriker den turbulenten Entwicklungen der Zwischenkriegszeit begegnet ist. Kraus' Zeitschrift Die Fackel dient dabei als unentbehrlicher Führer durch die anschließende "Karl Kraus" Satiriker der Apokalypse: Leben und Werk 1874-1918 stellt Edward Timms in diesem Band anhand präziser Detailanalysen, pointierter Zitate und weitblickender Kontextualisierungen dar, wie der Satiriker den turbulenten Entwicklungen der Zwischenkriegszeit begegnet ist.