

Jenny Medow

Der Kinofilm *Asahi no ataru ie* / *The House of the Rising Sun* von Ōta Takafumi als kritisches Spiegelbild der Nuklearkatastrophe in Fukushima

Einleitung

Die Dreifachkatastrophe vom 11. März beschwört viele Bilder herauf bei Menschen, die sie selbst erlebt haben, aber auch bei jenen, die deren Entwicklung über die Medien mitverfolgt haben. Genau wie auch die mediale Nachrichtenberichterstattung zu einem bleibenden Bild in den Köpfen der Menschen beigetragen hat, so haben sich auch im Bereich der Fiktion einige Werke in Literatur, Film und Theater mit eigenen Interpretationen des Unglücks am medialen Diskurs beteiligt.

Der Umgang mit dem Thema ist sehr unterschiedlich, was eine Zuordnung innerhalb des Mediendiskurses nicht immer einfach macht. Was ist eine gute Aufbereitung? Wie weit darf ein fiktives Produkt gehen, ohne den Respekt vor den Betroffenen zu verlieren? Die erzählten Geschichten werfen viele Fragen auf. Jedoch nehmen sie gerade deshalb eine wichtige Rolle ein in Bezug darauf, wie man sich in Zukunft an die Ereignisse um den 11. März erinnert werden wird.

Vor allem in Japan, wo man eigentlich durch die geografische Nähe zu Fukushima mehr solch fiktionaler Aufbereitungen vermuten könnte, sind die Mittel für eine solche oft begrenzt oder sie werden von potentiellen Sponsoren oder gar der Regierung nicht gefördert. Es herrscht ein unsichtbarer Code in der Filmindustrie, das Tabu rund um das Thema der Atomkatastrophe in Fukushima nicht zu brechen. Filmregisseur und Drehbuchautor Ōta Takafumi, der zuvor vor allem durch Coming-of-Age-Dramen und kommerziell erfolgreiche Filme bekannt wurde, ließ sich aber trotz derart schwieriger Umstände nicht abhalten und schuf mit seinem vollkommen aus Spenden finanzierten Film *Asahi no ataru ie* 朝日のあたる家 (*The House of the Rising Sun*, 2013) einen auffällig kritischen Film. Die klare Stellung des Films gegenüber Atomkraft und der japanischen Regierung zeigt eine neue Perspektive auf die Katastrophe vom 11. März 2011. Gerade aus diesem Grund bietet sich dieser auch von der akademischen

Welt bisher weitgehend übersehene Beitrag zum ‚Fukushima‘¹-Diskurs in den Medien für eine Analyse an.

Ōtas Film weist zwar aufgrund der begrenzten finanziellen Mittel eine verhältnismäßig geringe Qualität in der filmischen Umsetzung auf, jedoch leiden dadurch weder Handlung noch der Realismus in der Darstellung. Populäre Gesichter konnten trotz geringer Entlohnung für den Film gewonnen werden, darunter der Schauspieler und Politiker Yamamoto Tarō und der Schauspieler Ishida Issei, beide aktive Atomkraftgegner.

Asahi no ataru ie zeigt ein die Vorfälle in Fukushima widerspiegelndes fiktives Unglück in einem Kernkraftwerk in der Präfektur Shizuoka, welches ebenfalls durch ein Erdbeben ausgelöst wird. Die Zerstörung durch das Erdbeben oder einen Tsunami wird jedoch nicht gezeigt. Der Film befasst sich daher ausschließlich mit der Dimension der Atomkatastrophe, die mithilfe von Parallelen und Bezügen in den Kontext der realen Ereignisse um das Kernkraftwerk in Fukushima gebracht wird. Auch bietet *Asahi no ataru ie* aus Sicht der Gender-Perspektive neue Ansätze. Die häufig in anderen Werken beobachtete Darstellung von Frauen als hysterische, einer Neurose verfallenden Mütter² wird in diesem Film durch das Verhalten der weiblichen Figuren deutlich hinterfragt.

‚Fukushima‘ im medialen Diskurs – Verarbeitung der Dreifachkatastrophe in fiktionalen Werken

Die Ereignisse von ‚Fukushima‘ hatten nicht nur ein gesteigertes Misstrauen gegenüber Regierung und Medien in der japanischen Gesellschaft zur Folge, sondern brachten als unmittelbare Antwort neben Protesten auch Reaktionen aus der Welt der Kunst, des Films, der Literatur und des Theaters hervor. Diese sind vor allem in der Hinsicht interessant, als dass sie im Gegensatz zu dokumentarischen Werken Probleme deutlich expliziter darstellen können, ohne die ethischen Restriktionen, die sich aus Respekt vor den realen Opfern der Katastrophe ergeben (vgl. Fujiki 2017: 106).

Die fiktionale Verarbeitung zeigt eine Sicht auf die Katastrophe, die ebenso wie die reale Dokumentation der Ereignisse eine Chance bietet, die Auswirkungen von ‚Fukushima‘ greifbar zu machen. Gleichzeitig machten

¹ Um die geographische Örtlichkeit Fukushimas von der oft in japanischer Silbenschrift *katakana* als Fukushima フクシマ bezeichneten Atomkatastrophe zu unterscheiden, wird letzteres im Folgenden in einfache Anführungsstriche gesetzt (‚Fukushima‘).

² Vgl. hierzu Freundt und Janssen in diesem Band.

viele bekannte Persönlichkeiten, wie unter anderem der Nobelpreisträger Ōe Kenzaburō und der Musiker Sakamoto Ryūichi, durch ihre Aktivitäten in der Öffentlichkeit auf das Thema aufmerksam (vgl. Geilhorn und Iwata-Weickgenannt 2017: 3 f.). Sie trugen dadurch ebenfalls zum *Fukushima-ron* フクシマ論 („Fukushima“-Diskurs) bei.

Dokumentarische Werke zu diesem Thema zeigen Konflikte und Probleme im Originalbild, welches einerseits einen direkten Realitätsbezug herstellt und zum anderen ein wichtiges historisches Zeugnis bildet (vgl. Nishioka 2018: 166). Dokumentationen sind im Vergleich zu fiktionalen Werken mit eigenständiger Handlung in deutlich größerer Zahl erschienen. DiNitto stellt in ihrem Artikel die relativ geringe Anzahl an fiktionalen Werken heraus und nennt als mögliche Gründe eine generelle Unbeliebtheit des Themas sowie „ethical restraint“ in der Darstellung und der Auswahl des Materials (vgl. DiNitto 2018: 2 f.).

Solch „ethical restraint“ im Angesicht realer Filmaufnahmen trifft insbesondere auf dokumentarische Werke zu. Daher sollten gerade fiktionale Werke mehr Möglichkeiten in der Darstellung haben, da sie nicht auf Originalbilder zurückgreifen müssen. So können sie, ohne das Andenken realer Personen anzugreifen, vergleichbare Geschichten erzählen. Vermutlich war der Grund für die geringe Anzahl an fiktionalen Filmen zur Atomkatastrophe daher weniger „ethical restraint“ aus Respekt vor den Betroffenen, sondern Zurückhaltung aus Angst, Tabus in der Medien- und Unterhaltungsindustrie zu brechen.³

Trotz solcher Hürden haben einige Filmemacher und Autoren die Vorteile der fiktiven Darstellung erkannt und ihre Sicht auf die Katastrophe in ihren Werken verarbeitet. Gerade die größere Gestaltungsfreiheit in der Fiktion und die Option, Figuren innerlich und äußerlich auszuleuchten oder Situationen überspitzt darzustellen, kann sicherlich nicht unterschätzt werden. So verarbeiten fiktionale literarische Werke wie Taguchi Randys *Zōn nite* ゾーンにて (In der Zone) und *Zōn nite II* das Thema nicht nur, sondern bieten durch eine alternative Perspektive auf das Thema auch neue Gegenstände japanologischer Forschung.⁴ Auch die Twitter-Poesie Wagō Ryōichis erschuf eine wichtige Momentaufnahme der Katastrophe.⁵

³ Vgl. hierzu auch den Unterpunkt in diesem Beitrag: Arbeiten gegen den Strom – Der Preis der Offenheit.

⁴ Vgl. zu diesen Erzählungen den Beitrag von Schmiedel in diesem Band.

⁵ Vgl. hierzu Iwata-Weickgenannt 2015 und Beret 2015.

Im filmischen Bereich bieten Werke wie Uchida Nobuterus *Odayaka na nichijō* 穏やかな日常 (Friedliches Leben, 2012), welcher eine alleinerziehende Mutter zeigt, die sich hilflos einer öffentlichen Kritiklosigkeit mit persönlichen Sicherheitsmaßnahmen entgegenstellt, jedoch am Druck der Gesellschaft zu zerbrechen droht, eine wichtige Perspektive auf die Thematik. Es wird in diesem Film sehr explizit auf die Situation von Müttern und ihrer komplexen Situation eingegangen.⁶

Auch Sono Sions Kinofilm *Kibō no kuni* 希望の国 – *The Land of Hope*, (2012) zeigt ähnlich dem Szenario in *Asahi no ataru ie*⁷ eine fiktionale zweite Katastrophe, welche in der fiktiven Präfektur Nagashima spielt.⁸ Der Film erregte vor allem im Ausland Aufmerksamkeit, erhielt mehrere Nominierungen auf Festivals und gewann den NETPAC Award beim Toronto International Filmfestival (vgl. IMDb 2012). Das Werk wurde größtenteils von ausländischen Quellen finanziert (vgl. DiNitto 2018: 3). Die Reichweite und große Bekanntheit des Regisseurs Sono können somit als ein Grund für eine deutlich höhere Verbreitung und Popularität im Gegensatz zu *Asahi* angesehen werden. *Kibō no kuni* hat trotz unterschiedlicher Produktionshintergründe jedoch einige Ähnlichkeiten mit Ōtas Film und wird daher für die Analyse von *Asahi* als Vergleichsobjekt dienen.

Insgesamt beschränken sich viele Werke innerhalb des medialen ‚Fukushima‘-Diskurses auf die Tragik des Einzelnen, einer Familie oder der Symptomatik der Folgen des Desasters. Wenig wird auf die eigentlichen Ursachen eingegangen oder direkte Kritik an Regierung oder der Atomindustrie geübt. Dies ist bei *Asahi* nicht der Fall. Zwar steht hier auch die Sicht der Familie im Zentrum, allerdings beschränkt sich die Handlung des Films nicht ausschließlich auf deren persönliche Tragödie. Auch aus diesem Grund eröffnet eine Analyse von Ōtas Werk eine weitere Dimension des Spektrums der Verarbeitung des Themas ‚Fukushima‘.

Ōta Takafumi

Nachdem Ōta 2004 erstmals die Leitung des Making-of zum Film *Riyū* (Die Ursache, 2004) unter der Regie von Ōbayashi Nobuhiko führte, debütierte er selbst 2005 mit seinem Coming-of-Age Film *Sutoroberī fūruzu*

⁶ Vgl. zu diesem Film den Beitrag von Freundt in diesem Band.

⁷ Im Folgenden wird im Fließtext zwecks der Vereinfachung und besseren Lesbarkeit für den Filmtitel *Asahi no ataru ie* die Kurzform *Asahi* verwendet.

⁸ Vgl. zu diesem Film den Beitrag von Janssen in diesem Band.

(ストロベリーフィールズ Strawberry Fields). In diesem Film bemüht sich die siebzehnjährige Protagonistin Natsumi, ihre drei bei einem Autounfall verstorbenen Freundinnen, die für 48 Stunden als Geister auf die Erde zurückkehren dürfen, vor der Hölle zu bewahren. Es folgte im Jahr 2010 der Film *Aoi aoi sora* 青い青い空 (Der blaue, ganz blaue Himmel), in dem es um eine Oberschülerin geht, die durch ihre Erfahrungen in einem Kalligrafie-Club persönliche Probleme überwindet. Beide Filme mit jugendlichen Hauptdarsteller*innen im Mittelpunkt sind leicht zugänglich und waren kommerziell erfolgreich. Der Film *Asahi* mit seiner schweren, tragischen Thematik und dem Familienschicksal im Zentrum stellte daher einen sehr abrupten Wechsel im Schaffen des Regisseurs dar. Diese drastische Wende, motiviert durch die Ereignisse der Atomkatastrophe in Fukushima, führte zu einer Abkehr von seiner bisherigen kommerziell geprägten Karriere. Mit der Atomkraft wird zudem ein schwieriges Thema angesprochen (vgl. Eita o.J.a).

2015 folgte der Film *Himawari no oka – 1983 nen natsu* 向日葵の丘・1983年夏 (Der Hügel der Sonnenblumen – Sommer 1983), in welchem sich die Protagonistin an ihre Schulzeit im Jahr 1983 zurückerinnert und ihre Vergangenheit aufarbeitet. Genau wie *Asahi* wurde sein nächster Film *Ashita ni kakeru hashi – 1989 no omoide* 明日にかける橋 1989年の思い出 (Die Brücke zum Morgen – Erinnerungen an das Jahr 1989, 2018) gänzlich aus lokalen Finanzquellen am Drehort und von Kleinunternehmen gedeckt. Der Film schildert, wie eine junge Frau zurück in die Vergangenheit reist, um den tödlichen Autounfall ihrer Schwester zu verhindern und so die daraus resultierende Depression ihrer Eltern abzuwenden. In diesem Film liegt der Fokus sowohl auf dem Element des Übernatürlichen wie bei *Sutoroberī firuzu*, als auch auf Familienbande und gesundheitlichen Gefahren wie in *Asahi*. Sein neuester Film *Okinawasen – Shirarezaru kanashimi no kioku* 沖縄戦 知られざる悲しみの記憶 (Die Schlacht von Okinawa – Unbekannte traurige Erinnerungen, 2020), eine Dokumentation über das Ende des zweiten Weltkriegs, enthält Interviews von japanischen Überlebenden und Historikern. Insgesamt findet sich das Element der Reminiszenz in vielen von Ōtas Werken.

Ōta selbst orientiert sich auch an der Machart großer Hollywoodfilme und sieht seine Arbeit mitbeeinflusst vom Stil des New American Cinema der sechziger und siebziger Jahre. Er kritisiert, dass sich heutzutage viele Filme durch kurze Einstiege und zu viel Action im ersten Akt auszeichnen (vgl. Ōta 2016). Regisseure wie James Cameron, der in seinen Filmen „Alien 2“ (1986) und „Avatar“ (2009) sehr lange Einstiege ohne große

Kämpfe und Katastrophen wählte, sind daher eine wichtige Inspirationsquelle für ihn (vgl. Ōta 2016). Diese Präferenz zeigt sich auch in *Asahi*, in welchem zunächst etwa 19 Minuten vergehen, bevor das Erdbeben die Atomkatastrophe auslöst.

Produktionshintergründe von *Asahi no ataru ie*

Ōtas Motivation für *Asahi* war eindeutig. In einem Interview erläutert er:

Je mehr ich zu ‚Fukushima‘ recherchierte, desto mehr traurige und furchtbare Berichte kamen zum Vorschein. Also dachte ich daran, all diese [Episoden] konzentriert in einer Familie darzustellen. Daher basiert alles, was im Film passiert, auf realen Vorfällen aus Fukushima (Tonsho 2013: 159).⁹

Immer wieder bringt der Regisseur auf Veranstaltungen, in seinem Blog und in anderen sozialen Medien zum Ausdruck, wie wichtig ihm das Thema Atomkraft, die Atomkatastrophe im Kernkraftwerk Fukushima Daiichi sowie eine offene Auseinandersetzung damit ist (vgl. Ōta 2016).

Ōta möchte sein Werk allerdings nicht einfach als Anti-Atomkraft-Film sehen, sondern verortet ihn im Genre des *hōmu dorama* ホームドラマ (Familiendrama) (vgl. Tonsho 2013: 159). Da Genregrenzen aber fließend sind, schließen sich diese beiden Bezeichnungen nicht gegenseitig aus. So ist die Familie und deren Schicksal als klarer Fokus der Handlung in das Szenario einer fiktiven Atomkatastrophe eingebettet, mit düsterem Unterton und dokumentarischen Elementen, die immer wieder einzelne Bezüge zu realen Ereignissen zur Zeit von ‚Fukushima‘ herstellen. Genau diese durch Hinweise und Parallelen aufgezeigte Kritik am Umgang mit ‚Fukushima‘ im Film kann auch als ein Grund für dessen geringe öffentliche Aufmerksamkeit gesehen werden. Bei japanischen Independent-Filmen (*dokuritsu eiga* 独立映画) wie Ōtas *Asahi*, die mit verhältnismäßig geringen finanziellen Mitteln auskommen müssen, ist eine geringe Reichweite oft auf in der Öffentlichkeit als ‚problematisch‘ empfundene Inhalte zurückzuführen.

Ōtas Offenheit mit der Thematik hatte zur Folge, dass sich die Suche nach Sponsoren schwierig gestaltete. So schildert er in einem Interview, dass er im Voraus von anderen Filmkollegen ausdrücklich davor gewarnt

⁹ 「原発事故後の福島のことを調べれば調べるほど、とても悲しくて、ひどいエピソードがたくさん出てきた。それを全部その家族に集約しようと考えたのです。だから、作品中に起きていることは、すべて実際に福島で起きたことです」

wurde, einen derart kritischen Film zu drehen, da dies seiner Karriere dauerhaft schaden könnte (vgl. Tansho 2013: 159). Grund hierfür war, dass die Regierung und große Unternehmen vor allem aus dem Energiesektor schlechte Publicity fürchten und keine kritischen Stimmen unterstützen (vgl. Suganuma 2016: 225). Ōta entschied sich trotz dieser Tatsache dafür, den Film zu drehen und begab sich auf die Suche nach Spendern. Letztlich erklärte sich die Stadt Kōsai in der Präfektur Shizuoka dazu bereit, als Drehort zu dienen. Zudem konnten die für die Produktion erforderlichen zehn Millionen Yen für *Asahi* innerhalb von eineinhalb Jahren fast vollständig aus Spenden von Bürger*innen der Städte Kōsai, Hamamatsu und Toyohashi in der Präfektur Shizuoka gesammelt werden. *Asahi* ist jedoch aufgrund seiner geringen Mittel und der geringen öffentlichen Präsenz Ōtas in Japan kaum bekannt. Es gibt allerdings eine Persönlichkeit im Film, welche für etwas Aufmerksamkeit gesorgt hat: Der Schauspieler und Politiker Yamamoto Tarō. Er hat sich seine Popularität als Schauspieler im Laufe der letzten Jahre zunutze gemacht und sich zu einem aktiven Befürworter der Anti-Atomkraft-Bewegung entwickelt (vgl. Arita 2012). Dies und sein Eintritt in die Politik haben das öffentliche Interesse an seiner Person zusätzlich gesteigert.

Arbeiten gegen den Strom – Der Preis der Offenheit

Wenn du so einen Film machst, wirst du nie wieder einen kommerziellen Film drehen können (*Asahi no ataru ie* o.J.).¹⁰

Nicht nur für den Regisseur Ōta, sondern auch für die Mitwirkenden des Films kann die Teilnahme an einem solch kritischen Projekt karriereschädigend sein. Im Fall von Yamamoto Tarō ist dies bereits in Bezug auf seine Schauspielkarriere geschehen. Als Schauspieler ist er aus Produktionen wie dem 2001 erschienenen Hitfilm *Go* bekannt, hat aber in den letzten Jahren vor allem durch seine politischen Aktivitäten Aufsehen erregt. Yamamoto erläutert zudem, dass öffentliche Äußerungen gegen Atomkraft, in Bezug auf ‚Fukushima‘ oder auch das Mitwirken in kritischen Produktionen und Protesten gegen Atomkraft oft den Verlust von Arbeit in der Unterhaltungsindustrie nach sich zieht (vgl. Ōta 2013b, Bonusmaterial: 00:02:00 – 00:02:26). So verlor er zum Beispiel eine Rolle in einem Fernsehrama für

¹⁰ Es handelt sich um die Aussage eines Kollegen Ōtas aus der Filmbranche. 「そんな映画を撮ったら、二度と商業映画は撮れなくなるぞ」

das Jahr 2012, einen Monat nachdem sein Buch *Hitori butai* ひとり舞台 (Ein-Mann-Bühne) veröffentlicht wurde.¹¹ Auch musste Yamamoto wegen seiner Anti-Atomkraft-Aktivitäten seine Agentur verlassen (vgl. Iwata-Weickgenannt 2017: 124).

Yamamoto engagiert sich weiterhin stark in der Politik und ist selbst Vorsitzender einer Partei, der „Reiwa shinsengumi“ れいわ新選組, die er im April 2019 gründete und welche bei der Wahl im Juli 2019 zwei Sitze im Oberhaus des japanischen Parlaments gewann (vgl. Takenaka 2019). Er selbst hatte 2013 bereits einmal einen Sitz im Oberhaus inne und ist ein bekanntes Gesicht in den Medien. Yamamoto hat außerdem durch diverse Aktionen im Zuge der Atomkraftkritik und gegen das „Atomkraftdorf“ (*genshiryoku mura* 原子力村)¹² auf sich aufmerksam gemacht.

Bei einer Filmvorführung in Kōsai, dem Hauptdrehort des Films, spricht Yamamoto darüber, dass viele japanische Filme traditionell auch einen rebellischen Geist (*hankotsu no seishin* 反骨の精神) hatten, aktuelle Filme aber oft an Sponsoren und deren Interessen gebunden sind und so nicht immer die Inhalte vermittelt werden können, die man gerne an die Zuschauer*innen vermitteln würde. Daher sieht er es positiv, dass ein Film wie *Asahi* durch die Mithilfe aller am Film Beteiligten zustande kommen konnte (vgl. Ōta 2013b, Bonusmaterial: 00:13:03 – 00:13:30). Was die Vermarktung betrifft, hat dieser Film, der mit gängigen Tabus in der Unterhaltungsindustrie bricht, jedoch einen entscheidenden Nachteil (vgl. Arita 2012).

Auch wenn Yamamoto in *Asahi* nur die Nebenrolle des freundlichen Onkels aus Okinawa spielt, so hat seine Figur doch eine wichtige Funktion als emotionale Stütze für die Hauptfiguren und zeigt eine Perspektive auf die Situation von außen. Yamamotos Beteiligung führte zudem zu einem gewissen Grad an Bekanntheit aufgrund der Popularität seiner Person. Der Schauspieler hatte sich, wie auch der Rest des Teams, von Ōta überzeugen lassen, trotz einer geringen Gage zuzusagen. In einem Interview äußert sich Yamamoto auf die Frage, was er beim ersten Lesen des Scripts dachte, wie folgt:

Als ich das Drehbuch gelesen habe, dachte ich, dass Menschen, die aufgrund der einseitigen Berichterstattung, die auf der Rücksichtnahme der Massenmedien wie Fernsehen und Zeitung auf Sponsoren basiert, die Wahrheit nicht erfahren konnten. Durch einen

¹¹ Vgl. zu dieser Publikation Singler 2013.

¹² *Genshiryoku mura* bezeichnet „einen Interessenverbund von Politikern, METI-Bürokraten, Stromunternehmen, AKW-Herstellern, Baufirmen, Standortkommunen, Wissenschaftlern und Medienunternehmen“ (Berndt 2012: 27).

Film wie diesen [*Asahi*] könnten sie aber das durch einen Atomunfall ausgelöste Elend in Form eines simulierten Erlebnisses erfahren. (Eita o.J.b)¹³

Eine weitere Persönlichkeit des Films mit direktem Bezug zur Anti-Atomkraft-Bewegung ist der Schauspieler und Musiker Ishida Issei. Er ist Sohn des ebenfalls bekannten Schauspielers Ishida Jun'ichi und spielt im Film Kenji, einen Atomkraftgegner und Nachbarn der Familie Hirata, deren Geschichte erzählt wird. Er dient unter anderem als wichtige Informationsquelle für die Familie Hirata und damit auch für das Publikum. In einem Eintrag in Ishidas Blog vom 3. März 2011, also acht Tage vor der Dreifachkatastrophe, bekennt er sich offen gegen Atomkraft und erläutert unter anderem seine Ängste vor dessen Zerstörungskraft (vgl. Ishida o.J.). Es folgten Aktivitäten in der Anti-Atomkraft-Szene und die Beteiligung an Demonstrationen und Projekten zu diesem Thema. Somit ist es verständlich, dass er wohl genau wie Yamamoto nicht davor zurückschreckte, eine Rolle in *Asahi* anzunehmen.

Verglichen mit Filmen wie *Kibō no kuni*, bei welchem die Finanzierung zwar nicht im Inland gegeben war, jedoch aus dem Ausland bereitgestellt werden konnte (vgl. Iwata-Weickgenannt 2017: 112), birgt ein Film wie *Asahi* eine deutlich höhere finanzielle Belastung für Produzent und Mitwirkende. Zwar sind die Mittel und die Reichweite bei *Asahi* deutlich begrenzter, beide Filme wurden jedoch unabhängig von größeren inländischen Sponsoren produziert, weshalb keine Selbstzensur aufgrund von Interessenkonflikten erforderlich war.

Zum Inhalt des Films

Zwei Jahre nach ‚Fukushima‘: Die Familie Hirata, bestehend aus dem Vater, der Mutter und den beiden Kindern Akane und Mai, lebt im beschaulichen Kōsai in Shizuoka. Die Studentin Akane, die als Voice-Over-Narration die Geschichte in Retrospektive erzählt, hasst das Landleben und kann es kaum erwarten, in eine große Stadt zu ziehen. Ihre jüngere Schwester Mai geht noch zur Mittelschule.

Als sich ein starkes Erdbeben in der Nähe ereignet, welches das 60 Kilometer entfernte Atomkraftwerk „Yamaoka“ beschädigt, wird der nichtsahnenden Familie klar, dass die Lage ernster ist, als die Medien

¹³ 「脚本を読んで、テレビ、新聞などのマスコミ、メディアのスポンサーへの気遣い偏向報道で事実を知ることが出来ない人たちも、もしかしたらこの作品を通して原発事故の悲惨さが疑似体験できるのではないかと思います」

ihnen zuerst mitteilen wollen. Auch die Parallelen zu ‚Fukushima‘ werden nach und nach immer ersichtlicher, nicht zuletzt durch Aufklärung des in der Anti-Atomkraft-Bewegung organisierten Nachbarn Kenji, der auch *genpatsu onī-chan* 原発お兄ちゃん¹⁴ genannt wird. Als zwei Tage nach dem Beben eine Evakuierungsanordnung eintrifft, denken die Bewohner*innen der Stadt noch, sie würden am nächsten Tag zurückkehren können. Dies erweist sich jedoch als Trugschluss. Im Folgenden wird die Familie zusammen mit anderen Bewohner*innen der Umgebung erst in einer Turnhalle und später dann in provisorischen Wohnunterkünften untergebracht. Nach Monaten im Evakuierungslager und der Notunterkunft dürfen sie endlich zurück in ihr Heim, jedoch nur für wenige Stunden. Mai, die eigentlich nicht mitkommen darf, weil sie jung ist und die radioaktive Strahlung daher eine größere Gefahr für sie bedeutet, begibt sich heimlich in die Zone und geht dort unbemerkt verloren. Als man sie nach Einbruch der Dunkelheit wiederfindet, ist sie bereits lange der Strahlung ausgesetzt gewesen. Infolgedessen verschlechtert sich Mais Gesundheitszustand im Laufe des Films.

Letztlich haben nicht nur Mai, sondern auch ihre ältere Schwester Akane mit gesundheitlichen Problemen durch die Strahlung zu kämpfen. Als Mai nach der Verschlechterung ihres Gesundheitszustands im Krankenhaus liegt, kommt ihr in Okinawa lebender Onkel Kentarō (gespielt von Yamamoto Tarō) zu Besuch und versucht, Akane und Mais Vater davon zu überzeugen, dass die Familie zu ihm nach Okinawa zieht. Der Vater bemüht sich bereits seit einiger Zeit verzweifelt, das Haus von der Strahlung zu reinigen, um es wieder bewohnbar zu machen. Er schlägt das Angebot daher aus und der Onkel kehrt allein nach Okinawa zurück. Zur gleichen Zeit findet Kenji seine Mutter tot in ihrem Zuhause auf. Sie konnte den Verlust ihres bisherigen Lebens nicht verkraften, begeht Suizid und hinterlässt an der Wand die Botschaft *genpatsu ga nikui* 原発が憎い (Ich hasse AKWs). Zum Ende des Films muss der Vater einsehen, dass sie nicht wieder in ihre Heimat zurückkehren können. Nach vielen ergebnislosen Versuchen, das Haus von der Radioaktivität zu reinigen und wegen des schlechter werdenden Gesundheitszustands von Akane

¹⁴ An den Ausdruck *genpatsu* 原発 (AKW) wird die Koseform *onī-chan* (älterer Bruder) angehängt. Die Wahl des Ausdrucks *onī-chan* entsteht vor allem aus der Altershierarchie, da Kenji älter ist als die beiden Hirata-Geschwister, die diesen Ausdruck benutzen. Die Benutzung der Endung *-chan* anstatt des respektvolleren *-san* zeigt eine nähere Beziehung der Figuren auf. Der Bezeichnung *genpatsu onī-chan* haftet durch den Bedeutungscontrast von *genpatsu* und *onī-chan* auch etwas Spöttisches an, da Kenji gegen Atomkraft ist (*han genpatsu* 反原発).

und Mai zieht die Familie schließlich doch aus ihrer Heimat fort in eine andere Stadt, wo Mai zur Behandlung in ein Krankenhaus eingeliefert wird.

Narrative Strukturen, Strategien und Kritik im Film

In der folgenden Analyse sollen die wichtigsten Figuren im Film und ihr Umgang mit den Folgen der Katastrophe näher beleuchtet werden. Unter Berücksichtigung der jeweiligen Lebenssituation, der persönlichen Einstellung sowie individueller Handlungen werden kritische Ansätze in *Asahi* gegenüber dem Umgang von Regierung und Medien mit ‚Fukushima‘ näher erörtert. Zunächst wird anhand narrativer Strategien und der Szenengestaltung im Film sowie direkter Bezüge zu realen Ereignissen rund um ‚Fukushima‘ auf Schlussfolgerungen zum Subversionspotential und auf mögliche Intentionen von *Asahi* eingegangen. Den zweiten Teil der Analyse bildet eine nähere Untersuchung relevanter Figuren im Kontext der Atomkritik. Die wichtigste Gruppe bildet die im Zentrum stehende Familie Hirata und ihr Schicksal.

Welcher Strategien und Ausdrucksformen bedient sich der Regisseur, um mit seinem Film Kritik zu üben? In diesem Zusammenhang wird unter anderem der Ansatz der Dissonanz von *jinsei* (Leben) und *seikatsu* (Alltagsleben) von Fujiki Hideaki (2017) für die Analyse herangezogen. Zudem soll durch diese Analyse geklärt werden, inwieweit sich dieses Werk von anderen Beiträgen derselben Thematik unterscheidet und welche Rolle *Asahi* im Spektrum unterschiedlicher Formen der Verarbeitung des 11. März 2011 einnimmt. Schließlich erfolgt der Versuch einer Einordnung in Hinblick auf andere Werke des medialen ‚Fukushima‘-Diskurses.

Die Handlung von *Asahi* ist klar durch mehrere Abschnitte gegliedert. Wichtigstes Strukturierungsmerkmal ist die Voice-Over-Narration der Protagonistin Akane. Sie leitet den Film ein und erzählt die Geschichte aus der Retrospektive, welche letztlich in der Gegenwart endet. Zeit ist ein wichtiges Mittel im Film; sie lässt nicht nur die Handlung voranschreiten, sondern ist gleichzeitig auch symbolisch von Bedeutung. Wechselnde Jahreszeiten strukturieren beispielsweise die zeitliche Ausdehnung des Films, welche insgesamt etwa ein Jahr umfasst. Auch die Zeit, d.h. die Minuten, Stunden und Tage, die unmittelbar nach dem Erdbeben bis zum Beginn der Katastrophe im Atomkraftwerk vergehen, wird immer wieder eingeblendet

und mit einem lauten Ton, der wie ein Trommelschlag klingt, untermalt. Dies erhöht die Dramatik und verdeutlicht, dass in jeder Minute, in der die Familie nach dem Atomunfall in ihrem Haus verbleibt, die radioaktive Strahlung weiter unbemerkt Schaden anrichtet.

Die Dreifachkatastrophe und in diesem Zusammenhang insbesondere die atomare Dimension werden im Film von den Figuren explizit genannt. Das Thema der Diskriminierung von Opfern der Atomkatastrophe in der japanischen Gesellschaft wird in *Asahi* jedoch nicht behandelt. Der Fokus liegt eindeutig auf dem Umgang der Familie Hirata mit der Katastrophe. Bis zum Ende der Handlung bleibt diese in der Nähe der Heimatstadt und kommt daher auch nicht mit vielen Außenstehenden in Kontakt.

Die Medienberichterstattung über den Unfall in *Asahi* spiegelt eindeutig die Katastrophe von ‚Fukushima‘ wider (vgl. Tonsho 2013: 159). Vertraute Bilder aus den Medien nach dem 11. März stellen gerade bei den japanischen Rezipierenden auf der einen Seite einen direkten Realitätsbezug her, zum anderen wird auch die implizite Kritik an der Art und Weise, wie mit ‚Fukushima‘ in den Medien umgegangen wurde, unmissverständlich dargestellt. So tritt im Film ein fiktiver Chefkabinettssekretär in den Fernsehnachrichten auf, dessen Aussagen wie ein visuell-verbales Echo des durch seine hohe Fernsehpräsenz während der Katastrophe bekannt gewordenen damaligen Chefkabinettssekretärs Edano Yukio wirken, der immer wieder über den Zustand im Kernkraftwerk Fukushima Daiichi im Fernsehen informierte. Auch im weiteren Verlauf des Films finden sich noch einige Male Ausschnitte aus der Krisenberichterstattung, untermalt von einem wiederkehrenden schwermütigen Musikthema. Erklärungen zur aktuellen Lage des Problems wurden im Fernsehen oft von sogenannten *goyō gakusha* 御用学者¹⁵ gegeben. Dies ist in *Asahi* ebenfalls der Fall.

Ein Beispiel für die Kritik an der Berichterstattung zu ‚Fukushima‘ ist der nach der Katastrophe fälschlich als ungefährlich identifizierte Wasserdampf nach einer Explosion an einem Reaktor des Atomkraftwerks Fukushima Daiichi. In *Asahi* wird diese ‚Wasserdampf‘-Nachricht in einer Szene in überspitzter Form nachspielt:

¹⁵ *Goyō gakusha* sind Spezialisten auf unterschiedlichen Gebieten, welche von der Regierung als Berater herangezogen werden, um u.a. Glaubwürdigkeit zu erzeugen und Gutachten zu Themen von öffentlichem Interesse zu erstellen. Diese Gutachten sollen sich oft an Regierungsinteressen orientieren, weswegen man diese auch als Gefälligkeitsgutachten bezeichnet (vgl. Suganuma 2016: 224).

	Aussagen in den realen Nachrichten des Senders Nippon Television zur „Wasserdampf“-Entwicklung am Atomkraftwerk	Fiktionale Aussage in einer Nachrichtensendung im Film <i>Asahi</i>: „Wasserdampf“-Entwicklung am Atomkraftwerk
Wissenschaftler	[...] im Schornstein ist ein Filter installiert, daher kann nicht die ganze Radioaktivität mit dem Wasserdampf entweichen.	
Nachrichtensprecher	Nicht alles kommt heraus?	
Wissenschaftler	Genau. Zum Beispiel werden 90 bis 95 Prozent der Radioaktivität beseitigt, bevor es rauskommt. Allerdings kommt nicht viel [auf einmal] heraus. Daher weiß ich es nicht genau. [...]	
Nachrichtensprecher	Ist das Wasserdampf?	Ist in diesem Wasserdampf keine Radioaktivität enthalten?
Wissenschaftler	Ja, ich denke, das ist Wasserdampf. („unnkounnkounkojp“ 2011: 00:01:38 – 00:01:54) ¹⁶	Ah, es ist zwar eine sehr geringe Menge, aber ja, der Dampf enthält etwas Radioaktivität. Es gibt jedoch keinen Grund, sich deswegen Sorgen zu machen. (Ōta 2013a: 00:25:06 – 00:25:15) ¹⁷

Wie auch in Sono Sions Film *Kibō no kuni* werden in *Asahi* sowohl die japanische Medienberichterstattung zur Dreifachkatastrophe als auch die japanische Regierung kritisiert, mit einem Unterschied: In Ōtas *Asahi* werden Filmszenen oft realen Szenen zur Zeit der Katastrophe nachempfunden, und Namen mit nahezu identischem Wortlaut verwendet. Dies erzeugt Realitätsnähe. Ein hervorstechendes Beispiel ist der Name des Atomkraftwerks im Film. Das real existierende Kernkraftwerk Hamaoka (Hamaoka genpatsu 浜岡原発) wird im Film zum Kernkraftwerk „Yamaoka“ 山岡原発, was lediglich einer Änderung der ersten Silbe bzw. des ersten Schriftzeichens ent-

¹⁶ 学者「[...] 排気塔にはフィルターがついておりますので、放射性物質は全量出ていくことはありません。」

ニュースキャスター：「全部出ることはない。」

学者：「はい、例えば 90 か 95%が除去されて出てきます。ただ出方がちょっと、あの、少ないです。それでなんかわかりません [...]」

ニュースキャスター：「あれは蒸気ですか」

学者：「蒸気だと思います」

¹⁷ ニュースキャスター：「その蒸気には放射能は含まれていないんですか」

学者：「あ、微量ですが水蒸気には放射は含まれていますよ。でも心配することはありません」

spricht. Gerade das Hamaoka-Kernkraftwerk, welches nach dem Kernkraftwerk Kashiwazaki-Kariwa in der Präfektur Niigata die zweitgrößte Menge an Strom im Jahr produziert (vgl. Kuroda 2018: 79), wird als eines der potenziell gefährlichsten in Japan erachtet und könnte im Falle eines Unfalls zur Evakuierung von etwa dreißig Millionen Menschen führen (vgl. Smith 2011: xii). Zudem ist das reale Atomkraftwerk Hamaoka auf dem DVD-Cover von *Asahi* und immer wieder in kurzen Aufnahmen im Film zu sehen, wenn auch nur aus einiger Entfernung. Zusammen mit der geografischen Verortung der Katastrophe auf einer Karte durch die Figur Kenjis in einer Szene mit der Familie, zeigt dies, wie versucht wird, Parallelen zu ‚Fukushima‘ herzustellen.

Ein weiterer in Japan und der akademischen Welt bereits häufig aufgegriffener Ausdruck ist der des „Schadens durch schädliche Gerüchte“ (*fūhyō higai* 不評被害). Der Begriff ist vor allem in den Medien sehr präsent. *Fūhyō higai* beschreibt Gerüchte, die überwiegend durch unbestätigte oder falsche Informationen (Gerüchte) über die Sicherheit von Produkten oder Orten zu wirtschaftlichen Schäden in Unternehmen, Industrien oder auch im Bereich des Tourismus führen (vgl. Sekiya 2011: 11 f.). Im Fall von ‚Fukushima‘ ging es bei diesen schädlichen Gerüchten vor allem um die Sicherheit von Lebensmitteln aus den betroffenen Regionen. Iwata-Weickgenannt beschreibt zudem, dass diese Gerüchte insbesondere Frauen zur Last gelegt und ihnen eine angebliche Hysterie beziehungsweise Radiophobie von Medien unterstellt wurde (vgl. Iwata-Weickgenannt 2017: 123 f.).

Auch Kimura Hirata (2016) stellt in ihrer Arbeit fest, dass diese Anschuldigungen häufig in Bezug auf Lebensmittel gemacht und fast ausschließlich Müttern zur Last gelegt wurden. Sie erklärt dies folgendermaßen: „[...] *fūhyō higai* constituted a critical power of the regime of food policing that was convenient for the elites who wanted to maintain facade of normality after the accident“ (Kimura Hirata 2016: 29). Ein zentrales Thema dieser vor allem für die Wirtschaft schädlichen Gerüchte hat besonders viel öffentliche Aufmerksamkeit erregt: die Problematik von Lebensmittelkontamination und Nasenbluten als mögliches Symptom von radioaktiver Verstrahlung.

Ein Kapitel in der Food-Mangaserie *Oishinbō* 美味しん坊 (Der Gourmet) (vgl. Kariya 2014a, 2014b) sorgte in diesem Zusammenhang für starke Kritik in den Medien. In dem Manga reist eine Gruppe Journalisten nach dem Unfall vom 11. März zum Kernkraftwerk Fukushima Daiichi. Nach ihrer Rückkehr fangen Mitglieder der Gruppe an, erste Anzeichen

der Strahlenkrankheit zu zeigen, wofür Symptome wie unter anderem starke Müdigkeit und Nasenbluten charakteristisch sind. Dieses Kapitel wurde aufgrund dieser Darstellungen vielfach von den japanischen Nachrichtenmedien aufgegriffen, was wiederum zu einer Welle der Kritik an den Medien und am Manga von Seiten der Politik, der Industrie und der Präfektur Fukushima führte (vgl. Breu 2017: 180; vgl. Moscato 2017: 387). In der Kritik ging es vor allem darum, dass das besagte Kapitel und das darin gezeigte Nasenbluten in Zusammenhang mit ‚Fukushima‘ zu sehr von den Medien hochgespielt wurde und falsche Ängste in der Bevölkerung gegenüber den betroffenen Gebieten geschürt würden. Tatsächlich führte dieser Druck schließlich dazu, dass die Verleger den Manga absetzen mussten (vgl. Moscato 2017: 387).

Dem japanischen Wissenschaftler Ochiai Eiichiro zufolge wurden tatsächlich vermehrt Fälle von Nasenbluten im Zuge der Ereignisse im Gebiet von Fukushima beobachtet, diese konnten jedoch nicht eindeutig mit der erhöhten Radioaktivität in Zusammenhang gebracht werden und wurden daher nicht als solche anerkannt (vgl. Ochiai 2013: 3 f.). Genau diese Problematik greift Ōta in seinem Film auf, indem er erst die jüngere Tochter Mai und später sogar ihre ältere Schwester Akane mit Nasenbluten zeigt. Auch wird im Film in einer Szene, bei der Mai mit Nasenbluten vor dem Fernseher sitzt und eine Sendung ansieht, von einem *goyō gakusha* folgende Aussage gemacht: „Im Netz kursiert das Gerücht, dass viele Kinder in den Katastrophenregionen Nasenbluten haben, was sehr ärgerlich ist. So etwas führt zu Schaden durch Gerüchte (*fūhyō higai*) und verzögert den Wiederaufbau“ (Ōta 2013a: 00:51:22 – 00:51:35).¹⁸

Die Ironie der Szene besteht darin, dass während Mai mit Nasenbluten kämpft, eine Aussage im Fernsehen gemacht wird, wonach auftretendes Nasenbluten in diesem Zusammenhang als schädliches Gerücht gedeutet wird. Dies kommt einer öffentlichen Verhöhnung von ‚Fukushima‘ durch die Medienberichterstattung gleich. Ōta spielt hier bewusst mit dem, was auch während ‚Fukushima‘ nicht offiziell bestätigt, aber dennoch von vielen Seiten vermutet wurde.

Diese Form der spiegelnden Kritik, welche wahre Ereignisse in leicht veränderter Version wiedergibt, findet im Verlauf des Films häufig statt. Obwohl allein diese Szenen schon einen starken und durchaus kritischen Bezug

¹⁸ ネットでは、被災地で鼻血を出す子供がたくさんいるとか、デマが流れて本当に腹ただしい思いをしています。そういったことが風評被害につながり、復興を遅らせているんですよ。

zu realen Ereignissen herstellen, geht Ōta noch einen Schritt weiter. Von realen Bildern der Atomkatastrophe von Tschernobyl, Fukushima und japanischen Regierungsgebäuden, welche bei Erklärungen der Figur Kenjis zur Atomproblematik eingeblendet werden, bis hin zu plakativen auf Fernsehbildschirme projizierten Slogans der Atomwirtschaft scheint nichts tabu zu sein. Eine Szene in *Asahi*, in der nach einem Arztbesuch von Mai Kenji mit Akane redet, zeigt besonders deutlich, wie Szenen im Film dazu genutzt werden, Parallelen zu ‚Fukushima‘ aufzuzeigen und Kritik am Umgang mit der Katastrophe zu üben. In einer Szene ist die Mutter Yoshie mit Mai bei einem Arzt im Krankenhaus und versucht vergeblich, von ihm Informationen über das Ausmaß des Strahlenschadens, den Mai erlitten hat, zu bekommen. Die Tochter hatte zuvor einen ganzen Tag in der kontaminierten Zone verbracht. Währenddessen klärt Kenji Akane in dieser Szene, unterlegt mit realen Bildern vergangener Atomkatastrophen und politischer Institutionen, über die Verbindung von Regierung und Atomindustrie auf und weist sie darauf hin, dass auch bei ‚Fukushima‘ viele Ärzte, wie im Falle von Mai, klare Diagnosen verweigerten. Daher stellt auch diese Szene eine Verbindung von real Vorgefallenem und fiktiver Handlung dar (vgl. Ōta 2013a: 01:08:38 – 01:08:56).

Ōta selbst drückt sowohl in seinem Blog als auch in Interviews aus, dass es ihm wichtig war, Informationen über die Atomkraftproblematik zu vermitteln, die in gängigen Informationsmedien wie Zeitung und Fernsehen nicht behandelt werden (vgl. Tonsho 2013: 159). Insofern trifft die Aussage von Satō zu Sonos Film *Kibō no kuni*, dieser sei eine Mischung aus fiktiven und realen Aspekten (vgl. Satō 2014: 113), auch auf *Asahi* zu.

In der folgenden Analyse liegt der Fokus auf der Frage, inwieweit durch die Handlungen und Verhaltensweisen der einzelnen Figuren im Film Kritik an Gesellschaft, Regierung und dem Umgang mit Atomkraft und ‚Fukushima‘ in Japan geübt wird. Als Vergleichsobjekte dienen Sono Sions Film *Kibō no kuni* und Uchida Nobuterus Film *Odayaka na nichijō*. Ebenso werden Analyseansätze von Iwata-Weickgenannt (2017) zu *Kibō no kuni* aufgegriffen und auf Figuren in *Asahi* angewandt. Schließlich werden auch Erkenntnisse einer Untersuchung von Dokumentarfilmen zum Thema ‚Fukushima‘ von Fujiki Hideaki herangezogen. Fujiki ermittelt bei seiner Analyse eine starke Trennung zweier Bedürfnisse: Dem *inochi* (Leben) und dem *seikatsu* (Alltagsleben) (vgl. Fujiki 2017: 90).¹⁹ Der Film *Asahi* zeigt zwar eine

¹⁹ Im Folgenden werden zur Vereinfachung die beiden japanischen Begriffe *inochi* für „Leben“ und *seikatsu* für „Alltagsleben“ verwendet.

fiktionale Handlung, jedoch ist eine Spaltung der beiden Konzepte auch anhand des Verhaltens der Figuren deutlich zu erkennen und daher auf diese anwendbar.

Kindliche Naivität und verschleierte Realität: Die beiden Schwestern Akane und Mai

Akane repräsentiert eine junge Frau, die es zu Beginn kaum erwarten kann, nach ihrem Universitätsabschluss aus der ländlichen Heimat, in der sie aufgewachsen ist, in eine große Stadt zu ziehen. Sie ist die Erzählerin im Film und das primäre Wahrnehmungszentrum für die Rezipierenden. Durch Voice-Over leitet sie die Zuschauer*innen durch die Handlung. Akane zeigt kein großes Interesse an Politik und wirkt bis zum Zeitpunkt der Katastrophe eher desinteressiert am alltäglichen Familienleben. Dies steht im Film zunächst jedoch eher im Hintergrund. Ihre scheinbare Teilnahmslosigkeit in Hinblick auf das Familienleben beginnt sich erst im Verlauf der Handlung zu ändern. Bald erkennt sie durch die Folgen der Katastrophe, wie wichtig ihr das alltägliche Leben mit der Familie in der beschaulichen Heimat ist.

So wie ihr Vater klammert sich Akane im späteren Verlauf sehr an ihre Heimat, an die Lebensumstände und ihr Haus. Dies zeigt sich besonders in der Szene, als die Familie, die inzwischen in einer Notunterkunft lebt, für einige Stunden in die verstrahlte Heimat zurückkehren darf, um einige wichtige Gegenstände zu holen. Akane, die hier einen starken Gefühlsausbruch hat, möchte plötzlich nicht mehr fortgehen, auch wenn es zu gefährlich ist zu bleiben. Es fällt ihr, genauso wie ihrem Vater, besonders schwer, sich von der Heimat und ihrer bisherigen Lebensumwelt zu trennen. Geht man nach Fujikis Dichotomie, so ist auch in *Asahi* ein konstanter Kampf der beiden Konzepte des *inochi* und des *seikatsu* zu sehen. Akane ist in diesem emotionalen Moment, als die Familie zurück in ihr Haus kommt, versucht, das *inochi* zugunsten dem *seikatsu* zu opfern, was sich in einem emotionalen Zusammenbruch äußert, bei dem sie verzweifelt ihrer Trauer um den Verlust der Heimat Luft macht.

Als Hauptwahrnehmungszentrum des Films erfährt sie, genau wie die Rezipierenden, mehr und mehr über die Atomkraftproblematik und die nukleare Katastrophe von Fukushima kennen. Im Film wird so ihr langsamer Entwicklungsprozess gezeigt. Interessanterweise dient hier Kenji, der ihr sehr zugetan ist, als Aufklärer und stellt durch die Nennung echter

Fakten zu ‚Fukushima‘ einen starken Bezug zur Realität her. Akane entwickelt sich im Laufe des Films von einer unbekümmerten und an Problemen mit der Atomkraft nicht weiter interessierten zu einer deutlich skeptischeren jungen Frau. Sie zeigt aufrichtiges Interesse an Kenjis kritischen Äußerungen gegenüber Regierung, Medien und der Atomkraftindustrie.

Sie geht aber letztlich nicht denselben Weg wie Kenji, der sich mit Herzblut weiter in der Anti-Atomkraft-Bewegung engagiert. Dies entspricht einer realistischen Entwicklung ihrer Figur, da sie zuvor auch keinerlei Bezug zu diesem Thema hatte. Akanes Rolle ist die einer Identifikationsfigur und zeigt auch eine Person, die bereit ist, dazuzulernen und ihre Augen für die Probleme der wirklichen Welt zu öffnen. Ihre Figur lädt dazu ein, es ihr gleichzutun, hat also einen wichtigen Appellcharakter im Film. Somit zeigt Ōtas Werk leichte Züge eines Lehrfilms auf, der anhand des Szenarios ‚Atomkatastrophe‘ Fakten vermitteln soll.

Sieht man sich nun die Rolle der jüngeren Schwester Mai an, ist diese eine gänzlich andere. Sie verhält sich kindlich, sehr naiv und nicht ganz dem Alter einer Mittelschülerin entsprechend. Ihr Handeln ist so unbedarft, dass sie sich sogar im Kofferraum des Familienautos versteckt, um so mit in die Evakuierungszone zu gelangen, nur um nach ihrem geliebten Nachbarshund Bruce zu suchen. Dies zeigt, wie wenig Mai von der Ernsthaftigkeit der Lage zu begreifen scheint. Aufgrund ihres jugendlichen Alters gilt sie zudem als besonders gefährdet durch radioaktive Strahlung. Als im späteren Verlauf der Handlung die Symptome der Strahlenkrankheit bei ihr immer schlimmer werden, führt dies schließlich dazu, dass auch Mai realisiert, wie ernst die Lage ist. Dieser Wendepunkt, bei dem sich das junge Mädchen Mai plötzlich mit ernststen Problemen konfrontiert sieht, führt zum Verlust ihrer kindlichen Naivität.

War ihre Figur jedoch zu Beginn bereits unrealistisch naiv gezeichnet und ist sie wirklich kindlich? Ein Teil ihres Verhaltens kann womöglich mit der Haltung ihres Vaters erklärt werden. Die Mutter ist besorgt, wohingegen der Vater sich der Realität zu verschließen scheint. Ein Beispiel:

Mutter: Machst du dir um uns keine Sorgen?²⁰

Vater *(greift sich an den Kopf und lächelt verlegen; geht an Mai vorbei, legt ihr die Hand auf die Schulter und lächelt)*

(Ōta 2013a: 00:22:30 – 00:22:34)

²⁰ 「私たちのことは心配しないですか」

Das Bild, das hier gezeigt wird, ist eindeutig. Der Vater verhält sich ähnlich einem Kind verständnislos und naiv, vermutlich aus eigener Unsicherheit. Anstatt die Sorgen seiner Frau ernst zu nehmen, versucht er diese durch sein Lächeln zu ignorieren. Er weicht der Konfrontation mit der Problematik des Erdbebens und seiner potentiellen Folgen zunächst gänzlich aus. Szenen wie diese, in denen der Vater versucht, seine eigene Unsicherheit durch ein Lächeln zu überspielen, sind im ersten Akt des Films bis zur tatsächlichen Evakuierung häufig zu sehen. Mai zeigt ebenfalls häufig ähnliche Verhaltensweisen bei ernststen Themen oder Situationen, sie könnte sich daher auch unbewusst am Verhalten ihres Vaters orientieren. Auch könnte Mai ahnen, dass etwas nicht stimmt, versucht aber gleichfalls ihre Unsicherheit durch ein Lächeln zu überspielen und der Lage so etwas an Bedrohlichkeit zu nehmen. Das „Lächeln“ in unangenehmen Situationen aufgrund von Unsicherheit oder Verlegenheit ist jedoch keine ungewöhnliche Reaktion in Japan (vgl. Baumer 2002: 33). Diese Begründung allein kann jedoch nicht Mais stark überzeichnetes Verhalten erklären, da auch Mais Mutter ihrer Tochter durch ihre Reaktionen Gefahr vermittelt und ihr Verhalten dem des Vaters diametral entgegengesetzt ist. Somit kann Mais starke Naivität auch als bewusstes kritisches Element des Regisseurs gesehen werden, mit welchem er auf eine naive Haltung der japanischen Bevölkerung gegenüber Atomkraft vor ‚Fukushima‘ hinweisen möchte, möglicherweise als weiteren Appell, sich der Problematik zu stellen und sich kritisch mit dieser auseinanderzusetzen.

In einer anderen Szene in Mais Schule verwechselt diese den japanischen Begriff *genbaku* 原爆 (Atombombe) mit *genpatsu* 原発 (AKW). Dadurch wird auf ironisch-tragische Weise gezeigt, wie hauchfein die Unterscheidung sein kann und wie gedankenlos mit dem Thema bisweilen umgegangen wird.

- Mai: In Hiroshima gab es also ein Atomkraftwerk.
 Mitschülerin: Nicht ein Atomkraftwerk. Eine Atombombe!
 Mai: Das ist doch was Ähnliches.
 Lehrerin: (*erklärt den Unterschied zwischen einer Atombombe und einem Atomkraftwerk*)
 Mai und Freundin: (*kichern*) Ach, da gibt’s also einen Unterschied.
 (Ōta 2013a: 00:14:35 – 00:15:02)²¹

²¹ 舞：「広島に原発があったんだ…」
 同級生：「原発じゃない、げ・ん・ば・く」
 舞：「似たようなもんじゃない」
 先生：（原発と原爆の違いを説明）
 舞と友達：「へー、違うんだ」

In der Szene werden sie und ihre Freundin im Vergleich zu ihren Klassenkamerad*innen als sehr unreif präsentiert. Genau diese Überspitzung mag auch bei den Rezipierenden einen kurzen Schockmoment aufgrund der Verwechslung auslösen.

Dass naives Verhalten nicht nur auf Kinder beschränkt ist, zeigt eine weitere Szene direkt nach dem Erdbeben im Vorlesungssaal an Akanes Universität:

Akane: Vielleicht kommt ein Tsunami.

Freundin A: Vielleicht explodiert wieder ein Atomkraftwerk!

Freundin B: (*lächelt*) Kann sein!

Freundin A: Das Kernkraftwerk Yamaoka ist momentan stillgelegt. Du hast ja keine Ahnung!

Freundin B: Ah, vielleicht kommt Kagawa-san,²² um hier ein Charity-Konzert zu geben.

(Ōta 2013a: 00:21:24 – 00:21:40)²³

Diese Szene zeigt zwar, dass die Dreifachkatastrophe und das Atomunglück in Fukushima nicht aus den Köpfen der Menschen verschwunden sind, der Ernst der Lage aber nicht richtig eingeschätzt wird. Die Reaktion von Freundin B, ein erneutes Unglück als Chance zu sehen, von Popidolen für ein Konzert besucht zu werden, stellt eine starke Verharmlosung der Situation dar und zeigt keine Furcht vor den ernstesten Konsequenzen durch ein Unglück. Diese Unbekümmertheit gegenüber der Thematik ist hier sicherlich in überspitzter Form dargestellt, verweist jedoch darauf, wie wenig auch nach ‚Fukushima‘ von dem Wissen über die tatsächlichen Gefahren und Folgen bei der japanischen Bevölkerung angekommen zu sein scheint.

Szenen wie diese sind von Ōta wohl bewusst als Kritik gemeint und natürlich nicht in dieser Form auf die Realität übertragbar. Jedoch kann insbesondere Mai als eine repräsentative Verkörperung einer unkritischen und naiven japanischen Gesellschaft gesehen werden. Der Regisseur bedient sich also einer Erzählstrategie, welche reale Bilder mit fiktionalen Bildern mischt und so einen gewissen Grad an Realismus erzeugt. Aus den Medien zu Zeiten von ‚Fukushima‘ bekannte Szenen appellieren beim Publikum

²² Es ist anzunehmen, dass es sich hier um einen fiktiven Popsänger handelt. Angespielt wird damit auf die vielen Charity-Konzerte, die in der betroffenen Region stattfanden.

²³ あかね：津波来るかも。

友達A：原発、また爆発かも！

友達B：ありえる！（笑顔）

友達A：山岡原発は停止中。わかってないな？

友達B：あ、カガワさんも救済コンサート来てくれるかも

an die Erinnerung an das Unglück, so dass diese die Katastrophe noch einmal durchleben, nun allerdings ausnahmslos aus der Perspektive unmittelbarer Opfer. Der Film soll nicht tröstend (*iyashi* 癒し) sein, wie beispielsweise die Fernsehserien *Furagāru to inu no choko* フラガールと犬のチョコ (Der Hund Choko und das Hula Girl, 2012)²⁴ oder *Gonenme no hitori* 五年目のひとり (Fünf Jahre allein, 2016)²⁵, bei welchen jeweils die Handlung einen positiven Abschluss findet.

Wie mit der Katastrophe umgehen? – Vater und Mutter zwischen Überleben und Heimatliebe

Der Vater Hirata Toshio ist ein Gefangener des *anzen shinwa* 安全神話²⁶ (Sicherheitsmythos) und hin und her gerissen zwischen der Wichtigkeit des *inochi* und seinem Verlangen nach dem heimatlichen *seikatsu*. Dies ist verständlich, da er auch durch seine Arbeit als Erdbeerbauer am stärksten in seiner Lebensumwelt verwurzelt ist. Er versucht, die Heimat wieder bewohnbar zu machen, muss aber letztendlich feststellen, dass dies unmöglich ist.

Hirata Toshio steht in starkem Kontrast zu seinem Schwager Kentarō, der in Okinawa wohnt und zu Besuch kommt, als er vom schlechten Gesundheitszustand seiner Nichte Mai hört. Er versucht, den Vater davon zu überzeugen, mit seiner Familie zu ihm nach Okinawa zu kommen und dort zu leben, da die Gesundheit und Sicherheit aller seiner Meinung nach an erster Stelle stehen sollte. Aber auch sein Schwager kann den Vater nicht davon überzeugen fortzugehen. Erst als sich Mais Zustand drastisch verschlechtert, wendet er sich schließlich für das Wohl seiner Kinder von der Heimat ab. Im Gegensatz zu Toshio repräsentiert Kentarō die Entscheidung für das *inochi*, wohingegen sich Toshio für eine lange Zeit an das *seikatsu* klammert.

Hirata Yoshie, die Mutter von Akane und Mai, ist nicht nur in Bezug auf den Umgang mit der Atomkatastrophe, sondern auch in Zusammenhang mit dem Aspekt Gender von Interesse. Sie entspricht nicht dem in anderen Filmen zu ‚Fukushima‘ wie beispielsweise *Kibō no kuni* und *Odayaka na*

²⁴ Vgl. hierzu Hayashi in diesem Band.

²⁵ Vgl. hierzu Gössmann in diesem Band.

²⁶ *Anzen shinwa* bezeichnet einen Sicherheitsmythos, der jahrzehntelang insbesondere in Bezug auf die Atomkraft von Regierung, TEPCO und der restlichen Atomkraftindustrie gepflegt wurde, und beschreibt eine Art blindes Vertrauen in die Atomkraft sowie die Bereitschaft, den Versicherungen von offizieller Seite zu glauben, auch ohne eine faktische Garantie dieser Sicherheit zu haben (vgl. Boos und Takada 2012: 26).

nichijō vorhandenen Typus der hysterischen Frau, die überzeichnet dargestellt wird. Vor allem in letzterem Film verkörpert eine der weiblichen Hauptfiguren, Saeko, mit ihrem Handeln die universelle Sorge um das Wohl ihres Kindes. Sie entspricht durch ihr ständiges Misstrauen, ihrer Informiertheit und ihrem Mut, aufzustehen und unangenehme Fragen gegen Aussagen der Behörden zu stellen, dem typischen Bild der besorgten Mutter, die protestiert. Mütter wie Saeko sind aufgrund unzureichender Kennzeichnung von Gefahren durch Radioaktivität gezwungen, eigenverantwortlich zu handeln um ihre Kinder zu schützen. Jedoch wird Saeko und auch ihre Nachbarin Yukako, die ebenfalls Schutzmaßnahmen ergreift, von anderen Personen und vor allem Müttern stark wegen ihrer Eigeninitiative kritisiert.²⁷

Diese Rolle der besorgten Behüterin der Familie haben alle Mütter in diesen Filmen gemein. Anders jedoch als bei *Odayaka na nichijō* nimmt die Mutter Yoshie in *Asahi* diese Rolle ein, ohne einer „Hysterie“ zu verfallen. Sie möchte Gerechtigkeit und klare Antworten für ihre Familie und für andere Opfer. Dies ist besonders zu sehen in einer Versammlungsszene, in der von Vertretern der Regierung verkündet wird, die Säuberung ihrer Heimat von radioaktiver Kontamination werde sich verzögern und erst nach ihrer Rückkehr stattfinden. Hier fordert die Mutter, dass zuerst die Dekontaminierung erfolgen muss und steht in stillem Protest auf, woraufhin viele weitere Frauen ihrem Beispiel folgen. Im Gegensatz zu den beiden anderen Filmen führt ihr Verhalten jedoch zu keinerlei Ausgrenzung oder Missachtung. Die Tatsache, dass, mit Ausnahme Kenjis und seinem Freund, nur Frauen aufstehen, zeigt, dass besonders weibliche Figuren im Film eine starke, selbstbestimmte Position einnehmen. Die Art und Weise, wie insbesondere die Mutter Yoshie im Film charakterisiert wird, lässt ihr Verhalten nachvollziehbar und ihre Sorgen begründet wirken. An keiner Stelle können bei ihr die oft thematisierten neurotischen Züge einer hysterischen Mutter gesehen werden. Genau wie Akane dient die Mutter demnach als Identifikationsfigur, wenn auch in schwächerem Maße, da von ihrer Figur keine Innensicht gezeigt wird und sich ihr Verhalten kaum verändert. Von Anfang bis zum Ende des Films bleibt sie eine starke Person, die bereit ist, für ihre Rechte und Überzeugungen einzustehen.

Die Protestgruppen besorgter Mütter nach ‚Fukushima‘, die oft beschuldigt wurden, schädliche Gerüchte (*fūhyō higai*) in die Welt zu setzen, spielen auch eine Rolle hinsichtlich der Rezeption einer Figur wie der Mutter in *Asahi*. Iwata-Weickgenannt urteilt hier in ihrer Analyse des Films *Kibō*

²⁷ Vgl. Freundt in diesem Band.

no kuni, dass Figuren wie die der schwangeren Izumi, welche sich später sogar nicht mehr ohne Schutzanzug aus dem Haus wagt, eine sehr einseitige und auf Frauen reduzierte Protestrolle zeigen. Durch die Gefahr, die von Menschen wie Izumi für den normativen Diskurs der Regierung ausgeht, wird Izumi als „radiophob“ und „hysterisch“ gebrandmarkt, wodurch ihre berechtigten Sorgen als eine Form von geistiger Erkrankung verharmlost werden.²⁸ Iwata-Weickgenannt schreibt zudem: „This gender-hierarchized Japanese harmony [...] not only functions at the expense of the female characters but it subverts the film’s potential as anti-nuclear critique“ (Iwata-Weickgenannt 2017: 124).

Dies ist besonders am Ende des Films ersichtlich, das beschreibt, wie das Ehepaar Izumi und Yōichi nach einer langen Autofahrt glauben, der Radioaktivität entkommen zu sein. Yōichi misst jedoch plötzlich, unbemerkt von Izumi, erneut Radioaktivität und entschließt sich, Izumi diese Information vorzuenthalten. Dies kann, wie Janssen (ebd.) ausführt, als eine Übernahme von Verantwortung von Yōichis Seite gegenüber Frau und Kind gesehen werden. Jedoch kann es auch als ein Aufgeben des Kampfes gegen die Gefahr der Radioaktivität Yōichis interpretiert werden, der die mentale Gesundheit und den Frieden seiner Familie über die physische Gesundheit dieser stellt. Hier kritisiert Iwata-Weickgenannt, dass Sono andeutet, es sei „legitimate to hide the truth from those who might not be able to handle it [...]“ (Iwata-Weickgenannt 2017: 124). Genau dies ist in *Asahi* nicht der Fall. Würde die Mutter Yoshie extremer auf die Situation reagieren, ähnlich der Figur Izumis, würde vermutlich ein ähnlicher Eindruck bei den Rezipierenden entstehen. Aber auch in *Asahi* ist sichtbar, dass der Protest von den Frauen kommt, wenn es um Fragen der Gesundheit der Familie geht, genau wie in der Szene, bei der Yoshie aufsteht und sich weigert, die Aussagen der offiziellen Sprecher zu akzeptieren. Die Sorgen und Reaktionen der Mutter erscheinen vernünftig angesichts der Tatsache, dass die Informationen durch Medien, Regierung und Ärzte im Film ungenügend sind. Eine Kritik der offiziellen Quellen wird auch immer wieder durch die Figur Kenjis vorangetrieben, der im Film an Stellen aufklärt, die mit dem Atomunglück in Zusammenhang stehen. Seine Informationen unterstützen wiederum den Protest der Mutter im Film.

Die Mutter Yoshie ist von Beginn an bereit, das *inochi* dem *seikatsu* vorzuziehen und steht damit im Gegensatz zu ihrem Mann, der seinerseits ver-

²⁸ Vgl. Janssen in diesem Band.

sucht, sich an das *seikatsu*, seine Heimat, zu klammern. Dies resultiert sogar in einem hysterischen Protest, als klar wird, dass die Lage ernster ist, als von ihm vermutet. Die Mutter wirkt als Ruhepol und Herz der Familie und zeigt ihren Protest offen. Jedoch wird sie dafür im Film nicht verurteilt oder von der Gesellschaft bestraft. Sie findet sogar Unterstützung in den Reihen der Betroffenen. Mit der Figur der Yoshie wird somit auf jene Mütter verwiesen, die sich nach ‚Fukushima‘ stark um das Wohl ihrer Familien sorgten und so aufgrund fehlender Informationsherausgabe selbstständig versuchten, sich gegen potentielle Gesundheitsrisiken, besonders bei Lebensmitteln, zu wappnen (vgl. Kimura Hirata 2016: 28).

Weitere Figuren und ihre Beziehung zu den Hiratas

Der Onkel Kentarō bietet den Hiratas einen Ausweg, als er ihnen vorschlägt, nach Okinawa zu ziehen. Dieser Vorschlag wird zwar nicht angenommen, jedoch repräsentiert der Onkel auch eine heile und normale Welt. Eine Rückblende, die die Familie zusammen im Heim der Hiratas beim Zubereiten von *okonomiyaki* お好み焼き²⁹ zeigt, verdeutlicht dies. An diesem Tag wird ein Familienfoto aufgenommen, welches immer wieder im Film auftaucht. Dieser Tag symbolisiert das gesamte gemeinsame *seikatsu*, welches die Familie unwiederbringlich verliert.

Der Anti-Atomkraft-Aktivist Kenji hingegen nimmt im Film eine Aufklärerrolle ein. Er weckt den kritischen Geist in den Mitgliedern der Familie Hirata und beeinflusst auch Akanes Sicht auf die Atomkraft in Japan maßgeblich. Durch seine wiederholten Erklärungen erscheint *Asahi* in diesen Szenen, wie bereits erwähnt, einem Lehrfilm gleich, in welchem Akane als Wahrnehmungszentrum das Publikums repräsentiert. Dieser Einfluss Kenjis ist jedoch ausschließlich der ernsten Situation im Film zu verdanken, da sich vor dem Unfall niemand in der Familie für sein Wissen oder seine Aktivitäten in der Anti-Atomkraft-Bewegung oder seine Beweggründe interessiert hat.

Die Mutter Kenjis hat durch die Atomkatastrophe ihren Hund sowie ihr Gemüsefeld verloren. Zwar darf sie wieder in ihr Haus zurückkehren, kann sich jedoch nicht mit ihrer neuen Lebensumwelt, dem neuen *seikatsu*, arrangieren. Als sie sich schließlich das Leben nimmt und dabei die Worte *genpatsu ga nikui* (Ich hasse AKWs) an der Wand hinterlässt, wird damit

²⁹ Eine Art Pfannkuchen, der mit Kohl und anderen Zutaten auf einer heißen Platte gebraten wird.

eine sehr deutliche Botschaft an die Rezipierenden des Films gesendet. Es wirkt wie ein Vorwurf an Staat und Gesellschaft, welche auch die vorherrschende Akzeptanz gegenüber Atomkraft anklagt. Der Verlust der Mutter wie in Kenjis Fall und auch der schlechte Gesundheitszustand von Mai sind irreversible Folgen eines Atomunglücks, welches wohl in den Augen des Filmemachers, genau wie ‚Fukushima‘, vermeidbar gewesen wären.

Fazit

Letztendlich gab Vater es auf, das Haus von radioaktiver Strahlung zu säubern, und entschied sich dazu umzuziehen. Also verließen wir die Notunterkünfte. Wir haben in einer anderen Präfektur eine Wohnung gefunden in der Nähe des Krankenhauses, in das Mai eingewiesen wird. Dort leben wir nun [nur noch] zu dritt. Wir werden wohl nie wieder in diese Stadt zurückkehren können (Ōta 2013a: 01:45:21 – 01:45:48).³⁰

Diese letzten Worte von Akane im Film zeigen ein tragisches Ende, ohne Hoffnung und ohne Happy End. Wie die Analyse von *Asahi* gezeigt hat, will dieser Film nicht trösten. Der Atomunfall wird nicht als „tragischer Unfall“ inszeniert, ohne Schuldige zu benennen.

Der Regisseur Ōta Takafumi übt mit *Asahi* Kritik vor allem auf zwei Arten. Zum einen in Form von Parallelen zu tatsächlichen Situationen aus der Zeit von ‚Fukushima‘. Oft werden explizit ganze Sequenzen sehr nah an Originalaussagen orientiert wiedergegeben. Zum anderen wird in sehr direkter Weise mithilfe von Bildern der Atomkatastrophen in Fukushima und Tschernobyl Kritik an Regierung, Medien und dem Verhalten der japanischen Gesellschaft geübt. Auch direkte Verweise auf reale Begebenheiten rund um ‚Fukushima‘ durch ähnlich gestaltete Szenen im Film schaffen eine sehr realistisch anmutende Fiktion.

Nicht nur durch seine Entstehungsgeschichte, sondern auch durch Ōtas narrative Strategie, lässt sich *Asahi* nur schwer mit anderen Filmen innerhalb des Mediendiskurses um ‚Fukushima‘ vergleichen. Zwar gehen Filme wie Uchidas *Odayaka na nichijō* oder Sonos *Kibō no kuni* thematisch in eine ähnliche Richtung und üben auch auf ihre Weise Kritik am Umgang mit der Katastrophe der Regierung und auch der Gesellschaft in Japan. Beide gehen aber nicht so weit, ‚Fukushima‘ in derart direkter Weise anzusprechen, zu visualisieren und zu kritisieren, wie in *Asahi*.

³⁰ 「結局、父が除染をあきらめ、引っ越すことを決意。私たちは仮設住宅を出ることにした。舞が入院する県外の病院の近所のアパートを見つけ、三人で暮らすことになる。もう、この町に戻って来れることはないだろう」

Deren Kritik ist subtiler, in gewisser Weise „massentauglicher“ für ein japanisches Publikum.

Die Diversität der Verarbeitung innerhalb der Medienprodukte zu ‚Fukushima‘ ist groß. Von tröstenden (*iyashi*) Werken bis hin zu kritischen Werken, von Medien dokumentarischer Natur bis zu reiner Fiktion ist alles vertreten, und jedes dieser Werke steuert, auch Jahre später noch, zum Begreifen bei, was bei ‚Fukushima‘ eigentlich geschehen ist und welche Wege es gibt, sich mit der Katastrophe auseinander zu setzen. *Asahi* lässt sich in diesem Diskurs definitiv an der Spitze der kritisch-fiktionalen Werke einordnen.

Die klare Anti-Atomkraft-Orientierung des Regisseurs Ōta ist unbestreitbar, sein starkes politisches Subversionspotential unverkennbar. Somit kann der Film auch als politischer Protestfilm gesehen werden. *Asahi* richtet sich an Opfer und weitgehend unbetroffenes Publikum zugleich und wirft Fragen zum Unglück des 11. März 2011 auf, die auch Jahre nach der Katastrophe noch relevant sind. Warum konnte diese Katastrophe nicht verhindert werden? Ist eine weitere nukleare Katastrophe an anderer Stelle möglich? Welche Rollen hatten Regierung und Medien in der Erstellung der öffentlichen Wahrnehmung zu ‚Fukushima‘? Ōta versucht in seinem Film unter anderem, Antworten auf solche Fragen zu finden.

Die Familie Hirata im Zentrum des Films dient insbesondere durch die Figur Akane als Identifikationspunkt und Wahrnehmungszentrum. Die Rezipierenden durchleben aus Opferperspektive noch einmal eine ähnliche Atomkatastrophe wie die vom 11. März und erhalten so die Möglichkeit einer neuen Perspektive auf ‚Fukushima‘.

Auf der Mikroebene bilden fehlende Kritik und Tatenlosigkeit in der japanischen Gesellschaft ein zentrales Leitthema. Auch Verlustängste und ein möglicher Umgang mit diesen ist anhand der einzelnen Figuren im Film zu erkennen. Auswirkungen einer nuklearen Katastrophe und radioaktiver Strahlung auf den Alltag werden deutlich gemacht. Was gänzlich unbehandelt bleibt im Film, ist eine mögliche Diskriminierung von Menschen aus der betroffenen Region.

Auf die Makroebene werden vor allem durch Kenji und die gezeigte Medienberichterstattung im Film die Verbindungen und die Strukturen von Politik und Atomkraftindustrie aufgedeckt. Der Film verliert nicht den Respekt vor den Opfern der realen Atomkatastrophe. Ōta reizt die Möglichkeiten der Fiktion voll aus und schafft es, trotz der Fiktionalität der Erzählung mit geschickten Parallelen und kurzen realen Bildern eine Brücke zur traurigen Realität zu schlagen.

Sein Film ist somit ein mutiger Beitrag zum ‚Fukushima‘-Diskurs, welcher inmitten von Werken, die vor allem eine tröstende Wirkung bei den Rezipierenden erreichen sollen, durch seine Direktheit und offene Kritik hervorsteht. *Asahi* kann also als eine Art „Anti-iyashi“-Film („Anti-Trost“-Film) gesehen werden, da er bis zum Schluss nichts beschönigt und ein sozialkritisches Werk mit unzähligen intertextuellen Bezügen darstellt. Als eine der Hauptthesen dieses Films bleibt festzuhalten, dass Medien, Regierung und Gesellschaft in Japan mit der Wiederinbetriebnahme der Atomkraftwerke und einer „jetzt ist alles wieder gut“-Einstellung des Vergessens scheinbar nichts aus dem Umgang mit ‚Fukushima‘ gelernt haben.

Literaturverzeichnis

Druckquellen

- Baumer, Thomas (2002): *Handbuch interkulturelle Kompetenz*. Bd.1. Zürich: Orell Füssli.
- Beret, Madlen (2015): „*Worte ohne Schutzanzug*“: *Wagō Ryōichi. Japanische Lyrik nach „Fukushima“*. Berlin: EB Verlag.
- Boos, Susan; Takada, Tomoyuki (2012): *Fukushima lässt grüßen. Die Folgen eines Super-GAU*s. Zürich: Rotpunktverlag.
- Breu, Lorie (2017): „Oishinbo’s Fukushima elegy: Grasping for the truth about radioactivity in a food manga“. In: Geilhorn, Barbara; Iwata-Weickgenannt, Kristina (Hg.): *Fukushima and the Arts. Negotiating Nuclear Disaster*. London, New York: Routledge, S. 178–196.
- Berndt, Enno (2012): „Im strahlenden Schatten der Macht – Zur Politischen Ökonomie der nuklearen Katastrophe von Fukushima“. In: Gebhardt, Lisette; Richter, Steffi (Hg.): *Japan nach „Fukushima“: ein System in der Krise*. Leipzig: Leipziger Universitäts-Verlag S. 9–90.
- Fujiki, Hideaki (2017): „Problematising life: Documentary films on the 3.11 nuclear catastrophe“. In: Geilhorn, Barbara; Iwata-Weickgenannt, Kristina (Hg.): *Fukushima and the Arts. Negotiating Nuclear Disaster*. London, New York: Routledge, S. 90–109.
- Geilhorn, Barbara; Iwata-Weickgenannt, Kristina (2017): „Negotiating nuclear disaster: An introduction“. In: Geilhorn, Barbara; Iwata-Weickgenannt, Kristina (Hg.): *Fukushima and the Arts. Negotiating Nuclear Disaster*. London, New York: Routledge, S. 1–20.
- Iwata-Weickgenannt, Kristina (2015): „Precarity beyond 3/11 or ‘Living Fukushima’: Power, politics, and space in Wagō Ryōichi’s poetry of disaster“. In: Iwata-Weickgenannt, Kristina; Rosenbaum, Roman (Hg.): *Visions of Precarity in Japanese Popular Culture and Literature*. London, New York: Routledge, S. 187–211.
- (2017): „Gendering ‘Fukushima’: Resistance, self-responsibility, and female hysteria in Sono Sion’s *Land of Hope*“. In: Geilhorn, Barbara; Iwata-Weickgenannt, Kristina (Hg.): *Fukushima and the Arts. Negotiating Nuclear Disaster*. London, New York: Routledge, S. 110–126.
- Kariya Tetsu (2014a): „Fukushima no shinjitsu“. In: *Oishinbō* (110). Tokyo: Shōgakukan.
- (2014b): „Fukushima no shinjitsu“. In: *Oishinbō* (111). Tokyo: Shōgakukan.

- Kimura Hirata, Aya (2016): *Radiation Brain Moms and Citizen Scientists: The Gender Politics of Food Contamination after Fukushima*. Durham: Duke University Press.
- Kuroda Shigeo (Hg.) (2018): *Nyūsu to awasete yomitai nihon chizu. Naruhodo chizuchō nihon 2019*. Tokyo: Shōbunsha.
- Moscato, Derek (2017): „Fukushima fallout in Japanese manga: The Oishinbo controversy through the lens of Habermas’ discourse ethics“. In: *Journal of Communication Inquiry* 41, 4, S. 382–402.
- Nishioka Akane (2018): „Vortrag von Hilaria Gössmann (Universität Trier) an der Tokyo University of Foreign Studies: ‚3.11 Fukushima. Nihon no terebi dorama to eiga ni okeru hyōshō““. In: *Trans-Cultural Studies* 22, S. 166–167.
- Ōta Takafumi (2013a): *Asahi no ataru ie. The House of the Rising Sun*. DVD. 118 min. Japan: Shibuya Production.
- (2013b): „Tokuten eizō“. In: *Asahi no ataru ie. The House of the Rising Sun*. DVD. 15 min. Japan: Shibuya Production.
- Satō Motonori (2014): „Kazoku dorama to realizumu: Sono Shion ‚Kibō no kuni‘ ni okeru fūkei no shigaku“. In: *Kyōyō ronso* 135, S. 105–125.
- Sekiya Naoya (2011): *Fūhyō higai. Sono mekanizumu o kangaeru*. Tokyo: Kōbunsha.
- Singler, Andreas (2013): „Die Wahrheit eines Soloartisten – Der Anti-Atomkraft-Aktivist Yamamoto Tarō. Ein Kurzportrait“. In: Gebhardt, Lisette; Richter, Steffi (Hg.): *Lesebuch „Fukushima“*. Übersetzungen, Kommentare, Essays. Berlin: EB-Verlag, S. 326–331.
- Smith, Aileen Mioko (2011): „Fukushima: Notes of a Japanese activist“. In: Smith, Gar (Hg.): *Nuclear Roulette. The Case against a „Nuclear Renaissance“*. San Francisco: International Forum on Globalization, S. viii–xii.
- Suganuma, Unryū (2016): „TEPCO and nuclear energy politics. An analysis of the ‚Japanese pentagon““. In: Karan, Pradyumna P.; Suganuma, Unryū (Hg.): *Japan after 3/11: Global Perspectives on the Earthquake, Tsunami, and Fukushima Meltdown*. Kentucky: University Press of Kentucky, S. 204–228.
- Tonsho Naoto (2013): „Yamamoto Tarō mo shutsuen suru genpatsujiko eiga ga kakuchi de jōei kyohi sareteiru!“ In: *Gekkan Pureibōi*. Tokyo: Shūeisha. Ausgabe vom 26.08.2018, S. 159.

Internetquellen

Der letzte Zugriff auf alle Links erfolgte am 15.03.2021.

- Arita, Eriko (2012): „Taro Yamamoto: Actor in the spotlight of Japan’s antinuke movement“; <https://www.japantimes.co.jp/life/2012/03/04/people/actor-in-the-spotlight-of-japans-antinuke-movement/#.XqwViagzaUk>.
- Asahi no ataru ie (o.J.): „Ōta Takafumi kara no messēji“; <http://asahinoataruie.jp/director.html>.
- DiNitto, Rachel (2018): „The Fukushima fiction film: Gender and the discourse of nuclear containment“. In: *The Asia-Pacific Journal* 16, 1, 1, S. 1–13; <https://apjif.org/2018/01/DiNitto.html>.
- Eita Yoshinori (o.J.a): „Introduction. Eiga Asahi no ataru ie kō shiki hōmupēji“; <http://asahinoataruie.jp/intro.html>.
- (o.J.b): „Yamamoto Tarō intabyū“; <http://asahinoataruie.jp/yamamoto.html>.
- IMDb (2012): „Awards“; https://www.imdb.com/title/tt2283017/awards?ref=tt_awd.

- Ishida Issei (o.J.): „Ima dakara minna de kangaetai koto“; <https://ameblo.jp/isseiishida/entry-10819818986.html>.
- Ochiai, Eiichiro (2013): „The Manga ‚Oishinbo‘ controversy: Radiation and nose bleeding in the wake of 3.11“. In: *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus* 11, 25, 4, S. 1–13.
- Ōta Takafumi (2016): „‚Asahi no ataru ie‘. Ōta Takafumi kantoku intabyū. Ichiban ureshikatta shuzai ga kore!“; <https://cinemacinema.blog.ss-blog.jp/2016-03-21-3>.
- Sankei News (2011): „Edano kanbō chōkan 16-nichi gogo no kisha kaiken No 1“; https://www.youtube.com/watch?v=z_eSNAmT6Xg. (Ausstrahlung einer Pressekonferenz des ehemaligen Chefkabinettssekretärs Yukio Edano aus dem Jahr 2011 zur Zeit der Katastrophe).
- Shōgakukan (2013): *Oishinbō* (110); <https://www.shogakukan.co.jp/books/09185388>.
- (2014): *Oishinbō* (111); <https://www.shogakukan.co.jp/books/09186319>.
- Takenaka, Kiyoshi (2019): „Two severely-disabled candidates win seats in Japan upper house vote“; <https://www.reuters.com/article/us-japan-election-disabled/two-severely-disabled-candidates-win-seats-in-japan-upper-house-vote-idUSKCN1UG0KC>.
- Unnkounnkounkojp (2011): „Fukushima dai ichi genpatsu suijōki bakuhatsu hd20110312“; <https://www.youtube.com/watch?v=AwwdYbpLOio>. (Aufnahme einer japanischen Nachrichtensendung zur Zeit der Katastrophe vom 12.3.2011).