

# «Akira» und die Atombombe

**Die Traumatisierung der japanischen Gesellschaft durch den Atombombenabwurf über Hiroshima wirkt in Zeichentrickfilmen wie «Akira» oder «Prinzessin Mononoke» nach. Sie können als Mosaiksteine einer Verarbeitung des Unsagbaren gelesen werden und werfen Fragen zu unserem eigenen Verhältnis zu Gewalt und Katastrophen auf.**

VON DIETER STRÄULI

Für etwa achtzehn Sekunden dürfen wir die Stadt Tokio aus der Vogelperspektive ins Auge fassen. Dann bildet sich in ihrem Zentrum eine leuchtende Kugel, die lautlos und unglaublich schnell nach allen Seiten anwächst, bis das Bild völlig weiss ist. Die nächsten drei Einstellungen zeigen hintereinander eine unheimlich veränderte Landkarte, einen gigantischen nächtlichen Krater – das Epizentrum der nuklearen Explosion und neue Wahrzeichen der Stadt – und schliesslich eine kaputte Leuchtreklame, deren Flackerlicht von Hochhäusern zurückgeworfen wird. Dieser flüchtig wirkende Prolog des japanischen Zeichentrickfilms «Akira» generiert den Schauplatz für endlose, brutale Kämpfe in der hastig wieder aufgebauten Stadt. Jugendliche Motorradbanden liefern einander Strassenschlachten, Polizeitruppen schießen auf Demonstranten. Von Zeit zu Zeit explodiert eine von Terroristen gelegte Bombe. Der Film zeigt die Gewalt schonungslos, aber auch trocken und alltäglich.

Dr. Dieter Sträuli ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Abteilung Allgemeine Psychologie des Psychologischen Instituts der Universität Zürich. 1986 bis 1992 war er Mitherausgeber der psychoanalytischen Zeitschrift RISS.

Später mischt sich eine unheimliche Note in diese schrille Symphonie. Den Auftakt macht ein Motorradunfall, in den der Schüler Tetsuo und ein eigenartiger, greisenhafter Junge verwickelt sind. Allein durch ihren Zusammenstoss lässt sich die Feuerwand nicht erklären, welche über der stillgelegten Autobahn auflodert. Tetsuo ist verletzt, verlässt aber später das Krankenhaus aus eigener Kraft. Wissenschaftler im Sold des Geheimdiensts interessieren sich für ihn. Sie haben bemerkt, dass er ein hohes Potenzial an Psi-Kräften hat und nehmen ihn in ihr Versuchsprogramm auf.

Dann sehen wir ihn bewusstlos in unheimliche Maschinen eingespannt. Ob diese Behandlung schuld ist oder die Strahlung der Bombe, ob ihn das seltsame Kind angesteckt hat oder ob er immer so war, wissen wir nicht. Jedenfalls entfacht Tetsuo auf seinem anschliessenden Zerstörungszug durch die Stadt Brände und Explosionen allein dadurch, dass er wütend wird. Akira, der dem Film den Namen gibt, war das erste dieser Kinder mit destruktiver psychokinetischer Begabung. Sein Name und eine Sammlung von Organen in einem Bunker tief unter der Stadt ist alles, was von ihm übrig geblieben ist. Die geheimnisvolle Kraft lässt die Kinder früh vergreisen und ist nur schwer zu bändigen. Gegen Ende des Films gleicht ihr Zerstörungspotenzial derjenigen der Atombombe am Filmanfang.

## Das Unbewusste insistiert

Japan war im August 1945 das Ziel realer nuklearer Zerstörung, und diese Wunde ist bis heute nicht verheilt. Filme wie «Akira» und «Prinzessin Mononoke» sind Mosaiksteine in einer mühseligen, aber auch ausserordentlich kreativen Verarbeitung des Unsagbaren.

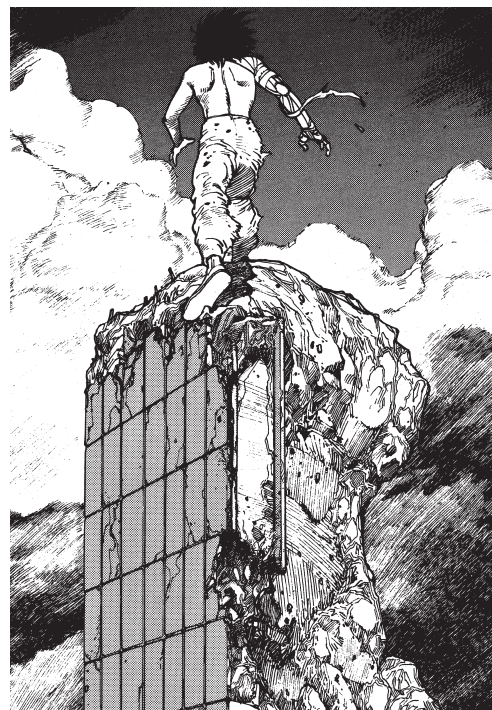


Bild: Carlsen Verlag, Hamburg

Leben nach der Katastrophe:  
Der Zeichentrickfilm «Akira»  
spielt nach der fiktiven  
Zerstörung Tokios.

Zwei ähnliche Bildsequenzen in beiden Filmen verraten, wie das Unbewusste insistiert. In «Akira» verliert der Junge Tetsuo im Kampf seine Hand, an ihrer Stelle sammeln sich wie von selbst herumliegende Trümmer, Kabel und Maschinenbauteile zu einem Ersatzglied. Manchmal funktioniert es wie eine Roboterhand, manchmal wuchert es weiter oder schlägt wild um sich.

In «Prinzessin Mononoke» trifft den Jungen Ashitaka der Fluch eines von einer Gewehrkuugel verletzten Ebers. Die Begegnung mit der Waffe der «Eisenzeit» verwandelte das Tier in ein monströses Tentakelwesen. Sein Fluch lässt auf Ashitakas Arm einen dunklen Fleck wachsen, bis der Arm ein böses Eigenleben entwickelt, häufig nichts Menschliches mehr an sich hat und von seinem Träger kaum mehr kontrolliert werden kann. Der Film schildert Ashitakas Suche nach dem Ursprung des Fluches. Wenn er

herausgefunden habe, wie der Mensch an der Natur schuldig wurde, werde er seinen Arm heilen können, heisst es. Der Fleck aber wird nie verschwinden.

#### **Nukleare und seelische Gewalt**

Die Japaner sind durch die Atom-bombe mit einer Kraft in Berührung gekommen, die nicht nur die Menschen versengte und die Städte in Trümmer legte, sondern offensichtlich auch die Überlebenden psychisch verkehrte und wie mit einem Virus infizierte. Es ist, als ob der nuklearen Destruktivität auf psychischer Ebene eine seelische Gewalt entspräche, deren Strahlung so stark ist wie die Radioaktivität und die eine ebenso hohe Halbwertszeit hat.

Tetsuo und Ashitaka wehren sich gegen den Anspruch dieser gewalttätigen Macht. Ihre Gesten erinnern dabei an Stanley Kubricks *Dr. Strangelove*, der mit der einen seine andere, prothetische Hand umklammert und sie daran zu hindern sucht, sich zum Hitlergruss zu erheben. Wir Zuschauer wissen nicht, welcher Sinn der Hand-Metapher bei diesem Ringen in den Zeichentrickfilmen dominiert – bedeutet sie «ein unschuldiges Kind wird von einem rein äusserlichen Bösen angesteckt» oder «das Böse ist ein Teil von dir»?

Man könnte hier tiefenpsychologisch eine «Identifizierung mit dem Angreifer» oder eine «Kompensation absoluter Ohnmachtserfahrung durch das Überschwemmtwerden mit kindlichen Allmachtsphantasien» diagnostizieren. Angesichts der Uner-schrockenheit und der Verbissenheit, mit der die Zeichentrickfilme – in Japan Animes genannt – ihr Gewaltsthema angehen, wirken solche Deutungsversuche flach. Auch die Frage nach Ursache, Schuld und Verantwortung in einem rein kausalen oder banal moralischen Sinn führt schlussendlich nicht weiter. Das Unbewusste weigert sich selbst nach Hiroshima, die Kategorie «nur Opfer!» anzuerkennen. War der

Untertitel von «*Dr. Strangelove*» nicht «How I learned to love the bomb»?

#### **Katastrophensehnsucht**

Wer selbst in den Strudel einer Katastrophe gerissen wird, kämpft ums Überleben. Wer überlebt, ringt darum, möglichst normal weiterleben zu können. Wer Angehörige in einer Katastrophe verloren hat, leistet Trauerarbeit. All das gilt nicht für die grosse Masse der Fernsehzuschauer und Kinobesucher. Für sie mischen sich Spielfilme wie «*The Perfect Storm*», «*Titanic*» und «*Volcano*» unter die Nachrichten wirklicher Erdbeben, Schiffsuntergänge und Flugzeugabstürze. Spielfilme wie Meldungen haben einen erstaunlichen Unterhaltungswert, und der ist erklärungsbedürftig.

Sicher kann man argumentieren, dass wir uns als todesbewusste Wesen immer wieder mit der Möglichkeit unseres eigenen Endes auseinandersetzen müssen. Wenn uns der Katastrophenfilm in die Wirklichkeit entlässt, stellen wir erleichtert fest, dass unsere Stunde noch nicht gekommen ist, auch wenn der Film versucht, uns dies glaubhaft zu machen.

Das ist aber nicht die ganze Wahrheit. Wir leben gleichzeitig in zwei Welten. Dieser Umstand verleiht uns einen Doppelblick auf die Dinge, der uns oft verwirrt. Einerseits sind wir Bewohner des physikalischen Universums, wie es von den Naturwissenschaften beschrieben wird. In ihm sind wir nur Zahlen, Wahrscheinlichkeiten, Pingpongbälle. Wir fallen nach dem Fallgesetz und verweisen nach allen Regeln der Chemie. Wir sind Kompost. Gleichzeitig gehören wir als denkende, sprechende, schreibende und träumende Subjekte dem Symbolischen an, jenem riesigen System aus Sprache, aus Zeichen, Bildern, Signalen, das sich zu Texten und Gesetzen formt. Es bringt die Netze der Kommunikation hervor, welche gegenwärtig als Internet, Mobilfunk, SMS wuchern

wie die Kabel an Tetsuos künstlicher Hand.

In diesem Netz scheint alles möglich. Das Symbolische ist seit der Erfindung der Mythen und Märchen das Netz der virtuellen Realität und damit die Stütze unserer kindlichen Allmachtsfantasien. Eigentlich fordert das Freud-sche Gesetz des Realitätsprinzips, dass wir uns von diesen Träumen verabschieden, dass unser Leben eine Entwicklung hin zu mehr Wirklichkeit sei. Das fällt schwer angesichts der fantastischen Darstellungsmöglichkeiten des Symbolischen.

Werden wir aber nicht moralisch, denn alles, was existiert, wird von der grossen Maschine der Symbole in Beschlag genommen und an seinen Platz im Signifikantengitter gewiesen. Wir können gar nicht anders, als die Welt zu lesen wie einen Text. Katastrophen sind reale Gefahren, die uns jederzeit auslöschen können. Gleichzeitig aber sind sie potente Symbole für Veränderung.

#### **Das «Trauma der Geburt»**

Vielleicht ist dies tatsächlich ihre Bedeutung in unserem System des Erkennens, Deutens und Überlebens. Für die Zwanghafteren unter uns mag jede Form von Veränderung eine Katastrophe sein. Bei den andern versucht der Wunsch, «dass doch immer alles so bliebe, wie es ist», den andern Pol unseres Handelns – Neugier und Risikobereitschaft – in Schach zu halten. Je länger aber die so erzielte Ruhe andauert, desto mehr schleicht sich Angst vor dem Verlust der stabilen Situation ein. Unser Bedürfnis nach Sicherheit kann gar zur Falle werden, aus der wir uns kaum mehr selbst befreien können. Gewohnheit deckt dann jede Lebensfreude zu wie ein öliger Film. In solchen Zeiten wächst unsere Katastrophenbereitschaft. Vielleicht sind wir ja zu schwach, von uns aus einen Partner zu verlassen – die Koffer zu packen und Ade zu sagen. Vielleicht entfachen wir deshalb einen Streit in der Ehe, der

Familie, bis die andern genug von uns haben und sagen: «Raus!» Dann dürfen wir gehen.

Das «Trauma der Geburt» ist wahrscheinlich eine Legende. Das kleine Wesen, das so abrupt von einer umfassenden Schlauchversorgung auf ein Triebssystem und die Interaktion mit Pflegepersonen umstellen muss, ist für den Geburtsvorgang psychisch gut gepolstert. Dennoch können wir uns der Suggestivität der Geburtssymbolik nicht entziehen, ebenso wenig wie der Fantasie vom paradiesischen Schwimmen im Fruchtwasser.

Auch im Zeichentrickfilm «Akira» gibt es eine solche Geburtsfantasie. Die weisse Feuerkugel zu Beginn des Films sieht aus wie ein Ei. Es wächst, platzt und gebiert eine neue Stadt.

#### Gewalttabu und -inszenierung

Im Neo-Tokio von «Akira» fehlen die Mütter, die Väter sind hilflos oder korrupt. Die Katastrophe hat das Gesetz ausser Kraft gesetzt, und nun herrscht rohe Gewalt oder Manipulation, wie die unethischen Versuche mit Kindern und Jugendlichen zeigen. Dennoch löst der Film beim Betrachten eine düstere Befriedigung aus. Er will nicht wirklich unterhalten, sondern macht sich auf die Suche nach einer möglichen Wirklichkeit. So könnte unsere Zukunft aussehen – schrecklich, gefährlich, knapp lebbar.

Bedrohlich ist die Gewalttätigkeit unter Jugendlichen an Schulen, auf den Strassen, auf den Bildschirmen vor allem deshalb, weil wir Gewalt nicht an uns heranlassen. Wir sind auf Distanz zu ihr gegangen und haben den Kontakt zu ihr verloren, sodass sie uns nur noch Angst macht. Wir geben vor, sie nicht zu kennen. Gewalttätige Filme wie «Akira» halten uns den Spiegel vor. Schön ist es nicht, das Gesicht, das uns da entgegnblickt.

In einer Kultur, die Gewalt einerseits tabuisiert, andererseits in endlosem Wiederholungszwang immer neu inszeniert, werden

selbst Naturkatastrophen zu Symbolen verdrängter Impulse. Bei einem heftigen Gewitter lassen die meisten von uns die Freude am Toben der Elemente zu, auch wenn wir uns fragen könnten: «Was habe ich damit zu schaffen?» Bei Vulkanausbrüchen und Erdbeben werden vor allem jene innerlich mitgehen, die stärker verdrängen müssen und an einem Aggressionsstau grossen Ausmasses leiden. Sie selbst dürfen vielleicht nicht aggressiv sein, aber wenn auf dem Bildschirm die Natur zu wüten beginnt, dann werden sie in eine seltsame Erregung versetzt. Triumph, Befreiung, Machtzuwachs sind als Gefühle erlaubt, wenn alles wankt und ein dumpfes Grollen aus der Tiefe aufsteigt.

Manchmal allerdings – so geschehen am 6. August 1945 – strafen Wirklichkeit und Geschichte unsere wütenden Fantasien in einer Weise Lügen, dass wir an unserem Verstand zweifeln. Dann scheint es keinen Unterschied mehr zwischen «Innen» und «Aussen» zu geben. Das ist zuviel; ein derartiges Trauma zeichnet eine Gesellschaft für Generationen. Die eigenmächtigen und unkontrolliert wuchernden Gliedmassen Tetsuos und Ashitakas sind das Erbe der Elterngeneration, zu deren Lebzeit die Bombe gebaut und gezündet wurde. Das ist der Sinn der Metapher vom festgewachsenen Bösen und dem Oszillieren zwischen «dem Fremden» und «dem Eigenen».

Die einzige Chance, weiterzukommen und Linderung zu finden liegt darin, die Geschichte der Stunde null und der Zeit danach immer wieder neu zu erzählen, bis sie zum Mythos geworden ist. Dann könnte es sich ergeben, dass die Trümmer der Stadt und die verwirrten Gedanken irgendwann an ihren angestammten Platz zurückkehren.

Katastrophen bedrohen die Welt, in der wir leben. Diese Binsenwahrheit birgt ein elementares Paradox. Was wir ewig und unverlierbar besitzen, hat keinen



Bild: Carlsen Verlag, Hamburg

Traumatische Erfahrung: Akira verliert immer wieder die Kontrolle über seine prothetische Roboterhand.

Wert für uns und ist vielleicht nicht einmal wahrnehmbar. Die Psychoanalyse behauptet, Objekt des Begehrens könne nur sein, was im Zeichen des Verlustes stehe. Dies gilt auch für «die Welt». «Akira» zeigt uns die Stadt aus der Luft als Ganzes, als Objekt des Begehrens, im Augenblick vor ihrer Zerstörung. Nur schon um «Welt» zu denken, müssen wir den Kopf aus der Nebeldecke fraglosen Seins strecken, den Kontakt mit dem Boden aufgeben und einen andern Standpunkt einnehmen. Was wir dann aus Distanz als Ganzes erfassen, ist nicht mehr unsere Welt, sondern eine andere. Beides zugleich – Unmittelbarkeit und Übersicht – gibt es nur im Satori des Zen. Vielleicht.

#### FILMOGRAPHIE

- Katsuhiro Otomo: Akira, Japan 1988 (nach dem gleichnamigen Schwarzweiss-Manga, der zuerst 1984 in Tokio erschien. Deutsche Neuausgabe bei Carlsen, Hamburg 2000)
- Hayao Miyazaki: Prinzessin Mononoke (Mononoke Hime), Japan 1997