

**Mythmaker Japan: Japanische Kunstpolitik in Zeiten
wirtschaftlicher Krisen und das Erbe des Imperial Gaze von
der Meiji-Restauration bis heute**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Bangmi Kim
Geburtsort Tokio, Japan

2024

Referent: Prof. Dr. Wolfgang Augustyn

Korreferentin: Prof. Dr. Christine Tauber

Tag der mündlichen Prüfung: 18.01.2024

Danksagung

Diese Dissertation wäre nicht möglich gewesen ohne die Hilfe und Unterstützung vieler Menschen, denen ich von Herzen danken möchte. Sie haben mich auf meinem Weg begleitet und mir Mut gemacht, auch in schwierigen Zeiten nicht aufzugeben.

Ein ganz herzlicher Dank geht an Prof. Dr. Wolfgang Augustyn, der meine Arbeit als Erstgutachter übernommen und betreut hat. Er hat mir nicht nur fachlich wertvolle Anregungen gegeben, sondern auch menschlich viel Verständnis entgegengebracht, als ich aus gesundheitlichen Gründen eine Auszeit nehmen musste und keinen Betreuer mehr hatte. Er hat mir die Möglichkeit gegeben, meine Arbeit fortzusetzen und erfolgreich abzuschließen, ohne seine vertrauensvolle und liebevolle Begleitung in dieser schwierigen Zeit wäre ein solcher Arbeitsaufwand niemals möglich gewesen.

Ich bin auch Frau Prof. Dr. Christine Tauber sehr zu Dank verpflichtet, die sich freundlicherweise als Zweitgutachterin bereit erklärt hat und mein Thema mit Interesse verfolgt hat.

Ein herzlicher Dank geht auch an Martin Thierer, der mir als Kollege und guter Freund immer zur Seite stand. Er hat meine Arbeit aufmerksam gelesen und mir viele hilfreiche Hinweise gegeben. Er hat sich besonders um die sprachliche Korrektur der Arbeit gekümmert, da ich Deutsch nicht als Muttersprache spreche. Seine persönliche Unterstützung und Freundschaft waren für mich sehr wichtig und ich bin ihm dafür sehr dankbar.

Zum Schluss möchte ich mich bei der kompetenten Lektorin Frau Ingeborg Hagedorn bedanken, die den Haupttext dieser Arbeit in kurzer Zeit gründlich und sorgfältig korrigiert hat.

Ich bin meiner Mutter unendlich dankbar und verbunden, ohne ihre liebevolle Unterstützung hätte ich nicht in Deutschland meine Arbeit abschließen können.

München 2023

Bangmi Kim

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	1
I. Einführung	3
1.1. Hinführung	3
1.2. Vorgehensweise der Arbeit	12
1.3. Forschungsstand	15
1.4. Zu den japanischen Namen	19
1.5. Das Kalendersystem „Gengô“ in Japan	20
II. Historischer Hintergrund	22
2.1. Christliche Kultur und Überseehandel im 17. Jahrhundert	22
2.2. Europäische Wissenschaft in Japan	27
2.3. Perspektive aus Europa	30
2.4. Bürgerliche Kultur in Edo	32
2.5. Die Kunstschaftenden in der Edo-Zeit	34
2.5.1. Kunstschaftende in Kyoto.....	34
2.5.2. Der westliche Einfluss auf die Kunstschaftenden in Edo	39
2.5.3. Kritische Betrachtungen zur Edo-Zeit.....	49
III. Von der Meiji-Restauration bis „Cool Japan“	56
3.1. Die Meiji-Restauration und die ausländischen Experten	56
3.2. Die Weltausstellungen und der Japonismus	60
3.3. Die Begriffsbestimmung der Kunst im 19. Jahrhundert	65
3.4. Kunstsammeln nach westlichem Vorbild	70
3.5. Die Auswirkungen der Meiji-Restauration auf die japanische Kunst	74
3.6. Cool Japan und die Meiji-Restauration	79
3.6.1. Japan as Number One/Exotic Japan	79
3.6.2. Die verlorenen 30 Jahren und die Geschichtsrevision.....	83
3.6.3. Cool Japan und die Meiji-Restauration	88
IV. „Japan-Diskurs“ und <i>Imperial Gaze</i>	90
4.1. Die Übernahme der fremden Vorurteile	90
4.2. Bushidô und Teeismus als japanische Spiritualität	94
4.3. Shintôismus und Buddhismus	104
4.4. „Spirituelle Intellektuelle“ und <i>Nippon-Kaigi</i>	111
4.4.1. Shintôismus und die politische Landschaft Japans	111
4.4.2. Die „Spirituellen Intellektuellen“ und die esoterische Kultur nach 1945.....	112
4.5. Der imperiale Blick	120
4.5.1. Der Berg Fuji.....	120

4.5.2. Die Geisha als Cosplayer	124
V. Mythmaker.....	133
5.1. Spiritualismus und Positivismus	133
5.1.1. Westlicher Spiritualismus als neuer Impuls für den Topos des Übernatürlichen in der japanischen Kunst.....	133
5.1.2. Dekorationen für die Götter	137
5.2. Shintôistische Fantasien in japanischen Publikationen	141
5.3. Techno-Animismus und Techno-Orientalismus	151
5.3.1. Techno-Animismus	151
5.3.2. Techno-Orientalismus	154
5.4. Murakami Takashi.....	161
5.5. Mori Mariko.....	172
5.6. Sugimoto Hiroshi.....	179
5.6.1. Vita.....	179
5.6.2. Natur und Religion bei Sugimoto	182
5.6.3. <i>History</i> bei Sugimoto.....	187
5.7. Versuche der Grenzüberwindung im globalen Kunstmarkt	191
5.7.1. Globaler Kunstmarkt und japanische Kunstidentität nach 1945.....	191
5.7.2. Shiota Chiharu	198
5.7.3. Ikeda Ryoji.....	205
5.7.4. Der Einfluss des westlichen Positivismus auf die japanische Kunst bis heute.....	213
VI. „Othering“ im globalen Kunstmarkt	216
6.1. <i>Les Magiciens de la Terre</i> 1989	216
6.2. Gegenkultur in der japanischen Kunst – Kreativität und Kommerz	225
6.3. Gegenmacht im Kapitalismus	238
6.3.1. Warenfiktion und Schöpferische Zerstörung – Motoren des Kapitalismus	238
6.3.2. Der Freiheitsbegriff im Kapitalismus und der „Tourist Gaze“ oder „Freier Konsum“ als neue Gegenmacht.....	242
6.3.3. Kreative Arbeit, Staat und Unternehmen – die Institutionalisierung der Gegenmacht	246
6.3.4. Schmerz im Kapitalismus	252
6.4. „Big Other“ im Überwachungskapitalismus	255
6.5. Murakami Haruki: <i>Underground</i> (1997).....	267
VII. Conclusio.....	273
VIII. Literaturverzeichnis.....	282
VIII. Abbildungen	323
X. Abbildungsnachweis.....	371

I. Einführung

„Und jetzt will ich mal die Sache auf den Kern bringen. Weil jedes Mal, wenn ein demokratischer Prozess an den wirklichen Nerv der Umgestaltung der Gesellschaft heranragt, die Machtverhältnisse beim Geld jeden echt demokratischen Versuch unterlaufen. Also, die Macht des Geldes muss gebrochen werden. Heute ist Geld eine Ware, die handelbar ist. Man kann damit spekulieren. Das heißt Geld ist im Wirtschaftsbereich ein Wesen, das nicht Ware sein darf. Da es aber Ware ist, muss dieser Charakter in eine demokratische Totalität überführt werden.“

Joseph Beuys¹

1.1. Hinführung

Als 1868 nach dem Aufstand der westjapanischen Satchô-Allianzen² durch die spätere Meiji-Restauration ein komplett neuer Zentralstaat gegründet wurde, wurden nicht nur das westliche Politiksystem als unabdingbares Vorbild für ein modernes Land, sondern auch die Notwendigkeit einer Staatsreligion durch eine eigens eingesetzte Kommission untersucht und in die staatsbildenden Maßnahmen mit einbezogen.³ Zunächst setzte die neue Regierung den Kaiser (jap. *Tennô*), der nach etwas mehr als 700 Jahren Herrschaft des Shôgunats (Militärregierung unter Leitung des Kriegeradels) für die meisten Japaner:innen eine völlig unbekannte Persönlichkeit war, wieder als nationale Identifikationsfigur ein und inszenierte seine neue Bedeutung geradezu übermäßig. Um die Autorität der Revolutionsarmee aus Westjapan in der neuen östlichen Hauptstadt Tokio zu untermauern, wurde in der Figur des Kaisers ein gottgleiches, heiliges Wesen geschaffen, um deren absoluten Machtanspruch zu legitimieren.⁴

Um die Ausrichtung des Landes an westlichen Vorbildern, die ihre Nationalstaatwerdung auch erst in der jüngeren Vergangenheit begonnen oder aber schon abgeschlossen hatten, weiter voranzutreiben, wurden zunächst Rituale des schon lange verwurzelten, aber regional höchst unterschiedlich ausgeprägten animistischen Glaubens (später Shintô) modifiziert und in Eile, in

¹ Vgl. Kufus/Veiel 2017.

² Vgl. Kapitel 2.6. der vorliegenden Arbeit.

³ Vgl. Sheid 2012: 96ff, in: Prohl, Inken, Nelson, John K. 2012.

⁴ Allerdings wurde der Tennô, auch wenn er keine politische Macht besaß, im 16. Jahrhundert von den Jesuiten als König anerkannt. Der Tennô als gekröntes Haupt und das Shôgunat als die wahren Herrscher waren etabliert. Vgl. Arano 1995: 127-152, in: Tanaka; Takeo 1995.

I. Einführung

Anlehnung an die europäischen christlich-absolutistischen Monarchien, eine fiktive Mythologie der Kaiserfamilie erdacht.⁵

Zeitgleich wurden strategisch technische Neuerungen, wie beispielsweise die Eisenbahn, mit den neu implementierten staatsbildenden Maßnahmen verknüpft und so konnte recht schnell ein regelrechter Tourismus zu den mit neuer Bedeutung belegten Shintô-Schreinen verzeichnet werden. Seit dieser Zeit versucht Japan konsequent, spirituelle Werte mit seinem auf den globalen Handel ausgerichteten Kapitalismus zu verknüpfen. Die Modernisierung der neuen Nation begann also bereits mit der Instrumentalisierung ihrer spirituellen Mythen.

Um eine Neuverhandlung der sogenannten Ungleichen Handelsverträge (jap. *fubyôdôjôyaku*) mit den westlichen Mächten erfolgreich führen zu können,⁶ wurden eine intellektuelle Auseinandersetzung mit westlichen Werten wie Kunst, Philosophie und Literatur ebenso für notwendig erachtet wie der Erwerb einer modernen Militärtechnik und die Erforschung des internationalen Justizverwaltungssystems. Dafür wurden, trotz einer schweren Finanznotlage, über 3.000 ausländische Experten angeworben und die Strategien der internationalen Großmächte analysiert. Die durch eine straffe Kulturpolitik unterstützte Selbsterhöhung des jungen Staates war in kurzer Zeit erfolgreich und fruchtbar. Das bedeutet, dass der Begriff „Kunst“ in Japan erst zeitgleich mit Gründung der neuen Nation eingeführt wurde.⁷

Für die weitere Instrumentalisierung der spirituellen Traditionen Japans wurden als effektiv erachtete Bilder, Konzepte und Rituale, wie zum Beispiel die Teezeremonie, der Samurai-Kodex, der Berg Fuji oder die Kirschblüte herausgegriffen und neu besetzt. Die romantisierte Propagierung dieser als nützlich erkannten und gezielt ausgewählten japanischen Bräuche, welche zunächst für die Außenwahrnehmung der jungen Nation gedacht war, wurde zuerst in englischer Sprache publiziert, gelangte dann aber schnell auch ins Bewusstsein der japanischen Bevölkerung und wird seither, im Vergleich zu ihrer ursprünglichen Bedeutung, übermäßig betont. So wurden diese nun neu festgeschriebenen Traditionen der autoritären Nation⁸ auch für eine neue Kriegsphilosophie zur

⁵ Die neue Regierung konnte die Ideologie des neuen Kaiserreiches am Anfang noch nicht vollkommen durchsetzen. Die Vertreibung der westlichen Handelsmächte aus dem eigenen Einflussgebiet durch die Aneignung gleichwertiger und gleichberechtigter Strukturen war zunächst das vorrangige Ziel der geplanten „Verwestlichung“ der Nation. Ausführlich siehe Kapitel 2.5. der vorliegenden Arbeit.

⁶ Siehe Kapitel 2.6. in der vorliegenden Arbeit.

⁷ Vgl. Aoki, Shigeru/Sakai, Tadayasu 1991. Zum Begriff der „Kunst“ sowie zu den Weltausstellungen und zum internationalen Japonismus wird in Kapitel 2.7. der vorliegenden Arbeit referiert.

⁸ Besonders Hannah Arendt setzt sich mit dem Begriff der Tradition und der Autorität des Staates kritisch in ihren Büchern *Fragwürdige Traditionsbestände im politischen Denken der Gegenwart: vier Essays* (1957) und *Zwischen Vergangenheit und Zukunft* (2011 [1964]) auseinander. Und auch vgl. Hobsbawm, Eric, Ranger, Terence, *The Invention of Tradition*, New York 2012 [Erstveröff. 1983].

I. Einführung

Formung der jungen Soldaten herangezogen.⁹ Zum Beispiel wurde eine Stelle des Samurai-Kodex, der zufolge Soldaten „lieber jung und schön, wie die kurzlebige Kirschblüte“ sterben sollten, als neues Ideal propagiert.

Diesem Muster folgend wurden auch andere Teile des kulturellen Erbes zur Förderung des eigenen Nationalprestiges medial verbreitet. Dies diente sowohl als Basis für den angestrebten gleichberechtigten Handel mit den Großmächten als auch der Schaffung eines einheitlichen Nationalgefühls im neuen Japan.

Dieses neue, politisch konstruierte Japan-Bild wurde vornehmlich aus dem „okzidental Orientalismus“ extrahiert und es fungierte fortan auch als überzeugendes Selbstbild in der Eigenwahrnehmung.¹⁰

Obgleich die Ideologie des ‚Großen Kaiserreiches‘ nach 1945 mit dem Potsdamer-Abkommen beendet wurde, überlebten die zwischenzeitlich mythologisch aufgeladenen Implantate als nunmehr ‚echte‘ japanische Traditionen und blieben, vor allem in der Wahrnehmung der westlichen Kunstwelt, seither unverändert, da der inzwischen populäre Japan-Mythos bereits zu umfangreich in der wissenschaftlichen Literatur, der Kunst selbst, aber auch in den Verwaltungen der Kunstsammlungen auf internationaler Ebene rezipiert wurde.

Nach dem Friedensabkommen in San Francisco 1951 wurde Japan als antikommunistischer Verbündeter dem kapitalistischen Westen unterstellt. Aus diesem Anlass wurden 178 altertümliche Kunstwerke aus Japan im M. H. de Young Museum in San Francisco ausgestellt, um das negative Japan-Bild, welches nach dem Krieg in den USA vorherrschte, zu verbessern. Diese Ausstellung zeichnete, als Mittel direkter Politik, ein neues Japan-Bild als friedliche Nation mit buddhistischen Wurzeln und einer bedeutenden Kulturgeschichte. Seit dieser Ausstellung ist das neue Japan-Bild vor allem in den USA mit dem Buddhismus assoziiert, und wurde später durch die New Age-Bewegung nochmals neu interpretiert.¹¹ Da der angestrebte Imagewandel dank des Erfolgs der Ausstellung äußerst schnell und sehr erfolgreich gelang, wurden internationale Kunstaussstellungen von der japanischen Regierung als wirksames politisches Instrument erkannt und weiterhin gefördert. Diese Form der Kulturdiplomatie wird heute noch durch zeitgenössische japanische

⁹ Der deutsche Japanologe Thomas Pekar erstellte eine ausführliche Begriffsgeschichte der japanischen Traditionsbegriffe ab dem 19. Jahrhundert. Vgl. Pekar, Thomas 2003: 88.

¹⁰ Vgl. Ivy, Marilyn 2005: Kindle-Positionen 606 und 631.

¹¹ Die Kunstforschende Kameda Kazuko weist darauf hin, dass diese Ausstellung im De Junge Museum 1951 nicht nur das Image Japans verbesserte, sondern auch das Selbstbildnis der jungen Amerikaner beeinflusste, die sich mit dem neu entdeckten Buddhismus unter anderem gegen Atomwaffen einsetzten. Vgl. Kameda, Kazuko 2013: 75.

I. Einführung

Kunstschaffenden unterstützt und reproduziert, sie werden in der vorliegenden Arbeit als sogenannte ‚Mythmaker‘ vorgestellt.

Die Auseinandersetzung mit der eigenen Andersartigkeit im Vergleich zur westlich geprägten Kunst wurde ab den 1990er-Jahren in der rasanten Entwicklung der globalen Kunstmärkte unter dem Aspekt eines vermeintlichen ‚Multikulturalismus‘ positiv gesehen und schnell von den japanischen Kunstschaffenden als Alleinstellungsmerkmal erkannt und gezielt eingesetzt.

Utopische Konzepte wie ‚Global Village‘ oder ‚Global Communications Network‘, die in der japanischen Kunst immer wieder aufscheinen, begleiten den Kosmopolitismus der international agierenden japanischen Großkonzerne seit den 1960er-Jahren als linksorientierte Gegenkultur, eine Deutung, die ebenfalls unkritisch in der Kunstwelt übernommen wurde.¹²

Die uneingeschränkte globale Dominanz der euro- und US-amerikanisch-geprägten Unternehmenskultur brachte wiederum den Wunsch nach Dezentralisierung, beziehungsweise nach Re-Regionalisierung in den nicht westlichen Kulturen, hervor, was in Japan die Tendenz zur Selbstmystifizierung der eigenen Kunst, getrieben durch den Blickwinkel ausländischer Kuratierende, noch verstärkte.¹³

In der Ausstellung *Magiciens de la Terre* im Jahr 1989 im Centre Georges Pompidou in Paris ließ sich die Erblast des Kolonialismus in der europäischen Kunst deutlich zeigen. Die nicht westlichen Kunstschaffenden, die ‚Magier‘, wurden mit ihrer vermeintlich mystischen Andersartigkeit als Inspirationsquelle für westliche Kunstströmungen, wie etwa die Land Art, identifiziert.¹⁴

Japan hatte 1989 sein höchstes Wirtschaftswachstum bereits hinter sich und ließ zu diesem Zeitpunkt keine Darstellung eines tatsächlichen Exotismus zu. So wurden in der Japan-Sektion der Ausstellung nur die im Westen erfolgreichen Kunstschaffenden ausgestellt, was die marktorientierte Anpassungsfähigkeit im westlichen Kontext deutlich bestätigt.¹⁵ Die japanische Wirtschaft geriet nach diesem Zeitpunkt hingegen in eine immer tiefere Krise. Das internationale Interesse an japanischer Kunst ließ mit dem steten Niedergang der japanischen Unternehmen allmählich nach.¹⁶

¹² 1989 wurde der Begriff „global“ zum ersten Mal in *Art in America* verwendet. Zur Globalisierung der Kunst mehr in: Weibel, Peter, *Das digitale Weltmuseum*, in: Kunstforum International, Bd. 269, Aug.-Sep. 2020.

¹³ Ralph Rugoff bezeichnete 1999 den Kunsttourismus der Kuratierende als „Jet-set flâneur“. Diese Form der Internationalisierung wurde nur durch westliche Konzipierungen verbreitet. Vgl. Rugoff 1999: 47ff, in: O’Neil, Paul: 2012: 73.

¹⁴ Vgl. Araeen, Rasheed 1989: 4f.

¹⁵ Die japanischen Künstler, die in dieser Ausstellung vertreten waren, waren Kawara On, Miyajima Tatsuo, Kawaguchi Tatsuo und Teshigawara Hiroshi. Vgl. Lewison, Jeremy 1989.

¹⁶ Die entscheidenden Faktoren, welche schlussendlich zum Platzen der sogenannten „Bubble Economy“ führten, lagen im Plaza-Abkommen von 1985 und dem Basler-Ausschuss von 1988 begründet. Eine ausführliche Darstellung der Zeitkultur der „Lost Decades“ wird bei Tipton ausführlich gegeben. Vgl. Tipton, Elise K. 2002: 210-228.

I. Einführung

Diese bis dahin schlimmste aller Wirtschaftskrisen wurde im Jahr 2000 als „Lost Decade“ (jap. *ushinawareta jûnen*) bezeichnet, und als direkte Folge ging 2001 das rechtspopulistische Kabinett Koizumi aus den Wahlen siegreich hervor. Daraufhin wurden die Kulturgüter und die Industrietechnik Japans auf Betreiben der neuen Regierung, abermals geradezu theatralisch propagiert, was aber kein Interesse mehr auf den internationalen Märkten entfachen konnte. Unter Koizumi wurde auch der Tourismus mit der *Visit Japan Campaign* gefördert, um ausländische Kaufkraft zu gewinnen.¹⁷ Diese Nationalpropaganda schlug sich in der Kulturpolitik vor allem im neu erdachten Slogan *Cool Japan* nieder, welcher seither populäre Elemente der überlieferten japanischen Kultur mit den am Ende des 19. Jahrhunderts implementierten „erfundenen Traditionen“¹⁸ zu einem erfolgreichen Exportgut vermischt. Die auch weiterhin betriebene Selbstmystifizierung der japanischen Kunstschaffenden hängt seither mit diesem von Japans rechtspopulistischer Regierung geschaffenen Konstrukt zusammen.

Da internationale Kunstausstellungen immer durch Unternehmen und staatliche Institutionen gefördert werden, muss das touristenfreundliche Japan-Bild der Doktrin aufrechterhalten werden, welches ja bereits als ‚authentische‘ Geschichte Japans weltweit erfolgreich eingeführt wurde. Die Inszenierung Japans als touristisches Wunschziel in der Werbung wurde nicht nur für ausländische Touristen, sondern auch für die Japaner:innen selbst betrieben. Das Hervorheben gegensätzlicher Konzepte, wie zum Beispiel das der als exotisch angesehenen ‚Traditionen‘ im Gegensatz zur modernen Großstadtkultur Tokios oder das eines seriösen Konservatismus in Politik, Familie und Unternehmenskultur gegenüber der vermeintlichen Revolutionshaltung der dystopischen Cyberpunk-Bewegung sind typische Beispiele, welche mittlerweile in den ausländischen Medien als authentische Kultur Japans aufgefasst und reproduziert werden. Mit der erfolgreichen Kampagne *Cool Japan* in der Werbung konnten die verschiedenen Strömungen der japanischen Subkulturen kollektiv als globale Gegenkultur vermarktet werden, was beispielsweise erfolgreiche westliche Popstars wie Björk, RZA, Wu-Tang Clan, Gwen Steffani, Kanye West, Nicki Minaj, Billie Eilish, u. v. a. in ihre Arbeiten aufnahmen. Dabei stand wohl ein Gefühl der Freiheit im Vordergrund, welches in dieser neuen Gegenkultur – nach Rock’n’Roll, Punk, usw. – gesehen wurde. Dabei sind die eigentlich beachtenswerten Eigenheiten der japanischen Gegenkunst ihre Funktion als Konsumartikel und ihre Entstehungsgeschichte. Die Kommerzialisierung der japanischen

¹⁷ Vgl. Gebhardt, Lisette 2008: 2.

¹⁸ Die britischen Historiker Eric Hobsbawm und Terence Osborn Ranger publizierten 1983 gemeinsam *The Invention of Tradition*. In dieser Arbeit untersuchen Sie die im 19. Jahrhundert erfundenen „Fiktiven Traditionen“, die sowohl in Europa als auch in Indien und Afrika nach dem europäischen Wertsystem geschaffen wurden, um neue, die kolonialistischen Systeme begünstigenden Machtstrukturen zu implementieren. Vgl. Hobsbawm, Eric, Ranger, Terence, *The Invention of Tradition*, New York 2012 [Erstveröff. 1983].

I. Einführung

Gegenkultur wird oft mit der Bürgerkultur der Edo-Zeit (1603-1868) in Verbindung gebracht, in der die antiautoritäre Haltung der Bevölkerung in beliebten Geschichten beschrieben wurde, die als Farbholzdruk oder als Theaterstück große Verbreitung fanden.¹⁹ Jedoch darf der westliche Einfluss auf die japanische Populärkultur spätestens seit dem 19. Jahrhundert nicht außer Acht gelassen werden.²⁰ Nicht nur die Hochkultur und die angesehene Kunst wurden aus dem Westen übernommen, auch jegliche Subkulturen wurden zum Konsum für die Mittelschicht nach Japan importiert, welche dann rasch nachgeahmt und reproduziert wurden.²¹ Der westliche Einfluss seit dem 19. Jahrhundert veränderte sowohl die japanische Kultur, als auch die gesellschaftliche Moral drastisch. Naturalismus und Positivismus aus dem Westen wurden Anfang des 20. Jahrhunderts mit altchinesischer Philosophie verbunden und von damaligen Intellektuellen zur Form des Zen-Buddhismus weiterentwickelt, ähnlich wie später New Age eine Neuinterpretation des Ur-Shintô (jap. *koshintô*) darstellte.²²

Auch die vermeintliche Originalität der in Japan favorisierten Edo-Kultur wurde ursprünglich von der christlichen, sowie der alt-chinesischen Kunst mehrfach beeinflusst. Der Außenhandel dieser Zeit war aufgrund des mangelnden Kapitals zwar eingeschränkt, aber das Land war nicht ganz abgeschottet, ähnlich allen anderen asiatischen Ländern in der damaligen Zeit.²³ Daher erscheint die japanische Kunst der Edo-Zeit bis heute im Westen zwar exotisch, bleibt aber durch die wiederholten Einflüsse der Westkultur auch außerhalb Japans verständlich. So verkauften sich beispielsweise die bekannten Ukiyo-e-Malereien im Westen gut, waren jedoch für die Mehrheit der Japaner:innen der damaligen Zeit bei Weitem zu skurril und inakzeptabel.²⁴

Die bereits in den 1930er-Jahren einsetzende und zunehmend fortschreitende Kommerzialisierung der noch gezielt als Gegenkultur konzipierten Kunstströmungen entwickelte allmählich neue dystopische Ästhetiken in Literatur, Anime und Film sowie in der zeitgenössischen Kunst. So verband sich ab den 1980er-Jahren zum Beispiel die Cyberpunk-Ästhetik mit den Ideen des Ur-Shintô, was einen als japanspezifisch wahrgenommenen Kosmos mit dystopischer Weltsicht schuf,

¹⁹ Die Popularität der Edo-Kultur war ein Ergebnis der Ausstellung *The Great Japan Exhibition, Art of the Edo Period 1600 – 1868* in der Royal Academy of Arts, London (1981). Seither wird diese Periode in England verstärkt erforscht und alle 10 Jahre wird in London das „Japan Festival“ veranstaltet. Vgl. Mori Art Museum 30.10.2020.

²⁰ Vgl. Azuma, Hiroki 2001: 20f.

²¹ Der westliche Einfluss auf die japanische Literatur sowie die moralische Haltung wird von der Japanologin Lisette Gebhardt ausführlich erläutert. Vgl. Gebhardt 1999: 115-120. Siehe auch Kapitel IV der vorliegenden Arbeit.

²² Vgl. Shimazono, Susumu 1996: 6f.

²³ Zur Geschichte der Außenpolitik Japans mit asiatischen und auch westlichen Ländern ab dem 19. Jahrhundert siehe: Tanaka, Takeo 1995.

²⁴ Vgl. Mabuchi 2017: 14-17, in: Hakamata, Hiroyo 2017.

I. Einführung

der immer stärker nicht nur einsame Jugendliche, sondern die „Verlassenen“²⁵ aller Altersgruppen und Kulturkreise faszinierte und vereinte. Dies steht beispielsweise in starkem Gegensatz zur ‚Heile-Welt-Ästhetik‘ des Disney Konzerns, welche die westlichen medialen Erzeugnisse nach 1945 signifikant prägte und prägt.

In den 1980er-Jahren wurden die Fans der unterschiedlichen Nischenkulturströmungen in Japan noch als „Otaku“ verspottet, was am Ehesten mit den Anglizismen „Nerd“ oder „Geek“ übersetzt werden kann. Diese erste Otaku-Generation wurde während des hohen Wirtschaftswachstums geboren und lebte in den 1980er-Jahren ihre kindlichen Fantasien aus. Sie versenkten sich derart in die Fantasiewelt der Manga und Anime, dass sie sich nicht mehr der realen Gesellschaft anpassen wollten.²⁶ Der japanische Kritiker Ôtsuka Eiji erklärte dieses Phänomen als „entsozialisierte Selbstverwirklichung“, in der ungestillte Anerkennungsbedürfnisse befriedigt werden können.²⁷ Da die auch international immer stärker wachsende Gruppe der Fiktionskonsumenten durch die immer weiter fortschreitende Fraktalisierung der Medieninhalte keine konsequente Handlung mehr erwarten, nehmen sie nur noch Versatzstücke wahr, was vom japanischen Philosophen Azuma Hiroki als „Datenbankenkonsum“ beschrieben wird. Er bezeichnete sie als „Database-Animals“ der Postmoderne.²⁸

In den 1980ern entstanden zudem mehrere neue Religionen, die ein dystopisches Weltende oder eine spirituelle Zukunft als Erlösung vorhersagten, aber mit einer „ziemlich kruden, fast lächerlichen Geschichte“ zu überzeugen versuchten und die in den Fiktionskonsumenten

²⁵ In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff der „Verlassenen“ im Sinne Hannah Arendts verwendet. Arendt erklärt den Unterschied zwischen verlassen und einsam sein wie folgt: „In der Verlassenheit sind Menschen wirklich allein, nämlich verlassen nicht nur von anderen Menschen und der Welt, sondern auch von dem Selbst. [...] In dieser Verlassenheit gehen Selbst und Welt, und das heißt echte Denkfähigkeit und echte Erfahrungsfähigkeit, zugleich zugrunde. An der Wirklichkeit, die keiner mehr verlässlich bestätigt, beginnt der Verlassene mit Recht zu zweifeln; denn diese Welt bietet Sicherheit nur, insofern sie und von anderen mit garantiert ist.“ Vgl. Arendt, Hannah 2019: 977. Die Wirtschaftswissenschaftlerin Shoshana Zuboff übernahm die Diskussion von Arendt als Warnung vor einem neuen Totalitarismus im Überwachungskapitalismus: „Wo sie den Weg von der frustrierten Individualität hin zur totalisierenden Ideologie nachzeichnete. Ihr zufolge war es die Erfahrung von Bedeutungslosigkeit, Verzichtbarkeit, politischer Isolation und Verlassenheit, die die Feuer totalitären Terrors schürten.“ Zuboff beschrieb dies auch als „Big Other“. Vgl. Zuboff, Shoshana 2019: Kindle-Position: 1222. Siehe auch Kapitel 5.4. in der vorliegenden Arbeit.

²⁶ Die Anime-/Manga-Kultur beeinflusste den Künstler Murakami Takashi besonders stark. Mit seinem Schlagwort „superflat“ setzte er die altjapanische Kunst und die zweidimensionalen Animes gleich und vereinigte damit zwei unterschiedliche Konzepte, die vorher nicht miteinander in Verbindung standen. Murakami betont dabei, dass sich die Kunst am Kapitalismus orientiert und seine Arbeiten deswegen erfolgreich seien. Vgl. Mori Art Museum, Kaikai Kiki, Co., Ltd, "STARS" Exhibition-Related Program Artist Talk "MY WORK" - Takashi Murakami, 15.12.2020. und siehe auch Kapitel 4.4. der vorliegenden Arbeit.

²⁷ Vgl. Ôtsuka 2012: 96-100 und 274.

²⁸ Er publizierte 2001 *Die zum Tier machende Postmoderne. Die japanische Gesellschaft vom Otaku aus gesehen* (jap. *Dobutsuka-suru Postmodern*). Vgl. Azuma 2001.

I. Einführung

scharenweise Anhänger fanden.²⁹ In diesen Organisationen war man plötzlich nicht mehr Underdog, sondern Teil eines heiligen Privilegs. Eine solche Selbsterhöhung durch Dystopie, Shintô und Cyberpunk hatte nicht nur das Potenzial, soziale Minderheiten aus der ganzen Welt miteinander zu verbinden, sie konnte auch schnell als populistische Propaganda missbraucht werden,³⁰ was heute beispielsweise *Cool Japan* beweist. Der „Mythos Japan“ wird auf dem internationalen Markt als Konsumartikel verkauft und oft als „imaginäre Heimat“ aller „Verlassenen“ gesehen.³¹

Unter dem Schlagwort *Global Art* wird in letzter Zeit verstärkt Kunst aus unterschiedlichen Kulturkreisen, westlichen und nicht westlichen, in Bezug zueinander gesetzt, sei es in groß angelegten Ausstellungen, Kolloquien oder Publikationen. Im Westen geschieht dies eher aus dem Bedürfnis heraus, die postkoloniale Ära vollends zu überwinden und eine authentische Annäherung an ‚das Fremde‘ zu suchen, wohingegen die nicht westlichen Positionen meist Anschluss an den internationalen Kunstmarkt suchen. So finden sich in den meist von westlichen Kuratierenden konzipierten Schauen gerade die Werke nicht westlicher Kunstschaffenden, die auf diesen ‚Exotenfaktor‘ zielen, um eine Marktnische zu finden. Japan befindet sich wegen seiner imperialistischen Vergangenheit und seines immer noch anhaltenden wirtschaftlichen Erfolgs in einer Grauzone. Kulturpolitisch soll der Exotismus als Besonderheit weiterhin bestehen, gleichzeitig ist die Position japanischer Kunstschaffenden im internationalen Kunstmarkt derart gefestigt, dass nicht mehr von einer Außenseiterrolle gesprochen werden kann. So wird die oben bereits beschriebene japanische Kommerzialisierung der mystifizierten Kulturinszenierung in der Kunstgeschichte immer noch nicht hinterfragt und diese Form der Selbstinszenierung als vermeintliche Gegenposition zur westlichen Kunst weiterhin akzeptiert.

Während die anderen, nicht westlichen Länder mit dem Postkolonialismus kritisch umgehen, versucht Japan, die alte Erfolgsgeschichte des 19. Jahrhunderts neu zu beleben, um die so produzierte Kunst und Kultur konsumgünstig und touristisch zu nutzen. Eine derartige Anpassungsfähigkeit, die schnell positive Reaktionen in einem kulturkreisfremden Publikum, also Konsumenten, auslöst, wird in der aktuellen wissenschaftlichen Diskussion oft unter den Inklusion suggerierenden Begriffen „Resonanz“, „Horizontverschmelzung“, „universelle Werte“ oder auch

²⁹ Der Schriftsteller Murakami Haruki verglich die Sektenmitglieder der neuen Religionen mit den Soldaten des Großen Kaiserreichs Japan im Zweiten Weltkrieg. Vgl. Murakami, Haruki 2002: 309. In Kapitel 5.5 der vorliegenden Arbeit wird seine Anmerkung erläutert.

³⁰ Seit den 1990er-Jahren wurde die Kulturpropaganda mit der rechtspopulistischen Ideologie eskaliert. Zur Entstehung der Slogans „Cool Japan“ und „Discover Japan“ siehe Kapitel 2.11. der vorliegenden Arbeit.

³¹ Klasen erläutert: „Japan‘ wird zum fiktiven Mittelpunkt ihrer *fantasyscape*. Es ist imaginärer Treffpunkt eines transkulturellen Netzes von Gleichgesinnten mit ihren Lieblingsfiguren. Japan ist so weniger die Idee eines essenzierten ‚pure‘ Japan, sondern ein imaginary homeland, auf das die Sehnsüchte der Jugendlichen projiziert werden.“ Vgl. Klasen 2013: 301, in: Mae 2013.

„erweiterte Renaissance 2.0“ diskutiert. Und das, obwohl die anscheinend erkannten Gemeinsamkeiten nur existieren, da die Kunstschaaffenden, die Mythmaker, internationale Kompatibilität – bewusst oder unbewusst – produzieren und die zu vergleichenden Werke auf einer anderen Ebene wahrgenommen werden, als die Kunst der ‚ursprünglichen‘ Kulturkreise.³² Der große kommerzielle und intellektuelle Erfolg der Mythmaker beruht also auf dieser internationalen Zusammenarbeit. Die offensichtliche Fremdartigkeit scheint die einzige Erfolgsstrategie der nicht westlichen Kunst auf dem westlich dominierten Markt zu sein. In der heutigen globalen, Algorithmen-geprägten Bewertungsgesellschaft werden solche Alleinstellungsmerkmale absichtlich noch verstärkt,³³ was andere Aspekte dieser Kunst zunehmend in den Hintergrund drängt und allmählich verschwinden lässt.

Schließlich soll hier auch aufgezeigt werden, warum sowohl Japan als Nation wie auch die japanischen Kunstforschenden heute immer noch im „Imperial Gaze“ gefangen sind und sich stetig bemühen, negative Vorurteile gegen Japan abzubauen.³⁴ Wie die Bewertungsökonomie mit Big Data die kreativen Ideen und die Andersartigkeit der nicht westlichen Kulturen schnell abwerten kann, wird in der Diskussion des Überwachungskapitalismus aufgezeigt. Ein interessanter Punkt, der hier zu bemerken ist, ist, dass die nationale Präsenz Japans in den internationalen Märkten durch die weltweite Verbreitung der japanischen Kultur allmählich geschwächt wurde. Das Bild Japans als Produkt der Mythmaker beweist somit die „Weltlosigkeit“ der Konsumenten im Sinne Hannah Arendts, also ihren Verlust jeglichen Interesses am öffentlichen, politischen Raum, insofern, als dass die „gefälschte“ Geschichte einer Nation „unsere geschichtliche Realität auf Kosten der Wirklichkeit“ vernichtet.³⁵ Die Handlungen des „Homo faber“ haben die Vernichtung der eigenen Geschichte zur Folge, was wiederum die „Weltlosigkeit“ des „Animal laborans“ erzeugt;³⁶ das Animal laborans fungiert hier sowohl als Konsument wie auch als „Verlassener“ des Kapitalismus.

³² Bei der internationalen Ausstellung *Century City* in der Tate Modern (2001) wurde der Begriff „Resonanz“ eingeführt, was die japanische kuratierende Tomii Reiko im Zusammenhang mit internationalen Kunstausstellungen bis heute für relevant hält. Vgl. Tomii, Reiko 30.10.2020.

In „Horizonte – „Grundbegriffe“ einer globalen Kunst- und Bildwissenschaft, Internationale Tagung des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München, anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Instituts München, 12. bis 14. November 2009“ wurde der Begriff „Horizontverschmelzung“ von H.-G. Gadamer angesprochen. Vgl. Krass, Urte 04.02.2010. Peter Weibel betrachtet die neue Technik als Möglichkeit der „der Renaissance 2.0“ positiv. Vgl. Weibel, Peter 2016: 304.

³³ Siehe Kapitel 5.4 der vorliegenden Arbeit.

³⁴ In der post-kolonialen Diskussion wurde *Imperial Gaze* ab den 1990er-Jahren mit dem Tourismus in Verbindung gebracht. 1992 stellte Mary Louise Pratt mit ihrer Publikation „Imperial Eyes“ das Machtverhältnis zwischen Reisenden und Empfängerländern zur Diskussion. Der imperiale Blick nach E. Ann Kaplan infantilisiert und trivialisiert das Verhalten der „Kolonialisierten“. Und der Beobachter weigert sich, seine Macht und Privilegien anzuerkennen. Mishra Vijay erforscht die Bollywood-Filme in Hinsicht auf den Imperial Gaze. Vgl. Vijay, Mishra 2001: 245 und vgl. Pratt, Mary Luise 1992: 4f.

³⁵ Vgl. Arendt, Hannah 2019: 39f.

³⁶ Vgl. Arendt 2020: 139.

Auch wenn Japans politische Präsenz in der Weltpolitik noch mehr verblassen sollte, so würde die Attraktivität der alten Mythen für die wachsende Gruppe der Verlassenen dennoch weiter verstärkt. Es überleben also diese konstruierten Mythen seit dem 19. Jahrhundert in der Geschichte und Kunstgeschichte und bedienen weiterhin die Fantasie und Bedürfnisse unterschiedlichster Gruppen weltweit.³⁷ Da die fremde, in diesem Fall japanische Kunst und Kultur zunächst nur als konsumierbares Narrative existiert und nur ihr fortwährender Konsum eine ‚Verbesserung‘ des Lebens der Verlassenen verspricht, werden durch diese stete Präsenz die im Narrativ enthaltenen dystopischen Agenden allmählich zur politischen Realität.

Die westlichen Medien und Kulturveranstalter dürfen die Mythen des Fremden nicht einfach als adäquate Möglichkeit der Grenzüberwindung interpretieren, sondern müssen die Mechanismen ihrer Entstehung im kapitalistischen System, das immer auf der Prämisse des Wachstums und damit unweigerlich auch auf Ausbeutung aufbaut, erkennen und mitdenken. Japan als Mythmaker ist ein gutes Beispiel für die Arendt'sche ‚Weltlosigkeit‘, stellt aber bei weitem keine Ausnahme unter den im Westen als fremd wahrgenommenen Kulturen dar.

1.2. Vorgehensweise der Arbeit

Um die komplexen Mechanismen der beschriebenen Selbstexotisierung und damit letztendlich auch die touristische Nationalpropaganda, auf der auch ‚Cool Japan‘ aufbaut, nachvollziehen zu können, müssen zunächst die historischen Hintergründe geklärt werden. Die verklärte Fremd- und Selbstwahrnehmung Japans soll mit den historischen Tatsachen abgeglichen und die teils großen Diskrepanzen dazwischen sollen kritisch analysiert werden. Dabei werden die westliche Dominanz und ihre Definitionsmacht gegenüber Japan sowohl im Außenhandel wie auch in der Kunst und Kultur deutlich sichtbar.

Beginnend mit den Reiseberichten der ersten Europäer wird die Außenwahrnehmung mit den Ereignissen im Land parallel verfolgt und die permanente Fremdbeeinflussung der japanischen Kultur aufgezeigt. Von den ersten portugiesischen Händlern bis zu den großen Weltausstellungen Anfang des 20. Jahrhunderts ist dies ein stets anhaltender Prozess, der jedoch von den kapitalistischen Narrativen konsequent negiert wird. Anhand zahlreicher Beispiele, vor allem aus dem schon früh einsetzenden Kunsthandel zwischen Japan und Europa, wird die prägende Rolle

³⁷ Arendt äußerte sich zur Weltlosigkeit wie folgt: ‚Weltlosigkeit kann zu einem politischen Phänomen nur werden, wenn sie dem Glauben entspringt, daß die Welt vergehen muß; wo dieser Glaube vorherrscht, ist es allerdings nahezu unvermeidlich, daß Weltlosigkeit in dieser oder jener Form sich des politischen Raumes bemächtigen wird.‘ Vgl. ebd.:

zunächst Europas und später auch Amerikas auf die japanische Kunst deutlich. (II. „Historischer Hintergrund“)

Im Kapitel „Diskurs Japan“ (III) wird die Entstehung des spirituellen Kulturbegriffs in Hinsicht auf die japanische Expansionspolitik mit Ziel eines ‚Großen Kaiserreich Japan‘ ab dem 19. Jahrhundert verdeutlicht. Anhand der im Westen bekanntesten, jedoch oft falsch verstandene Konzepte und Symbole, wie die der Teezeremonie, des Samurai-Kodexes, der Kirschblüte, des Bergs Fuji, der Geisha oder der Unterschiede von Shintôismus und Buddhismus, wird ausführlich gezeigt, wie diese traditionellen Konzepte politisch und kommerziell instrumentalisiert und umgedeutet wurden.³⁸ Das Kapitel zeigt die allgemeinen Hintergründe der zeitgenössischen Bildsprache in Kunst und Populärkultur auf, die zum Verständnis der im nächsten Kapitel analysierten „Mythmaker“ unerlässlich sind.

Als „Mythmaker“ (IV) werden die auf der internationalen Ebene erfolgreichen Kunstschaaffenden eingeführt und die prominentesten Vertreter mit ihrer Biografie vorgestellt. Die renommierten Anime- und Manga-Autoren werden als Vorgänger der international kommerziell erfolgreichen Kunstschaaffenden im Zusammenhang mit einem japonspezifischen Okkultismus und dem Thema der Dystopie genannt. Zur weiteren Ästhetisierung der japanischen Populärkultur trugen auch die westlichen Interpretationen in Bezug auf Japan bei. Cyberpunk und Techno-Orientalismus in Literatur und Film erschufen ein neuartiges Japan-Bild, und zwar das einer dystopischen Fantasie in naher Zukunft, in der Außenseiter die Protagonisten des Narrativs sind, was für Jugendliche und eine Anzahl gesellschaftlicher Minoritäten besonders anziehend wirkt. Auch andere kulturelle Phänomene, wie beispielsweise die Techno-afro-Futuristen der USA, sind ähnlich erklärbar. Es wird weiter gezeigt, wie sich aufgrund der bewusst gelenkten Kommerzialisierung der Ästhetik der Gegenkultur seit Anfang des 20. Jahrhunderts diese marktorientierte Bildsprache der japanischen Kunstschaaffenden bei Jugendlichen und Minderheiten weltweit etablieren und damit auch den internationalen Kunstmarkt beeinflussen konnte. Dies wird anhand von konkreten Beispielen, wie den international sehr erfolgreichen Kunstschaaffenden Murakami Takashi, Mori Mariko und Shiota Chiharu, die alle stark von der kultischen Anime/Manga-Kultur geprägt wurden, erläutert.

³⁸ Der Begriff „Tradition“ trat verstärkt erst im 19. Jahrhundert und dann ab der Mitte des 20. Jahrhunderts in den Vordergrund des wissenschaftlichen Interesses. Die Erkenntnis, dass die meisten „Traditionen“ sowohl in den Industrieländern und auch in den Kolonialstaaten erfunden, ständig erneuert und ökonomisiert wurden. Vgl. Hobsbawm, Eric, Ranger, Terence, *The Invention of Tradition*, New York 2012 [Erstveröff. 1983].

I. Einführung

Am Beispiel des ebenfalls sehr erfolgreichen Künstler Sugimoto Hiroshi werden des Weiteren die Einflüsse des westlichen Positivismus und des Mythos von der technischen Überlegenheit Japans aufgezeigt. Bei Ikeda Ryoji steht zudem noch die wissenschaftliche Spitzenforschung als weiteres Legitimationsprinzip im Vordergrund. Das beliebte techno-orientalistische sowie futuristische Image seit Cyberpunk unterstützt die künstlerische Autorität der jeweiligen Kunstschaffenden als „global“ und es scheint die Nationalgrenze zu überwinden.³⁹

Im Kapitel „Anderssein (*Otherness*)“⁴⁰ im globalen Kunstmarkt (V) wird beschrieben, wie das Abgrenzen der „Anderen“ in der Geschichte des Kapitalismus instrumentalisiert wurde und wie der ‚Multikulturalismus‘ die Ungleichheit der Welt weiter vergrößert hat, anstatt sie zu verkleinern. Verdeutlicht wird dies an diversen Ausstellungskonzepten, beginnend 1989 mit *Les Magiciens de la Terre*. Die Analyse der kuratorischen Entscheidungen zeigt eindeutig, dass die postkolonialistischen Machtssysteme bis in unsere Zeit nachwirken und immer noch nicht genug reflektiert werden. Shoshana Zuboff postulierte, dass im Zeitalter des Überwachungskapitalismus permanent „radikale Indifferenz“ durch das „große Andere“ (Big Other) erzeugt wird.⁴¹ Diese These leitet über zur vertieften Diskussion der kapitalistischen Bewertungsgesellschaft nach Cathy O’Neil und der Dystopie als Heimat für die „Verlassenen“ im Sinne Hannah Arendts. Diese Dystopie manifestiert sich sowohl in japanischen Anime-Filmen und Manga wie auch in den Arbeiten der zeitgenössischen Kunstschaffenden als „Heimat“. Diese fiktive Dystopie wirkt auf die Heimat- und Sinn-Lösen, die „Verlassenen“, einladend und fördert ihren Konsum.⁴² Aber auch Verschwörungstheoretiker und Sektierer finden hier Ankerpunkte, weshalb eine Verharmlosung dieses ‚sicheren Hafens für Außenseiter‘ unterbleiben sollte, was am Beispiel des Schriftstellers Murakami Haruki gezeigt wird.

Die in der vorliegenden Arbeit vorgestellten Kunstschaffenden erlebten alle einerseits die traumhafte Vision eines hochentwickelten Japans während des sagenhaften Wirtschaftswachstums der 1960er- bis 1980er-Jahre, andererseits nahmen sie die Mechanismen der gnadenlosen Bewertungsgesellschaft wahr. Sie entwickelten ihre Rolle als Mythmaker als eine Überlebensstrategie, was letztendlich eine Reaktion auf den ‚Imperial Gaze‘ der westlichen Kultur darstellt, der besonders im Tourismus der kapitalistischen Welt fortlebt.⁴³

³⁹ Ulrich Beck verdeutlichte, dass Globalismus eine de-zentralisierte, re-regionalisierte Lokalisierung der „Fremde“ für sein Wachstum benötigt und so auch das Verhältnis zwischen Reichtum und Armut festgelegt wird. Vgl. Beck 2007:249ff.

⁴⁰ Vgl. Månsson, Maria 2020: 45, 153-160.

⁴¹ Vgl. O’Neil, Cathy 2017: 11f.

⁴² Vgl. Kroll, Andy 2018: *CLOAK AND DATA*, 22-68.

⁴³ Vgl. Zuboff 2019: Kindle-Position 8987.

1.3. Forschungsstand

Mit den Gesandtschaften der Jesuiten begann im 16. Jahrhundert eine weltweite interkulturelle Auseinandersetzung, in deren Verlauf diese, gemeinsam mit den Ostindischen Kompanien verschiedener Länder, ganz Asien für ihren wachsenden Welthandel erschlossen. Eine der bedeutendsten Abhandlungen zur japanischen Kulturgeschichte des 16. Jahrhundert ist die *Historia de Japam* von Luís Fróis,⁴⁴ der als portugiesischer Missionar der Gesellschaft Jesu nach Japan entsandt wurde. Im Auftrag der Jesuiten schrieb Luís Fróis die Geschichte der Mission in Japan von 1549 bis 1589. Er protokollierte nicht nur die Missionsfortschritte, sondern übermittelte ausführliche Chroniken der japanischen Politik, Kultur und Religionen der damaligen Zeit, die auch heute noch in der japanischen Geschichtsforschung als relevante Quellen zur mittelalterlichen Geschichte herangezogen werden. Als einflussreicher Außenstehender begegnete Fróis den mächtigsten Herrschern Japans seiner Zeit Oda Nobunaga und Toyotomi Hideyoshi. Fróis berichtet über ihre unberechenbaren, gewalttätigen Persönlichkeiten und ihre politischen Strategien. Auch die Unterschiede zwischen den regionalen Sitten (Shintô) und dem Buddhismus der Oberschicht werden von ihm ausführlich behandelt.

Neben frühen Sammler- und Reiseberichten aus dem 18. Jahrhundert, zählen zu den frühesten kunsthistorischen Monografien über die japanische Kunst die Werke *Die japanische Kunst und das japanische Land* (1896) und *Japans Kunst* (1909), beide von Oskar Münsterberg. Der Autor versucht in diesen Werken mit zahlreichen Abbildungen einen Abriss über die japanische Kunst und das japanische Handwerk von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. Am Beispiel von Ukiyo-e und der zeitgleichen Hofmalerei der Kanô-Schule zeigt er erstmals den Wahrnehmungsunterschied auf, der zwischen dem Ursprungsland der Kunstwerke, nämlich Japan, und Europa besteht.

Die Monografien des Kunstforschenden und Asienexperten Otto Kümmler aus den Dreißigerjahren des vorigen Jahrhunderts sind nicht nur von großer kunsthistorischer Bedeutung für die damalige Zeit, sondern sie verdeutlichen auch die politischen Ziele der Kunstdiplomatie zwischen Deutschland und Japan. Anlässlich des Antikominternpakts zwischen dem Deutschen Reich und dem Japanischen Kaiserreich von 1936 organisierte Kümmler eine Ausstellung altjapanischer Kunst in den Staatlichen Museen zu Berlin, die auch von Hitler besucht wurde und die als Großereignis in den Medien beider Länder groß inszeniert wurde.⁴⁵

⁴⁴ Vgl. Fróis, P. Luis, *Die Geschichte Japans* (1549-1578), nach der Handschrift der Ajudabibliothek in Lissabon übersetzt und kommentiert von G. Schurhammer und Ernst Arthur Voretzsch, Leipzig 1928.

⁴⁵ Vgl. Grabowski, Jörn, Winter, Petra (Hg.) 2013. Und auch: Vgl. Yasumatsu, Miyuki 2016: 36ff.

I. Einführung

In *Der Japan-Diskurs im westlich Kulturkontext (1860-1920)*⁴⁶ sammelt Thomas Pekar die umfangreichen Reiseberichte und Schriften damaliger Reisender, Geschäftshändler und Kunstschaffenden, sowohl aus Europa wie auch aus Japan. Er analysierte nicht nur die in Europa weitverbreiteten nationalistisch geprägten Vorurteile gegen Japan und alles japanisch Anmutende im Gegensatz zum vom Japonismus verklärten imaginierten Japan Bild, sondern auch die japanische Nationalpropaganda der damaligen intellektuellen Elite des Landes, die sich wiederum dieses imaginären Bildes bediente und es für ihre Zwecke instrumentalisierte.

Für eine kritische Auseinandersetzung mit der japanischen Kulturpolitik ist eine Analyse der sogenannten „Teepolitik“ relevant. Der Japanologe Tim Cross verdeutlicht die Entwicklung der japanischen Nationalidentität anhand der Entwicklung der Teekultur in seiner Monografie *Ideologies of Japanese Tea: Subjectivity, Transience and National Identity* (2009).⁴⁷ Diese Vorgehensweise lässt sich noch auf andere nationale Sinnbilder übertragen.

Kristin Surak vertieft in ihren Schriften die Kritik an der japanischen Kulturpolitik und auch die tief in der japanischen Kultur verwurzelte Diskriminierung gegen Frauen. Auch der versteckte Militarismus in der Teekultur vom Mittelalter bis heute wird bei Cross und Surak veranschaulicht. Die historischen japanischen Quellen aus dem 19. Jahrhundert wurden im Verlag Iwanamishoten unter dem Titel *nihon-kindai-shisou-taiki* (Übers. d. Verf. *Das japanische ideologische System im vormodernen Japan*) von 1988 bis 1992 in einer zwölfbändigen Edition zusammengefasst und herausgegeben. Darin finden sich Vorträge politisch wichtiger Persönlichkeiten, die Dokumentationen der Regierung, sowie Monografien zur japanischen Kunst, Wirtschaft und Religion, alles in eigenen Rubriken thematisch geordnet. Zur japanischen Religionsgeschichte sind die Monographien von Shimazono Susumu bekannt. Um seine kritischen Anmerkungen zur japanischen Religionsgeschichte im Zusammenhang mit der japanischen Expansionspolitik zu untermauern, beleuchtet dieser die gesamte Religionsgeschichte Japans.⁴⁸ Durch diese allumfassende Betrachtung zeichnet er eine Entwicklungsgeschichte, in der die mythologisierten Inszenierungen der Kulturpolitik deutlich sichtbar werden.

In deutscher Sprache äußert sich Inken Prohl zur japanischen Religionsgeschichte. Sie betrachtet die japanische Modernisierung im Kulturkontext aus einem kritischen Blickwinkel.

⁴⁶ Pekar, Thomas, *Der Japan Diskurs im westlichen Kulturkontext (1860 – 1920): Reiseberichte-Literatur-Kunst*, München 2003.

⁴⁷ Cross, Tim, *Ideologies of Japanese Tea, Subjectivity, Transience and National Identity*, Leiden 2009.

⁴⁸ Shimazono, Susumu, *nihonjinron to shūkyō*, (Ü. d. V. Japan Theory and Religion: Inter-nationalization and the National Identity of the Japanese] Tokio 1996.

I. Einführung

In Bezug auf die Literaturgeschichte sind die Monografien von Lisette Gebhardt bedeutsam.⁴⁹ Sie analysiert nicht nur die im Westen bekannte japanische Literatur, sondern auch die nur in Japan oder Asien beliebten Texte im soziokulturwissenschaftlichen Kontext. Vor allem ihre Anmerkung zur „Selbsterhöhungsfunktion“ der Kunst und Literatur in Japan betreffen nicht nur die vormoderne Kultur in Japan, sondern auch die zeitgenössische Kultur.

Zu Manga und Anime äußern sich die amerikanischen Japanologinnen Marilyn Ivy, Anne Allison und Susan Napier ab den 1990er-Jahren mit relevanten Beiträgen. Sie beobachten jeweils die Funktion japanischer Topoi im westlichen Kontext. Im Vergleich zu beispielsweise deutschen Japanologen haben die amerikanischen Kulturanalysten sich trotz ihrer durchaus kritisch geprägten Auseinandersetzung bisweilen aus einer Art „Fan“-Perspektive gegenüber der japanischen Kultur heraus geäußert. Die US-Monografien fokussieren hauptsächlich darauf, wie die japanische Populärkultur in den USA rezipiert wird und dort nachwirkt.

Die neueste Auseinandersetzung mit der japanischen Kunst der Vormoderne wird jedoch von japanischen Kunstforschenden geleistet. Kritische Ansichten zu rechtspopulistischen Kunstdarstellungen wurden von Mabuchi Akiko, Inaga Shigemi, Iwabuchi Koichi, Iwai Shigeki verfasst. Vor allem ist die von Inaga initiierte Zusammenarbeit mit internationalen Historikern zur erweiterten Forschung über die japanische Kunstgeschichte sehr bedeutend.⁵⁰

Überblicke zur allgemeinen Kultur- und Kunstgeschichte Japans sind in den Werken von Ienaga Saburô (1913-2002) zu finden. Er folgt dem kulturgeschichtlichen Ansatz und setzt die Kunstgeschichte in einen Zusammenhang mit der Bürgergeschichte der jeweiligen Zeit. Die aktuellsten wichtigen Diskussionen über die zeitgenössische japanische Kunst wurden 2020/2021 im Rahmen einer Vortragsreihe im Mori Art Museum in Tokio mit prominenten Kunstforschenden und Kunsthandeltreibenden geführt. Als erfolgreicher repräsentativer Kunstschaaffende Japans berichtete auch Murakami Takashi seine Erfolgsgeschichte im Hinblick auf den globalen Kapitalismus.⁵¹ Diese Vorträge verdeutlichen die tatsächlichen Erfahrungen im westlich konnotierten Ausstellungsbetrieb nach 1945 bis heute.

Wie die Themen „Fremde“ und „Andersartigkeit“ im internationalen Kunstmarkt ab den 1940er-Jahren durch die Veränderung der Arbeitssituation und neuer Reisemöglichkeiten konsumiert wurden, wurde bereits durch mehrere Wirtschaftswissenschaftler erforscht.

⁴⁹ Vor allem verweise: *Christentum, Religion, Identität, Ein Thema der modernen japanischen Literatur*, Frankfurt am Main 1999. Und *Phantastik aus Japan, Nô-Theater, Manga und Nobelpreisträger, Eine Exkursion in japanische Anderswelten, Literarischen Symposion der Phantastischen Bibliothek Wetzlar*, Japanologie der Goethe-Universität Frankfurt a.M., 2012. Vgl. Gebhardt, Lisette 1999 und 2012.

⁵⁰ Vgl. Inaga, Shigemi 2005 und 2010.

⁵¹ Vgl. Mori Art Museum "STARS" Exhibition-Related Program Talk Session "From Japan to Overseas: The Art Market" 2020/2021.

I. Einführung

Die Rolle der Kreativität im Kapitalismus diskutiert Joseph Schumpeter 1942 im Zusammenhang mit seinem Begriff der „Schöpferischen Zerstörung“.⁵² Deren Schattenseite wurde 1944 wiederum von Karl Polanyi als „Warenfiktion“ des Kapitalismus kritisch beleuchtet.⁵³ Ab den 1950er-Jahren setzte sich Hannah Arendt mit der Ausbeutung der kreativen Arbeit von der Antike bis zur modernen Konsumgesellschaft auseinander. Darüber hinaus forschen auch die Wirtschaftswissenschaften schon lange zur Rolle der kreativen Tätigkeiten in einer Gesellschaft mit hoher sozialer Ungleichheit.⁵⁴

Ab den 1980er-Jahren wurden dann die fremden Kulturen im Zusammenhang mit dem modernen Medientourismus erforscht. Nach dem Hochgefühl der zunehmenden Globalisierung der 1970er und 1980er-Jahre begannen Soziologen, Kulturwissenschaftler und Wirtschaftswissenschaftler zu zweifeln und die Vergrößerung der Ungleichheit wahrzunehmen, was damals aber noch nicht in der Kunstszene zu beobachten war. Vor allem entlarvt *The Condition of Postmodernity* (1989) von David Harvey die Rolle, die der modernen Kunst im Kapitalismus und des damit verbundenen Kulturkonsums zukommt.⁵⁵ Als Künstler lenkte der pakistanisch-britische Künstler Rasheed Araeen mit seiner Publikation *Third Text* den Blick auf die immer noch vorherrschende eurozentristische Fixierung bei der Ausstellung *Les Magiciens de la Terre*. Seitdem bietet diese Zeitschrift bis heute durch regelmäßige Publikationen die aktuellsten Diskussionen über nicht westliche Kunst. Die US-amerikanische Wirtschaftswissenschaftlerin Shoshana Zuboff übernahm in ihren Überlegungen die kritischen Beobachtungen von Hannah Arendt. In dem von ihr geprägten Begriff des „Überwachungskapitalismus“ wird deutlich, warum menschliche Eigenheit und Kreativität durch „Big Data“ vernichtet wird.⁵⁶

Die Problematiken des Kulturkonsums im globalisierten Markt werden seit den 1980er-Jahren diskutiert. Der japanische Kritiker Ôtsuka Eiji schrieb Anfang der 1980er-Jahre zu den japanischen Subkulturen und ihren Verbindungen zu den japanischen vormodernen Kulturen. Selbst Teil der ersten Otaku-Generation, geht er kritisch auf die japanischen Subkulturen ein.⁵⁷ Parallel zu Ôtsuka entwickelt der Philosoph Azuma Hiroki sein Konzept des „Database-Animal“.⁵⁸ Sowohl Ôtsuka als auch Azuma leisten wichtige Beiträge zur Diskussion über die postmoderne Konsumgesellschaft in

⁵² Vgl. Schumpeter, Joseph [Erstveröff. 1942] 2018:113.

⁵³ Vgl. Polanyi, Karl 1978: 106ff.

⁵⁴ Vgl. Arendt [englisch. Erstveröff. 1958] 2020.

⁵⁵ Vgl. Harvey, David 1990: 63 und 348.

⁵⁶ Das Konzept „Überwachungskapitalismus“ wurde 2014 mit dem Titel *The Secrets of Surveillance Capitalism* in der Frankfurter Allgemeine Zeitung erstmals veröffentlicht. Vgl. Zuboff F.A.Z. 15.09.2014.2018 veröffentlichte sie *The Age of Surveillance Capitalism* in englischer Sprache.

⁵⁷ Vgl. Ôtsuka, Eiji 2004 und 2012.

⁵⁸ Vgl. Azuma, Hiroki 2001.

Japan. Der Soziologe Ôsawa Masachi forschte in den 1980er-Jahren zur Otaku-Kultur.⁵⁹ Er verbindet die Themen der Dystopie, der Konsumgesellschaft und der anhaltenden Geschichtsrevision seit dem 19. Jahrhundert.

Auch einige Werk des weltweit gefeierten Schriftstellers Murakami Haruki müssen in diesem Zusammenhang genannt werden. Ôtsuka sieht bei ihm durch seine großen fiktiven Geschichten mit ihren fiktiven Chroniken einen Beitrag zu der von ihm angeprangerten Geschichtsverfälschung,⁶⁰ und auch sein problematisches Frauenbildnis wurde mehrfach heftig kritisiert.⁶¹ Dennoch setzt Murakami Haruki sich mit der ‚Fiktion‘ des „Großjapanischen Kaiserreichs“, die seit dem 19. Jahrhundert medial propagiert wurde, aufrichtig auseinander, was ihn von den sonstigen zeitgenössischen japanischen Prosautoren unterscheidet. Für *Underground* (2002) führte er Interviews sowohl mit den Opfern der Giftgasangriffe des Tokioter Anschlags von 1989 als auch mit den Tätern, die der Aum-Sekte angehörten. Er vergleicht die Anführer der Sekte mit den japanischen Eliten des Pazifikkriegs. Dadurch wird die moderne Dystopie der Kontrollgesellschaft offensichtlich, die wegen des heute herrschenden Überwachungskapitalismus weder ein japanspezifisches Problem noch ein Überbleibsel des Zweiten Weltkriegs ist. Obwohl Murakami sich trotz oder wegen seiner Berühmtheit sehr lange nicht politisch äußerte, fing er nach „*Underground*“ an, seine Verantwortung für eine moderne Gesellschaft deutlicher zu zeigen. In *Die Ermordung des Commendatore* (2017) setzt er sich mit dem Geschichtsrevisionismus Japans auseinander. Dabei verfälscht Murakami nicht die wahren Gegebenheiten zugunsten des kommerziellen Kulturmarkts.⁶²

1.4. Zu den japanischen Namen

In der japanischen Namensordnung wird der Familienname zuerst und der Vorname danach genannt, so wie in allen anderen ostasiatischen Ländern auch. Da die japanischen Namen der Kunstschaftenden vor dem 20. Jahrhundert auch in der westlichen Literatur nach der japanischen Namensordnung geschrieben wurden, die modernen- und zeitgenössischen Kunstschaftenden Japans jedoch ihren Nachnamen, wie in Europa, meist nach dem Vornamen schreiben, ist in der westlichen Literatur die Nennung der Namen der japanischen Kunstschaftenden meist nicht

⁵⁹ Vgl. Ôsawa, Masachi 2007: 25-39.

⁶⁰ Vgl. Ôtsuka 2009: 137-140.

⁶¹ Die Japanologin Gebhardt wies auch auf Murakamis Misogyne hin, dass seine Protagonistin „in letzter Konsequenz als schwache Weibchen erscheinen lässt, die auf die Hilfe der männlichen Beschützer angewiesen sind (...)“. Vgl. Gebhardt 2011: 473.

⁶² Vgl. Murakami, Haruki 2018.

einheitlich. Um diese Komplikation zu vermeiden, werden in der vorliegenden Arbeit die japanischen Namen vom 17. Jahrhundert bis heute in der japanischen Namensordnung genannt. So ist beispielsweise bei „Murakami Takashi“ „Murakami“ der Familienname und so weiter. Die westlichen Namen in dieser Arbeit werden nach der westlichen Namensordnung genannt. Bei den Kunstschaffenden der Edo-Zeit steht der Nachname für die Malschule oder den Malstil. Daher wurden diese Kunstschaffenden früher oft nur bei ihrem Vornamen genannt. Sowohl im Westen als auch in Japan ist beispielsweise „Katsushika Hokusai“ nur als „Hokusai“, also unter seinem Vornamen, bekannt. Zu seiner Zeit war ein offizieller Nachname nur für die angesehenen sozialen Schichten der Samurai und für Adlige erlaubt. Ab dem 19. Jahrhundert wurden Familiennamen dann für jeden Bürger erlaubt und auch registriert. Wenn heutzutage Asiaten mit einem westlichen Gesprächspartner kommunizieren, wird der Vorname oft zuerst genannt, um Missverständnis zu vermeiden.

1.5. Das Kalendersystem „Gengô“ in Japan

Seit 1872 wird der westliche christlich-julianische Kalender parallel zur japanischen Zeitrechnung „Gengô“ angewendet, entsprechend einem Regierungserlass im Rahmen des Anpassungsprozesses an das westliche Justizsystem zur Revision der sogenannten „Ungleichen Verträge“ mit den westlichen Großmächten, die neu ausgehandelt werden sollten. Diese zwei unterschiedlichen Kalendersysteme sind bis heute offiziell in Japan rechtsgültig. So ist die japanische Zeitrechnung bis 2022 in 248 „Gengô“ aufgeteilt. Um den Zeitverlauf übersichtlich darzustellen, wird in der vorliegenden Arbeit hauptsächlich der westliche Kalender verwendet. Nur wenn der Name einer bestimmten Ära auch im westlichen kunsthistorischen Kontext häufig thematisiert wird und dadurch bereits geläufig ist, wird er hier genannt. Zum Beispiel werden im Westen die Edo- (ca. 1603-1868) oder die Meiji-Zeit (ca. 1868-1912) jeweils als geschlossene Ära angenommen. Aber allein in der Edo-Zeit, welche die gesamte Herrschaft der Tokugawa-Familie umspannt, gab es 35 „Gengô“.

Von 1872 bis 1945 wurde ein „Gengô“ mit der Herrschaftszeit des jeweiligen Tennô bemessen. Da seit 1945 der Tennô offiziell nicht mehr herrscht, entspricht ein „Gengô“ nun offiziell der Amtszeit eines Tennô, die normalerweise mit seinem Tod endet, was trotz harter Kritik bis heute gesetzlich aufrechterhalten wird.⁶³

⁶³ Vgl. Ida, Atsuhiko 20.08.2018.: 91-102.

I. Einführung

Im Gegensatz zur chinesischen Auffassung hingen die japanischen „Gengô“ vor 1872 weder von den herrschenden Dynastien noch von den jeweiligen Herrschern ab. Es waren vielmehr einzelne historische Ereignisse, wie beispielsweise Naturkatastrophen, welche die Zeitrechnung veränderten. Daher ist die „Gengô“-Zeitrechnung nicht unbedingt geeignet, um kulturpolitische Charakteristika einer Zeit darzustellen, was oft im Westen missverstanden wird.⁶⁴ Mit der Verfassungsreform des Jahres 1947 wurden die „Gengô“, die es seit der Meiji-Zeit gab, abgeschafft. 1979 aber wurde „Gengô“ erneut als gesetzlich anerkannte, offizielle Zeitrechnung bestimmt. So wird „Gengô“ parallel zum westlichen Kalendersystem bis heute angewendet. Die Dominanz der westlichen Zeitrechnung wurde manchmal aufgrund der Kolonialpolitik des 19. Jahrhunderts kritisiert. Dennoch ist die heutige „Gengô“-Zeitrechnung erst seit 1979 offiziell gesetzlich eingeführt und mit der Lebenslänge des Tennô's verknüpft. Insoweit ist „Gengô“ keine historisch konsequente Zeitrechnung.

⁶⁴ Die chinesische Regierungsdevise diente als ideologisches Vorbild der japanischen „Gengô“-Zeitrechnung. Ebd.: 96. Im 19. Jahrhundert wurde der japanische Äraname auch bei den westlichen Reisenden und Kunstforschenden geachtet und verwendet. Zum Beispiel in *The Pictorial Arts of Japan* (1886) von William Anderson, *The ornamental arts of Japan Volume I & II* (1882/1884) von George Ashdown Audsley oder *Die japanische Kunst und das japanische Land* (1896) von Oskar Münsterberg. Vergleiche die Kapitel 2.6 bis 2.9 in der vorliegenden Arbeit.

II. Historischer Hintergrund

Sowohl die Kunsthandeltreibenden als auch die Kunstschaffenden im 19. Jahrhundert greifen die alten Handwerkskünste und Sitten des 17. Jahrhunderts als ‚japanische Traditionen‘ auf. Diese Werke gelangen wiederum durch den schwunghaften Handel zwischen West und Ost nach Europa und prägen das frühe Japanbild der westlichen Hemisphäre. Daher wird für das bessere Verständnis zunächst der historische Hintergrund erläutert, so lässt sich die internationale Vermarktung der japanischen „Traditionen“ vom 19. Jahrhundert bis heute vergleichen.

2.1. Christliche Kultur und Überseehandel im 17. Jahrhundert

Mit der Ankunft des portugiesischen Jesuiten Francisco de Xavier 1549 veränderten sich für Japan der Blick auf die Landkarte und die Perspektive auf die Welt. Die Jesuiten kamen über Indien aus der damaligen portugiesischen Kolonie Goa. Ihre Aufgabe war nicht nur die Missionierung, sondern auch die Ausweitung des Handelsgeschäfts.⁶⁵ Japan befand sich noch in der Zeit der „streitenden Reiche“ (jap. *sengoku jidai* 1467-1568) und das Land war durch die ständigen Kriege schwer verwüstet. Die Missionare brachten den regionalen Herrschern neuartige, exotische Geschenke.⁶⁶ So wurden Überseehandelswaren wie Gewürze, Tabak und Seide und westliche Produkte wie Brillen, Hosen, Stühle, Uhren, Fernrohre und Waffen durch die portugiesischen Missionare nach Japan gebracht.⁶⁷ Ihre Karten und ihr astronomisches Wissen erweiterten die Definition der „Welt“ an sich.⁶⁸ Das geografische Wissen in Japan vergrößerte sich durch die Missionare weit über China und Indien hinaus bis nach Europa und Afrika.⁶⁹ Diese progressiven und innovativen kulturellen Neuerungen wurden damals vor allem vom mächtigsten der Samurai-Krieger, Oda Nobunaga (1534-1582), und den damaligen Bürgern mit Erstaunen und Begeisterung

⁶⁵ Vgl. Ienaga 1959: 163-202.

⁶⁶ Francisco de Xavier wurde 1549 zunächst ein Treffen mit dem regionalen Herrscher Shimazu Takahisa in Satsuma gewährt. Die Mission wurde von Shimazu genehmigt. Danach versuchte Xavier auch den Tennō (japanischer Kaiser) kennenzulernen, aber wegen der politischen Unruhen kam es nicht dazu. Der Tennō und das Shōgunat wurden von den Missionaren damals als König und Adelssystem interpretiert. Vgl. Fróis 1928: 2-7. Daraufhin strebte Xavier 1551 ein Treffen mit dem Herrscher in Suou (heute Yamaguchi) Ōuchi Yoshitaka an. Ōuchi erlaubte die Mission und überließ ihm einen Tempel für seine Mission. Die damalige Kultur Japans wurde von Luis Fróis (1532-1597) in seiner *Historia de Japam* ziemlich ausführlich beschrieben. Diese Geschichtsfassung ist selbst japanischen Historikern hilfreich, um die japanische Kultur der Zeit zu erforschen. Vgl. Matsuda 1981: 218-222. in: Kuwata 1981 und Vgl. Fróis 1928.

⁶⁷ Vgl. Haneda/Oka 2019: 199-203.

⁶⁸ Der Missionar Luís Fróis zeigte dem damaligen Herrscher Oda Nobunaga die Erdkugel und klärte ihn über die Gestalt der Welt auf. Auf der damaligen Weltkarte ist bereits eine Erdkugel dargestellt mit Nordpol. Vgl. Iwao 1966: 456-464.

⁶⁹ Vgl. Matsuda 1981: 238, in: Kuwata: 1981.

aufgenommen.⁷⁰ Oda spielt nicht nur wegen seiner genialen Kriegstechnik, sondern auch wegen seiner weitsichtigen Kulturpolitik für die kommenden Zeiten in der Geschichte Japans eine entscheidende Rolle. Er belohnte seine leistungsfähigen Untertanen mit wertvollem Porzellan oder Kunstwerken. In seiner Zeit wurde auch die Teezeremonie als Privileg des Kriegers eingeführt.⁷¹ Die Genehmigung für die Veranstaltung einer Teezeremonie wurde durch Odas Kulturpolitik das bedeutendste Statussymbol für Samurai-Krieger.⁷² Die aktive Kultivierung seiner Krieger macht Odas hierarchisierte Machtstruktur sichtbar. Da er seine Untertanen nicht mehr mit Grund und Boden belohnen musste, konnte Oda sein Herrschaftsgebiet halten und stabilisieren. Diese kapitalistische Kulturpolitik wurde vom nächsten Herrscher, Toyotomi Hideyoshi (1537-1598), übernommen und weiter verfeinert. Die Zeit der zwei Herrschaften von Oda und Toyotomi nennt man auch Azuchi-Momoyama-Periode. Die Abläufe und Objekte der „Teepolitik“ dieser Periode wurden im 19. Jahrhundert sowohl als Teil der Kulturpropaganda Japans, aber auch als Sammelobjekte für industrielle Kriegsgewinnler aus den vielen Konflikten der Zeit bedeutsam.⁷³ Heute gelten sie als geschätzte Besonderheit der japanischen Traditionen, ein Bild, welches auch durch die zeitgenössischen Kunstschaffenden repräsentiert wird.

Für das starke Wachstum des japanischen Außenhandels spielte die Entdeckung von Gold- und Silberminen auf japanischem Boden eine entscheidende Rolle. Durch die ebenfalls im 16. Jahrhundert unter Oda und Toyotomi neu organisierte Währung in Silber und Gold vergrößerte sich der Warenverkehr mit dem Rest der bekannten Welt und vor allem mit Europa enorm.⁷⁴ Schusswaffen aus Portugal wurden für die herrschenden Klassen unerlässlich, um den künftigen Machtaufbau zu sichern. Vor der Währungsreform wurde der Außenhandel hauptsächlich mit China geführt. Ab dem 16. Jahrhundert herrscht ein portugiesisches Handelsmonopol im japanischen Außenhandel.⁷⁵ Die westlichen Produkte und Sitten verbreiteten sich schnell, zusammen mit dem Christentum.⁷⁶ Es wurden christliche Schulen, die *seminário*, gebaut. Für die Gläubigen wurden

⁷⁰ Der portugiesische Missionar Luís Fróis (1532-1597) besuchte den damaligen Herrscher Oda Nobunaga mehr als 30-mal und brachte ihm viele Geschenke. Oda war allerdings nicht am Christentum interessiert. Aber die Schusswaffen und Pferde begeisterten ihn. Somit wurde die Mission genehmigt. Vgl. Kuwata 1981: 218-224.

⁷¹ Vgl. Kuwata 1971: 111-121.

⁷² Die Politik mit Mitteln der Teezeremonie wird im Japanischen *onchanoyu-goseidō* (dt. Teepolitik) genannt.

⁷³ Vgl. Hayashiya 1965: 141-146.

⁷⁴ Nach 1538 wurde das neue Verfahren der Kupellation zur Läuterung von Edelmetallen aus Korea eingeführt. Durch die so möglichen neuen Gold- und Silberwährungen entwickelte sich der Außenhandel. Vgl. Haneda/Oka 2019: 158f.

⁷⁵ Portugiesische Händler kamen mit den Jesuiten über Malakka im heutigen Malaysia und sicherten sich den exklusiven Alleinhandel für chinesische Seide, die unter japanischen Händler sehr begehrt war. Allerdings wurde der Außenhandel unter der chinesischen Ming-Dynastie streng kontrolliert, so instituierten die portugiesischen Jesuiten einen Prokurator für Handelsangelegenheiten in China, damit der Handel reibungslos ablaufen konnte. Die Spanier kamen erst nach 1584 in Japan an, um ihren Markt in Asien zu vergrößern. Erst unter der Herrschaft von Tokugawa Ieyasu wurde der Handel mit Spanien richtig begonnen. Ieyasu war derjenige, der das Kupellationsverfahren für Edelmetalle, das Spanien in Mexiko geradezu industrialisierte, nach Japan holte. Vgl. Haneda/Oka 2019: 171, 176, 178f und 200.

⁷⁶ Vgl. Ienaga 1982: 173.

auch Arztpraxen gegründet. So verbreitete sich die westliche Kultur aktiv über das neue Bildungssystem.⁷⁷ Und somit beeinflusste sie wiederum die japanischen Kunstschaaffenden dieser Zeit, deren Arbeiten dann bis ins 18. Jahrhundert nachgeahmt wurden. Die christliche Kultur wurde hierbei, wie so oft bei der Missionierung, mit den traditionellen Kunstwerken Japans verbunden. Der Hofmaler Kanô Eitoku (1543-1590) malte zum Beispiel christliche Bilder für eine neu gebaute Kirche.⁷⁸ Seine Auseinandersetzung mit dem neuen Malstil war so sensationell und exzentrisch, dass er gerade deswegen von den damaligen Herrschern unterstützt wurde. Seine Arbeiten werden heute von Kunstschaaffenden wie Sugimoto Hiroshi oder Murakami Takashi zitiert.⁷⁹ Das damals gebräuchlichste künstlerische Ausdrucksmittel war die Malerei auf Wandschirmen. Überlieferte Darstellungen aus der Zeit vermitteln uns heute die Begeisterung, die über die Ankunft der neuen ausländischen Kultur herrschte. Eine Wandschirmmalerei, die Kano Naizen um 1600 auf Goldgrund malte und die sich heute im Kobe Museum befindet (Abb. 1), ist ein gutes Beispiel dafür, wie versucht wurde, die exotische Atmosphäre bildlich auszudrücken: Das Fremde manifestiert in Form des mythologischen Wesens ‚Maraka‘, in einem chinesisch anmutenden Schrein. Nur ein Elefant ist realistisch dargestellt. Es ist zu vermuten, dass die bei diesem Tier eingesetzten Schattierungen, die für die japanische Malerei dieser Zeit untypisch sind, speziell zur Betonung der Fremdheit verwendet wurden.⁸⁰ Die Wandschirmmalerei war eine beliebte Form der Hofmalerei, die von den herrschenden Eliten beauftragt wurde, um ihre neuen Schlösser zu schmücken. Die Kanô-Schule gilt als Hauptvertreterin der damaligen Hofmalerei und wurde nach der chinesischen sowie der buddhistischen Tradition geführt. Der portugiesische Kunstforschende Alexandra Curvelo erläutert dazu wie folgt: „Die Neugierde, die im Rahmen der frühen Kontakte zwischen Portugal und Japan sofort auf beiden Seiten erwachte, kommt einerseits in den europäischen Schriften und andererseits in den japanischen Namban-Wandschirmen zum Ausdruck. Neben typisch japanischen Themen wurden die *Namban-jin* (dt. Barbaren des Südens) in kurzer Zeit zum Darstellungsgegenstand einer der wichtigsten jener Schulen japanischer Malerei, die traditionsgemäß für die herrschende Elite arbeiteten. Die Namban galten als ein barbarisches Volk aus dem Süden. Die Kano-Schule nahm als erste dieses neue Repertoire in Angriff, das bald zum bevorzugten Thema eines Publikums wurde,

⁷⁷ Brüll schreibt wie folgt: „Damals zeigte Japan nicht nur eine große Empfänglichkeit für die materiellen, sondern auch für die geistige Kulturgüter des Abendlandes“. Vgl. Brüll 1978: 322. in: Pekar 2003: 52.

⁷⁸ Eitoku war aber kein Christ. So übernahm er nicht nur den christlichen Malstil, sondern studierte auch chinesische und japanische Malerei. Vgl. Yamane 1967: 77-82.

⁷⁹ Das Unternehmen von Murakami heißt ‚Kaikai Kiki‘ und ist ein Begriff, den Kanô Eitoku bereits im 16. Jahrhundert geprägt hat. Vgl. Lubow 2005 und Murakami 2006. Sugimoto ist ebenfalls von dieser Zeit begeistert und verfolgte das verschollene Bild von Kanô Eitoku azuchijôno zu-byôbu bis nach Rom, welches durch den Jesuit Alessandro Valignano an Papst Gregor XIII als Geschenk gelangte. Vgl. Hasumi 2019.

⁸⁰ In der damaligen Wandschirmmalerei erkennt man nicht konsequent Schattierungen, vielmehr wurde nur ein Teil des Objekts schattiert, wie zum Beispiel wurden die Kleidung der Portugiesen oder ein Mast eines Schiffs. Vgl. Sakamoto 1977: 17-49. Was den Elefant angeht, wurde er von den Spaniern Toyotomi Hideyoshi geschenkt und als „Don Pedro“ bekannt. Vgl. Suntory Museum of Art/Kobe City Museum, Nikkei. Inc. 2012: 226f.

das sich für die Exotik dieser Menschen und für das, was mit ihnen ins Land gelangte, interessierte.“⁸¹ Die Bedeutung des Begriffs „Namban“ wandelte sich also mit der Zeit vom sehr spezifischen „barbarisches Volk aus dem Süden“ hin zu „Exotismus“ oder „die Vorliebe für das Exotische“ im Allgemeinen.⁸²

Der bekannteste buddhistische Hofmaler dieser Zeit ist Hasegawa Tōhaku (1539-1610), der mit dem Teemeister Sen no Rikyū (1522-1591) befreundet war.⁸³ Er und andere Maler dieser Zeit schufen für die herrschenden Schōgun großformatige Wandschirmmalereien, für die große Mengen an Goldfarbe verwendet wurden. Die bereits erwähnte Entdeckung mehrerer Gold- und Silberminen in ganz Japan hatte also nicht nur Auswirkungen auf das Finanzsystem. Die zentrale Verwaltung der Edelmetallförderung ermöglichte es, den teuren Goldlack reichlich auf den neuen Kunstwerken anzuwenden.⁸⁴ Nicht nur prominente Hofmaler, sondern auch unbekanntere Kunstschaffende stellten die Wandschirmmalereien her. In den Darstellungen erkennt man die damalige Kultur, die Mode und die Sehnsucht nach exotischen fernen Orten. Es gibt Darstellungen, wie christliche Missionare die japanischen Theater besuchen oder Japaner einen Rosenkranz bei sich führen und die portugiesische Bekleidung als gängige Mode getragen wird.⁸⁵ Auch in den traditionellen Handwerken ist der Einfluss der portugiesischen Mode zu erkennen. Die Portugiesen und ihre Kultur waren also als Zeitgeschmack weit verbreitet.⁸⁶ Ab dieser Zeit wurden auch Weltkarten mit einer korrigierten Weltansicht gezeichnet.⁸⁷ (Abb. 2) Vereinfacht kann man sagen, dass die Wandschirmmalerei durch zwei große Schulen beeinflusst wurde. Die Kanō-Schule wurde weiterhin vom Shōgunat offiziell mit der Schaffung der Hofmalerei beauftragt. Daneben beschäftigten sich die Kunstschaffenden aus der theologischen Schule in Nagasaki mit christlicher Kunst und Malerei. Durch diese intensive Auseinandersetzung mit dem Westen stand die japanische Kunst unter mehr internationalem Einfluss als jemals zuvor.

Unabhängig davon, ob die Kunstschaffenden zur favorisierten Kanō-Schule gehörten oder ob sie unbekanntere gewerbliche Kunstschaffende waren, die Produktion wertvoller Malereien wurde in dieser Zeit massiv gesteigert. Damals war es noch nicht üblich, die Wandschirmmalerei mit dem

⁸¹ Vgl. Curvelo 2007: 275-279, in: Kraus/Ottomeyer 2007.

⁸² Vgl. Haneda/Oka 2019: 196.

⁸³ In dieser Zeit entwickelten sich gleichzeitig die prächtige dekorative Kunst einerseits und andererseits die minimalistische Darstellung unter dem Einfluss von Sen no Rikyū. Vgl. Takashina 1991: 46.

⁸⁴ Vgl. Watanabe 1981: 18-22, in: Kuwata:1981.

⁸⁵ Vgl. Okamoto 1965: 75-80.

⁸⁶ Der Sammler Nagami Tokutarō (1890-1950) sammelte die Kunst aus Nagasaki. In seiner Sammlung finden sich besonders viele Porzellane und Schnitzarbeiten, auf denen die Portugiesen abgebildet sind. Vgl. Mitsukoshi henshū 1928.

⁸⁷ Die Weltkarte des italienischen Priesters Matteo Ricci (Kunyu Wanguo Quantu) wurde später auch nach Japan gebracht. Der älteste Atlas *Theatrum Orbis Terrarum* wurde den japanischen Christen als Geschenk überreicht. Durch diese Weltkarten haben Japaner:innen die Welt „entdeckt“. Vgl. Miyoshi 2009: 137-159.

Autoren timer zu signieren.⁸⁸ Der Kunstforschende Takashina beschreibt die Bedeutungslosigkeit der künstlerischen Signatur in der damaligen Kunstszen e in Japan, was zur Folge hat, dass die Namen der Kunstschafter bis heute unbekannt bleiben.⁸⁹ Die Genrebilder aus dieser Zeit werden als Beginn des Ukiyo-e verstanden.⁹⁰ Während die Kanô-Schule nach der chinesischen Technik der Tuschnalerei mit Goldfarbe und Tinten malte, entwickelten die Kunstschafter aus der christlichen Schule mit den Techniken der Schattierung und der Perspektive einen dynamischen Malstil.⁹¹ Es wird vermutet, dass viele Kunstschafter im christlichen seminário Malerei studierten und die dort vorhandenen Kupferstiche, vor allem diejenigen von Marten de Vos, von ihnen als Vorbilder übernommen wurden.⁹² (Abb. 3) Aber auch die meisten Autoren aus der christlichen Schule bleiben bis heute ebenso unbekannt wie die japanischen Meister der traditionellen Schule.⁹³

Trotz des großen Erfolgs im Austausch mit der westlichen Kultur mussten Anfang des 17. Jahrhunderts die außenpolitischen Maßnahmen eingeschränkt werden, da das Handelsdefizit enorm gestiegen war. Die damaligen Transaktionen wurden hauptsächlich mit Gold-Silberstandard gehandelt. Durch die in Südamerika neu entdeckten Silberminen wurde eine Silberinflation verursacht, was dazu führte, dass die Portugiesen einen größeren Silbervorrat benötigten. Aufgrund der so gestiegenen Nachfrage waren die Silber-Minen Japans bald leer, und der Vorrat wurde knapp. Die dringendsten Aufgaben waren demnach Sparmaßnahmen im Überseehandel und in der Ausgabe von Silber. Der Außenhandel wurde fortan streng kontrolliert.⁹⁴ Infolgedessen wurde 1636 in Nagasaki eine künstliche Insel namens Dejima aufgeschüttet, um hauptsächlich die portugiesischen Händler und das Christentum kontrolliert ins Land zu lassen.⁹⁵ Die Regierung führte immer wieder strenge Vorsichtsmaßnahmen gegen den Einfluss des Christentums aus Portugal und Spanien ein. Dennoch gab es immer mehr Ausnahmen von diesen Maßnahmen, da Japan damals noch die Waren aus diesen Auslandsgeschäften benötigte. Nach dem Versiegen der Silberminen wurden Gold und Kupfer als alternative Währung ausgegeben.⁹⁶

⁸⁸ Vgl. Yamane: 1967: 18.

⁸⁹ Die minimalisierten Darstellungen der Wandschirmmalereien wurden im westlichen Kontext als „dekorativ“ verstanden. Nach Takashina wurde die Realität der Stadt in der Wandschirmmalerei meist ziemlich explizit und korrekt dargestellt. Der Realitätsbegriff in der Kunst wurde anders verstanden als im Westen. Vgl. Takashina 1991: 44f.

⁹⁰ Im 17. Jahrhundert entwickelten sich Druckereien und Verlage. Dadurch konnten sich die Genrebilder als Ukiyo-e verbreiten. Vgl. Nagata 2000: 14f.

⁹¹ Vgl. Okamoto 1965: 139f.

⁹² Vgl. Suntory Museum of Art/Kobe City Museum, Nikkei. Inc. 2012: 227.

⁹³ Vgl. Okamoto 1965: 83f.

⁹⁴ Vgl. ebd: 13ff.

⁹⁵ Das Leben auf Dejima war den Berichten nach nicht angenehm. Die Händler und Diplomaten bekamen nur ein sehr kleines Haus zugeteilt und wurden streng überwacht. Vgl. Iwao 1966: 369-401.

⁹⁶ Vgl. Okamoto 1965: 15.

Nagasaki lag günstig für den Überseehandel aus Südasien. Insofern wuchs der Handelsbilanzüberschuss besonders in der südwestlichen Kyûshû-Region. Der damalige Herrscher Toyotomi Hideyoshi fürchtete den Machtausbau der christlichen Händler und charismatischen Missionare aus dem Westen, und der unerwartet einflussreiche christliche Glaube wurde allmählich als Unsicherheitsfaktor angesehen. Das Christentum und die Missionierung wurden daher mehrmals verboten. Der Außenhandel war jedoch unter der Toyotomi-Herrschaft noch erlaubt.⁹⁷ Die sogenannte „Abschließungspolitik“ (jap. *sakoku*) während der Edo-Zeit wurde also aus zwei Gründen durchgeführt: Wie bereits erwähnt, musste zum einen der Außenhandel aufgrund der leeren Silberminen kontrolliert werden, zum anderen war das Christentum unter den Bauern im Westen des Landes inzwischen weit verbreitet, und diese christianisierten Bauern führten wiederholt Bauernaufstände an.⁹⁸ Die Halbinsel Shimabara war damals das größte Zentrum des Christentums. Aus diesem Grund wurden die Bauern und Samurai dieser Region durch eine strenge Steuerpolitik unterdrückt. 1637 brach daraufhin der Shimabara-Aufstand aus, der sich zum größten Aufstand in der japanischen Geschichte entwickelte.⁹⁹ Das Tokugawa-Shôgunat stellte eine 120 000 Mann starke Samurai-Armee auf und schickte diese nach Shimabara. Dazu bekam der Shôgun zusätzliche militärische Ausrüstung von der niederländischen Ostindien-Kompanie und besiegte so 1638 den Aufstand. (Abb. 5) Aus diesem Anlass beschloss das Tokugawa-Shôgunat, christlichen Missionaren und Händlern aus Portugal die Einreise zu untersagen. Schließlich wurde der eingeschränkte Überseehandel umstrukturiert und anstelle der Portugiesen übernahmen die Niederländer den Handel mit Japan, vor allem, weil sie das Shôgunat militärisch unterstützt hatten und den Handel nicht mit missionarischer Arbeit verknüpften. In der Zeit danach war Überseehandel ausschließlich mit China, den Niederland, Ryûkyû (heute Okinawa) und Ezochi (heute Hokkaidô) genehmigt.¹⁰⁰

2.2. Europäische Wissenschaft in Japan

⁹⁷ 1596 wurde ein spanisches Handelsschiff in Tosa an Land getrieben (Incidente del San Felipe). Die portugiesischen Missionare überzeugten Hideyoshi, dass es sich um spanische Missionare handle, die zum Zweck der Kolonialpolitik in Japan missionieren wollten. Daraufhin wurden die ‚versteckten Christen‘ hingerichtet. Vgl. Kuwata 1981: 243.

⁹⁸ Gegen das Christentum wurden im 17. Jahrhundert strenge Vorsichtsmaßnahmen erlassen. Ab dem 18. Jahrhundert (1701) wurde das Verbot des Christentums gemildert und stattdessen vermehrt gegen illegalen Außenhandeln und Piraterie ermittelt, was dem Tokugawa-Shôgunat später den Beinamen „*sakoku*“ (geschlossenes Land) einbrachte. Vgl. Yamamoto 1995: 64f, in: Tanaka 1995. Siehe auch 2.5.3. in der vorliegenden Arbeit. Über die Einschränkung des Außenhandels in ganz Asien siehe: Haneda/Oka 2019: 214-217.

⁹⁹ Vgl. Toda 1988:18-28.

¹⁰⁰ Die Nordinsel Hokkaidô und die südliche Inselgruppe Okinawa waren damals noch nicht von Japan besetzt.

Mit dem neuen Handelsmonopol der Niederlande kam vermehrt die niederländische Kultur und Wissenschaft anstelle der portugiesischen nach Japan, obwohl die Regierung des Tokugawa-Shôgunats noch vorsichtig mit der fremden Kultur umgehen wollte. Die Texte der neuen Wissenschaften wie Medizin, Astronomie, Physik, Vermessungskunde und Chemie wurden so meist aus dem Holländischen ins Japanische übersetzt. So kam es, dass die holländische Sprache bevorzugt von neugierigen, fortschrittlichen japanischen Wissenschaftlern studiert wurde. Medizinische Fachbücher, die hauptsächlich aus Deutschland stammten, wurden ebenso über das Holländische ins Japanische übertragen.¹⁰¹ Die neue Wissenschaft hieß „*Rangaku*“ (dt. „Hollandkunde“). Sie schuf die Basis für die Expansionspolitik Japans und war maßgeblich verantwortlich dafür, dass sich in Japan die modernen westlichen Wissenschaften überhaupt weiter etablierten.¹⁰²

Unter den vermeintlich ‚holländischen‘ Wissenschaftlern waren auch die deutschen Mediziner Engelbert Kaempfer, Carl Peter Thunberg und Philipp Franz von Siebold.¹⁰³ Sie wurden als die „drei Ärzte in Dejima“ bekannt, und trotz aller Einschränkungen erforschten sie die japanische Kultur und berichteten über die „exotische“ Kultur Japans.¹⁰⁴ Ihre Reiseberichte und Kulturrezensionen gaben den Anlass zur Einführung japanspezifischer Wissenschaften.¹⁰⁵ Die holländischen und deutschen Wissenschaftler forschten in Japan hauptsächlich auf dem Gebiet der Kartografie und der Naturwissenschaften. Allerdings waren die Weitergabe und Ausfuhr des japanischen Kartenmaterials aus Sicherheitsgründen streng verboten.¹⁰⁶ Aber die Forscher schlossen Freundschaft mit den japanischen Wissenschaftlern und konnten allmählich die existierenden Karten Japans ergänzen und verbessern. Trotz der Einschränkung ihres Tätigkeitsbereichs mussten die drei deutschen Reisenden regelmäßig beim Schôgunat in Edo ihre Berichte und exotische Geschenke abgeben. Während einer Reise von Nagasaki nach Edo dokumentierten die drei

¹⁰¹ *Anatomische Tabellen* von Johann Adam Kulmus wurde 1722 in Danzig publiziert und 1734 ins Holländische übertragen. Die japanische Übersetzung aus dem Holländischen wurde 1774 angefertigt. Vgl. Abe, Kuniko 2000: 43-56.

¹⁰² Unter der Herrschaft von Tokugawa Yoshimune (1684-1751) wurde die Zulassung westlicher Wissenschaften erweitert. Das Interesse am westlichen Positivismus begann zuerst in China und wurde als ausländische Wissenschaft weiter nach Japan gebracht. Vgl. Haneda/Oka 2019: 315-319.

¹⁰³ Vgl. Pekar 2003: 52

¹⁰⁴ Pekar erläutert, dass das Wort „Exotik“ 1712 zum ersten Mal in Deutschland in der von dem Japan-Reisenden Engelbert Kaempfer verfassten Reiseberichte *Amoentitates exoicae* aufgetaucht sein soll. Vgl. ebd.: 27.

¹⁰⁵ Kaempfer berichtet ausführlich über die shintoistischen Sitten in Japan. Zum Beispiel: „Der shintoistische Götterdienst“ habe einen „besonderen Aspekt [...] der Reinheit.“ Vgl. Haberland 1999, in: Bischoff: 1999.

¹⁰⁶ Die Kartografie wurde auch durch Kaempfer ergänzt. Ebd. Am Ende einer Dienstreise wurde das Schiff von Siebold durch einen Taifun an die Küste zurückgetrieben. Dadurch wurde bekannt, dass er eine Landkarte mitgenommen hatte und seine japanischen Mithelfer wurden körperlich bestraft oder in Haft gestorben. Siebold wurde lebenslange aus Japan verbannt. Der Fall ist als Siebold-Affäre bekannt. 1858 schloss Japan mit Holland einen neuen Handelsvertrag. Danach durfte Siebold wieder nach Japan einreisen. Vgl. Henker1993: 113ff.

Deutschen die japanische Kultur und sammelten unterwegs botanische Proben.¹⁰⁷ Der Ruhm der drei Ärzte sowie der Leistungen der modernen Medizin wurden in Japan zunehmend geschätzt und viele einheimische Medizinstudenten lernten bei ihnen. Diese Schüler begründeten die moderne medizinische Praxis in Japan.¹⁰⁸ Da die Vorteile der westlichen Erfindungen, wie beispielsweise der modernen Medizin und Waffentechnik, sofort erkannt wurden, wurden mit der Zeit nicht nur holländische Wissenschaftler, sondern auch solche aus anderen westlichen Ländern ins Land gelassen. Mit der Verbreitung der westlichen Wissenschaften wurde der westliche Positivismus gegenüber dem traditionellen Konfuzianismus gestärkt. Vor allem die ausführliche Beschäftigung mit der Kartografie und die vielen neuen naturwissenschaftlichen Beobachtungen in der ganzen Welt erweckten das Bedürfnis nach der Definition Japans als eine moderne Nation. Die Notwendigkeit einer nationalen Geschichtserfassung für die Nation Japan führte dazu, dass auch die Geschichtswissenschaften Einzug hielten.¹⁰⁹

Aus Sorge, dass das Christentum zu mächtig werden könnte, führte das Tokugawa-Shôgunat die konfuzianische Lehre ein. Es wurden also der regionale Animismus, der heute als Shintô bekannt ist, und der Konfuzianismus vereint und als japanische „traditionelle Spiritualität“ in der nationalen Geschichtsschreibung verankert.¹¹⁰ Es gab in dieser Zeit also zwei widersprüchliche Ansprüche bei den Wissenschaftlern, nämlich einerseits dem westlichen Positivismus und andererseits dem konfuzianistischen Shintôismus gerecht zu werden.¹¹¹

1657 wurde damit begonnen, die 397-bändigen Gesichtsbücher *Dai-nihon-shi* (dt. *Große Geschichte Japans*) zusammenzustellen. Nach der konfuzianischen Tradition wurden sie mit chinesischen Schriftzeichen geschrieben. Diese Bücher wurden 1906 endlich fertiggestellt. Die Geschichtswissenschaftler, die an der *Dai-nihon-shi* arbeiteten, beeinflussten später im 19. Jahrhundert die patriotische Ideologie *sonnô-jôi* (dt. Wiedereinsetzung des Kaisers und die Vertreibung der Ausländer).¹¹² Obwohl eine dem Positivismus zugewandte Methodik propagiert

¹⁰⁷ Die Publikationen sind: *Nippon: Archiv zur Beschreibung von Japan und dessen Neben- und Schutzländern Yezo mit den südlichen Kurilen, Sachalin, Korea und den Liukiuiseln*, nach japanischen und europäischen Schriften und eigenen Beobachtungen bearbeitet. Ausgegeben unter dem Schutze Seiner Majestät des Königs der Niederlande. Selbstverlag, Leiden/ J. Muller, Amsterdam/ C. C. van der Hoek, Leiden 1832 [–1858]. (7 Teile). Philipp Franz von Siebold, Joseph Gerhard Zuccarini: *Flora Japonica sive Plantae quas in imperio Japonico coll., descripsit, ex parte in ipsis locis pingendas curavit*: [Lugduni Batavorum apud auctorem 1835-1870]. Vgl. Deutsch-Japanische Gesellschaft in Bayern (Hg.), Philipp Franz von Siebold, Gedenkschrift zur 100. Wiederkehr seines Todestages am 18. Oktober München 1966.

¹⁰⁸ Die Modernisierung der Anatomie in Japan ist von Yourou Takeshi gut zusammengefasst. In: Yourou, Takeshi 1996: 189-222, in: Takashina 1996.

¹⁰⁹ Motoori Norinaga begründete *kokugaku*, was als „Wissenschaft der Nation“ übersetzt werden kann. Seine Ideologie beeinflusste maßgeblich die japanischen Politiker im 19. Jahrhundert. Vgl. Shimazono 1996: 5ff.

¹¹⁰ Der Religionswissenschaftler Shimazono fasste die Religionsgeschichte aus kritischer Perspektive zusammen. Vgl. Shimazono 1996. Der Geschichtswissenschaftler Ienaga beschrieb den Urshintô ausführlich, so auch dass dieser sich nur in Dorffesten manifestiere und in jeder Region unterschiedlich gefeiert würde. Es ging also nicht um die „hohe“ Spiritualität oder das Philosophieren über die Seele. In: Ienaga 1959: 27-30.

¹¹¹ Vgl. Katô 1990: 353.

¹¹² Vgl. Ienaga 1977.

wurde, fing die dort aufgezeichnete Geschichte mit dem fiktiven Kaiser Jinmu-Tennô an, einer Figur aus der Mythologie, in der Japan zum auserwählten Land Gottes erklärt wird.

Motoori Norinaga (1730-1801) gilt als einer der bedeutendsten Wissenschaftler seiner Zeit. Er war Schriftsteller, Geschichtswissenschaftler und auch Arzt. Er vertrat die Ansicht, dass die japanische Kultur und der japanische Geist ihre Reinheit in der alten Mythologie von Amaterasu und in der alten japanischen Sprache (jap. *kogo*) des Urshinto bewahrt hätten. Er war daher ein Befürworter des neuen Restaurations-Shintô (jap. *fukko-shintô*). Sein Hauptforschungsobjekt war das *Kojiki*, die älteste Reichschronik Japans. Er suchte nach dem „Ursprung“ der japanischen Kultur, die seiner Meinung nach noch frei von chinesischen Einflüssen war.¹¹³ Er beschrieb die Überlegenheit der japanischen Spiritualität als *Yamato-gogoro* (japanischer Geist), und während der Expansionspolitik ab dem Ende des 18. Jahrhunderts wurde auf seine Schriften verwiesen.¹¹⁴

2.3. Perspektive aus Europa

Wie bereits erwähnt, wurde schon im 17. Jahrhundert die christliche Kunst durch die portugiesischen Missionare in Japan eingeführt. Gleichzeitig gab die Jesuiten-Gesellschaft bei den japanischen Kunstschaaffenden den Auftrag, christliche Kunstwerke für die Missionierung zu schaffen, da die Verbreitung des Christentums in Japan schneller stattfand als erwartet. Die neue Kirche benötigte dringend christliche Kunstwerke, zu schnell, als dass sie langsam auf dem Seeweg aus Europa geliefert werden konnten. Der Missionar Luís Fróis (1532-1592) schrieb 1584, dass 50.000 Werke aus Europa bestellt wurden.¹¹⁵ Die damaligen japanischen Maler, Handwerker und Auszubildenden fertigten daraufhin unter Anleitung des italienischen Kunstlehrers Giovanni Niccoló (1560-1626)¹¹⁶ in ihrem eigenen Stil Kunstwerke für die Kirche. Niccoló wurde 1583 aus Rom im Auftrag von Alessandro Valignano (1539-1606) nach Japan geschickt.¹¹⁷ Valignano war bei den Jesuiten für die Verbreitung der Mission in Japan zuständig. Er studierte die japanischen Sitten und die Kultur, um so eine speziell für Japan passende Form der Missionierung zu entwickeln.¹¹⁸ Die meisten Bilder für die christlichen Auftragswerke wurden aus Europa importiert, und japanische Lackkunst-Schaaffenden fertigten daraus Tabernakel. Ein Beispiel für ein solches Werk

¹¹³ Chinesische Literatur wurde viel publiziert und beeinflusste so die japanische „traditionelle“ Literatur, nicht nur bei *Kojiki*, sondern auch bei *Genji Monogatari* (um 11. Jahrhundert), *Tsurezuregusa* (14. Jh.) und *Taiheiki* (14. Jh.) ist dieser Einfluss erkennbar. Vgl. Haneda/Oka 2019: 320f.

¹¹⁴ Vgl. Shimazono 1996: 6.

¹¹⁵ Vgl. Alan 2016: 174f.

¹¹⁶ Giovanni Nicolao war auch Uhrmacher sowie Organtechniker gewesen. Vgl. Okamoto 1965: 120ff.

¹¹⁷ Giovanni Niccoló reiste mit Watano Mancio, Mancio João und Pedro João. Einige ihrer japanischen Schüler fahren mit den Missionaren weiter nach Macau. Vgl. Alan 2016: 174f.

¹¹⁸ Vgl. Suntory Museum of Art/Kobe City Museum, Nikkei.Inc. 2012: 10f.

ist das *Kajūjūchōjū-makie-raden-seigan*“, welches als Tabernakel mit japanischer Lackkunst und Perlmutter-Arbeit gefertigt wurde. (Abb. 4) Der Autor des Bildes ist unbekannt, es wird aber als südspanische Ölmalerei eingeschätzt.¹¹⁹ Man erkennt die traditionellen Motive der Lackkunst, wie Hirsche, Zitrusfrüchte und Kamelien an den Türen. Um das Bild herum wurde auf den inneren Rahmen das Motiv eines halben Rades graviert, welches seit der Heian Periode (794-1185) als traditionelles Muster in der japanischen Kunst verwendet wurde. Japanische Historiker wiesen darauf hin, dass es sich bei den in Japan hinzugegebenen Teilen bereits um interkulturelle Hybriden handelt. Die Verwendung des Perlmutts beispielsweise ist keine ostasiatische Handwerkstechnik, sondern ein Handwerk, das ursprünglich aus Gujarat in Nordwestindien stammt.¹²⁰ Was für diese Zeit spezifisch ist, ist das geometrische Muster, welches den Tabernakel umrahmt. Über dem Kreuz wurde auch ein „INRI“-Schild angebracht.¹²¹ Solche Werke wurden später *Namban-bijutsu* genannt und sowohl durch die Jesuiten selbst als auch durch Händler nach Europa exportiert.¹²²

Die Darstellung von Perspektive und das Chiaroscuro der christlichen Malerei beeindruckten die japanischen Kunstschaffenden damals zutiefst, und so wurden diese neuen Maltechniken auch nach dem Verbot der christlichen Schulen in Japan weiter erlernt und verfeinert. Bei der Entwicklung der perspektivischen Darstellung wurde diese auch mit Elementen der traditionellen chinesischen Malerei verknüpft. In der für die Kirche gefertigten Kunst wurden so der Himmel und die Berge in der neuen Perspektive nachgebildet, was dann im 18. Jahrhundert von den Ukiyo-e-Kunstschaffenden wiederum nachgeahmt wurde.

Die authentischste und verbreitetste Malschule in diese Zeit war jedoch die Kanō-Schule (jap. *Kanō-ha*). Dort setzte man sich mit der traditionellen japanischen Malerei und der westlichen Gedankenwelt auseinander. Die dort hervorgebrachten künstlerischen Leistungen spielten eine große Rolle für die nachfolgenden Generationen.

Die Gründungen der christlichen Schulen brachten auch ein komplett neues Bildungssystem nach Japan, das bis heute in den japanischen Schulen übernommen wird. Die neuartigen Studienfächer waren Gymnastik, Musikunterricht, Kunst und Latein. An Weihnachten und Ostern wurden Theateraufführungen und Konzerte gespielt. Am Wochenende wurden Picknicks veranstaltet.¹²³ Um die Schulbücher und Bibeln herzustellen, wurden Buchdruckereien betrieben. So wuchs die Zahl der christlichen Gläubigen rasch bis auf 150 000.¹²⁴ Bis zum endgültigen Verbot des Christentums

¹¹⁹ Vgl. Bunka-chō/ Kokuritsu-jōhōgaku-kenkyūsho, Cultural Heritage Online, ohne Datum.

¹²⁰ Die Perlmutter-Arbeiten der japanischen Lackkunst sollen zudem auch noch von koreanischen Arbeiten aus der Yi-Dynastie (1392-1897) beeinflusst worden sein. Vgl. Haneda/Oka 2019: 197f.

¹²¹ Vgl. Suntory Museum of Art/Kobe City Museum, Nikkei.Inc.: 220.

¹²² Damals wurde jeder Ausländer als Südlicher-Barbaren verstanden. Vgl. Okamoto 1965: 13f.

¹²³ Kunstunterricht, Weihnachtsfeste und Theaterspiel wurden nicht nur in den christlichen Schule übernommen, sondern sind bis heute Teil der meisten Schulen, unabhängig vom Glauben. Vgl. Okamoto 1965.

¹²⁴ Vgl. Kuwata 1981: 236-241.

im Jahr 1614 wurden insgesamt 524 christliche Schule gebaut. Die Verbreitung der christlichen Kultur konzentrierte sich im Westen Japans. Das Leben im christlichen Umfeld wurde als angenehm empfunden.¹²⁵

Trotz der Beliebtheit des christlichen Glaubens verschwand dieser durch die zunehmenden Kontrollen allmählich wieder aus der Öffentlichkeit. Dennoch wurde die neuartige Lackkunst weiterhin für die christliche Kirche produziert und nach Europa exportiert¹²⁶ und christliche Bilder wurden auch trotz des Verbotes heimlich bei Gläubigen versteckt und blieben so in Japan. Auch wenn die christliche Thematik verboten war, wurde unter anderem die perspektivische Darstellung unabhängig vom Christentum als Malstil in der nächsten Generation übernommen.¹²⁷ Auch die naturwissenschaftlichen Werke, wie beispielsweise *Historiae naturalis de quadrupedibus libri, cum aeneis figuris* von Johannes Jonston, die damals über niederländische Händler ins Land gebracht wurden, beeinflussten die japanischen Kunstschaffenden im 18. Jahrhundert.¹²⁸

Auch die Abbildungen aus den Lexika von exotischen Pflanzen und Tieren wurden von interessierten Kunstschaffenden nachgeahmt.¹²⁹

Die Naturdarstellungen aus den westlichen Büchern wurden von den japanischen Kunstschaffenden den traditionellen Naturdarstellungen aus China gegenübergestellt. Erwähnenswert ist auch, dass die Perspektive bei der Naturdarstellung aus China anders konzipiert war als die westliche. Diese unterschiedlichen Perspektiven entstanden in der Edo-Zeit und wurden als neuer Stil fusioniert.

2.4. Bürgerliche Kultur in Edo

Der Begriff ‚Edo-Zeit‘ (jap. *edo-jidai*) bezeichnet die Herrschaft der Tokugawa-Familie von 1603 bis 1868, entsprechend heißt diese Zeit auch ‚Tokugawa-Zeit‘. Die damals neue Hauptstadt Edo heißt heute Tokio.¹³⁰ Die Kultur der Edo-Zeit erstreckte sich aber über ganz Japan. In dieser Zeit wurden die Kriegsstrategie und die feudalistische Staatsentwicklung verbessert, und dies brachte langanhaltenden Frieden in Japan. Durch kontrollierte Wirtschaftsmaßnahmen und einen eingeschränkten Überseehandel wurde einerseits die materielle Unabhängigkeit vom Ausland

¹²⁵ Vgl. Okamoto 1965.

¹²⁶ Ebd.: 89-119.

¹²⁷ Unter der versteckten christlichen Kunst wurden auch Stücke christlicher Kunst aus China gefunden. Die Skulpturen der Maria sehen aus wie Darstellungen der buddhistischen Göttin *Kannon*. Diese Skulpturen konnten wegen ihrer buddhistischen Erscheinung vor den Aufsichtsbehörden gegen das Christentum gerettet werden. Vgl. Miyakawa 2020: 25-38.

¹²⁸ Vgl. Takashina 1997. *History of Japan (1727) von Kämpfer und Memoirs of a Captivity in Japan 1811-1813. Vol. 3 With Observations on the Country and the People (1819) von Captain Golownin* prägten Japonismus aus. Vgl. Hugh 1961: 208f.

¹²⁹ Vgl. Tsuji 1993: 99.

¹³⁰ Das Konzept einer Hauptstadt gab es damals noch nicht. Erst 1950 wurde Tokio als Hauptstadt begriffen.

verwirklicht,¹³¹ andererseits passte die Regierung das neue Warenwirtschaftssystem nicht mehr dem alten Feudalismus an, was schließlich im 19. Jahrhundert in einem Staatsstreich endete. Unter der Tokugawa-Herrschaft entwickelte sich der Verkehr zwischen Osaka, Kyoto und Edo zu Wasser und zu Land. Wohlhabende Geschäftsleute, die frei von der feudalistischen Hierarchie waren, waren das Ergebnis. Sie wurden Mäzene für die Kunstschaaffenden. Das Zentrum der Wirtschaft befand sich nicht nur in der östlichen Großstadt Edo, sondern auch im westlichen Handelszentrum Osaka. Der Tennô war damals machtlos und residierte in Kyoto, was diese Stadt zum Zentrum der Hofkunst und der adligen Literatur machte. Auch wenn das Machtzentrum sich in Edo befand, blieben Osaka und Kyoto als kulturell bedeutende Städte in Japan hoch angesehen.

In Edo entfaltete sich im 17. und 18. Jahrhundert eine prächtige bürgerliche Kultur. Durch die stabilisierte Handelswirtschaft wurde die Herrschaft der Samurai-Hierarchie allmählich unterminiert.¹³² Bei den erfolgreichen Bürgern war eine unprätentiösere Kunst und Kultur erwünscht. Die Moral der Samurai-Philosophie lautete damals noch Duldsamkeit und Unterdrückung der Emotion, was in Edo als altmodisch empfunden wurden.¹³³ Emotionale Liebesgeschichten, Gedichte und Komödien wurden geschrieben und in Form von Zeitschriften publiziert. Die Einrichtung des Kabuki-Theaters symbolisierte die Macht der Geschäftsleute.¹³⁴ Es war vor der Edo-Zeit unvorstellbar, dass mehrere Theater für die Bürger gebaut wurden. Die perspektivische Darstellung des Kabuki-Theaters in den Ukiyo-e war damals sensationell und kündigte den Anfang der bürgerlichen Kunst an. (Abb. 6) Bei der perspektivischen Darstellung wurde auf den Einfluss des chinesisch-westlichen Malstils aus Suzhou hingewiesen, der durch die Handelsaktivitäten der Geschäftsleute eingeführt wurde.¹³⁵ In Japan wurden Nachahmungen alter Drucke aus Suzhou gefunden. (Abb. 7, 8).¹³⁶ In China hatte man sich schon früher mit der westlichen Kunst auseinandergesetzt als in Japan, was sich, wie gewöhnlich, bald auf die japanische Kunst auswirkte. Mit der verbesserten Lebensqualität der wohlhabenden Bürger stieg auch die Nachfrage nach der neuartigen Kultur aus China und dem Westen. Textilkunst, wertvolle Lackkunst und Porzellan florierten wie niemals zuvor.

¹³¹ Durch das Tokugawa-Shôgunat wurde das Finanzsystem und die Straßeninstandhaltung landesweit organisiert. Vgl. Haneda/Oka 2019:255-259.

¹³² Der Feudalismus brachte das Frieden und eine andere Machtstruktur in Edo. Vgl. Takahashi 1964: S. 15ff.

¹³³ Vgl. Ienaga 1959: 192.

¹³⁴ Das Kabuki-Theater bedeutete für die Bürger als Resistance gegen die Feudalgesellschaft. Vgl. Ikegami 2015: 337-349.

¹³⁵ Der frühe Ukiyo-e-Künstler Okumura Masanobu (1686-1764) ist mit der perspektivischen Darstellung des Kabuki-Theater bekannt. Er gab sich auch selber als Anfänger der modernen, perspektivischen Darstellung (jap. *ukiekongen*), an. Vgl. Inaga 1999: 73. Die frühe Erläuterung im westlichen Kontext dazu und Abbildungen findet man zum Beispiel in: Vgl. Einstein 1955: 6ff. Der Einfluss aus westlicher Perspektive war nicht nur direkt aus Holland, sondern aus China übermittelt, das bereits aus Christentum und westlichen Händler beeinflusst wurde. Vgl. Inaga 2005:13ff.

¹³⁶ Die perspektivische Darstellung des Theaters wurde in *Perspectiva pictorum et architectorum* (ita. 1693, chinesisch 1723) von Andrea Pozzo zu sehen, was mit Jesuiten nach China gebracht wurde. Vgl. ebd.: 14ff.

2.5. Die Kunstschaffenden in der Edo-Zeit

2.5.1. Kunstschaffende in Kyoto

Während also die bürgerliche Kunst in der östlichen Großstadt Edo gedieh, wurde in der westlichen Kulturstadt Kyoto die traditionelle Kunst noch durch die Adligen sowie die kaiserliche Familie (jap. *Tennô*) unterstützt. Auch wenn der *Tennô* nur bis ins 12. Jahrhundert politische Macht besaß,¹³⁷ konzentrierte sich die Herstellung authentischer traditioneller japanischer Kunst weiter in Kyoto. In Kyoto entwickelten sich vor allem die edlen Handwerke für die religiösen Veranstaltungen in den buddhistischen Tempeln. Die japanspezifische traditionelle Malerei wird als *Yamato-e* bezeichnet. Das Wort *yamato* bedeutet Japan. In *Yamato-e* wurde die chinesische Hofkultur aus der Sui-Dynastie sowie der Tang-Dynastie Chinas bewusst adaptiert. Als edle Tradition der *Yamato-e* gelten Naturdarstellungen unter dem Einfluss der traditionellen chinesischen Kunst. Bis ins 18. Jahrhundert, solange die Stadt noch als authentisches Kulturzentrum galt, lebten die meisten Kunstschaffenden Japans in Kyoto. Am Anfang der Edo-Zeit studierten die Kunstschaffenden noch den traditionellen Malstil aus Kyoto. Die anerkanntesten Hofmalschulen dort waren die Tosa- und die Kanô-Schule, jeweils benannt nach der sie prägenden Familie.¹³⁸ Während die Tosa-Schule die japanspezifische adlige Hofkultur seit dem 10. Jahrhundert repräsentierte, verbreitete sich die Kanô-Schule ab dem 15. Jahrhundert bis ins 19. Jahrhundert durch die Unterstützung der zeitlich gesehen jeweils mächtigsten Samurai-Familien, wie das Muromachi-Shôgunat im 15. Jahrhundert und Oda Nobunaga und Toyotomi Hideyoshi ab dem 16. Jahrhundert. Auch durch die Unterstützung des Tokugawa-Shôgunats in der Edo-Zeit war die Kanô-Schule als offizielle Hofmalerei anerkannt, und durch die stete Vergrößerung der Schule war deren Malstil bald in ganz Japan verbreitet. Einer der bekanntesten Kunstschaffenden der frühen Edo-Zeit ist Kanô Tanyû (1602-1674). Er modernisierte die als *Yamato-e* bekannte traditionelle Malerei und kombinierte sie mit chinesischer Tuschmalerei. Sein neuer Malstil beeinflusste die nachfolgenden Generationen sogar noch über seinen Tod hinaus.¹³⁹ Ein ebenfalls bis heute bekannter Kunstschaffender ist Kanô Sansetsu (1590-1651), der

¹³⁷ *Tennô* lässt sich wörtlich als ‚himmlischer Herrscher‘ übersetzen und ist wohl nach der chinesischen Mythologie benannt. 1185 wurde die Politische Macht durch die Samurai Krieger übernommen. Durch wiederholte Kriege verteilte sich die japanische Kultur im ganzen Japan. Dennoch bleibt Kyoto ein Symbol für die Hofkultur bis heute. Vgl. Ienaga 1955: 237.

¹³⁸ Zum Begriff der *Yamato-e* siehe Yoshida 1963: 1963, S. 34-37. Nach Yoshida entstand der Begriff *yamato-e* zur Bezeichnung eines eigenständigen Stils und als Abgrenzung zur chinesischen Malerei. Der Historiker Ienaga weist darauf hin, dass die japanische Schrift parallel zu *Yamato-e* entwickelt wurde. Vgl. Ienaga 1964: 26.

¹³⁹ Vgl. Tsuji 1994: 28.

die konfuzianische Perspektive der Intellektuellen erforschte und seinen eigenen Stil entwickelte.¹⁴⁰ Sugimoto Hiroshi und Murakami Takashi zitieren beispielsweise bewusst seine Arbeiten.¹⁴¹ Nach chinesischer Tradition fasste Sansetsu die japanische Kunstgeschichte in seinen Schriften zusammen, was ihn nicht nur als Kunstschaffender besonders macht, sondern ihn auch als einen Intellektuellen seiner Zeit kenntlich macht. Sowohl seine kunsthistorischen Beiträge als auch seine künstlerischen Werke wurden jedoch zu seinen Lebzeiten nicht besonders hoch bewertet. Aufmerksam auf ihn wurde man in Japan erst durch den Kunstforschenden Tsuji Nobuo in den 1970 Jahren.¹⁴² Die Malerei *Rôbai-du-fusuma* (1645, engl. *The old plum tree*) von Sansetsu auf einer Schiebetür wurde von Tsuji entdeckt. Später inspirierte dieses Werk von Sansetsu auch Murakami Takashi.¹⁴³ (Abb. 9) Auch die Kanô-Schule legte prinzipiell Wert auf die traditionelle Malerei, dennoch wuchs die Kanô-Familie schnell und verbreitete sich in ganz Japan, sodass immer wieder neue Einflüsse aus dem Zeitgeist sowohl aus Japan als auch aus China übernommen wurden.¹⁴⁴ Ein repräsentativer Pionier für diese Zeit ist Kanô Eitoku (1543-1590). Wie bereits oben erwähnt, malte er christliche Themen parallel zur traditionellen Malerei. So widmete der Jesuit Alessandro Valignano das Bild *azuchijôno zu-byôbu* von Eitoku als Geschenk an Papst Gregor XIII.¹⁴⁵ Eitoku malte für die damaligen Herrscher eine große Zahl an Wandmalereien in den bekannten Schlössern.¹⁴⁶ Beachtlich ist, dass er als prominenter Kunstschaffender zum ersten Mal die westliche Kunst mit der traditionellen Kunst Japans in Verbindung brachte.¹⁴⁷ In Kyoto entwickelte sich neben der Kanô-Schule ein weiterer, international geschätzter Malstil, der als „Rimpa“ bekannt ist. 1971 verhalf die Ausstellung *RIMPA: Masterworks of the Japanese Decorative School* in der Japan-Hause-Gallery in Los Angeles und anschließend ebenfalls 1971 im Tokyo-National-Museum (jap. Tokyo-kokuritsu-hakubutsukan) diesen Werken endgültig zu Weltruhm und wurde namengebend. Seitdem heißt dieser Malstil, welcher von Honami Kôetsu

¹⁴⁰ Die Theorie der Perspektive wurde durch den chinesischen Maler Guo Xi (1020-1090) als Konstrukt aus „Höhenferne“, „Tiefenferne“ und „Weitenferne“ etabliert, was von Sansetsu übernommen wurde. Vgl. Nakatani 2014: 45-50.

¹⁴¹ Vergleiche Kapitel IV in der vorliegenden Arbeit.

¹⁴² Vgl. Tsuji 1970: 65-93.

¹⁴³ Vgl. Murakami 2010: 109.

¹⁴⁴ Um in der Kanô-Schule ausgebildet werden zu dürfen, musste man strenge Voraussetzungen erfüllen und großartige Geschenke erbringen. So entstanden parallel auch „freie“ Künstler. Vgl. Aoki 1991: 443-446.

¹⁴⁵ Dieses Bild ist leider in Rom verschollen. Der Künstler Hiroshi Sugimoto verfolgt die Geschichte dieses Bildes. Vgl. Klein 1993: 29-31. Damals war das Geschenk einer hochwertigen Wandschirmmalerei ein guter diplomatischer Schachzug. Über Indien wurden viele Bilder aus Japan nach Portugal und Rom gehandelt. Vgl. Haneda/Oka 2019: 194f.

¹⁴⁶ Die Berichte von der Gesellschaft Jesu, allen voran von den Patres Luis Frois (1532-1597) und Joã Rodeigues Tçuzu (1559-1633) erlauben historisch bedeutsame Einblicke in die japanische Geschichte, Kultur, Politik, Völkerkunde u.a. aus der Murayama-Zeit. Vgl. Klein 1992: 29f.

¹⁴⁷ Ebd.

(1558-1637) und Tawaraya Sôtatsu (1624–1644) entwickelt wurde, auch in Japan Rimpa.¹⁴⁸ Rimpa ist heute als „Rimpa-Schule“ (engl. Rimpa School) bekannt, obgleich es keine solche Schule im klassischen Sinn gab. Die unter dem Begriff zusammengefassten Kunstschaftenden kannten sich vermutlich nicht einmal persönlich. Im Gegensatz zur Kanô-Schule finden sich bei Rimpa keine Kurse oder Lehrbücher zum Erlernen des Stils. Daher ist es fraglich, ob Rimpa überhaupt als eigenständiger Stil aufzufassen ist. Der auch in Europa bekannte Maler Ogata Kôrin (1658-1716) kopierte beispielsweise die Bilder von Kanô Tanyû (1602-1674), und so wurde Rimpa als Stil allein durch pure Nachahmung von Kunstschaftendem zu Kunstschaftendem übernommen.¹⁴⁹ Diese wurden bis 1971 Ogata-ryû, Kôetsu-ha, Sôtatsu-Kôetsu-ha oder Kôrin-ha genannt. Die jeweiligen Namen beziehen sich auf die repräsentativen Kunstschaftenden, deren Stil als Vorbild gedient hatte.¹⁵⁰ Die Begriffe „-ryû“ oder „-ha“ können sowohl als ‚Schule‘ oder aber auch als ‚Malstil‘ verstanden werden.

Rimpa wurde als prächtiger Malstil bekannt, es wurde viel Goldlack in großformatigen Malereien verwendet. Ein besonderes Merkmal von Rimpa ist, dass es sich parallel zu den alltäglichen Handwerkskünsten, wie Fächerproduktion oder Porzellankunst, entfaltete. Die Rimpa-Werke wurden im westlichen Kontext zunächst als rein dekorative Kunst wahrgenommen, und so wurde Rimpa im 19. Jahrhundert auch in Japan bedeutungsgleich mit „Dekorativ“ verwendet. Dieser Begriff wurde in Eile mit *sôshoku-geijutsu* neu übersetzt, und diese „dekorative Kunst“ wurde als neues Exportgut geschaffen.¹⁵¹ Allerdings war die Tradition der Goldfarbe bereits in der japanischen Hofmalerei *Yamato-e* gegeben. Dennoch wurde der leuchtende Goldlack bei den Kunstschaftenden der Rimpa-Schule mit dem Aufblühen der Handwerke neu ästhetisiert. Die so verzierten Stücke erfreuten sich bei den Händlern großer Beliebtheit. Die Farbe Gold symbolisierte damals das „Reine Land“.¹⁵² Die im westlichen Kontext als ‚dekorativ‘ und als ‚typisch

¹⁴⁸ Vgl. Tamamushi 2005: 193, in: Inaga/Fister 2007. Und siehe auch MOA Art Museum 1995. „Rimpa“ wurde durch den japanischen Kunstforschende Kobayashi Tadashi auch in Japan bekannt gemacht. Vgl. Kobayashi 1978, in: Moa Art Museum 2015: 147.

¹⁴⁹ Vgl. Yasuda 2003: 103.

¹⁵⁰ Vgl. ebd.: 106.

¹⁵¹ Der ‚Rimpa-Schule‘ wurde im 19. Jahrhundert in Japan erneut hohe Bewertung zuteil. Da sie im Europa mit großer Begeisterung aufgenommen wurde, wurde sie als nationaler Schatz quasi ‚reimportiert‘. Vgl. Tamamushi 2005: 190ff, in: Inaga/Fister 2007. „Dekorativ“ als Wort wird seither mit „sôshoku“ übersetzt und die „Dekorative Kunst“ wird *sôshoku-geijutsu* genannt. Vgl. Ichikawa 2020: 25-32.

¹⁵² Die Geschichte der dekorativen Kunst in Japan beschreibt der Kunstforschende Tsuji im Zusammenhang mit den shintoistischen Festen zur Verehrung der Götter. Vgl. Tsuji 1991: 570. Die Kunstforschende Tamamushi untersucht hingegen die Spuren der „Dekorativen“ japanischer Kunst in Europa. Der Kunstkritiker Louis Gonse (1846-1921) war Herausgeber des Katalogs „L'art Japonais“ und dort im 6. Kapitel beschreibt er die Werke von Kôrin als „vulgäre Kunst“. („Epoque de Genrokou—Kôrin. Écllosion de l'Ecole Vulgaire“ und beurteilt sie als „lois de la décoration“. 1885 verfasste der britische Sammler George A. Audsley „The Ornamental Arts of Japan“. Die Begriffe „Ornamental“ und „Dekorativ“ im Zusammenhang mit japanischer Kunst wurden somit im 19. Jahrhundert in Europa etabliert. Vgl. Tamamushi 1999: 10.

japanisch‘ angesehen Kunstwerke sind meistens Werke der Rimpa-Schule.¹⁵³ Bei Rimpa verbindet sich der traditionelle Malstil aus China mit den klassischen Motiven der Kanô-Schule. Als Väter des Rimpa-Stils gelten die auch im Westen berühmten Künstler Tawaraya Sôtatsu (1624–1644) und Ogata Kôrin (1658-1716). Große dekorative Wandschirme und Fächer waren die Spezialität von Sôtatsu, und mit seiner neu definierten Eleganz erhielt er auch Aufträge vom Kaiserhof. Er übernahm die Tradition der adeligen Kultur in Kyoto und die Ornamentik der Porzellankunst und kreierte einen neuen Stil.¹⁵⁴ Bei Sôtatsu ist bemerkenswert, dass er nur Elemente und Motive aus den bekannten Kunstwerken des 14. bis 16. Jahrhunderts in seinen Arbeiten verwendete und keinerlei neue Figuren entwarf. Die Menschen und alle anderen Objekte im Bild werden bei ihm als Dekoration der Bildfläche wiedergegeben.¹⁵⁵

Seine eigenartigen Kompositionen müssen auf seine Zeitgenossen großen Einfluss ausgeübt haben. Eine seiner bekanntesten Arbeiten, *Fûjin-Raijin-du* (1624), ist eine Darstellung einer schweren Naturkatastrophe mit den Göttern des Gewitters und des Windes, was nicht nur in Japan ein klassisches Bildthema darstellte, sondern überhaupt in ganzes Asien als Kunstmotiv zu finden ist. Auf dem großformatigen, zweiteiligen Wandschirm (zweimal 154,5 x 169,8 cm) sind die zwei Götter sich gegenüber dargestellt, der Hintergrund wurde dramatisch mit Goldlack überzogen. (Abb. 10) Diese Komposition wurde von einem seiner Nachfolger, Ogata Kôrin, mehrmals nachgeahmt. Kôrin wiederum malte, davon inspiriert, *Kakitsubata-zu byôbu* (dt. *Schwertlilien*) und „*Kôhaku-zu byôbu*“ (dt. *Rote und Weiße Pflaumen*).¹⁵⁶ (Abb. 11, 12)

Ogata Kôrin wurde als Sohn des Besitzers des angesehenen Stoffhandelshauses Kariganeya in Kyoto geboren und war so von früh an für Mode sensibilisiert. Er war sowohl in der Tuschkmalerei als auch in der Kalligrafie und auch im Kunstgewerbe talentiert. Er bekam Aufträge nicht nur von der kaiserlichen Familie, sondern auch von wohlhabenden Geschäftsleuten.¹⁵⁷ Mit urbanem Gespür entwickelte er seine Maltechnik auf Basis einer neuen Mischung des Goldlacks auf der Bildfläche. Der Goldlack wird hierfür mit Gelatine vermischt, was es ermöglicht, die Bildfläche einheitlich zu bemalen. Trotz des großen kommerziellen Erfolgs war sein ‚dekorativer‘ Stil in Japan weniger geschätzt als im Westen - beispielsweise soll seine Technik die einheitlichen goldenen Hintergründe Gustav Klimts beeinflusst haben.¹⁵⁸ Durch Ermangelung eines ‚Heimatmarktes‘ wurden ihm seine

¹⁵³ Vgl. Hashiki 2006: 40.

¹⁵⁴ Vgl. Ienaga 1955: 167ff.

¹⁵⁵ Tsuji versteht die Dekorationen von Sôtatsu als intellektuelles Spiel. Vgl. Tsuji 1988:285ff.

¹⁵⁶ Vgl. Shirasaki 1978: 55-92.

¹⁵⁷ Kôrin konnte wegen des erfolgreichen Unternehmens seiner Familie wohlhabende Kunde kennenlernen. Vgl. Shirasaki 1978: 100-111.

¹⁵⁸ Kunstforschende Johannes Wieninger weist darauf hin, dass Klimt nur durch den Katalog Kôrin-hyaku-zu die Werke des Rimpa-Stils gekannt haben kann. Der Begriff Rimpa war bei Klimt, Matisse und Pierre Bonnard nicht bekannt. Vgl. Wieninger 2006: 70-160. in: Tôkyô Kokuritsu Kindai Bijutsukan: 2006.

Werke durch die westlichen Kunsthandeltreibenden günstig abgekauft und nach außerhalb Japans exportiert, ohne dass im eigenen Land ein Gefühl des Verlusts entstanden wäre.¹⁵⁹ Sein jüngerer Bruder Ogata Kenzan (1663-1747) modernisierte wiederum die Porzellankunst, deren Motive scheinbar von seinem Bruder Kôrin entworfen wurden. Kenzan malte ornamentale Muster, die er aus der Formensprache des niederländischen Porzellans übernahm, und seine Arbeiten wurden als modernes Porzellan für die Teezeremonie sehr beliebt.¹⁶⁰ Die Weiterentwicklung der ornamentalen Kunst ist bei Honami Kôetsu (1558-1637) zu sehen. Er war ein Meister der Tuschkmalerei sowie Handwerker für Porzellan. Sein Einfluss auf die Teekultur und andere dekorative Kulturinszenierungen war enorm. Sein Stil wurde später in Edo von Sakai Hôitsu (1761-1829) als Edo-Rimpa weiterentwickelt. Hôitsu studierte zunächst an der Kanô-Schule, um sich später mit der modernen chinesischen Malerei, die in Japan als Nanpin-Schule bekannt war, auseinanderzusetzen.¹⁶¹ Er entdeckte die damals noch unbekanntenen Gemälde von Ogata Kôrin und stellte 1815 einen Katalog namens *Kôrin-hyaku-zu* (dt. *Hundert Blätter von Kôrin*) zusammen, als Hommage zum hundertsten Todestag von Kôrin.¹⁶² Dieser Katalog gelangte nach Europa, und so wurde Ogata Kôrin posthum in Europa berühmt. Europas so intensive Auseinandersetzung mit dieser ‚dekorativen‘ Kunst Japans begann mit *Kôrin-hyaku-zu*.¹⁶³ Die japanischen Kunstschaaffenden des 19. Jahrhunderts beobachteten diese Begeisterung für Ogata Kôrin, und viele begannen daraufhin, seinen Malstil zu imitieren.¹⁶⁴

So wurde zum Beispiel Sakai Hôitsu beauftragt, auf die Rückseite einer berühmten Kopie des oben bereits erwähnten Bildes *Fûjin-Raijin-du* (1624), das ursprünglich von Tawaraya Sôtatsu entworfen wurde, die von Ogata Kôrin ausgeführt wurde, ein neues Bild mit dem Titel *Natsuakikusa-zu-byôbu* (engl. *Flowering Plants of Summer and Autumn*) zu malen. (Abb. 13) Er malte die nach einem Gewitter feuchten Pflanzen vor ruhigem Hintergrund. Der ruhige, grau-tonige Fond bildet einen bewussten Kontrast zur goldfarbenen, hoch dynamischen Götterdarstellung Sôtatus auf der Vorderseite.¹⁶⁵ Dabei wurde das Silber bewusst als Gegensatz zur prächtigen, goldfarbenen Vorderseite verwendet. Silberfarbe wurde damals verwendet, um räumliche Tiefe auf der Bildfläche

¹⁵⁹ Zur historischen Diskussion, inwieweit Kôrin an dem Porzellan von Kenzan beteiligt war, siehe: Shirasaki 1978: 7-37.

¹⁶⁰ Der Rimpa-Stil ist eine Reaktion auf den neuen Kundenkreis aus reichen Geschäftsleuten für die traditionelle Hofkunst und stellt ihre Weiterentwicklung dar. Die ornamentalen Muster des niederländischen Porzellans wurden in Pusan in Korea hergestellt. Im 19. Jahrhundert wurden die Werke von Kenzan von wohlhabenden Kaufleuten gesammelt. Vgl. Hayashiya 1965: 87-94.

¹⁶¹ Vgl. Yasumura 2011: 11f.

¹⁶² Vgl. Yasuda 2003: 106.

¹⁶³ Die dekorative Kunst wird oft als Ukiyo-e verstanden. Aber die Dekoration ist in Kyoto bei Rimpa bekannt, was eher mit der traditionellen Hofmalerei entwickelte. Vgl. Hashimoto 2006: 40.

¹⁶⁴ Japanische Künstler studierten damals in der französischen Akademie und die Kunst von Ogata Kôrin begegnet. Vgl. Sakaguchi 2006: 33.

¹⁶⁵ Vgl. Tamamushi 2003: 53-75, in: Lillehoj 2003.

anzudeuten. Objekte und Szenerien vor großen Hintergrundflächen in der japanischen Kunst wurden oft als zweidimensionale Dekorationskunst verstanden, was Murakami Takashi und die Populisten heute als ‚*superflat*‘ karikieren und als Schlüsselqualität der alten japanischen Kunst verstehen. Aber die Idee der räumlichen Tiefe befand sich damals bereits in der Farbe, wenn man die Bildflächen genau betrachtet. Die Silberfarbe symbolisiert die Tiefe des Raums und gleichzeitig den Mondschein, Herbst und Winter sowie das Licht, das durch die Wolken dringt.¹⁶⁶ Das vermeintlich Dekorative war also aus der Idee des intellektuellen Spiels heraus entwickelt worden. Die ersten Nachahmungen im sogenannten Rimpa-Stil waren also bereits Zitate, die aus bewunderten traditionellen Kunstwerken übernommen wurden. Diese Kunstform des Zitierens kommt aus der Literaturgeschichte. In den kurzen Gedichten des Mittelalters, den *tanka*, wurde die Natur als Metapher für die Liebe verwendet. Die bekannten Gedichte wurden dann wiederum zitiert und die Metaphern so weitergegeben. Diese Kultur war vor allem in Kyoto, dem Ursprungsort der japanischen Hofkultur, sehr ausgeprägt.

2.5.2. Der westliche Einfluss auf die Kunstschaffenden in Edo

In der Großstadt Edo gedieh die bürgerliche Kultur. Die Kunstschaffenden produzierten Kunst als Konsumartikel, wobei die Kanô- und Rimpa-Künstler, wie dargelegt, unter dem starken Einfluss der traditionellen *Yamato-e* Kunst standen. Generell aber waren die Künstler in Edo weniger stark dem alten Stil verpflichtet und konnten sich aufgrund der reichlichen finanziellen Unterstützung durch die mächtigen Geschäftsleute innovativen Ideen zuwenden. Die häufigsten Motive der Ukiyo-e-Kunst waren Landschaft, schöne Damen, beliebte Schauspieler, Theater, überhaupt das Stadtleben, Pornografie und spirituelle Geistergeschichten. Auch moralisierende Kindergeschichten zu Erziehungszwecken wurden im Ukiyo-e produziert. Puppenhäuser, Anziehpuppen aus Papier, Würfel-Brettspiele und Kinderbücher wurden in großer Zahl von ihnen erstellt.¹⁶⁷ Die Spielzeuge für wohlhabende Kinder wurden in dieser Zeit im Ukiyo-e weiterentwickelt.¹⁶⁸ Der Anthropozentrismus in der Edo-Kultur kann als Wendepunkt in der japanischen Kunst betrachtet werden.¹⁶⁹

Beliebte Geschichten wurden auch im Theater gespielt. Das Puppentheater (jap. *ningyô-jôruri*), das Nô-Theater mit Masken und Tanz, sowie auch Kabuki erfreuten sich immer größerer Beliebtheit.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Vgl. Tamamushi 1998: 90ff, in: Tsuji: 1998.

¹⁶⁷ Vgl. Sakai 1992: 501.

¹⁶⁸ Vgl. Takahashi 1992: 88-116.

¹⁶⁹ Vgl. Inaga 1999: 115f.

¹⁷⁰ Japanische Künstler studierten damals in der französischen Akademie und die Kunst von Ogata Kôrin begegnet. Vgl. Sakaguchi 2006: 33.

Im bürgerlichen Theater wurden mehr oder weniger immer die gleichen Geschichten in unterschiedlichen Versionen aufgeführt.¹⁷¹ Die Ukiyo-e-Künstler Katsukawa Shunei (1762-1819), Utagawa Kunimasa (1773-1810) und Utagawa Toyokuni (1769-1825) waren vor allem bei den Kabuki-Liebhabern sehr beliebt. Der durch seinen eigenwilligen Stil bekannte Maler Tōshūsai Sharaku (1763-1820) schuf mit den deformierten Gesichtsdarstellungen der berühmten Schauspieler eine neue Ästhetik.¹⁷² Durch die neu entwickelte Drucktechnik entstanden neue Zeitschriften, Theater- und Farbholzschnitte, welche beim westlichen Publikum anfangs wenig Begeisterung hervorriefen.¹⁷³

Die bürgerlichen Genre- und Sittenbilder fanden dafür aber als Ukiyo-e in ganz Japan Verbreitung. Hishikawa Moronobu (1618-1694) gilt als Gründer des Ukiyo-e-Stils. Er erhob die bürgerliche Ausdrucksform des Ukiyo-e zur wertvollen Kunst, indem er damals noch sehr kostspielige Farben für seine Drucke verwendete. Durch seine Werke bekam Ukiyo-e eine neue Bedeutung als Kunst.¹⁷⁴ Das heißt, dass die bürgerliche Kultur mit der hochwertigen traditionellen Kunst gleichgesetzt wurde.¹⁷⁵ Hishikawa ließ seine Arbeiten auch als Bücher binden und verkaufte diese als Luxusartikel.¹⁷⁶ In der freigeistigen bürgerlichen Handelskultur wurde der Einfluss der westlichen Perspektive schnell in Ukiyo-e übernommen.¹⁷⁷ Der Begriff *ukiyo* wird in der deutschen Literatur

¹⁷¹ Zur Wahrnehmung japanischer Geschichten als „Tatsache“ erwähnte Pfeiffer, dass die emotionale Fiktion in der japanischen Literatur und im Kabuki-Theater sich mit historischer Realität vermischt und vertatsächlich wird. Vgl. Pfeiffer 2009: 26-29.

¹⁷² Sharaku fertigte große Mengen an Ukiyo-e und *nikuhitsuga*. Ob er alles selber malte ist bis heute nicht klar und macht die Forschung über Sharaku schwierig. Die Monografie von Julius Kurth ist auch in Japan bekannt und dadurch wurde Sharaku auch für die Japaner:innen wieder bedeutsam. Vgl. Kurth 2010. Eine gewisse Zeit hielten sich Gerüchte, dass Kurth in seiner Monografie Sharaku mit Rembrandt und Velázquez verglichen habe und als die „drei historischen Porträtkünstler“ bezeichnet hätte. Diese Gerüchte wurden 2011 auch in einem Ausstellungskatalog zu Sharaku im Nationalmuseum Tokyo im Begrüßungstext aufgegriffen. Der Kunstforschende Takai veröffentlichte über diese Gerüchte ein ganzes Buch. Vgl. Takai 2016.

¹⁷³ Vgl. Münsterberg 1923. Der als ausländischer Experte bekannte Amerikaner Fenollosa konnte die Bedeutung von Ukiyo-e nicht verstehen. Ebenso wenig verstand er die europäischen Impressionisten. Vgl. Alki 1989: 480. Otto Kümmel behauptete noch, dass die japanische Populärkunst wie Holzschnitte und Porzellan nicht mit der Hofmalerei gleichgesetzt werden dürfen. Vgl. Kümmel 1929: 181. Die massenhaft reproduzierbare japanische Kunst wurde als „Gebrauchs- und Zweck-Kunst bezeichnet. Vgl. Bernoulli 1923:18, in: Pekar 2003: 232. Der deutsche Japanologe Karl Florenz schreibt beispielsweise über die japanischen „*Tanka*“ Gedichte recht abwertend: sie seien „einschnürend“, eine „Worttändelei“ und „*Renga*“, die spielerische und häufig praktizierte Form des Kettengedichts sei „eine [die] Dichtkunst degradierende Spielerei“. in: Florenz 1906: 362, 268 und 287, in: Pekar 2003: S. 205ff.

¹⁷⁴ Vgl. Takahashi 1966: 18.

¹⁷⁵ Hishikawa Moronobu wollte nicht als ‚vulgärer‘ Ukiyo-e-Künstler bezeichnet werden, vielmehr stellte er seine Malerei in die Tradition des *Yamato-e* und damit in die Nähe der authentischen Hofkultur, obgleich er die Motive der Hofmalerei ins Banale herabzog. In seinen Bildern erkennt man aber tatsächlich die Motive der adligen Tosa-Schule. Vgl. Abiko 2009: 12-31.

¹⁷⁶ Vgl. Fujikake 1924: 27f.

¹⁷⁷ In den perspektivischen Darstellungen von Masanobu kann der Einfluss der Publikation *Perspektiva Pivtorum et Architectorum* (2 vol. Rome: 1693-1709) von Andrea Pozzo (1642-1709) erkannt werden, die damals aus dem Chinesischen ins Japanische übertragen wurde. Vgl. Inaga 2005: 14f.

oft als „fließende-vergängliche Welt“¹⁷⁸ übersetzt. Der Begriff *ukiyo* wurde damals aber eher als „neumodisch“ verstanden.¹⁷⁹ Das Antonym für *ukiyo* wäre „Jenseits“. Somit hieß *ukiyo* auch die Gegenwärtigkeit. Die Ukiyo-e-Darstellungen gelangten aber nicht nur in die Welt der Hochkunst, sondern waren auch in den Zeitungen zu finden, die auch *ukiyo* genannt wurden. Die Neuigkeiten der Stadt wurden zur Berichterstattung in Ukiyo-e dargestellt.¹⁸⁰ In der mittelalterlichen Literatur vor dem 17. Jahrhundert wurde *ukiyo* noch als traurige und schmerzhaftige Welt verstanden.¹⁸¹ So blieben in den bürgerlichen Geschichten auch oft Themen wie Vergänglichkeit und die menschlichen Dramen präsent und waren beliebt. Die massenhaft produzierten erotischen Malereien Shunga stehen im Zusammenhang mit den Geschichten, die humorvoll über die Liebe berichteten. Die erotischen Darstellungen in Shunga wurden damals nicht nur als Pornografie, sondern auch als humorvolle Komödie zum Lachen verstanden.¹⁸²

Neue, innovative Maltechniken und Ideen wurden dann von Katsushika Hokusai (1760-1849) publiziert. Die fünfzehnbändigen Vorlagenbücher namens Hokusai-Manga werden oft falsch interpretiert als „Anfang des japanischen Mangas“.¹⁸³ Diese Bücher waren vielmehr als Vorlage für die Kunstlernenden gedacht und wurden auch in dieser Absicht publiziert.¹⁸⁴ Das Wort Manga

¹⁷⁸ Der erste Direktor des Museums für Kunst und Gewebe in Hamburg, Justus Brinkmann, übersetzte den Begriff *ukiyo* als „diese elende Welt“, im Sinne des trügerischen irdischen Lebens. Vgl. Brinckmann 1889: 197. Shinya Hashizume deutet ihn wiederum folgendermaßen: „der momentanen, augenblicklichen Genuß in der fließenden flüchtigen Unvorhersagbarkeit des menschlichen Lebens [zeigt].“ Vgl. Pekar 2003: 80. Die Definition des deutschen Kunstforschenden Carl Einstein lautet wie folgt: „Die Japaner nennen eine Schule der Malerei Ukiyo-e und hierzu gehören die farbigen Holzschnitte. Ukiyo heißt fließende oder unglückliche Welt, und so sind diese Ukiyoe Bilder aus dieser vergänglichen Welt.“ Vgl. Einstein 1955: 6. Der Japanologe Thomas Pekar zitierte Shinya Hashizumes Übersetzung für Ukiyo-e. Er gibt die Definition der Ukiyo im Zusammenhang mit der Badekultur wie folgt: „Ukiyo war das Schlüsselwort für die allgemeine Neigung, den Genuß des Augenblicks zu suchen und aus den Härten und Belastungen des Alltagslebens zu fliehen. (...)“ Vgl. Hashizume 1995: 20f. Und Vgl. Pekar 2003: 81.

¹⁷⁹ Inaga 1959: 196f.

¹⁸⁰ Eilige Nachrichten wie über Erdbeben, Unfälle, Todesanzeigen und Krieg wurden gleich als Farbholzschnitt gedruckt und verteilt, was auch zu den Ukiyo-e gezählt wurde. Vgl. Takahashi 1992: 120-132,

¹⁸¹ Seit dem 11. Jahrhundert wurde *ukiyo* als übersetztes Wort aus der chinesischen Literatur in der japanischen Literatur angewendet. Bis ins 18. Jahrhundert wurde der Begriff negativ für die schmerzhaftige, unglückliche Welt gebraucht. Vgl. Daijirin, 3. Aufl. Tokio 2006.

¹⁸² Die pornographischen Bilder *shunga* wurden auch *warai-e* genannt. *Warai* bedeutet Lachen. Die bekanntesten Autoren für diese humorvollen Liebesgeschichten waren Chikamatsu Monzaemon und Ihara Saikaku. In diesen Liebesgeschichten wurde die gesellschaftliche Hierarchie ignoriert und jede Geschichte hat humorvolle Elemente. Inaga 1959.

¹⁸³ Im Ausstellungskatalog Hokusai X Manga, japanische Popkultur seit 1680 (2016 in Hamburg) wurden Manga und Ukiyo-e in Zusammenhang gebracht. Sabine Schulze äußerte sich im Vorwort wie folgt: „Der entschiedene Ansatz der Ausstellungskonzeption ist daher die Einordnung des japanischen Holzschnitts als kommerziell ausgerichtetes Massenmedium und serieller Konsumartikel der Vormoderne und seine damit eng verbundene Geschichte als historischer Ausgangspunkt einer populärkulturellen Verbreitung und Rezeption von traditionellen Genres und Sujets, die bis in die Gegenwart reicht. In diesem Sinne schlägt die Ausstellung einen Bogen von historischen Objekten aus dem 17., 18., und 19. Jahrhundert zu den visuellen Massenmedien des modernen Japans: Manga-Comics und Vorzeichnungen, Anime-Film und Cosplay-Kostüme, Computerspiele, Fanartikel, und zeitgenössische Holzschnitte.“ Vgl. Schulze 2016: 6f. Aber der Begriff Manga bedeutete damals etwas ganz anders als heute, siehe Vgl. Nagata 1990: 146.

¹⁸⁴ Takahashi weist darauf hin, dass das „man“ aus Manga zwar ‚Verbreitung‘ bedeutet, aber niemals Comics in Massenprodukt gemeint hat, wie es heutzutage verwendet wird. Vgl. Takahashi 1992: 44-49.

stammt aus dem Chinesischen und beschreibt in Japan „essayistisch umherschweifende, miszellenartige Texte“.¹⁸⁵ Außerdem war der Begriff Manga noch nicht in Japan verbreitet, und die Hokusai-Manga wurden außergewöhnlich teuer verkauft, so dass nicht jeder diese Vorlage ohne Weiteres kaufen konnte.¹⁸⁶ Somit war das Hokusai-Manga in seiner Entstehungszeit noch nicht Teil der weitverbreiteten Massenkultur. Unter dem Überbegriff *ukiyo* wurde sämtliches modisches Geschehen subsumiert, was sich aber nicht unbedingt immer jedermann auch leisten konnte. Erwähnenswert ist noch, dass Ukiyo-e sich nicht nur Holzschnitte bezog, sondern auch auf die direkt mit Tusche gemalten Bilder, die als *nikuhitsugu-ga* bezeichnet wurden.¹⁸⁷ Wegen deren Einmaligkeit wurden die *nikuhitsu-ga* zu hohen Preisen verkauft.¹⁸⁸ Die Kunstschaffenden des Ukiyo-e versuchten, ihre Bilder auf alle möglichen Materialien aufzubringen. Wie bereits erwähnt, gehörte auch die Fertigung von Spielzeug für Kinder zu Ukiyo-e.¹⁸⁹ Die oft schwierige Finanzlage der Kunstschaffenden wurde von den Kunsthandeltreibenden häufig ausgenutzt: Was sich gut verkaufte, mussten die Ukiyo-e-Kunstschaffenden in großer Stückzahl und zu günstigen Einkaufspreisen produzieren.¹⁹⁰

Der deutsche Kunsthistoriker Oskar Münsterberg verwehrt sich daher dagegen, die Farbholzschnitte als „hohe Kunst“ zu erachten.¹⁹¹ 1901 beschrieb er die Situation der Ukiyo-e wie folgt: „Schließlich sind für die allgemeine Wertschätzung einige zufällige Momente von großem Einflug gewesen, indem die Farbenholzschnitte in Japan selbst von den Gebildeten niemals ernsthaft beachtet wurden und für wenige Pfennige an das Volk verkauft wurden, während der europäische Markt gern bereit war, für diese eigenartigen, eines fremdländischen Reizes nicht entbehrenden Blätter einen viel höheren Preis zu bewilligen. So wurden Farbdrucke ein großer Exportartikel und sind in Japan selbst kaum mehr auffindbar. Die große Masse von Blättern und die bedeutende Differenz zwischen dem Einkaufspreis in Japan und dem Verkaufspreis in Europa veranlasste viele Händler, sich um den Vertrieb der Blätter zu bemühen, und gestattete Reklamespesen von solchem Umfange, dass selbst in denjenigen Kreisen, welche sonst für

¹⁸⁵ Die Japanologin Jaqueline Berndt erklärt das Missverständnis zum Begriff Manga ausführlich. Sie schildert, wie Manga im Kontext der ‚Tradition‘ instrumentalisiert wurde. Vgl. Berndt 2015: 33-63.

¹⁸⁶ Vgl. Nagata 1990: 146.

¹⁸⁷ Vgl. Yoshida 1969: 28f.

¹⁸⁸ Vgl. Ienaga 1959: 196.

¹⁸⁹ Die Kinderbücher und Spielzeuge kosteten damals ungefähr 8 Mon. Eine Nudelsuppe kostete damals 16 Mon, der Besuch des Friseur kostete 32 Mon. Das bedeutet, dass sich jeder Spielzeuge leisten konnte. Vgl. Takahashi 1992: 88-116.

¹⁹⁰ Vgl. Sakai 1992: 501-503.

¹⁹¹ Münsterberg war kritisch gegenüber der Ukiyo-e. Aber er brachte die Geschichte der Tuschemalerei nach Deutschland. In der Ausstellung in Berlin 1939 wurde *Fûtôzu* von Sesson Shûkei (1492-1589) als großes Meisterwerk aus Japan vorgestellt. Dabei spielte auch Otto Kummel eine wesentliche Rolle. Vgl. Yasumatsu 2018:117-223.

Produkte fremdländischen Kunstfleißes gar kein Interesse besitzen, Liebhaberei für solche Blätter wachgerufen wurde.“¹⁹²

„Die Werke keines anderen japanischen Kunstgewerbes sind so vortrefflich und vollständig in Europa und Amerika durchgearbeitet wie die des Holzschnittes. Es ist das einzige Objekt, das im Auslande vielleicht besser als in Japan selbst studiert werden kann, da der Japaner erst unter dem Einfluß der europäischen Mode Holzschnitte zu sammeln begann.“¹⁹³

Münsterberg schrieb zwar, dass er „gewisse Qualitäten in den Farbholzschnitten“ schätze, sie aber nicht „als gleichwertig den Werken einer ‚hohen Kunst‘“ erachte.¹⁹⁴

Aus seiner Beschreibung der Ukiyo-e wird deutlich, dass dieser eigentlich bürgerlichen Kunstbewegung damals nicht von jedem Japaner:innen Begeisterung entgegengebracht wurde. Den meisten erschien der neue Stil zu neumodisch und seltsam.

Ukiyo-e entstand aus der aktiven interkulturellen Auseinandersetzung mit fremdländischen Einflüssen. Die in China entwickelten neuen Kunsttendenzen wurden durch holländische Kaufleute nach Japan gebracht. Aus Europa brachten sie allerdings kaum zeitgenössische Kunst nach Japan, sondern vielmehr aktuelle Fachbücher der Naturwissenschaften mit ihren als schön geltenden Abbildungen.¹⁹⁵ Diese im 17. Jahrhundert importierten Wissenschaften regten die Imagination der Kunstschaffenden der Edo-Zeit in hohem Masse an. Wegen der erheblichen Bedeutsamkeit der westlichen Wissenschaft und Technik für das Land, wurde 1720 das Verbot gegen die Bücher aus den Niederlanden zum Zweck der Modernisierung der Wissenschaft offiziell aufgehoben. Da die westliche Wissenschaft über das Handelsmonopol der Holländer vermittelt wurde, wurden diese „Hollandstudium“ (jap. *rangaku*) genannt.

Durch die neu eingeführten Drucktechniken wurden die naturwissenschaftlichen Bücher, die durch die niederländischen Geschäftsleute in großer Zahl aus Europa nach Japan gebracht wurden, in Massen vor Ort nachgedruckt. Der bekannte Künstler Hiraga Gennai (1728-1780) war ein Mann vieler Talente. Er betätigte sich als Arzt, Schriftsteller, Künstler und Forscher auf dem Gebiet der Elektrik und Erfinder. Er studierte sowohl chinesische als auch die neue westliche Medizin. Er bemühte sich, Holländisch zu lernen und holländische Texte zu übersetzen. Gennai und seine Schüler begannen, die Abbildungen aus den westlichen naturwissenschaftlichen Fachbüchern zu kopieren. In Gennais Bibliothek findet man zum Beispiel *De Historia piscium* von Francis Willughby und *Historiae naturalis de quadrupedibus libri, cum aeneis figuris* von Johannes

¹⁹² Vgl. Münsterberg 1904: 5.

¹⁹³ Ebd.: Japanische Kunstgeschichte III, 1904: 249.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Vgl. Takashina 1997.

Jonston.¹⁹⁶ Seine Kenntnisse über die westliche Medizin basierten auf den naturwissenschaftlichen Büchern aus den Niederlanden, vor allem aus *Die moderne Pharmakologie* aus *Huishoudelyk woordboek* (1743) von Noël Chomel und aus *Nieuw en Volkomen Woordenboek* (1768-93) von Egbert Buys.¹⁹⁷ Nach mehrjährigen Forschungen von Gennai und seinen Schülern wurde ein sechsbändiger pharmakologischer Katalog (jap. *butsurui-hinmoku*) publiziert.¹⁹⁸ Dadurch begriff er das Konzept für die Perspektive in der westlichen Kunst auf seine Art und Weise, was den neuen Stil der japanischen Kunst mitprägte.¹⁹⁹ Als Gennai als Ingenieur in die nordjapanische Stadt Akita eingeladen wurde, um die Bergbauindustrie zu erschließen, lernte er dort den jungen Künstler Odano Naotake (1750-1780) kennen, der sein Schüler wurde. Odano Naotake erlernte zunächst nach der Vorlage der Abbildungen der westlichen Medizinbücher die neue Maltechnik. Er entwickelte daraufhin die Perspektive und das Chiaroscuro in seiner Malerei weiter. (Abb. 19) Naotake arbeitete mit Aquarellfarbe. Bei Gennai und Naotake lernte auch der bedeutendste Künstler der Zeit, Shiba Kōkan (1747-1818), der ebenfalls an der westlichen Kunst sowie an den neuen Wissenschaften interessiert war. Eine der wichtigsten künstlerischen Leistungen von Kōkan bestand darin, dass er die Technik der Ölmalerei im Ukiyo-e einführte und somit wichtige neue Impulse für die damalige Kunstszene gab.²⁰⁰ Seine Forschung richtete sich nicht nur auf diese neuartige westliche Maltechnik, sondern auch auf die Astronomie und die Geowissenschaften.²⁰¹ So wie die klassischen Intellektuellen im Konfuzianismus sowohl Kunst wie auch Wissenschaft beherrschten, so versuchten die damaligen Intellektuellen Japans, ihre vielseitigen Interessen an allen universellen Wissenschaften und in der bildenden Kunst gleichzeitig zu entwickeln, ähnlich den Anhängern der Aufklärung in Europa.²⁰² Gennai, Naotake und Kōkan adaptierten die Landschaftsmalerei und die detailgenaue Darstellung der Natur aus den westlichen Kunst- und Medizinbüchern in sehr kurzer Zeit. Kōkan besaß, wie Gennai, das aus den Niederlanden importierte Buch *Het menselyk bedryf* von Jan Luyken und seinem Sohn Casper Luyken und bezog sich auf die Bilder daraus.²⁰³ (Abb. 14) Diese neue Kunstrichtung, die durch Nachahmung der westlichen Bücher erlernt wurde,

¹⁹⁶ Vgl. Tsuji 1989: S. 2-13.

¹⁹⁷ Vgl. Inaga 1999:105.

¹⁹⁸ Seine Kataloge *Butsurui-hinmoku* wurde 1763 publiziert. Vgl. Tsuji 1989: 12f.

¹⁹⁹ Anatomische Tabellen von Johann Kulms (1722) wurden damals ins Japanische übersetzt. Die Abbildungen dafür wurden von Odano Naotake nachgezeichnet. Vgl. Abe 2020: 43-56, Abe 2021: 35-52 und Takashina 1996.

²⁰⁰ Vgl. Takashina 1997.

²⁰¹ Vgl. Asakura 1994.

²⁰² Kōkan betonte damals die Überlegenheit der westlichen Wissenschaft und ihrer Zeichnungen, da diese wirklich nützlich seien. Vgl. Shiba 1927. Jedoch rührt sein Wissen über die westliche Wissenschaft nur aus holländischen Fachbüchern. In den Abbildungen dieser Bücher musste er die Realität der westlichen „Kunst“ erkennen. Sein Kunstverständnis sowie sein Missverständnis führten auf jeden Fall zu einer Wende in der japanischen vormodernen Kunst. Vgl. Asakura 1994.

²⁰³ Zum Beispiel hat Naotake *de Zeeman* ziemlich genau nachgezeichnet. Vgl. Takashina 1991 47. Siehe auch Luiken 1718.

wurde ‚Akita-ranga‘ genannt, was so viel wie ‚die niederländische Kunst (jap. *ranga*) in der nördlichen Provinz Akita‘ bedeutet. Die unverwechselbare Ansicht des Berges Fuji sowie auch Brücken-Darstellungen sind bei Naotake und Kôkan wiederholt auftretende Themen.²⁰⁴ Diese Motive wurden auch von anderen berühmten im Ukiyo-e-Stil Arbeitenden übernommen, um Perspektive darzustellen. In ihren Werken wurde die Raumtiefe durch eine große Brücke betont. Diesen zwei Künstlern war nicht bewusst, dass ihre so innovative Perspektive im Westen ganz und gar nicht ‚westlich‘ erschien. Ihr größtes Interesse galt der realitätsgetreuen Darstellung, doch lernten sie die Ideen der westlichen Malerei nur durch Nachahmung und Kopie. So entstand eine japan-spezifische Auffassung der Perspektive in der Malerei, die mit Elementen der traditionellen Malerei aus China kombiniert wurde. Bei mehreren Kopien von Bildern von Kôkan erkennt man, dass ein großer Baum im Vordergrund hinzugefügt wurde, obwohl die Bildvorlage aus Holland keinen Baum zeigt.²⁰⁵ Einen Baum im Vordergrund zu platzieren, ist in der traditionellen asiatischen Kunst ein Mittel, Perspektive darzustellen. Der Ursprung dieses Motivs stammt aus der indischen Mythologie über die Yakshini, die in Erzählungen als Naturgeister bzw. Götter dargestellt wurden. Diese Auffassung wurde bereits in der Tang-Dynastie in China (618-907) übernommen und kam im 8. Jahrhundert dann auch nach Japan.²⁰⁶ Seitdem war es ein beliebtes Stilmittel der Hofmalerei, einen Baum im Vordergrund des Bildes zu zeigen. Bei Kôkan wurde die chinesische Kunsttradition vermutlich noch für ein absolut notwendiges Mittel gehalten, um Perspektive richtig zu inszenieren.²⁰⁷ Diese neue, eigene Form der Perspektive beeinflusste die Kunstschaffenden in Edo. Katsushika Hokusai (1760-1849) und Utagawa Hiroshige (1797-1858) übernahmen aktiv Kôkans Idee der Perspektive in ihren Arbeiten. Aus der bekannten Serie *36 Ansichten des Bergs Fuji* ist *Die große Welle vor Kanagawa oki nami ura* (um 1830) am bekanntesten und sie wird heute auch im Zusammenhang mit dem westlichen Einfluss auf die Werke von Naotake untersucht.²⁰⁸ (Abb. 18. a, b, c und 19) Im Holzschnitt *Kameido-tenjin-keidai* (1857) mit der bekannten Brücke *Taiko-bashi* von Utagawa Hiroshige wurde durch die Darstellung der Brücke die Perspektive in der Landschaft betont.²⁰⁹ (Abb. 16) In diesen Bildern ist zu erkennen, dass die Idee der Perspektive nicht mit den Mitteln in der bestehenden Tradition der Malschule wiedergegeben wurde, sondern vermutlich unter

²⁰⁴ Vgl. Abe, Kuniko 2021: 35-52.

²⁰⁵ Vgl. Naruse 1991: 109f, in: C.I.H.A. Tokyo Colloquium 1991.

²⁰⁶ Die japanische Gesandtschaft (jap. *kentôshi*) nach China an den Tang-Hof wurde als Tribut zwischen 630 und 894 aufrechterhalten. Wegen der politischen Unruhen in China und auch wegen des heftigen Aufstandes von Huang Chao (nach 874) wurde die Gesandtschaft allerdings zurückgezogen. Durch diese Gesandtschaft in China lernte Japan Kulturen aus der ganzen Welt kennen. Vgl. Tôno 1999: 142-152.

²⁰⁷ Vgl. Inaga 1999: 105f.

²⁰⁸ Der Kunstforschende Tsuji schreibt über das Motiv des Berges Fuji, dass es bereits in den Designbüchern *Imayou sekkin hinagata* von 1823 zu finden ist. Der Verlag Eijûdô publizierte auch Farbholzschnitte von Hiroshige. Der Fuji als Motiv wurde traditionell von mehreren Künstlern thematisiert. Yamaguchi 1993: 110f. Vgl. Tsuji 1993.

²⁰⁹ Vgl. Naruse 1997: 171-185, in Takashina 1997. Hokusai malte dieselbe Brücke als *Kameidotennjinnbai* (1884/85). Hier wurde jedoch nicht die Perspektive betont.

dem Einfluss von Naotake geschaffen wurde.²¹⁰ (Abb. 15, 16, 17, 18) Naotake und Kôkan malten direkt auf die Wandschirme und konnten dort die perspektivischen Darstellungen recht gut nachahmen. Diese von ihnen entwickelte Form der Perspektive war aber im Holzschnitt nur schwer zu realisieren. Die meisten Holzschnitte haben ein Format, das nicht größer ist als maximal 30 bis 40 cm, da sie meistens aus Kirschholz geschnitten wurden. In diesem kleinen Rahmen war eine Darstellung mit dieser Form der Perspektive kaum möglich. Hiroshige entwickelte daraufhin die Technik weiter. Seine perspektivischen Darstellungen sind nicht nur aus dem menschlichen Blickwinkel auf Augenhöhe angelegt, sondern auch aus dem der Pflanzen oder Vögel. Zum Beispiel wurde in *Horikiri no hanashoubu No.64* von 1857 die Perspektive der Menschen auf die Höhe der Pflanzen abgesehen, so als ob man zwischen den Pflanzen hindurch heraus- und hinaufblicken würde. (Abb. 15) Der Kulturwissenschaftler Inaga Shigemi zeigt auf, dass bei Hiroshige die großen Elemente des Vordergrundes ohne Mittelgrund dargestellt wurden. Somit scheint der Vordergrund direkt mit der Landschaft in der Ferne verbunden.²¹¹ Diese uns in der heutigen Zeit sehr vertraute Perspektive, vor allem wegen der Fernsehkameras mit ihren großen Teleobjektiven, muss für die damaligen Betrachter überraschend neu gewirkt haben. In *Asakusakinryûsan* (dt. *Der Kinryûsan Tempel in Asakusa*) von 1856 findet man sogar zwei unterschiedliche Perspektiven. Ein Blickwinkel wurde auf menschlicher Augenhöhe festgelegt, die zweite Perspektive wurde von oben aus der Laterne nach unten blickend dargestellt.²¹² (Abb. 17) Da Schattierungen als Technik beim Holzschnitt nicht umzusetzen sind,²¹³ wurden die Ideen der westlichen Kunst im Farbholzschnitt nur in einer Art „japanisierter“ Form übernommen. Im schon erwähnten kleinen Format musste die Darstellung der Perspektive daher raffiniert ersonnen werden. Hokusai und Hiroshige übernahmen aber nicht nur neue Formen der Perspektive in ihrer Kunst, sie verwendeten auch neue Farben aus Europa. Damals wurde eine neue blaue Farbe über holländische Händler aus Deutschland importiert, die als „Preussisch Blau“ bekannt wurde. Diese Farbe mit dem japanischen Namen *aizuri* war einzigartig, und konnte zum Druck nicht durch Mischen hergestellt werden. Die Verwendung dieser unbekanntenen Farbe in der Druckgrafik erschien dem damaligen Publikum fremd. Daher galten die Arbeiten von Hokusai und Hiroshige bei den damaligen Japaner:innen als

²¹⁰ Der Einfluss durch die perspektivische Darstellung der Brücke von Odano Naotake ist bei Hiroshige deutlich zu erkennen. Vgl. Takashina 1996: 152-185.

²¹¹ Vgl. Inaga 1999: 87-125.

²¹² Vgl. Hori 2006:66.

²¹³ Vgl. Takahasi 1992: 37ff.

eher „europäisch“.²¹⁴ Japanische Kunstforschenden betrachteten noch bis in die 1940er-Jahre die Werke von Hokusai und Hiroshige als „impressionistisch“.²¹⁵

In der Edo-Zeit waren die chinesische Kultur und Wissenschaften noch von großer Bedeutung für die japanischen Akademiker.²¹⁶ Die damalige intellektuelle Elite in Japan malte die sogenannten *bunjinga* (chines. *nán zōng huà* oder *wén rén huà*, dt. *Literaten-Malerei*, engl. *The Southern School*), die unter dem Einfluss der chinesischen Malerei entwickelte wurde. Sie wurde in Japan gelehrt, um Bescheidenheit und erlesenen Geschmack auszudrücken. Die Kunst, Leere und Lücke im Hintergrund darzustellen, wurde ebenfalls aus der chinesischen Malerei übernommen.²¹⁷ Aber auch China wurde von christlichen Missionaren besucht. Giuseppe Castiglione (1688-1766) etwa, ein italienischer Jesuit und ausgebildeter Maler, missionierte in China. Er wurde von drei Kaisern der Qing-Dynastie, Kangxi, Yongzheng und Qianlong, als Hofmaler sowie Architekt mit Aufträgen bedacht. So entwickelte sich auch bei den chinesischen Kunstschaaffenden unter dem europäischen Einfluss ein neuer Stil, der ebenfalls seinen Weg nach Japan fand.²¹⁸

Der Einfluss dieser bereits europäisierten chinesischen Kunst auf die japanische Malerei ist besonders bei Itô Jakuchû (1716-1800) zu erkennen. Seine Gemälde wurden erst 1970 durch den japanischen Kunstforschenden Nobuo Tsuji in dessen Buch *Kisô no Keifu* (engl. *Lineage of Eccentrics*) und dem 1988 erschienenen, ebenso erfolgreichen Nachfolgebild *Kisô no Zufu* (Übersetzt. d. V. Exzentrische Bilder) vorgestellt. Mittlerweile ist Jakuchû zu einem der beliebtesten Kunstschaaffenden Japans geworden.²¹⁹ Tsuji nach ist Jakuchû sowohl von den modernen westlichen Lexikon-Illustrationen der Naturwissenschaften wie auch vom überlieferten Gemäldekatalog *Senna-gafu* (Chin. *Xuanhe Huapu*, um 1120) des Huizong Hofes (1082-1135) in China beeinflusst worden.²²⁰ Die Werke Jakuchûs thematisieren hauptsächlich die Flora und Fauna. Die meisten Tier- und Pflanzenarten, die in seinen Werken auftauchen, waren damals noch nicht in Japan verbreitet. Daher wird vermutet, dass er seine Motive aus den Büchern nahm.²²¹ Sein „exzentrischer“ Malstil drückt sich besonders in seinen eigenwilligen Bildkompositionen aus. Auf den großformatigen Bildflächen erscheinen Tiere und Pflanzen beinahe zu ornamentalen Mustern arrangiert und sehr eng aneinanderstehend dargestellt. Auch wenn zum Beispiel nur ein Vogel im Zentrum der

²¹⁴ Vgl. ebd.: 43f. Und siehe auch Haase 2015: 290-295, in: Kunstforum Bd. 230.

²¹⁵ Vgl. Hori 2006: 65. Kunstforschende Yashiro Yukio war Anfang des 20. Jahrhundert als Kunstforschende in den USA sowie Europa. Er schätzte die Landschaftsmalerei von Hokusai sowie Hiroshige nicht. Er äußerte sich, dass die zwei Künstler für Europäer leicht zu verstehen waren. Vgl. Yashiro: 1988 [EV 1948]: 155.

²¹⁶ Vgl. Ienaga 1959: 213.

²¹⁷ Vgl. Tsuji 1983. 93ff.

²¹⁸ Vgl. Takashina 1979: 233-249.

²¹⁹ Vgl. Nobuo Tsuji, *kisô no keifu*, Tokio 1970.

²²⁰ *Senna-gafu* ist ein 20-bändiger Katalog, der unter der Herrschaft des 8. chinesischen Kaisers Song Huizong herausgegeben wurde. Er enthält 6396 Gemälde von 231 Künstlern.

²²¹ Vgl. Tsuji 1989: 133-154.

Darstellung steht, kann man nur schwer den Fokus des Bildes ausmachen, da die Details um den Vogel, beispielsweise Pflanzen oder andere Tiere, ebenso ausführlich und auch sehr eigenartig gezeichnet wurden. (Abb. 42, 43) Diese Form der Bildkomposition war zu dieser Zeit zu unkonventionell. Deswegen wurde Jakuchû damals und sogar noch bis in die 70er-Jahre des 20. Jahrhunderts nicht als professioneller Künstler angesehen.²²² Jakuchû studierte tatsächlich nicht an einer bestimmten Malschule, vielmehr verbesserte er als Autodidakt nur durch das Kopieren aus Büchern und Katalogen seine Technik. Zusätzlich wird von einigen Kunstforschenden auf den Einfluss des chinesischen Malers Shen Quan (1682-1762) bei ihm hingewiesen. Shen Quan wurde vom Tokugawa-Shôgunat als Hofmaler berufen. Seine Arbeiten galten als besonders gelungene Beispiele des repräsentativen Malstils der prächtigen chinesischen Kultur des 12. Jahrhunderts, der von Tokugawa Yoshimune präferiert wurde.²²³ Der Kunstforschende Kôno weist darauf hin, dass Shen Quan bereits in China der westlichen Kunst begegnete. Es gäbe einige Zeichnungen von Shen Quan, die der Malerei des Jesuiten Giuseppe Castiglione ähnlich seien.²²⁴ Auch wurden von ihm einige Bilder von Shen Quan von Jakuchû und Kôkan kopiert.²²⁵ Shen Quan wurde in Japan „Nanpin“ genannt, daher trägt seine Malschule den Namen Nanpin-Schule.

Die Kunstschaaffenden und Forschenden in Edo interessierten sich hauptsächlich für die Gegenwärtigkeit und die Realität, also *ukiyo*. Die Illustrationen in den Schulbüchern der Anatomie oder in den Lexika der Naturwissenschaften wurden als „real“ angesehen. So wurden zum Beispiel Darstellungen menschlicher Skelette aus den übersetzten Ausgaben der „Anatomische Tabellen“ von Johann Adam Kulmus übernommen.²²⁶ Abbildungen von Skeletten sind etwa aus der Utagawa-Shule bekannt. Das berühmte Werk *Souma no furudairi* (1845-1846) von Utagawa Kuniyoshi (1798-1861) zeigt große Skelette, die anatomisch genau bezeichnet sind. (Abb. 20) Dies beweist wiederholt das große Interesse an den westlichen Wissenschaften und deren Darstellungen. Kuniyoshi, als ein Zeitgenosse von Utagawa Hiroshige und Katsushika Hokusai, erweiterte die Themenwelt der „Realität“. Die aus Europa mitgebrachte Idee von der Erde als Kugel wurde als neue Idee in *Shinagawa-yûkyô no zu* (o.J.) von Utagawa Toyokuni (1769-1825) aufgegriffen. Die Horizontlinie des Meeres wurde dabei rund wie die Erdkugel dargestellt.²²⁷ (Abb. 21) Der Globus war bereits im 16. Jahrhundert von den Jesuiten eingeführt worden, aber nicht jeder konnte die

²²² Ebd.

²²³ Vgl. Kôno, Motoaki 1997: 239-263, in: Takashina 1996.

²²⁴ Vgl. ebd.: 248.

²²⁵ Vgl. ebd.

²²⁶ *Anatomische Tabellen* von Johann Adam Kulmus beeinflussten den japanischen Mediziner Sugita Genpaku (1732-1817). Er übersetzte das Buch ins Japanische. Anatomische Abbildungen wurden daraufhin eine Mode. Vgl. Takahashi 1992: 12f.

²²⁷ Vgl. Takahashi 1992: 143.

Logik der runden Erde nachvollziehen. Erst im 18. Jahrhundert wurde dieses Faktum dann durch übersetzte Texte aus dem Westen und die Weiterentwicklung der Kartografie bestätigt.²²⁸

In Opposition zur Gegenwärtigkeit des Ukiyo-e entstand parallel eine neue buddhistische Kunst, welche die chinesische buddhistische Malerei und den japanischen Animismus in einer Kunstrichtung vereinte, die sich jenseits des modischen Geschehens verortete. Der berühmte buddhistische Maler Hakuin Ekaku (1686-1769) ließ die Lehren des berühmten Zen-Buddhisten Fûgai Ekun (1568-1650) in seine Arbeit einfließen. Er wollte sich von der Fixierung auf die banale Weltlichkeit der Edo-Zeit befreien und verzichtete absichtlich auf den beliebten Malstil der Zeit.²²⁹ Seine Bilder erschienen somit eher bedrohlich und kraftvoll. Der historische Buddhist Bodhidharma (um 440-528) heißt in Japan *daruma* und wurde von Hakuin mehrmals gemalt. Bodhidharma wurde nicht nur von Hakuin thematisiert, sondern auch von mehreren buddhistischen Kunstschaaffenden in unterschiedlichen Versionen dargestellt. Diese Darstellungen wurden wiederum später von Murakami Takashi kopiert.²³⁰ (Abb. 22) Soga Shôhakus (1730-1781) dynamische Bilder wurden von Hakuin Ekaku beeinflusst, zusätzlich beschäftigte er sich auch mit chinesischer Tuschmalerei. Jedoch war sein Stil ebenfalls sehr individuell. Er wurde ebenfalls von Tsuji Nobuo, wie auch Jakuchû, als Künstler der *Kisô no Zufu* in seinem Buch besprochen und erreichte dadurch erst Ende des 20. Jahrhunderts größere Bekanntheit. Murakami Takashi ließ sich von Tsujis ‚Exzentrikern‘ inspirieren und entwickelte daraus seine kommerziell orientierte Kunst.²³¹

2.5.3. Kritische Betrachtungen zur Edo-Zeit

Als Kompensation für die ab den 1990er-Jahren immer stärker hervortretende Wirtschaftskrise in Japan, die sich in einem deutlichen Rückgang des Technologieabsatzes niederschlug, wurde verstärkt versucht, die japanische Kultur als ‚Exportartikel‘ auf den Weltmärkten zu etablieren. Die Kampagne Cool Japan steht für diesen Versuch, der bis heute auf gute Resonanz stößt. Eines der beliebtesten Themen dieser ökonomischen Eigenpropaganda war es, zu betonen, dass die beliebten europäischen Impressionisten oder der Jugendstil seinerzeit stark durch die japanische Kunst beeinflusst wurden.²³² Dass viele der asiatischen Einflüsse, die damals als vorwiegend japanisch

²²⁸ Vgl. Itakura 1993: 27f.

²²⁹ Vgl. Tsuji 1989: 162-192.

²³⁰ Murakami Takashi zeichnete zwischen 2005 und 2015 *Gohyaku-Rakan-zu*, die als buddhistisches Motiv in der japanischen Kunstgeschichte mehrmals thematisiert wurden. Im großformatigen Bild (1601x3510) findet man die nachgebildeten berühmten Bilder. Die Serie *Daruma* von Hakuin wurde ebenfalls von Murakami in neuer Technik gemalt und als buddhistische Serie ausgestellt. Vgl. Murakami 2007.

²³¹ Der Kunstforschende Nobuo Tsuji entdeckte die Künstler, die beinahe aus der Geschichte verschwunden wären wieder. Durch seine Bücher wurden diese Künstler auch außerhalb des Ukiyo-e bekannt. Vgl. Tsuji 1970.

²³² Vgl. Mae 2013: 23-25.

angesehen wurden, ursprünglich aus China kamen, blieb dabei meistens unerwähnt, es schien so, als wäre Japan der einzige wertvolle exotische Impulsgeber dieser Zeit gewesen. So wurde die japanische Kultur als Quelle der beliebtesten Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts gedeutet und damit eine gewisse Überlegenheit vonseiten Japans suggeriert.²³³ Obwohl die Kultur der Edo-Zeit von Kulturen aus der ganzen Welt stark beeinflusst wurde, wurde auf diese interkulturelle Ausprägung kaum eingegangen. Vielmehr wurde das Bild vermittelt, als hätte die vom Shōgunat angeordnete Abschließung des Landes bei der kulturellen Entwicklung zu einer von fremden Einflüssen befreiten Einzigartigkeit Japans geführt. Wie jedoch bereits in dieser Arbeit erwähnt, war das Land niemals ganz von der Außenwelt isoliert, allein schon wegen des fehlenden Silberstandards musste der Außenhandel im eingeschränkten Rahmen weitergeführt werden; so konnten westliche Handelswaren in Japan durchgehend bezogen werden.²³⁴ Ohne die durch die portugiesischen Jesuiten eingeführte Kunstausbildung sowie ohne den Einfluss der holländischen Händler wäre der als einzigartig wahrgenommene Malstil der japanischen Kunstschaffenden im 17. und 18. Jahrhundert nicht möglich gewesen. Mit den Niederlanden, China, Korea, Ryūkyū (heute Okinawa) und Hokkaido herrschte stets ein aktiver Kunst- und Kulturaustausch.²³⁵ Daher ist die Betonung der Abschließungs- oder Isolationspolitik keine zutreffende Beschreibung für das Land.²³⁶ Der heute dafür verwendete Begriff *sakoku* ist eine Übersetzung des von einem deutschen Reisenden geprägten Begriffs „Abschließung“.²³⁷ Es kann natürlich nicht übersehen werden, dass der Druck durch die westlichen Großmächte, was die Handelseinschränkungen anbelangt, in dieser Zeit langsam stärker wurde und damit die Entwicklung eines eigenen Nationalismus in Japan gefördert wurde.²³⁸ Im 18. Jahrhundert entwickelte sich auch die Infrastruktur für das

²³³ Hardach-Pinke analysiert, dass der militärische Erfolg das Nationalbewusstsein Japans verstärkte und beschreibt wie folgt: „[...] das lebhaft Nationalgefühl, jener brennende Patriotismus, der in der Form leicht verletzter Eitelkeit oder nativistischer Überhebung wohl lästig unangenehm wirken kann.“ Vgl. Hardach-Pinke 1990: 25f.

²³⁴ Die chinesische Qing-Dynastie sah sich mit demselben Problem wie Japan konfrontiert beschränkte den internationalen Überseehandel von 1757 bis 1843 auf den Hafen in Guangzhou. Auch die anderen asiatischen Ländern übernahmen diese Schutzmaßnahmen. Vgl. Po, Chung-yam 2018: 172ff und 200f.

²³⁵ Okinawa und Hokkaido gehörten damals nicht zu Japan. Erst im 19. Jahrhundert wurden sie Japan durch Besatzung eingegliedert. Vgl. Ienaga 1977: 174 und 192f.

²³⁶ In Deutschland wird oft noch die vermeintliche „Isolation“ Japans als Begründung für die stake Neugier der Japaner:innen im 19. Jahrhundert beschrieben. Zum Beispiel schreibt Beate Marks-Hansen: „Nach der Jahrhundertelangen Isolation interessierten sich viele Japaner für die ins Land strömenden >Langnasen< und deren exotische Sitten und Gebräuche. Während die westliche Welt sich für die japanische Kunst und Kultur begeisterte, wuchs die Faszination der Japaner für europäische und amerikanische Technologien, Handelsgüter und Kunstwerke.“ in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2015. Zur Geschichte des japanischen Außenhandels siehe ausführlich in: Tanaka 1995.

²³⁷ Der Begriff *sakoku* entstand erst im 19. Jahrhundert als übersetztes Wort. Der deutsche Mediziner Kaempfer beschrieb die außenpolitische Situation Japans als „Abschlusspolitik“ in seiner „Abhandlung zur Landesabschließung“, welche die harmonische japanische Gesellschaft von äußeren Einflüssen schützen sollte. Dieser Text wurde von Shizuki Tadao 1801 als *sakoku* übersetzt. Vgl. Kokuritsu Minzokugaku Hakubutsukan [engl. National Museum of Ethnology] 1991: 131.

²³⁸ Der Handel mit den Ostindien-Kompanien war vor allem ein militärisches Unterfangen. Vgl. Graeber 2011: 440. Das Handelsdefizit mit den westlichen Händlern verursachte Konflikte in Japan. Vgl. Ienaga 1977:56f.

Distributionsnetz der Logistikindustrie innerhalb Japans. Die Zahl der Einwohner in Edo wuchs zu dieser Zeit bereits auf mehr als eine Million. Man kann sich leicht vorstellen, dass in einer derartigen Metropole viele Güter internationalen Ursprungs gehandelt wurden.²³⁹

Bemerkenswert ist, dass die heute wieder zu erkennende Vorliebe für die Edo-Zeit nicht nur auf einen generell gesteigerten Patriotismus zurückzuführen ist, sondern ihr Ursprung auch im Erstarken des Neoliberalismus im Japan der 1990er-Jahren zu suchen ist. Die finnische Japanologin Valaskivi weist darauf hin, dass die Edo-Kultur, die generell als „Anti-Power“ gegen die feudalistische Hierarchie gedeutet werden kann, sich gerade in einem starken Bürgertum großer Beliebtheit erfreut. Diese antiautoritäre Kultur der frühen Edo-Zeit wird als *iki* bezeichnet. Der Begriff „*iki*“ lässt sich mit „stilvoll“ oder „geschmackvoll“ übersetzen. Diese Ästhetisierung einer antiautoritären Haltung, *iki*, des 17. Jahrhunderts wird heute noch in verschiedenste Medien übertragen und wird in Literatur, Manga oder Film thematisiert. Die so in den Medien dargestellte antiautoritäre Bürgerkultur legitimierte beispielsweise auch die Meiji-Restauration im 19.

Jahrhundert sowie die spätere aggressive Expansionspolitik Japans.²⁴⁰ Als alle Japaner:innen in den 1970er-Jahren ein Mittelklassenbewusstsein gewannen, wurde die antiautoritäre Bürgerkultur der Edo-Zeit erneut als eine eigene Philosophie angesehen. Durch *Cool Japan* wurde diese in der Edo-Zeit verwurzelte Gegenkultur dann derart medial manipuliert, dass sie schließlich als exportfertiger Konsumartikel in Manga, Anime, Film und Literatur als „traditionell japanisch“ verkauft wurde. Dennoch zeigt der japanische Geschichtswissenschaftler Ienaga in seinen Schriften mehrfach auf, dass die antiautoritäre Einstellung der japanischen Bürger sich nicht, wie im Westen oft geschehen, grundsätzlich und gegebenenfalls auch revolutionär gegen das feudalistische System wendete, sondern nur als emotionale Idee im Theater oder in Büchern konsumiert wurde.²⁴¹

Diese Neuausrichtung der japanischen Kultur in der Edo-Zeit wurde nicht von allen Kunstliebhabern akzeptiert. Sowohl westliche Kunstforschende als auch die japanischen Sammler von damals waren nicht unbedingt von Ukiyo-e überzeugt,²⁴² was viel negative Kritik zur „primitiven“ und „exotischen“ Kultur Japans mit sich brachte, was wiederum heutzutage undenkbar erscheint. Aber trotz der großen Annäherung an die westlichen Standards bleibt die Betonung der Andersartigkeit bestehen, als Ersatz für den früher gerne hervorgehobenen Exotismus.

Es ist leicht nachvollziehbar, dass sich Falschannahmen über eine fremde Kultur einfach aus Mangel an Information leicht verbreiten. Wenn aber Japan solche falschen Vermutungen auf dem

²³⁹ Vgl. Takashina 1996: 11-17.

²⁴⁰ Valaskivi analysiert die emotionale Veränderung der japanischen antiautoritären Haltung ab dem 17. Jahrhundert bis heute. Sie beschreibt Cool Japan als „emotional capitalism, counterculture by youth post-war rebellion“. Vgl. Valaskivi 2016: 27-32.

²⁴¹ Ienaga 1982: 197-202.

²⁴² Vgl. Mabuchi 2017: 14-17, in: Hakamata 2017.

internationalen Markt absichtlich nicht korrigiert und das so verzerrte Bild sich letztendlich auch als das eigene Selbstbild manifestiert, so erklärt das, warum ein derartiges Zerrbild bis heute überleben kann.

Ebenso wie Kunstwerke, die als durch japanische Kunst inspiriert gelten, beispielsweise solche von van Gogh oder Claude Monet, für Japaner:innen überhaupt nicht japanisch erscheinen, waren auch die Werke von Hokusai, Hiroshige und Utamaro für die zeitgenössischen Japaner:innen zu westlich und fremdartig. Jedoch scheint es umgekehrt plausibel, dass die „versteckten“ westlichen Elemente in diesen Arbeiten mit ein Grund dafür waren, dass Ukiyo-e im Westen so gut ankam. Dieser für den westlichen Geschmack leicht zu konsumierende Exotismus wurde in Europa als „authentische“ japanische Kunst verkauft, was wiederum den Verkauf enorm beflügelte.²⁴³ Die Beschäftigung mit dem Thema des Exotismus wurde tatsächlich damals als ein produktives Mittel „zur Neubelebung des westlichen Denkens“ beschrieben.²⁴⁴ Durch das idealisierte Japan-Bild wurden die Naturdarstellungen des „typisch Japanischen“, welche, wie zuvor gezeigt, wiederum von den westlichen wissenschaftlichen Illustrationen geprägt waren, für den Jugendstil neu interpretiert.²⁴⁵ Darüber hinaus wurde die japanische „naturalistische“ Kunst²⁴⁶ als eine „Tendenz zur Abstraktion“ interpretiert.²⁴⁷ Und dies, obgleich die japanischen Kunstschaffenden sich um eine Darstellung der Realität und Gegenwärtigkeit als „*ukiyo*“ bemühten.

Die Ukiyo-e-Kunstwerke blieben unter den Bürgern in Edo unbedeutende Konsumartikel. Die Kunstforschende Mabuchi bezieht sich auf eine Beschreibung des japanischen Schriftstellers Nagai Kafû (1879-1959) über den Hokusai-Boom in Europa. Dieser Malstil wirkte auf manche Japaner:innen wohl entsetzlich übertrieben und inakzeptabel, und sein innovatives Element galt als europäisiert.²⁴⁸ Das erklärt, warum Hokusais Arbeiten bei den europäischen Impressionisten besser ankamen als in seiner Heimat Japan.²⁴⁹ Der westliche Einfluss auf Hokusai ist in den Sammlungen von Philipp Franz von Siebold gut zu erkennen. Hokusai schuf im Auftrag von Siebold eine große Zahl von Ukiyo-e.²⁵⁰ Siebold besuchte 1839 selbst das Atelier von Hokusai und bestimmte dort ziemlich genau die Thematik der beauftragten Bilder. Er wollte das bürgerliche Leben von der

²⁴³ Der Japansammler Julius Kurth verwendet den Begriff „primitiv“ als Gegensatz zu Manet und Rafael in seiner Monografie in: DIE PRIMITIVEN DES JAPANHOLZSCHNITTS IN AUSGEWÄHLTEN BLÄTTERN, Dresden 1922 wie folgt, „Der Ausdruck ‚Primitive‘ ist seiner Relativität wegen allerdings ein schwankender; gegen einen Manet ist Rafael ein Primitiver, und primitiv sein Wollende gleichen abgelebten Greisen im Knabenkittel“. Vgl. Kurth 1922: 12.

²⁴⁴ Als ausländischer Experte war Fenollosa an der Genese des Bildes vom exotischen Japan beteiligt. Vgl. Fenollosa 1908/1963: 224 in: Pekar 2003: 29.

²⁴⁵ Vgl. ebd.: 224-255.

²⁴⁶ Vgl. Dauthendey 1913: II 34 f, in: Ebd.: 253.

²⁴⁷ Vgl. Becker 1997:17. Vgl. ebd.: 254.

²⁴⁸ Mabuchi 2017: 14-17, in: Hakamata 2017.

²⁴⁹ Vgl. Clark 2017: 82-91.

²⁵⁰ 1837 wurden sämtliche Sammlungen von Siebold durch die Niederlande angekauft und im Rijks Ethnographisch Museum ausgestellt. Vgl. Narazaki 1987: 13.

Geburt bis zum Tod in der Form der *emaki* illustriert haben. *Emaki* ist eine Bildrolle, auf der die illustrierten Erzählungen von rechts nach links laufen.²⁵¹ Ähnliche Bildbestellungen wurden auch von den holländischen Geschäftsleuten aufgegeben. Derartige Thematiken in einer Bildrolle darzustellen, war in Japan bis dato konzeptuell überhaupt nicht möglich; hier manifestiert sich vielmehr die westliche Fantasie über solche japanischen Bildrollen.²⁵² Dennoch akzeptierte Hokusai diese neue Aufgabe von seinen Kunden aus dem Westen. Hokusai war immer bereit für neue Herausforderungen. Es ist heute bekannt, dass Hokusai von seinen Schülern die westliche Malerei imitieren ließ.²⁵³ Er übernahm also bewusst ständig innovative Ideen der Zeit in seine Arbeiten, um dem europäischen Geschmack und Markt zu gefallen.

Hokusai interessierte sich auch für die Ölmalerei im westlichen Stil, die er jedoch nie verwirklichte.²⁵⁴ In seinem Buch *Ehon-saishiki-tsu* von 1848 äußerte er sich zur westlichen Kunst: So seien die westlichen Maltechniken wie Perspektive oder Chiaroscuro und die japanische Maltechnik eigentlich als zwei Seiten der gleichen Medaille zu verstehen.²⁵⁵ Weil die im Ukiyo-e-Stil Arbeitenden für den neuesten Zeitgeschmack sensibilisiert waren und perspektivische Bilder schufen, die als *uki-e* oder *megane-e* bekannt sind, arbeitete auch Hokusai an vielen *uki-e*.²⁵⁶ Das Wort *uki* bedeutet hier schwebend. Das Bild erschien also durch die perspektivische Konstruktion „schwebend“. *Megane-e* wurden die Bilder für Zogrscope genannt, die aus den Niederlanden über China nach Japan gekommen waren.²⁵⁷ Die bereits oben genannten Kunstschaaffenden Kôkan und Naotake erstellten vielerlei *megane-e* Bilder.²⁵⁸ Sowohl bei Hokusai als auch bei Hiroshige findet man sehr ähnliche Bilder wie bei Kôkan und Naotake.²⁵⁹ Aufgrund dessen ist der Hinweis von Mabuchi nachzuvollziehen, dass Hokusai wegen seiner „europäischen“ Inhalte in Europa besser akzeptiert gewesen wäre. Der deutsche Kunstforschende Otto Kümmel beschrieb 1919 die japanische traditionelle Hofmalerei der Kanô-Shule als „blutlose Kunst“. Seiner Meinung nach

²⁵¹ Vgl. Haneda/Oka 2019: 197f.

²⁵² Siebold versprach bei der Bestellung 150 Goldmünzen. Aber bei Übergabe wollte er nur 75 Goldmünzen bezahlen. Hokusai erwiderte, dass solche Bildrollen für Japaner:innen uninteressant wären und keiner sie kaufen würde. Die holländischen Händler haben daraufhin später den Preis ausgeglichen. Vgl. Nagata 2000: 76ff.

²⁵³ Ein Überblick über die Sammlungen von Siebold ist in Philipp Franz von Seibolds *Ukiyo-e Collection I, II, III* zu sehen. Im dritten Band sind *ukiyo-e* im westlichen Stil zu finden. Vgl. Narazaki 1978.

²⁵⁴ Vgl. Narazaki 1978.

²⁵⁵ In *Ehon-saishiki-tsu* wurde die Maltechnik mit Abbildungen und Texten zusammengefasst. Dieses Buch wurde 2017 im British Museum ausgestellt. Vgl. Clark 2017: 316. Inhalte in: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0305-0-465-1, Stand in: 09.11.2020.

²⁵⁶ Vgl. Kôno 1996:280f, in: Takashina 1996.

²⁵⁷ Vgl. Abe 2021: S. 35-52 und auch Matsue/Mende 2003: 65-70.

²⁵⁸

²⁵⁹ Kôno erklärt, dass die Zogrscope zunächst aus den Niederlanden nach China gebracht wurden. In China wurden daraufhin ähnliche Geräte produziert und diese gelangten dann nach Japan. Vgl. ebd.: 250. Zusätzlich anzumerken ist, dass die Druckereien welche die japanischen Holzschnitte druckten auch die Übersetzungen der westlichen Druckwerke herstellten. Vgl. Kôno 1996: 280. in: Takashina 1996. 1855 wurde zudem ein Forschungsinstitut für westliche Kunst begründet. Vgl. Aoki 1991: 446.

zeigen die Hinweise der japanischen Kunstforschenden, dass Hokusai den zeitgenössischen Japaner:innen nicht so japanisch vorkam, wie man ihn heute empfindet.²⁶⁰

Kümmel beschreibt die damalige Kunstszene wie folgt: „Das offizielle Kunstleben der Hauptstadt Edo wird von der gänzlich unfruchtbaren Kano-Schule beherrscht. Das von politischen Einflüssen ferngehaltene, zum Teil sehr wohlhabende, daher keineswegs machtlose und in seiner ungefährlichen Vergnügungssucht eher bestärkte Bürgertum flüchtete sich vor der verheerenden Langweile dieser blutlosen Kunst in die ziemlich oberflächliche Anmut des voll entwickelten Ukiyoë.“²⁶¹

Mabuchi schreibt, dass Ukiyo-e durch den europäischen Japonismus seine Kunstwürdigkeit zuerst in Europa erhielt und nicht in Japan. Der deutsche Ethnologe sowie ostasiatische Kunstforschende Ernst Grosse (1862-1927) war zwischen 1884 und 1906 bereits mit dem japanischen Kunsthandeltreibenden Hayashi Tadamasu per Briefe in Kontakt.²⁶² Hayashi, der Japaner, erkannte damals nicht, dass Ukiyo-e in Europa erfolgreich sein würde. Aber durch die Freundschaft mit Grosse sowie mit Samuel Bing in Berlin fing Hayashi an, Ukiyo-e zu sammeln.²⁶³ Und da der kunsthistorische Hintergrund in Europa nicht hinterfragt wurde, galt Hokusai dort schnell als der bedeutendste Kunstschaaffende Japans.²⁶⁴ Zur Kunstwürdigkeit schreibt die Kunstforschende Kigi, dass Hokusai zu seiner Zeit in Japan als vulgär erachtet wurde und man sich niemals getraut hätte, seine Arbeiten in den eigenen vier Wänden zu zeigen. Hokusai starb daher auch in extremer Armut.²⁶⁵ Der renommierte Ukiyo-e-Forscher Yoshida sprach 1974 in seiner Publikation die Kunstwürdigkeit des Ukiyo-e an und sagt, dass die Holzschnitte nach der modernen Kunstdefinition nicht als Kunst zu verstehen wären, während die einmaligen Malereien *nikuhitsu-ga*, die von den Kunstschaaffenden selbst gefertigt wurden, als Kunstwerke mehr wert seien.²⁶⁶ Das heißt, dass die Holzschnitte noch in der Zeit vor den 1970er-Jahren in Japan nicht als kunstwürdig betrachtet wurden. Nach Yoshida war das Ziel der Ukiyo-e nicht Kunstwürdigkeit, sondern kurzlebige Freude für die bürgerlichen Betrachter.

Der japanische Kunstforschende Kida stellt einen Bezug zum Kolonialismus in Japan her. Folgt man seinen Ausführungen, hätten die Japaner:innen das Sammelfieber der Europäer als

²⁶⁰ Vgl. Kümmel 1919: 181.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Vor der Reise nach China und Japan vertiefte Grosse sein Wissen in Deutschland und unterrichtete in Freiburg über Japan. Vgl. Ab. 1908 hielt sich Grosse selbst in Peking und Tokyo auf. Vgl. Stockhausen 2018: 20-26. Er war nicht nur an Ukiyo-e interessiert, sondern auch an der traditionellen Tuschnalerei in Japan und China und bemühte sich, in Europa die Bedeutsamkeit der monochromen Tuschnalerei bekannt zu machen. Vgl. Grosse 1922/1923.

²⁶³ Vgl. Yasumatsu 2018: 22f.

²⁶⁴ Zur Kunstwürdigkeit der Ukiyo-e siehe Mabuchi 2017: 17f, in: Hakamata 2017. Mabuchi erklärte die Beliebtheit der japanischen Handwerke sowie der Ukiyo-e so, dass japanische Kunst zur Dekonstruktionsstrategie des Republikanismus passe. Vgl. Mabuchi 1997.

²⁶⁵ Vgl. Kigi 2017: 72, in: Hakamata 2017.

²⁶⁶ Vgl. Yoshida 1974: 46f.

Statussymbol der Großmächte angesehen und diese Sitte imitiert, um dem neuen Selbstbild als vorherrschende Großmacht Asiens gerecht zu werden.²⁶⁷ Trotz der großen Beliebtheit des Japonismus in Europa gibt es immer wieder kritische Stimmen. So schreibt der Reiseschriftsteller Victor Ottmann 1905 wie folgt: „Japan hat keine Kunst erhabenen Stils und von hoher Identität, es hat weder geniale Malereien noch monumentale Bauten und Skulpturen; alles künstlerische Können und aller Geschmack erschöpfen sich in der liebevollen Hingabe ans Kleine und Zierliche und in der ästhetischen Durchgeistigung der gewöhnlichsten Alltagsdinge.“²⁶⁸

Im 19. Jahrhundert fingen daraufhin die patriotischen Intellektuellen Japans an, das negative Japan-Bild mit dem „umfangreichen philosophisch-religiösen“-Kontext zu verteidigen, indem die Spiritualität und Exotik noch zusätzlich betont wurden, was wiederum auch ökonomische Vorteile ergeben sollte.

²⁶⁷ Vgl. Kida 2012: 10f.

²⁶⁸ Vgl. Ottmann 1905: 101, in: Pekar 2003: 203. Der Japanologe Pekar stellte 2003 diesen Empfindungsunterschied gegenüber dem Kunstschaffen aus damaligen Reiseberichten dar. Der Mangel an „Tiefe“ und die „Seelenlosigkeit“ in der japanischen Kunst und auch Literatur werden darin ausgesprochen. Der deutsche Mediziner Bälz interpretierte wie folgt: „Die japanische Kunst befasst sich überhaupt nicht mit der detaillierten, sozusagen photographisch gewissenhaften Darstellung der Gegenstände, sondern sie begnügt sich mit Umrissen, es dem Besucher überlassend, die Lücken in seinem Sinn auszufüllen und das Ganze zu beleben“. Vgl. ebd.: 205.

III. Von der Meiji-Restauration bis „Cool Japan“

3.1. Die Meiji-Restauration und die ausländischen Experten

Im 19. Jahrhundert wurde die seit 1639 bestehende Kontrolle des Überseehandels beendet, nicht zuletzt wegen des anhaltenden Drucks durch die Vereinigten Staaten, welcher 1858 zu dem für Japan ungünstigen Harris-Vertrag führte.²⁶⁹ Diese außenpolitischen Veränderungen und die sich schon seit längerer Zeit aufstauenden innenpolitischen Probleme führten schließlich 1868 zum gewaltsamen Ende des Tokugawa-Schôgunats. Diese lange Herrschaftszeit, die oft als Zeit des Friedens angesehen wird, ging zu Ende, da das Überwachungssystem, welches die Macht der feudalistischen Herrscher lange geschickt gesichert hatte, nicht mehr funktionierte. Nicht nur die Bauern, sondern auch die für das Schôgunat kämpfenden Samurai waren durch ein strenges Steuersystem schwer belastet worden, was den Tokugawa lange Zeit als Instrument der Machtkontrolle diente, indem es potenziellen Gegnern keinen finanziellen Spielraum für mögliche aufrührerische Tätigkeiten ließ. Die Samurai auf dem Land und die Bauern litten zu stark und zu lange unter der extremen Armut. So kam es ab 1860 in ganz Japan zu Bauernaufständen, in denen teilweise die Samurai zusammen mit den Bauern gegen das Tokugawa-Schôgunat kämpften.²⁷⁰ Das Shôgunat, das sich bereits wegen des mangelnden Silberstandards in finanziellen Schwierigkeiten befand, war am Ende seiner Macht angekommen. Die wiederholten Konflikte und Kriege gipfelten 1868 im Aufstand der westjapanischen Satchô-Allianzen durch den das Shôgunat endgültig seinen Herrschaftsanspruch verlor. Die siegreichen Satchô waren ein Zusammenschluss von Samurai der regionalen Lehnsfürstentümer aus Süd-west-Japan, die sich unter der Devise *sonnô-jôi* (Verehrt den Kaiser und vertreibt die Barbaren) militarisierten und dem später folgenden Imperialismus Vorschub leisteten.²⁷¹ Diese Samurai stammten aus Satsuma und Chôshû, den heutigen Städten Kagoshima und Yamaguchi. Die Satchô-Allianz setzte sich in der späteren neuen Regierung für eine eigene japanische Expansionspolitik ein. Die Allianz wurde durch England militärisch unterstützt, wohingegen die teilweise noch unter Tokugawa-Führung stehenden anderen Lehnsfürstentümer aus Frankreich und Preußen Waffen bezogen.²⁷²

²⁶⁹ Vgl. Tipton 2002: 22-29.

²⁷⁰ Vgl. Ienaga 1977: 103-108.

²⁷¹ Vgl. Handô/Hosaka 2015: 23-54.

²⁷² Der britische Waffenhändler Thomas Blake Glover von Jardine Matheson Holdings unterstützte die Satchô Allianz, während England und Frankreich eigentlich gegen diese Allianz kämpften. Der französische Militäroffizier Charles Sulpice Jules Chanoine unterstützte das Tokugawa-Schôgunat mit 6 Millionen Dollar Kredit. Als Gegenleistung wurde die Begründung eines Handelsunternehmens genehmigt. Das bedeutete ein Handelsmonopol für Frankreich. Vgl. Ienaga 1977: 74 und 113ff.

Auch wenn das bereits geschwächte alte Shôgunat zum großen Teil vertrieben war und sich sein Einflussgebiet nur noch im Norden des Landes befand, war man doch inzwischen zu der klaren Erkenntnis gelangt, dass die bewaffneten ausländischen „Barbaren“ nicht zu vertreiben waren, und so wurden die ausländischen Importe auch in diesen Landesteilen verstärkt. So kam es, dass auf japanischem Boden verschiedene ausländische Mächte mit eigenen politischen Agenden ihre Konflikte in Bürgerkriegen ausfochten, indem sie unterschiedliche politische Gruppierungen unterstützten. Um diesen Einflussnahmen zu entgehen, wurde versucht, das japanische Nationalbewusstsein zu stärken, indem die Person des Kaisers verstärkt in den Mittelpunkt gestellt wurde. Der Kaiser war zu diesem Zeitpunkt bei vielen Japaner:innen noch nicht sehr bekannt.²⁷³ Kaiser heißt auf Japanisch Tennô, was so viel wie „Himmlicher Herrscher“ bedeutet. Wegen ihrer bisherigen Machtlosigkeit lebte die Familie der Tennô lange außerhalb des öffentlichen Interesses, fast versteckt und sparsam in Kyoto. Der damals 15-jährige Tennô, der wegen seiner religiösen Bedeutung trotz seiner Unbekanntheit von den Satchô für nützlich erachtet wurde, wurde aus der westlichen Stadt Kyoto nach Edo übergesiedelt. Die Wiederherstellung der kaiserlichen Macht wurde 1868 mit seiner Ankunft in Edo, das fortan Tokio hieß, besiegelt und somit das 260 Jahre lang herrschende Shôgunat endgültig zu Ende gebracht. Die Satchô-Allianz wurde nach der langen Herrschaft des Tokugawa-Shôgunats von den meisten Japaner:innen allerdings zunächst als eine Gruppe von Eindringling gesehen, ja, sogar fast mit den „barbarischen“ Ausländern gleichgesetzt. Um ihre Machtposition schnell zu festigen, leitete die neue Regierung etliche Maßnahmen ein, die unter der Bezeichnung „Meiji-Restauration“ bekannt wurden. Dafür wurde der Shintô als Staatsreligion neu definiert. Der Jinmu-Tennô, eine bis dato nur aus der Mythologie bekannte Persönlichkeit, wurde als der Begründer des japanischen Staats festgeschrieben. Der 15-jährige Meiji-Tennô wurde zum Nachkommen der seit unzähligen Generationen ununterbrochenen Verwandtschaftslinie des Jinmu-Tennô erklärt und damit als Gottkaiser legitimiert,²⁷⁴ da der Jinmu-Tennô der Nachkomme der Sonnengöttin Amaterasu sei.²⁷⁵

²⁷³ Im animistischen Shintoismus wurde geglaubt, dass Gewinn und Glück durch den Glauben kommen. So wurde die Ankunft des göttlichen Tennô geschickt von Steuerermäßigungen und Grundstücksverteilungen begleitet. Vgl. Fujitani 1994: 8-11.

²⁷⁴ Die Mythologie des Jinmu-Tennô wurde 720 in *Kojiki* und *Nihonshoki* niedergeschrieben. Damals wurde die erste zentralisierte Nation nach dem chinesischen Staatssystem begründet. Und die neue Mythologie wurde zur Sicherung der Autorität der neuen Herrschaft erschaffen. Eine ähnliche Mythologie und verwandte Erzählungen findet man auch auf anderen asiatischen und südpazifischen Inseln. Vgl. Ienaga 1959: 18-39.

²⁷⁵ Das Geschlecht von Amaterasu wurde erst nach der Meiji-Restauration als Göttin, also als Frau bestimmt. Vgl. Satô 2000: 9. Diejenigen Wissenschaftler, die sich gegenüber der neu erfundenen Mythologie kritischen äußerten, wie beispielsweise Kume Kunitake (1839-1931) und Tsuda Sukichi (1873-1961), wurden politisch unterdrückt, sanktioniert und verloren ihre Stellen als Wissenschaftler. Vgl. Mishima 2015: 151-165.

Während Japan noch immer von politischen Unruhen beherrscht wurde, folgten schnell weitere Ungleiche Handelsverträge, diesmal mit europäischen Ländern.²⁷⁶ Um der von den westlichen Mächten angestrebten Kolonisierung zu entkommen, begann die neue Regierung mithilfe ausländischer Experten, die radikale Umgestaltung des Landes, genannt „Meiji-Restauration“ (jap. *meiji-ishin*).

Um die Industrialisierung und den Ausbau des Militärs besser vorantreiben zu können, reisten 107 hochrangige Mitglieder der neuen Regierung von 1871 bis 1873 durch Europa und die USA. Diese Reisegruppe hieß Iwakura-Mission (jap. *iwakura shisetsu-dan*). Deren Leiter, Iwakura Tomomi (1825-1883) und Itô Hirobumi (1841-1909), konzipierten daraufhin 1889 die neue japanische Verfassung des Kaiserreiches Japans, die auf der Bismarck'schen Reichsverfassung von 1871 basierte.²⁷⁷ Ursprünglich war das Ziel dieser Reise die Revision der Ungleichen Handelsverträge. Dieses Ziel der Mission wurde aber in den westlichen Ländern zunächst nicht ernst genommen, da die japanische Justizverwaltung noch nicht dem westlichen System angepasst und auch das Währungssystem noch nicht mit dem neuen internationalen Standard kompatibel war.²⁷⁸ Mit dem Ziel, sich schnellstmöglich aus der ungleichen Abhängigkeit von den westlichen Großmächten zu befreien, schickte die Regierung, trotz der finanziellen Notlage, für Forschungszwecke 3.209 japanische Studierende nach Europa sowie in die USA. Gleichzeitig wurden mindestens 2.690 Experten aus den verschiedensten Ländern nach Japan eingeladen.²⁷⁹ Die Besonderheit an der staatlich gelenkten Modernisierung Japans ist, dass nicht nur die westliche Militarisierung und Industrialisierung erforscht wurden, sondern auch das Verstehen der westlichen Philosophie, Musik und Kunst für unerlässlich erachtet wurde, um die Mentalität des Westens zu verstehen und um bald von den westlichen Großmächten als gleichberechtigt behandelt zu werden. Den Empfehlungen der westlichen Experten folgend, wurden neue Hochschulen begründet, deren Lehrstühle zunächst meist von ausländischen Experten besetzt wurden. Für wichtige Positionen in der Regierung wurden auch Ausländer aus unterschiedlichen Ländern ausgewählt, sodass zunächst zwar ständig Sprachprobleme auftauchten, diese aber mit der Zeit gelöst werden konnten.

²⁷⁶ Ungleichen Handelsverträge wurden mit Holland, England, Frankreich, Preußen, Schweiz, und Österreich-Ungarn geschlossen. Vgl. Ienaga 1977: S. 22-32.

²⁷⁷ Vgl. Takashina 1996: 2f.

²⁷⁸ Zu den Währungsproblemen: „Da Japan seine Goldwährung nicht der Weltwährung angeglichen hatte, konnten ausländische Kaufleute, die Silbergeld einfuhrten und es in Gold umtauschten, aufgrund des in Japan günstigen Tauschkurses enorme Gewinne machen. Silber war in Japan im Verhältnis zu Gold dreimal so hoch bewertet wie in der übrigen Welt“. Vgl. Pekar 2003: 61.

²⁷⁹ Zwischen 1868 und 1889 waren 2690 Experten in Japan. Bis 1990 waren über 8000 Experten nach Japan gekommen. Vgl. Jones 1980.

Um die Revision der Ungleichen Verträge endlich zu realisieren, wurde das Justizsystem ebenfalls neu konzipiert.²⁸⁰ Trotz der angespannten finanziellen Lage, investierte die Regierung viel, um die Verwestlichung des Landes schnell voranzutreiben.²⁸¹ Das Einkommen der jeweiligen Experten betrug oft mehr als doppelt so viel wie das von hochrangigen japanischen Politikern und Angehörigen der Kaiserfamilie.²⁸² Bis 1887 wurden diese Maßnahmen so weit implementiert, dass die eurozentristischen Denkweisen von den japanischen Eliten teils bereits übernommen worden waren. Dies ging so weit, dass die Japaner:innen sich selbst als „Okzidentale“ definierten, um sich gegen die anderen Asiaten, die „Orientalen“, abzugrenzen. Ähnlich wie die westlichen Kolonialmächte, begann Japan, die anderen asiatischen Länder als „vorzivilisatorisch“ zu betrachten und ein eigenes Überlegenheitsempfinden zu kultivieren.²⁸³ Um noch enger mit den westlichen Großmächten zusammenzurücken, wurde auch die Zeitrechnung geändert: vom chinesischen Mondkalender zum westlichen julianischen Sonnenkalender.²⁸⁴

Im Rahmen der Forschungsreisen durch Europa der japanischen Politiker wurden auch die bürgerlichen Revolutionen in Frankreich und Deutschland untersucht. Aus dieser Erfahrung heraus entschieden sich die japanischen Politiker, Deutschland als politisches Vorbild zu betrachten, obwohl Japan bis zu diesem Zeitpunkt noch französische Experten in Fragen der Militarisierung beschäftigte. Nach der Reise verhielten sich die führenden Politiker der neuen Regierung Japans wie Bismarck.²⁸⁵ Bei der anstehenden Veränderung der Militärstrategie wurde auf die deutsche Kartografie umgestellt und die bis dahin verbreitete französische Kartografie mit deren unterschiedlichen Farben wurde abgeschafft.²⁸⁶

Mit dem raschen Voranschreiten der Maßnahmen verloren die ausländischen Experten allmählich ihre Bedeutung. Auch wenn sie teils große Beiträge für die Modernisierung Japans geleistet hatten und das Land inzwischen zu lieben gelernt hatten, mussten sie nach und nach ihre wichtigen Positionen aufgeben.²⁸⁷

²⁸⁰ Vgl. Ienaga 1959: 187f. Das Leben der ausländischen Experten ist ausführlich in: Umetani 2007.

²⁸¹ Vgl. Um die Schulden zu begleichen wurden erste japanische Kolonien in Korea und Taiwan errichtet. Ienaga 1977: 192-199.

²⁸² Eine Aufstellung über die Einkommen der ausländischen Experten und deren Fachgebiete findet sich in: Jones 1980.

²⁸³ Vgl. Shimada 2006: 73ff.

²⁸⁴ Die Zeitumstellung wurde erst 1873 geführt. Zunächst entstand eine zeitliche Verwirrung, da ein Jahr zunächst nach dem Mondkalender mit 383 Tagen berechnet wurde. Vgl. Ienaga 1977: 189.

²⁸⁵ Vgl. Ienaga 1977: 195.

²⁸⁶ Der japanische Künstler Kawakami Tôgai (1828-1881) wurde von der Regierung als Kartograf beschäftigt. Nach einer Veränderung der politischen Einstellung wurde er fälschlich als Spion beschuldigt und zum Selbstmord gezwungen. Vgl. Aoki 1992: 452f.

²⁸⁷ Zur Bedeutung der ausländischen Experten sowie den Meinungsunterschieden zwischen diesen und den japanischen Politikern siehe ausführlich: Jones 1980: 107-130.

3.2. Die Weltausstellungen und der Japonismus

Die Weltausstellung 1873 in Wien war für die Japaner:innen insofern entscheidend, als dass es die erste Gelegenheit war, die rasch voranschreitende Modernisierung Japans den westlichen Ländern zu präsentieren und Japan als gleichberechtigtes Mitglied der Großmächte einzuführen. Der von der japanischen Regierung engagierte deutsche Wissenschaftler Gottfried Wagener (1831-1892), der mit der japanischen Außendarstellung gegenüber den westlichen Mächten beauftragt war, sprach sich dagegen aus, zeitgenössische Kunst zu zeigen. Er hielt die japanischen Wissenschaften und die Industrietechnik noch nicht für überzeugend genug, um den Fortschritt Japans hin zu westlichen Standards endgültig belegen zu können.²⁸⁸ Deswegen wurde für die Ausstellung eher traditionelle japanische Kunst ausgewählt, die in den Augen Wageners für die westlichen Besucher durch ihre exotische Anmutung von Interesse sein würde. Er wählte hier vor allem Porzellan, Gartenkunst, Papier und Holzarchitektur, also eher kunsthandwerkliche Arbeiten.

Wagener spielte bei der Modernisierung in Japan die bedeutendste Rolle unter den ausländischen Experten. Sowohl als Naturwissenschaftler wie auch als Ingenieur erforschte er das japanische Porzellan und entwickelte neue Techniken für eine modernere, verbesserte Ware.²⁸⁹ Seinem Vorschlag folgend, wurden die ersten Museen nach westlichem Vorbild in Japan errichtet. Er war als Lehrer und Professor im Bereich der Naturwissenschaften, sowie der Ingenieurwissenschaft tätig und baute die Basis des japanischen Universitätswesens mit auf.²⁹⁰ Er empfahl also, möglichst „traditionelle“ und besonders „exotisch“ anmutende Werke für die Weltausstellung in Wien auszuwählen. Obwohl traditionelle japanische Kunstwerke bereits 1862 in London und auch 1867 in Paris ausgestellt wurden und dies unter anderem die japanischen Holzschnitte international bekannt gemacht hatte,²⁹¹ war der Erfolg der vorhergehenden Teilnahmen nicht derart durchschlagend wie der in Wien, wo sich Japan erstmals als vereinigt Land präsentierte.²⁹² Außerdem waren die in London gezeigten Kunstwerke Leihgaben des britischen Diplomaten Rutherford Alcock und wurden nicht von Japan selbst gewählt und präsentiert.²⁹³ Für die Wiener Präsentation reiste Wagener persönlich durch das ganze Land und suchte die hochwertigsten

²⁸⁸ Vgl. Aoki 1991: 458.

²⁸⁹ Vgl. Takechi 2008: 19-25, in: *Kindai nihon no sozohshi* 2008.

²⁹⁰ Vgl. Iida 1989: 480ff.

²⁹¹ Vgl. Pekar 2003: 78ff.

²⁹² Vor Wien bestand das heutige Japan noch aus drei konkurrierenden Domänen, die um die Vormacht kämpften und getrennt ausstellten, dem Shōgunat Edo, der Domäne Satsuma und der Domäne Saga. Vgl. Aoki 1991: 455. Für das europäische Publikum war dies irritierend, da es nichts vom japanischen Bürgerkrieg wusste. Vgl. Pavlicek 1982: 123, in: Pekar 2003: 79.

²⁹³ Rutherford Alcock, der 1858 zum britischen Konsul in Japan ernannt wurde, initiierte eine Reise von 36 hochrangigen japanischen Politikern nach Europa (*Takenouchi-Mission*), um die Japaner:innen von der Notwendigkeit des Ausbaus ihrer internationalen Beziehungen und der weiteren Öffnung des Landes zu überzeugen. Vgl. Iwata 2006: 19-31.

Kunstwerke für die Weltausstellung aus. Zusätzlich wurden ein japanischer Garten und ein shintōistischer Schrein für die Ausstellung gebaut. Wagener setzte auf eine groß angelegte Inszenierung, sodass die Ausstellung Japans viel Aufmerksamkeit erregen würde.²⁹⁴ Nachdem Wagener nach seiner Reise nun einen besonders guten Eindruck von der traditionellen japanischen Kunst hatte, überzeugte er die japanische Regierung von der Notwendigkeit einer fundierten Kunstausbildung sowie von der wissenschaftlichen Untersuchung der traditionellen Kunst. Japan investierte, trotz finanzieller Notlage, 500.000,- Yen in diese Weltausstellung. Eine Investition, die sich lohnte: Die von Wagener ausgewählten Kunstwerke und sogar der von ihm initiierte japanische Garten, verkauften sich hervorragend.²⁹⁵ Der Erfolg in Wien war so unerwartet groß, dass die japanische Regierung sofort erkannte, dass man durch die Massenproduktion von Werken in besonders west-affinen, doch alten traditionellen Stilen große Summen an Devisen verdienen konnte.²⁹⁶ Die daraufhin einsetzende Kunstproduktion wurde somit ein wichtiger Teil der Industrieförderung. Das Kunsthandwerk nach altem Stil wurde mehr und mehr kontrolliert in den Westen exportiert.²⁹⁷

Zusätzlich erklärte die neue Meiji-Regierung den Shintōismus zur Staatsreligion. In diesem Zuge wurden auch wertvolle buddhistische Kunstwerke abgebaut und in den Westen zu guten Preisen verkauft.²⁹⁸

Wagener wurde ebenfalls für die Weltausstellung 1876 in Philadelphia als Berater engagiert. Seine Strategie, Japan als respektiertes Land voller Traditionen zu inszenieren, wurde später von der japanischen Regierung weiter übernommen. Hierbei wurden der im Westen gerade populäre Exotismus genutzt und weiter gefördert.²⁹⁹ Nach den erfolgreichen Präsentationen bei den Weltausstellungen war es klar, dass diese für die Expansionspolitik sehr positiv zu bewerten waren, und weitere Beteiligung an Weltausstellungen wurden als unerlässlich angesehen.

Vor diesen Ausstellungen gab es noch kein japanisches Wort für „Kunstgewerbe“. Im Programm der Weltausstellung in Wien gab es eine Sektion, die der „Darstellung der Wirksamkeit der Kunstgewerbe-Museen“ gewidmet war. Das Wort „Kunstgewerbe“ wurde hierbei im Japanischen als *bijutsu* übersetzt, was so viel bedeutet wie „schöne Kunstfertigkeit“. Die englischen und französischen Übersetzungen im selben Programm lauteten: „*Representation of the Influence of*

²⁹⁴ Ebd.: 454-460.

²⁹⁵ Der Garten wurde für den Londoner Alexandra Palace and dessen Park gekauft. Die Gärtner und Botaniker wurden gleich mit nach London „verkauft“, um in der Fremde die Form des Gartens beibehalten zu können. Vgl. ebd.

²⁹⁶ Vgl. Satō 1999: 76-121.

²⁹⁷ Vgl. ebd.: 90f.

²⁹⁸ Vgl. Ienaga 1977: 159.

²⁹⁹ Vgl. Satō 1999: 96f.

Museums of fine Arts applied to Industry“ und „*Exposition des Musées des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*“. Dem Kunstforschenden Kitazawa zufolge soll diese Umdeutung von der französischen sowie der englischen (Fehl-)Übersetzung für „Kunstgewerbe“ herrühren, da „Kunstgewerbe“ im Französischen mit „Beaux-Arts“ und im Englischen mit „Fine Arts“ übersetzt wurde, wohingegen es im Französischen wohl „arts décoratifs“ und im Englischen eher „applied arts“ oder „decorative arts“ geheißen haben müsste.³⁰⁰ Das Wort *bijutsu* bedeutet daher ebenfalls „bildende Kunst“ oder „schöne Künste“. Somit ist eine Unterscheidung der Bedeutungen im Japanischen schwer zu leisten, zumal das Konzept der Trennung zwischen Kunsthandwerk und bildender Kunst in Japan nicht nachvollzogen werden konnte.³⁰¹

Auch die wirtschaftliche Entwicklung profitierte vom neu entfachten Interesse an japanischen Produkten. Politiker und Händler gründeten Handelsunternehmen, um die industriellen Waren im Ausland zu verkaufen. So gründete der ehrgeizige Kunsthandeltreibende Hayashi Tadamasu (1853-1906), ein Mitglied des Kommissariats für die Weltausstellung in Paris und Berater der Regierung, eine Firma und verkaufte im Anschluss an den großen internationalen Erfolg japanische Holzschnitte sowie Kunsthandwerk nach Europa. Hayashi verfasste als Eigenwerbung Beiträge in der Zeitschrift *Paris Illustré*, die das idealisierte Japan-Bild in Paris und Europa weiter festigten. So wurde seine Firma zum Zentrum des europäischen Japonismus.³⁰² Durch seine Beiträge entstand auch das Missverständnis über die Ukiyo-e-Holzschnitte, was zu deren enormer Popularität in Europa beitrug.³⁰³ So wurde auch der in Edo weniger geachtete Maler Sharaku durch die Geschäfte von Hayashi in Europa bekannt und beliebt.³⁰⁴ Obgleich Hayashi nur ein Händler war, wurde er wegen seiner erfolgreichen Geschäftsführung für die Weltausstellung in Paris 1900 zum Generalkommissar auserkoren. Dazu verfasste Hayashi 1900 den Ausstellungskatalog *Histoire de l'art du Japon*, ohne selbst tiefere kunsthistorische Kenntnisse zu besitzen.³⁰⁵ Diese Weltausstellung war für die Japaner:innen, die Gewinner des Chinesisch-Japanischen Kriegs von 1895, von besonders entscheidender Bedeutung, um sich endgültig als eine der Großmächte zu präsentieren. Im Ausstellungskatalog wurden die lange Geschichte und Tradition Japans propagiert, indem Skulpturen von Grabsteinen des 3. Jahrhunderts, buddhistische Skulpturen, Lackkunst und Werke

³⁰⁰ Vgl. Kitazawa 2000: 9f.

³⁰¹ 1871 wurde die erste Ausstellung der neuen Industrietechniken, die nach westlichem Vorbild organisiert wurde, in Kyoto veranstaltet. (jap. *Kyoto-hakurankai*). Dort wurden japanspezifische Mineralien, Pflanzen, Tierarten, Vermessungsmaschinen, medizinischer Geräte, Keramik und alte Kunstobjekte ausgestellt. Damit einher ging auch der Beginn der Erforschung der japanischen Altkunst. Vgl. Aoki 1991: 455f.

³⁰² Vgl. Pekar 2003: 78-81.

³⁰³ Durch seine Sammlung zeitgenössischer europäischer Kunst in Japan, glaubten die Japaner:innen wiederum, dass die Malerei der Impressionisten typisch europäisch sei. Vgl. Miura 2015: 22f, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2015.

³⁰⁴ Vgl. Nakayama 1995: 45f.

³⁰⁵ In von Hayashi verfassten Ausstellungskatalogen wurden prähistorisches Porzellan, buddhistische Kunst, Tuschnalerei und auch Lackkunst gelistet. Vgl. Hayashi 1900.

des Ukiyo-e ausgewählt wurden, die künstlich mit der Geschichte der Kaiserfamilie verbunden wurden.³⁰⁶ Somit geriet dieser Katalog zur reinen Propaganda für das neue Kaiserreich.³⁰⁷ Dieser Katalog wurde 1916 aus dem Französischen ins Japanische übersetzt und in Japan als *Kôhon nihon teikoku bijutsu ryakushi* publiziert, um die eigene Kultur als die wichtigste der asiatischen Welt darzustellen.³⁰⁸ Ohne Hayashi wäre das Phänomen des Japonismus nicht möglich gewesen. Seine vereinfachte, mystifizierte Illusion einer homogenen japanischen Kunst machte ihn zum erfolgreichen Galeristen und Geschäftsmann. Durch seine fortwährende Inszenierung der japanischen Kultur wurden beispielsweise kostengünstige Holzschnitte von Hokusai oder Utamaro, die er zu hohen Margen weiterverkaufen konnte, im Westen als repräsentative Kunst Japans wahrgenommen.³⁰⁹

Aber nicht nur japanische Händler spielten in der Mission, die Beliebtheit der japanischen Kunst zu steigern, eine gewichtige Rolle. So hatte auch der bedeutende Pariser Kunsthandeltreibenden Siegfried Bing (1838-1905) ebenfalls großen Einfluss. Er reiste durch die asiatischen Länder und kaufte Kunstwerke. Seine Zeitschrift *Le Japon artistique: documents d'art et d'industrie* trug viel zur Popularität des Japonismus bei.³¹⁰ Ein anderer einflussreicher Kunstsammler sowie Kunstforschenden war Louis Gonse (1846-1921). Er publizierte seine Version der japanischen Kunstgeschichte in dem zweibändigen Katalog *L'art japonais* (1886). Gonse bezeichnete die Kunst der Edo-Zeit als „*Époque de Genrokou—Kôrin. Écllosion de l'École Vulgaire*“. Er schloss, dass die japanische Kunst vor allem nach den Gesetzen des Dekorativen („*lois de la décoration*“) geschaffen wurde.³¹¹ Die Kunstforschende Tamamushi wies darauf hin, dass die japanische Kunst durch die französischen Kunstforschenden Bing und Gonse in Europa als „Dekorative Kunst“ wahrgenommen und charakterisiert wurde, da gerade die „Dekorative Kunst“ seinerzeit im Westen als neue Kunsttendenz viel Aufmerksamkeit hervorrief.³¹² Gonse sah die japanischen „Dekorationen“ im Zusammenhang mit der prächtigen Barockkunst aus der Ära von Ludwig XIV.,

³⁰⁶ Die damals in Europa geschätzten Porzellane der Edo-Zeit wurden in großer Menge ausgestellt. Vgl. Hayashi 1900: 270.

³⁰⁷ Satô sieht die Propaganda Japans als zu durchsichtig und deswegen als nicht umfassend erfolgreich. Vgl. Satô 1998: 218f.

³⁰⁸ Die französische Ausgabe hieß *Histoire de l'art du Japon: Commission Impériale du Japon à l'Exposition Universelle de Paris*, 1900. Paris. Darauf basierend entstand 1901 der Entwurf von *Kôhon nihon teikoku bijutsu ryakushi*, der von der Meiji-Regierung in Auftrag gegeben wurde und der 1916 als gekürztes Buch publiziert wurde. Vgl. Tamamushi 2005: 189, in: Inaga/Fister 2007.

³⁰⁹ Vgl. Kigi 2017: 72, in: Hakamata 2017.

³¹⁰ Vgl. Pekar 2003: 81.

³¹¹ Vgl. Tamamushi 1990: 9f.

³¹² Da die „Dekorative Kunst“ unter Akademikern nicht unbedingt akzeptiert wurde, wurde auch negative Kritik zur „dekorativen japanischen Kunst“ geäußert. Zum Beispiel wurde die bürgerliche Kunst in der Edo-Zeit in „*The Pictorial Arts of Japan*“ (1886) von William Anderson negativ bewertet. Vgl. Tamamushi 1990: 9-12.

was für Japaner:innen in keiner Weise nachvollziehbar ist.³¹³ Zwischen 1882 und 1884 verfasste der britische Architekt George Ashdown Audsley (1838-1925) in zwei Bänden *The ornamental arts of Japan*, die in London und New York publiziert wurden³¹⁴ und bereits 1885 in Japan als *Nihon-soushokushi* übersetzt und veröffentlicht wurden. Diese westliche Begeisterung für die japanische Kunst und die vereinfachte, inkorrekte und von kaufmännischen Interessen gesteuerte Wahrnehmung derselben als rein dekorative Kunst oder reines Ornament beeinflusst die japanische Kunstgeschichte bis heute, ganz so, als ob es „Dekorative Kunst“ in Japan als kunsthistorische Kategorie überhaupt jemals gegeben hätte.

Der Japonismus oder die *Japonaiserie* wurde also durch die Kunsthandeltreibenden aus rein ökonomischen Zwecken propagandistisch verbreitet. Durch diese geschäftstüchtigen Kunsthandeltreibenden wurde die Kunstgeschichte Japans falsch vermittelt, was bis heute noch nicht ganz korrigiert wurde.³¹⁵ Der westliche Japonismus kann daher als ein inszeniertes Produkt der japanischen Regierung und der Kaufleute verstanden werden.³¹⁶ Durch die Wertschätzung und die neue Sichtweise im westlichen Kontext wurden bereits bekannte Kunstwerke und -stile in Japan neu bewertet. Rimpa wurde durch den Erfolg im europäischen Japonismus in Japan unterstellt, rein „Dekorative Kunst“ zu sein.

In den Weltausstellungen von Paris wurden 1878 die Lackkunst *Yatsunashi makie suzuri-bako* (Abb. 23) und 1900 die für europäische Verhältnisse extrem querformatigen Bilder *Shiki souka zukan* (dt. *Die vier Jahreszeiten* von 1705) von Ogata Kôrin³¹⁷ ausgestellt. Da die Werke Kôrins die im Westen populäre „dekorative Kunst“ repräsentieren sollten, wurden seine frühen Werke ausgestellt.³¹⁸ Daraufhin stieg Ogata Kôrin, knapp 200 Jahre, nachdem er das Bild gemalt hatte, zu einem der wichtigsten Kunstschaftenden der Meiji-Regierung auf. Bei dieser Wiederentdeckung von Kôrins Kunst spielte der bedeutende japanische Kunstforschende Okakura Kakuzô (1863-1913) eine entscheidende Rolle. Okakura erkannte frühzeitig die Bedeutung und Beliebtheit der

³¹³ Ernest Francisco Fenollosa kritisierte die Wahrnehmung der japanischen Kunst als rein dekorativ. Auch der ausschließliche Fokus des Westens auf die Genroku-Kultur der Edo-Zeit lehnte er ab. Vgl. ebd.

³¹⁴ Vgl. Audsley Volume I. 1882 in London, Volume II. 1884 in New York veröffentlicht. Siehe dazu auch Tamamushi 1990: 11.

³¹⁵ Bing wurde als „one of the most powerful figures in diffusing Japanese art and the taste for Japonism“ bewertet. Vgl. Meech/Weisberg 1990 22f, in: Pekar 2003: 81.

³¹⁶ Der französische Sammler Philippe Burty schrieb 1872 ein Artikel, in dem das Wort „Japonisme“ verwendet wurde. Der Begriff Japonismus erfreute sich danach schnell an großer Popularität. Als der wahre Begründer des Japonismus wird oft Félix Bracquemond genannt, der die Hokusai Manga „entdeckte“. Vgl. Pekar 2003: 78. Doch auch dies ist zu korrigieren, denn die Hokusai-Manga fanden sich bereits 1832 in der Publikation „*Japonica*“, die von Siebold veröffentlicht wurde. Vgl. Nagata 1990: 52.

³¹⁷ Das *Shiki souka zukan* wurde 1705 ursprünglich im Format einer Bildrolle (75.8×356.2cm groß) gefertigt, die vermutlich dem Territorialfürst Tsugaru geschenkt wurde. Die Bildrolle wurde nach 1957 als vierteiliges Bild restauriert. Vgl. Emura 21.03.2017: 185.

³¹⁸ In „*shiki souka zukan*“ (1705) wurde die typische Technik „*tarashikomi*“ angewandt. Diese Technik wurde bei Sakai Hôitsu entwickelt und von Kôrin übernommen. Im westlichen kunsthistorischen Kontext wurde sie als „Merkmal“ der Rimpa-Schule verstanden. Vgl. Carpenter 2012: 18 und 22.

„dekorativen“, angewandten Kunst im Westen und propagierte daraufhin die japanische Kunst als „dekorative Kunst“. Im 19. Jahrhundert wurde durch seine Schriften das dekorative Element als Eigenschaft der authentischen japanischen Kunst identifiziert, auch wenn kaum ein japanischer Kunstschafter die Bedeutung des Wortes „dekorative Kunst“ begrifflich verstand.³¹⁹ 1903 wurde von der Meiji-Regierung ein prächtiger Katalog über die Rimpa-Kunstschafter publiziert.³²⁰ 1930 folgte eine große Ausstellung japanischer Kunst im Palazzo delle Esposizioni von Rom, in der 200 Werke aus Japan als Nationalpropaganda ausgestellt wurden. Diese Ausstellung wurde als Vorbereitung für den Dreimächtepakt veranstaltet.³²¹ 1939 fand eine Ausstellung altjapanischer Kunst in den Staatlichen Museen in Berlin statt, in der die gerade frisch als authentische „Tradition“ identifizierte Kunstwerke aus Japan als Nationalschatz ausgestellt wurden.³²² Für den bevorstehenden Dreimächtepakt wurde auch der Ausstellungsbesuch Hitlers medial weit verbreitet. Die noch ziemlich fremde Kultur aus Japan wurde in Berlin also positiv aufgenommen. Die Ausstellung hatte 70 000 Besucher.³²³

3.3. Die Begriffsbestimmung der Kunst im 19. Jahrhundert

Im Prozess der Verwestlichung des Landes im 19. Jahrhundert wurde auch das Vokabular der westlichen Geisteswissenschaften neu eingeführt. Der japanische Philosoph Nishi Amane (1829-1897) studierte von 1862 bis 1865 in den Niederlanden die Grundlagen der westlichen Wissenschaften. Die westlichen Fachbegriffe, die vor allem im Bereich der Geisteswissenschaften benötigt wurden, wurden von Nishi Amane daraufhin ins Japanische übersetzt. Durch ihn wurde ein neuer philosophischer Wortschatz in die Sprache eingeführt. Nishi forderte die japanische Regierung auf, eine japanische Universalenzyklopädie nach westlicher Art in Auftrag zu geben. Bereits in der Edo-Zeit wurden westliche Enzyklopädien und Lexika ins Japanische übersetzt, aber die für das neue Projekt erforderlichen japanspezifischen Inhalte mussten erst nach den erforderlichen Standards erforscht und beschrieben werden.

³¹⁹ Nach der Untersuchung von Tamamushi wurde die Tatsache aufmerksam, dass Okakura „dekorative Kunst“ mit japanischer mittelalterlicher Kunst in Verbindung brachte. Seitdem ist die „dekorative“ Kunst als japanische Kunst in Japan verallgemeinert. Vgl. Ichikawa 2020: 25-32.

³²⁰ Vgl. Tamamushi 2005: 189, in: Inaga/Fister 2007.

³²¹ 1928 wurde die große Ausstellung der italienischen modernen Kunst als Kunstdiplomatie in Tokio organisiert, die von Mussolini selber vorgeschlagen wurde. Die Ausstellung aus Japan (1930) wurde weiter in Prag, Berlin und die USA organisiert. Vgl. Ishii 2013: 105-123. In der Kunstzeitschrift *Ars Nipponica* leistete sich Mussolini extra, sich seine Begeisterung zu japanischer Kunst äußerte. Vgl. Sabattoli 2007: 112.

³²² Antikominternpakt von 1936 soll der Anlass dieser Ausstellung gewesen sein. Vgl. Schulz 2013.

³²³ Die Ausstellung wurde von Kümmel kuratiert. Siehe: Mitteilungen der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst in: *OZ*, N. F. 5. Jg. 2. Heft, März-April 1929: 94. Vgl. Yasumatsu 2018: 36ff.

Die aus dem Deutschen stammenden Begriffe, wie beispielsweise „bildende Kunst“, „schöne Künste“ oder „Kunstgewerbe“, wurden zunächst, wie schon erwähnt, im Zuge der Weltausstellung in Wien aus dem Deutschen ins Japanische mit dem Wort *bijutsu* übersetzt. In diesem neuen Kunstbegriff wurden die traditionelle Kalligrafie und die Musik vorerst aus der Definition „Kunst“ ausgeklammert. Auch die traditionelle Tuschkmalerei in Verbindung mit Kurzgedichten wurde so zu „minderwertiger“ Kunst degradiert, hingegen galt sie bis dahin als edelster Beweis der Erhabenheit der japanischen Kunst seit Entstehung der japanischen Zivilisation.³²⁴ China trat als Vorbild für künstlerisches Schaffen mehr und mehr in den Hintergrund, da auch die chinesische Kultur durch die Kolonialisierung zunehmend unter westlichen Einfluss geriet.³²⁵ Zu dieser Zeit wurde unter den japanischen Intellektuellen noch heftig darüber diskutiert, welche Definition von Ästhetik für die kommenden Expansionsvorhaben sinnvoll zu nutzen wäre.³²⁶ Nach der Weltausstellung in Wien wurden europäische Philosophie und Kunstwissenschaft von westlichen Experten unterrichtet und der Inhalt ihrer Vorträge wurde publiziert.³²⁷ Vor allem wurden deutsche Philosophie, Medizin und Jurisprudenz als Kern des modernen Staatswesens gesehen, was bis heute auf die japanischen Wissenschaften Einfluss hat.³²⁸ Der amerikanische Philosoph Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908) war als ausländischer Experte aktiv an der Modernisierung der japanischen Kunstszene beteiligt, obwohl er keine Erfahrung im Bereich der Kunst hatte. Während der deutsche Experte Gottfried Wagener mit seinem Fachwissen seinen Beitrag zur Begründung der Museologie leisten konnte, ging Fenollosa dagegen intuitiv mit der japanischen Kunst um. Er hielt 1882 einen Vortrag, der als *Bijutsu-shinsetsu* (ü. d. V. *Die wahre Theorie der Kunst*) publiziert und sehr einflussreich wurde.³²⁹ In seinem Vortrag versuchte er, westliche Ölmalerei herabzuwürdigen und die Kanô-Schule als beste Malschule hervorzuheben, obwohl die Kanô-Schule zu dieser Zeit aufgrund ihrer langjährigen konservativen Ausrichtung beinahe in Vergessenheit geraten war. Seine Vorträge fanden großen Anklang bei den Ultranationalisten Japans. Fenollosa begeisterte sich vor allem für Kanô Hougai (1828-1888) und versuchte sogar, dessen Arbeit zu beeinflussen. Die Kunstschaffenden der Kanô-Schule, die sich bis dahin von der neomodischen Ölmalerei und den

³²⁴ Vgl. Satô 1996: 121, in: Takashina 1996.

³²⁵ Vgl. Aoki 1991: 405.

³²⁶ Kommentierte Originaltexte zu den damaligen Diskussionen über Kunst und Ästhetik finden sich in: Aoki 1992: 3-153.

³²⁷ Die deutsch beeinflusste Fachterminologie im Bereich der Medizin und Philosophie ist bis heute in Japan erhalten geblieben. Pekar weist jedoch darauf hin, dass der „deutsche Einfluss auf Japan“ zu stark betont sei. Ihm zufolge waren mehr Engländer als Deutsche in Japan angestellt. Vgl. Pekar 2003: 65. Uemura führt aber aus, dass die Mehrheit der englischen Enxperte aus ‚kostengünstigen‘ Ingenieuren und Matrosen bestand. Im Vergleich betrug Ihr Einkommen nur 43.6% von dem der Deutschen. Vgl. Uemura 2008: 8-24.

³²⁸ Vgl. Aoki 1992: 472f.

³²⁹ Vgl. Aoki 1992: 472f.

einflussreichen Literatenmalern bedroht gefühlt hatten, wurden durch deren Abwertung durch Fenollosa wieder bestärkt.

Fenollosa betonte die Bedeutung der historischen japanischen Kunst und bewahrte viele buddhistische Skulpturen und Kunstwerke vor der Zerstörung durch die Meiji-Restauration.³³⁰ Er bezeichnete Werke der alt-japanischen Kultur als „national treasures“ und fing an, diese zu untersuchen.³³¹ Die Bedeutung der alt-japanischen Kunstwerke war damals kunsthistorisch gänzlich unerforscht, da diese häufig nur noch von machtlosen Buddhisten oder intellektuellen Adligen aus privater Leidenschaft bewahrt wurden. Die Kategorisierung und Registrierung wertvoller Kunst durch den Staat war etwas Neues. Patriotismus und Kommerzialisierung der Kunst wurden mit dieser offiziellen Erfassung der Kunstwerke gefördert. Die damals ausgesprochenen Einschätzungen werden bis heute noch oft unverändert geteilt.

Auch der patriotische Kunstforschende Okakura Kakuzô bewunderte die Vorträge von Fenollosa und fing an, gemeinsam mit Fenollosa die japanische Kultur in ganz Japan zu untersuchen. Sie waren die ersten Kunstforschenden, die traditionelle Kunstwerke aus ganz Japan sammelten und registrierten.³³² Nach dieser großen Unternehmung war es nicht mehr möglich, nun als wertvoll erachtete historische Kunstwerke zu günstigen Preisen in den Westen zu verkaufen. Die bis dahin durch die Einführung des Staats-Shintô stark gefährdeten buddhistischen Kunstwerke und Tempel wurden nun als wertvoll für die eigene Kunstgeschichte und Geschichtsschreibung erachtet und dadurch staatlich geschützt.³³³ Nach dem ersten Japanisch-Chinesischen Krieg 1894/95, aus dem Japan siegreich hervorging, wurde in Japan nicht mehr nur allein die japanische Kunstgeschichte, sondern, unter dem Anspruch, nun die in Asien führende Nation zu sein, die ganze asiatische Kunstgeschichte erforscht und dokumentiert.³³⁴

Da Fenollosa kein klassisch ausgebildeter Kunstwissenschaftler war und eher intuitiv agierte, konnte er die tatsächliche Entwicklung der japanischen Kunst nicht vollständig nachvollziehen.³³⁵ Fenollosa und Okakura reisten für ihre Forschungen nicht nur durch Japan, sondern 1886 auch durch Europa und die USA. Als die zwei von ihrer großen Reise zurückkamen, korrigierten sie ihre Meinung. Sie trugen vor, dass der asiatischen Kunst als Basis neue westliche Maltechniken hinzugefügt werden sollten, um zu einer international anerkannten „traditionellen Malerei“ zu finden. Die japanische Kunst der Zukunft müsse zuallererst traditionell sein, dabei aber gleichzeitig

³³⁰ Vgl. Ienaga 1977: 159.

³³¹ Damalige Vorträge von Fenollosa stehen in: Aoki 1992: 35-84.

³³² Ebd.: 470-482.

³³³ Die japanischen Historiker waren hauptsächlich damit beschäftigt, eine neue Geschichtsauffassung zu implementieren, welche die ununterbrochene kaiserliche Linie (jap. *kôkokushikan*) ins Zentrum der Entwicklung und Entfaltung des Staates stellt. Vgl. Satô 1999: 134f.

³³⁴ Vgl. Aoki 1991: 495f und vgl. Satô 1999: 124ff.

³³⁵ Vgl. Yasumura 1992: 34ff, in: Tsuji 1992.

international geschätzt werden.³³⁶ Diese neue Theorie konnte kaum ein Kunstschaffender nachvollziehen, doch Kanô Hôgai nahm die Herausforderung an, da seine Kunst und seine Karriere einst von Fenollosa durch dessen Zuspruch gerettet worden waren.³³⁷ Er entwickelte eine neue Kunstrichtung, die nach seinem Tod unter anderem auch für die Kriegspropaganda verwendet wurde.³³⁸ In seiner neuen Landschaftsmalerei wurde die japanische traditionelle Malerei mit den westlichen Techniken der Perspektive und des Chiaroscuro verbunden. In den „neuen“ Arbeiten von Hôgai sind buddhistische Götter und mythologische Themen dargestellt, die „traditionell“ erscheinen, gleichzeitig aber verwendete er die westlichen Maltechniken, was Fenollosa begeisterte. (Abb. 24) Dieser neue Malstil sollte die japanische Kunstausbildung in den darauffolgenden Jahren nachhaltig verändern.

Während sich Fenollosa und Okakura der Erforschung des Wesens der japanischen Kunst widmeten, arbeitete der deutsche Experte Gottfried Wagener daran, neue Präsentationsformen für Kunst zu entwickeln und die kunsthandwerklichen Industrieprodukte zu verbessern und neu zu kategorisieren. Er hielt mehrere Vorträge, die jedes Mal ins Japanische übersetzt wurden. Auf seinen Rat hin wurden neue Museen und Ausstellungen konzipiert und 1876 eine neue Kunstfachscheule (jap. *Kôbu bijutsu gakkou*) gegründet.³³⁹ Für diese modernisierte Kunstausbildung wurden drei italienische Kunstlehrer eingeladen.³⁴⁰ Die Schule musste jedoch 1883 wegen des wachsenden japanischen Nationalismus schon wieder schließen. Die ehemaligen Studierenden begründeten allerdings 1889 einen neuen Verein (jap. *Meiji-bijutsu-kai*), um weiter europäische Kunst studieren zu können. Auch wenn die Wirkungszeit der Wagener'schen Schule kurz war, so förderte sie doch ein großes Interesse an der westlichen Kunst. Der neue Verein konkurrierte mit der 1887 gegründeten Kunstfachscheule *Tokio-bijutsu-gakkou*, die von Fenollosa und Okakura konzipiert wurde. In dieser Schule wurde ein westlicher Kunstunterricht vorerst nicht angeboten.³⁴¹ Mit dem internationalen Voranschreiten der Moderne wurde aber ab 1896 der westliche Malstil aktiv in der Schule unterrichtet. Die steten Wirren zwischen Orientierung am Westen und nationalistischem

³³⁶ Vgl. Satô 1996: 116.

³³⁷ Kanô Hôgai war ursprünglich als Hofmaler erfolgreich. Nach der Meiji-Restauration geriet er aber in Armut. Als er Fenollosa kennenlernte war er 54 Jahre alt und schwer erkrankt. Fenollosa brachte die Bilder von Hôgai zu Itô Hirobumi, dem bedeutendsten Politiker der Meiji-Restauration und überzeugte ihn von der Bedeutung Hôgais. So bekam er wieder Aufträge und konnte seine Kunst weiterentwickeln. Vgl. Aoki 1992: 479.

³³⁸ Vgl. Satô 1996: 121, in: Takashina 1996.

³³⁹ Seine Berichte finden sich in: Aoki 1992: 408-418.

³⁴⁰ Antonio Fontanesi (1818-1882) war als Professor für Ölmalerei tätig. Er war von François-Auguste Ravier und der École de Barbizon beeinflusst. Er unterrichtete nicht nur Ölmalerei, sondern appellierte auch an die Resilienz seiner Schüler, deren schwierige Situation als Künstler er erkannte. Seine Persönlichkeit und sein Malstil begeisterten die Studenten und seine Ausbildungsmethoden wurden weiter in die nächste Generation übernommen. Vincenzo Ragusa (1841-1927) unterrichtet Bildhauerei. Giovanni Vincenzo Cappelletti (1843-1887) unterrichtete Architektur und entwarf als Mitglied der neuen Regierung die neuen Gebäude für die politischen Institutionen. Vgl. Arayashiki 1996: 106, in: Takashina 1996.

³⁴¹ Vgl. Aoki 1992: 480-484.

Patriotismus im 19. Jahrhundert hinterließ bleibende Spuren in der japanischen Kunstausbildung. Auch wenn das politische System des Kaiserreiches in Japan nach dem Zweiten Weltkrieg abgeschafft wurde, besteht diese Zerrissenheit in der Kunstausbildung dennoch bis heute.³⁴²

Für Fenollosa und Okakura sollte die traditionsbewusste Kunstausbildung mit modernen Techniken als Beweis für eine fortgeschrittene Zivilisation fungieren, aber die westlichen Kunstschaaffenden und Kunsthandeltreibende interessierten sich damals nach wie vor nur für die „exotischen“ Ukiyo-e und die traditionellen Handwerke. Kunstwerke, die deutlich durch westliche Einflüsse geprägt waren, waren für den Westen uninteressant und es bestand keine Nachfrage.³⁴³

Im 20. Jahrhundert identifizierte sich Japan durch die voranschreitende Industrialisierung als „okzidentales Kaiserreich“ und begann, Kolonialpolitik zu betreiben. Aufgrund dessen wurden „exotisch“ anmutende Kunstwerke für den Export nicht mehr von der Regierung gefördert. Stattdessen mussten die Kunstschaaffenden sich mit der „modernen“ sogenannten Kriegskunst (jap. *saikanhōkoku*) beschäftigen, um ein idealisiertes Japan-Bild zu schaffen.³⁴⁴ Dieses idealisierte Japan-Bild war nicht für den Westen bestimmt, sondern es war vielmehr Propaganda für die Japaner:innen selbst. Als Themen wurden wieder Mythen über Kriegshelden und andere fantastische Themen bevorzugt.

Mit dem Erstarren des Nationalismus wurde allmählich damit begonnen, das Handwerk von der bildenden Kunst zu unterscheiden.³⁴⁵ Die Kunstausbildung fokussierte zunehmend auf die westliche Idee der „bildenden Kunst“. Dafür wurden die vom Nationalstaat vorgegebenen Traditionen und dieses westliche Konzept miteinander vereint. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg wurde diese Verbindung als ein Ideal in der japanischen Kunstausbildung weitergeführt. Landschaften und mythologische Darstellungen gelten seitdem als nationale, „romantische“ Themen.³⁴⁶ 1903 publizierte Okakura im britischen Verlag John Murray, London sein Buch *The ideals of the east with special reference to the art of Japan*, mit dem Ziel, Japan im Westen zu propagieren.³⁴⁷ In diesem Buch wurde die Überlegenheit der asiatischen Kultur gegenüber der des Westens postuliert. Okakura sah zudem alle Vorzüge der asiatischen Kunst in der japanischen Kunst versammelt.³⁴⁸ Sein Slogan „Asia is one“ wurde im Pazifikkrieg als „Groß-ostasiatische Wohlstandssphäre“ (jap.

³⁴² Vgl. Satō 1996: 19.

³⁴³ Vgl. Aoki 1992: 480.

³⁴⁴ Vgl. Satō 1996: 121, in: Takashina 1996. Und vgl. Amano 1995: 101, in: Kitazawa 1999.

³⁴⁵ Vgl. Kitazawa 2000: 294f.

³⁴⁶ Vgl. Kitazawa 1996: 111-114, in: Takashina 1996.

³⁴⁷ John Murray publizierte damals auch ausführliche Reisebücher wie zum Beispiel *A handbook for travellers in Japan* (1901, 1903 und 1907) von Basil Hall Chamberlain und *A Handbook for travellers in central & northern Japan, being a guide to Tōkiō, Kiōto, Ōzaka, Hakodate, Nagasaki, and other cities; the most interesting parts of the main island, ascents of the principal mountains; descriptions of temples; and historical notes and legends* (1884) von Ernest Mason Satow und A. G. S. Hawes.

³⁴⁸ Vgl. Okakura 1905: S.1.

daitôa-kyôwa-ken) neu konzipiert, um die japanischen Kolonialisierungen zu rechtfertigen. Viele seiner Schüler wurden später offizielle Kriegskünstler und propagierten durch Kriegsmalerei das Kaiserreich Japan.³⁴⁹ Okakura Yoshisaburô war der Bruder von Okakura Kakuzô und ist heute als Englischlehrer bekannt, der die Methode des Englischunterrichts in Japan entwickelte. Yoshisaburô engagierte sich aber ebenso leidenschaftlich wie sein Bruder dafür, das propagandistische Japan-Bild im Westen zu verbreiten.³⁵⁰ In seinem patriotischen Buch *The Japanese Spirit* erläutert er, wie das Land Japan von der Sonnengöttin Amaterasu begründet wurde und daher Japan das „Land der Götter“ sei.³⁵¹

3.4. Kunstsammeln nach westlichem Vorbild

1889 wurden mit der Ausrufung der Verfassung des Kaiserreiches Groß-Japan (jap. *dainihonteikokukenpou*) die Kunstsammlungen der neu gegründeten Museen ins kaiserliche Hofministerium integriert. Das kaiserliche Hofministerium unterstützte Kunstschaffende, die die neuen politischen Institutionen in ihren nach westlichem Vorbild errichteten Bauten angemessen „ausschmücken“ konnten. Trotz finanzieller Notlage wurde Architektur nach Vorbild der westlichen Moderne gefördert. Um diese modernen Bauten zu entwerfen, wurden hauptsächlich italienische Architekten verpflichtet.³⁵²

Mit der Einführung des modernen Kapitalismus wurden die staatlichen Kunstsammlungen als Statussymbol einer erfolgreichen Großmacht immer wichtiger. So wurde auch das Sammelfieber bei den wirtschaftlichen Aufsteigern entfacht. In der Zeit des europäischen Japonismus wurden wertvolle Kunstwerke durch geschäftstüchtige mit Kunst Handelnde günstig eingekauft und in den Westen exportiert. Die Wahrnehmung der japanischen Kunstgeschichte in Europa wurde durch diese Händler und Sammler geprägt. Auch waren die von der japanischen Regierung engagierten ausländischen Experten nicht nur als Lehrer in Japan tätig, sie waren meist auch gleichzeitig Kunstsammler ohne spezielles Fachwissen auf diesem Gebiet, die zur Verbreitung des exotisierten Japan-Bildes in der westlichen Welt beitrugen. Die ausländischen Experten und Sammler waren

³⁴⁹ Vgl. Satô 1998: 122-126.

³⁵⁰ Yoshisaburô gab einige Schulbücher für den Englischunterricht in Japan heraus. In seinem Buch *The global readers* schreibt er: „What is Japan? It is an empire in Asia. What are France and Germany? They are countries in Europe. What is Japan sometimes called? It is sometimes called the England of the East.“ Vgl. Yoon 2005: 42.

³⁵¹ Okakura kennzeichnet allerdings die mythologischen Erzählungen auch als Mythologie und betrachtet sie nicht, wie andere, als wahre Gegebenheiten. Die alten Erzählungen sollen vielmehr die Autorität der japanischen Nation untermauern. Vgl. Okakura 1905: 8-20 und 32ff.

³⁵² In seinem Tagebuch beschreibt Bälz, wie die Italiener zur modernen Hofarchitekturen beitrugen. Vgl. Kitazawa 1996: 112, in: Takashina: 1996.

meist Naturwissenschaftler, Ärzte, Anthropologen und Ingenieure.³⁵³ Wichtige Sammler japanischer Kunst waren zum Beispiel William Anderson (1842-1900), der sich als Arzt in Japan aufhielt. Seine Sammlung befindet sich heute im British Museum.³⁵⁴ Auch Edoardo Chiossone (1883-1898), der als Druckkünstler die japanischen Banknoten entwarf und das offizielle Porträt des Meiji-Tennô malte, sammelte in großem Stil.³⁵⁵ So auch Erwin Bälz (1849-1913), der als Arzt in Japan arbeitete und Reiseberichte über Asien schrieb. Seine Sammlung gehört heute dem Linden-Museum in Stuttgart. Edward S. Morse war Zoologe und Archäologe und entdeckte die Altkultur der Jômon-Periode (ca. von 14.000 bis 300 v. Chr.) durch Ausgrabungen in alten Grabhügeln. Er sammelte die Keramiken der Frühzeit und erforschte die japanische Kultur dieser Zeit. Außerdem brachte er die Evolutionstheorie nach Japan. Seine Kunstsammlung befindet sich heute im Museum of Fine Arts in Boston und im Peabody-Essex-Museum, in dem er selbst als Direktor tätig war. Ernest F. Fenollosa kam als Philosoph nach Japan und beeinflusste die japanischen Kunstschaffenden nachhaltig. Seine Sammlung gehört heute ebenfalls dem Museum of Fine Arts in Boston, wie die von William Sturgis Biegelow, einem weiteren Arzt, der in Japan tätig war. Philipp Franz von Siebold (1796-1866) erforschte Japan als Naturwissenschaftler, Arzt und Ethnologe. Sein Interessengebiet deckte ganz Japan ab bis nach Korea. Über die damals in Japan nicht geachtete Kultur von Okinawa bis Hokkaidô sammelte er viele Daten sowohl aus dem kulturwissenschaftlichen als auch dem naturwissenschaftlichen Bereich, obgleich seine Bewegungsfreiheit eingeschränkt und überwacht war. Er stellte als erster die koreanische Sprache systematisch in Europa vor. Seine Beiträge als Naturwissenschaftler, Arzt und Kulturwissenschaftlicher über Japan waren für die japanischen Wissenschaftler von großer Bedeutung. Große Teile seiner Sammlung befinden sich heute im Museum Volkenkunde in Leiden.³⁵⁶

³⁵³ Kunstforschende äußerten sich zu den Sammlungen der ausländischen Experten insofern, als dass diese wegen ihrer naturwissenschaftlichen Ansichten die gezeigten menschlichen Verhaltensweisen in Ukiyo-e für wertvoll erachten konnten, was in Japan selbst nicht als hohe Kunst anerkannt war. Vgl. Narazaki 1978: 16.

³⁵⁴ William Anderson untersuchte die japanische Kunstgeschichte und publizierte seine Ergebnisse in *The pictorial arts of Japan, With a brief historical sketch of the associated arts, and some remarks upon the pictorial art of the Chinese and Koreans* (1886). Vgl. Anderson 1886.

³⁵⁵ Dieses Porträt wurde fotografiert und ab 1890 zusammen mit dem kaiserlichen Erziehungsedikt an alle Schulen Japans verteilt, um fortan die Kinder zu Untertanen des Kaisereiches zu erziehen. Vgl. Aoki 1991: 493. Chiossone brachte auch die Technik des Kupferstichs und ihre praktische Anwendung nach Japan. Er portraitierte die bedeutendsten japanischen Politiker für die neuen Geldscheine. Er erforschte die japanischen Kunstwerke noch früher als Fenollosa oder Okakura. Seine politische Bedeutung kann an seinem Gehalt abgelesen werden. Sein japanischer Mitarbeiter dokumentierte, dass das monatliche Einkommen seiner Mitarbeiter nur die Hälfte des Tageseinkommens von Chiossone betrug. Vgl. Sakai 1991: 526ff.

³⁵⁶ Okinawa und Hokkaidô wurden damals eher als Ausland angesehen. Deswegen wurde die dortige Kultur nicht erforscht. Insofern waren die Aufzeichnungen Siebolds für japanische Wissenschaftler bedeutsam. Vgl. Gulik 1978:17-28, in: Narazaki 1978.

Die meisten Sammlungen japanischer Kunst der damaligen Zeit wurden nach dem Geschmack und der Intuition der jeweiligen Sammler zusammengetragen. Es wurde keine zuverlässige Hintergrundgeschichte der Kunstwerke erfragt und dokumentiert.³⁵⁷ In den Sammlungen von Fenollosa und Biegelow erkennt man jedoch, dass sie die japanische Geschichte möglichst genau betrachten wollten.³⁵⁸ Es bleibt dabei aber dennoch Tatsache, dass der von Fenollosa und Okakura angestrebte Kulturschutz zwar einerseits den Marktwert der traditionellen Kunst deutlich erhöhte, die beiden aber andererseits immer noch große Mengen an wertvollen Kunstwerken ins Ausland verkauften.³⁵⁹ Okakura sammelte aus seiner okzidentalen Sicht asiatische Kunst und brachte sie in die USA, um seine persönlichen Geldprobleme zu lösen.³⁶⁰ Er publizierte dazu in englischer Sprache Bücher, um sein idealisiertes Japan-Bild zu propagieren. 1903 und 1904 wurden zuerst *The Ideals of the East-with special reference to the art of Japan* und dann *The Awakening of Japan* in London und 1905 *The Book of Tea* in New York publiziert. In diesen Büchern wurde die Spiritualität der Asiaten als Besonderheit gegenüber dem Westen herausgestellt.

Im industrialisierten Japan gab es immer mehr erfolgreiche Geschäftsleute, die zusammen mit der Regierung an Macht und Ansehen gewannen. Ihr Aufstieg und die Verquickung von öffentlichen und privaten Interessen in der Wirtschaftspolitik führten zur Bildung neuer Hierarchien, die diesen Familien ungeahnte Privilegien sicherten.³⁶¹ Diese mächtigen Geschäftsleute fingen an, selbst Kunstsammlungen anzulegen. Der Kunsthistoriker Kida Takuya weist darauf hin, dass Japan, das im Begriff war, sich durch massive Militarisierung zum Herrscher Asiens aufzuschwingen, nach westlichem Vorbild damit begann, „orientalistische“ Kunstsammlungen anzulegen.³⁶² So wurde unter Japans totalitärem Regime in den besetzten Ländern Okinawa, Korea und Taiwan auch von Anfang an die Art von selbstmystifizierender Kunstausbildung durchgesetzt, die auf Export-Kunst ausgerichtet war.³⁶³

Ab 1900, nach der Weltausstellung in Paris, in diesem Jahr, ließ das Interesse an japanischer Kunst im Westen jedoch nach. Die „modernen“ japanischen Kunstwerke, die von Fenollosa und Okakura favorisiert wurden, wurden in Europa nicht mehr als interessant erachtet.³⁶⁴ Stattdessen wurden nun wieder in den westlichen Ländern chinesische Kunstwerke erfolgreich gehandelt. Da Japan sich

³⁵⁷ Vgl. Satô 1998: 206-209.

³⁵⁸ Vgl. Satô 1998: 208.

³⁵⁹ Als Fenollosa seine Stellung in Japan verlor, geriet er in Finanznot. Um dieser zu entkommen, verkaufte er zunächst seine Sammlungen aus Japan an das Museum of Fine Arts in Boston. Dort wurden 1888 die Sammlungen von Fenollosa und Biegelow erstmals ausgestellt, die bis heute noch als Japan Collection gezeigt werden. Vgl. Kuga 1999: 82-91 und vgl. Takashima 2008: 156.

³⁶⁰ So erhielt das Museum reichlich japanische Kunstwerke. Über die *Japan Collection* findet man Informationen auf der offiziellen Webseite des Fine Art Museum, Boston: Vgl. <https://www.mfa.org/news/japan>. (Stand 11.03.2011)

³⁶¹ Vgl. Nakamura 1992: 279f.

³⁶² Vgl. Honda 2012: 10-14.

³⁶³ Vgl. Bauer-Zhao 2020: 23.

³⁶⁴ Vgl. Sato 1998: 219f und auch Jones/Cort 2020: 214.

durch die nach westlichem Vorbild vollzogene Modernisierung als dem Okzident zugehörig definierte, fingen die erfolgreichen Geschäftsleute also auch mit dem Sammeln von chinesischen und koreanischen Kunstwerken an. Gleichzeitig wurden auch altes Kunsthandwerk aus Japan sowie westliche Kunst gesammelt, so wie die westlichen Händler es taten.³⁶⁵ Die „privaten“ Sammler in Japan waren nicht wirklich unabhängig von der Regierung. Geschäftsleute und Regierung waren in dieser Zeit, der konfuzianischen Tradition folgend, als „Schicksalsgemeinschaft“ verbunden.³⁶⁶ Die oberflächliche Verwestlichung der japanischen Kultur führte bei manchen Kunstschaffenden zu Orientierungslosigkeit. Asai Chû (1856-1907) beispielsweise studierte zunächst bei Antonio Fontanesi westliche Malerei. Als er sich zu diesem Zweck in Paris aufhielt, begegnete er der Art Nouveau sowie dem Jugendstil. Aus dieser Erfahrung heraus fing er an, den Rimpa-Stil in seine Arbeit zu übernehmen. So malte er unter anderem das Bild der Pflaume aus der Bildersammlung *Kôrin-hyaku-zu* von Sakai Hôitsu auf Porzellan.³⁶⁷ (Abb. 25) Bei Asai sind die Blütenblätter der Pflaume als abstrakte Kugel dargestellt. Dies kann als direkter Einfluss der Art Nouveau gesehen werden. Die Wechselwirkung zwischen West und Ost war in dieser Zeit ein ständiger Austausch. Der geschäftstüchtige Kunsthändler Hayashi Tadamasa sammelte auch die Werke der Impressionisten aus Paris. Er tauschte seine Sammlung aus Japan gegen Werke von Monet, Degas, Renouard, Sisley, Renoir, Berthe Morisot und Pissarro, mit denen Hayashi befreundet war. Als diese Sammlung nach Japan kam, beeinflussten diese Bilder einmal mehr die japanischen Kunstschaffenden.³⁶⁸

Während der Zeit des Japonismus wurde die Art und Weise der Kunstherstellung in Japan durch die Kunsthandeltreibenden manipuliert. Die Kunstschaffenden des Ukiyo-e produzierten massiv nach Bedarf neue Werke, die sowohl bei ausländischen Händlern als auch bei japanischen Geschäftsleuten gefragt waren.

Am Anfang der Meiji-Restauration mussten die Ukiyo-e-Kunstschaffenden, um zu überleben, dort arbeiten, wo die meiste Nachfrage bestand, also beispielsweise Abbildungen für die neuesten Nachrichten liefern oder Kinderspielzeug herstellen.³⁶⁹ Wenn Ukiyo-e damals in Japan nicht so günstig gewesen wäre, hätte die Wahrnehmung der japanischen Kunstgeschichte in Europa anders ausgesehen. Wie bereits erwähnt, starb Hokusai völlig verarmt, obwohl er zahllose Arbeiten

³⁶⁵ Vgl. Kida 2012: 11-40.

³⁶⁶ Eigennutz privater Unternehmer wurde, der konfuzianistischen Lehre folgend, als „unsolides Geschäft“ negativ beurteilt. Erst die Verbindung mit der Politik zum Wohle aller war schicklich. Vgl. Nakamura 1988: 470.

³⁶⁷ Bei Asai sind die Blütenblätter der Pflaume abstrahiert. Vgl. Sakaguchi 2006: 36. Tamamushi merkt an, dass die im Buch gesammelten Skizzen der alten Meister auf schon seit dem Mittelalter in Lehrbüchern weitergegebenen Motiven beruhen und auch schon auf früherer Lackkunst abgebildet waren. Vgl. Tamamushi 2005:201f, in: Inaga/Fister 2007.

³⁶⁸ Vgl. Miura 2015: 14-27, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2015.

³⁶⁹ Vgl. Sakai 1992: 501ff, in: Aoki 1992.

produziert hatte.³⁷⁰ Nicht nur Hokusai, sondern auch andere prominente Kunstschaaffende in dieser Zeit verdienten nur wenig. Sowohl die Kunstschaaffenden, als auch die Kaufleute wurden von der Regierung ausgenutzt: die einen zur Verbreitung der regierungskonformen kulturellen Einheit, die anderen zur Beschaffung von Devisen. So war die Situation der Kunstschaaffenden, auch wenn die von ihnen dargestellten Thematiken ihrer Holzschnitte das Publikum begeisterten, wie ländliche Landschaften oder der Alltag der unkomplizierten Bürger, in keiner Weise glücklich.³⁷¹

3.5. Die Auswirkungen der Meiji-Restauration auf die japanische Kunst

Anfang des 19. Jahrhunderts war das Ziel der Modernisierung des Landes, Unabhängigkeit von den westlichen Großmächten zu erreichen und die sogenannten Ungleichen Handelsverträge (jap. *fubyôdôjôyaku*) neu zu verhandeln. Jedoch veränderten sich die Modernisierungsmaßnahmen ständig mit den wechselnden Anforderungen. Diese ständigen Wechsel der Prämisse spiegeln sich vor allem in der Kunstausbildung wider. Die Einführung und Förderung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte folgte dem wachsenden imperialistischen Anspruch der Regierung, da mit einer historisch fundierten Kunsttradition der Herrschaftsanspruch des Landes zusätzlich unterstrichen werden konnte.

Trotz der anfangs noch unorganisierten neuen Kunstausbildung waren die jungen japanischen Kunstschaaffenden von den neuen Aspekten der westlichen Kunst fasziniert. Die eilig ins Land geholten westlichen Kunstprofessoren und ausländischen Experten waren meistens leidenschaftliche Lehrer und sehr beliebt, wie beispielsweise Gottfried Wagener. Nachdem es aber Japan am Ende des 19. Jahrhunderts gelungen war, die angestrebte Handelsvertragsrevision mit den westlichen Ländern zu erwirken, und die dafür geplanten Modernisierungsmaßnahmen realisiert waren, wurden die ausländischen Experten von ihren Posten freigestellt. Nachdem Japan dann noch aus dem Ersten Chinesisch-Japanischen Krieg 1895 siegreich hervorging, war das japanische Selbstbewusstsein derart gestärkt, dass man nun den eigenen Fähigkeiten vertraute und daraufhin

³⁷⁰ Vgl. Mabuchi 2017: 14-17, in: Hakamata 2017.

³⁷¹ Nach der Meiji-Restauration trug die Ukiyo-e einiges zur Kriegspropaganda bei. Das am Westen orientierte Bild des Kaisers wurde als günstiger Farbholzschnitt bei Festumzug zu Ehren des neuen Tennô als Magazin verbreitet. Mit der Zeit wurde ihm ein immer militärischeres, maskulinere Image von der Regierung gegeben. Der Ukiyo-e-Künstler Yôshû Chikanobu (1838-1912) schuf den Holzschnitt *Der Festumzug des Tennôs*. Darauf erkennt man den Kaiser in westlicher Militäruniform. Aus der Utagawa-Schule ist Utagawa Kunimasa (u.a. als Baidô Kokunimasa, Lebenszeit umstritten) für seine Kriegsbilder bekannt. Seine Holzschnitte zeigen den Chinesisch-Japanischen Krieg (1894-1895), den Russisch-Japanischen Krieg von 1905 und auch das Bildnis des Meiji-Tennôs in dramatischer Pose. Vgl. Suzuki 2009: 64-79.

die meisten Ausländer aus der Regierung entließ.³⁷² Die an westlichen Vorbildern orientierte imperialistische Modernisierung Japans wurde im Westen allerdings eher negativ bewertet, denn das „niedliche und humorige“ Japan zeigte allmählich auch seine kriegerische Gestalt.³⁷³

Als Frankreich im Deutsch-Französischen Krieg von 1870 bis 1871 verloren hatte, wurde alles, was bisher aus Frankreich übernommen wurde, angefangen von der Waffentechnik und der Kartografie bis hin zur Kunstgeschichte, aus der Staatsstrategie entfernt. Deutschland wurde das neue Vorbild für einen erfolgreichen Staat und somit auch führend in der Kunstausbildung in Japan.³⁷⁴

Die neuen Institutionen der Kunst und Kultur wurden nach westlichem Vorbild aufgebaut. Aber der europäische Akademismus wurde nur oberflächlich imitiert.³⁷⁵

Dank der neuen, westlich geprägten akademischen Ausbildung entwickelte eine Gruppe der intellektuellen Kunstschaffenden ein unabhängiges künstlerisches Selbstverständnis und politisches Bewusstsein, was etwas Neues war und damit einen Unsicherheitsfaktor in der innenpolitischen Entwicklung darstellte.³⁷⁶

Die Geschäftsleute und hochrangigen Politiker konnten durch die rasche Modernisierung des Landes ihre Macht weiter festigen, und so vergrößerte sich die Ungleichheit im Bürgertum. Das neue Steuersystem und die harten Rekrutierungsgesetze unterdrückten besonders die ärmeren Bürger und die Bauern.³⁷⁷ Dies führte zu Unruhen.³⁷⁸

Die Aufgabe der Kunstschaffenden wurde nach wie vor darin gesehen, propagandistische Darstellungen mutiger Kriegshelden und Mythologien zu schaffen. Die verstärkte

³⁷² Zunächst wurde die Zahl der ausländischen Experten auf 100 Personen reduziert und die entlassenen wieder in ihre Heimatländer zurückgeschickt. Manche der Experten entschieden sich jedoch, in privaten Unternehmen anzuheuern oder selbst Unternehmer zu werden. Wagener arbeitete beispielweise weiter für private Unternehmen. Vgl. Nakamura 1992: 430f.

³⁷³ Pekar zeigt einige Beispiele, wie das veränderte Japan-Bild damals in den Medien vermittelt wurde. „Es entstand ein gesteigertes Bedürfnis nach Informationen, besonders über das moderne, industrialisierte, ‚ernsthafte‘ und ‚kriegerische‘ Japan“. und „Einen Tiefenpunkt der Beziehungen bedeutete dann 1914 die Kriegserklärung Japans an Deutschland. Mann begriff diese Kriegserklärung in Deutschland als ‚schnöden Undank‘ (Smolle 1909: 116) Japans gegenüber seinem vor allem militärischen ‚Lehrmeister‘ Deutschland, ja sogar ‚Dolchstoß‘ in die unbewehrte Brust (Schmiedel 1920: 333)“. Vgl. Pekar 2003: 69-77.

³⁷⁴ Mori Ōgai (1862-1922) war ein Militärarzt, Schriftsteller und Politiker, der in Deutschland zwischen 1884 und 1888 Medizin studierte. Ōgai kritisierte das damals frisch ins Japanische übersetzte Buch *L'Esthétique* von Eugène Véron, da er mehr von der rationalen Philosophie Eduard von Hartmanns überzeugt war. So wurde beispielsweise der Künstler Kawakami Tōgai (1828-1881), der in der Tusch- und Literatenmalerei erfolgreich war, aber wegen seiner raffinierten Maltechnik vor allem in der französisch geprägten Kartografie beschäftigt wurde, fälschlicherweise als Spion beschuldigt und in den Selbstmord getrieben. Vgl. Aoki 1992: 452f.

³⁷⁵ Die in Europa ausgebildeten Künstler begründete eine neue Akademie namens Meiji-bijutsukai, deren Vorbild die westlichen Akademien waren. Der traditionellen Kanō-Schule fehlten zwar die Ausstellungsgelegenheiten, da sie nur für wenige mächtige Auftraggeber arbeiteten, sie bot aber nach wie vor eine fundierte Kunstausbildung, wohingegen in der neuen Künstlervereinigung Nihonbijutsukyōkai die Ausbildung der Künstler noch nicht stattfand. Sein Vorbild war die Royal Akademie in England. Vgl. Ōkuma 1996: 118, in: Takashina 1996.

³⁷⁶ Der italienische Kunstlehrer Antonio Fontanesi habe seinen Studenten „Widerstandgeist“ beigebracht. Vgl. Arayashiki 1996: 106f, in Takashina 1996.

³⁷⁷ Vgl. Ienaga 1977 (4): 200-206

³⁷⁸ Im 19. Jahrhundert führte weltweit das erwachende Rechtsgefühl der Arbeiterschaft zu Unruhen. Vgl. Polanyi 1977: 184f.

Auseinandersetzung mit der nationalistischen Mythologie wurde den Kunstschaffenden nicht aufgezwungen, vielmehr förderten die politischen Unruhen eine Sehnsucht nach einer übernatürlichen Mythologie, was dem zu diesem Zeitpunkt im Westen verstärkten Interesse an Esoterik, Spiritismus, Schauerliteratur und Okkultismus entsprach. Dazu kamen noch die bahnbrechenden Ideen von Sigmund Freud und Carl Gustav Jung, deren Schriften ebenfalls zeitnah übersetzt wurden. Diese Tendenzen wurden nicht nur in den bildlichen Kunstwerken der Zeit evident, sondern auch in der Literatur.³⁷⁹ Parallel zur mythologischen Thematik wurde auch der Surrealismus unter den Intellektuellen diskutiert und gewann an Einfluss. Aber die Surrealisten wurden, im Gegensatz zu den Anhängern der romantischen Mythologie, welche mit dem vorherrschenden Ultranationalismus besser vereinbar war,³⁸⁰ als provokant und antiautoritär angesehen und, wie die Kommunisten, letztendlich staatlich verfolgt.³⁸¹

Der britische Schriftsteller Patrick Lafcadio Hearn (1850-1904), der unzählige Reiseberichte und Rezensionen über Japan verfasste, sammelte diese Erzählungen, in denen es um Übernatürliches ging.³⁸² Die von ihm publizierten Texte wurden nicht nur in Japan, sondern auch in westlichen Ländern veröffentlicht. Durch seine Publikationen wurde erneut ein klischeehaftes Bild von Japan als einem „romantisch-ländlichen, vorindustrielle“ Land verbreitet.³⁸³ Obwohl er selbst im Land lebte, veröffentlichte er in seinen Schriften auch seine Vorurteile gegenüber den Japanern.³⁸⁴ Hearn übersetzte auch die Werke von Pierre Loti, dem erfolgreichen Schriftsteller und Marineoffizier, aus dem Französischen ins Englische und förderte so die Verbreitung der teils noch bis heute in der Öffentlichkeit bestehenden Vorurteile gegenüber Japan bis in die USA.³⁸⁵

³⁷⁹ Vgl. Ôkuma 1996: 23, in Takashina 1996.

³⁸⁰ Das starke Interesse an mythologischen Themen lässt sich auf vielseitige Einflüsse aus der westlichen Kultur zurückführen. Der Kunstforschende Shioe weist auf den Einfluss des britischen Künstlers William Blake in Japan hin. Blakes Name war damals in ganz Japan bekannt. Vgl. Shioe 1991: 139, in: Takashina 1991.

³⁸¹ Die Surrealisten wurden für Kommunisten gehalten und festgenommen, so auch ihr Hauptvertreter Takiguchi Shûzô. Vgl. Kozawa 2016: 238-242. Takiguchi war nach dem Zweiten Weltkrieg eine zentrale Figur der provokativen Kunstbewegung und unterstützte junge Künstler. Unter diesen Künstlern waren auch beispielsweise Kawara On und Kusama Yasoi dabei. Kusama war damals noch eine unbekannte Kunststudentin, aber durch große Anstrengungen von Takiguchi wurden Werke von Kusama und On 1955 im Brooklyn Museum vorgestellt. Daraufhin zogen die beiden Künstler 1957 nach New York. Vgl. Brief von Kusama an Takiguchi, in: Geijutsushinchô 1961: 127.

³⁸² Auch wenn das Japan-Bild im Zentrum des Japan-Diskurses oft kritisch diskutiert wurde, empfand Okakura Kakuzô das mystifizierte Japan-Bild von Hearn als sinnvoll. Vgl. Pekar 2003: 97f und 159f.

³⁸³ Der Japanologe Pekar merkt an, dass Roland Barthes, Kurt Singer und auch Hearn „zu den wohl herausragendsten Vertretern einer ‚sympathisierenden Japanliteratur‘ [gehörten], die sicherlich dazu neigt, ihr ‚Liebesobjekt‘ Japan zu überschätzen“. Er merkt noch an, dass Barthes, im Gegensatz zu Singer und Hearn, sich der Fiktionalität seines Japan-Bildes durchaus bewusst war. Vgl. Pekar 2003: 31f.

³⁸⁴ Ebd.: 128f.

³⁸⁵ Pierre Loti war Marineoffizier und war auch als Schriftsteller tätig, der zahllose orientalistische Romane publiziert hat. In seinen Büchern *Madame Chrysanthème* (1887) und *Japoneries d'automne* (1889) wurden Japaner:innen aus der kolonialistischen Perspektive beschrieben. Seine Werke waren im 19. Jahrhundert Bestseller. Für eine der englischen Ausgabe von Loti *Impression* (1898) gelang es Hearn sogar, ein Vorwort von Henry James verfassen zu lassen. Hearn spielte somit eine große Rolle bei der Verbreitung des exotischen Japan-Bilds durch die Literatur. Vgl. Lavelle 2018: 337f.

Darstellungen aus den übernatürlichen mythologischen Erzählungen waren bereits in der Edo-Zeit populär und wurden in Ukiyo-e thematisiert, somit aber auch nur im Bereich der leichten Unterhaltungswelt wahrgenommen. Nach den Unruhen des 19. Jahrhunderts steigerte sich aber, wie gesagt, das Interesse an diesen Themen. Die Kunstschaffenden thematisierten nun vermehrt mystifizierte Kriegsgeschichten.³⁸⁶ Ein Hauptmerkmal der Kunst dieser Zeit ist die Verbindung von westlichen Maltechniken mit mythischen Themen. Indô Matate (1861-1941) malte beispielsweise den Kriegshelden Katô Kiyomasa, der im Invasionskrieg des 16. Jahrhunderts in Korea erfolgreich kämpfte. Dieses Thema eignete sich nach Ansicht der Meiji-Regierung, um die beabsichtigte Kolonialisierung Koreas und Taiwans zu bewerben. Sakuma Bungo wiederum malte den Kriegshelden Wakenokiyomaro (733-799) aus dem 8. Jahrhundert, der in der alten Erzählung *Shoku-nihongi* treu für den Kaiser gekämpft hätte. Seine mythische Geschichte wurde zum Symbol der Loyalität gegenüber dem Tennô. Wakenokiyomaro wurde so 1868 von der Regierung zum offiziellen Kriegshelden erklärt, um den Führungsanspruch des Kaisers weiter zu stärken.³⁸⁷ Als einer der bedeutendsten Maler dieser Zeit muss Takahashi Yuichi (1828-1924) genannt werden. Er malte 1879 im Auftrag des Kaiserhofs das Porträt des Meiji-Tennô, um die erfundene göttliche Herkunft des Tennô noch besser zu unterstreichen. Mit der zu dieser Zeit schon gebräuchlichen Fotografie konnte diese Botschaft nicht entsprechend transportiert werden.³⁸⁸ Auf gleiche Weise, wie dieses überhöhte Porträt besser als die realistische Fotografie für die nationalistischen Absichten genutzt werden konnte, wurde auch die neu geschriebene japanische Mythologie in den Schulen als die wahre Geschichte Japans unterrichtet.³⁸⁹ Die rasche Etablierung des Staats-Shintô als neue nationale Religion war sofort erfolgreich, was sich zum einen mit der Verbreitung der neuen nationalen Heldengeschichten und zum anderen mit der im Land gut vermittelbaren Spiritualität der Naturgötter des Shintôs erklären lässt. Letzteres war auch dem internationalen

³⁸⁶ Vgl. Ôkuma 1996: 118, in: Takashina 1996.

³⁸⁷ Ôkuma wies darauf hin, dass das die Tradition des Nachahmens von Meisterwerken auf den Lehren der Kanô-Schule basiert. Seiner Ansicht nach liegt das Fehlen jeglichen Ausdrucks der Lebendigkeit bei den dargestellten mythologischen Personen im westlichen Stil an der japanischen Tradition der Nachahmung, da die Künstler eben nur den Stil imitierten, ohne den kulturellen Hintergrund der realistischen Malerei aus Europa zu studieren. Vgl. ebd.: 119f. Sakuma Bungo malte Ôkuma zu Folge auch den Helden Wakenokiyomaro (733-799) aus dem 8. Jahrhundert, der in der alten Erzählung *Shoku-nihongi* für den Kaiser gekämpft hätte. Seine mythische Geschichte wurde als Symbol der Loyalität zum Tennô dargestellt. Somit wurde Wakenokiyomaro 1868 von der Regierung zum Kriegshelden ernannt. Sakuma malte 1890 *Wakenokiyomaro- sôshinkyô-zu*, in dessen Darstellung die Macht des Tennô durch einen Brief von Wakenokiyomaro bestätigt wird. Auf diesem Bild wurde der Einfluss der niederländischen Malerei des 18. Jahrhunderts erkannt. Die wirklichkeitsnahe Darstellung wurde jedoch meistens durch die oberflächliche Nachahmung aus den westlichen Büchern erlernt und diente der weiteren Mythologisierung der nationalen Geschichte. Vgl. ebd.

³⁸⁸ Vgl. Utada 1994: 6. Im Jahr 1872 erhielt der Fotograf Uchida Kuichi (1844-1875) die seltene Gelegenheit, den Meiji-Tennô zu porträtieren. Takahashi, ein bekannter Maler, übertrug das Foto in ein Gemälde, das den Meiji-Tennô in seiner ganzen Würde und Autorität zeigte. Vgl. Nishino 21.10.2001.

³⁸⁹ Vgl. Satô 1999: 233-241.

Zeitgeist geschuldet, der sich über Kunst und Literatur bereits im Land etabliert hatte.³⁹⁰ Den Tennô als Gott zu sehen, wurde in der Schule gelehrt.

Während der Expansionspolitik bestand die Aufgabe der Kunstschaffenden hauptsächlich darin, patriotische Kriegskunst zu produzieren. Die Möglichkeiten der realistischen Darstellung durch die westlichen Maltechniken waren für die Kriegspropaganda besonders geeignet. Die Bedeutung einer möglichst realistischen Darstellung erhöhte sich noch, wenn es um Entwürfe für die Waffenindustrie ging.³⁹¹

Sowohl die bildende Kunst wie auch die Literatur der Zeit sollten die Bürger auf den bevorstehenden Krieg vorbereiten. Während des dann hereinbrechenden Pazifikkriegs wurde ein Wettbewerb für Kriegskunst veranstaltet.³⁹² 200 Maler wurden zum Kriegsdienst verpflichtet und propagierten in ihren Arbeiten den „heiligen“ Krieg. Unter diesen Kriegsmalern waren auch prominente Schüler der Tokyo-bijutsu-gakkô (heute: Tokyo Geijutsu Daigaku), der von Okakura und Fenollosa begründeten Kunstakademie. Sie wandten die westlichen Maltechniken an, um ihre dramatischen Kriegsbilder herzustellen. Léonard Tsugouharu Foujita (1868-1968) war nach seinen ersten künstlerischen Erfolgen in Paris nach Japan zurückgekehrt und dort als Kriegskünstler tätig. In seinen Bildern werden die Kriegsszenen in dramatischem Licht- und Schatten-Spiel dargestellt. Ein bekanntes Gemälde von Miyamoto Saburô (1905-1974) ist *Yamashita, pâshibaru ryô shireikan kaiken-zu* (dt. *Yamashita und Percival bei der Übergabe von Singapur*), auf dem der japanische Befehlshaber Yamashita als mutiger großer Mann gezeigt wird, während der Kommandant von Singapur und seine Delegation geschwächt wirken. (Abb. 26).

Yokoyama Taikan (1868-1958) war einer der beliebtesten und populärsten Nationalkünstler und ebenfalls im Kriegsdienst tätig.³⁹³ Sein Gemälde *Tachi-aoi* (dt. *Stockrose*) wurde Mussolini und das Bild *Asahi-reihô* (dt. *Morgenröte*) Hitler geschenkt, um den Dreimächtepakt im Pazifikkrieg zu feiern. Taikan erlernte während seiner Ausbildung die chinesische Landschaftsmalerei, mit der er später sogar die Kolonialpolitik des Kaiserreiches Japan gegenüber China propagierte.³⁹⁴

Alle diese beliebten Kunstschaffende wurden nach der Kapitulation Japans als Kollaborierende verurteilt. Im Lauf der Zeit wurde die Mitwirkung der Kunstschaffenden am Kriegsgeschehen jedoch nicht mehr intensiv diskutiert. Manche von ihnen, die nach 1945 als Kriegsverbrecher gebrandmarkt wurden, gerieten in Vergessenheit und schafften es nicht mehr, an ihren früheren

³⁹⁰ Vgl. Shimazono. 1996: 6f und Prohl 2002: 171.

³⁹¹ Die genauen Beschreibungen der Waffen und Flugzeuge im 19. Jahrhundert wurde weiter in Anime und Manga übernommen. Vgl. Ôtsuka 2005: 51-60.

³⁹² Vgl. Nakajima: 2016.

³⁹³ Taikan versuchte, asiatische Thematiken in einem japanischen Stil zu vereinigen. Die dahinterstehenden Motive der Kolonialpolitik sind deutlich zu erkennen. Vgl. Satô 1998: 126ff.

³⁹⁴ Vgl. Ikeda 2018: 42f.

Ruhm anzuknüpfen.³⁹⁵ Einige schafften es allerdings, wieder zu Ehren zu gelangen. Sie gelten bis heute als angesehene Künstler und haben in der japanischen Kunstgeschichte einen festen Platz.³⁹⁶

3.6. Cool Japan und die Meiji-Restauration

3.6.1. Japan as Number One/Exotic Japan

Im 19. Jahrhundert wurde das exotische Japan-Bild zunächst durch die westlichen Reisenden verbreitet. Auch von den japanischen Exportunternehmern wurde dieses lange als unabdingbares ökonomisches Werbemittel angesehen. Die kommerzielle Selbst-Orientalisierung verschwand allerdings, als sich Japan 1905 nach dem Sieg im Russisch-Japanischen Krieg als ein Mitglied der okzidentalen Großmächte verstand.³⁹⁷ So wandelte sich die japanische Kunst seit Beginn des 20. Jahrhunderts von einer rein finanzpolitischen Handelsware zu einem Instrument der globalen Inszenierung von „Groß-Japan“. Nachdem ein tiefer historischer Hintergrund für „Groß-Japan“ nicht existierte, wurde in der spirituellen Tradition nach einem verbindenden Element gesucht und Kunstwerke, die diesen Geist zu verkörpern schienen, wurden zu begehrten Sammelobjekten. So verstärkte sich die Suche nach Mystik und Tradition in der japanischen Kunst. Dies wiederum führte im Ausland zur Wahrnehmung einer gesteigerten „Exotik“. Im Folgenden wird die Weiterentwicklung des Konzepts der „Exotik“ nach dem Zweiten Weltkrieg veranschaulicht.

Das großjapanische Kaiserreich wurde mit der Potsdamer Erklärung beendet. Nach einer Entscheidung des GHQ wurde der Tennô nicht als Kriegsverbrecher angeklagt, sondern zu einem rechtlosen Symbol der japanischen Nation außerhalb von Politik und Gesellschaft erklärt.³⁹⁸ Durch den Friedensvertrag von San Francisco wurden den USA Militärstützpunkte in Japan gewährt, die

³⁹⁵ Zum Beispiel wurde Fujita Tsuguharu durch das GHQ als Kriegsverbrecher sanktioniert. Deswegen zog er nach Paris zurück und blieb dort bis zu seinem Tod. Dagegen wurde Yokoyama Taikan freigesprochen. Der Kunstforschende Shibasaki sieht allerdings keinen Unterschied zwischen diesen zwei Kriegskünstlern. Taikan habe lediglich das Personal des GHQ in ein teures japanisches Restaurant mit Geishas eingeladen und sich so mit dem GHQ gutgestellt. Vgl. Shibasaki 2011: 160.

³⁹⁶ 1946 wurden 153 Malereien wegen Verdacht auf Kriegspropaganda durch das GHQ (Abk. für General Headquarters, the Supreme Commander for the Allied Powers) beschlagnahmt und 1970 in Form einer unbefristeten Leihgabe an das National Museum of Modern Art, Tokyo gegeben wo sie bis heute aufbewahrt werden. Vgl. Ikeda 2018: 1-7. Und siehe auch Nakajima 2016.

³⁹⁷ Bemerkenswert ist, dass Japan bereits nach dem Sieg im Russisch-Japanischen Krieg (1904-1905) die nicht westlichen Länder begeisterte und deren „Stolz“ anregte. William Edward Burghardt „W. E. B.“ Du Bois, der als einer der Begründer des *Civil Rights Movement* in den USA gilt, nennt dies beispielsweise „[a] worldwide eruption of colored pride“. Vgl. Jones/Cort 2020: 211.

³⁹⁸ Vgl. Lipton 2002: 143-151.

etwas später im Koreakrieg von besonderer Wichtigkeit waren. Dieser Sonderbedarf der USA im Koreakrieg (1950 bis 1953) sowie auch im Vietnamkrieg (1964-1975) brachte Japan enormen ökonomischen Gewinn und wirtschaftlichen Aufschwung. Durch die neue Freihandelspolitik erholte sich die komplett darniederliegende Wirtschaft extrem schnell. Im Bereich der technischen Innovationen galt der amerikanische Lebensstil, der durch Hollywood-Filme und durch Walt Disney verbreitet wurde, als ideales Vorbild.³⁹⁹ Auch westliche Kunst wurde in Japan nach und nach immer mehr im Original ausgestellt, und die Bevölkerung konnte erstmals sehen, was vor 1945 meistens nur durch Abbildungen bekannt gewesen war.⁴⁰⁰ In den 1960er-Jahren waren Haushaltselektrogeräte wie Waschmaschine und Kühlschrank oder Autos unerlässlich für ein ideales Leben. Japanische Unternehmen begannen, eigene Marken für Haushaltsgeräte zu entwickeln. Durch den günstigen Kurs des Yen entwickelte sich wieder eine starke Exportindustrie, diesmal vor allem im Bereich der elektronischen Waren.

Gegen Ende der 60er-Jahre verliehen die große soziale Ungleichheit und die starke Umweltverschmutzung der Studentenbewegung, die auch in Japan Fuß gefasst hatte, eine starke Motivation. Auch die amerikanische Antikriegsbewegung gegen den Vietnamkrieg spielte hier eine Rolle.⁴⁰¹ Die jungen Kunstschaffenden, die den großen Krieg meist selbst noch erlebt hatten, thematisierten in ihren Arbeiten zum einen die Sehnsucht nach dem amerikanischen Lifestyle, zum anderen aber auch ihre politische Abneigung gegenüber dem früheren Feind. Shinohara Ushio (1935-) schuf die Serie *Imitation*, in der er berühmte Kunstwerke der amerikanischen Pop Art imitierte und damit ironisch kommentierte. So kopierte er *Coca-Cola Plan* von Robert Rauschenberg (1925-2008) von 1958 gleich zehnmal. Diese Imitationen wurden sogar unter dem gleichen Titel 1964 als *Coca-Cola Plan* präsentiert.⁴⁰² (Abb. 78, 79) Im gleichen Jahr schuf Kojima Nobuaki eine Skulptur namens *Ritsuzô* (dt. *stehende Figur*). Ein weiß-rot gestreifter Stoff, der an das bekannte Bild der Fahne von Jasper Johns erinnert, bedeckt eine männliche Figur und könnte als ironischer Kommentar zur sich selbst spiegelnden amerikanischen Kunst der Zeit gesehen werden.

³⁹⁹ Die Japanologin Ivy äußert sich zum Hintergrund des japanischen Konsumverhaltens im Zusammenhang mit den amerikanischen Medien wie folgt: „America and American products were the salient symbols of status and wealth, imported goods intrinsically valuable. The second generation grew up in the rapidly expanding economy of the 1960s, in which western products already occupied standard niches.“ Vgl. Ivy 1995: 55-70.

⁴⁰⁰ 1950 wurde eine viel beachtete Ausstellung des bekannten Designers und Künstlers Isamu Noguchi (1904-1988) veranstaltet. 1951 wurden dann die originalen Werke von Picasso, Matisse und Braque (Salon de Mai) präsentiert, die bis dahin nur in Büchern zu sehen waren. 1954 kamen ausgewählte Werke des Louvre als Sonderleihgaben nach Tokio. Usw. Vgl. Takashina 1976: 200f, in: Yamada 1976.

⁴⁰¹ Die Einflüsse der Studentenbewegung bei gleichzeitig rascher Industrialisierung in den 1960er und 70er-Jahren wurde mit der industriellen Revolution im 18. und 19. Jahrhundert in Europa verglichen. Japan habe die Revolution „nachgeholt“. Vgl. Nakaoka 2015:218ff, in: Asao 2015.

⁴⁰² Vgl. Ikegami, in: Mori Art Museum 20.12.2020. Siehe auch Morgan 2015: 27.

Diese ironischen Ansätze bei jungen Kunstschaffenden wie Yokoo Tadanori, Shinohara Ushio und Tanaami Keiichi wurden zunächst in der internationalen Kunstszenen als eher banale, kommerzielle Designs abgetan. Nach den 2000er-Jahren erlebten sie aber eine neue Wertschätzung auf internationaler Ebene, indem man ihre eigenartige Modernität in einem neuen Licht sah.⁴⁰³ Diese jungen Künstler setzten die populäre Kunst bereits im Rahmen der Gegenkultur humorvoll und ironisch ein.⁴⁰⁴

1970 wurde die Weltausstellung Expo '70 in Osaka veranstaltet, welche vor allem die Fortschritte des eigenen Landes zur Schau stellen sollte. Dafür entstand der Slogan „Discover Japan“, welcher von der staatlichen Bahngesellschaft geprägt wurde,⁴⁰⁵ der an die erfolgreiche amerikanische Werbung „Discover America“ der United Airlines von 1967 erinnert.⁴⁰⁶ Der Begriff des „American Way“ verkörperte einen idealisierten Lebensstil, vor allem bei den jungen Leuten in Japan, und galt als Symbol der Freiheit.

Neben „Discover Japan“ wurde auch der Slogan „Schönes Land und Ich“ populär.⁴⁰⁷ Auf die Anlehnung an den Titel der Rede des Schriftstellers Kawabata Yasunari aus Anlass der Literaturnobelpreis-Verleihung *Japan, the Beautiful, and Myself*, (jap. *utsukushii nihon no watasi, sono josetsu*) wurde hingewiesen.⁴⁰⁸ Es ist fraglich, ob seine Ästhetisierung der japanischen Kunst und Kultur in den internationalen Übersetzungen verstanden wurde. Er thematisierte jedenfalls schon damals den okzidentalen Orientalismus des 19. Jahrhunderts. Bemerkenswert daran ist, dass sein erzählendes Ich eine okzidentale Identität annimmt und so die mystifizierte Tradition Japans entdeckt.⁴⁰⁹ Kawabatas Rede „Schönes Land“ beim Nobelpreis und der Werbeslogan „Discover Japan“ der Tourismusbranche teilen die gleiche, damals vorherrschende Sichtweise. Auch in den internationalen Kunstausstellungen der folgenden Jahre findet man diesen okzidentalen

⁴⁰³ Vgl. Fujioka 2010.

⁴⁰⁴ Vgl. Morgan 2015: 27.

⁴⁰⁵ Auch im 19. Jahrhundert gab es bereits Werbung der Bahngesellschaft, die den Exotismus instrumentalisierte. Zur Geschichte dieser Werbungen im Spiegel der damaligen Plakate siehe Karasawa 2015.

⁴⁰⁶ Die Anmerkung zur Ähnlichkeit mit „Discover America“ wurde durch den Werbetexter Fujioka selbst jedoch verneint. Vgl. Ivy 2005: Kindle Position 491, und sein Kommentar zu diesem Text in: Fujioka 2010.

⁴⁰⁷ Das Manuskript sowie der Vortrag Kawabatas zur Preisverleihungszeremonie wurden simultan von Edward George Seidensticker übersetzt. Vgl. Ooki 11.29.2014. Der Werbetexter Fujioka äußerte sich in einem Interview, wie er zunächst „Discover Myself“ als Idee hatte. Wegen der Ähnlichkeit mit dem Titel der Rede des Nobelpreisträgers, besuchte Fujioka Kawabata. Kawabata gestattete ihm die Verwendung des Slogans „Schönes Land und Ich“. Vgl. Fujioka 2010.

⁴⁰⁸ Vgl. Kawabata 1968. Kawabatas kritische Ansichten zur politischen Kultur und zur Naturdarstellung als Nationalpropaganda wird bei Tim Corss ausführlich erläutert. Vgl. Cross 2009: 138-153.

⁴⁰⁹ Zu den Werbeslogans „Exotic Japan“ und „Discover Japan“ erläutert Ivy wie folgt: „There is thus a literal inversion of Discover Japan, with its search for the authentic. Exotic Japan's advertising rhetoric focused on the non-Japanese Orient. But to marketing strategists, Exotic Japan refers to more than just Indic or Sinic influences. For the generation born after 1955, Japan itself, they insist, has become exotic. What is familiar to this generation is Americanized life itself. Rather than equating the unfamiliar with the imported - with the classically exotic - this younger generation, reared in the lap of westernized luxury, finds the thrill of the unfamiliar in lost aspects of Japanese life.“ Vgl. Ivy 2005: Kindle-Positionen 635-636.

Orientalismus. Die Kunstforschende Tamamushi Satoko zog dafür die Ausstellungen der Rimpa-Schule in New York und in Tokio 1971/1972 als Vergleich heran. Sie zeigt in ihrer Arbeit, dass die japanische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts erst durch Reimporte im 20. Jahrhundert als traditionell anerkannt wurde und diese nach westlichem Geschmack getroffene Auswahl als authentische Kunstgeschichte Japans etabliert wurde. 1972 wurde die größte Retrospektive der Rimpa-Schule im Tokyo National Museum ausgestellt. Es war die Übernahme einer Ausstellung der Japan Society in New York mit dem Titel *Rimpa: Masterworks of the Japanese Decorative School*, die im Jahr zuvor dort gezeigt worden war. Die New Yorker Ausstellung wurde gleich 1971 in einer japanischen Zeitschrift (jap. *Geijutsushinchō*) vom Kunstsammler Joe D. Price ausführlich besprochen. Seiner Ansicht nach war diese Rimpa-Ausstellung wichtig für die Präzisierung der Vorstellung von der japanischen Kunst der Vormoderne.⁴¹⁰ Der Blick von außen und die Bewertung durch das Ausland war in den 1970er-Jahren in Japan immer noch das wichtigste Beurteilungskriterium für die eigene Kultur. Während die japanische Kunst durch die Unternehmen und den Staat weiterhin absichtlich exotisiert wurde, mussten die japanischen Kunstschaffenden weiterhin gegen die Vorurteile dieses verzerrten Japan-Bildes kämpfen. Aus Anlass der Ausstellung *The New Japanese Painting and Sculpture* von 1966 bis 1967 im MoMA in New York wurden die japanischen Kunstwerke als bloße Nachahmung der westlichen Moderne kritisiert.⁴¹¹ Viele Kunstschaffende sahen in den 1960er-Jahren noch die Notwendigkeit, sich mit den Jahren der staatlich propagierten Kriegskunst auseinanderzusetzen. Aber diese Versuche wurden in der immer internationaler werdenden Kunstszene entweder ignoriert oder überhaupt nicht in den kunsthistorischen Fokus gestellt. Diese Aufarbeitung ist bis heute nicht geschehen. Ende der 1970er-Jahre vollzog sich ein erneuter Wandel in der internationalen Wahrnehmung Japans. Die Wertschätzung der japanischen Wirtschaft in den USA prägte das Image Japans, und dieses positive Image wurde von vielen Japaner:innen als eigene Identität verstanden und unreflektiert übernommen.⁴¹² Die Erfolgsgeschichte des hohen Wirtschaftswachstums wurde 1979 von Ezra F. Vogel in *Japan as Number One: Lessons for America* beschrieben. Das Buch wurde in Japan ein Bestseller, auch wenn die darin skizzierte Geschichte ohne konkrete Forschung über die japanische Gesellschaft geschrieben wurde.⁴¹³ Der Mythos der fleißigen Japaner:innen wurde mit

⁴¹⁰ Vgl. Tamamushi 2005: 194f, in: Inaga/Fister 2007.

⁴¹¹ Die Kuratierende Mitsuyama Kiyoko äußerte sich zum Dilemma von damals. Japanische Kunstwerke wurden entweder als Nachahmung oder als Selbstorientalisierung nach der Zeit des Japonismus betrachtet. Somit wurden die einzelnen Werke nicht richtig verstanden. Vgl. Mori Art Museum 17.10.2020.

⁴¹² Tomii Reiko kuratierte als Kunstforschende mehreren Ausstellungen in New York. Sie versuchte stetig, die hartnäckigen Vorurteile auszuräumen. Vgl. ebd.

⁴¹³ Vogel begründet den wirtschaftlichen Erfolg Japans mit der fleißigen Mentalität der Japaner:innen. Auch eine gut organisierte Schulausbildung und die japanspezifische Unternehmenskultur werden als Gründe angeführt. Zum Beispiel würden Japaner:innen viel mehr Bücher und Magazine für ihre Allgemeinbildung lesen, als Amerikaner das täten. Vgl. Vogel 1979: 29-31.

dem Schlagwort „Japan as Number One“ weltweit etabliert.⁴¹⁴ In den 1980er-Jahren war zudem der Slogan „Exotik Japan“ in der Werbung wieder ein Trend. Auch die Sichtweise der Ausländer auf Japan als interessantes und einzigartig empfundenes Land, wurde als Selbstwahrnehmung vor allem von den jungen Japaner:innen übernommen. Dies verdeutlichte die amerikanische Anthropologin Marilyn Ivy bereits 1995. In dieser Zeit wurden auch die großen japanischen Modemarken wie *Issey Miyake*, *Yohji Yamamoto* oder *Comme des Garçons* international sehr erfolgreich.⁴¹⁵ In den 80er-Jahren konzipierte der damalige Ministerpräsident Ôhira Masayoshi (1910-1980) die Industrialisierung der Kultur als „Zeitalter der Kultur“ (jap. *bunka no jidai*). Der Soziologe Volker Grassmuck schreibt zur „Wiederentdeckung der Japanizität“ unter dem Kabinett Ôhira in den 1980er-Jahren wie folgt: „Anders als die Vorkriegsdebatte strebt das ‚Zeitalter der Kultur‘ nicht nach einer ‚Überwindung der Moderne‘, sondern geht vielmehr von einer Meisterung oder ‚Eroberung der Moderne‘ aus, die in den späten 70er-Jahren abgeschlossen worden sei. Nach Erreichen dieses Etappenziels gehe es in der neuen Zeit um die Installation einer echten ‚umfassenden japanischen Kultur‘, darum, in das Volk die Überlegenheit von spezifischen kulturellen Werten ‚einzupflanzen‘. Für die Konfrontation mit dem Ende der Modernisierung sei es notwendig, die ‚besondere Qualität von Japans Kultur‘ systematisch neu zu bewerten.“⁴¹⁶ Das nationale Branding „Cool Japan“ basiert auf dem Bestreben, das Bild Japans als Wirtschaftswunderland auch im Angesicht der Krise aufrecht zu erhalten.⁴¹⁷

3.6.2. Die verlorenen 30 Jahren und die Geschichtsrevision

Am Anfang der 1990er-Jahre wurde die beginnende wirtschaftliche Krise deutlich spürbar. Nach dem Plaza-Abkommen von 1985 mit den G5 verlor die japanische Währung an Stabilität und geriet außer Kontrolle. 1988, nach einer Tagung des Basler Ausschusses, mussten die Schulden der Banken ausgeglichen werden. Die Medien berichteten nicht rechtzeitig über die schlechten, hoch spekulativen Investitionen in Grundstücke und Aktien. Durch das Platzen der sogenannten „Bubble Economy“ wurden wichtige Banken sowie große und auch kleinere Unternehmen in nur wenigen Jahren in eine tiefe Krise gestürzt. Dieses Szenario steht am Anfang der „Lost Decade“, zu der mittlerweile auch die nächsten 20 Jahre gezählt werden und die als die „Lost 30 Years“ bezeichnet

⁴¹⁴ Morley & Robins kritisieren die japanische Selbst-Orientalisierung mit gleichzeitig okzidentaler Identität. Der wirtschaftliche Erfolg und der Narzissmus durch die international wahrgenommene Hochtechnologie und Kultur verbinden diese Autoren mit einer Vision einer unmenschlichen Zukunft, die von der Technologie dominiert wird. Sie warnen davor Japan as Number One als Vorbild für die Amerikaner zu verwenden. Vgl. Morley & Robins 1995: 164-168.

⁴¹⁵ Vgl. Ivy 1995: Kindle Position 610.

⁴¹⁶ Vgl. Grassmuck 2002: 372.

⁴¹⁷ Vgl. Valaskivi 2016: 104-107.

werden. Zusätzlich ereigneten sich 1995 das große Erdbeben in Kobe und der Giftgasanschlag der Aum-Sekte in der Tokioter U-Bahn, welche die unsichere Stimmung im Land noch zusätzlich vergrößerten.⁴¹⁸ Die aussichtslose wirtschaftliche Lage führte zu häufigen Regierungswechseln. 2001 schließlich entstand das populistische Kabinett Koizumi. Der damalige Ministerpräsident Koizumi Junichirô verwendete den Begriff „Cool Japan“ zwar noch nicht. Jedoch fing Koizumi an, die japanische Kultur in aller Welt zu propagieren. Er betonte die Überlegenheit der japanischen Technik sowie die fleißige Mentalität der japanischen Bevölkerung, um die Leistungsfähigkeit des Landes darzustellen und zu steigern. Durch mangelnden Patentschutz aber verlor Japan zusätzlich an Konkurrenzfähigkeit gegenüber den anderen asiatischen Ländern.⁴¹⁹ Es wurden einzelne Errungenschaften in großen Kampagnen weltweit lanciert, um den Führungsanspruch der japanischen Technologie aufrechtzuerhalten. So wurde beispielsweise 1999 der Roboterhund *Aibo* von SONY als neue technische Meisterleistung gefeiert. *Aibo* steht für *Artificial Intelligence Robot* und repräsentierte das neue futuristische Leben in Japan.⁴²⁰

In der Koizumi-Ära wurde zunächst, wie bereits schon häufiger in der japanischen Geschichte geschehen und bewährt, auf die populären Kulturgüter Japans als Exportware zurückgegriffen. 2003 wurde die *Visit Japan Campaign* gestartet, um durch den Tourismus Devisen zu gewinnen. Der damalige Außenminister Asô Tarô bezeichnete sich dabei selbst als Manga-Experten und förderte die Kulturpolitik als „Soft Power“ nach Joseph Nye.⁴²¹

2002 erschien der Artikel *Japan's Gross National Cool* von Douglas McGray in der *Washington Post* und in *Newsweek*. McGray beobachtet darin:

„Japan is reinventing superpower -- again. Instead of collapsing beneath its widely reported political and economic misfortunes, Japan's global cultural influence has quietly grown. From pop music to consumer electronics, architecture to fashion, and animation to cuisine, Japan looks more like a cultural superpower today than it did in the 1980s, when it was an economic one.“⁴²²

⁴¹⁸ Vgl. Gebhardt 2008: 1f.

⁴¹⁹ Das japanische Wirtschaftsministerium argumentierte, dass Japan mit der künstlichen Aufwertung der Währung Investitionen der anderen entwickelten Länder fördere und damit allgemein den asiatischen Unternehmen half und nicht den eigenen Exportvorteil verspiele. Vgl. Keizaisangyôshô 2014.

⁴²⁰ Eine beispielhafte Rezension zu *Aibo*: „This field has long been of interest because of the potential effect its products may have on the world, but in the past it has been lacking in aesthetic criteria.“ Vgl. *The Museum of Modern Art* 2007: 182. Die Medienforscherin Kusahara Michiko, die sowohl auf die digitale Medienkultur in den USA, wie auch in Japan spezialisiert ist, erläuterte den Zusammenhang zwischen *Aibo* und *Ukiyo-e* mit der „japanischen Tradition“. Vgl. Kusahara 2001: 299-302.

⁴²¹ „Soft Power“ wurde vom US-Politikwissenschaftler Joseph Nye als Gegenbegriff zu „Hard Power“ konzipiert und meint besonders die kulturelle Diplomatie. Nye zufolge soll eine „powerful“ Nation nicht nur mit militärischer und ökonomischer Stärke („Hard Power“), sondern auch mit kultureller Attraktivität („Soft Power“) operieren. Vgl. Nye 2008: 94-109. Der Kunstforschende Kida Takuya wies darauf hin, dass zum US-japanischen Kulturaustausch Jahren nach dem Friedensvertrag von San Francisco ab den 1950er besonders John Davison Rockefeller III (1906-78) und seine Frau Blanche Ferry Rockefeller (1909-92) beigetragen haben. Vgl. Kida 2012: 381.

⁴²² Vgl. McGray 2002. Der Text wurde 2003 in der japanischen Zeitschrift *Chuou-kouron* vorgestellt. Vgl. *Chuou-kouron* Mai 2003: 130-40.

Sein Text wurde 2003 ins Japanische übersetzt, und daraufhin erfand man den Slogan *Cool Japan*, der noch heute im Rahmen der politischen Strategie Anwendung findet. Auch wenn McGray bis heute in Japan ein Unbekannter ist, wurde sein „Lob“ relevant, da er in einer amerikanischen Zeitschrift Japan Anerkennung geschenkt hatte.⁴²³ Der Titel *Japan's Gross National Cool* war als Parodie von *Cool Britannia* gedacht, was in den 1990er-Jahren eine vor allem unter Tony Blair konzipierte politische Strategie des Vereinigten Königreichs war. Auch wenn der Slogan sich nicht groß außerhalb von Japan verbreitete, so gilt *Cool Japan* auch heute noch als eine wichtige Strategie der japanischen Ökonomie. Japan sollte, nach dem Vorbild Hollywoods, durch eine international populäre Kultur eine wettbewerbsfähige Exportindustrie aufbauen. Die erhoffte Steigerung des Wirtschaftswachstums blieb jedoch aus.⁴²⁴

Die in den andauernden Wirtschaftskrisen entstandene Frustration zeigte sich in rechtspopulistischen Tendenzen in Politik und Medien. Die extrem konservative Ausrichtung der regierenden LDP war zwar schon immer bekannt, jedoch war diese bis dato nur sehr undeutlich und abstrahiert geäußert worden. So geriet die ultranationalistische Ideologie ab den 1990er-Jahren allmählich immer stärker in den Vordergrund der politischen Diskussion. Berichte über die gescheiterte Expansionspolitik bis hin zum Zweiten Weltkrieg wurden in den Medien als „selbstquälerische Sicht auf die Geschichte“ (jap. *jigyaku-shikan*) bezeichnet und revisionistische Geschichtsbücher wurden als Schulbücher zugelassen.⁴²⁵

Ab den 1990er-Jahren wurden unter dem Begriff *Japanizität* (jap. *nihonjin-ron*) japanspezifische Besonderheiten diskutiert.⁴²⁶ Was Japanizität, japanische Identität, Spiritualität und Tradition sein sollen, wurde breit in den Medien gezeigt und übertragen. In der Kunstszenen geriet die Edo-Kultur wieder in Mode. Warum diese Zeit und deren Kultur wieder „Cool“ sei, wurde außergewöhnlich oft in den Medien besprochen. Zu diesem „Edo-Boom“ unter *Cool Japan* merkt der japanische Philosoph Azuma Hiroki kritisch an, dass die Japaner:innen die Erinnerung an den amerikanischen Einfluss auf die japanische Kultur vergessen wollten und daher die Edo-Zeit und das heutige Japan

⁴²³ Der japanische Philosoph Azuma Hiroki kritisiert die Konzipierung von Cool Japan, da McGray tatsächlich nichts über Japan wusste. Azuma lernte McGray 2005 kennen und berichtet, dass McGray selbst überrascht gewesen wäre, dass sein Artikel in Japan so großes Echo fand. Vgl. Azuma 2013.

⁴²⁴ Die staatliche Unterstützung zur „Industrialisierung“ der kreativen Produkte wie Manga und Anime wurde fokussiert. Außerdem sollten japanische Mode und Design, japanische Lebensmittel, der Tourismus usw. besonders beworben werden. Vgl. Oyama 2018: 324f, in: Hjorth/Khoo 2018.

⁴²⁵ Ländern angeprangert. Dadurch erhöhte sich die nationalistische Stimmung in Japan noch zusätzlich. Der damalige Ministerpräsident Mori postulierte darauf sogar, dass Japan „das Land Gottes“ sei. Vgl. Tipton 2002: 226f. Der Historiker Ienaga Saburô verklagte die japanische Regierung, da seine Schulbücher mit den Beschreibungen des Zweiten Weltkriegs durch die Regierung nicht mehr zugelassen wurden. Vgl. Namimoto 1995: 363-373. in: Asao 1995.

⁴²⁶ Vgl. Morikawa 2013.

in einer ununterbrochenen Linie verbunden sehen wollen.⁴²⁷ Wie in der vorliegenden Arbeit dargestellt, war die Edo-Zeit jedoch bereits stark durch die westliche und chinesische Kultur geprägt, was aber weiterhin überwiegend ignoriert wird.

Was die anhaltende Popularität der Edo-Zeit in Japan selbst anbelangt, so lässt sich dies mit deren Beliebtheit im westlichen Japonismus erklären, in dem die Japaner:innen die Wertschätzung des Westens für die japanische Kultur gespiegelt sehen wollen.

Am Zenit des Edo-Booms veröffentlichte der Künstler Murakami Takashi 2000 sein Manifest *Superflat*, in dem *Japanizität* aus den Meisterwerken traditioneller japanischer Kunstschaffender abgeleitet wird. Die Entdeckung und Nutzung der *Japanizität* für seine Kunst war die entscheidende künstlerische Strategie während seines Aufenthalts in den USA.⁴²⁸

Kritische Ansichten zur rechtspopulistischen Kulturdebatte wurden ab den 1990er-Jahren schnell negiert, und wer sich einen kritischen Kommentar leistete, wurde schnell als „antijapanisch“ gebrandmarkt, ähnlich wie zu Zeiten des Zweiten Weltkriegs.

2010 wurde dann endgültig die *Cool-Japan-Initiative* im Ministerium für Wirtschaft, Handel und Industrie (jap. *keizai-sangyô-shô*) aus der Taufe gehoben. Wegen der wirtschaftlichen Krise seit den 1990er-Jahren sollte das Staatsdefizit mit den Devisen der Touristen und den Einkünften aus der Vermarktung der Populärkultur ergänzt werden.⁴²⁹ Es wurde täglich in den Medien berichtet, wie die japanische Technik und die Professionalität der Japaner:innen weltweit geschätzt werden. In der Realität aber konnte Japan die Wirtschaftskrise nicht mehr mit seiner industriellen Technik überwinden. Es wurden mehrmals aus der Regierung Richtlinien für die *Schönes Land Japan*-Kampagne erlassen, mit deren Hilfe durch Kultur, Kunst und Tourismus ökonomischer Erfolg generiert werden sollte.⁴³⁰ Dabei wurde betont, dass das negative Image Japans, vor allem aus den Zeiten des Pazifikkriegs, in den ausländischen Medien korrigiert werden sollte. 2013 wurde der Cool Japan Fund Inc. als Staatsfond begründet, um die japanische Kultur strategisch im Ausland zu bewerben und zu verkaufen. 2015 wurde dann ein „Verein für japanische Schönheit“ (jap. *nihon no bi sôgô Project kondan-kai*) von Ministerpräsident Abe begründet. Als Vorsitzender des Vereins wurde der rechtspopulistische Schauspieler Tsugawa Masahiko (1940-2018) gewählt, der laut eigener Aussage die Ideologie des Yasukuni-Schreins⁴³¹ und Kamikaze verehrte. Tsugawa veranstaltete unter anderem 2018 die Ausstellung *Japonismes* in Paris, in der „traditionelle

⁴²⁷ Vgl. Azuma 2001: 35.

⁴²⁸ Vgl. Murakami 2000: 8-22.

⁴²⁹ Vgl. Soumushô (Ministry of Public Management, Home Affairs, Posts and Telecommunications), *hyôka no kekka*, 18.05.2018.

⁴³⁰ Vgl. Sakuta 2020.

⁴³¹ Im Yasukuni-Schrein wurden die Kriegsgefallen als Götter verehrt. Ausführlich in: Kapitel 3.4. der vorliegenden Arbeit.

japanische Kunst und Kultur“ vorgestellt wurden.⁴³² Als wichtigster Berater der japanischen Regierung in diesen Angelegenheiten ist David Atkinson (1965-) zu nennen. Er entwarf als Ökonom und Japanologe neue Konzepte für das zukünftige Wirtschaftswachstum. Er versteht Kunst und Kultur als Quelle für Kapital und schlug vor, diese durch die Förderung des nationalen und internationalen Tourismus noch weiter zu ökonomisieren. Durch Atkinson wurde die Bedeutung der Kultur in der Wirtschaftsstrategie weiter verstärkt und sogar ein neues Gesetz zur Ökonomisierung der Kulturgüter konzipiert.⁴³³ Es ist anzumerken, dass dabei seine Kulturdefinition im 19. Jahrhundert stehen geblieben zu sein scheint. So ist er nach wie vor davon überzeugt, dass Japan allein durch die altjapanische Kultur Touristen anlocken und darauf sein Wirtschaftswachstum im 21. Jahrhundert gründen kann.⁴³⁴

Die Konzipierung von *Cool Japan* sowie die Ökonomisierung des mystifizierten Japan-Bildes wurden unter dem Kabinett Abe weiter ausgestaltet, vor allem, in dem man ein positives Japan-Bild propagierte und negative Ansichten über Japan konsequent negierte. Ein negatives Japan-Bild wurde nicht nur dementiert, sondern sogar sanktioniert. Die internationale Aichi-Triennale 2019 in der Präfektur Aichi hatte „Meinungsfreiheit in Kunstaussstellungen“ zum Thema, was der Konzeption von *Cool Japan* widersprach. An der Ausstellung beteiligten sich insgesamt 79 Kunstschaaffende aus der ganzen Welt mit unterschiedlichen Installationen, Filmen und Performances. Es wurde zudem eine kleine Ausstellung über Kunstzensur in Japan organisiert. In dieser Ausstellung wurde die Statue einer koreanischen Zwangsprostituierten während des Pazifikkriegs, einer sogenannten Trostfrau (jap. *ianfu*), ausgestellt. Im gleichen Raum wurde zudem noch ein Film vorgeführt, in dem das Porträt von Kaiser Hirohito verbrannt wurde. Daraufhin widerrief das japanische Amt für Kunst und Kultur (jap. Bunkachō) die finanzielle Unterstützung für diese Veranstaltung.⁴³⁵ Danach wurde dann das Gesetz zur Kulturunterstützung nachwirkend verändert, um diese finanzielle Sanktionierung zu legitimieren. Seitdem ist die „Gemeinnützigkeit der Kunst“ als Voraussetzung für die finanzielle Unterstützung gesetzlich vorgeschrieben.⁴³⁶ Diese Klausel erlaubt es dem Amt seither, durch Sanktionen die Meinungsfreiheit der Kunstschaaffenden zu beeinflussen.

⁴³² Dieser Verein plante auch die Japan Cultural Expo 2020 die zeitlich mit den Olympischen Spielen stattfinden sollte. Aber wegen der Pandemie wurde auch sie verschoben. In Paris wurde die Japan Expo seit dem Jahr 2000 regelmäßig veranstaltet und populäre japanische Kultur präsentiert. Vgl. Japan Expo 03.03.2020.

⁴³³ David Atkinson wurde zunächst als Berater für den früheren japanischen Ministerpräsident Suga Yoshihide engagiert. Nach seinem Entwurf wurde das Gesetz für Kunst und Kultur (jap. *bunka-geijutsu-kihō*) reformiert. Vgl. Sakuta 2020.

⁴³⁴ Atkinson ist seit 2011 der Vorstandsvorsitzender von Konishi-bijutsu-kōgeisha (engl. Konishi Decorative Arts & Crafts). Dieses Unternehmen übernimmt die Restaurierungen der nationalen Kulturgüter. Vgl. Konishi-bijutsu-kōgeisha [o.J.].

⁴³⁵ Vgl. Neidhart 08.05.2019. Über die Geschichte der Trostfrau siehe ausführlich: Japan in Transformation, 1945-2020 in: Kingston 2022, 47ff. Und siehe auch Tsukamoto 2022.

⁴³⁶ Vgl. Sakuta 2020.

3.6.3. Cool Japan und die Meiji-Restauration

In den letzten 30 Jahren war die konservative Regierung bemüht, das negative Bild der Meiji-Zeit zu revidieren. Die Regierungspartei LDP (jap. Jiyûminshutô, dt. Liberaldemokratische Partei) versuchte vielmehr, die Meiji-Restauration sogar als Vorbild für das heutige Japan zu implementieren. 2018 wurde das 150-jährige Jubiläum der Meiji-Restauration begangen, und der damalige Ministerpräsident Abe Shinzô (1954-2022) äußerte in seiner Rede zum Festakt die Ansicht, dass man den Geist der Meiji-Restauration neu denken müsse.⁴³⁷ Abes Großvater Kishi Nobusuke (1896-1987) wurde nach dem Zweiten Weltkrieg als Hauptkriegsverbrecher zum Tode verurteilt und inhaftiert. Doch kurz vor der Vollstreckung des Urteils wurde Kishi für unschuldig erklärt.⁴³⁸ Kishi war ein Nachkomme der politischen Elite Chôshû-Lehns,⁴³⁹ welche, zusammen mit Satsuma-Lehn den Kern der Satchô-Allianz bildete und die Meiji-Restauration durch die turbulenten Anfangsjahre führten. Abe verteidigte also als direkter Nachfahre der Verantwortlichen die „Leistungen“ der Meiji-Restauration und die seiner Familie. Seiner Auffassung nach habe die Meiji-Restauration Japan aus der Nationalkrise geführt, und ohne diese nationalistische Neuausrichtung wäre Japan höchstwahrscheinlich selbst kolonialisiert worden. Abes Darstellung zufolge führte die Meiji-Restauration unter anderem zu einer gleichberechtigten Ausbildung für alle Bürger, was Chancengleichheit und den Abbau der Hierarchien zur Folge gehabt hätte.⁴⁴⁰ Die Aggressionskriege des imperialistischen Systems wurden dagegen von Abe bis zu seinem Tod und von seiner politischen Gefolgschaft bis heute vollständig negiert.⁴⁴¹ Viele Parteimitglieder der LDP halten außerdem daran fest, dass die fiktive Geschichte des Jinmu-Tennô der Wahrheit entspräche, so wie es im Rahmen der Meiji-Restauration festgeschrieben wurde. Auf Betreiben der LDP wurden im Jahr 2015 „19 Stätten der industriellen Revolution während der Meiji-Zeit“ zum UNESCO-Weltkulturerbe erklärt. Dass dort Zwangsarbeiter aus Korea und China tätig waren, wurde nicht

⁴³⁷ Vgl. Abe 2018.

⁴³⁸ Obwohl Kishi im Zentrum der Kolonialpolitik stand, sind seine Unschuld sowie seine potenziellen Kriegsverbrechen bis heute nicht wirklich geklärt. Vgl. Nakamura 1995: 4-18. Vgl. Asao: 1995. In mehreren Biografien über Kishi wird als Grund für das Fallenlassen der Anklagepunkte angeführt, dass er wohl Informant für die amerikanische Botschaft war. Vgl. Nojiri 2015. Für die Etablierung seiner späteren politischen Macht arbeitete er mit der damals noch neuen, ursprünglich aus Südkorea stammenden Moon-Sekte (jap. Tôitsukyôkai) zusammen. Diese Zusammenarbeit wurde auch von Abe Shinzô, Kishis Enkel, übernommen. Die Sekte half den LDP-Politikern beim Wahlkampf und konnte dadurch ihren Status als Religion unter den japanischen Gläubigen festigen. Vgl. McNeill 15.09.2022 und Uchida 15.09.2022.

⁴³⁹ Chôshû-Lehn war eine Domäne in Westjapan, die sich auf dem Gebiet der heutigen Präfektur Yamaguchi befand. Chôshû-Lehn führte, gemeinsam mit den Kräften der Satsuma-Lehn, als Satchô Allianzen den erfolgreichen Aufstand gegen das Tokugawa-Shôgunat. Vgl. Tipton 2002: 29-35.

⁴⁴⁰ Anzumerken ist, dass die Ausbildungen nicht kostenlos waren und nur 20 Prozent der Jugendlichen und etwa 10 Prozent der Mädchen konnten die Schulen besuchen. Vgl. Ienaga 1977: 168ff.

⁴⁴¹ Seine Rede vom 03.11.2018 wurde auf der offiziellen Internetseite der japanischen Regierung veröffentlicht. In: Abe: 2018.

thematisiert.⁴⁴² Im gleichen Jahr wurden die chinesischen Dokumente über das von den Japaner:innen verübte Nanking-Massaker als „Memory of the World“ in die UNESCO aufgenommen. Daraufhin stellte Japan seine Zahlungen an die UNESCO für das Jahr 2016 ein, um seine Protesthaltung zu unterstreichen.⁴⁴³

Zwar wurde, wie bereits erwähnt, das bis dahin bestehende Feudalsystem durch die Meiji-Restauration abgeschafft, stattdessen aber wurde eine absolute Monarchie eingeführt, in der der Kaiser (Tennô) als Gott verehrt werden musste. Die so zum ersten Mal zusammengefassten einzelnen Domänen wurden nun als Nation definiert und die Bevölkerung wurde gezwungen, ihr Leben der Macht des Kaisers zu unterwerfen.⁴⁴⁴ Im Namen der Modernisierung wurden die Menschenrechte noch weiter eingeschränkt. Während die mächtigen Geschäftsleute mit der Regierung gemeinsame Sache machten und als privilegierte Klasse Sonderrechte und ökonomische Erfolge genießen konnten, wurden die einfachen Menschen nur ausgebeutet.⁴⁴⁵ So hatten die Armen und die Frauen keine Stimme in der neuen Regierung. Japan führte zudem zahlreiche Angriffskriege und traumatisierte vor allem die asiatischen Nachbarländer durch seine brutalen Überfälle. Durch den kultischen Glauben an das „Gottesland Japan“ wurde der Tod im Krieg im Yasukuni-Schrein geheiligt und gerechtfertigt.

Der Geschichtsrevisionismus der 1990er-Jahren und die wirtschaftliche Aussichtslosigkeit führten dazu, dass Intellektuelle, die sich rein auf die spirituellen Wurzeln des Landes beriefen, ohne den historischen Tatsachen Rechnung zu tragen, den Zeitgeschmack diktierten.⁴⁴⁶ Diese Meinungsmacher tauchten ständig in den Medien auf und sprachen die Spiritualität der Japaner:innen im Kulturkontext an, was im ersten Augenblick harmlos erscheint. Diese Äußerungen wurden aber schnell als Mittel des Rechtspopulismus weiter instrumentalisiert.

In den Arbeiten von Sugimoto Hiroshi, Murakami Takashi oder Mori Mariko erkennt man diese vom neuen Spiritualismus geprägte Ästhetik. Diese „neue Spiritualität“ kam vor allem in dem noch immer vom New Age geprägten Westen der USA gut an, sie wurde dort auch nicht kritisch hinterfragt.⁴⁴⁷ So hat sich der neue Japonismus nach dem Zweiten Krieg hauptsächlich in den USA entwickelt.

⁴⁴² Vgl. Gunkel: 2015.

⁴⁴³ Vgl. Belz 2016.

⁴⁴⁴ Vgl. Tipton 2002: 55-71.

⁴⁴⁵ Der konfuzianistischen Moral zufolge sollten sich private Unternehmen zusammen mit dem Staat harmonisch entwickeln. So wurde das nationale Interesse als Eigeninteresse verstanden. Vgl. Nakamura 1992: 480.

⁴⁴⁶ Vgl. Shimazono 1996: 247.

⁴⁴⁷ Vgl. Kameda 2013: 1-14.

IV. „Japan-Diskurs“ und *Imperial Gaze*

4.1. Die Übernahme der fremden Vorurteile

Als die Jesuiten im 16. Jahrhundert auf der Insel Satsuma anlandeten, fand der kulturelle Austausch zunächst durch gegenseitige Beobachtungen statt, um sowohl die Mission als auch die Handelsgeschäfte gleichermaßen voranzutreiben.⁴⁴⁸ Die Jesuiten und Japaner:innen übernahmen schnell Teile der jeweils fremden Kultur und verbanden sie mit ihrer eigenen. So entstand aus der Zusammenarbeit etwas Neuartiges, wie beispielsweise die neue Kunstform *Namban*.⁴⁴⁹ Die Jesuiten trafen auf ihren Weltreisen von Portugal aus über Afrika und Indien nach China und Japan auf die unterschiedlichsten Kulturen und brachten so Teile davon auch mit nach Japan. Diese Transkulturalität beeinflusst seitdem die japanische Kunst.⁴⁵⁰ Als Japan ab 1854 mit den westlichen Großmächten die Ungleichen Handelsverträge abschloss, befand sich das Land in einer machtlosen Position. Seither orientiert sich das japanische Wertesystem am *Imperial Gaze* der westlichen Mächte, und die Richtlinien der japanischen Expansionspolitik orientieren sich an deren Idealen.⁴⁵¹ Im 16. Jahrhundert brachten Schusswaffen aus Portugal und die modernen Wissenschaften den regionalen Herrschern der miteinander im Streit liegenden Reiche Vorteile. Die fremde Kultur bedeutete auch für die Bevölkerung zunächst eine Verbesserung sowohl der Lebensqualität als auch der Kriegstechnik, und sie brachte ein neues Wissen über die Welt mit sich.

Ab dem 19. Jahrhundert wurde die nationale Kultur als ökonomisches Mittel angesehen und das fiktive Japan-Bild wurde zunächst nur im westlichen Kontext quasi als Ware konsumiert. Diese

⁴⁴⁸ Luis Fróis beobachtete 10 Jahre lang die japanische Gesellschaft, Kultur und Religion und veröffentlichte seine Beobachtungen in seinem chronologischen Geschichtsbuch *Historia de Iapam* (dt. *Die Geschichte Japans*). Man erkennt, dass er die fremde Kultur nicht stereotypisiert. Somit ist dieses Buch auch in Japan als wichtige Quelle zur eigenen Geschichte anerkannt. Vgl. Fróis 1929.

Alexandra Curvelo beschreibt wie folgt: „An diesem Ort, der von den Höfen Lissabons und Madrids und vom päpstlichen Rom so weit entfernt lag, wie es nur irgend möglich war, in einem Land, in dem die Portugiesen nirgends je volle Souveränität genossen und in dem sie sich während eines von politischen und diplomatischen Unklarheiten und Konflikten geprägten Jahrhunderts (1543 – 1640) aufhielten, entstand eine der interessantesten, reichhaltigsten und langlebigsten Strömungen der luso-asiatischen Künste, die Namban-Kunst.“ Vgl. Curvelo, Alexandra 2007: 275-279, in: Kraus/Ottomeyer 2007.

⁴⁴⁹ „[...] im Sinne der ‚Anpassungsstrategie‘ [verfasste] Valignano [mit] seinen *Advertimentos e avisos acerca dos costumes e catangues de Japão* (1582), [einen] Kodex und praktischen Führer für den Alltag der Missionare, [...] nach der Consultant im Jahr 1580“ Seine Berichte unterstützten die Mission und gaben den Europäern einen Einblick in die japanischen Sitten und Gebräuche. So hielt er auch fest: „Die christlichen Gotteshäuser folgten in ihrer Architektur mehrheitlich japanischen Vorbildern, wobei natürlich das Innere im Wesentlichen mit Altarvorsätzen aus bestickter Seide und mit Altarbildern geschmückt war.“ Vgl. ebd.: 280.

⁴⁵⁰ Japan erkannte nicht gleich das Risiko des Währungsunterschiedes im Außenhandel. Vgl. Okamoto 1965: 15.

⁴⁵¹ Der Begriff *Imperial Gaze* wurde 1992 von Mary Louise Pratt geprägt. Aspekte zum Tourismus in Verbindung mit dem Imperial Gaze wurden von John Urry und Jonas Larsen unter „the Tourist Gaze“ zusammengefasst. Das exotische Japan wurde hier durch westliche Reisende „entdeckt“ und bewertet. Vgl. Pratt 1992 in: Urry/Larsen 2011:158.

Vorgehensweise wurde aber von den Japaner:innen von Anfang an billigend in Kauf genommen.⁴⁵² Erst aufgrund dieser fiktiven kulturellen Identität wurde die japanische Kunst in Japan als spezifisch japanisch identifiziert.⁴⁵³

Hierbei treten deutlich die ungleichen Machtverhältnisse zwischen Westen und Osten zutage. Solange Japan die Ungleichen Verträge mit den westlichen Großmächten nicht korrigieren konnte, wurde das exotisierte Japan-Bild als Exportgut weiter produziert.⁴⁵⁴ Japan war bis Anfang des 20. Jahrhunderts ein „Musterschüler des Westens“.⁴⁵⁵ Die japanische Kultur wurde zusehends als unmoralisch und primitiv bewertet, während die westliche Kultur die gute Moral und die verheißungsvolle Moderne darstellte.⁴⁵⁶

Unter den westlichen Japanologen wurde die westliche Einstellung, also das exotisierte Japan-Bild ab den 1990er-Jahren kritisch diskutiert. Der Japanologe Joseph Kreiner beispielsweise bemerkt zum klischeehaften Japan-Bild, dass das Selbstbild der Japaner:innen nicht von den Japaner:innen, sondern von der Außenperspektive bestimmt wurde.⁴⁵⁷ Diese aus dem 19. Jahrhundert stammenden Fantasien sind teils heute noch gültig.

Es gab sowohl negative Berichte wie auch idealisierte Fantasien über Japan.⁴⁵⁸ Diese können nach Stephan Greenblatt „die Analyse der europäischen Repräsentationspraktik“ selbst⁴⁵⁹ darstellen und können als Teil der „social history of the imagination“ nach Clifford Geertz⁴⁶⁰ verstanden werden. Die japanischen Intellektuellen des 19. Jahrhunderts empfanden die westlichen Vorurteile oft als beleidigend.⁴⁶¹ Trotzdem waren sie nicht in der Lage, sich gegen diese Herabwürdigungen zur Wehr zu setzen. Gleichzeitig wurde das imaginäre Japan-Bild durch die Geschäftsleute adaptiert und reproduziert und von den Japaner:innen dann teilweise als Selbstbild angenommen.⁴⁶² Die Strategie, um gegen diese Vorurteile anzugehen, war es, eine andere fiktive Geschichte Japans zu idealisieren. So entstanden *The Book of Tea* von Okakura Kakuzô sowie *Bushidô - Der Ehrenkodex der Samurai*

⁴⁵² Shimada beschreibt die Übernahme der fremden Sicht. Vgl. Shimada 2006: 21.

⁴⁵³ Pekar sammelt Beispiele zur Geschichte der Japan-Bilder, wie die Vorurteile und Klischees gegen Japan als eigenes Bild in die japanische Identität übernommen und dann wieder kommerzialisiert wurden. Vgl. Pekar 2003: 335-345.

⁴⁵⁴ Zur wichtigsten Voraussetzung zum Abbau von Vorurteilen schreibt A. Thomas: „Der ökonomische und soziale Status der miteinander in Kontakt tretenden Personen muss gleich oder sehr ähnlich sein.“ Vgl. Thomas, A 1994: 227-237.

⁴⁵⁵ Vgl. Hardach-Pinke 1990: 15.

⁴⁵⁶ Die Japanologin Hardach-Pinke fordert eine kritische Auseinandersetzung mit den westlichen Einstellungen des 19. Jahrhunderts. Vgl. ebd.: 26.

⁴⁵⁷ Vgl. Kreiner 1989:32, in: Pekar 2003.

⁴⁵⁸ Zum Beispiel erläutert Max Dauthendey: „Ich möchte, dass es in Europa so werde wie im fernen Osten, wo mehr Verinnerlichung und mehr Verständnis für die Weltbilde, für Naturleben und für Freude am Weltall herrscht, und wo mehr Nutzen und Freude vom Lebensfest geerntet wird.“ Vgl. Dauthendy 1913: I 106f, in: Pekar 2003: 264.

⁴⁵⁹ Vgl. Greenblatt 1991/1994:13, in: Pekar 2003: 22f.

⁴⁶⁰ Vgl. Geertz 1976: 1498, in: Pekar 2003: 22f.

⁴⁶¹ Das negative Japan-Bild damals führte Okakura zum „Teeismus“. Vgl. Pekar 2003: 179-185.

⁴⁶² Pekar referiert das „Orientalismus-Konzept Edward W. Saids, der darunter den westlichen „Stil der Herrschaft, Umstrukturierung und des Autoritätsbesitzes über den Orient“ versteht, der zu Anfang des Ersten Weltkriegs kulminiert sei“. (Said 1978/1981:10). Vgl. Pekar 2003: 22f.

von Nitobe Inazô, die beide zunächst in englischer Sprache publiziert wurden. In diesen Büchern wurde die Einzigartigkeit der japanischen Spiritualität propagiert und es wurde Nicht-Japaner:innen die Kompetenz zum Nachempfinden dieser einzigartigen Qualitäten abgesprochen, was bis heute noch im Alltag und auch in den Medien kolportiert wird. Auch wenn dieses neue imaginäre Japan-Bild sowohl im westlichen als auch im japanischen Kontext gleichsam schnell adaptiert wurde, so verbleibt der Wahrnehmungsunterschied zwischen äußerer und innerer Perspektive bis heute. Und obwohl der Staats-Shintô nach der Niederlage 1945 abgeschafft wurde, entwickelten die japanischen Nationalisten weiter ein mystifiziertes Japan-Bild mit schintoistischer Göttergeschichte. Um den verinnerlichten Unterlegenheitsgefühlen gegenüber dem Westen zu begegnen, wurde daher eine mit spirituellen sowie religiösen Inhalten unterfütterte Selbsterhöhung entwickelt.⁴⁶³ Erst nach der wirtschaftlichen Krise, die etwa ab 1991 für jeden spürbar wurde, wurde die Politisierung der Kultur offensichtlicher. Mit der Internationalisierung der japanischen Anime-Kultur wurden Teekultur, Zen-Buddhismus und die Samurai-Kultur fusioniert. Diese schintoistischen Fantasien zielten auf ein junges Publikum ab, das leicht davon zu überzeugen war, dass es sich um „Traditionen“ Japans handle.⁴⁶⁴ Ob die vermeintliche Religiosität des Landes, die vielmehr einer allgemeinen Stimmungslage entspricht, sich aus dem Zen-Buddhismus entwickelt hat oder tatsächlich eine schintoistische Tradition ist, wird in der populären Kultur nicht hinterfragt. Die meisten international erfolgreichen Kunstschaffenden rekurren in ihren Arbeiten auf diese erfundene „Tradition“, die mittlerweile in den westlichen Medien als wahrhaftig referiert wird.⁴⁶⁵ Das dystopische Japan-Bild der 1980er-Jahre in den Romanen von William Gibson wie *Neuromancer* (1984) und *Idoru* (1996) oder der Erfolg des Films *Blade Runner* (1982) wurden von japanischen Kunstschaffenden schon bald als Selbstbild übernommen.⁴⁶⁶ Dieses neue Klischee über

⁴⁶³ A. Thomas deutet in seiner Kontakthypothese zweier fremder Kulturen die meist resultierende „Abwehrfunktion“ wie folgt: „Sie dient dem Schutz vor einem allzu negativen Selbstbild und der Abwehr von Schuldgefühlen, innerpsychischen Konflikten und von Selbstkritik. Erreicht wird diese positive Selbstschätzung auf Kosten anderer Personen oder Gruppen, die abgewertet, und diskriminiert werden“. Die „Selbstdarstellungsfunktion“ sieht er folgendermaßen: „Sie besteht darin, daß man sich vor anderen mitbestimmten, meist sozial erwünschten Einstellungen identifiziert und im Zuge eines Selbstdarstellungsvorgangs vor der sozialen Umwelt zur Bildung eines positiven Images gegenüber den anderen beiträgt“. Vgl. Thomas 1994: 229.

⁴⁶⁴ Der prominente Anime-Regisseur Hayao Miyazaki produzierte ab den 1990er-Jahren shintoistische Filme wie „Chihiros Reise“ (2001) in denen die Tradition und die technischen Fortschritte betont wurden. Vgl. Glaubitz 2009: 36.

⁴⁶⁵ Kößler/Schiel verdeutlichten die Tradition als „geheiligtetes Erbe“ in Bezug auf Nationalstaaten im Allgemeinen wie folgt: „Tradition wurde erfunden, und sie wird weiterhin erfunden, (...) Tradition ist daher eine schöpferische Antwort aus Wandel, (...) gerade weil Tradition sich so hartnäckig auf ewige, unwandelbare Werte beruft, die von keinem noch so einschneidenden Umbruch berührt werden können, ist sie gewiß kein „ewiges zeitloses Erbe“, sondern eine spezifische Reaktion der Selbstvergewisserung in solchen Situationen. (...) gerade mit dem emphatischen Rückgriff auf ‘Tradition’ aber wird die moderne ‚Nation‘ enthistorisiert. Sie wird ihres geschichtlich gewordenen Charakters entkleidet und zu etwas Unwandelbarem, Immer-Schon-Dagewesenem umgedeutet.“ Vgl. Kößler/Schiel 1994: 6ff.

⁴⁶⁶ Julie Ha Tran führt als Beispiel für die Selbstorientalisierung den japanischen Literaturkritiker Tatsumi Takayuki an: „In Tatsumi’s example, Japanese authors find in the U.S. cyberpunks’ techno-Orientalist visions of future Japan a literary representation of present-day Japan that is strangely accurate. For the Japanese authors, these Americans’ distorted mimics capture confusing postmodern Japan better than literary realism, which results in mutual borrowings and mimics from both sides.“ Vgl. Tran 2015:140, in: Roh u.a. 2015.

Japan wurde als sogenannter Techno-Orientalismus zunächst in den USA ästhetisiert. Der Videokünstler Nam June Paik verband Zen-Buddhismus mit moderner Technologie in seiner Installation *TV-Buddha* (1974) zuerst in den USA. (Abb. 32) Der Techno-Orientalismus in der zeitgenössischen Kunst ist also zunächst das Produkt der Zusammenarbeit von asiatischen Kunstschaaffenden und der amerikanischen Unterhaltungsindustrie. Auch wenn die Kritik gegenüber dieser Strömung ab den 1990er-Jahren erhöht wurde, griffen die zeitgenössischen Kunstschaaffenden Japans wie Sugimoto Hiroshi, Murakami Takashi oder Mori Mariko sie auf, so wie auch der Buddhismus in moderner Interpretation durch sie in die Kunstwelt Eingang fand. Dieses Japanbild wurde auch im Kunstfilm *Drawing Restraint 9* (2005) von Matthew Barney (Abb. 27) weiter erzeugt und weltweit ausgestellt.

Teils geradezu als fanatisch zu bezeichnende Anime-Fans auf der ganzen Welt betrachten Japan als „imaginäre Heimat“. Für sie ist es uninteressant, ob das Japan-Bild, dem sie anhängen, echt ist oder ein Produkt politischer Intention.⁴⁶⁷ Das „Imaginäre Japan“ wird als „utopian alternative“ verstanden, wie Susan Napier darlegt.⁴⁶⁸

Jedoch entstammt die japanische „Tradition“, die in der zeitgenössischen Kunst sowie in Anime und Manga repräsentiert wird, tatsächlich ursprünglich der Kriegspropaganda.

Im Folgenden wird das im Westen vermittelte Japan-Bild genauer analysiert und kritisch beleuchtet. Die Vorstellungen über die japanischen Religionen, die Teekultur und den Verhaltenskodex der Samurai, deren Ideen erst nach dem 19. Jahrhundert auch bei den Japaner:innen zwangsweise etabliert wurden, wurden bis heute nur wenig korrigiert. Auch wenn die Japanologen teilweise scharfe Kritik an der weiteren Mystifizierung der „erfundenen Tradition“ in Japan üben, wiederholen die Medien immer wieder dieses fantastische Japan-Bild mit seiner traditionsbewussten Mentalität. Da diese fiktiven Traditionen bereits als Konsumartikel ökonomisch eine wichtige Rolle spielen, wird nach dem Hintergrund dieser „Traditionen“ nicht mehr gefragt. Außerdem verharrt Japan nach wie vor in der Selbstwahrnehmung einer Kolonialmacht des 20. Jahrhunderts. Für Japan ist heute noch wichtig, wie das westliche Publikum die japanische Kultur beurteilt.⁴⁶⁹ Die im Westen seit dem 19. Jahrhundert populärsten „Traditionen“ werden im Folgenden aufgezeigt.

⁴⁶⁷ Charles Park verdeutlicht, dass Nam June Paik das techno-orientalistische Image über Japan in seinen Arbeiten wiedergab. Vgl. Park 2015: 211.

⁴⁶⁸ Japan muss als „das Andere“ fremd bleiben, um seine utopische Rolle auf dem Weltmarkt spielen zu können. Vgl. Napier 1998: 27f.

⁴⁶⁹ Ann Kaplan schreibt zur postkolonialen Diskussion wie folgt: „The imperial gaze reflects the assumption that the white western subject is central much as the male gaze assumes the centrality of the male subject.“ Vgl. Kaplan 2006: 514. in: Waugh 2006.

4.2. Bushidô und Teeismus als japanische Spiritualität

Durch ihre aggressive Expansionspolitik des frühen 20. Jahrhunderts sahen sich die Japaner:innen mit negativen Reaktionen konfrontiert. Um diese zu überwinden, wurde zunächst in englischer Sprache über die japanische Spiritualität geschrieben. Die hohe Spiritualität der japanischen Kultur musste als Lösung fungieren, um das negative Image der Japaner:innen zu verändern. Wie bereits im Kapitel zum historischen Hintergrund erwähnt, verfasste der japanische Kunsthandeltreibende Hayashi Tadamasa 1900 zur Weltausstellung in Paris den Ausstellungskatalog *Histoire de l'art du Japon*, um die Geschichtsschreibung der Traditionen Japans, dabei den westlichen Idealen folgend, zu formen. Die Kunstpropaganda des bald folgenden Pazifikkriegs trieb die Darstellung der Überlegenheit der japanischen Kultur weiter voran, deren wichtigste Symbole bis heute fest mit dem vorherrschenden Japan-Bild verknüpft sind. So versinnbildlichte die Kirschblüte, die heute als typisch japanisches Symbol verstanden wird, in der Meiji-Zeit wegen ihrer Kurzlebigkeit das Ideal des früh sterbenden Soldaten.⁴⁷⁰ Die Teezeremonie, die bereits im 16. Jahrhundert von den Shôgunen eingeführt worden war, und später der Samurai-Kodex wurden in der Meiji-Restauration zu den wichtigsten Propagandainstrumenten, sowohl innen- wie auch außenpolitisch. Durch die massive Propaganda wurde Tee so zum wichtigsten Exportgut Japans.⁴⁷¹ Die Teezeremonie sowie das idealisierte Samurai-Bild werden bis heute in den japanischen Manga und Anime immer wieder als Epitome der japanischen Ästhetik präsentiert. So wurde die propagierte Spiritualität der japanischen Kultur in der populären Kultur etabliert.⁴⁷² Beispielsweise baute der weltweit bekannte Künstler Sugimoto Hiroshi (1948-) 2014 sein *The Glass House of Mondrian* für die Architekturbienale in Venedig, für das er unterschiedliche Versatzstücke japanischer Teehaus-Architektur kombinierte.⁴⁷³ (Abb. 62) Die Mystifizierung der Tempelzeremonien und des Shintôismus wurde von Matthew Barney in seinem Kunstfilm *Drawing Restraint 9* (2005) weitergeführt.⁴⁷⁴ (Abb. 27) Warum diese Themen bis heute in der Japanrezeption internationaler Kunstschaffender gegenwärtig sind, soll im Folgenden dargestellt werden.

⁴⁷⁰ Der Künstler Takashi Murakami zeigte eine übergroßformatige Malerei mit dem Berg Fuji und Kirschblüten im Mori Art Museum, um den Menschen in der Corona-Krise Trost zuzusprechen. Die Ausstellung hieß *Stars: Six Contemporary Artists from Japan to the World* von 01.07.2020 bis 03.01.2021. Vgl. <https://www.mori.art.museum/jp/>, Stand: 20.10.2020.

⁴⁷¹ Vgl. Fujimori 1997.

⁴⁷² Beispiele für Anime und Manga, die von Samurai und Shintoismus handeln und auch in Europa und USA erfolgreich sind, sind zum Beispiel *Kamui* (seit 1964), *Rurou ni Kenshin* (seit 1994), *Mugen no Junin* (1993), *Inuyasha* (seit 1996), *Samurai Champloo* (1994) oder *Demon Slayer* (Seit 2016). Die jeweiligen Animes haben alle mit dem shintoistischen Animismus zu tun.

⁴⁷³ Das Tea House von Sugimoto wurde 2018 im Bassin du Plat-Fond im Park von Versailles und 2020 im Kyocera Museum in Kyoto ausgestellt. Vgl. König: 2015.

⁴⁷⁴ Vgl. Bellon/Gladstone 2005.

1899 verfasste Nitobe Inazo (1862-1933) *Bushido – the Soul of Japan* in englischer Sprache und versuchte darin, die Moralvorstellungen der Samurai-Gesellschaft als Ritterlichkeit darzustellen und die japanischen Tugenden mit den westlichen Tugenden gleichzusetzen, obwohl es die Samurai zu dieser Zeit längst nicht mehr gab. Spätestens seit 1867 war der private Besitz eines Schwertes verboten und die Samurai wurden als Untertanen des Kaiserreiches „gleichberechtigt“ wie die anderen Bürger in das Staatssystem integriert.⁴⁷⁵ Trotzdem versuchte Nitobe, die japanischen Sitten und Moralvorstellungen gegenüber dem Westen aufzuwerten, indem er die sublime Spiritualität der Samurai hervorhob.

Nitobe wuchs in seiner Kindheit unter starkem christlichem Einfluss in Hokkaidô auf und war auch christlich getauft. Er studierte ab 1884 Wirtschaftswissenschaft an der Johns Hopkins University in Baltimore. Als Austauschstudent studierte er auch drei Jahre lang an Universitäten in Deutschland und schließlich an der Universität Halle, wo er einen Dokortitel erwarb. 1891 heiratete Nitobe die Amerikanerin Mary Elkinton in Philadelphia. Sein Leben war also eher von der westlichen Kultur geprägt als von der japanischen. Aus dieser westlichen Denkwelt heraus schrieb er sein idealisiertes Japan-Bild über die Samurai.⁴⁷⁶ Diese Propaganda in eigener Sache war für Nitobe wichtig, da er sich in den westlichen Ländern mit negativen Vorurteilen gegenüber seinem Heimatland konfrontiert sah und sich diskriminiert fühlte.⁴⁷⁷ Seine Japan-Verteidigungs-Strategie bestand in der Ästhetisierung des Kriegers, nämlich des Samurai. Dies passte zur japanischen Expansionspolitik, welche nach dem Chinesisch-Japanischen Krieg international zusehends negativ bewertet wurde.⁴⁷⁸ Er beschrieb die Spiritualität der Samurai als Teil des *Yamato-Damashii* (dt. japanischer Volksgeist) und verband ihre Ritterlichkeit mit dem Shintôismus, der eine der christlichen Kultur ähnelnde Umdeutung erfuhr.⁴⁷⁹ Durch diese Ästhetisierung einer fiktiven Ritterlichkeit wollte Nitobe die

⁴⁷⁵ Die Privilegien der Samurai wurden 1870 abgeschafft. Bis dahin durften Samurai unabhängig vom Gesetz den Tod eines Bürgers bestimmen. Danach mussten auch die Frisur und die Bekleidung dem westlichen Stil angepasst werden. Vgl. Ienaga 1977: 166ff. Dennoch schrieb Nitobe damals wie folgt: „Bushidô hat das Schwert zum Emblem seiner Macht und Entschlossenheit erhoben“. Nitobe 1889: Kindle Position 1251 (Übersetzt durch Landgraf).

⁴⁷⁶ Die idealisierte Männlichkeit der japanischen Männer wurde in vielen Aspekten mit der westlichen Kultur entwickelt. Im Manga-Magazine *Shônen-Club* (1914 bis 1962) wurde in den 1930er-Jahren zur Kriegspropaganda durch Manga aufgefordert. Nach der Kapitulation 1945 wurde in den Manga Männlichkeit mit dem US-amerikanischen Baseball-Sport verbunden, der mit dem japanischen Bushidô in Verbindung gebracht wurde. So überlebte der Militarismus des Bushidô in den Baseball-Mangas sehr lange. Vgl. Uchida 2012: 75-82.

⁴⁷⁷ Nitobe schrieb, dass er nicht nur wegen des Sprachproblems, sondern auch wegen seines als hässlich empfundenen Aussehens diskriminiert wurde. Vgl. Sawada 2019: 25-56. Über die Hässlichkeit der „Schlitzaugen“ wurde damals von mehreren Autoren wie Erwin Bälz, Wolfgang Kirchbach, Pierre Lotti, Moritz Kaisenberg usw. geschrieben. Vgl. Pekar 2003: 152ff.

⁴⁷⁸ Als Japan Ende der 80er-Jahre des 19. Jahrhunderts endlich die ungleichen Verträge mit den westlichen Großmächten revidieren konnte, wurde dies kritisch betrachtet, z.B.: „War die Umwandlung Japans unerhört, die Jurisdiktion über Staatsangehörige des Okzidents einzuräumen“. Vgl. Rathgen 1905/1911: 81, in: Pekar 2003: 66f.

⁴⁷⁹ Nitobe ästhetisierte „the Soul of Yamato“ wie folgt: „The Yamato spirit is not a tame, tender plant, but a wild — in the sense of natural — growth; it is indigenous to the soil; its accidental qualities it may share with the flowers of other lands, but in its essence, it remains the original, spontaneous outgrowth of our clime. But its nativity is not its sole claim to our affection. The refinement and grace of its beauty appeal to _our_ aesthetic sense as no other flower can.“ Vgl. Nitobe 1900: 52.

Gleichberechtigung mit den westlichen Großmächten aufzeigen. Vor allem aber wollte er beweisen, dass die Japaner:innen auch eine im Westen gültige Moral besaßen.⁴⁸⁰ Doch war der Feudalismus der Samurai in Wirklichkeit auf übermäßiger Gewalt und Überwachung aufgebaut.⁴⁸¹ Gewalt und Ehre waren bei den Samurai eng miteinander verbunden und wurden als Moral legitimiert. Gesellschaftliche Hierarchien waren damals nicht zu überwinden und waren mit dem Kastenwesen in Indien zu vergleichen.⁴⁸² Dies führte zu den bereits erwähnten Aufständen und letztendlich zur Überwindung des alten Systems.

Der Begriff Bushidô entstand im 17. Jahrhundert und bezeichnet den Ehrenkodex der Samurai, der aber nicht konsequent als Bushidô verbreitet war. Die darin enthaltene Philosophie über den Tod und das Leben des Kriegers wurde schon damals durch einige Autoren diskutiert. Das bekannteste Werk über den Verhaltenskodex der Samurai ist das *Hagakure* von Yamamoto Tsunetomo (1659-1719), in dem der Tod als Schicksal des Kriegers ästhetisiert wird.⁴⁸³ Das bekannteste Zitat aus dem *Hagakure* ist: „Bushido, der Weg des Samurai, so habe ich herausgefunden, liegt im Sterben.“⁴⁸⁴ So wurden die Samurai zur Opferbereitschaft aufgefordert. Der Schriftsteller Mishima Yukio (1925-1970) verstand das *Hagakure* jedoch als den „utopischen Opportunismus eines Aktivisten“ (U. d. V.).⁴⁸⁵ Mishima nach habe Tsunetomo mit dem *Hagakure* gegen die prächtige sowie luxuriöse Kultur der Geschäftsleute vorgehen wollen, da der ursprüngliche Verhaltenskodex bereits im friedlichen 18. Jahrhundert untergegangen war.⁴⁸⁶ Insoweit ist die Seriosität des *Bushidô* von Tsunetomo komplett verschieden vom *Bushidô* Nitobes aus dem kriegerischen 19. Jahrhundert. Das *Hagakure* in Nitobes Interpretation wurde im Pazifikkrieg von Soldaten als Pflichtlektüre gelesen, obgleich die kaiserlichen Soldaten keine Samurai waren. *Bushi* ist gleichbedeutend mit Samurai und *do* bedeutet Weg, was im Konfuzianismus als Verhaltenskodex zu verstehen ist. Der von Nitobe

⁴⁸⁰ Nitobe wurde in den USA oft gefragt, ob man als Japaner:in überhaupt die im Westen konfigurierte Moral verstehen könne. Vgl. Taoka 2016. Pekar gibt das folgende Beispiel für das Image-Problem Japans wieder: „Immer wieder berichteten westliche Reisende über das unbefangene sexuelle Verhalten der Japaner:innen und warfen ihnen ‚unmoral‘, z.B. bei der Duldung der Prostitution, vor“. Vgl. Pekar 2003: 86

⁴⁸¹ Zur erzwungenen Gewalt sowie den Selbstmord (seppuku) bei den Samurai schreibt Maurie Pinguet ausführlich. Vgl. Pinguet 1991: 145-178.

⁴⁸² Die Gewalterfahrungen ereigneten sich nicht nur im Kampf. Die Samurai waren durch die Erfahrung sexueller Gewalt seit ihrer Kindheit verbunden. Die „familiäre“ Liebe unter Samurai überraschte schon immer die westlichen Reisenden. Als Francisco de Xavier 1549 den damaligen Herrscher in Suou (heute Yamaguchi) Ôuchi Yoshitaka besuchte, kritisierte Xavier die homosexuellen Beziehungen in Japan. Xavier wurde deswegen zunächst abgewiesen. 1551 erhielt er aber aufgrund seiner prächtigen Geschenke die Genehmigung für die Mission. Ein ausführlicher Vergleich zwischen der westlichen Ritterlichkeit und der Moral der Samurai findet sich in: Ikegami Eiko 1995.

⁴⁸³ Laut *Hagakure* soll „der Krieger mit dem Tod verschmelzen“ und verinnerlichen „daß Bushidô Tod bedeutet. Vor die Alternative gestellt, kann man nur den Tod wählen. Das ist alles. Auf ein Scheitern hin zu sterben, heißt töricht sterben“. Vgl. Pinguet 1991: 165.

⁴⁸⁴ Vgl. Pekar 2014: 222f.

⁴⁸⁵ Vgl. Mishima 1955: 106f, in Mishima 1982.

⁴⁸⁶ Mishima beschrieb den Tod von Tsunetomo als „Unglück eines Aktivisten“, weil er keinen Selbstmord begehen durfte. Tsunetomo starb an Altersschwäche. Vgl. Mishima 1955: 110, in Mishima 1982.

kreierte Begriff *Bushidō* wird noch heute in Japan als Philosophie des japanischen Volksgeistes verstanden.⁴⁸⁷

Die Umdeutung des Symbols der Kirschblüte ist unter anderem auch auf Nitobes Buch zurückzuführen. In seinem *Bushidō* wird die Kirschblüte zur Metapher für den japanischen Geist erklärt.⁴⁸⁸ Die Kirschblüte wurde tatsächlich traditionell in den Gedichten als Bild für die vergängliche Schönheit verwendet.⁴⁸⁹ Im 18. Jahrhundert hatten die Veranstaltungen und Feste zur Zeit der Kirschblüte einen friedlichen Hintergrund. Ab dem 19. Jahrhundert aber, als Nitobe sein *Bushidō* publiziert hatte, symbolisierte die Kirschblüte den ehrenhaften Tod. 1869 wurden Kirschbäume im Yasukuni-Schrein gepflanzt, dort, wo man fortan die Kriegsgefallenen als Götter verehrte. Ab 1870 wurde die Kirschblüte auf der Medaille der Marine abgebildet. Anschließend wurde die Kirschblüte auch auf das Schwert, die Kragenabzeichen und Kokarden geprägt. Der Künstler Indō Matate schuf 1897 ein Bild mit blühendem Kirschbaum, *Yozakura*, welches sich schnell großer Beliebtheit erfreute. Die Kirschblüte wurde bis ins 19. Jahrhundert wegen ihrer Kurzlebigkeit absichtlich nicht für Familienwappen von Kriegerern verwendet.⁴⁹⁰ Ab dem 19. Jahrhundert aber wurde das kurze Leben der Soldaten wie das der Kirschblüte ästhetisiert.⁴⁹¹ In Kriegsliedern wurde das Sterben wie das einer Kirschblüte als höchste Ehre besungen.⁴⁹² Das Kirschblütenthema in Verbindung mit dem Tod wurde sogar als Kinderlied im Kindergarten besungen und in Schulbüchern abgedruckt. Auch bei der Kolonialisierung wurden Kirschbäume in Korea und in der Mandschurei angepflanzt, um die Sitten des Kaiserreiches zu etablieren.⁴⁹³ Der Satz „Kirschblüten sind gefallen“ stand damals in den Todesanzeigen der Soldaten.⁴⁹⁴ Die Abschnitte über die Kirschblüte im *Bushidō* gehören also zur Kriegspropaganda. Der Japanologe Antoni beschreibt das *Bushidō* wie folgt: „[...] nicht nur von außen her ein Blick auf Japan durch

⁴⁸⁷ Nitobe beschreibt die Spiritualität der Japaner:innen wie folgt: „The Precepts of Knighthood begun at first as the glory of the elite, became in time an aspiration and inspiration to the nation at large; and though the populace could not attain the moral height of those loftier souls, yet Yamato Damashii, the Soul of Japan, ultimately came to express the Volksgeist of the Island Realm“. Vgl. Nitobe 1900: 85.

⁴⁸⁸ Nitobe schildert wie folgt: “the sakura has for ages been the favorite of our people and the emblem of our character. Mark particularly the terms of definition which the poet uses, the words the wild cherry flower scenting the morning sun“. Vgl. Nitobe 1900: 85.

⁴⁸⁹ Kirschblüten wurden allerdings als Symbole der vergänglichen Schönheit sowie der Liebe in der Literatur verwendet. Vgl. Miya 1990: 60-64.

⁴⁹⁰ Auf Familienwappen wurden durchaus Blumen verwendet. Beim hochrangigen Adler sowie der Kaiserfamilie wurden Chrysanthemen gewählt. Der legendäre Krieger Kusunoki Masashige aus dem 14. Jahrhundert wurde auch mit Chrysanthe dargestellt. Kusunoki war das Vorbild der Kamikaze-Piloten, da er laut Legende siebenmal neu geboren wurde. Vgl. Morris 1989: 352 und 378.

⁴⁹¹ Ein kurzes Gedicht eines 22-jährigen Kamikaze-Piloten lautet beispielsweise wie folgt: „Können wir fallen, wie Kirschblüten im Frühling – so rein und strahlend“. Die Übersetzung steht in: Morris 1989: 335.

⁴⁹² Vgl. Tsujita 2014: 20f.

⁴⁹³ Nitobe war besorgt, dass sich die Japaner:innen bei der Besetzung Koreas und Taiwans arrogant und gewaltig verhielten und dies Auswirkungen darauf haben könnte, wie die Amerikaner:innen die japanischen Emigranten behandeln würden. Vgl. Satō 1985: 188ff.

⁴⁹⁴ Vgl. Morris 1989:389

die Brille von Stereotypen und Klischees [...], sondern daß [damit auch] eine solche stereotypisierende Sicht [...] in Japan selbst im Hinblick auf die eigene Kultur vertreten und – dies ist ganz entscheidend – nach außen vermittelt wird.“⁴⁹⁵

Der japanische Volksgeist wurde auch von Okakura Kakuzô zunächst in englischer Sprache beschrieben. Sein bekanntestes Buch ist *The Book of Tea* von 1906, das in New York publiziert wurde.⁴⁹⁶ Allerdings schrieb er ironisch, dass die Japaner erst durch den grausamen Krieg in der Mandschurei international anerkannt wurden. Damit verringerte er die Bedeutung Bushidô.⁴⁹⁷ Aber auch hinter der Teekultur von Okakura steht der überhöhte Kulturnationalismus des 19.

Jahrhunderts.⁴⁹⁸ Auch sind die Ursprünge der Teezeremonie mit den Waffengeschäften des 16. Jahrhunderts verbunden, als die portugiesischen Missionare zum ersten Mal Schusswaffen nach Japan brachten.⁴⁹⁹

Okakura wollte durch die Teekultur die Überlegenheit der japanischen Spiritualität verdeutlichen, indem er der Teekultur mit dem Teeismus eine eigene Philosophie verlieh.⁵⁰⁰ Als Japan den Handel mit den Vereinigten Staaten und anderen Ländern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stark erweiterte, wurde japanischer Tee zu einem wichtigen Exportartikel. Die Teeherstellung wurde daraufhin landesweit ausgeweitet.⁵⁰¹ Die japanische Teekultur zu bewerben, war also auch aus ökonomischen Aspekten relevant, und die erfolgreichen Unternehmer genossen gerne eine Teezeremonie.⁵⁰² Die Teezeremonie wurde auch an den Mädchenschulen als Pflichtfach eingeführt,

⁴⁹⁵ Vgl. Antoni 1993: 17f, in Pekar 2003: 343.

⁴⁹⁶ Vgl. Okakura 1906. Ins Japanische wurde das Werk erst 1929 durch seinen Bruder Okakura Yoshisaburô übersetzt und publiziert.

⁴⁹⁷ Er schreibt wie folgt: „The average Westerner, in his sleek complacency, will see in the tea ceremony but another instance of the thousand and one oddities which constitute the quaintness and childishness of the East to him. He was wont to regard Japan as barbarous while she indulged in the gentle arts of peace: he calls her civilized since she began to commit wholesale slaughter on Manchurian battlefields. Much comment has been given lately to the Code of the Samurai, the Art of Death which makes our soldiers exult in self-sacrifice; but scarcely any attention has been drawn to Teaism, which represents so much of our Art of Life. Fain would we remain barbarians, if our claim to civilization were to be based on the gruesome glory of war. Fain would we await the time when due respect shall be paid to our art and ideals. Vgl. Okakura 1905: in Kindle Position 37-40.

⁴⁹⁸ Zen-Buddhisten sowie Teemeister arbeiteten beide für den Kulturnationalismus des 19. Jahrhunderts. Vgl. Iwai, Shigeaki 2006: 49f.

⁴⁹⁹ 1534 wurden Schusswaffen zum ersten Mal auf die Insel Tanegashima gebracht. Ab 1571 wurden dann Schusswaffen dem portugiesischen Model nachgeahmt und in Japan selbst produziert. Der Teemeister Sen no Rikyû war auch als Waffenhändler der Regierung tätig. Vgl. Kuwata 1981: 238f.

⁵⁰⁰ everyday existence. It inculcates purity and harmony, the mystery of mutual charity, the romanticism of the social order. It is essentially a worship of the Imperfect, as it is a tender attempt to accomplish something possible in this impossible thing we know as life“. Vgl. Okakura 1905: Kindle-Position 17-19.

⁵⁰¹ 1853 wurde japanischer Tee von niederländischen Geschäftsfrauen aus Nagasaki verkauft. Durch Händler wurde 6 Tonnen Tee für die USA bestellt. Der Teeanbau breitete sich während der Meiji-Zeit aus. Ab 1879 wurden Teeplantagen durch die Meiji-Regierung gefördert. 1916 wurden 30.102 Tonnen Tee exportiert. Vgl. Horikawa 2012: 50f. 1859 gab es noch keinen direkten Exportweg nach Europa und in die USA. So wurden die Waren zunächst über Schanghai und Hongkong exportiert. Genaueres zu den gefragten Exportwaren findet sich bei: Ônameuda 1995: 311-327, in Tanakna 1995.

⁵⁰² Die Teekultur wurde durch diese kolonialen Unternehmer mit dem Kunstsammeln verbunden. Zur Unternehmenskultur während des Zweiten Weltkriegs vgl. Nakamura 1988: 476-478.

um die Schicklichkeit einer gut erzogenen Frau beweisen zu können. Teezeremonien waren bis zum 19. Jahrhundert nur den männlichen hochrangigen Samurai erlaubt.⁵⁰³ Dennoch war die reale Teekultur von Zeit zu Zeit sehr verschieden. Okakuras Teeismus wurde 1929 ins Japanische übersetzt, und seine Philosophie wurde dann auch in Japan schnell als ureigene Tradition verstanden. Diese Umschreibung der ursprünglichen Tradition war deswegen möglich, da die meisten Japaner noch keiner Teezeremonie beigeohnt hatten.⁵⁰⁴ Tee war schon im Mittelalter als Getränk oder Medizin verbreitet. Der Teeismus oder die Teezeremonie als Philosophie und Ritual waren beim einfachen Volk jedoch unbekannt.⁵⁰⁵ Im Folgenden wird die Assoziation der Kriegspolitik mit der Teekultur kurz erläutert, um den Teeismus von der Teekultur des 19. Jahrhunderts unterscheiden zu können.

Die Teekultur wurde ursprünglich aus China durch die Buddhisten überliefert und unter den Adligen als „chinesischer Geschmack“ in Teegesellschaften genossen.⁵⁰⁶ Im 13. Jahrhundert wurde die Teekultur durch den Zen-Buddhisten Eisai (1141-1215) erneut aus China eingeführt, danach aber eher als Medizin verstanden, da die Buddhisten die Rolle der Mediziner übernahmen. Mit der Zeit wurde der Buddhismus in der Teekultur nicht mehr als Religion, sondern als eher als Mode verstanden, während die reichen Adligen prächtige Teegesellschaften veranstalteten, um die chinesische Hofkultur zu imitieren, die sehr beliebt war. In der langen Zeit der streitenden Reiche (1467–1568, jap. *senoku-jidai*) entwickelte sich die Teekultur zusammen mit der repräsentativen Kultur der Krieger. Die Krieger inszenierten ihre Stärke durch besondere Kostüme sowie durch ausgefallenes Verhalten, vielleicht dem heutigen „Punk“ vergleichbar, was *basara* genannt wurde. Der Begriff *basara* entstammt dem Sanskrit, wo *vajra* die Härte des Diamanten bezeichnet, und bedeutet in Japan in etwa so viel wie Luxus. Stärke und luxuriöse Pracht wurden unter dem Begriff *basara* als Mode für Krieger verbreitet. Der berühmteste Krieger Oda Nobunaga (1534-1582) war auch für sein einzigartiges Modebewusstsein bekannt. Er fing an, durch Kultur die Wirtschaft und Politik zu gestalten. Unter seiner Herrschaft wurde der Überseehandel mit China und Portugal erfolgreich erweitert. So wurden die Handelsstädte Sakai (heute Osaka) und Hakata zu bedeutsamen Kulturzentren. Oda sammelte wertvollen Schätze und Kunstwerke. Die berühmtesten Teemeister

⁵⁰³ Surak betrachtet japanische Teezeremonie als Gender Studies. Wie ein ideales Frauenbild im 19. Jahrhundert in Japan definiert wurde, wird hier deutlich. Vgl. Surak 2012:163-171. Ienaga zeigte auf, dass Kimono und Teekultur die Frauenrechte in der Vormoderne stark beschränkten. Vgl. Ienaga 1959: 197.

⁵⁰⁴ Vgl. Iwai 2006: 46f.

⁵⁰⁵ Die bekannten Begriffe *wabi* und *sabi* wurden später zur Tradition erklärt und mit der Teekultur assoziiert. Sie sind heute als Philosophie der Teekultur bekannt. *Wabi* allein kann etwa als „elend“ oder „einfach“ verstanden werden. Dies wurde vom mittelalterlichen Geschäftsmann und Teemeister Takeno Jôh (1502–1555) für seine Teephilosophie ästhetisiert. Aber *wabi* wurde damals noch nicht mit *sabi* zusammen angewendet. *Sabi* kann etwa als „Patina“ oder „alt und geschmackvoll“ gelesen werden. *Wabi-sabi* als zentrale Teephilosophie begann erst unter dem Einfluss westlicher Architekten auf die japanische Architektur wie Le Corbusier. Vgl. Iwai 2006: 30-42.

⁵⁰⁶ Vgl. Kuwata 1971: 13-33.

dieser Zeit stammten aus den erfolgreichen Händlerfamilien, die den Sammlungen des Herrschers neue Werke zuführen konnten. Unter der Herrschaft Odas verloren die erfolgreichen Geschäftsleute jedoch nach und nach ihre Privilegien und mussten dem Herrscher dienen. Sie kümmerten sich um die Verwaltung der Sammlungen und gleichzeitig um die Organisation der Waffenindustrie. In Sakai wurden Schusswaffen nach portugiesischem Vorbild geschmiedet. Die historischen Teemeister Imai Sōkyū (1520-1591) und Sen no Rikyū (1521-1591) stilisierten die Teezeremonie unter den Aspekten der Zen-Philosophie, die ursprünglich von Murata Shukō (1422-1502) entworfen worden war. Sie trugen damit auch zur Politisierung der Teekultur bei, denn zu dieser Zeit wurde der Zen-Buddhismus noch nicht als Religion, sondern eher als ein geschmackvoller Lebensstil verstanden,⁵⁰⁷ und die berühmten Teemeister waren, wie bereits erwähnt, gleichzeitig große Waffenhändler für die Kriege ihres Herrn.⁵⁰⁸

Oda und sein Nachfolger Toyotomi Hideyoshi (1537-1598) instrumentalisierten gemeinsam die Teekultur als politisches Mittel. Die leistungsfähigsten Krieger wurden mit wertvollen Kunstwerken belohnt und ihnen wurde die Veranstaltung der Teezeremonie genehmigt. Die Teezeremonie wurde in der Zeit von Oda Nobunaga und Toyotomi Hideyoshi ein Statussymbol, das die Macht des Kriegers zeigen sollte und nicht jedem erlaubt wurde. Diese Instrumentalisierung der Teekultur wurde *oncha no yu goseidō* (Ü. d. V. Teepolitik) genannt.⁵⁰⁹ Teezeremonie und Krieg waren daher unzertrennlich. Sen no Rikyū war der raffinierteste Teemeister und gewann vor allem die Gunst von Toyotomi Hideyoshi. Er wurde mit seiner stilvollen Inszenierung der Teezeremonie politisch immer wichtiger, und gerade wegen seiner überhöhten politischen Bedeutung wurde ihm der ritualisierte Suizid (jap. *seppuku*) befohlen,⁵¹⁰ der von Okakura begeistert beschrieben wurde.⁵¹¹ Hier wurde der von Motoori Norinaga beschworene „japanische Geist“ ebenfalls wieder mit der Kirschblüte in Zusammenhang gebracht, wie im *Bushidō* von Nitobe.⁵¹²

Unter Sen no Rikyū entwickelten sich die Herstellung des Porzellans und die Kunst des Blumenarrangierens (jap. *ikebana*, *kadō*) im minimalisierten Stil. Rikyū bevorzugte koreanische und japanische Porzellane, welche vor seiner Zeit gegenüber den chinesischen Porzellanen als minderwertig betrachtet wurden.⁵¹³ In der darauffolgenden friedlichen Edo-Zeit entwickelte sich in

⁵⁰⁷ Vgl. Hayashiya 1965: 14-22.

⁵⁰⁸ In der Handelsstadt Sakai wurden die Schusswaffen nachgebaut. Das benötigte Schießpulver konnte allerdings ohne Überseehandel nicht besorgt werden. Darum arbeiteten die Geschäftsleute eng mit den Kriegern zusammen. Vgl. Kuwata 1981: 246f.

⁵⁰⁹ Vgl. Kuwata 1981: 264ff.

⁵¹⁰ Warum Sen no Rikyū zum Selbstmord gezwungen wurde, wird unterschiedlich begründet. Der wahre Grund war aber wohl seine zu groß gewordene politische Macht. Vgl. Kuwata 1981: 258f.

⁵¹¹ Vgl. Okakura 1905: Kindle-Position 795-812.

⁵¹² Das Gedicht von Okakura: „Wem wohl der Geist Yamatos, Mag zu vergleichen sein? Dem Duft der Kirschblüte im Sonnenaufgangsschein“. (Zit. Nach Hauser 1904: 41), Vgl. Pekar 2003: 89.

⁵¹³ Vgl. Kuwata 1981: 261f.

den westlichen Handelsstädten wie Kyoto, Nara und Osaka eine prunkvolle Porzellankunst nach chinesischem und niederländischem Vorbild, und die Teekultur war unter den Adligen und erfolgreichen Geschäftsleuten beliebt. In der östlichen Stadt Edo entstand einerseits eine bürgerliche Teekultur, andererseits wurde die neue Teekultur auch von den regionalen Territorialfürsten (jap. *daimyô-cha*), allerdings unterschiedlich übernommen.

Im 19. Jahrhundert wurde Tee dann ein wichtiges Exportprodukt, und der merkantilistische Teeismus von Okakura wurde als japanische Tradition eingeführt.⁵¹⁴ Die Teezeremonie mit wertvollen Porzellanen und formalisiertem Ablauf fand jedoch meistens nur im geschlossenen Kreis der Privilegierten statt.⁵¹⁵ Nach der Meiji-Restauration veräußerten viele Adlige von hohem Rang aus Geldnot ihr wertvolles Porzellan auf dem freien Markt, und die Kriegsgewinnler, die damals im Ausland Geschäfte machten, sammelten diese wertvolle Keramiken der verarmten Adligen und veranstalteten damit die inzwischen neu definierte Teezeremonie. Für die Weltausstellungen wurden klassische Porzellane neu produziert und anschließend im Westen erfolgreich verkauft. Zudem wurde die neue Teezeremonie als japanische „Tradition“ präsentiert.⁵¹⁶ Somit passte die kapitalistische Teezeremonie sehr gut zum Expansionismus der Zeit. Die Gründer großer Unternehmen wie Mitsui, Mitsubishi und Sumitomo sammelten das wertvolle Porzellan für ihre Teezeremonien, in deren Rahmen sie auch ihre neuen Kunstwerke präsentierten.⁵¹⁷ Mit dem immer stärker werdenden Kapitalismus wurde die Teezeremonie zur Bühne des inszenierten Reichtums.⁵¹⁸ Doch trotz des Sammelfiebers fehlten bei den Kapitalisten die Grundkenntnisse über das wertvolle Porzellan. Sie, die sich ihrem Selbstverständnis nach als Angehörige des Okzidents identifizierten, wollten vor allem den orientalistischen Geschmack genießen.⁵¹⁹ Okakura verband die Teekultur dann endgültig und ernsthaft mit der Zen-Philosophie, obwohl diese in der bisherigen Teekultur nur als modischer Aspekt unter den Adligen konsumiert wurde.⁵²⁰ Durch den esoterisch klingenden Begriff „Zen-Buddhismus“ wurde auch die „spirituelle Qualität“ der Teekultur, die sofort damit in Zusammenhang gebracht wurde, nochmals gesteigert.

⁵¹⁴ Teezeremonie sowie Porzellankunst als erfundene Tradition wurden bereits mit der Diskussion über die Mingei-Bewegung im 19. Jahrhundert angesprochen. Durch die Wiederbelebung des Kulturnationalismus mit Cool Japan heute leben diese erfundenen Traditionen in Japan wieder auf. Vgl. Navarro 2005: 274-278.

⁵¹⁵ In der Edo-Zeit entwickelte sich eine multikulturelle Porzellankunst, die von niederländischen sowie chinesischen Porzellanen beeinflusst wurde. Der deutsche Händler Zacharias Wagner trug maßgeblich zur Gestaltung des Imari-Porzellans bei, als er im Dienst der niederländischen Ostindien-Kompanie die Idee für das Muster entwarf. Dieses Porzellan wurde nach der Meiji-Restauration als eine der teuersten Ware gehandelt. Vgl. Hayashiya 1965: 95.

⁵¹⁶ Vgl. Hayashiya 1965: 141.

⁵¹⁷ Vgl. Hayashiya 1965: 140-145.

⁵¹⁸ Vgl. Iwai 2006: 29-50.

⁵¹⁹ Vgl. Kida 2012: 11-14.

⁵²⁰ Der Kulturwissenschaftler Iwai Shigeki zeigte an Beispielen aus Quellen über die Teekultur, dass Sen no Rikyû und seine Philosophie *wabi-sabi* in Hinsicht auf die Zen-Philosophie nicht typisch japanisch waren. Vielmehr wurde sie erst im 20. Jahrhundert populär. Vgl. Iwai 2006: 10-26. Die Teekultur wurde ursprünglich nur von hochrangigen Adelsmitgliedern und Politikern als chinesische Tradition genossen. Vgl. Hayashiya 1965.

Am Ende des Teebuchs von Okakura wurde die Zeremonie des Seppuku, die als erzwungener Suizid auch oft als *Harakiri* beschrieben ist, als Privileg dargestellt. Der Seppuku von Sen no Rikyû wurde als ideale Zeremonie des stolzen Todes beschrieben.⁵²¹ Auch wenn er den Bushidô ironisch beschreibt, idealisiert Okakura die Todesstrafe für den Teemeister, so als ob der Suizid ein Beweis für seine geistige Stärke wäre.⁵²² Der Bruder von Okakura Kakuzô, Okakura Yoshisaburô, brachte Seppuku und Bushidô zusammen, indem er behauptete, dass durch das Aufschlitzen des Bauches die Reinheit eines Samurai bewiesen wird, da der Bauch als „Heimstätte des Innersten der Menschen“ anzusehen sei.⁵²³ Die Verbindung zwischen Ultrationalismus und der Teekultur als einer erfundenen Tradition wurde bisher vielseitig diskutiert. Tim Cross verdeutlicht sehr direkt, wie die Teekultur und der Militarismus im Zweiten Weltkrieg durch die Kriegselite als Propaganda für den Ultrationalismus instrumentalisiert wurden. Er zeigt als Beispiel ein Lehrbuch *Chadô no gen-i* (Ü. d. V. *Der Ursprung der Teezeremonie*) des Teemeisters Sansenke 1873, welcher ein direkter Nachkomme von Sen no Rikyû war. Obwohl er für die Weltausstellung in Wien 1873 für das westliche Publikum die Teekultur auf innovative Art und Weise inszenierte,⁵²⁴ verbreitete er in Japan diese Teekultur als Tradition, die heute noch in der japanischen Kulturszene großen Einfluss hat, da die Teekultur ab dem 19. Jahrhundert auch in Japan als authentische Tradition verstanden wurde.⁵²⁵ Auf Sansenkes Schriften basiert die bis heute gelehrte Form der Teezeremonie in ganz Japan, die damit eigentlich aus dem 19. Jahrhundert stammt. Cross zeigte die Ähnlichkeit des Teebuchs von Sansenke mit der Publikation *Kokutai no hongî* (Ü. d. V. *Die Grundbedeutung des Staatswesens*) von 1937.⁵²⁶ Die Kulturausbildung und die Expansionspolitik waren damals als untrennbare Ideologie gesehen. Sen no Rikyû konnte seine Teekultur mit den militärischen

⁵²¹ Sen no Rikyû (1522-1599) philosophierte Teezeremonie und deswegen mystifiziert. Er wurde von damaligem Herrscher Toyotomi Hideyoshi zum Selbstmord beurteilt. Sen no Rikyû veranstaltete vor seinem Selbstmord eine Teezeremonie und er schnitt selber seinen Bauch. Diese Ritualisierung des Todes wurde von Okakura begeistert. Seine Beschreibung lautet wie folgt: The ceremony is over; the guests with difficulty restraining their tears, take their last farewell and leave the room. One only, the nearest and dearest, is requested to remain and witness the end. Rikiu then removes his tea-gown and carefully folds it upon the mat, thereby disclosing the immaculate white death robe which it had hitherto concealed. Tenderly he gazes on the shining blade of the fatal dagger (...). With a smile upon his face Rikiu passed forth into the unknown. Vgl. Okakura 1905.

⁵²² Der Suizid war das Privileg des Samurais verstanden. Obwohl Sen no Rikyû kein Samurai war, durfte sich selber umbringen. Das nannte Okakura als „Privileg“ eines stolzen Samurai. Okakura schrieb wie folgt: „One privilege alone was granted to the condemned—the honour of dying by his own hand“. Vgl. Okakura 1905: Kindle-Position 799.

⁵²³ Okakura, Yoshisaburô 1905: 103. und Siebold beschrieb Harakiri als „Heroismus, Ritterlichkeit und Ehre“. Und „Japaner waren und sind viele noch von Ritterlichkeit des *harakiri* ganz furchgedrungen, ja sie betrachten es als die einzige entscheidende Probe ihrer Mannhaftigkeit, die ihrem Namen Unsterblichkeit garantiert. Vgl. Siebold 1876: 27, in: Pekar 2003: 171.

⁵²⁴ Er hat Stehplatz für westlichen Besucher erschaffen, die damals auch in Japan sehr kritisiert wurde. Vgl. Hayashiya 1965: 141.

⁵²⁵ Vgl. Iwai 2006: 29-53.

⁵²⁶ Cross erläuterte dazu ausführlich, wie die Harmonie und Frieden mit der Teekultur inszeniert wurde und dies im Kriegspropaganda ausgenutzt wurde. Vgl. Cross 2009: 66-96. Der Begriff *kokutai* wurde erst 1686 von Kuriyama Senpô (1671-1706), der als konfuzianistischer Autor der Mito-Schule bekannt ist, in seinem Buch *Houkentaiki* angewendet.

Herrschern Oda Nobunaga und Toyotomi Hideyoshi ausprägen. Die Zen-Philosophie von Sen no Rikyū unterstützte die kulturelle Selbstinszenierung der militärischen Herrscher. Aufgrund dessen ist es kein Wunder, dass die Zen-Philosophie für den Militarismus des 19. Jahrhunderts erneut aufgegriffen wurde. Die britische Kulturwissenschaftlerin Kristin Surak vertiefte die Diskussion über die Teekultur in Japan, die als „national-work“ Japans etabliert wurde.⁵²⁷ Die

Japanizitätsbildung mit Tee ist nach Surak deswegen etwas Besonderes, da die Teekultur die nationale Identität nicht nur in einer nationalen Krise, sondern auch in Friedenszeiten unterstützt. Diese Form der Spiritualität kann tatsächlich durchgehend weiter in der japanischen Kunst und Literatur als eine Form der Selbsterhöhung instrumentalisiert werden.⁵²⁸

Das *Kokutai no hongī* wurde auch in der Kolonialpolitik in Korea und Taiwan als Lehrbuch angewendet. Okakura publizierte 1903 noch vor seinem Teebuch *The Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan* in der englischen Sprache. Er beschrieb darin Japan als Herrscher über ganz Asien und rechtfertigte die Kolonialisierung durch Japan. Sein bekannter Satz „Asia is one“ bedeutete nicht, dass jede asiatische Kultur gleichberechtigt ist. Vielmehr wurde die asiatische Kultur Okakura zufolge in Japan gesammelt und entwickelt. Darum könne man ausschließlich in Japan die wahrhaft erhabene Kunst sehen.⁵²⁹ Er schilderte seine patriotische Ideologie als Ultrationalist und begeisterte damit seine Zeitgenossen.⁵³⁰

⁵²⁷ Surak übernahm den Begriff „Nation Work“ von Timothy Brook von Andre Schmid und entwickelte die Diskussion über den Kulturnationalismus mit Teezeremonie in Japan. Vgl. Brook, Schmid 2000.

⁵²⁸ Der Soziologe Grassmuck setzte mit der Theorie von Alexandre Kojév, nämlich das *Introduction à la lecture de Hegel* (Paris 1962) auseinander und erläuterte wie folgt: „Der posthistorischer Weg Japans sei dem ‚american way‘ diametral entgegengesetzt. Der ‚Snobismus im Reinzustand‘ habe dort Formen wie das Nō-Theater, das Tee-Zeremoniell und das Ikebana hervorgebracht, die weder ‚natürlich‘, noch aus der ‚historischen‘ Tat hervorgegangen seien. Zwar handelt es sich bei diesen Formen um Privilegien der Adligen und Reichen. „Dennoch sind, in Absehung von fortbestehender sozialer und ökonomischer Ungleichheit, alle Japaner ohne Ausnahme wirklich in der Lage, gemäß vollkommen formalisierter Werte zu leben, das heißt gemäß Werten, die ganz von allem humanen Inhalt (in der Bedeutung ‚historisch‘) entleert sind. So ist zur Not jeder Japaner prinzipiell fähig, aus reinem Snobismus bis zu einem ganz und gar selbstlosen Suizid zu gehen [...], der nichts zu tun hat mit dem Riskieren des Lebens in einem Kampf, geführt um willen ‚historischer‘ Werte sozialen oder politischen Inhalts. Was zu erlauben scheint, daß man in Zeiten neuerdings verstärkter Interaktion zwischen Japan und der westlichen Welt glauben darf, daß diese Interaktion letzten Endes nicht zu einer Rebarbarisierung der Japaner, sondern zu einer ‚Japanisierung‘ der Okzidentalien [...] führen wird. Vorausgesetzt also, daß kein Tier ein Snob sein kann, wäre jede posthistorische ‚japanisierte‘ Epoche spezifisch menschlich“. Vgl. Grassmuck 2002: 389. Der japanische Philosoph Azuma Hiroki wurde auch von Kojév beeinflusst. Er verfasste *Dōbutsuka suru Postmodern. Otaku kara mita Nihonshakai*, [dt. *Die zum Tier machende Postmoderne. Die japanische Gesellschaft vom Otaku ausgesehen*]. Vgl. Azuma 2001: 29.

⁵²⁹ Vgl. Okakura 1903: 1. Okakuras okzidentale Identität und seine Einstellung als Sammler steht in: Vgl. Kida 2012: 10f.

⁵³⁰ Sein Buch fängt wie folgt an: „Asia is one. The Himalayas divide, only to accentuate, two mighty civilisations, the Chinese with its communism of Confucius, and the Indian with its individualism of the Vedas. But not even the snowy barriers can interrupt for one moment that broad expanse of love for the Ultimate and Universal, which is the common thought-inheritance of every Asiatic race, enabling them to produce all the great religions of the world, and distinguishing them from those maritime peoples of the Mediterranean and the Baltic, who love to dwell on the Particular, and to search out the means, not the end, of life.“ Vgl. Okakura 1903: 1.

Sowohl Nitobe als auch Okakura erlebten als Asiaten in den westlichen Ländern Diskriminierung und Verspottung.⁵³¹ Ein Grund, weshalb sie es als notwendig erachteten, die natürliche Autorität der Japaner:innen zu belegen. Auch wenn sie nicht direkt am Krieg beteiligt waren, trugen sie viel zur Konzeptualisierung des großen Kaiserreiches Japan bei. Sie äußerten auch niemals Reue nach der Kapitulation am Ende des Pazifikkriegs. Vor allem Okakura Kakuzô ist in Japan nach wie vor eine beliebte Figur, da er nach Meinung vieler als stolzer Japaner die japanische Kunst bewahrte und eine angesehenere Kunsthochschule begründete. Aber als er seine Stellung in Japan verlor, brachte er viele japanische Kunstwerke in die USA und machte damit ein Vermögen. Insoweit war er ein typischer Kriegsgewinnler des 19. Jahrhunderts.⁵³² Er wird noch heute als angesehener Kunstforschende in den Medien zitiert, da er die japanische Kunst und Kultur als Träger der Spiritualität der Japaner:innen gut in den Westen verkaufte. Daher wird die Tragödie des Krieges in Japan nicht im Kontext von Okakura diskutiert, obwohl die Studierenden seiner Kunstfachschule Kriegskunst als Propagandakunst für das Kaiserreich schaffen mussten. Und obwohl die Vergangenheit Japans im westlichen Kontext kritischer betrachtet wird, werden die Teezeremonie und die Samurai-Tugenden teils noch immer positiv als das Traditionsbewusstsein der „höflichen Japaner“ interpretiert.⁵³³ Diese erfundenen Traditionen des 19. Jahrhunderts wurden ab den 1990er-Jahren durch die zeitgenössischen Kunstschaffenden erneut als japanische Eigentümlichkeit präsentiert. Sowohl die shintôistischen Rituale als auch die Authentifizierung der alten Religionen im 19. Jahrhundert wurden während der dynamischen Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen buddhistischen Sekten, dem westlichen Christentum und dem herkömmlichen Konfuzianismus herausgebildet.⁵³⁴

4.3. Shintôismus und Buddhismus

Im 18. Jahrhundert wurden Forschungen zur Erhabenheit der japanischen Geschichte angeregt, während die westlichen Wissenschaften begierig von den japanischen Mediziner:innen und Forschern übernommen wurden und die traditionellen Wissenschaften ihre Autorität verloren. Durch die westliche Perspektive erhöhte sich der Patriotismus unter den klassischen Wissenschaftlern, was die Expansionspolitik der kommenden Zeit weiter förderte. Dieser feudalistische Patriotismus entstand

⁵³¹ Nitobe beschrieb die Traurigkeit der Ignoranz der Amerikaner wie folgt: „It argues a sad defect of information concerning the Far East, when so erudite a scholar as Dr. George Miller did not hesitate to affirm that chivalry, or any other similar institution, has never existed either among the nations of antiquity or among the modern Orientals. Such ignorance, however, is amply excusable, as the third edition of the good Doctor’s work (...).“ Vgl. Nitobe 1900: 11f.

⁵³² Der Kunsthandel und Ideologisierung des Kaiserreiches Japans war eins. Vgl. Satô 1999: 134-136.

⁵³³ Über Okakura steht auch in Schulbüchern als moralische Figur Japans. Vgl. Kato 2002:23.

⁵³⁴ Vgl. Sueki 2011: 12-15.

im friedlichen 18. Jahrhundert. Zur Stärkung der souveränen Nation wurde eine systematische Geschichtserfassung Japans für notwendig erachtet. Einer der ersten spezifischen Japanforscher war Motoori Norinaga (1730-1801). Seine Japanizitätsforschung wurde im 19. Jahrhundert die Basis für den Staats-Shintô und den Ultrationalismus ab den 1980er-Jahren. Motoori ging davon aus, dass die wahre Japanizität aus den Ursprüngen Japans herrührt, als das Land weder durch China noch durch Korea oder die westlichen Kulturen beeinflusst war. Die ursprüngliche Japanizität wurde von Motoori als *Yamato-gogoro* bezeichnet.⁵³⁵ Diese wurde nach Motoori durch das Wirken des Konfuzianismus und Buddhismus verzerrt. *Yamato* bedeutet Japan und *gogoro* kann mit Geist, Gefühl und auch Gedanke übersetzt werden. So bezog er sich auf das *Kojiki*, das im 8. Jahrhundert als Mythologie des japanischen Ursprungs verfasst wurde. Er betrieb seine Forschungen in einer Spanne von 35 Jahren und veröffentlichte eine 44-bändige Interpretation des *Kojiki*. Ihm zufolge wurde Japan einst durch die Sonnengöttin *Amaterasu*⁵³⁶ beherrscht, und die Regierung des Tennô, der ein direkter Nachkomme von *Amaterasu* sei, sei eine friedliche Ordnung der Naturgesetze.⁵³⁷ Trotz der langjährigen Forschungen Motooris ist heute bekannt, dass das *Kojiki* aus der hinduistischen Mythologie stammt und kein ureigenes Werk Japans ist. Der Verlauf der Geschichte des *Kojiki* folgt beinahe identisch der Handlung des *Ramayana*, und Amaterasu ist vergleichbar mit dem Gott Brahma. Die polytheistischen Götter des *Kojiki* haben fast alle eine Entsprechung im *Ramayana*.⁵³⁸ Sprachliche Ähnlichkeiten zwischen Tamil und Japanisch in der Urzeit wurden bereits nachgewiesen, was Motoori jedoch damals noch nicht wissen konnte. Die Mythologie dieser fiktiven Kaisergeschichte wurde bereits zwischen 1657 und 1906 durch die Mito-Schule als Teil der *Dai-nihon-shi* (Ü. d. V. *Große Geschichte Japans*) publiziert. Während der Japanizitäts-Diskurs von Motoori die gesellschaftliche Moral am Ur-Shintô festmacht, sah die Mito-Schule die Autorität des Kaisers hingegen im Konfuzianismus begründet. Wie bereits erwähnt, führten diese zwei Forschungsrichtungen im 19. Jahrhundert zur ultrationalistischen Ideologie *sonnô-jôï* (Ü. d. V. Wiedereinsetzung des Kaisers und die Vertreibung der Ausländer). In der Edo-Zeit existierte noch Forschungsfreiheit, und dies führte teilweise zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen. Außerdem war die Japanizitätsforschung noch nicht unbedingt zentrales Interesse der jeweiligen Herrscher.⁵³⁹

⁵³⁵ Auch die japanspezifische Form der Ästhetik *monono-aware* gehört zu *yamato-gogoro*. Unter dem Konzept *monono-aware* versteht man die Sensibilisierung für die Schönheit der Vergänglichkeit. Vgl. Suzuki 1995: 245.

⁵³⁶ Amaterasu ist in den frühesten Quellen ohne Geschlechtsangabe und wird eher als männlich gelesen, davon zeugen frühe Skulpturen und Bilder. Satô 2000: 9.

⁵³⁷ Der Religionswissenschaftler Shimazono zeigte auf, dass die Japanizitätsforschung schon immer mit der Religion verbunden wurde. Vgl. Shimazono 1996: 6. Satô Hiroo erläuterte, dass Amaterasu im Altertum keine friedliche Figur war, sondern als ziemlich bösariger Charakter die Familie des Tennô verfluchte und Unglück oder sogar Tod brachte. Aus Angst davor wurden die *jingi* Rituale durchgeführt. Vgl. Satô 2000: 127-132.

⁵³⁸ Vgl. Yamashita 1977: 27-38.

⁵³⁹ Im 18. Jahrhundert unterschied sich das Herrschaftskonzept des Tokugawa-Shôgunats noch deutlich von Motoori oder der Mito-Schule. Vielmehr planten die regionalen Lehnsfürsten ihre Koalition untereinander, die teilweise nicht von langer Dauer waren. Vgl. Yasumaru 1992:490ff.

Der regionale Animismus oder Schamanismus des Altertums wird heute unter dem Überbegriff des Shintô zusammengefasst. Vor dem 19. Jahrhundert war das Gesamtbild des Shintôs jedoch eher undefiniert.⁵⁴⁰ Der heute als Shintô bekannte Glaube meinte ursprünglich die animistischen Rituale und wurde *jingi* (dt. Götterverehrung) genannt.⁵⁴¹ Naturgötter waren Steine, Bäume und Tiere selbst, die oft in Form von Naturkatastrophen böse in Erscheinung traten. Die regionalen Rituale und Feste, die abgehalten wurden, um den bösen Fluch der Naturgötter zu beruhigen, bildeten die erste lose Form der heutigen Religion. Diese Zeremonien wurden im Stil vom *Kenmitsubukkyô* (dt. exoterischer und esoterischer Buddhismus) durchgeführt.⁵⁴² Dieser mit dem Animismus fusionierte Buddhismus des Altertums unterschied sich aber signifikant vom Shintô des 19. Jahrhunderts und der späteren Zeit.⁵⁴³ Der animistische Shintô, der im 19. Jahrhundert definiert wurde, wurde nach 1945 als urjapanische Volksreligion seit dem Altertum medial verbreitet und bewusst vom Staats-Shintô der Meiji-Restauration unterschieden. So wurde das Image Japans als Aggressor nach 1945 in Richtung eines naturliebenden Land korrigiert.⁵⁴⁴ Somit wurde in der Folgezeit die Überlegenheit des japanischen Naturglaubens mit dem Tourismus und populären Kulturen inszeniert.

Diese Verschiebung wurde auch von den westlichen Reisenden bemerkt. Buddhismus und Shintôismus schienen für sie nicht „ausreichend“ zu sein, um „eine religiös-sittliche Basis zu bieten“.⁵⁴⁵ Das Konzept „Religion“ entstand in Japan tatsächlich erst ab dem 19. Jahrhundert, um die Macht der Religion nach dem Vorbild der westlichen Länder politisch instrumentalisieren zu können,⁵⁴⁶ was, wie schon ausgeführt, zur Gründung des Staats-Shintô führte. Die Religiosität des Buddhismus war in Japan, ebenso wie die des Shintô, unklar definiert, da der Buddhismus nicht deutlich vom Animismus oder Schamanismus unterschieden war. Buddhismus und Konfuzianismus wurden ursprünglich im 6. Jahrhundert als Teil der geschätzten höfischen Kultur Chinas über Korea

⁵⁴⁰ Vgl. Shimazono 17.08.2018

⁵⁴¹ Als etwa vom 10. Jahrhundert v. Chr. bis ins 3. Jahrhundert n. Chr. der Reisanbau vom Kontinent auf die japanischen Inseln übertragen wurde, kamen Schamanen auf, mit deren Hilfe rituell um eine gute Ernte gebeten wurde. In den chinesischen Geschichtsbüchern *Sānguó Zhì* (dt. *Die Chroniken der Drei Reiche*) aus dem 3. Jahrhundert werden diese Rituale und die Schamanen in Japan erwähnt. Vgl. Ienaga 1982: 24ff.

⁵⁴² Vgl. Shimazono 17.08.2018.

⁵⁴³ Vgl. Murakami 1971: 19-37.

⁵⁴⁴ An der Unterscheidung des altertümlichen Animismus vom Shintoismus dem heutigen Verständnis nach, arbeiteten die Religionswissenschaftler Kuroda Toshio und Inoue Hiroshi. Die dem Staats-Shintô kritisch gegenüberstehenden Wissenschaftler versuchten, den japanischen Imperialismus nach der Meiji-Restauration zu kritisieren und gleichzeitig japanspezifische Besonderheiten ohne westliche Einflüsse zu entdecken. Dieser neue nationalistische Intellektualismus wurde von den Rechtspopulisten ausgenutzt. Vgl. Shimazono 17.08.2018 und Shinagawa 2008: 399f.

⁵⁴⁵ Pekar fasst die damaligen Berichte über den japanischen Shintoismus und Buddhismus zusammen. Vgl. Dalton 1895: 15. Die shintoistischen Götter der Fruchtbarkeit, die mit Phallus-Skulpturen dargestellt wurden, wurden durch die westlichen Reisenden stark abgelehnt. Vgl. Pekar 224.

⁵⁴⁶ Vgl. Miyachi 1992: 565-592.

eingeführt. Das einfache Volk verstand damals den Buddhismus als Gott der Fremden. Die Übernahme solcher „fremder“ Götter in die eigenen Sitten und Rituale nennt man in Japan *suijaku*.⁵⁴⁷ Der Buddhismus war bis ins Mittelalter als eigener Glaube nicht in die Gesellschaft integriert.⁵⁴⁸ Nur für die Herrschenden war der Buddhismus als chinesische Hochkultur bedeutsam und repräsentierte das zivilisierte Staatswesen. Ab dem 13. Jahrhundert übernahm die Familie des Tennô aktiv die buddhistische Kultur, um die eigene Autorität, die im 12. Jahrhundert, der Krieger-Zeit, gelitten hatte, wiederzugewinnen.⁵⁴⁹ Dennoch unterschied sich der Buddhismus in Japan zu dieser Zeit bereits sehr von dem auf dem Kontinent. Zwar wurden die buddhistischen Tempel im 8. Jahrhundert nach chinesischen sowie koreanischen Vorbildern erbaut, aber der Inhalt des japanischen Buddhismus war nach wie vor durch animistische Rituale geprägt, die heute in Form von schintoistischen Zeremonien noch immer existieren.⁵⁵⁰ Die typisch buddhistischen Philosophien, wie die Offenbarung oder das spirituelle Erwachen (jap. *satori*), waren für adlige Buddhisten weniger von Interesse als der Schamanismus. Sie baten nach wie vor die Naturgötter um eine Beruhigung der Naturkatastrophen, allerdings erfolgte dies nun in buddhistisch stilisierten Tempeln, damit die Macht der Kaiserfamilie erhalten blieb.⁵⁵¹ Da die buddhistische Kultur Japans durch die Macht des Tennô repräsentiert wurde, entwickelte sich in Nara und Kyoto eine besonders prächtige Kultur, deren Zeugnisse bis heute die attraktivsten Höhepunkte des Tourismus bilden. Die buddhistischen Skulpturen von damals waren nach chinesisch-buddhistischen Vorbildern geschaffen, welche sogar griechischen Einfluss zeigten, der schon früh über Indien und die Seidenstraße ins Land gekommen war.⁵⁵² Das sogenannte archaische Lächeln der griechischen Skulpturen ist bei den japanischen Skulpturen der damaligen Zeit deutlich ausgeprägt. Auch die Ähnlichkeiten mit der griechischen Architektur kann zum Beispiel bereits am berühmten Tempel Tōshōdaiji aus dem 8. Jahrhundert nachgewiesen werden. So war die japanische Kultur schon damals multikulturell entwickelt, und die japanischen Religionen wurzeln in dieser gemischten

⁵⁴⁷ Satō 2007: 225-229.

⁵⁴⁸ Vgl. Ienaga 1959: 27.

⁵⁴⁹ Der Religionswissenschaftler Satō Hiroo verdeutlichte, dass der animistische Gott Amaterasu nur für den Tennô bestimmt war und nicht für die normalen Bürger. Aber unter dem stärkenden Einfluss der Samurai-Krieger ab dem 12. Jahrhundert wurde der Buddhismus einflussreicher. So musste der Tennô den ihn bis dahin tragenden Shintō mit der neuen starken Religion, dem Buddhismus fusionieren (jap. *honchisuijaku*). Vgl. Satō 2007: S. 211-234 und 2000: 132.

⁵⁵⁰ Zur Unschärfe zwischen japanischem Buddhismus und Animismus erklärte Satō, dass der japanische Synkretismus (jap. *shinbutsu-shūgō* oder *suijaku*) im Mittelalter nicht klar definiert war, sondern der Buddhismus nur im animistischen Konzept angenommen wurde. Vgl. Satō 2000: 57. Der Missionar Luis Fróis schrieb ebenfalls über die Undeutlichkeit der japanischen Religion. Der damalige Herrscher Oda Nobunaga glaubte an keinen Gott und zerstörte ständig die buddhistischen Tempel, um die mächtigen Buddhisten zu schwächen. Vgl. Fróis 1929: 74 und 256.

⁵⁵¹ Vgl. Ienaga 1955: 51-57.

⁵⁵² Ebd.: 66.

Transkulturalität. Es herrscht in Japan ein Synkretismus der buddhistischen und der shintôistischen Götter (jap. *shinbutsu-shûgô*).⁵⁵³

In der Meiji-Restauration wurde der neue Staats-Shintô dann mit der alten Mythologie des *Kojiki* vereinigt, um die Heiligkeit des Tennô mit der seit unzähligen Generationen ununterbrochenen Verwandtschaftsline des japanischen Kaiserhauses zu legitimieren. Der Tennô als Nachkomme der Sonnengöttin Amaterasu wurde, wie bereits erwähnt, so zum Kaiser der Welt deklariert. Durch die Regierung wurde die Geschichte Japans auf die Geburt der Sonne bezogen. Die Regimentsfahne erhielt das Symbol der strahlenden Sonne und wurde 1890 letztendlich zur Nationalflagge bestimmt. Sie ist das Symbol des göttlichen Tennô.⁵⁵⁴ Beim Staats-Shintô dient der Polytheismus des Ur-Shintô nicht mehr als authentischer Glaube.⁵⁵⁵ Stattdessen wurden die unterschiedlichen Feste und Rituale unter dem Konzept des Staats-Shintô (jap. *kokka-shintô*) gesetzlich vereint.⁵⁵⁶ Um eine gewisse Ursprünglichkeit des neu geschaffenen Shintôismus zu kreieren, musste der Shintôismus gesetzlich vom Buddhismus getrennt werden (jap. *shinbutsuhunri*).⁵⁵⁷ Dafür wurden zahllose Tempel und wertvolle Kunst aus den buddhistischen Tempeln zerstört oder als Exportgut aus dem Land geschafft.⁵⁵⁸ Diese anti-buddhistische Kampagne wurde durch Okakura Kakuzô und Ernest Fenollosa im Namen des Kulturschutzes verurteilt.⁵⁵⁹ Unter dem Staats-Shintô war zunächst auch das Christentum verboten, jedoch wurde dieses Verbot bald wieder aufgehoben, damit die westlichen Experten in Japan frei leben konnten.⁵⁶⁰

⁵⁵³ Die „fremden“ Götter des Buddhismus wurden durch den Begriff *shinbutsu-shûgô* oft als japanspezifisches Phänomen verstanden. Diese Übernahme wurde auch *honchisuijaku* (dt. Offenbarung des Buddhas in der Gestalt der Gottheit) genannt. Eine solche Umgestaltung eines göttlichen Wesens wurde auch beispielsweise in China angewendet, um den Konfuzianismus in Indien zu verbreiten. Vgl. Satô 2007: 229.

⁵⁵⁴ Die japanische Nationalfahne von heute entstand zunächst als das Zeichen des Schiffs von Satsuma. Vgl. Ienaga 1977: 189. Die Vergöttlichung der Nationalfahne, nämlich als Symbol des Tennôs, wurde nach 1910 gesetzlich vorgeschrieben. Vgl. Shimazono 2016 und Shimazono 31.05.2021.

⁵⁵⁵ Nicht jedes Regierungsmitglied war damals vom Staats-Shinto überzeugt. Kume Kunitake (1839-1931) war als angesehener Wissenschaftler Teil der Iwakura-Mission in die USA und nach Europa und hinterließ bedeutsame Berichte. Er verfasste 1892 seine Kritik zum neuen Staats-Shintô. Daraufhin verlor er seine Stelle. Mori Ôgai (1862-1922) schrieb 1914 seinem Roman *Kanoyouni* und kritisierte darin, dass der Tennô zum Gott erklärt wurde. Im Roman wird das politische System Deutschlands aus diesem kritischen Gesichtspunkt heraus als dem japanischen Staats-Shinto überlegen dargestellt. Vgl. Mishima 2015: 151-158.

⁵⁵⁶ Mit der Ermächtigung wurde der Shintoismus wegen seiner polytheistischen Eigenschaft zunächst noch mehr diversifiziert. 1881 intervenierte der Meiji-Tennô dann direkt in die Religionspolitik. Vgl. Miyachi 1988: 587ff.

⁵⁵⁷ Gott heißt auf Japanisch *kami*. *Kami* ist stark als buddhistisches Wort ausgeprägt. Daher wurde das Wort *kami* eine Weile nicht verwendet, solange, bis der Staats-Shintô etabliert war. Vgl. ebd.

⁵⁵⁸ Diese anti-buddhistische Bewegung heißt *haibutsukishaku*. Die euphorisierten Bürger und Shintôisten feierten eine neue „göttliche“ Zeit des Shintô. In diesem rausch wurden viele buddhistischen Kunst- und Bauwerke zerstört. Vgl. Murakami 1968: 29-38. In Satsuma (heute Kagoshima), woher später die Krieger stammten, die das Tokugawa-Shôgunat mit Hilfe britischer Waffen besiegten, wurden 1616 die buddhistischen Tempel zerstört. Glocken und Skulpturen wurde in Waffen umwandelt. Der wahre Grund für diese Zerstörung war also das Schaffen neuen Kriegsmaterials. Vgl. Ukai 2018: 54ff.

⁵⁵⁹ Der Wechselkurs zwischen Japan und den USA sowie Europa war sehr unterschiedlich. So wurde die japanische Altkunst im westlichen Kunstmarkt sehr preisgünstig verkauft. Vgl. Satô 1996: 208.

⁵⁶⁰ Vgl. Yasumaru 1992: 512-527.

1879 wurde der Yasukuni-Schrein als Hauptstätte zur Verehrung der Kriegsgefallenen bestimmt. Die Toten wurden im Schrein zu Helden erhoben und als Götter verehrt. Nach dem Russisch-Japanischen Krieg von 1905 versammelten sich die Hinterbliebenen der Kriegsgefallenen vor dem Yasukuni-Schrein. Über diese Zusammenkunft wurden in den Medien mit großer Dramatik berichtet. Die Bilder hatten große Wirkung in der einfachen Bevölkerung, und das kriegerische Gebaren der eigenen Nation stieß auf große Zustimmung.⁵⁶¹ Die Nation Japan nahm sich als Familie wahr, was sich in dem Wort für Staat *kokka* (dt. Nation als Familie) ausdrückt. Aber auch dieser Begriff ist, wie so oft, ein Import aus dem Altchinesischen und nicht japanspezifisch. Im Laufe der Expansionskriege feierte man von nun an immer am Yasukuni-Schrein, um die Gefallenen als Helden zu verehren. Die Mütter der Soldaten wurden „Mütter von Yasukuni“ genannt, die ihre Söhne dem Krieg opfern sollten.⁵⁶² Die Bedeutung dieses Schreins wurde nach dem Tod des Meiji-Tennô 1912 noch mehr erhöht. Obwohl die Familie des Tennô spätestens seit dem 6. Jahrhundert die buddhistischen Rituale übernahm, wurde der Tennô als ein Symbol der kolonialen Macht Japans in ganz Asien etabliert. Bei der Beerdigung des Tennô säumten 30 000 Soldaten in moderner Uniform die Straßen, wie bei einer britischen Militärparade, wohingegen das Gefolge des Tennô in alte traditionelle Gewänder gekleidet war, um die große „Tradition“ Japans zu inszenieren.⁵⁶³ Wie bereits erwähnt, war die Familie des Tennô lange Zeit buddhistisch. Ihre Beerdigungen waren daher auch im buddhistischen Stil gehalten. Den meisten Japaner:innen war diese Tatsache aber unbekannt, und es war kein Allgemeinwissen, wie ein Tennô zu dieser frühen Zeit beerdigt wurde und wie die traditionellen Gewänder aussahen, da der Tennô bis vor Kurzem noch eine unbekannte Persönlichkeit gewesen war. Die Beerdigung des Meiji-Tennô wurde trotz dieser Unstimmigkeiten als erhabene shintôistische Tradition in Japan verbreitet, um die Nationalidentität der Japaner:innen weiter zu stärken. Durch den Synergieeffekt der kollektiven Trauer zog es die Menschen zu den Schreinen. Somit wurde nebenbei auch der Bahntourismus mit der Einführung des Staats-Shintô belebt.⁵⁶⁴

1920 wurde schließlich der Meiji-Schrein (jap. Meiji-jingu) gebaut.⁵⁶⁵ Wie schon die Beerdigung des Meiji-Tennô, so wurde auch die Einweihung des Schreins mit einem großen Fest und feierlich-dramatischem Zeremoniell begangen.⁵⁶⁶ Der Volkskundler Yanagita Kunio (1875-1962), der sich

⁵⁶¹ Vgl. Shimazono 2016.

⁵⁶² Die meisten Kamikaze-Piloten wurden, trotz anderem Versprechen, unter starkem Vorbehalt im Yasukuni-Schrein verehrt. Vgl. Morris 1989: 386.

⁵⁶³ Vgl. Fujitani 1994: 123-129.

⁵⁶⁴ Der Bahntourismus bewarb die Rituale im Schrein. Auch bei der voranschreitenden Urbanisierung spielte der Staats-Shintô eine große Rolle. Vgl. Hirayama 2016: 33.

⁵⁶⁵ Vgl. Murakami 1968: 88ff.

⁵⁶⁶ Vgl. Fujitani 1994: 121-136.

daran störte, dass die Feiern am Schrein zu ausgelassen waren, gab damals den Rat, dass traditionelle Trauer angemessen begangen werden sollte.⁵⁶⁷

Durch die erneute Fokussierung auf das Trauern erlangte der Schrein durch die folgenden Kriegsjahre eine immer größere Bedeutung. Die steigende Todeszahl junger Soldaten vereinte die Japaner:innen als Untertanen des Kaiserreiches.⁵⁶⁸ Die shintôistischen Festumzüge, die im Laufe des 19. Jahrhunderts zu Militärparaden umfunktioniert worden waren, um die Bekanntheit des Meiji-Tennô zu steigern, und die rasche Verbreitung der Eisenbahn und der Massenmedien machten den Meiji-Tennô zum Symbol für Festivitäten jeglicher Art.⁵⁶⁹ Da die stete Modernisierung kapitalistischen Regel folgte, wurde dieser zur Schau gestellte Militarismus rasch als Entertainment akzeptiert.

In dieser Zeit wurde in ganz Japan der regional unterschiedlich entstandene Animismus nicht als Religion verstanden. Der Begriff „Religion“ (jap. *shûkyô*) wurde zunächst als Synonym für das Christentum verstanden. Die damaligen Politiker in Japan nahmen an, dass der Monotheismus des Christentums den Etatismus zusätzlich verstärken könnte, mehr als die polytheistischen Glaubensrichtungen der Asiaten. So wurde der Meiji-Tennô auch noch zu einem monotheistischen Gott erklärt, um so Religion und Etatismus in einer Person zu vereinigen.⁵⁷⁰

Nach 1945 wurden Religionsfreiheit und Demokratie vom Oberkommandierenden für die Alliierten Mächte (engl. Supreme Commander for the Allied Powers, SCAP) vorgeschrieben. Dadurch wurde der Shintôismus zum ersten Mal von der Politik getrennt, bis Ministerpräsident Nakasone ab 1985 begann, den Yasukuni-Schrein regelmäßig zu besuchen. Wie oben beschrieben, ist der Besuch des Yasukuni-Schreines deswegen heikel, da dort Kriegsverbrecher noch heute als Götter verehrt werden, was eine politische Kontroverse aufwirft.⁵⁷¹ Es bleibt anzumerken, dass der Unterschied zwischen Shintôismus und Buddhismus bis heute in der breiten japanischen Gesellschaft noch unklar ist.

⁵⁶⁷ Vgl. Shimazono 2018.

⁵⁶⁸ Vgl. ebd.

⁵⁶⁹ Um den bis 1868 völlig unbekanntes Meiji-Tennô als göttliches Wesen zu präsentieren, leitete er bereits 1872 die erste Militärparade. Die mediale Berichterstattung über den Schrein und die moderne Eisenbahn brachte der Bahngesellschaft großen ökonomischen Gewinn. Vgl. Fujitani 1994: 146.

⁵⁷⁰ Der Erfolg der westlichen Mächte, alles gläubigen Christen, galt als durch die Geschichte bewiesen. Der Buddhismus wurde zwar zunächst als Instrument gegen den wachsenden Einfluss des Christentums wieder gestärkt, aber der buddhistische Mönch Shimaji Mokurai, der ebenfalls Teil der Iwakura-Mission in Europa war, vertrat die Überzeugung, der Monotheismus sei für Japan doch von hoher Wichtigkeit. Sein Rat beeinflusste die Meiji-Regierung. Vgl. Yasumaru 1992: 542f.

⁵⁷¹ In den Tokio-Prozessen (1946-48) wurden die Oberbefehlshaber, der Ministerpräsident sowie die Offiziere von Einheit 731 in der Mandschurei und etliche andere zum Tode verurteilt. Sie werden dennoch als Kriegshelden in Yasukuni verehrt. Die politische Debatte darüber wird bis heute fortgesetzt. Vgl. Nakajima 1995: 227-258. Aber nicht jeder Kriegsgefallene wird in Yasukuni verehrt. Die Kriegsgefallenen aus Chôshû-Lehen (heute Präfektur Yamaguchi) wurden bevorzugt. Die provinziellen Lehnsfürsten, die vor der Meiji-Restauration gegen Chôshû kämpften, wurden demnach als einfache Soldaten zur Fronlinie geschickt und nicht in Yasukuni verehrt. Vgl. Handô 2015: 35-40.

4.4. „Spirituelle Intellektuelle“ und *Nippon-Kaigi*

4.4.1. Shintôismus und die politische Landschaft Japans

Die rechtspopulistischen Politiker in Japan besuchen immer wieder den Yasukuni-Schrein und spenden große Summen.⁵⁷² Damit zeigen sie ihre politische Einstellung.⁵⁷³ Ein ebenfalls bedeutsamer Schrein für den Shintôismus ist der Ise-Schrein in Mie. Dort wird die Sonnengöttin Amaterasu als Ursprung der Tennô-Familie verehrt. Der Kunstforschende Fujioka Hiroyasu merkte dazu kritisch an, dass der Ise-Schrein erst seit Anfang des 20. Jahrhunderts als japanspezifische Architektur anerkannt wurde, nachdem der deutsche Architekt Bruno Taut wiederholt seine Begeisterung über die Schreinarbeit geäußert hatte.⁵⁷⁴ Über die Besonderheit des Japanischen wurde noch auf der Weltausstellung 1937 in Paris heftig diskutiert.⁵⁷⁵ Der Architekt Isozaki Arata merkte an, dass der Ise-Schrein im 6. Jahrhundert gegründet wurde, zeitgleich zu den Geschichtsmysen *Kojiki* und *Nihonshoki*.⁵⁷⁶ Der Kunstforschende Inga Shigemi wies außerdem darauf hin, dass diese fiktive Tradition einer „angesehenen“ Nation im Hinblick auf die chinesischen Dynastien erdacht werden musste. Daher wurde der Ise-Schrein im buddhistischen Stil mit taoistischer Ideologie gestaltet. Dafür wurden die besten Baumeister des Festlands verpflichtet. Fujioka, Isozaki und Inaga sehen darin den Versuch, die Reinheit der Japanizität gegenüber dem Ausland zu inszenieren. Nach den langen Kriegszeiten geriet der Ise-Schrein jedoch sehr lange in Vergessenheit. Als Oda Nobunaga um 1585 den Wiederaufbau des Ise-Schreins entwarf, existierte das ursprüngliche Bauwerk der chinesischen Architekten nicht mehr.⁵⁷⁷

⁵⁷² Um die politischen Konflikte mit asiatischen Ländern zu vermeiden, spendete der ehemalige Ministerpräsident Abe Shinzô zunächst nur Geld (jap. *tamagushiryô*) für Rituale. Nach seinem Rücktritt besuchte er aber gleich den Yasukuni-Schrein persönlich.

⁵⁷³ Der erste Ministerpräsident, der den Yasukuni-Schrein während seiner Amtszeit besuchte, war Nakasone Yasuhiro, der als Marineoffizier noch selbst aktiv am Pazifikkrieg beteiligt war. Sein Besuch 1985 wurde mit der Glaubensfreiheit gerechtfertigt. Der rechtspopulistischer Politiker Koizumi Junichirô besuchte den Schrein häufig und wurde dafür heftig von China und Korea kritisiert. Er besuchte auch Nordkorea um die Rückkehr entführter Japaner:innen zu verhandeln. Somit wurde er als Nationalheld propagiert. Die Gefahr Nordkoreas wurde ebenfalls für die Remilitarisierung Japans angeführt. Vgl. Kido 2008: 125-144.

⁵⁷⁴ Der Ise-Schrein wurde alle 20 Jahre komplett neu gebaut (jap. *shikinen sengû*). Taut äußerte sich zum Beispiel in seinem Werk *Das japanische Haus und sein Leben* von 1935 wie folgt: „Die Verfeinerung des Vorübergehenden, die Projizierung des Augenblicks ins Universum und nicht die Herabziehung des Universums zum schwachen Menschen, zu seinem Werk“. Vgl. Taut 1936/1997: 143f, in: Elsesser 2021: 162f. Der Kunstforschende Higashi Kunimasa erkennt den Einfluss von Taut auf den japanischen Nationalismus in den damaligen Schriften. Architekten vor dem 20. Jahrhundert fanden den Ise-Schrein „kindisch“ und hielten ihn nicht für „modern“. Durch die Ansätze von Taut wurde die „Einfachheit“ des Schreins als moderner Rationalismus interpretiert. Vgl. Higashi 2003: 153-158. Der Architekt Isozaki erwähnte, dass Taut möglicherweise als politischer Flüchtling in Japan eine politisierte Ästhetik erfand. Vgl. Isozaki/Hino 2006: 147-157. U.a., Ishimoto/Isozaki 1987: 3-6.

⁵⁷⁵ Vgl. Fujioka 1990: 174.

⁵⁷⁶ Vgl. Inaga 2016:128, in: Takemoto 2020.174.

⁵⁷⁷ Vgl. ebd. 125. Inaga erläuterte, dass Ise trotz der Zusammenarbeit mit den ausländischen Fachleuten die Einfluss von ausländischen Kulturen verbarg. Vgl. ebd.: 128.

Während des Pazifikkriegs wurde der Ise-Schrein vor allem als ein Symbol für die Ehrfurcht vor den Göttern und die Verehrung der Ahnen (jap. *keishin-sonnô*) besucht.⁵⁷⁸ Er befindet sich in Mie, über 500 Kilometer entfernt von Tokio. 2016 veranstaltete der damalige Ministerpräsident Abe Shinzô den G7-Gipfel auf der Insel Ise. Der Ise-Schrein wurde zum Zentrum des Shintôismus des 20. Jahrhunderts und wurde zum Symbol des „Gottesland Japan“. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Ise-Schrein so auch Sammelpunkt für die Ultrationalisten.⁵⁷⁹ Mit der Einladung an den Ise-Schrein hat Abe als G7-Gastgeber die Veranstaltung an diesem Ort benutzt, um die internationale Gemeinschaft dazu zu bewegen, die Wiederbelebung des „Gottesland Japan“ zu unterstützen.⁵⁸⁰

Das Problem des aktuellen Religions-Diskurses in Japan ist, dass kaum Kritik an den Ultrationalisten möglich ist, die ein großes Feld der Spiritualität für sich beanspruchen, und somit der Inhalt jeglicher Diskussion von vorn herein verunklart wird. Sowohl der Ise-Schrein als auch der Yasukuni-Schrein gehören zur *Jinja-Honchô* (dt. Vereinigung der Shintô-Schreine), in der ca. 80 000 Schreine in Japan vereinigt sind. Die *Jinja-Honchô* unterstützt die japanische ultrationalistische Organisation *Nippon-Kaigi*, die die Wiederherstellung der Moral des Kaiserreiches Japan zum Ziel hat.⁵⁸¹ *Nippon-Kaigi* hat ungefähr 40 000 Mitglieder, wovon eine große Zahl LPD-Politiker sind. Das Problem des *Jinja-Honchô* sowie *Nippon-Kaigi* in Bezug zur Kunst ist, dass diese shintôistischen und gleichzeitig ultrationalistischen Organisationen sich aktiv an der Kunstpolitik beteiligen. Zum besseren Verständnis dieser Problematik wird im Folgenden der Zusammenhang zwischen shintôistischen Organisationen und den sogenannten „Spirituellen Intellektuellen“ sowie der spirituellen Kultur in Japan aufgezeigt.⁵⁸²

4.4.2. Die „Spirituellen Intellektuellen“ und die esoterische Kultur nach 1945

Die Anfänge der japanischen Volkskunde gehen auf Yanagita Kunio (1875-1962) zurück. Bereits früh untersuchte Yanagita die explizite Japanizität regional vorhandener Mythologien. Er war ein guter Freund von Nitobe Inazô, der das *Bushidô* verfasst hatte. Nach dem Zweiten Weltkrieg

⁵⁷⁸ Der Besuch am Ise-Schrein wurde vor allem bei Schülern gefördert. Nicht nur japanische Schulen, sondern 125 Schulen aus Korea veranstalteten Reisen zum Ise-Schrein, solange Korea unter der Besetzung Japans stand. Vgl. Ôta 2013: 283-301.

⁵⁷⁹ Vgl. Miyashima 2016. Am Anfang des 20. Jahrhundert war der Staats-Shintô bereits etabliert. Die japanischen Politiker und Architekten der damaligen Zeit empfanden aber die Tatami-Matten und Schiebetüren in der Villa Katsura und dem Ise-Schrein als altmodisch. Im Briefwechsel mit Gropius äußerte sich der damalige Architekt Ikuta Tsutomu abfällig, während Gropius in Japan die Zen-Ästhetik erforschte. Vgl. Delank 1996: 175ff.

⁵⁸⁰ Vgl. Tanaka, Hiroki 2021: 15 (587).

⁵⁸¹ Vgl. Larsson 2017: 227-252. Und siehe auch Sheid 2012: 82, in Prohl/Nelson 2012.

⁵⁸² Der Begriff „Spirituelle Intellektuelle“ wurde von Prohl als Übersetzung für *reiseiteki-chishikijin* eingeführt. Prohl nach ist der Begriff vom japanischen Religionswissenschaftler Shimazono Susumu vorgegeben. Vgl. Prohl 2000:10.

distanzierte sich Yanagita allerdings von der fiktiven Geschichte von Amaterasus. Stattdessen sammelte er spirituelle Erzählungen aus Nordjapan, Hokkaido und von der südlichen Inselgruppe Okinawa, welche nach der Meiji-Restauration zwangsweise Japan angegliedert wurde. Yanagitas „positivistischer“ Ansatz stand stark unter dem Einfluss des westlichen Spiritualismus des beginnenden 20. Jahrhunderts. In seiner narrativen Dokumentation schildert er die ländlichen Erzählungen, darunter auch Geistergeschichten, die er verharmloste und die seither mehr als eine Art Volksmärchen gelesen werden. Sein Interesse am Übernatürlichen lässt sich vielleicht damit erklären, dass zu seiner Zeit der Spiritualismus aus Europa eingeführt und die neue Wissenschaft der Psychologie mit den Hauptwerken von Carl Gustav Jung und Sigmund Freud zeitnah ins Japanische übersetzt wurde.⁵⁸³ Darüber hinaus wurden Yanagita und seine Mitforscher vom marxistischen Proletariat inspiriert. Der Versuch, die Erforschung der Subkulturen zur Wissenschaft zu erheben, war damals geradezu eine Modeerscheinung.⁵⁸⁴ Der Religionswissenschaftler Kawase sieht die Einstellung von Yanagita als okzidental, vor allem, da die Forschung über die kolonialisierten Orte im Rahmen der Kolonialpolitik für das Kaiserreich geleistet wurde.⁵⁸⁵ In dieser Zeit wurden große Mengen westlicher Literatur ins Japanische übersetzt. Neuartige Konzepte wie der Postnaturalismus, der in *Ästhetische Zeitfragen* (1894) von Johannes Volkelt vorgestellt wurde, oder der Symbolismus von William Blake erschienen den damaligen japanischen Kunstschaffenden und Dichtern eng verwandt mit den mystischen Erzählungen und Kunstwerken ihrer Heimat. Die mittelalterliche Ästhetik der Teezeremonie und des Nô-Theaters, wie *wabi-sabi* und *yûgen*, wurden in diesem metaphysischen Kontext erneut als Modernität interpretiert.⁵⁸⁶ Der Begriff *wabi-sabi* stammt ursprünglich aus der buddhistischen Lehre und wird heute so verstanden, dass bescheidene Einfachheit und offensichtliche Patina die japanische Ästhetik ausmachen. *Yûgen* ist als unergründliche Tiefe und Mystik zu verstehen, was, wie gezeigt, seit dem 19. Jahrhundert bis heute als Essenz der japanischen Kultur propagiert wird.⁵⁸⁷ Was diese neumodische Esoterik und die Mystifizierung der Tradition anbelangt, merkte der Literaturwissenschaftler Ôwada an, dass der Gedanke des Vitalismus aus dem Westen in der japanischen Kunst und Literatur die Irrationalität

⁵⁸³ Die Spirituellen Intellektuellen in Japan entwickelten den Animismus zusammen mit ihrer Metapsychologie. Vgl. Iwasaki 1989: 126-146.

⁵⁸⁴ Durch die japanischen Volkskundler wurde die Manga-Kultur zur Nationalstrategie umwandelt. Vgl. Otsuka 2005: 78.

⁵⁸⁵ Vgl. Kawase 2015: 69-75.

⁵⁸⁶ Der Literaturwissenschaftler Suzuki Sadami erwähnt dazu, dass Okakura Kakuzô die von Hegel übersetzten Begriffe wie „Unendlichkeit“ (jap. *mugen*), „Symbol“ (jap. *shôchô*) und „Stimmung“ (jap. *kibun*) in seinem patriotischen Geschichtsbuch *Tôyô no bijutsu* (dt. Kunst in Asien) angewendete, um die Überlegenheit der asiatischen Kunst gegenüber dem Westen zu betonen. Ein französischer Priester Noël Péri verstand das Nô-Theater als Symbolismus. Vgl. Suzuki 2012: 36.

⁵⁸⁷ Vgl. Iwai 2006: 92-97.

dieser Mythologisierung legitimierte. So wurde auch die Mythologie über den Tennô als Realität betrachtet.⁵⁸⁸

Angst und inneres Leid wurden in der japanischen Literatur und Kunst als eine neue Ästhetik entwickelt, und die Kunstschaaffenden thematisierten sie auch nach dem Krieg weiter.⁵⁸⁹ Nach den 1950er-Jahren entstanden Gruppen wie Jikken-Kôbô und Gutai, die durch den europäischen Surrealismus und die Psychologie beeinflusst wurden. Kawara On (1933-2014) schuf die groteske Serie *Yokushitsu* (dt. *Badezimmer*, 1953-1954) in den 1950er-Jahren, die klare Einflüsse des Spiritualismus dieser Zeit erkennen lässt.⁵⁹⁰ (Abb. 28) Die Betonung der grotesken Körperlichkeit und Erotik war bereits in den 1930er-Jahren in der Literatur und bei den Kunstschaaffenden als Gegenkultur in Japan verbreitet.⁵⁹¹ Außerdem findet man auch die Einflüsse von Hans Driesch, Henri Bergson und William James als Erscheinungen des Zeitgeists in Japan. Vor allem wurde das Konzept der Entelechie nach Driesch von den japanischen Kunstschaaffenden schöpferisch interpretiert. Die Verallgemeinerung der beweisbaren Energie des Universums oder das universelle Verständnis in Bezug auf die Weltordnung wurden als bewiesene, absolute Wahrheit von den japanischen Kunstschaaffenden und den auf dem Gebiet der Philosophie Forschenden abstrahiert und mystifiziert.⁵⁹² Besonders einflussreiche Konzepte waren außerdem der *Neovitalismus* von Hans Driesch, der Begriff *élan vital* von Henri Bergson und der *Pragmatism* von William James, die auch nach dem Zweiten Weltkrieg die Vorstellungskraft der Kunstschaaffenden in Japan erregten. Der Vitalismus als Konzept wurde in Japan zur kosmologischen Philosophie ausgeweitet, schließlich kamen noch mystische Interpretationen hinzu, die auch sexuelle Darstellungen ab den 1950er-Jahren als „Vitalität des Lebens“ oder als „Realismus der modernisierten Kunst“ beinhalteten.⁵⁹³ Die spirituellen Erzählungen wurden ab den 1960er-Jahren immer wieder aufgegriffen und in den 1970er-Jahren von der Hippie-Bewegung aufgenommen. Besonders affin zeigten sich die

⁵⁸⁸ Vgl. Ôwada 252f: in: Suzuki 2012.

⁵⁸⁹ Die Japanologin Gebhardt betrachtet die Religion in Japan als „spirituelle Selbsthilfe“ als Trost und Bereicherung in den „Zeiten eines wachsenden Individualismus“. Sie erläutert wie folgt: „Das ‘Übernatürliche’ ist andererseits eine Notwendigkeit, denn in den Zeiten eines wachsenden Individualismus wird auch die Angst des Ich vor der Desintegration größer. Die spirituelle Vision des Jenseits bietet einen zeitgemäßen Trost mit einer naturwissenschaftlich deutbaren Nachwelt“. Vgl. Gebhardt 1999: 224f.

⁵⁹⁰ Kawara On verwerte sich lebenslang vehement, seine Arbeiten nur mit Japan oder sonst einem bestimmten Land oder Kulturbereich assoziiert zu sehen. Der Kunstkritiker Minemura war persönlich mit Kawara in Kontakt und äußerte, dass in seinen Date Paintings die japanische Zeitdefinition zu spüren wären. In Japan hätte sich Reiseliteratur, wie das mittelalterliche Tagebuch *Izayoinikki* (13. Jahrhundert) und die Kurzgedichte von Matsuo Basho (1644-1694) aus der Edo-Zeit, entwickelt. Die lineare Zeit, in der die Menschen leben, wird fortlaufend geschrieben und sie fließt entlang des Landes, in dem sie reisen. Vgl. Minemura 2006. Zur Zeitdefinition im Spiritualismus Vgl. Suzuki 2012: 17.

⁵⁹¹ Tipton weist darauf hin, dass einerseits die Konsumkultur ab den 1930er-Jahren wuchs, andererseits aber eine deprimierende Stimmung die Stadtkultur beherrschte. So entstand der japangliche Slogan *ero-gro-nansensu*, der eine Abkürzung von „*erotic, grotesque, non-sense*“ darstellt. Vgl. Tipton 2002: 108ff.

⁵⁹² Die Philosophen der Kyoto Schule waren verantwortlich für die Ästhetisierung der westlichen Philosophie und die Japnisierung des Vitalitätskonzepts. Vgl. Suzuki 2012: 13. Die Ästhetisierung der Spiritualität diente der Sichtbarmachung der japanischen Überlegenheit. Vgl. Iwai 2006: 92-97.

⁵⁹³ Vgl. Suzuki 1995: 6-13.

japanischen Spiritualisten gegenüber der internationalen Modeerscheinung New Age. In den 1980er-Jahren tauchten dann die sogenannten „Spirituellen Intellektuellen“ in den Medien auf.⁵⁹⁴ Die Japanologin Inke Prohl schreibt dazu: „Die intellektuelle Landschaft Japans hat sich in den 1970er-Jahren verändert. Bis zu dieser Zeit wurde sie von marxistisch oder sozialistisch beeinflussten Intellektuellen mitgestaltet, deren visionäre Kraft sich zusehends auflöste. An ihre Stelle traten konservative Intellektuelle. Die Rolle, überzeugende Bilder von der Zukunft zu zeichnen, konnte von den „Spirituellen Intellektuellen“ übernommen werden.“⁵⁹⁵

Im Hintergrund des japanischen New Age spielte auch die sogenannte Kyoto-Schule eine Rolle, die vom Philosophen Nishida Kitaro (1870-1945) theoretisch begründet wurde. Nishida und seine Mitforscher studierten zunächst westliche Philosophie, vor allem in Deutschland, und brachten die deutsche Philosophie später mit dem Zen-Buddhismus in Zusammenhang.⁵⁹⁶ Nishida war der Schulfreund des bekannten Religionswissenschaftlers Suzuki Daisetsu (1870-1966), und beide halfen durch ihre Schriften, eine vermeintliche Überlegenheit der japanischen Spiritualität für die Expansionspolitik zu konzipieren. Suzuki Daisetsu war als D.T. Suzuki in den USA unter den spirituellen Buddhisten bekannt. Sein Streben, den japanischen Buddhismus im westlichen Kontext anerkannt zu sehen, soll sich zusammen mit Nishida während des Pazifikkriegs entwickelt haben.⁵⁹⁷ Sein Nachfolger Umehara Takeshi (1925-2019) übernahm die Ideologie von Nishida und verband sie mit dem Ur-Shintô aus der Jômon-Periode, um die Japanizität und den Naturalismus zu vergöttlichen.⁵⁹⁸ Während des Pazifikkriegs wurde die Notlage Japans immer spürbarer und das Interesse an Spiritualität, Religion und mittelalterlichen Traditionen nahm enorm zu.⁵⁹⁹ In den 1980er-Jahren erstarkte der nach 1945 tabuisierte Ultrationalismus in Japan wieder. In den Medien wurde diskutiert, wie das negative Japan-Bild verbessert und die japanische Identität gestärkt und zudem mehr mit der Religion verbunden werden könnte.⁶⁰⁰ Grund dafür waren unter anderem die „Discover Japan“- sowie „Exotik Japan“-Kampagnen, die ab den 1970er-Jahren im

⁵⁹⁴ Prohl nach wurde der Begriff „Spirituelle Intellektuelle“ vom Religionswissenschaftler Shimazono eingeführt. Vgl. Prohl 2000:5.

⁵⁹⁵ Vgl. Prohl 2002: 180

⁵⁹⁶ Die Mischung aus westlichem Spiritualismus und neu interpretiertem Zen-Buddhismus wurde in der Kyoto-Schule entwickelt. Vgl. Levine 2012: 539, in: Prohl & Nelson 2012.

⁵⁹⁷ Die Interpretation des Zens bei Suzuki war an die westlichen Ideale angepasst. Suzuki instrumentalisierte das Zen für den japanischen Nationalismus. Vgl. Isomae 2012: 64f, in: Prohl & Nelson 2012. Siehe auch *BEING MINDFUL West Coast Reflections on Buddhism and Art* von Jennie Klein. Vgl. Klein 2005: 87.

⁵⁹⁸ Vgl. Prohl 2002: 178.

⁵⁹⁹ Die Neuinterpretation und Anerkennung des Nô-Theaters und seine Ästhetisierung wurde nach dem großen Erdbeben von 1923 (jap. *kantô-daishin-sai*) und die Kriegsstimmung noch erhöht. Über die japanische Besonderheit wurde schon auf der Weltausstellung in Paris von 1900 diskutiert. Anlässlich dieser Veranstaltung wurde das Nô-Theater erneut bewertet. Vgl. Iwai 2005: 83 und 100.

⁶⁰⁰ Shimazono weist darauf hin, dass der Kritiker Yamamoto Shichihei (1921-1991) für die Wiederbelebung des Ultrationalismus mit Hilfe der Religion mitverantwortlich sei. Vgl. Shimazono 1996: 9.

Fernsehen liefen und sich schnell als Slogans etablierten. Diese Kampagnen spielten mit der Andeutung, dass es in Japan noch Mystisches zu entdecken gäbe.

Die endgültige Umdeutung des japanischen Shintôismus geschah dann in den 1980er-Jahren.⁶⁰¹ Charismatische Religionswissenschaftler begannen, die Spiritualität der japanischen Bevölkerung als offensichtliche Überlegenheit der Japaner:innen zu bezeichnen. Sie wandten sich zwar gegen den Staats-Shintô der Meiji-Restauration, definierten aber die Naturgötter Japans weiterhin als Tradition des Shintô.⁶⁰² Hierbei wurde auf den Ur-Shintô der prähistorischen Jômon-Periode zurückgegriffen, welche den gesamten Zeitraum von 14.000 bis 300 v. Chr. in der Vorgeschichte Japans umfasst. Und ab den 1980er-Jahren wurde die nationale Identität der Japaner:innen stark auf diese Periode zurückgeführt, um die Besonderheit der Japanizität auszudrücken; sie wurde dann auch schnell im Ausland als „spezifisch japanisch“ verstanden.⁶⁰³ Endlich schien man die Ursprünglichkeit der japanischen Kultur gefunden zu haben, denn in dieser frühen Zeit konnte man nach der vorherrschenden Meinung kaum von Korea oder China beeinflusst worden sein. Es war also eine Zeit, in der die Götter in Harmonie mit dem Tennô lebten.⁶⁰⁴ Der Religionswissenschaftler Nakazawa Shinichi publizierte zahllose esoterische Schriften, in denen er seine übernatürlichen Erlebnisse in Tibet beschrieb. Er behauptete, er wolle durch seine esoterischen Erfahrungen ein „anderes Selbst“ finden und so „eine erweiterte höhere Dimension der Welt“ sichtbar machen.⁶⁰⁵ Nakazawa zufolge ist das Christentum gefährlich, da die Natur im Westen durch die Menschen „beherrscht“ und „zerstört“ worden sei.⁶⁰⁶ Ein anderer Religionswissenschaftler, Yamaori Tetsuo, behauptete, dass „die Götter in Japan leichter spürbar als in anderen Teilen der Welt“ seien.⁶⁰⁷ Es wird immer noch die Überlegenheit Japans betont, obgleich die immense Umweltverschmutzung durch die Industrialisierung bereits in den Medien problematisiert wurde. Die Schuld an der Zerstörung der Natur wurde unter den Spiritualisten in der westlichen Ideologie gesucht, welche Japan zu lange beeinflusst habe. Trotz des sichtbaren wirtschaftlichen Erfolges und der erfolgreichen Industrialisierung Japans wurde die Naturzerstörung als ein durch die Verwestlichung

⁶⁰¹ Vgl. Shimazono 1996: 5.

⁶⁰² Vgl. Prohl 2000:3.

⁶⁰³ Der britische Kunstforschende Neil MacGregor beschrieb die Jômon-Periode wie folgt: „Heute fungieren die Gefäße der Jômon-Kultur bei großen Ausstellungen überall auf der Welt als Kulturbeobachter Japans. Die meisten Nationen präsentieren sich im Ausland, indem sie auf imperialen Glanz oder Invasionsarmeen zurückblicken. Das technisch und wirtschaftlich mächtige Japan hingegen bezieht seine Identität bemerkenswerterweise aus den Schöpfungen der frühen Jäger und Sammler. Auf mich als Außenstehenden wirkt das sehr beeindruckend und auch nachvollziehbar, denn die Akribie, mit der die Jômon auf Details und Muster achten, das stete Streben nach ästhetischer Verfeinerung und die lange Kontinuität der Jômon-Traditionen scheinen bereits etwas sehr spezifisch Japanisches zu sein“. Vgl. MacGregor 2014: 93f.

⁶⁰⁴ Die prominenten Religionswissenschaftler Kamata Tôji und Umehara Takeru spielten eine zentrale Rolle dabei, Tennô und Shintô wieder zu mystifizieren. Vgl. Iwasaki 1989: 21-25.

⁶⁰⁵ Vgl. Prohl 2000:22-25.

⁶⁰⁶ Ebd.

⁶⁰⁷ Vgl. Yamaori 1996: 13-17, in: Prohl 2000:26.

entstandenes Problem kritisiert. In dieser Diskussion wurde ausgeblendet, dass Japan selbst mit der Expansionspolitik begonnen hatte und der Shintôismus von Staats wegen dafür instrumentalisiert wurde. Gleichzeitig gab es natürlich Politiker, die sich dieser Tatsache durchaus bewusst waren. Sie nutzten diese Gelegenheit, um den Ultrationalismus wieder salonfähig zu machen. Der konservative Politiker Nakasone Yasuhiro (1918-2019) der LDP förderte als Ministerpräsident diese esoterischen Tendenzen, um Japan wieder als das Land der Götter verstanden zu sehen.⁶⁰⁸ Nakasone war im Zweiten Weltkrieg als Marineoffizier in Indonesien tätig und ging danach als Kriegsheld in die Politik.⁶⁰⁹ Er ließ die ersten Atomkraftwerke in Japan bauen und prophezeite, dass Japan sich eines Tages mit Atomwaffen verteidigen müssen, was in keiner Weise zur Ideologie des Shintô passt. Auch wenn Nakasone für die japanische Erfolgsgeschichte nach dem Potsdam-Abkommen mitverantwortlich war, so blieben seine philosophischen Ansichten doch die gleichen wie im Pazifikkrieg.

Inken Prohl nennt den japanischen Spiritualitätsdiskurs „Selbstbehauptungsdiskurs“ und „Überlegenheitsdiskurs“.⁶¹⁰

Die Äußerungen der „Spirituellen Intellektuellen“ zur Esoterik wurden dabei auch stark durch die Science-Fiction aus Hollywood befördert und gefestigt. Übernatürliche Themen in der Unterhaltung und Spiritualität im Ultrationalismus wurden in Japan parallel entwickelt. Mit dem hohen Wirtschaftswachstum und der Konsumlust der jungen Leute wuchs nach dem Krieg die populäre Kultur wie Anime und Manga, ab den wirtschaftlich erfolgreichen 1980er-Jahren noch verstärkte sich das. Die im ersten Augenblick harmlos erscheinenden Mangas und Animes waren stark vom neuen Spiritualismus geprägt. Der Kunstschafter Okamoto Tarô (1911-1996) ließ sich ebenfalls von der prähistorischen Jômon-Periode inspirieren, er propagierte diese als antiautoritäre Kunst gegenüber den westlichen Einflüssen auch lautstark in den Medien.⁶¹¹ Okamoto versuchte, intuitiv die japanischen Traditionen zu beschreiben. Nach ihm ist es die Kreativität des Mittelalters und der Jômon-Periode, welche die Kunstschafter immer wieder inspiriert. Hinter seiner leidenschaftlichen Propaganda steckt eine innere Krise im Selbstverständnis als Japaner, welches für seine Generation bezeichnend ist.⁶¹² Dabei wurde der Begriff „Tradition“ (jap. *dentô*) erst ab

⁶⁰⁸ 1987 wurde das Kokusai Nihon Bunka Kenkyû Center (dt. Internationales Forschungszentrum für Japanstudien, engl. International Research Center for Japanese Studies, kurz in Jap. *nichibunken*) von Nakasone und dem Religionswissenschaftler Kamata Tôji begründet. Hauptgrund war die Erforschung der japanischen Kultur. Allerdings veränderten sich die Forschungsinhalte mit der Zeit und inzwischen sind unterschiedlichste Wissenschaftler dort tätig. Anfangs waren allerdings die Wiederermächtigung des Kaiserreiches Japans und die Demonstration der Überlegenheit der Japaner:innen das erste Ziel des Instituts. Vgl. Iwasaki 1989: 76.

⁶⁰⁹ Siehe auch McNeill 15.10.2019.

⁶¹⁰ Vgl. Prohl 2002: 179.

⁶¹¹ Vgl. Sunohara 2015: 45.

⁶¹² Vgl. Shiga 2013: 47-57.

dem 19. Jahrhundert in Japan eingeführt.⁶¹³ Okamoto sah in den Werken Ogata Kôrins Parallelen mit der Situation seiner Zeit und suchte ebenfalls die Verbindung der Ur-Kultur mit der japanischen Tradition. Für ihn spielte die tatsächliche Geschichte jedoch kaum eine Rolle. Er schuf vielmehr neue Traditionen nach seinen eigenen Vorstellungen. Durch seine Auftritte trug er maßgeblich dazu bei, dass die Jômon-Periode heute als ursprüngliche japanische Tradition akzeptiert wird.⁶¹⁴ Okamoto deutete die Jômon-Periode noch als antiautoritäre Kultur gegenüber fremden Einflüssen, in der Diskussion über die japanischen Eigentümlichkeiten wurde diese aber dann von Nakasone und den „Spirituellen Intellektuellen“ mit den authentischen Traditionen Japans gleichgesetzt. Sugimoto Hiroshi machte zunächst als Kunsthändler in New York ein Vermögen. Dann begann er selbst damit, Kunst zu schaffen. Die Spiritualität der Jômon-Zeit wurde ein wichtiges Konzept in seinen Arbeiten.⁶¹⁵ Bei Sugimoto werden Buddhismus und Shintôismus als japanische Traditionen in modernisierter Form zusammengeführt, ganz so, wie es Okamoto begonnen hatte. Sugimoto gibt sich allerdings als Modernist, jedoch ist die Mystifizierung der Religion ein typischer Aspekt in den Arbeiten seiner Generation, den Profiteuren des Wirtschaftswachstums. Das wirtschaftliche Wachstum war schon seit dem 19. Jahrhundert an die stetige Mystifizierung der Japanizität gebunden. Wirtschaftlicher Erfolg auf der Basis dieser Anschauungen ist daher mit den künstlerischen Idealen vereinbar, ja geradezu gefordert. Diese Art der Mystifizierung der Kultur kann jedoch letztendlich nur durch die Anerkennung als hohe Kunst durch den taktgebenden Westen bestätigt werden. Auch wenn die Jômon-Kultur als antiautoritäre, anti-westliche Haltung dargestellt wurde, wurde sie besonders auf der Weltausstellung in Osaka von 1970 dem Ausland präsentiert. Die westlichen Medien verstehen diese ultranationalistische Kulturauffassung bis heute eher als ein bewundernswertes Traditionsbewusstsein der Japaner:innen.⁶¹⁶ Nachdem die Wirtschaftskrise am Ende der 1980er-Jahre nicht mehr zu leugnen war, wurden, wie bereits erwähnt, neue Schulbücher mit einer umfassenden Gesichtsrevision gedruckt, um die negative Geschichtsschreibung über Japan zu korrigieren. Dazu wurde 1996 der ultranationalistische Verein zur Erstellung neuer Geschichtslehrbücher (jap. *atarashii rekishi kyôkasho o tsukuru kai*) gegründet. Der Verein unterstützt die Thesen, dass eine zu kritische Betrachtung der japanischen Kriegsgeschichte geradezu masochistisch sei und dass der Pazifikkrieg

⁶¹³ Der Begriff der Tradition wird beim Schaffen nationaler Identitäten ab dem 19. Jahrhundert in der ganzen Welt betont. Wie England in Indien und Afrika die Traditionen jedes Ortes instrumentalisierte um seine Herrschaft durchzusetzen, trifft auch in Japan zu. Die Kaufleute aus England untersuchten die japanischen Traditionen umso besser Waffen für die Meiji-Restauration verkaufen zu können. Jômon wurde auch von Edward S. Morse „entdeckt“. Zur erfundenen Tradition siehe auch: Hobsbawm, Eric, Ranger, Terence 2012: 1-14.

⁶¹⁴ Die Kulturinszenierung von Okamoto ist mit Mishima Yukio zu vergleichen. Beide haben nach dem Krieg ihre Identität als Japaner:innen gesucht. Vgl. Sakai 2013: 145-162.

⁶¹⁵ Beim Empfang der Ehrenmedaille äußert er sich ebenfalls, dass die Japanizität in der Jômon-Periode begründet liege. Vgl. Bijutsutechô 24.10.2017.

⁶¹⁶ Vgl. MacGregor 2014: 93f.

ein Befreiungskampf gegen die westlichen Großmächte gewesen wäre.⁶¹⁷ Dieser Verein wurde 2001 mit starker Unterstützung durch die rechtspopulistischen Politiker als Kontrollorgan für Schulbücher zugelassen. Parallel zu diesem Geschichtsrevisionismus wurde 1997 der Verein Nippon-Kaigi (dt. Japankonferenz) gegründet. Das Ziel von Nippon-Kaigi ist die Wiedereinführung des japanischen Kaiserreiches. Die Mitglieder sind schintoistische Vereinigungen, die unter Jinja-Honchô, der Dachorganisation der shintôistischen Schreine, organisiert sind.⁶¹⁸ Das Motto lautet, das „schöne Land Japan“ wiederherstellen zu wollen und das Land mit Stolz zu erfüllen.⁶¹⁹ Unter den Mitgliedern sind und waren beispielsweise die ehemaligen Ministerpräsidenten Asô Tarô, Abe Shinzô, Suga Yoshihide und Kishida Nobuo und fast alle prominenten Politiker der LDP.⁶²⁰ So formierte sich die politische Landschaft in Japan nach der ersten Finanzkrise. Das Konzept „Cool Japan“ wurde von genau diesen Politikern entwickelt.⁶²¹ Auch wenn diese Politiker und die shintôistischen Organisationen ein „schönes Land“ bewerben, so befindet sich Japan seit den 1990er-Jahren doch bis heute in einer anhaltenden wirtschaftlichen Krise. Um diese Situation ideologisch zu überwinden, wurde der Modebegriff *iyashi*, welcher mit Trost oder Heilung übersetzt werden kann, eingeführt.⁶²² Die negative wirtschaftliche und gesellschaftliche Situation wird nun in Japan als emotionale „Elegie“ zusammen mit dem Bild einer dystopischen Kultur zelebriert.⁶²³ Die Begriffe „schönes Land Japan“ sowie *iyashi* werden mit der shintôistischen Heilung durch die Natur in Einklang gebracht. Die Heilung durch die Kräfte der Natur wird in Animes wie „*Chihiros Reise ins Zauberland*“ (2001) deutlich zum Ausdruck gebracht. Die parallelen Welten wecken nostalgische Gefühle. Japanische Kunstschaffende und Animeproduzenten sind seit den 1990er-Jahren gerade wegen ihrer Inszenierung der mystifizierten Japanizität nicht nur in Japan, sondern weltweit erfolgreich. Durch diesen globalen Erfolg wurden sie wiederum auch in Japan geschätzt.

⁶¹⁷ Auf der offiziellen Webseite wird die ideologische Haltung des Vereins zum Ausdruck gebracht. Vgl. <http://www.tsukurukai.com/>, Stand: 29.10. 2019.

⁶¹⁸ Seit den 1960er-Jahren verfolgt Jinja-Honchô die Wiedereinführung des Staats-Shintô und begründete 1969 Shintô-Seijirenmei (en. Shinto Association of Spiritual Leadership), in der die Ideologie des Staats-Shintô einen politischen Arm erhielt. 1970 wurde zudem die Shintô-seijirenmei-kokkaigin-kondankai (engl. Discussion group of parliamentarians on the Shinto Association of Spiritual Leadership) unter den Parlamentsmitgliedern eingeführt. Vgl. Murakami 1970: 216-222.

⁶¹⁹ Das Motto des Vereins und seine Aufgaben finden sich auf der offiziellen Webseite. Vgl. <http://www.nipponkaigi.org/about>, Stand: 10.10.2020.

⁶²⁰ Vgl. Guthmann 2017: 108-210. Die LDP-Politiker kooperieren nicht nur mit Nippon-Kaigi, sondern sind seit 1999 auch mit der religiös-politischen Partei Kômeitô in Koalition. Außerdem ist eine Zusammenarbeit beim Wahlkampf mit Anhängern von Moon-Sekte seit den 1960er-Jahren bekannt. Vgl. McNeill 15.09.2022 und siehe auch Uchida, Hiroki 15.09.2022.

⁶²¹ Eine ausführliche Dokumentation zu Nippon-Kaigi findet man in: Sugano 2016. Zum Zusammenhang von Schulbüchern und LDP-Politikern siehe: McNeill 14.12.2015.

⁶²² Japanische Literaten beschäftigten sich mit dem Konzept *iyashi* gegenüber der hoffnungslosen Dystopie, was ihnen kommerziellen Erfolg brachte. Die Japanologin Gebhardt merkt dazu an: „Man glaubt nicht mehr an eine bessere Welt, sondern genießt für kurze Zeit die positiven Gefühle, die eine solche Vorstellung eines idealen Orts hervorbringt, erfährt sich am utopischen Text als literarische *wellness* oder als Heilungs- und Trostprosa im Gefolge des Megatrends *iyashi*.“ Vgl. Gebhardt 2011: 18.

⁶²³ Vgl. Napier 2001: 52, 276 und 293.

Der Shintô als einzigartige Tradition und Mittel der Heilung wird auch bei den Kunstschaffenden Mori Mariko und Sugimoto Hiroshi thematisiert.

4.5.1. Der Berg Fuji

Der Berg Fuji (jap. Fuji-san oder Fuji-yama) ist der höchste Berg Japans, er liegt auf der Grenze der zwei Präfekturen Yamanashi und Shizuoka. Wegen seiner großen Höhe kann man ihn bei schönem Wetter auch noch aus rund 200 km Entfernung erkennen. Somit wurde der Fuji in der Literatur und in der Kunst immer wieder als ein beliebtes Motiv aufgegriffen. Auch im westlichen Kontext gilt der Fuji wegen der Bekanntheit der Ukiyo-e Serien von Hokusai oder Hiroshige als Inbegriff der Schönheit der japanischen Landschaft. Für die Weltausstellung in Wien 1873 wurde der Maler Takahashi Yuichi beauftragt, eine Malerei des Fuji anzufertigen, um das Bild des heiligen Berges auch im Westen etablieren zu können.⁶²⁴ Takahashi war damals als repräsentativer Maler im westlichen Malstil bekannt und schuf ein Bild des neu mythologisierten Berges im „fortgeschrittenen“ westlichen Stil.⁶²⁵ So begann sich der Mythos des Bergs Fuji allmählich weltweit zu verbreiten.

James McNeill Whistler schrieb 1885: „The story of the beautiful is already complete-hewn in the marbles of the Parthenon-and broidered, with the birds, upon the foot of Hokusai-at the foot of Fusi-yama.“⁶²⁶

Um die spirituelle Authentizität des Fuji zu untermauern, wurde die älteste Gedichtanthologie *Manyô-shû* (ca. 7. Jahrhundert) als Beispiel herangezogen. Im *Manyô-shû* sind elf kurze Gedichte über den Fuji zu finden. Der Fuji war allerdings nicht der einzige Berg in der Literatur und der Kunst. Im *Manyô-shû* findet man insgesamt 400 Gedichte über die verschiedensten Berge.⁶²⁷

Im 15. und 16. Jahrhundert war der Fuji als Motiv bei den Kunstschaffenden der Kanô-Schule häufig zu sehen.⁶²⁸ 1767 wurde ein Katalog der Zeichnungsvorlagen des Literatenmalers Kawamura

⁶²⁴ Vgl. Kohara 2011: 26.

⁶²⁵ Die Werke von Takahashi wurden für zwei Weltausstellung, Paris (1867) und Wien (1873), ausgewählt. Er verstand den westlichen Malstil zunächst als reines Mittel zur realistischen Abbildung, als er bei britischem Karikaturist Charles Wirgman lernte. Im Japanischen wird Fotografie *shashin* genannt und bedeutet wörtlich übersetzt „die Abbildung der Wahrheit“. Das Wort „Wahrheitsbildnis“ und die neuartige Maltechnik von Wirgman beeindruckten die jungen Künstler. Vgl. Sakai 1991: 518ff, in: Aoki/Sakai 1991.

⁶²⁶ Vgl. Whistler: 1906: 30.

⁶²⁷ Der Anthropogeograph Ideta analysierte die 400 Berge im *Manyô-shû*. Seiner Untersuchung nach sind genau elf Gedichte über den Berg Fuji darin zu finden. Da sich mindesten 400 Gedichte über verschiedenste Berge in Japan in dieser ältesten Gedichtanthologie finden, wurde der Berg Fuji in dieser frühen Zeit wohl nicht der „wichtigste Berg“. Vgl. Ideta 2006: 104.

⁶²⁸ Im Zeichenbuch *Sanraku-sansetsu-sansui-chô* von Kanô Sanraku (1559-1635) und Kanô Sansetsu (1650-1591) findet sich je eine Darstellung des Fuji. Kanô Tanyû (1602-1674) malte ebenfalls den Fuji. Vgl. Yamaguchi 1993: 110, in: Tsuji 1993.

Minsetsu unter dem Titel *Hyaku-fuji* publiziert, in dem insgesamt 101 Bilder vom Fuji enthalten sind. Seitdem wurde der Berg Fuji meist seriell dargestellt. Nach dieser Tradition schufen Katsushika Hokusai und Utagawa Hiroshige ihre Serien des Berges.⁶²⁹

Aufgrund seiner Vulkanaktivität erhöhte sich seine religiöse Bedeutung seit dem Mittelalter und es entstanden verschiedene animistische Sekten, darunter auch eine buddhistische, die nach der Tradition der *shinbutsu-shūgō* (dem Synkretismus der buddhistischen und der shintōistischen Götter) trotz Zwistigkeiten nebeneinander bestehen konnten. 1868 wurden die unterschiedlichen Glaubensrichtungen am Fuji durch den Staats-Shintō vereinigt und sogar die Skulpturen der Fuji-Buddhisten zerstört.⁶³⁰ Der Fuji wurde, zusammen mit der Kirschblüte, durch die Meiji-Restauration zu einem Symbol der Nation erklärt. Ab diesem Zeitpunkt wurde der Fuji auf Geldscheinen, Briefmarken und in der damaligen Werbung verwendet.⁶³¹ Wie bereits erwähnt, schuf Yokoyama Taikan ein Bild mit dem Titel *Fuji in der Morgenröte* und schickte es, als der Dreimächtepakt mit Deutschland und Italien geschlossen wurde, als Geschenk für Hitler nach Deutschland. Taikan äußerte sich in *The Spirit of Fuji* wie folgt: „The sublime spirit that mount Fuji emits it's the very spirit that prompted the attack on Pearl Harbor and occupation of Singapore. It's the spirit [tamashii]! The British army might have better weapons than ours. But they do not have spirit. (...)“⁶³²

Ogleich der Fuji bereits ein bekannter Berg war, war er nicht der einzige Berg von Bedeutung in Japan, sondern einer von vielen. Um das Bild des nationalen Symbols zu festigen, wurde der Fuji also explizit zu einem solchen erklärt. Dieses Thema wurde wiederum in den Schulen unterrichtet, um bereits bei den Kindern die Nationalidentität mit der Kirschblüte und dem Fuji zu verbinden. Der Fuji wurde in den Schulbüchern der Fächer Japanisch, Kunst und Musik wiederholt als Symbol des „Gotteslands Japan“ beschrieben,⁶³³ so wie die Kirschblüte als Symbol der Soldaten in den Schulbüchern implementiert wurde. Somit wurde der Fuji im 19. Jahrhundert zum „Berg aller Berge“ stilisiert und mit dem damaligen Slogan *hakkō-ichiu* verbunden, der mit „die Welt unter einem Dach“ oder „gemeinsam in einem Haus vereint wohnen“ übersetzt werden kann.⁶³⁴ Dieser

⁶²⁹ Vgl. ebd.

⁶³⁰ 1873 wurden die Religionen am Fuji Fusōkyō genannt. Der erste Oberpriester der Fusōkyō war Shishino Nakaba (1844-1884) aus Satsuma, der die Ideologie des Kaiserreichs in den Shinto übernahm. Vgl. Yasumaru 1992.

⁶³¹ Der Fotograf Okada Kōyō (1895-1972) nahm über 400 000 Bilder des Fuji auf. Seine Bilder werden auf Geldscheinen und Briefmarken bis heute gedruckt. Vgl. Kohara 2011: 37-40

⁶³² Vgl. Ikeda 2018: 40.

⁶³³ Vgl. Abe 1992: 238-247.

⁶³⁴ Der Begriff *hakkō* bedeutet in Alt-Chinesisch „die ganze Welt“. *Hakkō-ichiu* symbolisierte die Vereinigung der ganzen Welt unter dem japanischen Kaiser. Vgl. Murakami, Shigeyoshi 1971: 206ff. Der japanische Autor Murakami Haruki vergleicht in *Untergrundkrieg: Der Anschlag von Tokyo* (1997) die militärische Elite der Japaner in der Mandschurei im Jahr 1932 mit dem Giftanschlag in Tokio von 1995. Vgl. Murakami 2002: 471. Siehe auch Kapitel VI dieser Arbeit. Tim Cross diskutiert ausführlich die Teekultur im Zusammenhang mit dem Nationalismus. Vgl. Corss 2009: 65f.

Slogan ist eine Abwandlung des bekannten Satzes von Okakura Kakuzô „Asia is one“, den er in seiner Publikation *The Ideals of the East* von 1904 proklamiert hatte. Wie bereits erläutert, diente dieser Leitgedanke der Rechtfertigung des Vormarsches der japanischen Kaiserarmee in Asien. Der Berg Fuji diente hierbei als Metapher für das „Dach“ Asiens.⁶³⁵

Yokoyama Taikan malte über 1500 Bilder mit dem Motiv des Fuji und spendete Kriegsbilder für die Armee des Kaiserreiches, welche diese unter anderem als Propaganda in den besetzten Gebieten einsetzte. Als ein treuer Schüler von Okakura war er auch, als „der Maler des Kaisers“, mit Kriegspropaganda erfolgreich, ohne den realen Krieg zu malen.⁶³⁶ Taikan machte mit seinen Bildern den Berg Fuji endgültig zum Symbol des großen Kaiserreichs Japan.⁶³⁷

Der berühmte Architekt Tange Kenzô (1913-2005) konzipierte 1942 ein Denkmal für ein japanisches Groß-Ostasien (jap. *chûrei shin-iki keikaku*), mit dem die Geister der gefallenen Kriegshelden durch eine Pagode am Fuji verehrt werden sollten und welches mit der neuen Eisenbahn mit Tokio verbunden werden sollte.⁶³⁸ Dieser Plan wurde wegen finanzieller Probleme nicht verwirklicht. Um den Fuji herum entstanden seither aber mehrere neue Religionen wie Sôkagakkai oder die Aum-Sekte, welche den Fuji zum heiligen Berg erklärten.⁶³⁹

Dass eine markante Landschaft den kollektiven Identifikationspunkt einer Nation darstellt, ist nicht nur in Japan der Fall.⁶⁴⁰ Dennoch ist die Tatsache bemerkenswert, dass das Bild des Fuji auch heute noch auf den im 19. Jahrhundert unternommenen Kampagnen zur Etablierung als Nationalberg beruht und seine Bekanntheit durch die anhaltende Beliebtheit von Hokusai und Hiroshige im westlichen Kontext kontinuierlich bestätigt wird.

Die Erhebung des Fuji zum Nationalsymbol wurde durch findige Händler zu einem profitablen Geschäft ausgebaut. Nach Aufhebung der Beschränkungen der Meiji-Restauration gegen die Ausländer und nach der Öffnung des Landes für westliche Gäste überfluteten ausländische Besucher das Land, um es kennenzulernen und um den beworbenen exotischen Urlaub dort zu verbringen. Diese erreichten das Land über den Hafen von Yokohama. Darunter auch der italienisch-britische Kriegsphotograf Felice Beato, der 1863 als Begleiter der britischen Armee in

⁶³⁵ Nicht nur die prominenten Bildenden Künstler, sondern auch die prominenten Schriftsteller in Japan, wie Dazai Osamu, Kobayashi Hideo, Kamei Katsuichirô, Tanizaki Junichirô, usw., äußerten ihre Begeisterung über die Nationalpropaganda durch die japanischen Nationallandschaften. Patriotismus und Nationallandschaften wurden somit mit der Nationalpropaganda vereint. Vgl. Shibasaki 2011: 90-95.

⁶³⁶ Vgl. ebd.: 133f und 138.

⁶³⁷ Vgl. Shibasaki 2015:128f.

⁶³⁸ Dieses Konzept wurde für den Wettbewerb Daitôa kensetsu kinen eizô keikaku (Ü. d. V. Die Errichtung des Monuments für Großostasien) entworfen, Vgl. Saruhashi 2014: 25-46. Und Inoue 1995:94.

⁶³⁹ Vgl. Hara 2019.

⁶⁴⁰ Zur Repräsentation der nationalen Landschaft in Hinsicht auf den Imperialismus schreibt beispielsweise Brian Osborne. Er verdeutlicht die Identitätsbildung in Kanada und die Diskussionen über die Funktion der Landschaft im Zusammenhang mit Nationalismus. Vgl. Osborne 2001. Die Japanologin Valaskivi vergleicht das japanische „Nation Branding“ mit dem von Finnland, Schweden und Estland. Vgl. Valaskivi 2016:53-65 und 78ff.

Japan ankam und bald darauf zusammen mit dem journalistischen Maler Charles Wirgman von *Illustrated London News* das Unternehmen Beato & Wirgman gründete. Die schwarz-weißen Fotografien von Beato kolorierte Wirgman mit intensiven Farben.⁶⁴¹ Diese exotischen Bilder wurden *Illustrated London News* angeboten, und sie waren sehr erfolgreich. So entstand die *yokohama-shashin* (dt. Yokohama-Fotografie) als neues Genre der Konsumkunst. (Abb. 60. b) Mit der immer größer werdenden Nachfrage in Europa wurden zunehmend auch Geishas und Rikschafahrer für den Tourismus in exotischer Anmutung abgebildet und im westlichen Kontext touristisch verkauft.⁶⁴² Das Bild von Japan mit dem Berg Fuji und den Geishas wurde so bis heute etabliert.⁶⁴³ Der Anthropologe Christopher Pinney beschreibt die Motive der Yokohama-Fotografie als „imperialist nostalgia“, welche die fiktiven „guten alten Traditionen Japans“ illustrierten und wie am Fließband produziert wurden.⁶⁴⁴

Der Fuji wurde 2013 als Welterbe von der UNESCO mit dem Titel *Fujisan, sacred place and source of artistic inspiration* anerkannt, was auf die politischen Kampagnen der LDP zurückzuführen ist.⁶⁴⁵ Was den Status als „sacred place“ angeht, so wurde 2012 durch die neue Sekte Fuji-asoyama-daijingu ein neuer Schrein am Fuji erbaut, welcher die angeblich älteste Dynastie Japans namens Fuji-ôchô symbolisieren sollte. Es wurde behauptet, diese Dynastie habe schon vor 2 bis 3 Millionen Jahren existiert.⁶⁴⁶ Diese Sekte organisiert seit 2014 ein jährliches nationales Fest (jap. *fujisan chidama festa*), das von prominenten Politikern der LDP, der Zentralbehörde der Regierung, dem Bildungsministerium und der Nippon-Kaigi als Beraterstab veranstaltet wird.⁶⁴⁷ Diese neueste erfundene Tradition zeigt, dass in Japan immer noch die Selbstorientalisierung als touristische Strategie eingesetzt wird.⁶⁴⁸ Der Widerspruch in der seit dem 19. Jahrhundert in Japan etablierten Praxis, aus einem okzidentalen Selbstverständnis heraus

⁶⁴¹ In China wurde die Farbfotografie als *pith-paper* und in Taiwan als *tsuso* etabliert. Es wurden ebenso absichtlich exotisierte sowie authentische Bilder hergestellt. Delank erörtert wie folgt: „Diese chinesischen Genrebilder des frühen 19. Jahrhundert im europäischen Stil sind insofern Vorläufer der kommerziellen Photographie aus Japan.“ Vgl. Delank 1996: 50-56.

⁶⁴² Die erotisierte Darstellung von Rikschafahrer und Geishas werden als Japan-Topos geschildert. Vgl. Pekar 2003: 165.

⁶⁴³ Vgl. Kohara 2011: 13-18.

⁶⁴⁴ Vgl. Gartlan 2015: 33f.

⁶⁴⁵ Zur Ambivalenz des UNESCO-Status, der etwas besonders Schützenswertes auszeichnet und gleichzeitig zum medial attraktiv inszenierten touristischen Orte macht schreiben Skoko/Miličević. Vgl. Månsson 2020: 255-346. Siehe auch die offizielle Webseite der UNESCO. Vgl. <http://whc.unesco.org/en/list/1418>, Stand 24.09.2017.

⁶⁴⁶ Fujikura weist darauf hin, dass es vor 2 Millionen noch keine Menschen gab, sondern nur die ausgestorbene Gattung des Australopithecus. Vgl. Fujikura 2020.

⁶⁴⁷ Vgl. Fujikura 2017.

⁶⁴⁸ Der Orient als Ort des Anderen und Fremden ist eine gelungene Strategie der ehemaligen Kolonien und sie wird noch heute in nicht-industrialisierten Ländern. „Salazar (2012) identifies the discourses of the past: orientalism, colonialism, and imperialism as the fertile ground for nostalgic and romantic tourism dreams. It has been repeatedly demonstrated how ‘Othering’ in hegemonic discourses of ‘Orientalism’ in tourism industry still frames tourism performances (Haldrup & Larsen, 2010) and imaginations.“ Vgl. Bryce 2007: 45, in: Månsson 2020.

speziell orientalisierte Produkte als landestypisch ins Ausland zu verkaufen, ist auch beim Fuji-Motiv deutlich zu erkennen.

So thematisieren die bekanntesten Kunstschaaffenden des Landes auch heute noch den Berg.

Kusama Yayoi stellte bereits ab den 1980er-Jahren den Fuji auf kleinformatischen Farbholzdrukken dar und schuf 2015 die Serie *Fuji in 7 Versions*, für die sie, der Empfehlung der Druckerei folgend, Hokusais Farbkombinationen übernahm. Sugimoto Hiroshi thematisierte den Fuji als Symbol der japanischen Identität. Er reproduzierte bekannte Fuji-Bilder vom Altertum bis in die Meiji-Zeit, um zu zeigen, wie der Berg in unterschiedlichen Zeiten Japan symbolisierte.⁶⁴⁹

Auch Murakami Takashi ließ sich bereits in seinen frühen Werken von Yokoyama Taikan und Yokoyama Misao (1920-1973) inspirieren. So malte er 2020 ein großformatiges Bild (5 x 21,25 m) mit dem Titel *Cherry Blossom Fujiyama Japan*, welches zusammen mit Arbeiten von Sugimoto Hiroshi, Kusama Yayoi, Nara Yoshitomo und anderen prominenten Kunstschaaffenden für die „Star“-Ausstellung 2020 im Mori Art Museum in Tokio konzipiert wurde.⁶⁵⁰

4.5. Der imperiale Blick

4.5.2. Die Geisha als Cosplayer

Murakami Takashi und Mori Mariko thematisieren in ihren Werken bekannte Motive wie beispielsweise das der Maid (dt. Dienstmädchen) und Cosplayer⁶⁵¹ (Abb. 36) oder die idealisierte Rolle der Frau im kapitalistischen Kontext seit dem 19. Jahrhundert. Die darin gezeigten verkleideten Frauen repräsentieren einerseits die eigenständig arbeitenden und verdienenden Frauen und ihre so im Kapitalismus gewonnene Freiheit, andererseits wurden gerade diese Arbeits-Uniformen, wie Dienstmädchenkleidung, Stewardessenuniformen oder Cosplay-Kostüme, selbst zu touristischen Produkten, die neben der schon seit dem 19. Jahrhundert existierenden westlich-sexistischen Geisha-Fantasie immer mehr an Popularität gewannen.

Geishas wurden im 19. Jahrhundert in Reiseberichten, in der Literatur und in Kunstwerken vielseitig imaginiert; ihre Rolle war hier ganz anders ausgestaltet, als sie es in Wirklichkeit war. Diese Fantasien waren so verbreitet, dass sich nur noch dieses verfremdete Bild erhalten hat, was allein mit der Beliebtheit des von diesem ausgestrahlten Exotismus zu erklären ist. Die erotischen Fantasien aus den exportierten Farbholzschnitten sind sogar noch bis heute im westlichen Kontext

⁶⁴⁹ Sugimoto im Interview mit Vogue Japan. Vgl. Yoshikawa 2020.

⁶⁵⁰ Murakami im Interview mit Vogue Japan. Vgl. Vogue 16.09.2020.

⁶⁵¹ Cosplay ist eine Form der Fankultur, in der sich die Fans wie Charaktere aus ihren Lieblingsmangas, -animes oder -comics mit so detailgetreuen Kostümen wie möglich verkleiden.

lebendig. Zu den Farbholzschnittdarstellungen der Kultur der erfolgreichen Kaufleute in der Stadt (jap. *chônin-bunka*) schreibt die deutsche Kuratorin Nora von Achenbach: „Das Leben der *chônin* kannte nur zwei Motivationen: Geld und Vergnügen. Die Quintessenz der Lust war die Erotik, ihr wichtigster Schauplatz das Freudenviertel.“⁶⁵²

Achenbach versteht *ukiyo* als die „haltlos-fließende-Welt“ des Vergnügens und die *Ukiyo-e* als die „Bilder der fließend-vergänglichen Welt“.⁶⁵³ Die Vergänglichkeit der Gegenwart kann einerseits ein guter Grund sein, sich nach den Vergnügungen im Freudenviertel zu sehnen, aber wie bereits erläutert, bedeutete *ukiyo* damals neomodische Kultur im Allgemeinen, zu der auch Kinderspielzeug gehörte.⁶⁵⁴ Wie Achenbach es sieht, wird die Erotik der japanischen populären Kultur im Westen vor allem pornografisch kontextualisiert, was zu falschen Interpretationen geführt hat. Die Erotisierung der nicht westlichen Kulturen im Sinne des alten Exotismus der kolonialen Zeit scheint den zeitgenössischen Kunstforschenden durchaus noch erlaubt. Sie ergehen sich häufig in Überlegungen zum Kontrast der extremisierten Erotik der *Ukiyo-e* mit dem angenommenen japanischen Konservatismus. Wie bereits gezeigt, entwickelten sich in der Edo-Zeit auch die Literatenmalerei, die hochwertige Porzellankunst und die traditionelle Hofmalerei prächtig, die nach japanischem Verständnis auch zur *chônin*-Kultur gehören.

Die Geisha ist heute noch als Unterhaltungskünstlerin im touristischen Bereich tätig. Die Kompetenz der Geisha liegt im Entertainment, in der touristisch veranstalteten Teezeremonie, in der traditionellen Musik und im Tanz. Ursprünglich bedeutete Geisha nicht weibliche Kurtisane, sondern Künstler:innen allgemein. Auch männliche Kampfkünstler oder Schauspieler hießen und heißen auch heute noch Geisha.⁶⁵⁵ Erst ab dem 19. Jahrhundert wurde der Begriff Geisha von den westlichen Reisenden als weibliche Kurtisane verstanden, so wie es in den Reiseberichten der westlichen Literatur beschrieben wurde. Kurtisane heißt auf Japanisch *yûjo*, und die Künstlerin hieß *geigi*.⁶⁵⁶ Eine *yûjo*, aber auch eine *geigi* wurde von ihren Eltern ins Geisha-Haus oder Teehausverkauft und gezwungen, die hohen Schulden ihrer Ausbildung und überhaupt ihren

⁶⁵² Achenbach verbindet *ukiyo* mit der Prostitution in den Badehäusern wie folgt: „Die Zeichen für *ukiyo* enthalten das Element Wasser, das die Zeit, deren Flüchtigkeit und den Wandel des Daseins symbolisiert. Die Verbindung des Wassers mit dem nächtlichen Vergnügen kommt in der noch heute üblichen Bezeichnung *mizushôbai*, ‚das Geschäft mit dem Wasser‘, zum Ausdruck.“ Vgl. Achenbach 2016: 14f. Der Begriff *mizushôbai* steht im Japanischen für die unsicheren Berufe wie Künstler, Schriftsteller oder Schauspieler und auch professionelle Sportler, bei denen kein festes Gehalt garantiert wird. In der Umgangssprache kann *mizushôbai* das Unterhaltungsgewerbe im Allgemeinen bedeuten.

⁶⁵³ Ebd.

⁶⁵⁴ Vgl. Sakai 1992: 501ff, in: Aoki 1992.

⁶⁵⁵ Vgl. Harashima 2001.

⁶⁵⁶ Vorführungen von Geishas, Teezeremonien, von Blumenarrangieren und Tanz werden heute für Touristen als Tradition präsentiert. Vgl. Surak 2012: 160ff. Die Verwechslung von Geisha und *Yûjo* führt bis heute zur Missinterpretation der japanischen Kultur. Vgl. Mabuchi 2017: 257f.

Lebensunterhalt an das Geisha-Haus zurückzuzahlen.⁶⁵⁷ Dadurch wurde auch die Prostitution für manche *geigi* unumgänglich, auch wenn Prostitution für *geigi* eigentlich verboten war.⁶⁵⁸

Die Geisha wurde im 19. Jahrhundert sowohl als günstiges Lustobjekt als auch als exotische Schönheit aus westlichen, vor allem männlichen Blickwinkeln beschrieben, wie zum Beispiel als „Frauen der Blumen und der Liebe“.⁶⁵⁹ Japan überhaupt wurde beispielsweise vom österreichischen Thronfolger Franz Ferdinand als „das Land freier Liebe“ gesehen.⁶⁶⁰ Die prominentesten literarischen Darstellungen von Geishas in der westlichen Kultur finden sich in *The Geisha: A Story of a Tea House* (1896) von Owen Hall und Harry Greenbank, in *The Mikado* (1885) von Gilbert und Sullivan und in *Madame Butterfly* (1904) von Puccini. Die Geisha wurde meist als leicht zugängliches Sexobjekt und als „Tea-Girl“ aus den Teehäusern dargestellt, wie beispielsweise in Pierre Lotis bereits vor der Uraufführung von *Madame Butterfly* erscheinenden *Madame Chrysanthème* (1887).⁶⁶¹ Für viele Europäer war eine Geisha somit „in the dominant historical, ideological and cultural contexts of the late Victorian era“ gekennzeichnet, ein Geist, der nicht nur in Großbritannien herrschte.⁶⁶²

Die berühmten Kunstschaaffenden des Ukiyo-e schufen massenhaft Porträts schöner Frauen, die teils pornografische Darstellungen enthielten. Die in Ukiyo-e dargestellten Frauen waren aber nicht immer zwingend Geishas. Die im Westen konsumierten Ukiyo-e Darstellungen verfälschten das Frauenbild gegenüber Japaner:innen. Die generelle Wahrnehmung der japanischen Frau als unmoralische Geisha brachte viel Kritik mit sich. So verband man im westlichen Kontext mit der Geisha nicht nur Schönheit, sondern zusehends auch Hässlichkeit und Unmoral, da das Bild stets mit der post-kolonialen Sexfantasie assoziiert wurde.⁶⁶³ Pierre Loti schreibt in seiner *Madame Chrysanthème* (1887) und in *Japoneries d'Automne* (1889) über die als hässlich empfundene Physis der Japaner:innen, die er mit Affen vergleicht und eine äußerst herabwürdigende Beurteilung der

⁶⁵⁷ Geisha-Haus oder Teehaus vermittelten *yūjo* aber auch *geigi* an Kunden. Das Teehaus einer Geisha hat hierbei mit der Teezeremonie des Teeismus nichts zu tun. Zum meist unglücklichen Schicksal der Geishas und zur Neugierde des westlichen Publikums schrieb Gartlan im Zusammenhang mit der Yokohama-Fotografie. Vgl. Gartlan 2015: 143-165.

⁶⁵⁸ Die frühe Forschung zur japanischen Populärkultur wurde von Ozaki Kyūya (1890-1972) betrieben. Vgl. Ozaki 1925: 6-57. Über die genaue Arbeitsverteilung im Geisha- und Teehaus und ihre Definition wurden vom Soziologe Gonda Yanoyuke (1887-1951) geschrieben. Er erläutert, dass nicht jede Künstlerin Geisha war. Aber die westlichen Reisende nannten alle Frauen „Geisha-Girls“. Vgl. Gonda 1923.

⁶⁵⁹ Vgl. Kaiserberg 1899: 141, in: Pekar 2003.

⁶⁶⁰ Vgl. Österreich Este 1895-96: II 297, in Pekar 2003.

⁶⁶¹ Hashimoto schrieb: „The idealised availability of geisha girls in a teahouse was widely circulated in Britain as the term gained currency in the 1890s. This myth was immortalised by French globetrotter Pierre Loti's *Madame Chrysanthème* (1887) based on his 'marriage' with a Japanese woman during his stay in Nagasaki. Loti was surprised at the submissiveness of little childish Japanese girls working in the teahouses and in travelogues he represented them as 'enchanted lithe dolls without a soul' (Littlewood, 1996: 120) best for temporary love.“ Vgl. Hashimoto 2005: 106f, in: Walton 2005.

⁶⁶² Vgl. ebd.

⁶⁶³ Der Gang in den japanischen Holzschuhen (jap: *geta*) war zum Beispiel sehr laut und die Gestalt einer gehenden Frau sah darin unschön aus. Vgl. Pekar 2003: 287.

Liebesgeschichten.⁶⁶⁴ Die sexuelle Objektivierung der Japaner:innen bis heute geht auf die Darstellungen der Kurtisanen in den Ukiyo-e zurück.

Der Japanologe Pekar verdeutlicht einen weiteren Aspekt des Einflusses der Ukiyo-e Darstellungen auf das Bild der Japaner:innen im Westen: „Eine wesentliche Komponente der westlichen Sicht auf die Japanerin, die mit ihren ästhetischen, im Farbholzschnitt liegenden Ursprüngen zu tun hat, ist die Tendenz auf ihre entkörperlichende Ästhetisierung, die besonders deutlich von Baelz bekannt wurde: „Die zarte, feine, schlanke Gestalt mit dem bleichen durchsichtigen Teint und den scharfen Zügen ist für den Japaner ein höheres Wesen, sie ist durchgeistigt, ist eine Art Abstractum aus dem Stofflichen der alltäglichen Welt. [...] Die Gegentypen zu den Japanerinnen seien die Fleisch- und Fettwülste Rubens' scher Gestalten.“ (Baelz 1885: 27)⁶⁶⁵

Dieses „entkörperlichte“ Frauenbild wurde zum Beispiel auch auf den Völkerschauen im Wiener Tiergarten präsentiert.⁶⁶⁶ Auf der Weltausstellung von 1867 in Paris wurden drei „Geishas im Teehaus“ neben den japanischen Handwerken präsentiert, und 1900 waren es bereits fünfzehn Geishas, die als „Ausstellungsobjekte“ großes Interesse wecken sollten.⁶⁶⁷ Diese Präsentationen verzerrten das Bild der Geisha im Westen weiter. Pekar erläutert: „Für viele, wenn nicht die meisten ja zumindest männliche Reisenden, schien sie (Geisha) der Hauptgrund gewesen zu sein, nach Japan zu fahren.“⁶⁶⁸ Die japanische Kunstforschende Mabuchi betont dabei das Paradoxon im Schönheitsideal des Exotischen. Die Geisha wurde nicht unbedingt als angehimmelte Schönheit beschrieben, sondern eher als dumme, hässliche Frau dargestellt.⁶⁶⁹ Die angebliche Hässlichkeit der damaligen Japaner:innen wurde nicht nur durch die Romane der westlichen Reisenden kolportiert, sondern auch durch Karikaturisten wie Georges Bigot (1860-1927) und Charles Wirgman (1832-1891), die in westlichen Zeitschriften publiziert wurden, so wie auch die Yokohama-shashin Bilder des Berges Fuji.⁶⁷⁰ Mabuchi stellt die These auf, dass die verwestlichte Expansionspolitik Japans von den Europäern als „Gelbe Gefahr“ betrachtet wurde, und so musste das Überlegenheitsgefühl

⁶⁶⁴ Loti beschrieb seine Abneigung gegen die „Schlitzaugen“ und flache Nasen der Japaner:innen in seinen Schriften mehrfach. Vgl. Yoshida 1998:121. Lavelle zeigte auf, dass Frauen sowieso objektiviert wurden. Japaner:innen bei Loti wurden durch seine patriarchale sowie orientalisierte Blickweise beschrieben. Vgl. Lavelle 2018: 342f.

⁶⁶⁵ Vgl. Pekar 2003: 287.

⁶⁶⁶ Vgl. Pekar 2003: 159.

⁶⁶⁷ Um 1880 gab es „ein japanisches Dorf“ als Schauobjekt in England. Vgl. Fischer-Lichte 1999: 29f, in: Pekar: 2003. Nachdem Japan sich selbst als dem Okzident zugehörig definiert hatte, veranstaltete Japan ein Völkerschau in einer Industrieausstellung in Osaka, in der die Kulturen aus den japanischen Kolonien präsentiert wurden. Die „ausgestellten Völker“ kamen aus Okinawa, Ainu (Hokkaido), Korea, China und Taiwan. Vgl. Ziomek 2014: 510f. Auch bei der Weltausstellung in Wien (1873) wurden Geisha „ausgestellt“. Die halbnackte Geisha wurde in der *Allgemeine illustrierte Weltausstellungs-Zeitung* abgebildet. Vgl. Gartlan 2015: 152-156.

⁶⁶⁸ „Die meisten Europäer müssen mit keinem anderen Gedanken als mit dem an die Geishas nach Japan kommen“. Vgl. Pekar 2003: 288.

⁶⁶⁹ Vgl. Mabuchi 2017: 212-253.

⁶⁷⁰ Die offensichtlichen beleidigenden Darstellungen der Japaner:innen erkannten die damaligen japanischen Intellektuellen selbst. Siehe Kapitel 3.2. der vorliegenden Arbeit. Mehr Beispiele findet man bei Pekar 2003: 152ff und 335.

gegenüber dem asiatischen Konkurrenten durch die Erniedrigung von dessen Frauen erhöht werden. Mabuchi versteht den Japonismus im Westen als Spiegelbild des westlichen Überlegenheitsgefühls, was eben keinerlei qualitative Gleichsetzung mit der westlichen Kunstgeschichte bedeutete.⁶⁷¹

Da die Geisha-Fantasie im westlichen Kontext jedoch eine gewisse Bewunderung fand, teils auch begeistert beschrieben wurde und ihr exotisches Image auch heute noch vermarktet wird, wurde die Diskussion über die tatsächliche Situation im Hinblick auf die Menschenwürde einer Geisha nicht vertieft.⁶⁷² So wurde die Geisha wegen ihrer speziellen Charakteristika auch in Japan mystifiziert.

Geishas sind bestens ausgebildete Künstlerinnen, die immer noch die Männerfantasien des 21. Jahrhunderts bevölkern.⁶⁷³

Ab Ende des 19. Jahrhunderts wurden die vermeintlichen Eigenschaften einer Geisha auf alle in der Öffentlichkeit arbeitenden Frauen projiziert, und diese Frauen wurden so ungewollt selbst zu Fantasieobjekten mit vermeintlich fragwürdiger Moral.⁶⁷⁴ Wie die Japanologin Tipton aufzeigt, wurden und werden die Geishas und andere weibliche Berufsgruppen in der Öffentlichkeit als sexualisierte Objekte behandelt. Geishas wurden in Japan touristisch „Geisha Girls“ und Verkäuferinnen „Shop-girls“ genannt.⁶⁷⁵ Während der gesellschaftlichen Modernisierung nach der Meiji-Restauration wurde die arbeitende Frau als „Modern Girl“ in Zeitschriften charakterisiert, wobei immer eine gewisse Verachtung in dieser Bezeichnung mitschwang.⁶⁷⁶ In den 1920er- und 1940er-Jahren wurden dann die Bedienungen in den neu erbauten Cafés ebenfalls „Modern Girls“ genannt, so wie auch letztendlich die Geishas „Modern Girls“ waren, die weiter in der Servicebranche tätig waren.⁶⁷⁷ Als „Girl“ waren sie einerseits das Symbol des modernen Lebens, andererseits wurden sie wegen der stetigen sexuellen Konnotation vonseiten der Betrachter konstant gesellschaftlich unterbewertet. Zwar fasste auch langsam der beginnende Feminismus in Japan Fuß, dieser behielt aber immer den Blickwinkel des populären Neovitalismus aus dem Westen und wurde so nicht nur als Befreiung der Frau aus den patriarchalischen Strukturen gesehen, sondern vielmehr als neue Freiheit der sexuellen Energie interpretiert. Er regte damit in der zeitgenössischen Literatur neue freizügige sexuelle Fantasien an.⁶⁷⁸

⁶⁷¹ Vgl. ebd.261.

⁶⁷² Die Geisha und andere Traditionen Japans seien Shimada Shingo zufolge „Im Bereich des Spiels (asobi) geblieben“. Vgl. Shimada 1994: 199. Pekar weist auch darauf hin, dass das Prostitutionswesen für westliche Besucher provozierend und faszinierend wirkte. Vgl. Pekar 2003: 279.

⁶⁷³ Vgl. Duncan 1995: 120.

⁶⁷⁴ Alisa Freedman führt an, dass Reiseführerinnen in Bussen in Japan als „Bus Girl“ noch immer eine sexuelle Rolle in der populären Kultur spielen. Vgl. Freedman 2013: 215ff.

⁶⁷⁵ Vgl. Tipton 2013: 21, in: Freedman 2013.

⁶⁷⁶ Vgl. Yoshitake 2019: 293f.

⁶⁷⁷ Vgl. ebd.: 296f.

⁶⁷⁸ Die japanische Feministin Hiratsuka Raichō (1886-1971) war auch eine bekannte Esoterikerin. Die Entscheidungskompetenz der Frauen und ihre sexuelle Freiheit kamen mit ihren Schriften zur Mode. Die nostalgischen

Nach dem Pazifikkrieg wurden die arbeitenden Frauen unter dem Einfluss der Touristen weiter „Girl“ genannt. Reiseführerinnen im Bus wurden beispielsweise abfällig als „Bus Girls“, Fahrstuhlführerinnen als „Elevator Girls“ bezeichnet. Besonders Berufsgruppen mit einer bestimmten Uniform, insbesondere Kimonos und Schuluniformen, wurden mit der Zeit sexuell konnotiert, und diese sexistische Sichtweise wurde dann interkulturell übertragen. Dieses Frauenbild trägt seit dem Ende des 19. Jahrhunderts mit seiner internationalen Anziehungskraft als „Backbone of the Nation“ zum ökonomischen Wohlstand bei und es ist noch heute in der populären Kulturindustrie unter Cool Japan gültig.⁶⁷⁹ Die Anthropologin Karen Kelsky, deren Schwerpunkt die Japanologie ist, merkte kritisch an, dass ab dem 19. Jahrhundert das Ideal des Frauenbildes allmählich an den wesentlich restriktiveren westlichen Standards gemessen wurde und somit die japanischen Frauen Freiheit einbüßen mussten und nicht dazugewannen. Das in westlichen Augen rückständige Land wurde hier also nicht weiterentwickelt, sondern eher wieder zurückgeworfen.⁶⁸⁰ Eine anhaltende Fantasie über die Geisha ist, dass sie eventuell sexuelle Dienstleistungen anbieten würde, was heutzutage sogar gesetzlich verboten ist.⁶⁸¹ Aber dieses sexuelle Image taucht immer wieder im westlichen Kontext auf. Von 1967 bis 1972 wurden japanische Flugbegleiterinnen als „Flying Geishas“ in der Werbung von US-amerikanischen Fluggesellschaften eingesetzt, was 1967 sogar auf dem Cover des Life-Magazine mit dem Titel *Newest Stewardess Fad: A Japanese in Every Jet* landete.⁶⁸² Die Zielgruppe waren definitiv Geschäftsmänner, und die Flugbegleiterin als exotische „Trophy-Frau“ wurde zur neuen Werbeikone. Diese sexistischen und rassistischen Fantasien über professionelle Kurtisanen sind keine überkommenen historischen Ideen, sondern können durchaus auch im modernen Kontext auftauchen.⁶⁸³ Noch 2012 wurde das Konzept der Geisha in der Werbung des US-amerikanischen Unterwäscheunternehmens Victoria's Secret in der Kampagne *Sexy Little Geisha* verwendet. *Sexy Little Geisha* ist in einer Serie namens *Go East* eingebettet.⁶⁸⁴ Solche fragwürdigen Sichtweisen bleiben beim Thema Geisha offenbar erlaubt, da

Liebesromane *Seppun* (1908) von Kitahara Hakushû (1885-1942) stellen die Sexualität der modernen Frauen dar. Die Verfilmung des Romans *Aru-onna* (1919) des Autors Arishima Tkaeo handelt von einer tragischen Liebesgeschichte, in der die Protagonistin wegen unmoralischer Liebe geistig erkrankt. Die Ironie und die Sexualität der Frau kennzeichnete die Zeit ab den 1920er-Jahren. Vgl. Suzuki 1995: 8.

⁶⁷⁹ Tipton zitiert dazu einen Satz des japanischen Journalisten Kitazawa Shûichi. Kitazawa charakterisiert die Geishas und Verkäuferinnen als moderne Frauen wie folgt: „the geisha was the ‚flower of social intercourse in olden times‘, the charm and beauty of the shop girl surpasses that of the geisha, and she has become the ‚flower of great Western cities‘ today“. Vgl. Kitazawa 1925, in: Tipton 2013: 21, in: Freedman 2013.

⁶⁸⁰ Vgl. Kelsky 2001: 5.

⁶⁸¹ Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Antiprostitutionsgesetz durch das GHQ (General Headquarters) nach den moralischen Standards aus den USA und England konzipiert. Vgl. Harashima 2001.

⁶⁸² In den Bildern tragen die Flugbegleiterinnen Kimono. Vgl. Yano 2013: 85f, in: Freedman 2013.

⁶⁸³ Yano erläutert wie folgt: „These include the stereotypical assumptions made about women as servers (‘flying geisha’), the exoticization of the Japanese woman, and the gendering of Japan as woman. Corporatist gendered assumptions imbued women with certain access to the world outside of Japan, working as exemplars of tradition within a service profession that boasted of its newness“. Vgl. Yano 2013:87.

⁶⁸⁴ Vgl. Basu 2012.

das touristische Bild der exotischen Geisha als Fantasieobjekt aufrechterhalten wird und aus ökonomischen Beweggründen nicht von japanischer Seite her korrigiert wird. So wird diese Männerfantasie auch innerhalb Japans beibehalten, als „kultureller Unterschied“ relativiert und respektvoll in den westlichen Medien unreflektiert übernommen und reproduziert.⁶⁸⁵ Dieses diskriminierende und beleidigende Frauenbild, welches medial noch weiter ausgebreitet wird, ist in der Politik verankert. Die geschlechtsspezifische Rollenverteilung wie Geisha-Girl oder Shop-Girl in Uniform ist fest mit dem jeweiligen Berufsbild verbunden. Frauen aus wohlhabenden Kreisen würden niemals eine Arbeit als „Girl“ ausüben, welcher Art auch immer.⁶⁸⁶

Wie bereits weiter oben erläutert, setzte Japan ab den 1990er-Jahren vermehrt auf den Tourismus. Die schöne Landschaft, die populäre Kultur und die Geishas wurden mit touristischen Konsumartikeln gleichgesetzt und medial beworben.⁶⁸⁷ Diese immer und immer wieder reproduzierten Frauenbilder fanden ihren Weg auch in die Kunst. Sie werden von den Betrachtern aus „Respekt vor der anderen Kultur“ unkritisch aufgenommen, jegliche Form des darin transportierten Rassismus oder Sexismus wird relativiert und verharmlost.

Murakami Takashi produzierte 1996 *Miss Ko2 (KoKo)*. In diesem Werk werden die heutigen Gesellschafterinnen als „Maid“ dargestellt. (Abb. 36) Seit dem Jahr 2000 ist das Konzept des *Maid-Café* (Themencafés mit Kellnerinnen in Dienstmädchenuniform oder in Schulumädchenkostümen) in Japan als Unterhaltungsgewerbe verbreitet. Die Frauen, inzwischen auch Männer, sind wie die beliebten Charaktere aus den populären Manga- und Anime-Serien und -Filmen kostümiert und spielen die romantischen Partnerinnen und Partner der Gäste. Auch wenn keine Minderjährigen im Unterhaltungsgewerbe arbeiten dürfen, sind die Frauen oft als minderjährige Dienstmädchen oder Schülerinnen verkleidet. Ein minderjähriges Mädchen mit dem Körper einer erwachsenen Frau ist die typische Darstellung einer „Maid“ im Anime. Diese japanische Verkleidungskultur wurde als Cosplay unter Anime-Manga-Fans weltweit bekannt.

Sowohl das Bild der Geisha als auch das des „Girl“ als Prototyp der Asiatin sind bis heute in der westlichen Popmusikszene weit verbreitet. Eine der erfolgreichsten Pop-Sängerinnen, die Australierin Kylie Minogue, produzierte 1997 zusammen mit dem US-amerikanisch-japanischen Musikproduzenten Tei Towa und Hosono Haruomi ein gemeinsames Musikalbum *GBI (German*

⁶⁸⁵ Der imperiale Blick sowie die Vorurteile gegen das nicht westliche Land kann durch die Kolonialisierten als eigene Kultur übernommen werden, wie Vijay Mishra am Beispiel des Bollywood Kinos verdeutlicht. Vgl. Mishra 2002: 245.

⁶⁸⁶ Die Politik der LDP zusammen mit dem Konzept des Nippon-Kaigi will die „traditionelle Familie“ und die klassische Rolle der Frau bewahren, während die Frauen der ärmeren sozialen Schichten weiter im Unterhaltungsgewerbe ihre Rollen erfüllen müssen, wie einst die rechtfreien Geishas. Vgl. Guthmann 2017: 207-225. In Japan wird die Gender Gap in der Politik noch nicht ernst genommen. Nach dem Global Gender Gap Report des World Economic Forum von 2022 liegt Japan bei diesem Thema auf Rang 116 von insgesamt 146 Ländern die im Ranking berücksichtigt wurden. Vgl. World economic forum 2020: 11-22.

⁶⁸⁷ Der touristische Blick ist nicht einfach aus den Erfahrungen der Reisende gebildet, sondern vielmehr durch die Medien. Vgl. Månsson 2020 [2021]: 2f.

Bold Italic). Im begleitenden Musikvideo verkleidete Minogue sich als Geisha und inszenierte eine mysteriöse techno-orientalische, futuristische Performance. Hosono ist Mitglied der auch in den USA erfolgreichen techno-orientalischen Band Yello Magic Orchestra. Tei ist ebenfalls wegen seiner futuristischen techno-orientalischen Inszenierungen erfolgreich. 2008 verkleidete Minogue sich erneut als „Geisha-girl“ für ihre Konzerttournee *KylieX*.

Die US-amerikanische Pop-Sängerin Gwen Stefani engagierte für ihre Musikvideos sowie ihre Konzerte vier asiatische Background-Tänzerinnen, die „Harajuku-Girls“ (2004 –) genannt wurden und wie Cosplayer angezogen waren.⁶⁸⁸

Das kindliche Erscheinungsbild der Asiatinnen repräsentiert ein westliches Wunschbild. Die asiatisch-amerikanische Entertainerin Margaret Cho kritisierte, dass dieses rassistische Stereotyp herabwürdigend sei. Cosplayer in Schulmädchenuniform sind für Cho nichts anderes als das Blackfacing in den Minstrel Shows der amerikanischen Burleske.⁶⁸⁹ Die amerikanische Schriftstellerin und Professorin Mihi Ahn merkte an, dass, wenn Gwen Stefani aus vermarktungstechnischen Gründen vier erwachsene Frauen ihrem Albumtitel folgend „Love“, „Angel“, „Music“ und „Baby“ nennt und als „Girls“ in eine moderne Form der Geisha umwandelt, es scheint, als wären diese vier Frauen die menschlichen Haustiere für die Künstlerin.⁶⁹⁰ Stefani verteidigte sich mit dem Kommentar, sie habe nur aus ihrer Liebe zur japanischen Kultur heraus ihre Harajuku-Girls Gruppe gegründet.⁶⁹¹ Liebe zur japanischen Kultur ist heute allerdings kein Rechtfertigungsgrund mehr, wenn man die historische Kontextualisierung asiatischer Frauen im „Kostüm“ betrachtet. Der japanische Fotograf Araki Nobuyoshi (1940-) ist durch seine „nostalgischen“ Porträts von Frauen weltweit bekannt geworden. In seiner langjährigen Serie *Kinbaku-Stil* werden in Kimonos verkleidete Frauen, die wie Geishas geschminkt sind, gefesselt und geradezu pornografisch präsentiert. Solche Bilder wären ohne die international verbreitete sexuelle Interpretation des Geisha-Berufs nicht möglich.⁶⁹²

Die Japanologin Tipton erläutert zur verkleideten beziehungsweise uniformierten Frau und den dazugehörigen Berufen wie folgt: „The elevator girl is a perfect example of a specific form of feminized labor that includes a crucial visual component, the uniform. Over time her uniform became a fetish item for the public as well as for the department store companies, who invested heavily in designing and promoting them. The department stores use costume as a way to make their low-paying service jobs more attractive to prospective employees as well as to create a certain

⁶⁸⁸ Vgl. Mcleod 2013: 262.

⁶⁸⁹ Vgl. Cho 31.10.2005.

⁶⁹⁰ Vgl. Ahn 04.09.2005.

⁶⁹¹ Vgl. Feeney 08.12.2014.

⁶⁹² Vgl. Tipton 2002: 108. Diese Ästhetik entstand aus dem Spiritualismus heraus ab den 1920er-Jahren und überlebt bis heute, als wäre die Erotik ebenfalls eine Gegenkultur. Vgl. Hatanaka 19.05.2018.

elegant ambience for their customers. Brian McVeigh (2000: 115) noted that even some young people like uniforms because they indicate pride in group and workplace identity.“⁶⁹³

Die japanische Künstlerin Yanagi Miwa zeigt seit den 1990er-Jahren befremdliche Frauenfiguren in Kostümen und stellte sie als eher unheimliche Wesen dar. In ihrer frühen Serie *The Elevator Girl* werden die Frauen im Kostüm teils ausdruckslos und ohne Gefühle dargestellt. Yanagi äußerte sich zwar nicht direkt kritisch zum Sexismus in Japan, aber durch ihre Arbeiten trat sie dennoch als feministische Künstlerin hervor.

Der Kontrast zwischen der historischen Figur der Geisha und der technologisch hoch entwickelten Mega-Metropole Tokio wird als „cool“ wahrgenommen. Aber diese exotisierte Frauenfigur ist schon während der Meiji-Restauration im 19. Jahrhundert, wie auch bei Cool Japan, stets auf internationaler Ebene präsent, so als wäre der Exotismus des 19. Jahrhunderts bis heute noch gültig. Das herabwürdigende Frauenbild, welches in den westlichen Nationen gegenüber der eigenen Bevölkerung immer weiter zurückgedrängt wurde, wurde in Japan bei jeder wirtschaftlichen Krise weiter verstärkt und ökonomisiert. Die Attraktivität Japans wurde in den Medien immer in Gegensätzlichkeiten dargestellt, „traditionelle Geishas versus Cosplayer“ oder „alte Tempel versus moderne Hochhäuser in Tokio“. Man genießt als Tourist ein exotisches Abenteuer und erwartet eine Gesellschaft der maximalen Kontraste. Diese Art relativ müheloser „Abenteuer“ fasziniert die Kulturkonsumenten, und so wird dies auch in den Kunstwerken der zeitgenössischen Kunstschaffenden gespiegelt. Als Geishas oder professionelle Cosplayer müssen berufstätige Frau ihre Rolle spielen und sogar stolz darauf sein. Sie sind sich dabei ihrer wahren Rolle als international vermarktetes Konsumobjekt nicht bewusst. Es wird der Anschein erweckt, dass es keinen Unterschied zwischen Cosplayerinnen, die ihrem Hobby nachgehen, und professionellen Cosplayerinnen gibt, ganz so, als ob beides im „Fantasieland Japan“ nur als harmloser Spaß erlebbar wäre. Daher beziehen Kunstschaffende zur Verkleidungskultur keine kritische Stellung oder sie erkennen das Problem erst gar nicht. Bei der Präsentation verkleideter Frauen im Museum, wie bei „*The Elevator Girl*“ von Yanagi oder bei „*Miss Ko2 (KoKo)*“ von Murakami, werden ihre Kuriosität und ihre Fremdheit zur Schau gestellt. So legitimiert die Definitionsmacht des Kostüms im mächtigen „White Cube“ des Museums den realen Sexismus der Gesellschaft.⁶⁹⁴

⁶⁹³ Vgl. Lipton 2013: 54f, in: Freedman 2013.

⁶⁹⁴ Lucy Lippard kritisierte wie folgt: „Cultural amnesia – imposed less by memory loss than by deliberate political strategy – has drawn a curtain over much important curatorial work done in the past four decades. As this amnesia has been particularly prevalent in the fields of feminism and oppositional art, it is heartening to see young scholars addressing the history of exhibitions and hopefully resurrecting some of its more marginalised events.“ Vgl. Lippard 2009.

V. Mythmaker

5.1. Spiritualismus und Positivismus

5.1.1. Westlicher Spiritualismus als neuer Impuls für den Topos des Übernatürlichen in der japanischen Kunst

Nach der Meiji-Restauration wurde sehr viel westliche Literatur, hauptsächlich die berühmten Standardwerke, in rasantem Tempo ins Japanische übersetzt. In dieser Zeit machten sich die Japaner:innen mit den neuen Begriffen wie Geist, Seele, Spiritualität oder Religion allmählich vertraut. Der Positivismus und übernatürliche Phänomene waren stark diskutierte Themen und wurden sehr schnell über die neuen Massenmedien, vor allem durch Zeitungen und das Radio, weit verbreitet. Gleichzeitig übten die naturalistischen Werke von Lew Nikolajewitsch Tolstoi, Émile Zola und Ralph Waldo Emerson im Zusammenhang mit Karl Marx großen Einfluss auf die damaligen Intellektuellen und Kunstschaffenden in Japan aus. Vor allem waren die Publikationen von Emerson sehr bekannt, da seine Bücher im Englischunterricht verwendet wurden.⁶⁹⁵ Der westliche Spiritualismus dieser Zeit überlebte auch nach 1945 in der populären Literatur und Kunst Japans, war er doch während des Pazifikkriegs zur Gegenkultur der jungen Kunstschaffenden geworden. Es entstanden provokative Gruppen und Kunstströmungen wie Hi-Red Center und Gutai.⁶⁹⁶ Andererseits entwickelte sich der Spiritualismus in Bezug auf den Naturalismus weiter und es entstand eine eigene Kultur, die mit dem sogenannten Ur-Shintô kompatibel schien.⁶⁹⁷ Im Folgenden soll die strittige Diskussion über die japanische Spiritualität in Hinblick auf die zeitgenössische Kultur Japans beleuchtet werden.

Übernatürlichkeit wurde in Japan bereits in der Literatur und Kunst des Mittelalters thematisiert. Frühestes Beispiel hierfür ist die *Konjaku Monogatari* (dt. *Geschichtensammlung von Jetzt und Einst*) aus dem Jahr 1120, in der über mysteriöse Erscheinungen in Form von Märchen erzählt wird. Diese bis heute berühmten „Horror-Geschichten“ wurden im *Ugetsu Monogatari* zusammengefasst, das zwischen 1768 und 1776 von Ueda Akinari geschrieben wurde.⁶⁹⁸ Häufig in Ukiyo-e dargestellte Erzählungen hieraus sind *Yotsuya-Kaidan* und *Banchô Sarayashiki* (die jeweiligen

⁶⁹⁵ Vgl. Suzuki 1995: 71.

⁶⁹⁶ Vgl. Tomii 2001: 200-207.

⁶⁹⁷ Vgl. Prohl 2000: 3-21.

⁶⁹⁸ *Ugetsu Monogatari* wurde 1952 von Mizoguchi Kenji verfilmt. Der Film wurde bei den internationalen Filmfestspielen von Venedig im Jahr 1953 mit dem Silbernen Löwen ausgezeichnet. Die Inszenierung der Geister wurde als einzigartige Kultur nach der Kriegszeit Japans inszeniert. Vgl. Allyn 1993: 1025f.

Autoren sind unbekannt, entstanden sind sie im 18. Jahrhundert).⁶⁹⁹ (Abb. 29) In der Edo-Zeit entstanden dann weitere Geschichten, in denen es um Übernatürliches ging. Diese nennt man *kaidan*, sie wurden durch Ukiyo-e, das Kabuki-Theater und viele Zeitschriften populär gemacht. Lafcadio Hearn publizierte 1904 kurz vor seinem Tod das *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*, dessen Inhalt er mit seiner japanischen Ehefrau zusammengestellt hatte. Während der Kolonialpolitik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts wurden die Forschungen über die neuen Kolonien ausgeweitet.⁷⁰⁰ Wie bereits erwähnt, sammelte der Volkskundler Yanagita Kunio übernatürliche Erzählungen aus Hokkaido und Okinawa, so wie es die westlichen Großmächte in ihren Kolonien vormachten. Seine Sammlungen sind heute noch als alte Märchen in Japan beliebt.⁷⁰¹ Der hochrangige Militärarzt Mori Ôgai studierte von 1884 bis 1888 in Deutschland und übersetzte nach seiner Rückkehr nach Japan große Mengen an Literatur aus Europa.⁷⁰² Durch Ôgai wurden die Werke von Johann Wolfgang von Goethe, Edgar Allan Poe, Karl Gustav Vollmoeller, Karl Hans Strobl, Hans Christian Andersen und vielen anderen berühmten Autoren ins Japanische übersetzt. Ôgai übernahm in seinen eigenen Schriften auch spirituelle Themen und äußerte seine Begeisterung über die Werke von E. T. A. Hoffmann.⁷⁰³ Am Anfang des 20. Jahrhunderts waren paranormale Phänomene in Japan groß in Mode. Telepathie oder Séancen wurden auch in Japan praktiziert und von einem neugierigen Publikum aufmerksam verfolgt.⁷⁰⁴ Ôgais Interesse am Übernatürlichen bezog sich jedoch nicht auf die Mystik, sondern vielmehr auf deren effektive Inszenierung als Stilmittel in neuen Unterhaltungsromanen. Er untersuchte, wie der Einsatz des Topos der Angst in der westlichen Literatur das Publikum beeinflusste.⁷⁰⁵ Es beunruhigte ihn, dass die Abergläubigkeit der Leserschaft es verhinderte, dies nicht als inszenierten Effekt zu verstehen, sondern dass man bisweilen dazu neigte, diese Stilmittel mit der Realität zu verwechseln.⁷⁰⁶ Die Übernatürlichkeit in den von Ôgai übersetzten sowie in seinen eigenen Werken unterscheidet sich deutlich von der in Hearn oder Yanagitas Schriften, in denen die Naivität und

⁶⁹⁹ Der japanischen Literaturwissenschaftlerin Tanaka Takako nach waren die böartigen Geister in der japanischen Literatur und Kunst meistens Frauen. Vorurteile gegen Frauen, unter anderem, dass sie nachtragend seien, wurden ab dem 15. Jahrhundert auf unterhaltsame Art dargestellt. Vgl. Tanaka 1998: 115f. Die Dämonisierung der Femme Fatal sei Eve Kosofsky Sedgwick nach, ein patriarchalisches Produkt des Kapitalismus. Vgl. Sedgwick 1985: 14.

⁷⁰⁰ Nicht nur die fremde Kultur aus Hokkaido und Okinawa, sondern auch die aus dem Westen wurde in Ukiyo-e thematisiert. Die Ukiyo-e Künstler zeichneten auch populäre Horror-Erzählungen. Die Bürger waren an diesen außergewöhnlichen Neuheiten interessiert. Vgl. Sakai 1991: 501f.

⁷⁰¹ Vgl. Kawase 2015: 69.

⁷⁰² In München erhielt er Unterricht von Max von Pettenkofer. Am Ende seines Studiums war er bei Robert Koch in Berlin. Seinem Tagebuch zufolge fühlte er sich an jedem der Orte freundlich empfangen und er genoss sein Leben in Deutschland. Vgl. Mori 1888.

⁷⁰³ Vgl. Chuang 2012: 19ff.

⁷⁰⁴ Fujiwara war als Meteorologe zwischen 1920 und 1922 in Europa tätig. Während seines Aufenthalts in Norwegen und in England vertiefte sich sein Interesse an übernatürlichen Phänomenen. In Japan dokumentierte er die Forschung über übersinnliche Wahrnehmungen als *Senri-gan-jikken-roku*. Vgl. Fuji & Fujiwara 2011.

⁷⁰⁵ Vgl. Chuang 2012: 19.

⁷⁰⁶ Ebd.: 24.

Provinzialität diese Aberglaubens in Märchenform geschildert wird. Die inszenierte Angst war ein neuer Stil aus dem Westen. So wurde Ôgai auch von westlichen Kriminalromanen beeinflusst. Das Paranormale war etwas Neues und beeinflusste auch den Stil anderer Schriftsteller.⁷⁰⁷ Ôgai jedoch wahrte dabei immer einen gewissen Abstand zum weit verbreiteten Aberglauben der normalen Bevölkerung.⁷⁰⁸

Einer der bis heute bekanntesten und beliebtesten Schriftsteller, Natsume Sôseki (1867-1916), war von der dramatischen Handlung von William Shakespeares *Macbeth* beeindruckt, als er in London ein Auslandsstudium absolvierte.⁷⁰⁹ Im Gegensatz zu Ôgai war Sôseki von allen paranormalen Phänomenen und von der Parapsychologie fasziniert. Er beschrieb übernatürliche Phänomene in seinen Romanen als individuelle Erfahrungen, deren Stil damals in Japan als außergewöhnlich und innovativ aufgenommen wurde, wie beispielsweise *Rondon-tou* (1905, engl. *Tower of London*), *Wagahai ha nekodearu* (1905-06, dt. *Ich der Kater*) und *Yumejûya* (1908, engl. *Ten Nights of Dreams*).⁷¹⁰

Die neu in Japan eingeführten Konzepte wie Geist, Seele, Spiritualität oder Religion waren am Anfang des 20. Jahrhundert für die Mehrheit der damaligen Japaner:innen noch zu neu. Daher war allein schon das Unterfangen, den Staats-Shintô als Religion einführen zu wollen, schon sehr anspruchsvoll. Wie Gebhardt zur japanischen Literatur erläuterte, begegneten den japanischen Intellektuellen erst ab dem 19. Jahrhundert die Konzepte „Religion“ und „Geist“ im westlichen Sinne. Geistige Selbsterhöhung durch Kunst und Religion wurde erst durch die fremde Literatur und das Christentum vermittelt. Die geistige Selbsterhöhung nach dem Vorbild der westlichen Länder wurde zur Stärkung des neuen Kaiserreichs nach Beratung durch die ausländischen Experten schnell nachgeahmt.⁷¹¹ Da diese spirituelle Kultur des 19. Jahrhunderts bis heute in Japan nicht kritisch überprüft wird, können die Japaner:innen die Problematik des vormodernen

⁷⁰⁷ Die mysteriöse Inszenierung der Übernatürlichkeit wird zum Beispiel bei Izumi Kyôka (1873-1939), Akutagawa Ryûnosuke (1892-1927), Edogawa Ranpo (1894-1965) und Miyazawa Kenji (1896-1933) erkennbar. Miyazawa war vom Buddhismus, dem Christentum, der westlichen Literatur und auch deutschen Philosophen vielseitig beeinflusst. So publizierte er volkmärchenartige Schriften, die vom Marxismus und Naturalismus beeinflusst waren. Vgl. Yamane 2016: 5-18. Edogawa Ranpo hat seinen Künstlernamen dem von Edgar Allan Poe nachempfunden. In den damaligen Übersetzungen finden sich noch Übersetzungsfehler. Diese „kreativen“ Fehler“ spielten in der damaligen Literatur eine wichtige Rolle. Vgl. Kawana 2008: 22ff.

⁷⁰⁸ Um das zunehmende Voranschreiten der Mythologisierung der japanischen Geschichte zu kritisieren, verfasste er 1912 den Roman *Kanoyouni*, der als ironischer Kommentar zu Hans Vaihingers *Die Philosophie des Als Ob* gesehen werden kann. Vgl. Suzuki 1995: 144f.

⁷⁰⁹ Vgl. Gebhardt 2000: 94f.

⁷¹⁰ Sôseki wurde auch von Gustav Theodor Fechner, Maurice Maeterlinck und Frank Podmore inspiriert. Vgl. Chuang 2013: 18-30.

⁷¹¹ Der Begriff Religion wurde erst im 19. Jahrhundert ins Japanische übersetzt. Vgl. Yamaguchi 2015: 59. Der Shintô als erfundene Tradition wird von Gebhardt wie folgt erklärt: „Die Begegnung mit der christlichen Religion löst in Japan das Bedürfnis aus, Fragen des Religiösen und die Bedeutung von Religion an sich zu überdenken. Religion bedeutet für die Intellektuellen im Japan des 19. Jahrhunderts in einer Linie Christentum, wie man sich auch erst seit der Zeit, in der der Begriff Religion (jap. *shûkyô*) in Japanische übertragen wurde, mit dem Konzept Religion intensiv auseinandergesetzt“. Vgl. Gebhardt 1999: 11ff.

Spiritualismus nicht wahrnehmen. Der deutsche Arzt Erwin Bälz, der im kaiserlichen Japan als Mediziner ausgezeichnete wurde, äußerte sich in einem Vortrag, dass Kultur nicht so schnell zu importieren sei wie Maschinen. Diese Aussage von Bälz wurde von Ôgai in einem seiner Vorträge zitiert und besprochen.⁷¹²

Der zu Mode gewordene Spiritualismus wurde mit dem schon vorhandenen japanischen Animismus und dem Staats-Shintô verbunden. So wurden die mittelalterlichen Ästhetiken Japans wie *wabi*, *sabi*, *yûgen* und *mononoaware* als geweihte Spiritualität einer ursprünglichen Japanizität interpretiert.⁷¹³ Diese erfundenen Traditionen werden dank der medialen Propaganda seit den 1990er-Jahren bis heute im Allgemeinen als die kulturellen Schönheiten Japans seit dem Mittelalter verstanden.⁷¹⁴

Was die Kunstbewegungen unter dem Einfluss des Spiritualismus dieser Zeit angeht, so wurde 1928 über die Arbeiten von Max Ernst in der japanischen Zeitschrift *Yamamayu* ausführlich berichtet. Im gleichen Jahr wurde auch der Ausstellungskatalog zu *La Peinture Surréaliste*, in der Galerie Pierre, Paris, in einer japanischen Kunstzeitschrift namens *The fine arts magazine, The magazine of fine arts, Art for life, Life with art* präsentiert.⁷¹⁵ In Paris ausgebildete japanische Kunstschaaffende wie Kuroda Seiki (1866-1924) waren zudem auch vom Symbolismus beeinflusst. Der ausländische Kunstlehrer Antonio Fontanesi, der viel in Japan unterrichtete und dort sehr geschätzt wurde, war in Frankreich mit Pierre Puvis de Chavannes befreundet. So kamen viele Reproduktionen von Gustave Moreau, Puvis de Chavannes und auch von Odilon Redon nach Japan.⁷¹⁶

Mythologische Themen waren für den Krieg sehr gefragt und die westlichen Maltechniken wurden bald mit der japanischen Kunst verschmolzen. Dadurch bekam die Kriegskunst der Expansionsbewegung eine dramatische neue Ästhetik. Und auch wenn der Surrealismus nur über Abbildungen in Zeitschriften und Büchern in Japan bekannt wurde, beeinflusste er doch die jungen intellektuellen Kunstschaaffenden in starkem Maße. Zeitgenossen von damals wie Kawara On (1933-2014), Nakamura Hiroshi (1932-), Yokoo Tadanori (1936-) und Okamoto Taro (1911-1966) waren deutlich von den Surrealisten geprägt. Sie erhielten auch nach dem Pazifikkrieg im Ausland gute Ausstellungsgelegenheiten. Das Interesse am Mysteriösen verband Okamoto Taro mit der prähistorischen Jômon-Kultur, auf die er seine authentische Japanizität zurückführte. Yokoo Tadanorri verband die spirituellen Themen mit der populären Kunst und war sowohl als

⁷¹² Ôgai war nicht sicher, ob die westliche Kultur und Philosophie in Japan übernommen werden können. Vgl. Takashina 2006: 80f.

⁷¹³ Vgl. Iwai 2005/2006. und Suzuki 1995: 145.

⁷¹⁴ Vgl. ebd.

⁷¹⁵ Vgl. Kozawa 1994.

⁷¹⁶ Vgl. Takashina 2006: 128f.

Grafikdesigner wie auch als Maler erfolgreich. Mit ihm begann die Kommerzialisierung der Übernatürlichkeit in der Kunst.⁷¹⁷

Im Großen und Ganzen blieb der Surrealismus aber eine elitäre Randerscheinung in der japanischen Kunst.

Die Literatur- und Kunstschaaffenden waren ab 1938 durch die Volksmobilisierungsgesetze (jap. *kokka sôdôin-hô*) intellektuell unterdrückt. Daher wurde der Expressionismus für die jungen Kunstschaaffenden bald wichtiger als der Surrealismus.⁷¹⁸ Dennoch blieb das Interesse am Mysteriösen im Zusammenhang mit wissenschaftlich erklärbaren Naturphänomenen erhalten, und es war durch den westlichen Positivismus mit der Wissenschaft verbunden. Dieses Interesse bildete die Basis für die New Science und die Transpersonale Psychologie ab den 1960er-Jahren. Diese wiederum beeinflussten die nach dem Krieg neu entstandenen Religionen in Japan.⁷¹⁹ Der Spiritualismus der New Science etablierte sich im Laufe der Zeit als Gegenkultur in der Kulturindustrie und der Unterhaltungsbranche.⁷²⁰

5.1.2. Dekorationen für die Götter

Die Japanologin Lisette Gebhardt stellt in *Okkulte Selbstmythologisierung und Kunst und metaphysisches Bedürfnis* fest, dass der „innere Raum“ der japanischen Moderne [...] auch ein Spiegelkabinett [sei], in dem sich ein zwischen Pessimismus und Selbsterhöhung oszillierendes Ich in religiösen Posen [gefalle], sich sakralisier[e] und okkultisier[e]. [...] Religion und religiöse Inhalte [gerieten] zu Ornamenten der Kunst.“⁷²¹

⁷¹⁷ Gebhardt weist darauf hin, dass der japanische Schriftsteller Mishima Yukio (1925-70) die Arbeit von Yokoo als „Popkorn-Spiritualismus“ bezeichnete. Vgl. Gebhardt 2008: 8. Mishima beschrieb den „Popkorn-Spiritualismus“ dennoch positiv, vor allem, da das Empfinden der jugendlichen Kultur bei Yokoo spürbar würde. Yokoo selbst fand diese Kritik interessant. Vgl. Yokoo 2010: 253-259, in Mishima 2010. Mishima sieht in Yokoos Arbeiten die bisweilen unerträgliche Realität gespiegelt, indem er die Verwandtschaft der amerikanischen Pop Art und der japanischen Kriegspropaganda deutlich macht. Vgl. Artpedia 02.01.2017.

⁷¹⁸ Vgl. Kagesato 1977 und 1984. Was den starken Einfluss des deutschen Expressionismus angeht, wies Donald Richie darauf hin, dass durch den Expressionismus, der „die offene Kritik des sozialen Status vereinfachte“, in den jungen Künstlern Japans damals das Klassenbewusstsein erweckt wurde. Vgl. Richie 2006: 34f, in: Schneider 2006.

⁷¹⁹ Nishiyama Shigeru sieht die Wellen der Popularität des Okkultismus mit der wirtschaftlichen Stabilität des Landes zusammenhängen. In den 1930er-Jahren feiert Japan den Gewinn im Russisch-Japanischen Krieg. Nach der Niederlage im Chinesische-Japanischen Krieg wurden die Surrealisten sanktioniert. Im Wirtschaftswachstum der 1980er-Jahre wuchs beispielsweise auch die Zahl der Anhänger von Ômu-Shinrikyô. Vgl. Shibusawa 1998.

⁷²⁰ Nicht nur in Japan waren Künstler und Intellektuelle vom Kampf gegen den Klassenkapitalismus motiviert. Die westlichen Modernisten mit ihren Kunstrichtungen des Surrealismus, Konstruktivismus oder sozialistischen Realismus usw. waren darauf aus, die Welt zu verändern. Durch die Entmystifizierung der Religion und das Feindbild der Klassengesellschaft wurde das Proletariat auf seine eigene Weise mythisiert. Harvey vergleicht dies mit der „schöpferischen Zerstörung“ von Schumpeter. Vgl. Harvey 1989: 21f.

⁷²¹ Gebhardt 2000: 225

Dieser Hinweis von Gebhardt ist deswegen bedeutsam, da eine unreflektierte Übernahme fremder Kulturelemente zwangsläufig mit Sinnverlust einhergehen muss. Dies trifft allerdings nicht nur auf Japan allein zu. So kann es sein, dass solche Elemente zunächst sinnentleert „ornamental“ wirken. Religiöse Erzählungen oder Geistergeschichten sind in Japan bis heute beliebte Themen, die häufig medial konsumiert werden. Diese spirituellen Motive werden im japanischen Anime und Manga, in der Literatur und im Film als japanspezifische Kultur massiv verwertet und wurden so auch allmählich unkritisch und ohne tiefere Bedeutung in das westliche Entertainment übernommen. Parallel zu dieser Ausweitung des spirituellen Markts verstärkten die ultranationalistischen Politiker die Politisierung der Form des Shintôismus, dessen Konzipierung auf die Meiji-Restauration zurückgeht. Diese erneute Politisierung der Religion wird heute wegen des allgemein so populären Spiritualismus nicht gleich als ein ernst zu nehmendes Problem empfunden, vielmehr wird sie als bedeutende Tradition der „ungefährlichen Japaner“ gesehen. Somit wird die Gefahr der Wiederbelebung der Theokratie der Meiji-Restauration (jap. *saisei-icchi*) medial verschleiert und religiöse Kunst mit Motiven der „ländlichen Tradition“ verharmlost. Obwohl die Trennung von Staat und Religion in der Verfassung nach 1945 verankert wurde, werden diese Tendenzen bis heute nicht unbedingt problematisiert. So wie „Exotik Japan“ als Label leichtsinnig verwendet wird, wird Religion als ein nur kleiner Aspekt der japanspezifischen Kunst gesehen. Wenn man sich des Hintergrunds der Motive der Kirschblüte oder der Teezeremonie bewusst ist und die Religionsgeschichte des 19. Jahrhundert betrachtet, so ist es unmöglich, diese Themen in der Kunst oder in Filmen als reine „Ornamente“ zu übernehmen. Die japanischen Kunstschaaffenden taten aber genau dies ab den 1980er-Jahren und wurden so auf dem internationalen Kunstmarkt erfolgreich. Murakami Takashi schuf mehrere Bilder mit Darstellungen schintoistischer oder auch buddhistischer Mythologie, die offensichtlich als Teil der japanischen Tradition verstanden werden. Sugimoto Hiroshi verband die neue Geschichte mit religiöser Altkunst, und Mori Mariko präsentierte sich zum Beispiel in *Kumano* (1997/1998) als Schamanin in einem shintôistischen Schrein. (Abb. 55) Die internationalen Erfolgsgeschichten dieser berühmten Kunstschaaffenden unterstützten die Kampagne *Cool Japan* existenziell, auch wenn diese sich dieser Tatsache nicht bewusst waren oder sie einfach ignorierten.

Dem japanischen Kunstwissenschaftler Tsuji Nobuo zufolge hat sich die Einzigartigkeit der japanischen Kunst und Religion entwickelt, indem kulturelle Einflüsse aus China und dem Westen aufgegriffen und japanspezifisch verfeinert wurden. Tsuji betont in seinen Publikationen wiederholt, dass das Ornamentale in der japanischen Kunst pure Schönheit sei.⁷²² Als Beispiel nennt Tsuji die

⁷²² Tsuji verdeutlicht wie sich die dekorative Kunst Japans mit den lokalen Religionen entwickelte. Die Schreine der Götter und die Festdekorationen wurden mit symbolischen Ornamenten versehen. Diese ornamentale Kunst wurde im

Arbeiten von Ogata Kôrin. Kôrin habe Sinn und Bedeutung aus der alten Kunst extrahiert und in ornamentale Kompositionen übersetzt, was als stil- und geschmackvoll (jap. *fûryû*) empfunden wird.⁷²³ Tsuji sieht die ornamentale Kunst auch als Schmuck (jap. *kazari*) für die Götter und verdeutlicht dies mit den shintôistischen Festen (jap. *matsuri*). Die Festdekorationen werden nach jedem Fest komplett zerstört und beim nächsten Fest wieder neu gebaut, obgleich die Arbeit sehr mühsam ist. Tsuji sieht dies als geheiligtes Spiel und wichtigen Teil der Feste. Ihm zufolge wird die ornamentale Kunst Japans bewusst im Alltäglichen eingesetzt, auf Porzellan, Schiebetüren und anderen beweglichen Objekten, obgleich sie dort leicht zerstört werden kann. Er zeigt an Beispielen aus dem Mittelalter, dass japanische Kunstschaaffende Motive der Kunst aus China oder Korea als Dekoration übernommen haben. Diese „Dekorationen“ füllten die Japaner:innen dann aber mit anderem Inhalt. So ist nach Tsuji die Unterstellung der westlichen Kunstwissenschaften, dass Ornamente sinnleere Dekorationen darstellten, in Japan nicht relevant. Gerade die ornamentale Kunst sei die Eigentümlichkeit der japanischen Kultur schlechthin,⁷²⁴ und gerade die aufwendigen Dekorationen und Feste würden die authentische Kunst Japans darstellen. Somit kritisiert er die Kulturforschungen von Fenollosa und Okakura aus dem 19. Jahrhundert, da sie die Dekorationen und Handwerke im westlichen Kontext unterbewertet hatten.⁷²⁵

Es war jedoch erst der internationale Japonismus, der die dekorative Kunst auch in Japan als wertvolle Kunst sichtbar machte, was die Kunstforschende Tamamushi aufzeigt.⁷²⁶ Sonst wären beispielsweise die meisten Kunstwerke von Ogata Kôrin nicht ins Ausland gegangen, sondern in Japan geblieben.⁷²⁷ Die „Dekorative Kunst“ aus Japan wurde erst in Europa überhaupt als „dekorativ“ entdeckt. So neu definiert, kamen diese Kunstwerke als Rimpa zurück nach Japan. Die Bezeichnung dieser Arbeiten als „Dekorative Kunst“ ist insoweit eine westliche Prägung. Murakami Takashi sieht, wie auch Tsuji, in der westlichen Kategorisierung in „Kunsth Handwerk“ und „Fine Art“ die Kunstwürdigkeit der handwerklichen Leistungen in Japan unterbewertet.⁷²⁸ Die Kulturübernahme aus China und Europa habe sich zwar in der Kunst, den Wissenschaften und im Buddhismus zunächst oberflächlich als „Ornament“, egal, in welcher Form, manifestiert, wäre dann aber „einzigartig“ und „exzentrisch“ durch die Japaner:innen weiterentwickelt worden. Dennoch bleibt die Tatsache, dass die japanische Regierung erst ab dem 19. Jahrhundert damit begann, die

Europa des 19. Jahrhunderts als nicht kunstwürdig angesehen. Tsuji vertritt die These, dass die frühe japanische Kunst nicht durch Ideologie oder Philosophie beeinflusst wurde und deswegen als „reine Kunst“ verstanden werden kann, da sie pure Schönheit sei. Vgl. Tsuji 1988: 290.

⁷²³ Vgl. Tsuji 2005: 249f.

⁷²⁴ Vgl. Tsuji 2005: 233-248.

⁷²⁵ Vgl. ebd.: 238.

⁷²⁶ Vgl. Tamamushi 2005: 193, in: Inaga/Fister 2007.

⁷²⁷ Der Kunstforschende Yashiro Yukio (1890-1975) bemerkt, dass japanische Kunst im Ausland geradezu diplomatische Funktionen übernehme. Vgl. Yashiro: 1988 [EV 1948]: 37-46.

⁷²⁸ Vgl. Pepp 2010: 209.

heutzutage beliebten Kulturgüter für die Nationalpropaganda sowie den Export zu stilisieren und positiv zu belegen; dies geschah, erst, nachdem die westlichen Reisenden davon „begeistert“ waren. Kritische Stimmen zur Kulturpolitik ab dem 19. Jahrhundert sucht man heute in Japan fast vergeblich. Manche japanischen Intellektuellen und Kunstschaaffende werden aber selbst heute nicht müde, die „Schuld“ des Westens zu betonen, um die eigene „japanische Besonderheit“ in den Vordergrund zu stellen und die eigene Geschichte kritisch zu hinterfragen.

Oberflächliche (Fremd-)Kulturübernahme ist aber kein Alleinstellungsmerkmal Japans. Der jeweilige Kulturaustausch wurde schon immer an allen Ort nur selektiv übernommen und entwickelt,⁷²⁹ so wie im europäischen Japonismus nur die Idee der Flächigkeit und des Ornaments aus der asiatischen Kunst aufgegriffen wurde, während die Kunstschaaffenden des Ukiyo-e die westliche Perspektive sowie die neuen Maltechniken mit Hingabe erlernten. Aufgrund dieser selektiven sowie oberflächlichen Kulturübernahmen können neue originäre Stile und sogar ganze Epochen entstehen. Wenn aber die Übernahme einer fremden Kultur derart gründlich recherchiert und geplant verläuft, wie dies in der Zeit der Meiji-Restauration der Falls ist, dann verliert die Kultur, die übernimmt, langsam an Attraktivität für die Kultur, aus der übernommen wurde, da diese allmählich ihre vorher so geschätzte Exotik verliert. Das mussten auch die japanischen Kunstschaaffenden seit Beginn des 20. Jahrhunderts erfahren.⁷³⁰ Japan wurde damals im westlichen Kontext „als ein kindliches Nachahmer-Land“ gesehen.⁷³¹ Dieses Vorurteil lastete auch noch auf den Kunstschaaffenden nach 1945. Gerade deswegen wurden die japanischen Traditionen wieder verstärkt in den Vordergrund gestellt, um eben die „Originalität“ der japanischen Kunst zu demonstrieren. Diese entwickelte sich seit jeher durch transkulturelle Konfrontation mit den anderen Weltkulturen. Daher muss ein zuerst ähnliches Erscheinungsbild nicht von vorn herein als zweitklassige Nachahmung beurteilt werden. Die starke Beanspruchung des mystifizierten Spiritualismus wurde nun gegen diese Vorurteile instrumentalisiert.⁷³²

So erregten die japanische Kunst und Kultur ab den 1970er-Jahren mit dem neuen Begriff „Techno-Orientalismus“ wieder internationales Aufsehen und es entwickelte sich ein neuer Exotismus. Die stereotypisierte Kulturbeschreibung des Cyberpunk präsentierte Japan erneut in einem interessanten

⁷²⁹ Susan Blackmore fasst wie folgt zusammen: „Aus mimetischer Sicht ist alles, was passiert – ob in der Wissenschaft oder in der Kunst -. selektive Imitation. Die Emotionen, die intellektuellen Kämpfe, die subjektiven Erfahrungen – sie sind Teile eines komplexen Systems, das dazu führt, dass einige Verhaltensweisen imitiert werden und andere nicht“. Vgl. Blackmore 1999: 65.

⁷³⁰ Der Kunstforschende Yashiro beschreibt, wie japanische Kunst wegen des negativen Images Japans nicht richtig bewerte wurde. Die Instrumentalisierung der japanischen Kunst für politische Manipulationen wurde bisweilen erkannt. Vgl. Yashiro 1988: 11.

⁷³¹ Vgl. Pekar 2003: 339.

⁷³² Die japanische Kuratierende Mitsuyama Yasuko äußerte sich, dass „Japan“ begrifflich bereits als stereotypisierender Filter fungiere und auch wenn ein Werk japanischer Künstler keine Nachahmung sei, werde eine vermeintliche Ähnlichkeit mit etwas Westlichem erfunden und es dennoch als Nachahmung bezeichnet. Vgl. Mori Art Museum 30.10.2020.

neuen Licht. Japan wurde fortan als kalte, hoch technologisierte Dystopie beschrieben. Dieser neue Orientalismus inspirierte wiederum die japanischen Kunstschaaffenden nach 1970 und wurde von ihnen als eine neue Gegenkultur unterstützt.

5.2. Shintôistische Fantasien in japanischen Publikationen

Übernatürliche Wesen, Geister und Monster wurden bereits nach dem Zweiten Weltkrieg von Tetsuya Osamu (1928-1989) und Mizuki Shigeru (1922-2015) für Kinder und Jugendliche erdacht.⁷³³ Diese Autoren beschrieben in ihren fiktiven Geschichten die Grausamkeit des Krieges und übten so in ihren Mangas Kritik, die an ein jugendliches Publikum gerichtet war. Die übernatürlichen Figuren spielten gegenüber dem politischen Machthaber, dem Feind, die Heldenrolle. Durch die Beliebtheit der sympathischen Charaktere, welche die beiden Autoren erschufen, wurden die übernatürlichen Themen in Animes und Mangas immer populärer. In der seit 1959 bis heute ausgestrahlten Anime-Serie *Gegege no Kitarô* von Mizuki werden die sogenannten *yôkai*, also übernatürliche Monster-Geister, als die sympathischen Freunde der Menschen dargestellt. In der Serie kämpfen diese übernatürlichen *yôkai* gegen die Umweltverschmutzung durch große Konzerne sowie gegen die politische Korruption, und sie dienen dem Publikum als Identifikationsfiguren. (Abb. 86, 87) Beeinflusst von Mizuki schuf Tetsuya die beliebten Serien *Dororo* (1967) und *Mitsume ga Tôru* (1974, engl. *The Three-Eyed One*), die ähnlich erfolgreich waren. Mizuki schrieb nicht nur übernatürliche Fiktion, er verarbeitete auch seine schlimmen Kriegserfahrungen aus dem Zweiten Weltkrieg in Werken wie *Auf in den Heldentod* (1973), in dem die Soldaten der kaiserlichen Armee 1943 zu sinnlosen Suiziden gezwungen werden. Er wollte „das Leid der niederrangigen Soldaten vermitteln, die bedeutungslos starben“, indem er ihr mühseliges Leben darstellte.⁷³⁴ In der Zeit vor seinem großen Erfolg hatte er jedoch keine Gelegenheit gehabt, seine schlimmen Kriegserfahrungen in Mangas zu verarbeiten, da die Niederlage Japans von den Jugendlichen selbst nicht gerne thematisiert wurde. Um schon von Beginn an seine Werke verkaufen zu können, konnte er in seinen frühen Werken den Krieg und sein Leid nicht thematisieren.⁷³⁵ Animes und Mangas waren bis in die 1980er-Jahre noch hauptsächlich für Kinder bestimmt und der ausländische Markt für japanische Animes war noch sehr klein.⁷³⁶

⁷³³ Vgl. Papp 2010: 206f.

⁷³⁴ Vgl. Mizuki 04.10.1974, in: Asahi-Shimbun 1974, in: Nitta 2017.

⁷³⁵ Das Zitat wurde nach Mizukis Tod 2017 auf seinem offiziellen Twitter-Account als ein früher Text veröffentlicht. Vgl. Mizuki 1965, in: Nitta 2017.

⁷³⁶ Vgl. MacWilliams 2008: 64f.

Die zunehmende Politisierung dieser übernatürlichen Themen wirkte sich ab den 1990er-Jahren vermehrt auf die populäre Kultur aus. Die Manga-Autoren sowie die ausführenden Kunstschaffenden standen deutlich unter dem Einfluss der „Spirituellen Intellektuellen“, und die mystifizierten Traditionen Japans tauchten als Thema in den beliebten Animes und Mangas auf. Durch die dauerhafte Präsenz des Themas in den Medien wurde die Bevölkerung immer zugänglicher für diese Ideen, und eine Art kollektiver Glaube an die Macht übernatürlicher Wesen, die das Schicksal beeinflussen können, konnte im Bewusstsein der Japaner:innen wieder Fuß fassen.⁷³⁷ Somit war der Shintôismus in Japan nicht mehr nur eine animistische Naturreligion, sondern galt bald als das Wesentliche des Japanischen an sich und wurde somit abstrakt ausgeweitet. Reiseunternehmen förderten den Tourismus zu den alten Schreinen und Tempeln und in die Provinzen und versprachen geistige Zufriedenheit und „Heilung“ durch den Besuch dieser Orte.⁷³⁸ Um eine authentische Tradition und Spiritualität nahezu legen, wurden die mittelalterlichen Bildrollen und die Ukiyo-e zum Ursprung der Mangas und Anime erklärt. Diese Pseudo-Legitimierung der Mangas stammt ursprünglich aus einer Publikation aus dem Jahr 1924 von Hosokibara Seiki (1885-1958), in der der Autor die Bildrollen und die Ukiyo-e als Ursprung des Manga erkennt.⁷³⁹ Hosokibara selbst war ein ausgebildeter Maler und als Karikaturist für die Zeitung beschäftigt und entwickelte intuitiv Ähnlichkeiten mit dem Malstil der Karikaturen der alten Kunst. Der japanische Kritiker Ôtsuka Eiji macht darauf aufmerksam, dass erst durch Hosokibaras Schriften Karikatur und Manga als traditionelle Kunstformen wahrgenommen wurden.⁷⁴⁰ Insofern gründet das Manga des 19. Jahrhundert auf einer anderen Geisteshaltung als das Manga der 1950er-Jahre und danach. Ab den 1990er-Jahren entstanden vielerlei Schriften, welche Animes und Mangas als Tradition seit dem Mittelalter etablieren wollten.⁷⁴¹ Azuma Hiroki gab zu bedenken, dass die japanische Kulturindustrie Manga und Anime aus den amerikanischen Subkulturen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufgebaut habe. Ihm zufolge handelt es sich

⁷³⁷ So wuchs zum Beispiel die neue Religion Aum-shinrikyô mit der wachsenden Nachfrage nach spiritueller Führung. Die Gemeinschaft publizierte auch ein eigenes Manga. Der Guru der Sekte, Asahara, begeisterte sich für die Arbeiten Miyazaki Hayaos. Vgl. Gardener 2012: 200-217.

⁷³⁸ Den Shintô müsse man nach Klaus Antoni „nicht als Tatsache“, sondern „als Wunschbild“ der Japaner:innen verstehen. Vgl. Antoni 1998: xi, in: Prohl 2002. Dies trifft aber nicht nur auf Japan zu. Schöne Landschaften und besondere Erfahrung zu sehen und zu erleben ist Urry zufolge bereits eine Form des Konsums. Vgl. Urry 1995: 135. und Walter 1982: 298.

⁷³⁹ Hosokibara definiert Manga allerdings zu undeutlich. Er verweist auf die Ähnlichkeiten mit der alten Kunst und findet möglichst Manga-artige Darstellungen in den historischen Werken, die aber keine historisch nachvollziehbare Linie bilden. Vgl. Hosokibara 1924.

⁷⁴⁰ Ôtsuka 2005: 20f.

⁷⁴¹ Berndt zeigt einige Beispiele für die erfundene Tradition im Manga, nicht nur aus Japan, sondern zum Beispiel auch in den Schriften von Koyama-Richard in Frankreich. Vgl. Berndt 2015: 20.

dabei lediglich um eine japanisierte Wiederholung und Reproduktion der amerikanischen Vorbilder.⁷⁴²

Der einflussreiche Anime-Regisseur Takahata Isao, der zusammen mit Miyazaki Hayao als Mitbegründer von Studio Ghibli bekannt ist und international erfolgreiche Anime-Serien wie *Heidi* (1974) produzierte, äußerte sich in einem seiner Bücher derart, als dass die narrativen Darstellungen in den mittelalterlichen Bildrollen *Chôjû-jinbutsu-giga* des 12. und 13. Jahrhunderts bereits Mangas und Animes zeigten.⁷⁴³ (Abb. 30) Die Sehnsucht nach Authentizität verstärkte sich nach der Wirtschaftskrise nach 1989, spirituelle Themen wurden nun vermehrt produziert, da sie sich gut verkauften. Eine genaue Definition des Shintôismus war inzwischen auch selbst für die Japaner:innen schwierig geworden. Es stellte sich die Frage, ob nun unter Shintô der Staats-Shintô der Meiji-Restauration oder der regionale Animismus der prähistorischen Urzeit verstanden werden sollte. Manche Politiker der Regierungspartei LDP besuchten den Yasukuni-Schrein und sprachen über die mythologische Figur des Jinmu-Tennô, als ob es diese wirklich gegeben hätte. So durfte die Frage nach der Bedeutung des Shintô speziell auch für die Kunst nicht unter kritischen Aspekten diskutiert werden, da der nationale Slogan *Cool Japan* durch seine Schöpfer auf den moralischen Vorstellungen der Meiji-Restauration gegründet wurde. Die „Spirituellen Intellektuellen“ verbanden und erklärten ja bereits seit dem Pazifikkrieg die „japanische Besonderheit“ mit dem Animismus der Frühzeit. Die *yôkai* (oder auch *rei* genannt) sind in der Mythologie keine heiligen Persönlichkeiten, wie zum Beispiel Jesus Christus oder die Heiligen in der katholischen Kirche, sie werden jedoch manchmal als Naturgötter in Schreinen verehrt. Die übernatürlichen Wesen des japanischen Anime wurden zum Beispiel in *Inuyasha* (1996-2007) von der beliebten Manga-Autorin Takahasi Rumiko vorgestellt. Der Manga sowie die Verfilmung von *Inuyasha* erfreuen sich weltweit großer Beliebtheit.⁷⁴⁴

⁷⁴² Azuma verdeutlicht die japanische *Otaku*-Kultur, was im Englischen als „Nord“ oder „Geek“ übersetzt werden kann. Die Anhänger der Fan-Kultur für Anime und Manga sind auf internationaler Ebene als *Otaku* bekannt. Vgl. Azuma 2001:20f.

⁷⁴³ Takahata schrieb selbst über die Bildrollen des 12. Jahrhunderts als Ursprung der japanischen Animationskünste. Vgl. Takahata 1999. Die Japanologin Maria Gräjdian erinnerte sich an ein Gespräch mit Takahata wie folgt: „Er zeigte mir, warum er denkt, dass die Anime- und Manga-Kultur nicht bei Walt Disney ihren Anfang nahm, sondern weit in die japanische Geschichte zurückgeht und ihren Ursprung in den Bilderrollen (Emaki-mono) des 12. Jahrhunderts und in den Farbholzschnitten (Ukiyo-e) der Tokugawa Zeit wiederfindet“. Vgl. Gräjdian 2010. Die japanischen Kunstforschende Yamamoto Yoko versucht ebenfalls in ihren Publikationen, die Verbindung zwischen Manga und den frühen Bildrollen zu beweisen. Vgl. Yamamoto: 2004. Die deutsche Japanologin Berndt kommentiert dagegen aus kritischer Perspektive die ausführlichen Diskussionen und die starke Medialisierung dieses Themas in Japan und wie Anime und Manga zu langen Traditionen ausgeweitet werden, was kunsthistorisch aber bisher nicht überzeugend bewiesen werden konnte. Vgl. Berndt 2015: 42-62. Es existieren aber auch Ausstellungen und Aufsätze im westlichen Kontext, in denen die These der alten japanische Tradition von Anime und Manga seit dem Mittelalter vertreten wird, wie zum Beispiel Hokusai X Manga, japanische Popkultur seit 1680 (2016 in Hamburg). Vgl. Schulze 2016: 6.

⁷⁴⁴ Werke von Takahashi, die schintoistische Themen behandeln, sind unter anderem: *Urusei Yatsura* (1978-1987), *Ranma ½* (1987-96), *Marmaid Saga* (1984-94), *Kyôkai no Rinne* (2009-2017). Vgl. Vgl. Shamon 2013: 276-289 und Papp 2010.

Unter Cool Japan wird die vermeintliche technische Überlegenheit der japanischen Kultur in den Bereichen des alten Handwerks, der Industrietechnik und der populären Kultur zusammen seit den frühen 2000er-Jahren vermarktet. Die hervorragende Zeichentechnik bei Anime und Manga wurde mit der bereits früh nachweisbaren hohen Qualität des traditionellen Handwerkers erklärt.⁷⁴⁵ Otsuka weist darauf hin, dass das positive kritische Urteil und die damit einhergehende Wertschätzung sowohl bei Anime als auch bei Ukiyo-e immer mit dem Erfolg im Westen verknüpft war.⁷⁴⁶ Die traditionellen Techniken der Schwerherstellung, der Porzellanherstellung und auch der Anime-Manga werden unter Cool Japan kommerziell vermarktet. Hauptziel war es, Devisen zu sammeln, um die lahmende Wirtschaft zu unterstützen.⁷⁴⁷ Die Meinung, dass die westlichen Vorstellungen die japanische Kultur- und Kunstdefinition ruiniert hätten, fiel bei den Rechtspopulisten auf fruchtbaren Boden. Die sogenannten „Spirituellen Intellektuellen“ ideologisierten die Tendenz, japanische populäre Kultur in Anime und Manga mit den authentischen Traditionen zu verbinden. Dadurch wurde die naturverbundene Spiritualität der Japaner:innen als umweltfreundliche Haltung gedeutet, wie es in den Filmen von Takahata Isao und Miyazaki Hayao zum Ausdruck kommt. „Umweltfreundliche Einstellung“ bedeutet bei ihnen eine respektvolle Einstellung gegenüber den Naturgöttern, aber keine konkrete Kritik an der japanischen Politik. Die respektlose Naturzerstörung wird auch als Ideologie des Anthropozentrismus des Westens gesehen und kann somit ihrer Ansicht nach keine ursprüngliche Eigenschaft der Japaner:innen sein.⁷⁴⁸ Das Problem liegt letztendlich daran, dass die fiktiven Götter des Anime und Manga vom klassischen Shintôismus nicht abgegrenzt sind. Der Unterschied zwischen den rechtspopulistischen Shintôisten und den umweltfreundlichen Anime-Regisseuren wird in den Medien nicht klar gekennzeichnet.

⁷⁴⁵ Der öffentlich-rechtliche japanische Rundfunk NHK (jap. Nippon-housou-kyoukai) überträgt seit 2006 *COOL Japan ~ hakkutsu! Kakkî Nippon ~* (Ü. d. V. *Cool Japan, Entdecke das coole Japan*). Darin werden die Besonderheiten Japans von Ausländern diskutiert. Der Slogan der Sendung ist „Entdecke die japanische Attraktivität, die die Japaner selbst nicht bemerken“. Vgl. Valaskivi 2016: 41. Seit 2013 wird *Why are you in Japan?* (jap. *Yû wa Nani Shi ni Nippon e?*) auf TV Tokio ausgestrahlt, ein Format in dem meist westlich aussehenden Touristen über die japanischen Vorzüge berichten. Aus diesen Sendungen entstand geradezu eine Mode und es folgten viele Sendungen, die die Begeisterung der Ausländer über Japan thematisieren. Vgl. Hayakawa 2017.

⁷⁴⁶ Vgl. Ôtsuka 2005: 20ff.

⁷⁴⁷ Der Begriff „Techno-Animism“ wurde von Anne Allison konzipiert. Vgl. Allison 2006: 13f. Die in den westlichen Augen geradezu überentwickelte Ästhetik der japanischen Technologie wird als Techno-Orientalismus bezeichnet. Vgl. Morley and Robbins 1995: 147-173. Ueno Toshiya äußert sich kritisch zum Techno-Orientalismus: „The basis of Orientalism and xenophobia is the subordination of others through a sort of ‘mirror of cultural conceit’. [...] The Orient exists in so far as the West needs it, because it brings the project of the West into focus.“ Vgl. Toshiya Ueno 1995: 223 und 228. in: Morley and Robbins 1995. Papp zeigt die übernatürliche Kultur in Japan hinsichtlich Murakami Takashi wie folgt: „Murakami (2000), on the other hand, situates animation and manga within a visual continuity of Japanese art history, on the grounds that Japanese visual art is traditionally characterized by planar as opposed to perspectival visual spaces and that a distinction between ‘high art’ (*bijutsu*) and ‘crafts’ (*geijutsu*) is not demarcated in the Western aesthetical sense.“ Vgl. Pepp 2010: 209.

⁷⁴⁸ Miyazaki und Takahata sprachen die Besonderheit des japanischen Animismus wiederholend an. Miyazaki empfand die Idee der Kontrolle der Natur durch den Menschen als sehr deutsch. Ihm zufolge wird die Natur zerstört, weil der Menschen über der Natur stehen will. Vgl. Miyazaki 1991/2011: 72, Vgl. Kado 2016: 76f.

Der Shintôismus wurde in den Medien als die traditionelle Kultur Japans etabliert und die spätere Umdeutung des Shintôismus durch das Kaiserreich nicht mehr hinterfragt. Als Anker der Tradition werden die vorgeschichtliche Kultur der Jômon-Zeit (von 14.000 bis 300 v. Chr.) und die Kultur der Edo-Zeit (1603-1868) bevorzugt herangezogen. Die Kriegskunst während des Pazifikkriegs wird hingegen kategorisch aus der japanischen Kunstgeschichte ausgeblendet. Die Kunst der Edo-Zeit wurde ab den Jahren immer beliebter. Die antiautoritäre Funktion der populären Edo-Kultur in ihrer Einstellung gegen die Klassengesellschaft und ihre Wertschätzung im Westen waren gut dazu geeignet, das japanische Selbstbewusstsein zu stärken. Azuma Hiroki verdeutlichte, dass man den Einfluss der amerikanischen Kultur vergessen wollte und deswegen auf das 18. Jahrhundert rekurrierte.⁷⁴⁹

Sugimoto Hiroshi und Mori Mariko orientieren ihre Arbeiten mit Vorliebe an der Jômon-Zeit, um ihnen eine Art magischer Macht durch den Bezug zur durchgeistigten japanischen Tradition und zum Animismus zu verleihen. Wie bereits erwähnt, ist die prähistorische Jômon-Zeit besonders aus zwei Gründen beliebt, erstens scheint sie noch frei von kulturellen Einflüssen des Kontinents zu sein, und zweitens wurde sie im 19. Jahrhundert vom britischen Zoologen Edward S. Morse als besonders repräsentative „Hochkultur“ aus der japanischen Vorgeschichte bewertet. Das Interesse an der Jômon-Zeit erwachte also erst ab dem 19. Jahrhundert. Die rechtspopulistischen Politiker sowie die sogenannten „Spirituellen Intellektuellen“ hoben die Jômon- und Edo-Zeit als Besonderheiten Japans medial hervor, um so die ausländischen Einflüsse auf die japanische Kultur minimal erscheinen zu lassen. Auch wenn die Unterhaltungsindustrie die negative Geschichte des 19. Jahrhundert ignorierte, so fand doch die Popularisierung der Jômon- und Edo-Zeit im 19. Jahrhundert statt. Aufgrund dessen sind die Doppelfunktion der „guten alten Zeit“ als Leitbild der Gegenkultur zum einen sowie ihre stetige Heranziehung als Patriotismus-Booster zum anderen zwei Seiten derselben Medaille.

Der international erfolgreiche Regisseur Miyazaki Hayao produzierte zahllose Kinderfilme und Anime. Wie schon erwähnt, gründete er das Zeichentrickfilmstudio Studio Ghibli zusammen mit Takahata Isao. In vielen seiner Werke findet man den starken Einfluss der „Spirituellen Intellektuellen“ und des Shintô.⁷⁵⁰ 1984 wurde der Film *Nausicaä aus dem Tal der Winde*, in dem die legendäre Prinzessin Nausicaä eines ländlichen Königreiches zusammen mit den spirituellen Wesen gegen Gewalt und Krieg kämpft, zu einem nationalen und später auch internationalen Erfolg.

⁷⁴⁹ Um die negative Erinnerung an die Kapitulation 1945 zu vergessen, wolle man die moderne Kultur lieber auf die Edo-Zeit zurückführen. Vgl. Azuma 2001: 35.

⁷⁵⁰ Der einflussreichste Spirituelle Intellektuelle Yamaori Tetsuo hat mehrmals mit Studio Ghibli zusammengearbeitet. In der von Ghibli herausgegebene Zeitschrift verfasste Yamaori auch Beiträge und hielt Vorträge. Vgl. Studio Ghibli 24.10.2010.

Es handelt sich um eine Dystopie in naher Zukunft, in der die Welt bereits vergiftet ist. Als das kleine Land „im Tal der Winde“ von bewaffneten Außenmächten angegriffen wird, wird die Harmonie mit der Natur im Tal zerstört. Um die verärgerte Gottheit zu beruhigen, gibt Nausicaä ihr Leben im Kampf gegen den Militarismus, was mit der Selbstopferung der Kamikaze zu vergleichen ist. Nausicaä wird nach ihrem Opfertod als legendäre Figur der alten Mythologie neu geboren. Sie symbolisiert im Manga die Mutter aller Lebewesen.⁷⁵¹ Die strikte Haltung von Studio Ghibli gegen Industrialisierung und Krieg blieb konsequent von den ersten Produktionen bis heute. Der Tod von Nausicaä erinnert daran, dass die Selbstopferung einer Frau während des Kriegs ästhetisiert wurde. So heißt auch der Begriff „Vaterland“ im Japanischen seit dem 19. Jahrhundert „Mutterland“. Eine weitere Schlüsselszene des Films ist die dynamische Kampfszene gegen die verärgerten Insekten, die riesig und stark sind. Die Darstellung der monströsen Insekten und die damit zum Ausdruck gebrachte dystopische Naturdarstellung beeinflussten die Kunstschaffenden der kommenden Generation. An der Verfilmung von *Nausicaä aus dem Tal der Winde* wirkten viele heute weltberühmte Anime-Regisseure und Zeichner mit, wie zum Beispiel Anno Hideaki, der mit *Neon Genesis Evangelion* (1995-6) bekannt wurde. Auch Kanada Yoshinori (1952-2009) arbeitete bei den meisten Anime-Produktionen von Studio Ghibli als Zeichner mit und entwickelte eine besonders dynamische Darstellungsweise im Anime, welche wiederum den Künstler Murakami Takashi prominent beeinflusste. Murakami postuliert in seinem Manifest *Superflat*, dass die dynamischen Darstellungen Kanadas im Anime ähnlich bedeutend für die japanische Kunst seien, wie *Die große Welle vor Kanagawa* von Hokusai.⁷⁵² (Abb. 18. a, 84) 1988 kam der Ghibli Film *Mein Nachbar Totoro* in die Kinos, in dem die shintôistischen Geister der Bäume und Tiere als Götter dargestellt werden. In den 1980er-Jahren wurden die Theorien der „Spirituellen Intellektuellen“ aktiv in den Medien verbreitet, und in den Filmen von Miyazaki wurde ein „gutes altes Japan“ gezeigt, welches in der inzwischen verwestlichten japanischen Gesellschaft in Vergessenheit geraten zu sein schien. Diese beiden Filme fanden in Europa noch keine große Beachtung. Erst mit dem großen internationalen Erfolg des Films *Prinzessin Mononoke* aus dem Jahr 1997, der zunächst in den englischsprachigen Ländern gezeigt wurde, erhielten auch andere Werke von Miyazaki nach und nach internationale Aufmerksamkeit. Die Prinzessin Mononoke kämpft auf der Seite der Naturgötter gegen Naturzerstörung, Industrialisierung, Kriege und Diskriminierung, im Grunde genommen also gegen die gesamte neuzeitliche Kultur der

⁷⁵¹ Der Spirituelle Intellektuelle Kamata Tôji bezeichnete den Film *Nausicaä aus dem Tal der Winde* als Bibel der Japaner:innen. Vgl. Kamata 01.05.2013.

⁷⁵² Vgl. Murakami 2001: 12.

Menschen.⁷⁵³ Mononoke wird also als eine „politisch korrekte“ Prinzessin dargestellt, die inmitten übernatürlicher Tierwesen aufgewachsen ist, deren Beschreibung und Darstellung an den ur-shintōistischen Animismus erinnern. Die Privilegien der Menschen werden im Film hinterfragt und eine gleichgewichtige Harmonie zwischen Menschen und Natur wird als höchstes Ziel postuliert. Hier kann man den starken Einfluss des 19. Jahrhunderts erkennen. Die japanischen Schriftsteller übernahmen, wie bereits ausgeführt, die westlichen Werte hauptsächlich aus den naturalistischen Schriften von Ralph Waldo Emerson und Karl Marx.⁷⁵⁴ Diese zählen bis heute zu den meistgelesenen philosophischen Werken in Japan, und sie beeinflussen die schöpferischen Intellektuellen seit dem 19. Jahrhundert bis heute. Allerdings sprechen ihre antiquierten Moralvorstellungen die jüngeren Generationen nicht mehr an. Doch immer noch ist das „Konzept Umweltschutz“ als Unterhaltung für Kinder leicht zu akzeptieren. Die Thematik der ur-shintōistischen Götter in *Prinzessin Mononoke* oder *Chihiros Reise ins Zauberland* müsste für die nicht-japanischen Kulturkreise eher befremdlich wirken, doch außerhalb Japans ist man schon längst gewohnt, diese fremde Kultur unhinterfragt touristisch zu konsumieren. Wie Ulrich Beck und John Urry wiederholend aufzeigen, gehört das Erleben und Kennenlernen fremder Kulturen heute zum allgemeinen Bildungskanon großer gesellschaftlicher Schichten und ist geradezu ein Bürgerrecht geworden. Kulturkonsum ist kein elitäres Privileg der Oberschicht mehr, gegen das man kämpft, vielmehr will man dieses Statussymbol selbst ausüben.⁷⁵⁵ Dies könnte ein Schlüssel zum Verständnis der internationalen Erfolgsgeschichte der japanischen Zeichentrickfilme sein, da sie mystische Kultur und vertraute Ländlichkeit in einem zweistündigen Entertainmentpaket verbinden. Selbst wenn der Inhalt des Films zu infantil oder zu fremd erscheint, erfüllt er zumindest ein touristisches Bedürfnis. Urry sieht in dieser touristischen Komponente den „romantic tourist gaze“, dessen Romantizismus es seit dem 19. Jahrhundert gibt. Die Grenzen zwischen Politik, Wirtschaft, Kultur und Kunst sind im politisierten Kapitalismus endgültig fließend und die Arbeiterklasse verteidigt heute ihr Recht als Verbraucher, der rund um die Welt touristisch

⁷⁵³ *Prinzessin Mononoke* wurde zum Beispiel vom MoMA so beschrieben: „In Princess Mononoke Miyazaki comments on contemporary debates about irresponsible manufacturing practices, climate change, and the intrusion of development on nature by deftly creating an allegory of conflict between humans and the natural world.“ Vgl. The Museum of Modern Art 2007: 159.

⁷⁵⁴ Die japanische Literatur des 19. Jahrhunderts stand stark unter westlichem Einfluss und ist es bis heute geliebt. Vgl. Gebhardt 2000: 115-120.

⁷⁵⁵ Ulrich Beck zeigt auf, dass die Bürger nicht mehr gegen die Kapitalistenklasse kämpfen, sondern als Verbraucher die politisierte Kultur konsumieren. Vgl. Beck 2007: 27/32. John Urry verdeutlicht, dass der Tourismus sowohl als Recht wie auch als Pflicht des modernen Bürgers angesehen wird. Und er erläuterte wie folgt: „There are two concluding points to note here. First, those who value solitude and a romantic tourist gaze do not see this as merely one way of regarding nature. They consider it as ‘authentic’, as real. And they attempt to make everyone else sacralise nature in the same sort of way. Romanticism has become widespread and generalised, spreading out from the upper and middle classes, although the notion of romantic nature is a fundamentally invented pleasure.“ Vgl. Urry 1995: 138 und 165f.

konsumieren darf und damit den Kapitalismus unterstützt.⁷⁵⁶ Auch wenn eine real angetretene Fernreise nie die in den touristischen Werbefilmen geschürten Erwartungen erfüllen kann und sogar anstrengend und bisweilen unangenehm sein kann, so ist der Reisende doch mit der Tatsache zufrieden, dass man die Fremdheit erlebt hat.

2001 wurde *Chihiros Reise ins Zauberland* auf der ganzen Welt gezeigt und wurde sogar mit dem Oscar für den besten animierten Spielfilm sowie einem Goldenen Bären der Internationalen Filmfestspiele Berlin ausgezeichnet. In diesem Film wurden verschiedenste Naturgötter in monströsen, meist jedoch humorvollen Gestalten dargestellt. Diese Naturgötter werden im Film durch die traditionelle Badekultur Japans „gereinigt“. Die Idee dieser „Reinigung“ ist als schintoistisches Ritual zu verstehen.⁷⁵⁷ Der Schöpfer des Films Miyazaki bezog zwar konsequent gegen Krieg und Naturzerstörung Position, aber wegen des offensichtlichen Einflusses der „Spirituellen Intellektuellen“ auf sein Werk beruht seine Antikriegstheorie auf der letztendlich auch nationalistisch motivierten Mystifizierung der shintôistischen Götter. Die hoffnungslose Welt wird durch die shintôistischen Götter „geheilt“. Solche Handlungsstränge von Dystopie und Heilung sind im Anime häufig zu finden.⁷⁵⁸

Dystopie war schon lange in Literatur und Kunst ein beliebtes Thema, doch war es nur bei bestimmten Literaturliebhabern gefragt.⁷⁵⁹ Dagegen wurde die dystopische Übernatürlichkeit in Animes und Mangas für alle Generationen und den internationalen Markt geschaffen. Die dynamische Darstellung der Dystopie in Verbindung mit einer unkomplizierten Handlung kann in den Anime als Kunst für die breite Masse verstanden werden. Der Journalist Ian Buruma weist darauf hin, dass sowohl apokalyptische Darstellungen als auch Volksfeste (jap. *matsuri*) typische Merkmale der japanischen Kultur sind.⁷⁶⁰ Die Beliebtheit von Miyazaki Hayao liegt tatsächlich nicht nur an der kindlichen Handlung seiner Filme und Serien, sondern an der dramatischen Beschreibung der Dystopie als Volksfest, als *matsuri*.

⁷⁵⁶ Vgl. ebd.: 149-155.

⁷⁵⁷ Der japanische Politiker Asô Tarô ist ein Mitglied von Nippon-Kaigi und setzt sich für Cool Japan ein. Er äußerte sich zum Erfolg des Filmes, dass damit die Ideen von Unreinheit und „Reinigung“ und vom shintoistischen Polytheismus weltweit erfolgreich verbreitet wurden. Vgl. Asô 2006. Yanagita als Begründer der japanischen Volkskunde zeigte auf, dass die Unterscheidung von Fest (jap. *hare*) und Alltag (jap. *ke*) mit der zunehmenden Modernisierung undeutlicher wurde. Die Idee der „Reinigung“ des Shintoismus wurde erst nach den 1970er-Jahren in die Volkskunde integriert, um die schintoistischen Feste zu analysieren. Zur Forschung über den Shintoismus, den Gedanken der Reinigung und zum rituellen Selbstmord siehe: Pinguet 1984: 65.

⁷⁵⁸ Gebhardt verdeutlichte wie folgt: „Heilung – iyashi: das Schlagwort kam Ende der 1990er-Jahre auf, als sich zur Jahrhundertwende Ängste im Hinblick auf die bevorstehende Zeitenwende manifestieren, man fühlte sich den neuen Anforderungen nicht gewachsen und suchte nach „Heilung und Trost“ – diese Bewegung wurde von Konsumentenpsychologieanalysten ebenso hervorgerufen wie sie von Trostproduzenten begrüßt und z.B. in Form von „Charaktergoods“ beliefert wurde: eine Reihe von Erzeugnissen, darunter „süße“ (*kawaii*) Stoffpuppen, Filme, Bücher und CDs, sollen bis heute die Bedürfnisse einer Konsumentenschicht von Trostbedürftigen befriedigen“. Vgl. Gebhardt 2010: 290.

⁷⁵⁹ Vgl. Gebhardt 2012: 11-15.

⁷⁶⁰ Buruma 1984: 124.

Die amerikanische Japanologin Susan Napier erkennt in den japanischen Anime-Elemente des westlichen Karnevals, speziell im Bereich der körperlichen Transformation und des Zerstörungsgedankens. Die Hinwendung zur Dystopie findet ihre Gründe in der gesellschaftlichen Unsicherheit. Am Ende steht aber jeweils die Erlösung durch Transformation oder Wiedergeburt. Die Transformation des Körpers, Eschatologie und immanente Zerstörung seien typische Themen im japanischen Anime. Die zerstörerische Komponente wird meist romantisiert dargestellt und fungiert somit als Fluchtweg aus der Realität. Napier beschreibt diese Ästhetik als „Apocalyptic Identity“⁷⁶¹ Sie nennt als Beispiele hierfür Anime-Filme, die auf dem internationalen Markt erfolgreich waren, wie *Akira* (Manga 1982-1990, Film 1988), *Ghost in the Shell* (Film ab 1995), *Neon Genesis Evangelion* (1995) und die Filme von Miyazaki Hayao. In diesen Filmen werden die Protagonisten körperlich verwandelt und führen in einer Dystopie einen scheinbar endlosen Kampf. Die Transformation des Körpers war schon immer eine shintôistische Fantasie. Dieses Chaos ist Napier und auch andern Japanologen zufolge, wie gesagt, als eine Art Karneval zu verstehen, an dessen Ende der Tod und die Wiedergeburt garantiert sind.⁷⁶² Shintôistische Volksfeste wurden meist als rauschhafte Orgien gefeiert, denn durch das wilde Treiben sollten die Götter beruhigt werden. Napier zitiert Ian Buruma wie folgt: „Pain and ecstasy, sex and death, worship and fear, purity and pollution are all vital elements in the Japanese festival [...] it is this theater of the gods (*matsuri*) that forms the basis of the popular culture in Japan. This primitive, often obscene, frequently violent side of Japanese culture has persisted to this day, despite the frequent disapproval of its raunchier manifestations and the superimposition of more austere and alien forms.“⁷⁶³ Bereits im 16. Jahrhundert waren die portugiesischen Missionare erschrocken darüber, dass die von ihnen bezeugten Rituale im Zusammenhang mit dem Tod in ihren Augen eher ein „Theater der Grausamkeiten“ waren.⁷⁶⁴ In der neuen Theokratie (jap. *seisai-icchi*) ab dem 19. Jahrhundert wurden die vulgären chaotischen Feste unter dem neuen Staats-Shintô jedoch sanktioniert. Jedoch wurden die Volksfeste unter dem neuen, vereinenden Schrein zu einem gemeinsamen Fest zusammengefasst.⁷⁶⁵

In den dystopischen Szenen der Animes oder der Literatur wird nie eine realistische Lösung für die bestehenden Probleme angeboten. In der japanischen Fiktion wird die Welt durch vernunftwidrige Katastrophen und allgemeine Dystopie überwältigt, besonders in den weltweit erfolgreichen Filmen ab den 1980er-Jahren. Bei diesen Filmen darf sich der Betrachter als unschuldiges Opfer der

⁷⁶¹ Vgl. Tsuji 1991: 570.

⁷⁶² Vgl. Napier 2001: 298

⁷⁶³ Buruma 1984:11, in: Napier 2001:50.

⁷⁶⁴ Vgl. Pinguet 1984: 145f.

⁷⁶⁵ Vgl. Fujitani 1994: 146.

dramatischen Dystopie fühlen. In den Serien von Mizuki Shigeru wurde noch bis in die 1970er-Jahre die aktuelle Politik für die Umweltzerstörung verantwortlich gemacht und die korrupten Politiker sowie das Großkapital entsprechend hässlich dargestellt. Darin liegt der Unterschied zwischen den noch für den lokalen Markt produzierten Kinderfilmen von Mizuki und dem späteren globalisierten Entertainment für den imaginären Tourismus. Die global ausgerichteten Anime-Filme bieten nicht nur für das Publikum auf dem Weltmarkt, sondern auch für die Japaner:innen ein touristisches Vergnügen. Die gegensätzlichen Bilder in diesen Filmen von schintoistischen Naturgöttern einerseits und der kalten Welt des hoch technisierten Tokios andererseits sind für die Japaner:innen ebenso abenteuerlich wie für das fremde Publikum, so wie die Kampagne „Discover Japan“ zum einen für die Expo `70 und ein Weltpublikum geschaffen wurde, gleichzeitig aber auch den nationalen Tourismus anregte. Dieses imaginäre Japan-Bild ist ein Konsumartikel für die Welt. Durch die Entdeckung der fremden Kultur kann man die Vorstellung über sein eigenes Territorium erweitern. John Urry weist darauf hin, dass moderne Menschen einerseits mehr Gerechtigkeit verlangen, jedoch zwischen einem touristischen Betrachter und seinem Konsumobjekt, der fremden Kultur, immer eine gewisse Hierarchie entsteht.⁷⁶⁶ Diese Hierarchie durch Reiserechte unter dem *Imperial Gaze* ändert sich nicht durch den medialisierten Tourismus. Je interessanter eine fremde Kultur für Touristen scheint, desto stärker wird der imperialistische Blick des 19. Jahrhunderts. Die Besonderheit der japanischen Kultur im Unterschied zu anderen exotisierten Ländern ist, dass die Japaner:innen einerseits die exotischen Bilder vom naturnahen, einfachen Land als Konsumartikel gezielt verkaufen, andererseits mit großem Kapital das hoch technisierte „Cool Japan“ inszenieren. Der japanische Kritiker Ôtsuka Eiji gibt zu bedenken, dass die japanische Fiktion in Romanen und in Anime und Manga die Verantwortung des „Sozialen -Ichs“ für reale Probleme durch eine Enthistorisierung der Welt auflöst. Das Publikum ist somit leicht zu manipulieren. Folgt man Ôtsuka, so werden die Menschen, die sich in diesen fiktionalen Welten bewegen, heute nicht mehr nur in der Fiktion angerührt, sondern sie folgen auch in der realen Welt schneller beispielsweise Verschwörungstheorien durch gefälschte Mitteilungen im Internet. Ôtsuka beschreibt diesen Zustand als „Faschismus ohne Diktator“, bei dem der Konsum der kindlichen Dystopie im Vordergrund steht.⁷⁶⁷ Der Philosoph Azuma Hiroki bemerkt zu den Anime- und Manga-Fans in

⁷⁶⁶ Wer die Reiserechte des modernen Weltbürgertums genießt, der sollte auch eine globalisierte Weltperspektive haben. Dies könnte sich zur Vision eines besseren Zukunftsmenschen ohne rassistische Abgrenzung entwickeln, wer aber so viele fremde Kulturen erleben kann, besitzt auch im Zweifel einen besseren Reisepass als die von ihm mystifizierten Kulturträger Urry erörterte wie folgt: „People are increasingly citizens by virtue of their ability to purchase goods and services—citizenship is more a matter of consumption than of political rights and duties. [...] Thus, citizenship rights increasingly involve claims to consume other cultures and places throughout the world. A modern person is one who is able to exercise those rights and who conceives of him or herself as a consumer of other cultures and places“. Vgl. Urry 1995: 165.

⁷⁶⁷ Vgl. Ôtsuka 2012: 5 und 96.

seinem Buch *Die zum Tier machende Postmoderne. Die japanische Gesellschaft vom Otaku aus gesehen* (jap. *Dôbutsuka suru postomodean, otaku kara mita nihonshakai*, 2001) an, dass diese Fans durch ihre Hinwendung zur Fiktion inzwischen nicht mehr zwingend auf ein Sozialleben verzichten müssen, vielmehr haben sie eine Wahl getroffen, welche Weltsicht für sie angenehmer ist – entweder die vorgegebenen Normen als eigene Moral anzunehmen oder die fiktive Welt und deren Wertesystem zu übernehmen.⁷⁶⁸ Nach dem Zusammenbruch des Vertrauens in das soziale System fängt man demnach an, sich eine leicht konsumierbare Geschichte auszusuchen. Dabei benötigt man weder Konsistenz der Handlung noch Integration. Für deren Konsum bedarf es keinerlei tieferer Bedeutung oder überzeugender Informationen. Azuma nennt diese Art der Gesellschaft die „Tier-werdende-Gesellschaft“, im Gegensatz zum Snobismus der modernen Ideale der Hochkulturen.⁷⁶⁹ Sowohl beim Konsum des Tourismus wie auch bei dem der Geschichten trifft man seine freie Wahl, da man als moderner Verbraucher nicht mehr von den Erwartungshaltungen der autoritären Gesellschaft gefangen sein will.

5.3. Techno-Animismus und Techno-Orientalismus

5.3.1. Techno-Animismus

Die amerikanische Anthropologin Anne Allison untersuchte die japanischen Roboter-Anime- Serien und -Filme unter shintôistischen Gesichtspunkten. Sie prägte den Begriff „Techno-Animismus“ im Zusammenhang mit japanischen Animes wie *Astroboy* (1952-), *Doraemon* (1969-) oder *Pokémon* (1996). Susan Napier zufolge werden hier den Robotern Seele und Geist verliehen, so wie im Glauben des japanischen Animismus allen Gegenständen eine Seele innewohnt.⁷⁷⁰ Die Roboter mit menschenähnlichem Geist fördern zudem den Wunsch nach einer solchen Technologie in der nahen Zukunft. Der Techno-Animismus ist laut Allison aber bereits ein globales Phänomen und fest mit der amerikanischen Kultur verschmolzen. Daher lässt sich die animistische Fantasie der Anime nicht mehr als rein japan-spezifisch erklären.⁷⁷¹ Sie sieht diese technischen Fantasien der japanischen Animes und Mangas als eine Art internationale Währung, die Produkte aus der

⁷⁶⁸ Vgl. Azuma 2001: 42.

⁷⁶⁹ Azuma bezieht sich auf einen Text von Alexandre Kojève. Kojève bezeichnet die Konsumkultur in den USA als „tierisch“. Dagegen verstand er die japanische Kultur als „snobistisch“. Vgl. Azuma 2001: 95.

⁷⁷⁰ Einen ähnlichen Animismus fand Allison sowohl bei den Native Americans in den USA, wie auch sonst auf der ganzen Welt. Die Roboter im Manga zeigen menschliche Emotionen und stehen als wehrhafter, starker Freund auf der Seite der einsamen Kinder. Vgl. Allison 2006: 34, 63, 86.

⁷⁷¹ Allison nannte als typische hybridisierte Anime Produktionen die Power Rangers (seit 1993), die auf der japanischen *Super-sentai*-Serie (seit 1975) basieren. Vgl. Allison 2006: 111.

futuristischen Fantasiewelt in die Realität transportieren kann und sie gleichzeitig vermarktbar macht.⁷⁷²

Marilyn Ivy verwies auf den starken Kontrast zwischen dem Japanbild des Werbeslogans *Exotik Japan*, der auf ein historisches, traditionelles Bild setzte, und dem des High-Tech-Japan der großen Industriekonzerne, welche sich seit den 1970er-Jahren parallel entwickelten.⁷⁷³ Das nostalgische Gefühl, welches *Exotik Japan* evozierte, fand in Japan großen Zuspruch. Dagegen standen andererseits Innovationen, wie der *Walkman* von Sony, die in Japan ebenso das „national self-fashioning“ unterstützten. Um etwaigen negativen Gefühle gegenüber der schnellen industriellen Entwicklung entgegenzuwirken, wurden diese Themen mit den von den Japanologen immer wieder festgestellten japanspezifischen Topoi der Elegie und Nostalgie für die „gute alte Zeit“ verwoben und à la longue sogar damit kommerzialisiert.⁷⁷⁴ Die Kombination dieser gegenläufigen Stimmungslagen, dem Gefühl der technischen Überlegenheit einerseits und der japanischen Elegie, die aus einem nicht näher spezifizierbaren Verlustgefühl herzurühren scheint, andererseits, ergibt eine japanische Selbsterkenntnis im positiven Sinne. Ivy sieht darin „the postmodern aesthetic of contemporary Japanese – and particularly Japanese youth“.⁷⁷⁵ Susan Napier bezieht sich auf die Beschreibung von Ivy und relativiert zum Beispiel die Teezeremonie, die Volksfeste und Rituale und die sonstigen kommerziellen Traditionen Japans als „refigured [...] elegiac resources“.⁷⁷⁶ Hinter der empfundenen Nostalgie steht keine konkrete Realität, was eben auch in der zeitgenössischen Kunst und Literatur in Japan der Fall ist. Die japanischen Kunstschaaffenden behandeln sehr häufig die Themen Gedächtnis und Erinnerung, aber sie sprechen nur selten die reale Vergangenheit an. Hinter dem vermeintlich großen Drama steht keine Realität, sondern nur die besagte Elegie und Nostalgie um ihrer selbst willen. Selbst reale Probleme wie Naturzerstörung, die Katastrophe in Fukushima oder die allgemeine Angst vor der Zukunft werden in der japanischen Kunst zwar thematisiert, dann aber durch das evozierte Gefühl der konsumierbaren Elegie verunklart und somit selten auf eine politische Ebene transferiert.

⁷⁷² Allison nannte die japanische Fantasie „A Postmodern Currency: Character Merchandise“ und erläutert weiter „This fantasy fare, I believe, is best regarded as a type of currency: goods that are bought and sold. At the same time, it consists of imaginary creations that both extend and collapse the materiality of play products into other dimensions.“ Vgl. ebd.:16.

⁷⁷³ Vgl. Ivy 1995: Kindle Position 590.

⁷⁷⁴ Ivy erläutert wie folgt: „The events, rituals, texts, stories, and performances I address enact a difference from the past as they seek to reduce that difference. They thematize loss in a variety of ways as they work inevitably to recover that loss. That work sometimes takes the guise of mourning, sometimes of recursive repetition, sometimes of remembrance or memorialization. And it also appears in the mode of forgetting, through moments of fetishistic disavowal.“ Vgl. Ivy 1995: Kindle-Positionen175-177.

⁷⁷⁵ Die japanische Ästhetik der Elegie wird von Ivy wie folgt beschrieben: „In what has been called the postmodern aesthetic of contemporary Japanese-and particularly Japanese youth-there is a loss of nostalgia itself, a double removal: not only has the imagined object of loss vanished, but even the sense of loss itself.“ Vgl. ebd.: Kindle-Positionen 2888-2889.

⁷⁷⁶ Vgl. Napier 2001: 276.

Napier erkannte die Verbindung des unspezifischen japanischen Nostalgiegefühls mit den Dystopie-Darstellungen in Anime und Manga. Die erfolgreichsten Anime-Filme handeln von Zerstörung und Tod, am Ende der Geschichte wird aber eine neue Welt geboren. Napier versteht diese typische Handlung als „Apocalyptic Identity“.⁷⁷⁷ Sie bezeichnet Elegie und Apokalypse als typische Elemente der japanischen Kultur und bezieht sich beispielsweise auf die beliebten Schriftsteller Yoshimoto Banana oder Murakami Haruki. Die Obsession mit dem Thema der Elegie ist laut Napier inzwischen weltweit verbreitet. Sie schreibt dazu: „While contemporary Japan is perhaps particularly adept at thematizing loss in a way that is almost ritualistic, it should be emphasized that an ambivalent relationship with history and a tendency toward the nostalgic is an element common to all contemporary cultures.“⁷⁷⁸

Der japanische Intellektuelle Ôtsuka Eiji analysiert die japanische Kultur ab dem 19. Jahrhundert und verweist auf die „ent-historisierten Erzählungen“, in denen die Verantwortung des „Sozialen-Ich“ nicht hinterfragt wird. In der japanischen Kultur fühlt man sich als Teil des mythologisierten Dramas. In der fiktiven Mythologie bleibt also nur „die nicht-soziale Selbstverwirklichung“ (jap. *hi-shakaiteki-jikojitsugen*), so wie schon im 19. Jahrhundert.⁷⁷⁹ In den beliebten Animes wird „ein romantisches, ländliches vorindustrielles Japan“ beschrieben, so wie es Lafcadio Hearn in seinen Schriften im 19. Jahrhundert im Westen evozierte.⁷⁸⁰ Ôtsuka negiert Jean-François Lyotards These „vom Ende der großen Erzählungen“ in der postmodernen Welt, da große, geradezu epische Erzählungen ab dem Ende der 1970er-Jahre immer stärker als „virtuelle Erzählungen“ in geschlossenen Fan-Kreisen überlebten, die immer größer wurden.⁷⁸¹ Solche „virtuellen Erzählungen“ empfindet der Leser oder Zuschauer dank der unkomplizierten dramatischen Handlung und der beigegebenen ausführlichen fiktiven Chroniken und Hintergrundinformationen sogar als noch realer als die Realität. Als Beispiele hierfür nannte er die inzwischen auch erfolgreich verfilmten Fantasy-Reihen wie *Lord of the Rings* oder *Star Wars*, aber auch japanische Romane von Ôe Kenzaburô (1935-2023) und Murakami Haruki, die seiner Meinung nach jeweils mit ihren ausführlichen Chroniken eine eigene Realität darstellten.⁷⁸² Azuma Hiroki erörtert die Beliebtheit der japanischen Kultur im Hinblick auf die fiktive Welt insofern, als dass die Fans keinen Unterschied mehr zwischen der empirischen und der übernatürlichen Welt erkennen könnten. Die Traditionen oder auch die großen Religionen wirkten durch ihre Pseudohistorizität faszinierender

⁷⁷⁷ Vgl. Napier 2001: 269.

⁷⁷⁸ Vgl. Napier 2001: 329f.

⁷⁷⁹ Vgl. Ôtsuka 2012: 100.

⁷⁸⁰ Vgl. Pekar 2003: 31.

⁷⁸¹ Vgl. Ôtsuka 2012: 96.

⁷⁸² Ôtsuka nannte auch die „Alternate Reality Games (ARG)“ eine Ausformung dieser fiktiven Realitäten. Ebd.: 41.

denn je.⁷⁸³ Während „postmodern“ im Lyotard’schen Kontext ein Ende des Glaubens an die nationale Geschichte bedeutet, wurden die staatlich geförderten fiktiven Erzählungen über das „große Japan“ weiter systematisch unterstützt. So werden die fiktiven Traditionen Japans sowie die Pseudoreligionsgeschichte heute noch in den westlichen Medien als tatsächliche Geschichte Japans weiterverbreitet.⁷⁸⁴ Auch die bedeutenden Kunstschaffenden instrumentalisierten bisher stets das fiktive Japan für ihre Arbeit. Das fiktive Japan mit der animistischen Tradition ist zum Beispiel im Kunstfilm *Drawing Restraint 9* (2005) von Matthew Barney Thema. Zusammen mit seiner damaligen Ehefrau, der isländischen Sängerin Björk, wurden die kuriosen Fantasien über Japan dystopisch ästhetisiert (Abb. 27). Auch in der westlichen Pop-Musik wurde das Thema aufgegriffen und Musikvideos ab den 1990er-Jahren entwerfen oft ein dystopisches Japan-Bild. Im Folgenden wird das im Westen erschaffene, techno-dystopische Japan-Bild veranschaulicht.

5.3.2. Techno-Orientalismus

Techno-Orientalismus als Begriff wurde 1995 in der Publikation *The Space of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries* von David Morley und Kevin Robins geprägt. Sie schließen darin nicht aus, dass das Bild vom enthumanisierten Japan zum Vorbild einer dystopischen Zukunft der ganzen Welt werden könnte. Sie führen aus: „If the future is technological, and if technology has become ‚Japanised‘, then the syllogism would suggest that the future is now Japanese too. Japan is the future, and it is a future [...] that seems to be transcending and displacing Western modernity. In so far as the nation’s sense of identity has become confused with its technological capability, these developments have, of course, had profoundly disturbing and destabilizing consequences in Europe and in the United States. The West has had to try to come to terms with everything that this ‘emasulation’ entails.“⁷⁸⁵

Die Vorstellung, dass die hochentwickelte japanische Technologie die Welt erobern könnte und die Welt dadurch langsam enthumanisiert werden würde, hat ihre Wurzeln im Cyberpunk der 1980er-Jahre. Die Weltsicht des Cyberpunk entspricht jedoch in keiner Weise der Realität Japans. Im Film *Blade Runner* (1982) wurde die befremdliche Dystopie unter anderem mit japanischen

⁷⁸³ Vgl. Azuma 2001: 45.

⁷⁸⁴ Der Fernsehsender Arte übertrug bis heute zahllose Dokumentarfilme über Japan, in denen die Mystifizierung Japans verbreitet wurde. Zum Beispiel wurden Hochhäuser, Teezeremonie, Fuji, Buddhismus und Samurai in Stadt Land Kunst am Wochenende – das sind drei spannende Entdeckungen an einem Ort. Im Spezial Japan: Das minimalistische Osaka von Tadao Ando / Zeremonienmeister-Tee / Narutos Ode an die Freude zusammen vorgestellt. Das ist ein repräsentatives Beispiel für den Techno-Orientalismus nach Allison. Vgl. Michelin 2021.

⁷⁸⁵ Sie kritisieren auch die „narzisstische Selbstorientalisierung“ Japans. Vgl. Morley & Robins 1995: 167ff.

Schriftzeichen inszeniert.⁷⁸⁶ In seinen Romanen wie der *Newromancer-Trilogie* (1984-88) oder der *Idoru-Trilogie* (1993-1999) mystifizierte William Gibson das Land ebenfalls in dieser dystopischen Art und Weise.⁷⁸⁷ Dazu äußerte sich Gibson so: „Tokyo has been my handiest prop shop for as long as I’ve been writing: sheer eye candy“.⁷⁸⁸

In der japanischen Unterhaltungsindustrie entwickelte sich die dystopische Fantasie zunächst in Verbindung mit der gedämpften Nachkriegsstimmung. Nach 1945 fand die amerikanische Science-Fiction durch die GHQ (General Headquarters) ihren Weg nach Japan. Mit als erste entwickelten dann die Schriftsteller Edogawa Ranpo (1894-1965) und der Manga-Autor Teduka Osamu eine japanische Form der Science-Fiction. 1974 wurde schließlich die Anime-Serie *Uchûsenkan Yamato* (dt. *Kriegsraumschiff Yamato*, engl. *Space Battleship Yamato*) in Japan ausgestrahlt. Der Titel der Serie *Uchûsenkan Yamato* ist an den Namen des realen Schlachtschiffs Senkan-Yamato angelehnt, welches 1941 als das größte Schlachtschiff der japanischen Geschichte im Pazifikkrieg eingesetzt wurde. 1945 war es der Flotte der USA mit 386 Schiffen maßlos unterlegen und wurde versenkt.⁷⁸⁹ Yamato heißt im Japanischen auch „Japan“. Nach dem Entstehen der Nation Japan (jap. *nippon*) wurde der Name Yamato in der patriotischen Mythologie wiederbelebt. Das fiktive Kriegsraumschiff *Yamato* im Anime von 1974 kämpft im Jahr 2202 für den Frieden auf der Erde und gegen außerirdische Feinde. Am Ende der Serie gewinnt man den Krieg. Der offensichtliche Geschichtsrevisionismus dieser Anime-Serie, der sich auch in der Verwendung des Namens Yamato spiegelt, bleibt dabei nicht verborgen.⁷⁹⁰ Die Solidarität, die Männlichkeit und die Geduld der Protagonisten wurden in diesem Anime als gute Moral des japanischen Militarismus übernommen. Das Image Japans als hoch technisiertes Land wurde auch durch den wachsenden Erfolg von Computerspielen stetig ausgeweitet. Ab 1978 wurde das Computerspiel *Space Invaders* neben *Pac Man* weltweit verkauft und prägte die Kultur in den 1980er-Jahren. Auf diesen Modetrend sprang die japanische Musikband YMO (Yellow Magic Orchestra) auf.⁷⁹¹ 1979 produzierte sie ihr erstes, selbstbetitelt Album in den USA. Auf dem Cover war eine „Electric Geisha“ (jap. *densen-geisha*)

⁷⁸⁶ Der Kommunikationswissenschaftler Brain Roh analysierte Japan im Cyberpunk-Kontext. Er schreibt sowohl zur Selbstexotisierung, aber auch zur Sexualisierung der Geisha. Vgl. Roh 2020: 401-408, in: McFarlane/Murphy/Schmeink 2020.

⁷⁸⁷ „While Japanese cyberpunk was establishing itself as its own cultural force, English-language cyberpunk beyond Gibson’s *Neuromancer* was busy creating and disseminating its visions of Japan for a largely western audience.“ Vgl. Brian 2020: 403f, in: Ebd.

⁷⁸⁸ Vgl. Roh, Huan und Niu 2015: 6.

⁷⁸⁹ Vgl. Handô 2016:401-405.

⁷⁹⁰ Vgl. Ôtsuka 2012: 140-158.

⁷⁹¹ Zwei Mitglieder des YMO, Sakamoto Ryûichi und Hosono Haruomi, sind laut Prohl direkt von den Spirituellen Intellektuellen beeinflusst. Vgl. Prohl 2000: 108f.

abgebildet.⁷⁹² (Abb. 31) Der junge Techno-Orientalismus hatte bald großen musikalischen und vor allem visuellen Einfluss, unter anderem auch auf das Album *Made in Japan* (1982) von Nancy Nova. Auf dem Cover inszeniert sie sich als ein industrielles Produkt. Sie liegt, ähnlich einer Barbiepuppe, verpackt in einer Schachtel. Im titelgebenden Lied wurden auch etliche japanische Unternehmen namentlich genannt.⁷⁹³ Auch die Musikvideos der Vapors zu *Turning Japanese* (1980) oder Alphavilles erfolgreicher Song *Big in Japan* (1984), sowie viele andere, standen unter dem Einfluss des Techno-Orientalismus.⁷⁹⁴

Mit dem Anime-Film *Akira* (Manga 1982-1988, Anime-Film 1988) wurde das Bild von Tokyo als Zentrum einer hoch technologischen Dystopie endgültig etabliert. In *Akira* wurde ein Neo-Tokyo in naher Zukunft beschrieben, welches von Militärs besetzt ist und von diesen mit übernatürlicher Kraft faschistisch beherrscht wird. Die körperliche Veränderung von Akira, als sein Körper durch die übernatürlichen Kräfte außer Kontrolle gerät, wie nie zuvor, abstoßend visualisiert.⁷⁹⁵ In der zerstörten Megalopolis Neo-Tokyo kämpfen nun Jugendliche gegen die mächtige Staatsmacht. Noch dazu tauchen unheimliche neuen Religionen auf, deren Beschreibung damals sehr real erschienen, da zu dieser Zeit viele neue Sekten in Erscheinung traten.⁷⁹⁶ Die atemraubende Darstellung der Verfolgungsjagden durch die Militärmacht und die groteske Verwandlung Akiras sind die Höhepunkte des Films. Eine ähnliche dystopische Darstellung wie bei *Akira* ist bei *Ghost in The Shell* (1995-) zu sehen. In *Ghost in The Shell* wird ein menschlicher Geist in eine Maschine verpflanzt und lebt fortan als Android.

Die dramatische Zerstörung der Welt durch einen dritten Weltkrieg, verheerende Naturkatastrophen oder übernatürliche Kräfte sind, wie Napier und Buruma anmerken, in den dystopischen Anime-Filmen als „Carneval“ (*matsuri*) mit dem Konzept der „Apokalyptic Identity“ zu erklären, was hier bereits ausgeführt wurde. Die körperliche Veränderung der Protagonisten im Anime kann gerade für Teenager ein faszinierendes Thema sein.⁷⁹⁷ Inzwischen sind aber auch Erwachsene, die keinen

⁷⁹² Der Designer Lou Beach schuf das US-Cover für YMOs erstes, selbstbetitelt Album. Er äußert sich wie folgt: „That this image was the perfect summation of YMO’s skillful tweaking of Western preconceptions about Japanese culture escaped me at the time; or rather, it seemed so inevitable and so perfectly expressed as to render the skill and talent behind it invisible, as natural as breathing.“ Vgl. Beach 2017.

⁷⁹³ Vgl. Ôta 2016: 47f.

⁷⁹⁴ Vgl. Mcleod 2013: 262.

⁷⁹⁵ Pandey beschrieb wie folgt: „The philosophical and ethical bases that underpin these works are evident from the way in which they treat areas such as human life and death, the relationship between human and nonhuman, and the notion of the self and the body. They are very different from the beliefs that arise out of a Judeo-Christian tradition, and they continue to animate contemporary popular texts in the most unexpected places and in the most unexpected ways.“ Vgl. Pandey 2008: 221, in: Macwilliams 2008.

⁷⁹⁶ Die Nuklearkatastrophe von Tschernobyl fiel in diese Zeit, wie auch das Auftauchen der neuen Religionen, wie in *Akira* dargestellt. Es werden dort sogar die olympischen Spiele von 2020 in *Akira* beschrieben, was einen stärkeren Realitätsbezug zulässt. Vgl. Masuda 18.01.2021.

⁷⁹⁷ Napier verbindet die Festivals mit dem Surrealismus. Wie sich die jungen Leute auf ihren Motorrädern sammeln und kämpfen, wird bei Napier mit dem Karneval (*matsuri*) assoziiert. Vgl. Napier 2005: 256-261.

Bezug zu Anime oder Manga haben, mit diesem fiktiven Japanbild vertraut. Dieses Japanbild wurde zunächst durch die Unterhaltungsindustrie fixiert und später mit der Kampagne *Cool Japan* quasi offiziell bestätigt. Die weltweite Faszination für den Cyberpunk und die beliebten Animes etablierten Tokio als eine konsumierbare Dystopie für ein westliches Publikum. Dennoch divergieren die Sichtweisen zwischen der westlichen und der japanischen Perspektive.⁷⁹⁸ Der japanische Soziologe Kogure Shuzo weist darauf hin, dass die Japaner:innen durch den Techno-Orientalismus in der westlichen Fiktion letztendlich enthumanisiert und als eine Art von Cyborgs dargestellt würden, was wiederum ein Gefühl der Überlegenheit im okzidentalen Raum auslöse, nämlich das Gefühl, human überlegen zu sein.⁷⁹⁹ Marley/Robins weisen darauf hin, dass diese Kontextualisierung zu einer gefährlichen Wahrnehmungsverschiebung, hin zu „Ost als Cyborg“ und „West als Mensch“, führen könnte. David Roh und Greta Niu erklären dazu wie folgt: „The U.S. techno-Orientalist imagination is thus rooted in this view of the Asian body as a form of expendable technology—a view that emerged in the discourse of early U.S. industrialization and continued to evolve in the twentieth century.“⁸⁰⁰

Mary Louise Pratt etablierte das Konzept *Contact Zone*, in dem die kolonialen Machtverhältnisse bei der interkulturellen Begegnung sichtbar werden.⁸⁰¹ Dieses sonst unsichtbare Machtgefälle betrifft nicht nur Japan, sondern auch andere nicht westliche Länder wie beispielsweise Indien, wie Vijay Mishra anhand der Bollywood-Filme mit ihren post-kolonialen Aspekten verdeutlicht.⁸⁰² Japanische Anime-Schöpfer und westliche Kunstschaaffenden kooperieren vermehrt für Produkte, die auf der Basis von Cyberpunk erzeugt werden. So produzierte beispielsweise die französische

⁷⁹⁸ Die Cyberpunk-Autoren und das westliche Publikum verstehen Japan als kreatives Produkt. Sie sind auch nicht an der Realität Japans interessiert. Der Schriftsteller Richard Calder, der die *Dead Girls Trilogy* verfasste, äußert sich beispielsweise wie folgt: „I have never visited Japan and, like most westerners, my appreciation of Japanese ‘subculture’ is limited to pop-cultural journalism and anime [...] The fast-paced action, the editing techniques, simply the way things look and sound in anime, has certainly influenced the way I write.“ Vgl. Roh 2020: 404, in: McFarlane/Murphy/Schmeink 2020.

⁷⁹⁹ Vgl. Kogure 2008: 2006: 28.

⁸⁰⁰ Vgl. Roh, Huan und Nu 2015: 11.

⁸⁰¹ Pratt definiert „Contact Zone“ wie folgt: „social spaces where disparate cultures meet, clash, grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination—like colonialism, slavery or their aftermaths as they are lived out across the globe today...the space of colonial encounters [is] the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict.“ Vgl. Pratt: 4-7. Christina Klein versteht „Contact Zone“ im Post-Cold-War-Orientalismus so, dass Asien durch den Imperialistischen Blick sowohl von westlichen Einflüssen, wie auch von den Asiaten geschaffen wurde. Sie fokussierte sich dabei auf das Musical *The King and I* (1944) oder die Filme von John Woo. Vgl. Klein 2003: 208.

⁸⁰² Vijay erläutert wie folgt: „A number of consequences follow from this imperial gaze: it ‚infantalizes‘, ‚animalizes‘, ‚sexualizes‘, and ‚immoralizes‘ the minority spectator. The diaspora comes with a narrative of this imperial gaze as a frame of filmic reception. But what it does—and I draw on the evidence found in the many Indian film related websites—is blast asunder the calculus of the imperial gaze through an act of radical refashioning.“ Vgl. Mishra 2002: 245. Der japanische Anthropologe Oda Masanori äußerte sich dennoch in einem Essay, dass die techno-orientalistische Figur als Eigenbild per se nicht schlecht sei. Dennoch akkumulieren sich die Missverständnisse, da der Kontakt mit der vermeintlich fremden Kultur in Anime, Manga oder Film ohne tatsächliche Begegnung stattfindet. Oda bezeichnet „contact without encounter“. Vgl. Roh, Huan und Niu 2015: 10.

Techno-Band *Daft Punk* 2001 mit dem japanischen Manga-Autor Matsumoto Reiji ein Musikvideo für ihren internationalen Hit *One More Time*. Matsumoto ist auch der Autor der Serie *Galaxy Express 999* (1978-) und schuf zahllose Animes, welche eine Dystopie in der nahen Zukunft thematisieren.⁸⁰³ Die sehr erfolgreiche Single *Stronger* (2007) des Rappers Kanye West basiert auf *Harder, Better, Faster, Stronger* (2001) von Daft Punk. Das Musikvideo von *Stronger* wurde stark von *Akira* inspiriert, und der Künstler Murakami Takashi entwarf das Coverdesign für Wests damals neues Album „*Graduation*“.⁸⁰⁴ Es ist nachvollziehbar, dass diese Art der Dystopie und der Enthumanisierung des Körpers gerade für Teenager faszinierend ist. Diese Form der techno-orientalischen „Rüstung“ verleiht Kraft und Stärke gegenüber den Erwachsenen. Diese fiktive Stärke der Minderheit findet sich auch im hypothetischen Polykulturalismus der Afro- und asiatischen Amerikaner.⁸⁰⁵ Diese spezielle Form der techno-orientalistischen Ästhetik ist auch als „Afrofuturismus“ bekannt.⁸⁰⁶ Im Hip Hop wurde das Konzepte des Techno-Orientalismus und des Techno-Futurismus dann weiterentwickelt, wie zum Beispiel durch RZA, Wu-Tang Clan, Kanye West und Nicki Minaj. So wirkten sie alle unter anderem auch in der Anime-Serie *Afro-Samurai* (2007) mit.⁸⁰⁷ Der Autor von *Afro-Samurai*, Okazaki Takashi, äußerte sich, dass er als in Japan lebende Person die herrschenden Vorurteile und Missverständnisse in Bezug auf sein Heimatland bisweilen für amüsant hält und daher alle mögliche Vorurteile gegen Japan in *Afro-Samurai* verarbeitet hat, selbst welche, die es niemals gab.⁸⁰⁸ Die *Harajuku-Girls* (2004) von Gwen Stefani oder die *Kill Bill* Filme (2003 und 2004) von Quentin Tarantino gehören auch in diese techno-futuristischen Reihe.⁸⁰⁹ Im Film *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999) von Jim Jarmusch wurde der berühmte Verhaltenskodex der Samurai, das bereits mehrfach erwähnte *Hagakure* (1710-1716), thematisiert.⁸¹⁰ Durch den Hip-Hop von RZA wurde der Film mit der jugendlichen Kultur

⁸⁰³ Vgl. Ôta 2016: 49.

⁸⁰⁴ Die visuellen Effekte mit der Imitation der japanischen Buchstaben und die Motorradjagdszene, sowie die Lichteffekte wurden durch *Akira* angeregt. Vgl. Mcleod 2013: 266. Murakami kooperierte auch 2018 nochmals mit West und Kid Cudi für deren gemeinsames Albums *KIDS SEE GHOSTS*. Vgl. Universal Music Japan 08.06.2018.

⁸⁰⁵ Mcleod führt folgende Beispiele an: Bill Mullens Buch *Afro-Orientalism* (2004) und Vijay Prashads *Everybody was Kung Fu Fighting: Afro-Asian Connection and the Myth of Cultural Purity* (2002). Vgl. Mcleod 2013: 263.

⁸⁰⁶ Der Begriff Afrofuturismus wurde 1994 vom amerikanischen Kulturkritiker Mark Dery entwickelt und wird bis heute von mehreren Kulturwissenschaftler kritisch diskutiert. Vgl. Dery 1994: 180. 1995 stellte Dery eine klare Definition vor: „Speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of 20th century technoculture...and more generally. African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future.“ Vgl. Dery 1995, in: Anderson/Jones 2016. Der US-amerikanische Künstler Sanford Biggers schrieb 2012: „a way of re-contextualizing and assessing history and imagining the future of the African Diaspora via science fiction, technology, sound, architecture, the visual and culinary arts and other more nimble and interpretive modes of research and understanding.“ Vgl. Sanford Biggers in Castro 2012, 124, in: Anderson/Jones 2016: 30. Afrofuturismus und Techno-Orientalismus teilen viele Merkmale. Die utopische oder dystopische techno-kulturelle Science-Fiction kann die Entfremdung der Menschen als Stärke darstellen, die im Cyberspace ihre Privilegien entfalten. Vgl. Dery 1997: 13.

⁸⁰⁷ Vgl. Mcleod 2013: 259-275.

⁸⁰⁸ Vgl. Matsuura 2007.

⁸⁰⁹ Ebd.

⁸¹⁰ Vgl. Piazza 2015: 213 und 256.

assoziiert. Der japanische Militarismus wurde somit als antiautoritäre Gegenkultur instrumentalisiert.

Die Popmusik in Verbindung mit Anime brachte dem imaginären Japan-Bild weitere nationale und internationale Popularität, und so kam es, dass der Slogan *Cool Japan* bis heute verwendet wird. Aber je populärer und beliebter das imaginäre Japanbild wird, desto entfremdeter wird das reale Japan. Denn sowohl der relativ junge Techno-Orientalismus wie auch der Japonismus des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wurden als Werbemittel und Unterhaltungsgut nach kapitalistischen Regeln gestaltet. So wird allmählich die weniger aufregend erscheinende „reale Realität“ Japans ausgeblendet. Von Anfang an ging es hier nicht um das Verstehen einer fremden Kultur, sondern vielmehr darum, immer mehr Produkte durch diese systematische Stereotypisierung Japans zu verkaufen. Bemerkenswert ist, dass die Selbstorientalisierung der asiatischen Kunstschaaffenden meistens in den USA begann. 1970 wurde die Weltausstellung Expo '70 in Osaka veranstaltet und damit das starke Wirtschaftswachstum nach dem Krieg und die technische Überlegenheit des Landes propagiert. Während die japanische Wirtschaft boomte, litt die US-Wirtschaft unter Inflation und Rezession. In dieser Konstellation erhöhte sich einerseits die Kritik an den japanischen Industriemarken,⁸¹¹ andererseits kamen die asiatische Esoterik und die neuen Religionen bei den Blumenkindern der amerikanischen Westküste in Mode. Diese Situation ist Thema der Arbeiten des südkoreanischen Künstlers Nam June Paik (1932-2006). Paik war ein Pionier der Videokunst und zeigte durchgehend eine futuristische Welt unter buddhistischem Einfluss. 1974 stellte er die Serie *TV-Buddha* aus. (Abb. 32) In *TV-Buddha* wurde die Skulptur des meditierenden Buddha vor einem Fernseher positioniert. Diese ironische Installation funktioniert einerseits als authentisches *Objet trouvé* der modernen Kunst, andererseits übertrug Paik das techno-orientalische Image Japans in seine Arbeit. Paik war auch als Schüler und guter Freund von John Cage bekannt.⁸¹² Cage, der sich explizit mit den buddhistischen Lehren auseinandersetzte, mag Paik hier beeinflusst haben. Paik thematisierte schon vorher das Konzept des Zen-Buddhismus in Arbeiten wie *Zen for Walking* (1961), *Zen for TV* (1963) oder *Zen for Film* (1964).⁸¹³ Aber ob Paik wirklich derart gut mit den Ideen des Zens vertraut war, mag angezweifelt werden, in dieser Zeit selbst vielen Japaner:innen das Konzept fremd war. Insofern mögen seine ironischen Ansätze bei *TV-Buddha* letztendlich nur wegen seiner asiatischen Herkunft und seiner Freundschaft mit Cage erfolgreich gewesen sein. Im Werk *TV-Rodin* (1976)⁸¹⁴ sitzt anstelle von Buddha Auguste Rodins *Denker* (1902) vor dem

⁸¹¹ Zur Handelsgeschichte zwischen Japan und den USA ab den 1960er-Jahren siehe: Economic and Social Research Institut 2004.

⁸¹² John Cage besuchte drei Jahre lang die Vorlesungen von D.T. Suzuki und lernte so über ihn den Zen-Buddhismus kennen. So entstand unter anderem auch das Werk *Water Music* Vgl. Wiese 1983:18, in: Shirakawa 1983.

⁸¹³ Vgl. Park 2015: 214.

⁸¹⁴ Vgl. ebd.: 215.

Fernseher. In dieser Arbeit erkennt man die künstlerische Absicht von Paik, ein „geheiligt“ Objekt in ein *Objet trouvé* umzudeuten. Paik stellte sich oft selbst als Teil seiner Videoinstallationen dar, so, als ob er ein Teil des Computers wäre. Diese Art der techno-orientalischen Eigeninszenierung zeigt eine gewisse Übereinstimmung mit *Akira* und den *Afro-Samurai*. Diese entfremdete Form der Identität, Hand in Hand mit hoch entwickelter Technik, kann selbstbewusst ihre Stärke präsentieren, was gleichzeitig aber auch als unangenehm empfunden wird. Paiks *Good Morning, Mr. Orwell* (1984) kann als ironischer Kommentar zur Warnung vor einer dystopischen Kontrollgesellschaft der nahen Zukunft wie in *1984* von George Orwell gelesen werden. In *Bye Bye Kipling* (1986) entdeckt Paik erneut das Argument von Rudyard Kipling, dass der Westen und Asien sich diesem zufolge nie richtig begegnen seien.⁸¹⁵ In diesen Arbeiten inszenierte Paik eine friedliche Zukunft, die durch die futuristische Technik realisiert würde. 1986 äußerte er seine moralischen Ansichten hinsichtlich der hoch technisierten Welt: „Half-and-half is good. You cannot deny that high-tech is progress. We need it for jobs. Yet if you make only high-tech, you make war. So, we must have a strong human element to keep modesty and natural life.”⁸¹⁶

Das verbindende Element der „spirituellen Rüstung“ von asiatischen Kunstschaffenden, Afro-Futuristen und sonstigen Techno-Orientalisten ist ein imaginärer „Techno-Dialog“, der zwischen den Dingen und den Menschen geführt wird. Spiritualistische Schlagworte wie Zen-Buddhismus oder Animismus werden wegen ihrer mysteriösen Aufladung respektiert, auch wenn die Kunstschaffenden oft selbst ebenso wenig Ahnung von den asiatischen Religionen haben wie beispielsweise die meisten Amerikaner. Als Paik und Sugimoto in den USA langsam bekannt wurden, verfolgten alle Japaner:innen gerade den „American Dream“ und es existierte damals, wie auch heute, kein durchweg hoch technologisiertes Japan. Techno-Orientalisten wie RZA oder West beeindruckten durch dystopische Ästhetiken, welche die Zuschauer gefangen nehmen, hinter denen sich aber eigentlich nichts Spezielles verbirgt.⁸¹⁷

Der Künstler Sugimoto Hiroshi verkaufte zunächst als Kunsthändler buddhistische Kunstwerke in den USA und finanziert sich so zunächst seine Künstlerkarriere. Sein Wissen über die japanische Kunst bildete sich somit eher aus einer Händlerperspektive heraus. Bemerkenswert ist, dass seine eigene Privatsammlung aus Werken des Schamanismus der Jōmon-Periode besteht.⁸¹⁸ Darin erkennt

⁸¹⁵ Der Text lautet: „Oh, East is East and West is West, and never the twain shall meet, Till Earth and Sky stand presently at God’s great Judgment Seat; But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth, when two strong men stand face to face, though they come from the ends of the earth!“ Vgl. Park 2015: 210.

⁸¹⁶ Vgl. McGill 03.10.1986, in Tang, Nam June Paik, *The Museum of Modern Art* o.J.

⁸¹⁷ Joel Dinerstein führt dazu aus: „African American artistic and aesthetic creativity as American [recasts] ‘survival technology’ and coins the term ‘techno-dialogic’ to explain how ‘the presence’ (or ‘voice’) of machinery became integral to the cultural production of African American storytellers, dancers, blues singers, and jazz musicians“ Vgl. Dinerstein 2003: 126, in: Mcleod 2013: 267.

⁸¹⁸ Vgl. Kameda 2013: 67f.

man, welchen Einfluss der Spiritualismus sowohl in den USA wie auch in Japan, auf ihn hatte. So wie Paik mit modernen Videoinstallationen zum spirituellen Buddhismus seine Einzigartigkeit darstellte, so schuf Sugimoto seine Serien *Diorama* (1976-) und *Theateres* (1978-) mit dem Fotoapparat und im Video. (Abb. 56) Spiritualismus als Techno-Animismus und Orientalismus als Techno-Orientalismus wurden zwar zuerst durch amerikanische Autoren entwickelt, aber dann durch asiatische Kunstschaffende erst endgültig popularisiert. Das unsichtbare Machtverhältnis in der „Contact Zone“ wird nicht abgebaut, solange das Nichtwestliche sich durch die Selbstmystifizierung rüstet und als „Eye Candy“ konsumieren lässt. Sowohl die erfolgreichen Kunstschaffenden aus Japan wie auch der Hip-Hop der MTV-Generation instrumentalisieren das fiktive Japan als antiautoritäre, sogar manchmal kämpferische Stellungnahme. Sie tun dies nicht, um beim fremden Publikum das Verständnis zu vertiefen, sondern um sich selbst für ihre Fangemeinden zu sakralisieren. Im Folgenden werden fünf japanische Kunstschaffende, die in der westlichen Kunstszene große Aufmerksamkeit erregten, vorgestellt.

5.4. Murakami Takashi

Murakami Takashi entwickelte sein Kunstkonzept *Superflat*, in dem er die im Westen beliebten japanischen Altmeisterwerke mit der Populärkultur zusammenbrachte. Er vertritt ebenfalls die Meinung, dass Anime und Manga japanische Traditionen des Mittelalters seien. Seine albern-pornografischen Werke wurden vom westlichen Publikum als Ironie gedeutet und seine Beschäftigung mit nicht westlichen Traditionen und religiösen Themen schützt seine Arbeiten vor harscher Kritik. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie Murakami seine Kunst an den Erwartungen des westlichen Publikums ausrichtet, um künstlerischen Erfolg im kapitalistischen Kunstmarkt zu realisieren.⁸¹⁹

Murakami Takashi wurde 1962 in Tokio als Sohn eines Taxifahrers geboren. Japan befand sich damals in der wirtschaftlichen Hochwachstumsphase und seine Eltern zogen als armes junges Paar aus Kyūshū nach Tokio, um ihrer neuen Familie dort ein besseres Leben zu ermöglichen.⁸²⁰ 1960 wurde der „Einkommensverdoppelungsplan“ durch das Kabinett Ikeda Hayato angekündigt.⁸²¹ Das enorme Wirtschaftswachstum, der Triumph der japanischen Industrie sowie das erstrebenswerte

⁸¹⁹ Vgl. Mori Art Museum 15.12.2020.

⁸²⁰ Der Vater war Hobbykünstler und Murakami organisierte 2019 eine Ausstellung für dessen Arbeiten und die seines Bruders. Vgl. Murakami 2019.

⁸²¹ Vgl. Nakamura 1995: 44f.

moderne Leben in Tokio wurden landesweit in den Medien verbreitet.⁸²² In Murakamis Kindheit fanden kurz hintereinander sowohl die Olympiade in Tokyo (1964) wie auch die Weltausstellung Expo '70 in Osaka statt. Durch diese internationalen Großveranstaltungen wurden das wirtschaftliche Wachstum Japans und die herrschende Hochstimmung international sichtbar gemacht.⁸²³

Um die Entwicklung Tokios noch schneller voranzutreiben, wurden junge Arbeitskräfte mit gezielten Werbekampagnen aus den Provinzen in die Metropole gelockt. In Realität aber wuchs die soziale Ungleichheit durch die Großunternehmenskultur, und auch Murakami wuchs weiterhin in Armut auf. Murakami erinnert sich, dass die Mehrheit der Japaner:innen trotz des Wirtschaftsbooms verhältnismäßig arm war.⁸²⁴ Er empfand dabei die klare Überlegenheit der Kultur der Siegernation, der USA, während Japan als unterlegene Nation identifiziert wurde. Als Kind war Murakami von Mangas und Animes fasziniert, so wie es alle Kinder in Japan waren. In seiner Jugendzeit hatte Murakami den Traum, ein Manga-Autor zu werden,⁸²⁵ doch letztendlich fand er in der Malerei seine wahre Berufung. Er studierte *nihon-ga* an der angesehensten Kunstfachschule in Tokyo, der Geijutsu Daigaku.⁸²⁶ *Nihon-ga* lässt sich mit „Japanische Malerei“ übersetzen und wurde im 19. Jahrhundert von Okakura Kakuzô speziell für die japanische Kunst konzipiert, um die Überlegenheit der japanischen Traditionen zu propagieren. Murakami setzte sich bereits als Student mit der Problematik der *nihon-ga* als quasi einzig legitime japanische Malerei seit der Meiji-Restauration auseinander. Ihm zufolge haben die Japaner:innen deswegen das Gefühl der Leere (jap. *ketsuboukan*) empfunden. Murakami stellt die These auf, dass die Japaner:innen immer neue Vorbilder aus dem westlichen Kulturkontext suchten, um diese Leere mit westlicher Kultur zu füllen. Dabei vernachlässigten sie es, Richtung und Definition der japanischen Kunst selbst zu bestimmen.⁸²⁷ Er folgert, dass so künstlerische Kompetenz mit Marktgängigkeit gleichgesetzt wird und das Urteil über die Kunstwürdigkeit vollkommen von westlichen Kontexten bestimmt wird. Somit steht seine Definition von Kunst in direktem Zusammenhang mit deren kommerziellem Erfolg. Er resümiert, dass die Armut eines Kunstschaftenden nicht fälschlicherweise als Tugend zu verstehen sei. Er wolle nicht, wie Hokusai oder van Gogh, in Armut sterben.⁸²⁸ Als selbst ernannter Experte für westliche Kunst nannte Murakami fünf beliebte und erfolgreiche Themen als Schlüssel

⁸²² Zur Realität des japanischen Wirtschaftswachstums und seiner Hintergründe siehe: Tipton 2002: 177-182.

⁸²³ Die nun wieder reüssierenden Großunternehmer waren bereits Kriegsprofiteure gewesen und kooperierten damals wie heute mit der Regierung. Wie bereits erwähnt, betätigten sich diese Unternehmen auch als Kunstsammler. Auch die Kunstausbildung verblieb in den Vorkriegsstrukturen. Vgl. Nakamura 1995: 44f und Vgl. Hayashiya 1965: 144f.

⁸²⁴ Vgl. Murakami 25.10.2020.

⁸²⁵ Vgl. Suzuki 2020: 108, in: McFarlane/Graham/Schmeink 2020.

⁸²⁶ Bei Gründung hieß die Schule *Tokio-bijutsu-gakkou*.

⁸²⁷ Vgl. Murakami 2010: 220f.

⁸²⁸ Murakami erwähnt zu van Gogh, dass dieser nur wegen seiner Armut in Japan so beliebt wäre und der Filmregisseur Kurosawa Akira nur deswegen von van Gogh begeistert gewesen wäre. Vgl. Murakami 2011: 22ff.

zum westlichen Kunstmarkt, nämlich Selbstporträt, Eros, Tod, Formalismus und Zeitgeschehen, die auch kombiniert werden können.⁸²⁹ Er setzt künstlerischen Erfolg vor allem auch mit dem Erfolg in den USA gleich, so wie er es in seiner Kindheit wahrgenommen hatte.⁸³⁰

Mit der Selbstorientalisierung begann Murakami, wie auch andere Asiaten, zunächst in den USA, wo er von 1994 bis 1998 als Künstler in New York lebte. Er wurde dabei vom Asian Cultural Council der Rockefeller-Stiftung unterstützt. Seine erste Ausstellung in New York wurde mithilfe des PS1-Museum-Project organisiert.⁸³¹ Ihm kam zugute, dass nicht westliche Kunst damals in New York gerade sehr gefragt war.⁸³²

Kurz vor dem Aufenthalt in New York 1993 erschuf Murakami seinen metaphorischen Charakter *DOB* (eine Kurzform für den Namen eines alten Anime-Charakters Dobjite),⁸³³ der sich ästhetisch an Figuren wie Walt Disneys Micky Maus oder anderen beliebten Charakteren aus den japanischen Animes *Pokémon* oder *Doraemon* orientiert. (Abb. 33) Der *DOB* wurde später auch zu seinem künstlerischen Erkennungsmerkmal, doch zunächst wurde er von der Kunstkritik negativ bewertet und war als Figur nicht erfolgreich⁸³⁴ 1996 komponierte Murakami dann ein großformatiges Bild mit Motiven des historischen Meisterwerks *Shigisan-engi Emaki* (dt. *Illustrierte Bildrollen vom Berg Shigi*) aus dem 12. Jahrhundert und der Darstellung seines *DOB*. Die *Shigisan-engi Emaki* betrachtete er als Ursprung des Manga.⁸³⁵ Auf der Bildrolle *Shigisan-engi Emaki* ist zum Beispiel ein junger Schutzgott (jap. *gohô-dôji*) auf einer Wolke zu erkennen. In der buddhistischen Malerei werden göttergleiche Wesen oft auf Wolken stehend gezeigt. (Abb. 34) Murakami positionierte nun seinen *DOB* auf einer dieser Wolken. In einer etwas veränderten Version dieses Motivs aus dem Jahr 1997 mit dem Titel *727* liegt der Hauptunterschied in den nun spitzen Zähnen des *DOB*, was generell aggressiver erscheint. (Abb. 35). Dies kann, folgt man Susan Napier, als Verweis auf die Ästhetik diverser „Coming-of-Age“-Erzählungen der Animes und Mangas gesehen werden,⁸³⁶ was

⁸²⁹ Als Beispiel nennt er die Arbeiten von Damian Hirst. Vgl. Murakami 2016: 248-256.

⁸³⁰ Vgl. Murakami 2006:222f.

⁸³¹ Das PS1 wurde 1971 von einer linksorientierten gemeinnützigen Organisation betrieben. Heute ist das PS1 Teil des MoMA. Vgl. Mori Art Museum 15.12.2020.

⁸³² 1989 wurde die Ausstellung *Magiciens de la terre* im Centre Pompidou gezeigt. Das Konzept Global Art war ein angesagtes Thema, wobei auf der japanischen Kunst wegen der Wirtschaftskrise weniger aufmerksam lag. Vgl. Mori Art Museum 30.10.2000.

⁸³³ Die Sprachmarotte eines beliebten Manga-Charakters in *Inakappe-taishô* war der Ausspruch „dobjite“. Aus den drei ersten Buchstaben von „dobjite“ entstand *DOB*, was alleine für sich aber keinen spezifischen Sinn ergibt. Vgl. Mori Art Museum 26.12.2016.

⁸³⁴ Vgl. Murakami 2006.

⁸³⁵ Vgl. Murakami 2010: 155. Im Katalog des MoMA wurde die dynamische Welle von *727* mit der Welle von Hokusai verglichen. Der Text lautet: „Here Mr. *DOB* is borne on a tide of traditional Japanese forms. The wave, spanning the length of three panels that evoke a painted folding screen, is strongly suggestive of the well-known woodblock prints of the Japanese artist Hokusai (1760–1849).“ Die Ähnlichkeit von Hokusais Farbholzschnitt und *727* ist jedoch fraglich. Vgl. The Museum of Modern Art 2007: 155.

⁸³⁶ Napier bezeichnet die Anime von Miyazaki oder Neon Genesis Evangelion von Anno als „Coming-of-age-tale“. Vgl. Napier 2005: 129-132 und 200.

offenbar bis heute auch Popstars wie RZA oder Billie Eilish fasziniert, die mit Murakami zusammenarbeiten. 727 ist 299,7 x 449,6 cm groß und der Hintergrund der Bildfläche ist in drei Teile unterteilt, was an die klassischen Wandschirmmalereien von Sôtatsu erinnert, auf denen die Götter ebenfalls auf Wolken stehen. Ob das Bild auf diese Wandschirmmalereien verweist, wurde von Murakami nicht erklärt, aber sein Bild erinnert stark an das in den USA beliebte Bild *Fûjin-Raijin-du* von Sôtatsu (1624).

Um das Bild älter erscheinen zu lassen, schliff Murakami die Bildoberfläche nachträglich ab. Diese Kombination aus „niedlichem“ *DOB* und angesehener, historisch bedeutsamer Kunst machte auf den jungen Murakami aufmerksam. Der Titel der Arbeit 727 ist der Name einer lokalen Kosmetikfirma in Japan, und Murakami konnte deren Schriftzug auf dem Firmenschild mehrmals vom Zugfenster aus erkennen. Er äußerte sich, dass der Titel und sein Werk nicht in Verbindung stehen, was Zusammenhanglosigkeit in diesem Werk zu einem Thema macht.⁸³⁷

Murakami äußerte sich oft zu seiner Strategie für den Weltmarkt. Er verbinde Subkulturen mit Inhalten und Motiven der Hochkultur und verändere dadurch das Konzept der Kunst. Er wiederhole diese Strategie, indem er absichtlich „Low Art“ als „High Art“ behandle und dadurch neue Interpretationen erzeuge.⁸³⁸ In den 1990er-Jahren wurde im Zuge der Multikulturalismus-Bewegung über das Verwischen der Grenzen zwischen „Low“ und „High Art“ positiv berichtet.⁸³⁹ Durch diese antiautoritäre Diskussion erhöhte Murakami zunächst seinen künstlerischen Status in den USA. Damals begegnete Murakami den Arbeiten von Bob Flanagan und war berührt, wie dieser zum Beispiel in *SICK: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* (1997) seinen Körper quälte. Murakami erkannte in dieser Kunst die Elemente der Freak Show oder von Pornofilmen, so wie der Künstler seinen erkrankten Körper und seine Schmerzen auf dem großen Bildschirm zeigte. Diese Erfahrung hatte Einfluss auf seine Arbeiten *HIROPON* (1997) und *My Lonesome Cowboy* (1998). Er stellte keine persönlichen Schmerzen dar, aber Elemente der Freak Show und Pornografie wurden von ihm in den Vordergrund gestellt.

Um die „Low Art“, nämlich Anime und Manga aus Japan, als „High Art“ zu instrumentalisieren, beschäftigte er sich zunächst intensiv mit der hier bereits schon vorgestellten Otaku-Kultur. Der Begriff *otaku* hatte ab 1989 in Japan einen negativen Beigeschmack, da sich zu dieser Zeit ein Serienmörder als großer Fan von Anime zu erkennen gab.⁸⁴⁰ Seitdem waren die Fans von Anime und Manga als *otaku* negativ konnotiert und wurden als asozial und nicht kompetent für ein sozial

⁸³⁷ Vgl. Murakami 2006.

⁸³⁸ Vgl. Murakami 2000: 112.

⁸³⁹ Vgl. Bertens und Fokkema 1997: 158f und 236.

⁸⁴⁰ Die Vermarktung der *Otaku*-Kultur in Hinsicht auf die japanische Besonderheit wurde von Okada Toshio medial durchgeführt. Murakami wurde von dieser Diskussion über die japanischen Subkulturen beeinflusst. Vgl. Ortobasi 2008: 280-284, in: MacWilliams 2008.

verträgliches Leben gesehen. Nachdem aber die internationale Erfolgsgeschichte der japanischen Animes und Mangas ab Mitte der 1990er-Jahre immer deutlicher wurde, wurde die Bezeichnung *otaku* wieder positiv belegt. Murakami schuf um 1996 seine bekanntesten Plastiken im Otaku-Stil. 1996 schuf er *Miss Ko2* als lebensgroße Figur aus Fiberglas (1860 x 680 x 650 cm). (Abb. 36) Die Figur ist als „Maid“ dargestellt, wie die japanischen Gesellschafterinnen aus den Maid-Cafés, die sich als die „süßen Frauen“ aus den Animes präsentieren. Um in den USA noch größeren Erfolg zu haben, schuf er 1997 die Skulptur *HIROPON* (223,5 x 104,0 x 122 cm), eine Anime-Kind-Frau, die mit dem Strahl der Milch, der aus ihren Brüsten quillt, Seil springt. Im Interview erklärte der Künstler, dass *HIROPON* die Erotik der Otaku-Kultur repräsentiere. Durch diese Plastik und deren seinerzeit skandalöses Motiv wurde Murakami endgültig weltweit bekannt. (Abb. 37) Die Skulptur wurde 2002 bei einer Auktion für 427.500 US-Dollar versteigert.⁸⁴¹ Um Kritik aus den feministischen Kreisen zu vermeiden, entstand 1998 *My Lonesome Cowboy*, in dem ein lächelnder Mann sein Sperma wie das Lasso eines Cowboys um seinen Körper kreisen lässt.⁸⁴² (Abb. 38) 2008 wurde *My Lonesome Cowboy* bei Sotheby's für 15,1 Millionen US-Dollar verkauft, was Murakami seinerzeit zu einem der teuersten lebenden Kunstschaffenden der Welt machte. Die Idee für dieses Werks stammt aus dem Film *Lonesome Cowboys* (1968) von Andy Warhol. Murakami wollte die Nachkriegskultur Japans, die Sinnlosigkeit und die Otaku-Kultur verbinden.⁸⁴³ Er äußerte sich mehrmals, dass er zwar kein Genie sei, aber durchaus die Möglichkeit bestünde, dass er so erfolgreich wie Warhol werden könnte.⁸⁴⁴ Neben *My Lonesome Cowboy* schuf er die großformatige Malerei *Spring Liquid* (1998, 270,4 x 134,8 cm), deren dynamische Komposition Murakami zufolge von dem berühmten Anime-Zeichner Kanada Yoshinori und dem Altmeister Kanô Sansetsu (1589-1651) inspiriert wurde. Murakami nannte sogar Vergleichsbilder, zum Beispiel eine Explosionsszene aus *Galaxy Express 999* (1978-1981) von Kanada, in der die Strahlung der Explosion beinahe wie ein lebendiges Wesen dargestellt wurde. (Abb. 84) Ein anderes Beispiel von Sansetsu ist die kurvenreiche Baumdarstellung bei *Rôbai-du-fusuma* (1645, 166,7 × 116 cm, engl. *The old plum tree*), wo sich der Baum auf der vierteiligen Schiebetüre hin- und her- schlängelt.⁸⁴⁵ (Abb. 9) Murakami behauptet, dass Kanada in seinen Arbeiten die „DNA“ der japanspezifischen

⁸⁴¹ Vgl. Murakami 2010: 40.

⁸⁴² Vgl. Murakami 1999.

⁸⁴³ Vgl. Murakami 2006.

⁸⁴⁴ Murakami äußerte sich mehrmals, dass er so gut wie Picasso oder Warhol die Welt veranschaulichen kann. Vgl. Murakami 2010: 55.

⁸⁴⁵ Vgl. Murakami 2010: 109.

Kunst, ähnlich wie Hokusai oder Sansetsu, übernommen habe.⁸⁴⁶ Die offensichtliche Beeinflussung der frühen Animes von Kanada durch die Disneyfilme wurde nur wenig thematisiert.⁸⁴⁷

Um die inzwischen zahlungskräftig gewordene Generation der Blumenkinder effektiv anzusprechen, stellte Murakami seriell ornamentale Blumendarstellungen mit Gesichtern her. Diese Blumen mit Gesicht tauchen bis heute immer wieder in seinen Arbeiten auf.⁸⁴⁸ (Abb. 39) In der Serie der Blumendarstellungen verteilt Murakami zahllose lächelnde Blumen auf dem ganzen Bildgrund oder auch als Wandmalerei im ganzen Raum. Er sagt selbst über diese Arbeiten, er wolle mit der Darstellung der übermäßigen Freundlichkeit der lächelnden Blumen vermitteln, dass hinter dieser gefälschten Freude auch ein Schatten liegen kann.⁸⁴⁹ Diese Aussage ist ein Beispiel dafür, dass er oft einfache moralisierende Lehren mit seinen kommerziellen Arbeiten assoziiert. Solche einfachen, zentralen moralischen Aussagen sind seit den 1950er-Jahren typisch für Anime und Manga. In Mangas und Animes werden moralische Lehren transportiert, um sie Kindern und ihren Eltern gut verkaufen zu können. Viele Manga-Verlage sind große Unternehmen, die auch oft Schulbücher oder Hilfslektüren publizieren.⁸⁵⁰ Die Manga-Autoren fanden durch den erzieherischen Inhalt ihrer Werke schließlich auch gesellschaftliche Anerkennung. Diese kommerzialisierte Moral im Manga hat sicher auch die von Murakami getroffenen Aussagen zu seinen Blumenbildern beeinflusst.

Im Jahr 2000 veröffentlichte Murakami sein *Supflat-Manifesto*, in dem er seine Strategie als Kunstschafter konzipiert und erklärt. Sein Manifest lautet: „The World of the future might be like Japan is today – super flat. Society, customs, art, culture: all are extremely twodimensional.“⁸⁵¹ Sein Manifest scheint mit der Warnung vor der technisierten Zukunft durch Morley & Robins von 1995 zu korrelieren.⁸⁵² Wie bereits erwähnt, wurde das enthumanisierte Japan-Bild aus dem Cyberpunk durch die japanischen Kunstschafter übernommen und instrumentalisiert. Diese Entwicklung thematisiert Murakami in seinem Manifest. Er verwendet die dem Zeitgeist

⁸⁴⁶ Vgl. Murakami 2000: 8-16.

⁸⁴⁷ Ôtuska erwähnt dazu, dass die überspannte Bildkonstruktion von Murakami von Disney beeinflusst sei, auch wenn Kanada seinen eigenen Stil erarbeitete. Vgl. Ôtuska 2005: 129.

⁸⁴⁸ Murakami schätzt den Disney Film *Alice im Wunderland*. Davon inspiriert entstand *Dob in the Strange Forest* 1999. Die Blumen mit den Gesichtern könnten auch aus dem Film inspiriert sein. Vgl. Murakami 2010: Museo Guggenheim Bilbao 2010.

⁸⁴⁹ Ebd.

⁸⁵⁰ Die Zusammenarbeit von Unternehmen und Staat wird hierbei auch in den kommerziellen Subkulturen gesehen. Auf Japanisch nennt man das *kigyô-kokka* (Unternehmen-Nation). Vgl. Nakamura 1992: 45.

⁸⁵¹ Vgl. Murakami 2000: 8-12.

⁸⁵² Es lautete: „If the future is technological, and if technology has become ‘Japanised’, then the syllogism would suggest that the future is now Japanese too. The postmodern era will be the Pacific era. Japan is the future, and it is a future that seems to be transcending and displacing Western modernity. In so far as a nation’s sense of identity has become confused with its technological capability, these developments have, of course, had profoundly disturbing and destabilising consequences in Europe and the United States. The West has had to try to come to terms with everything that this technological ‘emasculatation’ entails.“ Vgl. Morley & Robins 1995: 168.

entsprechenden Schlagworte sowie die Kritik an der japanischen Selbstorientalisierung als raffinierte thematische Muster für sein eigenes Werk.

Mit *Superflat* spielt Murakami auf die Flächigkeit der japanischen Anime- und Manga-Darstellungen an, in denen kaum Perspektive und Tiefe zu empfinden sind. Er bringt diese Flächigkeit der Manga/Anime mit der traditionellen Kunst der Edo-Zeit in Verbindung, was ihn wiederum in seiner Auffassung bestärkt, diese bürgerliche Kultur als Antiautorität zu interpretieren und den kommerziellen Aspekt der Kunst als japanische Tradition in den Vordergrund zu stellen. Er sagt, er habe aus der Geschichte gelernt. Die dynamische Bewegung in Animes und Mangas ähnele den Kompositionen Hokusais. Vor allem aber verehere er den japanischen Manga-Zeichner Kanada Yoshinori. In seinem *Superflat-Manifesto* zeigt Murakami daher mehrere lebhaft Zeichnungen von Kanada im Vergleich zu Kunstwerken aus der Edo-Zeit, vor allem von Hokusai. Die eigentümlichen Zeichnungen von Kanada transportierten laut Murakami die einzigartige Sensibilität der Japaner:innen, quasi die DNA der japanischen Kunst. Diese Originalität sei Japan ureigen. Als Beispiel nennt er hier die Arbeiten von Kanô Sansetsu (1590-1651), Soga Shôhaku (1730-1780) und Itô Jakuchû (1766-1800), die alle in den Schriften von Tsuji Nobuo als „exzentrische Künstler“ bezeichnet wurden.⁸⁵³ Vor allem Itô Jakuchû wurde erst nach den 1970er-Jahren durch Tsuji bekannt und konnte so erst überhaupt ein Vorbild für Murakami werden. Wie Jakuchû in seinem *Gunkei-zu* (1761-1763, engl. *Fowls*) die Hühner ornamental über die ganze Bildfläche verteilt malte, so malt Murakami in manchen seiner Arbeiten ähnlich ornamental.⁸⁵⁴ (Abb. 42) Der Kunstforschende Tsuji Nobuo beeinflusste Murakami enorm. Die erfolgreichste Veröffentlichung von Tsuji ist *Kisô no Keifu* (engl. *Lineage of Eccentrics*) von 1970, in dem er die in der „authentischen“ Kunstgeschichte vergessenen Kunstschaftenden der Edo-Zeit in den Fokus stellt. Tsuji war bereits ein bekannter Vertreter seiner Zunft, aber durch den Erfolg von Murakami stieg seine Popularität nach 2000 medial nochmals an. Sein Buch *Kisô no Keifu* erfreute sich danach wieder großer Beliebtheit.⁸⁵⁵ Seitdem kooperierten Murakami und Tsuji gemeinsam in den Medien und trugen dazu bei, dass der Ursprung von Anime und Manga in der Edo-Zeit gesehen und als lineare Entwicklung wahrgenommen wird. Der kunsthistorische Beitrag von Tsuji dazu ist, dass er die „Einzigartigkeit“ der japanischen Kunst und Kultur auch im Hinblick auf die populären Subkulturen verdeutlichte.⁸⁵⁶ Er benannte besondere Merkmale des Japanischen in der Kunst, zum

⁸⁵³ Vgl. Tsuji 1970. und siehe Kapitel 2.5.2. der vorliegenden Arbeit.

⁸⁵⁴ Vgl. Murakami 2000: 8-16.

⁸⁵⁵ Diese Aktion wurde als *Nettô! Nihon-bijutsu-shi* (Ü. d. V. Heißer Kampf! Japanische Kunstgeschichte) 2014 publiziert. Vgl. Tsuji/Murakami 2014. Sie führten auch ein gemeinsames Interview im Museum of Fine Art in Boston 2017. Vgl. Gagorian Gallery 22.02. 2018.

⁸⁵⁶ Murakami und Tsuji sind die einzigen, die diese Hypothese weltweit verbreiten.

einen *kazari* (Dekoration), dann *asobi* (Spiel) und schließlich *animizumu* (Animismus).⁸⁵⁷ Aber nicht nur in Japan, vielmehr in jeder Region der Welt finden sich mehr oder weniger ähnliche Rituale mit den Elementen der Dekoration und des Schmückens. Daher kann man diese Eigenschaft nicht als besonders japanspezifisch verstehen.⁸⁵⁸ Tsuji besteht jedoch darauf, die japanspezifische Entwicklung in *matsuri*, *kazari*, *asobi* und *fûryû* verwurzelt zu sehen. Er merkte an, dass die japanische Kunst vor allem durch China, Korea und Indien beeinflusst wurde und daraus einen eigenen Stil aufgebaut hat. Als Beispiel nannte er die buddhistischen Skulpturen zwischen dem 7. und 13. Jahrhundert, deren Gesichtszüge emotional und human gezeigt wurden und die sich somit anders als in anderen asiatischen Ländern entwickelt haben. So wurden beispielsweise die Dekorationen der buddhistischen Skulpturen Japans für das esoterische Jenseits geschaffen, während die Darstellungen aus der chinesischen Song-Dynastie (960-1279) Beiträge zur Suche nach der universellen Wahrheit darstellen.⁸⁵⁹ Dennoch sind die Begriffe *asobi* (Spiel) und *kazari* (Dekoration) in unterschiedlichen Zeiten auch unterschiedlich zu charakterisieren. Und wenn Tsujis „exzentrische Künstler“ Sansetsu, Shôhaku und Jakuchû bis in die 1970er-Jahre noch nicht einmal als besonders kunstwürdig erkannt wurden, so ist ein direkter Zusammenhang mit der authentischen Hofkunst des 7. bis 13. Jahrhunderts und der bedeutenden bürgerlichen Kunst des 17. Jahrhunderts nicht unbedingt zwingend anzunehmen.

Zur dekorativen Kunst bemerkte der Historiker Ienaga, dass die bürgerliche Kunst der Edo-Zeit mit ihren Elementen von *asobi* und *kazari* nur zur vorübergehenden Vergnügung geschaffen wurde und daher keine ernsthafte Kritik an der Gesellschaft äußerte oder einen Beitrag zur Erforschung der Welt leistete. Die Wortspiele in den Kurzgedichten, den *haiku*, der Edo-Zeit werden heute als hohe Kunst angesehen. In ihrer Entstehungszeit aber waren sie eher kurzlebige Konsumartikel.⁸⁶⁰

Murakami schuf mehrere Arbeiten, die durch *Kisô no Keifu* von Tsuji beeinflusst wurden. 2001 gründete Murakami seine Firma Kaikai Kiki Co., Ltd. und stellte junge, unbekannte Kunstschaffende als seine Assistenten ein. Diese vertrat er dann wiederum auch mit der Firma als Agentur auf dem internationalen Kunstmarkt. Murakami bezeichnet seine Firma als „allgemeine Handelsgesellschaft“. Der Name Kaikai Kiki stammt aus den Schriften von Kanô Einô (1631-1697), in denen er die Arbeiten von Kanô Eitoku als „*kaikaikiki*“ bezeichnet. *Kaikai Kiki* kann im Japanischen als „bizarrr“, „exzentrisch“, „mysteriös“ oder „neuartig“ gelesen werden.⁸⁶¹ Wie im

⁸⁵⁷ Vgl. Gagosian Gallery 22.02.2018, Tsuji 2018: 158-173.

⁸⁵⁸ Ebd.

⁸⁵⁹ In einem Ausstellungskatalog für Murakami zeigte Tsuji diese vier Begriffe seiner Interpretation der japanischen Kunstgeschichte auf. Vgl. Morse/Nishimura 2018: 158-173. Und siehe auch Tsuji 1991: 570f und Tsuji 2018: 168-171.

⁸⁶⁰ Vgl. Ienaga 1959: 203-210.

⁸⁶¹ Vgl. Lubow 2005. und Murakami 2006.

„Historischen Hintergrund“ bereits erläutert,⁸⁶² verband Eitoku einst die christliche Kultur mit der traditionellen Wandschirmmalerei und begann damit eine neue Ära. Murakami macht sich durch die Wahl des Namens seiner Firma diese historische Leistung zu eigen.

2002 kollaborierte Murakami mit der Luxusmodemarke Louis Vuitton und entwarf für diese seriell hergestellte Produkte, die seine Charaktere zeigen. Diese Kollaboration eröffnete ihm die Gelegenheit, an der viel beachteten Ausstellung *Painting 1964 – 2003: From Rauschenberg to Murakami* im Rahmen der 50. Biennale von Venedig mitzuwirken. Der Pariser Galerist Emmanuel Perrotin koordinierte dabei Murakamis Weg von der Kollektion bei Louis Vuitton bis zum Auftritt bei der Biennale.⁸⁶³

2005 wurde die Gruppenausstellung *Little Boy: The Arts Of Japan's Exploding Subculture* in der Japan Society New York von Murakami kuratiert. Little Boy ist der Name der Atombombe, die 1945 in Hiroshima abgeworfen wurde. Murakami zufolge seien die Japaner:innen durch den zweifachen Einsatz der Atombombe am Ende des Kriegs traumatisiert. Japan hätte mit dieser Katastrophe seine Eigenständigkeit verloren, da es seither nur noch ein Marionettenstaat der USA sei. Aber gerade deswegen sei der Frieden der Nation erst möglich. Vor diesem historischen Hintergrund habe sich die japanische Otaku-Kultur gebildet.⁸⁶⁴ Die so vermeintlich missgestaltete, kindliche Kultur Japans sei hier als *Little Boy* präsent.

Aber nicht nur wegen der Verbindung mit einer angesagten Modemarke, sondern auch durch seine bereits erwähnte Zusammenarbeit mit prominenten Persönlichkeiten des Musikbusiness in den USA wurde Murakami wieder bei einem jüngeren Publikum bekannter. 2007 arbeitete er mit Kanye West zusammen und entwarf das Design des Albums *Graduation*.⁸⁶⁵ Auch mit Pharrell Williams arbeitete Murakami zusammen. Auf der Art Basel 2009 thematisierten sie die kommerziellen Aspekte der Kunst. 2019 kreierte Murakami ein Musikvideo für *You Should See Me in a Crown* von Billie Eilish. Diese Zusammenarbeit wurde als Werbung für das Softwareunternehmen Adobe Cloud produziert.⁸⁶⁶

2010 hielt Murakami für die *Cool Japan*-Initiative einen Vortrag, der sich mit der Entwicklungsfähigkeit von *Cool Japans* befasste.⁸⁶⁷ Wegen seiner Bekanntheit auf dem Weltkunstmarkt wurde die Erfolgsgeschichte Murakamis für die Nationalstrategie Japans bedeutsam. 2012 begann Murakami jedoch, auf die Sinnlosigkeit der *Cool Japan*-Initiative

⁸⁶² Vgl. Kapitel 2.1. in der vorliegenden Arbeit.

⁸⁶³ Emmanuel Perrotin war mit dem Kurator Francesco Bonami befreundet. Vgl. Murakami 2006: 172f.

⁸⁶⁴ Vgl. Murakami 2006: 232-235.

⁸⁶⁵ Vgl. Mcleod 2013: 259.

⁸⁶⁶ Adobe Creative Croud 2019.

⁸⁶⁷ Vgl. Azuma 2010.

hinzuweisen, da niemand im Ausland über *Cool Japan* spräche.⁸⁶⁸ Doch ist die rein kommerzielle Ausrichtung seiner Kunst nach wie vor identisch mit der Agenda der japanischen Regierung. Durch die Freundschaft mit Tsuji ließ sich Murakami immer wieder anregen. Zwischen 2009 und 2011 wurde die Zusammenarbeit von Tsuji und Murakami in einem Projekt mit der bekannten Kunstzeitschrift *Geijutsu-shinchô* weiter vertieft. Tsuji stellte Murakami als Herausforderung 21 Aufgaben, welche der Künstler nacheinander löste. Dieser Verlauf wurde später auch als Buch publiziert.⁸⁶⁹ Die Aufgaben, die Tsuji Murakami stellte, basierten auf 21 klassischen Meisterwerken des 17. Jahrhunderts, welche im 19. Jahrhundert im Westen bereits große Anerkennung fanden. So malte Murakami 2010 zum Beispiel einen riesigen roten Drachen. Der Titel dieser Arbeit lautet *Dragon in Clouds—Red Mutation: The version I painted myself in annoyance after Professor Tsuji told me, Why don't you paint something yourself for once?* Das Bild ist 367 x 1800 cm groß und wurde 2017 in Boston und Tokio ausgestellt. (Abb. 40) Der Drache als Thema ist ein klassisches Kunstmotiv in Japan, die Aufgabe war daher, das Thema anhand des berühmten Drachenbilds von Soga Shôhaku (1731-1781) neu zu interpretieren. Der Titel des Bildes von Shôhaku lautet *Unryû-zu* (dt. *Der Drache in den Wolken*) und es ist auf eine achteilige Schiebetüre gemalt. Die einzelnen Schiebetüren messen 165,6 x 135 cm. Wenn alle acht Schiebetüren nebeneinandergestellt werden, beträgt die Länge über 10 Meter. (Abb. 41) Man vermutet, dass das die Türen ursprünglich Teil eines Tempels waren, was aber nicht eindeutig nachgewiesen werden kann. Im 19. Jahrhundert wurde das Werk Shôhakus durch den amerikanischen Kunstsammler William Biegelow nach Boston gebracht. 1970 wurde Shôhaku von Tsuij schließlich als einer seiner exzentrischen Maler entdeckt und endgültig berühmt gemacht.

2012 begann Murakami mit seiner Gemäldeserie zu Gohykurakan-zu als Reaktion auf das schwere Tôhoku-Erdbeben in Ost-Japan von 2011. Eine 100 Meter lange, riesenformatige Fassung wurde dann in Katar, einem Land, das unter den ersten war, die Japan internationale Hilfe angeboten hatten, ausgestellt. (Abb. 44. a, b, c, d) Dies war zugleich auch die letzte der 21 Aufgaben, die Tsuji ihm gestellt hatte. Die Gohyakurakan sind 500 praktizierende Buddhisten (dt. *Arhan*), die sich nach Siddharthas Tod versammelten. Die Darstellung dieser heiligen Buddhisten war schon immer ein herausforderndes Thema für die Kunstschaffenden. Als Reaktion auf die Naturkatastrophe wollte Murakami mit diesen heiligen Buddhisten eine Art Gebet darstellen. Dabei nahm er ein Meisterwerk von Kanô Kazunobu (1816-1863) zum Vorbild, welches in einer von Tsuji organisierten Ausstellung gezeigt worden war. Die Interpretation Murakamis folgt seinem Superflat-Konzept und zeigt die 500 Buddhisten zweidimensional, bunt und in wilder Anordnung.

⁸⁶⁸ Vgl. Asahi Shimbun 17.01.2012. Murakami gab ein kritisches Statement zu Cool Japan ab. Vgl. Murakami 2012: 23-29.

⁸⁶⁹ Vgl. Tsuji/Murakami 2014.

In dieses Bild integrierte er auch den berühmten *Fasan* von Itô Jakuchû. (Abb. 43) Zusätzlich übernahm Murakami auch Elemente aus den bekannten Mangas *Akira* (1982) und *Naruto* (1999).⁸⁷⁰ Man kann in diesem Bild einerseits zwar schwer die explizite Heiligkeit der dargestellten Personen nachempfinden, andererseits ist diese turbulente Komposition als Dekoration für ein rituelles Fest (*matsuri*) zu verstehen, was Tsuij in seiner Publikation als typisches Merkmal japanischer Kunst beschrieb.⁸⁷¹ Das unruhige, visuell überwältigende Bild erinnert an Szenen aus dem Film *Chihiros Reise ins Zauberland* (2001) von Miyazaki. Murakami thematisiert oft den japanischen Synkretismus von Shintô und Buddhismus als japanische Tradition und Mentalität. Er folgert, dass die Japaner:innen wegen des Polytheismus des Shintô in allen Objekten und überall im Naturgeschehen Götter mit menschlicher Gestalt ersinnen können. Daher gibt es auch so zahllose Charaktere in Anime und Manga.⁸⁷² In der Corona-Krise ab 2020 schuf Murakami die großformatige Malerei *Cherry Blossom Fujiyama Japan* (5 x 21,25 m) für die *Star*-Ausstellung des Mori Art Museum Tokio noch im selben Jahr. Das Bild wurde auch als Cover für die Modezeitschrift *Vogue Japan* verwendet. Er wollte damit wieder Touristen nach Japan locken, was auch oberstes Ziel der *Cool Japan*-Initiative ist.

Als Tsuji 1970 die vergessenen Kunstschaaffenden der Edo-Zeit wiederentdeckte, wurden diese von ihm *kisô* genannt, was ebenfalls mit „exzentrisch“, „merkwürdig“, „bizar“ und „einmalig“ zu übersetzen ist. Einige dieser Werke wären ohne Tsujis Publikationen auch in Japan unbekannt geblieben. Aber seit der Zusammenarbeit von Tsuji und Murakami werden diese Altmeisterwerke mit *Superflat* neu kontextualisiert und die Exzentrizität der nun angesehenen Kunstschaaffenden wird zum populären Konsumobjekt umgedeutet. Die Schwäche des Konzepts *Superflat* liegt darin, dass dabei versucht wird, die an sich antiautoritäre Gegenkunst Japans als Konsumartikel mit der selbstmystifizierenden Staatspropaganda Japans zu vereinigen. In Murakamis Werken und Schriften hallt die japanische Nachkriegsmoral noch deutlich nach, als die japanischen Unternehmen und die Nation „solidarisch“ wuchsen und sowohl die Kunst wie auch die populäre Kultur zu Konsumobjekten wurden, die aber auch zugleich die Moral der Nation propagieren mussten. Auch wenn Murakami in Japan keine beliebte Persönlichkeit ist, so ist sein Einfluss auf die Generationen nach ihm nicht unerheblich.⁸⁷³ Ihm zufolge seien der Glaube, die Ziele und die Methoden von *Cool Japan* tief in den japanischen Traditionen verwurzelt. Dies wird nach wie vor in Ausstellungen, wie zum Beispiel der *Japan Expo Paris & Marseille* (seit 2000), *Hokusai x Manga, Japanese pop culture since 1680*, Hamburg 2016 oder *Takashi Murakami: Lineage of*

⁸⁷⁰ Vgl. Murakami 18.02.2012.

⁸⁷¹ Vgl. Tsuji 2005: 236-291.

⁸⁷² Vgl. Murakami 2006: 222.

⁸⁷³ Vgl. Müller 12.11.2019.

Eccentrics A Collaboration with Nobuo Tsuji and the Museum of Fine Arts in Boston propagiert. Diese Ausstellungen wurden nicht historischen Tatsachen folgend eingerichtet, sondern sie orientierten sich an der japanischen Nachkriegsideologie, die nach wie vor sowohl von Murakami, bewusst oder unbewusst, als auch von der Initiative *Cool Japan* verbreitet wird.

5.5. Mori Mariko

Mariko Mori integriert in ihren Kunstwerken moderne Technologien und spirituelle Elemente. Sie passte nicht nur die japanischen Traditionen weiter dem westlichen Geschmack an, sondern stilisierte sich in ihren Arbeiten zu einer pseudoreligiösen Gottheit oder feministischen Kämpferin des Cyberspace. Mit der Wirtschaftskrise Mitte der 1990er-Jahre beginnen sich ihre Motive zu wandeln, und betrachtet man die Genese der von ihr aufgegriffenen Darstellungsformen und die Wertvorstellungen, auf denen diese gründen, so muss dem Betrachter klar sein, dass Mori unreflektiert auch misogynen Inhalte weiter transportiert, die den Tendenzen ihrer cyberfeministischen und esoterischen Inszenierungen entgegenlaufen.

Mori Mariko (1967-) ist als Tochter einer wohlhabenden und bekannten Unternehmerfamilie aufgewachsen. Ihr Großvater machte sein Vermögen nach dem Pazifikkrieg als „Immobilienkönig von Japan“.⁸⁷⁴ Ihr Onkel ist der Begründer des bekannten Mori Art Museums in Tokio. Mori Mariko studierte ab 1988 in London zuerst an der Byam Shaw, School of Drawing and Painting, und anschließend am Chelsea College of Art and Design. Ab 1994 stellte sie ihre kostenaufwendigen Installationen aus hochwertigen Materialien aus, die ein gewisses High-Tech-Bild von Japan wiedergeben. Seit dieser Zeit veröffentlicht sie auch ihre Performances wie *Play with Me* (1994), *Tea Ceremony* (1994), *Subway* (1994) oder *Birth of a Star* (1995) im Medium der Fotografie. Diese Bilder präsentieren bereits bekannte Klischees über Japan in der Cyberpunk-Ästhetik.⁸⁷⁵ (Abb. 45, 46) In ihren Performances trägt sie meist spezielle und aufwendig gefertigte Kostüme, die sie erscheinen lassen, als würde sie aus der hoch digitalisierten Zukunft oder sogar aus einer fremden Welt kommen. Ihre Arbeiten vor 1995 sind deutlich verschieden zu ihren Werken ab 1996. Mori zeigte sich bis 1995 zum Beispiel in *Play with Me*, *Tea Ceremony* oder *Subway* als orientierungsloser Zukunftsmensch, der sich einsam und fremd fühlt. Im 21. Jahrhundert ist Cosplay als japanisches Rollenspiel mit aufwendigen Verkleidungen ein weltweit bekanntes

⁸⁷⁴ 1991 und 1992 wurde er als reichster Mensch in *The World's Billionaires* des Forbes Magazins genannt. Vgl. Serafin 2012.

⁸⁷⁵ Moris Arbeiten der 1990er-Jahre erweckten den Eindruck als habe sie die Grenzen zwischen West und Ost, Mode und Kunst in der globalen Welt überwunden. Vgl. Molon 1998: 15-29, in: Tuyl 1998.

Phänomen. Anfang der 1990er-Jahre waren die Cosplayer und ihre Andersartigkeit auch in Tokio noch nicht unbedingt en vogue, sondern wurden eher verächtlich betrachtet. Diese gesellschaftliche Außenseiterrolle wurde in Moris frühen Arbeiten thematisiert. Was ihre *Tea Ceremony II* (1994) angeht, so ist in diesem Werk ihre ironische Haltung gegenüber der japanischen Mehrheitsgesellschaft deutlich zu erkennen. In japanischen Unternehmen mussten und müssen weibliche Angestellte, oft sogar noch heute, pinkfarbene Firmenkostüme tragen. (Abb. 45) Und unabhängig von ihrer Fachkompetenz müssen sie gelegentlich für männliche Angestellte noch Tee zubereiten, so wie es die Lehre der Teezeremonie, welche ab dem 19. Jahrhundert als Frauenausbildung eingeführt wurde, verlangt.⁸⁷⁶ Mori kombinierte für ihre Arbeit ein extraterrestrisch wirkendes Kostüm mit einem klassisch-konservativen Firmenkostüm, um so ihre Fremdheit als Frau in der Männergesellschaft darzustellen, was die tatsächlich existierenden Zwänge der japanischen Firmenkultur widerspiegelt.⁸⁷⁷ Insofern kann sie als Feministin verstanden werden. Das von ihr dargestellte Auf-sich-allein-gestellt-Sein war Hauptidentifikationspunkt für die Frauen. Möglicherweise kann auch ihre futuristische Erscheinung als eine kritische Repräsentation der japanischen Großstadtkultur in der Cyberpunk-Ästhetik interpretiert werden.⁸⁷⁸ Zudem spielt sie mit der Interpretation der klischeehaft traditionellen Teezeremonie.⁸⁷⁹

Wie bereits erwähnt, wurde die Teekultur erst in den Zeiten der Kolonialpolitik in ihrer Bedeutung umgestaltet und war bis dahin für Frauen nicht zugelassen. Erst am Ende des 19. Jahrhunderts wurde das richtige Ausüben der Teezeremonie als wichtige Qualifikation von einer gut erzogenen, „idealen“ Japanerin erwartet. Die im Westen übliche Assoziation der Teezeremonie mit Begriffen wie „Selbstkontrolle, Disziplin und Tradition“ impliziert aber, dass die Frauen, die diese Zeremonie veranstalten sollen, zuallererst ihre Rolle in der patriarchalischen Familienordnung richtig spielen müssen.⁸⁸⁰ Mit ihrer futuristischen Erscheinung in ihrer Performance verstärkte Mori hier noch zusätzlich ihre Kritik an der immer noch vorherrschenden rückwärtsgewandten Moral Japans.

Wegen ihres Cyborg-Kostüms wurde ihre Arbeit so interpretiert: „In Arbeiten wie *Subway* und *Play with me* treten Moris Frauengestalten als idealisierte Cyborgs in Erscheinung. Sie repräsentierten

⁸⁷⁶ Die Teezeremonie war vor dem 19. Jahrhundert nur für Männer bestimmt. Erst Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Erlernen der Teezeremonie als Teil Ausbildung der Frauen eingeführt. Vgl. Surak 2012: 174.

⁸⁷⁷ Mori äußerte sich zu ihrem außerirdischen Erscheinungsbild wie folgt: „My idea was to build a metaphor of contact, of bringing in the outsider although we are all human beings, we differentiate between others and ourselves, and see others as outsiders. I could be seen as an alien in another culture.“ Vgl. Iida: 2007: 395, in: Shanks 2014.

⁸⁷⁸ Kate Mondloch beobachtet die Darstellung der Cyborg bei Mori als neue Materialität in der „Feminist Art“ nach den 1990er-Jahren. Vgl. Mondloch 2018: 21. Andererseits werden Frauen als Cyborg in der japanischen Populärkultur extrem sexualisiert. Botz-Bornstein verdeutlichte, dass Shintoismus sowie Buddhismus diese mechanisierten Frauenfiguren erst ermöglichten. Vgl. Botz-Bornstein 2015: 13 und 21.

⁸⁷⁹ Ein westlicher Interpretationsversuch der von ihr dargestellten Teezeremonie lautet zum Beispiel: „die im Japan des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden ist, und heute vielfach als eine weibliche Tätigkeit gilt, die besonders auf die Betonung der Selbstkontrolle, der Disziplin und der Tradition abzielt.“ Vgl. Molon 1998: 18, in: Tyul 1998.

⁸⁸⁰ Vgl. Surak 2012: 73ff.

also etwas, was Kathleen Woodward [wie folgt] beschrieb: „[...] die täuschende, fast berückende Beziehung zwischen dem fortschreitenden Verschwinden des Körpers in seiner alten Form und der Hypervisualität der postmodernen Ereignis-Gesellschaft [...] und dem psychischen Raum des Cyberspace im Kontext des allmählichen Übergangs der Menschheit aus einem körperlichen in einen technischen Zustand.“⁸⁸¹

Der „Cyberpunk Feminismus“ der frühen 1990er-Jahre schien die Reaktion auf den „maskulinen, kapitalistischen“ Cyberpunk der 1980er-Jahre zu sein.⁸⁸² Die Andersartigkeit der neuen Cyborg-Frauen war jedoch von den bis in die 1980er-Jahre hauptsächlich nur von männlichen Autoren kreierten fremden, unmenschlichen Fantasiewesen geprägt.⁸⁸³

Moris künstlerische Wende manifestiert sich in ihren neuen spirituellen Themen ab 1996.⁸⁸⁴ Sie verwandelt ihre Kunst-Persona von einer einsamen Außenseiterin in ein göttliches Wesen. Wie bereits erläutert, herrschte ab 1995 eine unruhige Stimmung in Japan, da zum einen das große Erdbeben in Kobe, aber auch der Giftanschlag der Aum-Sekte in Tokio in die Zeit einer schweren wirtschaftlichen Krise fielen. Diese Konstellation war letztendlich auch der Anlass für die *Cool Japan-Initiative*.⁸⁸⁵

Zwischen 1996 und 1998 schuf Mori die Werkserie *Esoteric Cosmos*, die stark vom Zeitgeist des Spiritualismus beeinflusst ist. *Esoteric Cosmos* besteht aus vier großformatigen Fotografien (305 x 610 x 2,2 cm), die jeweils eines der vier kosmologischen Elemente, Luft, Feuer, Wasser und Erde symbolisieren. *Entropy of Love* (1996) ist der Luft zugeordnet und Mori schwebt als mysteriöses Wesen in der Bildmitte über einer Wüstenlandschaft. (Abb. 48) Die fantastische Szenerie wurde von der Künstlerin selbst in der Painted Desert in Arizona aufgenommen. Die als erleuchtetes Wesen, als Bodhisattva verkleidete Künstlerin erscheint durch die Doppelbelichtung auf dem Wüstenbild besonders mysteriös. Die nachfolgenden Werke *Burning Desire* (1996–98) für das Element Feuer, aufgenommen in der Gobi Wüste (Abb. 49), *Mirror of Water* (1996–98) für das Element Wasser, aufgenommen in Frankreich (Abb. 50), und *Pure Land* (1997) für das Element Erde, aufgenommen

⁸⁸¹ Vgl. ebd.: 24.

⁸⁸² Nach Patricia Melzer wurden bereits in den 1980er-Jahren „feminist-friendly“ Sciencefictionromane veröffentlicht. In den 1990er-Jahren entstand die zweite Welle des „Cyberpunk-Feminismus“ mit Aufkommen des Web 1.0. Vgl. Melzer 2019: 35f und Yazek 2019: 291f, in: McFarlane/Murphy/Schmeink 2020. Kritik am männlich-kapitalistischen Cyberpunk der 1980er-Jahr übt beispielweise Lidia Merás. Vgl. Merás 2018, in: Tatsumi 2019. Der Einfluss des amerikanischen Cyberpunk auf die japanische Kultur kam mit dem Cyberfeminismus der 1980er-Jahre. Der Cyberfeminismus entwickelte sich auch aus der langsam erstarkenden Anti-weiße-Männer-Kultur. Die Figur des Cyborg wurde beliebt, da sie weder Geschlecht noch Nationalität haben muss. Vgl. Satô 2004:

⁸⁸³ Die Zielgruppe der Cyberpunk-Romane der 1980er-Jahre war „a small number of white, middle-class men“ (Hollinger 1991: 207) in „boys club“ (Kadora 1995: 357). Vgl. Yazek 2019: 292.

⁸⁸⁴ Jennie Klein hat in ihrem Werk „Goddess: Feminist Art and spirituality“ über die Funktion der weiblichen Spiritualität im Kontext von Kapitalismus und Tourismus verdeutlicht. Nach 1990er Jahren gab es mehrere kritische Performances zur Vergöttlichung der Frauen in Museen. Aber Mori dagegen versuchte, mystische Spiritualität der Frauen und japanischer Kultur zu mystifizieren. Vgl. Klein 2011: 225, in: Auther/Lerner 2011.

⁸⁸⁵ Vgl. Gebhardt 2008: 1f.

am Toten Meer, wurden ebenfalls von der Künstlerin selbst fotografiert, und in jedem Bild schwebt sie ebenfalls als göttliches Wesen über der Szene. (Abb. 51) Sie wolle durch diese Darstellungen asketische Praxis, Erleuchtung und Nirvana repräsentieren,⁸⁸⁶ so äußerte sich Mori 2002 in einem Interview: „[Esoteric Cosmos] creates a meditative environment that provides the audience with a sense of tranquillity and transcendence.”⁸⁸⁷

Für die Bildkomposition des Bildes *Pure Land* wählte Mori Elemente aus der Phönix-Halle des Byôdo-in-Tempels (11. Jahrhundert) in Kyoto. (Abb. 52) Mori präsentiert sich hier als Kisshôten (auch Kichijôten genannt), eine der prominentesten Göttinnen Japans, die eine Abwandlung der hinduistischen Göttin Laksmî darstellt und spätestens seit dem 8. Jahrhundert in der japanischen Mythologie auftaucht. Um sie herum schweben *unchû kuyô bosatsu*, kleine, engelartige Wesen, die ebenfalls auf Wolken schweben und die Musikinstrumente spielen.⁸⁸⁸ Diese Bodhisattva-Figuren sind Kopien aus der Kyotoer Phönix-Halle, sie sind dort um den bekannten Amida-Buddha herum gruppiert. *Kisshôten* wird im Allgemeinen mit dem äußerst materialistischen Wunsch nach Glück, Reichtum und Schönheit verbunden.⁸⁸⁹ Wie viele andere asiatische Kunstschaaffende, die westlich ausgebildet sind, stellt Mori hier den Buddhismus nach westlichen Vorstellungen dar. Die Verwendung und Thematisierung japanischer Traditionen in ihren Inszenierungen können auf manche Japaner:innen eher befremdlich oder sogar vulgär wirken. Dennoch wurde *Pure Land* 1997 unter dem Titel *Nirvana* in einer 3D-Videoinstallation auf der Biennale di Venezia ausgestellt und mit einer *Menzione d'onore* ausgezeichnet.

Kurz darauf konzipierte Mori weitere futuristische Repräsentation buddhistischer Kunst, wie in der Installation *Dream Temple* (1997) für die Fondazione Prada, deren Komposition dem achteckigen Tempel Yumeden in Hôryûji nachempfunden war. Sie inszenierte sich weiter als Göttin oder Schamanin.⁸⁹⁰ (Abb. 47) So gab sie an, sie könne ihren Geist reinigen und das Gefühl des Trosts mit anderen teilen, und durch ihre Perspektive als im Ausland lebende japanische Kunstschaaffende könnte sie überhaupt erst die wahre Sensibilität der japanischen Kultur erkennen.⁸⁹¹

Ab 2003 begann sie, sich mit der Jômon-Kultur (von 14.000 bis 300 v. Chr.) zu beschäftigen. Wie bereits erwähnt, ist in Japan diese historische Frühzeit im Hinblick auf den neuen Spiritualismus seit den 1980er-Jahren geradezu in Mode und wird beispielsweise in den Kinderfilmen von Studio Ghibli thematisiert. Mori erfuhr, dass die Idee des Regenerations- oder Kreislaufsystems von Leben

⁸⁸⁶ Vgl. Kumagai 2002: 89, in: Museum of Contemporary Art, Tokyo, and Fondazione Prada, Milan 2002.

⁸⁸⁷ Vgl. Lawrence 2005: 4.

⁸⁸⁸ *Bosatsu* heißt in Sanskrit Bodhisattva.

⁸⁸⁹ Vgl. Tanaka 1998: 160-172.

⁸⁹⁰ Vgl. Fondazione Prada 1999.

⁸⁹¹ Mori äußerte sich: „I see the tea ritual as an act of purifying one's spirit and sharing feelings of consolation with others. I realised the sensitivity of Japanese culture after I moved outside of Japan.” Vgl. Hasegawa 29.12.2018.

und Tod in verschiedenen archäologischen Stätten dieser Frühkultur zu finden ist.⁸⁹² Nicht nur diese Erkenntnis, sondern auch andere eigene Aussagen zu ihrer Kunst rückten die neuen Werke immer mehr ins Esoterische, und gerade deswegen sind ihre Arbeiten so beliebt. Ihre ursprünglich auf japanische Traditionen und religiöse Themen bezogenen Arbeiten fokussierten sich ab den 2000er-Jahren zunehmend auf einen universelleren Spiritualismus. 2003 schuf sie die Arbeit *Wave UFO*, die zunächst 2003 im Kunsthaus Bregenz und dann 2005 auf der Biennale di Venezia ausgestellt wurde.⁸⁹³ (Abb. 53) Im *UFO* (Fiberglas, 528 x 113,4 x 493 cm) finden bis zu drei Personen Platz. An den Köpfen der liegenden Besucher werden Dioden für eine Elektroenzephalografie befestigt und dann visualisiert eine interaktive Videoinstallation die Gehirnwellen der Besucher. Die gemessenen „Gehirnwellen“ bilden bewegte Lichtfelder oder zelluläre Strukturen. Sie wolle durch diese interaktive Installation die Beziehung zwischen den Menschen und der Natur aufzeigen.⁸⁹⁴ Mit Eintreten dieses universellen Spiritualismus in ihre Kunst veränderte Mori auch ihr äußerliches Erscheinungsbild. Ähnlich wie Prinzessin Leia aus den Star Wars-Filmen, trägt sie fortan konsequent weiße Kleidung zu allen öffentlichen Auftritten, was ihr eine mysteriöse Aura zu verleihen scheint.⁸⁹⁵ Zur gleichen Zeit präsentierte sie auch die Skulpturenserien *Renew* und *Cycloid*, welche jeweils in mäandernden Formen gestaltet sind. *Infinite Renew* und *Infinite Energy* aus der Serie *Renew* sollen auf Wiedergeburt und Heilung hindeuten. Als „universelle“ Künstlerin arbeitete Mori auch für die Olympischen Sommerspiele 2016 in Rio de Janeiro und schuf die Auftragsarbeit *Ring: One with Nature*. Dieses Werk ist ein 3 Meter großer Ring, der über dem 58 Meter hohen Wasserfall Vêu da Noiva schwebt. (Abb. 54) Dieses Werk gehört zur Serie *Primal Rhythm*. 2011 wurde eine weitere Skulptur aus dieser Reihe, *Sun Pillar* (ca. 5,2 m hoch), auf der Miyako-Insel in Okinawa gebaut. Ihre Arbeiten werden oft als Repräsentation der modernen Technik, die eine neue Ära der zeitgenössischen Kunst einläutet, gesehen.⁸⁹⁶ Die Verbindung von moderner Technik und Natur bei Mori passt auch zum aktuellen Interesse an ökologischen Nachhaltigkeitskonzepten. Mori wollte schon von Anfang an durch ihre esoterischen Darstellungen der japanischen Traditionen in einem futuristischen Weltkonzept die Grenzen der Menschlichkeit überwinden, und sie kreierte dazu ihren esoterischen Futurismus. Sie äußerte sich wie folgt: „Alle Lebewesen sind in jedem Augenblick im inneren Raum miteinander verbunden. Sämtliche Gestaltungen des Lebens mit ihren jeweils eigenen Daseinszyklen sind Teil des äußeren

⁸⁹² Vgl. Sakaguchi 23.10.2013.

⁸⁹³ Mori begann bereits 1999 mit den Arbeiten an ihrem Projekt *Wave UFO* und präsentierte es schließlich 2003 zum ersten Mal in der Öffentlichkeit. Vgl. Mondloch 2018: 87.

⁸⁹⁴ Um eine spezifisch religiöse Konnotation zu vermeiden, wählte sie die Form eines UFOs. Vgl. ebd.: Zu den technischen Aspekten von *Wave Ufo*, dem sogenannten „fMRI“ (functional magnetic resonance imaging) siehe ebd.: 93.

⁸⁹⁵ George Lucas zufolge wurde Prinzessin Leias Erscheinungsbild durch die weiblichen Soldaten aus der südwestlichen Pancho Villa in der mexikanischen Revolution (1910-1917) inspiriert. Vgl. Cagle 21.04.2002 in: Time.

⁸⁹⁶ Vgl. Porcu 2008: 172-181.

Universums, und es gibt nur einen Planeten Erde. Im nächsten Jahrtausend sollten die Kraft und die Energie des menschlichen Geistes die Welt in Frieden und Harmonie ohne irgendwelche kulturellen oder nationalen Grenzen vereinen.“⁸⁹⁷

Im Hintergrund ihrer Arbeit erkennt man jedoch wiederum den Einfluss der „Spirituellen Intellektuellen“, die seit den 1980er-Jahren die philosophischen Diskussionen in Japan bestimmen und die in der Nachfolge der Meiji-Restauration den Spiritualismus des Westens des 19. Jahrhunderts propagieren.⁸⁹⁸ Mori thematisiert aber nicht nur den patriotischen Spiritualismus des Ur-Shintô, sondern sie will laut eigener Aussage auch als „Heilerin“ auftreten. So war sie schon in *Link of the Moon* von 1996 als shintôistische Schamanin verkleidet und schlüpfte in die Rolle einer Heilerin.⁸⁹⁹ Shintôistische Schreine und Tempel sind auch Thema in ihren Arbeiten *Kumano* (1997/1998) und *Dream Tempel* (1999). (Abb. 55, 47) Wie bereits erwähnt, wurden der „friedliche“ japanische Ur-Shintô und der Animismus im Kontrast zum zerstörerischen Potenzial der westlichen Kultur nach dem Pazifikkrieg besonders ästhetisiert.⁹⁰⁰ So brachte die heilige Kraft der Göttinnen in der japanischen Literatur und Kunst Heilung und Produktivität für die patriarchale Gesellschaft. Der japanische Spiritualismus wurde dann ab den 1990er-Jahren mit dem neumodischen Konzept *Iyashi* noch erfolgreicher. Der Begriff *Iyashi* kann mit „Heilung“ übersetzt werden.⁹⁰¹ Die Besonderheit von *Iyashi* ist, dass man nach Heilung sucht, auch wenn man keine physische Krankheit oder Verletzung hat. Seit den 1990er-Jahren bis heute, also während der stetig anhaltenden Wirtschaftskrise, wurde *Iyashi* zum größten „Konsumartikel“.⁹⁰² Die so beworbenen „heilenden“ Produkte reichen von Nahrungsergänzungsmitteln über Duftöle bis zum niedlichen Stofftier und ganzen Programmen für Entspannungstechniken, wie es sie auch im Westen gibt.⁹⁰³ Zur gleichen Zeit wurden Schreine, Tempel und religiös besetzte Berge wie der Fuji zu *power spots* erklärt und so zu beliebten touristischen Zielen. Ein *power spot* ist Japanglish und bezeichnet einen spirituellen Ort, an dem man spirituelle Energie tanken kann und dadurch ein Gefühl der Heilung erfährt. Diese Situation ist sehr ähnlich zur Situation des 19. Jahrhunderts, als mit der Einführung

⁸⁹⁷ Vgl. Tyul 1998: 22.

⁸⁹⁸ Vgl. Prohl 2002: 178f.

⁸⁹⁹ *Link of the Moon* wurde als Grenzüberschreitung, ähnlich wie bei Sugimoto interpretiert: „Auch Moris Freund, Landsmann und Kollege Hiroshi Sugimoto hat in seinen Foto-Arbeiten in ganz ähnlicher Manier kulturelle Grenzen überschritten. (...) Das intensive Licht und die Abbildung zahlloser Skulpturen des Bodhisattva Kannon in Sugimotos Werk finden eine Parallele in der Verwendung der Figur mit strahlenden Augen in Moris Werk *Last Departure*, wo sie sowohl physisch gegenwärtig als auch in geisterhaften Figuren erscheint“. Vgl. Tyul 1998: 24f.

⁹⁰⁰ Yanagita Kunio interpretierte im 19. Jahrhundert die „Produktivität der weiblichen Körper“ als „Kraft der Schwester“. Schwester bedeutet hier Ehefrau eines Gottes. Somit wurde die Frauen durch die spirituelle Fantasie unterdrückt. Vgl. Tanaka 1998: 96. Siehe auch Miyazaki 1991/2011: 72, in: Kado 2016: 76f.

⁹⁰¹ Vgl. Gebhardt 2008: 4.

⁹⁰² *Iyashi* als Konsumartikel wurde ab 2003 im japanischen Wörterbuch geführt. Vgl. Matsui 2004: 1f.

⁹⁰³ Anne Allison führt aus, dass die *Iyashi*-Produkte in einer verunsicherten Gesellschaft besonders vertraut erscheinen und sich dadurch gut vermarkten lassen. Vgl. Allison 2006: 14. Ivy verbindet den japanischen Spiritualismus mit dem Verlustgefühl nach dem Pazifikkrieg. Vgl. Ivy 1995: Kindle-Positionen 175ff.

des Staats-Shintô der Bahntourismus mit Reisen zu den shintôistischen Schreinen und heiligen Bergen angekurbelt wurde. Das Interesse am Mysteriösen war auch damals in Mode. Mori füllt in ihren Arbeiten die Rolle der „traditionellen“ Heilerin in der zeitgenössischen Kunst aus, so wie die Protagonistinnen in den Ghibli-Filmen die Heilerinnen der kranken Welt sind. Der japanische Kritiker Ôtsuka Eiji beschäftigt sich mit der Rolle der Frau in der japanischen Populärkultur. Er analysiert, dass in den Ghibli-Filmen von Miyazaki Hayao oder den Romanen von Murakami Haruki stets die Protagonistinnen anstelle der Männer die schwierigen Aufgaben bewältigen müssen. Die Frauen bei Miyazaki und Murakami, Mütter, Ehefrauen oder auch unschuldige Mädchen, müssen ihre Abenteuer bestehen und so die Welt retten. Das inhärente Verlustgefühl der männlichen Protagonisten wird durch die Abenteuerbereitschaft der Frauen geheilt.⁹⁰⁴ Die Stärke der Frauen in der realiter stark patriarchalisch geprägten Gesellschaft wird hier übermäßig aus dem männlichen Blickwinkel idealisiert. Wenn Mori sich nun als Glück verheißende Schönheitsgöttin oder als Heilerin selbst inszeniert, so begibt sie sich freiwillig in die vom herrschenden Patriarchat geforderten und erdachten Rollenbilder der Frau und betreibt damit eine Art Selbstviktimsierung, die jedoch durch ihre auffälligen Cyberpunk-Kostüme verschleiert und gleichzeitig durch den oberflächlich konsumierbaren Spiritualismus noch besser international verkauft wird.⁹⁰⁵

Auch während des Pazifikkriegs wurden die Zwangsprostituierten mit dem Ausdruck „Trostfrau“ (jap. *ianfu*) bezeichnet.⁹⁰⁶ Dieses Bild der Frau als tröstende Heilerin ist also vielmehr eine vormoderne Ideologie des imperialen Japans, die leider immer noch nicht überwunden wurde. Die Frau in der spirituellen Geschichte wurde aber nicht nur als Göttin, sondern auch als Hassobjekt von den Männern mythologisiert, was sich in der heute immer noch stark verbreiteten Misogynie der japanischen Gesellschaft verdeutlicht. Die Horrorerzählungen der Edo-Zeit (jap. *kaidan*) thematisieren häufig weibliche Gespenster, die auch in der Ukiyo-e als bedrohliche Wesen dargestellt wurden. (Abb. 29) Frauen in diesen Horrorerzählungen sind sowohl heilige Mütter und Ehefrauen wie auch bedrohliche Geister.⁹⁰⁷

In den frühen Arbeiten von Mori Mariko findet man durchaus kritische Sichtweisen einer Außenstehenden auf die japanische Gesellschaft. Dann begann sie damit, das im Westen beliebte Bild der japanischen Spiritualität aufzugreifen, um ihre internationale Popularität und dadurch wiederum ihr Ansehen im eigenen Land zu steigern. Heute sind ihre Arbeiten somit mit den Idealen

⁹⁰⁴ Ôtsuka bezeichnet diese Handlung als „Rückkehr in den Mutterleib“. Vgl. Ôtsuka 2009:

⁹⁰⁵ Zum Bild der japanischen Frau während des Wirtschaftswachstums siehe Karen Kelsky in ihrem *Women on the verge, Japanese women, Western dreams* (2001). Vgl. Kelsky 2001: 7ff. Patricia Melzer verdeutlicht in ihrem *CYBORG FEMINISM*, dass die Frau als Cyborg oder Göttin eine patriarchalische Ideologie repräsentiert und für weiße männliche Leser erdacht wurde. Vgl. Melzer 2019: 294, in: Murphy/McFarlane/Schmeink 2020.

⁹⁰⁶ Vgl. Tsukamoto 2022.

⁹⁰⁷ Ryu weist darauf hin, dass Frauen und Behinderte in den japanischen spirituellen Erzählungen als böartige Geister beschrieben wurden. Vgl. Ryu 2015: 18.

der konservativen japanischen Politiker und der „Spirituellen Intellektuellen“ konform. Die japanische Regierung und viele Japaner:innen vertreten die Meinung, dass Merkmale wie die hohe Technologisierung, die tiefe japanische Spiritualität, der Ur-Shintô, die Jômon-Kultur und die geheiligte japanische Natur die generelle Überlegenheit Japans und der japanischen Kultur erklären. Diese Motive finden sich alle in Moris Arbeit wieder. Auch wenn die Künstlerin kein einziges Mal von *Cool Japan* spricht, so sind die propagierten Ideale von *Cool Japan* mit den von ihr inzwischen vertretenen spirituellen Ideen identisch.

5.6. Sugimoto Hiroshi

5.6.1. Vita

Sugimoto Hiroshi wurde 1948 in Tokio geboren und lebte bis zum Ende seines Studiums dort. Als Kind erlebte er die rasche Industrialisierung Japans in dieser damals noch ländlich anmutenden Großstadt. Auf den Märkten wurden neue Elektrogeräte angeboten, die Sugimotos Vater häufig kaufte und ausprobierte. Sugimoto war in seiner Kindheit, so wie sein Vater, von den technischen Innovationen der Zeit begeistert.⁹⁰⁸ Sein Interesse an neuer Technik wurde vor allem durch die wissenschaftlichen Zeitschriften für Jugendliche (jap. *shônen to kagaku*) geweckt, die er abonniert hatte. Diese Zeitschriften brachten die neuesten Erkenntnisse zu Himmelskörpern, Weltraum und elektronischen Geräten; den Heften beigegeben waren auch Bausätze und Bastelanleitungen.⁹⁰⁹ Beispielsweise war ein Plan für ein Eisenbahn-Modell zusammen mit dem für das Basteln erforderlichen Holz beigelegt.⁹¹⁰ Um seine Eisenbahnmodelle und die dazugehörigen Dioramen noch realitätsgenauer anzufertigen zu können, fing Sugimoto an, die Eisenbahnen im Bahnhof genauer zu fotografieren. Seine erste Kamera war eine Mamiya 6. Da sein Vater das Modell nicht beherrschen konnte, bekam der 12-jährige Hiroshi sie geschenkt. Kurz darauf baute er sich zu Hause seine erste Dunkelkammer. Neben den Eisenbahnen galt seine frühe Leidenschaft dem Kino, und so fotografierte er auch Kinos und Filme. Seine Familie besuchte im Sommer die Izu-Halbinsel oder die Sagami-Bucht. Auf dem Weg zur Insel blickte er aus dem Zugfenster auf das Meer hinaus und war von der scharfen Linie des Horizonts fasziniert. Sugimoto sagt, er habe diese Erlebnisse in seiner Fotografie wiedergeben wollen. In seiner langen Karriere kam er immer wieder auf diese Erinnerungen ans Meer zurück wie seine Serie *Seascapes* (1980-) bezeugt. Seine Faszination für

⁹⁰⁸ Vgl. Brougher 2010: 13f.

⁹⁰⁹ Ein Vortrag über Sugimotos Kindheit befindet sich in: Suzuki 04.10.2011.

⁹¹⁰ Vgl. BS Nippon Corporation 22.08.2013.

alte Theater, Kinos und ländliche Landschaften ist ebenfalls auf seine Erfahrungen aus der Jugend zurückzuführen.

Nach einem Wirtschaftsstudium in Tokio zog er 1970 nach Los Angeles, um Fotografie am Art Center College of Design zu studieren. Als Stipendiat konnte er zwar sein Studium in Los Angeles finanzieren, aber es dauerte, bis er sich selbst und seine Familie durch seine künstlerische Arbeit unterhalten konnte. Aus diesem Grund fing er an, als Antiquitätenhändler altjapanische Kunst in Japan zu sammeln und in New York zu verkaufen.⁹¹¹ Nachdem seine Karriere als Künstler international an Fahrt aufgenommen hatte, gab er das Geschäft an einen Freund weiter. Er setzt aber bis heute noch seine Sammlertätigkeit fort, und seine Sammlung japanischer Kunst ist eine wichtige Inspirationsquelle für seine eigene Arbeit. Am Anfang seiner künstlerischen Karriere war er zunächst von den Minimal Art Künstlern Donald Judd, Sol LeWitt und Dan Flavin beeinflusst.⁹¹² 1978 entstand seine erfolgreiche Serie *Diorama*. Für sein erstes Motiv wählte er einen Schaukasten mit einem präparierten Eisbären im American Museum of Natural History. Sugimoto äußerte sich wie folgt: „Was ist am Diorama so besonders, dass es mich derartig fasziniert? Vermutlich die Tatsache, dass es den Tod und trotzdem das Leben darstellt, dass es auf das Zwischenreich zwischen Leben und Tod verweist.“⁹¹³

Um die Reflexionen in der Scheibe des Schaukastens loszuwerden und um das Tierpräparat wie einen realen Eisbären aussehen zu lassen, musste er eine neue fotografische Technik entwickeln.⁹¹⁴ Das so entstandene Werk wurde gleich vom MoMA angekauft, und dies ermöglichte ihm, seine Arbeit fortzusetzen.⁹¹⁵ (Abb. 56) Die fotografierten Objekte in der Serie *Diorama* wirken im ersten Augenblick lebendig. Dieses Trompe-l'oeil nannte er „hallucinogenic vision“, ein Bild, in dem Realität und Fantasie verschmelzen und das hyperreal erschien.⁹¹⁶ Um diese fiktive Realität noch suggestiver wirken lassen zu können, entwickelte er eine eigene Entwicklungstechnik und eine eigene Rezeptur für Entwicklerlösung, die nach Sugimotos eigener Aussage niemand imitieren kann.⁹¹⁷ Um seine Erinnerungen an das Gefühl von Wasser und Luft in den *Seascapes* (1980-)

⁹¹¹ Seine damalige Frau arbeitete in der Werbeabteilung von Shiseido und hatte gute geschäftliche Verbindung. So kam auch Isamu Noguchi (1903-1988) zur Eröffnung von Sugimotos Antiquitätengeschäft und kaufte den gesamten Bestand des neuen Ladens auf. Durch diese Publicity wurde das Geschäft in der New York Times positiv besprochen und Sugimoto wurde bald als Antiquitätenhändler erfolgreich. Vgl. Kyoto-Kyocera-Museum of Art 27.12.2019. Die Artikel der New York Times berichten über die Geschichte des japanischen Porzellans, wie Yanagi Muneyoshi sie im 19. Jahrhundert aufzeichnete. Vgl. Anderson 28.12.1978.

⁹¹² Vgl. Kyoto-Kyocera-Museum of Art 05.11.2020.

⁹¹³ Vgl. Dohm 2017: 108.

⁹¹⁴ Sugimoto erläuterte zum realen Moment der *Dioramen* wie folgt: „I made a curious discovery while looking at the exhibition of animal dioramas: the stuffed animals positions before painted backdrops looked utterly fake, yet by taking a quick peek with one eye closed, all perspective vanished, and suddenly they looked very real“. Er wollte diesen Moment der optischen Täuschung in seinen Fotografien festhalten. Vgl. Brougher 2010: 45.

⁹¹⁵ Vgl. BS Nippon Corporation 22.08.2013.

⁹¹⁶ Vgl. ebd.

⁹¹⁷ Vgl. BS Nippon Corporation 22.08.2013.

sichtbar zu machen, war es für ihn von zentraler Bedeutung, eine klare Horizontlinie zu realisieren.⁹¹⁸ (Abb. 57) Für die Serie stellte Sugimoto mehr als 300 Bilder her.⁹¹⁹ Er äußerte sich zu seinen Empfindungen am Meer wie folgt: „Meine erste Begegnung mit dem Meer war eine Art Erweckungserlebnis [...]. Ich erspähte es aus einem Zug der Tokaido-Linie, von dem aus die See von links nach rechts an uns vorbeisauste [...] das Meer flimmerte weit unten gleich einzelnen Filmbildern und verschwand plötzlich hinter den Felsen. Die Horizontlinie, wo das blaue Meer auf den leuchtenden Himmel traf, war scharf wie eine Rasierklinge. Gefangen von dieser verblüffenden, doch zugleich auch seltsam vertrauten Szene, hatte ich das Gefühl, auf eine Urlandschaft zu blicken. Jene Erfahrung prägte sich mir unauslöschlich ein.“⁹²⁰ Sugimoto untersuchte in den kommenden Jahren diese emotionale „Urlandschaft“ in Verbindung mit dem idealisierten traditionellen Japan-Bild.

Ab den 1980er-Jahren begann er wieder, nach Japan zu reisen, nachdem er in den USA eine Greencard erhalten hatte. Dabei begann er, seine japanische Identität neu zu entdecken. Seine Idee der „hallucinogenic vision“ verfolgte er weiter, indem er populäre Themen wie den Berg Fuji-, die Teezeremonie, das Nô-Theater, die Rituale des Shintô und auch des Buddhismus thematisierte. Er beschäftigte sich aber auch mit der Konzeption und Planung von Architektur, in der er seinen Visionen nicht nur den zweidimensionalen Raum eines Bildes einräumte, sondern sie als real erfahrbare Erlebnisse im Rahmen seiner Environments in der Natur gestaltete. Zum Beispiel gründete er 2009 die Odawara Art Foundation. Durch dieses Projekt wurden ein Schrein, ein Teehaus, ein Museum und ein Theater direkt am Meer in Odawara errichtet und *Ensemble Enourasokkoujo* genannt. Von Enourasokkoujo aus kann man das Meer von der Sagami-Bucht bis zum Pazifik überblicken. Sugimoto sagt, er könne dort seine Kindheitserinnerung an das Meer nachempfinden. Gleichzeitig habe er auch seine Verbundenheit mit der Natur zum Ausdruck bringen wollen.⁹²¹

Bis heute erhielt Sugimoto mehrere Preise als Künstler, sowohl im Ausland wie auch in Japan. Beim Empfang der Ehrenmedaille Japans 2017 (jap. *shijuhôshô*) sprach er über seine patriotische Einstellung und dass er sich weiterhin bemühen wolle, durch seine Kunst das nationale Prestige aufzuwerten. Dabei betonte er, dass die Besonderheit der Japaner:innen in der spirituellen Jômon-

⁹¹⁸ Vgl. ebd.

⁹¹⁹ Nur die Hälfte der 300 Bilder habe dem Qualitätsanspruch des Künstlers entsprochen. Vgl. Zweite 2013: 13.

⁹²⁰ Vgl. Sugimoto 2007: 109, in: Ebd.: 20.

⁹²¹ Sugimoto erläutert: „Odawara has the potential to be the capital of communication of our culture to the world. This is because the unique character of Japanese culture, a continuous legacy dating back to the prehistoric Jomon period, has been the art of living in harmony with nature.“ Vgl. Sugimoto o.J. in: Homepage von Odawara Foundation.

Periode wurzele. Wie die „Spirituellen Intellektuellen“ behaupten, verdeutlichen Sugimotos Arbeiten besonders, wie der Ur-Shintô die Besonderheit der japanischen Kultur ausmacht.⁹²²

5.6.2. Natur und Religion bei Sugimoto

Sugimotos Einstellung zur Natur und zur Religion ist deutlich von den im 19. Jahrhundert geprägten Traditionen beeinflusst, die später dann durch die „Spirituellen Intellektuellen“ zur populären Kultur in Japan weiterentwickelt wurden. Seine Auseinandersetzung mit der Teezeremonie, dem Ur-Shintô, dem Nô-Theater und der alten Kunst folgt den Interessen des 19. Jahrhunderts und somit auch wiederum dem Zeitgeschmack des heutigen Japans.

Als Sugimoto 1970 zum ersten Mal die USA besuchte, war er von der Hippie-Bewegung fasziniert. Der esoterisch wirkende Buddhismus war bei den Hippies in Mode. Sugimoto erinnert sich daran, dass er stets nach Details über den Buddhismus gefragt wurde, obgleich er selbst keine Ahnung davon hatte.⁹²³ Durch diese Erfahrung und das große Interesse an der japanischen Kultur zu dieser Zeit konnte er sein Antiquitätengeschäft in New York erfolgreich aufbauen. Sein Laden hieß MINGEI. *Mingei* lässt sich am besten mit „Volkskunst“ übersetzen. Der Begriff *mingei* entstand in den 1920er-Jahren mit dem Beginn des Sammelfiebers in Japan. Wie bereits erwähnt, verstärkte sich die Sammelleidenschaft, was japanische alte Kunst anbetraf, mit der okzidentalen Identitätsbildung des frühen 20. Jahrhunderts.⁹²⁴ Die Anfänge der Forschung zu Mingei wurden durch Modernisten wie Yanagi Muneyoshi (1889-1961)⁹²⁵, Munakata Shikou (1903-1975) und Barnard Leach (1887-1979) durchgeführt. Sie untersuchten hauptsächlich das frühe koreanische Porzellan und die japanischen Alltagsporzellane aus Okinawa und Hokkaido, in denen sie die „Schönheit des einfachen Volkes“ erkannten.⁹²⁶ Die Mingei-Bewegung wurde einerseits befürwortet, da durch sie bisher unterschätzte Kunstwerke aus Korea, aber auch das japanische Alltagsporzellan von bisher unbekanntem Kunstschaaffenden studiert und neu gewürdigt wurde.⁹²⁷ Andererseits wurden diese Untersuchungen und auch das Sammeln ohne echte kunsthistorische Auseinandersetzung betrieben, so wie Okakura Kakuzô und Ernest Fellonosa für die neue

⁹²² Vgl. Bijutsutechô 24.10.2017.

⁹²³ Vgl. Kameda 2013: 74.

⁹²⁴ Jones erläutert wie folgt: „Between 1910 and 1945, Japanese artists and collectors accessed Korean art and artifacts subject to two seemingly paradoxical colonialist ideologies. One positioned colonized people as less advanced, even ‚primitive‘.“ The other justified colonization by claiming that the people of Japan and Korea shared a common ancestry (nissen dôsen).“ Vgl. Jones 2020: 156, in: Jones/Cort 2020.

⁹²⁵ Im westlichen Kontext wird Yanagi Muneyoshi oft als „Yanagi Sôetsu“ gelesen. Muneyoshi ist aber sein richtiger Name, wie zum Beispiel bei Jones/Cort 2020 erwähnt.

⁹²⁶ „Volk“ wurde bei Yanagi nur als das einfache Volk, das damals unterdrückt wurde, definiert. Vgl. Namimatsu 2016: 362.

⁹²⁷ Vgl. Kikuchi 2004: 2f.

Nationalpropaganda des 20. Jahrhunderts einst willkürlich japanische Kunstwerke ausgewählt und daraus eine vermeintliche Kunstgeschichte des Landes abgeleitet hatten.⁹²⁸

So entstand die Mingei-Bewegung mit ihrer unter patriotischen Gesichtspunkten erfolgten alternativen Neuausrichtung der japanischen Kunstgeschichte zunächst als Gegenreaktion auf die rasch voranschreitende Verwestlichung Japans.⁹²⁹ Letztendlich gab es aber keine große Abweichung, da beispielsweise die Deutung der koreanischen Kunstwerke durch Mingei ebenfalls ein Produkt des kolonialistischen Blicks der japanischen Seite war, nur unter anderen moralischen Vorzeichen. Kida Takuya beschreibt das gespaltene Verhältnis der damaligen Japaner:innen zu Asien so, dass sie sich einerseits mit ihrer okzidentalen Sichtweise in Asien fremd fühlten, andererseits aber natürlich dort immer noch ihre Wurzeln sahen. So wurde der nostalgische Orientalismus Teil der Rechtfertigung des eigenen Herrschaftsanspruchs.⁹³⁰ Als Ausgangspunkt der Mingei-Bewegung können zwei unterschiedliche Einflüsse angenommen werden. Zum einen der christliche Humanismus, der in Yanagis Studienzeit, in der rein westliche Werte die Grundpfeiler der Kultiviertheit darstellten, die vielversprechendste Neuheit war, und zum anderen der Zen-Buddhismus. Yanagis Englischlehrer in der Schule war der bereits erwähnte Suzuki Daisetsu, der später in den USA als D. T. Suzuki den spirituellen Buddhismus verbreitete.⁹³¹ Der junge Yanagi begeisterte sich zudem für Nishida Kitarô aus der Kyoto-Schule, der in seinen Arbeiten die Zen-Philosophie mit der westlichen Philosophie vereinte.⁹³² Yanagi brachte dann in seinen Schriften den Naturalismus der westlichen Literatur mit Elementen des christlichen Humanismus und der Zen-Ästhetik zusammen. Diese romantischen Vorstellungen über Humanismus, Christentum und Spiritualismus förderten bei Mingei eine neue Ästhetik. Dieser Philosophie-Mix besaß Anfang des 20. Jahrhunderts eine gewisse Affinität zum japanischen Animismus und hatte gerade deswegen enormen Einfluss auf die Intellektuellen dieser Zeit.⁹³³ Yanagi setzte sich zudem auch mit der bedeutenden Literatengruppe Shirakaba auseinander. Sowohl die Shirakaba-Gruppe, als auch die Mingei-Bewegung, waren nicht von der japanischen Kolonialpolitik in Asien überzeugt. Yanagi, als Begründer von Mingei, zeigte sich tief bewegt durch die tragische Geschichte Koreas, da das Land wiederholt durch China und Japan überfallen wurde.⁹³⁴ Diese Tragödie interpretiert Yanagi als

⁹²⁸ Die Identitätssuche der Japaner:innen gipfelte im Anspruch, Herrscher über ganz Asiens sein zu wollen, um sich gegen die westlichen Großmächte durchsetzen zu können. Sowohl Okakura als auch Yanagi waren davon überzeugt, dass nur die Japaner:innen Asien vereinigen könnten. Vgl. Aoki 1996: 88-98.

⁹²⁹ In dieser Zeit wurden Okinawa, Hokkaido, und Korea von Japan kolonialisiert und unter dem Konzept „Asia is one“ von Okakura musste die japanische Kultur als spezifisch japanisch untersucht werden. Vgl. Kikuchi 2005: 211-228, in Inaga 2010. Gleichzeitig wurde Wert daraufgelegt, die Unterschiede zur chinesischen Kultur deutlich zu machen. Vgl. Yokomizo 2005: 92, in: Inaga 2005.

⁹³⁰ Vgl. Kida 2012: 10.

⁹³¹ Vgl. Prohl 2002: 177.

⁹³² Vgl. Kikuchi 2004: 6f.

⁹³³ Vgl. Aoki 1996: 88.

⁹³⁴ Vgl. Yanagi 1975: 230f.

Grund für die Schönheit der koreanischen Kunstwerke, was aber heutigen wissenschaftlichen Erkenntnissen nicht standhält.⁹³⁵ Dieses „sensibilisierte“ Bewusstsein in der Mingei-Bewegung fand bei vielen Intellektuellen in Japan Gefallen, da man sich so als Opposition zum gewalttätigen Imperialismus inszenieren konnte. In der Tat wurde Yanagi damals wegen seiner dezidiert geäußerten Vorliebe für Korea durch das Kaiserreich Japan sanktioniert.⁹³⁶ Erstaunlich ist, dass Yanagis Kunstinterpretationen auch nach 1945 und sogar bis heute in den USA weiterleben.⁹³⁷ Die nationalistisch gefärbten Interpretationen zur anderen asiatischen Kunst durch Mingei hielten sich in Japan sehr lange.⁹³⁸ Mingei diente zunächst den „sensiblen“ Japanern, die mit den unterdrückten Völkern Mitgefühl hatten, als eine Art Selbstbestätigung.⁹³⁹ Miyazaki Hayao von Studio Ghibli und Sugimoto Hiroshi wuchsen beide unter dem deutlichen Einfluss der „Spirituellen Intellektuellen“ und der Mingei-Bewegung auf.⁹⁴⁰

Die starke Verbindung zwischen Yanagi und D. T. Suzuki beförderte das Bild des spirituellen Japans vor allem in den USA. Die Schlüsselperson für die Popularität der Mingei-Bewegung im Westen war Bernard Leach (1887-1979). Während seines Studiums in London vertiefte er bereits früh sein Interesse an Japan, indem er die Schriften von Lafcadio Hearn studierte.⁹⁴¹ Nach dem Studium in London zog er nach Japan und schloss dort Freundschaft mit Yanagi. Leach brachte die Arts and Crafts Movement von William Morris nach Japan und sah in der Mingei-Bewegung die Modernität der asiatischen Kunst repräsentiert. Durch die japanische Strategie des okzidentalen Orientalismus wurden einfache Objekte als Kunstwerke des Primitivismus ästhetisiert, und diese Anschauung wurde auch in Japan selbst etabliert.⁹⁴²

1940 publizierte Leach *A Potter's Book*, in dem er seine Erfahrungen als Töpfer und die Philosophie der asiatischen Kunst schildert. 1967 veröffentlichte er dann seine Forschungen über die Rimpa-Schule in *Kenzan and his tradition: The lives and times of Koetsu, Sotatsu, Korin, and Kenzan*.

⁹³⁵ Die häufig verwendete weiße Farbe in der koreanischen Kunst sei Yanagi nach als Trauer der Koreaner zu interpretieren, da Tote in Japan in weißer Kleidung beerdigt werden. Die Kunstforschende Min bestreitet diese These. Vgl. Min 2007: 145. Nicht haltbare Interpretationen Yanagis betreffen nicht nur die asiatische Kunst, sondern auch die westliche. Als Beispiel nannte der Kunstforschende Inaga Yanagis Interpretation zu Paul Cézanne als „Revolution der vormodernen Kunst“, die bei den jungen Künstlern gut ankam. Vgl. Inaga 1996: 76-91.

⁹³⁶ Vgl. Miyai 1991: 8-14.

⁹³⁷ Vgl. Kameda 2013: 67.

⁹³⁸ Vgl. Miyai 2005: 2f.

⁹³⁹ Der Religionswissenschaftlicher Miyai Bin betonte, dass zumindest das Einfühlungsvermögen Yanagis zu schätzen sei, auch wenn seine Interpretationen zur koreanischen Kunst falsch lägen Vgl. Miyai 1991: 13.

⁹⁴⁰ Der einflussreiche Spiritualist Nakazawa Shinichi ist mit Sugimoto befreundet. Sugimoto erwähnt, dass seine Einstellung zum Ur-Shintô sich mit der von Nakazawa deckt. Vgl. Okabe 04.06.2004.

⁹⁴¹ Vgl. Kikuchi 2004: 9-14.

⁹⁴² Kikuchi erläuterte wie folgt: „which depicted a fantasy world of old Japan painted by mythic folk tales. As Edmund de Waal has pointed out, Leach's Orientalism, which had mediated images of Japan as 'child-like', 'mystical' and 'spiritual', is largely constructed from the fantasy world of Lafcadio Hearn“. Vgl. ebd.

Transatlantic Arts.⁹⁴³ Seine Arbeit trug dazu bei, das Kunstgewerbe aus der Momoyama-Periode (16. und 17. Jahrhundert) als authentische Tradition Japans in der westlichen Wahrnehmung zu verankern.⁹⁴⁴ Als Sugimoto in Japan mit dem Sammeln für seinen Antiquitätenladen begann, wurde er durch Ausstellungen japanischer Altkunst in den USA inspiriert.⁹⁴⁵ Außerdem vertiefte er sein Interesse an der prähistorischen Jōmon-Kultur. In seiner frühen Sammlung befanden sich buddhistische Statuen und Dogū-Figuren.⁹⁴⁶ Ein Dogū ist eine Statue aus Terrakotta, die in der Jōmon-Periode wohl für magische Rituale verwendet wurde.⁹⁴⁷ Wie bereits erwähnt, wurde im 19. Jahrhundert die Jōmon-Periode als Stil der reinen Japanizität angesehen. Durch die „Spirituellen Intellektuellen“ wurde die Spiritualität der Japaner:innen ab den 1970er-Jahren mit Werbekampagnen wie *Discover Japan* und *Exotik Japan* besonders hervorgehoben. Die Sammlung Sugimotos ist genau vom Geist dieser Zeit geprägt. Auch sein Sammler-Vorgänger Okamoto Tarō propagierte die Jōmon-Kultur als einzigartiges Element der japanischen Tradition. So wie Okamoto Jōmon die mittelalterliche Kunst vor der Edo-Zeit als neue Geschichte Japans zusammenstellte, so fokussierte auch Sugimoto seine Sammelschwerpunkte auf Jōmon und das Mittelalter.⁹⁴⁸ Seine Vorliebe für die Teekultur und das Nō-Theater steht im Zentrum seiner Odawara-Foundation. Diese kreative Historisierung japanischer Traditionen des 19. Jahrhunderts gilt bis heute in Japan als japanische Schönheit.⁹⁴⁹ Sugimoto bestreitet seine kreative Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nicht. Er thematisierte Shintō, Teezeremonie und altes Porzellan und ließ sich zusätzlich vom Zeitgeist beeinflussen. Er reproduziert das von *Cool Japan* geförderte Japan-Bild in

⁹⁴³ Möglicherweise könnte die bereits erwähnte Ausstellung *RIMPA: Masterworks of the Japanese Decorative School* von 1970 von Leachs Publikation inspiriert worden sein. Der Malstil Rimpa wird erst seit dieser Ausstellung auch in Japan „Rimpa“ genannt. Rimpa ist also ein re-importiertes Wort in Japan. Die Popularität der japanischen Kunst sowie des Buddhismus in den USA wurden in den 1970er-Jahren durch die Hippie-Bewegung noch vergrößert. Vgl. Tamamushi 2005: 190ff, in: Inaga/Fister 2007. Siehe auch *BEING MINDFUL West Coast Reflections on Buddhism and Art* von Jennie Klein. Vgl. Klein 2005: 82-90.

⁹⁴⁴ Auch nach 1945 musste die Kunst aus der Momoyama-Periode weiter aufgewertet werden, um Devisen, vor allem aus den USA zu gewinnen. So wurde der „American Gaze“ im japanischen Kunstmarkt etabliert. Kida 2020: 195f, in: Jones/Cort 2020.

⁹⁴⁵ Ab den 1950er-Jahren wurde Porzellan zusammen mit der Teekultur als nationale Kulturgüter propagiert und die Azuchi-Momoyama-Periode als japanische Tradition aufgewertet. Vgl. Navarro 2005:274-283, in: Inaga 2005.

⁹⁴⁶ Der Künstler Okamoto Taro schrieb 1952 zu den Dogū. Seither werden die Dogū als die Anfänge der japanischen Kunstgeschichte betrachtet. Vgl. Sunohara 2015: 31.

⁹⁴⁷ Vgl. Kameda 2013: 69f.

⁹⁴⁸ Sugimoto ist mit dem berühmten Spirituellen Intellektuellen Nakazawa Shinichi befreundet. Die Beiden sind vor allem an den prähistorischen Kulturen der Jōmon-Ära interessiert. Experimente mit LSD in den 1970er-Jahren inspirierten Sugimoto und Nakazawa esoterische Erfahrungen in den Objekten der prähistorischen Zeit zu sehen. Vgl. Okabe 04.06.2004.

⁹⁴⁹ Zum Beispiel werden Begriffen der japanischen Ästhetik, wie *wabi*, *sabi* oder *yūgen* ab dem 19. Jahrhundert neue Bedeutungen gegeben. Vgl. Iwai 2005: 77. Der japanische Historiker Suzuki Sadami weist darauf hin, dass die mittelalterliche Ästhetik in der neuen Mittelschicht der 1930er-Jahren medial verbreitet und dort als wahre Japanizität anerkannt wird. Vgl. Suzuki 2015: 31. Zum generellen Einfluss des Westens auf die japanischen Intellektuellen siehe: Wang, Q. Edward, Li, Longguo, Okamoto, Michihiro (Hg.), *Western Historiography in Asia, Circulation, Critique and Comparison*, München, Wien 2022. Die westliche Wissenschaft wurde als „global history“ gesehen. Vgl. Haneda 2022: 572, in: Wang, Q. Edward, Li, Longguo, Okamoto, Michihiro 2022.

seiner nostalgischen Ästhetik.⁹⁵⁰ In seinen frühen Arbeiten spürt man davon zwar noch nicht viel, aber allmählich rückt auch in seinen Werken die Besonderheit des Japanischen in den Vordergrund, was mit den Elementen der Elegie und Nostalgie seiner Kindheitserinnerungen narrativ ausgeschmückt wird.⁹⁵¹ Sugimoto definierte sich selbst als „einen Modernisten vor der Postmoderne“.⁹⁵² Der Einsatz emotionaler Fiktion als Konsumgut in seiner Kunst ist jedoch ein typisches Merkmal der Postmoderne, ganz so wie Susan Napier (2001) und Marilyn Ivy (1995) Elegie und Nostalgie als Konsumartikel in der japanischen Literatur, in Anime und Manga erkannten.⁹⁵³

Auch wenn die Arbeiten von Sugimoto im westlichen Kontext mit Konzeptkunst verglichen werden, ist seine Anknüpfung an die Spiritualität und die Fantasien der Traditionen in keiner Weise konzeptuell, sondern rein emotional. Vor allem seine Kunstsammlung im Mingei-Geschmack steht im Kontext der emotionalen Spiritualität des einzelnen Objektes. Für ein westliches Publikum scheint seine Sammlung ein Spiegel der homogenen japanischen Tradition zu sein, aber diese Tradition ist nichts weiter als die Nachkriegspropaganda der Nationalisten. Diese fiktive Geschichtlichkeit und die gefälschte Realität sind die Besonderheit von Sugimotos Arbeiten. In seinen Ausstellungen werden die alte Kunst und seine aktuellen Arbeiten nebeneinander gezeigt.⁹⁵⁴ Was die Übernahme der japanischen Spiritualität in den USA anbelangt, zeigt die japanische Kunstforschende Kameda zwei gegensätzliche Tatsachen auf. So wurde der Spiritualismus aus Japan nicht nur von den Hippies als Gegenkultur instrumentalisiert, sondern vielmehr gleichzeitig auch als manipulative Propaganda der US-amerikanischen Regierung verbreitet. Beim Friedensabkommen in San Francisco 1951 musste das aggressive, negative Japan-Bild aus dem Zweiten Weltkrieg in das eines freundlichen Verbündeten der kapitalistischen Welt abgewandelt werden, um gemeinsam gegen die Ausbreitung des Kommunismus in Asien kämpfen zu können.⁹⁵⁵

⁹⁵⁰ Kameda vertritt die Ansicht, dass Sugimoto kein Ultranationalist ist. Als Beispiel führt sie *Morning Sun Illumes the Waves* aus dem Jahr 1999 an. Sugimoto platzierte in einer alten Silbertasse von Tiffany's eine Wachs-Portraitfigur von Kaiser Hirohito. Dies spricht gegen eine nationalistische Haltung Sugimotos, da er das Bild des von den Nationalisten verehrten Kaisers in dieser Arbeit humorvoll verwendet. Vgl. Kameda 2013: 78.

⁹⁵¹ Napier zeigt, dass die Motive der Elegie und Nostalgie im Kabuki-Theater, den Filmen von Studio Ghibli und auch den Anime von Oshii Mamoru und den Büchern der Schriftstellerin Yoshimoto Banana zu erkennen sind. Vgl. Napier 2005: 276-292.

⁹⁵² Sugimoto erklärt zu seiner Serie *Architecture*: „Early-twentieth century modernism was a watershed moment in cultural history, a stripping away of superfluous decoration. The spread of democracy and the innovations of the Machine Age swept aside the ostentation that heretofore had been a signifier of power and wealth.“ Vgl. Sugimoto: <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-5> [o.D.] Es könnten hier Ähnlichkeit zu Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* gefunden werden. Vgl. Benjamin: 2001[1936]. Sugimoto ist aber davon überzeugt, die Spiritualität des Shintô wohne seinen Arbeiten inne. Vgl. Hino 2005: 52.

⁹⁵³ Vgl. Napier 2005.

⁹⁵⁴ In einem Interview erzählt Sugimoto, wenn die alten Kunstwerke in seinen Ausstellungen mit gezeigt werden, muss er keine Steuern bezahlen. Vgl. BS Nippon Corporation 22.08.2013.

⁹⁵⁵ Im Jahr 1951 wurde auch eine wichtige Ausstellung zum japanischen Porzellan im Reader's Digest Building in Tokio gezeigt, die in Zusammenarbeit mit dem GHQ auch das moderne japanische Porzellan inszenierte. Vgl. Kida 2020: 196; Jones/Cort: 2020.

Im Jahr 1951 wurden 178 Kunstwerke aus Japan im M. H. de Young Museum in San Francisco ausgestellt. Diese Ausstellung wurde äußerst positiv besprochen und war ein großer Erfolg.⁹⁵⁶ Zudem weist Kameda darauf hin, dass das schlechte Gewissen aufgrund der Atombombenabwürfe über Hiroshima und Nagasaki die Popularität des buddhistischen Spiritualismus erhöht hätte. Mit der emphatischen Interpretation der japanischen Spiritualität wurde das „Gute-Selbstbild“ der jungen Amerikaner gefördert.⁹⁵⁷

Wenn man die Situation in den USA, auf die Kameda hinweist, mit Mingei in Japan vergleicht, scheint es, als hätten sich beide Bewegungen aus der gleichen Motivation heraus entwickelt. Beide Nationen versuchten, das Erbe des Zweiten Weltkriegs durch das Eintauchen in den Spiritualismus zu überwinden. Der japanische Neo-Orientalismus, der auf die Schaffung eines positiven Selbstbildes abzielte und auch die Sammelleidenschaft der Mingei-Bewegung mit ihrer kolonialistischen Färbung einschloss, sollte jedoch kritisch diskutiert werden. Insbesondere vor dem Hintergrund, dass nun die Werke aus Korea und China besonders geschätzt wurden - Länder, die unter den kolonialen Angriffen Japans gelitten haben.⁹⁵⁸ Sugimotos Arbeiten betreiben die Enthistorisierung der Kulturgeschichte als Teil der Eigenheit japanischer Spiritualität.

5.6.3. *History* bei Sugimoto

Das zentrale Anliegen von Sugimoto ist es, abstrakte Begriffe wie Zeit, Geschichte oder auch Gottheit künstlerisch darzustellen. In *Praise of Shadow* (1988-) versuchte er, Zeit anhand des Niederbrennens einer Kerze in einer Dauerbelichtung abzubilden. Die Veränderung der Flamme einer Kerze ist in mehreren Fotografien festgehalten. (Abb. 58) Diese Arbeiten sind Sugimoto zufolge unter dem Einfluss von Marcel Duchamp entstanden.⁹⁵⁹ Während bei Duchamps *Objets trouvés* die Objektgeschichte keinerlei Rolle spielt, fügt Sugimoto der neutralen Objektgeschichte noch eine nostalgische Ebene hinzu. Der Titel der Arbeit, *Praise of Shadow* (jap. *ineiraisan*), zitiert den Titel des bekannten Romans *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik* von Tanizaki Junichirô (1886-1965), der 1933 publiziert wurde. Damals büßte Japan aufgrund des

⁹⁵⁶ Das Life Magazines berichtet: „The art of Japan is generally tranquil, not often tragic or violent. It reflects religious traditions and most of all the Japanese love of home country and country-side. Scroll, screens and woodblock prints, all highly decorative, are done with meticulous care, formalized refinement of detail and delicate beauty of colour which place Japan's among the great art of the world.“ Vgl. Life Magazine, 31.12. 1951: 69, in: Kameda 2013.

⁹⁵⁷ Vgl. Kameda 2013: 75.

⁹⁵⁸ Vgl. Min 2007

⁹⁵⁹ Im Interview mit Bold äußert sich Sugimoto, dass er sowohl konzeptuell als auch visuell von Duchamp beeinflusst wurde. Vgl. Bold 27.05.2012. Auf seiner Webseite führt Sugimoto wie folgt aus: „Among the notes Marcel Duchamp left in his Green Box are various mathematical notations. The Large Glass attempted to throw projections of the unseen fourth dimension onto our three-dimensional experience, much in the same way that three-dimensional objects cast shadows onto two-dimensional surfaces.“ Vgl. Sugimoto o.D.

Kriegs in der Mandschurei 1931-1933 internationales Ansehen ein, und es wurde umso mehr versucht, die Nationalpropaganda durch solche Bücher, die das einfache Leben der japanischen Bevölkerung stilisierten, zu fördern. So wird in *Lob des Schattens* das Leben der vormodernen Zeit ästhetisiert und das Licht der Kerze für die japanische Ästhetik als unabdingbar konstatiert.⁹⁶⁰ Durch Sugimotos Zitat dieses Titels in seinem Werk wird die Entstehungsgeschichte des ursprünglichen Romans von Tanizaki negiert und die Schilderung des perfekten einfachen Lebens tritt allein in den Vordergrund.⁹⁶¹ Sugimoto äußerte sich oft, dass er die ursprünglichen Empfindungen gegenüber den Objekten in seinen Arbeiten spürbar machen will. Zum Beispiel will er nachempfindbar machen, wie ein Urmensch auf das Meer blickte oder wie man am Anfang des 20. Jahrhundert die moderne Architektur wahrnahm. Diese Urgefühle will er mit seinen Fotografien wecken. So entstanden die Serien *Seascapes*, die bereits erwähnt wurde, oder *Architecture*, in der die unscharfen Linien den ersten Entwurf der modernen Architekten darstellen sollen, ähnlich einem Skizzenbuch.⁹⁶² (Abb. 57, 59) Auch in seiner Sammlung japanischer Antiquitäten geht es um das gleiche Thema.⁹⁶³

Sugimotos frühe Arbeiten waren seriell und schienen von der Minimal Art und der Konzeptkunst beeinflusst zu sein. Die Serien *Dioramas*, *Seascapes*, *Theaters*, *Portraits* stellten zunächst vertraute Objekte in einer befremdlichen Realität dar. Mit der Zeit aber fließen immer mehr Bezüge zu den erfundenen Traditionen des 19. Jahrhunderts in seine Werke ein, somit rücken seine Arbeiten in einen nationalistischeren Kontext. Mehr als einmal übernahm er auch Kunstmotive aus dem 16. Jahrhundert, einer Zeit in der auch der berühmte Teemeister Sen no Rikyû und legendäre Künstler wie Kanô Eitoku und Hasegawa Tôhaku lebten. So wurde 2014 *Glass Tea House Mondrian* zunächst in Venedig und danach in Paris und Tokio gezeigt. Das gläserne Teehaus über Wasser wurde unter dem Einfluss von Sen no Rikyû konzipiert.⁹⁶⁴ Wie wiederholt schon erwähnt, wurden die Teezeremonie von Sen no Rikyû sowie sein Suizid in *The Book of Tea* von Okakura Kakuzô für die Nationalpropaganda ästhetisiert. Von Sugimoto werden nun sowohl die persönliche Tragödie als auch die Nationalpropaganda als fiktives Drama ästhetisiert. (Abb. 62)

⁹⁶⁰ Sugimoto erklärt selbst auf seiner offiziellen Webseite seine Arbeit: „Japanese novelist Jun'ichiro Tanizaki disdained the "violent" artificial light wrought by modern civilization. I, too, am an anachronist: rather than live at the cutting edge of the contemporary, I feel more at ease in the absent past. [...] Domesticating fire marks humankind's ascendancy over other species. For tens of thousands of years, we have illuminated the night with flames. Reflecting upon this, I decided to record "the life of a candle." Late one midsummer night, I threw open the windows, and invited in the night breeze. Lighting a candle, I opened my camera lens. After several hours of wavering in the breeze, the candle burned out. Savoring the dark, I slowly closed the shutter. The candle's life varied on any given night—short, intensely burning nights and long, constantly glowing nights—each different, yet equally lovely in its afterglow.“ Vgl. Sugimoto o.D.

⁹⁶¹ Eine luxuriöse Lebensführung wurde diese Zeit generell als unmoralisch betrachtet. Vgl. Shibasaki 2011:142.

⁹⁶² Vgl. Sugimoto 2005: 15.

⁹⁶³ Vgl. Art iT 2005: 54.

⁹⁶⁴ Sugimoto o.D.

In seiner Serie *Yokohama-shashin 2007-08* (Abb. 60. a) fotografierte er den Berg Fuji auf Glasnegativen und kolorierte die Abzüge, beziehungsweise auf die Studienfotografie des 19. Jahrhunderts, die aus Europa über China schnell nach Japan gelangte. Die bei Sugimoto erzeugte Nostalgie wurde aber schon damals für touristische Zwecke eigenes kommerziell hergestellt.⁹⁶⁵ Die Künstlichkeit dieser Fotografien orientiert sich an den emotionalen Anregungen seiner Kindheit. Die Vorbilder für *Yokohama-shashin 2007-08* stammen aus einer Fotodokumentation von 1856, als der US-amerikanische Kommandeur Matthew C. Perry zur Durchsetzung des Vertrags von Kanagawa nach Japan reiste.⁹⁶⁶ (Abb. 60. b) Sugimotos Bilder sehen wie eine kolorierte Fotografie vom Anfang des 20. Jahrhunderts aus. Sugimoto wollte die sich immer verändernde Bedeutung des Berges Fuji in einem farbigen Foto darstellen und dein Eindruck eines ersten Blicks auf den bekannten heiligen Berg vermitteln.⁹⁶⁷ Einem zeitgenössischen Bericht zufolge war Perry voller Bewunderung, als er über die Sagami-Bucht hinweg den großen Fuji zum ersten Mal gesehen habe.⁹⁶⁸ Genau dieser Blick auf die Sagami-Bucht ist auch die wichtigste Kindheitserinnerung von Sugimoto, und dort gründete er dann auch später seine Odawara-Foundation.⁹⁶⁹ 2015 entdeckte Sugimoto in Vicenza eine Freskomalerei mit der Darstellung von vier 13- bis 14-jährigen Christen aus Japan, die 1582 als Teil der Tenshō-Gesandtschaft mit christlichen Missionaren nach Rom reisten. Diese Missionare brachten eine Wandschirmmalerei von Kanō Eitoku mit dem Titel *azuchijōno zu-byōbu* für Papst Gregor XIII. als Geschenk mit, die heute verschollen ist. Sugimotos Prozess des Einfühlens ging daraufhin so weit, dass er nach eigener Aussage in einer Halluzination Kontakt zu den Reisenden aufgenommen hatte. Er wäre „unbewusst“ über den gleichen Riesenweg wie die Jungen aus dem Bild gewandelt.⁹⁷⁰ Er schreibt wie folgt: „Pope Gregory XIII welcomed the four boys because he saw them as renewing the spirits of three wise men coming from the East to pay homage to the new born Christ. The first encounter of the Japanese with the West, and Westerners’ first encounter with Japan – that sense of mutual surprise from over four centuries ago still flows in my bloodstream. I visited the places of origin of my own spirit and made a journey for visual confirmation purposes, which I unveiled here.“⁹⁷¹

⁹⁶⁵ Vgl. Delank 1996: 46.

⁹⁶⁶ Vgl. United States Japan expedition by Com. M.C. Perry. Narrative of the expedition of an American squadron to the China seas and Japan 1856. Die Abbildung im Original ist schwarz-weiß. Vgl. Perry 1856. Perry blickte von der Sagami-Bucht aus auf den Fuji-Berg. „The Great Fusi, now, as the fog occasionally lifted, rose to view behind the head of the bay of Sagami, and its cone-like summit was disclosed, rising to an enormous height, far inland, and covered with a white cap, but whether of snow or of fleecy clouds it was impossible to distinguish.“ Vgl. Perry 1856: 333. Auf dem Cover von Perrys Bericht wurde der Fuji als japanisches Symbol für US-Amerikaner abgebildet. Vgl. Kohara 29.09.2012.

⁹⁶⁷ Yoshioka 12.10.2020.

⁹⁶⁸ Vgl. Perry 1856: 333.

⁹⁶⁹ Vgl. Sugimoto o.D.

⁹⁷⁰ Vgl. Sugimoto o.D.

⁹⁷¹ Vgl. ebd.

Inspiziert durch diese Reise entstand die Serie *Quattro Ragazzi* (um 2014-2016). Diese wurde zusammen mit den bereits hier vorgestellten *Namban*-Kunstwerken (jap. *Namban-bijutsu*) des 16. und 17. Jahrhundert in der Ausstellung *GATES OF PARADISE* in der Japan Society in New York ausgestellt. Für diese Ausstellung wurde das bekannte Bild *Kôhaku-zu byôbu* (dt. *Rote und Weiße Pflaumen*) von Ogata Kôrin (Abb. 11) von Sugimoto in einer prächtigen Schwarzweißfotografie wiedergegeben, die den Titel *gekka kôhaku-zu-byôbu* (Ü. d. V. *Pflaume im Mondschein*) bekam. (Abb. 61) Obwohl die vier Jugendlichen der Tenshō-Gesandtschaft nach der Rückkehr in Japan auf grausamste Art und Weise zu Tode gebracht wurden, idealisierte Sugimoto mit den im Westen berühmten Meisterwerken von Ogata Kôrin die Geschichte dieser Tragödie. (Abb. 5) Sowohl die prähistorischen Werke als auch die Wandschirmmalerei von Kôrin werden bei Sugimoto als eine Vision der jugendlichen Sinnlichkeit zusammengestellt und wie eine Fotocollage ausgestellt.⁹⁷² Tsuji Nobuo versteht diese Uminterpretation alter prominenter Kunstwerke im zeitgenössischen Kontext als eine Tradition der japanischen Kunst. Die Kunstschaaffenden fänden durch die Imitation der berühmten Werke neue Impulse für die Gegenwart.⁹⁷³

Ein weiterer Einfluss auf Sugimoto liegt im Dekonstruktivismus von Jaques Derrida, der aus den USA nach Japan kam.⁹⁷⁴ Der Soziologin Michèle Lamont zufolge ist die Beliebtheit der französischen Philosophen in den USA in ihrem kommerziellen Erfolg gegenüber den amerikanischen Intellektuellen der 1960er-Jahre begründet. Derrida wurde nicht durch seine wissenschaftlichen Publikationen populär, sondern durch die gezielte Werbung der Verlage, die ihn zu einem Vorbild der linksorientierten Studenten stilisierten.⁹⁷⁵ Ob *Archive Fever* von Derrida die Serie *History of History* von 2003 beeinflusste, wird von Sugimoto nicht kommentiert. Auf jeden Fall war das Konzept der Dekonstruktion nach Derrida auch in Japan eine Modeerscheinung unter den Intellektuellen der 1960er-Jahre.⁹⁷⁶ Was die Rezeption der französischen Philosophen in Japan angeht, so spielte die Kyoto-Schule eine wichtige Rolle. Der japanische Philosoph Sugimura Yasuhiko erwähnte zur Übersetzung dieser Philosophie in der Kyoto-Schule, dass der französische Begriff *témoignage* durch den buddhistischen Begriff für Erleuchtung (jap. *jikaku*) umgedeutet wurde. Und dass Begriffe wie *différance* von Derrida, *visage* von Lévinas und *la chair* von Michel

⁹⁷² Vgl. BS Nippon Corporation 22.08.2013.

⁹⁷³ Vgl. Tsuji 1988:285ff.

⁹⁷⁴ 2003 veranstaltete Sugimoto eine kleine Ausstellung unter dem Titel *History of History*, in der die Altkunst und seine eigenen Arbeiten zusammen ausgestellt wurden. *History of History* ist auch als sein Vermächtnis zu verstehen und wurde mehrmals gezeigt. Kameda vermutet, dass Sugimoto von der Ausstellung *Archive Fever* von 2008 in The international Center of Photography inspiriert wurde. Vgl. Kameda 2013: 69.

⁹⁷⁵ „(...) like Barthes, Foucault, and Lacan, Derrida builds on the established culture of the left-oriented European intellectual public when he focuses on the relationship between power, on the one hand, and culture, knowledge, and rationality, on the other. [...] Derrida provides a role model for young French intellectuals and has increased the appeal of the humanities.“ Vgl. Lamont 1987: 593ff.

⁹⁷⁶ 1966 besuchten Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre Japan. Dieser Besuch wurde von den Medien als historisches Ereignis gesehen. Vgl. Ishii 2006: 96.

Henry bei den Philosophen der Kyoto-Schule eigenwillig interpretiert und diese Interpretationen dann mit der eigenen und der buddhistischen Philosophie kombiniert wurden. Die jeweiligen populären Begriffe der Franzosen wurden von Tanabe Hajime als „Primitive Dialektik des Körpers“ (jap. *genshiteki-shintai*) und von Nishida Kitarô als „historischer Körper“ (jap. *rekishiteki-shintai*) eingeführt.⁹⁷⁷ Diese Übersetzungen ins Japanische machen keinen Sinn, und die eigenartigen Interpretationen werden heute als Übersetzungsfehler oder als nicht-japanisch angesehen.⁹⁷⁸ Dennoch wirken diese Pseudo-Deutungen bis heute nach, denn, wie bereits erwähnt, war die Kyoto-Schule der Anfang der „Spirituellen Intellektuellen“ in Japan, auf deren Einfluss hin auch Sugimoto seine künstlerischen Inspirationen mit der nationalen Identität verband und so ebenfalls die Jômon-Kultur zur Wurzel der gesteigerten Naturempfindung der Japaner:innen erklärt. Sein Ansatz ist damit aber letztendlich auch nur das Ergebnis der Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschmack seiner eigenen Zeit in den USA und in Japan. Der Begriff „History“ ist bei Sugimoto daher keinesfalls nur als marktorientierte Fiktion zu verharmlosen, sondern muss als Teil der rechtspopulistischen Nationalpropaganda Japans kritisch hinterfragt werden.

5.7. Versuche der Grenzüberwindung im globalen Kunstmarkt

5.7.1. Globaler Kunstmarkt und japanische Kunstidentität nach 1945

Die vorrangigste Aufgabe Japans in den 1950er-Jahren war der zukunftsorientierte Wiederaufbau des Landes. Dafür mussten die internationalen Netzwerke gepflegt und vor allem mit den westlichen Industrieländern friedliche Beziehungen aufgebaut werden.

Im künstlerischen Bereich wurde nach 1945 die Überwindung der westliche Moderne als vordringlichste Aufgabe angesehen.⁹⁷⁹ Die „Moderne“ zu überwinden, hieß damals, die immer noch dominierenden westlichen Werte zu überwinden. So entstanden junge künstlerische Bewegungen, die auf der Suche nach einer eigenen japanischen Kunstidentität waren.⁹⁸⁰ Diese künstlerische Gegenbewegung fand in der größten Wachstumsphase der japanischen Wirtschaft statt.

Von 1949 bis 1963 wurde die jährlich stattfindende Yomiuri Indépendant Exhibition durch die japanische Tageszeitung Yomiuri Shinbun veranstaltet, in deren Rahmen junge Kunstschaaffende

⁹⁷⁷ Vgl. Sugimura 2010: 24-36.

⁹⁷⁸ Vgl. Ôsawa 2007: 22.

⁹⁷⁹ Vgl. Nakamura 1984: 10.

⁹⁸⁰ Einer der einflussreichsten japanischen Kunstkritiker, Haryu Ichirô (1925-2010), fokussierte sich auf die japanische Kriegskunst ab dem 19. Jahrhundert und publizierte bis zu seinem Tod zu diesem Thema, was die japanische Gegenkunst (Jap. *han-geijutsu*) maßgeblich beeinflusste. Vgl. Haryu 1984: 14f, in Nakamura 1984:10.

experimentell und ohne Einschränkung ihre innovativen Ideen als Gegenkunst ausstellen konnten.⁹⁸¹ 1954 wurden einige Kunstschaaffende und Gruppen, die unter dem Einfluss des Surrealismus und Dada aus dem Westen standen, bekannt.⁹⁸² Durch ihre provokanten Aktionen versuchten sie, die eigene Kunstidentität auszuloten.⁹⁸³

Unabhängigkeit vom Westen bedeutete für die jungen Kunstschaaffenden die Darstellung der Gegenstände ohne historisch-philosophische Vorgeschichte. Aber der von ihnen gesuchte Naturalismus und die Esoterik des 19. Jahrhunderts prägten bereits ihre Bildsprache, was bei ihnen jedoch nicht als westlicher Einfluss gesehen, sondern als ur-japanische Eigenart verstanden wurde. Ende der 1960er-Jahre traten die ersten für diese neue Ära bereiten Kunstschaaffenden in Erscheinung, die später unter dem Namen Mono-ha bekannt wurden.⁹⁸⁴ (Abb. 63) *Mono* lässt sich mit „Gegenstand“, „Material“, „Objekt“ oder „Substanz“ übersetzen und *ha* bedeutet „Gruppe“. Die hier zusammengefassten Kunstschaaffenden glaubten, dass sie durch ihre Arbeit das ursprüngliche Wesen der Materialien entdecken könnten.⁹⁸⁵ Allerdings ist in diesem Bestreben der Mono-ha eine gewisse Verwandtschaft zur Arte Povera in Italien, zu Joseph Beuys in Deutschland und zur Process Art in den USA nicht von der Hand zu weisen. Doch betrachteten die Mono-ha-Anhänger das Vertrauen auf das Wesen der Materialien als die die Japaner:innen auszeichnende einzigartige Kunstsensibilität und sahen darin eine fundamentale Opposition zum westlichen Kunstverständnis.⁹⁸⁶ Ihre „japanspezifische“ Betrachtung der Materialität wurde in der westlichen Kunstszene allerdings nicht unbedingt als japanisches Alleinstellungsmerkmal gesehen. Die Ausstellung *The New Japanese Painting and Sculpture* von 1967 im MoMA, New York, bekam von der Kritik den Stempel „Nachahmung des Westens“ aufgedrückt. Die Kuratorin Mitsuyama erinnert sich an die unangenehme Stimmung in der damaligen internationalen Kunstszene, in der die

⁹⁸¹ Vgl. Takashina 1976: 211, in: Yamada 1976.

⁹⁸² Ein Teil des futuristischen Manifests von F.T. Marinetti wurde 1909 von Mori Ôgai übersetzt. 1912 wurde über die Futuristen-Ausstellungen in Paris als neue Kunstströmung in der Tageszeitung (*Yomiuri-shinbun*) berichtet. Der Dadaismus wurde nach 1920 „als Fortführung von Futurismus, Kubismus und Sezession“ gesehen. Vgl. Hackner 2001: 39. Da der Einfluss der westlichen modernen Kunst als Sozialismus interpretiert wurde, wurden diese japanischen Künstler als Gegenkünstler betrachtet. Vgl. ebd.: 160f.

⁹⁸³ Hariu äußerte sich 1959 zu den jungen japanischen Künstlern wie folgt: „Sculptors must throw away concepts and illusions, and lend their ears to the language of things: they must search the relation between mass and space and extract a decisive form. Unfortunately, however, there is nothing that lacks this ‚power of imagination regarding things‘ more than Japanese sculpture.“ Vgl. Haryu 1959:155, in: Yoshitake 2013:121, in: Doryn 2013.

⁹⁸⁴ Die Künstler nannten sich nicht selbst Mono-ha, sondern vielmehr bezeichnet Mono-ha das Gesamtphänomen und nicht eine spezifische Künstlergruppe. Vgl. Okada 1995: 14f.

⁹⁸⁵ Minemura schreibt über die Anfänger der Mono-ha-Bewegung und Sekine Nobuo (1942-2019) wie folgt: “he [Sekine Nobuo] succeeded in making that tradition of intellectualistic sight manipulation realize, by means of introducing things, a most brilliant conversion from the ‚ambiguity of seeing‘ towards the ‚discovery of to be‘“. Vgl. Minemura 15.08.1985.

⁹⁸⁶ Die japanische Kunstforschende Yoshitake Mika erklärt den Begriff *mono* im japanischen Gebrauch und die künstlerische Konfrontation. Sie erläutert: „The Japanese discourse on art was taking on a new aesthetic involvement with the experiential process of articulating this ‚language of things‘ (*mono no kotoba*) and exploring the multiple ways in which the work of art engages the physical experience of the viewer“. Vgl. Yoshitake 2012: 121, in: Doryn 2013.

japanische Kunst entweder als reine Imitation der westlichen Kunst oder als Echo des Fundamentalismus des altmodischen Japonismus betrachtet wurde. Die Befreiung von gegen Japan gerichteten Vorurteilen schien unmöglich.⁹⁸⁷

Die japanischen Kunstschaaffenden sahen Mono-ha jedoch als selbstverständliche Rückkehr zur ursprünglichen Kultur ihres Landes⁹⁸⁸ und konnten die fundamentalistische Färbung ihrer Arbeit selbst nicht erkennen. Die damals jungen Kunstschaaffenden verstanden ihre naturalistischen Darstellungen als Zeichen ihrer antiautoritären Haltung und konnten darin nicht die Folgen der Verwestlichung und der Expansionspolitik des 19. Jahrhunderts sehen. Ihr Ziel war es vielmehr, dem westlichen Wertesystem gänzlich zu entkommen.⁹⁸⁹

In den Jahren 1978 und 1979 wurde die Ausstellung *MA, Space-Time in Japan* von Isozaki Arata im Musée des arts décoratifs in Paris, im Cooper-Hewitt-Museum in New York und auch in Houston, Chicago, Stockholm und Helsinki gezeigt. Isozaki verstand das Konzept *Ma* als einen „Vorschlag gegen den sogenannten Eurozentrismus“⁹⁹⁰. Der Begriff *Ma* bedeutet „Raum“. Die japanspezifische Raumdefinition in der modernen Malerei, Fotografie und Performance, dem Theater, der Musik, Skulptur, Architektur und überhaupt dem alltäglichen Leben war in der Ausstellung weitgehend durch Isozakis kuratorische Auswahl präsentiert. Sein Konzept hatte dennoch nicht sonderlich viel Kontur, sondern stellte lediglich den Versuch dar, die japanische Modernität unter dem neuen Begriff *Ma* abermals zu mystifizieren. Isozaki wollte durch seine Ausstellung zum weiterhin recht unklaren Konzept *Ma* die „Japanische Singularität“ von den westlichen Werten lösen und „zurückgewinnen“.⁹⁹¹ Die bekannte japanische Kuratorin Okabe Aomi bemerkte 2020 zu dieser Ausstellung, dass „das für Westler fremde Konzept ‘Ma’ den japanischen Kunstschaaffenden die freie Ausdrucksmöglichkeit ermöglicht, ohne den Betrachtern aus dem Westen einen Ansatzpunkt zur Kritik zu geben. Die ‘Westler’ können also nur das vorgegebene Konzept annehmen und erlernen.“⁹⁹² Die Aussagen von Isozaki und Okabe verdeutlichen, wie intensiv die kämpferische Haltung gegen den eurozentristischen Blick bis heute fortbesteht, so als ob die Japaner:innen sich immer noch durch den *Imperial Gaze* unterbewertet fühlten. Isozakis Wirken und die Erläuterungen Okabas sind auch deswegen beachtenswert, da sich die japanischen Kunstschaaffenden ganz bewusst für ein dem Westen fremdes Konzept entschieden haben, um dies in den USA und Europa in den Vordergrund zu stellen, um endlich auf Augenhöhe mit diesen Märkten interagieren zu können. Der

⁹⁸⁷ Vgl. ebd.

⁹⁸⁸ Vgl. Nakamura 1984: 35.

⁹⁸⁹ Unter der japanischen Besatzung bis 1945 wurde in den kolonialisierten Ländern die japanische Kunstausbildung eingeführt. Nach der Befreiung galt es beispielsweise in Taiwan, sich aus dem von den Japaner:innen oktroyierten selbstexotisierenden Bild zu befreien. Vgl. Bauer-Zhao 2020: 25f.

⁹⁹⁰ Vgl. Isozaki 2004: 187-199.

⁹⁹¹ Vgl. ebd.

⁹⁹² Ü. d. V., vgl. Mori Art Museum 17.10.2020.

Versuch, mit *Ma* die japanspezifische Besonderheit durch die Betonung der Spiritualität hervorzuheben, scheint jedoch eine bekannte Strategie des 19. Jahrhunderts zu sein. Das Konzept *Ma* erinnert an die mythologisierte Teephilosophie von Sen no Rikyû, die im 19. Jahrhundert als japanische Tradition eingeführt wurde. Selbst der populäre Philosoph Jaques Derrida versuchte sich an einer Deutung des Begriffs *Ma*, die allerdings wenig nachvollziehbar bleibt.⁹⁹³ Das etwas nebulöse Konzept passte zur damaligen Stimmung einer Weltverbundenheit (kommerziell und spirituell), die das Gefühl erlaubte, dass West und Ost gemeinsame Werte besäßen. Indem im Westen ein neues, fremdes Konzept breit konsumiert wird, steigert sich auf Seite der Konsumenten das Gefühl der Verbundenheit durch das Gefühl, sich mit etwas Neuem auseinandergesetzt zu haben – auch wenn dies nur sehr oberflächlich geschieht. Dieser neue „globale Exotismus“ passte perfekt zur damaligen kommerzialisierten Weltkultur.⁹⁹⁴ Buddhistisch anmutende Begriffe wie „Leere“ und „Nichts“ wurden im globalen Wirtschaftsboom mit Design und Architektur verbunden und als „japanische Besonderheit“ verkauft.⁹⁹⁵ Durch den Bedarf an immer neuen exotischen Konzepten im Westen ließ sich „Spiritualität“ immer besser auch im Bereich des Tourismus verkaufen. Das Kreieren um die Begriffe „Leere“ und „Nichts“ schuf dabei eine perfekte Projektionsfläche für alles und jeden.

Die japanischen Kunstschaaffenden nach 1945 brachten Themen wie Tod, Leben, Liebe, Angst, buddhistische Leere oder das Mysteriöse vermehrt in die Öffentlichkeit, was neu war, obwohl metaphysische Themen bereits seit dem 19. Jahrhundert für die Japaner:innen ein neues Forschungsgebiet waren und auch Einzug in die japanische bürgerliche Kultur gehalten hatten.⁹⁹⁶ Schon seit der Edo-Zeit wurden die menschlichen Befindlichkeiten im Ukiyo-e dargestellt und in der Literatur beschrieben. Ab dem 19. Jahrhundert wurden dann westliche Philosophie und Literatur wahllos importiert und sofort in der Populärkultur als gut verkaufbare Themen verarbeitet. Diese leicht konsumierbare Ästhetik prägt die japanischen Kunstschaaffenden bis heute.⁹⁹⁷

⁹⁹³ Isozaki erweiterte sein Konzept *Ma* nach Derrida intuitiv. Er verband *Ma* als „éphémère“ mit dem Schatten von *In Praise of Shadows* von Tanizaki Junichirô. Vgl. Isozaki 2004: 187-199.

⁹⁹⁴ In den USA war das Konzept Global Village aus dem Kultbuch Marshall McLuhans *The Gutenberg Galaxy* das sich auch mit der neuen Computertechnik auseinandersetzt hervorgegangen. Der Begriff Global stand in den 1970er-Jahren für die Verbundenheit mit der Welt, was auch Nam June Paik in seinen Arbeiten übernahm. Vgl. Park 2015: 210.

⁹⁹⁵ Der deutsche Architekt Günter Nitschke beschäftigte sich beispielweise mit dem Konzept *Ma* seit den 1960er-Jahren. Er erläutert wie folgt: „In March 1966 ARCHITECTURAL DESIGN, London published three-year research of mine under the title of ‘MA - The Japanese Sense of Place’. This search of mine into the possibility of an additional human sense, a ‘sense of place’ had two origins, in my long-time relationship with Peter and Alison Smithson of TEAM X, London, the other in Hugo Häring’s small publication ‘Das Geheimnis der Form’ (The Mystery of Form). Arriving in Japan in the 1960’s this predisposition led me to render the Japanese expression MA beyond its established translations as ‘sense of place’ for the first time.” Vgl. Nitschke.

⁹⁹⁶ Die westliche Philosophie wurde von den Philosophen in Kyoto (*Kyotogakuha*) mit der japanischen Gedankenwelt verbunden und beeinflusste so die sogenannten Spirituellen Intellektuellen der kommenden Zeit. Vgl. Sugimura 22-28.

⁹⁹⁷ Zur gezielten Vermarktung von Gefühlen und den damit verbundenen gesellschaftlichen Auswirkungen vgl. Polanyi 1977: 53-63/ 1978: 157.

In den 1980er-Jahren setzte sich dann eine neue Generation mit der Zuwendung zum vorherrschenden Zeitgeschmack der „Hybridität der Kulturen“ und der Internationalisierung der Kunstschaffenden auseinander, was zur Überwindung nationaler Grenzen führen sollte.⁹⁹⁸ Der japanische Staat und die großen Unternehmen konnten aufgrund der boomenden Wirtschaft die Produktions- und Transportkosten für diese neue Kunst tragen. Somit wurde der Kunstaustausch mit der ganzen Welt aktiv gefördert, was ebenfalls ein Zeichen für den aufkommenden Multikulturalismus darstellt. Die international prägende Ausstellung für diese multikulturelle Ära war *Magiciens de la terre* im Centre Pompidou in Paris im Jahr 1989, wo die westliche Kunst und die nicht westliche Kunst „gleichberechtigt“ nebeneinander ausgestellt wurde.⁹⁹⁹ Jedoch wurde die deutlich eurozentristische Perspektive des Ausstellungskonzepts damals schon kritisch wahrgenommen. So wurde zum Beispiel angeführt, dass eher rein ethnologisch interessante Exponate aus Afrika und Indien als ‚authentische Kunst‘ präsentiert und mit der zeitgenössischen Kunst aus den Industriestaaten zusammengebracht wurden.¹⁰⁰⁰ Die Teilnehmer mit asiatischer Herkunft wie Kawara On oder Nam June Paik wurden allerdings als „totally integrated into the Western art Scence“ gesehen.¹⁰⁰¹

In *Magiciens de la terre* wurde das Konzept Global endgültig im Kunstmarkt verbreitet. Es folgte zum Beispiel *The global Issue* als Hefttitel bei *Art in Amerika*. In dieser Ausgabe wurde „global“ als Begriff des aktuellen Zeitgeistes debattiert.¹⁰⁰² Eine universell gültige Kunstsprache könne, dem damaligem Wunschglauben zufolge, durch die „Magie“ der Kunst Grenzen verschmelzen, was gerade den mystifizierten japanischen Spiritualismus gut im globalen Kontext positionierte. Die bisweilen angebrachte Kritik, dass japanische Kunstschaffende fundamentalistische Nationalisten oder altmodische Japonisten wären, wurde durch die neue Verbindung von Popkultur mit Cybertechnik und die damit entstandene neue Ästhetik unterlaufen. Murakami Takashi, Mori Mariko oder Sugimoto Hiroshi sind sich alle dieser Vorurteile bewusst, weswegen sie sich besonders dieser im Westen erfolgreichen neuen Bildsprache bedienen.

Der besonders im Kunstmarkt suggerierte Multikulturalismus wurde in Japan durch den Tourismus genutzt und vermarktet. Aufgrund des Wirtschaftswachstums reisten nun viele Japaner:innen als Backpacker ins Ausland. Parallel zu *Discover Japan*, was sich an ausländische Touristen wandte, wollten nun japanische Touristen das mysteriöse Asien und andere nicht westliche Kulturen entdecken. An der *6th Triennale Art Exhibition* in Neu-Delhi von 1986 nahmen auch junge

⁹⁹⁸ Vgl. Nakamura 1984: 6.

⁹⁹⁹ Vgl. Steeds 2014: 25.

¹⁰⁰⁰ Vgl. Araeen 2014: 238-251, in: Steeds 2014.

¹⁰⁰¹ Wenn die nicht westlichen Künstler im westlichen Kontext zu verstehen sind, sind sie „integriert“. Aber Paik und Kawara wollten auch ihre Unterschiede hervorheben. Vgl. Poinot 2014: 106, in: Ebd.

¹⁰⁰² Vgl. Weibel 2020: 60-73.

Kunstschaffende aus Japan teil und wurden für ihre „Befreiung aus den westlichen Werten“ gefeiert.¹⁰⁰³ Hierbei muss angemerkt werden, dass die Japaner:innen dabei ihre eigene Vergangenheit als Kolonialmacht nicht mehr vor Augen hatten und nun in Indien theatralisch die Befreiung von den westlichen Werten propagierten, ausgerechnet an einem Ort, an dem sich westliche Touristen aus der ganzen Welt sammeln, um Spiritualität zu finden. Zeitgleich versuchten Kunstschaffende aus Korea und Taiwan hingegen, sich mit dem Kolonialerbe aus der Zeit der japanischen Okkupation auseinanderzusetzen.¹⁰⁰⁴

In den 1990er-Jahren dominierte die „World Art History“ mit ihrem Kulturrelativismus. Im Hintergrund steht hier der Aufstieg der großen Schwellenländer wie China und Indien. Die Diskussion zum Begriff der „Postmoderne“ wurde zu einem zentralen Thema der zeitgenössischen Kunst.¹⁰⁰⁵ Mit der rasch voranschreitenden Medialisierung schienen Modebegriffe wie Hybridität und Entdifferenzierung eine aufgeklärte Zeit einzuläuten.¹⁰⁰⁶ In den 1990er-Jahren versprach der Begriff der Globalisierung im Westen noch reibungslose Zusammenarbeit und das allmähliche Verschwinden der Nationalgrenzen, andere Wahrnehmungen sahen darin aber schnell eine vermeintliche „Gleichwertigkeit ohne Gleichberechtigung“.¹⁰⁰⁷ In der Ausstellung *A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors*, die in Los Angeles, Chicago, Ottawa und Tokio gezeigt wurde, wurde Vertreter der Post-Mono-ha präsentiert. (Abb. 82, 83) Der amerikanische Kurator Howard Fox brachte die ausgestellten Werke jedoch wieder mit dem Shintô in Zusammenhang, was die Wahrnehmung der Werke wieder in den alten Japonismus zurückwarf. Die Kunstforschende Mitsuyama arbeitete auch für diese Ausstellung und äußert sich, dass die japanischen Kunstschaffenden nicht ohne Vorurteile betrachtet wurden.¹⁰⁰⁸ In *A Primal Spirit* wurden

¹⁰⁰³ Der Kunstkritiker Nakamura schrieb, dass man nur vorsichtig von der Originalität der Japaner:innen sprechen solle und die Lokalität und die Körperlichkeit als Erfahrung als Kompetenz bei der Internationalisierung der Kunst bedacht wird. Vgl. Nakamura 1984: 6.

¹⁰⁰⁴ Der durch japanische Besetzung geführte Exotisierung musste nach dem Pazifikkrieg in Taiwan erarbeitet werden. Vgl. Bauer-Zhao 2020: 47. Der Versuch, den Restorientalismus zusammen mit asiatischen Ländern zu diskutieren und zu forschen, ist heute doch aktiv veranstaltet. Vgl. Inaga 2010. Die Kunstforschende erwähnte zu dem Austauschstudenten aus China, Korea und Taiwan in den 1930er-Jahren in Teikoku-Bijutsu-Gakkô (dt. Kaiserliche Kunstfachschule). Die Hälfte der Studenten waren die Austauschstudenten und sie wollten die westliche Kunst und neuartige Filmtechnik studieren, welchen in ihrem Heimatland nicht als Fach angeboten waren. Vgl. Kozawa 1994: 27-31.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Mori Art Museum 30.10.2020.

¹⁰⁰⁶ André Jansson verdeutlicht wie folgt: „The question of de-differentiation is closely bound up with theories of post-tourism and, in a broader sense, postmodernity that flourished in the 1980s and 1990s. While modern society was marked by differentiation, meaning that various spheres of activity developed their own institutional logics, norms, regulations, etc., the postmodern condition epitomized the gradual breakdown of such distinctions (e.g., Featherstone, 1991; Lash, 1990). As Lash and Urry argued in 1994, electronic media and the pervasiveness of visual consumption throughout culture was a key force behind this development, ultimately problematizing the boundaries between representations and reality“. Vgl. Jansson 2021: 16, in: Månsson 2021.

¹⁰⁰⁷ Vgl. Zuboff 2019: Kindle-Position 8987.

¹⁰⁰⁸ Die Kunstforschende Mitsuyama arbeitete mit Howard Fox. Fox und Mitsuyama glaubten, dass die Arbeit überhaupt kein Japonismus sei, wenn der einzelne Künstler zur Sicht gebracht würde. Vgl. Mori Art Museum 30.10.2020.

Skulpturen aus Holz ausgestellt. Die teilnehmenden Kunstschaaffenden hatten aus dem für Japaner:innen vertrauten Material zeitgenössische Kunstwerke gefertigt, die für Mitsuyama nichts mit „Japonismus“ zu tun haben. Die westlichen Betrachter hingegen reagierten auf das Material Holz, als sei es ein Symbol der japanischen Selbstorientalisierung. Als Gegenargument zur Japonismus-Kritik wurde daraufhin die Ausstellung *Against Nature. Japanese Art 1989-91*, vom MIT List Visual Arts Center, der Grey Art Gallery at New York University und der The Japan Foundation, Tokyo¹⁰⁰⁹ veranstaltet. In dieser Schau lag der Fokus auf der Vielseitigkeit der japanischen Stadtkultur. Diese Vielseitigkeit wurde bewusst als oppositionelles Konzept geplant, sodass die Großstadtkultur als Kontrast zu den Traditionen und zu Shintô und Buddhismus dargestellt wurde.¹⁰¹⁰ Solche Gegensätzlichkeiten sind allerdings schon längst Teil des westlichen Japan-Bildes und werden gezielt für touristische Werbung eingesetzt.

2001 fand die Ausstellung *Century City* in der Tate Modern, London, statt. Konzept der Ausstellung war es, die unterschiedlichen Dynamiken ausgewählter moderner Großstädte aus aller Welt vorzustellen und zu vergleichen. Es wurde versucht, die verschiedenen Auffassungen des Modernen für jedes repräsentierte Land spezifisch zu definieren. Jedoch scheint eine solche Fokussierung auf die Großstädte im Bewusstsein einer globalen Ökonomie für die Suche nach Unterschieden nicht angebracht.¹⁰¹¹ Der japanische Beitrag beleuchtete die Zeit zwischen 1967 bis 1973, in der sich die radikalen Kunstbewegungen in Japan formierten.¹⁰¹² Als Kuratorin zeichnete Tomii für die Ausstellung verantwortlich. Sie versuchte, die „Resonanz“ der Verschiedenheit spürbar zu machen. Ihre Strategie war es, die Aufmerksamkeit auf die Gegenkunst aus Japan zu lenken. Diese „Resonanz“ fand sich aber nur noch in den für Touristen leicht verständlichen Subkulturen und in körperlich erfahrbaren Rauminstallation. Ab 2001 richtete sich der Blick der internationalen Kunstwelt dann vermehrt auf die Kunst und die Kultur der sogenannten BRICS-Länder der Next

¹⁰⁰⁹ Die Wanderausstellung *Against Nature. Japanese Art 1989-91* wurde auch im San-Francisco-Museum of Modern Art (15.06. bis 06.08.1989), im Akron Art Museum, Akron, Ohio (09.09 bis 05.11.1989), im MIT List Visual Arts Center, Cambridge, Massachusetts; der Bank of Boston Art Gallery (08.12.1989 bis 11.02.1990), im Seattle Art Museum, Seattle, Washington (22.03. bis 13.05.1990), im The Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio (08.06. bis 27.07.1990), in der Grey Art Gallery, New York University (11.09 bis 18.10.1990) und im Contemporary Arts Museum Houston, Texas (16.11.1990 bis 12.02.1991) gezeigt. Vgl. MIT List Visual Arts Center, Stand 08.10.2022.

¹⁰¹⁰ Die gezeigten Künstler waren Dumb Type, Miyajima Tatsuo, Morimura Yasumasa u.a. Sie alle sind bis heute in der internationalen Kunstszene als japanischer Künstler präsent. Die Ausstellung wurden durch die staatliche Unterstützung der The Japan Foundation unterstützt. Vgl. Mori Art Museum 30.10.2020.

¹⁰¹¹ Siehe Kapitel 5.2. der vorliegenden Arbeit.

¹⁰¹² Vgl. Mori Art Museum 30.10.2020. Die japanische Kuratierende Tomiyama Reiko war für die japanische Abteilung bei *Century City* verantwortlich. Sie schrieb unter anderem zu den japanischen Kunstbewegungen ab den 1960er-Jahren das Buch *Radicalism in the Wilderness*. Die Künstler diese Zeit wehrten sich gegen die Vorurteile gegenüber der japanischen Kunst auf und lehnten sich gleichzeitig gegen die Autorität des japanischen Staates auf. Vgl. Tomii 2016: 8f.

Eleven,¹⁰¹³ wohingegen Japan, das schon wirtschaftlich angeschlagen war, mit der Konkurrenz nicht mehr mithalten konnte. Japan verlor allmählich den Status des Exoten, den es früher innehatte und wurde in der Außenwahrnehmung schlicht zu einem fremden Land, das im beginnenden Informationskapitalismus keine wirtschaftliche Aufmerksamkeit mehr generieren konnte.¹⁰¹⁴

Im Folgenden soll am Beispiel der zwei Kunstschaaffenden Shiota Chiharu (1977-) und Ikeda Ryôji (1966-), die in den 1980er und 1990er-Jahren ihre Ausbildungen durchliefen, veranschaulicht werden, wie durch die Internationalisierung der Kunstausbildung eine kulturelle Hybridität entstand. Beide erlebten das Gefühl der neuen „Grenzenlosigkeit“, sie werden vor allem in Europa geschätzt und sind dort erfolgreich. Durch diese zwei Kunstschaaffenden wird das Thema der „Grenze“ in der heutigen Kunstszene in den Fokus gestellt. Die Frage dabei ist, ob die raumgreifenden Installationen und körperlich erfahrbaren Werke die avisierte Grenzverschmelzung und damit letztendlich auch die Grenzüberwindung leisten können? Dabei spielt „die Ökonomie der Aufmerksamkeit“ im Informationskapitalismus eine wichtige Rolle. Sowohl Shiota als auch Ikeda verwenden Modebegriffe, die von den Medien vorgegeben werden. Ihre Werke ermöglichen scheinbar auch ohne Vorkenntnisse über „das Fremde“ grenzüberschreitende Erfahrungen und begeistern damit die internationale Kunstszene.

5.7.2. Shiota Chiharu

Shiota Chiharu wurde 1972 in Osaka geboren und studierte zunächst ab 1992 Ölmalerei in Kyoto an der Kyoto Seika University.¹⁰¹⁵ 1993 hielt sie sich als Austauschstudentin an der Canberra School of Art in Australien auf. Dort erweiterte sie ihre Ausdrucksmöglichkeiten um die Rauminstallation und Performance.¹⁰¹⁶ Als Shiota 1990 eine retrospektive Ausstellung von Magdalena Abakanowicz (1930-2017) in Japan sah, hatte sie den Wunsch, bei ihr zu studieren, und schrieb ihr einen Brief nach Deutschland. Die Antwort auf ihren Brief kam jedoch nicht von Magdalena Abakanowicz, sondern von Marina Abramović, die mit der eigentlichen Adressatin verwechselt wurde. So kam es,

¹⁰¹³ BRICS steht für Brasilien, Russland, Indien, China und Südafrika. Die Next Eleven umfassen die bevölkerungsreichen Länder Ägypten, Bangladesch, Indonesien, Iran, Mexiko, Nigeria, Pakistan, Philippinen, Südkorea, Türkei und Vietnam.

¹⁰¹⁴ George Franck zufolge steigert sich die Wichtigkeit der „Ökonomie der Aufmerksamkeit“ bei Verknappung der Ressourcen. Dann wird Information mit Währung gleichgesetzt. Hierbei ist „Knappheit“ eben nicht Mangel gleichzusetzen. „[Die] Knappheit wächst vielmehr mit der Fülle der Angebote“. Vgl. Franck 2007 [1989]: 50f.

¹⁰¹⁵ Als Shiota zunächst mit Ölmalerei begann, fiel sie gleich in eine Krise und nach einem Jahr konnte sie nicht mehr malen. Deswegen suchte sie im Ausland nach anderen Möglichkeiten. Vgl. Kyoto Seika University 20.02.2020.

¹⁰¹⁶ Vgl. Siermanns 09.04.2018.

dass Shiota zwischen 1997 und 1999 bei Marina Abramović studierte¹⁰¹⁷ und danach bis 2003 bei Rebecca Horn.

Heute ist Shiota eine der erfolgreichsten Kunstschaaffenden Japans und begeistert ihr Publikum mit ihren großen Installationen, ihrer Malerei und ihrer Arbeit als Bühnenbildnerin auf der ganzen Welt. Shiota befasst sich mit gebrauchten Alltagsgegenständen wie Fenstern, Schlüsseln, Koffern und Schuhen, die für sie das Gedächtnis und die Erfahrungen der Menschen, die sie getragen und verwendet haben, vermitteln können.¹⁰¹⁸

Für ihre frühen Arbeiten waren die Erfahrungen bei Abramović von großer Bedeutung, und ihr künstlerischer Ausdruck findet zunächst in einer Form der körperlichen Kasteiung statt. Durch die in Abramovićs Klasse vermittelte Härte bekam Shiota den Eindruck, dass die Studenten zum Äußersten bereit sein müssen, auch dazu zu sterben. So verbrachten Abramovićs Studenten beispielsweise den Dezember in einem kalten Schloss eines Kardinals in Frankreich, wo sie weder essen noch sprechen durften. Am ersten Tag mussten die Studenten, ohne zu sprechen, um einen See herum wandern. Am nächsten Tag wurden ihnen die Augen mit Augenbinden verdeckt und die Teilnehmer mussten den gleichen Weg um den See herum gehen. Manche verloren dabei ihre Orientierung und fielen in den eiskalten See. An einem anderen Tag mussten die Studenten dann nackt in den Schnee springen und schreien. Am fünften Tag kam Abramović auf Shiota zu und befahl ihr, aufzuschreiben, was ihr nach der quälenden Askese in den Sinn kam. Das Wort, das Shiota aufschrieb, war „Japan“, ihr Heimatland, das sie in diesem schweren Moment vermisste. Shiota verstand, dass Abramović ihren Studenten durch diese Exerzitien das Thema der ultimativen Selbsterforschung des Kunstschaaffenden näherbringen wollte. Den fast kultischen Führungsstil Abramovićs fand Shiota lehrreich, und beide stehen nach wie vor noch in Kontakt.¹⁰¹⁹

1999 schuf Shiota eine Videoinstallation mit dem Titel *Bathroom*. (Abb. 64) In dem Schwarzweißfilm sitzt Shiota in einer Badewanne voll schlammiger Erde und übergießt sich mit einer Schüssel fortwährend den Kopf. Der Film dauert fünf Minuten, sodass der Schlamm ab einem gewissen Zeitpunkt auch in ihren Mund fließt. Auf diesem Film aufbauend entstand *AFTER THAT* (1999). In *AFTER THAT* präsentierte Shiota ein mit Schlamm verschmutztes Damenkleid. (Abb. 65) Sie wollte damit ausdrücken, dass das „Gedächtnis der Haut“ nie vergeht und dass Kleidung eine zweite Haut sei, welche die Erinnerung der Menschen, die sie getragen haben, vermittelt.¹⁰²⁰ Diese beiden Arbeiten können als Antwort auf den durch die Exerzitien ihrer Lehrerin hervorgebrachten Begriff „Japan“ gesehen werden, in dem Sinn, als dass man die Spuren der

¹⁰¹⁷ Vgl. Okabe 10.05.2009.

¹⁰¹⁸ Vgl. Sistermanns 09.04.2018.

¹⁰¹⁹ Vgl. Okabe 10.05.2009.

¹⁰²⁰ Vgl. Tatehata 2014: 151f, in: Gras Balaguer 2014.

Vergangenheit immer mit sich trägt. 2000 entstand *IN SILENCE*, für das sie ein Klavier anzündete und anschließend das verbrannte Instrument ausstellte. Das Instrument habe danach keine Möglichkeit mehr gehabt, musikalisch etwas auszudrücken. Diesen Zustand empfand Shiota ähnlich ihrer eigenen künstlerische Position, da sie ohne Worte etwas zum Ausdruck bringen muss.¹⁰²¹ Das Bild des verbrannten Klaviers wurde von ihren persönlichen Erfahrungen angeregt. Als Shiota neun Jahre alt war, wurde ihr Nachbarhaus von einem Brand zerstört, dabei sah sie einen verbrannten Flügel.¹⁰²² (Abb. 66)

In den folgenden Jahren sind Angst, Unsicherheitsgefühle und Heimatlosigkeit die zentralen Themen der Künstlerin. Nach 2000 schuf sie mehrere Arbeiten mit Krankenhausbetten und Fäden. In dieser Serie werden jeweils mehrere Betten mit zahllosen schwarzen Fäden buchstäblich verknüpft.¹⁰²³ (Abb. 67) Während der Präsentation der Arbeiten in den Ausstellungen liegen bisweilen Shiota und andere Kunstschaffende in den Betten. Manchmal verwendet sie auch von anderen Menschen hinterlassene Betten und stellte diese aus. Als Kind wachte sie nachts auf und wurde von der Illusion erschreckt, dass ihr Zimmer von Fäden durchwoben wäre. Ihre Suche nach einem sicheren Aufenthaltsort und ihre Angst vor kindlichen Alpträumen wurde in dieser Serie thematisiert. Heute repräsentieren die verknüpften Fäden für sie die Beziehungen der Menschen untereinander. Shiota verbindet inzwischen auch andere Alltagsgegenstände mit ihren Fäden. Dabei legt Shiota Wert darauf, dass die von ihr verwendeten Materialien und Gegenstände bereits von Menschen verwendet wurden und somit deren Geschichte enthalten. Die Anwesenheit in der Abwesenheit wird somit zum zentralen Thema der Künstlerin und bei ihr nur durch das gebrauchte Objekt ausgedrückt. Seit 2005 wurden auch alte Fenster ein wichtiges Motiv in ihren Arbeiten. Auch das Fenster stellt symbolisch das Gedächtnis der Haut dar, so wie das mit der Erde verschmutzte Kleid. Das Fenster kann die Grenze zur Außenwelt bedeuten, so wie die Haut die Außenwelt vom Inneren scheidet. (Abb. 68) Auf die Idee mit den Fenstern kam sie in Holland, als sie dort eine alte Psychiatrie besuchte, die bereits zu einer Ruine verfallen war. Dort waren zwar die Fenster immer noch verschlossen und es gab längst keine Schlüssel mehr, aber die zerfallenen Wände konterkarierten diesen Zustand. Diese Geschlossenheit und gleichzeitige Offenheit zur Außenwelt inspirierten Shiota, und sie begann, zahllose Fenster von Baustellen und aus Kellern zu sammeln und daraus große Bauwerke ohne Wände, die nur aus Fenstern bestehen, zu entwickeln. Die Fenster-Arbeiten thematisieren wohl am stärksten das Thema der „Haut“, die abgrenzt und gleichzeitig verbindet. Shiota äußerte sich: „Whether one calls it [a window] ‘skin’ or calls it ‘self’, it was a boundary I could not pass across ... I still feel that I am standing alienated in the zone

¹⁰²¹ Vgl. Reichert 10.03.2010.

¹⁰²² Vgl. Mori Art Museum 03.07.2020.

¹⁰²³ Vgl. Mori Art Museum 20.6.2019 – 27.10.2019.

between the inside and the outside of the boundary.“¹⁰²⁴ Sie lebte eine Zeit lang auch in den neuen Bundesländern und sah sich damals auch wiederum an einer Grenze, nämlich der zwischen Ost und West.¹⁰²⁵

Für Shiota ist ihr Thema „Grenze“ nicht gleichbedeutend mit den Grenzen einer Nation, auch wenn sie Ost- und Westdeutschland explizit erwähnte. Grenze als Begriff bezieht sich bei ihr hauptsächlich auf die Grenze zwischen Innen- und Außenwelt, also auf die „Haut“. Politische Themen spricht sie nicht an, so wie die meisten Kunstschaaffenden aus Japan diese Themen vermeiden. Dies tun sie nicht, um politische Missverständnisse zu vermeiden, sondern vielmehr aus der Überzeugung heraus, dass sie das Wesentliche der menschlichen Natur auf internationaler Ebene repräsentieren können und müssen. Shiota will auch nicht klischeehaft mit Japan assoziiert werden. Sie äußerte sich zum Begriff der Heimat wie folgt: „My own Heimat, that’s inside, a personal thing. Art is a Heimat.“¹⁰²⁶

Der Tod als Thema ist für Shiota keine abstrakte Fantasie. Bei ihr wurde zweimal Krebs diagnostiziert. Aus dieser lebensbedrohenden Erfahrung entstand die Serie *Dalogue with Absence* (Abb. 69) Im Rahmen der *Aichi Triennale* von 2010 wurde von ihr ein 14 Meter langes weißes Kleid von der Decke gehängt und mit durchsichtigen Schläuchen mit 60 Tuben verbunden, in denen rote Flüssigkeit an Blut erinnerte.

2015 auf der Biennale di Venezia wurde *The Key in the Hand* ausgestellt. (Ab. 70) Im Erdgeschoss des japanischen Pavillons wurden auf Monitoren Fotos und Filme von Kindern gezeigt, in denen die Kinder Schlüssel in ihren Händen halten und von Erinnerungen aus der Zeit vor ihrer Geburt berichten.¹⁰²⁷ Shiota sammelte auf der ganzen Welt über 50 000 alte Schlüssel, die im ersten Stock des Pavillons mit roten Wollfäden von der Decke gehängt wurden.¹⁰²⁸ Unter den aufgehängten Schlüsseln befanden sich zwei Holzboote, welche die Hände der Kinder symbolisieren sollten. Die Erinnerungen der Schlüsselbesitzer werden Shiota zufolge in den Booten gesammelt, welche sich dann auf dem „Ozean der Erinnerungen“ bewegen sollten.¹⁰²⁹ Die Idee kam Shiota, da kurz zuvor

¹⁰²⁴Vgl. Yoshimoto 2014: 69.

¹⁰²⁵ Das früheste Werk mit Fenster baute Shiota für die Biental Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla. Shiota transportierte 600 Fenster aus Ost-Berlin nach Sevilla. Vgl. Okabe 10.05.2009.

¹⁰²⁶ Vgl. ebd.: 74.

¹⁰²⁷ Eine Kritik im Kunstforum International lautet: „(...) das ist schon eine enorme handwerkliche Leistung. Erfahren in der Herstellung von raumgreifenden Faden-Geflechten hat Shiota in Venedig eine Art schwebende Wolke realisiert, deren poetische Anmutung jedoch ins Dekorative zu kippen droht“. Vgl. Boecker 2015: 325f.

¹⁰²⁸ Ein historisches Ereignis, das die japanische Künstlerin Shimada Yoshiko in ihrer seriellen Kunstinstitution *One Thousand Red Knots* kritisch thematisiert, ist der Glaube der Japaner während des Pazifikkriegs, dass 1000 rote Knoten im weißen Stoff ihre Soldaten schützen würden. Diese Knoten wurden von 1000 Frauen handgemacht und sollten eine magische Kraft symbolisieren. Für weitere Details siehe *Marginal Discourse and Pacific Rim Women’s Arts* von Ying-Ying Chien, in: Fields 2012.

¹⁰²⁹ Der Kurator des japanischen Pavillons Nakano Hitoshi beschrieb die Inszenierung der Arbeit und ihre Hintergrundgeschichte. Vgl. Nakano 2015: 5.

ihr Vater verstorben war und sie dazu noch die Totgeburt ihres Kindes erleben musste. Vor dem Hintergrund dieser traurigen Erlebnisse wurde diese Installation konzipiert.¹⁰³⁰ Das Boot ist auch in Japan ein Symbol für den Grenzübergang zwischen irdischer Welt und dem Jenseits.

Ab 2015 kommen häufiger mit Fäden verbundene Boote in Shiotas Werken vor. Shiota äußerte sich 2019 dazu, dass Boote sich, ähnlich wie Menschen, einsam in der Welt in eine bestimmte Richtung vorwärtsbewegen. Würden sie umdrehen, würde der Tod auf sie warten.¹⁰³¹

Als sie 2017 zum zweiten Mal von ihrer Krebserkrankung erfuhr, hatte sie das Gefühl, als würde ihr Körper zerfallen. Bei der unpersönlichen technischen Behandlung mit Bestrahlung fragte sie sich, ab wann die Seele den Körper zurücklässt. Sie präsentierte ihre Vision zerstückelter Körperteile 2019 in ihrer Installation *Out of My Body*. (Abb. 71)

Shiota versucht, metaphysische Themen wie Seele, Angst, Alpträume oder Gedächtnis in spektakulären Rauminstallationen darzustellen, Themen, die keinem Menschen fremd sind. Insofern spricht ihre Kunst ein globales Publikum an. Die zutiefst persönlichen Erlebnisse, auf denen ihre großen Installationen aufbauen, machen die Arbeiten auf menschlicher Ebene einem breiten Publikum zugänglich. Zudem suggerieren großräumige Installation im Museum eine gewisse Bedeutsamkeit, und dies schenkt dem Betrachter wiederum die Überzeugung, eine „sehenswerte“ Ausstellung besucht zu haben.

Die von Shiota angesprochenen Themen sind jedoch nicht außergewöhnlich und können als Teil der vor allem im japanischen Markt ökonomisierten und hier bereits vorgestellten Topoi der „Nostalgie“ und „Elegie“ erkannt werden. Wie bereits erläutert, wird das Gefühl der Unsicherheit in der lähmenden Elegie und der Schauer des Horrors als ästhetisierte Ware in der japanischen Konsumkultur in Masse hergestellt. Vor allem im Anime, Manga und in der zeitgenössischen Literatur werden diese Themen im großen Stil konsumiert, wie Susan Napier verdeutlicht.¹⁰³²

Shiota als Teil einer neuen Generation von zeitgenössischen Kunstschaffenden entwickelte ihre Bildsprache zum einen anhand globaler Themen, zum anderen war ihre dystopische sowie nostalgische Werkkonzipierung bereits Teil des populären Kulturmarkts.¹⁰³³

Shiota verwehrt sich jedoch gegen die Einordnung ihrer Person und ihres Schaffens als spezifisch japanische Künstler:in und Kunst.¹⁰³⁴ Sie, die hauptsächlich in Berlin lebt und arbeitet, sieht sich

¹⁰³⁰ Ebd.

¹⁰³¹ Interview mit Shiota im Rahmen der Ausstellung *Tamashii ga furueru* im Mori Art Museum, Vgl. Bijutsutechô 07.10.2019.

¹⁰³² Vgl. Napier 2001: 276. Auf die Ritualisierung der Elegie in der japanischen Kultur wurde durch Marilyn Ivy hingewiesen, die die Beschäftigung der Künstler mit der Teezeremonie und den Traditionen des Mittelalters als Mittel zur Selbsterhöhung erkannte. Vgl. Ivy 1995: Kindle-Position 143-149.

¹⁰³³ Vgl. Gebhardt 2000: 225 und Azuma 2001: 225.

¹⁰³⁴ Eine kritische Erwähnung zur Stereotypisierung findet sich bei der japanischen Kunstforschende Yoshimoto Midori. Vgl. Ysohimoto 2014: 67-81. Shiota empfindet es unangenehm, dass sie in Deutschland als „globale Künstlerin“ zu Ausstellungen eingeladen wurde. Vgl. Okabe 10.05.2009.

von nationaler und sexistischer Stereotypisierung befreit.¹⁰³⁵ Dennoch können die in ihren Werken auftauchenden langen Kleider als Symbole des Femininen gelesen werden, und in den bedrohlichen Inszenierungen von Blutgefäßen oder Spinnennetzen scheint das klassische, altbekannte und okkulte Unterhaltungsthema der geisterhaften Frauengestalten der Edo-Zeit auf, welches heute auch im Kontext einer tradierten Misogynie zu diskutieren wäre.¹⁰³⁶ Shiota will nicht durch ihr Geschlecht festgelegt werden. Ihr Frausein soll nicht politisiert, sondern einfach als Teil ihrer Ästhetik hingenommen werden.

Im Gegensatz zu Sugimoto Hiroshi will Shiota ihre nationale Identität keinesfalls in ihren Arbeiten sichtbar machen oder thematisieren. Auch Aspekte ihrer Biografie oder die mit ihren Objets trouvés verknüpften „Erinnerungen“ sollen weder mit der realen japanischen Gesellschaft noch mit der Vergangenheit Japans in Verbindung gebracht werden. So drängt sich aber der Schluss auf, dass Shiota mit ihrem visuellen Bezug auf das Okkulte und das Übernatürliche, der von New Age und dem neuen Spiritualismus der 1980er-Jahre geprägt wurde,¹⁰³⁷ diese Themen eher wegen ihrer breiten Popularität gewählt hat. Dies wäre eine Parallele zur japanischen Kunst des 19. Jahrhunderts, als sich die aus dem Westen eingeführten übernatürlichen Erzählungen als neuer Kunststil etablierten. Wie bereits erwähnt, weist Gebhardt darauf hin, dass Dystopie und Nostalgie in der japanischen Literatur des 19. Jahrhunderts ein Mittel der „Okkulten Selbstmythologisierung“ seien, die der Selbsterhöhung des Kunstschaffenden dienten und vom Markt konsumiert und immer wieder neu verlangt würden.¹⁰³⁸

Als der westliche Spiritualismus und die dazugehörige Literatur im 19. Jahrhundert nach Japan kamen und alsbald großen Einfluss auf die japanischen Schriftsteller ausübten, wurden diese Texte schnell verbreitet und konsumiert.¹⁰³⁹ Die gegensätzlichen Konzipierungen des Ichs – als aufgeklärte kosmopolitische Entität zum einen und als spirituell durchdrungenes Wesen zum anderen – waren in Japan schon immer zwei Seiten derselben Medaille. Die persönlichen Erfahrungen Shiotas sollten deswegen verallgemeinert und in Form existenzieller menschlicher

¹⁰³⁵ Shiota hatte in Japan Minderwertigkeitskomplexe als Frau. Seitdem sie in Deutschland lebte, glaubt sie, dass sie nicht von ihrem Geschlecht besessen ist. Ihre Arbeit solle sowohl für sie als auch für Betrachter nicht mit dem Geschlecht zu tun. Vgl. Kyoto Seika University 2005.

¹⁰³⁶ Wie bereits bei Mori Mariko erläutert, ist die Frau im Horror-Erzählungen als bedrohliche Hassobjekt im kapitalistischen Markt konsumiert. Vgl. Ryu 2015: 18. Duncan analysierte: „The modern Art Museum, It's a man's world“. Vgl. Duncan 1995: 102-130.

¹⁰³⁷ Die japanische Religionssoziologin Hashisako Mizuho erläutert, dass der Spiritualismus in den 1980er-Jahren vor allem unter Schülerinnen besonders beliebt war und das „eigenhändige Herstellen“ von spirituellen Objekten oder das Abhalten magische Rituale häufig praktiziert wurde. So haben diese jungen Frauen einerseits besondere Kommunikationsmöglichkeiten mit der Außenwelt entwickelt, andererseits aber wurden die politischen Probleme der Frauen weiterhin nicht thematisiert. Vgl. Hashisako 2014: 154f.

¹⁰³⁸ Vgl. Gebhardt 1999: 224f und die Kapitel 3.4.2. und 4.1.2. der vorliegenden Arbeit.

¹⁰³⁹ Vgl. Prohl 2000: 95.

Gefühle vermittelt werden. Die berühmten Zeichentrickfilme, die jeder Japaner:in und die meisten Asiaten:innen gesehen haben, versuchen Ähnliches. Wie bereits erwähnt, wurden Zeichentrickfilmen wie *Akira* (1988) oder *Nausicaä aus dem Tal der Winde* (1984) hauptsächlich aufgrund ihrer überdramatisierten Effekte als besonders und somit auch als für Erwachsene sehenswert empfunden, was dazu führte, dass sie allmählich auch als kunstwürdig betrachtet wurden. In diesen oft auch international erfolgreichen Filmen geht es meist um neue Formen der Religion, bei denen weniger ein zentraler Glaube im Mittelpunkt steht, als vielmehr das humane Drama an sich. Auch das Phänomen der „Spirituellen Intellektuellen“ war nicht mit bestimmten Institutionen verbunden, sondern wurde zusammen mit dem Unternehmenskapitalismus als Konsumobjekt entwickelt und gewollt nicht weiter hinterfragt.

Shiota sieht ihre Arbeiten fern aller marktwirtschaftlichen Gedanken, dennoch erkennt man eine speziell konsumorientierte Ästhetik. Wie bereits erläutert, finden sich dystopische Darstellungen und sogar Horrormotive bereits in der frühen buddhistischen Kunst Japans. Sie wurden im traditionellen Stil geschaffen und waren keinerlei Handelsware.¹⁰⁴⁰ Betrachtet man ausschließlich diese mittelalterlichen Kunstwerke, so könnte man die japanische „seriöse“ Kunst durchaus nur mit dem japanischen Zen-Buddhismus assoziieren. Aber Horror und Okkultes wurden bereits seit der Edo-Zeit als Unterhaltungsthemen, auch im internationalen Handel, massiv verbreitet und sind gerade deswegen weltweit als auch als japanspezifische Themen anerkannt. Darüber hinaus waren die Unterhaltungsmedien ab den 1970er-Jahren mit ihren spirituellen Inhalten entscheidend für die weitere Kommerzialisierung des Spiritualismus und Okkultismus, auch in der globalen Kunst. Shiota sammelt die Materialien für ihre Werke auf der ganzen Welt, dabei wird die private Geschichte von fremden Individuen im öffentlichen Ausstellungsraum präsentiert. Diese sehr privaten und teils uninteressant scheinenden Informationen zu den von ihr verwendeten, gebrauchten Objekten werden ihr aus der ganzen Welt freiwillig übergeben, ähnlich den öffentlichen Posts privaten Inhalts in den sozialen Medien. Shiota will mit diesen fremden Erfahrungen die scheinbar die Weltbevölkerung verbindenden, universellen Gefühle der Menschen repräsentieren.¹⁰⁴¹

¹⁰⁴⁰ In der mittelalterlichen Kunst finden sich die Bildserien der *kusôzu*, in der der Verwesungsprozess einer menschlichen Leiche dargestellt werden. Die *kusôzu* als buddhistische Motive wurden vermutlich im 8. Jahrhundert aus Indien eingeführt und bis zur Edo-Zeit hergestellt. Im Buddhismus gilt der Zerfall des Körpers nicht als Zeichen für die Auflösung des Selbst. Vielmehr stellt er eine Station auf dem Weg zur Erleuchtung (jap. *satori*) dar, und die Erkenntnis, dass der Körper ein Teil der Natur ist. Vgl. Kanda 2005. Die Japanologin Pandey verbindet die japanischen Horror-Manga mit den Bildern der *kusôzu*. Die populären Horrordarstellungen ab dem 17. Jahrhundert sind aber immer mehr von westlichen Publikationen beeinflusst. Vgl. Pandey 2008: 219-222, in: MacWilliams 2008.

¹⁰⁴¹ Vgl. Art iT 10.09.2010.

Was die „okkulte Mythologisierung“ der Frauen anbelangt, wurden Frauen bereits in den buddhistischen Erzählungen des Mittelalters und den daraus entstandenen Geschichten der Edo-Zeit herabwürdigend als nachtragende und vorwurfsvolle Wesen, als „hässliche Geister“, dargestellt, als ob deren böartige Eigenschaften nur auf den Charakter von Frauen zutreffen würden.¹⁰⁴² Diese Art der Dämonisierung der „Femme fatale“ ist heute noch als Unterhaltungsthema gültig.¹⁰⁴³ Der bei Marina Abramović erfahrene Akt der oft körperlichen Buße findet sich auch bei Shiota und Tod und Krankheit werden als das gezeigt, was sie sind, und nicht chiffriert. Die von ihr verwendeten Objekte sollen eine spirituelle Bedeutung erzeugen, geben aber keinen weiteren Kommentar zur Situation der gequälten Frauen oder des kranken Menschen. Es entsteht vielmehr die Gefahr, dass diese Kunst nur eine weitere Form des Tradierens einer misogynen gesellschaftlichen Grundhaltung oder zumindest nur reines „Entertainment“ darstellt.¹⁰⁴⁴

Spirituelle Elemente in nicht westlicher Kunst sind jedenfalls oft ein Schlüssel zum Erfolg im internationalen Kunstmarkt. In den Darstellungen einer dystopischen Welt werden weder soziale Kritik noch reale Geschichten benötigt, da die vermittelten Gefühle allen gemeinsam sein sollen. Am Ende sieht sich der Betrachter allein mit dramatischen Effekten konfrontiert, die aber keinerlei konkrete Bezüge, wie beispielsweise zur von ihr öfter erwähnten Migrationspolitik erkennen lassen.

5.7.3. Ikeda Ryoji

5.7.3.1. Horizontverschmelzung durch technischen Fortschritt

Ikeda Ryoji wurde 1966 in der japanischen Präfektur Gifu, 400 Kilometer westlich von Tokio, geboren und wuchs dort auch auf. Sein Geburtsort liegt tief in den Bergen Gifus, und da es dort wenig Freizeitaktivitäten für Jugendliche gibt, verbrachte er seine Jugendzeit meistens mit Musik. Unabhängig vom Genre nahm er Musik aus dem Radio und von ausgeliehenen Schallplatten auf Band auf und tauschte diese Aufnahmen mit Freunden. Viel mehr ist über seinen Lebenslauf bisher nicht bekannt. Er wolle nicht, dass Eigenaussagen und Interviews falsche Interpretationen seiner

¹⁰⁴² Vgl. Tanaka 1998: 115f.

¹⁰⁴³ Die Darstellung von Frauen als böse oder gefährlich in den Medien ist ein Phänomen, das im Kapitalismus weit verbreitet ist. Schon in der Edo-Zeit (z.B. Ukiyo-e) wurden Frauen als Betrügerinnen, Dämonen oder Verführerinnen dargestellt. Diese Art von Unterhaltungsinhalten spiegelt eine misogynistische Haltung wider, die auf historischen und kulturellen Faktoren basiert. Hirata (1999) untersucht einige Fälle dieser Praxis und ihre gesellschaftlichen Folgen. Für weitere Informationen siehe Hirata 1999: 248-255, in: Kinoshita: 1999.

¹⁰⁴⁴ In ihrem Buch "Goddess: Feminist Art and spirituality" analysiert Jennie Klein die Konstruktion des weiblichen Körpers als mythisches Objekt. Sie untersucht, wie die Kunstgeschichte und die religiösen Traditionen die Darstellung und die Erfahrung der Frauen beeinflusst und unterdrückt haben. Sie stellt auch die künstlerischen und spirituellen Praktiken der Frauen vor, die sich in den 1990er Jahren in verschiedenen Ausstellungen manifestierten. Vgl. Klein 2011, in: Auther/Lerner 2011.

Arbeiten auslösten, gibt er zu Protokoll.¹⁰⁴⁵ Zu seiner Ausbildung sagt er, „I am really from the streets“, da er seine musikalische Forschungsarbeit als DJ in den Clubs von Tokio vertieft habe.¹⁰⁴⁶ Seine künstlerische Karriere begann um 1995 mit dem Kollektiv Dumb Type in Kyoto. Dumb Type entstand um 1984 und führte Performances mit Musik, Filmen und Computergrafiken auf. Ikeda war zunächst Musikproduzent der Gruppe und für den Soundtrack für das Werk *S/N* (1992-1996) verantwortlich. Nach dieser ersten gelungenen Zusammenarbeit entwickelte Ikeda als Komponist seine Kunstwelt mit Dumb Type etwa 10 Jahre lang weiter.¹⁰⁴⁷ Nach dem Ende der Kooperation erweiterte Ikeda stetig seine Klangwelt mit der neuesten Medientechnik. Ab dem Jahr 2000 zeigte er eine Serie von Klanginstallationen mit dem Titel *Matrix*. In *Matrix* werden Töne immersiv hergestellt, je nachdem, wie sich die Besucher im Raum bewegen und wie sie reagieren. Es geht um Interaktivität durch neue Technik, einem der wichtigsten gesellschaftlichen Themen am Beginn des 21. Jahrhunderts.¹⁰⁴⁸ Dabei definierte Ikeda den Klang als „sculptural material“¹⁰⁴⁹ und läutete mit seinen Arbeiten in Japan die Zeit der Interaktiven Kunst ein.¹⁰⁵⁰ Parallel zu seinen Projekten kollaborierte Ikeda auch mit dem deutschen Künstler Carsten Nicolai unter dem Namen *cyclo.*, und sie erforschten gemeinsam die Möglichkeiten der Visualisierung von Klang.¹⁰⁵¹ Nicolai äußerte sich über die Begegnung mit Ikeda und ihre vermeintliche „Seelenverwandtschaft“ wie folgt: „Wir sind beide mit Musik aufgewachsen, die sehr vielseitig war, stark von Songkategorien getragen, und dann gab es diese Zuspitzung, dass Musik und Bild immer mehr zusammenkamen, mit MTV und so weiter – eine in jeder Hinsicht überwältigende Situation. Da schälte sich ganz klar die Idee heraus, alles komplett auf Null herunterzukürzen.“¹⁰⁵²

¹⁰⁴⁵ Ikeda spricht kaum über sich selbst. 2009 gab es eine Veranstaltung für junge Leute unter 30 Jahren im Museum of Contemporary Art Tokyo. Dort beantwortete er nur Fragen von jungen Leuten. Zur Altersbeschränkung erklärte er, dass er keine schwierigen Fragen von älteren Menschen gestellt bekommen wolle. Vgl. Shichiku 05.04.2009. Auch bei der Begrüßung zu einer Performance von Dumb Type erläuterte Ikeda nochmals wie folgt: „Wie beim Essen werden Sie beim Musikhören sofort merken, ob Sie es mögen oder nicht. Ich hoffe, dass Sie mit dieser intuitiven Empfindung die Ausstellung ansehen“. (Ü. d. V.). Vgl. Nagashima 19.11.2019.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Gärtner 11.03.2020.

¹⁰⁴⁷ Durch den neuen Sequenzer und Sampler AKAI PROFESSIONAL MPC60II konnten Dumb Type ihre visuelle Kunst und ihre Klänge als ideale Einheit darstellen. Vgl. Kunisaki 25.11.2019.

¹⁰⁴⁸ Peter Weibel würdigt Ikeda wie folgt: „Wie kaum ein anderer hat Ryoji Ikeda verstanden, wie sich die Funktion der Kunst im Wechsel mit anderen, rivalisierenden Wissenssystemen und Systemen der Welterklärung verändert hat“. Weibel bezeichnet die Arbeiten von Ikeda als „Die noetische Wende“. Vgl. Weibel 2015:8.

¹⁰⁴⁹ „matrix is a series of sound installations employing pure sine waves and white noises as a sculptural material.“ Vgl. <https://www.ryojiikeda.com/>. (o.D.)

¹⁰⁵⁰ Digitale Technik als Material zeitgenössischer Kunst war allerdings keine Besonderheit ab den 2000er-Jahren. Aber durch neue Institutionen wie das KZM in Karlsruhe, das ICC in Tokio oder des Ars Electronica Festival in Linz wurde diese Kunst stark unterstützt und das Image erschien frisch und neu. Vgl. Paul 2011: 70f.

¹⁰⁵¹ „They arrive at a standpoint from which the audio element in the process is subservient to the desire and appetite of the image. Although this imaging is purely 2-D in display, the process proposes 3-D possibilities. Their proposition is that the structural complexities of these visual metered shapes, born and examined from the perspective of audio metering, may have in them a rich potential for architects, designers and engineers to find starting points for structural readings“. Vgl. ebd.

¹⁰⁵² Vgl. Mössinger 2015: 12.

Ikeda's besondere Position in der zeitgenössischen Kunstszene liegt darin, dass er seine Klangwelten mit „mathematischer Präzision“ in der visuellen Kunst nicht nur sichtbar macht, sondern auch physisch erlebbar werden lässt, was als Möglichkeit der Grenzüberwindung in der interkulturellen Kunstszene verstanden wird.¹⁰⁵³ Jedoch folgen seine Arbeiten nicht von Anfang an einem bestimmten Vorbild, vielmehr verändert sich sein Werk im Laufe der Zeit.¹⁰⁵⁴ Mit der neuesten Medientechnik und mathematischen Formeln schuf er Klangwelten als „immersive“ Realität. Ab 2006 entstand das serielle Projekt *datamatics*, in dem Ikeda die Möglichkeiten untersucht, Daten wahrzunehmen, die ansonsten unsichtbar sind, aber unsere Welt bereits durchdringen.¹⁰⁵⁵ Dabei ging er jedoch nicht weiter darauf ein, woher er diese Daten zu beziehen gedachte. (Abb. 72) In der seriellen Arbeit *test pattern* (seit 2008) versucht Ikeda, die Betrachter die allgegenwärtigen Barcodes physisch wahrnehmen zu lassen. Zu dieser Arbeit äußert er sich wie folgt: „test pattern is a system that converts any type of data (text, sounds, photos and movies) into barcode patterns and binary patterns of 0s and 1s. Through its application, the project aims to examine the relationship between critical points of device performance and the threshold of human perception.“¹⁰⁵⁶ (Abb. 73) In diesen Videoinstallationen steht der Betrachter inmitten der visuell animierten Barcodes, die auf Bildschirmen oder Projektoren an den Wänden oder auf dem Boden laufen und von Synthesizerklängen begleitet werden.¹⁰⁵⁷ Diese von ihm generierten Barcodes wurden nicht nur in klassischen Ausstellungsräumen der Museen, sondern beispielsweise auch als Lichteffekte auf den Werbetafeln des Times Square in New York übertragen.¹⁰⁵⁸ Man kann bei *test pattern* allerdings keine Daten aus den gezeigten Barcodes auslesen, geschweige denn diese verstehen, obwohl die Barcodes die Daten der uns direkt umgebenden Welt beinhalten. Auch verwenden die Betrachter diese Codes in ihrem alltäglichen Leben. Eine Bewusstwerdung unserer heutigen Weltordnung, die sich unserer menschlichen Wahrnehmung inzwischen größtenteils entzieht, kann aus der Erfahrung von *test pattern* resultieren.

In *superposition* (2012-) geht Ikeda auf das Modethema unserer Zeit, die Quantenmechanik, ein und erweitert sein Gesamtkunstkonzept durch raumgreifende Sensoren und Videos. (Abb. 74) Er äußerte sich zu *superposition* im Unterschied zu *test pattern* wie folgt: „0 und 1 im Barcode entspricht Ja und Nein, was die Basis des logischen Denkens der Menschen darstellt und beim Verständnis der

¹⁰⁵³ Vgl. Stech 2012:271.

¹⁰⁵⁴ Vgl. Abe 2014.

¹⁰⁵⁵ Vgl. <https://www.ryojiikedata.com/>. (o.D.).

¹⁰⁵⁶ Vgl. ebd.

¹⁰⁵⁷ Die Videoinstallationen *test pattern* wurden trotz des großen Aufwands ab 2008 in Japan, Korea, Taiwan, Australien, den USA, Deutschland, Frankreich, Spanien, usw., weltweit ausgestellt. Vgl. <https://www.ryojiikedata.com/project/testpattern/> (o.D.).

¹⁰⁵⁸ *Test pattern* gab es sowohl als schwarz-weiße Barcode-Bilder für kleinere Galerien, wie auch als große Videoinstallationen mit Musik. Vgl. <https://www.ryojiikedata.com/project/datamatics/> (o.D.).

Ereignisse der Welt angewendet wird. Nach diesem Prinzip konstruieren die Menschen ihre intelligenten Aktivitäten und das soziale Leben. Und es ist eine grundlegende Idee der Wissenschaft, dass alle Dinge mathematisch diskret durch eine große Anzahl von ‚Ja oder Nein‘-Fragen konfiguriert werden. Das relevante Thema, das bei mir immer präsent ist, ist das Verhältnis von Kontinuität und Zerstreuung. Auch wenn etwas im ersten Augenblick kontinuierlich erscheint, kann es diskrete Veränderungen aufweisen. Die Maßeinheit beim Erfassen eines Gegenstandes erzeugt eine Illusion der Kontinuität, das Wesen der Natur ist allerdings für die Menschen [irgendwann] nicht mehr zu begreifen, so wie die reellen Zahlen und die Unendlichkeit der Mathematik für uns nicht mehr zu begreifen sind und uns seltsam erscheinen. Durch die Verringerung der kleinsten Einheit auf ‚0 oder 1‘ in *test pattern* dachte ich, dass ich nichts mehr weiter zu verfolgen habe. Genau zu diesem Zeitpunkt begegnete ich den Quanten-Computern. Ein Quantencomputer operiert mit dem Qbit (Quantum Bit) anstelle der kleinsten Einheit ‚Bit‘ des herkömmlichen Computers. Dieses Qbit ist nicht 0 oder 1, sondern entsteht aus der Überlagerung von 1 gleichzeitig mit 0. Somit sind auch komplexe Berechnungen oder kryptographische Analysen möglich. Aus dieser Erkenntnis entstand das Projekt *superposition*, auf das [später] *supersymmetry* aufbaut. Der Titel *superposition* beschreibt den Überlagerungszustand von 0 und 1, den kein auch noch so hervorragender Wissenschaftler beschreiben noch wahrnehmen kann.“¹⁰⁵⁹

Die Arbeit wurde auf der offiziellen Webseite des Kunstschaftenden wie folgt beschrieben:

„*superposition* is a project about the way we understand the reality of nature on an atomic scale and is inspired by the mathematical notions of quantum mechanics. Performers will appear in Ikeda’s work for the first time, performing as operator/conductor/observer/examiners. All the components on stage will be in a state of superposition; sound, visuals, physical phenomena, mathematical concepts, human behaviour and randomness – these will be constantly orchestrated and de-orchestrated simultaneously in a single performance piece.“¹⁰⁶⁰

Um seine technische Wahrnehmungsforschung weiter konkretisieren zu können, nahm Ikeda zwischen 2014 und 2015 am Kunstprogramm *Arts@CERN* am Kernforschungszentrum CERN (European Organization for Nuclear Research) in Genf teil. Im Rahmen von *Arts@CERN* arbeiten Kunstschaftende und Physiker zusammen und inspirieren sich getreu dem Motto „Great Art for Great Science“ gegenseitig in ihrer Arbeit.¹⁰⁶¹

¹⁰⁵⁹ Vgl. Abe 2014. Ryoji Ikeda, *supersymmetry, new installation world premiere*, Ikeda Ryoji Interview: <https://special.ycam.jp/supersymmetry/ja/interview/index.html>, 2014, Yamaguchi Center for Arts and Media, Stand: 15.02.2021.

¹⁰⁶⁰ Vgl. ebd.

¹⁰⁶¹ Ursprünglich gab es die Reihe *Collide@CERN*, die 1979 begründet wurde. Seit 2011 wurde diese unter dem Namen *Arts@CERN* neu organisiert. Ein ähnliches Projekt im Bereich der Verbindung von Kunst und Physik ist die *Ars Electronica* in Linz. Der österreichische Physiker und Schriftsteller Herbert W. Franke ist der Gründer des

Während dieser Zusammenarbeit entwickelte Ikeda seine Werkserie *supersymmetry* (2014-) in Nachfolge von *superposition*. Der Betrachter findet sich hier inmitten großer visualisierter Datenmengen, die auf sich gegenüberliegenden Wänden „symmetrisch“ ununterbrochen über Bildschirme laufen. Auf dem Boden bewegen sich Punkte, die an das Higgs-Boson erinnern sollen. Dieses Projekt wird wie folgt beschrieben: „In particle physics, *supersymmetry* is a proposed extension of space-time symmetry that relates two basic classes of elementary particles: boson and fermion, and predicts a partner particle in the Standard Model, to help explain why particles have mass. The Standard Model has worked beautifully to predict what experiments have shown so far about the basic building blocks of matter, but physicists recognise that it is incomplete.

Supersymmetry is an extension of the Standard Model that aims to fill some of the gaps. It predicts a partner particle in the Standard Model. These new particles would solve a major problem with the Standard Model – fixing the mass of the Higgs boson. If the theory is correct, supersymmetric particles should appear in collisions at the LHC of CERN, Geneva.“¹⁰⁶²

In dieser Zeit hatte die Entdeckung des Higgs-Boson die Medien in Aufruhr versetzt, und der Beweis für das Teilchen wurde 2013 mit dem Nobelpreis für Physik ausgezeichnet. Ikedas künstlerische Inszenierung dieser Theorie konnte gerade deswegen besonders gut wahrgenommen werden.¹⁰⁶³

Aus der Zusammenarbeit mit Arts@CERN im Jahr 2014 gingen ebenfalls *the planck universe [micro]* und *the planck universe [macro]* hervor, welche die spannende Forschung zur Quantenmechanik in großen Räumen „erlebbar“ machten. Diese Installationen wurde 2015 im ZKM, Karlsruhe, im Rahmen des Ausstellungskonzepts *Infosphäre* ausgestellt. (Abb. 75) In der Ausstellung strömten die Datenkolonnen wiederum an den Wänden und am Boden. Betrachter berichteten, dass sie die Daten geradezu körperlich wahrnehmen konnten.¹⁰⁶⁴ Seine Begeisterung über dieses scheinbare Verschmelzen der Grenzen von Kunst und Physik wurde von Peter Weibel zum Ausdruck gebracht, indem er Ikeda als „mehr als ein[en] prototypische[n] Künstler des 21. Jahrhunderts“ beschrieb, dies vor allem, da Ikeda ihm zufolge „einen weiteren wichtigen Wechsel

Kulturprogramms im CERN. Das Programm wird mit dem Argument beworben, dass die wissenschaftliche Physik durch das Wirken der Künstler Interesse bei einem breiteren Publikum hervorrufen könne. Dieser eher kommerzielle Aspekt des Programms wurde bereits kritisiert. Für die Künstler wiederum soll die Innovation der Technik Inspirationsquelle für neue Themen sein. Vgl. Røstvik 2016: 19f und 27f.

¹⁰⁶² Vgl. <https://www.ryojiikedas.com/>. (o.D.).

¹⁰⁶³ Eine positive Wahrnehmung Ikedas lautet beispielsweise: „Er [Ikeda] ist tief in die Theorien und Methoden der experimentellen Quantenphysik eingetaucht, hat die Experimente der Wissenschaftler verfolgt und täglich mit ihnen diskutiert. So wird es durch Supersymmetry (Experience) und Supersymmetry (Experiment) möglich, die Beziehung von Beobachtung und Experiment in der besonderen Domäne der Teilchenphysik zu erleben“. Vgl. Sammlung/Schwingeler 2015: 42, in: Weibel 2015.

¹⁰⁶⁴ Die Erfahrung bei *the planck universe [micro/macro]* wurde zum Beispiel so beschrieben: „Ryoji Ikedas audiovisuelle Installationen machen das wissenschaftliche Universum somit intellektuell wie auch körperlich erfahrbar“. Vgl. Semmerling/Schwingeler, in: Weibel 2015.

entschieden [hatte][...] nämlich den Wechsel von Maschinen und Materialien zu Medien und Daten.“¹⁰⁶⁵ Weibel nannte die Leistung Ikedas „neue Verwissenschaftlichung der Kunst“ oder „erweiterte Renaissance 2.0“.¹⁰⁶⁶

Aus Ikedas Daten-Universum gingen auch *x-verse* oder die *data-verse Trilogy* hervor. Die letztere Serie wurde zunächst auf der Biennale di Venezia im Jahr 2019 präsentiert. Die Betrachter standen nun komplett im „Daten-Universum“. Sie waren von der Musik und den immersiven Videoinstallationen vollkommen umgeben. In *Trilogy* werden nicht nur die Daten der Quantenmechanik visualisiert, sondern auch MRT-scans des menschlichen Gehirns und anderer Körperteile. Dazu kommt noch die Visualisierung des bekannten Universums. Der Betrachter kann sich durchleuchtet und „gehackt“ fühlen. Diese Erfahrung wurde aber nicht durch gut gestaltete Fantasiewelten futuristischer Filme oder Computerspiele hervorgerufen, sondern durch Daten des CERN und der NASA aus der Realität unserer Welt und unseres Körpers.

5.7.3.2. Auf der Suche nach dem wissenschaftlichen Beweis der spirituellen Welt

Die tiefe Auseinandersetzung mit einer futuristischen Welt war bereits früh ein wichtiger Teil der japanischen Animes und Mangas. So thematisieren die dystopischen Weltentwürfe in *Nausicaä aus dem Tal der Winde* (1984), *Only You* (1984), *Akira* (1988), *Ghost in the Shell* (1995) und *Neon Genesis Evangelion* (1995-) alle die nahe Zukunft im Cyberspace und greifen dafür bereits früh wissenschaftliche Hypothesen auf. Diese inzwischen Kultstatus genießenden Anime-Filme werden von Kunstforschenden aber nicht mit der „erweiterten Renaissance 2.0“ der Kunst in Verbindung gebracht, obgleich ihre Darstellungen der futurischen Welt ebenso raumgreifenden und immersiven Charakter haben, wie die Arbeiten von Ikeda, Shiota oder Mori. Der Unterschied zwischen Anime-Filmen und Ikedas Arbeiten liegt gewiss darin, dass Ikeda in direkter Zusammenarbeit mit Physikern und Mathematikern die innovativsten Entdeckungen und Techniken zu visualisieren sucht. Dennoch darf man nicht vergessen, dass Ikeda selbst weder Physiker noch Mathematiker ist, auch wenn er sich mit den Theorien der führenden Wissenschaftler auseinandersetzt. Auch sind die immersiven Erfahrungen, die Ikedas Arbeiten suggerieren, keine wissenschaftlichen Tatsachen, sondern nur eine kreative Idee und ein Vorschlag für eine künftige Visualisierung der uns umgebenden Datenwelt und daher ganz sicher im Bereich der bildenden Kunst zu verorten. Die Zusammenarbeit von Kunstschaffenden mit Physikern oder Astronomen kann zwar eine kulturelle Überschneidungssituation darstellen, erzeugt aber nicht unbedingt wissenschaftlich weiterführende

¹⁰⁶⁵ Vgl. Weibel 2015: 9.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Weibel 2016: 304.

Ergebnisse. Die Präzision der Mathematik oder der Datenbanken der NASA bleiben auf Forschungsebene reine Hypothesen, die in der Zukunft immer weiter untersucht werden wollen und müssen.

Spannende Zukunftsvisionen im Cyberspace sind eine klassische Thematik des Cyberpunk von William Gibson seit den 1960er-Jahren. Der Begriff „Cyber“ ist heute noch eine Art Zauberwort, welches das Publikum mit der Verheißung einer neuen Vision elektrisieren kann, wie beispielsweise in Mori Marikos Arbeiten *Dream Temple*, 1999, oder *Wave UFO*, 2003, die mit ihren aufwendigen Materialien als futuristische Visionen und ernsthafte Auseinandersetzung mit den Neurowissenschaften angesehen wurden.¹⁰⁶⁷ (Abb. 47, 53)

Der Wunsch einer allgemeinen Grenzüberwindung sowie das Überkommen der post-kolonialen Weltanschauung ist den Betrachtern als gemeinsames Ziel vorstellbar. Dennoch kann diese Aufgabe die Erfahrung einer körperlichen Überwältigung allein nicht lösen, denn die menschliche Wahrnehmung ist biologisch nicht gleichmäßig bedingt, sondern vielmehr „in hohem Maße sozial und kulturell überformt“.¹⁰⁶⁸ Auch unser Sehvermögen ist bei jedem einzelnen Individuum höchst unterschiedlich entwickelt.

Im 19. Jahrhundert vermittelten positivistische Experimente den Eindruck, spiritualistische Annahmen wären beweisbar. Die vagen Beziehungen zwischen Spiritualismus und Physik wurden wegen der Vielseitigkeit der kommerziellen Möglichkeiten als soziales Problem lange nicht ernst genug genommen. Selbst heute noch sehen die Physiker des CERN ihre regelmäßigen Kollaborationen mit Kunstschaffenden als Werbung, um ihre geistige Offenheit zu demonstrieren.¹⁰⁶⁹

Hier kann auch Fritjof Capra erwähnt werden, der sowohl als Physiker wie auch als Philosoph einer der Hauptvertreter des New Age war. Sein Buch *The Tao of Physics* (1975) war ein weltweiter Bestseller. Capra behauptete, dass gewisse Ähnlichkeiten zwischen der Sichtweise der Materie in der Quantenmechanik und der Weltsicht der orientalischen Mystiker zu erkennen seien, und kritisierte die Einschränkung der modernen Wissenschaft und ihres cartesischen Geist-Körper-Dualismus und dessen Trennung von Geist und Materie beziehungsweise von Subjektivem und Objektivem.¹⁰⁷⁰ Sein Buch mehrte weltweit die Illusion, dass religiöse Annahmen durch die

¹⁰⁶⁷ Moris Arbeiten wurden beispielweise von der US-amerikanischen Kunstforschende Mondloch als „Neuroscientific Turn“ beschrieben. Vgl. Mondloch 1996: 25-31. Sie sieht *Wave Ufo* (1999-2003) als „Wave of the future“, als ob Moris Arbeiten eine konkrete Bedeutung für die Neurowissenschaften hätten. Mondloch 2018: 87-104.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Maletzke 1996: 48f.

¹⁰⁶⁹ Vgl. Røstvik 2016: 27f.

¹⁰⁷⁰ Der Einfluss des New Age auf die alten und neuen japanischen Religionen waren übermäßig groß und Religionswissenschaftler haben diese bereits häufig kritisch bemerkt. Dennoch wurde der Spiritualismus immer wieder in unterschiedlicher Art und Weise kommerzialisiert. Vgl. Shibusawa 1998.

Wissenschaft bewiesen werden könnten.¹⁰⁷¹ Aber der scheinbare Allround-Wissenschaftler erweiterte nicht die Grenzen der Fachgebiete, seine Theorien funktionierten nur in ihrem geschlossenen Kreis der „Gläubigen“. Die einflussreiche Esoterik des New Age und sonstiger neuer Religionen ab den 1970er-Jahren gingen meist von einem Individuum aus und zielte auf ein „universelles Bewusstsein“, das mit wissenschaftlichen Erkenntnissen untermauert werden sollte.¹⁰⁷²

Allerdings sind Immersion und erlebbare Soundeffekte in der bildenden Kunst spätestens seit John Cage und Nam June Paik, aber auch schon früher wie bei Jean Tinguely und Ives Klein, keine neuen künstlerischen Mittel mehr und können seit den 1990er-Jahren als fest etabliert betrachtet werden. Ikedas Ausstellungen wurden jedoch als Möglichkeit des realen Erlebens des Universums museal inszeniert. Ikeda versucht nicht, diese Annahmen zu zerstreuen. Auch wenn er vorgibt, zu seiner Kunst nichts erläutern zu wollen, so wurde das Projekt im CERN und die Entdeckung des Higgs-Bosons von ihm dezidiert im Zusammenhang mit seinen Werken angesprochen. Die japanischen Kunstschaaffenden wollten bereits im 19. Jahrhundert die „universelle Energie“ des Objekts bewahren und sichtbar werden lassen. Der diffuse Spiritualismus diente dabei zur Untermauerung der auch medial verbreiteten Ansichten über die vermeintlichen Mechanismen des Universums. Bei Ikeda nehmen die Betrachter nur noch die von ihm selbst geschaffenen und großteils selbstreferenziellen Welten wahr und sehen diese als wissenschaftlich legitimiert an, da renommierte Forschungsinstitute, wie beispielsweise das CERN, bei der Genese der Werke involviert waren. Leicht lässt man sich von dieser vermeintlichen Wissenschaftlichkeit täuschen, und würde man sie hinterfragen, wäre die körperliche Erfahrung der Werke von Ikeda wohl weniger geschätzt. Im Rahmen der von ihm selbst kuratierten Ausstellung *micro / macro* 2015 lobte Peter Weibel die Leistung von Ikeda als einem der Repräsentanten der „Renaissance 2.0“.¹⁰⁷³

¹⁰⁷¹ Vgl. Shimazono/Graf 2012: 462-466, in: Prohl/Nelson 2012.

¹⁰⁷² Zur Problematik der Allgemeingültigkeit wissenschaftlicher Erkenntnisse schreibt Hannah Arendt wie folgt: „Vorerst genügt es festzuhalten, daß die einfache Einsicht – daß ein Resultat auch der Naturwissenschaften immer nur die Antwort auf eine Frage sein kann, daß es Resultate, die unabhängig von Fragen und Fragestellern sind, nicht gibt, daß ‚also der Gegenstand der Forschung nicht mehr die Natur an sich, sondern die der menschlichen Fragestellung ausgesetzten Natur‘ ist und daß daher die Naturwissenschaften genauso um den forschenden Menschen zentriert sind wie die Geisteswissenschaften – dem alten Streit um die ‚Objektivität‘ der Naturwissenschaften und die ‚Subjektivität‘ der Geschichtswissenschaften einiges an Schärfe und viel an Bedeutung genommen hat. Wobei zuzugeben ist, daß die Naturwissenschaften die Frage von vornherein sauberer stellten, insofern nicht individuelle Eigenschaften des Forschers und Beobachters, sondern das Forschen und Experimentieren selbst den störenden ‚subjektiven‘ Faktor bilden. Jedenfalls scheint unbestreitbar, daß das Aufgeben des Anspruchs auf Allgemeingültigkeit beziehungsweise die konkrete Entdeckung, daß die Gültigkeit von Naturgesetzen weder universal noch unbedingt ist, die Naturwissenschaften in eine Problematik geführt hat, wie sie uns aus den Geschichts- und Geisteswissenschaften nur allzu vertraut ist.“ Vgl. Arendt 1957:54f.

¹⁰⁷³ Vgl. Weibel 2015: 9.

Diese „Renaissance 2.0“ wird von Weibel wiederholt erklärt: „Wir leben in einer noetischen Wende, von einer sprachbasierten zu einer werkzeuggesteuerten Zivilisation. Exo-Evolution ist der Ausdruck für diese werkzeuggesteuerte, von Menschen gesteuerte Evolution, bzw. Engineering Culture.“¹⁰⁷⁴

Diese Aussage erinnert an die Zeit des Modernismus am Anfang des 20. Jahrhunderts, als die Faszination für die revolutionäre Veränderung durch die neuen Wissenschaften die Weltordnung und die Moral der Menschen veränderte.¹⁰⁷⁵ Die fantastischen Zukunftsvisionen dieser Zeit sind bis heute größtenteils nicht realisiert. Und auch die neuen Verbindungen von wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Strömungen, wie beispielsweise die von NASA und Ikeda, sind nichts weiter als ein fantasievolles fiktives Produkt, reines Entertainment.¹⁰⁷⁶

5.7.4. Der Einfluss des westlichen Positivismus auf die japanische Kunst bis heute

Als die westlichen Wissenschaften aller Bereiche in Japan eingeführt wurden, wurden jeweils gewisse Ähnlichkeiten und Affinitäten mit der eigenen Kultur gesucht, um die Zugänglichkeit zu erleichtern. Die westlichen Naturwissenschaften wurden bereits am Ende des Tokugawa-Shōgunats mit der konfuzianistischen Cheng-Zhu-Schule in Verbindung gebracht.¹⁰⁷⁷ Dieser angebliche Zusammenhang – es handelte sich dabei aber um ein Missverständnis – wurde dennoch in der Meiji-Zeit erneut von den avantgardistischen Dichtern, Schriftstellern und Philosophen der Kyoto-Schule als Schlüssel zur „Wahrheit des Universums“ interpretiert. Als der deutsch-französische Dichter Yvan Goll beiläufig den möglichen Einfluss der japanischen Kurzgedichtform *haiku* auf den westlichen Symbolismus erwähnte, wurden plötzlich in geradezu übertriebener Art und Weise in

¹⁰⁷⁴ Weibel hofft durch die globalisierte Zukunft „dass, wir zu einem friedlichen Zusammenleben finden“. Vgl. Weibel 2016: 79.

¹⁰⁷⁵ David Harvey veranschaulichte die Auswirkungen des Modernismus ab den 1870 Jahren auf Kunst, Kultur und Politik. Vgl. Harvey 1990: 27-33.

¹⁰⁷⁶ Arendt äußerte sich zur Subjektivität der Naturwissenschaft wie folgt: „Die Entwicklung der modernen Naturwissenschaften und die aus ihr resultierende Entwicklung der modernen Technik, welche die Welt herstellt hat, in der wir tatsächlich leben, haben die zwei wesentlichen Voraussetzungen für die Abgrenzung und Entgegensetzung von Natur und Geschichte, wie sie uns aus dem 19. Jahrhundert geläufig sind, erschüttert, ja eigentlich widerlegt. (...) Es hat sich einmal herausgestellt, daß die Resultate auch der Naturwissenschaften unweigerlich an den sogenannten subjektiven Faktor gebunden bleiben“. Vgl. Arendt 1957: 54. Der Kulturkritiker Mark Dery, der auch unter anderem den Begriff des Afro-Futurismus geprägt hat, äußerte sich 1997 zu diesen Verbindungen wie folgt: „In Cyberdelia [der Verbindung von Cyberkultur und psychodelischer Subkultur] sind die transzendentalistischen Impulse der Sechziger-Gegenkultur und die Infomanie der Neunziger in Einklang, und en passant macht es auch noch Anleihen bei den Siebzigern, von denen es den millenaristischen Mystizismus des New Age und die unpolitische Egozentrik der Humanpotential-Bewegung übernommen hat.“ vgl. Dery 1997: 29. Dery äußerte sich weiter zum Effekt der „abgedrehten Fraktalsimulationen“ in den Cyberkulturen wie folgt: „Das Fraktal ist das Yin- und Yang-Zeichen der Cyberhippies, Symbol der Vereinigung jener zwei Kulturen – der wissenschaftlichen und der nicht wissenschaftlichen –, in die die Gesellschaft durch den wissenschaftlichen Fortschritt im zwanzigsten Jahrhundert geteilt worden ist.“ vgl. Sterling, Bruce, *The Hacker Crackdown*, 1992, in: Ebd.

¹⁰⁷⁷ Die Begriffsgeschichte der Natur war bereits im Japanischen und Chinesischen verschieden. Ausführlich in: Hong Deng 251- 260, in: Suzuki: 2012.

den japanischen Medien die mittelalterlichen Gedichte und die Ästhetik der Zeit positiv als japanischer Symbolismus dargestellt. Somit wurden aus Traditionalismus und der nostalgischen Sicht auf die Altkunst im künstlerischen Kontext Elemente des Modernismus. Deutsche Begriffe wie Metaphysik, Unendlichkeit oder Symbol, die in den Texten von Hegel zu finden waren, wurden teils falsch interpretiert und übersetzt und als Beweis für die Kunstwürdigkeit von stimmungsvollen Darstellungen in der japanischen Kunst angeführt.¹⁰⁷⁸ Okakura Kakuzô verwendete diese Begriffe aus übersetzten Texten Hegels und vermischte sie mit dem Konfuzianismus, um die Überlegenheit der asiatischen Traditionen gegenüber der westlichen Ästhetik zu unterstreichen. Solche fragwürdigen Betrachtungen waren in Japan möglich, da man den Glauben an die Legitimierung der Kolonialpolitik stärker verbreiten wollte.¹⁰⁷⁹

Was die zeitgenössische Kunst anbelangt, so ist die universelle Esoterik auch heute noch ein praktikabler Ansatz, der im Kapitalismus als konsumierbare Gegenkultur erfolgreich etabliert wurde, vergleichbar mit Surrealismus und Konstruktivismus am Anfang des 20. Jahrhunderts, die mit der sozialistisch-marxistischen antiautoritären Haltung der Kunstschaffenden auf ähnliche Weise Verbreitung fanden. Diese Konzepte wurden in Japan auf eigene Art und Weise interpretiert und damit eine japanische Moderne aufgebaut. Die staatlich sanktionierten Kunstschaffenden und Philosophen der Symbolisten und Surrealisten engagierten sich nach 1945 für die Fortsetzung ihrer provokanten Kunst. Das Faible für „antiautoritäre“ Kunst wurde in der Ära der Postmoderne in die Bemühungen integriert, der japanischen Kunst Erfolg auf dem Weltkunstmarkt zu verschaffen, was hauptsächlich durch die Förderung durch große Unternehmen erfolgte und somit letztendlich doch wieder politisch gesteuert war.¹⁰⁸⁰

Spiritualismus, Elegie und Dystopie, aber auch Provokation wären ohne die Förderung durch die japanische Unternehmenskultur nicht derart in der japanischen Kultur verbreitet. Die Prämisse, dass Kunst zuallererst verkäuflich sein muss, um als erfolgreich erachtet werden zu können, eine Haltung, die von vielen japanischen Kunstschaffenden nach wie vor vertreten wird, wird sowohl von Murakami Takashi, Sugimoto Hiroshi und Ikeda Ryoji auch akzeptiert.¹⁰⁸¹ Der Anspruch auf Egalität der Kunstwerte hat im Kapitalismus wohl mit der Globalisierung Einzug gehalten. Das Erleben des Fremden und die kosmopolitische Vernetzung der Menschen brachte aber leider nicht die von vielen erhoffte Akzeptanz von Diversität, sondern förderte lediglich eine homogenisierte

¹⁰⁷⁸ Vgl. Suzuki 2012: 37.

¹⁰⁷⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁸⁰ Eine marxistische Perspektive auf die Kunstproduktion nach den 1960er Jahren zeigt, wie Künstler sich als „Art-Workers“ gegen den Kapitalismus positionierten und gleichzeitig ihre Werke als Produkte betrachteten. Vgl. Bryan-Wilson 2010: 29ff.

¹⁰⁸¹ Ikeda hält die finanzielle Selbstständigkeit der Künstler für unabdingbar, um sich 24 Stunden nur mit dem Thema Kunst zu beschäftigen. Vgl. Shichiku 04.05.2009. Murakami Takashi verbindet schon immer künstlerische Kompetenz mit Kunst-Marktcompetenz. Vgl. Mori Art Museum, Kaikai Kiki 15.12.2020.

Moral, die unter dem heutigen Überwachungskapitalismus rapide vorangetrieben wird.¹⁰⁸² Sowohl das futuristische Weltbild der japanischen Kunstschaffenden als auch die erfundenen Traditionen dienen und dienen dem Zweck der internationalen Anerkennung und machen sie unbewusst zu Multiplikatoren des Nationalismus, wobei sie doch nur ein universelles Kunstverständnis¹⁰⁸³ ansprechen wollen, um bestehende Grenzen zu überwinden. Die Verkäuflichkeit auf dem Weltmarkt suggeriert ein scheinbares Auflösen der Grenzen und eine Gleichberechtigung der Kunstwerke aus aller Welt. Die merkantilistische Hierarchisierung der Kunst ist das allgemein akzeptierte, vermeintlich neutrale Wertesystem. Spiritualität, Esoterik und auch Rassismus wurden aber mit der Entwicklung der Wissenschaft nicht abgebaut, sondern mit dem Fortschritt der technischen Entwicklung mehr denn je ökonomisch instrumentalisiert. So nutzen international erfolgreiche Kunstschaffende nach wie vor die Macht spiritueller Inhalte im Marktkapitalismus.

Im Folgenden soll die nicht westliche Kunst im kapitalistischen Weltmarkt unter dem Aspekt des „Othering“ (dt. Andersartigkeit, Alterisierung)¹⁰⁸⁴ untersucht werden.

¹⁰⁸² Vgl. Zuboff 2019: Kindle-Position 12083.

¹⁰⁸³ Vgl. Krass 2010: 1-6.

¹⁰⁸⁴ Vgl. Månsson 2020: 45, 153-160.

VI. „Othering“ im globalen Kunstmarkt

6.1. *Les Magiciens de la Terre* 1989

1989 wurde die bis heute umstrittene Ausstellung *Les Magiciens de la Terre* im Centre Georges Pompidou und in der Grande Halle de La Villette in Paris gezeigt. Dem Hauptkurator Jean-Hubert Martin zufolge, sollte diese Ausstellung einen neuen Dialog zwischen der westlichen und der nicht westlichen Kunst anstoßen. Das Konzept der Ausstellung bezog sich vor allem auf die aufgeheizte Kritik an der 1984 im MoMA gezeigten Schau *Primitivism in 20th Century Art: Affinities of the Tribal and the Modern* und versuchte, zum entfachten Diskurs beizutragen.¹⁰⁸⁵ Bei *Les Magiciens de la Terre* hatten die Gezeigten je zur Hälfte westliche und nicht westliche Herkunft, und wurden „gleichberechtigt“ nebeneinander ausgestellt. Die Verteilung der Ausstellungsfläche zwischen westlichen und nicht westlichen Kunstschaaffenden wurde möglichst ausgewogen getroffen. Außerdem wurde im Ausstellungskatalog versucht, die Einträge zu den jeweiligen Gezeigten unabhängig vom eurozentristischen Akademismus zu formulieren, um so die westlichen Bewertungskriterien nicht in den Vordergrund zu stellen. Jean-Hubert Martin sagt zur Auswahl der gezeigten Positionen, dass das Team der Kuratierenden versucht habe, viele Positionen aus den „Randgebieten“ der Kunst zu finden, welche den in den Zentren der Kunst gezeigten westlichen Positionen gegenübergestellt wurden. Ohne Peripherie gäbe es kein Zentrum, und umgekehrt. Somit sind diese Randpositionen ebenso wichtig wie die Zentren, nur den meisten Betrachtern unbekannt, daher ist es wichtig, diese in den Zentren zu zeigen.¹⁰⁸⁶ Zu diesem Zeitpunkt war der Begriff „global“ in der Kunstwelt noch durchweg positiv konnotiert und interaktive Kunst war durch neue Konzepte wie Virtual Reality oder Genres wie den Science Fiction Filmen äußerst beliebt.¹⁰⁸⁷ Das Jahr 1989 war generell ein geradezu symbolisches Jahr für den Globalismus. Die Nachrichten über den Mauerfall in Berlin und die gewaltsame Niederschlagung der chinesischen

¹⁰⁸⁵ Martin äußerte sich wie folgt: „Ich bin wirklich gegen die Annahme – diese Annahme lag in gewisser Weise auch der New Yorker Ausstellung ‚Primitivism in 20th Century Art‘ von William Rubin zugrunde –, daß wir mit westlicher Technologie tatsächlich alle anderen Kulturen zerstört hätten“. Vgl. Martin und Buchloh 1992: 197-201.

¹⁰⁸⁶ Martin führt aus: „As for the problem of marginality, it is difficult and delicate to include artists from different geopolitical contexts in an exhibition of Western (Euro- American) contemporary art, the dominant art of the centres. But we come to recognize that in order to have a centre you need margins and the inverse is true as well. Therefore, *Magiciens de la Terre* will invite half of its approximately one hundred artists from marginal contexts, artists practically non-existent in the awareness of the contemporary art world“. Vgl. Martin/Buchloh 1989:19, in: Araeen 1989.

¹⁰⁸⁷ Die neue Technologie des VR-Headsets des Unternehmens VPL-Research von Janon Lanier wurden 1984 vorgestellt und auch von der NASA übernommen. Vgl. NTRS - NASA Technical Reports Server 01.01.1990.

Demokratiebewegung auf dem Tian'anmen Platz in Peking brachten die Welt medial zusammen.¹⁰⁸⁸ Stichworte wie „Horizontverschmelzung“ als das Ideal einer vernetzten Welt lagen also voll im Trend. In der bildenden Kunst wollten Kuratierende wie Jean-Hubert Martin durch gleichberechtigte Repräsentation ohne westliches (Vor-)Urteil eine neue Ära in der zeitgenössischen Kunst einläuten.¹⁰⁸⁹ In diesen „dialogischen“ Gegenüberstellungen erkennt man auch den starken Einfluss des utopischen Modekonzepts „Global Village“ oder den Kosmopolitismus des „Whole Earth Catalog“. Bei *Les Magiciens de la Terre* wurde das „Hauptblickfeld der Halle“ von der riesigen Installation *Red Earth Circle* von Richard Long eingenommen. Darunter befand sich das Sandgemälde *Yam Dreaming* der australischen Aborigines. Diese Präsentation suggerierte eine Verbundenheit dieser beiden Werke.¹⁰⁹⁰ (Abb. 81) Das Bild der Aborigines schien sogar die Wirkung der Land Art des prominenten Künstlers noch zu verstärken.¹⁰⁹¹ Jeremy Lewison beschreibt die darin liegende Problematik wie folgt: „The ritualistic and religious nature of the Aborigine work endows Long's circle with a meaning which, in another context, it might not have; but it is much the stronger for it. Indeed, Long is one of the few western artists to survive with credit, for many of his colleagues emerge as too calculating and too reliant on strategy to withstand the freshness, the directness and depth of meaning of the 'third world' art. Where religion, sex, death and functionalism seem to be the basis for the creation of most forms of 'ethnic' art, art itself is often the only reason for the making of western art.“¹⁰⁹²

Hal Foster bezeichnete 1996 das Zusammentreffen von künstlerischer Tradition und Ethnografie ironisch als „artist-as-ethnographer“. Er wollte zeigen, dass sich künstlerische Autorität im dominierenden Kulturkontext allein durch die Repräsentation von Andersartigkeit generieren lässt,

¹⁰⁸⁸ 1989 starb auch Kaiser Hirohito, der auch als mutmaßlicher Kriegsverbrecher des Zweiten Weltkriegs gesehen wurde. Die Zeit nach seinem Tod wird in Japan seither als Zeit des anhaltenden Friedens betrachtet. Vgl. Larsson 2017: 239. Was die Kunst angeht, wurde politische Kritik durch Künstler in den 1980er-Jahren sehr lange ignoriert. Heute hingegen sei der Rückblick auf 1980er-Jahre notwendig, sagt Mitsuyama 30.10.2020.

¹⁰⁸⁹ Vgl. Araeen 1989.

¹⁰⁹⁰ Im Katalog wurde der Wohnort jedes Künstlers auf einer Landkarte eingezeichnet, auf die künstlerische Laufbahn wurde aber nicht weiter eingegangen, was als Zeichen der Befreiung aus dem westlichen Akademismus verstanden wurde. Vgl. Martin 1989. Eine kritische Besprechung der Ausstellung von Allen S. Weiss findet sich im Kunstforum International nach dem Interview mit Martin und Buchloh. Vgl. Allen S. Weiss 1992: 202-207.

¹⁰⁹¹ Die Kultur der Aborigines zu erleben, ist ein Höhepunkt des Tourismus in Australien, was auch dort von der Regierung gefördert wurde. Urry schreibt: „This seems to be occurring with regard to the Aboriginal peoples in Australia. On the occasion of the Bicentenary, the Australian government found it necessary to initiate some hasty measures to compensate the Aborigines for years of neglect (see Morris 1990a). This was apparently because tourists and journalists were increasingly finding that Aboriginal culture and practices are no longer ‘polluting’ but are part (or even the most important part) of the exotic attractions of Australia. In New Zealand, of course, there has been a longer process of transforming the Maoris into an object of visual consumption. Third, the environment is viewed as commonplace, as too much like everywhere else. There is nothing that potential visitors find remarkable, which sets off that place from many others and especially from the views and scenes that people experience in their everyday life. A crucial aspect of the tourist gaze is that there is a dichotomy drawn between the ordinary and extraordinary“. Vgl. Urry 1995: 188f.

¹⁰⁹² Vgl. Lewison 1989: 585.

da die Kulturrelativierung der Ethnologen diesen Ansatz quasi immer stützt.¹⁰⁹³ Allen S. Weiss fasste das Hauptproblem dieser riesigen Ausstellung so zusammen: „Die Worte ‚Magier‘ und ‚Erde‘ hier scheinen ganz einfach alles und jedes zu umfassen, ganz nach Laune der Konservatoren. Durch diese sprachliche Inflation oder Schwammigkeit, durch diese lexikalische Übertreibung galten in der Ausstellung vertretene Werke von Kunstschaaffenden wie Tony Cragg, Hans Haacke, Kawara On, Nam June Paik, Krzysztof Wodiczko etc. – ungeachtet ihrer anderen Vorzüge – implizit irgendwie als ‚magisch‘.“¹⁰⁹⁴

Weiss hatte zusätzlich den Eindruck, dass die Gefahr bestünde, dass sich, ob der Anhäufung der vielen angeblichen gleichberechtigten Positionen, eine Art „Kuriositätenkabinett“ bilde.¹⁰⁹⁵

Der pakistanisch-britische Künstler Rasheed Araeen, der selbst im Rahmen der Ausstellung gezeigt wurde, kritisierte wütend in einer Stellungnahme den immer noch ethno-eurozentristischen Geist der Ausstellung. Seit 1989 publiziert Araeen die Zeitschrift *Third Text*, die bis heute regelmäßig erscheint, mit der er versucht, die Lücke zwischen der sogenannten Dritten Welt und dem westlichen Kunstmarkt sowie die Erblast des Kolonialismus im heutigen Globalismus zu debattieren. Er veröffentlichte als teilnehmender Künstler seinen Unmut im Text *Our Bauhaus Others' Mudhouse* den er in *Third Text* 1989 veröffentlichte. Folgt man Araeen, so definiert die dominante Kultur, was exotisch und was anders ist. Eine gleichberechtigte Präsentation ist also von vorneherein nicht möglich.¹⁰⁹⁶

Nicht nur für Araeen, sondern auch für andere Besucher ließ sich der Eindruck nicht vermeiden, dass die gezeigten nicht westlichen Kunstschaaffenden von den beteiligten Kuratierenden, darunter auch eurozentristische Ethnologen, nur wegen ihrer „authentischen“ und „originellen“ Andersartigkeit ausgewählt wurden.¹⁰⁹⁷ Diese Vorwürfe, aber auch die Antworten darauf, wurden in der *Third Text* Ausgabe von 1989 veröffentlicht. Ein weiterer Hauptkritikpunkt war, dass die in der Ausstellung gezeigten nicht westlichen Kunstschaaffenden hauptsächlich deshalb ausgewählt wurden, da ihre Arbeiten visuell besonders auf Rituale und Magie verwiesen. Araeen kritisiert die Kriterien, die von Martin als Möglichkeit eines gleichberechtigten Nebeneinanders

¹⁰⁹³ Vgl. O’Neill 2012: 54f.

¹⁰⁹⁴ Vgl. Weiss 1992: 202-207.

¹⁰⁹⁵ Ebd.

¹⁰⁹⁶ Araeen schreibt: „It is in their decontextualization, not only in the shift from one culture to another (which is inevitable), but more importantly, in the displacement from one paradigm to another; this has emptied them of their meanings, leaving only what Fredric Jameson calls a 'play of surfaces' to dazzle the (dominant) eye“. Vgl. Araeen 1989: 4f.

¹⁰⁹⁷ Vgl. Araeen 1989: 4. Der japanische Kunsthistoriker Tatehata Akira empfand das Ausstellungskonzept ebenfalls als Verfehlung, da die „Magier“ aus verschiedenen Teilen der Welt in ein westliches kulturelles Konstrukt eingebettet wurden. Er schlägt den Titel „Magiciens sans la terre“ für die gezeigte Schau vor. Vgl. Tatehata 29.12.2019.

entwickelt wurden, für Araeen aber nur eine Fetischisierung des Fremden darstellen.¹⁰⁹⁸ Er äußert sich wie folgt: „If the aspiration to modernity and modernism is detrimental to the creativity of other cultures, why is this concern confined only to the production of art? Can we separate the question of contemporary production of art from the dominant economic system and its global effects? The trap here is too attractive: the concept of 'others' as mere victims of dominant culture will be to deny other cultures their ability to question their domination and to liberate themselves from it. Why is the aspiration of other cultures for secularism and materialism seen as antithetical to their own traditions?“¹⁰⁹⁹

Die Antipathie gegenüber der dominierenden Kultur vonseiten der nicht westlichen Kunstschaftenden wurde demnach in Martins Konzept nicht berücksichtigt.

Diese Ausstellung initiierte aber trotz aller Kritik die Diskussion über den Begriff der „Global Art“¹¹⁰⁰ und die Bedeutung und Funktion der zeitgenössischen Kunst im Multikulturalismus und in Bezug auf die medialisierte „Biennalisation“ der großen internationalen Ausstellungen.¹¹⁰¹

Japan hatte unter den anderen Nicht-Westlern zu diesem Zeitpunkt bereits große Erfahrung mit internationalen Kunstausstellungen und musste daher keine offensichtliche Volkskunst inszenieren. Die bei *Les Magiciens de la Terre* Japan vertretenden Künstler waren Kawara On, Miyajima Tatsuo, Kawaguchi Tatsuo und Teshigawara Hiroshi vertreten, die alle bereits in den USA und Europa erfolgreich waren. Die Konsequenz dieser Auswahl war, dass diese Kunstschaftenden nicht nur noch größeren Erfolg in der internationalen Kunstszene fanden, sondern auch nebenbei der zur Schau gestellten japanischen Nationalpropaganda ein günstigeres Image verliehen. Der gezeigte exotische Garten von Teshigawara Hiroshi und die LED-Skulpturen von Miyajima Tatsuo inszenierten die angesehenen Traditionen und die Hochtechnologie Japans.

Was die japanische zeitgenössische Kunst anbelangt, so wurde bereits im Jahr 1986 die Ausstellung *Japon des avant-gardes 1910-1970* im Centre Georges-Pompidou gezeigt und in deren Rahmen die japanische Kunst der Vormoderne bis 1970 ausführlich vorgestellt. Schon früh begannen die Diskussionen über die Authentizität der dort gezeigten Kunst.¹¹⁰² In dieser Ausstellung waren bereits Arbeiten von so erfolgreichen Kunstschaftenden wie Kusama Yayoi, Ono Yoko und auch

¹⁰⁹⁸ Martin äußert sich: „The term quality has been eliminated from my vocabulary, since there is no convincing system to establish relative and binding criteria of quality [...] [I] will [...] go by visual criteria alone, my vision and that of my colleagues“. Vgl. Martin 1989: 6, in: Araeen 1989.

¹⁰⁹⁹ Vgl. Araeen 1989: 6f.

¹¹⁰⁰ Weibel äußerte sich dabei auch zum Thema „Global“ wie folgt: „Mit der immateriellen Informationsrevolution, der Entstehung der, wie ich es nenne, „Infosphäre“ im 20. Jahrhundert und des World Wide Web um 2000 mutierte der gesamte Globus zu einer allumfassenden Kommunikationsplattform in Echtzeit“. Vgl. Weibel 2020: 60-73.

¹¹⁰¹ Eine repräsentative Kritik zu den Ausstellungen mit globalem Anspruch findet sich in *Civilizing Rituals* (1995) von Carol Duncan. Wie sehr politische Macht Kunst, Kultur und Geschichte beeinflussen kann, wurde darin problematisiert. Vgl. Duncan 1995: 2-17 und vgl. Harvey 1990: 260-283.

¹¹⁰² Vgl. Monroe 2013: 102, in: Fry 2013.

Kawara On vertreten. Auch die politisch engagierte Gegenkunst in Japan wurde bereits vorgestellt. Ein repräsentativer Vorgänger dieser Ausstellung war *Dada in Japan: Japanische Avantgarde 1920-1970* im Jahr 1983 im Kunstmuseum Düsseldorf. Auch eine Retrospektive zur japanischen Avantgarde wurde 1985 unter dem Titel *Reconstructions: avant-garde art in Japan 1945-1965* im Museum of Modern Art, Oxford gezeigt. Die japanische Avantgarde wurde also in den 1980er-Jahren in Europa bereits ohne die touristische Exotisierung ausführlich erarbeitet, und zumindest die zeitgenössische japanische Kunst musste zu diesem Zeitpunkt nicht zusätzlich mystifiziert werden, auch wenn das exotisierende Japan-Bild im westlichen Kontext noch nicht überwunden war. Japan hatte bereits 100 Jahre lang Erfahrung mit westlichen Ausstellungen, und das europäische Publikum war dadurch mit der japanischen Kunst vertrauter als mit anderen nicht europäischen oder amerikanischen Positionen. Dies ermöglichte es, dass sich „echte“ japanische Kunst mit dem westlichen Kontext auseinandersetzen konnte. Außerdem befand sich Japan in der besten wirtschaftlichen Lage seiner Geschichte und konnte auf Selbstmystifizierung zum Zweck der internationalen Vermarktung verzichten.¹¹⁰³ Die Auswahl der japanischen Sektion für die Ausstellung *Les Magiciens de la Terre* harmonisierte mit dem Konzept des Kuratierenden, und man kann darin das Vertrauen in den internationalen Kunstmarkt erkennen.

In der Ausstellung *Primitivism in 20th century art, affinity of the tribal and the modern* im MoMA von 1984 wurde die Terminologie des „Primitiven“ durch den Kurator William Rubin kunsthistorisch analysiert, um sie in der jeweiligen Situation und der jeweiligen Zeit kunsthistorisch zu differenzieren.¹¹⁰⁴ Rubin betont, dass das „Primitive“ von den Kunstschaffenden der Moderne völlig anders aufgefasst wurde, als es die heutige Vorstellung zu vermitteln mag. Primitivismus wurde nicht mit „Zurückgebliebenheit“ gleichgesetzt, und so hätten die Kunstschaffenden diesen auch nicht als Ausdruck von Andersartigkeit betrachtet und damit eine Distanzierung wahrgenommen, obwohl die damaligen Ethnologen ihre Forschungen noch unter dem Einfluss des Kolonialismus durchführten. Die besondere Betonung des Wertes der Aufrichtigkeit für den Modernismus liege hauptsächlich daran, dass die Kunstschaffenden die Einfachheit und Aufrichtigkeit des „Primitiven“ bewundert hätten.¹¹⁰⁵ Im Jahr 1989 steht aber vielmehr der *Imperial Gaze* im Vordergrund der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Die US-amerikanische Literaturwissenschaftlerin Mary Luise Pratt wies 1992 darauf hin, dass die romantischen

¹¹⁰³ Den „exotischen Ton“ der in *Magiciens de la Terre* gezeigten japanischen Positionen kann man allerdings auch so in Teshigawaras Oeuvre finden. Teshigawara stellte seinerzeit auch japanische Tuschkmalerei und Bambusskulpturen zusammen, was aber keinen ironischen Kommentar zur Exotisierung der asiatischen Kunst darstellte. Vielmehr wollte er eine modernisierte „Ästhetik“ aus Japan auf der internationalen Bühne vorstellen.

¹¹⁰⁴ Als Beispiel nennt Rubin die kunsthistorische Adoption des Primitiven in *Nouveau Larousse illustré* von 1897 bis 1904. Vgl. Rubin 1996: 10

¹¹⁰⁵ Vgl. ebd.: 11-16.

Reiseberichte des 19. Jahrhunderts in der neuen Welle des Globalismus ab 1980 wiederverwertet wurden. Sie schrieb: „For instance, empires create in the imperial center of power an obsessive need to present and re-present its peripheries and its others continually to itself. It becomes dependent on its others to know itself. Travel writing, among other institutions, is heavily organized in the service of that need. (...) how European travel writing interacted with enlightenment natural history to produce a Eurocentered form of global or ‘planetary’ consciousness. I consider the classificatory schemes of natural history in relation to the vernacular peasant knowledges they sought to displace.“¹¹⁰⁶

Die Kunstwerke aus Japan und Afrika wurden meist durch Kuriositätenhändler kostengünstig verkauft. So wurde, wie schon erwähnt, die japanische Druckgrafik unter dem Sammelbegriff Ukiyo-e im Westen schnell bekannt und verbreitet. Gleichzeitig blieben die teureren Malereien der gleichen Kunstschaftenden im Westen unbekannt. Die Kunsthandeltreibenden wollten die fremden Kulturen aus geschäftlichen Gründen zu einer reinen Inspirationsquelle für die westliche Kunst machen. Daher wurden nicht westliche Kulturgüter aus aller Welt generell unter der Bezeichnung „primitiv“ subsumiert. Alles in allem war die „exotische“ Kunst, die „einen phänomenalen Ausbruch der künstlerischen Kreativität“, wie zum Beispiel bei Picasso, herbeiführte, immer verbunden mit „Krieg und Sklaverei“, wie David Graeber im Hinblick auf die „unsichtbaren Schulden“ hinwies, die als „das Erbe von Krieg nie verschwunden [sind]“.¹¹⁰⁷ Auch wenn dieses negative Erbe von Rubin erkannt wurde, äußerten die Kunstschaftenden aus den nicht westlichen Ländern nicht direkt Kritik an den Veranstaltern der Ausstellung.¹¹⁰⁸ Die angebliche Diversität wurde vielmehr in der Ausstellung noch als zentrale Sehenswürdigkeit im dominanten Kulturkontext herausgearbeitet.¹¹⁰⁹

In der Ausstellung *Seven Stories about Modern Art in Africa* von 1995 wurden die Ausstellungen *Primitivism in 20th century art, affinity of the tribal and the modern* von 1984 und *Les Magiciens*

¹¹⁰⁶ Vgl. Pratt 2008: 4. Pratt prägte den Begriff „Contact Zone“ für die ungleichen Machtverhältnis innerhalb kultureller Konfrontation nach den 1990er-Jahren. Die unterworfenen Kulturen können selbst nicht steuern, wie sie von der dominierenden Kultur beschrieben werden. Sie erläutert wie folgt: „‘Contact zones’, that is, social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination – such as colonialism and slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today. [...] While subjugated peoples cannot readily control what the dominant culture visits upon them, they do determine to varying extents what they absorb into their own, how they use it, and what they make it mean. Transculturation is a phenomenon of the contact zone“. Vgl. Pratt 2008: 7.

¹¹⁰⁷ Graeber erwähnte verblüffenden Parallelen zwischen den Gesellschaften am Cross River in Nigeria und auf Bali als Beispiel für die von ihm angeführten „Schulden“ wie folgt: „vor allem in Form von Theaterdarbietungen mit komplizierter Musik, glanzvollen Kostümen und stilisierten Tänzen – eine Art alternative politische Ordnung als fantasievolles Spektakel -, und zwar genau zu dieser Zeit, als das Alltagsleben extrem schwierig wurde und in jedem Augenblick die Gefahr bestand, dass ein falscher Schritt einen Menschen auf ein Sklaven Schiff bringen konnte“. Vgl. Graeber 2014: 205f.

¹¹⁰⁸ Vgl. Martin, Jean-Hubert und Buchloh, Benjamin H. D., Visuelle Schocks als Katalysator, Vorgespräch zur Ausstellung „Magiciens de la Terre“ (Paris 1989), in: Kunstforum International, Bd. 118, 1992.

¹¹⁰⁹ Vgl. Araeen 1989: 3.

de la Terre von 1989 nochmals reflektiert. Die Kuratierende Clémentine Deliss bemerkte zur afrikanischen Kunst im globalen Kunstmarkt das Folgende: „This art would be fused with the pop culture of global industrialisation while retaining the associative spiritual qualities of Africa's past. Moreover, it could now be introduced in its own right as contemporary work and interpreted beyond the tropes of early modernism in which elective affinity had connected Europe and Africa. [...] Although this was a response to the reality becoming an artist in Africa (as elsewhere), it was extended into a framing device to establish the criteria of a new authenticity, quality, and, ultimately, marketability for western-led audiences suddenly keen on ‘zippy, energetic, narrative billboard art’ or ‘le look african’.“¹¹¹⁰

Auch wenn die teilnehmenden Kunstschaaffenden ihre Arbeiten freiwillig ausstellen, so wird doch die Konfrontation mit dem dominanten Blick des „Konsumenten“ zur unangenehmen Erfahrung. Die durch das „Imperial Eye“ rezipierten Informationen über Autorschaft, Herkunftsland und Kultur haben nichts mit den tatsächlichen Beweggründen hinter den Arbeiten zu tun, die zur reinen Unterhaltung konsumiert werden.¹¹¹¹

Les Magiciens de la Terre legte, wie gesagt, großen Wert auf die gleichberechtigte Verteilung des Ausstellungsraums und auf die Beschreibung der jeweiligen Länder. Die individuellen Problematiken in der Rezeption konnte die Ausstellung aber dennoch nicht herausarbeiten. Die fremden Kulturen dienten mit der im Titel postulierten „Magie“ mehr der bloßen Unterhaltung des Publikums in der kulturell dominanten Metropole Paris. Das Ende der 1980er-Jahre war für den Globalismus eine entscheidende Zeit. Man erlebte die massive Expansion der internationalen Kommunikation und des transmedial geförderten Tourismus, Entwicklungen, die sich auch in käuflichen Produkten, wie zum Beispiel „exotischen“ Reisen oder Computerspielen niederschlugen.¹¹¹²

Die neuerliche Hinwendung zu den „primitiven Kulturen“, nach derjenigen am Beginn des 20. Jahrhunderts, begann bereits in den 1960er-Jahren in anderer Form. Die Künstler von Process, Minimal und Land Art repräsentierten im westlichen Teil von *Les Magiciens de la Terre* den neuen Spiritualismus.¹¹¹³ Naturverbundenheit und Spiritualität galten hier als universelle Empfindungen der Menschen, während in den Ländern, die sie als Quelle ihrer Inspiration sahen, die verheerenden Spuren der Kolonialzeit noch deutlich sichtbar waren und die westliche Industrie deren Bodenschätze und Arbeitskräfte ausbeutete.

¹¹¹⁰ Vgl. Clémentine 1995: 15.

¹¹¹¹ Die US-amerikanische Wirtschaftswissenschaftlerin Shoshana Zuboff beschreibt die Anhäufung unserer unsichtbaren Erfahrungen als „Schattentext“. Vgl. Zuboff 2019: 218.

¹¹¹² Siehe die Artikel *Transmedia Tourism* von Pearce/Moscardo 2020:355f und *The Routledge companion to media and tourism mediatized tourism* von Turnšek/Trdina/Pavlakovič 2020: 45f, jeweils in: Månsson 2020.

¹¹¹³ Vgl. Vernedoe 1984: 677-699, in: Rubin 1996.

Im 19. Jahrhundert wurde versucht, den Spiritualismus positivistisch zu erklären. Während des New Age wurde die esoterische Seite wieder vermehrt betont und der Begriff „global“ positiv belegt. Internationaler Tourismus wurde zur Weltanschauung für junge Menschen. Sie entwickelten daraus eine gemeinsame Moral, eine informierte Weltanschauung, die jedoch auch wieder als Unterhaltungskultur konsumiert wurde. Die Kunstforschende Jean Fischer erwähnt dazu kritisch: „Current liberal or 'New Age' enthusiasm for what it calls native 'spirituality' or 'mysticism' not only obfuscates the nature of different belief structures, but works to conceal a political relation between metropolitan capitalist enclaves and the rest of the world. In effect, it perpetuates native disempowerment. To recognise the spiritual and ecological failure of the capitalist enterprise, or to acknowledge the validity of non-European belief structures, does not reinstate the legitimacy of others still subjugated by alien forces. Our language continues to map a landscape of fictive identities from the fragments of history and fantasy in the interests of Western power structures.“¹¹¹⁴ Fischer zeigte sich auch kritisch gegenüber der von Araeen kuratierten Ausstellung *The Other Story* in der Hayward Gallery in London; sie moniert, dass auch dort die ausgestellten nicht westlichen Kunstschaffenden unter dem westlichen Konzept der „universellen Perspektive“ gewählt worden wären und diese so wiederum mit der eurozentristischen Perspektive verknüpft wären.¹¹¹⁵ Die „globalen Werte“ des westlichen Kontexts wurden auch bei japanischen Kunstschaffenden und Kuratierenden bewusst als Kriterien zur Bewertung des Erfolgs von Kunstschaffenden herangezogen. So wurde die japanische Abteilung dieser Ausstellung allein mit im Westen geschätzten Kunstschaffenden bespielt. Insofern führte Araeens Intention der Ent-Imperialisierung der Fremdheit zu weiteren Diskussionen.¹¹¹⁶

Sowohl *Primitivism in 20th Century Art: Affinities of the Tribal and the Modern* im MoMA 1984, wie auch *Les Magiciens de la Terre* im Centre Georges Pompidou 1989 machten den „virtuellen Kosmopolitismus“ des globalisierten Handelskapitalismus sichtbar. Carol Duncan analysierte in *Civilizing rituals, inside public art museums* von 1995 den an sich schon ritualisierten Prozess des Ausstellens und die exponierte Position des Kurators.¹¹¹⁷

Mit dem einsetzenden Multikulturalismus gewann der Begriff des „Globalen“ weiter an Bedeutung, da die Machtverteilung zwischen der „Peripherie“, also dem Nichtwestlichen, und dem „Zentrum“, also dem dominanten Westen, sich allmählich zu relativieren schien.¹¹¹⁸ Der einflussreiche Kurator

¹¹¹⁴ Vgl. Fisher 1989: 79, in: Araeen 1989.

¹¹¹⁵ Fischer kritisiert auch den „white-male“ Aspekt von Araeens Ausstellung, von den 24 gezeigten Künstlern in *Other Storys* waren nur 4 weiblich. Vgl. Fischer 12.2009.

¹¹¹⁶ Ebd.

¹¹¹⁷ Vgl. Duncan 1995: 7-20.

¹¹¹⁸ Ab den 1980er-Jahren wurde die Zentralisierung der Macht nicht mehr als Gegensatz zur Dezentralisierung des Warenkapitalismus gesehen. Vgl. Harvey 1990: 159.

Guy Brett kritisierte ebenfalls die „Mystifizierung des Fremden“. Ihm zufolge ist der Versuch einer objektiven Repräsentation der nicht westlichen Kulturen reiner Neo-Primitivismus, und die gezeigten Peripherien sind in diesen Fällen nur eine Repräsentation des westlichen Geschmacks.¹¹¹⁹ In der Ausstellung *Century City, Art and Culture in the Modern Metropolis* in der Tate Modern in London 2001 wurde der Begriff des Modernismus infrage gestellt. Um den Begriff „modern“ überhaupt aus dem eurozentristischen Blick zu befreien, wurde für diese Ausstellung die Präsentation des Modernismus der eingeladenen Länder jeweils unterschiedlich konzipiert. Als Repräsentanten des westlichen Modernismus wurden Paris (1905-1915), Wien (1908-1918), New York (1969-1974), London (1990-2001) und Moskau (1916-30) hervorgehoben. Während Paris, Wien und Moskau ihren Modernismus im klassischen Sinne der kunsthistorischen „Moderne“ zeigten, wurde in den Abteilungen von New York und London auf die Diversität und die Ungleichheiten der Weltmetropolen fokussiert. Als nicht westliche Städte wurden Bombay/Mumbai (1992-2001), Lagos (1955-70), Rio de Janeiro (1950-64) und Tokio (1967-1973) ausgewählt, die in ihren Abteilungen die Dominanz der westlichen Kulturindustrie und deren Definitionsmacht stark zu bestreiten versuchten.¹¹²⁰

Eine ähnliche Problematisierung der westlichen Definitionsmacht wurde im Jahr 2000 in *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* im MIT List Visual Arts Center Cambridge, MA versucht. Es nahmen 130 Kunstschaaffende aus Japan, Europa, Lateinamerika, Nordamerika, Australien und Neuseeland teil und es wurde versucht, die Differenzen anhand der unterschiedlichen Auffassungen der Konzeptkunst zu verdeutlichen.¹¹²¹

Durch die *Les Magiciens de la Terre* nachfolgenden internationalen Ausstellungen wurde das Thema der Befreiung vom eurozentristischen Blick immer wieder zur Diskussion gestellt. Die jeweiligen Beiträge der japanischen Kunstschaaffenden schienen sich vom früher oft angeführten Vorwurf, sich nicht genug von nationalistischen Themen oder dem alten Japonismus zu lösen, langsam befreien zu können. Dennoch blieben sie mit der Nationalstrategie Japans, nämlich die angesehenen Traditionen und die hohe Technologisierung des Landes in den Vordergrund zu stellen, stets verbunden.

Die Diskussionen nach 1989 sind in den Ausstellungen *Century City* (2001), *The EY Exhibition, The World goes Pop* (2015) in der Tate Modern und in *International Pop* (2015) im Walker Art Center in Minneapolis ablesbar. In diesen internationalen Ausstellungen wurden Kuratierende aus verschiedenen Ländern eingeladen und jeweils eine „nicht-eurozentristische“ Sichtweise

¹¹¹⁹ Vgl. Brett 1989: 96, in: Araeen 1989.

¹¹²⁰ Vgl. Tomii 2001: 200, in Blazwick 2001.

¹¹²¹ Vgl. Morgan 2000: 111.

präsentiert. Eine neue japanische Strategie war es hierbei, die zeitgenössische japanische Kunst in die Nachfolge der Gegenkunst der Edo-Zeit zu stellen, die einen Gegenpol zu Staatsmacht und -autorität bildet, was aber ebenfalls eine Ausrichtung auf den Geschmack des westlichen Publikums darstellt. Die bereits in der Werbebranche erfolgreichen Kunstschaaffenden wurden hierfür gefördert und ausgewählt. Diese inhaltliche Inszenierung gelang, da bereits die Cyberpunk-Fantasien oder die dystopischen Szenarien durch erfolgreiche Romane und die japanischen Animes international eingeführt waren. So findet die japanische Nationalpropaganda in Gestalt der kommerziell ausbeutbaren Popkultur ihren erfolgreichsten Weg zur internationalen Verbreitung und dominiert die vermeintlich gegen sie aufbegehrende Gegenkultur. Die Beurteilung der „Originalität“ der zeitgenössischen japanischen Kunst erfolgt bis heute unter dem Imperial Gaze, da die von den japanischen Kunstschaaffenden angestrebte Überwindung desselben und die damit verbundene Befreiung aus dem westlichen Kunst-Wertesystem für sie nur durch den Erfolg im nach wie vor westlich dominierten Kunstmarkt zu beweisen ist. Im Folgenden soll diese Problematik vertieft werden.

6.2. Gegenkultur in der japanischen Kunst – Kreativität und Kommerz

Das Thema der Befreiung vom Eurozentrismus in den als Gegenkultur wahrgenommenen Subkulturen der japanischen Populärkultur soll anhand ausgewählter Ausstellungen zu diesem Themenkreis veranschaulicht werden. Wie diese Gegenkulturen gleichzeitig Teil der Großunternehmensstrategien sind, soll ebenfalls deutlich gemacht werden.

Die bekannte japanische Kuratorin Tomii Reiko übernahm 2001 die Japan-Abteilung der Ausstellung *Century City* in der Tate Modern in London. Wie bereits erwähnt, wollte die Ausstellung den Modernismus als weltweites Phänomen beleuchten und fokussierte dafür auf spezifische Orte und Zeiten. Tomii verortete die japanische Moderne im Zeitraum von 1967 bis 1973 in Tokio, als die Gegenkulturen unter den jungen Studenten und Kunstschaaffenden immer populärer wurden.¹¹²² Tomii beobachtete, dass die japanischen Kunstschaaffenden sich ab den 1960er-Jahren mit der Vormoderne Japans auseinandersetzten und diese in ihren Performances vergegenwärtigten, um ihre Kunstidentität auf internationaler Ebene neu zu etablieren. Diese auch politisch engagierten Kunstschaaffenden wurden von Tomii in der Ausstellung ausführlich vorgestellt. Die in ihrem Fokus liegende, in den 1960er-Jahren noch junge Gruppe avancierte unter

¹¹²² Vgl. Tomii 2001: 200ff.

dem Einfluss des zu dieser Zeit breit diskutierten Marxismus zu einer Art von intellektuellen Anführern, die das Publikum begeistern konnten.

Tomii möchte nun die Einzigartigkeit der japanischen Moderne in ihrem Status als Gegenkultur erkennen. Aber politisches Engagement und Gegenkunst waren in dieser Zeit kein rein japanspezifisches, sondern ein weltweit verbreitetes Phänomen. Paradoxerweise standen die japanischen Kunstschaaffenden der Moderne offensichtlich unter westlichem Einfluss, legten dabei aber gleichzeitig eine antiwestliche Haltung an den Tag. Sie wollten die „Moderne“ neu definieren und damit provozieren. Der japanische Kritiker Karatani Kôjin analysiert diese komplexe Konstellation wie folgt: „Since, in the West as well as Asia, the modern and premodern are distinct from one another, it stands to reason that modernity must be conceptualized separately from Westernness, but since the ‘origin’ of modernity is Western, the two cannot so easily be separated. This is why in non-Western countries the critique of modernity and the critique of the West tend to be confused. Many misperceptions arise out of this. One, for example, is that Japanese modern literature, because it is not Western, cannot be fully modern. The flip-side of this idea is that, if a work’s materials and themes are non-Western, the work must be anti-modern.“¹¹²³

Parallel zur politisch engagierten Gegenkunst entwickelte sich auch eine „kommerzielle Gegenkunst“, vor allem in den Großstädten Japans, welche die Postmoderne repräsentierte. Zum Beispiel arbeiteten Grafikdesigner wie Yokoo Tadanori und Tanaami Keiichi sowohl als freie Kunstschaaffende der Gegenkultur und gleichzeitig auch als angesagte Designer für erfolgreiche Werbeagenturen. Die in den 1960er-Jahren einsetzende Welle der internationalen Kunst in Ausstellungen und im Handel in Japan wurde sowohl durch staatliche Institutionen wie auch große Unternehmen finanziell gefördert. Die Ausstellungsmöglichkeiten im Ausland wiederum wurden mit dem steigenden Wirtschaftswachstum vergrößert.¹¹²⁴ Parallel zu dieser institutionalisierten Kulturpolitik entwickelten sich die Subkulturen zu attraktiven Konsumobjekten. Vor allem im Ausland wurden diese mit den reizvollen Modeerscheinungen des Großstadtdschungels von Tokio synonymisiert.¹¹²⁵ Der Unterschied zwischen avantgardistischer Gegenkunst und großstädtischen Subkulturen war in dieser Zeit äußerst vage.¹¹²⁶

¹¹²³ Vgl. Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature* 1994: 192, in: Fry: 2014.

¹¹²⁴ Aufgrund des ökonomischen Interesses wurde japanische Kunst für den westlichen Markt interessant. Nach der Wirtschaftskrise gab es wieder wenige Ausstellungen mit japanischer Kunst in westlichen Museen. Vgl. Mori Art Museum 30.10.2020.

¹¹²⁵ Tomii war als japanische Kunstforschende an mehreren Ausstellungen in den USA und Europa sowie auch im großen Kunstfestivals beteiligt. Sie vertritt die Ansicht, dass drei Komponenten für den Kunstbetrieb unverzichtbar sind, nämlich die akademische Forschung, das Sammeln im Museum und das Interesse des Kunstmarktes. Wenn eine Komponente fehlt, funktioniert auch nicht die Forschung. Vgl. Tomii 17.10.2020 in: Mori Art Museum: 17.10.2020.

¹¹²⁶ Der Historiker Karl Polanyi erklärte die „Warenfiktion“ in *The Great Transformation* (1944), dass unser Leben, Gesellschaft, Umwelt und unsere Rechte im Markt unterordnet wird. Tomiis Ansinnen, in der Tate Modern Ausstellung mit den klassischen Vorurteilen gegen Japan als konservatives, zurückgewandtes Land durch die Vorstellung der

Die zeitgenössische Gegenkunst und die antiautoritäre Studentenbewegung ab den 1960er-Jahren wurde durch die Medien als eine Art Mode und Konsumartikel weltweit verbreitet. Eine Verbindung von kosmopolitischer Großstadtkultur und Gegenkunst war nicht nur in Japan, sondern in den meisten globalisierten Großstädten zu beobachten.¹¹²⁷ Aber auch Gegenkunst ist in einer Konsumgesellschaft im System des kapitalistischen Marktes gefangen.¹¹²⁸

Was die Verquickung von Regierung und Großunternehmertum in der Kunst- und Kulturförderung in Japan angeht, so wurde 1965 der Verein Kokusai-mihonichi-kyōkai (engl. Japan Art Festival Association, Inc.) durch überparteiliche Politiker und das Wirtschaftsministerium gegründet. Es schlossen sich bald auch die großen Unternehmen an, die sich mit der Kulturindustrie auskannten. 1972 wurde dann die Kokusai kōryū kikin (engl. Japan Foundation, dt. Stiftung für internationalen Austausch) eingerichtet, die bis heute den diplomatischen Kulturaustausch unterstützt. Weitere finanzielle Unterstützung durch nationale Institutionen wurde auch von der neu im Wirtschaftsministerium eingerichteten Organisation für den Außenhandel JETRO (Japan External Trade Organization, jap. nihon beki shinkō kikō) und die JKA Foundation (jap. Japan Keirin Autorace foundation) geleistet. Der Verein Kokusai-mihonichi-kyōkai organisierte 1966 das *The 1st Japan Art Festival* in New York City, auf dem die traditionellen Handwerke wie Lackkunst, Tuschkmalerei oder Kimonostoffe ausgestellt wurden. Das Ziel dieser politisch sowie wirtschaftlich geförderten Organisation ist es, dass alte Klischee über Japan als bloße „Nation der Nachahmer“ zu überwinden, indem die alten Traditionen als ureigene Wurzeln der japanischen Kultur vorgestellt werden.¹¹²⁹ Fast zeitgleich wurden 1966 aber auch zeitgenössische Kunstschaaffende in der Ausstellung *The New Japanese Painting and Sculpture* im MoMA vorgestellt. Hier präsentierten 16 japanische Kunstschaaffende, die in New York, Paris, Mailand und Rom ihre Ausbildung erfahren hatten, ihre Malereien und Skulpturen. 1970 fand, wiederum in New York, die Ausstellung *Contemporary Japanese Art: Fifth Japan Art Festival Exhibition* im Solomon R. Guggenheim Museum statt. Doch auch diese Ausstellungen konnten die noch vorherrschende Stereotypisierung Japans als „Nachahmerland“ nicht positiv beeinflussen, da die gezeigten Arbeiten den westlichen

modernen Gegenkunst aufzuräumen, ist nichts weiter als ein neuer Aspekt der „Warenfiktion“ der modernen Marktwirtschaft in der die japanische Kunst gefangen scheint. Fremdheit an sich könnte, neben Arbeit, Geld und Grund und Boden, den Theorien des Historikers Karl Polanyi folgend, auch eine „fiktive Ware“ darstellen, denn die Neugier der Menschen bewegte schon immer den Kapitalismus. Vgl. Polanyi 1978: 112.

¹¹²⁷ Die Geschichte, wie die Gegenkultur als Konsumartikel unter jungen Leuten verbreitet wurden, ist bei *The Condition of Postmodernity* von David Harvey aufgezeigt. Harvey 1990: 59ff.

¹¹²⁸ Das Auftauchen einer Gegenkultur verstärkt im Kapitalismus nur noch die Warenfiktion, denn der Kapitalismus wird nur durch ständige „schöpferische Zerstörung“ weitergetrieben, wie Joseph Schumpeter bereits 1942 in „Kapitalismus Sozialismus und Demokratie“ schrieb. Ausführliche Diskussion in 5.3. in der vorliegenden Arbeit erläutert.

¹¹²⁹ Vgl. Mitsuyama 30.10.2020, in: Mori Art Museum 30.10.2020.

Zuschauern nicht „japanisch genug“ vorkam.¹¹³⁰ Die Kunstforschende Mitsuyama arbeitete als Kuratorin in den USA und sah sich fortlaufend mit der Schwierigkeit konfrontiert, dass japanische Kunst vom westlichen Publikum entweder als Nachahmung des westlichen Modernismus oder als Spiegel des japanischen Fundamentalismus beurteilt wurde und die einzelnen Werke kaum neutral besprochen wurden.¹¹³¹

Die japanischen Kunstschaaffenden, die im Westen studiert hatten oder lebten, wie Sugimoto Hiroshi oder Murakami Takashi, konnten während des Wirtschaftswachstums der 1970er- und 1980er-Jahre ihre Marktcompetenz in der internationalen Kunstszene offensichtlich beweisen. Diese in dieser Arbeit als *Mythmaker* vorgestellten Kunstschaaffenden fanden ihre Bildsprache im globalisierten Kunstmarkt. Sie waren für das westliche Publikum gleichermaßen mystisch und ansprechend modern zugleich.

Dagegen schlossen die Kunstschaaffenden der von Tomii postulierten Gegenkultur ihre Kunstausbildung meist in Japan ab. Ihnen war der westliche Blick nicht ausreichend vertraut, um erkennen zu können, warum sie entweder als Fundamentalist oder als Nachahmer angesehen wurden.¹¹³² Sie versuchten, eine Bildsprache in Opposition zur Kommerzialisierung zu entwickeln, indem das „Wesentliche der Materialien“ in den Vordergrund gestellt wurde, ein vermeintlicher Wesenszug der japanischen Kunsttradition.¹¹³³ Aber wie bereits erläutert, wurde die Idee, der Natur einen Sinn zu geben und sie als Kunst zu repräsentieren, vom europäischen Naturalismus des 19. Jahrhunderts geprägt und als repräsentative Kunstforum weiterentwickelt. Dies ist zwar mit dem japanischen Shintô und Animismus assoziierbar, jedoch wollten die neuen „Gegenkünstler“ aus Japan ihre Kunst weder mit den religiösen Ritualen des japanischen Patriotismus noch mit verwestlichten Werten verbinden.¹¹³⁴ Die bedeutendste Ausstellung zu diesem Thema gelang mit *Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors* im Jahr 1990, die in Tokio, Gunma, Los Angeles, New York, Chicago und Ottawa gezeigt wurde. Traditionelle Kunstmaterialien wie Holz, Stein oder Papier wurden im modernisierten Kontext verwendet. Der Kurator Howard Fox versuchte, das übliche Missverständnis über die zeitgenössischen Kunstschaaffenden Japans aufzuklären. Er erläutert wie folgt: „Significantly, none of the artists in this exhibition claims to be a ‘Japanese’ artist, and all of them are wary of any attribution of nationalism to their creative intent. Indeed, there is nothing in their art that suggests either political or aesthetic nationalism; further, their works are entirely contemporary and resemble little else in the history of Japanese art. Yet

¹¹³⁰ Zum Thema „Nachahmerland Japan“ siehe ausführlich: Pekar 2003: 339ff.

¹¹³¹ Ebd.

¹¹³² Siehe Kapitel 2.11.1 und 4.1.2. der vorliegenden Arbeit.

¹¹³³ Die Konfrontation mit den Naturmaterialien wurde als Rückkehr zur eigenen Kultur angesehen. Vgl. Nakamura 1984: 35.

¹¹³⁴ Vgl. Fox 1991: 26

these artists affirm that their art is created within, and not apart from, an ongoing Japanese artistic tradition.“¹¹³⁵

Jedoch brachte auch er erneut die „Sensibilität japanischer Kunst“ mit der so häufig herangezogenen Philosophie des Shintô und Buddhismus in Zusammenhang. Seine Interpretation japanischer Kunst im Spiegel des Shintô liest sich wie folgt: „What is most significant about Shintô is its location of the generative forces and spirits that created the universe within and throughout the natural world and its profound sense of man's total engagement with creation. So thorough was this involvement that in the development of Shintô there was no word for Nature, as something apart and distinct from man ... Man was treated as an integral part of a whole, closely associated and identified with the elements and forces of the world about him. The early Japanese took it for granted that the natural world was the original world; that is, they did not look for another order of meaning behind the phenomenal, natural world. There was no separate realm wherein the deities segregated themselves from the rest of creation, but a single universe suffused by spiritual and vital presences, or kami.“¹¹³⁶

A Primal Spirit wurde durch japanische Museen und mit staatlicher Unterstützung des Landes organisiert. Die Planung wurde jedoch allein Howard Fox anvertraut. Seine Akzentuierung von dem japanischen Shintô und dem Buddhismus konnte allerdings wieder als fundamentalistisch gelesen werden, was von den teilnehmenden Kunstschaaffenden selbst als unangenehm empfunden wurde.¹¹³⁷

Was den vermeintlichen spirituellen Charakter der gezeigten Werke anbelangt, so kann der mediale Einfluss des *New Age* der 1980er-Jahre diesen Eindruck im Zusammenhang mit den verwendeten Naturmaterialien verstärken.¹¹³⁸ Die japanischen Kunstschaaffenden und Kuratierenden spürten und spüren, damals wie auch heute noch, die Befangenheit des westlichen Blicks, und sie versuchten und versuchen, dagegen anzuarbeiten. Das war auch das Anliegen von Fox, jedoch divergierten die Absichten von Kurator und Kunstschaaffenden. Die japanischen Kunstschaaffenden versuchten, eine

¹¹³⁵ Vgl. ebd.: 26f.

¹¹³⁶ Vgl. ebd.: 28.

¹¹³⁷ Die Hervorhebung des Shintô bei Fox rührt aus dem Bedürfnis, die Unterschiede der japanischen Kunst im Vergleich zu der des Westens zu verdeutlichen und dient nicht der weiteren Mystifizierung der japanischen Kultur. Vgl. Mitsuyama 30.10.2020, im Mori Art Museum 30.10.2010. Im Ausstellungskatalog assoziierte Fox den spirituellen Einfluss des Shintô und des Buddhismus mit spezifischen Positionen zeitgenössischer japanischer Künstler. Die Kommentare der Künstler jedoch, weisen deutlich darauf hin, dass sie selbst in Bezug auf ihre Arbeiten diese Deutung nicht teilen. Vgl. Fox 1991: 31. Fox ist sich vollkommen bewusst, dass japanische Künstler im Westen herabschätzend als „Nachahmer“ angesehen werden. Daher versucht Fox die Einzigartigkeit der Japanischen Kunst – vor allem auch die der von ihm ausgewählten Künstler, in der japanischen Kulturgeschichte zu verorten. Vgl. Fox 1991: 21 und 30f.

¹¹³⁸ Jean Baudrillards wies 1968 in *Le Système des objets* darauf hin, dass Holz als „warm“ im westlichen Markt konsumiert wird. Holz als „Warm“ sei nur ein kulturelles Zeichen und keine Qualität des Materials gefragt. Die Nostalgie auf die Natur und Erde seien, marktwirtschaftlich angesehen, bloße Mythologie der Funktionalität. Vgl. Baudrillard 1968 [1998]: 40f.

Gegenposition zur intellektuell geprägten wesentlichen Kunst durch die Konzentration auf traditionelle Materialien zu schaffen.¹¹³⁹ Für Fox repräsentierte dies aber die Einflüsse des Shintô, eine Assoziation, die die von ihm ausgewählten Kunstschaaffenden aber unbedingt vermeiden wollten, da ihrer Generation die Verbindung des Staats-Shintô mit den japanischen Ultrationalisten noch bewusst war. Für das westliche Publikum erschien sowohl die eine als auch die andere Deutung als religiöse Mystik, was wiederum zur weiteren Stereotypisierung beitrug. Für die teilnehmenden Kunstschaaffenden war die künstlerische Repräsentation der Materialien oder eine neue Begegnung mit einem Gegenstand zunächst wertneutral und entsprach keiner spezifischen religiösen Wahrnehmung. Wie bereits erwähnt, wurde die japanische Religion erst im späten 19. Jahrhundert konzipiert. Da der Staats-Shintô in der Kriegsvorgangeneit Japans eine maßgebliche Rolle gespielt hatte, lehnten ihn die Kunstschaaffenden dieser Generation ab, vor allem wegen ihrer persönlichen Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg. Dieses ambivalente Verhältnis wurde damals noch nicht im westlichen Kontext gesehen und erklärt.

Von 1989 bis 1990 wurde parallel zu *A Primal Spirit* die Ausstellung *Against Nature. Japanese Art 1989* im MIT List Visual Art Center in Cambridge, Massachusetts, organisiert. An dieser Ausstellung beteiligten sich aktiv japanische Kuratierende, die versuchten, ein Bild der tatsächlichen zeitgenössischen Kunstszene Japans zu vermitteln.¹¹⁴⁰ In dieser Ausstellung wurde das provokative Konzept *Against Nature* vorgestellt, was die Dynamik der großstädtischen Realität ausdrücken sollte. Man mag hier die angriffslustige Einstellung der japanischen Kunstschaaffenden und Kuratierenden erkennen, die versuchten, den als verstaubt wahrgenommenen Traditionalismus zu kritisieren und gleichzeitig das westliche Klischee des „Nachahmer-Landes“ abzubauen. Unter den Teilnehmern waren prominente Kunstschaaffende wie Miyajima Tatsuo, Morimura Yasumasa oder Dumb Type, die alle eigene Bildsprachen entwickelt hatten und individuell erfolgreich waren. Unter dem Schlagwort „Japan“ subsumiert, wurden sie im Westen aber dennoch wieder kollektiv als die klassischen „Nachahmer“ wahrgenommen.¹¹⁴¹

¹¹³⁹ Die poetischen Äußerungen japanischer Künstler über die Natur als lebendiges Wesen wurden im Katalog vorgestellt. Fox zitierte die Aussage von Tokushige Emiko wie folgt: „Many contemporary Japanese artists use forms of the verb *ikasu* (to live) with respect to their materials. Emiko Tokushige, for example, so explains her handling of the palm tree thatching, husks, and tree bark with which she usually works: "I want to leave more of the expression up to the material it- I have to take it into my hands, but I am not certain to what extent I should do this. I don't want to kill the material. . When I think about what I want to create, it is not so much that I feel that I must "consult" with the material, but it is rather like being manipulative in human relationships. I feel terribly guilty." Vgl. Fox 1991: 30.

¹¹⁴⁰ Der Kurator Nanjo Fumio und seine japanischen Mitarbeiter konnten die Initiative bei der Konzipierung übernehmen. Vgl. ebd.

¹¹⁴¹ Eine gefärbte Holzskulptur von Funakoshi Katsura (1951-) schien dem japanischen Publikum nicht „traditionell“ genug. Gleichzeitig aber wurde sie aber beispielsweise als „The most conservative works in the show“ im Art Forum kritisiert. Im gleichen Artikel wurde ebenfalls geschrieben: „Much of the work here recalls postwar Western art“. Vgl. Baker November 1989: 159f.

Die Befreiung von den Vorurteilen gegenüber der japanischen Kunst wurde durch die Bemühungen der japanischen Kuratierenden nur langsam geleistet. Eine kritische Auseinandersetzung mit der tatsächlichen Vermarktung des Spiritualismus, der, so oder so, immer mit der japanischen Populärkultur verbunden scheint, findet hier genauso wenig statt wie in der dezidiert westlichen Kunstgeschichte. Ohne diese notwendige Kritik an der eigenen Kultur kann die beabsichtigte Neukontextualisierung im Westen nicht wahrgenommen werden.

Wie oben schon erwähnt, zeigte sich der Paradigmenwechsel am deutlichsten in der Ausstellung *Century City* in der Tate Modern im Jahr 2001, da die Definition des Modernismus in der nicht westlichen Kunst jeweils von Angehörigen der gezeigten Kulturen selbst geleistet wurde. 2015 ergaben sich dann zwei große Ausstellungen mit ähnlicher Konzeption zur Pop Art, um auch dort einen neuen Internationalismus aufzuzeigen. *International Pop* wurde im Walker Art Center in Minneapolis veranstaltet. Hier war die Ausstellung in Nationalsektionen aufgeteilt.

Ausstellungsmacher aus den jeweiligen Ländern (Argentinien, Brasilien, Japan, Großbritannien, den Vereinigten Staaten, Ungarn und Italien) waren für ihre nationale Sektion verantwortlich. Hier konnte man nicht nur den jeweiligen Kunstszenen in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen begegnen. Auch kritische Ansichten zum homogenisierten Kunstwert des Globalismus und humoristische Kritik an der politischen Hierarchisierung der Welt aus Sicht der nicht westlichen Kunstszenen wurden in adäquater Weise präsentiert.

Die Ausstellung *The World goes Pop* (2015/16) in der Tate Modern setzte sich mit der „angloamerikanischen Kontextualisierung“ der Pop Art auseinander und zeigte die Vielseitigkeit der Weltanschauungen der nicht westlichen Kunstschaaffenden in sarkastischen bis politischen Positionen. Es wurde versucht, politisches, feministisches oder allgemein subversives Engagement von Kunstschaaffenden aus nicht westlichen Ländern unter dem Einfluss der starken medialen Konsumkultur aus den USA unter kunsthistorischen Aspekten zu untersuchen.¹¹⁴² Über Japan schrieb hier erneut Tomii Reiko, die sowohl als Kuratierende wie auch als Kunstforschende maßgeblich an der Rezeption der zeitgenössischen japanischen Kunst im westlichen Kontext beteiligt ist. Sie stellte bereits in ihrem Katalogbeitrag zu *Century City* von 2001 ihre Gedanken zur Gegenkunst Japans nach dem Zweiten Weltkrieg vor. 2016 veröffentlichte sie ihr Buch *Radicalism in the Wilderness*, in dem sie erneut auf die japanische Gegenkultur als japanspezifische Besonderheit fokussiert.¹¹⁴³ In ihrem Beitrag zu *The World goes Pop* begründet sie die Besonderheit

¹¹⁴² Vgl. Dercon 2015: 9, in: Frigeri & Morgan 2015.

¹¹⁴³ Tomii, als erfahrenste japanische Kuratierende in der Zusammenarbeit mit westlichen Museen, versteht die formalen und ästhetischen Ähnlichkeiten zeitgenössischer Kunstwerke unterschiedlicher Kulturen als „Contact Point“ und das globale „Verstehen“ als „Connection and Resonances“. Sie verweist aber nicht auf das Konzept der „Contact Zone“ von Mary Pratt. Vgl. Tomii 2016: 16.

der japanischen Pop Art damit, dass bereits seit der Edo-Zeit, vor allem durch die beliebten und erfolgreichen Farbholzdrucke, die Populärkultur Japans eine wichtige Rolle im nationalen Kunstverständnis spielte und somit das Konzept der Pop Art in den 1970er-Jahren in Japan bereits präsent und ausgereift war. Sie verdeutlichte die japanspezifische Entwicklung der „proto-Pop“-Kultur in Bezug auf das Konzept der Gegenkunst wie folgt: „Japan’s proto-Pop existed in many ways. Japan was, indeed, a land of proto-Pop, with its strong graphic culture and its tendency to mix and equalise high and low. Most notably, Ukiyo-e Woodblock from the late seventeenth to the nineteenth centuries featured actors and beautiful women as well as scenic sites, offering inexpensive pictorial enjoyment to lowly townsfolk and exalted samurai alike in the thriving economy of Edo Japan (1603-1868).“¹¹⁴⁴

Es stellt sich allerdings die Frage, ob die jungen japanischen „Pop-Kunstschaffenden“ wirklich die Farbholzdrucke der Edo-Zeit als Vorbilder aus der eigenen Kultur in ihren Arbeiten spiegelten oder ob sie diese auch gerade erst als neue und beeindruckende Idee entdeckt hatten.¹¹⁴⁵ Der japanische Künstler Yokoo Tadanori erläutert im selben Ausstellungskatalog, dass er sowohl von Ukiyo-e als auch vom europäischen Modernismus stark geprägt wurde.¹¹⁴⁶ Da er selbst bereits früh als Grafiker für Werbeagenturen tätig war, versteht er sich als ureigener Schöpfer und sieht sich nicht als von der westlichen Pop Art übermäßig beeinflusst.¹¹⁴⁷ Trotzdem bleibt die Frage, ob die populäre Kultur des 17. Jahrhunderts als „proto-Pop“ und Impulsgeber für die japanische Kunst des 20. Jahrhunderts gesehen werden kann, noch offen.

Das viel bemühte Konzept der „Gegenkunst“ ist zunächst meist positiv besetzt. Man wendet sich gegen den „Mainstream“, ist „Underdog“, „schwimmt gegen den Strom“, verhält sich „antiautoritär“ und scheint etwas erkannt zu haben, was der „trägen Masse“ bisher verborgen blieb. Doch eigentlich spielt das Konzept, wird es als Marketinginstrument verwendet, letztendlich auch wieder in die Hände von Investoren und Industrie.¹¹⁴⁸

Tomii verbindet ihre Kunstschaffenden konzeptuell mit der Gegenkultur Japans. Somit werden einmal wieder die antiautoritären Tendenzen der Edo-Kultur, also der „klassischen“ Gegenkultur, mit einer Gegenkunst, in diesem Fall der nach den 1950er-Jahren, verbunden. Eine tatsächliche

¹¹⁴⁴ Vgl. Tomii 2016: 95, in: Frigeri & Morgan 2015.

¹¹⁴⁵ Der Kunstforschende Takashina Shūji weist darauf hin, dass die zeitgenössischen Künstler aus Japan einerseits durch den traditionellen Holzdruck geprägt sind, auch wenn sie nicht traditionelle Kunst studiert haben. Andererseits kann die naive Abstraktion auch durch die moderne Kunst aus dem Westen beeinflusst sein. Vgl. Takashina 1976: 224f.

¹¹⁴⁶ Wie bereits im Kapitel IV der hier vorliegenden Arbeit erwähnt, war Yokoo sehr stark vom Surrealismus beeinflusst. Für ihn ist sein Unterbewusstsein als Inspirationsquelle wichtig. Er publizierte seine Traumerfahrungen als Buch und schrieb, dass die surrealen Träume allein bereits gute Kunstwerke sein könnten. Yokoo 1973: 262-265.

¹¹⁴⁷ Er empfand sich selbst niemals als Pop-Künstler. Vgl. Yokoo, in: Ebd.: 157.

¹¹⁴⁸ Tomii schreibt: „do-it-yourself tradition of Japanese modernism (not relying on the authority or the institution)“. Vgl. The Center for East Asian Studies at the University of Chicago (CEAS) 08.05.2019.

Gemeinsamkeit wäre, dass die vermeintlichen Gegenkulturen jeweils den Gesetzen des internationalen Handels folgten und darauf reagierten. In der Edo-Zeit dominierten Geschäftsleute in den Großstädten den Kunsthandel und die Farbholzdrukke entwickelten sich gut, da sie erschwinglich waren und leicht zu transportieren. Dabei bedienten sie auch den Durst des Publikums nach einfachen, emotionalen Geschichten. Auch im Ausland ging diese Formel auf und wurde hierfür sogar noch weiterentwickelt.¹¹⁴⁹

Die von Tomii ausgewählten japanischen „Pop-Kunstschaffenden“ der 1950er- und späterer-Jahre, wie Tanaami Keiichi und Yokoo Tadanori, waren bereits früh erfolgreiche Designer, die für große Unternehmen arbeiteten. Shinohara Ushio bezog sich in seinen Arbeiten auf die vor allem im Westen angesagten Ukiyo-e, sowie aber auch auf westliche Ikonen wie auf das bereits erwähnte *Coca-Cola Plan* von Robert Rauschenberg.

Die von der Kuratierenden so aufwendig formulierte „Gegenkultur Japans“ war also nichts weiter als ein weiterer Konsumartikel ihrer Zeit.

Die japanischen Kunstschaffenden in beiden Ausstellungen, *The World goes Pop* und *International Pop* von 2015, wurden in ihrer Jugendzeit von der amerikanischen Massenkultur geradezu überwältigt, was viele auch selbst äußerten.¹¹⁵⁰ Die Argumentation der Kuratierende, einen erahnten „kulturellen Vorsprung“ Japans mit dem von ihnen postulierten „Proto-Pop“ allein durch die historische Verbindung zur Edo-Zeit zu erklären, kann daher wenig überzeugen.

Ein tatsächlich verbindendes Element der japanischen Kunstschaffenden der 1960er-Jahre wäre vielmehr die Tatsache, dass ihre künstlerische Identität in einer Art Hass-Liebe gegenüber den USA wurzelt. Als Kind erlebten die meisten die heftigen Luftangriffe in Tokio durch die amerikanischen Flieger.¹¹⁵¹ Gleichzeitig übte diese fremde Kultur eine unwiderstehliche Faszination aus. Wo von 1940 an im Rahmen des Dreimächtepakts mit Deutschland und Italien noch farbige Postkarten mit Bildern von Hitler und Mussolini verkauft wurden,¹¹⁵² schauten unter der amerikanischen Besatzung nach 1945 alle Japaner:innen große Mengen an Disney-Filmen und Hollywood B-Movies,¹¹⁵³ was natürlich enorme visuelle, aber auch konzeptuelle Eindrücke hinterließ.

¹¹⁴⁹ Wie bereits erwähnt schuf Hokusai im Auftrag von Philipp Franz von Siebold seine bekannte Bildrolle zum japanischen Lebenszyklus, die sich in Japan aber nicht verkaufen ließ, da das Konzept zu fremd und unverständlich war. Vgl. Narazaki 1987: 13.

¹¹⁵⁰ Vgl. Wie bereits erwähnt schuf Hokusai im Auftrag von Philipp Franz von Siebold seine bekannte Bildrolle zum japanischen Lebenszyklus, die sich in Japan aber nicht verkaufen ließ, da das Konzept zu fremd und unverständlich war. Vgl. Narazaki 1987: 13. Walker Art Center 20.04.2015.

¹¹⁵¹ Die in 1930er-Jahren geborenen Künstler erlebten als kleines Kind allerdings den Luftangriff. Aber sie mussten selber nicht an der vordersten Front stehen. Somit kann die Zuneigung für die USA möglich sein. Vgl. Mori Art Museum 17.10.2020.

¹¹⁵²Vgl. Nagata 31.12.2014.

¹¹⁵³Vgl. ebd.

In der Tat benutzten manche Kunstschaaffenden der 1960er-Jahre Bezüge zur Edo-Zeit, wie zum Beispiel Shinohara Ushio (1932) in seiner Serie *Oiran* (1965-heute) die in beiden Ausstellungen gezeigt wurde.¹¹⁵⁴ (Abb. 76) *Oiran* waren die Kurtisanen der Edo-Zeit, wie sie in vielen Farbholzdrucken thematisiert wurden. In der westlichen Literatur der Nachkriegsjahre wurden die *oiran* mit den Geishas und somit mit der exotischen Schönheit Japans gleichgesetzt. Unter dem Einfluss der Pop Art fand Shinohara dann sein Thema in der Ukiyo-e.¹¹⁵⁵ In seiner Serie *Oiran* malte er keine Gesichter im Bild, sondern nur weiße Lücken. *Oiran* ist in kräftigen bunten Farben gemalt. Der Künstler beabsichtigte damit, die Bilder frei von emotionalen Konnotationen der Betrachter zu gestalten und vielmehr das Dekorative im Stil der Pop Art in den Vordergrund zu stellen. Shinohara erwähnt, dass er stark von Andy Warhol und Robert Rauschenberg beeinflusst wurde.¹¹⁵⁶

Die japanischen „Pop-Kunstschaaffenden“ studierten alle unter dem Einfluss der seit dem 19. Jahrhundert stark verwestlichten Kunstausbildung. Erfolgreiche Designer wie Yokoo Tadanori und Tanaami Keiichi begannen die Grenzen zwischen attraktiven Konsumartikeln und Bildender Kunst zu verwischen. Sie sind sowohl vom europäischen Modernismus vom Anfang des 20. Jahrhunderts wie auch von der zur damaligen Zeit international dominierenden Pop Art der USA beeinflusst. (Abb. 80) Dadurch kamen ihre hochwertigen Arbeiten sowohl gut in der Werbung wie auch in der bildenden Kunst der vielversprechenden postmodernen Ära an.

Und obwohl beispielsweise die psychedelischen Effekte der Op-Art, die ein wichtiges Merkmal der japanischen Konsumkultur der Zeit sind, auf traumatisierende Kriegserfahrung aus der Kindheit ihrer Schöpfer verweisen könnten und somit keine rein fröhliche Vision darstellen würden – die Halluzinationen, die sie als Kind bei den heftigen Blitzen der Bombenangriffe auf Tokio sahen, brannten sich für immer in ihre Erinnerungen ein¹¹⁵⁷ – sind diese Kunstschaaffenden nicht kritisch der Kriegsvergangenheit gegenüber eingestellt. Stattdessen wollten sie ironisch und gelassen der neuen Kultur begegnen. Nach 1945 veränderte sich die Moral der Zeit schlagartig, was Tanaami und Yokoo auch erlebten. So wurden die USA von einem Tag zum anderen vom größten Feind zum besten Freund Japans. Umgekehrt wurden die bis dahin bekannten und verehrten

¹¹⁵⁴ 1981 wurde *The Great Japan Exhibition, Art of the Edo Period 1600 – 1868* in der Royal Academy of Arts, London gezeigt mit über 500 Werken des japanischen Mittelalters die als Leihgaben aus Japan kamen. Ergänzt wurden diese durch Sammlungsbestände aus ganz England. Diese aufwändig inszenierte Schau „traditioneller“ japanischer Kunst, machte diese in Europa wieder populär. Vgl. Smith 1982: 34-38. und Figges 1981: 110.114.

¹¹⁵⁵ Shinohara begegnete der Ukiyo-e Sammlung von Yamamoto Takashi in der Tokyo Gallery (jap. Tôkyô-garou). Die Thematik dieser Sammlung dreht sich hauptsächlich um Mord und Geister. Diese Entdeckung inspirierte ihn zu seiner Serie *Oiran*. Vgl. Shinohara 22.05.2000.

¹¹⁵⁶ Im Interview mit der Kuratierende Ikegami äußerte sich den Hintergrund seiner Arbeit. Vgl. Walker Art Center 20.04.2015.

¹¹⁵⁷ Vgl. Nagata 31.12.2014.

Kriegspropagandisten nach 1945 durch die Urteile des GHQ von Helden zu Kriegsverbrechern.¹¹⁵⁸ Diese Verwirrung verwischte nicht nur das Feindbild gegenüber den USA, sondern auch die Erinnerung an die eigenen Kriegsverbrechen im Zweiten Weltkrieg und davor. Daher ist die Haltung, japanische Kunst sei überhaupt als Gegenkunst gegen den mächtigen Westen zu verstehen, letztendlich nicht nachvollziehbar. Die von ihnen selbst empfundene Opferrolle der Japaner:innen wird oft darauf zurückgeführt, dass sie während des Pazifikkriegs durch den Einsatz der Atombombe zur Kapitulation gezwungen wurden. Durch diese höchst tragische Wendung konnte sich Japan schnell als unterdrückter Außenstehender verstehen und seine Rolle als Hauptaggressor im asiatischen Raum verdrängen.¹¹⁵⁹

Die japanischen Kuratierenden Mitsuyama und Tomii bemühten sich, mit ihren Ausstellungen in den USA sowie in Europa die weiterhin vorherrschenden Vorurteile gegen die japanische Kunst (nachahmend und fundamentalistisch gefärbt) aufzulösen.¹¹⁶⁰ Der Kurator Howard Fox äußerte sich 1990 im Rahmen der Ausstellung *A Primal Spirit* zum Aspekt der generellen finanziellen Notlage japanischer Kunstschaaffenden insofern, als dass das System der Kunstförderung in Japan nicht gut aufgebaut sei und der Lebensunterhalt von Kunstschaaffenden nicht generell institutionell unterstützt würde.¹¹⁶¹ Von den sich in finanzieller Not befindlichen Kunstschaaffenden wäre ja eigentlich zu erwarten, dass sie vorrangig die staatlichen Versäumnisse in der Kulturpolitik kritisierten. Sie müssen aber Kunst produzieren, die am Markt erfolgreich ist, um ihren Lebensunterhalt finanzieren zu können, daher produzieren sie populäre, gut verkäufliche Arbeiten, die den einzigen Geldquellen (Förderung durch nationale Ausstellungsprojekte und Großunternehmertum) nicht kritisch begegnet. Ihre Kunst wird wiederum als Kunst der Subkulturen wahrgenommen, da sie von einer eher prekären Gruppe innerhalb der Gesellschaft produziert wird. Diese verschobene Wahrnehmung wird nun staatlich vermarktet, und somit gerät die vermeintliche Gegenkunst endgültig zur kommerziellen Ware, was wiederum zur Folge hat, dass noch mehr davon produziert wird.

¹¹⁵⁸ Vgl. Ikeda 2018: 1-7. Allerdings konnten Yokoyama Taikan und manch anderer Kriegskunstschaaffenden trotz der veränderten politischen Lage wieder als geschätzte Meister ihre Karrieren weiterführen. Yokoyama konnte beispielsweise als „Künstler des Fuji-Bergs“ reüssieren. 1952 nahm er an der Biennale di Venezia teil. 1964 bei den olympischen Spiel wurden diese Kunstschaaffenden auch wieder als repräsentativ ausgestellt. Vgl. Oki 02.03.1998, in: Cultural Economics 3(2), 09.2002.

¹¹⁵⁹ Nach der japanischen Kapitulation wurden und werden immer noch auch verurteilte Kriegsverbrecher als Heldenseelen (jap. *eirei*) im Yasukuni-Schrein verehrt. Zum Thema der „Heldenseele“ im Yasukuni-Schrein siehe in: Nakajima 1989: 239-248, in: Nakamura 1992. Über die Aus- und Nachwirkungen der zwei Atombomben siehe in: Ichikawa 1989: 313-326, in: Ebd.

¹¹⁶⁰ Vgl. Mori Art Museum 30.10.2020.

¹¹⁶¹ Vgl. Fox 1990: 15ff.

Ein Beispiel für die Wahrnehmung dieser Kunst als japanische „Gegenkunst“ ist die Serie *Imitation Art* (1963-) von Shinohara Ushio. Er schuf grobe Imitationen berühmter Werke von Robert Rauschenberg, George Segal oder Jasper Johns. Auch kombinierte er Elemente ihrer ikonischen Werke in einem Bild, wie in *Drink More* (1964), in dem er die *Three Flags* (1958) von Johns, *Coca Cola Plan* (1958) von Rauschenberg bzw. Warhols *Five Coca-Cola Bottles* (1962) und eine weiße Gipshand von Segal collagierte.¹¹⁶² (Abb. 77) Shinohara schuf beispielsweise, wie bereits erwähnt, zehn exakte Kopien der Collage *Coca Cola Plan* (1958) von Robert Rauschenberg. (Abb. 78, 79) Rauschenbergs Kunstwerk attackiert unverhohlen das internationale Gebaren der Supermacht USA, hier repräsentiert durch die weltweit bekannteste und untrennbar mit den USA assoziierte Marke Coca-Cola. Mit der Anspielung „Plan“ im Titel verweist er auf die Wirtschaftsförderpläne (z. B. Marshall Plan der USA), die letztendlich darin bestehen, das amerikanische Wirtschaftssystem zum Vertrieb amerikanischer Waren andernorts zu implementieren. Shinoharas *Imitation Art* zielt nun darauf ab, durch wiederholende Imitation eines einflussreichen Kunstwerks der Pop Art, in diesem Fall von Robert Rauschenberg, quasi durch eine künstlich-künstlerisch herbeigeführte „Inflation“, den Wert des amerikanischen Werkes zu mindern, um damit wiederum seine eigene Position aufzuwerten. Die Reproduktion von *Coca Cola Plan* macht auf ironische Art und Weise den mächtigen Einfluss des Kulturexportschlagers Pop Art auf die Kunst anderer Kulturen deutlich.¹¹⁶³ Auffällig ist nun aber, dass Shinohara, der vermeintliche „Gegenkünstler“, sich nicht gegen japanische Großunternehmen oder erfolgreiche Werbeagenturen richtet, also die dominierenden regionalen Einflüsse auf die eigene Kunst, sondern nur gegen die amerikanische Pop Art.¹¹⁶⁴ Letztendlich verkaufte sich seine *Imitation Art* damals nicht gut und fand kaum Beachtung.¹¹⁶⁵ Das änderte sich 2015, als *Imitation Art* von den japanischen Kuratierenden für die Ausstellungen in der Tate Modern und im Walker Art Center als Ausdruck von einem nicht westlichen Sarkasmus neu entdeckt und prominent inszeniert wurde.

Shinohara postulierte, dass die „Pop Art“ in Japan schnell aus dem Blickfeld verschwinden würde. Ihm zufolge würde diese westliche Kunst so schnell und großflächig in Japan verbreitet, dass sie, gerade weil ihre Werke bisweilen nur in schwarz-weißen Abbildungen wiedergegeben wurden, nicht als erhabene Kunst, sondern als bloße Information schnell konsumiert werden würde. Daher wollte

¹¹⁶² Vgl. Tomii 2015: 95-98 und vgl. Jones Caroline A., 2001/2: 283.

¹¹⁶³ Rauschenberg reagierte verstört, als er bei Shinohara die zehn Imitationen seines *Coca Cola Plan* sah. Vgl. Mori Art Museum 17.10.2020.

¹¹⁶⁴ Vgl. Walker Art Center 20.04.2015.

¹¹⁶⁵ Sein guter Freund Tanaami Keiichi bewahrte die seriellen Werke der *Imitation Art* auf. Vgl. Walker Art Center 20.04.2015.

Shinohara kein „Pop-Artist“ sein, da das Konzept in Japan zu schnell seine Gültigkeit verlieren würde.¹¹⁶⁶

Ab den 1990er-Jahren verlor die zeitgenössische japanische Kunstszene aufgrund der anhaltenden Wirtschaftskrise an Einfluss und Gewicht auf dem internationalen Kunstmarkt.¹¹⁶⁷ Die sogenannte Gegenkunst hatte sich in Japan zusammen mit den erfolgreichen und ästhetischen Werbekampagnen von Yokoo Tadanori und Tanaami Keiichi entwickelt, welche die Grenze zwischen Werbung und Kunst verwischten und die finanziell äußerst erfolgreich waren. Sie beeinflussten eine junge Generation von Kunstschaffenden enorm und ihre prä-digitalen Designs waren auch international von maßgeblicher Bedeutung. Ihre Generation schaffte es, ihre traumatischen Kriegserfahrung, den angesagten Spiritualismus aus dem Westen und den Marktkapitalismus zusammenzuführen. Diese Verbindung von Spiritualismus und Marktkapitalismus ist äußerst wirkmächtig.¹¹⁶⁸

Zuvor waren die künstlerischen Bewegungen Gutai und Mono-ha in Japan die wichtigsten künstlerischen Positionen, die auch durch die japanischen Intellektuellen und die staatlichen Institutionen anerkannt und unterstützt wurden. Gutai und Mono-ha entstanden zunächst auch als Gegenkunst, jedoch erwiesen sich diese Strömungen mit der eurozentristischen Kunstkontextualisierung als in Einklang. Assoziationen mit zeitgenössischen Kunstströmungen des Westens wie Fluxus, Arte Povera, Process Art, Earth Art usw. sind bei Gutai und Mono-ha geradezu unausweichlich.¹¹⁶⁹ Ob beabsichtigt oder nicht, werfen diese Werke Fragen in Bezug auf japanische Kunst im globalen Kunstmarkt auf und bieten durch die implizierte Vergleichbarkeit eine Möglichkeit der Verortung im internationalen Markt nach westlichen Maßstäben.¹¹⁷⁰

¹¹⁶⁶ Nach 1969, als Stipendiat der Rockefeller Foundation in New York, erstaunten ihn seine Beobachtungen in der dortigen Kunstszene. Die bekannten Kunstschaffenden behielten ihren eigenen, einmal gefundenen, unverwechselbaren Stil bei und suchten nicht permanent nach Neuem. Vgl. Walker Art Center 20.04.2015.

¹¹⁶⁷ Vgl. Mori Art Museum 26.09.2020.

¹¹⁶⁸ Vgl. Dawkins 2007: 322f. Und Vgl. Blackmore 2000: 184f und 376.

¹¹⁶⁹ Alexandra Munroe beschäftigte sich lange Jahre mit japanischer zeitgenössischer Kunst und äußerte sich zu Gutai und seiner Originalität wie folgt: „Some questioned whether Gutai’s adventures, promoted as so ‘original’, were not actually derivative of European Dada and therefore less extraordinary as an independent Japanese avant-garde movement. Others said that Gutai’s impulsive work was all-too ignorant of the intellectual lineage of modern art history, and that its artistic influence or significance, if any, was peripheral.“ Vgl. Munroe 2013: 120f. Zur Assoziation mit der westlichen Kunst: „Although Yoshihara strove for Gutai’s international recognition, it did not achieve the status abroad of an independent art movement. Rather, its identity was absorbed by the established movements with which it became associated. One of the fallacies of this legacy is that Gutai’s early experiments in more conceptual, minimalist, intermedia, and kinetic art forms were overlooked, and research into Gutai’s affinities with or connections to Fluxus, Body Art, Arte Povera, or Earthworks has yet to be fully explored.“ Vgl. Munroe 2013: 152f. Yoshihara Jirô (1905–1972) wird als ein führender Begründer von Gutai angesehen.

¹¹⁷⁰ Sowohl die „seriös“ erscheinenden Kunstwerke der Mono-ha, wie auch die provokativeren Positionen wie Gutai, u. a., waren in den westlichen Museen gefragt, einzig und allein schon wegen ihrer Andersartigkeit auf dem internationalen Kunstmarkt, auch wenn sie dort eher diskreditiert wurden. Je fremder eine Kultur erscheint, desto wertvoller ist das Wissen um diese im kapitalistischen Intellektualismus, auch wenn man sich nicht wirklich dafür interessiert. Urry verdeutlichte diese Form der Konsumkultur durch das „Sehen“ im Kontext des Tourismus Vgl. Urry 1995: 2

Dagegen etablierten „Pop-Kunstschaffenden“ wie Shinohara und Yokoo allmählich die spannenden Subkulturen Tokios, die damals jedoch noch lange nicht derartige Aufmerksamkeit auf internationaler Ebene erzielten wie später. Sie schufen zunächst attraktive Bilder, vor allem von Tokio, welche schnell Verwendung in der touristischen Vermarktung fanden und als erste Vorläufer der *Cool Japan* Kampagne angesehen werden können. Ihre exzentrischen Bilder werden heute als „Gegenkunst“ re-kontextualisiert. Viele Werke von ihnen wurden ebenfalls 2015 in der Tate Modern und im Walker Art Center präsentiert und erstmals auf internationaler Ebene in kunsthistorischem Kontext behandelt.¹¹⁷¹ In dem kuratorischen Bestreben, die populäre Kultur nach 1960 und die Subkulturen der Edo-Zeit in eine Linie zu stellen, kann man den Einfluss von *Cool Japan* erkennen. Auch wenn japanische Kunstschaffende und Kuratierende unabhängig vom politischen System arbeiten, findet der politisch favorisierte Slogan *Cool Japan* meist ein Echo in ihrer Arbeit. Und so stehen die Gegenkunst der Edo-Zeit wie auch die Subkulturen der Manga-Anime-Branche nun nebeneinander als Bild der Überlegenheit der Kulturnation Japan.¹¹⁷²

Seit *Les Magiciens de la terre* 1989 wurde die eurozentristische Betrachtung der internationalen Kunst, und somit auch der japanischen, fast fortwährend thematisiert und weiter aufgearbeitet. Daraus folgend wurde die japanische Kunst durch japanische Kuratierende in den westlichen Museen präsentiert, um den Abbau der Stereotypisierung weiter zu fördern. Ein kritischer Rückblick, welche Rolle der internationale Kunstmarkt bei deren Entwicklung gespielt hat, wurde bisher aber noch nicht geleistet. Im Folgenden werden daher zunächst das Phänomen des „Othering“ in Hinsicht auf den Tourismus der Postmoderne und auf die Suche nach der „Gegenmacht im Kapitalismus“ beschrieben und die Verbindung der japanischen Gegenkultur mit der kapitalistischen Marktwirtschaft beleuchtet. Ferner werden der Überwachungs-kapitalismus und dessen „Radikale Indifferenten“ besprochen.

6.3. Gegenmacht im Kapitalismus

6.3.1. Warenfiktion und Schöpferische Zerstörung – Motoren des Kapitalismus

¹¹⁷¹ Die Kuratierende Ikegami Hiroko erläutert, dass viele Werke von Tanaami kein Entstehungsdatum aufweisen, da sie damals nicht gefragt waren. Shinoharas Serie der Imitation Art wurde ihm damals von Tanaami abgekauft und lange von ihm verwahrt. Vgl. ebd.

¹¹⁷² Wie bereits in Kapitel II der vorliegenden Arbeit erläutert, will man eine lineare Verbindung der Edo-Zeit mit der zeitgenössischen Kultur etablieren, ohne auf amerikanische oder chinesische Einflüsse eingehen zu müssen. Vgl. Azuma 2001:35.

Als Joseph Schumpeter 1942 die „Schöpferische Zerstörung“ als wichtigsten Teil der Entwicklung des Kapitalismus identifizierte, merkte er an, dass die das herrschende System mit dem Ziel der Innovation angreifenden („zerstörenden“) Bewegungen, wie beispielsweise die zeitgenössische Kunst oder auch der Sozialismus, bis hin zum Feminismus, aufgrund ihrer auf kapitalistischen Systemen basierenden Theorien trotzdem als eine Folge und somit auch als Teil des Kapitalismus angesehen werden können.¹¹⁷³ Unter seiner Definition des Kapitalismus wird jede Form der Kreativität als Produkt der kapitalistischen Gesellschaft angesehen.¹¹⁷⁴ „Schöpferische Zerstörung“ ist nach Schumpeter die „genehmigungsfreie Innovation“, die den Kapitalismus vorantreibt.¹¹⁷⁵ Für Schumpeter ist gerade die Kunst der Moderne wegen ihrer „Rationalität“ und der häufigen Anfeindungen durch die Zeitgenossen sehr kapitalistisch. Als Beispiele nennt er Cézanne, van Gogh, Picasso oder Matisse. Er erklärt: „Der kapitalistische Prozeß rationalisiert Verhalten und Ideen und verjagt dadurch aus unseren Köpfen, zugleich mit dem metaphysischen Glauben, mystische und romantische Ideen von vielerlei Art.“¹¹⁷⁶ Die Kunst der Moderne sieht er eng verbunden mit den modernen Marktwirtschaften und der Entwicklung der Märkte.

1944 veröffentlichte der ungarisch-österreichische Wirtschaftssoziologe Karl Polanyi in seinem Buch *The Great Transformation* seine kritischen Anschauungen zur Marktwirtschaft. Im Gegensatz zu Schumpeter, der sowohl den Sozialismus wie auch die Kunstbewegungen letztendlich als Teile des Kapitalismus sah, postuliert Polanyi, dass ein sich selbst regulierendes Marktsystem, im Sinne der „unsichtbaren Hand“ Adam Smiths, zu einer destruktiven „Doppelbewegung“ in der Gesellschaft führt.¹¹⁷⁷ Durch die Liberalisierung des Industriekapitalismus entfaltete sich die „Warenfiktion“ (Arbeit, Grund, Boden und Geld) der Gesellschaft, die anhand der Kaufkraft der Bürger klassifiziert wurde. Polanyi erläutert wie folgt: „Die Betonung der Klasse ist wichtig. Die

¹¹⁷³ Vgl. Schumpeter 2018: 173-176. David Harvey zufolge habe Nietzsche die Mythologisierung der Moderne etabliert. Vgl. Harvey 1990: 18f.

¹¹⁷⁴ Zuboff erläuterte dazu: „Joseph Schumpeter zur Legitimierung dessen auf, was man im Silicon Valley euphemistisch ‚genehmigungsfreie Innovation‘ (permissionless innovation) nennt. Die Rhetorik der Zerstörung förderte, was ich gerne als die ‚Jungs-und-ihr-Spielzeug‘-Theorie der Geschichte bezeichne: die Auffassung, dass im Kapitalismus der das beste Blatt hat, der den Status quo mit neuen Technologien in die Luft jagt. Schumpeters Analyse war freilich weit nuancierter und komplexer, als die moderne Zerstörungsrhetorik das vermuten ließe. Vgl. Zuboff 2019: Kindle-Position 1293.

¹¹⁷⁵ Vgl. Schumpeter [1945] 2018: 115.

¹¹⁷⁶ Für Schumpeter ist die Rationalität der Kunst als kapitalistische Eigenschaft betrachtet: „Der Künstler, der gleichzeitig ein Ingenieur und ein Unternehmer war – ein Typus, der durch Männer wie Leonardo da Vinci, Alberti, Cellini unsterblich geworden ist; selbst Dürrer beschäftigt sich mit Festungsplänen - illustriert am besten, was ich meine. Indem sie dies alles verfluchten, zeigten die scholastischen Professoren der italienischen Universitäten mehr Vernunft. Aber jene Professoren spürten durchaus richtig den Geist des rationalistischen Individualismus, den durch den aufsteigenden Kapitalismus erzeugten Geist.“ Vgl. ebd.: 173 und 177.

¹¹⁷⁷ Als repräsentatives Beispiel zeigte Polanyi auf Speenhamland-System in England. Die Doppelbewegung sei „ein ganzes Geflecht von Maßnahmen und Verordnungen in mächtigen Institutionen zu dem Zweck zusammengefasst, den Marktmechanismus in Bezug auf Arbeit, Boden und Geld einzuschränken“. Vgl. Polanyi 1978: 110-112.

Rolle, die die Klassen der Landbesitzer, des Bürgertums und der Arbeiterschaft in der Gesellschaft spielten, prägten die gesamte Sozialgeschichte des 19. Jahrhunderts.“¹¹⁷⁸

Einerseits verschlechterte das rasche Wirtschaftswachstum die Arbeitsbedingungen der Bürger, andererseits wuchs die kommerzialisierte Warenfiktion mit ihren wachsenden Rechtsansprüchen. Diese wirtschaftlichen und politischen Bewegungen führten in letzter Konsequenz zum Faschismus, der als „Selbstschutz der Gesellschaft“ (Marktsystem und Menschen) erzeugt wurde.¹¹⁷⁹ Diese Doppelbewegung in der Gesellschaft hat sich, Polanyi zufolge, nicht nur im Faschismus manifestiert, sondern sie hat auch im Sozialismus ihre zerstörerischen Eigenschaften gezeigt. Denn „der Faschismus war, ebenso wie der Sozialismus, in einer Marktgesellschaft verwurzelt, die nicht funktionieren wollte. Er war daher weltumspannend, weltumfassend und universal in der Anwendungsmöglichkeit; die Probleme wirkten über den ökonomischen Bereich hinaus und bewirkten eine allgemeine Umwälzung deutlich sozialer Art. Er griff in praktisch alle Bereiche menschlichen Tuns ein, sei es Politik und Wirtschaft, Kultur und Philosophie, Kunst und Religion.“¹¹⁸⁰ Im Endeffekt hätten beide, sowohl Faschismus wie auch Sozialismus, den Kapitalismus wie auch das soziale Gefüge der Menschen so weit verdrängt, bis die selbstregulierenden Funktionen der Gesellschaft zerstört worden wären.¹¹⁸¹ In *The Great Transformation* entwickelt Polanyi die kritischen Ansichten von Marx weiter und nennt die eigentlich unverkäuflichen Ressourcen wie Naturressourcen und Arbeitskraft „Warenfiktion“, welche die Ungleichheit der Gesellschaft nur noch vergrößerten und zu einer destruktiven Revolution, nämlich zur besagten Doppelbewegung, führten. Das letztendliche Problem sei, dass die Demonstrationen der Arbeiterbewegung in einem System kapitalistischer Regeln durchgeführt würden.¹¹⁸²

¹¹⁷⁸ Vgl. ebd.: 185.

¹¹⁷⁹ Das Recht zur Produktion bedeute nicht die Freiheit der Arbeiter. Der Liberalismus sei für den Kapitalbesitzer eine Art Utopia. Vgl. Polanyi 1978: 182-87. Wie sich Nationalbewusstsein und Rechtsgefühl der Bürger mit dem Imperialismus entwickelten, wurde von Hannah Arendt in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* an den Beispielen von Frankreich und England verdeutlicht. Vgl. Arendt 2009: 292f.

¹¹⁸⁰ Vgl. Polanyi 1977: 296.

¹¹⁸¹ Vgl. Polanyi 1978: 192f. Er beschrieb diese Doppelbewegung sinnbildlich auch als „Teufelsmühle“, die uns alle im Kapitalismus „einbetten“ und „zermahlen“ würde. Vgl. Polanyi 1978: 53. Der Ausdruck „Teufelsmühle“ soll aus dem Gedicht *Jerusalem* von William Blake übernommen worden sein. Die Worte „Dark Satanic Mills“ sind im Gedicht als Sinnbild für die Industrialisierung zu verstehen. Dennoch bewahrte sich Polanyi bis 1944 noch seine optimistische Ansicht, dass sich die demokratisierte Gesellschaft mit dem Marktkapitalismus zusammen in Form eines „Freedom in a Complex Society“ in eine kapitalistische Gesellschaft ohne Ungerechtigkeit entwickelt werden könne. Polanyi bewertete zu diesem Zeitpunkt den „New Deal“ noch als effektiv und innovativ. Sein Vorbild war die Industriegesellschaft mit dem Idealismus nach Robert Owen. Vgl. Polanyi 1978: 342f. Spätestens 1947 änderte er seine Ansicht zu seiner optimistischen Prognose. Vgl. Polanyi 1947: 117 und Polanyi 1957, in: Brie u.a. 2017: 12f.

¹¹⁸² Vgl. Polanyi 1978: 183. Und erläuterte Polanyi: „Wenn man den Marktmechanismus als ausschließlichen Lenker des Schicksals der Menschen und ihrer natürlichen Umwelt, oder auch nur des Umfangs und der Anwendung der Kaufkraft, zuließe, dann würde dies zur Zerstörung der Gesellschaft führen“. Vgl. Polanyi 1978: 108.

Demokratisierung sowie Individualisierung der Gesellschaft böten dem Kapitalismus strategische Unterstützung, indem sie das Leben der einzelnen Individuen verbesserten. Die Doppelbewegung (Faschismus/Demokratie) wird also laut Polanyi zur treibenden Kraft des Kapitalismus, was die utopische Vision der andauernden „Schöpferischen Zerstörung“ Schumpeters infrage stellt. Da der Kapitalismus sich den Bedürfnissen der Menschen anpasse, könne er in jedweder Gestalt weiterbestehen. Polanyis Warenfiktion würde immer wieder hergestellt werden. Es gäbe kein Ende der Marktwirtschaft. „Sie bestehen auf verschiedene Weise weiter, um die Freiheit des Konsumenten zu gewährleisten, die Nachfrageveränderungen aufzuzeigen, die Produzenteneinkommen zu beeinflussen und um als Instrument der volkswirtschaftlichen Rechnungsführung zu dienen, aber sie sind nicht mehr ein Organ der wirtschaftlichen Selbstregulierung.“¹¹⁸³ Polanyi zufolge hängen die „Entdeckung der [modernen] Gesellschaft“ sowie die Gründung ihrer Institutionen direkt mit dem Bedürfnis nach Freiheit und sozialer Sicherheit zusammen, und zwar unabhängig davon, ob man Faschist, Sozialist, Kapitalbesitzer oder unterdrückter Bürger sei.¹¹⁸⁴ So ist man nach der Überzeugung Polanyis im System der Gesellschaften gefangen, solange Sicherheit und Freiheit gewährleistet zu sein scheinen. Das trifft auch auf die Kunstschaftenden zu, die sich stets mit dem Dilemma konfrontiert sehen, einerseits, als Teil des Systems, in diesem ihren Lebensunterhalt durch marktgängige Arbeiten verdienen zu müssen, aber andererseits sich des Vorwurfs erwehren müssen, damit anbiedernd und systemkonform zu sein, um ihre Kunst nicht monetär entwertet zu sehen.

Bereits 1958 verdeutlichte Hannah Arendt in *Vita activa* den Begriff der Freiheit im politisierten „öffentlichen Raum“ und die Position der Kunstschaftenden in der Öffentlichkeit. Die Definitionsmacht des öffentlichen Raums determiniert die Kreativität der Kunstschaftenden, sobald sie mit ihrer künstlerischen Tätigkeit ihren Lebensunterhalt bestreitet. Zunächst stellt Arendt fest, dass in der modernen Gesellschaft der künstlerischen Tätigkeit jedwede Wertschöpfungsfähigkeit abgesprochen wird, „nicht einmal mehr die ‚Werktaätigkeit‘ und das Werkschaffen des Künstlers [bleiben] unangetastet [...], sondern [werden] in dem der Arbeit angemessenen Gegensatz des Spieles aufgelöst und damit seiner weltlichen Bedeutung beraubt [...]. Innerhalb des arbeitenden Lebensprozesses der Gesellschaft im Ganzen erfüllt das ‚Spielen‘ des Künstlers [somit lediglich] die gleiche Funktion wie das Tennisspielen oder der Zeitvertreib des Hobbys im Leben des

¹¹⁸³ Vgl. Polanyi 1978: 311.

¹¹⁸⁴ Ebd.:319f.

Individuums.“¹¹⁸⁵ So wird stets versucht, „die Kraft ihrer Begabung zu unterminieren und sie um den ihnen im Öffentlichen zustehenden Rang zu betrügen“.¹¹⁸⁶

6.3.2. Der Freiheitsbegriff im Kapitalismus und der „Tourist Gaze“ oder „Freier Konsum“ als neue Gegenmacht

Die kritischen Diskussionen über die Freiheit im Zeitalter des Globalismus entfalteten sich konkreter ab den 1980er-Jahren. David Harvey, Ulrich Beck und John Urry beleuchten die kapitalistischen Gesellschaften im Kontext der Postmoderne in Bezug auf ihre individuellen Freiheitskonzepte vor allem, was Tourismus und politische Aktivitäten als Konsumartikel angeht.¹¹⁸⁷ Konsum für ein besseres Leben bedeutete in den 1980er-Jahren nicht mehr allein der Besitz von Haushaltsgeräten. Arendt warnte bereits 1958: „Zwar verfeinern sich die Begehrlichkeiten, so daß der Konsum nicht mehr auf die Lebensnotwendigkeiten beschränkt bleibt, sondern im Gegenteil sich gerade des Überflüssigen bemächtigt; aber dies ändert nicht den Charakter dieser Gesellschaft, sondern birgt im Gegenteil die schwere Gefahr in sich, daß schließlich alle Gegenstände der Welt, die sogenannten Kulturgegenstände wie die Gebrauchsobjekte, dem Verzehr und der Vernichtung anheimfallen.“¹¹⁸⁸

Wenn die „freien“ Konsumenten für ihre institutionellen Bürgerrechte, wie Arbeiterschutz oder die Sicherheit der Lebensmittelversorgung, kämpfen und gleichzeitig die Lebensqualität jedes Individuums verbessert werden soll, wird der Kapitalismus umso mehr dominant.¹¹⁸⁹ Die Sub- und Gegenkulturen, die sich vor allem in den bildenden Künsten manifestieren, wurden im Zeitalter des Postmodernismus zu Symbolen der Diversität der Gesellschaft. Gleichzeitig wurden sie zu erfolgreichen Produkten. Der Kapitalismus instrumentalisierte damit die Gegenautorität der populären Kultur. Im Unterschied zum Industriekapitalismus ging es beim Postmodernismus um das „immaterielle Vermögen“, was zur primären Triebkraft des Wirtschaftswachstums werden sollte. So war beispielsweise nicht mehr das Haushaltsgerät allein von Bedeutung, vielmehr wurde

¹¹⁸⁵ Vgl. Arendt 2020: 151. Und „Deshalb ,wehrt die Kunst des Erwerbs die Armut so ab wie die Heilkunst die Krankheit‘ (Gorgias 478). Und da Bezahlung für diese freien Berufe fakultativ war (Loening, op. cit.), müssen die Ausübenden der freien Künste es offenbar in der zusätzlichen ‚Kunst des Erwerbs‘ zu einer beachtlichen Vollkommenheit gebracht haben.“ Vgl. Arendt 2020: 416, 189.

¹¹⁸⁶ Ebd.: 257.

¹¹⁸⁷ “The emergence of new technologies of transportation and of mass hospitality have transformed the environmental consequences of the world’s current population. Because of the enormous scale of tourism, the carrying capacity of the earth and of its relatively finite resources is substantially reduced below what it would have been without that tourism.” Vgl. Urry 1995: 173. Zu Kunst und Kulturindustrie des 20. Jahrhunderts sowie zum Intellektualismus als Produkt äußert sich David Harvey ausführlich. Vgl. Harvey 1990: 22-30.

¹¹⁸⁸ Vgl. Arendt 2020: 157.

¹¹⁸⁹ Die modernen Grundrechte wurden im Kapitalismus als Produkte konsumiert. Die Arbeiter wurden von Klassenkämpfern des Sozialismus unter dem Einfluss der Postmoderne zu Verbrauchern eines idealen Lebensstils und wurden so zu Dienern des Kapitalismus. Vgl. Harvey 1990: 135.

die Vorstellung eines besseren Lebens konsumiert. So verlagerte sich die physische Produktion der Elektrogeräte mehr und mehr in kostengünstige Fabriken in den Entwicklungsländern, und in den Kernmärkten wurde lediglich das Image produziert und verkauft.¹¹⁹⁰ Am Ende der 1970er-Jahre entstanden dann neue Unternehmen wie Microsoft und Apple, deren weltweiter Siegeszug noch nicht absehbar war. Dennoch zeigt sich an ihrem frühen Erfolg, dass kreative Ideen erneut das Interesse der Ökonomen geweckt hatten.

Der US-amerikanisch-britische Humangeograph und Sozialtheoretiker David Harvey verdeutlichte 1989 in *The Condition of Postmodernity*, wie moderne Kunst schon damals ins kapitalistische System integriert wurde. Er erläutert wie folgt: „Artists, of all their predilection for anti-establishment and anti-bourgeois rhetoric, spent much more energy struggling with each other and against their own traditions in order to sell their products than they did engaging in real political action. The Struggle to produce a work of art, a once and for all creation that could find a unique palace in the market, had to be an individual effort forged under competitive circumstances. Modernist art has always been, therefore, what Benjamin calls 'artistic art', in the sense that the artist had to assume an aura of creativity, of dedication to art for art's sake, in order to produce a cultural object that would be original, unique, and hence eminently marketable at a monopoly price. The result was often a highly individualistic, aristocratic, disdainful (particularly of popular culture), and even arrogant perspective on the part of cultural producers, but it also indicated how our reality might be constructed and re-constructed through aesthetically informed activity.”¹¹⁹¹ In ihrem Bestreben, verkäufliche, marktgängige Werke zu schaffen, beschäftigen sich die Kunstschaffenden hauptsächlich damit, höchst individuelle Positionen zu finden, was schnell ins Elitäre abdriftet.

Es bleibt aber die Tatsache, dass die künstlerische Kreativität durch die Institutionalisierung der Kunst im politischen System eingebettet ist und sie in Massenmedien als Konsumartikel reproduziert werden kann, was auf lange Sicht zu größerem künstlerischem Erfolg führt. Vor allem die neue, kreative Idee ist im Finanzmarkt mit einer technischen Innovation gleichzusetzen und daher sehr willkommen. Nur machen die kreativen Schöpfer selbst meist wenig Gewinn, vielmehr machen die innovativen Ideen die Kapitalbesitzer noch reicher. Als Verbraucher dieser Ideen sind wir alle wiederum Teil des kapitalistischen Systems, nur eben in der Ära der immateriellen

¹¹⁹⁰ Wie das Immaterielle von Körper, Geiste und Seele im philosophischen Kontext marktwirtschaftlich verwandelt wurde, verdeutlicht Graeber beginnend in der Antike. Der Krieg-Sklaverei-Komplex und die Einführung des Münzgeldes können als der Beginn der Geschichte des immateriellen Vermögens angesehen werden. Vgl. Graeber 2014:312-317. Bei den meisten Wirtschaftswissenschaftlern wird inzwischen das immaterielle Vermögen der Information durch die Internet Technik der Big Tech als Gegensatz zum Industriekapitalismus angesprochen. Vgl. Zuboff 2019: Kindle-Position: 2248-2250. Ein ausführlicher Beitrag zum Immateriellen Vermögen findet sich bei: Haskel 2018.

¹¹⁹¹ Vgl. Harvey 1990: 22.

Vermögen. Der Philosoph Markus Gabriel vergleicht dieses System mit einem Spielkasino, da die Gewinne der Spiele nicht an die Spieler zurückfließen, sondern an den Kasinobesitzer.¹¹⁹² Die Hauptkritik an Big Tech kann man wie folgt formulieren: „Wenn du nicht für das Produkt zahlst, bist du selbst das Produkt.“ Dieser Wandel vollzieht sich ab der Postmoderne seit den 1980er-Jahren.

Vorangetrieben wird dies nicht nur von den Kapitalbesitzern, vielmehr muss auch die Verbindung zwischen den kreativen Arbeitern und den staatlichen Institutionen beleuchtet werden. Die Kunstforschende Carol Duncan erörterte ihre kritische Fragestellung in *Civilizing Rituals* (1995). Sie zeigt, wie Kunst und Kultur in der Postmoderne durch staatliche und unternehmerische Institutionalisierung umgestaltet und in ihrer Bedeutung neu besetzt wird.¹¹⁹³ Duncan setzte sich mit der Problematik der politisierten Inszenierungen im Museum und dessen marktwirtschaftlich kommerzialisierten Betriebs wie folgt auseinander: „The museum’s ritual program and mass advertising imply each other. Together, they construct a new individualist self, one which exists at the center of a boundless, a-social universe that is both spiritual and material. In the cult of high art, this self strives for spiritual, implicitly male, purity by transcending the limited and finite material world. In the thrall of advertising, it seeks the (often erotic) pleasures of the material world, which is also without limit and, one might add, infinitely buyable. Each sphere lurks in the other as an implication, a cause, an enticement, and a negation. In the nineteenth century, educated opinion hoped that there would not be a conflict between museum beauty and the culture of commodities; it tried to bring the two together in a new type of museum—the Victoria and Albert was the prototype—invented for that purpose. In the twentieth century, the two cultures coexist as in a love-hate relationship. Advertising and all it stands for contributes to the formation of a spirit-starved self that is driven to escape a world increasingly suffocated by the needs of corporate power and increasingly choked by its products. In the museum’s liminal space, the modern soul can know itself as above, outside of, and even against the values that shape its existence.“¹¹⁹⁴ David Harvey äußert sich zur Kommerzialisierung der teils sehr populistischen Kulturpolitik der Nationalstaaten und stellt fest, dass staatliche Museen die Geschichte und Kultur ihres Landes geradezu propagandistisch inszenieren (müssen).¹¹⁹⁵

¹¹⁹² Vgl. NHK 01.01.2021.

¹¹⁹³ Vgl. Duncan 1995: 7-15 und 72-100.

¹¹⁹⁴ Vgl. Duncan 1995: 130.

¹¹⁹⁵ Harvey bemerkt, dass in England alle drei Wochen ein neues Museum eröffnet habe und Japan sogar 500 Museen in 50 Jahren, um Kultur und Geschichte neu zu präsentieren. Vgl. Harvey 1990:62f.

Die Gegenkulturen ab den 1960er-Jahren werden zur „offiziellen“ Kunst des Kapitalismus, und damit Teil des Massenkonsums.¹¹⁹⁶ Die ursprüngliche Originalität dieser Kunstschaffenden oder die Nischen, die sie bedient haben, waren auf einmal keine Gegenmacht mehr, zumindest keine mehr in Opposition zu den Großunternehmen. Vielmehr wurden ihre Kreativität, Andersartigkeit und Originalität im Markt verherrlicht und beworben.

Soziologen und Wirtschaftswissenschaftler betrachten die institutionalisierte Verwertung der Kreativität von Randgruppen und Minderheiten aber als eine der Ursachen der sozialen Ungleichheit. Um das Element des Fremden als Ware nutzen zu können, muss es stets fremd bleiben. So werden durch das fortwährende Reproduzieren ihrer Andersartigkeit die Produzenten ebenfalls stetig entfremdet und niemals anerkannter Teil der machthabenden Mehrheitsgesellschaft.¹¹⁹⁷

Seit Big Tech gilt die Devise „Be Creative or you die“, nicht nur für Kunstschaffende sondern für alle Nicht-Kapitalbesitzer. Durch eine neue innovative Idee kann natürlich ein neuer Kapitalbesitzer entstehen, ein Aufsteiger also. Die vermeintliche Zugänglichmachung der kreativen Idee für jedermann im Markt, wie zum Beispiel durch Smartphones, Social Media und sonstige Unterhaltungselektronik, suggeriert das Streben nach und die Möglichkeit der Realisierung einer gleichberechtigten Welt. Tatsächlich fördert die Kommerzialisierung der Kreativität aber die soziale Schere.¹¹⁹⁸

¹¹⁹⁶ Harvey nennt als Beispiele eine von David Salle gestaltete Werbekampagne für Citizen Watches. Die Stilisierung populärer Kunst und Werbung ist mit der zeitlichen Mode und anderen medial inszenierten Images verknüpft. Vgl. Harvey 1990: 63.

¹¹⁹⁷ Harvey wies wiederholend darauf hin, dass das Anderssein der Minderheiten (ethnische Minderheiten, Frauen, Niederlohnarbeiter, etc.) wiederholend reproduziert wird. Deswegen verweilen diese Minderheiten in ihren „dezentralisierten Domänen“, die nicht die eigene Freiheit garantieren, sondern in die untere Schicht des kapitalistischen Systems eingebettet sind. Vgl. Harvey 103f und 152 ff und 159.

Die Institutionalisierung der Kreativität vergrößert laut Haskel die soziale Ungleichheit: „Returning to other conceptual issues: third, the public sector invests in intangibles too. It buys software, does training, invests in marketing (public information, for example, on crime prevention). Indeed, one might take the view that public sector knowledge investment is almost unbounded: schools, universities, libraries, and so on. What about the rule of law, public confidence in officials, the reputation of the central bank, or the cultural assets of museums, art galleries, and heritage? To answer this, it is helpful to remember two rules of GDP. First, any spending must correspond to productive activity (in that past year) if it is to count in GDP. Building a new museum is part of GDP: it's production. Buying a Titian masterpiece to put into the museum is not included in GDP. The Titian painting was once "produced," but not in that year. Even if the purchase yielded a vast capital gain to the owner, that does not count as part of GDP. Capital gains do not arise from productive activity and so are not production. It is simply a redistribution of GDP from the seller to the buyer“. Vgl. Haskel 2018: 54. Die Kreativität wird im Markt als neue Investitionsmöglichkeit angesehen. „Since the days of London's coffeehouses in the seventeenth century, places where people meet and socialize seem to have been important to the coming together of new ideas. Cultural and artistic venues seem to play a special role in the ferment of intangible investments“. Vgl. ebd.: 149.

¹¹⁹⁸ Die beiden unterschiedlichen Bewegungen der Verbreitung des Immateriellen Vermögens einerseits und der Vergrößerung der Ungleichheit andererseits entstehen gleichzeitig, aber die Vergrößerung der Ungleichheit schreitet schneller voran, als die Vermögensverteilung. Vgl. Haskel 2017: Kindle-Position 293-301. und siehe auch das Interview mit Haskel in NHK, Japan. Vgl. NHK 03.01.2018.

6.3.3. Kreative Arbeit, Staat und Unternehmen – die Institutionalisierung der Gegenmacht

Die kreativen „schöpferischen“ Arbeiter entwickeln ununterbrochen neue Idee, um die Kapitalbesitzer zu befriedigen. Ihre Rolle als bloße „Zulieferer“ des Systems können sie oft nicht erkennen, da sie ja, wie bereits festgestellt, selbst Teil desselben sind.¹¹⁹⁹ Soziologen und Wirtschaftswissenschaftler erkennen die Möglichkeit der vereinzelt Aufsteiger von dieser Ebene in die Riege der Kapitalbesitzer, aber nicht alle können gemeinsam aufsteigen. Der Wunsch nach einem besseren Leben führt vielmehr zu nur noch tieferer Verstrickung in die Kapitaltransfermechanismen. Arendt erläutert, dass Arbeiten und Konsumieren „nur zwei Stadien des gleichen, dem Menschen von der Lebensnotwendigkeit aufgezwungenen Prozesses sind“ und dass „diese Arbeits- oder Konsumgesellschaft [...] nicht durch die Emanzipation der Arbeiterklasse entstanden [ist], sondern vielmehr durch die Befreiung der Arbeitstätigkeit selbst“. Alle Tätigkeiten im „öffentlichen Bereich“ werden als „Arbeit“ verstanden, „was immer wir tun, [wird] auf das unterste Niveau menschlichen Tätigseins überhaupt, die Sicherung der Lebensnotwendigkeiten und eines ausreichenden Lebensstandards, heruntergedrückt.“¹²⁰⁰ Arendt beschreibt, wie bekannt, den arbeitenden Konsumenten als „Animal laborans“. Hingegen wird der handlungsfähige Mensch als „Homo faber“ dargestellt, der zwar kein gottgleicher Schöpfer der Welt ist, aber die Eigenschaften des platonischen „göttlichen Demiurg“ besitzt.¹²⁰¹ Schöpferische Tätigkeit als soziales Wesen wird als die menschliche Natur verstanden. Aber Arendt unterscheidet das menschliche Bedürfnis nach Kreativität streng von der institutionalisierten schöpferischen Arbeit des Animal laborans des 20. Jahrhunderts. Das Schaffen und der Konsum des Animal laborans sind „zur Schau gestellte Produktion“ und „zur Schau gestellter Konsum“ und damit nicht mehr frei und spielerisch und nicht mehr Teil der menschlichen Natur.¹²⁰² Diese Ausweglosigkeit ist Teil der von Hannah Arendt postulierten „Weltlosigkeit“.¹²⁰³ Arendt erläuterte dazu: „Die überschüssige Zeit des Animal laborans wird niemals für etwas anderes verbraucht als Konsumieren, und je mehr Zeit ihm gelassen wird, desto begehrlischer und bedrohlicher werden seine Wünsche und sein Appetit.“¹²⁰⁴

¹¹⁹⁹ Arendt verdeutlicht: „Schließlich ist noch die rücksichtslose Entschlossenheit, mit der so viele unter den besten schaffenden Künstlern, Denkern, Gelehrten und Forschern sich in den Dienst der Gewalt zu stellen geneigt sind, zu verstehen, wenn man sich vergegenwärtigt, mit welcher Konsequenz gerade die moderne Gesellschaft ständig versucht, die Kraft ihrer Begabung zu unterminieren und sie um den ihnen im Öffentlichen zustehenden Rang zu betrügen“. Vgl. Arendt 2020: 257.

¹²⁰⁰ Vgl. Arendt 2020: 150f.

¹²⁰¹ Vgl. ebd.: 33f und Arendt 2012: 290-295.

¹²⁰² Vgl. ebd.: 190.

¹²⁰³ „Die einzige Tätigkeit, die der Weltlosigkeit, oder besser dem in der Schmerzempfindung stattfindenden Weltverlust, genau entspricht, ist das Arbeiten, in dessen Tun der menschliche Körper auch auf sich selbst zurückgeworfen ist, wenn auch in einer aktiv-tätigen und nicht einer passiv-leidenden Weise“. Ebd.: 134.

¹²⁰⁴ Vgl. ebd.: 156.

Der deutsche Soziologe Ulrich Beck wies mehrfach auf die Mutation des Arbeiterwesens hin, besonders darauf, dass die Arbeiter ihre Gegenmacht nicht mehr für den Klassenkampf einsetzen, sondern ihre Gegenmacht als „freie Konsumenten“ selbst konsumierten. Das Konsumrecht repräsentiert eine faszinierendere „Freiheit“ der nach Individualismus strebenden Menschen als ein Grundrecht der kollektiven Sicherheit. Dieser kollektive Konsum führt dazu, dass es „ohne Kaufkraft keine Konsumentenmacht“ gibt. So definiert sich die Freiheit des Menschen in der postmodernen Konsumgesellschaft. Statt die ungleiche Verteilung der Kaufkraft zu korrigieren, wird mehr Konsumfreiheit als Menschenrecht angeboten.

Die Gegenmacht wütender Bürger kann zwar eine aktuelle Regierung verdrängen, aber das kapitalistische System, das durch die individuellen Bedürfnisse genährt wird, bleibt davon unberührt. Nachdem die imperialistischen Systeme endgültig vom neuen Kapitalismus in der Weltpolitik abgelöst wurden, ist eine Gegenmacht nicht mehr systemkritisch, sondern bedient nur noch den kapitalistischen Bedarf der Konsumenten.¹²⁰⁵ Auch „der Staat [ist] nicht mehr der Akteur des internationalen Systems, sondern ein Akteur unter anderen“, so erläuterte Beck, „die mögliche Handlungsfähigkeit und Selbsttransformation“ des Staats können auch verloren gehen.¹²⁰⁶

Die soziale Ungleichheit wird ab 1980er-Jahren im Zusammenhang mit dem „Othering“ der Kreativen im Markt deutlich. „Othering“ stellt für Soziologen und Wirtschaftswissenschaftler nicht nur eine kreative Idee dar, sondern ist untrennbar mit den sozialen Minderheiten verbunden, die durch diese Selbstabgrenzung immer fremd bleiben und die unterste Schicht der kapitalistischen Hierarchie bilden.

Wie bereits erwähnt, kreierte der Tourismus des 19. Jahrhunderts das attraktive, exotische Bild des Fremden als Ware, was bis heute anhält. Der britische Soziologe John Urry setzte sich seit den 1980er-Jahren mit der Problematik des Tourismus im Kapitalismus auseinander. Dieser propagierte eine ‚kosmopolitische Weltbürgerschaft‘, die aber nicht die Überwindung von geographischen und auch identitären Grenzen zwischen den Nationen anstrebe, sondern vielmehr diese zu Vermarktungszecken sogar noch betone. Seine zentralen Themen sind „The Tourist Gaze“ und dessen „visual consumption“, die sich zum Beispiel in Reiseführern widerspiegelt.¹²⁰⁷

¹²⁰⁵ Vgl. Beck 2007: 105.

¹²⁰⁶ Ebd.: 31. Diese Gegenmacht als Konsument wurde bei Beck als altruistische Individualisierung verdeutlicht, was auch als „das bessere Gewissen der Regierung“ verkörpert und gleich das „Establishment in Europa“ wird. Vgl. Beck 2002: 420.

¹²⁰⁷ Urry beobachtet die Rolle der Mittelschicht als Kulturkonsumenten: „Postmodernism involves de-differentiation. There is a breakdown of the distinctiveness of each sphere and of the criteria governing each. There is an implosion via the pervasive effects of the media and the aestheticisation of everyday life. Cultural spheres are much less auratic. There is a shift from contemplation of consumption, or from ‘high culture’ to the ‘high street’. Some of the differences between the cultural object and the audience dissolve. And finally, postmodernism problematises the relationship between representations and reality, since what we increasingly consume are signs or images: so there is no simple ‘reality’ separate from such modes of representation“. Vgl. Urry 1995: 138 und 148f.

So wie *Cool Japan* und seine Kulturinszenierung durch den Tourismus unterstützt wird, wird auch die Realität eines touristischen Ortes immer durch das touristische Interesse definiert, was aber mit wissenschaftlichen Tatsachen nicht unbedingt übereinstimmen muss. Es geht nicht um Wahrheit, vielmehr um ein Gefühl der Authentizität, das eine romantische Fantasie wecken kann.¹²⁰⁸ Urry erläutert dazu wie folgt: „People are increasingly citizens by virtue of their ability to purchase goods and services—citizenship is more a matter of consumption than of political rights and duties. [...] Thus citizenship rights increasingly involve claims to consume other cultures and places throughout the world. A modern person is one who is able to exercise those rights and who conceives of him or herself as a consumer of other cultures and places. [...] ‘Spaces’ of a neighbourhood, town or region may become overwhelmed by visitors so that locals no longer feel it is their space/place any more. So many visitors pass through, visually appropriating the space and leading locals to feel that they have ‘lost’ their space. Visitors are viewed as the ‘other’. However, it should be recognised that some places only exist because of visitors, that the very place, the particular combination of landscape and townscape, could only exist because of visitors, such as the Lake District. Visitors are in a sense as much local as are ‘real’ locals“.¹²⁰⁹

Der touristische Verbrauch schafft eine ästhetische Erwartungshaltung, die den potenziellen Besuchern als authentische Realität verkauft wird. Die japanischen Kunstschaaffenden in ihrer Rolle als Mythmaker übernehmen genau diese Strategie, wobei manchmal der Eindruck entsteht, dass sie das touristisch produzierte Bild selbst als japanische Realität verstehen. Spätestens wenn ihre „fremde“, auf diesen fabrizierten Vorstellungen basierende Kunst im Ausland als Konsumgut erfolgreich ist, werden historische Tatsachen nicht mehr überprüft.¹²¹⁰ Die Repräsentation durch die Medien wird als Realität gesehen. So wie eine Landschaft in Literatur und Film als schön dargestellt wird, so wird sie auch während des Urlaubs gesucht und wahrgenommen und wird somit „real“.¹²¹¹ Die Inszenierung der japanischen Ukiyo-e oder Manga in den westlichen Museen ist beispielsweise damit vergleichbar. Der Ethnologe Arjun Appadurai kritisierte die Gleichgültigkeit

¹²⁰⁸ Urry erläutert: „The romantic gaze is part of the mechanism by which tourism is spreading on a global scale and drawing almost every country into its ambit, thereby providing uniformity, minimising diversity, and encouraging the ‘romantic’ to seek ever new objects of the romantic gaze“. Vgl. ebd.: 138f.

¹²⁰⁹ Vgl. ebd.: 165f. Und siehe auch: Urry 2011: 4.

¹²¹⁰ Die aktuelle Diskussion über den Transmediatourismus findet sich in *The Routledge Companion to Media and Tourism*. Vgl. Månsson 2021: 347-424.

¹²¹¹ Harvey erwähnt dazu, wie eine fremde Landschaft als „real thing“ im medial komprimierten Zeitraum reproduziert wird. Harvey 1990 202f. Månsson u.a. beleuchten die Situation im Zusammenhang mit den sozialen Medien: „Travel starts long before arriving at the destination with online bookings, interactive maps through which one can experience local neighbourhoods, travelblogs, Instagram accounts, and Facebook groups through which connections are established. In addition, popular books, television series, films, and computer games attract unprecedented number of visitors and affect expectations of destinations. The tourism landscape is also increasingly fragmented, and tourists have more power to co-create and steer their journeys and experiences. This, in turn, creates an incredibly rich research landscape“. Vgl. Månsson 2021: 1ff.

des Tourismus gegenüber den wahren Gegebenheiten und deren Auswirkung auf die Wahrnehmung der Bewohner der touristisch besuchten Orte als „Enträumlichung des Gesehenwerdens“.¹²¹² Die Forschung über kolonialisierte Länder (im Falle von Japan vor allem Taiwan, Korea, Hokkaido und Okinawa) könnten auch mit der „Enträumlichung des Gesehenwerdens“ charakterisiert werden. Für international tätige Kuratierende sei eine gewisse Reisewilligkeit als Zeichen ihrer interkulturellen Kompetenz notwendig, stellt der prominente US-amerikanische Kurator Ralph Rugoff fest, der sich 1999 selbst als „Jet-set flâneur“ bezeichnet. Im Zeitalter des Multikulturalismus stellen die Museen große Budgets für die Reisen ihrer Mitarbeiter zur Verfügung.¹²¹³

Der transmediale Tourismus seit dem 19. Jahrhundert wurde vor allem von Ulrich Beck, John Urry und Scott Lash sowie David Harvey im Zusammenhang mit dem kapitalistischen Arbeitsleben diskutiert, sie fokussieren dabei hauptsächlich auf die trügerische Vision der Freiheit der Menschen, die sich in dieser Zeit entwickelt hat. Dieses Freiheitsverständnis wird in den Medien konstant als Konsumartikel reproduziert.¹²¹⁴

David Harvey analysiert dabei die Rolle der „cultural mass“¹²¹⁵ wie folgt: „The politics of the cultural mass are, however, important, since they are in the business of defining the symbolic order through the production of images for everyone. The more it turns in upon itself, or the more it sides with this or that dominant class in society, the more the prevailing sense of the symbolic and moral order tends to shift. I think it fair to say that the cultural mass drew heavily upon the working-class movement for its cultural identity in the 1960s, but that attack upon, and decline of ,the latter from the early 1970s onwards cut loose the cultural mass, which then shaped its own identity around its own concerns with money power, individualism, entrepreneurialism, and the like (the changing politics of a newspaper like Libération in France, which began as an iconoclastic but left-wing newspaper in the 1960s, and now represents an equally iconoclastic cultural entrepreneurialism, is a

¹²¹² Vgl. Below/Bismarck 2005: 12f. Zum medialen Konsum und der „Großen Gleichgültigkeit“ im Kontext des Überwachungskapitalismus vgl. Zuboff 2019: Kindle-Position 620-629.

¹²¹³ Der Internationalismus wurde nur durch westliche Wachstumskonzepte gesteuert. Vgl. Rugoff 1999: 47ff, in: O'Neill 2012: 73.

¹²¹⁴ David Harvey verdeutlicht, dass der Lebensstil der Arbeiter im Fordismus sowie in der Postmoderne medial ästhetisiert wurde. Die Arbeiter sind sowohl für die Produktion der (Massen-) Produkte, wie auch für deren (Massen-) Konsum verantwortlich. Vgl. Harvey 1990: 135-140. David Graeber erläutert die Ausbeutung durch das Finanzsystem, was er nicht allein auf die Postmoderne beschränkt. Er weitet seine Fragestellung vom ersten Tauschsystem mit einer Währung, auf das „Schuldensystem“ der letzten 5000 Jahren aus. So geht er über Marx hinaus und auf das Wesen der Ungleichheit bis heute ein. Vgl. Graeber 2014: 470 und 490f.

¹²¹⁵ Harvey definiert „the cultural mass“ nach Daniel Bell „as not the creators but the transmitters of culture in the media and elsewhere“. Vgl. Bell 1972: 20.

perfect example). The imaging of politics by the public relations agencies matched the politics of imaging in powerful ways.“¹²¹⁶

Wie bereits erläutert, kann ein freies Individuum, unter besten Voraussetzungen, nur selten zu einem „Aufsteiger“ werden. Wie Ulrich Beck auf Grundlage der Forschung von Zygmunt Bauman herausstellt, kennzeichnet „die lokale Selbstdifferenzierungsindustrie des späten 20. Jahrhunderts“ den „globalisierten Reichtum“ und die „lokalisierte Armut“. Auf den globalen Märkten werden „neue symbolische Merkmale für die ausgelöschten und wiedererweckten, neu erfundenen oder bislang bloß postulierten Identitäten“ verkauft. Der Globalismus braucht also für sein Wachstum auch die Lokalisierung. Sie bilden ein Paar und sind „zugleich Antriebskräfte und Ausdrucksformen einer neuartigen Polarisierung und Stratifizierung der Weltbevölkerung in globalisierte Reiche und lokalisierte Arme“.¹²¹⁷

Der Multikulturalismus ab den 1980er-Jahren und die darin angestrebte Überwindung der nationalen Grenzen wären ohne wirtschaftliche Gewinne nicht möglich gewesen. Da diese traumhafte Konzeption der Freiheit der Menschen letztendlich auf ein Produkt des Kapitalismus reduziert wurde, ohne in der Realität anzukommen, wurde die weiter vorherrschende Ungleichheit fortan mit Diversität verwechselt. Die Attraktivität dieser angenommenen Diversität ist aber auch wiederum von kapitalistischen Faktoren abhängig. Beispielsweise wurden japanische Kunst- und Kulturprodukte aus der Phase des starken wirtschaftlichen Wachstums des Landes, die also nicht unter der Selbstexotisierungsstrategie der kommerziell schwierigeren Jahre hergestellt wurden, in der nächsten Wirtschaftskrise im Kunstmarkt sofort wieder abgewertet.¹²¹⁸ Dieses Beispiel zeigt, dass die Institutionalisierung der Kunst die Werte ausländischer Kunst an den Wachstumsmöglichkeiten des Landes bemisst. Was im ersten Augenblick nichts mit Kunst zu tun zu haben scheint, zeigt, dass das Interesse an regionaler Kunst entscheidend mit dem Vorhandensein wirtschaftlicher Möglichkeiten zusammenhängt. Auch diese Erfahrung hat dazu geführt, dass in den nachfolgenden Krisenjahren wieder vermehrt auf die erfolgreichen, selbstexotisierenden Strategien gesetzt wurde.

Die japanische Populärkultur ist schon seit langem unter ihren „Fans“ als „imaginäre Heimat“ etabliert, was für die japanische Kultur international gesehen sehr spezifisch ist. Die Fans engagieren sich leidenschaftlich dafür, das fantastische Japan-Bild als gemeinsame Realität zu

¹²¹⁶ Vgl. Harvey 1990: 348.

¹²¹⁷ Vgl. Beck 2007: 100ff.

¹²¹⁸ Vgl. Mitsuyama: Mori Art Museum 30.10.2020.

bewahren und weiterzuentwickeln, um dort ihre fiktive Identität ausleben zu können.¹²¹⁹ Japanische Kunstschafter und die Regierung bemühten sich sehr, ein positives Japan-Bild zu produzieren, um damit den Tourismus anzukurbeln. Die „Lost Decade“ Japans seit den 1990er-Jahren, die heute mehr als „verlorene 30 Jahre“ gesehen wird und deren Ende nicht absehbar ist, bedeutet jedoch nicht, dass Japan seinen Wert als „Produkt“ verlor. Vielmehr wurde, wie ausführlich dargelegt, die japanische populäre Kultur noch forcierter im Weltmarkt verkauft mit dem Ergebnis, dass die Zahl der Touristen in Japan immer weiter anstieg.¹²²⁰ Als bloßer Konsumartikel gerät die stolz postulierte japanische Einzigartigkeit aber schnell zur schlichten Andersartigkeit und wird in den Augen der Konsumenten beliebig. Wie Harvey bereits 1989 verdeutlichte, können Minderheiten als Fremde im System nicht wirklich Aufsteiger werden. Nur einige wenige werden es schaffen, eine führende Position einzunehmen, die meisten aber verweilen in der Peripherie der Zentralmacht und kommen ihr nicht näher.¹²²¹ Das heißt auch, dass Japan mit seiner Strategie der Selbstorientalisierung nie im Markt aufsteigen kann. Ulrich Beck formuliert, dass das In-den-Fokus-Rücken eines Nischenmarktes nur zur Verwechslung von „Selbstentfaltungsmotiv [mit] Selbstausbeutungsmotiv“ führt.¹²²² Ähnliche Beispiele für die Entmachtung des „Gesehenwerdens“ stellen nach Duncan das Frauenbild und der Primitivismus in den Sammlungen der modernen Kunst dar. In der allgemeinen Bewunderung erkennt man keine individuelle Eigenschaft der Frauen oder der Primitiven.¹²²³ Als geschätztes Konsumobjekt scheinen die betrachteten Minderheiten mehr Aufmerksamkeit und damit mehr Einfluss zu erlangen, aber sie verbleiben für immer in ihrem Kollektiv der Schönheit oder des Exotischen, das nur nach Bedarf konsumiert wird.

Schließlich muss das Bild des japanischen Modernismus in der Ausstellung *Century City, Art and Culture in the Modern Metropolis* von 2001 in der Tate Modern nochmals näher betrachtet werden. Die Definition des Modernismus wurde dabei ja, wie bereits erläutert, den jeweiligen Repräsentanten der eingeladenen Nationen überlassen, um die eurozentristische Kontextualisierung zu relativieren. Die Auswahl der japanischen Kuratorin Tomii ist repräsentativ für einen kapitalistischen Modernismus. Von ihr wurden die Gegenkunstschafter aus der japanischen

¹²¹⁹ Vgl. Kaluse 2013: 301, in: Mae 2013.

¹²²⁰ Zum Beispiel besuchten 2010 ca. 8.6 Millionen ausländische Touristen Japan. 2017 waren es bereits ca. 28 Millionen. Das Ziel liegt in den kommenden Jahren bei 30 bis 60 Millionen Touristen mit längerem Aufenthalt. Vgl. Soumushô (Ministry of Public Management, Home Affairs, Posts and Telecommunications) 18.05.2018. Dem Travel and Tourism Competitiveness Report von 2019 zufolge hält Japan unter 140 Ländern den vierten Platz als tourismusfreundlichstes Land. Vgl. World Economic Forum 2019. Was den Umsatz mit Film- und Fernsehprogrammen, Anime und Dokumentarfilmen angeht, stieg der Umsatz von ca. 6,6 Millionen Yen im Jahr 2010 auf über 22 Millionen Yen im Jahr 2015. Vgl. Soumushô 18.05.2018.

¹²²¹ Vgl. Harvey 1990: 152 f.

¹²²² Vgl. Beck 2007: 249ff.

¹²²³ Vgl. Duncan 1995: 63 und 117.

Popszene mit den populären Kunstschaaffenden der Edo-Zeit gleichgesetzt. Die parallele Darstellung der „modernen Gegenkunst“ mit der aus der Edo-Zeit, die für die westlichen Betrachter bereits ein erfreulich vertrautes Thema ist, macht die neue Kunst damit sehr leicht konsumierbar. Für die japanischen Populisten dient dies auch noch als gute Propaganda, die nicht zu offensichtlich erscheint. Schlussendlich ist dies aber ein Beweis für die anhaltende Macht der „Imperial Eyes“ nach Mary Luise Pratt.¹²²⁴

Japanische Kuratierende, Kunstforschende und mit Kunsthandeltreibende bemühten sich enorm, die negativen Vorurteile gegen ihr Heimatland abzubauen, um als gleichberechtigtes Mitglied der westlichen Mächte respektiert zu werden. Sie setzten sich aufrichtig, oder wollten das zumindest tun, mit der japanischen Geschichte im Pazifikkrieg und der negativen Vergangenheit Japans auseinander, was teilweise in ihren Ausstellungen sogar sichtbar wird. Die kämpferische Einstellung der japanischen Kuratierenden wurde aber langsam mit dem immer stärker werdenden Fokus auf die aktuellen Gegenkulturen, die schon längst staatlich instrumentalisiert wurden, immer konformer mit dem rechtspopulistischen Japan-Bild der Regierung. Ein besonders bedauerlicher Aspekt hierbei ist, dass in diesen Ausstellungen nun nicht mehr das Wissen über das Land und das Verständnis für seine Kultur verbessert werden, sondern auch in den Museen nur noch die letztendlich staatlich geförderte touristische Sicht auf Japan reproduziert wird.¹²²⁵

So dienten die hier besprochenen Ausstellungen also weniger dem Abbau des Eurozentrismus als vielmehr einer weiteren Reproduktion des Warenkapitalismus. Die Gegenmacht von Minderheiten darf deswegen nicht als „sympathische Populärkunst“ verkonsumiert werden, denn wenn die Originalität und Andersartigkeit von Kunstschaaffenden nationale Grenzen überwinden sollen, müssen die politisch aktiven Kunstbetriebe vom Marktinteresse getrennt bleiben. Sonst droht die Kreativität in der kapitalistischen „Teufelsmühle“ noch weiter zermahlen zu werden.¹²²⁶

6.3.4. Schmerz im Kapitalismus

In der zeitgenössischen japanischen Kunst und in bekannten japanischen Animes werden Schmerz, brutale Gewalt, Depression, Ängste und die dystopischen Welten besonders eindrücklich dargestellt. Das damit einhergehende Drama ist ein Grund für die extreme Faszination, die viele Betrachter

¹²²⁴ Ein vergleichbares Beispiel ist die indische Kultur in den Hollywood und Bollywood Filmen. Auch sie wurde im Kontext des Imperial Gaze analysiert. Vgl. Vijay 2001: 245.

¹²²⁵ Wie bereits erwähnt ist die Ausstellung *Hokusai X Manga. Japanische Popkultur seit 1680* (2016 in Hamburg) dafür ein Beispiel. Vgl. Schulze 2016. Und auch die *Japan Expo* in Paris, die seit dem Jahr 2000 stattfindet, präsentiert den Slogan *Cool Japan*, dessen Inhalte auch über Fernsehsender wie das ZDF oder Arte als Tatsachen der japanischen Kultur dargestellt werden. Vgl. The History of Japan Expo in: Japan Expo 03.03.2020.

¹²²⁶ Vgl. Polanyi 1978: 53

entwickeln. Diese Werke reflektieren gesellschaftliche Probleme und Herausforderungen, mit denen Kunstschaffende und Publikum konfrontiert sind, und können durch diesen gemeinsamen Nenner zunächst ein oberflächliches Gefühl der Verbundenheit generieren. Durch die öffentliche Zurschaustellung dieser existenziellen, für jeden Betrachter höchst privaten Emotionen und deren kollektivem Nachempfinden, befördern diese Werke aber das Abdriften in die Arendt'sche Weltlosigkeit, da im Empfinden des Schmerzes der Mensch sich in sein Innerstes zurückzieht und die Verbindung zur ihn umgebenden Welt mehr und mehr verliert. In diesem Abschnitt werden die kritischen Aspekte des Schmerzes im Kapitalismus diskutiert.

Wie bereits erwähnt, ließ sich Murakami Takashi auch von dem Film *SICK: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* (1997) inspirieren. Daraufhin entstanden die beiden sehr bekannten Werke *HIROPON* (1997) und *My Lonesome Cowboy* (1998), die seinerzeit auf dem westlichen Kunstmarkt äußerst erfolgreich waren. Der Unterschied im Schmerzverständnis zwischen Murakami und Flanagan ist deutlich. Flanagan musste sein ganzes Leben lang wegen seiner Mukoviszidose gegen Schmerzen kämpfen. So war seine öffentliche Zurschaustellung der von den Erfahrungswerten der Mehrheitsgesellschaft stark abgegrenzten „Schmerzen der Ungesunden“ für das Publikum zunächst ein regelrechter Schock, sie förderte aber letztendlich die Empathie gegenüber der schmerzgeplagten Minderheit der chronisch Kranken. Im Gegensatz zu Flanagan sind Murakamis Werke reiner Exhibitionismus. Hier wird das Gewicht von Murakamis Aussage „Kunst ist Kapitalismus“ besonders deutlich.¹²²⁷

Die groteske körperliche Veränderung ist ein wiederkehrendes Motiv in der japanischen Literatur und Kunst. Wie wir gesehen haben, hat Murakami dieses Motiv in seinen Werken verwendet, ohne sich mit den psychologischen Auswirkungen von Isolation, Gewalt und Trauma zu beschäftigen. Aber er ist nicht der Einzige, der mit diesem Thema künstlerischen Erfolg hat. Wie bereits erwähnt, hat auch Shiota Chiharu in ihren Installationen Schmerzen, Tod und Krankheit auf vielfältige Weise dargestellt. Und auch in der Anime- und Manga-Kultur, die heute einen großen Einfluss auf die globale Popkultur hat, sind dies häufige Themen, die manchmal ernsthaft behandelt, aber manchmal auch schlicht als makabrer Humor verwendet werden.

Hannah Arendt untersucht die Rolle des Schmerzes in der menschlichen Gesellschaft. Sie argumentiert, dass der Schmerz die Menschen von einer gemeinsamen Welterfahrung trennt. Sie bezieht sich dabei auf die Philosophie von John Locke und Karl Marx, die den Körper als privates Eigentum und als Quelle der Arbeit betrachten. Sie entwickelt diese Ideen weiter, indem sie beispielsweise den Geburtsschmerz näher betrachtet. Sie argumentiert, dass die Geburt eine

¹²²⁷ Vgl. Mori Art Museum 15.12.2020.

„weltlose Tätigkeit“ sei, die der Arbeit des Animal laborans entspräche. Der Geburtsschmerz sei einerseits eine der privatesten Angelegenheiten, die ein Mensch erfahren könne, er würde jedoch zur öffentlichen Angelegenheit gemacht, indem der Moment der Geburt beobachtet und minutiös überwacht würde. So wird das rein passive Schmerzempfinden des leidenden Körpers zur aktiven Tätigkeit erhoben.¹²²⁸ Ihr zufolge würde so das private Eigentum, der eigene Körper, seiner Schmerzen „beraubt“ und in die Weltlosigkeit gestoßen. Bei Arendt wird die Kunst, mit der man Geld verdient, in der Öffentlichkeit ebenso als weltlose Tätigkeit betrachtet.¹²²⁹

Der Wirtschaftswissenschaftler David Graeber analysiert in seinem Buch *Schulden: Die ersten 5000 Jahre* die historischen und sozialen Ursprünge des kapitalistischen Waren- und Schuldensystems. Er argumentiert, dass der Tausch von Waren und Dienstleistungen seit jeher mit körperlichen „Verpflichtungen“ verbunden sei, die er als Schulden bezeichnet. Diese Schulden können verschiedenste Formen annehmen, wie Sklaverei, Blutrache, Brautpreis oder Fronddienst. Graeber führt weiter aus, dass der Kapitalismus die menschlichen Beziehungen auf reine Zahlen reduzieren würde sowie auch gesellschaftliche Werte wie Kreativität, Liebe und Vertrauen. Er zeigt auf, wie die Macht der Währung die Menschen versklave und ausbeute, allen voran die sozialen Minderheiten und die Frauen.¹²³⁰ Die kapitalistische Kunstwelt ist ein Ort, in dem Leid und Schmerz instrumentalisiert und gezielt vermarktet werden. Dies fördert die bereits bestehende Entfremdung der Menschen untereinander, die sich nicht mehr mit den echten Problemen der Gesellschaft auseinandersetzen, sondern den Konsum vorgefertigter, kontrollierbarer Dramen bevorzugen.

Der Begriff Überwachungskapitalismus wurde von der Wirtschaftswissenschaftlerin Shoshana Zuboff geprägt, der auf der systematischen Erfassung, Analyse und Verwertung von persönlichen Daten basiert. Zuboff argumentiert, dass nicht nur der Schmerz, sondern auch jegliche andere

¹²²⁸ Arendt erklärte wie folgt: „in Beschwer sollst du Kinder gebären“ und „in Beschwer sollst du essen alle Tage deines Lebens“ – [...] die sachlich zusammengehören, weil beide der Aufrechterhaltung des Lebens dienen, dem individuellen und dem der Gattung. Hätte Locke recht damit, daß die schmerzvolle Beschwer, lebend und fruchtbar zu sein, der wahre Ursprung des Eigentums ist, dann käme dem Privateigentum in der Tat die gleiche Weltlosigkeit zu, die in den privatesten Erfahrungen, die wir besitzen, den Körper- und Schmerzempfindungen, gegeben ist“. Vgl. Arendt 2020: 132-135, 138.

¹²²⁹ Ebd.: 152 und vgl. Kapitel 5.3.1. der vorliegenden Arbeit.

¹²³⁰ Vgl. Graeber 2014: 266f. David Graeber weist auf die „beschämende [...] Tatsache [hin] [...], die alle Versuche, den Markt als höchsten Ausdruck der menschlichen Freiheit darzustellen, in ein zweifelhaftes Licht rück[e]“. So basiere jedweder „Mythos vom Tauschhandel“ ursprünglich auf dem gierigen Blick von Dieben und Räufern. Erst in deren Händen habe sich ihr Diebesgut „in profane, einheitliche Währungseinheiten verwandeln [können], deren Wert eben der Tatsache entsprang, dass sie keine Geschichte hatten. [...] Jedes System, das die Welt auf Zahlen reduziert, [könne] nur mit Waffengewalt aufrechterhalten werden“. Wenn man zuliebe, dass sich die Märkte von ihren „gewalttätigen Wurzeln“ lösten, würden Vertrauensbeziehungen entstehen, „die Aufrechterhaltung von Zwangssystemen [bewirke aber] immer das Gegenteil: Sie verwand[le] die Ergebnisse des menschlichen Gemeinns, von Kreativität, Hingabe, Liebe und Vertrauen, wieder zurück in Zahlen. So [würde] eine Welt vorstellbar, die nur eine Abfolge kaltblütiger Berechnung“ sei. Vgl. ebd.: 490f.

Emotion, wie Wut oder Freude, zum Objekt des Überwachungskapitalismus würde. Sie warnt, dass diese Instrumentalisierung der Emotionen zum Mittel des Totalitarismus werden könne, indem sie die Menschen manipuliere und ausbeute. Diese durch Algorithmen zur Schau gestellten Emotionen würden niemals der „Seelenheilung“ dienen, sondern nur noch der Verhaltensmodifikation der Konsumenten.

Im Folgenden wird die Rolle des immateriellen Vermögens im Überwachungskapitalismus nach Zuboff und der daraus entstandene Apparat der großen Gleichgültigkeit, von ihr „Big Other“ genannt, und dessen Einfluss auf die nicht westliche Kunstinszenierung im Wettbewerb der nationalen Selbstrepräsentation vorgestellt.

6.4. „Big Other“ im Überwachungskapitalismus

1936 veröffentlichte John Maynard Keynes *Allgemeine Theorie der Beschäftigung, des Zinses und des Geldes* und beschrieb darin die Unsicherheitsfaktoren des modernen Finanzsystems und die immanente Instabilität des Marktes.¹²³¹ Investitionen sind letztendlich immer riskant, da Zukunftsprognosen – auch mit noch so sorgfältig recherchierten Daten – immer Spekulationen bleiben. Man versucht zwar, möglichst vielfältige Daten zu gewinnen, um Risikofaktoren zu minimalisieren, dennoch wird der Vermögenswert mit fortschreitender Zeit, gerade wegen der Unschärfe der erhobenen Daten, immer unsicherer. Die Verhaltensmuster von Investoren wurden unter anderem mit dem sogenannten „Keynesian beauty contest“ erklärt, einem Bewertungssystem, das heute beispielsweise mit den Modellen der künstlichen Intelligenz verglichen wird.¹²³² Keynes schreibt: „Um die Analogie etwas abzuwandeln, könnte man das professionelle Investment auch als einen dieser Wettbewerbe sehen, den manche Zeitungen veranstalten, bei denen die Teilnehmer die sechs hübschesten Gesichter aus hundert Fotos auswählen müssen und derjenige gewinnt, dessen Wahl am nächsten an der durchschnittlichen Auswahl aller Teilnehmer liegt. Jeder Teilnehmer muss also nicht die Gesichter auswählen, die er selbst am hübschesten findet, sondern die, die er für die wahrscheinlichste Wahl der anderen Teilnehmer hält, die aber alle das Problem vom selben Blickwinkel aus betrachten. Es handelt sich nicht darum, die nach eigenem Urteil wirklich Hübschesten auszuwählen, ja nicht einmal darum, welche dem Durchschnittsgeschmack nach die Hübschesten sind. Wir haben vielmehr eine dritte Ebene erreicht, wo wir unseren Verstand darauf verwenden, vorherzusagen, welches die durchschnittliche Meinung über die voraussichtliche

¹²³¹ Vgl. Keynes 2017: 192.

¹²³² Vgl. ebd.: Kapitel 12 V, 135ff.

durchschnittliche Meinung ist. Und meiner Vermutung nach gibt es Leute, die auch auf einer vierten, fünften oder noch höheren Ebene agieren.“¹²³³

Man will sich durch rationale Datenanalyse der ungewissen Zukunft doch so genau wie möglich versichern. Aber der eigentliche Kern des Keynes'schen Schönheitswettbewerbs ist, dass die Vorhersage des durchschnittlichen Geschmacks der Zukunft letztendlich unmöglich ist und immer Spekulation bleiben wird. Aber durch diese Spekulationen werden die Werte und Preise aller Waren im Markt vorbestimmt. Und wenn im Kollektiv über „Schönheit“ zugunsten des Betriebsergebnisses spekuliert wird, wird nicht das tatsächlich beste Ergebnis gewählt.

Ähnliche Strukturen können bei den Auswahlverfahren nicht westlicher Kunst für internationale Kunstausstellungen angenommen werden. Die Auswahl der Werke scheint oft dem vermeintlich durchschnittlichen Geschmack der westlichen Betrachter angepasst, die auf der Suche nach leicht konsumierbarer kultureller Vielfalt sind. Bis ins 20. Jahrhundert wurden japanische Kunstwerke durch das sehr individuelle Urteil der wenigen westlichen Reisenden ausgewählt, deren geschmackliche Entscheidungen für die Japaner:innen selbst oft nicht nachvollziehbar waren. Ab dem 20. Jahrhundert, als Kunst als Exportware im großen Stil entdeckt und staatlich gelenkt wurde, begann man, zu antizipieren, welche Kunstwerke im internationalen Markt als schön gelten würden, auch um damit das allgemeine Image Japans positiv zu beeinflussen. So ging allmählich das Vertrauen auf das eigene ästhetische Empfinden verloren und die für den antizipierten Durchschnittsgeschmack produzierten Werke konnten, trotz aller Exotik, letztendlich das Publikum nie vollends begeistern, da sie ja „per se“ nur durchschnittlich waren. So hafteten der japanischen Kunst lange die Stigmata der reinen „Nachahmung“ und des „immanenten Fundamentalismus“ an. Dennoch sind die japanischen Kunschtchaffenden, die „vertrauten Exoten“¹²³⁴, für internationale institutionalisierte Veranstaltungen immer noch eine adäquate, gern getroffene Wahl.¹²³⁵

Keynes zufolge ist die Idee einer vollkommen prognostizierbaren Welt nicht möglich. Das Verhalten der Menschen sei zu irrational und kaum einer schaffe es, sein Leben einem Plan nach zu

¹²³³ Ebd.: 137.

¹²³⁴ Horkheimer/Adorno erläutern im Zusammenhang mit der Kulturindustrie wie folgt: „[Dass] Fremdes abstößt, ist nur allzu vertraut. Es ist die ansteckende Gestik der von Zivilisation unterdrückten Unmittelbarkeit: Berühren, Anschmiegen, Beschwichtigen, Zureden. Anstößig heute ist das Unzeitgemäße jener Regungen. Sie scheinen die längst verdinglichten menschlichen Beziehungen wieder in persönliche Machtverhältnisse zurückzuübersetzen, indem sie den Käufer durch Schmeicheln, den Schuldner durch Drohen, den Gläubiger durch Flehen zu erweichen suchen. Peinlich wirkt schließlich jede Regung überhaupt, Aufregung ist minder“. Vgl. Horkheimer/Adorno 1969: 191.

¹²³⁵ Die Diskussion über die Verbindung von Konsum und Ästhetik in der Postmoderne führt unter anderem Jean Baudrillard. Seiner Idee des „industriellen Simulakrum“ folgend, ist jeder Wunsch eines Konsumenten mit der politischen Ökonomie verbunden. Vgl. Baudrillard [1968] 2005: 74, 82 und 112f. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Tourismus im Zusammenhang mit dem ästhetischen Urteil findet sich bei Beck/Giddens/Lash 1994: 143-156. Giddens unterscheidet in *Reflexive Modernisierung: Eine Kontroverse* zwischen der Spiegelung des Markts in den aktuellen Wünschen der Konsumenten, also dem Zeitgeist sozusagen, und den Traditionen, die den Markt ebenfalls beeinflussen, die aber ohne marktorientierte Wunschbilder bewahrt werden. John Urry und Scott Lash vertiefen diese Diskussion weiter. Vgl. Urry 1995.

gestalten. Bezogen auf den Kapitalmarkt hat das direkte Auswirkungen auf den Mindestzinssatz, den Keynes auch „Liquiditätsprämie“ nennt und der durch Angebot und Nachfrage geregelt wird. Der Ökonom Tomáš Sedláček merkt später an, dass unser Wunschbild einer idealen Welt weder von Moral noch von Liebe geprägt sei.¹²³⁶ Die Ungewissheit von Vorhersagen liegt also nicht nur in den instabilen Emotionen der Menschen begründet, sondern in der Irrationalität der Welt an sich. Ein weiteres Argument hierfür wäre, dass die Reduktion der Welt auf rein mathematische Tatsachen noch schlimmere Unsicherheiten hervorruft. Seit der Einführung der künstlichen Intelligenz im Aktienhandel schwanken die Kurse deutlich heftiger als früher.¹²³⁷ Vorhersagen über das künftige menschliche Verhalten bleiben also weiter Spekulation. Dennoch werden die „Wunschbilder“ der Menschen von Ökonomen und Statistikern höchst aufmerksam verfolgt und bewertet, um immaterielle Investitionen besser kalkulieren zu können. Die auf diesen Kalkulationen basierenden Investitionen vergrößern die Ungleichheit der Menschen weiter, wie der Mathematiker Iwai Katsuhito feststellt. Da bei der ökonomischen Bewertung immer ein Durchschnittswert bestimmt wird und somit die Hälfte der bewerteten Gruppe automatisch immer unter dem Durchschnitt verbleiben muss, existiert damit letztendlich auch immer eine Hälfte der Menschheit unter dem Durchschnitt, sei es materiell, ästhetisch oder moralisch. Wenn unsere privaten Daten als bewertbare Währung der digitalisierten Zukunft fungieren, würde in der Ära des immateriellen Vermögens eine reale Dystopie herrschen. Im Gegensatz zum „materiellen Eigentum“, wie beispielsweise Grundstücke oder Immobilien, bestehen immaterielle Vermögensgegenstände beispielsweise aus Software, Design, Patenten oder Humankapital. Die britischen Wirtschaftswissenschaftler Jonathan Haskel und Stian Westlake erläutern in ihrem Buch *Capitalism without Capital*, dass sich die immateriellen Vermögen einerseits, trotz ihrer Unbegreiflichkeit, schnell auf der ganzen Welt verbreitet haben, andererseits aber die dadurch auch schnell vergrößerten Gewinne nur an die Investoren zurückfließen.¹²³⁸ Die Betriebssystem-Plattformen bei Big Tech oder die Streamingdienste der Mediengiganten wie Disney oder Netflix verbreiten sich schnell über die

¹²³⁶ Als Beispiel nannte er die Flüchtlingskrise 2015 in Europa. Früher hielt man Wirtschaftsflüchtlinge für schlecht, da sie ohne Lebensgefahr ihre Heimat verlassen hätten, nur um Geld verdienen zu können. Als die große Zahl der politischen Flüchtlinge 2015 nach Europa floss, wurde diese noch stärker abgelehnt. Nun waren arbeitende Flüchtlinge auf einmal willkommen, aber die in ihren Heimatländern bedrohten Flüchtlinge wurden vermehrt abgeschoben. Letztendlich ginge es nicht um Verständnis und Mitgefühl, sondern allein um die Wirtschaft. Vgl. NHK 03.01.2018.

¹²³⁷ Der Wirtschaftswissenschaftler Robert J. Shiller äußerte sich beispielweise zu den Aktienkursen während der Corona-Pandemie. So wurde eine Panik am Markt vorhergesagt und dadurch fiel der Aktienkurs um 35 %. Spekulationen beeinflussen also schnell den Markt und werden so zu „einer wahren Geschichte“. Vgl. Robert J. Shiller 2018: in: NHK 01.01.2021. Der Mathematiker Iwai Katsuhito erklärt zur Ungewissheit der Spekulation, dass der Kapitalismus gerade durch die Verschleierung der Unsicherheitsfaktoren durch Regierungen und Wirtschaft als vertrauensbildende Maßnahmen, instabiler wird. Vgl. NHK 03.01.2018.

¹²³⁸ Vgl. Haskel/Westlake 2018: 77.

ganze Welt, aber die Kunden verdienen dabei selbst kein Geld, obwohl sie ihre Daten als Ressourcen „investierten“.¹²³⁹

Die Bewertungswirtschaft der Big Data opfert die Anonymität. Geld als Zahlungsmittel war wegen seiner Anonymität „fair“, da seine Herkunft und Geschichte uninteressant blieben.¹²⁴⁰ Im digitalisierten Bewertungskapitalismus hingegen sind unsere privaten Daten sowohl Ware, als auch Ressource. Der Konsument ist ständig bestrebt, zu den „besseren“ 50 Prozent zu gehören, was natürlich die Existenz von „schlechteren“ 50 Prozent impliziert.¹²⁴¹ Allerdings muss auch auf die Vorteile der Bewertungswirtschaft hingewiesen werden. Zum Beispiel tritt man eher einen Urlaub mit einem nachhaltigen, kosmopolitischen Konzept an oder man schaut sich „politisch korrekte“ Filme an, was durchaus als ein positives Ergebnis der Bewertungsgesellschaft gesehen werden kann. Beide Beispiele orientieren sich aber an den „moralisch höheren“ Standards der tonangebenden „besseren Hälfte“. Das Konzept des Umweltschutzes und der Menschenrechte wird dabei gleichzeitig als ökonomisches Produkt kommerzialisiert. Aber die „schlechtere Hälfte“ bleibt immer bestehen, solange diese Form der Bewertung die Herstellung der Massenprodukte beeinflusst. So will ein Konsument beispielsweise ein besseres Smartphone als der Durchschnitt und allgemein ein „überdurchschnittliches“ Leben. Mit diesem Willen, zur besseren Hälfte zu gehören, treibt die Bewertungsgesellschaft das Wirtschaftswachstum an.

Was hierbei hervorzuheben wäre, ist, dass die sogenannte politische Korrektheit ebenso eine bloße Spekulation darstellt, eine Art Schwäche in einer liberalen Welt mit einer liberalisierten Globalökonomie. Der Unterschied zwischen den analogen Spekulationen des 20. Jahrhunderts und dem Datenkapitalismus des neuen Jahrtausends besteht darin, dass im Datenkapitalismus durch Big Data eine zukünftige Welt vor-modifiziert verkauft werden kann. Unsere aktuellen Wünsche werden also quasi aus der Zukunft heraus rückwirkend entschieden, damit die Vorhersagen von Big Data auch sicher zutreffen.

Die US-amerikanische Wirtschaftswissenschaftlerin Shoshana Zuboff entwickelte 2014 das Konzept des Überwachungskapitalismus. Dieses Konzept veranschaulicht erstmals die Verhaltensmodifikation der Konsumenten durch Big Data. Sie bezieht sich mit ihrem Konzept vor allem auf die Datenimperien von GAFA (Google, Apple, Facebook, Amazon).¹²⁴²

Seit Anfang des 20. Jahrhundert wird in der Marktwirtschaft die kreative Idee mit einer technischen Innovation gleichgesetzt und als Triebkraft des Kapitalismus angesehen. Im

¹²³⁹ Vgl. Posner, Eric A., E. Weyl, Glen 2019: 97f.

¹²⁴⁰ Folgt man David Graeber ist Geld nur die Legitimation des unfairen Schuldensystems im Kapitalismus. Vgl. Graeber 2014.

¹²⁴¹ Vgl. Iwai in: NHK 03.01.2018.

¹²⁴² Zuboff nennt GAFA und Microsoft als die Top Five der bestimmenden Internetfirmen. Vgl. Zuboff 2019: Kindle-Position 673.

Überwachungskapitalismus jedoch ist eine derart unvorhersehbare Überraschung nicht mehr von Vorteil, ja geradezu gefährlich. Zuboff versteht kreative Innovation als das Ergebnis von Demokratie. Ihren Ausführungen nach versucht der Überwachungskapitalismus aber eine rechnerisch generierte, komplett kontrollierte und vor allem auch durchweg kontrollierbare Vision als Wunsch der Konsumenten zu implementieren. Der Überwachungskapitalismus stellt also demnach einen Angriff auf die demokratische Gesellschaft selbst dar. Zuboff weist hier auf Polanyis Thesen zur freien, sich selbst regulierenden Marktwirtschaft hin. Dieser sieht, als Reaktion auf marktgesteuerte kapitalistische Systeme immer die sogenannte Doppelbewegung, die eine gesellschaftliche Gegenreaktion zu unkontrollierten Marktentwicklungen darstellt, eine Art Korrektiv, das aber wiederum selbst auch die Kraft hat, maximal destruktiv zu wirken, beispielsweise in der Form von Revolutionen.¹²⁴³

In den Diskussionen der Soziologen zum Warenkapitalismus vor der digitalen Revolution am Ende der 1990er-Jahre wurde das Problem hauptsächlich in der Veränderung des Arbeiterwesens gesehen, nämlich dass der Arbeiter inzwischen als Konsument seiner eigenen Produkte seine Machtposition, die er beispielsweise in Streiks zum Ausdruck bringen konnte, weitgehend verloren hatte. Die einzig anerkannte und gewünschte Verbesserung seiner Situation bestand in der Erhöhung seiner Kaufkraft. Geld war damit das einzig allgemein anerkannte Statussymbol, und wer kein Geld hatte, genoss somit den geringsten sozialen Status, wie beispielsweise Ulrich Beck aufzeigte. In diesem System blieb der Arbeiter also weit entfernt vom Machtzentrum und war leicht zu kontrollieren. Im inzwischen herrschenden Überwachungskapitalismus ist jeder einzelne Mensch auf diesem Planeten die Ressource der Produktion und gleichzeitig ihr Konsument. Als Datenquelle sind alle Menschen gleichberechtigt. Das Internet empfängt alle Individuen vorurteilsfrei und bietet einen Ort zur vermeintlich freien Entfaltung. So übergibt man bewusst oder auch unbemerkt seine Informationen und wird Teil der Bewertungsökonomie. Zuboff schreibt zur Gefahr des Datenkapitalismus wie folgt: „Der Überwachungskapitalismus ist der Puppenspieler, der uns durch das Medium des allgegenwärtigen digitalen Apparats seinen Willen aufzwingt. Ich bezeichne diesen Apparat als Big Other – das ‚Große Andere‘. Ich verstehe darunter die wahrnehmungsfähige, rechnergestützte und vernetzte Marionette, die das menschliche Verhalten rendert, überwacht, berechnet und modifiziert. [...] Dank der Fähigkeiten des Großen Anderen reduziert instrumentäre Macht die menschliche Erfahrung auf beobachtbares und messbares Verhalten, dessen Sinn und Bedeutung ihr dabei jedoch völlig gleichgültig bleibt. Ich bezeichne die neue Art des Wissens als radikale Gleichgültigkeit.“¹²⁴⁴

¹²⁴³ Vgl. Zuboff 2019: Kindle-Position 1106-1009.

¹²⁴⁴ Ebd.: Kindle-Position 8972-8981.

Zuboff zeigt sich alarmiert über die scheinbar herrschende Gleichwertigkeit der Menschen, ohne dass dabei tatsächlich Gleichberechtigung herrschen würde. Allein die entmenschlichte Auswertung ihrer Daten erzeugt diese vermeintliche Egalität.¹²⁴⁵

Der entscheidende Unterschied zwischen Neoliberalismus und Überwachungskapitalismus besteht darin, dass auch negative Gefühle und Bosheit als gut vermarktbar verkauft werden. Bis in die 1990er-Jahre hinein wurde in der Werbung ein Traumleben wie in einem romantischen Film zusammen mit der Idee demokratischer Freiheit verkauft.¹²⁴⁶ Der Überwachungskapitalismus instrumentalisiert nun auch die menschlichen Schwächen. Zuboff findet dazu die Analogie des „Schattentexts“, ähnlich wie in den Programmiersprachen. Sie erläutert wie folgt: „Genau genommen fungiert der erste Text [alle Daten, die öffentlich geteilt werden], bei all seinen Versprechen, lediglich als Versorgungsoperation für den zweiten, den *Schattentext*. Alles, was wir zum ersten Text beitragen, egal wie banal oder flüchtig, wird zum Ziel der Überschussextraktion. Dieser Überschuss füllt die Seiten des zweiten Texts. Und dieser zweite Text bleibt unserem Blick verborgen; für ihn gilt ‚read only‘ für Überwachungskapitalisten. In diesem Text sehen wir unsere Erfahrung als Rohstoff requiriert, um diesen als Mittel zu anderer Leute Marktzielen anzuhäufen und zu analysieren. Der Schattentext ist eine im Entstehen begriffene Anhäufung von Verhaltensüberschuss und dessen Analyse, und er sagt mehr über uns, als wir selbst über uns wissen können.“¹²⁴⁷

Die Wachstumstaktiker können also Ungewissheiten, Ängste, Hass und innere Leere als Ware instrumentalisieren. Dies ist besonders perfide, da es sich nicht um vordergründige Wünsche handelt, sondern darum, was die Konsumenten unterbewusst am besten bindet. Zuboff zitiert eine Aussage des ehemaligen Mitarbeiters von *Cambridge Analytica* sowie Whistleblowers Chris Wylie: „We exploited Facebook to harvest millions of people’s profiles. And built models to exploit what we knew about them and target their inner demons.“¹²⁴⁸ Diesen Schattentext des Überwachungskapitalismus bezeichnet Zuboff als Waffe gegen die Demokratie, welche Menschen quälen und sogar zum Mord anstiften könnte. Der Geschichtswissenschaftler Yuval Noah Harari äußerte sich zu den „Waffen“ der digitalisierten Welt in einem Vortrag wie folgt: „The enemies of liberal democracy, they have a method. They hack our feelings. Not our emails, not our bank accounts – they hack our feelings of fear and hate and vanity, and then use these feelings to polarize and destroy democracy from within. This is actually a method that Silicon Valley pioneered in order to sell us products. But now, the enemies of democracy are using this very method to sell us fear

¹²⁴⁵ Ebd.: Kindle-Position 8987.

¹²⁴⁶ Ebd.: Kindle-Position 11933.

¹²⁴⁷ Ebd.: Kindle-Position 4404-4409.

¹²⁴⁸ Vgl. Kroll 2018: CLOAK AND DATA, 22-68., und auch siehe: Ebd.: Kindle-Position 6572.

and hate and vanity. They cannot create these feelings out of nothing. So, they get to know our own pre-existing weaknesses. And then use them against us. And it is therefore the responsibility of all of us to get to know our weaknesses and make sure that they do not become a weapon in the hands of the enemies of democracy.“¹²⁴⁹

Die Algorithmen der Softwaregiganten extrahierten die „inneren Dämonen“ aus den Daten der Menschen. Die Mathematikerin Cathy O'Neil arbeitete einige Jahre als Analystin in Hedgefonds und Softwareunternehmen, bevor sie sich Ende 2011 der Bewegung *Occupy Wall Street* anschloss. O'Neil erklärt in ihren Publikationen die Schwäche dieser Algorithmen, dass Risiken durch sie nicht berechenbar seien, sie aber instrumentalisiert werden könnten, um bestehende oder prognostizierte Probleme für die auswertende Entität günstiger darzustellen und somit Manipulationen zu unterstützen und zu vereinfachen. Ihr wurde diese Schwäche der Algorithmen 2008 nach der Insolvenz der Investmentbank *Lehman Brothers* und dem anschließenden weltweiten Chaos im Finanzsektor bewusst.¹²⁵⁰ Nach diesem Schockerlebnis zog sie sich aus der Finanzbranche zurück. In ihrem viel beachteten Buch *Weapons of Math Destruction* (2017) befasst sie sich mit der Gefahr von Big Data, welche trotz der hohen Instabilität unsere Gesellschaft enorm beeinflusst. Der Glaube, dass die mathematischen Daten emotionslos möglichst korrekte Ergebnisse berechnen würden, sei falsch. O'Neil warnt, dass „oft genug menschliche Vorurteile, Missverständnisse und Voreingenommenheit in diese Softwaresysteme“ einfließen, die „in immer höherem Maße unseren Alltag bestimm[t]en“.¹²⁵¹ „Und sie tendier[t]en dazu, die Armen und Unterdrückten unserer Gesellschaft noch stärker zu benachteiligen und die Reichen noch reicher zu machen.“¹²⁵² Big Data könne zudem, wie in China, zur politischen Manipulation angewendet werden, wenn Big Data mit den staatlichen Überwachungsorganen kombiniert würde.

Im Gegensatz zu den alten analogen Algorithmen der Postmoderne bleibt der Verantwortliche im Überwachungskapitalismus jedoch unsichtbar, da zunächst kein Unrecht hinter Big Data vermutet wird. So werden die digitalisierten Daten mit einem wissenschaftlichen Beweis gleichgesetzt und es wird ihnen unhinterfragt vertraut, so als ob die Anonymität ihrer Gewinnung eine generelle Unparteilichkeit versichern würde.

O'Neil äußert sich auch zum Bewertungssystem mit Big Data in der Schule und in Unternehmen, vor allem in den USA, und dass das System ein falsches Urteil hervorriefe.¹²⁵³ Auch Kreativität und

¹²⁴⁹ Vgl. TED, Yuval Noah Harari, *Why fascism is so tempting — and how your data could power it*, April 2018.

¹²⁵⁰ Vgl. O'Neil 2017 64f.

¹²⁵¹ Vgl. ebd.: 11f.

¹²⁵² Ebd.: 12.

¹²⁵³ Vgl. O'Neil 2017: 12-15, 126 und 215.

Originalität würden allein an ihrem Marktnutzen gemessen und klassifiziert.¹²⁵⁴ Dieses Dilemma trifft besonders auf nicht westliche Kunstschaffende im internationalen Kunstmarkt zu. Wie bereits im historischen Hintergrund in der vorliegenden Arbeit verdeutlicht, richten sich seit dem 19. Jahrhundert, mit dem Aufkommen eines internationalen Kunstmarkts, bis heute die ästhetischen Maßstäbe allein nach den profitorientierten Algorithmen der ausländischen Experten, Forschungsreisenden und Politiker. Und auch, wenn nun beispielsweise japanische Kuratierende und Kunstschaffende in internationalen Kunstausstellungen ihre Beiträge selbst auswählen, so können sie selten den inzwischen internalisierten profitorientierten touristischen Blick des *Imperial Gaze* überwinden. Vor allem, wenn die Beiträge durch staatliche Institutionen oder Großunternehmen aus den Herkunftsländern unterstützt werden, was bei vielen internationalen Kunstfestivals und Ausstellungen der Fall ist, kommen diese manipulativen Algorithmen besonders zum Tragen. Sie scheinen deutlich bei den Weltausstellungen des frühen 20. Jahrhunderts auf, genauso wie während der Expansionspolitik vor 1945, aber auch noch bei Ausstellungen wie den bereits besprochenen *Les Magiciens de la Terre* (1989) oder *Primitivism in 20th Century Art: Affinities of the Tribal and the Modern* (1984), und sie können analog ausgewertet werden. Es stellt sich die Frage, was die Begriffe „universale Werte“, „Horizontverschmelzung“ und „Grundgefühle“ für Kunstschaffende, Kunstforschende und Museumsbesuchende im 21. Jahrhundert noch bedeuten, und was die zeitgenössischen Kunstschaffenden, hier vor allem die japanischen, bewusst ansprechen wollten? Vor allem, wenn die Kunstwerke durch mit Kunst Handelnde und Unternehmen im globalen Kunstmarkt propagiert werden, was definitiv die Kunstausstellungen im Westen und somit auch die internationale Kunstgeschichtsschreibung beeinflusst. Wenn nicht westliche Kunstschaffende, von ihrer nationalen Devisenstrategie beeinflusst, an internationalen Ausstellungen im Westen teilnehmen, die mit den Zielen des westlichen Tourismus gleichzusetzen sind, gerät die Darstellung der „Fremde“ zum rein touristischen Entertainment, zur hoffnungslosen, dystopischen Version des Paradieses. Die Algorithmen der touristischen Unternehmen und der Exporteure evozieren eine vermeintliche „Grenzüberwindung“, die ersehnte „Horizontverschmelzung“ und das Finden „universeller Werte“. Dieses kollektive Wunschbild entlarvt Zuboff schließlich als „radikale Gleichgültigkeit“.¹²⁵⁵ Wie bereits aufgezeigt, bemühen sich japanische Kunstforschende und Kuratierende auch heute noch, Japan seiner künstlerischen Souveränität gegenüber den westlichen Einflüssen zu vergewissern und negative Vorurteile abzubauen. Und das, obwohl Japan bereits als ökonomische Großmacht seine Macht und seinen Einfluss im globalen Markt geltend macht. In Vorträgen von in

¹²⁵⁴ Vgl. ebd.: 163f.

¹²⁵⁵ Vgl. Zuboff 2019: Kindle-Position 8976.

westlichen Museen erfahrenen Kuratierenden und im internationalen Kunstmarkt erfolgreichen händlerisch Tätigen im Mori Art Museum, Tokio, im Jahr 2020 war immer noch deutlich zu erkennen, dass sie sich nach wie vor engagiert in der westlichen Kunstwelt einsetzen, um den ökonomischen und ideellen Wert japanischer Kunst zu erhöhen.¹²⁵⁶ So wurden die im Ausland erfolgreichen Kunstschaaffenden als „Stars“ gefeiert und die mittelalterliche Kultur der Edo-Zeit und deren kommerzielle Gegenkultur abermals als Besonderheit Japans angesprochen. Es stellt sich die Frage, wer von den engagierten Verantwortlichen als „Gegner“ im globalen Markt ausgemacht wird, der die japanische Kunst konstant abwertet und gegen den es anzukämpfen gilt. Es ist immer noch der „Kampf“ der nicht westlichen Hemisphäre gegen die Dominanz des westlichen Kulturkapitalismus,¹²⁵⁷ die sich beispielsweise immer noch deutlich in der „gleichberechtigten“ Zusammenarbeit bei den internationalen Ausstellungen zeigt. Dasjenige System, in dem der ökonomische „Gewinn“ erzielt wird, gibt die zur Bewertung herangezogenen Parameter vor, was eine Loslösung der Kunstbewertung aus dem westlichen Machtzentrum nach wie vor fast unmöglich macht. Der *Imperial Gaze* kann noch nicht überwunden werden. Die „Mythmaker“, die in dieser vorliegenden Arbeit kritisch betrachtet wurden, sind heute definitiv „Superhelden“ der japanischen Kunstwelt und auch der Regierung. Sie wurden auf Biennalen und sonstigen internationalen Kunstfestivals ausgezeichnet und ihre Namen sind international bekannt, auch wenn sich nicht alle Betrachter von ihrer kommerziell orientierten Ästhetik und ihren Inhalten überzeugen lassen. Außerdem kann man im westlichen Kontext schwer das erforderliche Fachwissen zum Verständnis von japanischer Kunst erwarten, vor allem, wenn die dort wahrgenommene Kunstgeschichte Japans seit dem 19. Jahrhundert stets durch den Außenhandel und Kunsthandeltreibende geprägt und geschrieben wurde. Da das „Fremde“ im Überwachungskapitalismus in der von Zuboff eingeführten radikalen Gleichgültigkeit aufgeht, wird es letztendlich auch nur rein ökonomisch bewertet, klassifiziert und dann konsumiert. So setzt sich die ökonomisch erfolgreichste Ästhetik durch, die aber nicht aus ihrer hauptsächlich ökonomisch motivierten Genese erklärt wird, sondern die als kulturelles Erbe

¹²⁵⁶ Die Vortragenden spielen, nach wie vor, enorm wichtige Rollen in der internationalen Kunstwelt und haben großen Einfluss zum Beispiel bei Kunstfestivals. Siehe Mori Art Museum, „STARS“ Exhibition-Related Program Talk Session „From Japan to Overseas: The Art Market“ Session #1, 26.09.2020. Mori Art Museum, „STARS“ Exhibition-Related Program Talk Session „From Japan to Overseas: Exhibitions in Europe and the United States“ Session #2, 17.10.2020. Mori Art Museum, „STARS“ Exhibition-Related Program Talk Session „From Japan to Overseas: Exhibitions - Asian Perspectives“ Session #3, 03.11.2020.

¹²⁵⁷ Die Dominanz westlicher Kulturpolitik in Demokratie und Freiheit wird als Selbstverständlichkeit angenommen. Der Historiker Yuval Noah Harari erinnert daran: „Die Präambel der (nicht ratifizierten) Europäischen Verfassung beginnt mit der Feststellung, sie schöpfe ‚aus dem kulturellen, religiösen und humanistischen Erbe Europas, aus dem sich die unverletzlichen und unveräußerlichen Rechte des Menschen sowie Freiheit, Demokratie, Gleichheit und Rechtsstaatlichkeit als universelle Werte entwickelt haben. Das könnte leicht den Eindruck vermitteln, die europäische Zivilisation definiere sich über die Werte der Menschenrechte, der Demokratie, der Gleichheit und der Freiheit“. Vgl. Harari 2018: Kindle-Position 1890.

der Menschheit inszeniert wird, welches durch den Staat, engagierte Unternehmen und menschenrechtliche Organisationen „kosmopolitisch“ und „universell“ ausgewertet wird. Auch wenn die sich dahinter verbergenden politischen Manipulationen, die im Falle Japans bis in die Kolonialzeit des „großen Kaiserreichs“ zurückreichen, manchmal erkannt werden, so werden diese oft als kulturelle Eigenheiten abgetan, solange sie ins touristisch vermittelte Konzept passen - ein Ergebnis der Kulturrelativierung des Eurozentrismus und der „radikalen Gleichgültigkeit“.¹²⁵⁸ Egalisierende Ideen, wie die der Grundgefühle in der Horizontverschmelzung und die Re-Regionalisierung in den internationalen Kunstausstellungen, beruhen auf einer ökonomisierten Kulturbildung durch politische Institutionen, Tourismus und Unternehmen. Die Arbeiten der Mythmaker mit ihrer offensichtlichen Selbstorientalisierung spiegeln allein die Bedürfnisse des Kapitalismus. Aber da sie den unternehmerischen, touristischen, sowie rechtspopulistischen Konzepten gut angepasst sind, vornehmlich durch ihre klischeehaften Gegensätzlichkeitskonzepte von beispielsweise „authentischen Traditionen“ vs. „High-Tech-Cyberpunk“, „Heile-Welt-Phantasien“ vs. „provokative Anime-Kultur“, „Höflichkeit und Kontrolle“ vs. „drastische Gewaltdarstellung“, usw., werden sie auf dem internationalen Kunstmarkt für wertvoll erachtet. Das Konzept der Horizontverschmelzung bedient mit seinen universellen Werten nicht nur positive Gefühle, auch undefinierte Ängste, Frustration und innere Leere finden, wie schon erwähnt, so ihre Resonanzräume.¹²⁵⁹

Harari schreibt zu dieser Problematik beispielsweise: „Die moderne Menschheit leidet an FOMO – der Angst, etwas zu verpassen (fear of missing out) –, und obwohl wir über mehr Wahlmöglichkeiten als je zuvor verfügen, haben wir die Fähigkeit verloren, der Sache, für die wir uns dann entschieden haben, wirklich unsere Aufmerksamkeit zu schenken.“¹²⁶⁰ Zuboff erläutert ebenfalls: „Eine Folge der neuen Dichte des sozialen Vergleichs und seiner negativen Kopplungsschleifen ist die ‚Angst, etwas zu verpassen‘ oder FOMO (‚fear of missing out‘). Es handelt sich um ‚das nagende Gefühl, manchmal auch eine übermächtige Angst, unsere Peers könnten mehr tun, mehr wissen oder mehr oder etwas Besseres besitzen als man selbst‘. FOMO ist ein Leiden für junge Menschen; man assoziiert damit eine negative Grundstimmung und niedrige Levels an Lebenszufriedenheit.“¹²⁶¹

¹²⁵⁸ Horkheimer und Adorno kritisieren 1969 in ihrer Dialektik die Kulturindustrie. Die Kulturindustrie sei „Aufklärung als Massenbetrug“. In der modernen Kulturindustrie seien keine kulturellen Unterschiede mehr zu erkennen. „Die augenfällige Einheit von Makrokosmos und Mikrokosmos demonstriert den Menschen das Modell ihrer Kultur: die falsche Identität von Allgemeinem und Besonderem. Alle Massenkultur unter dem Monopol ist identisch, und ihr Skelett, das von jenem fabrizierten begrifflichen Gerippe, beginnt sich abzuzeichnen“. Vgl. Horkheimer/Adorno 1969: 128.

¹²⁵⁹ Zur Vermarktung von Angst Vgl. Zuboff 2019: S. 521. Und Siehe auch O'Neil 2017: 298-313. und Bartlett 2018: Kindle-Position: 670-995.

¹²⁶⁰ Vgl. Harari 2017: 488.

¹²⁶¹ Vgl. Zuboff Kindle-Position 2019: S. 530.

Die innere Leere, Angst, Rat- und Rastlosigkeit werden heutzutage scheinbar im Internet aufgefangen, was zur Existenz einer veritablen Parallelrealität in Form einer virtuellen Gesellschaft geführt hat. Diese wirkt zunächst, dank der analytischen Algorithmen und der gezielten Auswertung der Schattentexte, einladend, demokratisch und verheißungsvoll.

Die japanische Populärkultur sprach schon immer, wie gezeigt, die ratlosen, verlassenen Menschen an, eine besondere Charakteristik, die sich beispielsweise in der von Gebhardt festgestellten Funktion japanischer Literatur im 20. Jahrhundert als „Okkulte Selbstmythologisierung“ zeigt oder darin, wie Anime-Fans die *otaku*-Kultur Japans als „fantasyscape“ verteidigen und weltweit Jugendliche ihre Identität im Techno-Orientalismus oder im Techno-Futurismus finden.¹²⁶²

Während des Wirtschaftswachstums der 1960er-Jahre wurde die Berechnung der Standardabweichung der Menschen, zum Beispiel in schulischen oder unternehmerischen Leistungen, zum Zweck der Marktanalyse eingeführt. Die durch diese frühe Form der gnadenlosen Bewertungsökonomie ausgelöste Ratlosigkeit und Einsamkeit ist bei den Japanern also schon lange Teil des gesellschaftlichen Systems, und die daraus hervorgegangenen Reaktionen werden von Menschen in ähnlichen Situationen auf der ganzen Welt verstanden. So ist zum Beispiel der Kampf von Jugendlichen gegen unbestimmbare Großmächte eine typische Handlung japanischer Anime-Filme. Die Protagonisten in *Akira* (Manga 1982-1990, Film 1988), *Ghost in the Shell* (Film ab 1995) oder *Neon Genesis Evangelion* (1995) sind jeweils die missverstandenen Verlierer der Bewertungsgesellschaft. Der Unterschied zu Hollywoodproduktionen ist dabei, dass die Protagonisten von Anfang an müde und erschöpft und nicht selbst handlungsfähig sind. Sie bleiben dem System gegenüber passiv. Daher ist die Handlung unkompliziert und es steht am Ende nicht das Versprechen einer besseren Zukunft.

Die vorher vorgestellte Künstlerin Shiota Chiharu thematisiert Ängste, Unsicherheitsgefühle und Heimatlosigkeit ohne Beschönigung oder Sarkasmus. Die hoffnungslose Dystopie sei ihre „Heimat“,¹²⁶³ was tatsächlich eine Art Überwindung nationaler Grenzen und das Finden universeller Werte möglich macht, auch wenn diese negativ konnotiert sind. Diese Form der Grenzüberwindung ist tatsächlich nur in der Dystopie realisierbar. Von dieser geistigen Migration profitieren auch andere. Mori Mariko beispielsweise schlüpft in die Rolle einer techno-orientalistischen Gottheit, einer Heilerin aus Asien, und bietet so mit ihrer Kunst eine mühelose virtuelle Heilung für die von dem Konzept und der Ästhetik der Dystopie angesprochenen Menschen, die verletzt und müde in ihrer neuen fiktiven Heimat Japan ankommen. Auch Murakami Takashi bedient diese virtuellen

¹²⁶² Siehe Kapitel IV.

¹²⁶³ Vgl. Yoshimoto 2014: 69.

Migranten. So kooperiert er erfolgreich mit der amerikanischen Hip-Hop- und Alternativ-Szene für die er Cover und Videoclips produziert. Murakami postulierte wiederholt: „Die Kunst an sich verkörpert den Kapitalismus. [...] Um mit der kapitalistischen Kunst im Westen zu rivalisieren, muss die antikapitalistische Kunst instrumentalisiert werden“, daher folge er dem Marktkapitalismus. Da er sich an die Regeln des kapitalistischen Kunstmarkts halte, erziele er seine Erfolge. Gleichzeitig prophezeite er auch, dass die Kunst demnächst eine religiöse Erlösung anbieten werde.¹²⁶⁴

Wie Harvey, Urry und Beck in ihrer Kritik zum Postmodernismus aufzeigen, wollen die im Arendt'schen Sinne „Verlassenen“ ihre Probleme durch Kulturkonsum bewältigen, da man im mathematisch bestimmten Big Data keinen Ansprechpartner mehr findet, um gegen das nicht konkret greifbare Unrecht ankämpfen zu können.

Die in dieser vorliegenden Arbeit vorgestellten Kunstschaaffenden hatten zunächst in den USA und Europa Erfolg und wurden deswegen dann auch in Japan gefeiert.¹²⁶⁵ Die Selbstmystifizierung Japans spiegelt also, den kapitalistischen Gesetzen folgend, die westlichen Erwartungen gegenüber dem Land. Auch wenn die Bildsprache sowie die Themen der zeitgenössischen japanischen Kunst bisweilen sehr einfach erscheinen, was manchen Betrachter verstimmen mag, sind es gerade diese unkomplizierten Handlungen und ihre Banalität, welche die oft raumfüllenden Präsentationen durch gewisse Überwältigungstaktiken zu verschleiern suchen, eine gelungene Strategie für ihren internationalen Erfolg.

Auch wenn man als Kulturkonsument die einem nicht vertraute Kunst fremder Kulturen in der wiederum vertrauten Umgebung eines Museums betrachtet, sollte man den Hintergrund der dort präsentierten, offensichtlich erfolgreichen Kunstschaaffenden hinterfragen und sich informieren, wie sie ihre Strategien entwickelt haben und wie die Zielgruppe diese unterhaltsamen Kunsterlebnisse konsumiert.

Zuboff erläutert in Bezug auf *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* von Hannah Arendt, „wo [diese] [...] den Weg von der frustrierten Individualität hin zur totalisierenden Ideologie nachzeichnet“,¹²⁶⁶ wie folgt: „Ihr zufolge war es die Erfahrung von Bedeutungslosigkeit, Verzichtbarkeit, politischer Isolation und Verlassenheit, die die Feuer totalitären Terrors schürte.“

¹²⁶⁴ Vgl. Mori Art Museum, Kaikai Kiki, Co., Ltd., "STARS" Exhibition-Related Program Artist Talk "MY WORK" - Takashi Murakami, 15.12.2020.

¹²⁶⁵ Siehe Mori Art Museum, *The STARS Exhibition* von 31.07.2020 bis 03.01.2021. Die in diesem angesehenen Museum als „Stars“ präsentierten Künstler waren alle bereits in der westlichen Kunstszene erfolgreich und schon mit diversen Ehrungen ausgezeichnet. Erst deswegen wurden sie nach Japan sozusagen re-importiert.

¹²⁶⁶ Zuboff 2019: S.591.

Solche Ideologien, so schreibt Arendt, erscheinen in einer Welt, in der ‚jeder von jedem verlassen und auf nichts mehr Verlaß ist ... als ein letzter Halt‘.¹²⁶⁷

Arendt unterscheidet Verlassenheit streng von Einsamkeit in Hinsicht auf die totalitäre Bewegung. Nach Arendt sei die Einsamkeit ‚immer auf mich selbst zurückbezogen, [in der ich] mich niemals als Einen, in seiner Identität Unverwechselbaren, wirklich Eindeutigen [erfahren kann]‘. Ein Verlassener hingegen sei ‚ein Mensch [der] aus dieser Welt hinausgestoßen [wurde]. [...] ‚In der Verlassenheit sind Menschen wirklich allein, nämlich verlassen nicht nur von anderen Menschen und der Welt, sondern auch von dem Selbst. [...] In dieser Verlassenheit gehen Selbst und Welt, und das heißt echte Denkfähigkeit und echte Erfahrungsfähigkeit, zugleich zugrunde. An der Wirklichkeit, die keiner mehr verlässlich bestätigt, beginnt der Verlassene mit Recht zu zweifeln; denn diese Welt bietet Sicherheit nur, insofern sie und von anderen mit garantiert ist.‘¹²⁶⁸

Die Beliebtheit der japanischen Konsumkultur wurde und wird in der vorliegenden Arbeit vor dem Hintergrund der Arendt’schen Theorie über die „Verlassenheit“ diskutiert. Die dramatische, unkomplizierte Bildsprache der angebotenen grenzenlosen Dystopien ist für jeden „Verlassenen“ leicht zugänglich. Die Migration der Menschen in dystopische Parallelwelten darf nicht als bloßer Eskapismus benachteiligter Minderheiten gesehen und ausgeblendet werden. Gleichwohl sollte es uns beunruhigen in Anbetracht der Tatsache, dass sich das Phänomen des Verlassenseins in den kommenden Zeiten des immer stärker werdenden totalitären Überwachungskapitalismus massiv verstärken wird. Der vermehrte Konsum der durch die Mythmaker angebotenen Dystopien ebnet letztendlich dem Siegeszug des Überwachungskapitalismus noch schneller den Weg.

Im folgenden Kapitel sollen Parallelen des Themas der „Verlassenheit“ in den japanischen Bewertungsgesellschaften des Pazifikkriegs und am Ende des 20. Jahrhunderts anhand des Romans *Untergrundkrieg: Der Anschlag von Tokyo* von Murakami Haruki aufgezeigt werden.

6.5. Murakami Haruki: *Underground* (1997)

¹²⁶⁷ Ebd., Zuboff erwähnt dazu ebenfalls: ‚Sollten wir uns tatsächlich, unseres Ringens um Selbstbestimmung müde geworden, den Verführungen von Big Other anheimgeben, tauschen wir unbeabsichtigt eine Zukunft der Heimkehr ein gegen die trocken-dürre Aussicht auf die keimfreie Friedhofsstille der Tyrannei‘. Vgl. Zuboff 2019: 592.

¹²⁶⁸ Vgl. Arendt 2019: 977.

Der berühmte japanische Autor Murakami Haruki untersucht in seinem 1997 erschienenen Buch *Untergrundkrieg: Der Anschlag von Tokyo* die Hintergründe des Giftgasanschlags in der Tokioter U-Bahn, der durch die Aum-Sekte im März des Jahres 1995 verübt wurde. Seinerzeit kamen 13 Menschen ums Leben und über 1.000 wurden verletzt. Japan befand sich zum Zeitpunkt des Anschlags in einer tiefen Wirtschaftskrise und war im Januar des gleichen Jahres bereits von einem großen Erdbeben in der Region Kobe getroffen worden, bei dem mehr als 6.000 Menschen starben und über 300.000 obdachlos wurden. Murakami H. führte fast zwei Jahre lang qualitative Interviews, sowohl mit 62 Opfern des Giftanschlags als auch mit acht ehemaligen Mitgliedern der Sekte. Die Führungsspitzen der Aum-Sekte gehörten der hoch gebildeten sozialen Elite des Landes an, was die schockierte Bevölkerung noch mehr aufbrachte. In ihrer gesellschaftlichen Position hätten sie sich als „Gewinner“ der kapitalistischen Bewertungsgesellschaft verstehen können, was nur wenigen Japaner:innen vergönnt ist. Trotzdem entschieden sie sich bewusst gegen eine erfolgreiche Karriere in der Mehrheitsgesellschaft und ganz explizit für eine Existenz in einer fragwürdigen Gruppierung. Murakami H. führt das Problem auf das „defekte“ Bildungssystem in Japan zurück. Diesen „Defekt“ erkennt Murakami H. nicht nur im heutigen Elitenbildungssystem, sondern auch in der Ideologiebildung der 1930er-Jahre. Er fokussiert sich vor allem auf die japanischen Intellektuellen in der Mandschurei im Jahr 1932 und auf den „Zwischenfall von Nomonhan 1939“ im Japanisch-Sowjetischen Grenzkonflikt. Sowohl die Militärelite im Pazifikkrieg als auch die Führungsspitze der Aum-Sekte seien überzeugt gewesen, „einem höheren Zweck zu dienen und sich auf dem richtigen Weg zu befinden“.¹²⁶⁹

Den ehrgeizigen, hoch ausgebildeten Eliten fehlte, Murakami zufolge, sowohl in den 1930er-Jahren als auch in den 1990er-Jahren „ein mehrdimensionales historisches Bewusstsein“ und „eine Verbindung zwischen Wort und Tat“. Sie ließen sich durch ihr mangelhaftes und beschönigtes Geschichtsverständnis dazu hinreißen, sich selbst einem gefälschten Narrativ zu opfern. Für Außenstehende waren die Beweggründe hierfür nicht nachvollziehbar, warum gerade so gut ausgebildete Individuen auf derart zweifelhafte Fantasien mit Verständnis reagieren konnten. Murakami schreibt dazu wie folgt: „Das Schlimme daran ist, dass eine der Realität entfremdete Sprache und Logik häufig größere Macht entwickeln als die Sprache und Logik der Wirklichkeit,

¹²⁶⁹ Vgl. Murakami, Haruki 2002: 472. Auch der Historiker Yuval Noah Harari führt zum Thema der Besonderheit der japanischen „Fantasie“ in 1930er-Jahren an, dass die nationalistische Elite die buddhistische Lehre mit Militarismus und Nationalismus verknüpfte und durch „Mordkampagnen“ die konservative Regierung verändern wollte. Vgl. Harari 2018: Kindle-Position 5495. Ein repräsentativer Künstler für diese Zeit ist Fujita Tsuguharu (1886 — 1968). Im Antrag von seinem Vater, der als Militärarzt in Nomonhan arbeitete, fuhr Fujita selber in die Mandschurei und schuf ein dramatisches Kriegsbild namens *Haruhakohan no sentô* (engl. *Battle on the Banks of the Khalkha, Nomonhan*) (1941). Ab 1940 mussten sich Künstler ausschließlich der Produktion von Kriegskunst widmen. Vgl. Shibasaki 2011: 116.

denn das ganze Konglomerat aus Verwirrung und Widersprüchen liegt ihr wie Felsbrocken im Weg.“¹²⁷⁰

Die geistige Kontrolle, ja Gehirnwäsche seiner Anhänger durch Sektführer Asahara Shôkô wurde möglich, da er als „mächtiger Herrscher“ gegenüber der gehorsamen Elite eine Art „Selbstbestimmung“ anbieten konnte.¹²⁷¹ Auch wenn die versprochene Selbstbestimmung Murakami H. zufolge „eine ziemlich krude, fast lächerliche Geschichte“ darstellte, ließen sich seine Anhänger davon überzeugen. Während der Phase des Wirtschaftswachstums glaubten die meisten Japaner:innen, wenn sie fleißig und gehorsam leben würden, würde sich das glückliche Leben von alleine einstellen. Aber die Bewertungsgesellschaft mit ihrer eisernen Durchschnittsquote wurde zur gnadenlosen Realität. Murakami H. charakterisiert die Verzweiflung dieser Menschen so: „Plötzlich erkennen wir, dass der Ort der Verheißung sich verändert hat und nicht mehr derjenige ist, dem unsere Suche galt. Wie es in Mark Strands Gedicht heißt: ‚Die Berge sind keine Berge mehr die Sonne ist nicht die Sonne‘.“¹²⁷²

Auch wenn der „Ort der Verheißung“ niemals erreicht wurde, versuchten die Sektenanhänger nicht, ihre Denkweise zu verändern. Vielmehr ordneten sie sich dem wenig komplexen Autoritätsanspruch Asaharas unter. Murakami H. verdeutlicht wie folgt: „Wenn ein Mensch sein Ich aufgibt, verzichtet er damit auf die eigene Geschichte, das heißt, er verlässt das Geflecht eines in langen Lebensjahren entstandenen Sinngefüges. (...) Man erhält von dieser Person eine neue Geschichte. Aber da man auf die eigene, authentische Geschichte verzichtet hat, bekommt man nur einen Schatten. Wenn das eigene Ich im Ich eines anderen aufgegangen ist, bleibt ihm nur noch die Geschichte des fremden Ichs. Das muss gar keine besonders ausgefallene, komplizierte oder raffinierte Geschichte sein. Irgendein notdürftiges Flickwerk genügt, denn die meisten haben ohnehin die Nase voll von vielschichtigen, komplexen Erzählungen und können leicht auf sie verzichten. Manche Menschen haben den Wunsch, sich ihres Ichs zu entledigen, da sie in ihren eigenen vielschichtigen Zusammenhängen keinen roten Faden entdecken konnten und darunter litten. Deshalb genügt es, wenn die neue Geschichte sehr einfach und nur ‚symbolisch‘ ist. Der Orden, der einem Soldaten im Krieg verliehen wird, muss auch nicht aus echtem Gold sein. Wenn er nur allgemein als Ehrung anerkannt ist, kann er auch aus billigem Blech bestehen. Shoko Asahara verfügte über die

¹²⁷⁰ Murakami H. 2002: 474.

¹²⁷¹ Ebd.: 309.

¹²⁷² Murakami zitiert das folgende Gedicht von Mark Strand: „Ein alter Mann, wachend in seinem Tod/ Dies ist der Ort, der versprochen wurde, als ich schlafen ging, der mir genommen wurde, als ich erwachte. Dies ist der Ort, jedem unbekannt, wo Namen von Schiffen und Sternen außer Reichweite treiben. Die Berge sind keine Berge mehr; die Sonne ist nicht die Sonne. Man vergißt immer mehr, wie es war; Ich sehe mich selbst, ich sehe den Glanz der Dunkelheit auf meiner Stirn. Einst war ich gesund, einst war ich jung ... Als ob es jetzt darauf ankäme und du mich hören könntest und das Wetter dieses Ortes je enden würde“. Aus: Mark Strand, *Dunkler Hafen*, aus dem Amerikanischen von Michael Krüger, Rainer G. Schmidt und Richard Weihe, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1997, in: Ebd.: 475.

Begabung, seinen Anhängern irgendwelchen Schund als Geschichte zu verkaufen. Dabei kam es ihm entgegen, dass viele ohnehin auf der Suche nach eben so etwas waren. Aums Mythos war eine ziemlich krude, fast lächerliche Geschichte. Außenstehenden kommt sie vor wie ein wiedergekauter Brei aus verschiedenen Mythen und Religionen. In einem Punkt allerdings, das muss man fairerweise zugeben, war sie einigermaßen kohärent: Sie war ein Aufruf zum Blutvergießen. So betrachtet, war Asahara auf eine beschränkte Weise ein meisterhafter Erzähler, der die Stimmung oder den Geist seiner Zeit sehr genau einzuschätzen vermochte.“¹²⁷³

Nach 1945 war die japanische Politik sehr bestrebt, das schlechte internationale Image sowie die schwierige Finanzlage des Landes zu verbessern. Vor allem wollte man wieder ein anerkanntes Mitglied der Großmächte werden. Wie ausführlich gezeigt, war es Japan schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts bewusst, dass ein erfolgreiches Image das beste Rüstzeug eines Landes für Erfolg im internationalen Kapitalismus ist. Da Japan als Nation schon längst auf eine eigene Geschichte mit ‚Sinngefüge‘ verzichtet hatte, beruht die vorgegebene ‚symbolische Geschichte‘ auf ‚notdürftigem Flickwerk‘, das meist vom Westen vorgegeben wurde und in letzter Konsequenz das Bild Japans als ‚Selbstmystiker‘, ‚Fundamentalist‘ und ‚Nachahmer‘ geprägt hat. Als Argument gegen derartige Vorurteile wurden, wie bereits mehrfach dargelegt, die großstädtischen Gegenkulturen herangezogen, die aber wiederum, wie gezeigt, mit den Großunternehmen und den staatlichen Institutionen zusammenhängen, welche ihre Macht durch die Kampagne *Cool Japan* weiter ausbauen wollen.

Die dort fabrizierten Dystopien dürfen daher nicht unreflektiert akzeptiert und die mystifizierte ‚Fantasiescape‘ der Anime-Fans darf nicht als ‚Imaginäre Heimat‘ mit ganz Japan assoziiert werden, da diese gefälschte Fantasie sonst bald als Wirklichkeit der Nation wahrgenommen wird und so auch in der internationalen Politik Bedeutung erlangt. Das Schmücken mit dieser mystifizierten ‚Fremdartigkeit‘ kann dem Land weder Sicherheit noch Menschenwürde garantieren. Wie Arendt am Beispiel der im Krieg elend Gefallenen erläutert, derer an den Denkmälern für die ‚Unbekannten‘ gedacht wird, wird durch die Anonymisierung der institutionalisierten Erzählung diesen ungenannten Individuen ihre Menschenwürde genommen.¹²⁷⁴ Wie bereits dargelegt, entstanden die japanischen Mythen im 19. Jahrhundert als Instrument zur Festigung der neuen totalitären Herrschaft. Japanische Kunstwerke wurden seitdem durch den Außenhandel beeinflusst. Die Gegenkultur des Anime besteht oft aus Elementen des Shintōismus und des Cyber Punk, was

¹²⁷³ Ebd.: 309-311.

¹²⁷⁴ Arendt schreibt zu den Denkmälern des Ersten Weltkriegs wie folgt: ‚Das Denkmal für den ‚Unbekannten‘ entstand aus einem wohlbegründeten Unwillen, sich damit abzufinden, daß ein so ungeheures Geschehen im wahrsten Sinne des Wortes von Niemand gewollt und in Szene gesetzt worden war; die Denkmäler waren allen denen gesetzt, die der Krieg, trotz größten menschlichen Einsatzes, im Unbekannten gelassen hatte, was ihrer Leistung zwar keinen Abbruch tat, was sie aber als Handelnde ihrer Menschenwürde beraubte.‘ Vgl. Arendt 2020: 212.

eine neue, im Ausland besser vermarktbar Form des Orientalismus kreierte. Diese Fantasien wurden immer durch staatliche Institutionen und die rechtspopulistischen Ideologien der Politik unterstützt. Arendt erläuterte zu den modernen Ideologien im Vergleich zu den antiken Sophisten wie folgt: „Den modernen Ideologien [...] geht es immer darum, einen permanenten Sieg auf Kosten der Wirklichkeit selbst zu erringen. Die einen, könnte man sagen, zerstören die Würde des menschlichen Denkens, während die anderen versuchen, die Würde des handelnden Menschen und seiner geschichtlichen Realität zu vernichten. So machten die alten Spitzfindigkeiten der Logik und die Taschenspieler der Argumente den Philosophen zu schaffen, während die modernen Jongleure mit Tatsachen zu einem Kreuz für Historiker geworden sind. Was heute auf dem Spiel steht, ist die Existenz der Geschichte selbst, sofern sie verstanden und darum erinnert werden kann; wenn dies nicht mehr möglich ist, wenn Tatsachen nicht in ihrer Unabweisbarkeit respektiert werden als das, was den Bestand der Vergangenheit wie der gegenwärtigen Welt garantiert, sondern als Argumente ge- und verbraucht werden, um bald diese, bald jene Meinung zu ‚beweisen‘. Je mehr die Geschichtsschreibung sich in die sogenannte Gesellschaftswissenschaft auflöst, desto stärker hängt sie sich an scheinbar wissenschaftlich bewiesene oder beweisbare Arbeitshypothesen, die doch in Wahrheit nichts als gerade gängige Meinungen sind, die in geschichtlicher Verabsolutierung sich dann in Ideologien verwandeln und schlechterdings alles, und das heißt gar nichts mehr, erklären.“¹²⁷⁵

Die Wirklichkeit in Bezug auf das Ich muss deshalb streng von der gefälschten Geschichte unterschieden werden. Die fiktiven Dystopien in Film, Anime und Fernsehen oder die neuen Religionen entstanden als Konsumgüter, in denen die Handlung schon vorbestimmt ist und die „faschistischen“ Bedürfnisse befriedigt werden, ohne eine konkrete Verantwortung der Beteiligten zu fordern. Ôtsuka nimmt die Revision der Geschichtsbücher, ebenso wie die Produktion fiktiver Anime-Filme mit shintôistischen Themen, ab 1995 als besonders verstärkt wahr.¹²⁷⁶ Und, wie bereits erwähnt, wurden die „authentischen Traditionen“ Japans ab den 1990er-Jahren zunehmend in die zeitgenössische Kunst übernommen. Was die *Visit Japan Campaign* und *Cool Japan* im internationalen Tourismus bewirken sollten, spiegelte sich zeitgleich in der japanischen Kunst. Und obgleich die verbreitete Fiktion schon längst keinen mystischen Sehnsuchtsort mehr vermittelt, wird sie im Schattentext des Überwachungskapitalismus stetig weiterbearbeitet.¹²⁷⁷

¹²⁷⁵ Vgl. Arendt 2019: 40f.

¹²⁷⁶ Vgl. Ôtsuka

¹²⁷⁷ Zur Privatsphäre der Konsumenten schreibt Arendt wie folgt: „das Animal laborans wird darum nicht weniger ‚privat‘ weil es seines Privateigentums beraubt wurde und damit den Ort verloren hat, wo es vor der allen gemeinsamen Welt geborgen und verborgen war. [...] Das Animal laborans flieht nicht die Welt, sondern ist aus ihr ausgestoßen in die unzugängliche Privatheit des eigenen Körpers, wo es sich gefangen sieht von Bedürfnissen und Begierden, an denen niemand teilhat und die sich niemandem voll mitteilen können.“ Arendt 2020: 138f.

Auch wenn die Bildsprache der japanischen Mythen den westlichen Betrachtern im ersten Augenblick auch radikal, sexualisiert, billig, kindisch und unangenehm erscheinen mag, sind diese Bilder doch erwünschte Produkte, die auf den Auswertungen der Schattentexte beruhen. Aber Menschen, die in ihre „Weltlosigkeit“ zurückgeworfen sind, achten nicht mehr auf „ein mehrdimensionales historisches Bewusstsein“ und „eine Verbindung zwischen Wort und Tat“. ¹²⁷⁸ Die Mythmaker aus Japan verstehen sich als anständige Bürger, die sich selbst am „versprochenen Ort“ verankern wollen. Diese Situation kann man sehr gut mit der „Banalität des Bösen“ von Hannah Arendt vergleichen, ¹²⁷⁹ nämlich insofern, als dass das Fortschreiben der nicht historisch begründeten, sondern ideologisch aufgeladenen japanischen Mythen nicht ignoriert werden darf. ¹²⁸⁰ Whistleblower Chris Wylie, der Historiker Yuval Noah Harari oder die Aktivistin Cathy O'Neil warnen vor den Schattentexten als „Adressierung der inneren Dämonen“, „Waffe des Faschismus“ oder eben „Weapons of Math Destruction“, denn eine totalitäre Bewegung des „Bösen“ kann gerade von „unschuldigen“, „banalen“ Menschen hervorgebracht werden. „Exotische Ausländer“ und mystifizierte Frauenfiguren sind heute noch als verharmloste Warenfiktion im Markt präsent, ohne ihr Opferbewusstsein zu zeigen. Das heißt aber nicht, dass sie unfähig wären, ihre Misere selbst zu empfinden. So sind die japanischen Kuratierenden und Kunsthandeltreibenden immer noch kämpferisch eingestellt und bemüht, die japanische Kunst unter dem Stichwort der Re-Regionalisierung besser zu positionieren. Diese Re-Regionalisierung der japanischen Kunst beruht aber nicht auf den tatsächlichen Ereignissen der Geschichte, sondern fußt auf der verkaufsorientiert optimierten Fiktion. Da die japanischen Kuratierenden und Kunsthandeltreibenden aber selbst sowohl als Konsumenten wie auch „Verlassene“ bereits Teil des Systems sind, werden auch sie nicht auf die tatsächlich vorliegende Wirklichkeit eingehen, sondern lieber mit den bereits erfolgreichen, handlungsfähigen „Mythmakern“s arbeiten. Die Grenze zwischen den „Fremden“ der nicht westlichen Hemisphären, die durch das herabwürdigende „Anderssein (Otherness)“ konstituiert werden, und den „Verlassenen“ des Westens kann unbemerkt durch den „Überwachungskapitalismus“ überwunden werden. Man darf diese Art der Grenzüberwindung nicht mit einem Schritt hin zum Weltfrieden oder zu einer grenzüberwindenden Freundschaft verwechseln.

¹²⁷⁸ Vgl. Murakami H. 2002: 472.

¹²⁷⁹ Vgl. Ludz/Wild 2007.

¹²⁸⁰ Arendt schreibt zum Eichmann-Prozess wie folgt: „Die Taten waren ungeheuerlich, doch der Täter ganz gewöhnlich und durchschnittlich, weder dämonisch noch ungeheuerlich. Nichts an ihm deutete auf festen ideologischen Überzeugungen oder besondere böse Beweggründe hin. Das einzig bemerkenswerte an seinem frühen Verhalten wie auch an seinem jetzigen vorangegangenen Polizeiverhören war etwas rein Negatives, nicht Dummheit, sondern Gedankenlosigkeit.“ Vgl. Volkswagen Stiftung 28.10.2016.

VII. Conclusio

Im 19. Jahrhundert drängten die westlichen Großmächte Japan dazu, die sogenannten „Ungleichen Handelsverträge“ abzuschließen. Für die Militarisierung des Landes und die allmähliche Mythologisierung der japanischen Traditionen spielten die ausländischen Experten eine entscheidende Rolle. Japan exportierte auch zunächst nur die im Westen erfolgreichen Produkte. Als Japan dann 1911 endlich die Ungleichen Handelsverträge erfolgreich revidieren konnte, entstand eine sich selbst dem Okzident zurechnende Nation, die ihre militärische Macht und die einer großen Nation würdigen Traditionen stolz vorstellte. Dann folgten grausame dystopische Kriege, in denen das Land als Hauptaggressor auftrat. Damit war Japan schlagartig kein „kleiner Bruder“ der westlichen Mächte mehr.¹²⁸¹

Die modernen Mythen Japans, die bis heute produziert und reproduziert werden, greifen das im internationalen Markt erfolgreiche und gesuchte Japan-Bild auf, also mysteriöse Traditionen und High-Tech, die sich in der Cyberpunk-Ästhetik abbilden. Diese Mythen werden auch vonseiten der Staatsmacht instrumentalisiert, ihre Hintergründe werden jedoch im sie konsumierenden Westen ausgeblendet. Sie sind ein Mittel der Macht, und zwar sowohl der Macht des Staates als auch der der Unternehmen.

Um diese Problematik nachvollziehbar darstellen zu können, war es zunächst notwendig, die Geschichte Japans zu analysieren, was selten historisch korrekt erfolgt, da das Referieren der wahren Geschichte keine Gewinne mit sich bringt. Eine positive Interpretation fremder Kunst galt sehr lange als Ergebnis der Wissensfreiheit, die mit dem Recht auf Konsum identisch ist, auch, wenn dieses „Wissen“ zum Beispiel durch rechtspopulistische Geschichtsrevisionisten vermittelt wurde. Die Geschichtsfälschungen der globalen Institutionen werden so lange reproduziert, bis sie eines Tages „in [die] Wirklichkeit umgesetzt“ werden, die „leicht als ein neuer Mut und ein neuer Lebensstil missverstanden werden“ kann, was Arendt nicht als ein vergangenes, sondern als ein modernes Problem benennt.¹²⁸²

Im Laufe der Zeit wurde die kommerzialisierte Wissensfreiheit mit den individuellen Wünschen freier Menschen verwechselt. So wurde auch das institutionalisierte Kunstverständnis an den

¹²⁸¹ Zwischen 1870 und 1890 waren die Experten aus Deutschland für die Japaner:innen ein großes Vorbild. Der japanische Historiker Ueda Koji schreibt dazu: „[Ein] spezifisch deutsches Bild der Japaner: nämlich ein Bild des anhänglichen, nacheifernden, stets mit Bewunderung ‘zum großen Bruder aufschauenden kleinen Bruders’“ Vgl. Ueda 1993: 15, in: Pekar 2003: 337f.

¹²⁸² Vgl. Arendt 2019: 714f.

Bedürfnissen der sich als kosmopolitisch und egalitär empfindenden Bürgerschaft ausgerichtet. Das „Anderssein (Otherness)“ im Kapitalismus kann aus Gründen der Wirtschaftlichkeit nie seine wahre Gestalt zeigen. Auch wenn die „Schleier“ der japanischen Mythen, von außen betrachtet, nur „krude, lächerliche“ Geschichten anbieten, so ist die wahre Gestalt der Sachverhalte dahinter für das Geschäft nicht vonnöten. Auch erkennen die Vorurteilstragenden zwar jeden Moment, dass ihr wahres Ich durch die Repetition falscher Informationen permanent vernichtet wird, können sich aber aufgrund von wirtschaftlicher Abhängigkeit nicht davon lösen. „Kollektive“ Schönheit oder Exotik in Form von verdinglichten Objekten führen zur Vernichtung der Pluralität und zeigen den gefährlichen Zusammenhang von kollektiven Vorurteilen und Bewertungsökonomie.

Da alle Vorurteilstragenden als Preis des „Gesehenwerdens“ niemals das soziale Ansehen der Mehrheit genießen werden, entsteht der Wunsch, wieder auf reale Erfahrungen zurückzugreifen und sich das Leben aus der verdinglichten Weltlosigkeit wieder zurückzuerobern, sich sozusagen wieder zu „re-privatisieren“.¹²⁸³ Deswegen kämpfen japanische Kunstforschende im Ausland immer noch darum, Vorurteile abzubauen. So wurde beispielsweise das radikale Konzept „Ma“ von Isozaki Arata vorgestellt, um ein eurozentristisches Urteil von vorneherein auszuschließen.¹²⁸⁴

Da aber das Herausarbeiten der japanischen Originalität durchgehend nach westlichen Parametern vorgenommen wurde, war es dem Land nicht möglich, sich selbst von seinen erfundenen Traditionen zu befreien.¹²⁸⁵ Große Kunstausstellungen wie die Biennalen und andere international angelegte Schauen, aber auch andere kulturvermittelnde Medien, wie Fernsehsender, übertragen bis heute zahllose Mythen über Japan aus einem touristischen Blick.

Wie der Autor Murakami Haruki erläutert, kann die fremde Sprache der Fiktion größere Macht entwickeln als die Sprache der Wirklichkeit.¹²⁸⁶ Da die Konsumenten eben kein vollkommenes Vertrauen in die „reale Sprache“ der realen Welt haben, entwerfen sie lieber mit einer entfremdeten Sprache fantastische Parallelwelten. Exotismus und New Age als Vertreter des multikulturellen Kosmopolitismus bauen darauf auf.

¹²⁸³ Vgl. Arendt 2020: 135. Und die Freiheitskonzepte im Kapitalismus sei nach Graeber durch „Schulden“ verwirklicht. Somit sei „Freiheit ist Sklaverei und Sklaverei ist Freiheit“, weil das Geld die Freiheit der Menschen definiere.

¹²⁸⁴ Lippard organisierte selbst viele Ausstellungen und äußerte sich zur „Cultural Amnesie“ durch politische Strategien. Sie bezog sich allerdings nicht auf den Warenkapitalismus, sondern den Utopismus der politischen Aktivisten. 1969/70 entwickelte sie das Konzept von „50% women and 50% ‘non White’ (as we quaintly put it) artists“ in Ausstellungen und organisierte zum Beispiel *A sit-in inside the museum* während einer Eröffnung des Whitney Museum. Sie merkt an, dass politische Ideale das Publikum einschränkten und ein politisches Endergebnis einen eher verdünnten Populismus beinhaltete. Vgl. Lippard 2009.

¹²⁸⁵ Tomii sieht die Originalität der japanischen Künstler als durchaus gegeben, nur unglücklicherweise ähneln die Werke formal prominenten euro-amerikanischen Kunstwerken. Sie beschreibt dieses Phänomen als „International Contemporaneity“ (jap. *kokusaitekidoujisei*), und sieht die Aufgabe darin „to seek out similar yet dissimilar“. In ihrer Monografie *Radicalism in the Wilderness, international contemporaneity and 1960s art in Japan* macht sie auf eine regionale Kunstbewegung der Gruppe Niigata-Gun aufmerksam, um die Gegenautorität der regionalen Künstler neu zu definieren. Vgl. CEAS UChicago 08.05.2015. und vgl. Tomii 2009: 123.

¹²⁸⁶ Vgl. Murakami H. 2002: 474.

Im 19. Jahrhundert wurde der Unterschied zwischen Fantasie und Realität noch von den ausländischen Reisenden wahrgenommen, und auch wenn ihre Beobachtungen die Vorurteile gegen die Japaner:innen noch verstärkten, so versuchten sie zumindest, Tatsachen, auch mit wenig Vorwissen, genau zu beobachten, zu schildern und zu begreifen.¹²⁸⁷ Da sich die Betonung der Mythen jedoch in geschäftlicher Hinsicht als äußerst effizient erwies, traten die Beobachtungen der Realität zusehends in den Hintergrund. So wurde das Wissen über die reale Situation Japans immer weniger vertieft.¹²⁸⁸

Als Nächstes mussten theoretische Konzepte gefunden werden, um die komplexen Sachverhalte richtig beschreiben zu können. Der Begriff der Dystopie in den japanischen Animes und der Literatur, zusammen mit dem Konzept der Weltlosigkeit nach Hannah Arendt, sind die hier vorgestellten zentralen Anknüpfungspunkte. Das Misstrauen und die Wut der Menschen werden in Kunst und Kultur als Konsumartikel unter dem Begriff „Counterculture“ instrumentalisiert. Der mediale Kulturkonsum schließt emotionale Schwierigkeiten ein, ebenso wie politische Aktivitäten, bietet aber letztendlich keine Lösung für die realen Problematiken an. Der andauernde Kulturkonsum macht abhängig, oder, besser gesagt, er domestiziert die Konsumenten.¹²⁸⁹ Diese werden von Zuboff als „Big Other“ in „der radikalen Indifferenz des Unvertrags“ identifiziert.¹²⁹⁰ Die Gedankenlosigkeit der banalen Menschen und ihre Weltlosigkeit stellen nach Arendt eine „organisierte Verlassenheit“ dar, die „erheblich bedrohlicher als die unorganisierte Ohnmacht aller, über die der tyrannisch-willkürliche Wille eines einzelnen herrscht“ sei.¹²⁹¹ Somit wären wir irgendwann „vielleicht mit einer neuen, in der Geschichte noch unbekanntem ‚Staatsform‘ konfrontiert“, so vermutet Arendt bereits 1951.¹²⁹²

¹²⁸⁷ Oscar Wilde schrieb 1891 wie folgt: „In fact the whole of Japan is a pure invention. There is no such country, there are no such people. One of our most charming painters went recently to the Land of the Chrysanthemum in the foolish hope of seeing the Japanese. All he saw, all he had the chance of painting, were a few lanterns and some fans. He was quite unable to discover the inhabitants, as his delightful exhibition at Messrs. Dowdeswell’s Gallery showed only too well. He did not know that the Japanese people are, as I have said, simply a mode of style, an exquisite fancy of art.“ Wilde 1889: 35-56.

¹²⁸⁸ Duncan schreibt zur „Hass-Liebe-Beziehung“ zwischen Japan und der westlichen Kunstwelt seit dem 19. Jahrhundert. Vgl. Duncan 1995: 130.

¹²⁸⁹ Yuval Noah Harari schreibt zur landwirtschaftlichen Revolution, dass Pflanzen und Tiere sich nicht leicht domestizieren ließen und daher die Menschen mehr Zeit zur Lösung des Nahrungsproblems investieren mussten. Die Menschen wurden somit eher von der Landwirtschaft „domestiziert“. Er erläutert wie folgt: „Eines der ehernen Gesetze der Geschichte lautet, dass ein Luxus schnell zur Notwendigkeit wird und neue Zwänge schafft“. Vgl. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2017. Der Investmentbanker Kabir Sehgal äußert sich, dass der Konsument nicht das Geld verwendet, sondern vielmehr vom Geld benutzt wird. Die Währung ist nicht mehr für den Austausch von Waren da, sondern das Sparen wird zum Ziel. Der Konsument ist somit vom Geld domestiziert. Vgl. NHK 03.01.2018.

¹²⁹⁰ Vgl. Zuboff 2019: Kindle-Position 11561.

¹²⁹¹ Vgl. Arendt 2019: 979.

¹²⁹² Vgl. ebd.: 945.

In der digitalen Konsumgesellschaft besuchen Menschen beliebige Welten, die der Fantasie der Autoren der Anime-Filme oder Computerspiele oder auch der der spirituellen Führer entspringen und harmlose Sphären oder aber auch Terrorstaaten sein können. Diese sind (noch) nicht als Staaten anerkannt, schenken ihren Bevölkerungen jedoch viel mehr Wert und Bedeutung, als reale Staaten dazu in der Lage sind. Wäre es anders, dann wären Selbstmythologisierung oder dystopische Fantasien keine so erfolgreichen Produkte. In naher Zukunft wird auch das Währungssystem vollständig digitalisiert sein, und der Staat als übergeordnete reale Instanz wird dadurch noch mehr an Autorität verlieren, wohingegen die virtuelle Realität alle Aspekte der realen Existenz dominieren wird.

In Zeiten der Unsicherheit erstarkt auch der Einfluss von Pseudo-Religionen und Verschwörungstheoretikern, aber auch der von fiktionalen Weltenschöpfern wie beispielsweise die Shintô-Fantasien der Anime. Sie üben ebenfalls Macht über die Existenz ihrer Anhänger aus, aber solange diese Dystopien wirtschaftlichen Gewinn bringen, werden sie nicht hinterfragt. Solche Fantasien entstanden immer zu Zeiten einer wirtschaftlichen Krise, wie zum Beispiel einst der Teeismus und der Samurai-Kodex im 19. Jahrhundert. Dementsprechend richtet sich auch die jeweilige Kunst der Zeit aus. Bei guter Finanzlage orientierte sich die japanische Kunst nicht sonderlich am westlichen Geschmack. Diese nicht-selbstorientalisierende Haltung ist beispielsweise in der Weltausstellung von Paris im Jahr 1900, nach dem von den Japaner:innen gewonnenen Ersten Japanisch-Chinesischen Krieg, zu erkennen, ebenso in der genannten Pariser Ausstellung *Les Magiciens de la Terre* von 1989, die zu Zeiten des absoluten Wirtschaftsbooms stattfand. Hier wurde das westliche Publikum nicht mit dem von ihm erwarteten Exotismus umworben. In der Zeit danach sank jedoch das Interesse an und die Nachfrage nach japanischer Kunst im Westen jeweils signifikant ab, was wiederum wirtschaftliche Einbußen zur Folge hatte.

Die Konsumlust in Bezug auf alles „Fremde“ wurde ab den 1980er-Jahren im Tourismus durch Zygmunt Bauman, David Harvey, John Urry und Ulrich Beck mit ihrem Modell der Hierarchisierung der Welt schlüssig beschrieben. Der Konsum fremder Kulturen und das damit verbundene Aneignen von „Wissen über die Welt“ gilt im modernen Kapitalismus als ein Bürgerrecht. Gleichzeitig werden durch diese Transformation des Fremden zur Ware die „Exoten“ aus dem Machtzentrum (der westlichen Welt) weit nach außen verschoben. So bleiben die Exoten immer im „Imperial Gaze“ gefangen.

Harvey kritisiert die Modernisten wegen ihrer Idealisierung des Konsumlebens durch ihren Ansatz des „bring art back to the people through the production of beautiful things“. Als ob durch die reine ästhetische Verbesserung des Umfelds automatisch ein besseres Leben zu erwarten wäre.¹²⁹³ Beck

¹²⁹³ Vgl. Harvey 1990: 348.

äußert sich zum Konsum im Falle einer institutionalisierten Gegenmacht, so seien alle NGOs, von Greenpeace bis Amnesty International, eben nicht radikale Weltveränderer, sondern Teil des kapitalistischen Systems, insofern, als sie lediglich eine Möglichkeit für die Konsumgesellschaft darstellten, ihr schlechtes Gewissen mit einem Beitrag zur „guten Sache“ zu beruhigen.¹²⁹⁴ Ähnlich verhält es sich mit der japanischen Gegenkunst, die sich gegen die westliche Vorherrschaft im Kunstmarkt richtet, die aber gleichzeitig durch eine institutionalisierte, eng mit dem Staat verbundene Unternehmenskultur unterstützt und verbreitet wird.

Zuboff erläutert, wie die Wünsche der Menschen im Unterschied zum analogen Zeitalter nunmehr durch Big Data vorbestimmt seien. Wie durch den Verweis auf den „Keynesian beauty contest“ in diesem Zusammenhang dargelegt, kann das durch die Auswertung von Big Data entstandene Produkt aber niemals diese Wünsche vollkommen erfüllen, da es immer hinter dem Bestmöglichen zurückbleiben wird, um einen maximalen Konsens zu erfüllen. Somit wirkt der Überwachungskapitalismus „kontraproduktiv“ für das Wachstum.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der Kapitulation Japans galten die japanischen Kunstschaffenden, die noch dem westlichen Naturalismus und Modernismus verhaftet waren, schnell als alte Fundamentalisten oder zumindest als bloße Nachahmer des Westens. So wurde nach und nach die alternative Thematik des Cyber Punk entwickelt, die sich schnell als äußerst erfolgreich erwies. Dystopische Welten als Heimat für die „Verlassenen“ und dazu die „heilende“ Spiritualität des traditionellen Buddhismus und des Ur-Shintô, diese Themen scheinen die Menschen in ihrer Rolle als freie Konsumenten über nationale Grenzen hinweg zu verbinden. So binden Weltuntergangsszenarien und okkulte Selbstmythologisierungen die Orientierungslosen effektiver zusammen als der verbrauchte Tourismus. Zuboff warnt, dass der Überwachungskapitalismus den Menschen nicht einmal mehr die freie Wahl über ihre Fantasien erlauben wird, vielmehr ihre künftigen Wünsche, abgeleitet aus einer prognostizierten Zukunft, ihnen suggeriert werden.¹²⁹⁵

Murakami Haruki erkennt die Verzweiflung der Systemtreuen und „Rechtschaffenen“ im Zusammenhang mit den negativen Einflüssen der Bewertungsgesellschaft. Der „versprochene Ort“, an dem eine sinnhaltige Existenz möglich scheint, ist nur ein Trugbild. Die Erkenntnis, dass ein solcher „versprochener Ort“ nicht existiert, ist zwar latent vorhanden, aber allein durch den Glauben

¹²⁹⁴ Vgl. Beck 2002: 27-30. Arendt äußerte sich dazu wie folgt: „Der ‚gesellschaftliche Mensch‘ in einer ‚vergesellschafteten Menschheit‘ deutet auf ein Endstadium der Gesellschaft, in dem es auch Klasseninteressen nicht mehr gibt, sondern nur das eine, alles beherrschende und dirigierende Interesse, dessen Subjekt erst die Klasse und dann die klassenlose Menschengesellschaft ist, aber niemals mehr der Mensch oder die Menschen. Damit verschwindet die letzte Spur von Handeln aus dem Tun der Menschen, nämlich die Triebfeder, die immerhin noch in den egoistischen Interessen an den Werken ist.“ Vgl. Arendt 2020: 409.

¹²⁹⁵ Vgl. Zuboff 2019: Kindle-Position 1569.

an dieses Versprechen bleibt die Ordnung im System erhalten.¹²⁹⁶ So wurden nicht nur die japanischen Eliten in den 1930er-Jahren mit falschen Mythen in den gewalttätigen Terror der japanischen Angriffskriege gezogen, auch der Giftgasangriff in Tokio im Jahr 1989 wurde von Angehörigen der modernen Elite ausgeführt. Die Heimtücke dieser Taten ist heute offensichtlich, jedoch waren die Menschen, die sie damals begangen, der festen Annahme, durch ihr Handeln „einem höheren Zweck zu dienen und sich auf dem richtigen Weg“ zu befinden. Ein weiteres Beispiel dafür, wie wirkmächtig eine auch in Kunst und Kultur vermittelte Ideologie sein kann.¹²⁹⁷ Arendt äußert zum Thema des Bösen, seine Gestalt sei nicht allein auf Gewalt- und Terrorherrschaft begrenzt, vielmehr könne es sich auch aus der beschriebenen „Weltlosigkeit“, einer Dimension des modernen Lebens, heraus entwickeln. Das Böse sei sogar ein Teil der menschlichen Fähigkeit zur Freiheit, denn die Freiheit bestehe auch darin, zerstören zu können.¹²⁹⁸ Die japanische Kolonialpolitik in Asien wurde oft als Strategie der Emanzipation gegenüber den westlichen Mächten und eine Befreiung aus deren Einflussnahme ausgelegt. So wurden die im Zuge der Überfälle und Besatzung der anderen Länder verübten Grausamkeiten der japanischen Armee im eigenen Land zu Heldenfantasien umgedeutet und beschönigt, die dann in der sogenannten Kriegskunst verewigt und durch diese geradezu legitimiert wurden. Durch die Anpassung an das Gebaren der westlichen Mächte zerstörte Japan die Freiheit der „anderen“ asiatischen Länder, die nach den damaligen westlichen Maßstäben noch als primitiv galten. Das jeder Gegenkultur innewohnende Element der Zerstörung kann also sowohl einen Akt der gesellschaftlichen Befreiung darstellen als auch, im Sinne der „schöpferischen Zerstörung“ nach Schumpeter, Triebfeder des kapitalistischen Systems sein. Es führt aber immer zu einem Akt der permanenten „Selbstentfremdung“.¹²⁹⁹ Solange die Gegenkultur diese erzeugte Fremdheit gegenüber den institutionalisierten Organisationen nicht nachvollziehbar darstellen kann, wird sie meist schnell als potenzielle „Terrorgefahr“ oder als „Zerstörer des Staates“ gebrandmarkt, welche die „Grenze“ einer Nation auflösen und ihre Moral zerstören könnten.¹³⁰⁰

¹²⁹⁶ Arendt erklärt den Staat mit dem Höhlengleichnis von Plato und bezieht sich weiter auf Marx, dass „Philosophie und die Wahrheit der Philosophen nicht außerhalb der ‚Höhle‘ menschlicher Angelegenheiten, sondern in ihrem Bereich und in der allen Menschen gemeinsamen Welt beschlossen liegt.“ Eine vergesellschaftete Menschheit strebe für sich die Staatsform an und Staat ist bei Marx gleichbedeutend mit „Herrschaft“. Das Menschenleben im „Höhlengleichnis“ sei die wahre Geschichte des Staats. Man sei in einer „höhlenartigen Wohnung“ gefangen, was mit dem Sicherheitsversprechen des Staats gleichzusetzen sei. „Plato sagt gleichsam zu ihm: nicht das Leben körperloser Seelen, sondern das Leben seelenloser Körper spielt sich in einer Unterwelt ab“. Vgl. Arendt 1957: 50.

¹²⁹⁷ Vgl. Murakami 2002: 472.

¹²⁹⁸ Vgl. Volkswagenstiftung, Das Böse und die Verantwortung. Hannah Arendt über Adolf Eichmann, Prof. Dr. em. Antonia Grunenberf 28.10.2016.

¹²⁹⁹ Zur philosophischen Kontextualisierung des Begriffs der „Selbstentfremdung“ in der Konsumgesellschaft wird in dieser Arbeit auf Marx, Arendt und Horkheimer/Adorno Bezug genommen. Vgl. Marx 1932: S. 526, Arendt 2020: 199 und 324, und Horkheimer/Adorno 1969: 69.

¹³⁰⁰ Vgl. Volkswagenstiftung 28.10.2016

Ein Beispiel für die erfolgreiche Vermittlung des Fremden gegenüber den westlichen Geschmacks- und Moralvorstellungen ist der Versuch der „Grenzüberwindung“ durch die hier vorgestellten japanischen Mythmaker. Ihre Taktik der Selbstexotisierung erfolgt analog zu westlichen Ideen über die Fremde und ist mit diesen kompatibel. So wurden die japanischen Mythen trotz ihrer ultranationalistischen Vorgeschichte gerne im Westen konsumiert.

Diese Art der marktorientierten Gegenkunst ist selbst Teil des kapitalistischen Systems. Sie generiert und verbreitet zwar ihre eigenen Mythen, diese wirken aber nicht systemzerstörend. Vielmehr bieten sie eine Identifikationsmöglichkeit, eine imaginäre Heimat für die „Verlassenen“, die durch das kapitalistische System unweigerlich in die Arendt'sche Weltlosigkeit gedrängt wurden.

Das „imaginäre Japan“, das geradezu zum Symbol dieser geistigen Migrationsbewegung in dystopische Welten wurde, muss nicht für jeden unbedingt anziehend wirken, aber durch die ständige Präsenz in Medien und Kunst erweckt es zumindest den Anschein des Vertrauten.¹³⁰¹ Die bereits im 19. Jahrhundert exotisch konzipierten „traditionellen“ Religionen wie Shintô und Buddhismus oder die prähistorische Mythologie stehen in Wechselwirkung mit der Gegenkunst und sind somit auf dem internationalen Markt präsent. Vor allem die Kombination aus mystischer Exotik und hoch technologisierter Stadtkultur bietet den maximal möglichen Kontrast und damit die größtmögliche Identifikationsfläche. Diese Gegensätzlichkeit ist beispielsweise bei Mori Mariko und Sugimoto Hiroshi durch die von ihnen verwendeten schamanischen Elemente repräsentiert. Einen weiteren Versuch der Grenzüberwindung unternimmt Ikeda Ryôji mit seiner Kooperation mit Arts@CERN und anderen technologiebasierten Arbeiten, so wie es bereits im New Age mit der Verbindung von Kunst und Naturwissenschaft seit den 1980er-Jahren versucht wurde.¹³⁰² Murakami Takashi verbindet in seinen Arbeiten fast all diese Aspekte höchst effektiv und feiert seine kapitalistische Kunst mit großem kommerziellem Erfolg. Und Shiota Chiharu kreiert ihre fiktive Heimat aus der üblichen dystopischen Ästhetik japanischer Populärkultur. Neben den exotischen Mythen sind weitere Themen dieser beiden Künstler, die stark von japanischen Animes beeinflusst wurden, Schmerz, Sexualität und Verzweiflung.¹³⁰³ Durch den Konsum dieser Kunst werden die ausgestellten Schmerzen in die Arendt'sche Weltlosigkeit transferiert und dort für alle

¹³⁰¹ Horkheimer/Adorno verdeutlichen, dass die wirtschaftliche Selbstständigkeit schließlich „von den enteigneten Bürgern auf die totalitären Trustherrschaften übergeht“ und „deren Wissenschaft ganz zum Inbegriff von Reproduktionsmethoden der unterworfenen Massengesellschaft geworden ist“. „Feind ist er der Autorität nur dann, wenn sie nicht die Kraft hat, sich Gehorsam zu erzwingen, der Gewalt, die kein Faktum ist“. Die Funktion der Gewalt ist hier mit der Autorität der Natur verglichen. Vgl. Horkheimer/Adorno 1969: 94f.

¹³⁰² Arendt wies bereits 1957 darauf hin, dass die „Naturgesetze der Atomphysik“ genauso wenig erwiesen seien, wie die Phänomenologie des Geistes, eine Erkenntnis, die scheinbar in der zeitgenössischen Kunst weniger beachtet wird, als in anderen Wissenschaften. Die Naturwissenschaft sei, Arendt zufolge, als „lumen naturale des Naturrechts“ im Totalitarismus missbraucht worden um den „Gehorsam“ zu fördern. Vgl. Arendt 2019: 949.

¹³⁰³ Ebd.

erfahrbar. Dieses vermeintlich verbindende Element des gemeinsamen Schmerzempfindens bietet „eine Einfriedung von dem Gemeinsamen“,¹³⁰⁴ ohne dabei zu politisieren, es ist eben jenes Heimatkonzept, das sich so hervorragend vermarkten lässt, da es Wege aus der Perspektivlosigkeit suggeriert.

Der russische Schriftsteller und Journalist Dmitry Glukhovsky (1979), der wegen seiner kritischen Äußerungen gegenüber seinem Heimatland heute im Exil leben muss,¹³⁰⁵ wirft in seinem Roman *Metro 2033*, den er bereits 2002 im Internet veröffentlichte, einer zukünftigen Gesellschaft vor, an „Mythomanie“ zu leiden. Er schreibt: „Die Krankheit hat einen Namen: Mythomanie. Mythomanie einerseits im Sinne einer obsessiven Faszination für Mythen, mit denen die harte [...] Wirklichkeit verschleiert werden soll – und andererseits, in psychologisch-medizinischem Sinne, Mythomanie als das unbeherrschbare Verlangen, zu lügen und sich zu verstellen, [...] selbst dann noch [...], wenn einem daraus nur Nachteile entstehen.“¹³⁰⁶

Attestierte man Japan nun ein ähnliches Leiden an Mythomanie, so könnten die gesamte japanische Nationalpropaganda und *Cool Japan* und deren beschönigende Fantasien von der Teezeremonie bis hin zum Cyber Punk als Teil eines einzigen „Potemkin’schen Dorfs“ betrachtet werden.

Glukhovsky schreibt 2022 im Vorwort zu seiner Anthologie *Geschichten aus der Heimat*, dass Russland eine „korrupte Bananenrepublik“ sei, die statt Bananen eben Gas und Öl verkaufe, und dies auch nur letztendlich wegen eines glücklichen „Zufalls“. Und „[g]erade weil sie sich bewusst sind, dass ihre Macht reiner Zufall ist, sind sie jetzt so peinlich bemüht, [diese Tatsache][...] mit heldenhaften Mythen zu verhüllen“.¹³⁰⁷

Alle Kunstschaffenden müssen in irgendeiner Art und Weise die „Bananenrepublik“, in deren System sie agieren, aufrechterhalten. Aber im Spannungsfeld zwischen westlicher und nicht westlicher Welt öffnet sich das einladende Tor zur Dystopie, einer vermeintlich egalitären Welt, in der Homo faber und Animal laborans ihre Heimat finden können.

Die stetige Auseinandersetzung der japanischen Kunst mit dem „Imperial Gaze“ lässt auf eine letztendliche Akzeptanz der kapitalistischen Hierarchisierung der Welt schließen. Durch die gleichzeitig anhaltende Reproduktion der japanischen Mythen schaffen die Kunstschaffenden in den

¹³⁰⁴ Vgl. Arendt 2020: 132-135.

¹³⁰⁵ Gluchowski äußerte sich zum Angriffskrieg Russlands gegen die Ukraine im Jahr 2022 wie folgt: „Sicher, ich habe mir schon immer gern apokalyptische Szenarien ausgemalt, aber dabei nie wirklich daran geglaubt, dass eine so ungeheuerliche Barbarei, eine so sinnlose Grausamkeit im 21. Jahrhundert möglich sein könnte und dass sich ein Volk so einfach von unsäglichen Propagandalügen in die Irre führen lässt“. Vgl. Gluchowski 2022: 7. Als Buch erschien „Metro2033“ in Russland 2010. Vgl. ebd. 8.

¹³⁰⁶ Ebd.: 9f.

¹³⁰⁷ Ebd.: 10.

bestimmenden Märkten gefragte Produkte. Solange der seit dem 19. Jahrhundert geformte „Imperial Gaze“ nicht auch in der kunstgeschichtlichen Forschung kritisch berücksichtigt wird, wird das Ungleichgewicht zwischen westlicher und nicht westlicher Welt im Bildungskanon weiter tradiert und durch die Medien und die Arbeit der Museen weiterhin legitimiert. Um diesen Reproduktionskreislauf zu durchbrechen, muss von beiden Seiten an seiner Auflösung gearbeitet werden.

VIII. Literaturverzeichnis

Abe, Hajime, *Kindainihon no kyôkasho ni okeru Fuji-san no shôchô-sei*, Tokyo 1992.

Abe, Kazunao, Ryoji Ikeda, *supersymmetry*, new installation world premiere, Ikeda Ryoji Interview: <https://special.ycam.jp/supersymmetry/ja/interview/index.html>, 2014, Yamaguchi Center for Arts and Media, Stand: 15.02.2021.

Abe, Kunioko, Investigation of Image Sources: Odano Naotake's Illustrations for *Kaitai Shinsho* and Valuerda's *Anatomie*, in: *Kokusai Kyôyô Daigaku Ajia chiiki kenkyû renkei kiyô kenkyû kiyô: Journal of the Institute for Asian Studies and Regional Collaboration*, No.11, S. 43-56, 2020.

Abe, Shinzo, *Meiji 150nen shikiten abenaikaku-souridaijin shiki-ji*, 23.10.2018, in: https://www.kantei.go.jp/jp/98_abe/statement/2018/_00034.html, Stand: 15.11.2020.

Abe, Teruya, *The Emperor Symbol System: Drafting and Practice*, in: *kenpôronsô* März 2014, Aichi 2014.

Abel, Jonathan E., *Can Cool Japan save Post-Disaster Japan? On the Possibilities and Impossibilities of a Cool Japanology*, *International Journal of Japanese Sociology*, 2011.

Achenbach, Nora (Hg.), *Hokusai x Manga, Japanese pop culture since 1680*, Ausst. Kat. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 10.06.2016-11.09.2016, München 2016.

Adobe Creative Croud, Billie Eilish & Takashi Murakami on Creative Collaboration at Adobe MAX 2019 | Adobe Creative Cloud, 07.11.2019, in: <https://www.youtube.com/watch?v=TVTzOOBxCog>, Stand: 06.03.2020.

Ahn, Mihi, Gwenihana, *Gwen Stefani neuters Japanese street fashion to create spring's must-have accessory: Giggling geisha!*, in: https://www.salon.com/2005/04/09/geisha_2/, Stand: 05.01.2020.

Alexander von Humboldt Institut für Internet und Gesellschaft, Shoshana Zuboff: *Überwachungskapitalismus und Demokratie*, 06.11.2019, veröffentlicht am 18.11.2019, in: <https://www.youtube.com/watch?v=ScsVe6nktk4>, Stand: 20.02.2020.

Alcock, Rutherford, *Art and Art Industries in Japan*, London 1878.

Allison, Anne, *Millennial Monsters, Japanese toys and the Global Imagination*, Berkeley and Los Angeles 2006.

Allison, Anne, *The Cool Brand, Affective Activism and Japanese Youth*, in: *Theory, Culture & Society*, March-May, Vol.26 (2-3), 2009.

Allyn, John, *Ugetsu: Kenji Mizoguchi, Director*. Edited by Keiko I. McDonald, in: *The Journal of Asian studies*, 1993-11, Vol.52.

Alphin. Caroline, *Neoliberalism and cyberpunk science fiction: living on the edge of burnout*, New York/London 2021.

Amelung, Iwo, Koch, Mathias, Joachim, Kurtz, Lee, Eun-Jeung, Sven Saaler (Hg.), Selbstbehauptungsdiskurse in Asien: China – Japan – Korea, München 2003.

Anderson, Alexandra, Beautiful Crafts of Old Japan, in: The New York Times, 28.12.1978.

Anderson, Reynaldo, Jones, Charles E. (Hg.), Afrofuturism 2.0, The Tise of Astro-Blackness, Lanham 2016.

Anna, Suzanne, Dörstel, Wilfried, Schultz-Möller, Regina (Hg.), WertWechsel, Zum Wert des Kunstwerks, Köln, 2001.

Aoki, Shigeru/Sakai, Tadayasu (Hg.), Bijutsu, nihon kindai shisou taikai, Tokyo 1991 [jap. Erstveröff. 1989].

Aoki, Tamotsu, kindai-nihon-bunka-ron 2, nihonjin no jikoninshiki, Tokyo 1996.

Aoki, Yoji, Trends of Understanding of Landscape Appreciation in the Books Published since Meiji Era, in: randosukêpu kenkyû, Tokyo 2000.

Araeen, Rasheed (Hg.), Third Text, No. 6, Spring 1989, London 1989.

Arai, Arao, Seigadai to Nippon no gakushatachi: genri undô ni odoru hitobito, Tokyo 1978.

Arendt, Hannah, Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft: Antisemitismus. Imperialismus. Totale Herrschaft: Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus, München 2019 [engl. Erstveröff. 1951].

Arendt, Hannah, Eichmann in Jerusalem: ein Bericht von der Banalität des Bösen, München 2011 [Erstveröff. 1964].

Arendt, Hannah, Fragwürdige Traditionsbestände im politischen Denken der Gegenwart: vier Essays, Frankfurt am Main 1957.

Arendt, Hannah, Freiheit, frei zu sein, München 2018 [Erstveröff.1967].

Arendt, Hannah, Vita activa oder Vom täglichen Leben, München 2020 [engl. Erstveröff. 1958].

Arendt, Hannah, Zwischen Vergangenheit und Zukunft, München 2020 [engl. Erstveröff. 1968].

Artforum, <https://www.artforum.com/print/previews/200707/matthew-barney-15696>, Stand: 25.06.2023.

Art iT, Shiota Chiharu, Interview, 10.09.2010, in: https://www.art-it.asia/u/admin_ed_itv/i2vwjzhghi7klyvuxma8, Stand: 10.02.2020.

Art iT (Hg.), Sugimoto: Spatial Perspectives, ART iT, vol.3 No.4, Tokyo 2005.

Artpedia (Hg.), Yokoo Tadanori, arayuru janru o oudansuru geijutsuka, 07.01.2017, in: <https://www.artpedia.asia/tadanori-yokoo/>, Stand: 20.02.2020.

Asada, Akira, murakami takashi nara mori bijutsukann yori mori bijutsukan de, in: REALKYOTO,

2016, http://realkyoto.jp/blog/asada-akira_160129/, Stand: 30.06.2016.

Asahi Shimbun (Hg.), murakami takashi san ni kiku, 17.01.2012, in:
<https://digital.asahi.com/articles/TKY201201160436.html>, Stand: 15.03.2012, Stand: 18.03.2012.

Asakura, Haruhiko, et al. (Hg.), Shiba Kôkan zenshû shi, Tokyo 1993.

Asano, Shûgô, Yoshida, Nobuyuki (Hg.), Kuniyoshi, Tokyo 1997.

Asano, Shûgô, Yoshida, Nobuyuki (Hg.), Hiroshige, Tokyo 1998.

Asao, Naohiro (Hg.), nihon tsûshi, Band 21, Tokyo 1995.

Ashcroft, Bill, Postcolonial studies, the key concepts, London, New York 2013.

Ashizawa, Jun, Artist Chiharu Shiota: Pondering the soul, memories, and mortality, 27.11.2020, in
Tokyon Vol. 6, in: <https://Tokyon.jp/en/2020/11/27/series-tokinooto-vol5-chiharu-shiota/>, Stand:
15.02.2021.

Asô, Tarô, A New Look at Cultural Diplomacy: A Call to Japan's Cultural Practitioners Speech by
Minister for Foreign Affairs Taro Aso at Digital Hollywood University, 28.04.2006, in:
<https://www.mofa.go.jp/announce/fm/aso/speech0604-2.html>, Stand: 15.09.2016.

Auther, Elissa, Lerner, Adam (Hg.), West of center : art and the counterculture experiment in
America, 1965 – 1977, Denver 2011.

Azuma, Hiroki (Hg.), Nipponteki sôzô-ryoku no mirai kûru japanorojî no kanôsei, Tokyo 2010.

Azuma, Hiroki, *Dôbutsuka suru Postmodern. Otaku kara mita Nihonshakai*, [dt. Die zum Tier
machende Postmoderne. Die japanische Gesellschaft vom Otaku ausgesehen], Tokyo, 2001.

Azuma, Hiroki, *Game-teki Realism no Tanjô. Dôbutsuka suru Postmodern 2*, [dt. „Die Geburt des
(Computer-) spielhaften Realismus. Die zum Tier machende Postmoderne 2], Tokyo, 2007.

Azuma, Hiroki, Vol1. Cool Japan ha cool dehanai, 2013, in:
<http://web.archive.org/web/20120405210920/http://plaza.bunka.go.jp/museum/beyond/vol1>, Stand:
18.11.2020.

Bartlett, Jamie, Here's the real danger that Facebook, Google and the other tech monopolies pose to
our society, 03.05.2018, in: [https://ideas.ted.com/heres-the-real-danger-that-facebook-google-and-
the-other-tech-monopolies-pose-to-our-society/](https://ideas.ted.com/heres-the-real-danger-that-facebook-google-and-the-other-tech-monopolies-pose-to-our-society/)

Bartlett, Jamie, The People Vs Tech: How the internet is killing democracy (and how we save it),
Ebury Press, 2018.

Bastigkeit, Andrea (Hg.), Symposium Subculture - Popculture Made in Japan, Berlin, 2006.

Basu, Moni, 'Sexy Little Geisha?' Not so much, say many Asian-Americans, 23.09.2012, in:
[https://edition.cnn.com/2012/09/26/us/sexy-little-geisha-not-so-much-say-many-asian-
americans/index.html](https://edition.cnn.com/2012/09/26/us/sexy-little-geisha-not-so-much-say-many-asian-americans/index.html), Stand: 01.05.2018.

Baudrillard, Jean, *The System of Objects*, [franz. Erstveröff. 1968, *Le système des objets*], London/New York 1996.

Baudrillard, Jean, *Der Symbolische Tausch und der Tod*, Berlin 2005.

Bauer-Zhao, Lisa, *Moderne Kunst in Taiwan*, Bielfeld 2020.

Beach Lou, *I Work in Chaos: The Art of Lou Beach*, 27.12.2017, in: <https://www.coverourtracks.com/single-post/2017/12/26/i-work-in-chaos-the-art-of-lou-beach>, Stand: 23.07.2018.

Beck, Ulrich, *Macht und Gegenmacht im globalen Zeitalter*, Neue weltpolitische Ökonomie, Frankfurt am Main, 2002.

Beck, Ulrich, *Was ist Globalisierung?*, Frankfurt am Main 2007.

Beck, Ulrich, Giddens, Anthony, Lash, Scott (Hg.), *Reflexive Modernisierung: Eine Kontroverse*, Frankfurt a.M. 1996.

Below, Irene, *Globalisierung, Hierarchisierung, Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005.

Belting, Hans, u.a. (Hg.), *The global contemporary and the rise of new art worlds*, Ausst. Kat. ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe, 17.09. 2011 – 5.02. 2012, Cambridge 2013.

Below, Irene, Bismarck, Beatrice von(Hg.), *Globalisierung/Hierarchisierung, Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2004.

Belz, Nina, *Japan zahlt keine Unesco-Gelder mehr*, 14.10.2016, in: <https://www.nzz.ch/streit-um-interpretation-der-geschichte-japan-zahlt-keine-unesco-gelder-mehr-ld.122002>, Stand: 14.10.2016.

Bennett, Milton J. (Hg.), *Basic Concepts of Intercultural Communications*, London, 1998.

Benesch, Evelyn (Hg.), *Faszination JAPAN, Monet, Van Gogh, Klimt*, Heidelberg 2018.

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin 2001 [franz. Erstveröff. 1936].

Berndt, Jaqueline, *Manga: Medium, Kunst und Material, Manga: Medium, Art and Material*, Leipzig 2015.

Berndt, Jaqueline, *Subculture und Otaku – Manga und Anime in Japan als Nischenkulturen*, Berlin 2006.

Bertens, Hans, Fokkema, Douwe W., *International Postmodernism, Theory and literary practice*, Philadelphia 1997.

Beynon, David, *Techno-cute to Superflat: Robots and Asian Architectural Futures*, Minnesota 2012.

Bichler, Michelle, *Anime sind anders, Produktanalytischer Vergleich amerikanischer und japanischer Zeichentrickserien*, Marburg 2004.

Biehl-Missal, Brigitte, *Wirtschaftsästhetik, Wie Unternehmen die Kunst als Inspiration und Werkzeug nutzen*, Wiesbaden 2011.

Bijutsutechô (Hg.), Shiota Chiharu ga gan tonô tatakai o ete miserumono, 19.06.2019, in: <https://bijutsutecho.com/magazine/news/report/20030>, Stand: 10.07.2019.

Bijutsutechô (Hg.), Sugimoto Hiroshi ga bunka kôrô-sha ni senshutsu. 'Kokui hatsuyô o bunka o tsûjite itte iku', 24.10.2017, in: <https://bijutsutecho.com/magazine/news/headline/8513>, Stand: 1.02.2020.

Bischoff, Michael (Hg.), *Exotische Welten, Unterwegs mit Forschern, Künstlern und Entdeckern*, Lmgo 2019.

Blackmore, Susan, *Die Macht der Meme oder die Evolution von Kultur und Geist*, Heidelberg 2000 [engl. Erstöff. 1999].

Blazwick, Iwona (Hg.), *Century City, Art and Culture in the Modern Metropolis*, London 2001.

Boecker, Sabine, Chiharu Shiota, *The Key in the Hand*, in: *Kunstforum International*, Bd. 233/234, Juni-Juli 2015.

Bonnefoy, Françoise (Hg.), *Japon des avant-gardes: 1910 – 1970*, Ausst. Kat. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou Paris, von 9.12.1986 bis 2.3.1987, Paris 1986.

Bold, Andray, Interview: Sugimoto Hiroshi, 27.05.2012, *Gadabout* in: <http://gadaboutmag.com/jp/interview-hiroshi-sugimoto/>, Stand: 16.02.2020.

Botz-Bornstein, Thorsten, *Virtual reality: the last human narrative?*, Leiden ; Boston 2015.

Brie, Michael, Fraser, Nancy, Polanyi-Levitt, Kari (Hg.), *Karl Polanyi in Dialogue: A Socialist Thinker for Our Times*, Montréal 2017.

Brook, Timothy, Andre Schmid (Hg.), *Nation Work*, Michigan 2000.

Brougher, Kerry, Sugimoto, Hiroshi, Müller-Tamm, Pia (Hg.), Sugimoto Hiroshi, Ausst. Kat., Mori Art Museum, Tokyo, von September 2005 bis Januar 2006, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., von Februar 2006 bis May 2006, Modern Art Museum of Fort Worth, von September 2006 bis January 2007, De Young Museum, San Francisco, von Juli bis September 2007, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, von Juli 2007 bis January 2008, Museum der Moderne, Salzburg, von März bis Juni 2008, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, von Juli bis Oktober 2008, Kunstmuseum Luzern, von Oktober 2008 bis Januar 2009, Stuttgart 2010.

Bryan Hiott – Studio, <https://bryanhiott.files.wordpress.com/2015/06/tvbuddha-1974.jpg>, Stand: 02:02.2021.

Bryan-Wilson, Julia, *Art Workers, Radical Practice in the Vietnam War era*, Berkeley, Los Angeles, London 2010.

BS Nippon Corporation, *katô koji no honki-taidan, Kôji-damashii*, gesuto Sugimoto Hiroshi,

22.08.2013.

Bunka-chô Kokuritsu jôhôgaku kenkyûsho, Cultural Heritage Online, kajûjûchôjû-makie-raden-seigan, <https://bunka.nii.ac.jp/index.php>, ohne Datum, Stand: 23.12.2020.

Bunka-chô Kokuritsu jôhôgaku kenkyûsho, Cultural Heritage Online, <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/221397>, Stand: 20.02.2020.

Bunka-chô Kokuritsu jôhôgaku kenkyûsho, Cultural Heritage Online, <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/217527>, Stand: 15.01.2020.

Bunka-chô Kokuritsu jôhôgaku kenkyûsho, Cultural Heritage Online, <https://bunka.nii.ac.jp/db/heritages/detail/149048>, Stand: 22.03.2022.

Bunka-chô Kokuritsu jôhôgaku kenkyûsho, Cultural Heritage Online, <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/410581>, Stand: 27.06.2023.

Buruma, Ian, Margalit, Avishai, Okzidentalismus, der Weste in den Augen seiner Feinde, Carl Hanser Verlag, München 2005.

Byodoin, <https://www.byodoin.or.jp/learn/sculpture/>, Stand: 23.05.2023.

Cangiani, Michele, Thomasberger, Claus (Hg.), Chronik der großen Transformation: Artikel und Aufsätze (1920 - 1945), Menschliche Freiheit, politische Demokratie und die Auseinandersetzung zwischen Sozialismus und Faschismus, Bd. 1, Marburg 2002.

Cangiani, Michele, Thomasberger, Claus (Hg.), Chronik der großen Transformation: Artikel und Aufsätze (1920 - 1945), Menschliche Freiheit, politische Demokratie und die Auseinandersetzung zwischen Sozialismus und Faschismus, Bd. 2, Marburg 2003.

Cangiani, Michele, Thomasberger, Claus (Hg.), Chronik der großen Transformation: Artikel und Aufsätze (1920 - 1945), Menschliche Freiheit, politische Demokratie und die Auseinandersetzung zwischen Sozialismus und Faschismus, Bd. 3, Marburg 2005.

Carpenter, John T., Designing nature, the Rinpa aesthetic in Japanese art, Ausst. Kat., Metropolitan Museum of Art, New York, von 26.05.2012, bis 13.01.2013, New York 2012.

Castro Varela, María do Mar, Dhawan, Nikita (Hg.), Postkoloniale Theorie, Eine kritische Einführung, Bielefeld 2006.

Cave, Peter, Introduction: children, education, and media in Japan and its empire, Kyoto 2014.

CEAS UChicago, Wilderness as Method, Contemporaneity as Method - Reiko Tomii, CEAS Lecture Series, April 3, 2019, in: <https://www.youtube.com/watch?v=y409pOcdl9o>, veröffentlicht am 08.05.2019, Stand: 25.08.2021.

Chamberlain, Basil Hall, A Handbook for travellers in Japan incl. the whole Empire from Yezo to Formosa, London 1901.

Chamberlain, Basil Hall, Things Japanese being notes on various subjects connected with Japan: for the use of travellers and others, London 1905.

Chandès, Hervé, Sugimoto, Hiroshi, Fondation Cartier pour l'art contemporain (Hg.), Hiroshi Sugimoto – conceptual forms, Ausst. Kat. Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, von .13.11.2004 bis 27.02.2005, Arles 2004.

Cho, Margaret, Harajuku Girls, 31.10.2005, in: <https://margaretocho.com/2005/10/31/harajuku-girls/>, Stand: 05.01.2020.

Chow, Rey, Ethics After Idealism: Theory-Culture-Ethnicity-Reading, Bloomington, Indianapolis 1998.

Chong, Alan (Hg.), Christianity in Asia, sacred art and visual splendour, Singapur 2016.

Chuang, Chien-Hui, Ôgai no kikai shousetsu meijiki no shinreigaku no ryuukou Tono kan Ren o megutte, Ôsaka 2012.

Chuang, Chien-Hui, Sôseki no bungei-kan to shinrei-gaku, Ôsaka 2013.

C.I.H.A. Tokyo Colloquium 1991 (Hg.), Bijutsushi ni okeru Nihon to Seiyô, JAPAN AND EUROPA IN ART HISTORY, Tokyo 1991.

Clark, Timothy (Hg.), Hokusai, beyond the great wave, London 2017.

Clark, Timothy (Hg.), Shunga: sex and pleasure in Japanese art, Ausst. Kat., The British Museum, London, von 03.10.2013 bis 05 01. 2014, London 2013.

Clifford, Rebecca, Cleansing History, Cleansing Japan: Kobayashi Yoshinori's Analects of War and Japan's Revisionist Revival, in: NISSAN OCCASIONAL PAPER SERIES NO. 35, 2004, http://www.nissan.ox.ac.uk/sites/sias/files/documents/NOPS35_0.pdf, Stand: 21.08.2016.

Cohen-Solal, Annie, Centre Pompidou (Hg.), Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire ; 1989 – 2014, Ausst. Kat. Paris, Centre Pompidou, von 2.07.2014 bis 08.09.2014, Paris 2014.

ColBase, Integrated Collections Database of the National Institutes for Cultural Heritage, Japan, https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/H-86?locale=ja, Stand: 29.06.2023.

Collins, Lisa Gail, Crawford, Margo Natalie; Nelson, Alondra, Jones, Kellie; Smethurst, James; Walters, Wendy; Pollard, Cherise; Duganne, Erina; Smith, Cherise; Gussow, Adam, New Thoughts on the Black Arts Movement, Piscataway, New Jersey 2006.

Condry, Ian, Anime Creativity Characters and Premises in the Quest for Cool Japan, Sage Publications, 2009.

Cross, Tim, Ideologies of Japanese Tea, Subjectivity, Transience and National Identity, Leiden 2009.

Dalon, Laure, Nagata, Seiji (Hg.), Hokusai, Ausst. Kat. Grand Palais, Galeries Nationales, 01.10.2014 bis 20.11.2014, 01.12.2014 bis 18.01.2015, Paris 2014.

Darling, Michael (Hg.), Takashi Murakami – The octopus eats its own leg, New York 2017.

- Darsie, M., Alexander, Bartholomew, Ryan, Erica, Battle, Walker Art Center (Hg.), International Pop, Ausst. Kat. Walker Art Center, von 11.04.2015 bis 29.08.2015, Dallas Museum of Art, von 11.10.2015 bis 17.01.2016, Philadelphia Museum of Art, 18.02.2016 bis 15.05.2016, New York 2015.
- Dawkins, Richard, Das egoistische Gen, Heidelberg 2007 [engl. Erstveröff. 1976].
- Delank, Claudia, Das imaginäre Japan in der Kunst, München 1996.
- Denizel, Birgit u.a. (Hg.) Ewald Gäßler und Peter Springer, Paris im Japanfieber, Meisterwerke des japanischen Farbholzschnitts begeistern französische Künstler von Degas bis Vallotton ; [aus Anlass der Ausstellung im Horst-Janssen-Museum Oldenburg von 14. Oktober 2007 bis zum 20. Januar 2008], Oldenburg 2007.
- Dennett, Daniel C., Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life, New York, Durham, NC 1995.
- Dery, Mark (Hg.), Flame Wars: The Discourse of Cyberculture, Durham, NC 1994.
- Dery, Mark, Cyber, die Kultur der Zukunft, Berlin 1997.
- Dietmar, Rothermund (Hg.), Memories of post-imperial nations, Cambridge University Press, New Delhi, India, 2015.
- Die Zeit (Hrsg.): Nach uns die Asiaten? Die pazifische Herausforderung. Zeitpunkte Nr. 4/1995.
- Giddens, Anthony, The consequences of modernity, Cambridge 1991.
- Dinitto, Rachel, Narrating the cultural trauma of 3/11: the debris of post-Fukushima literature and Film, in: Japan Forum, Vol.26, London, 2014.
- Dobson, Sebastian, Arqué, Sabine, Taschen GmbH (Hg.), Japan 1900, a portrait in color = Japan um 1900 : ein Porträt in Farbe = Le Japon vers 1900 : portrait en couleurs, Köln 2021
- Dohm, Katharina (Hg.), Diorama - Erfindung einer Illusion, Köln 2017.
- Doryun Chong, Michio Hayashi (Hg.), Tokyo 1955 - 1970: a new Avant-garde Tokyo 1955 – 1970, Ausst. Kat. 18.11.2012 bis 25.02.2013, The Museum of Modern Art, New York 2012.
- Doryun Chong, Michio Hayashi, Kenji Kajiya, Fumihiko Sumitomo (Hg.), From postwar to postmodern, art in Japan, 1945 — 1989, New York 2012.
- Duncan, Carol, Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums, London, New York 1995.
- Economic and Social Research Institut (Hg.), nichibei boueki masatsu, 01.01.2004, in: http://www.esri.go.jp/jp/prj/sbubble/history/history_01/analysis_01_01_04.pdf, Stand: 03.07.2019.
- Elsesser, Corinne, Das japanische Vorbild: Raumkonzeptionen bei Josef Frank und Bruno Taut, ein Beitrag zur Ideengeschichte der modernen Architektur, Berlin 2021.

Eshun, Kodwo, Further Considerations of Afrofuturism, in: The New Centennial Review, summer 2003, Vol. 3, No. 2, globalcities, possibilities of the globe, S. 287-302, Michigan 2003.

Einstein, Karl, Der frühere Japanische Holzschnitt, Berlin 1955.

Eisler, Colin, TOLD BY LINE – PRINT SERIES' UT PICTURE ISTORIA, in: C.I.H.A. Tokyo Colloquium 1991 (Hg.): JAPAN AND EUROPA IN ART HISTORY, bijutsushi ni okeru nihon to seiyo, 1991.

Emura, Tomoko, Ogata Korin's Time in Edo and Changes in his Brushwork: Focusing on A Budding Plum Tree in the Freer Gallery of Art, in: The bijutsu kenkiu: the journal of art studies, No. 421, 21.03.2017.

E-Museum, National Treasures & Important Cultural Properties of National Institutes for Cultural Heritage, Japan,
https://emuseum.nich.go.jp/detail?content_base_id=100321&content_part_id=002&langId=ja&webView=, Stand: 22.06.2023.

Erben, Dietrich, Tauber, Christine (Hg.), Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit, Passau 2016.

Favell, Adrian, Before and After Superflat, A Short History of Japanese Contemporary Art 1990-2011, Hong Kong 2011.

Fields, Jill (Hg.), Entering the picture, Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the collective visions of women artists, New York 2012.

Feeney, Nolan, Gwen Stefani: I Don't Regret the Harajuku Girls at All, 08.12.2014, in:
<https://time.com/3622594/gwen-stefani-harajuku-girls-spark-the-fire/>, Stand: 05.01.2020.

Figgess, John, London. Royal Academy, The Great Japan Exhibition. The Art of the Edo Period 1600-1868, The Burlington Magazine Publications, Band 124, Heft 947, 01.02.1982.

Fischer, Jean, The Other Story and the Past Imperfect, in: Tate Papers Issue 12 2009, London 2009.

Forrer, Matthi (Hg.), Hokusai, New York 1988.

Fox, Howard N. (Hg.), A Primal Spirit, Ten Contemporary Japanese Sculptors, Ausst. Kat. Hara Museum ARC, 10.03.1990 -15.04.1990 Gunma, 17.06.1990 - 26.08.1990 Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Museum Contemporary Art, Chicago 25.10 – 01.01.1991, Modern Art Museum of Fort Worth 17.02.1991 – 28.04.1991, National Gallery Canada, Ottawa 28.06 – 22.09.1991, New York 1990.

Frabetti, Giuliano, Museo d'Arte Orientale E. Chiossone, Genova, Rom 1993.

Freedman, Alisa (Hg.), Modern Girls on the Go: Gender, Mobility, and Labor in Japan, Stanford 2013.

Fry, Edward (Hg.), The Guggenheim Reader Series, Modern Asian Art, New York 2013.

Frigeri, Flavia, Morgan, Jessica u.a.(H.g.), The EY exhibition - the world goes pop, Tate Modern

London, Ausst. Kat., 17. 09. 2015 bis 24.01. 2016, London 2015.

Frois, P. Luis, Die Geschichte Japans (1549-1578), nach der Handschrift der Ajudabibliothek in Lissabon übersetzt und Kommentiert von G. Schurhammer und Ernst Arthur Voretzsch, Leipzig 1928.

Frühstück, Sabine, *Uneasy Warriors: Gender, Memory, and Popular Culture in the Japanese Army*, Berkeley 2007.

Fuji, Noriatsu, Fujiwara, Sakihei, *senrigan-jikken-roku*, Tokyo 1911.

Fujikake, Shizuya. *Japanese Woodblock Prints*, Tokyo 1938.

Fujikura, Yoshiro, Abe akie fujin ga meiyo komon no ibento, daihyô-sha wa shinkô shûkyô no kyôso-sama, 10.10.2017, in: http://dailycult.blogspot.com/2017/10/blog-post_10.html, Stand: 10.09.2020.

Fujikura, Yoshiro, Abe akie-shi mo kanyo shite ita okaruto jinja no reisei ni sanretsu shite mita, 10.09.2010, in: <https://hbol.jp/227925>, Stand: 10.09.2020.

Fujioka, Hiroyasu, "JAPANESENESS" AMONG THE JAPANESE ARCHITECTS WHO SUPPORTED RATIONALISM IN THE LATE 1920S AND THE 1930S, in: *Journal of Architecture and Planning*, Vol. 412, 1990.

Fujioka, Wakao, *Discover Japan no shôgeki futatabi*, 12.2010, in: <https://web.archive.org/web/20101227025252/http://voiceplus-php.jp/archive/detail.jsp?id=355&nif=false&pageStart=0>, Stand: 18.12.2020.

Fujitani, Takashi, *Tennô no Pêjento*, Tokyo 1994.

Fukada, Shinya (Hg.), *Fujisan*, Tokyo 1965.

Gagoisan Gallery, Nobuo Tsuji vs. Takashi Murakami, 22.02.2018, in: *Nobuo Tsuji vs. Takashi Murakami*, *Gagosian Quarterly*, Stand: 02.03.2020.

Gagoisan Gallery, Takashi Murakami November 13, 2010–January 22, 2011 Rome <https://gagosian.com/exhibitions/2010/takashi-murakami/>, Stand: 05.23.2023.

Gaitanidis, Ioannis, At the forefront of a ‘spiritual business’: independent professional spiritual therapists in Japan, in: *Japan Forum Routledge*, 2011, <http://www.tandfonline.com/action/journalInformation?journalCode=rjfo20&>, Stand: 29.01.2016.

Gaensheimer, Susanne (Hg.), *Museum global: Mikrogeschichten einer ex-zentrischen Moderne*, Düsseldorf 2018.

Gärtner, Barbara, Die Welt zwischen null und eins: Ryoji Ikeda im Kunstmuseum Wolfsburg, 11.03.2020, in: <https://www.ad-magazin.de/article/ryoji-ikeda-kunstmuseum-wolfsburg>, Stand: 02.20.2021.

Gartlan, Luke, *A career of Japan, Baron Raimund von Stillfried and early Yokohama photography*, Leiden/Boston 2016.

Gebhardt, Lisette, CHRISTENTUM, RELIGION, IDENTITÄT, EIN THEMA DER MODERNEN JAPANISCHEN LITERATUR, Frankfurt am Main 1999.

Gebhardt, Lisette, „Cool Japan“. Entstehung, Wirkung und Analyse eines Phänomens, in: „Cool Japan Studies“. Japanologie Frankfurt, 2008.

Gebhardt, Lisette, Le Blanc, Thomas (Hg.), Phantastik aus Japan, Nô-Theater, Manga und Nobelpreisträger, Eine Exkursion in japanische Anderswelten, Literarischen Symposion der Phantastischen Bibliothek Wetzlar und der Japanologie der Goethe-Universität Frankfurt a.M., 2012.

Golovnin, Vasilij M., Memoirs of a captivity in Japan 1811-1813, Volume 1, Hong Kong 1973.

Golovnin, Vasilij M., Memoirs of a captivity in Japan 1811-1813, Volume 2, Hong Kong 1973.

Golovnin, Vasilij M., Memoirs of a captivity in Japan 1811-1813, Volume 3, Hong Kong 1973.

Gonda, Yanosuke, gorakugyôsha no gun, Tokyo 1923.

Grabowski, Jörn, Winter, Petra (Hg.), Zwischen Politik und Kunst: die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln 2013.

Graeber, David, Schulden, Die ersten 5.000 Jahren, München 2014 [Erstveröff. 2011].

Gunkel, Christoph, Einfach ins Meer springen und mich ertränken, 23.06.2015, in: <https://www.spiegel.de/geschichte/japan-vs-suedkorea-streit-um-welterbe-plaene-a-1040239.html> Stand: 15.11.2020.

Guthmann, Thierry, Nationalist Circles in Japan Today: The Impossibility of Secularization, In Japan review, 2017 (30), p.207-225, Stand: 15.12.2020.

Grajdian, Maria M., Takahata Isao, Frankfurt am Main 2010.

Gras Balaguer, Menene (Hg.), Chiharu Shiota, The Hand Lines, Barcelona 2014.

Grassmuck, Volker, Geschlossene Gesellschaft, mediale und diskursive Aspekte der „drei Öffnungen“ Japans, München 2002.

Groll, Tina, 1,4 Milliarden Menschen arbeiten unter widrigen Umständen, in: https://www.zeit.de/wirtschaft/2018-05/niedriglohn-digitalisierung-atlas-arbeitswelt-boeckler-institut-kluft?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F, in: ZEIT 05.07.2018.

Groys, Boris, Über das Neue, Versuch einer Kulturökonomie, München/Wien 1992.

Grünwald, Dietlich (Hg.), Struktur und Geschichte der Comics, Beiträge zur Comicsforschung, Magdeburg, 2010.

Haase, Amine, Die Faszination des Fernen Ostens, in: Kunstforum Bd. 230, 2014/2015.

Hakamata, Hiroyo (Hg.), Hokusai and Japonisme, Toyko 2017.

Handô, Kazutoshi/Hosaka, Masayasu (Hg.), *zokugun no shôwashi*, Tokyo 2015.

Handô, Kazutoshi, *shôwa-shi 1926-1945*, Tokyo 2016 [Erstveröff. 2009].

Haneda, Masashi, Oka, Mihoko (Hg.), *A Maritime History of East Asia*, Melbourne 2019 [jap. Erstveröff. 2013].

Hara, Takshi, *Naze Aum mo sôkagakkai mo Fujisan ni shûketsu shita ka*, 25.12.2019, in: <https://president.jp/articles/-/31667>, Stand: 2019.30.12.

Harari, Yuval Noah, *SAPIENS: A Brief History of Humankind*, München 2014 [hebräisch. Erstveröff. 2011.].

Harari, Yuval Noah, *HOMO DEUS, Eine Geschichte von Morgen*, München 2017 [hebräisch. Erstveröff. 2015,2016.].

Harari, Yuval Noah, *21 Lektionen für das 21. Jahrhunderts*, 1. Auflage, München 2018.

Harashima, Yoichi, *geisha*, JapanKnowledge, Complete Japanese Encyclopedia, Tokyo 2001.

Hardach-Pinke, Irene (Hg.), *Japan – eine andere Moderne*, Tübingen 1990.

Harvey, David, *The condition of postmodernity, an enquiry into the origins of cultural change*, Oxford 1990 [Erstveröff. 1989].

Harvey, David, *Neoliberalism as Creative Destruction*, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 610, März 2007.

Hasegawa, Kanae, *London is a place to develop ideas, while New York is a place to realise them*, in: *Where They Create Japan Frame*, 29.12.2019, Tokyo, in: <https://www.frameweb.com/article/london-is-a-place-to-develop-ideas-while-new-york-is-a-place-to-realise-them>, Stand: 05.08.2020.

Haselsstein, Ulla, Hijiya-Kirschnereit, Irmera, Ggersdorf, Catrin, Giannoulis, Elena, *The Cultural Career of Coolness, Discourses and Practices of Affect Control in European Antiquity, the United States, and Japan*, Lanham u.a. 2013.

Haskel, Jonathan, Westlake, Stian, *Capitalism without Capital: The Rise of the Intangible Economy*, Princeton, New Jersey 2018.

Honour, Hugh, *Chinoiserie, The vision of Cathay*, London 1961.

Husslein-Arco, Agnes (Hg.), *Die sinnliche Linie, Klimt - Schmalix - Araki - Takano und der japanische Holzschnitt*; [im Museum der Moderne, Salzburg, Rupertinum, 14. Mai 2005 - 17. Juli 2005] = *The sensual line*, Salzburg 2005.

Hasumi, Shinya, *Symposium azuchijôno zu-byôbu dokoni kenkyûsha hôkoku*, 30.06.2019, in: <https://mainichi.jp/articles/20190630/dtl/k25/040/274000c>, Stand: 15.02.2020.

Hatanaka, Akihiro, *arâki ha naze jidai to kairi-shitanoka?*, *moto-tantô-henshûsha ga akasu*,

19.05.2018 in: <https://gendai.ismedia.jp/articles/-/55709?imp=0>, Stand: 20.05.2018.

Hayakawa, Tadanori, nippon sugoi monogatari no gensou, 18.05.2017, in:
https://imidas.jp/sensoutoheiwa/1/?article_id=1-73-017-17-05-g676, Stand: 18.05.2017.

Hayashi, Tadamasa, Histoire de l'art du Japon 1900, Paris 1900.

Hayashiya, Tatsusaburô (Hg), cha no bijutsu, Tokyo 1965.

Hein, Michael, Hüners Michael, Michaelsen, Torsten (Hg.), Ästhetik des Comic, Berlin 2002.

Heise, Jens (Hg.), Die Kühle Seele, Selbstinterpretation der japanischen Kultur, Frankfurt am Main, 1990.

Heß, Pascal, Arruda, Tereza, Reis, Olaf, Strebelow, Kunsthalle Rostock (Hg.), Chiharu Shiota – Unter der Haut: = Chiharu Shiota – Under the skin, Ausst. Kat. Kunsthalle Rostock, von 05.05.2017 bis 18.06.2017, Berlin 2017.

Hickman, Money (Hg.), The paintings of Jakuchû, Ausst. Kat. 1989, Asia Society Galleries New York, von 05.10.1989 bis 06.12.1989, Los Angeles County Museum of Art, von 21.12.1989 bis 02.02.1990, New York 1989.

Higashi, Kunimasa, A STUDY ON THE DESCRIPTIONS ABOUT ISE SHRINE IN MODERN PERIOD, On the Japanese literatures of architecture history, fine arts history, and shinto history between 1890s and 1920s, in: Journal of Architecture and Planning, Vol.68, Issue 552, 2003.

Hijjya-Kirschnereit, Irmela, Das Ende der Exotik, Zur japanischen Kultur und Gesellschaft der Gegenwart, Frankfurt am Main 1988.

Hijjya-Kirschnereit, Irmela (Hg.), Überwindung der Moderne? Japan am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1996.

Hijjya-Kirschnereit, Irmela, Bierwirth, Gerhard (Hg.), Yukio Mishima, Poesie, Performanz und Politik, München 2010.

Hirdina, Karin, Reschke Renate (Hg.), Ästhetik. Aufgabe(n) einer Wissenschaftsdisziplin, Freiburg im Breisgau 2004.

Hirayama, Noboru, Changes in the Pilgrimage to shrines for Determining the Fortuitous Direction in Tokyo and Osaka in the Meiji and the Taisyo Period(<Special Issue>City and Transportation II: Sightseeing, Pleasure Trip, and Pilgrimage), Tokyo 2016.

Hirayama, Noboru, Modern Pilgrimage to Shrines and Temples: an Essay on Research Viewpoints and Methods, Tokyo 2019.

History Guide, <https://history-g.com/images/view/1011>, Stand: 05.23.2023.

Ho, Jennifer Ann, Racial ambiguity in Asian American culture, New Brunswick 2015.

Hobsbawm, Eric, Ranger, Terence, The Invention of Tradition, New York 2012 [Erstveröff. 1983].

Holland, Allison, Mori Mariko and the Art of Global Connectedness, in: *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific* Issue 23. November 2009.

Honnef, Klaus, *Japan der Avantgarden 1910-70*, Centre Pompidou Paris, bis 2.3.1987, *Kunstforum International*, Bd. 88, 1987.

Hood, Woodrow, Gendrich, Cynthia, *Memories of the Future: Technology and the Body in Dumb Type's Memorandum*, in: *A Journal of Performance and Art*, Jan., 2003, Vol. 25, No. 1, Baltimore Md 2003.

Horikawa, Tomohiro (Hg.), *kodomo ocha jiten*, Shizuoka 2012.

Horkheimer, Max, Adorno, W. Theodor, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1969.

Horncastle, Mona (Hg.), *Klimt & Shunga, explizit Erotisches aus Wien und Japan*, Bernried am Starnberger See, 2016.

Hosokibara, Seiki, *nihon-manga-shi*, Tokyo 1924.

Hosono, Masanobu, *Edo Kanô to Hôgai*, Tokyo 1978.

Hutchinson, Rachael, *Nagai Kafû's occidentalism: defining the Japanese self*, New York 2011.

Hutter, Michael, *Wertwechselstrom, Texte zu Kunst und Wirtschaft*, Hamburg 2010.

Ideta, Kyzuhisa, *Manyôushû ni yoma reta yama*, Nara 2006.

Ienaga, Saburô, *Nihon bunka-shi, iwanami-shinsho*, Tokyo 1982.

Ienaga, Saburô (Hg.), *nihon no rekishi 4, Meiji-ishin*, Tokyo 1977.

Ienaga, Saburô (Hg.), *nihon no rekishi 5, Meiji kokka to minshû, Nihon no shihon shugi to Ajia*, Tokyo 1977.

Ienaga, Saburô (Hg.), *nihon no rekishi 6, Taishô demokurashî. Sensô e no michi*, Tokyo, 1977.

Iida, Kenichi (Hg.), *nihon kindai sisou taikei 14, kagaku to kijutsu*, Tokyo 1989 [jap. Erstveröff. 1988].

Iida, Takayo (Hg.), *Mariko Mori, Oneness*, Ausst. Kat. Groninger Museum, von 29.4.bis 2.9.2007, ARoS Aarhus Kunstmuseum, von 4.10.2007 bis 27.1.2008, Ostfildern 2007.

Ikai, Hisashi, *nihon-bunka o karada de kanjiru basho, sugimoto hiroshi san ga tegaketa enoura-sokkôjo*, 12.10.2019, in: <https://discoverjapan-web.com/article/14218>, Stand: 18.02.2019.

Ikeda, Asato, *The Politics of Painting, Fascism and Japanese Art during the second World War*, Honolulu 2018.

Ikeda, Ryoji, Marcella, Lista, Centre Pompidou (Hg.), *Ryoji Ikeda – continuum*, commissariat de l'exposition, Ausst. Kat. Paris, Centre Pompidou, 06.15.2018 – 28.08.2018, Paris 2018.

Ikeda, Ryoji, <https://www.ryojiikeda.com/>, o.D., Stand: 22.08.2020.

Ikegami, Eiko, *The Taming of the SAMURAI*, Cambridge 1995.

Ikegami, Eiko, *The great migrator, Robert Rauschenberg and the global rise of American art*, Cambridge 2010.

Inaga, Shigemi, shirakaba to zoukei-bijutus, saikou, sezannu-rikai o chuushin ni, in *Französisch: La revue Shirakaba et les beaux-arts, autour de "Cézanne" et du "Post-Impressionnisme"*, in: HIKAKU BUNGAKU *Journal of Comparative Literature*, Vol. 38, S. 76-91, 1996.

Inaga, Shigemi, *kaigo no tôhô, orientarizumu kara japonizumu e*, Nagoya 1999.

Inaga, Shigemi, *Seiyô hakurai no shoseki jôhô to Tokugawa Nihon no shikaku bunka no henbô*, (engl. *Illusting the Imagination: Western Books and the Transformation of Visual Culture in Tokugawa Japan 1730-1830*), Tokyo, 2005.

Inaga, Shigemi, Fister, Patricia (Hg.), *Traditional Japanese Art and Crafts in the 21. st Century, Reconsidering the Future from an International Perspective*, Kyoto 2007.

Inaga, Shigemi (Hg.) *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Vision of „Asia“, Under the Colonial Empires*, Kyoto 2010.

Inaji, Yasuo, *The third scroll of the "animal caricatures"*, in: *bigaku, Aesthetics*, Vol.27, Issue1, S.32-44.

Independent Administrative Institution National Museum of Art, <https://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=11455>, Stand: 25.06.2022.

Inoue, Shoichi, *Senji-ka Nihon no kenchikka, Art kitchu japanesuku* Tokyo 1995.

Ishii, Motoko, *A study on the Introduction of J.-P. Sartre to Japan: From the Perspective of the History of Publishing*, Kyoto 2006.

Ishimoto, Yasuhiro, *Isozaki, Arata, Katsura Villa: space and form*, New York 1987.

Isozaki Arata, Hino Naohiko, *Around "Japanese Urban Space": "Kenchiku Bunka", "MA-Espacel Temps au Japon"*, *Festival D'Automne á Paris, Jacques Derrida | Isozaki Arata, Hino Naohiko*, in: 10 + 1, No. 37, Tokyo 2004.

Isozaki Arata, Hino Naohiko, *KATSURA/ Taut: As a Multilayered Text*, in: 10 + 1, No. 42, Tokyo 2006.

Iwao, Seiichi, *nihon no rekishi 14, sakoku*, Tokyo 1966.

Ivy, Marilyn, *Discourses of the Vanishing, Modernity Phantasm Japan*, Chicago 1995.

Iwabuchi, Koichi, *De-westernisation, inter-Asien referencing and beyond*, in: *European Journal of Cultural Studies*, California 2014.

Iwabuchi, Koichi, *Pop-culture diplomacy in Japan: soft power, nation branding and the question of*

- ‘international cultural exchange’, *International Journal of Cultural Policy* 2015.
- Iwabuchi, Koichi, *Resilient Borders and Cultural Diversity, Internationalism, Brand Nationalism, and Multiculturalism in Japan*, New York 2015.
- Iwai, Shigeki, *The Foramation Process of "Japanese Aesthetic Concepts: Why Did chado Come to be Associated with the Words Wabi and Sabi?*, Osaka 2006.
- Iwai, Shigeki, *The Formation Process of "Japmanese" Aesthetic Concepts: When Did Noh Become Associated with the Word Yugen*, Kyoto 2005.
- Iwasaki, Chikatsugu, *nihonbunkaron to sinsoubunseki*, Tokyo 1989.
- Jahn, Andrea; In Interview with Chiharu Shiota, Bielefeld 2016.
- Japan Expo, *The history of Japan Expo*, in: https://www.japan-expo-paris.com/en/info/the-history-of-japan-expo_474.htm, 03.03.2020, Stand: 05.09.2020.
- JBpress, <https://jbpress.ismedia.jp/articles/-/64703?page=2>, Stand: 09.01.2022.
- Jesty, Justin, *Art and Engagement in Early Postwar Japan*, New York 2018.
- Jones, Amelia, Heathfield, Adrian (Hg.), *Perform, Repeat, Record, Live Art in History*, Bristol, England, Chicago, Illinois 2012.
- Johnson, Hiroko, *Western influences on Japanese art : the Akita Ranga Art School and foreign books*, Amsterdam 2005.
- Jones, Hanzel, J, *Live machines: hired foreigners and Meiji Japan*, Tendelten Kent 1980.
- Jones, Meghan, Cort, Louise A., *Ceramics and Modernity in Japan*, London/New York 2020.
- Juneja, Monica, Schenk, Gerrit Jasper (Hg.), *Disaster as Image Iconographies and Media Strategies across Europe and Asia*, Regensburg 2014.
- Kado, Kazunori, *The Environmental Thought in Ghibli's Movies A Consideration concerned with the Japanese-style climate*, Hokkaido 2016.
- Kadokawashoten-henshû-bu (Hg.), *Nihon-emakimono-zenshû*, Chôjûgiga, Tokyo 1959.
- Kagesato, Tetsuro, *doitsu hyôgen-ha to Nihon kindai bijutsu*, Mie 1984.
- Kagesato, Tetsuro, *Nihon no Inshô-ha*, Tokyo 1977.
- Kam, Thiam Huat, *The Anxieties that Make the ‘Otaku’: Capital and the Common Sense of Consumption in Contemporary Japan in Japanese Studies*, Vol.33(1), 2013, S.39-61.
- Kamata, Tôji, *jiburi ni miru kami*, in: *Tokushima-Shimbun*, 01.05.2013.
- Kameda, Kazuko, *sugimoto hiroshi no nihonbijutsushi*, Kanazawa 2013.

- Kanda, Fusae, Behind the Sensationalism: Images of a Decaying Corpse in Japanese Buddhist Art, *The Art Bulletin*, März. 2005, Vol. 87, No. 1, New York 2005.
- Kano, Hiroyuki, Kanai, Morimichi (Hg.), *Jakuchû*, Kyoto 1993.
- Kaplan, E. Ann, *Looking for the other: feminism, film, and the imperial gaze*, New York 1997.
- Karasawa, Masahiro, Imai, Yôko, Kida, Takuya (Hg.), *Ôsaka Expo 70, Design Project*, Tokyo 2015.
- Kasahara, Chiaki (Hg.), *Superflat: Takashi Murakami*, Tokyo 2000.
- Katsushika, Hokusai, *ehon saishiki tsu, Edo (Tokyo) 1848*, in:
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0305-0-465-1, Stand in: 09.11.2020.
- Kawakita, Michiaki, *kindaibijutsu no nagare*, Tokyo 1965.
- Kawabata, Yasunari, *Utsukishii Nihon no Watashi*, Tokyo 1968.
- Kawana, Sari, *Murder Most Modern - Detective Fiction and Japanese Culture*, Minnesota 2008.
- Kawase, Takaya, *Teikoku no danzetsu to jizoku*, Kyoto 30.12.2015. in:
https://repository.kulib.kyoto-u.ac.jp/dspace/bitstream/2433/204508/1/108_69.pdf, Stand:
02.12.2020.
- Keizaisangyôshô (Hg.), *wagakuni-kigyô to higashi-ajia no kakawari*, 02.03.2014 in:
https://www.meti.go.jp/report/tshaku2014/2014honbun_p/pdf/2014_02-03-02.pdf, Stand:
15.11.2021.
- Keynes, John Maynard, *Allgemeine Theorie der Beschäftigung, des Zinses und des Geldes*, Ü.d. Liebert, Nicola, Berlin 2017 [engl. Erstveröff. 1936].
- Kida, Takuya, *ekkyôsuru nihonjin, nihonjin ga yumemita ajia, 1910 -1945*, Ausst. Kat. Tokyo, National Crafts Museum Tokyo, 24.04.2012 bis 26.07.2012, Tokyo 2012.
- Kida, Takuya, *Japanese Crafts and Cultural Exchange with the USA in the 1950s, Soft Power and John D. Rockefeller III during the Cold War*, In: *Journal of design history*, 2012, Vol.25 (4), S.379-399, 2012.
- Kikuchi, Yuko, *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*, Richmond 2004.
- Kitazawa, Noriaki, *kyôkai no bijutsushi*, Tokyo 2000.
- Klein, Bettina, *Kano Eitoku*, Frankfurt am Main 1992.
- Klein, Christina, *Cold War Orientalism*, Berkeley 2003.
- Klein, Jennie, Review, *Re Re Re: The Originality of Performance and Other (Post)Modernist Myths Reviewed Work(s): Perform, Repeat, Record* by Amelia Jones and Adrian Heathfield, in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 35, No. 2 (MAY 2013), S. 108-116, 2013.
- Klein, Jennie, *Being Mindful, West Coast Reflections on Buddhism and Art*, in: *PAJ: A Journal of*

Performance and Art, 2005, Vol. 27, No. 1, S. 82-90, 2005.

Kido, Eiichi, Die Remilitarisierung Japans nach 1945, Rückkehr zu einem militanten Nationalismus?, Bonn 2009.

Kinoshita, Naoyaki, Yoshimi, Shunya (Hg.), Nyûsu no tanjô, kawaraban to shinbun nishikie no jôhō Sekai, The birth of the news, visual media in 19th-century Japan, Tokyo 1999.

Kobayashi, Tadashi, Tsuji, Nobuo (Hg.), Jakuchû, Shôhaku, Rosetsu, Tokyo 1977.

Kobayashi, Masao, Chiharu Shiota Exhibition, When Mind Become Form, Gallery Talk, von 23.04.2005 bis 29.05.2005, in Kyoto Seika University, in: <https://www.kyoto-seika.ac.jp/fleur/past/2005/shiota/gallerytalk.html>, Stand: 03.07.2020.

Kobe City Museum, <https://www.kobecitymuseum.jp/collection/detail?heritage=365040>, Stand: 20.02.2023.

Koeck, Ariane, Entangle: physics and the artistic imagination, berlin 2019.

Kogure, Shuzo, amerika-zashhi ni utsuru nihonjin, Tokyo 2008.

Kohara, Masashi, Fuji genkei: kindai Nihon to Fuji no yamai, Visions of Fuji, Shizuoka-ken Nagaizumi-chô 2011.

Kohara, Masashi, kurofune to fuji-san to puropagand, 29.09.2012, in: https://www.premiumcyzo.com/modules/member/2012/09/post_3594/, Stand: 18.03.2020.

Kohara, Masashi, Goshinei (Imperial Portraits), in: <https://artscape.jp/artword/index.php/%e5%be%a1%e7%9c%9f%e5%bd%b1%ef%bc%88%e5%be%a1%e5%86%99%e7%9c%9f%ef%bc%89>, Stand: 15.11.2020.

Köhn, Stephan, Fremdbilder – Selbstbilder, Paradigmen japanisch-deutscher Wahrnehmung (1861-2011), Wiesbaden 2013.

Köhn, Stephan, Schönbein, Martina (Hg.), Facetten der japanischen Populär- und Medienkultur / 1, Wiesbaden 2005.

Köhn, Stephan, Schönbein, Martina (Hg.), Facetten der japanischen Populär- und Medienkultur / 2, Wiesbaden 2007.

Köhn, Stephan, Japan als Bild(er)Kultur: Erzähltraditionen zwischen visueller Narrativität narrativer Visualität, in: Grünewald, Dietlich (Hg.), Struktur und Geschichte der Comics, Beiträge zur Comicsforschung, Magdeburg, 2010.

Köhn, Staphan, Traditionen visuellen Erzählens in Japan, Eine paradigmatische Untersuchung der Entwicklungslinien vom Faltschirmbild zum narrativen Manga, Wiesbaden 2005.

König, Walther (Hg.), Hiroshi Sugimoto, Glass Tea House Mondrian: Fondazione Giorgio Cini/ Pentagram Stiftung, Köln 2015.

Konishi-bijutsu-kôgeisha, konishi-bijutsu no ayumi, <http://www.konishi-da.jp/ayumi/index.html>, Stand: 02.05.2020.

Kokuritsu Minzokugaku Hakubutsukan (Hg.), Kenperuten, Ausst. Kat. Tokyo, Ôsaka, Yokohama, Nagasaki, Kokuritsu Minzokugaku Hakubutsukan, 12.18.1990 bis 30.06.1991, Ôsaka 1991.

Komatsu, Shigemi, Sawa, Ryûken (Hg.), Shigisan engi, nihon emaki taisei 4, Tokyo 1977.

Kozawa. Setsuko, Avangyarudo no sensô taiken, Tokyo 1994.

Kräkel, Matthias, Auktionstheorie und interne Organisation, Berlin 1992.

Kraus, Michael, Ottomeyer, Hans, Novos Mundos - Neue Welten, Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen, eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums Berlin in Zusammenarbeit mit dem Instituto Camoes Lissabon und der Botschaft von Portugal in Berlin, Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum, 24. 10 2007 bis 10. 02. 2008, Berlin 2007.

Krass, Urte, „Horizonte – „Grundbegriffe“ einer globalen Kunst- und Bildwissenschaft, Internationale Tagung des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München, anlässlich des 100jährigen Bestehens des Instituts München, 12. bis 14. November 2009“, Arbeitsgemeinschaft historischer Forschungseinrichtungen in der Bundesrepublik Deutschland e.V., 2010.

Kuga, Natsumi, Fenollosa to majo no machi, Tokyo 1999.

Kuki, Shuzo, iki no kouzou, Tokyo 1979.

Kümmel, Otto, Das Kunstgewerbe in Japan, Berlin 1919.

Kümmel, Otto, Die Kunst Chinas, Japans und Koreas, Potsdam, Athenaion 1929.

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Eine kurze Geschichte der Menschheit, 100000 Jahre Kulturgeschichte, München 2016.

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Japans Liebe zum Impressionismus, von Monet bis Renoir, Ausst. Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 8. 10. 2015 - 21. 02. 2016, 2015 München.

Kunisaki, Susumu, Day 1 — 036-Pleasure Life, after talk with Yamanaka Tôru, 25.11.2019, in: <https://rittorbase.jp/event/24/>, Stand: 20.09.2021.

Kurth, Julius, DIE PRIMITIVEN DES JAPANHOLZSCHNITTS IN AUSGEWÄHLTEN BLÄTTERN, Dresden 1922.

Kurth, Julius, Sharaku, München 1910.

Kurth, Julius, Utamaro, Leipzig 1907.

Kusama, Yasoi, onna hitori kokusaigadan o iku, in: geijutsushinchô Mai 1961, Bd. 12, No. 5., Tokyo 1961.

Kusatsu, Hidenori, Gendai shimin shakai no bunretsu to shûgô: Jon âri no datsu soshiki-ron kara mita gendai shakai, Hokkaido 2018.

Kuwata, Tadachika, sadô no rekishi, Tokyo 1971.

Kuwata, Tadachika, *nihon reikish tenbou* 7, Tokyo 1981.

Kyoto Kyocera Museum of Art, aoki atsushi kanchô niyoru sugimoto hiroshi keirekikikitorichôsa, 27.12.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=HvBKJNtD8cY>, Stand: 05.11.2020.

Kyoto Seika University, sakka Shiota Chiharu shi tokubetsu rekuchâ, hyôgen-shitsudukeru-koto ga kaisai saremashita, 20.02.2020, in: <https://www.kyoto-seika.ac.jp/news/2020/gjh11q000000721f.html>, Stand: 15.03.2020.

Lakatos, Mihály, Sights and Sounds of Big Data: Ryoji Ikeda's Immersive Installations, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 2020, Vol.18 (1), S.109-129.

Lamont, Michèle, How to become a dominant French philosopher: The case of Jacques Derrida. *American Journal of Sociology* 93, no. 3, Cambridge 1987.

Larsson, Ernils, Jinja Honchô and the Politics of Constitutional Reform in Japan, 24.07.2017 in: doi.org/10.15055/00006740, Stand: 24.10.2018.

Lash, Scott, Urry, John, *Economies of signs and space*, London 1994.

Latham, Rob, *Science Fiction Criticism, An Anthology of Essential Writings*, London 2017.

Lawrence, Anne, The Spatial 'Aura' of Mariko Mori's Pure Land, in *Modernity*, February 2000.

Lavelle, Isabelle, *Han kindai-teki japonisumu*, Tokyo 2018.

Lee, Kijin, A Consideration of the Social Function of the Editorial Cartoon, From Content Analysis of Editorial Cartoons during the Sino-Japanese War and Russo-Japanese War Periods, in: *JOURNAL OF MASS COMMUNICATION STUDIES*, Vol. 72, S. 117-132, 2008.

Lewis, Jeremy, 'Bilderstreit' and 'Magiciens de la Terre', Paris and Cologne, *The Burlington Magazine*, Vol. 131, No. 1037, Aug. 1989.

Lippard, Lucy, Tate Papers, Curating by Numbers Landmark Exhibitions Issue, no.12, 2009, in: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers>, Stand 12.10.2020.

Lubow, Arthur, The Murakami Method, 03.04.2005, in: <https://www.nytimes.com/2005/04/03/magazine/the-murakami-method.html>, Stand: 03.03.2020.

Ludz Ursula, Wild Thomas (Hg.), Hannah Arendt im Gespräch mit Joachim Fest. Eine Rundfunksendung aus dem Jahr 1964, München 2007.

Lunning, Frenchy, *Mechademia 2, Networks of Desire*, Minnesota 2007.

Luyken, Jan, Luiken, Caspar, *Het menselyk bedryf*, [erst veröff. 1649], Amsterdam 1970.

MacWilliams, Mark W. (Hg.), *Japanese Visual Culture, Explorations in the World of Manga and Anime*, New York 2008.

Mae, Michiko, Scherer, Elisabeth (Hg.), NIPPONSPIRATION, Japonismus und japanische Popkultur in deutschsprachigen Raum, Wien, 2013.

Maletzke, Gerhard, Interkulturelle Kommunikation, Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen, Opladen 1996.

Månsson, Maria (Hg.), The Routledge companion to media and tourism, New York 2021. [Entstand 2020 als e-Book, 04.07.2020, in: <https://doi.org/10.4324/9780429430398>], Stand: 12.12.2020.

Manzenreiter, Wolfram, Die Mangatisierung der Welt: Japans Populärkultur, Kulturdiplomatie und die neue internationale Arbeitsteilung, in: Japan aktuell, Journal of Current Japanese Affairs (GIGA), 4/2007.

Mariani, Philomena (Hg.), Global conceptualism, points of origin, 1950s - 1980s, Queens Museum of Art, New York, von 28.04.1999 bis 29.08.1999, New York 1999.

Marra, Michele, Modern Japanese, Aesthetics, A Reader, Honolulu 1999.

Martin, Jean Hubert, Magiciens de la terre, Ausst. Kat. Paris, Centre Georges Pompidou, 18.05.1989-14.08.1989, Paris 1989.

Martin, Jean-Hubert und Buchloch, Benjamin H. D., Visuelle Schocks als Katalysator, Vorgespräch zur Ausstellung „Magiciens de la Terre“ (Paris 1989), in: Kunstforum International, Bd. 118, 1992.

Marx, Karl, Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie, Berlin 1872, Berlin 1932.

Masuda, Aiko, Akira ga yogen-shita mirai?, in: <https://www.asahi.com/articles/ASP1H5GKHP18PTFC005.html>, 03.10.2021.

Matsui, Takeshi, Iyashi bûmu ni okeru kigyô no mohôkôdô, in: Ryûtsûkenkyû, Tokyo 2004.

Matsuura, Maori, Kizaki Fuminori Okazaki Takashi Interview, 28.10.2007, in: http://www.cinema-factory.net/contents/317_afrosamurai/interview.html, Stand: 05.01.2020.

McCaffery, Larry (Hg.), Storming the reality studio: a casebook of cyberpunk and postmodern science fiction, Durham 1991.

McGray, Douglas, Japan's National Cool, Foreign Policy, No. 130, (May - Jun., 2002), Washingtonpost, Newsweek Interactive, LLC, 2002.

MacGregor, Neil, Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten, Jubiläumsausgabe, München 2014.

McGill, Douglas C., "Art People," New York Times, 3.10.1986.

McFarlane, Anna, Murphy, Graham J., Schmeink, Lars (Hg.), The Routledge companion to cyberpunk culture, London/New York 2020.

McKevitt, Andrew C, "You Are Not Alone!", Anime and the Globalizing of America, Malden USA 2010.

McLeod, Ken, Afro-Samurai: Techno-Orientalismus und zeitgenössischer Hip-Hop, Cambridge 2013.

- McLelland, Mark (Hg.), THE END OF COOL JAPAN, Ethical, legal, and cultural challenges to Japanese popular culture, New York 2017.
- Meister, Helga, The Group 1965 – We are boys!, Kunsthalle Düsseldorf, 21.5. – 3.7.2011; Kiew, Art Arsenal, ab November 2011, Kunstforum International, Bd. 210, 2011.
- McGray, Douglas, Japan's National Cool, Foreign Policy, No. 130, (May - Jun., 2002), Washingtonpost, Newsweek Interactive, LLC, 2002.
- MacGregor, Neil, Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten, Jubiläumsausgabe, München 2014.
- Macwilliams, Mark W. (Hg.), Japanese Visual Culture, Explorations in the World of Manga and Anime, New York 2008.
- McLelland, Mark (Hg.), THE END OF COOL JAPAN, Ethical, legal, and cultural challenges to Japanese popular culture, New York 2017.
- McNeill, David (Hg.), The Abe Legacy: A Compendium, in: The Asia-Pacific Journal, Article ID 5737, Volume 20., Issue 16, Number 11, September 15, 2022.
- McNeill, David, Freedom Fighting: Nagoya's censored art exhibition and the "comfort women" controversy, in: The Asia-Pacific Journal, Article ID 5320, Volume 17, Issue 20, Number 3, October 15, 2019.
- McNeill, David, Nippon Kaigi and the Radical Conservative Project to Take Back Japan, in: The Asia-Pacific Journal, Article ID 4409, Volume 13, Issue 50, Number 4, December 14, 2015.
- McNeill, David, Back to the Future: Shinto, Ise and Japan's New Moral Education, in: The Asia-Pacific Journal, Article ID 4047, Volume 11, Issue 50, Number 1, December 15, 2013.
- Menge, Rita, Cool Japan Uncool, Würzburg 2016.
- Menke, Christoph, Die Souveränität der Kunst, Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, , Frankfurt a.M. 1991 [Erstveröff. 1988].
- Menzel, Ulrich, Zwischen Idealismus und Realismus, Die Lehre von den Internationalen Beziehungen, Frankfurt am Main 2001.
- Merewether, Charles, Izumi, Hiro, Rika, , Tomii, Reiko, Art, Anti-Art, Non-Art, Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950-1970, Ausst. Kat. 2007, von 06.03.2007 bis 03.06.2007, Los Angeles 2007.
- Michelin, Fabrice, Stadt Land Kunst am Wochenende – das sind drei spannende Entdeckungen an einem Ort. Im Spezial Japan: Das minimalistische Osaka von Tadao Ando / Zeremonienmeister-Tee / Narutos Ode an die Freude, 02.01.2021, in: <https://www.arte.tv/de/videos/098801-002-A/stadt-land-kunst/>, Stand: 02.01.2021, Frankreich 2021.
- Michener, James A., Japanische Holzschnitte von den frühen Meistern bis zur Neuzeit, München 1961.

- Miller, Laura, Cute Masquerade and the Pimping of Japan, in: International journal of Japanese sociology, Number 20., 2011.
- Min, Joosik, Conflict of Aesthetic Consciousness: A Comparative Study on Korean and Japanese Arts and Crafts, Tokyo 2007.
- Minamoto, Shokyu, Fukuzawa Yukichi no sekaikunidukusi ni kansuru ichi-kenkyu, in: Space, Society and Geographical Thought, No.2, Osaka 1997.
- Minemura, Toshiaki, "What was 'MONO-HA'?", 15.08.1986, Ausst. Kat. Kamakura, in Kamakura Gallery, 08.08.1986 bis 18.10.1986, Kamakura 1986.
- Ming, Tiampo und Munroe, Alexandra (Hg.), Gutai: splendid playground, Ausst. Kat. Guggenheim Museum, New York, Von 15.02.2013 bis 08.05. New York, 2013.
- Mishima, Kenichi, Schwentker, Wolfgang (Hg.), Geschichtsdenken im modernen Japan, eine kommentierte Quellensammlung, München 2015.
- Mishima Yukio, ai no shissou, Tokyo 2010 [Erstveröff. 1968].
- Mishima, Yukio, shôsetsuka no kyûka, Tokyo 1982.
- Mitsukoshi henshû (Hg.), namban bijutsu shû, Tokyo 1928.
- Mitsuru, Sakamoto, nihon no bijutsu, namban-byobu, Tokyo 1977.
- MIT List Visual Arts Center, Against Nature: Japanese Art in the Eighties, <https://listart.mit.edu/exhibitions/against-nature-japanese-art-eighties>, Stand: 08.10.2022.
- Miya, Yuko, Genji Monogatari shiron, sakura wo meguru kôsetsu, Tokyo 1990.
- Miyai, Bin, undô no senshin-teki bubun ni okeru mujun ni tsuite: Yanagi Sôetsu no baai, Kyoto 1991.
- Miyakawa, yui, hakuji-kannon toshiteno sankuta-maria-zou, Fukuoka 2020.
- Miyashima, Mitsuya, Samitto de kokkashindô no chûshin 'Isejingû' hômon wa nazeda? Abe shushô ga kaiken to senzen kaiki o mokuromi gorioshi, 05.2016. in: <https://lite-ra.com/2016/05/post-2278.html>, Stand: 23.05.2016.
- Miyoshi, Tadayoshi, Wall Map of the Holland and Japanese Folding Screen Maps, Ôsaka, 31.03.2009.
- Mizoguchi, Teijiro, Matsuoka, Teikyû, Tanaka, Ichimatsu (Hg.), Nihon emakimono shûsei. I, 17, Chô ju jimbutsu emaki, Tokyo 1931.
- Mizui, Takako, Nippon no bi zachô Tsugawa Masahiko wa netouyonô, 15.10.2015, in: <https://lite-ra.com/2015/10/post-1587.html>, Stand 15.10.2015.
- Mizuki, Shigeru, Yôkai, Bordeaux 2017.

Mizuo, Hiroshi, Sôtatsu to Kôrin, Tokyo 1965.

Mondloch, Kate, A capsule aesthetic: feminist materialisms in new media art, Minneapolis/London, 2018.

Morgan, Robert C., Conceptualism: Reevaluation or Revisionism?, in: Art Journal , Autumn, 1999, Vol. 58, No. 3, S. 109-111, 1999.

Munroe, Alexandra (Hg.), Japanese art after 1945, scream against the sky, New York 1994.

Mori Art Museum, Chiharu Shiota, tamashii ga furueru, von 20.06.2019 bis 27.10 2019, in Mori Art Museum Tokyo, in: <https://www.mori.art.museum/jp/exhibitions/shiotachiharu/03/index.html>, Stand: 03.07.2020.

Mori Art Museum, Kaikai Kiki, Co., Ltd., "STARS" Exhibition-Related Program Artist Talk "MY WORK" - Takashi Murakami, 15.12.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=FHzds2H2gXs>, Stand 03.02.2021.

Mori Art Museum, Takashi Murakami no gohykurakanzu, sakuhin shôkai #6 ~ DOB-kun, tantanbô gerotan, 02.12.2016 in: <https://www.mori.art.museum/blog/2016/02/blog6dob.php>, Stand:26.12.2016.

Mori Art Museum, "STARS" Exhibition-Related Program Talk Session "From Japan to Overseas: The Art Market" Session #1, 26.09.2020, Stand: 20.01.2021.

Mori Art Museum, "STARS" Exhibition-Related Program Talk Session "From Japan to Overseas: Exhibitions in Europe and the United States" Session #2, 17.10.2020, Stand: 19.01.2021.

Mori Art Museum, "STARS" Exhibition-Related Program Talk Session "From Japan to Overseas: Exhibitions - Asian Perspectives" Session #3, 03.11.2020, Stand: 19.01.2021.

Mori, Ôgai, doitsu nikki, [dt. Deutsches Tagebuch], Tokyo 1888.

Morikawa, Takemitsu, Japanische Intellektuelle im Spannungsfeld von Okzidentalismus und Orientalismus, Kassel 2008.

Morley, David, Robins, Kevin, The Space of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries, New York, 1995.

Morris, Ivan, Samurai oder von der Würde des Scheiterns, Frankfurt am Main 1989.

Morse, Anne, Nishimura (hg.), Takashi Murakami, Lineage of eccentrics, A collaboration with Nobuo Tsuji and the Museum of Fine Arts, Boston, 2018.

Mössinger, Ingrid (Hg.), Carsten Nicolai, parallel lines cross at infinity, Ausst. Kat. Kunstsammlungen Chemnitz, 6. 09 bis 1. 11. 2015, Berlin 2015.

Müller, Hand-Joachim, Tortenguss auf die Realität – Die WELT des Takashi Murakami, 11.12.2019, in: WELT Künstlerausgabe, in: <https://www.welt.de/kultur/kuenstlerausgabe/article204211636/Kuenstlerausgabe-Die-WELT-des->

Takashi-Murakami.html, Stand: 11.01.2020.

Münsterberg, Oskar, Die japanische Kunst und das japanische Land, Leipzig 1896.

Münsterberg, Oskar, Japans Kunst, Braunschweig 1909.

Münsterberg, Oskar: Japanische Kunstgeschichte I, Bildhauerei, Malerei, Ornamentik, Braunschweig 1904.

Münsterberg, Oskar, Japanische Kunstgeschichte II, Lack, Bronze, Zellenschmelz, Tanz, Masken, Theater, Stoffe, Braunschweig 1905.

Münsterberg, Oskar, Japanische Kunstgeschichte III, Töpferei, Waffen, Holzschnitte, Gürtelhänger, Inro-Netzke, Braunschweig 1907.

Murakami, Haruki, Untergrundkrieg, Der Anschlag von Tokyo, Köln 2002.

Murakami, Shigeyoshi, nihon hyakunen no shûkyô, Tokyo 1968.

Murakami, Sihgeyoshi, kokkashintô, Tokyo 1971.

Murakami, Takashi, A Nightmare is A Dream Come True, Anime Expressionist Painting, in: Bijutsu Techô, vol.64, No.962, Januar 2012, S. 23-29.

Murakami, Takashi, Bakana kazoku no kyôshikyoku (rapusodi), 2019, in: <http://gallery-kaikaikiki.com/2019/12/rhapsody-of-a-foolish-family/>, Stand: 28.12.2019.

Murakami, Takashi, geijutsu-kigyô-ron, Tokyo 2010 [jap. Erstveröff 2006].

Murakami, Takashi, geijutsu-tôsô-ron, Tokyo 2011.

Murakami, Takashi, I Love Prints And So I Make Them, Tokyo 2009.

Murakami Takashi, Murakami Ego, 18.02.2012, in: <https://www.youtube.com/watch?v=kcXTOcQFd4U&feature=share>, Stand: 1918.2015.

Murakami, Takashi, Darling, Michael (Hg.), Takashi Murakami – The octopus eats its own leg, Ausst. Kat. 2017, Texas, Fort Worth Art Museum, von 17.06.2018 bis 02.09.2018, Chicago, Museum of Contemporary Art Chicago von 06.06.2017 bis 24.09.2017, Vancouver, Vancouver Art Gallery von 27.01.2018 bis 29.04.2018, New York 2017.

Murakami, Takashi, seizen ha zatsuon, hyôka ha boku ga shinu made wakaeanaï, 25.10.2020, in: <https://news.yahoo.co.jp/feature/1820>, Stand: 25.10.2020.

.Murakami, Takashi, Video tour with Murakami 2 - 727, Museo Guggenheim Bilbao, 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=spLyMB8f5S8>, Stand:11.05.2018.

Murakami, Takashi, Video tour with Murakami 5 – DOB in the Strange Forest 1999, Museo Guggenheim Bilbao 2010, in: <https://www.youtube.com/watch?v=OdT0XvLgrW0>, Stand: 11.05.2018.

Murakami, Takashi, Murakami Takashi kôen po+ku Art Revolution, 30.09.1999 in:
<https://artscape.jp/museum/nmp/artscape/topics/9911/murakami/murakami6.html>, Stand:
07.05.2020.

Murakami, Takashi, Murakami Ego, 18.02.2012, in:
<https://www.youtube.com/watch?v=kcXTOcQFd4U&feature=share>, Stand: 1918.2015.

Museum of Contemporary Art, Tokyo, and Fondazione Prada, Milan (Hg.), Mariko Mori Pure Land,
Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art, Tokyo, 19.01.2002 bis 24.03.2002, Tokyo 2002.

Museum Folkwang, Essen (Hg.), Monet, Gauguin, van Gogh, Inspiration Japan, Ausst. Kat.
Museum Folkwang, Essen, 27. 09. 2014 bis 18. 01 2015, Kunsthaus Zürich, 20. 02 bis 10. 05 2015,
Essen 2015.

Naeve, Dorinda, Meditations on Space and Time: The Performance Art of Japan's Dumb Type, Art
Journal , Spring, 2001, Vol. 60, No. 1, New York 2001.

Nagai, Kafu, edogejitsuron, Tokyo 2000 [jap. Erstveröff. 1920].

Nagashima Ryohei, medhia âto no saientan o hashiritsudukeru Dumb Type, 29.11.2019.

Nagata, Noriko, Tanaami Keiichi Oral History 01.08.2013, Interview with Ikegami Hiroko, Miyata
Yuka, veröffentlicht am 31.12.2014, in:
http://www.oralarthistory.org/archives/tanaami_keiichi/interview_01.php, Stand: 12.01.2016.

Nagata, Seiji, hokusai bijutsu-kan meisho-e 4, Tokyo 1990.

Nagata, Seiji, Katsushika Hokusai, Tokyo 2000.

Nakamura, Fuki (Hg.), u.a. Masuda Tsuji, Makoto Oda, Tadashi Yokoyama, On Kawara 1952-
1956 Tokyo, Tokyo 1991.

Nakamura, Hideki, 80 nendai-bijutsu no ichihoukou, Tokyo 1984.

Nakamura, Masanori, Ishii, Kanji (Hg.), nihon kindai sisou taikei 8, keizai kousou, 1992 [jap.
Erstveröff. 1988].

Nakamura, Yuko (Reggiseur & Produzent), hajimari no kioku gendaibijutsuka Sugimoto Hiroshi,
Tokyo 2011.

Nakajima, Mio, sensô-ga, War Paintings, 01.2016, in: <https://bijutsutecho.com/artwiki/73>, Stand:
15.11.2020.

Nakanishi, Takahiro, A Study of Architectural Painting from the Northern Dynasties to the Sui
Dynasty, Kyôto 2020.

Nakano, Hitoshi, Shiota Ciharu, The Kezin the Hand, kikakuteian-sho,
<https://2015.veneziabiennale-japanpavilion.jp/ja/project/>, Stand:07.03.2020.

Nakatani, Nobuo, The Orchid Pavilion Paintings -Artistic transformation from Kano Sansetsu to
Uragami Shunkin, Osaka 2014.

Nakayama, Mikio, kabuki-e no sekai, Tokyo 1995.

Namimatsu, Nobuhisa, Yanagi Muneyoshi to Okinawa-bunka, Kyoto 2016.

Narazaki, Muneshige u.a. (Hg.), Hizô Ukiyoe, Philipp Franz von Siebold's Ukiyo-e Collection I, New York/Tokyo, 1978.

Narazaki, Muneshige u.a. (Hg.), Hizô Ukiyoe, Philipp Franz von Siebold's Ukiyo-e Collection II, New York/Tokyo, 1978.

Narazaki, Muneshige u.a. (Hg.), Hizô Ukiyoe, Philipp Franz von Siebold's Ukiyo-e Collection III, New York/Tokyo, 1978.

Napier, Susan J., ANIME FRPM AKIRATO HOWL'S MOVING CASTLE, Experiencing Contemporary Japanese Animation, 2005 [Erstveröff. 2001].

Neidhart, Christoph, Die „Trostfrau“ soll brennen, 08.05.2019, in: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-die-trostfrau-soll-brennen-1.4553122>, Stand: 10.08.2019.

Neustadt, Janette, Ökonomische Ästhetik und Markenkunst, Reflexion über das Phänomen Marke in der Gegenwartskunst, München, 2010.

Nezu Art Museum, <https://www.nezu-muse.or.jp/jp/collection/detail.php?id=10301>, Stand: 27.06.2023.

NHK, yokubô no shihonshugi, yami no chikara ga mezamerutoki, 03.01.2018.

NHK, yokubô no shihonshugi, kakusa-shakai ni kiretsu ga hashirutoki, 01.01.2021.

Nieder, Julia, Die Filme von Hayao Miyazaki, Mrburg 2006.

Nihon-geijutsu-bunka-shinkôkai, Bunka-dejitaru-raiburarî, https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/collections/view_detail_nishikie?division=search&class=nishikie&did=1122299, Stand 20.05.2023.

Nishino, Yoshiaki, shashin to tôhon, tennô no Sugata to kotoba, in: http://umdb.um.u-tokyo.ac.jp/DPastExh/Publish_db/2001Hazama/02/2100.html, 21.10.2021, Stand: 12.02.2022.

Nitta, Itsuki, Mizuki Shigeru ga 50-nen mae ni kaita bunsho ga hakkutsu...`boku ga kakitai no wa make-ikusa no hanashidattandaga sore wa yurusarenainoda', in: Litera, <https://litera.com/2017/05/post-3155.html>, Stand 13.05.2017.

Nitobe, Inazo, Bushido, Philadelphia 1900.

Nitobe, Inazo, Bushido, Der Ehrenkodex der Samurai [engl. Erstveröff. 1900, übers.d. Kim Landgraf], Köln 2007.

Nitschke, Günter, "MA"- The Japanese Sense of Place in old and new architecture and planning, in ARCHITECTURAL DESIGN, London, March 1966, pp. 113-156.

Nitschke, Günter, Das traditionelle japanische Raumbewusstsein, in Tradition und Fortschritt, pp.

1006-1008, Baumeister, 8, München, August 1967.

Nitschke, Günter, *The Japanese Sense of Place - Zusätzlicher Sinn oder Kulturhypnos? (MA – Japanese Sense of Place – An additional Sense or Cultural Hypnosis?)*, Abstract of Lecture for Symposium: Raum der Stadt – Raumtheorien in Japan und im Westen, Japanisch Deutsches Zentrum, Berlin, 2006.

Nitschke, Günter, *MA – The Japanese Sense of Place Short History of MA*, 2012, in: http://www.east-asia-architecture.org/downloads/research/MA_-_The_Japanese_Sense_of_Place_-_Forum.pdf, Stand: 20.12.2020.

Njami, Simon u.a. (Hg.), *Afrika Remix*, Ausst. Kat. Museum Kunst Palast Düsseldorf, von 24. 07. bis 7. 11. 2004, Hayward Gallery London, 10. 02. bis 17. 04. 2005, Centre Georges Pompidou Paris, 24. 05 bis 15. 08. 2005, Mori Art Museum Tokyo, April bis Juli 2006, Ostfildern-Ruit 2004.

Nojiri, Tamio (Hg.), *Abe-shusou no sofû A-kyû-senpan Kishi Nobusuke no shôtai*, 17.08.2015, in: <https://lite-ra.com/2015/08/post-1400.html>, Stand: 17.08.2015.

Norton, Simon, *Lost in translation The inappropriateness of occidental new public management to reform of the public sector bureaucracy in Japan*, Cardiff 2007.

NTRS - NASA Technical Reports Server, *Computer Technology, A New Continent of Ideas*, 01.01.1990.

Nye, Joseph S., *Public Diplomacy and Soft Power*, in *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 2008, Vol.616 (1), S.94-109.

Nye, Joseph S., *The Information Revolution and Soft Power*, 2014, in: *Current History*, 113(759), 2014, S.19-22

O'doherty, Brian, *In der weißen Zelle: Inside the white cube*, Berlin 1996.

O'doherty, Brian, *Studio and Cube: On the Relationship Between Where Art Is Made and Where Art Is Displayed*, New York 2008.

Ogihara-Schuck, Eriko, *Miyazaki's Animism Abroad, The Reception of Japanese Religious Themes by American and German Audiences*, North Carolina 2014.

Okabe, Aomi, *Interview, Sugimoto Hiroshi x Okabe Aomi*, 04.06.2004, New York, in: http://apm.musabi.ac.jp/imsc/cp/menu/artist/sugimoto_hiroshi/interview.html, Stand: 02.09.2018.

Okabe, Aomi, *Interview, Shiota Chiharu x Okabe Aomi*, 05.10.2009, in *Ginza Shiseido Gallery*, in: http://apm.musabi.ac.jp/imsc/cp/menu/artist/shiota_chiharu/interview.html, Stand: 09.10.2019.

Okada, Jun, *Making Asian American Film and Video: History, Institutions, Movements Techno-Orientalism: Imagining Asia in Speculative Fiction, History, and Media*, New Brunswick 2015.

Okada, Kiyoshi, *Matter and Perception 1970: mono-ha and the search for fundamentals*, Tokyo 1995.

Okakura, Kakuzô, *The Book of Tea*, New York 1906.

Okakura, Kakuzô, Die Ideale des Ostens, Leipzig 1922.

Okakura, Kakuzô, The ideals of the east with special reference to the art of Japan, London 1903.

Okakura, Yoshisaburô, The Japanese Spirit, New York 1905.

Okamoto, Yoshitomo, Nanban bijutsu, Tokyo, 1965.

Oki, Yuko, International Arts and Cultural Exchange in Japan-Post World War II to Present time, 02.03.1998, in: Cultural Economics 3(2), 09.2002.

O'Neil, Cathy, Angriff der Algorithmen, Wie sie Wahlen manipulieren, Berufschancen zerstören und unsere Gesundheit gefährden, München 2017.

O'Neill, Paul, The culture of curating and the curating of culture(s), Cambridge, Massachusetts, [u.a.], 2012.

O'Doherty, Brian, In der weißen Zelle, Inside the white cube, Berlin 1996 [engl. Erstveröff. 1982].

Osborne, Brian, Landscapes, memory, monuments, and commemoration: putting identity in its place, in: Canadian Ethnic Studies, 2001, Vol.33(3), pp.39-77.

Ôsawa, Masachi, The Origin of Sociality, in: Japanese Association For Mathematical Sociology, 30.06.2020.

Ôsawa, Masachi, nihongo de kangaeru to iukoto, in: nihonbungaku vol 56 (3), Tokyo 2007.

Ôta, Kenji, Reconsidering Orientalism and the „Japan(ese)“ Image, a case of the representation in Cool Japan and the popular music, Osaka 2016.

Ôta, Takashi, A Study of School Trips to the Ise Jingu Shrine During the Prewar Showa Era, in: jinbun-chiri, Bd. 65 No.4, Kyoto 2013.

Ôtsuka, Eiji, Ôsawa, Nobuaki, „Japanimation“ wa naze yabureruka, Tokyo 2005.

Ôtsuka, Eiji, monogatari shôhiron kai, Tokyo 2012.

Ôtsuka, Eiji, monogatariron de yomu murakami haruki to miyazaki hayao, Tokyo 2008.

Ôtsuka, Eiji, monogatari shômetsuron, Tokyo 2004.

Ottmann, Victor, Rund um die Welt, Berlin 1905.

Ozaki Hotsuki, Kata Kôji, Tokinoya Masaru (Hg.), Genroku to kurofune no jidai, Tokyo 1982.

Ozaki, Kyûya (Hg.), edo-nanpa-zakkô, Tokyo 1925, veröffentlicht am 09.07.2019, in: <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/982977/109>, Stand 05.04.2020.

Pariser, Eli, Filter Bubble, Wie wir im Internet entmündigt werden, München 2012 [engl. Erstveröff. 2011].

Pekar, Thomas, *Der Japan Diskurs im westlichen Kulturkontext (1860 – 1920): Reiseberichte-Literatur-Kunst*, München 2003.

Pekar, Thomas, Kimura, Yuichi (Hg.), *Kulturkontakte: Szenen und Modelle in japanisch-deutschen Kontexten*, Bielefeld 2014.

Perry, Matthew C., *United States Japan expedition by Com. M.C. Perry. Narrative of the expedition of an American squadron to the China seas and Japan*, Columbia 1856.

Pfeiffer, K.Ludwig, *Fiktion und Tatsächlichkeit, Momente und Modelle funktionaler Textgeschichte*, Shoebox House, Hamburg 2016.

Pfeiffer, K. Ludwig, Schell, Ralf (Hg.), *Schwellen der Medialisierung, Medienanthropologische Perspektiven – Deutschland und Japan*, Bielefeld 2009.

Papp, Zilia, *Traditional Monster Imagery in Manga, Anime and Japanese Cinema*, Leiden 2010.

Palandt, Ralf (Hg.), *Rechtsextrismus, Rassismus und Antisemitismus in Comic*, Berlin 2011.

Piazza, Sara, *Jim Jarmusch: Music, Words and Noise*, London 2015.

Pinguet, Maurice, *Der Freitag in Japan, Ein Kulturvergleich*, Berlin 1984.

Po, Chung-yam, *The blue frontier, maritime vision and power in the Qing Empire*, Cambridge 2018.

Polanyi, Karl, *The Great Transformation: politische und ökonomische Ursprünge von Gesellschaften und Wirtschaftssystemen*, Wien 1977.

Polanyi, Karl, *The Great Transformation, Politische und ökonomische Ursprünge von Gesellschaften und Wirtschaftssystemen*, 2021 [engl. Erstveröff. 1944].

Posner, Eric A., E. Weyl, Glen (Hg.), *Radical Markets: Uprooting Capitalism and Democracy For a just Society*, Princeton 2019.

Pratt, Mary Luise, *Imperial Eyes, travel Writing and transculturation*, London 2008 [Erstveröff. 1992].

Prohl, Inken, *Die „spirituellen Intellektuellen“ und das New Age in Japan*, Hamburg 2000.

Prohl, Inken, *Letzte Zuflucht, 'Spiritualität'. Bemerkungen zur Debatte über Religion im gegenwärtigen Japan*, Frankfurt a.M. 2002.

Prohl, Inken, Nelson, John K (Hg.), *Handbook of Contemporary Japanese Religions*, Leiden 2012.

Porcu, Elisabetta (Hg.), *Pure Land Buddhism in Modern Japanese Culture*, Leiden 2008.

rbb-online, Hannah Arendt im Gespräch mit Günter Gaus, „Zur Person“ 1964, ZDF, 28.10.1964, in: https://www.rbb-online.de/zurperson/interview_archiv/arendt_hannah.html, Stand: 07.07.2021.

Reichert, Kolja, Chiharu Shiota Zeichnen mit Wollfäden, in: *Der Tagesspiegel*,

<https://www.tagesspiegel.de/kultur/chiharu-shiota-zeichnen-mit-wollfaeden/1947846.html>,
03.10.2010, Stand: 10.03.2021.

Rid, Thomas, *Cyber War will not take Place*, New York 2013.

Rid, Thomas (Hg.), *Rise of the machines: a cybernetic history*, New York/London 2016.

Roh, David S., Huang, Betsy, und Niu, Greta A., und anderen, *Techno-Orientalism: Imagining Asia in Speculative Fiction, History, and Media*, New Brunswick 2015.

Røstvik, Camilla M, *At the Edge of their Universe: Artists, Scientists and Outsiders at CERN*, Manchester 2019.

Rubin, William (Hg.), *Primitivism in 20th century art, affinity of the tribal and the modern /1*, Boston 1985.

Rubin, William (Hg.), *Primitivism in 20th century art, affinity of the tribal and the modern /2*, Boston 1985.

Rubin, William (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1996.

Rühle, Christiane, *Markeninszenierung in Japan, Zur narrativen Konstruktion der Lifestyle-Marken »Muji« und »Uniqlo«*, Bielefeld, 2020.

Rumpf, Fritz (Hg.), *Sharaku*, Berlin 1932.

Ryu, Joenghun, *kindainihon no kaidan-kenkyû*, Tokyo 2015.

Said, Edward W., *Kultur und Imperalismus, Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*, Frankfurt am Main 1994 [Erstveröff. 1993].

Sais, Edward W., *Orientalism*, New York 1978.

Sakaguchi, Chiaki, *mienai enerugi wo shikaku-ka suru*, 23.10.2013, in:
<https://www.cinra.net/interview/2013/10/23/000000.php?page=2>, Stand: 09.11.2020.

Sakaguchi, Satoko, *Meiji Taishô-ki no Kyoto ni okeru kôrinha sakuhin no isô*, Osaka 2006.

Sakai, Hôitsu (Hg.), *Kôrin Hyaku-zu*, 1891 Kyoto.

Sakai, Ken, *nihonjin no keishô, Mishima Yukio to Okamoto Tarô, rekishisei to engekisei*, Tokyo 2013.

Sakuta, Tomoki, *Cool Japan, kasegu bunka, hyôgen e no atsuryoku... ... Abe seiken 7-nen han no bunka seisaku o furikaeru*, 31.08.2020, in: <https://bijutsutecho.com/magazine/insight/22614>, Stand: 31.08.2020.

Saruhashi, Maiko, *Kenzo Tange as an Urban Designer, considered through his Three Projects 1942-1961*, 2014.

Sasaki, Takashi, *dai 2kai kuuru japan*, in: Office of Takashi Sasaki,

<http://ssk.econfn.com/bunka2/bkgk2-2.pdf>, Stand: 21.08.2016.

Satô, Dôshin, *meiji-kokka to kindai-bijutsu*, Tokyo 1999.

Satô, Dôshin, *nihonbijutsu tanjô*, Tokyo 1996.

Satô, Masahiro, *Nitobe Inazô no Shinkô to Risô*, Tokyo 1985.

Satô, Ayaka, *gunjika-sareru byôdôto tayôsei*, in: *jenda shigaku*, Vol.12, 20.10.2012.

Satô, Ayaka, *temabetsukenkyûdôkô, danseikenkyûnoshindôkô, gunjiryôiki no danseikenkyû ni mukete*, in: *shakaigakuhyôron*, Vol. 61 (2), 30.09.2010.

Sawada, Jiro, *Nitobe Inazo no amerika-kan*, 2019, in: id.nii.ac.jp/1579/00000167/, Stand: 18.11.2020.

Schenker, Christoph, *Im Reich der „Leere“*, *Kunstforum International*, Bd. 58, 1983, 120-130.

Schneider, Angela u.a. (Hg.), *Berlin - Tokyo, Tokyo – Berlin, die Kunst zweier Städte. Malerei, Architektur, Grafik, Fotografie, Film, Video, Installationen*, Ausst. Kat. Neue Nationalgalerie, Berlin, von 7. Juni bis 3. Oktober 2006, Ostfildern-Ruit 2006.

Sedgwick, Eve K., *Between Men, English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985.

Sedláček, Tomáš, *Economics of good and evil the quest for economic meaning from Gilgamesh to Wall Street*, New York 2011.

Shamoon, Deborah, *The Yôkai in the Database: Supernatural Creatures and Folklore in Manga and Anime*, Oxford 2013.

Shibasaki, Shinzo, *Yokoyama taikan Umiyama jû dai to 1940-nen to iu kûkan*, Mai 2018, <https://facta.co.jp/article/201805019.html>, Stand: 03.18.2019.

Shibusawa, Kôki, *shûkyô to kagaku nitusite*, in: *gendai-shûkyô-kenkyû*, März 1998.

Shichiku, Yuki, *Ryoji Ikeda Talk Session Report*, 05.04.2009, in: <http://purple-bamboo.blogspot.com/2009/04/httpwww.html>, Stand: 02.21.2021.

Shiga, Yuuki, *Okamoto Taro no dentouron ni kansuru kousatsu*, Tokyo 2013.

Schimmel, Paul, u.a. (Hg.), © Murakami, Ausst. Kat. *The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, MOCA at the Greffen Contemporary*, 29.10.2007 - 11.02.2008, *Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, NY*, 04.04 - 13.07.2008, *Museum für Moderne Kunst, Frankfurt*, September - Dezember 2008, *Guggenheim Museum, Bilbao*, Februar - Mai 2009, *New York* 2007.

Schulz, Bernhard, *Ein bisschen Rückzug*, 18.11.2013 in: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/berlins-staatliche-museen-in-der-ns-zeit-die-aktion-entartete-kunst-findet-keine-erwaehrung-/9088456-2.html>, Stand 10.05.2018.

Schulze, Sabine (Hg.), *Hokusai X Manga, japanische Popkultur seit 1680*, München 2016.

Schumpeter, Joseph A., *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*, Tübingen 2018 [Erstveröff. 1942].

Shifman, Limor, *Meme, Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter*, Berlin 2014.

Schmitz, Hermann, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, Bouvier Verlag Bonn 1990.

Serafin, Tatiana, *Japan's Visionary Real Estate Billionaire Minoru Mori Dies*, 12.03.2012, in: <https://www.forbes.com/sites/tatianaserafin/2012/03/12/japan-visionary-real-estate-billionaire-minoru-mori-dies-at-77/?sh=6719c4a31d00>, Stand: 10.05.2020.

Shanks, Gwyneth, *Visualizing the Now, The Alien, the Island and Mariko Mori's Beginning of the End*, in: *Third Text*, 28:4-5, S. 393-405, 2014.

Shimada, Shingo, *Die Erfindung Japans, Kulturelle Wechselwirkung und nationale Identitätskonstruktion*, Frankfurt/Main 2006.

Shimazono, Susumu, *Individualization of Society and Religionization of the Individual*, in: *Japanese Sociological Review*, Vol. 54, No. 4, S. 431-448, 2004.

Shimazono, Susumu, *nihonjinron to shûkyô*, Tokyo 1996.

Shimazono, Susumu, *taishou shouwa-zenki no shûkyô*, 10.2016, in: <https://haruaki.shunjusha.co.jp/posts/782>, Stand: 08.04.2018.

Shirahara, Yukiko, *Japan envisions the West: 16th - 19th century Japanese art from Kobe City Museum*, Ausst. Kat. Seattle Art Museum, 11.10. 2007 bis 06.01.2008, Seattle 2007.

Shirakawa, Yoshio, *Dada in Japan: japanische Avantgarde 1920 – 1970, eine Fotodokumentation*, Kunstmuseum Düsseldorf, 18. Mai bis 26. Juni 1982, Düsseldorf 1983.

Shirasaki, Hideo, *Ogata Kôrin*, Tokyo 1978.

Siebold, Philipp Franz von, *Nippon: Archiv zur Beschreibung von Japan und dessen Neben- und Schutzländern: jezo mit den südlichen Kurilen, Krafu, Koorai und Den Liukiu-Inseln, nach japanischen und europäischen Schriften und eigenen Beobachtungen. Beiträge zur Geschichte von Japan. Künste und Wissenschaften*, 7 Bände, , Leiden 1832 [–1858].

Siebold, Philipp Franz von, Henker, Michael, *Bayern Bayerische Staatskanzlei, Ein Bayer als Mittler zwischen Japan und Europa ; Katalog zur Ausstellung im Vestibül der Bayerischen Staatskanzlei, München, 17. September bis 17. Oktober 1993 = firippo furanshi fon shîboruto (1796 - 1896), nihon to yôroppa no chûkaisha to natsuta baiern hito*, München 1993.

Singer, Robert T., Kawai, Masatomo, Ambros, Barbara, Hare, Thomas B., Marcon, Federico, Arakawa, Masaaki, *National Gallery of Art, Kokusai Kôryû Kikin, Los Angeles County Museum of Art (Hg.), The Life of Animals in Japanese Art*, Washington 2019.

Sistermanns, Daniela, *5 Fragen an Chiharu Shiota*, in: <https://marta-blog.de/5-fragen-an-chiharu-shiota/>, Stand: 06.03.2020.

Smith, Lawrence, *The Great Japan Exhibition*, in: *History Today*, 1981-10-01, Vol.31 (10).

Soumushô (Ministry of Public Management, Home Affairs, Posts and Telecommunications), hyôka no kekka, 18.05.2018, in: https://www.soumu.go.jp/menu_news/s-news/107317_180518.html, Stand 02.05.2021.

Speidel, Manfred, Bruno Taut in Japan: das Tagebuch 1, 1933, Berlin 2013.

Speidel, Manfred, Bruno Taut in Japan: das Tagebuch 2, 1934, Berlin 2014.

Straka, Barbara (Hg.), Yume no Ato – Was vom Traum blieb..., Zeitgenössische Kunst aus Japan, Berlin 2000.

Stech, Fabian, Ryoji Ikeda ab, »Minimale Klangkonstruktionen für das Museum«, Hamburger Bahnhof, Nerlin, 29.1.-09.4.2012, in: Kunstforum International Bd.215 April/Juni 2012.

Steeds, Lucy (Hg.), Making art global (Part 2), "Magiciens de la Terre" 1989, Paris 2014.

Steinberg, Marc, Otaku consumption, superflat art and the return to Edo, Japan Forum, 2004.

Studio Ghibli, Ghibli nisshi, 24.10.2000, in: <https://www.ghibli.jp/storage/diary/000074/>, Stand: 12.11.2019.

Stummel, Caroline (Hg.), Chiharu Shiota, in conjunction with the Exhibition Chiharu Shiota - Memory of Books, Gervasuti Foundation, Venice, in cooperation with Haunch of Venison, June 2 - September 10, 2011, Ostfildern 2011.

Stumpf, Melanie, Im Spiegelkabinett von expressionistischem Stummfilm, Film noir, Manga, Anime und japanischem Computerspiel, Hildesheim 2013.

Sugano, Tamotsu, nippon-kaigi no kenkyu, Tokyo 2016.

Sugimoto, Hiroshi, koke no musumade, Tokyo 2005.

Sugimoto, Hiroshi, L'art japonais et moi, in: Perspective, Paris. 2006, Institut national d'histoire de l'art (INHA), 2020 (1), p.11-20, Paris 2020.

Sugimoto, Hiroshi, Erdmann, Mark. K, Hiraoka, Ryûji, Kamiya, Yukie, Verdon, Timothy, Japan Society (Hg.), Hiroshi Sugimoto, Gates of Paradise, Ausst. Kat. Japan Society, New York, von 20.10.2017 bis 07.01.2018, New York 2017.

Sugimoto, Hiroshi, Hiroshi Sugimoto, ohne Datum, in: <https://www.sugimotohiroshi.com/>, Stand: 15.09.2020.

Sugimoto, Hiroshi, enoura-sokkôjo, o.D., in: <https://www.odawara-af.com/ja/enoura/>, Stand: 18.03.2020.

Sugimoto, Hiroshi, Zweite, Armin, Museum Brandhorst (Hg.), Sugimoto Hiroshi, revolution, Ausst. Kat. Museum Brandhorst, München, von 25. 10.2012 bis 10.02.2013, Ostfildern 2012.

Sugimura, Yasuhioko, posuto-tetsugakuteki-shisaku to shûkyôteki na mono, Shûkyô kenkyû, Tokyo, Japan, 1939, 2010, Vol.83 (4), Tokyo 2010.

- Sunohara, Fumihiro, On the Development and the Acceptance of the Studies of Traditional Culture by Taro Okamoto, Focusing on Okamoto's Traditions of Japan Rediscovery of Japan, Essays on Okinawa Culture, and "Mysterious Japan", Gunma 2015.
- Suntory Museum of Art/Kobe City Museum, Nikkei.Inc. (Hg.), Light and Shadows in Namban Art, Tokyo, Ausst. Kat. Suntory Museum of Tokyo/ Kobe City Museum, 21.02.2012 -03.07.2012, Tokyo/Kobe 2012.
- Surak, Kristin, Making tea, making Japan cultural nationalism in practice, Stanford, California 2012.
- Suzuki, Kohei, Yôshû Chikanobu to Shinbokutai, in: Ukiyoe-geijutsu, vol. 157. S.64-79, 2009.
- Suzuki, Sadami, Higashiajia niokeru kindaishogainen no seiritsu, Kokusai Nihon Bunka Kenkyû Sentâ dai 26-kai Kokusai Kenkyû Shûkai; August 26 - 29, 2005, Kyoto 2012.
- Suzuki, Sadami (Hg.), taishôseimeishugi to gendai, Tokyo 1995.
- Suzuki, Yoshio, shônen sugimoto ha ikanishite Hiroshi Sugimoto ni nattaka, 04.10.2011, in: <http://fukuhen.lammfromm.jp/?p=4819>, Stand: 20.02.2020.
- Takahashi, Katsuhiko, edo no nyû-media, Tokyo 1992.
- Takahashi, Seiichiro, edo no ukiyoe-shi, Tokyo 1964.
- Takahata, Isao, Jûni-seiki no animêshon: Kokuhô emakimono ni miru eigateki, animeteki naru mono, [dt. ü.d. Maria Gräjdian als Zeichentrickfilme des 12. Jahrhunderts, Film- und Anime-mäßige Sachen, die man in den als Nationalschatz betrachteten Bilderrollen], Tokyo 1999.
- Takai, Shinobu, ukiyo-e-shi no yûgi shinsetsu toshûsai sharaku, Tokyo 2016.
- Takashima, Ryoji, nihon ukiyo-e-shi, Tokyo 2008.
- Takashina, Shuji (Hg.), Does East Meet West? The Problem of Representation in Japanese and European painting, in: C.I.H.A. Tokyo Colloquium 1991.
- Takashina, Shuji, edo no naka no kindai, akitaranga to kaitaishinsho, Tokyo 1996.
- Takashina, Shuji (Hg.), Kaiga no Meiji, kindai kokka to iamjinêshon, The Meiji era of paintings, modern nation and imagination, Tokyo, 1996.
- Takechi, Yuri, nihon nobi wo kohgyoka-shita Wagener, 2008. in: kindai nihon no sohzohshi 2008.
- Takeda, Keiko, The Citations and the Structure of Performance S/N (1994) Created by Dumb Type, in: THEATRE STUDIES Journal of Japanese society for Theatre Research vol. 58, Tokyo 2014.
- Tamamushi, Satoko, Transitions in the Image of Korin 1815-1915, Tokyo 1999.
- Tan, Eugene, Storer, Russell (Hg.), Minimalism: Space, Light, Object, Ausst. Kat. National Gallery Singapore in collaboration with ArtScience Museum, Singapore 16.11.2018 bis 14.04.2019,

Singapore 2018.

Tanaka, Hiroki, Ise Jingû in Postwar Japan, Exception of Japanese Secularism?, in: Journal of religious studies, Vol. 95, No. 3, S. 1-24, 2021.

Tanaka, Takeo (Hg.), Zen-kindai no nihon to Higashi-Ajia, Tokyo 1995.

Taoka, Masahiro, Educational Implication of Moral Theory by Inazo Nitobe, Hokkaido 2016.

Tatehata, Akira und Ousaka Eriko, taidan 1989 kara tôku hanarete, in:
<https://bijutsutecho.com/magazine/insight/promotion/21115>, 29.12.2019.

TED, Yuval Noah Harari, Why fascism is so tempting — and how your data could power it, April 2018,
https://www.ted.com/talks/yuval_noah_harari_why_fascism_is_so_tempting_and_how_your_data_could_power_it/transcript, Stand: 06.09.2018.

Teduka, Miwako, Japan Society New York (Hg.), Exhibition Rebirth: Recent Work by Mariko Mori, Ausst. Kat. New York, Japan Society, von 11.10.2013 bis 12.01.2014, New Heaven London 2013.

The Museum of Modern Art (Hg.), MoMA Highlights since 1980, New York: The Museum of Modern Art, 2007.

The Museum of Modern Art, o.D., <https://www.moma.org/>, Stand: 23.02.2020.

Thomas, Alexander (Hg.), Buch Psychologie und multikulturelle Gesellschaft: Problemanalysen und Problemlösungen; Ergebnisse des 14. Workshop-Kongresses der Sektion Politische Psychologie im Berufsverband Deutscher Psychologen (BDP) in Regensburg, Göttingen 1994.

Thomsen, Hans Bjarne (Hg.), Japanische Holzschnitte aus der Sammlung Ernst Grosse: Japanese woodblock prints from the Ernst Grosse Collection, Ausst. Kat. Haus der Graphischen Sammlung des Augustinermuseum, von 30.06.2018 bis 30.09.2018, in Freiburg im Breisgau, Petersburg 2018.

Thomson, Sarah E., Hokusai, Boston, MUSEUM OF FINE ARTS, 2015.

Timon, Screech, The western scientific gaze and popular imagery in later Edo Japan, the lens within the heart, Cambridge 1996.

Tipton, Elise K., Modern Japan, A social and political history, Routledge, London 2002.

Tittel, Cornelius, „Deutschland hasst mich“, in: WELT 10.12.2019, in:
<https://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article204163904/Takashi-Murakami-Deutschland-hasst-mich.html>, Stand: 11.01.2020.

Toda, Toshio, amakusa shimabara no ran, Tokyo 1988.

Tomii, Reiko, Radicalism in the Wilderness, international contemporaneity and 1960s art in Japan, Cambridge, Massachusetts 2016.

Tomii, Reiko, “International Contemporaneity” in the 1960s, Discoursing on Art in Japan and Beyond, in: Nichibunken Japan review, Journal of the International Research Center for Japanese

Studies, Vol. 21, 01.01.2009.

Tôkyô Kokuritsu Hakubutsukan, Tokyo National Museum, Digital Research Archives, <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0028349>, Stand: 22.01.2023.

Tôkyô Kokuritsu Hakubutsukan, Tokyo National Museum, Digital Research Archives, <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/E0133929>, Stand: 28.06.2023.

Tôkyô Kokuritsu Kindai Bijutsukan (Hg.), Rimpa, International Symposium Rimpa, Ausst. Kat. von 21.08. – 3.10.2004, in Tôkyô Kokuritsu Kindai Bijutsukan, Tokyo 2006.

Tôkyô Kokuritsu Kindai Bijutsukan, <https://www.momat.go.jp/collection/d00043-011>, Stand: 25.02.2023.

Tôno, Haruyuki, kentôshisen, higashiajia no nakade, Tokyo 1999.

Tsuji, Nobuo, Bakumatsu Meiji no gakatachi, bunmei kaika no hazama ni, Tokyo, 1992.

Tsuji, Nobuo, Murakami, Takashi, nettô! nihon-bijutsu-shi, Tokyo 2014.

Tsuji, Nobuo (Hg.), Bunga no hana, kisô no tori, Tokyo 1983.

Tsuji, Nobuo (Hg.), Currents in Japanese art history Nihon bijutsushi no suimyaku: Currents in Japanese art history, 1993 Tokyo.

Tsuji, Nobuo (Hg.), kazari no nihonbunka, Tokyo 1998.

Tsuji, Nobuo, kisô no keifu, Tokyo 1970.

Tsuji, Nobuo, kisô no zufu, Tokyo 1988.

Tsujita, Masanori, nihon no gunka, Tokyo 2014.

Tsukamoto, Sachiyo, The Politics of Trauma and Integrity : Stories of Japanese Comfort Women, London 2022.

Tuyl, Gijs van, Mariko Mori - Esoteric cosmos, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, von 30.01. bis 09.05.1999, Ostfildern 1998.

Uchida, Masakatsu, The Revival of Military Masculinity Presented by Boys' Magazines, Masculinities Under the Occupation of the Allied Forces, In jenda shigaku, 2012, Vol.8, pp.75-84, The Gender History Association of Japan, 2012.

Ueda, Atsushi (Hg.), Die elektrische Geisha, Göttingen 1995.

Uemura, Shoji, Salaries of Oyatoi (Japan's Foreign Employees) in Early Meiji, in: Ryûtsûkagaku-daigaku-ronshû, 2008, <http://www.umds.ac.jp/kiyou/r/21-1/r21-1uemura.pdf>, stand: 25.09.2016.

Umetani, Noboru, oyatoi gaikoku-jin, Tokyo 2007.

Ukai, Hidernori, Bukkyô-Massatsu, Tokyo 2018.

Urry, John, *Consuming Places*, London 1995.

Urry, John, Jonas, Larsen, *The Tourist Gaze 3.0*, London 2011.

Urry, John, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, 1990 London.

Utada, Shinsuke, Takahashi Yuichi *aburæ no kenkyû*, Meiji zenki *aburæ kiso shiryô shûsei*, Tokyo 1994.

Valaskivi, Katja, *A brand new future? Cool Japan and the social imaginary of the branded nation*, in: *Japan Forum Routledge*, 31.01.2013.

Valaskivi, Katja, *Cool Nations, Media and the Social Imaginary of the Branded Country*, Routledge, London 2016.

Valthuis, Olav, *IMAGINARY ECONOMICS, Contemporary Artists and the World of big Money*, Rotterdam 2005.

Vergez, Robert, *Early Ukiyo-e Maeter*, Okumura Masanobu, New York 1983.

VG Bild-Kunst, Bonn, Chiharu Shiota, <https://www.chiharu-shiota.com/>, Stand: 12.02.2021.

Vijay. Mishra, *Bollywood Cinema: Temples of Desire*, London, 2001.

Vogue Japan, 16.09.2020, Murakami Takashi e hope ni matsuwaru 10 no shitsumon, <https://www.vogue.co.jp/lifestyle/article/a-portrait-of-hope-takashi-murakami-interview>, Stand: 16.09.2020.

Volkswagen Stiftung, *Das Böse und die Verantwortung. Hannah Arendt über Adolf Eichmann*, Prof. Dr. em. Antonia Grunenberg, 28.10.2016, in: <https://www.volkswagenstiftung.de/aktuelles-presse/mediathek/audio/20161028-ls-127-hannaharendt>, Stand: 21.02.2021.

Voss, Julia, Deines, Philipp, *Wer schreibt die Kunstgeschichte? Kritik, Kunstwissenschaft, Markt und Museum*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2015-01-01, Vol.78 (1), S.16-31, München und Berlin 2015.

Walker Art Center, *Tokyo Pop, Popart of International Pop: Opening-Day Talks*, 20.04.2015, in: <https://www.youtube.com/watch?v=CUIZ6AKrgco>, 20.04.2015.

Walton, Prof. John K. (Hg.), *Histories of Tourism: Representation, Identity and Conflict*, Clevedon Somerset 2005.

Wang, Q. Edward, Li, Longguo, Okamoto, Michihiro (Hg.), *Western Historiography in Asia, Circulation, Critique and Comparison*, München, Wien 2022.

Weibel, Peter, *Musik und Medien, Ostfildern* 2016.

Weibel, Peter (Hg.), *Ryoji Ikeda: micro | macro*, Ausst. Kat., ZKM_Lichthof 1+2; Infosphäre, Karlsruhe, 21.6. - 9.8.2015, Karlsruhe 2015.

- Weibel, Peter, Das digitale Weltmuseum, in: Kunstforum International, Bd. 269, Aug.-Sep. 2020.
- Weiss, Allen S., Wer sind die Magier der Erde?, in: Kunstforum International, Bd. 118, 1992
- World Economic Forum, Global Gender Gap Report 2020, Genf 2019.
- Watson, William, Royal Academy of Arts (Hg.), The great Japan exhibition : art of the Edo period 1600 – 1868, Ausst. Kat. Royal Academy of Arts, London, von 24.10.1981 bis 21.02.1982, London 1981.
- Waugh, Patricia, Literary theory and criticism: an Oxford guide, Oxford 2006.
- Whistler, James M., Mr. Whistler's Ten O'clock, The Gentle Art of Making Enemies. London: William Heinemann, 1906.
- Wilde, Oscar, The Decay of Lying, in: The Nineteenth century: a monthly review, Mar. 1877-Dec. 1900; London Bd. 25, Augst. 143, Jan 1889: 35-56., London 1889.
- Wilms, Jan T. (Hg.) u.a., Elisabeth Boser, Ralf Gottschlich, Michael J.P. Nichols, Michael W. Schneider und Seiichiro Miida, Daniel Studer, Khanh Trinh, Jan T. Wilms, Crossing Cultures, der Farbholzschnitt in Europa und Japan 1900-1950, Kaufbeuren 2017.
- Window Research Institute, Windows in Art, Shiota Chiharu, mado ni nijimu seikatsukan ya nioi ga sakuhin ni chikara o ataeru, 15.10.2019, in: <https://madoken.jp/interviews/6106/>, Stand: 06.03.2020.
- Wisenthal, Jonathan, Grace, Sherrill, E., und Boyd, Melinda, A Vision of the Orient: Texts, Intertexts, and Contexts of Madame Butterfly, Toronto 2006.
- Womack, Ytasha L., Dingle, Derek T., Post Black, How a New Generation Is Redefining African American Identity, Chicago 2010.
- Woo, Jung-Ah, Terror of the Bathroom: On Kawara's Early Figurative Drawings and Postwar Japan, Oxford Art Journal, Vol. 33, 2010.
- World Economic Forum, The Travel & Tourism Competitiveness Report 2019 Travel and Tourism at a Tipping Point, Genf 2019.
- Yamada, Chisaburô F. (Hg.), Dialogue in art, Japan and the West, London 1976.
- Yamamoto, Yoko, manga izen no nihonkaiga no jikan to kûkan-hyôgen, manga no koma tonoi taihi ni oite, Tokyo 2004.
- Yamane, Tomoko, Miyazawa kenji no bungaku to Jôdoshinshû shinkô, Ishikawa 2016.
- Yamane, Yuzou, momoyama no fuzokuga, Tokyo 1967.
- Yamashita, Taro, Kojiki and Ramayana: A comparative study of Japanese mythology and Indian old epic, Tokyo 1977.
- Yamashita, Kouhei, nihon-kokusai-bijutsu-ten (Tokyo-Biennale saikou), in: bigaku, Vol165, No2, Kyoto 2014.

- Yanagi, Muneyoshi, Yanagi Muneyoshi kindainihon-shisô-shi 24, Tokyo 1975.
- Yashiro, Yukio, nihonbijutsu no ichi, Tokyo 1988 [Erstveröff. 1948].
- Yasuda, Atsuo, edo-jidai ni okeru Kôrin-zô no hensen ni tsuite, Aichi 2001.
- Yasumaru, Yoshio, Miyachi, Masao (Hg.), shukyo to kokka, nihon kindai shisou taikei, 1992 [jap. Erstveröff. 1988].
- Yasumatsu, Miyuki, Nachisu doitsu to teikoku nihon bijutsu: rekishi kara kesareta tenrankai, Tokyo 2016.
- Yoda, Tomiko, Harootunian, Harry (Hg.), JAPAN AFTER JAPAN, Social and Cultural Life from the Recessionary 1990s to the Present, Durham 2006.
- Yokoo, Tadanori, watashi no yumenikki, Tokyo 1979.
- Yoneda, Melynie, 'Takashi Murakami's Superflat Collection: From Shohaku and Rosanjin to Anselm Kiefer', Tokyo 2016.
- Yoon, Soo-An, Okakura Yoshisaburo and English language Education in Imperial Japan, in: STUDIES IN THE HISTORY OF EDUCATION, 2005 Vol. 48, Seite 39-49, Tokyo 2005.
- Yorozuya, Kenji, Oral history interview with Shinohara Ushio, Interviewer Ikegami Hiroko, Tomii Reiko, 12.04.2010, in: http://www.oralarthistory.org/archives/shinohara_ushio/interview_01.php, New York, 12.04.2010, Stand: 12.22.2012.
- Yoshida, Susugu, Shintei ukiyo-e no kisoichishiki, Tokyo 1969.
- Yoshida, Susugu, ukiyo-e no kisoichishiki, Tokyo 1974.
- Yoshida, Yoshishige, Yamaguchi, Masao, Kinoshita, Naoyuki, Eiga denrai, shinematogurafu to "Meiji no Nihon", Cinematograph, Tokyo 1995.
- Yoshimoto, Midori, Beyond 'Japanese/Women Artists': Transnational Dialogues in the Art of Nobuho Nagasawa and Chiharu Shiota, New York 2014.
- Yoshikawa, Hiromi, Sugimoto hiroschi ga kataru, 'nihonjin to Fujisan no kankei', 12.10.2020, in: <https://www.vogue.co.jp/lifestyle/article/hiroschi-sugimoto-interview>, Stand 12.10.2020.
- Yoshitake, Eri, modern girl saikô, Tokyo 2019.
- Yoshitake, Miwa, Gabrielle Mark, Lisa, Hyun, Jane, Requiem for the sun, the art of Mono-ha, Ausst. Kat. Blum & Poe, Los Angeles, von 25.02. 2012 bis 14.04.2012, Gladstone Gallery, New York, von 22.06.2012 bis 03.08.2012, Los Angeles 2012.
- Ziomek, Kirstin L., The 1903 Human Pavilion: Colonial Realities and Subaltern Subjectivities in Twentieth-Century Japan, Cambridge 2014.
- Zuboff, Shoshana, A Digital Declaration: Big Data as Surveillance Capitalism, 15.09.2014, in Frankfurter Allgemeine, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/the-digital-debate/shoshan->

[zuboff-on-big-data-as-surveillance-capitalism-13152525.html](#), Stand: 19.02.2019.

Zuboff, Shoshana, *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*, München 2019, [engl. Erstöff. 2018].

Zukin, Sharon, *Landscapes of power: from Detroit to Disney World*, Berkeley 1991.

Zweite, Armin, Hiroshi Sugimoto, *Revolution*, Ausst. Kat. anlässlich der Ausstellung "Hiroshi Sugimoto. Revolution", Museum Brandhorst, München, von 25. Oktober 2012 bis 10. Februar 2013, München 2013.

21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa (Hg.), Hiroshi Sugimoto, *History of History*, Kanazawa 2009.

VIII. Abbildungen

Kunstschaffende: Titel, Datierung, Maße (cm), Materialien, Aufbewahrungsort.



1. Kanô Naizen: zwei jeweils sechsteilige Wandschirme, zwischen 16. und 17. Jahrhundert, jeweils 154,5×363,2, Goldlack auf Papier, Kobe-City-Museum.



2. Unbekannt: *nijûhachitoshi-bankoku-ezu* (engl. *Map of the World and Twenty-Eight Famous Cities Screens*), achteiliger Wandschirm, 17. Jahrhundert, 178,6×286,3, 8-teilige Wandschirme, Farbe auf Papier, Imperial Household Agency, Sannomaru Shozokan.



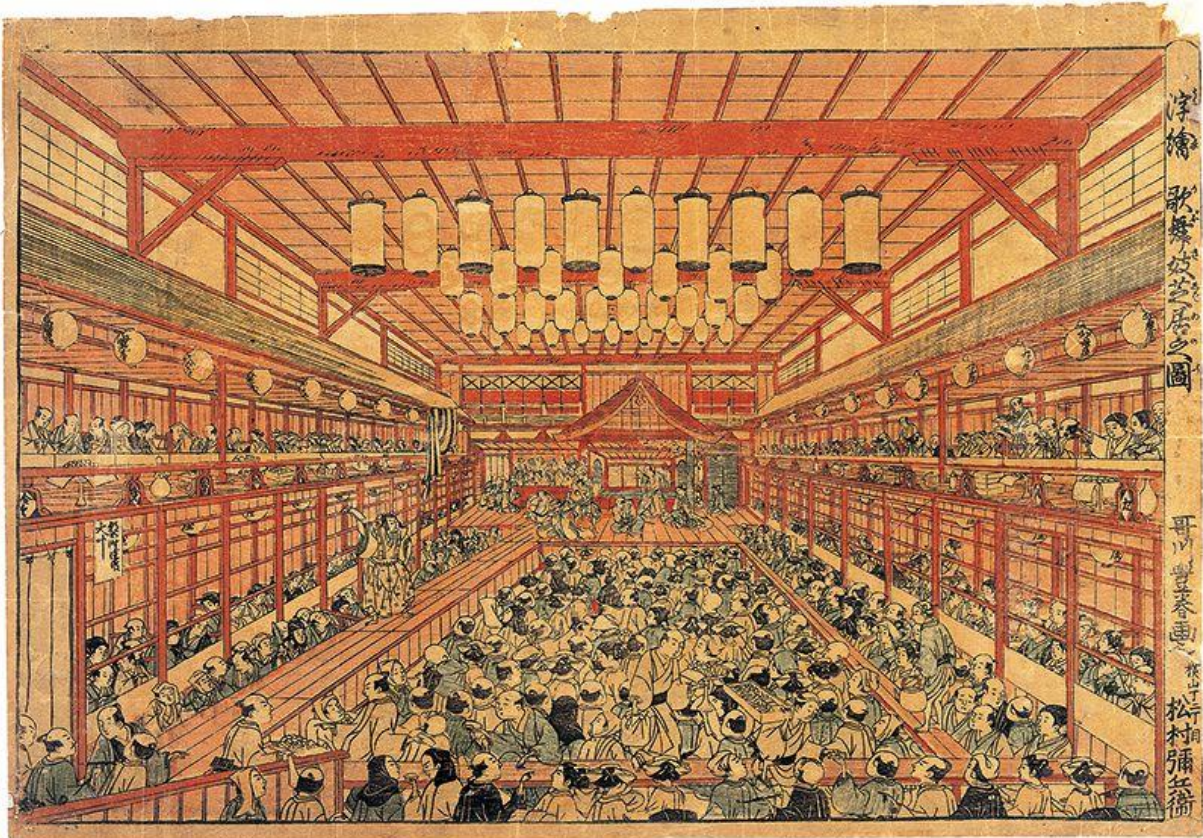
3. Unbekannt: *yôjin-sougakuzu-byôbu* (engl. *Western Genre Scenes Screens*), zwei jeweils sechsteilige Wandschirme, Anfang des 17. Jahrhunderts, jeweils 93,0×302,5, Farbe auf Papier, ICP (Abkürzung von Important Cultural Property in Japan), Moa Museum of Art.



4. Unbekannt: *kajûjûchôjû-makie-raden-seigan* (engl. *ICP, Retable with Flowers, Trees, Birds and Animals in Makie Lacquer and Mother of Pearl*), spätes 16. Jahrhundert / frühes 17. Jahrhundert, 49,5×30,0×4,8 (Wanddickmessung), ICP, Tokyo National Museum.



5. Unbekannt: *Martyrs in Nagasaki*, 1622, 17. Jahrhundert, Farbe auf Papier, 128,0×216,3, Il patrimonio del fondo Edifici di Culto, amministrato dell'Interno d'Italia.



6. Utagawa Toyoharu: *Ukie Kabuki-Shibai-no-zu*, 1769, 252×388, Farbe auf Holzdruck, Nara Prefectural Museum of Art.



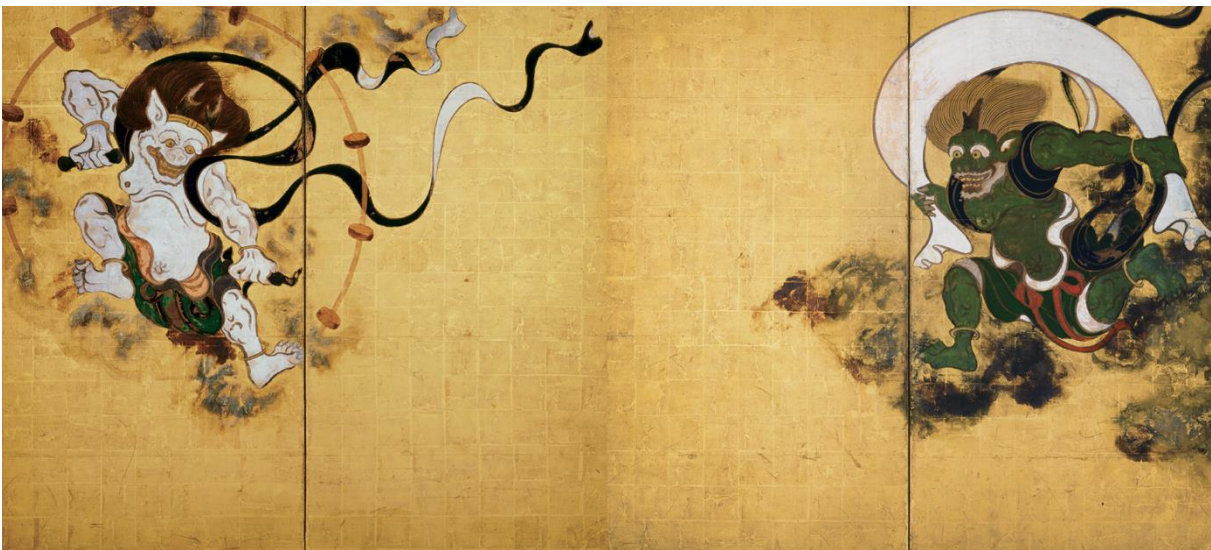
7. Unbekannt: *renchitei-yûraku-zu*, unbekannt, Nachahmung des alten Druckes aus Suzhou, 73,7×56,0, Umi-Mori-Art-Museum, Hiroshima.



8. Okumura Masanobu: *tôjinkan-no-zu*, um 18. Jahrhundert, 31,4×41,9, Farbe auf Holzdruck, Kobe-City-Museum.



9. Kanô Sansetsu: *Rôbai-du-fusuma* (engl. *The old plum tree*), 1645, 174,8×485,3, Farbe und Goldlack auf Papier, Metropolitan Museum of Art.



10. Tawaraya Sôtatsu: *Fûjin-Raijin-du* (engl. *Wind God and Thunder God*), 1624, jeweils 169,8×154,5, Farbe und Goldlack auf Papier, Wandschirmmalerei, Kyoto National Museum.



11. Ogata Kôrin: *Kôhaku-zu byôbu* (dt. *Rote und Weiße Pflaumen*), 18. Jahrhundert, 156,0×172,2, Goldlack, Silberlack und Farbe auf Papier, Wandschirmmalerei, MOA Museum of Art.



Linke sechs Teile des *kakitsubata-zu byōbu* (dt. Schwertlilien).

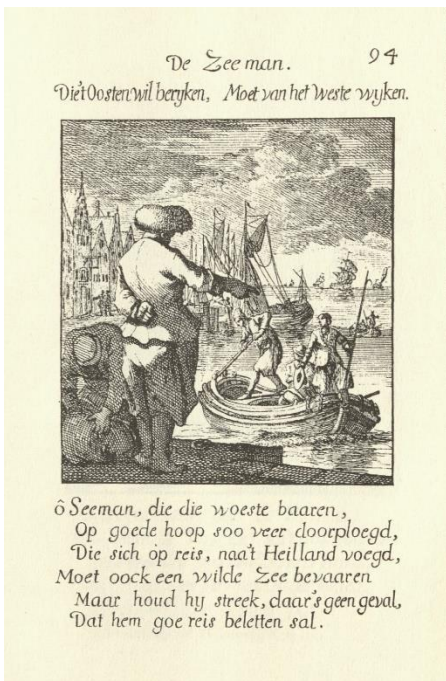


Rechte sechs Teile des *kakitsubata-zu byōbu* (dt. Schwertlilien).

12. Ogata Kōrin: *kakitsubata-zu byōbu* (dt. Schwertlilien), 18. Jahrhundert, jeweils 151,0×360,0, Goldlack und Farbe auf Papier, Wandschirmmalerei, Nezu-Museum.



13. Sakai Hōitsu: *Natsuakikusa-zu-byōbu* (engl. *Flowering Plants of Summer and Autumn*), zwei zweiteilige Schiebetüren, 1821, jeweils 164,5×181,8, Silberlack, Farbe auf Papier, Tokyo National Museum. (Rückseite von Abb. 11)



14. (oben) Shiba Kôkan: *Ikokufûkei-jinbutus-zu*, zwischen 18. und 19. Jahrhundert, 114,9×55,5, Ölmalerei auf Seide, Kobe-City-Museum.
 (unten links) Jan Luyken und Caspar Luyken: *De Zeeman*, 1694, Kupferstich.
 (unten rechts) Jan Luyken und Caspar Luyken: Titelbild von *Het Menselyk Bedeyf*, 1694, Kupferstich.



15. (oben links) Utagawa Hiroshige: *Horikiri no hanashoubu* (engl. *Horikiri Iris Garden*, from the *Series One Hundred Scenic Spots of Edo*), 1857, 37,1×25,2, Farbholzdruck auf Papier, Tokyo National Museum.
16. (oben rechts) Utagawa Hiroshige: *Kameido-tenjin-tekidai* (engl. *Inside Kameido Tenjin Shrine*), 1856, 34,1×22,2, Farbholzdruck auf Papier, Brooklyn Museum.
17. (unten links) Utagawa Hiroshige: *Asakusakinryûsan* (dt. *Der Kinryûsan Tempel in Asakusa*), 1856, Farbholzdruck auf Papier, 32,0×21,0, Ôta Memorial Museum Tokyo.



18. a) Katsushika Hokusai: *Fugaku-sanjūrokkei, Kanagawa-oki nami-ura* (dt. *Die große Welle vor Kanagawa oki nami ura*), 1830-32, Farbholzdruk auf Papier, 25,5×38, The Metropolitan Museum, New York.



18. b) Katsushika Hokusai: *Gohyaku Rakanji Sazaidō*, (engl. *The Sazai Hall of the Temple of the Five Hundred Rakan*), 1834, Farbholzdruk auf Papier, 25,4×37, Museum Volkenkunde Leiden.



18. c.) Katsushika Hokusai: *Fukagawa Mannenbashi shita* (engl. *Seen under Mannenbashi at Fukagawa*), 1831, Farbholzdruk auf Papier, 25,6×37,4, Honolulu Academy of Arts, The James A. Michener Collection (L21.273).



19. Odano Naotake: *Fugaku-zu* (engl. *Mount Fuji*), 18. Jahrhundert, 43,5×77, Hängebild, Farbe auf Seide, Akita Museum of Modern Art.



20. Utagawa Kuniyoshi: *Souma no furudairi* (engl. *Princess Takiyasha Calling up a Monstrous Skeleton Specter at the Old Palace in Soma*), 1845-6, dreiteiliger Farbholzdruk auf Papier, 37,1×25,5 / 37,3×25,2 / 37,2×24,1, Chiba City Museum of Art.



21. Utagawa Toyokuni: *Shinagawa-yûkyô no zu*, 18. Jahrhundert, dreiteiliger Farbholzdruk auf Papier, 37,×24,7 / 37,6×25,0 / 37,6×25,2, Suntory Museum of Art.



22. (links) Murakami Takashi: *I open wide my eyes but see no scenery. I fix my gaze upon my heart; That I may time transcend, that a universe my heart may unfold; Initiate the speed of cerebral synapse at free will; and In the heart's eye, a universe*, 2007, 242,6×282, Triptychon, Acryl und Platin auf aufgezogener Leinwand, Galerie Perrotin.

(rechts) Soga Shôhaku (Kunstschaffender): *Daruma-zu* (engl. *Bodhidharma*), o.J., 92,3×129,7, Tinte auf Papier, Anyô-ji, Kyoto.



23. Ogata Kôrin: *Yatsunashi makie suzuri-bako*, 18. Jahrhundert, 27,3×19,7×14,2, schwarzer Lack auf Holz, Tokyo National Museum.



24. (links) Kanô Hôgai: *Kenpon-chakushoku-hibokannon-zô*, 1888, 195,8×86,1, Farbe auf Seide, Tokyo Geijutsu Daigaku.

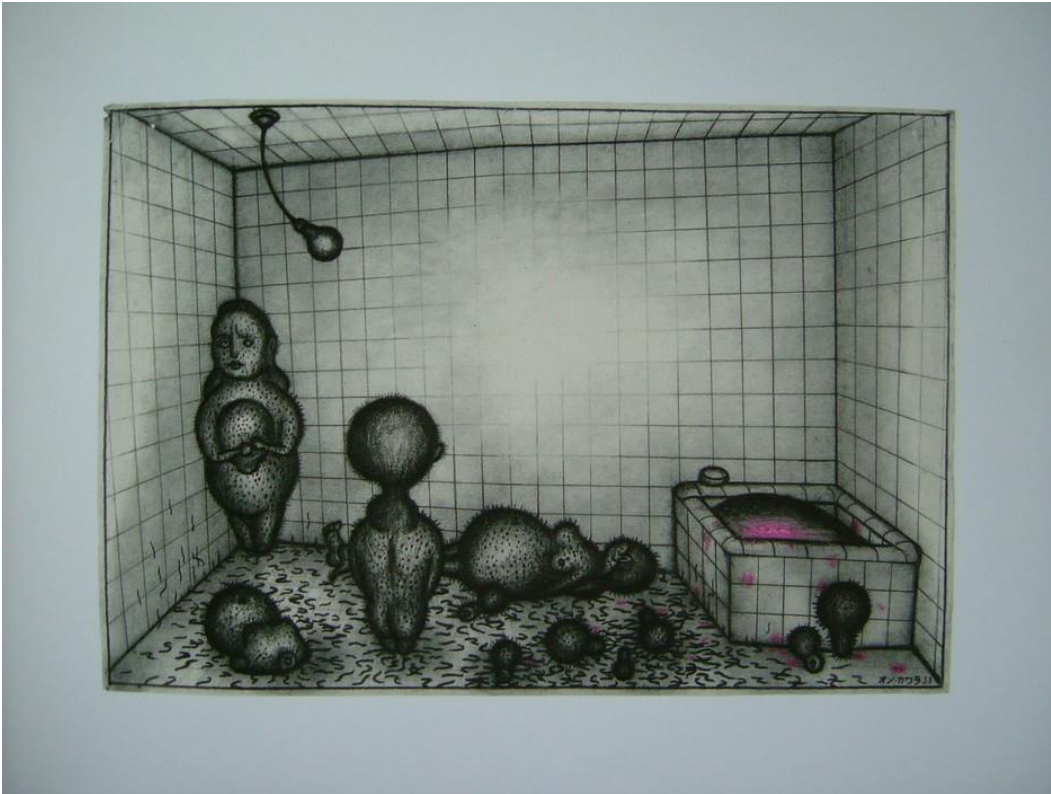
25. (rechts) Asai Chû: *Baizu-hanaike* (engl. *Vase with Plum Blossoms*), 1902-1907, 376×216, Farbe auf Porzellan, Kyoto kôgei seni daigaku.



26. Miyamoto Saburo: *Yamashita pāshibaru ryō shireikan kaiken-zu* (dt. *Yamashita und Percival bei der Übergabe von Singapur*), 1942, 80,7×225,5, Öl auf Leinwand, The National Museum of Modern Art, Tokyo.



27. Chris Winget (Foto), Matthew Barney (Kunstschaffender): *Drawing Restraint 9*, 2005, Film, 145 Minuten, Museum of Modern Art und Kunstschaffender.



28. Kawara On: *Yokushitsu 11* (dt. *Badezimmer Nr.11*, 1953-1954), 24,8×36,1, Bleistift, Buntstift auf Papier, The National Museum of Modern Art, Tokyo.



29. Katsusika Hokusai: *Hyakumonogatari Oiwa-san* (engl. *The Lantern Ghost, Iwa*), 1830, Farbholzdruck, 30,48×25,4, The National Museum of Modern Art, Tokyo.



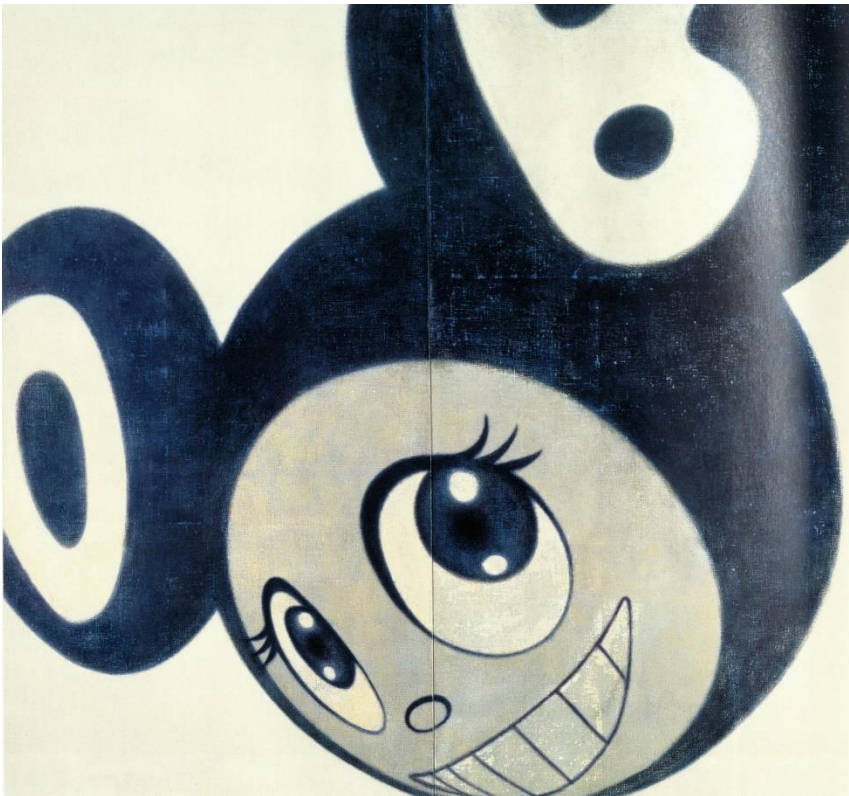
30. Unbekannt: *Chôjû-jibutsu-giga*, vierzehnter Teil Band Kô, Nr. 7, 13. Jahrhundert, 30,4×118,4, Tuschenmalerei auf Papier, Tokyo National Museum.



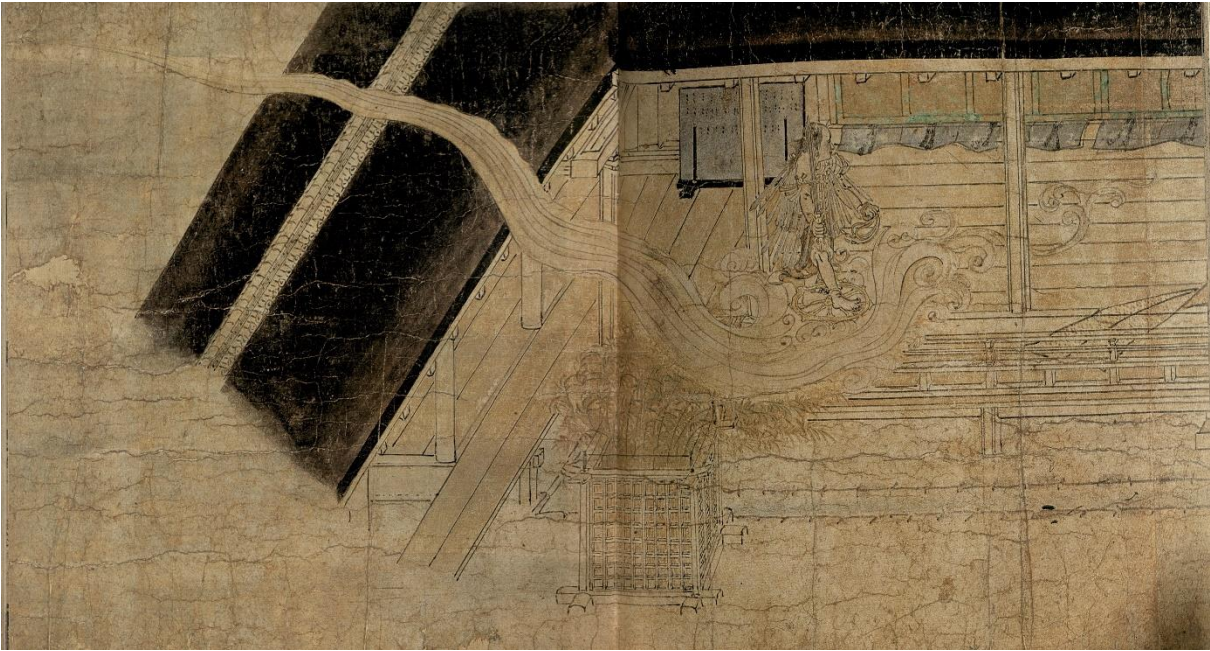
31. Lou Beach (Designer): Plattencover für das erste selbstbetitelt Album von Yellow Magic Orchestra, 1979, 12×12, Alfa Music, Inc.



32. Nam June Paik: *TV-Buddha* (Installationsansicht), 1974, Bronzestatue (55× 50,8×40,6), Bildschirm, Videokamera, Harvard Art Museums.



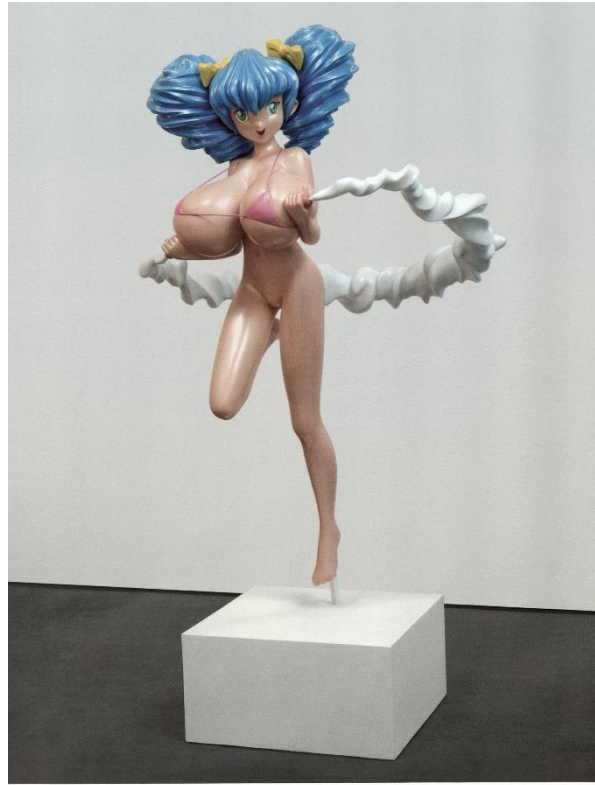
33. Murakami Takashi: *And Then, And Then And Then And Then And Then (Blue)*, 1996, Diptychon, 300×300, Acryl auf Leinwand, Shiraishi Contemporary Art Inc., Tokyo.



34. Unbekannt: Detail von *Shigisan-engi Emaki* (dt. *Illustrierte Bildrollen vom Berg Shigi*), 2. Rolle, *Engikajino-maki*, 12. Jahrhundert, Maße der Bildrolle 31.5×1290.8, Chôgosonshi-ji.



35. Murakami Takashi: 727, 1996, Triptychon, 299,7×449,6,×0,7, Acryl auf Leinwand, The Museum of Modern Art, New York, Tomio Koyama Gallery, Tokyo/Blum & Poe, LA.



36. (oben links) Murakami Takashi: *Miss Ko2 (Project Ko2)*, Installationsansicht, 1997, 1860×680×650, Fiberglas, Eisen, Kunstharz, Ölfarbe und Acryl, Tomio Koyama Gallery, Tokyo.
37. (oben rechts) Murakami Takashi: *HIROPON*, 1997, 223,5×104×122, Fiberglas, Eisen, Kunstharz, Ölfarbe und Acryl, Tomio Koyama Gallery, Tokyo.
38. (unten links) Murakami Takashi: *My Lonesome Cowboy*, 1998, 288×117×90, Fiberglas, Eisen, Kunstharz, Ölfarbe und Acryl, Marianne Boesky Gallery, New York.



39. Murakami: Takashi: *Flower Ball, Kindergarten Days*, 2002, 100.0×100.0×50.0, Acryl auf Leinwand, auf Karton montiert, Galerie Perrotin, Paris & Miami.



40. Murakami Takashi: *Dragon in Clouds—Red Mutation: The version I painted myself in annoyance after Professor Tsuji told me, Why don't you paint something yourself for once?*, 2010, 367,0×1800, Acryl auf Leinwand, Kaikai Kiki Co., Ltd.



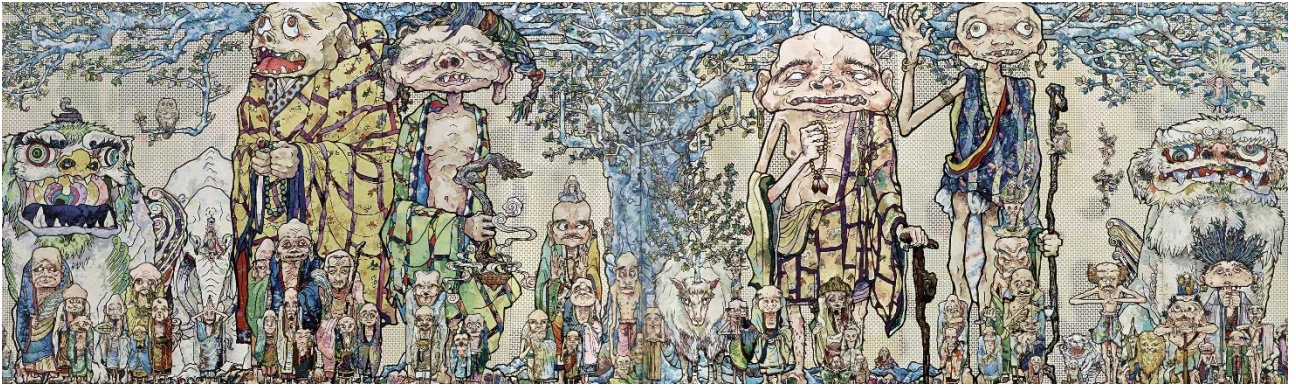
41. Soga Shōhaku: *Unryū-zu* (dt. *Der Drache in den Wolken*), acht Schiebetüren, 1763, 165.6×135.0, Tuschalerei, Museum of Fine Arts, Boston.



42. Itô Jakuchû: *Gunkei-zu*, in: *Dôshoku-sai-e*, 1761-65, 142,1×79,5, Farbe auf Seide, Museum of the Imperial Collections.



43. Itô Jakuchû: *Secchû kinkei-zu*, in: *Dôshoku-sai-e*, (engl. *Golden Pheasants in Snow*), 1761-1765, 142,2×79,6, Farbe auf Seide, Museum of the Imperial Collections.



a.



b.



c.



d.

44. Murakami Takashi: Details von *Gohyakurakan-zu*, 2012, jeweils Acrylfarbe, Goldblatt, Platinblatt auf Leinwand.

a. *69 Arhats Beneath the Bodhi Tree*, 2013, 300×1000.

b. *100 Arhats*, 2013, 300×1000.

c. Detail von *Gohyakurakab-zu*, 2012, 302×10000.

d. Detail von *Gohyakurakab-zu*, 2012, 302×10000.



45. (links) Matsumoto Yasuo (Foto), Mori Mariko (Kunstschaffende): *Tea Ceremony II*, 1994, 101,6×153,04×5,08, Ilfochrome-Druck, Holz, Aluminium, Mori Art Museum. (rechts) Matsumoto Yasuo (Foto), Mori Mariko (Kunstschaffende): *Tea Ceremony III*, 1994, 101,6×153,04×5,0, Ilfochrome-Druck, Holz, Aluminium, Chromrahmen, Kobe Fashion Museum.

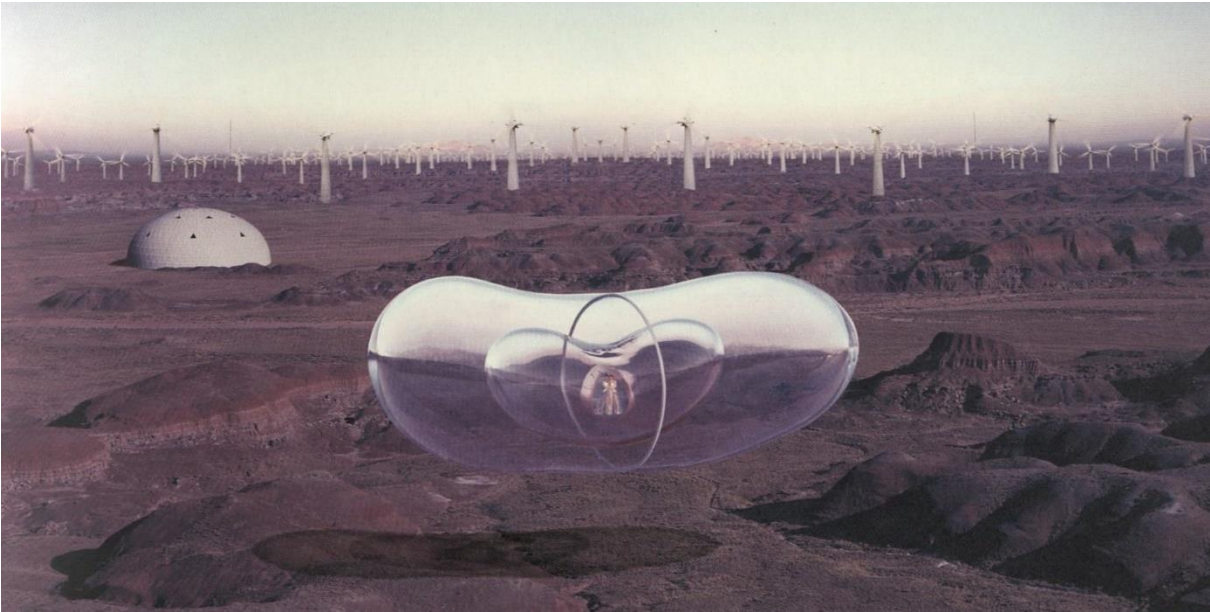


46. (links) Matsumoto Yasuo (Foto), Mori Mariko (Kunstschaffende): *Birth of a Star*, 1995, 183×122, 3D-Duratrans-Druck, Acryl, Kiste, Audio C.D., Shiseido Corporate Museum, Shiseido Art House. (rechts oben) Matsumoto Yasuo (Foto), Mori Mariko (Kunstschaffende): *Subway*, 1994, 69×102×5,1, Fuji super gross print, Holz, Aluminium-Bilderrahmen, Privatbesitz. (rechts unten) Matsumoto Yasuo (Foto), Mori Mariko (Kunstschaffende): *Play with Me*, 1994, 305×306×7,6, Fuji super gross print, Holz, Zinn-Bilderrahmen, Jose Maria Cano Collection.



47. (oben) Mori Mariko: *Dream Tempel*, Installationsansicht Royal Academy of Arts, London, 1999, Metall, Glas, Kunststoff, Glasfaser, Lichtwellenleiter, 3D-Bildschirm, Fondazione Prada, Milano.

(unten) Hôryû-ji, Yumedono (engl. Dream Temple), wohl 8. Jahrhundert, Nara, Japan.



48. Mori Mariko: *Entropy of Love*, 1996, 305×610×2,2, Collage, Foto zwischen Glasplatten, Los Angeles County Museum of Art, Deith Projects, New York.



49. Mori Mariko: *Burning Desire*, 1996–98, 305×610×2,2, Collage, Foto zwischen Glasplatten, Los Angeles County Museum of Art, Deith Projects, New York.



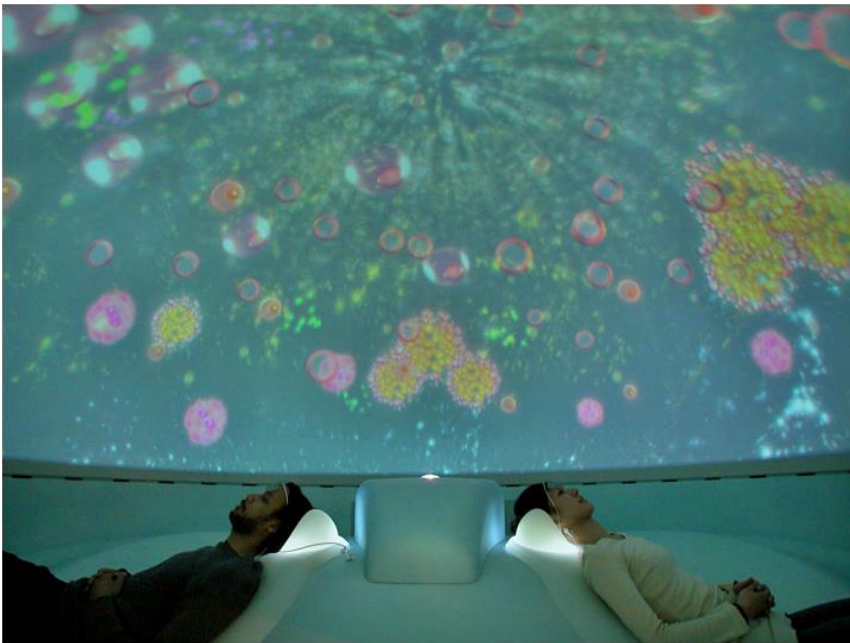
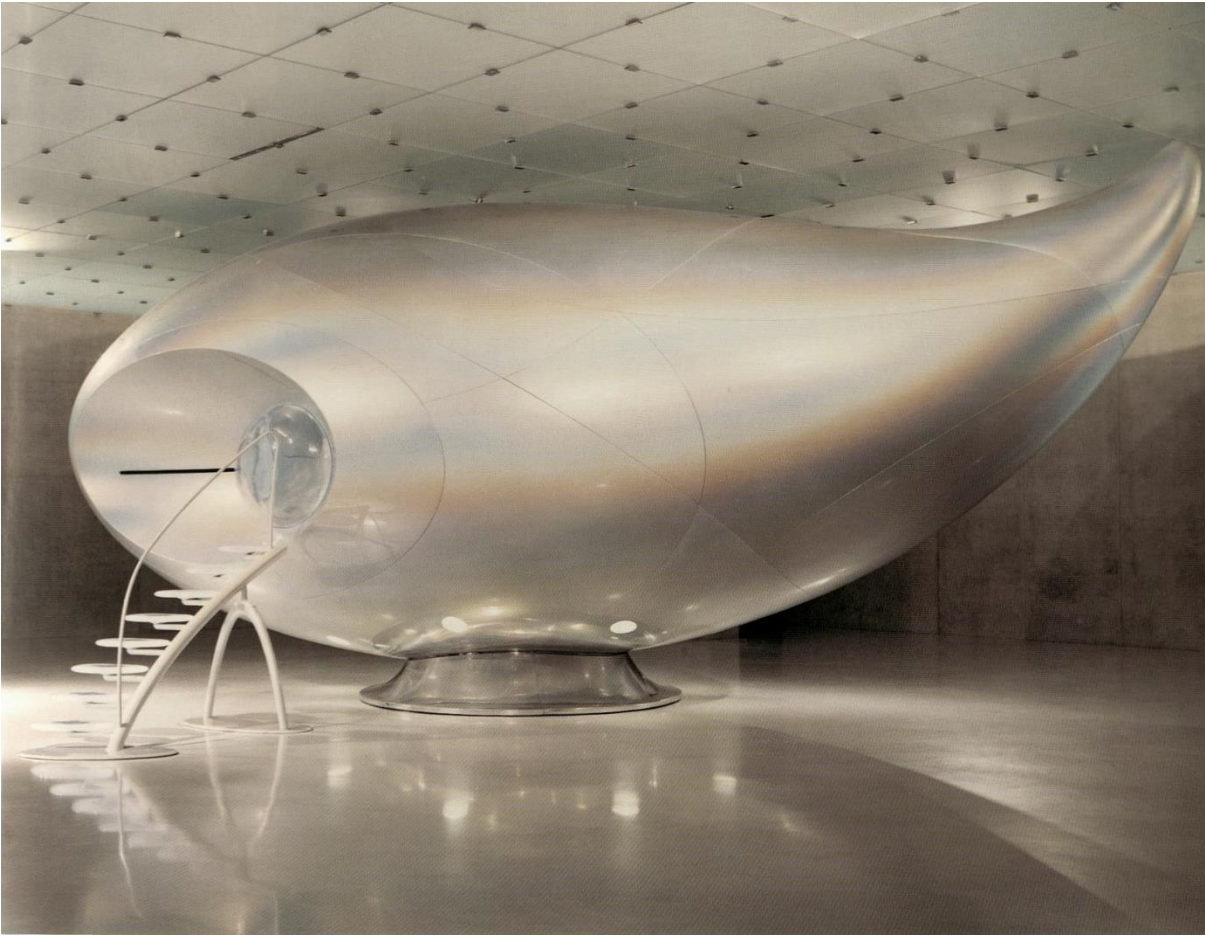
50. Mori Mariko: *Mirror of Water*, 1996–98, 305×610×2.2, Collage, Foto zwischen Glasplatten, Los Angeles County Museum of Art, Deith Projects, New York.



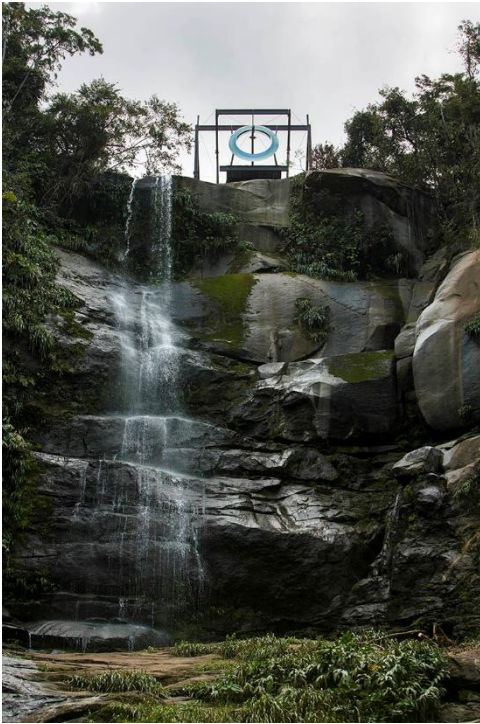
51. Mori Mariko: *Pure Land*, 1997, 1996-98, 305×610×2,2, Collage, Foto zwischen Glasplatten, Los Angeles County Museum of Art, Deith Projects, New York.



52. (oben) Jôchô, *Amida-nyorai-zazou* und *Unchû kuyô bosatsu*, Phönix-Halle, Byôdô-in-Tempel, um 1053, Holzplastiken, *Amida-nyorai-zazou* (große Skulptur) Höhe 272,2 cm, (unten) Jôchô, *Unchû kuyô bosatsu* (Kleine Holzskulpturen) Höhe jeweils ca. 90 cm, Byôdô-in.



53. (oben) Mori Mariko: *Wave UFO*, 2003, 528×113,4×493, Glasfaser, Technogel, Acryl, Carbon Fasern, Aluminium, Magnesium, Elektroenzephalograph, Deith Projects, New York. (unten) Installationsansicht.



54. Mori Mariko: *Ring: One with Nature* (Installationsansicht), 2016, Durchmesser des Rings 300 cm, Höhe des Bauwerks 600 cm, Acrylglas, Faouffoundation.



55. Yanai Yun (Regie), Ikeda Ken (Schnitt und Musik), Mori Mariko (Kunstschaffende): *Kumano*, 1997/1998, Videoinstallation, Glas 305×610×2,2, Deith Projects, New York und Kunstschaffende.



56. Sugimoto Hiroshi: *Diorama, Polar Bear*, Negativ 105, 1976, 119,4×149,2, Silbergelatineabzug, Privatbesitz.



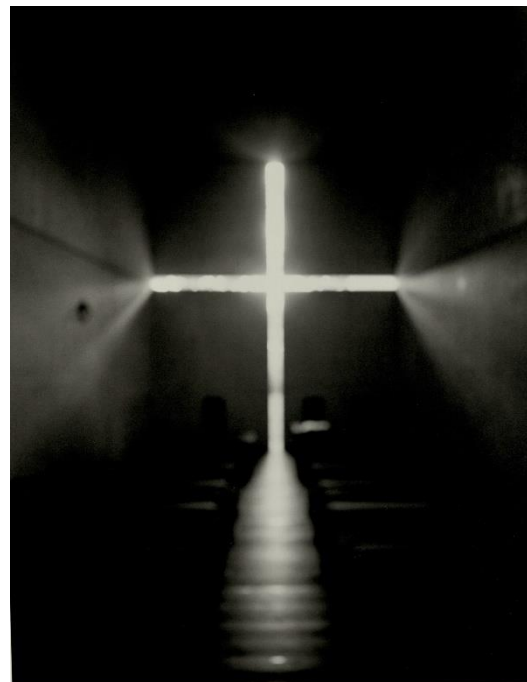
57. Sugimoto Hiroshi: *Caribbean Sea, Jamaica*, Negativ 301, 1980, 119,4×149,2, Silbergelatineabzug, Privatebsitz.



58. Sugimoto Hiroshi: *Praise of Shadow*, 1998, Negativnummern 980728 (links), 980727 (mitte), 980726 (rechts), jeweils 20,3×25,4, Schwarz-Weiß-Dia, Glasböden, Glasstäbchen, Reißfederspitzen und Wachskerzen, Privatbesitz.



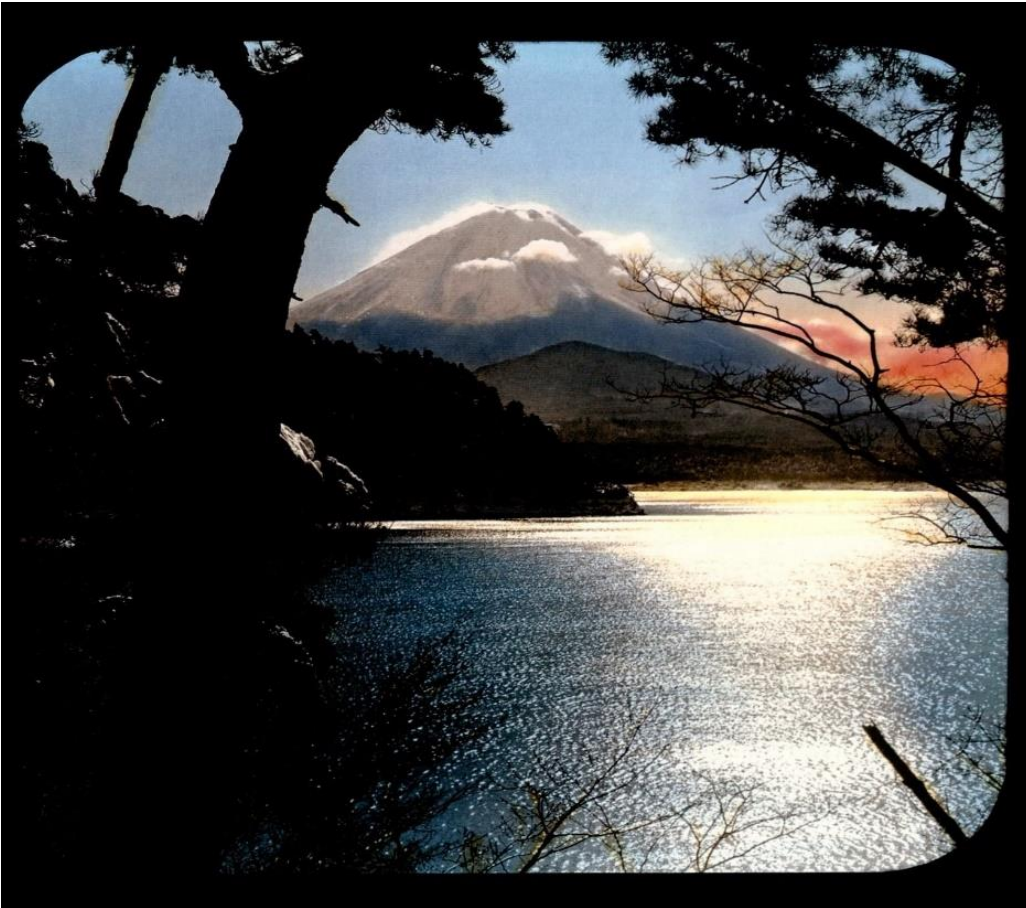
59. a.



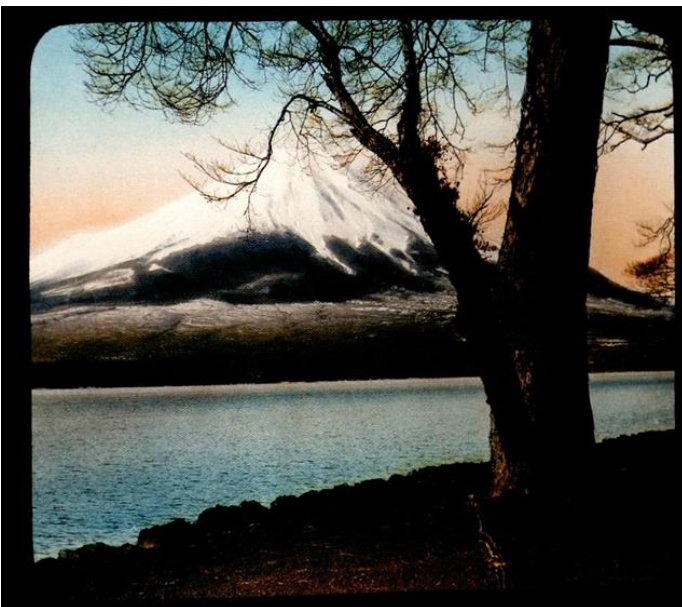
59. b.

59. a.) Sugimoto Hiroshi: *Architecture, World Trade Canter*, 1997, Negativnummer 906, (Architekt: Minoru Yamazaki), Silbergelatinabzug, 149,2×119,4, Privatbesitz.

b.) Sugimoto Hiroshi: *Archtekture, Church of the Light*, 1997, Negativnummer 911, (Architekt: Tadao Ando), Silbergelatinabzug, 149,2×119,4, Privatbesitz.

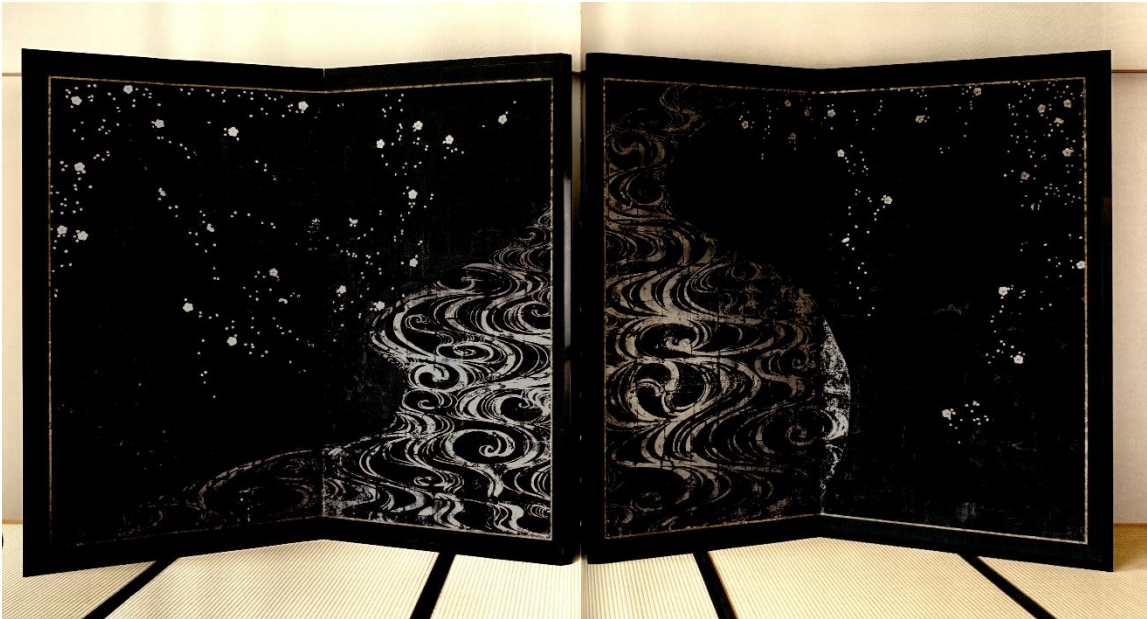


60.a.)



60.b.)

60. a.) Sugimoto Hiroshi: *Yokohama Photography, Meiji 20s*, 2007-08, Chromogener Druck von historischem original Glasdia (vgl. 60. b.) gedruckt, 119,2×149,2, Privatbesitz. 60. b) Unbekannt: *Saiko kara no Fuji-san* (engl. *Fijiyama from Nishinoumi Lake [Saiko]*), 1890s-1990s, 8,1×9,9, handkoloriertes Glasdia, Izu Foto Museum, Shizuoka.



61. Sugimoto Hiroshi: *Red and White Plum Blossoms Under Moonlight* (Installationsansicht), 2014, jeweils 156×172,2, Platin- und Palladiumdruck, Odawara Art Fondation.



62. Sugimoto Hiroshi: *Tea Ceremony at Glass Tea House Mondrian* (Installationsansicht), 2014, Teehaus 205×205, Holz, Glas, Tatami, Stain, Privatbesitz.



64.a.)



64.b.)



64.c.)



63. a.) Sekine Nobuo: *Phase-Mother Earth*, 1968, Installationsansicht in 1st Kobe Suma Rikyû Park Contemporary Sculpture Exhibition 1968, 220×270, Erde, Privatbesitz.
b.) Rinko Yamamoto (Foto), Lee Ufan (Kunstschaaffende): *Relatum (formely Phenomena and Perception B)*, 1969/2012, Installationsansicht, Stein, Glass, Privatbesitz.
c.) Takayama Noboru, *Underground Zoo (Part)*, 1969/2003, Bahnschwelle, Privatbesitz.



64. Shiota Chiharu: Filmstill aus *Bathroom*, 1999, 60×80×1, Schwarz-Weiß-Fotografie, Museum der bildenden Künste Leipzig.

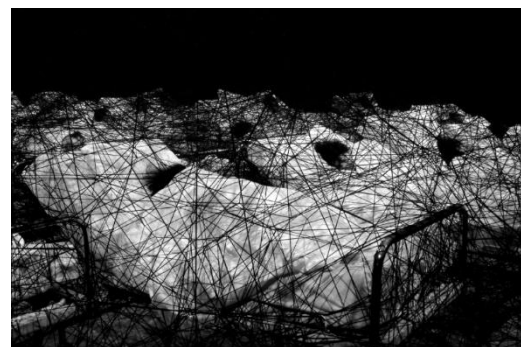


65. Shiota Chiharu (Foto und Kunstschaffende): *After That*, 1999, Kleid, Schmutz, Wasser, Dusche, im Besitz der Kunstschaffenden.

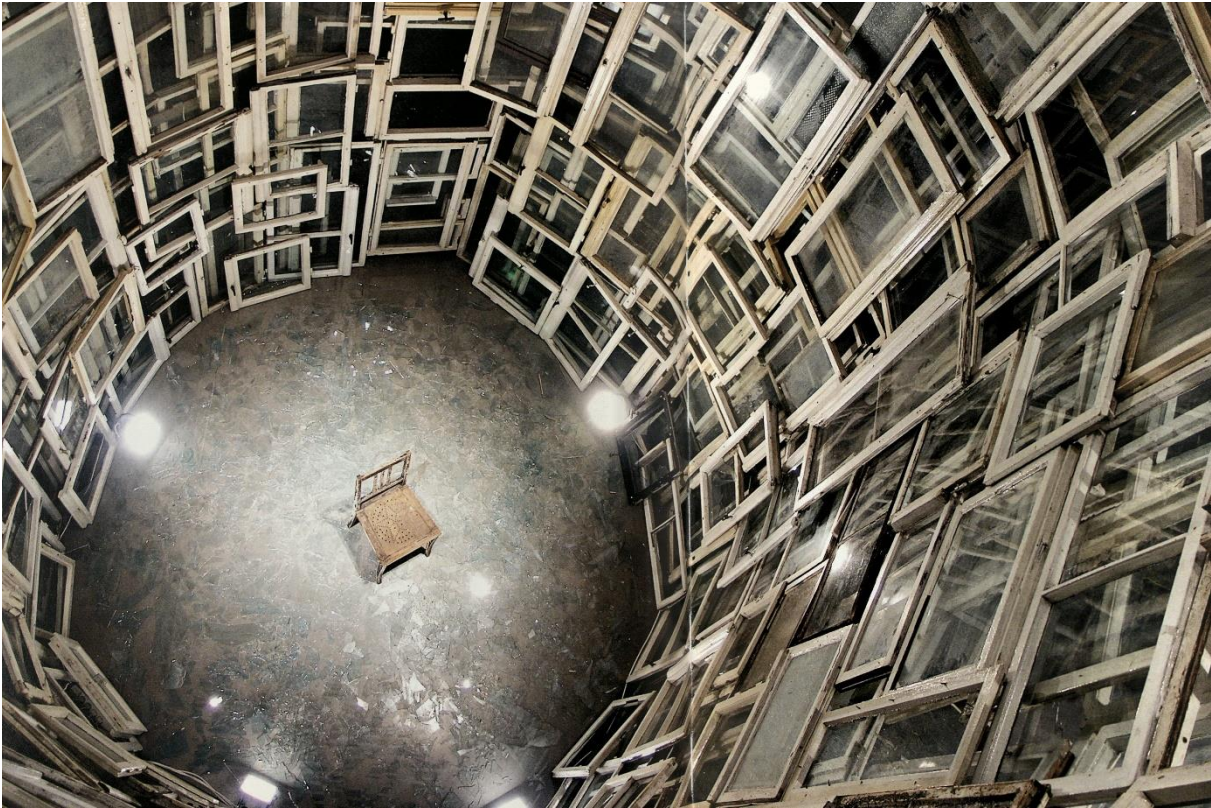


66. (links) Søren Dø (Foto), Shiota Chiharu (Kunstschaffende): Installationsansicht von *IN SILENCE*, 2002, verbrannter Flügel, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, im Besitz der Kunstschaffenden.

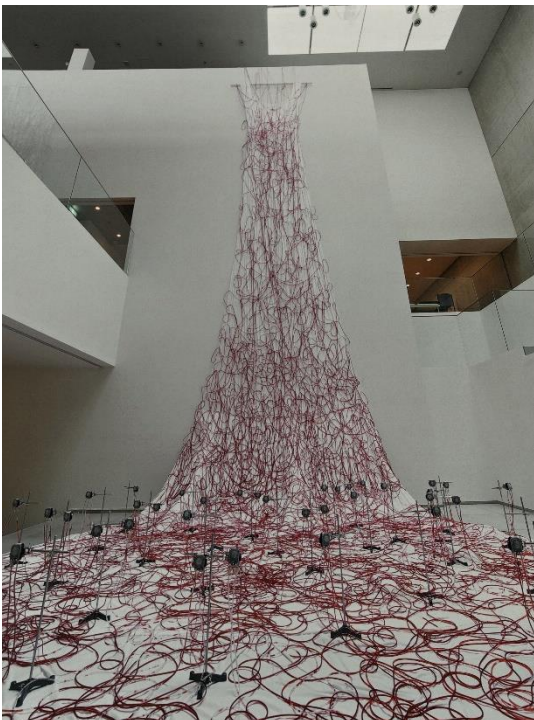
(rechts) Mang Sunhi (Foto), Shiota Chiharu (Kunstschaffende): Detailansicht *IN SILENCE*, 2002, verbrannter Flügel, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, im Besitz der Kunstschaffenden.



67. Mang Sunhi (Foto), Shiota Chiharu (Kunstschaffende): *During Sleep*, Installationsansicht in der Ausstellung in Église Sainte-Marie-Madeleine, Lille, Frankreich, 2004, im Besitz der Kunstschaffenden.



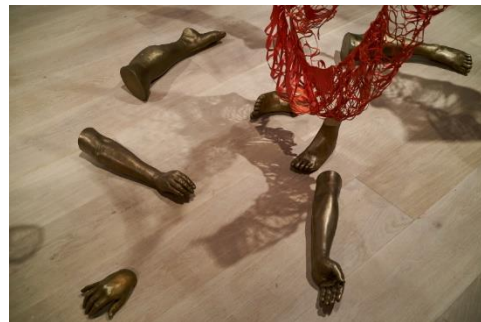
68. Mang Sunhi (Foto), Shiota Chiharu (Kunstschauffende): *His Chair*, Installationsansicht im ARoS Aarhus Kunstmuseum, Denmark, 2005, alte Holzfenster, Glühbirne, Stuhl, im Besitz der Kunstschauffenden.



69. Mang Sunhi (Foto), Shiota Chiharu (Kunstschauffende): *Dalogue with Absence*, Installationsansicht Aichi Triennale 2010, Pumpen, Ständer, Kleid, Schläuche, farbige Elektrokabel, rote Flüssigkeit, Arts and Cities, Nagoya, Japan, im Besitz der Kunstschauffenden.



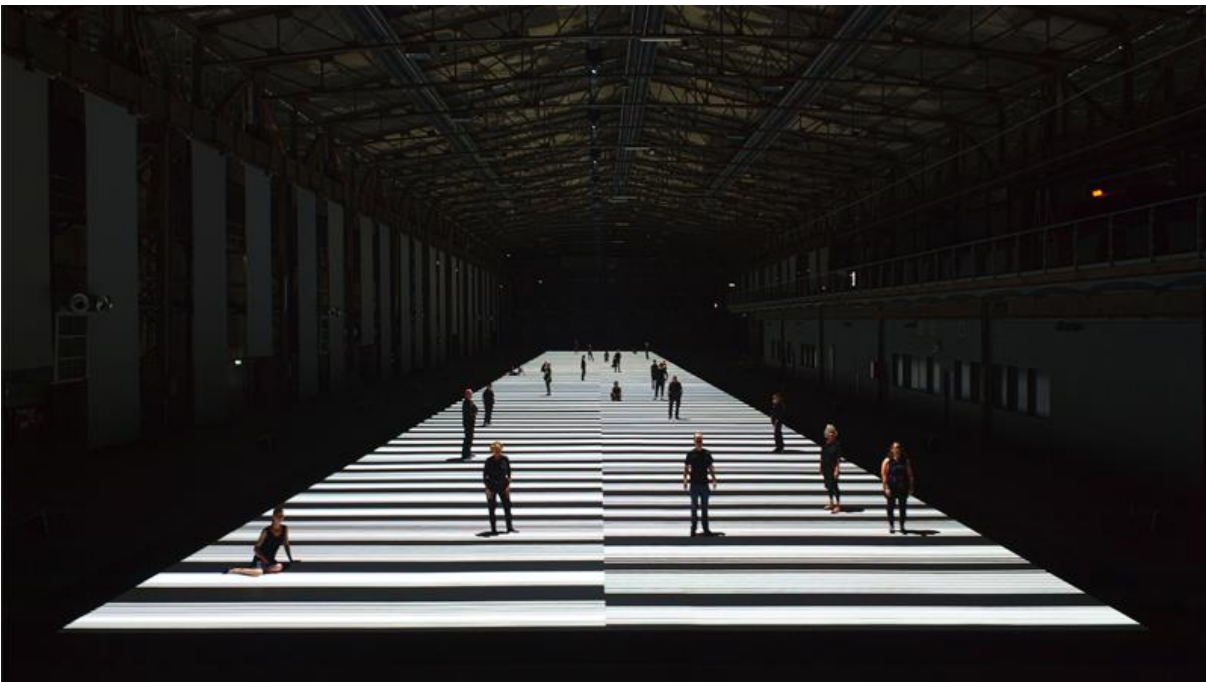
70. Mang, Sunhi (Foto), Shiota Chiharu (Kunstschaffende): *The Key in the Hand*, 2015, alte Schlüssel, alte venezianische Boote, rote Wolle, Installationsansicht Japanischer Pavillon der 56. Biennale, Venedig, 2015, im Besitz der Kunstschaffenden.



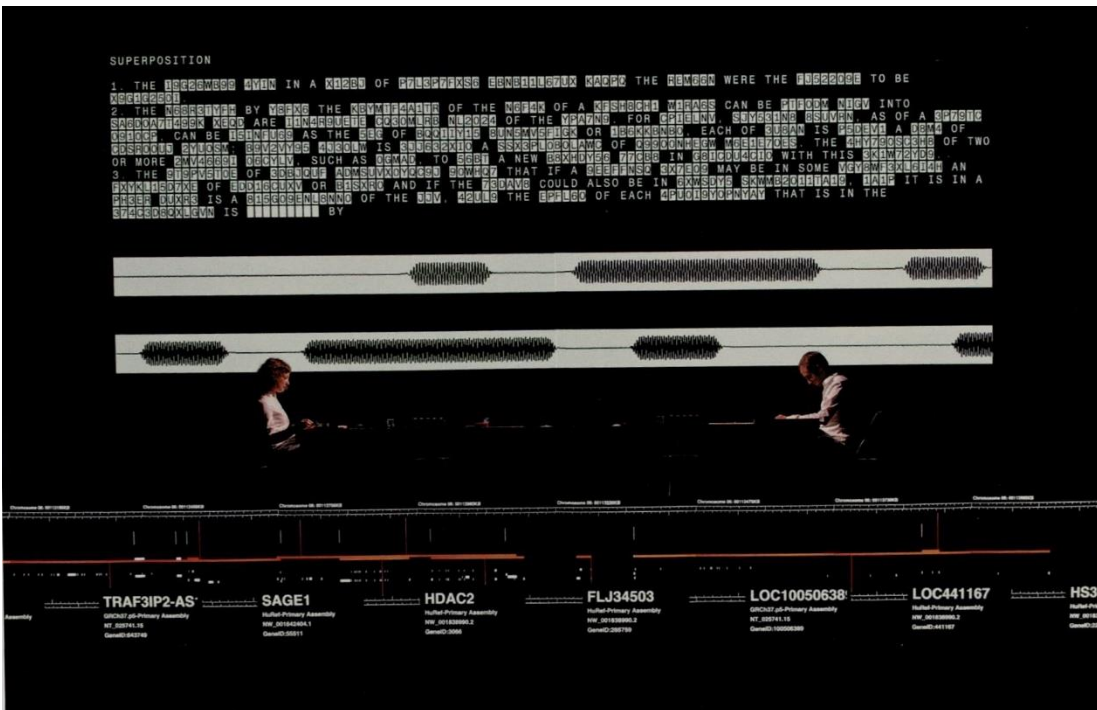
71. Mang Sunhi (Foto), Shiota Chiharu (Kunstschaffende): *Out of My Body*, Installationsansicht während der Ausstellung *The Soul Trembles* im Mori Art Museum, Tokyo, 2019, Rinderleder, Bronze, Mori Art Museum.



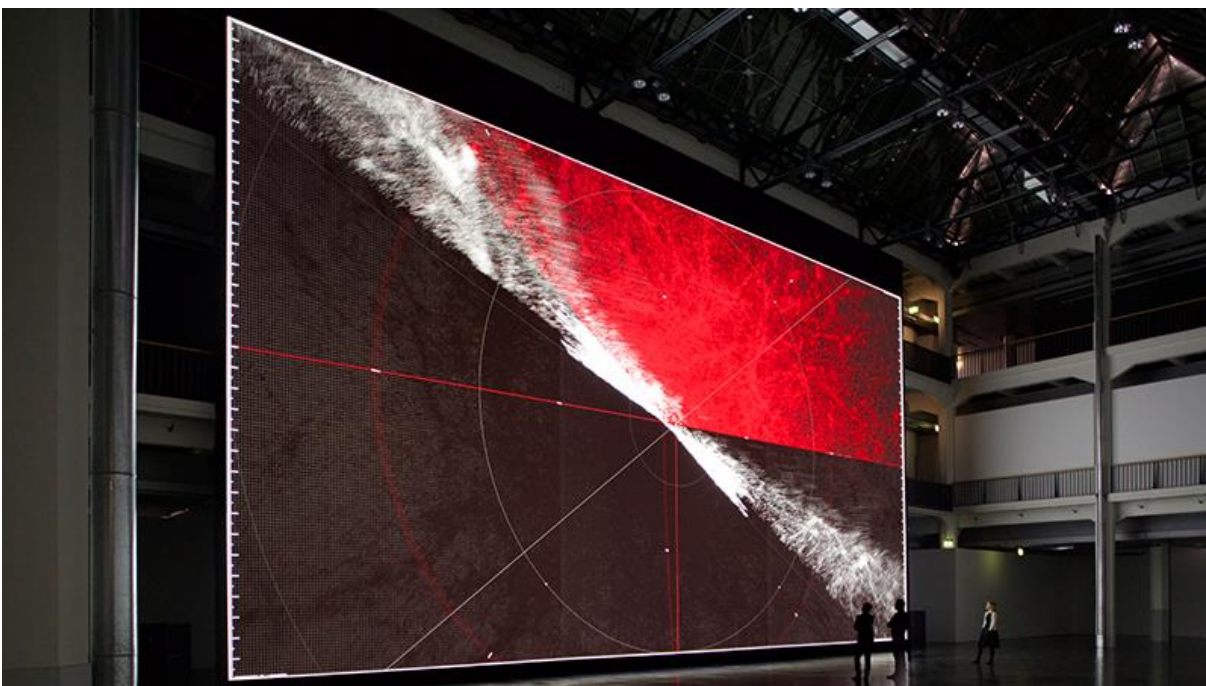
72. Ichikawa Yasushi (Foto), Ikeda Ryoji (Kunstschafter): *datamitics, dataflux* [LED Version], audiovisuelle Installation in Okayama Art Summit 2022, 2400×3000, LED-Bildschirme, Computer, Lautsprecher, im Besitz des Kunstschaftern.



73. Wonge Bergmann (Foto), Ikeda Ryoji (Kunstschafter): *test pattern* [100m Version], audiovisuelle Installation in Ruhrtriennale, 2013, 1330×670×10000, 10 DLP-Projektoren, Computer, Lautsprecher, Ruhrtriennale.



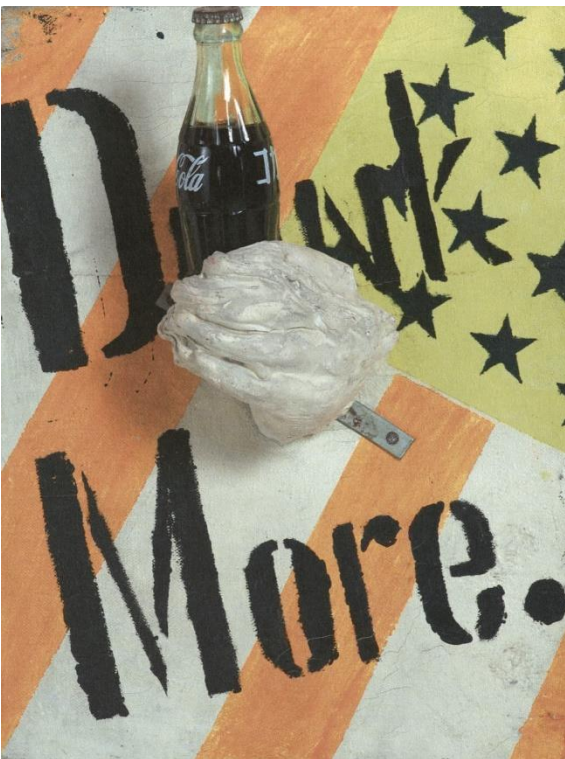
74. Fidelis Fuchs (Foto), Ikeda Ryoji (Kunstschafter): *superposition*, Performance während des Festival d'Automne à Paris, 2013, im Besitz des Kunstschaftern.



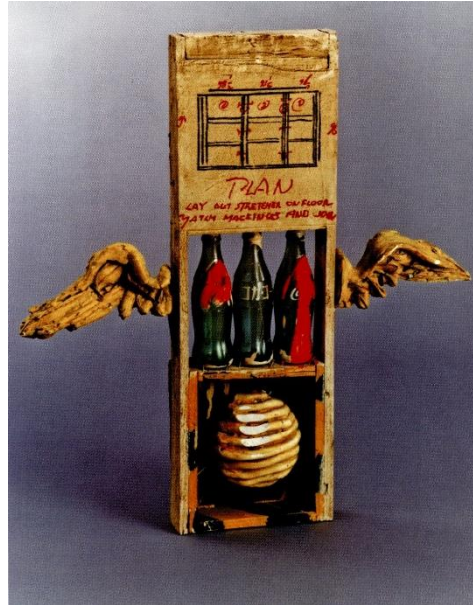
75. Martin Wagenhan (Foto), Ryoji Ikeda (Kunstschafter): *The planck universe [macro]*, audiovisuelle Installation in ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe, 2015, 3 DLP-Videoprojektoren, Computer, Lautsprecher, im Besitz des Kunstschaftern.



76. Shinohara Ushio: *Oiran*, 1971/2014, Acrylfarbe auf Leinwand, 213,4×213,4, Besitz von Ushio und Noriko Shinohara.



77. Shinohara Ushio: *Drink More*, 1964, 156×190×24, Leuchtfarbe, Ölfarbe, Gipsmörtel, Coca-Cola Flasche, Besitz von Ushio und Noriko Shinohara.



78. (links) Robert Rauschenberg: *Coca-Cola Plan*, 1958, 67,95×66,04×13,65, Bleistift auf Papier, Öl auf drei Coca-Cola-Flaschen, Holzdeckel und gegossene Metallflügel auf Holzstruktur, Robert Rauschenberg Foundation, New York.

79. (rechts) Shinohara Ushio: *Coca-Cola Plan, Imitation Art*, 1964, 71,5×65,5×6,5, Leuchtfarbe, drei Coca-Cola-Flaschen, Metallstifte, Nägel, Gipsmörtel, Toyama Prefectural Museum of Art and Design.



80. Yokoo Tadanori: *Kiss Kiss Kiss*, Animationsfilm, Dauer 16 Minuten (abgebildeter Ausschnitt 2:05), 1964, im Besitz des Kunstschaftenden.



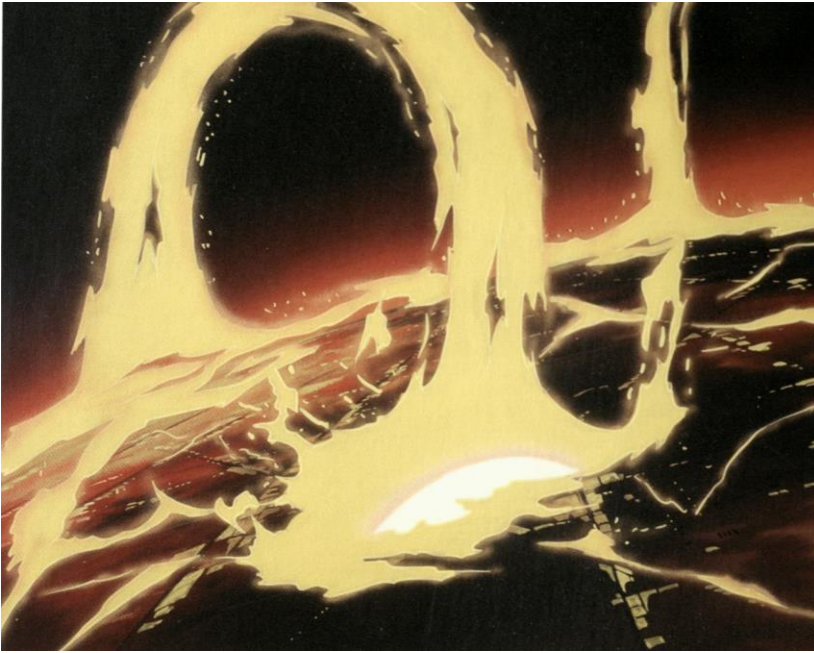
81. Béatrice Hatala (Foto), Richard Long (Kunstschaffender): *Red Earth Circle* (Wand), *Yam Dreaming* (Boden), Installationsansicht während der Ausstellung *Magiciens de la Terre*, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bib. Kandinsky.



82. Endo Toshikatsu: *Untitled*, Installationsansicht in Triennial Exhibition of Contemporary Sculpture '87, Shibukawa City General Park, Gunma, 1987, Erde, Sonnenlicht und Feuer, Durchmesser 800 cm, im Besitz des Kunstschaftenden.



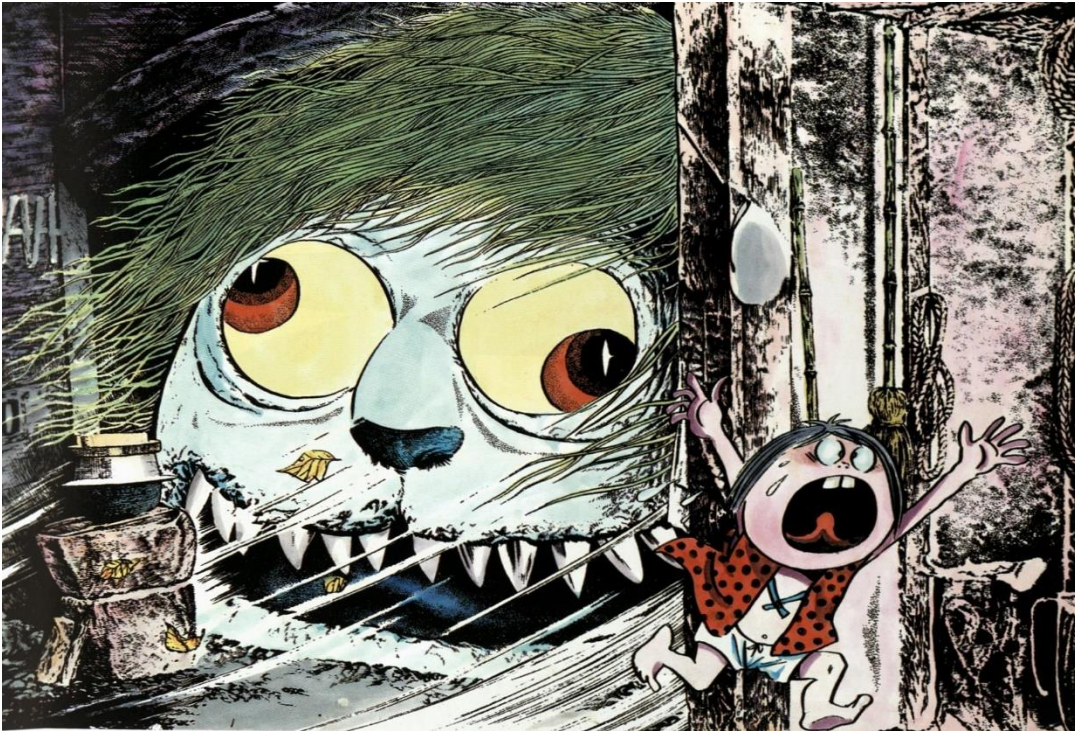
83. Kawamata Tadashi: *Project at Colonial Taveran Park*, Installationsansicht, Tronto 1989, Holz, Metallstifte, 1829×1372×1260, im Besitz von On the table Tokyo.



84. Kanada Yoshinori (Animation), Leiji Matsumoto (Manga): Detail von *Galaxy Express 999*, 1979-81, Leiji Matsumoto, Tôei Animation.



85. Miyazaki Hayao u.a. (Regie), Detail von *Nausicaä aus dem Tal der Winde* (1984), Animationsfilm, Dauer 116 Minuten (abgebildeter Ausschnitt 00:58), 1984, Studio Ghibli.



86. Mizuki Shigeru: *Yōkai, Ōkamuro*, in der Zeitschrift *Shōnen-gahō*, Februar 1969.



87. Mizuki Shigeru: *Akki*, aus dem Bildband *Yōkai* 2017.

X. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Suntory Museum of Art/Kobe City Museum, Nikkei.Inc. (Hg.), Light and Shadows in Namban Art, Tokyo, Ausst. Kat. Suntory Museum of Tokyo/ kobe City Museum, 21.02.2012 - 03.07.2012, Tokyo/Kobe 2012, S. 36f.

Abb. 2: Sugimoto, Hiroshi, Erdmann, Mark. K, Hiraoka, Ryûji, Kamiya, Yukie, Verdon, Timothy, Japan Society (Hg.), Hiroshi Sugimoto, Gates of Paradise, Ausst. Kat. Japan Society, New York, von 20.10.2017 bis 07.01.2018, New York 2017. S. 110-113.

Abb. 3: Suntory Museum of Art/Kobe City Museum, Nikkei.Inc. 2012, S. 130f.

Abb. 4: Ebd. S. 80.

Abb. 5: Ebd. S. 149.

Abb. 6: Nihon- geijutsu-bunka- shinkôkai, Bunka-dejitaru-raiburari,
https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/collections/view_detail_nishikie?division=search&class=nishikie&did=1122299, Stand 20.05.2023.

Abb. 7: Bunka-chô Kokuritsu jôhôgaku kenkyûsho, Cultural Heritage Online,
<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/221397>, Stand: 20.02.2020.

Abb. 8: Bunka-chô Kokuritsu jôhôgaku kenkyûsho, Cultural Heritage Online,
<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/217527>, Stand: 15.01.2020.

Abb. 9: Murakami, Takashi, Darling, Michael (Hg.), Takashi Murakami – The octopus eats its own leg, Ausst. Kat. 2017, S. 26.

Abb. 10: Bunka-chô Kokuritsu jôhôgaku kenkyûsho, Cultural Heritage Online,
<https://bunka.nii.ac.jp/db/heritages/detail/149048>, Stand: 22.03.2022.

Abb. 11: Moa Museum of Art, <https://www.moaart.or.jp/collections/053/>, Stand: 27.06.2023.

Abb. 12: Nezu Art Museum, <https://www.nezu-muse.or.jp/jp/collection/detail.php?id=10301>, Stand: 27.06.2023.

Abb. 13: E-Museum, National Treasures & Important Cultural Properties of National Institutes for Cultural Heritage, Japan,
https://emuseum.nich.go.jp/detail?content_base_id=100321&content_part_id=002&langId=ja&webView=, Stand: 22.06.2023.

Abb. 14: (oben) Kobe City Museum,
<https://www.kobecitymuseum.jp/collection/detail?heritage=365040>, Stand: 20.02.2023.
(links und rechts unten) Luyken, Jan, Luiken, Caspar, Het menselyk bedryf, [erst veröff. 1649], Amsterdam 1970, S. 1, 94.

Abb. 15: Bunka-chô Kokuritsu jôhôgaku kenkyûsho, Cultural Heritage Online,
<https://bunka.nii.ac.jp/db/heritages/detail/149048>,
Stand:22.03.2022.<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/410581>, Stand: 27.06.2023.

Abb. 16: Brooklyn Museum, <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121671>, Stand. 21.02.2023.

Abb. 17: Ebd. S. 33.

Abb. 18 (1-3): Forrer, Matthi (Hg.), Hokusai, New York 1988,

Abb. 19: Johnson, Hiroko, Western influences on Japanese art, the Akita Ranga Art School and foreign books, Amsterdam 2005, S. 86.

Abb. 20: Asano, Shûgô, Yoshida, Nobuyuki (Hg.), Kuniyoshi, Tokyo 1997, S. 17f.

Abb. 21: Tokyo National Museum, <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/E0133929>, Stand: 28.06.2023.

Abb. 22: (links) Schimmel, Paul, u.a. (Hg.), © Murakami, New York 2007. (rechts) Kobayashi, Tadashi, Tsuji, Nobuo (Hg.), Jakuchû, Shôhaku, Rosetsu, Tokyo 1977, S. 132.

Abb. 23: ColBase, Integrated Collections Database of the National Institutes for Cultural Heritage, Japan, https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/H-86?locale=ja, Stand: 29.06.2023.

Abb. 24: Hosono, Masanobu, Edo Kanô to Hôgai, Tokyo 1978, S. 62.

Abb. 25: Kyoto kôgei seni daigaku, <https://www.museum.kit.ac.jp/collection.html>, Stand: 22.01.2023.

Abb. 26: Independent Administrative Institution National Museum of Art, <https://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=11455>, Stand: 25.06.2022.

Abb. 27: Artforum, <https://www.artforum.com/print/previews/200707/matthew-barney-15696>, Stand: 25.06.2023.

Abb. 28: Tôkyô Kokuritsu Kindai Bijutsukan, <https://www.momat.go.jp/collection/d00043-011>, Stand: 25.02.2023.

Abb. 29: Tôkyô Kokuritsu Hakubutsukan, Digital Research Archives, <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0028349>, Stand: 22.01.2023.

Abb. 30: Kadokawashoten-henshû-bu (Hg.), Nihon-emakimono-zenshû, Chôjûgiga, Tokyo 1959, S. 7.

Abb. 31: JBpress, <https://jbpress.ismedia.jp/articles/-/64703?page=2>, Stand: 09.01.2022.

Abb. 32: Bryan Hiott – Studio, <https://bryanhiott.files.wordpress.com/2015/06/tvbuddha-1974.jpg>, Stand: 02.02.2021.

Abb. 33: Schimmel et al. (Hg.), © Murakami, New York 2007, S. 78.

Abb. 34: Komatsu, Shigemi, Sawa, Ryûken (Hg.), Shigisan engi, nihon emaki taisei 4, Tokyo 1977, S. 62f.

Abb. 35: Schimmel, Paul, et al. (Hg.), © Murakami, New York 2007, S. 80f.

Abb. 36: Ebd. New York 2007, S. 85.

Abb. 37: Darling, Michael (Hg.), Takashi Murakami – The octopus eats its own leg, New York 2017.

Abb. 38: Ebd.

Abb. 39: Schimmel et al. (Hg.), © Murakami, New York 2007.

Abb. 40: Gagoisan Gallery, <https://gagosian.com/exhibitions/2010/takashi-murakami/>, Stand: 05.23.2023.

Abb. 41: History Guide, <https://history-g.com/images/view/1011>, Stand: 05.23.2023.

Abb. 42: Kano, Hiroyuki, Kanai, Morimichi (Hg.), Jakuchû, Kyoto 1993, S. 20.

Abb. 43: Ebd. S. 115.

Abb. 44: Darling, Michael (Hg.), Takashi Murakami – The octopus eats its own leg, New York 2017.

Abb. 45: (links) Museum of Contemporary Art, Tokyo, and Fondazione Prada, Milan (Hg.), Mariko Mori Pure Land, Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art, Tokyo, 19.01.2002 bis 24.03.2002, Tokyo 2002, S. 23. (rechts) Mori Art Museum, <https://www.mori.art.museum/en/collection/2564/index.html>, Stand: 23.05.2022.

Abb. 46: Museum of Contemporary Art, Tokyo et al. Tokyo 2002, S. 19, 20.

Abb. 47: (oben) Museum of Contemporary Art, Tokyo, and Fondazione Prada, Milan (Hg.), Mariko Mori Pure Land, Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art, Tokyo, 19.01.2002 bis 24.03.2002, Tokyo 2002. (unten) Bunka-chō Kokuritsu jōhōgaku kenkyūsho, Cultural Heritage Online, <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/147881>, Stand: 03.03.2022.

Abb. 48: Museum of Contemporary Art, Tokyo et al. Tokyo 2002, S. 34f.

Abb. 49: Ebd. S. 56f.

Abb. 50: Ebd. S. 38f.

Abb. 51: Ebd. S. 40f.

Abb. 52: Byodoin, <https://www.byodoin.or.jp/learn/sculpture/>, Stand: 23.05.2023.

Abb. 53: (oben) Teduka et al. (Hg.), London 2013, S. 12. (unten) <https://4.bp.blogspot.com/-UrTyrLsQjmQ/URwewcWVUTI/AAAAAAAAABGw/BHpI8r85N0I/s1600/Mori-Mariko-Wave-Ufo-interieur.jpg>, Stand: 23.04.2023.

Abb. 54: Faoufoundation, <https://www.faoufoundation.org/ring>, Stand: 05.04.2023.

Abb. 55: Teduka et al. (Hg.), London 2013, S. 52f.

Abb. 56: Sugimoto, Hiroshi, Zweite, Armin, Museum Brandhorst (Hg.), Sugimoto Hiroshi, revolution, Ausst. Kat. Museum Brandhorst, München, von 25. 10.2012 bis 10.02.2013, Ostfildern 2012, S. 70.

Abb. 57: Ebd. S. 115.

Abb. 58: Ebd. S. 209-211.

Abb. 59: Ebd. S. 203 und 205.

Abb. 60: (A) Kohara, Masashi, Fuji genkei: kindai Nihon to Fuji no yamai, Visions of Fuji, Shizuoka 2011, S. 241. (B) Ebd. S. 121.

Abb. 61: Sugimoto, Hiroshi, Erdmann, Mark. K., Hiraoka, Ryūji, Kamiya, Yukie, Verdon, Timothy, Japan Society (Hg.), *Hiroshi Sugimoto, Gates of Paradise*, Ausst. Kat. Japan Society, New York, von 20.10.2017 bis 07.01.2018, New York 2017, 200f.

Abb. 62: <https://www.sugimotohiroshi.com/the-glass-tea-house-mondrian>, Stand: 23.05.2023.

Abb. 63: Yoshitake, Miwa, Gabrielle Mark, Lisa, Hyun, Jane, Requiem for the sun, the art of Mono-ha, Ausst. Kat. Blum & Poe, Los Angeles, von 25.02. 2012 bis 14.04.2012, Gladstone Gallery, New York, von 22.06.2012 bis 03.08.2012, Los Angeles 2012.

Abb. 64: Heß, Pascal, Arruda, Tereza, Reis, Olaf, Strebelow, Kunsthalle Rostock (Hg.), Chiharu Shiota – Unter der Haut: = Chiharu Shiota – Under the skin, Ausst. Kat. Kunsthalle Rostock, von 05.05.2017 bis 18.06.2017, Berlin 2017, S. 38.

Abb. 65: Ebd. S. 42.

Abb. 66: Ebd. S. 54.

Abb. 67: Shiota Chiharu, <https://www.chiharu-shiota.com/during-sleep-3>, Stand: 02.09.2020.

Abb. 68: Heß et al. (Hg.), Berlin 2017, S. 92f.

Abb. 69: Ebd. S. 155.

Abbb. 70: Ebd. S. 190f.

Abb. 71: Shiota Chiharu, <https://www.chiharu-shiota.com/out-of-my-body>, Stand: 02.09.2020.

Abb. 72: <https://www.ryojiikeda.com/project/datamatics/>, Stand: 30.05.2023.

Abb. 73: <https://www.ryojiikeda.com/project/testpattern/>, Stand: 30.05.2023.

Abb. 74: Ikeda, Ryoji, Marcella, Lista, Centre Pompidou (Hg.), Ryoji Ikeda – continuum, commissariat de l'exposition, Ausst. Kat. Paris, Centre Pompidou, 06.15.2018 – 28.08.2018, Paris 2018, S. 127.

Abb. 75: https://www.ryojiikeda.com/project/micro_macro/, Stand: 30.05.2023.

Abb. 76: Darsie, M., Alexander, Bartholomew, Ryan, Erica, Battle, Walker Art Center (Hg.), International Pop, Ausst. Kat. Walker Art Center, von 11.04.2015 bis 29.08.2015, Dallas Museum of Art, von 11.10.2015 bis 17.01.2016, Philadelphia Museum of Art, 18.02.2016 bis 15.05.2016, New York 2015.

Abb. 77: Ebd.

Abb. 78: Ikegami, Eiko, The great migrator, Robert Rauschenberg and the global rise of American art, Cambridge 2010, S. 176.

Abb. 79: Ebd. S. 177.

Abb. 80: Darsie et al., New York 2015, S. 342.

Abb. 81: Cohen-Solal, Annie, Centre Pompidou (Hg.), Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire; 1989 – 2014, Ausst. Kat. Paris, Centre Pompidou, von 2.07.2014 bis 08.09.2014, Paris 2014, S. 208.

Abb. 82: Fox, Howard N. (Hg.), A Primal Spirit, Ten Contemporary Japanese Sculptors, Ausst. Kat. Hara Museum ARC, 10.03.1990 -15.04.1990 Gunma, 17.06.1990 - 26.08.1990 Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Museum Contemporary Art, Chicago 25.10 – 01.01.1991, Moden Art Museum of Fort Worth 17.02.1991 – 28.04.1991, National Gallery Canada, Ottawa 28.06 – 22.09.1991, New York 1990, S. 52.

Abb. 83: Ebd. S. 69.

Abb. 84: Schimmel, Paul, et al. (Hg.), © Murakami, New York 2007.

Abb. 85: Studio Ghibli, <https://www.ghibli.jp/works/nausicaa/>, Stand: 02.05.2023.

Abb. 86: Darling, Michael (Hg.), Takashi Murakami – The octopus eats its own leg, New York 2017.

Abb. 87: Mizuki, Shigeru, Yôkai, Bordeaux 2017, S. 135.