

Inhalt

Danksagung.....	7
I Einleitung.....	9
II Die neue Stilrichtung im Japan der 1990er Jahre ...	17
1 Die Position der Fotografie in Japan	17
1.1 »Kunst« als Institution	17
1.2 Fotografie im »künstlerischen« Kontext Japans	21
2 Fotowettbewerbe für Nachwuchsfotografen seit 1991 in Japan	24
2.1 Zwei neue Wettbewerbe	24
2.1.1 <i>New Cosmos of Photography</i>	25
2.1.2 <i>Hitotsubo-ten</i>	28
2.1.3 Eine neue Stilrichtung bei den Wettbewerben	29
2.2 Ich-Fotografie und die Jurierung.....	31
2.2.1 Wettbewerbe als Workshop für Nachwuchsfotografen	31
2.2.2 Nobuyoshi Arakis Rolle bei den Wettbewerben.....	38
III Die Ich-Fotografie von Nobuyoshi Araki.....	41
1 Nobuyoshi Arakis besonderer fotografischer Stil	41
1.1 <i>Private documentary</i> aus Japan	42
1.1.1 Charakteristika der Fotografie im Japan der 1970er Jahre ...	42
1.1.2 Die anfängliche Rezeption der Fotografien Arakis im deutsch- sprachigen Raum	44
1.2 Die Ausstellung »Nobuyoshi Araki: Akt-Tokyo. 1971-1991« .	47
1.3 Fotografie als <i>shishōsetsu</i> [der japanische Ich-Roman]	57
1.3.1 <i>Shishōsetsu</i>	59
1.3.2 Araki als Fokuszfigur	63
1.3.3 Pseudo-Faktizität	64
2 Die Ich-Fotografie als Spiel	69
2.1 Fotografie als Technocode	70
2.1.1 Kommunikation anhand technischer Bilder.....	70
2.1.2 »Fotograf« und » <i>Knipser</i> « im Apparatekontext	73

2.2	Araki als Medium	74
2.2.1	Das <i>kyara</i> -isierende Ich	75
2.2.2	Das Spiel mit dem Fotografieren	82
2.2.3	Arakis Verbreitungsweg in der populären Kultur Japans . . .	86
IV	Fotografie als Kommunikationsstrategie seit den 1990er Jahren in Japan	91
1	Vilém Flusser und die Technocodes in der visuellen Kultur Japans	91
2	<i>Girly photographers</i> in Japan	93
2.1	Das Phänomen <i>girly photographers</i>	93
2.1.1	Der Terminus <i>girly photographers</i>	93
2.1.2	Hiromix, die Ästhetik der Konica Big Mini Kamera und Farbkopien	99
2.1.3	Kommunikation durch das Fotografieren	103
2.1.4	Eine neue Rezeptionsweise: die Daumenkino-Lektüre.	106
2.2	Manga als ephemere mediale Form zwischen Text und Bild	114
2.2.1	<i>Girly photographers</i> und Mädchenmanga	114
2.2.2	Bildästhetik des Manga und japanische Schrift als Textcode .	118
3	Das Phänomen der oberflächlichen Darstellung	124
3.1	Die »Unentschiedenheit« von Masafumi Sanai	126
3.1.1	Arakis Einfluss auf Sanai	126
3.1.2	Die feine Balance zwischen »Entschiedenheit« und »Unentschiedenheit«.	128
3.2	Kayo Ume: Die verkörperte Kommunikation durch das Fotografieren	132
V	Japan als das »leere« Zeichen?	141
1	Das »leere« Zeichen als Japanbild	142
1.1	Das leere Zeichen von Roland Barthes	142
1.2	Die <i>flache</i> Darstellung in der <i>Superflat trilogy</i>	146
2	Die Ich-Fotografie: Ein Phänomen jenseits der Dichotomie von Hoch- und Populärkultur.	151
	Literaturverzeichnis	157

Danksagung

Mein ganz herzlicher Dank gilt Prof. Dr. Herta Wolf, die mein Vorhaben mit ihrem Wissen, wertvollen Anregungen und hilfreichen Hinweisen unterstützte. Prof. Dr. Claus Pias danke ich für seine Bereitschaft, das Zweitgutachten zu übernehmen und für sein Interesse an der Untersuchung. Für ihre Unterstützung der Dissertation geht mein Dank auch an Prof. Atsuko Onuki, Prof. Dr. Jaqueline Berndt und Prof. Dr. Dieter Daniels.

Des Weiteren möchte ich mich beim Deutschen Akademischen Austausch Dienst (DAAD) und dem japanischen Kulturministerium für die großzügige Unterstützung meiner Dissertation bedanken.

Schließlich möchte ich auch Herrn Seiichi Furuya, Herrn Nobuyoshi Araki und Herrn Kōtarō Iizawa für konstruktive Gespräche und wichtige Hinweise danken.

Essen, Oktober 2012

I Einleitung

Was ist *japanische* Fotografie?

Die Rezeption der japanischen Kultur in Deutschland ist durch Einseitigkeit geprägt. Die Beschreibung zeitgenössischer japanischer Kultur erfolgt fast immer im Rückgriff auf die traditionelle Kultur Japans; Beispiele sind Go-Spiele, Zen, Meditation usw. Betrachtet man den fotografischen Bereich, ist zudem auffällig, dass es in Deutschland nur möglich ist, japanische Fotografien zu sehen, die in den USA beliebt sind oder im Kontext eines »exotischen« Japans rezipiert werden können. Dies gilt z. B. für Hiroshi Sugimoto¹ und für Nobuyoshi Araki. Sonst bestehen in Deutschland kaum Chancen, Fotografien aus Japan kennenzulernen. Japanische Fotografie wird kaum rezipiert oder sie wird – vergleichbar der Faszination, die Kunst und Kunsthandwerk aus Japan aufgrund ihrer »Fremdartigkeit« in Europa schon seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausübten – nur als das exotische Andere wahrgenommen: als eine Ästhetik, die sich von westlichen Vorstellungen fundamental unterscheidet.

Grund dafür sind einerseits die sprachlichen Barrieren und der damit verbundene Mangel an im Westen verfügbarem Wissen über und zu Japan. Texte zur Fotografie von japanischen Fotografen oder Kritikern sind bis heute mit Ausnahme weniger Werke nie in westliche Sprachen übersetzt worden. Zum anderen sind in Japan – anders als im Westen – die Gattungsgrenzen

¹ Die Namen sind in euro-amerikanischer Reihenfolge angegeben, d. h., der Vorname steht vor dem Nachnamen. In der japanischen Schreibweise ist die Reihenfolge umgekehrt. Eine korrekte Transkription japanischer Namen sollte auch Längungszeichen enthalten; diese Längungszeichen werden im Folgenden nicht geschrieben, wenn der betreffende Name in anderen Publikationen in westlicher Sprache ohne sie wiedergegeben worden ist.

zwischen Kunst, Kommerz und Journalismus nur sehr vage umrissen. Deshalb führt es in die Irre, wenn man unreflektiert ästhetische Kategorien und Kriterien aus der kunsthistorischen Forschung zur Geschichte der Fotografie in Europa und den USA heranzieht, um die Entwicklung der Fotografie in Japan zu beschreiben. In dieser Arbeit möchte ich im Rahmen der hier kurz vorgestellten Problemfelder erörtern, auf welche Weise man die fotografische Produktion und die Rolle der Fotografie in Japan darstellen kann.

In meiner Dissertation geht es dabei vor allem um die Funktion von Schnappschüssen seit Anfang der 1990er Jahre, die, obwohl sie sich dem Privatleben widmen, nicht als *private* Erinnerungsbilder rezipiert werden können. Sie werden in Japan der Stilrichtung der »Ich-Fotografie (*shi-shashin*)«² zugeordnet. Diesen Begriff hat der Fotograf Nobuyoshi Araki geprägt, der ursprünglich damit seinen autobiografischen Fotostil bezeichnete. Arakis Arbeiten können als wegweisend und stilbildend angesehen werden. Letztendlich etablierte sich die fotografische Darstellung der »Ich-Fotografie« als eine Stilrichtung der japanischen Fotografie im Laufe der 1990er Jahre. In einem Artikel der Zeitschrift *Bijutsu techō* [Handbuch der Kunst] unterscheidet der Schriftsteller Hiroyasu Yamauchi 10 Typen von Fotografen. Einer davon ist der »Ich-Fotograf«,³ den er wie folgt beschreibt:

Dieser Typ Fotograf lichtet sein eigenes Umfeld und seine Freunde ab. Seine Fotografien werden zu eigenen Werken. Er fühlt sich, als ob sein ganzes Leben Kunst sei. Er ist der typisch japanische Fotokünstler. Jeder hat sein eigenes bedeutendes Leben und kann mit der Kamera dieses Leben auf vielfältige Weise aufnehmen. Daher wollen junge Leute ›ich-fotografische Werke‹ produzieren.⁴

2 Die westliche Schreibweise japanischer Originaltitel schreibe ich *kursiv*. Nach dem modifizierten Hepburn-Transkriptionssystem transkribiere ich nur Eigennamen und den Satzanfang in Großschreibung.

3 Vgl. Hiroyasu Yamauchi, »Shashin sakka kyarakutā zukan« [Bilderlexikon der Fotokünstler], in: *Bijutsu techō* [Handbuch der Kunst], Juli 2007 (Sonderserie: »Shashin-ka« ni naru kiso chishiki [Grundkenntnisse für den »Fotografen«]), Tokyo: Bijutsu shuppansha 2007, S. 38–41.

4 Ebd., S. 41. Der Text ist, wie auch alle folgenden japanischen Quellen, im Original auf Japanisch erschienen und wurde von mir übersetzt.

Aufmerksamkeit erregte der Fotostil der Ich-Fotografie in der Folge von zwei wichtigen, seit 1991 stattfindenden Fotowettbewerben für Nachwuchsfotografen, dem Canon *New Cosmos of Photography* (*shashin shin-seiki*), in dessen Jury Nobuyoshi Araki sitzt, und dem *Hitotsubo-ten*. Seitdem ist dieser Stil häufig zu sehen und ebenso oft erhalten seine jungen Vertreter Auszeichnungen.⁵ Der Kulturredakteur der *Yomiuri*-Zeitung Kyōji Maeda schreibt über die Bedeutung dieser zwei Wettbewerbe:

Als eine Tendenz bei den Werken fällt ins Auge, dass bei den Wettbewerben Mitte der 90er Jahre nach und nach viele junge Fotografinnen ausgezeichnet wurden, die alltägliche Facetten des Lebens darstellen und ihre persönliche Realität in den Vordergrund stellen. Zumindest der jungen Generation boten die Wettbewerbe einen Raum, der für sie in den 90er Jahren wegweisend war.⁶

Mit dem einsetzenden Boom ging jedoch auch Kritik einher. Einerseits wurde dieser autobiografischen Stilrichtung in Japan vorgeworfen, sie unterscheide sich nicht von privaten Amateurfotografien. So gilt für die Ich-Fotografie, dass die Fotografen bzw. Fotografinnen Teenager oder junge Erwachsene sind, dass die Fotografien keine besondere künstlerische Qualität oder Technik erkennen lassen und dass den Bildern keine explizite Botschaft inhäriert. Andererseits weist der japanische Fotokritiker Kōtarō Iizawa⁷ in seinem Buch *Shi-shashin ron* [Die Theorie der Ich-Fotografie] darauf hin, dass im Vergleich zu anderen Ländern die japanische Ich-Fotografie besonders weit entwickelt

⁵ Vgl. Kōtarō Iizawa, »Shashinka tachi no sutēji: ›Shashin shinseiki‹ to ›Hitotsubo-ten‹« [Bühne für Fotografen: »New Cosmos of Photography« und »Hitotsubo-ten«], in: Kyoto University of Art & Design (Hg.), *Gendai shashin no riaritī* [Realität der zeitgenössischen Fotografie], Tokyo: Kadokawa gakugei shuppan 2003, S. 293–307: 298–300.

⁶ Kyōji Maeda, »Shashin shinseiki, Shashin ›Hitotsubo-ten‹ shinjin kōbo 2shō 10 shūnen: ›Nichijō no danpen‹ de ichi-jidai« [10. Jahrestag der zwei Wettbewerbe für Nachwuchsfotografen, *New Cosmos of Photography* und *Hitotsubo-ten*: Eine Phase der ›Fragmente des Alltagslebens‹], in: *Yomiuri Shinbun* [Yomiuri-Zeitung], Abendausgabe vom 16. August 2002, Tokyo: Yomiuri Shinbunsha, S. 793: 793.

⁷ »Kōtarō« ist die Form, die er in *The History of Japanese Photography* (Anne Tucker (Hg.), Houston: The Museum of Fine Arts 2003) benutzt. Iizawa schreibt oft seinen Namen auch in Form von »Kohtaro« und »Kotaro«.

ist,⁸ wie er hinsichtlich der beiden jungen Fotografen Yurie Nagashima und Jin Ōhashi am Ende seines Buches feststellt, das sich primär mit den Protagonisten der 1980er Jahre auseinandersetzt. Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Ich-Fotografie als eine Besonderheit der japanischen zeitgenössischen Fotografie angesehen werden kann.

Im deutschsprachigen Raum sind bisher nur wenige Aufsätze und Publikationen bezüglich der Ich-Fotografie in Japan veröffentlicht worden. 1999 wurde ein Interview mit Hiromix (bürgerlich Hiromi Toshikawa) als sog. prominente Vertreterin dieser Strömung in der Zeitschrift *Fotomagazin* mit dem Titel »Das Hiromix-Syndrom« publiziert.⁹ Zudem wurden Hiromix und Yurie Nagashima im Jahr 2003 in der Zeitschrift *Kunstforum International* in einem Überblick über die japanische zeitgenössische Fotografie auf fünf Seiten (inklusive Bildern) vorgestellt – als Repräsentantinnen eines Foto-Booms, den Kōtarō Iizawa als *girly photography (onna no ko shashin)* bezeichnet,¹⁰ in einem Überblick über die japanische zeitgenössische Fotografie auf fünf Seiten (inklusive Bildern) vorgestellt.¹¹ Diesen zwei Artikeln gelingt es allerdings nicht, den großen Mangel an Wissen über die Ich-Fotografie zu beseitigen, weil sie lediglich über den Foto-Boom unter jungen Fotografinnen berichten, aber die Position des Phänomens innerhalb der japanischen Fotografie und der japanischen visuellen Kultur nicht wirklich analysieren.

Dies soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die wissenschaftliche Betrachtung der Ich-Fotografie in Japan im

⁸ Kōtarō Iizawa, *Shi-shashin ron* [Die Theorie der Ich-Fotografie], Tokyo: Chikuma shobō 2000, S. 3.

⁹ »Das Hiromix-Syndrom«, in: *Fotomagazin: Das moderne Magazin für Fotografie und Imaging*, Januar 1999, Hamburg: Jahr-Top-Special-Verlag, S. 122–129.

¹⁰ Midori Matsui, »Beyond the pleasure room to a chaotic street. Transformations of cute subculture in the art of the Japanese nineties«, in: Takashi Murakami (Hg.), *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*, New York, New Haven u. London: Japan Society u. Yale University Press 2005, S. 208–239: 223.

¹¹ Susanne Boecker, »Zeitgenössische Japanische Fotografie«, in: *Kunstforum International*, Bd. 168, Januar-Februar 2004, Ruppichterth: Kunstforum International, S. 192–247: 214–217.

Vergleich zum deutschsprachigen Raum nicht viel stärker ausgeprägt ist. Der Begriff »Ich-Fotografie« selbst wurde bisher als Synonym für einen autobiografischen Fotostil verwendet und bis heute kaum unter anderem Blickwinkeln als dieser nominalen Gleichsetzung untersucht. So widmet sich z. B. Iizawa im bereits erwähnten Buch *Die Theorie der Ich-Fotografie* nur der Analyse einzelner Fotografen, d. h., er untersucht den Einfluss der jeweiligen Fotografenbiografie auf das Werk und setzt sich darüber hinaus lediglich mit den technischen Aspekten der Arbeiten auseinander.

Das ist recht verwunderlich, denn aus dem fotohistorischen und -theoretischen Blickwinkel Japans betrachtet, sind die Einflussfaktoren der Ich-Fotografie innerhalb der japanischen Fotokultur sehr aufschlussreich, denn ihre Entwicklung ist sehr stark vom grundlegenden Verständnis der Fotografie in Japan abhängig und sie ist zudem tief im institutionellen Kontext des japanischen Fotomarktes verankert. Sie kann daher auch nicht eindeutig als Kunst bezeichnet werden, denn das Charakteristikum der japanischen Ich-Fotografie besteht darin, dass sie sich vor allem als Kulturphänomen in den Massenmedien manifestiert. Ihre Erforschung ist daher entscheidend für die allgemeinere Betrachtung der aktuellen Entwicklung der Fotografie in Japan.

Außerdem ist es sehr wichtig, die Praktiken der Fotografie vor dem Hintergrund ihres Diskurses zu analysieren, wenn man die Rolle der zeitgenössischen Fotografie adäquat untersuchen möchte. Herta Wolf schreibt,

[s]eit den 60er Jahren, dem Jahrzehnt, in dem sich das *fotografische Zeitalter* seinem Ende zuneigte, wurde die Fotografie, im Sinne der formalistischen Diskussionen der Spätmoderne, nicht nur über die ihrer apparativen Genese verdankten Besonderheiten charakterisiert; in diesem Zeitraum, in dem das Medium seinen Lichtbildcharakter und damit seine Funktion, als Paradigma zu diesen, verlor, begann es in der intellektuellen Auseinandersetzung an Bedeutung gewinnen.¹²

¹² Herta Wolf, »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 17.

Damit ist mein Kernanliegen in der vorliegenden Arbeit beschrieben, in der somit nicht nur die Spezifika der Ich-Fotografie herausgearbeitet werden sollen. Gegenstand sind nicht einzelne Fotografien, sondern vielmehr Aspekte und Charakteristika, in die das Medium Fotografie im Kontext der visuellen Kultur Japans eingebettet ist bzw. eingebettet wurde.

Darüber hinaus wird zu erörtern sein, aus welchen Gründen die Ich-Fotografie vor allem in Japan eine so große Wirkung erzielen konnte, dass sie in den 1990er Jahren zu einem regelrechten Foto-Boom führte, und wie sie sich konkret im Kontext der japanischen visuellen Kultur entfaltete. Dazu wende ich als Ausgangspunkt der Argumentation die Foto- und Kommunikationstheorie des Prager Philosophen Vilém Flusser an. Eine seiner herausragenden Leistungen ist, dass er seinen Blick auf die apparative Genese der Fotografie wirft und sie als Grundlage für die Analyse gesellschaftlicher Strukturen nutzt. Der Rückgriff auf die Analyse des Verfahrens der Fotografie ermöglicht es ihm aufbauend auf der Fotografie bzw. der Kommunikation mittels fotografischer Bilder ein Modell der zeitgenössischen Gesellschaft zu entwerfen. Dieser Entwurf mündet in der These, dass die aus Rezipienten und Produzenten technischer Bilder bestehende Gesellschaft auf eine bestimmende Weise programmiert bzw. gesteuert wird, wenn jene die Besonderheiten technischer Apparate nicht begreifen und das Technobild intuitiv als objektives *Bild* wahrnehmen.

In den folgenden Ausführungen widme ich mich daher auch der Frage, ob der Ich-Fotografie-Boom eine in diesem Sinne diktatorische Tendenz besitzt, die Araki und seine Nachfolger (die Flusser als blinde Produzenten beschreiben würde) betrifft. Denn eine beachtenswerte Charakteristik der Ich-Fotografie, die gleichzeitig auch den Kritikpunkt an ihr ausmacht, ist der ihr eigene, wenig auf Technik bedachte Umgang der jungen Fotografen mit dem Fotoapparat. Dadurch könnte nach der Argumentation Flussers die Ich-Fotografie auf den ersten Blick als ein direktes, unvermitteltes Abbild der Welt rezipiert werden.

Um eine Antwort auf diese Frage zu finden, muss die Flusser'sche Theorie in den Kontext der gegenwärtigen japanischen

visuellen Kultur gestellt werden. Denn Flusser schreibt aus einer eurozentristischen Perspektive heraus – und eine von seinem Standpunkt aus analysierte japanische Fotografie könnte auf »einem exotischen Japanbild« beruhen. Mit solchen Überlegungen soll dann auch eine Antwort auf die am Anfang gestellte Frage gesucht werden, auf welche Weise man die fotografische Situation in Japan darstellen kann, ohne auf ein Bild des exotischen Japan zurückzugreifen.