

**Formen der visuellen Begegnung zwischen Japan und dem Westen
Vom klassischen Japonismus zur zeitgenössischen Typographie**

Von der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig
zur Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie
- Dr. phil. -

genehmigte Dissertation von
Mariko Takagi

geboren am 24. 08. 1975 in Düsseldorf

Erstreferentin: Prof. Dr. Annette Tietenberg
Korreferentin: Prof. Ulrike Stoltz

Annahme durch den Promotionsausschuss am 31. 10. 2012
Disputation am 19. 12. 2012

**Formen der visuellen Begegnung zwischen Japan und dem Westen
Vom klassischen Japonismus zur zeitgenössischen Typographie**

MARIKO TAKAGI

Dank

Vielen ist zu danken, die mich seit 2006, als die ersten Ideen und Ansätze zu dieser Arbeit entstanden sind, unterstützt haben. Vor allem möchte ich Ulrike Stoltz und Annette Tietenberg für ihre Betreuung und viele wichtige Hinweise, Anregungen und Fragen danken. Marcel Takagi, meinem Mann danke ich, weil er mein Vorhaben nicht nur während der gesamten Zeit unterstützt, sondern auch alle Versionen meiner Arbeit gelesen hat. Brigitte Aust (Bibliothekarin an der Fachhochschule Düsseldorf), meine Schwester Anika Takagi und meine Eltern Roswit und Yasunobu Takagi haben mich mit Fachliteratur aus Deutschland und Japan versorgt, die in Hong Kong nicht zu beziehen war. Desweiteren möchte ich Angelika Petruschat, Klaus Weber (Bauhaus Archiv), Florian Coulmas, Claudia Delank, Yuki Madoka, Uta Schneider, Kobayashi Akira, Kasai Kaoru und Hidechika und Tetsuya Tsukada (von Dainippon Taipo Kumiai) für inspirierende Gespräche danken. Ebenso Sunny Wang, So Lai Ping (Somely) und Jayme Fung, die wichtige Gesprächspartner waren, um einen Zugang zur chinesischen Schrift und Typographie zu bekommen. NG Kwok Cheung (Chino) danke ich für die Hilfe bei der Kommunikation mit der Druckerei und Buchbinderei in Hong Kong.

Inhaltsverzeichnis

11		Vorwort
15		Einleitung
19	1	DAS EIGENE UND DAS FREMDE AM BEISPIEL JAPANS
19	1.1	Die wechselseitige Beziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden
19	1.1.1	Kultur, Identität und Referenz
23	1.1.2	Das Eigene und das Fremde
27	1.1.3	Ethnozentrismus und Eurozentrismus
29	1.1.4	Darstellungsformen: Exotik, Stereotyp und Klischee
32	1.2	Die »Dialektik vom Eigenen und Fremden« am Beispiel Japans
36	1.2.1	Die Darstellung des Japanischen durch den Westen oder das Japan, das vom Westen gewählt wurde
41	1.2.2	Dynamik in der Japan-Darstellung - Updates
43	1.2.3	Heterostereotype werden zu Autostereotype
45	1.2.4	Japanzentrismus/Kollektive Identität
47	1.2.5	Die Beteiligung Japans an der Darstellung des exotischen Japans
52	1.3	Das japanische Schriftsystem als Zeichen des Fremden
53	1.3.1	Die westliche Darstellung des japanischen Schriftsystems als das »unüberwindbare« Fremde
56	1.3.2	Das Schriftsystem des Alphabets als »Spitze der Evolution«
65	1.3.3	Das japanische Schriftsystem als Gegenstand des Japanzentrismus
72	1.4	Zusammenfassung
75	2	DER KLASSISCHE JAPONISMUS
75	2.1	Der Japonismus und die Japonismus-Forschung
75	2.1.1	»Japonismus« - der Begriff und seine Bedeutung in der westlichen Forschung
80	2.1.2	»Japonismus« - Die Begriffsdefinition aus japanischer Sicht

		82	2.1.3	Stand der Forschung
		87	2.1.4	Stand der Forschung in Japan
92	2.2			Die Entdeckung der japanischen Kultur durch den Westen
		95	2.2.1	Der erste Japonist
		96	2.2.2	Der Handel mit japanischen Kulturgütern und deren Ausverkauf
98	2.3			Japonismus und Japoniserie: Die Tiefe der Durchdringung des Japanischen
		101	2.3.1	Japonismus - Chinoiserie - Exotismus
		103	2.3.2	Die besondere Rolle der Ukiyoe-Drucke in der Japonismus-Bewegung
		106	2.3.3	Verschiedene Auslegungen des Japonismus
		109	2.3.4	Japonismus als Gestaltungsprinzip
		109	2.3.5	Jedem Künstler sein eigener Japonismus
112	2.4			Der unvereinbare Blick Japans und des Westens
		113	2.4.1	Die kleine und die große Kunst
		115	2.4.2	Der eng gefasste und der weit gefasste Japonismus
		116	2.4.3	Die Rolle der Natur
		120	2.4.4	Beginn des Dualismus - das alte und das neue Japan
122	2.5			Japonismus und Design
		122	2.5.1	Der Japonismus und das Design von Produkten
		125	2.5.2	Das Bauhaus und der Japonismus
		127	2.5.3	Das Plakat im Japonismus
132	2.6			Kalligraphie und Schrift
134	2.7			Motivationen für die Entstehung des Japonismus
		134	2.7.1	Japonismus als Ausweg aus der Krise
		137	2.7.2	Länderspezifische Entwicklungen
142	2.8			Einstufung der Bedeutung des Japonismus
		145	2.8.1	Das Ende des klassischen Japonismus
		146	2.8.2	Japonismusbewegungen
149	2.9			Zusammenfassung

159	3	JAPANIMATION - DIE ZEITGENÖSSISCHE JAPONISMUS-BEWEGUNG?
	167	3.1.1 Manga
	168	3.1.2 Anime
	170	3.1.3 Games
	171	3.1.4 J-Pop
	172	3.1.5 Cosplay
	173	3.1.6 Comike
	173	3.1.7 Figuren
	174	3.1.8 Superflat
	177	3.1.9 Mode
	183	3.1.10 Esskultur
	185	3.1.11 Die Rolle der Typographie
190	3.2	Das Japan, das die Japaner nicht sehen können
193	3.3	Japan-Stereotype im Rahmen der Japanimation-Bewegung
194	3.4	Refine: eine Kulturtechnik
202	3.5	Zusammenfassung
209	4	DIE ENTSTEHUNG DER JAPANISCHEN SCHRIFT
215	4.1	Die Systematik der Kanji
	217	4.1.1 <i>Shoukeimoji</i> 象形文字 - Piktografische Zeichen
	219	4.1.2 <i>Shijimoji</i> 指事文字 - Indikatoren
	221	4.1.3 <i>Kaiimoji</i> 会意文字 - zusammengesetzte Ideogramme
	223	4.1.4 <i>Keiseimoji</i> 形声文字 - phonologografische Zeichen
	227	4.1.5 <i>Tenchumoji</i> 転注文字 - abgeleitete Ideogramme
	228	4.1.6 <i>Kashamoji</i> 仮借文字 - phonetische Entlehnungen
230	4.2	KANJI: DIE SINO-JAPANISCHEN ZEICHEN
	231	4.2.1 <i>Kokuji</i> 国字 - Japan-spezifische Kanjis
	232	4.2.2 <i>Kokkun</i> 国訓 - japanische Lesung
	233	4.2.3 Lesung/Phonetik der <i>Kanji</i>
236	4.3	Architektur eines Kanjis
238	4.4	<i>Bushu</i> , Radikal
243	4.5	Kana/Kanamoji
	249	4.5.1 <i>Katakana</i>
	252	4.5.2 <i>Hiragana</i>

260	4.6	Romaji
264	4.7	Warum Japan an dem hybriden Schriftsystem festhält
271	5	DIE JAPANISCHE TYPOGRAPHIE
271	5.1	Typographie als Technik
272	5.1.1	Die Hauptarbeitsschritte des Bleisatzes
275	5.1.2	Fotosatz
279	5.1.3	Computersatz
280	5.2	Geschichte der Typographie
280	5.2.1	Ideologischer Aspekt: Gutenbergs Erfindung und der Beginn des typographischen Zeitalters in Europa
284	5.2.2	Die Geschichte der beweglichen Metallletter in Japan
298	5.3	Der Begriff Typographie
302	5.4	Mikro-Typographie
302	5.4.1	Alphabetschrift/Romaji
306	5.4.2	Elemente der japanischen Typographie
323	5.5	Makro-Typographie. Vom einzelnen Zeichen zur Zeile und zum Absatz
323	5.5.1	Die Schreibrichtung - senkrecht oder waagrecht?
325	5.6	Schriftklassifikationen
325	5.6.1	Modelle der Klassifikation von lateinischen Schriften
326	5.6.2	Die Matrix
332	5.6.3	Japanische Schriften - eine Möglichkeit der Klassifikation
343	5.7	Zusammenfassung
345	6	TYPOGRAPHISCHE GESTALTUNG IN JAPAN
345	6.1	Entstehung der japanischen Typographie
346	6.1.1	Erste Ansätze der Entwicklung einer japanischen typographischen Gestaltung um 1930
355	6.1.2	Die 1960er-Jahre - der Neubeginn der japanischen Typographie

		356	6.1.3	Die Entwicklung der japanischen typographischen Gestaltung und der Minderwertigkeitskomplex bezogen auf das japanische Schriftsystem
361	6.2			Grundlegende Gestaltungsmerkmale, definiert im klassischen Japonismus
367	6.3			Die Darstellung des Eigenen und des Fremden in der japanischen Typographie
		367	6.3.1	Selbstmystifizierung? - Japanische Typographie zur Darstellung von Gedanken
		374	6.3.2	Formen des Japanzentrismus in der Typographie
		387	6.3.3	Exotisierung Japans mit Mitteln der Typographie
418	6.4			Zusammenfassung
421	7			RESÜMEE
431				ANHANG
		433		Literaturverzeichnis
		454		Abbildungsverzeichnis

VORWORT

In den ersten neun Schuljahren besuchte ich die japanische Schule in Düsseldorf. Unterrichtssprache, aber auch die komplette verbale und schriftliche Kommunikation an der Schule war Japanisch. Deutsch und Englisch wurden als Fremdsprachen gelehrt. Neben mir besuchten drei weitere halbjapanische Schüler Parallelklassen meines Jahrgangs. Zu den Unterrichtsfächern gehörte auch Kalligraphie.

Zu Beginn des 9. Schuljahrs wechselte ich in das deutsche Schulsystem. Ich besuchte bis zum Abitur ein Gymnasium, an dem ich die einzige Halbjapanerin meines Jahrgangs zu jener Zeit war (in einer Parallelklasse war eine aus Spanien stammende Schülerin). Der Wechsel betraf nicht nur das Schulsystem, sondern auch die Sprache, die Schrift, das soziale Umfeld sowie die Kultur im Allgemeinen.

Auf das Gymnasium folgte ein Grafik-Design-Studium, bei dem ich den Schwerpunkt auf Typographie und Buchgestaltung legte. Gegen Ende meines Studiums begann ich, mich mit der Visualisierung japanischer kultureller Aspekte in Form des Buches zu beschäftigen. Für mich war dies ein Weg, die japanische Kultur für den potenziellen deutschen Leser in eine zugängliche und verständliche Sprache und Grafik zu übersetzen, um Exotismen, Stereotype, Klischees und Mystifizierungen Japans entgegen zu wirken. In diesem Kontext habe ich seit 2000 sechs Bücher geschrieben, gestaltet und publiziert.

Die Auseinandersetzung mit Typographie begann ebenfalls während meines Studiums. In der Anwendung ist sie meine visuelle Sprache im Beruf, in freien Buchprojekten und seit 2002 auch im Rahmen der Lehre. Der Fokus liegt dabei allerdings auf der westlichen Typographie.

In meinem Vortrag *Das Reich der Zeichen*,¹ den ich im Sommer 2007 innerhalb des Rahmenprogramms der Ausstellung *Japanische Plakate - Heute. Aus den DNP Archives of Graphic Design*, an der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin gehalten habe, visualisierte ich erstmalig Prinzipien des japanischen Schriftsystems in einer elementaren Form. Diese Darstellung nutzte ich im Vortrag, um Eigenheiten japanischer typographischer Plakate herauszustellen. Dies war der erste Anlass, mich mit der Vermittlung und Aufbereitung der japanischen Schrift und Typographie für westliche Rezipienten zu beschäftigen. Die Idee, mich mit diesem Thema in Form einer Dissertation auseinander zu setzen, fiel genau in diese Zeit. Im

1 In dem Titel, aber auch im Vortrag selbst bezog ich mich auf die gleichnamige Publikation von Roland Barthes.

Januar 2008 reichte ich mein Exposé für die Aufnahme in das Doktoranden-Programm an der HBK Braunschweig ein.

Seit dem Wintersemester 2010 unterrichte ich als Professorin westliche Typographie und Buchgestaltung an der Academy of Visual Arts der Hong Kong Baptist University. Hier in Hong Kong, außerhalb meines dualen Kulturkreises, konnte ich das Konstrukt Deutschland-Japan neu betrachten. In Hong Kong bin ich die Fremde. Die verbale Kommunikation in Kantonesisch ist für mich noch nicht möglich. In eingeschränktem Maße - auf die Überschneidungen mit den sino-japanischen Zeichen, den Kanji, begrenzt - stellt die Schrift für mich in Hong Kong Möglichkeiten der Kommunikation (auf sehr einfacher Basis) jenseits der englischen Sprache dar. In diesem Sinne unterscheidet sich meine Situation maßgeblich von vielen anderen westlichen Personen, die sich in Hong Kong aufhalten. Dieser Zugang über die Schrift zu einer fremden Kultur hat sich auch auf die hier vorliegende Arbeit ausgewirkt.

Hinweise

Japanische Zitate habe ich ins Deutsche übersetzt, nach eigenem Sprachempfinden. Das Originalzitat ist in der Fußnote wiedergegeben. Von mir übersetzte, japanische Fachbegriffe sind ebenfalls in japanischer Schreibung und zusätzlich mit alphabetischer Umschrift versehen wiedergegeben. Typographisch sind die alphabetischen Umschriften japanischer Begriffe gekennzeichnet durch kursive Schriftschnitte. (Im Fließtext ist es eine serifenlose Kursive und in den Fußnoten und Bildunterschriften eine Kursive mit Serifen.) Bei der Darstellung japanischer Begriffe in Alphabetschrift habe ich das Hepburn-Transkriptionssystem angewendet. (Längungszeichen sind allerdings durch die entsprechenden Vokale ersetzt.) Eigennamen und Satzanfang japanischer Begriffe sind mit Versalien gekennzeichnet. Japanische Personennamen wurden gemäß des japanischen Systems aufgeführt, das heißt der Nachname steht vor dem Vornamen.

Formen der visuellen Begegnung zwischen Japan und dem Westen Vom klassischen Japonismus zur zeitgenössischen Typographie

EINLEITUNG

Die Idee zu dieser Dissertation entstand aus Beobachtungen, die ich als Halbjapanerin sowohl in Japan als auch in Deutschland gemacht habe. In Deutschland lebend, habe ich mich öfter über Tätowierungen von sino-japanischen Zeichen, den Kanji, und über japanische T-Shirt-Inschriften gewundert. Ähnlich dekorativen Umgang mit westlichen (auch deutschsprachigen) Inschriften auf T-Shirts, auf Alltagsgegenständen und auf Plakaten konnte ich auch bei meinen jährlichen Besuchen in Japan beobachten. Diese sorglose Verwendung der jeweils fremden Schrift scheint auf beiden Seiten rein formalen Motiven zu folgen. In Deutschland wie auch in Japan wird das *fremde* Schriftsystem unabhängig von seiner Bedeutung verwendet, sinnentleert und nur zu dekorativen Zwecken als *bildliche* Vertreter einer fremden und exotischen Kultur.

Diese Beobachtung inspirierte mich, in dieser Arbeit nach der Fremd- und Eigenwahrnehmung Japans auf visueller Ebene im Allgemeinen und bezogen auf Schrift und Typographie im Speziellen zu fragen. Von besonderem Interesse für mich ist dabei der Austausch der Japanbilder aus westlicher (deutscher) und japanischer Sicht, die sich gegenseitig zu beeinflussen und zu verstärken bzw. zu bestärken scheinen.

Dieser Arbeit liegt folgender Aufbau zugrunde, der sich in der Kapitelstruktur wiederfindet. Das erste Kapitel ist der **Alteritätsforschung** gewidmet, die die theoretische Grundlage schafft und als Rahmen dieser Arbeit dient.

Die Forschung zum **klassischen Japonismus** wird aus zwei Perspektiven betrachtet. Einerseits wird die Forschung im Westen und andererseits die japanische Forschung als Reaktion auf die westliche betrachtet und zueinander in Beziehung gesetzt. Der klassische Japonismus, der Mitte des 19. Jahrhunderts begann, ist eine westliche Bewegung, in der das westliche visuelle Bild von Japan, einschließlich seiner Stereotype und Klischees geformt wurde, von denen einige noch heute bestehen. Diese wurden in den letzten 150 Jahren, abhängig von den jeweils bestehenden soziokulturellen Gegebenheiten, unterschiedlich ausgelegt und erweitert. In der zeitgenössischen **Japanimation** werden viele historische Japanbilder bestätigt, aktualisiert und um neue erweitert. An der Entwicklung der Stereotype war und ist Japan aktiv beteiligt. Viele Parallelen sind in diesen Japanbewegungen zu erkennen und

zeigen Muster der Begegnungen zwischen dem Westen und Japan. Die Japonismus-Forschung soll als Referenz dienen, in der dargestellt wird, was als *japanische* Gestaltung wahrgenommen wurde und wird. Darüber hinaus wird die Frage gestellt, welche Bedeutung der Japonismus-Bewegung im Westen für die westliche Kunst eingeräumt wird. Indem die Fremdwahrnehmung der japanischen Gestaltung von japanischen Japonismusforschern analysiert wird, versuchen sie zu verstehen, was die Faszination an der japanischen Gestaltung ausgemacht hat und aktuell immer noch ausmacht. Dies wird auf die Eigenwahrnehmung Japans übertragen und führt zu Selbstexotisierung, Selbstorientalisierung und Selbstmystifizierung Japans, die im zweiten und dritten Kapitel thematisiert werden. Es stellt sich somit auch die Frage, welche Funktion der Japonismus für Japan erfüllt.

In erster Linie konzentrieren sich der klassische und der zeitgenössische Japonismus auf eine bildliche Darstellung des Landes. Das japanische Schriftsystem wird in diesem Zusammenhang im Westen, wenn überhaupt, nur marginal aufgegriffen und in diesen seltenen Fällen als dekoratives Beiwerk behandelt. Das **japanische Schriftsystem** gilt als das komplizierteste der Welt und wird von westlichen Besuchern und Bewohnern des Landes oft als kaum überwindbare Barriere gesehen. Bezogen auf das japanische Schriftsystem findet von westlicher Seite eine eurozentristische Darstellung des exotischen Japans als das Fremde, als das nicht überwindbare Andere, statt. Im vierten und fünften Kapitel dieser Arbeit sollen das japanische Schriftsystem und die japanische Typographie (als die Schrift visualisierende und Struktur gebende Darstellungsform) im Detail erklärt, theoretisch zugänglich gemacht und somit entmystifiziert werden.

Bezogen auf die Plakatgestaltung allerdings wird die japanische Typographie von westlichen Betrachtern zwar immer noch unter rein formal-ästhetischen Aspekten, aber immerhin bereits seit Mitte des 20. Jahrhunderts wahrgenommen und bewundert:

»The element of Japanese design that fascinates us most is no doubt the lettering. It seems at first glance a great advantage to possess a writing that consists of concentrated pictorial signs having an intrinsically strong graphic impact. [...] It is in any case difficult for the Westerner to judge the logical unity of picture and lettering. We see instead only the logic of form, and our verdicts are consequently aesthetic and without reference to message and meaning.«²

Anhand von Beispielen der japanischen **typographischen Gestaltung** wird im sechsten Kapitel untersucht, wie japanische Designer das Schriftsystem gestalterisch einsetzen, welche Gestaltungsmittel sie anwenden und welche Stereotype und Klischees sie durch ihre typographische Arbeit, gewollt oder ungewollt, bedienen und somit dem Westen gegenüber bestätigen.

Schrift und Typographie sind im Rahmen dieser Arbeit die Darstellungsformen, anhand derer das schriftlich-visuelle Selbstbild Japans analysiert und

2 Staber, 1965, S. 58.

auf Selbstexotisierung, Selbstmystifizierung, Bildung von Autostereotypen und Formen des Japanzentrismus untersucht werden soll. Die Betrachtung ein und der selben Sache aus zwei Perspektiven, der des Westens (Deutschland) und der Japans, diese Form der Gegenüberstellung ist eine Methode, die sich durch diese Arbeit hindurch zieht. Eine Schlüsselfrage ist, welche Rolle die Schrift und Typographie bei der Entwicklung und Stabilisierung der Fremd- und Selbstwahrnehmung und Darstellung Japans, spielt.

1 DAS EIGENE UND DAS FREMDE AM BEISPIEL JAPANS

Mitte des 19. Jahrhunderts öffnete sich Japan dem Westen,¹ nachdem das Land sich über zweihundert Jahre weitestgehend von internationalen Kontakten und dem Weltgeschehen isoliert hatte. Während Japan sich primär dem Aufholen versäumter westlicher wissenschaftlicher und technischer Errungenschaften zuwandte, entdeckten in Europa Kunst- und Kulturinteressierte Japan für sich. Aus der Japan-Faszination entwickelte sich eine Bewegung in der Kunst, die als Japonismus bezeichnet wird. Aus westlicher Perspektive fand der erste Kontakt mit Japan auf einer primär visuellen Ebene statt. Das leitende Medium waren dabei Bildholzschnitte. Bis heute folgten zwei weitere Japanbewegungen, eine in den 1950er/60er-Jahren und eine weitere, auch Neo-Japonismus genannt, um die letzte Jahrtausendwende. Die Begegnungen zwischen Japan und dem Westen sind geprägt von der Begegnung zwischen dem ›Eigenen‹ mit dem ›Fremden‹ auf jeweils beiden Seiten. Ein Grundvokabular, abgeleitet von der Terminologie der Alteritätsforschung, soll im ersten Kapitel zunächst im Allgemeinen erarbeitet werden. Anschließend werden die Begrifflichkeiten auf die komplexe Wechselwirkung zwischen Japan und dem Westen sowohl in Bezug auf die Japanbewegungen als auch auf typographische Gestaltungsformen angewendet.

1.1 DIE WECHSELSEITIGE BEZIEHUNG ZWISCHEN DEM EIGENEN UND DEM FREMDEN

1.1.1 Kultur, Identität und Referenz

Um die Relation des ›Eigenen‹ zum ›Fremden‹ zu beschreiben, sind Begriffe wie *Kultur*, *Identität* und *Referenz* unumgänglich. Diese drei Begriffe sollen im Folgenden definiert werden.

Das Wort Kultur in der deutschen Sprache bezeichnet abhängig vom Kontext Unterschiedliches, dies kann sowohl wertneutral als auch wertend sein. In Anlehnung an die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann lassen sich sechs Kulturbegriffe herausstellen. Als wertneutral nennt sie drei unterschiedliche Auslegungen des Begriffs. Die *Pflege* im Sinne von *Verbesserung* und *Aufwertung*

1 Europa und USA (bzw. das christliche Abendland) werden in dieser Arbeit als der Westen beschrieben, in Anlehnung an den japanischen Begriff: 欧米 (*oubei*). Mit Huntingtons Worten: »Der Westen ist [...] der einzige Kulturkreis, der mit der Himmelsrichtung und nicht mit dem Namen eines bestimmten Volkes, einer Religion oder eines geographischen Gebiets identifiziert wird. [...] Heute ist westliche Kultur euroamerikanische oder nordatlantische Kultur.« (Vgl. Huntington, 1998, S. 60.)

einer Sache, die sich zunächst im Sinne der Agrikultur auf den Erdboden bezogen hat und heute auch die Körperpflege mit einbezieht, ist die erste Form. Als zweites nennt sie Kultur als Bezeichnung für geographische und politische Großgebilde, wobei Sprachen, Mentalitäten, Kunst- und Lebensformen als Faktoren der Einheit verstanden werden. Dabei werden diesem Gebilde innewohnende Inhomogenität, Hybridität und Offenheit zugunsten des Kollektivs² ausgeblendet. Der Kulturwissenschaftler und Amerikanist Klaus P. Hansen nennt die Kategorie auch »way of life«.³ Hansen ergänzt Assmanns Definition, indem er zwischen einem anthropologischen Gleichverhalten, das vererbt wird und einem kollektiven Gleichverhalten, das durch Information weitergegeben und durch Nachahmung gelernt wird, unterscheidet. Dem zufolge bedeutet Kultur für ihn ein »kollektives Gleichverhalten«.⁴ Kultur als ethnographischer Begriff ist der dritte Punkt in Assmanns Auflistung und benennt schlicht alles, was sich auf das menschliche Sein und Tun bezieht. In dieser Auslegung sind Natur und Kultur Gegenpole.⁵ Der Kulturbegriff ist wertend, wenn er Kultur als *elitäres Gut*, als Hochkultur, bezeichnet. Die soziale Verortung innerhalb der Gesellschaft, aber auch die kreative und künstlerische Arbeit, sind Beispiele für diese Auslegungsform. *Kultiviertheit, Kultur als Lebensart*⁶ im Sinne der *Selbstdisziplin*, die *Beherrschung von Trieben* ist ebenfalls wertend, besonders anschaulich wird dieser Aspekt durch Assmanns Beschreibung: »was den Menschen vom Zustand der Wildheit trennt und allererst zum Menschen macht.« Als letztes nennt Assmann den kritischen Kulturbegriff und dessen Diskurs der Frankfurter Schule.⁷

Die Auslegung des Kulturbegriffs, der für die Darstellung der Relation von ›Eigen‹ und ›Fremd‹ an dieser Stelle relevant ist, bezieht sich auf die wertneutrale Bezeichnung des geographischen und politischen Großgebildes, oder auch »die Gesamtheit der Gewohnheiten eines Kollektivs«.⁸ In diesem Sinne wird im Anschluss von der ›japanischen Kultur‹ und der ›westlichen Kultur‹ die Rede sein.

Das Verhältnis zwischen dem ›Eigenen‹ und ›Fremden‹ lässt sich nicht hinreichend darstellen, ohne den Aspekt der *Identität* zu beachten. Bei der Identität handelt es sich um ein dynamisches, steten Veränderungen unterzogenes und nicht gänzlich widerspruchsfreies Konstrukt eines Systems, in dem Gemeinsames definiert wird.⁹ Die Identität ordnet dem Individuum eine Zugehörigkeit zu und

2 Der Begriff Kollektiv soll an Stelle von Begriffen wie Gemeinschaft, Gesellschaft oder soziale Gruppe verwendet werden, um die Beschreibung möglichst offen und allgemein zu halten. Vgl. Hansen, 2011, S. 31.

3 Hansen, 2011, S. 11.

4 Hansen, 2011, S. 29.

5 Vgl. auch Hansen, 2011, S. 15.

6 Hansen, 2011, S. 10.

7 Vgl. Assmann, A. 2011, S. 13-17.

8 Hansen, 2011, S. 15.

9 Vgl. Schaffers, 2006, S. 181.

verleiht ihm somit Stabilität. In den Sozialwissenschaften wird der Begriff Identität gemäß Wagner wie folgt definiert:

»Identität« als Begriff dient weniger der Kennzeichnung von beobachtbaren sozialen Phänomenen als vielmehr einer Interpretation dieser Phänomene, die deren Beständigkeit und Dauerhaftigkeit gegenüber ihrer Flüchtigkeit und Vergänglichkeit akzentuiert. »Identität« ist damit ein Zeichen für die Stabilität der Welt und indirekt damit auch für die Gewißheit und Verlässlichkeit unseres Wissens von ihr.«¹⁰

Das Konstrukt namens Identität lässt sich in vier verschiedene Kategorien unterteilen: personale, kulturelle, soziale und kollektive Identität. Die kleinste Einheit stellt die personale Identität dar. Es handelt sich hierbei um einen Entwurf, charakterisiert durch einen anhaltenden Prozess der Veränderung und Anpassung.¹¹ Die personale Identität kann dabei nicht isoliert von Formen der kollektiven Identität gesehen werden, da sie in einem Verhältnis der Wechselseitigkeit zu dieser steht. Dabei findet ein dauerhafter Prozess des »Sich-ins-Verhältnis-setzen[s] des Individuums zur Welt, zur Gesellschaft [und] zu bestimmten Gruppen [...]« statt.¹²

Die kulturelle Identität wird auch als das *Wir-Gefühl*¹³ oder als das *Wir-Bewusstsein*¹⁴ bezeichnet. Mit kultureller Identität ist die Zuordnung des Individuums als Mitglied zu einer bestimmten kulturellen Gruppe gemeint. Die Merkmale und Eigenschaften des »eigenen Selbst« werden zum »Weltbild, dem Wertesystem, den Einstellungen und den Überzeugungen [einer] Bezugsgruppe« in Relation gesetzt.¹⁵ Durch die Begegnung mit Zugehörigen einer anderen »fremden Gruppe«, insbesondere im »Umgang mit kultureller Differenz«¹⁶ wird die kulturelle Identität verstärkt wahrgenommen.

Die soziale Identität steht im engen Verhältnis zur kulturellen Identität, denn sie bedingen sich gegenseitig. Die grundlegende Eigenschaft der sozialen Identität ist, dass sie dem Individuum ein Ordnungssystem gewährleistet, dessen Bedürfnisse der sozialen Zugehörigkeit zu einer Gruppe, inklusive des emotionalen Wertes, erfüllt und somit »realistische soziale Vergleiche« ermöglicht werden.¹⁷

Während es bei der personalen, der kulturellen und der sozialen Identität um die individuelle Zuordnung einer Person zu einer Gruppe geht, handelt es sich bei der kollektiven Identität um eine maßgebende und gesamtheitliche Idee von Kultur. Es geht um die »Vorstellung von einer gemeinsamen Geschichte, einer ge-

10 Wagner, 1999, S. 65.

11 Vgl. Schaffers, 2006, S. 180f.

12 Schaffers, 2006, S. 181.

13 von Barloewen, 2001, S. 307.

14 Kohl, 2000, S. 27.

15 Thomas, 2001, S. 270.

16 Schaffers, 2006, S. 185.

17 Vgl. Thomas, 2001, S. 269.

meinsamen Erfahrung«.¹⁸ Dabei wird einer variablen Gruppe etwas Gemeinsames (nicht zu verwechseln mit Identischem, denn es reicht eine Ähnlichkeit) oder auch *auf Ähnlichkeit* beruhendes Gemeinsames¹⁹ zugeschrieben.

»Unter einer *kollektiven* oder *Wir-Identität* verstehen wir das Bild, das eine Gruppe von sich aufbaut und mit dem sich deren Mitglieder identifizieren. Kollektive Identität ist eine Frage der *Identifikation* seitens der beteiligten Individuen. Es gibt sie nicht ›an sich‹, sondern immer nur in dem Maße, wie sich bestimmte Individuen zu ihr bekennen. Sie ist so stark oder so schwach, wie sie im Denken und Handeln der Gruppenmitglieder lebendig ist und deren Denken und Handeln zu motivieren vermag.«²⁰

Die Gemeinsamkeit, die Individuen in diesem Konstrukt der kollektiven Identität miteinander verbindet, benennt Straub mit *tacit knowledge*, einem Begriff aus der Gestalt-Psychologie. *Tacit knowledge* steht für ein implizites Wissen das auf Könnerschaft beruht, intuitiv und praktisch veranlagt ist und auch als stilles Wissen, im Gegensatz zu explizitem Wissen (*explicit knowledge*) beschrieben wird. Der Philosoph Polanyi benennt *tacit knowledge* mit »(...) we can know more than we can tell.«²¹ Dieses *latente Alltagswissen* soll laut Straub das »Denken, Fühlen, Wollen und Handeln der Angehörigen des betreffenden Kollektivs gleichsinnig strukturier[en] und leit[en]«. ²² So seien kollektive Identitäten kommunikative Konstrukte oder auch diskursive Tatbestände, die das *Selbstverhältnis* in Relation zum *Weltverhältnis* setzen.²³

Die vier verschiedenen Formen der Identität sind nicht auf die Selbstwahrnehmung eines Individuums oder eines Kollektivs begrenzt, sie wirken sich auch auf das Interpretationsschema des ›Fremden‹ aus. Dabei fungiert die Identität als *Rahmen* und wird zum *Referenzrahmen*, wenn es um die Deutung bzw. Interpretation des ›Fremden‹ geht.²⁴ Der Rahmen ist ein System von Konventionen und Be-

18 Wagner, 1999, S. 69.

19 Vgl. Schaffers, 2006, S. 183.

20 Assmann, J., 2005, S. 132.

21 Polanyi, 1983, S. 4.

22 Straub, 1999, S. 103.

23 Straub, 1999, S. 104.

24 Schaffers verwendet anstelle des Referenzrahmens den Begriff Referenzmuster. (Vgl. Schaffers, 2006, S. 36.) Bei Alfred Schütz heißt es »Jetzt und So«, das er wie folgt beschreibt: »[...] Sinnzusammenhänge schichtenweise zu sedimentieren und so seine Erfahrungswelt aufzubauen, eine Erfahrungswelt, die gleich meiner den Index des jeweiligen Jetzt und So trägt. [...] Diese Selbstauslegung vollzieht sich nun, wie wir gesehen haben, in einer Serie hochkomplexer, aufeinander aufgestufter und durcheinandergeschachtelter Bewußtseinsakte, auf welche das Ich in Zuwendungen hinsieht, die samt ihren attentionalen Modifikationen von dem Jetzt und So der Zuwendung abhängig sind.« (Vgl. Schütz, 1993, S. 138-139.)

Erving Goffman bezieht sich unter anderem auf Schütz und Bateson in seiner Arbeit und verwendet den Begriff »Rahmen«: »Und natürlich werde ich den Ausdruck ›Rahmen‹ (›frame‹) in Batesons Sinne oft gebrauchen. Ich gehe davon aus, daß wir gemäß gewissen Organisationsprinzipien für Ereignisse - zumindest für soziale - und für unsere persönliche Anteilnahme an ihnen Definitionen einer Situation aufstellen; diese Elemente, soweit mir ihre Herausarbeitung gelingt, nenne ich ›Rahmen‹.« (Vgl. Goffman, 1980, S. 19.)

schränkungen, in dem das ›Eigene‹ nach vorgeschriebenen Möglichkeiten und Erfahrungen das ›Fremde‹ deutet.²⁵ Das System beruht auf gesellschaftlichen, kulturellen, hierarchischen, biologischen bzw. anthropologischen Bedingungen, die dem ›Eigenen‹ als Quelle für Wissen und Orientierung und vor allem als Referenz dienen, um etwas zu deuten oder aber auch um Entscheidungen treffen zu können.²⁶ Welche Konsequenz auf welche Entscheidung folgen kann, ist dabei ebenfalls ein Aspekt. Umgekehrt geht man davon aus, dass das menschliche Handeln und dessen Deutung nur nachvollzogen werden kann, wenn der Referenzrahmen mit in die Betrachtung einfließt.²⁷ Dieses System, diese Matrix aus »ordnenden und organisierenden Deutungsvorgaben«²⁸ wird in dieser Arbeit als *Referenzrahmen* bezeichnet.

Somit ist die Wahrnehmung und Erfahrung des (kulturell) ›Fremden‹ untrennbar mit dem Referenzrahmen des ›Eigenen‹ verbunden. Vereinfacht gesagt gibt die Identität einen Referenzrahmen für das Individuum (das ›Eigene‹), aber auch für das Kollektiv vor. Der Referenzrahmen ist in beiden Formen weder fixiert noch unkorrigierbar definiert und passt sich historisch bedingten, aber auch sozialen, kulturellen sowie persönlichen Situationen des ›Eigenen‹ an. Diese flexible Eigenschaft des Referenzrahmens macht die Beziehung zwischen dem ›Eigenen‹ und dem ›Fremden‹ aus.

1.1.2 Das Eigene und das Fremde

Das ›Eigene‹ wird auch als *Vertraute*,²⁹ die *vertraute Kultur*³⁰ oder der *vertraute Raum*³¹ bezeichnet und lässt sich mit einer *Ordnung* vergleichen, die zunächst vom Subjekt nicht hinterfragt werden muss. Die Ordnung versteht sich in dem Zusammenhang auch als *Bezugssystem*, das auf der *Sozialisation und Kultur* des Subjekts begründet ist. Mit anderen Worten handelt es sich um ein ›eigenes Kulturelles Raster‹.³² Die Literaturwissenschaftlerin Schaffers geht einen Schritt weiter, indem sie die Wirklichkeit als Konstruktion des Subjekts und die wahrgenommene Welt als

Fritz Heider nennt es »Sphäre«: »Denn wir leben nur in einer ganz bestimmten Sphäre dieser Welt; zu Vielem was um uns ist und vorgeht, haben wir gar keine Beziehung, es ist nicht wirklich für uns.« (Vgl. Heider, 2005, S. 51.)

25 Vgl. Crary, 1996, S. 17.

26 Neitzel/Welzer, 2011, S. 16.

27 Vgl. Neitzel/Welzer, 2011, S. 16–19.

28 Neitzel/Welzer, 2011, S. 17.

29 Lockemann, 2008, S. 24.

30 Schaffers, 2006, S. 21.

31 Said, 2010, S. 70.

32 Vgl. Lockemann, 2008, S. 21/32.

untrennbar vom wahrnehmenden Subjekt beschreibt.³³ Sie führt einen bildlicheren Vergleich auf, in dem es heißt:

»Unsere Kultur scheint uns eine Art Zuhause zu bieten, die uns eigen ist, die uns, so die traditionelle Ansicht, ›prägt‹, die unsere Identität bildet und unseren Blick auf die Wirklichkeit vorstrukturiert.«³⁴

Die *Ordnung*, das ›eigene kulturelle Raster‹, aber auch die ›eigene Kultur‹ *als eine Art Zuhause* bilden somit einen Rahmen, der das ›Eigene‹ umschließt und es zugleich von dem ›Fremden‹ abgrenzt:

»Wo diese Ordnung an Grenzen gelangt, weil Dinge, Erfahrungen oder Wahrnehmungen hier nicht eingeordnet und verortet werden können, beginnt das Fremde.«³⁵

Die Abhängigkeit zwischen dem ›Eigenen‹ und dem ›Fremden‹ nennt Albrecht »Relationalität der Kategorie Fremde«,³⁶ es geht dabei um ein Konstrukt auf Basis einer komplexen Beziehung. In dem Zusammenhang werden Dinge, Erfahrungen oder Wahrnehmungen,³⁷ die sich nicht dem ›eigenen‹ Ordnungs- oder Referenzsystem zuordnen lassen, da sie unbekannt, unvertraut oder noch-nicht-verstanden sind, als ›fremd‹ empfunden und von dem ›Eigenen‹ abgegrenzt und ausgeschlossen.³⁸ So wird als ›fremd‹ empfunden, was außerhalb des ›eigenen Bereichs‹ liegt. »Fremdheit bedeutet in diesem Sinne Nichtzugehörigkeit zu einem Wir.«³⁹ Es handelt sich demzufolge um eine wechselseitige Abhängigkeit der zwei Topoi⁴⁰ (das ›Eigene‹ und das

33 Vgl. Schaffers, 2006, S. 33. Schaffers bezieht sich hier auf den Radikalen Konstruktivismus, in dem ausgehend von der These, dass die Wirklichkeit vom Menschen nicht gefunden, sondern erfunden wird, die Existenz der ontischen Wirklichkeit – die »absolute [...], von uns unabhängige [...] Wirklichkeit« (Glaserfeld, 14) – aus der Perspektive der Biophysik, Kybernetik, Sozialwissenschaft, Literaturwissenschaft und Psychotherapie in Frage gestellt wird. Ernst von Glaserfeld leitet »Wahrnehmung und Erkenntnis« als »konstruktive und nicht abbildende Tätigkeiten« ab, die durch Wiederholung von Ereignissen und Bestätigung durch andere als »objektive« Wahrheit interpretiert werden. (von Glaserfeld, 30ff.) Diese Konstruktion der Wirklichkeit beginnt nicht erst mit der Wahrnehmung des ›Fremden‹, sondern bereits mit dem ›Eigenen: »Ein beobachtender Organismus ist selbst Teil, Teilhaber und Teilnehmer seiner Beobachtungswelt.« (Foerster, 2010, 43.)

34 Schaffers, 2006, S. 179.

35 Lockemann, 2008, S. 21.

36 Albrecht, 1997, S. 85.

37 Während Lockemann von »Dingen, Erfahrungen und Wahrnehmungen« spricht, nennt Waldenfels die drei Aspekte »Ort, Besitz und Art«. (Lockemann, 2008, 21.) Waldenfels: »*Fremd* ist erstens, was außerhalb des eigenen Bereichs vorkommt [...] und was in der Form von ›Fremdling‹ und ›Fremdlingin‹ (so noch bei Schiller) personifiziert wird. Fremd ist zweitens, was einem anderen gehört [...]. Als Fremd erscheint drittens, was von fremder Art ist und als fremdartig gilt [...]. Es sind also die drei Aspekte des *Ortes*, des *Besitzes* und der *Art*, die das Fremde gegenüber dem Eigenen auszeichnen.« (Waldenfels, 1997, S. 20)

38 Vgl. Därmann, 2002, S. 30.

39 Waldenfels, 1997, S. 20 ff.

40 Waldenfels schreibt: »Im Falle des Eigenen und Fremden handelt es sich [...] nicht um zwei bloße Terme, sondern um zwei Topoi.« (Waldenfels, 1997, S. 23.)

›Fremde‹), um ein Verhältnis oder auch um eine *Relationalität*:⁴¹ »Ob jemand oder etwas als fremd bezeichnet wird, ist abhängig davon, was als Eigenes wahrgenommen und was dem Anderen zugeschrieben wird.«⁴² Im Wesentlichen geht es dabei um das Herausstellen von *Differenzen* und *Differenzerfahrungen*.⁴³ Das ›Eigene‹ und das ›Fremde‹ kann demnach immer nur in Relation zueinander verstanden werden. »Das *Fremde* trägt stets das *Eigene* als Abgrenzungsbegriff in sich und vice versa.«⁴⁴ Hier kommt der Referenzrahmen ins Spiel, der ein Bezugssystem basierend auf der ›eigenen‹ Sozialisation und Kultur, darstellt. Das ›Fremde‹ wird somit unter Einwirken des ›eigenen‹ Referenzrahmen bewertet. Die Deutung des ›Fremden‹ ist somit nie neutral und stets gefärbt durch das ›Eigene‹. Es handelt sich demnach um ein mentales Konstrukt.⁴⁵ Als mentales Konstrukt ist das ›Fremde‹ nicht mit einem geographisch existenten Ort zu verwechseln, der etwa aufsuchbar wäre.

»[Das Fremde] ist gekennzeichnet durch eine Nicht-Zugehörigkeit seines Ortes, da er außerhalb des Eigenen liegt. Dieser Ort des Fremden ist nicht geographisch zu verstehen, da er nicht einfach aufgesucht werden kann. Wäre dies möglich, würde sich Fremdheit im selben Moment auflösen, in dem eine direkte Begegnung mit dem Fremden stattfindet. Es ließe sich in der Ordnung des Eigenen integrieren, es wäre nunmehr verstanden und bekannt. Derart wäre die jeweilige Fremdheit nicht mehr vorhanden.«⁴⁶

Darüber hinaus ist die Beziehung zwischen ›Eigen‹ und ›Fremd‹ nicht fixiert, sie ist dynamisch und unterliegt Veränderungen und Wandlungen. Es handelt sich um einen Prozess, der »nie abgeschlossen ist, sondern immer wieder neu reflektiert und konstruiert« wird.⁴⁷ Diese Eigenschaft nennt Albrecht die »Dialektik vom Eigenen und Fremden«. ⁴⁸ Das ›Fremde‹ ist demnach stets vom Kontext und der Situation des Subjekts abhängig und demnach okkasionell, korrigierbar und somit nicht statisch. »Fremdheit [gibt es] nur in Beziehung auf die eigene Kultur bzw. das eigene Ich.«⁴⁹ Das ›Fremde‹ entsteht und besteht demzufolge immer in Relation zum ›Eigenen‹.

Somit ist auch der Wahrnehmungs- oder Erfahrungsraum, in dem die Begegnung mit dem ›Fremden‹ stattfindet, von Bedeutung. Allgemein lässt sich sagen, dass im Falle der Begegnung mit einer ›fremden Kultur‹, die ›eigene Kultur‹ eine *Sicherheit* bietet, sie »gibt Orientierung, sie verschafft (unbewusstes) Alltagswissen und Alltagskompetenz: Kurz, sie schafft Normalität.«⁵⁰ Diese Normalität ist ein Kon-

41 Vgl. Albrecht, 1997, S. 85.

42 Schaffers, 2006, S. 22.

43 Vgl. Schaffers, 2006, S. 21.

44 Schaffers, 2006, S. 21.

45 Vgl. Lockemann, 2008, S. 32. und Albrecht, 1997, S. 87.

46 Lockemann, 2008, S. 21.

47 Schaffers, 2006, S. 22f.

48 Albrecht, 1997, S. 86.

49 Därmann, 2002, S. 29.

50 Schaffers, 2006, S. 179.

strukt des Referenzrahmens und wird vom Subjekt als Wirklichkeit wahrgenommen.⁵¹ Diese Konstellation zwischen dem ›Eigenen‹ und dem ›Fremden‹ gerät ins Wanken, wenn das ›Fremde‹ das ›Eigene‹ umgibt und die Begegnung nicht im vertrauten Kontext der ›eigenen‹ Kultur, sondern in ›fremder‹ Umgebung stattfindet. Der ›eigene‹ Referenzrahmen wird in dieser Situation in Frage gestellt. Die für das ›Eigene‹ selbstverständlichen Konventionen, aber auch Beschränkungen, verlieren hier ihre Gültigkeit und somit kann das ›Fremde‹ als Bedrohung wahrgenommen werden.⁵²

Als das Andere hingegen gilt, was deutlich durch das Subjekt vom ›Eigenen‹ als abgegrenzt und differenziert betrachtet wird.

»Das Andere unterliegt - im Gegensatz zum Fremden - kategorialen Bestimmungen, die willkürlich gewählt werden, um es vom Selben zu unterscheiden. Die Abgrenzung des Anderen vom Selben beinhaltet demzufolge eine Differenz, die die Andersartigkeit des Anderen bestätigt. Eine einmal getroffene Unterscheidung fixiert die Differenz und gibt keinen Raum für Neubestimmungen. Während das Fremde verschiedene Nuancen aufweist, die in einem permanenten Prozess des Abgleichens mit dem Eigenen betrachtet werden, unterliegt das Andere festgelegten Kategorien. Es kann in seiner Andersartigkeit erfasst und beschrieben werden, was mit dem Fremden nicht gelingt. Während das Fremde changiert, ist das Andere fixiert.«⁵³

Das Verstehen des als Anders identifizierten wird intentional unterdrückt und zugleich wird dessen Andersartigkeit betont. Erst durch das ›Eigene‹ wird das Andere zu diesem ernannt und »nach seinem eigenen Plan, Entwurf, nach Vorurteilen und Sedimentierungen und dergleichen verändert, zurechtgelegt und vergewaltigt« und somit konstruiert.⁵⁴ In den amerikanischen Cultural Studies wird der Begriff *othering* verwendet, der sich auf den beschriebenen »Prozess des Machens oder Bezeichnens« bezieht.⁵⁵ Beim *othering* handelt es sich um eine einseitige und subjektive Handlung, wobei es eine aktive bezeichnende Seite und eine passive Seite gibt, die als das Andere definiert werden. Die Initiative und somit die Macht geht dabei einseitig von der beschreibenden Seite aus.⁵⁶ Als Methode werden unterschiedliche Formen der verbalen, schriftlichen oder bildhaften Darstellungen angewendet, in denen die Andersartigkeit betont und thematisiert wird.⁵⁷ Als Beispiel für *othering* nennt Lockemann die historische und soziale Konstruktion von so genannten *primitive Völker*, die »erst aus einer eurozentrischen Fortschrittsperspektive und deren diskriminierende Anwendung heraus erschaffen [wurden]. Die Existenz von *primiti-*

51 Vgl. Hansen, 2000, S. 302.

52 Vgl. Schaffers, 2006, S. 36.

53 Lockemann, 2008, S. 27.

54 Shimada, 1999, S. 144.

55 Lockemann, 2008, S. 42.

56 Vgl. Lockemann, 2008, S. 42.

57 Vgl. Lockemann, 2008, S. 43.

ven Völkern ist eine ideologische Konstruktion und keine Tatsache.«⁵⁸ In Völkerschauen um die Wende zum 20. Jahrhundert wurden Fremdkontakte mit ethnologischer Echtheit beworben und könnten mit dem heutigen Trendwort Infotainment beschrieben werden, in dem Vergnügen und Belehrung vereint werden.⁵⁹ Auch Wolter erwähnt den Trend der Visualisierung, der bereits zur Zeit der Völkerschauen einsetzte. Illustrationen visualisierten kulturelle Auffälligkeiten wie Physiognomie und Körperbau. Diese Publikationen avancierten zum beehrtem Material für »bürgerliche Hausbibliotheken«.⁶⁰

1.1.3 Ethnozentrismus und Eurozentrismus

Der Ethnozentrismus⁶¹ und der Eurozentrismus können auf der Ebene des Kollektivs als Formen der Abgrenzungen des ›Eigenen‹ vom ›Fremden‹ beschrieben werden. Im Ethnozentrismus wird die ›eigene Kultur‹ als Maßstab gesetzt und als das einzig Richtige verstanden. Der Referenzrahmen des ›Eigenen‹ wird auf eine ›fremde Kultur‹ angewendet und auf ›eigene‹ »Bilder, Vorstellungen und Wertschätzungen zurückgeführt.«⁶² Dies geschieht in Verbindung mit einer Wertung, die nicht selten die Andersartigkeit der ›fremden Kultur‹ negativ und der ›eigenen Kultur‹ als unterlegen darstellt. »Das eigene Werte- und Normensystem wird zur Beschreibungsfolie, zum Verstehensrahmen und zum Bewertungsmaßstab für andere Kulturen.«⁶³ Die ›Eigenidentität‹ formt sich somit nicht nur durch die Abgrenzung

58 Lockemann, 2008, S. 43.

59 Vgl. Wolter, 2005, S. 11.

60 Wolter, 2005, S. 192.

61 Baer nennt die drei wissenschaftlichen Ansätze, ›Ethnologie‹, ›Ethnographie‹ und ›Kulturanthropologie‹ als einander verwandt. Während die ›Ethnologie‹ auch als vergleichende und die ›Ethnographie‹ als beschreibende Völkerkunde gilt, bezeichnet Baer die ›Kulturanthropologie‹ als Integrationswissenschaft, die auch psychologische, linguistische, historische (bzw. archäologische) und philosophische Perspektiven einbezieht: »Sie richtet sich nicht nur auf das Studium der Kulturen ethnischer Gruppen, sondern auf das fremder Kulturen schlechthin.« (Baer, 1993, S. 13.)

Karl-Heinz Kohl definiert »Ethnos« als »größte feststellbare souveräne Einheit, die von den Menschen selbst gewußt und gewollt wird«, in Anlehnung an den deutschen Ethnosozologen Wilhelm E. Mühlmann. (Kohl, 2000, 27) Über die allgemeine Definition: »Die Ethnologie beschäftigt sich mit dem kulturell Fremden« hinausgehend, beschreibt Kohl die »wie auch immer geratene Negativbestimmung« (Kohl, 2000, 28), die der ethnologischen Forschung anhaftet. So geht es immer auch um eine starke Vereinfachung beider Seiten. Eine heterogene Gruppe wird von außen betrachtet als homogen dargestellt, während sie zugleich in Gegensatz zur ›eigenen‹ Kultur und Gesellschaft gesetzt wird. Dabei wird bewusst die Fremdartigkeit herausgestellt: »Sie bestimmen jene Völker, Kulturen und Gesellschaften, mit denen sich die Ethnologie traditionell befasst hat, allesamt *e negativo*, nämlich nach Maßgabe dessen, was sie im Vergleich zu der unseren *nicht* sind.« (Kohl, 2000, S. 26.)

62 Waldenfels, 1997, S. 49.

63 Schaffers, 2006, S. 25.

vom ›Fremden‹, sondern auch durch eine Aufwertung des ›Eigenen‹ gegenüber dem ›Fremden‹. Dies führt zur Steigerung des Selbstwertgefühls des Subjekts. Im Ethnozentrismus geht es somit im Wesentlichen um eine einseitige Darstellung des ›Fremden‹, in der die Perspektive des Beschriebenen außer Acht gelassen wird.

»Man könnte argumentieren, dass einige markante Objekte Geistesprodukte sind und deshalb nur fiktiv statt objektiv existieren. [...] im Geist einen vertrauten Raum als den ›unseren‹ darzustellen und das unvertraute Außerhalb als den ›ihrigen‹, *könnte* eine völlig willkürliche geographische Abgrenzung sein. Ich spreche hier deshalb von ›willkürlich‹ weil die imaginäre Geographie der Spielart ›unser Land/Barbarenreich‹ die Sicht der Barbaren selbst gar nicht einbezieht. Vielmehr genügt es, dass ›wir‹ die Grenzen setzen: Damit konstruieren wir sie als verschieden von ›unserer‹.«⁶⁴

Der Eurozentrismus stellt eine besondere Form des Ethnozentrismus dar und geht bei der Bewertung einer anderen Kultur von Europa als Mittelpunkt und Zentrum aus. Damit verbunden sind nach Said »europäische[n] Überlegenheitsphantasien«.⁶⁵ Auch bei Baer spielt die genannte Willkürlichkeit, die bei dem Akt der Interpretation des ›Fremden‹ durch den Filter des ›Eigenen‹ zum Tragen kommt, eine Schlüsselrolle:

»Wichtig für uns ist die Feststellung, dass die Völkergruppen, die in der Kolonialzeit Gegenstand ethnographischer Beschreibung waren, nicht gefragt wurden, ob sie mit einer Beschreibung ihrer gesellschaftlichen und kulturellen Formen einverstanden seien. [...] Die Völkergruppen der Kolonialbereiche galten als besiegt, unterlegen und darum als Objekte geschichtlicher und ethnologischer Untersuchung seitens westlicher Wissenschaftler, nicht aber als Autoren ihrer eigenen Geschichte und Wirklichkeit. Das Recht auf Darstellung der ›Wirklichkeit‹ stand dem Herrschenden zu, nicht dem Beherrschten.«⁶⁶

Auch wenn es sich bei der Darstellung des ›Fremden‹ im Rahmen des Ethno- oder Eurozentrismus um einen einseitigen, subjektiven Vorgang handelt, gibt es Auswirkungen und Reaktionen auf der Seite des Beschriebenen. Huntington benennt drei Formen des Umgangs mit dem entgegengebrachten Eurozentrismus. Die beschriebene Seite reagiert demzufolge mit Verweigerung, Kemalismus (als konkretes Beispiel der Reformbewegung in der Türkei nach dem ersten Weltkrieg) oder Reformismus. Die Verweigerung besteht in der Ablehnung der Modernisierung und Verwestlichung, die er mit einer Isolation von der modernen Welt vergleicht. Im Kemalismus ist die Modernisierung und Verwestlichung gewünscht und gefördert, so kommt es zum Bruch mit der ›eigenen‹ Kultur und Tradition. Das Zerstören einer jahrhundertalten Kultur ist schwerwiegend und traumatisierend. Der Reformismus benennt hingegen das Bestreben, die Tradition und Kultur zu bewahren und zugleich die Gesellschaft zu modernisieren.⁶⁷ Dabei entsteht ein hybrides Konstrukt, in dem zwei scheinbare Gegensätze, in diesem Fall die Tradition und die Modernisierung, in Ein-

64 Said 2010, S. 70.

65 Said 2010, S. 17.

66 Baer, 1993, S. 10.

67 Vgl. Huntington, 1998, S. 107.

klang miteinander gebracht werden. Sowohl die Strategie des Reformismus als auch der Zustand der Hybridität als Resultat sind für die Betrachtung der japanischen Geschichte und der (visuellen) Kultur im Rahmen dieser Arbeit von tragender Bedeutung. Hybridität ist ein Begriff aus den Postcolonial Studies bzw. der Cultural Studies und wurde u.a. durch Homi K. Bhabha geprägt. Für Bhabha beruht das Konzept der Hybridisierung auf der Theorie des Widerstandes gegen den Kolonialismus.⁶⁸ Bhabha spricht von »in-between spaces«⁶⁹ oder auch »liminal spaces« als Ort der Interaktion und Vermischung zweier entgegengesetzter Positionen, um die Idee einer kulturellen Hybridität zu verbildlichen. Die Hybridität lässt Verschiedenheit zu und überwindet laut Bhabha hierarchisches Denken und die damit einhergehende Wertung.⁷⁰ Kulturelle Hybridität gehört zum Verständnis einer »internationalen Kultur« die sich deutlich von dem durch Exotismus geprägten Multikulturismus oder der »diversity of cultures« unterscheidet.⁷¹ In der vorliegenden Arbeit wird Hybridität als Resultat eines aktiven Prozesses des selektiven Aufnehmens von Einflüssen verschiedener Art verstanden.

1.1.4 Umgang mit dem ›Fremden‹: Exotik, Stereotyp und Klischee

Das ›Exotische‹ ist eine Form des Umgangs mit dem ›Fremden‹, in dem das ›Fremde‹ als unerreichbar eingestuft wird. Ein nicht bestehender inhaltlicher Zugang auf Grund einer (noch) nicht vorhandenen inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem ›Fremden‹ ist eine Voraussetzung für die Einstufung des ›Fremden‹ als ›exotisch‹. Denn nur was ›fremd‹ und (noch) *unverständlich* ist, kann als *undurchdringlich* und somit *geheimnisvoll* ›exotisch‹ wirken.

»Die Wahrnehmung des Exotischen bezieht sich nur auf dessen Oberfläche. Dadurch wird es verkannt, denn das Äußere wird mit seinem Inneren verwechselt.«⁷²

Das ›exotische Fremde‹ bietet dabei eine Projektionsfläche für Wünsche, Vorstellungen und Sehnsüchte des Betrachters. So kann etwas als positiv, aber auch als negativ ›exotisch‹ dargestellt werden.

In der Begegnung mit dem ›Fremden‹ ist die Bildung von Stereotype aus der Perspektive des Subjekts, das den Stereotyp konstruiert, ein hilfreiches Werkzeug, welches eine erste Einstufung des Wahrgenommenen unterstützt.

»Stereotypen sind kognitive Formeln, verfestigte Überzeugungen, die der Umweltassimilation und Lebensbewältigung dienen. Es sind historisch wandelbare, aber doch ziemlich stabile Alltags-

68 Vgl. Bhabha, 1994.

69 Bhabha, 1994, S. 1.

70 Vgl. Bhabha, 1994, S. 1ff.

71 Bhabha, 1994, S. 38.

72 Lockemann, 2008, S. 24f.

kategorisierungen, Typisierungen der Umwelt, die aber dadurch, daß sie Verhalten steuern, auf die Realität zurückwirken, Realität beeinflussen und erzeugen können.«⁷³

Positiv ausgedrückt, bieten Stereotype ein System an, Ordnung und Struktur in die »Unordnung der Wirklichkeit« zu bringen und somit schaffen sie den Anschein eines »geordnete[n], mehr oder minder beständige[n] Weltbild[s]«. ⁷⁴ Im Detail geht es hier um die Informationsverarbeitung, um die Unterstützung des persönlichen Orientierungssystems und somit vereinfacht dargestellt, um die Bewältigung des Alltags. Indem eine Reduktion von Komplexität des Alltags geschieht, wird das menschliche Überleben erleichtert. Die Funktion der reinen Reduktion von Komplexität, die die Wahrnehmung und Alltagsbewältigung unterstützt, kommt jedoch auch ohne den abwertenden Unterton aus, der dem Begriff Stereotyp anhängt. Für die rein kognitive Funktion, die Ökonomisierung der Wahrnehmung, soll daher der Begriff *Standardisierung* anstelle von Stereotyp verwendet werden.⁷⁵

Stereotype erfüllen allerdings auch eine *psychologische Funktion*, in der es um die Sicherung der »eigenen Identität« gegenüber anderen geht.⁷⁶ Auch dieser Aspekt nützt der allgemeinen Lebensbewältigung. Anders als bei der Standardisierung, erfolgt in diesem Fall allerdings ein *in Bezug setzen*, unterstützt vom raschen Erfassen von Ähnlichkeiten. Es geht um Identifikationsmöglichkeiten, »emotionale Definition[en] des Selbst und der Anderen«⁷⁷ und somit um die Positionierung der »eigenen Identität«. Stereotype dienen somit nicht nur der Benennung des »Fremden«, sondern auch des »Eigenen«:

»Stereotype Vorstellungen sind somit nicht nur Wahrnehmungen, Kategorisierungen und damit Definitionen des Fremden, sondern zugleich Wahrnehmungen, Kategorisierungen und Definitionen des Selbst. Sie dienen damit der Identitätsbildung von Individuen und Gruppen [...].«⁷⁸

Stereotype erfüllen, indem sie das Erkennen von Zugehörigkeit unterstützen, auch eine soziale Funktion. Sie helfen bei der sozialen Anpassung innerhalb einer Gruppe und benennen Abgrenzungskriterien zu »fremden Gruppen«.⁷⁹

Innerhalb des Stereotypensystems kann zwischen Auto- und Heterostereotype unterschieden werden. Um ein meist positives, konstruiertes und vereinfachtes Selbstbild einer sozialen Gruppe geht es bei dem Autostereotyp, den Klaus Roth als »Vorstellung von ihrem eigenen Charakter und damit von ihrer eigenen Identität« beschreibt.⁸⁰ Heterostereotype sind »zugeschriebene Identitäten«⁸¹ oder auch

73 Roth, 1998, S. 22f.

74 Lockemann, 2008, S. 35. (Lockemann sich auf Lippmann beziehend.)

75 Vgl. Hansen, 2011, S. 30.

76 Vgl. Roth, 1998, S. 33.

77 Roth, 1998, S. 28.

78 Roth, 1998, S. 28.

79 Vgl. Roth, 1998, S. 34.

80 Roth, 1998, S. 28.

81 Wagner unterscheidet ebenfalls zwischen einer zugeschriebenen (ascribed) und einer erworbe-

»Fremddefinitionen«.⁸² Dabei werden die Normen (oder auch Referenzrahmen) der ›eigenen‹ beschreibenden Kultur auf die der ›fremden‹ beschriebenen Kulturen angewendet.

Auto- und der Heterostereotyp stehen in einem engen kausalen Zusammenhang, indem sie sich gegenseitig beeinflussen. So können Heterostereotype, die durchaus einen wertenden und verzerrenden Charakter haben, von der beschriebenen Seite reflektiert und sich zu »projizierten Autostereotype« wandeln, die Roth mit »wir denken, die sehen uns so« übersetzt.⁸³ Die projizierten Autostereotype wiederum können in das Selbstbild aufgenommen, angeeignet und somit zu den umgangssprachlichen »self-fulfilling prophecies« führen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die zunächst als positiv und unterstützend empfundene Reduktion der Komplexität durch Stereotype eine nicht zu unterschätzende Nebenwirkung hat. Denn gerade diese vereinfachte Darstellung verhindert eine differenzierte Wahrnehmung des ›Fremden‹.⁸⁴

»Der Begriff Stereotyp beschreibt somit eine Erkenntnisbarriere und zwar keine individuelle, sondern eine kollektive. Stereotype, so könnte man sagen, sind standardisierte Urteile eines Kollektivs über sich selbst oder über andere, die, das schwingt immer mit, der Wirklichkeit nicht oder nicht ganz entsprechen.«⁸⁵

Die den Vorgang der Stereotypenbildung innewohnende Abgrenzung und Wertung, aber auch die einseitige Darstellung unter Anwendung des ›eigenen‹ Referenzrahmens deuten darauf hin, dass Stereotype ein Aspekt des Ethnozentrismus sind.⁸⁶

Als eine *Steigerung* von Stereotype nennt Lockemann Vorurteile: »Sie sind grundsätzlich verzerrend und negieren jegliche Objektivität.«⁸⁷ Bei Vorurteilen handelt es sich um bereits länger bestehende wertende Urteile über eine Gruppe, die unkritisch oder auch vorschnell übernommen werden. So beschreibt Roth Vorurteile mit Attributen wie, *früh erworbene, unkritisch übernommene, kognitive, affektiv-*

nen (achieved) Identität, allerdings unter einem sozial historischen Aspekt. Dabei bringt er die zugeschriebene Identität mit traditionellen Gesellschaften in Verbindung, in denen die Identitätsbildung eher sozial determiniert war. Der moderne Mensch hingegen ist aktiv an der Wahl und Definition der ›eigenen Identität‹ beteiligt und somit handelt es sich in dem Fall um eine erworbene Identität. (Vgl. Wagner, 1999, 58.) Die Differenzierung zwischen zugeschriebener und erworbener Identität eignet sich meines Erachtens gut für die Beschreibung der Auto- und Heterostereotypen bezogen auf die aktive oder die passive Haltung, wobei es jedoch weiterer Differenzierung bedarf.

82 Roth, 1998, S. 29.

83 Roth, 1998, S. 29. Dem entsprechend erklärt Roth »projizierte Heterostereotyp« mit »wir denken, daß die sich so sehen«.

84 Vgl. Lockemann, 2008, S. 42.

85 Hansen 2000, S. 321f.

86 Vgl. Lockemann, 2008, S. 40.

87 Lockemann, 2008, S. 34.

emotionale und verhaltenssteuernde Komponente[n].⁸⁸ Vorurteile lassen sich häufig auf Stereotypen zurückführen. Sie weisen allerdings eine stärkere emotionale Komponente auf.⁸⁹ Negativ können Vorurteile werden, wenn sie dazu führen dass »nationalen und ethnischen Vorurteile[n] und ihre oft verhängnisvolle Wirkung, Hass und Mißverstehen zu erzeugen oder zu perpetuieren, Gruppenegoismus zu fördern, Kulturkontakt und Verständigung zu blockieren«. ⁹⁰

Auch das Klischee⁹¹ weist Eigenschaften auf, die bereits zuvor im Kontext von Stereotyp und Vorurteil genannt wurden: die Reduktion von Komplexität, die Verallgemeinerung und der nicht zwingend gegebene Wahrheitsanspruch. Oft wird der Begriff Klischee als Synonym für Stereotyp genutzt.

Der Begriff (visuelles) Klischee soll in dieser Arbeit das Bild des ›Fremden‹ benennen, das auf eine vereinfachte Darstellung zurückgreift, durch das Einbeziehen von Stereotype geprägt und durch Wiederholung verfestigt wird. In dem Sinne ist das visuelle Klischee eine Art Essenz, die bewusst Eigenschaften herausstellt, die das ›Fremde‹ als ›fremd‹ betonen oder unterstreichen. »Das Klischee beinhaltet die Dinge, die eine Differenz zur eigenen Kultur darstellen.«⁹²

1.2 DIE »DIALEKTIK VOM EIGENEN UND FREMDEN« AM BEISPIEL JAPANS

Die zuvor beschriebene Konstellation des ›Eigenen‹ und ›Fremden‹ soll nun auf die Darstellung Japans durch den Westen aber auch durch Japan selbst bezogen werden. Faktoren wie die große geografische Entfernung zu Europa, aber auch historische Gegebenheiten, wie zum Beispiel der vergleichsweise späte direkte Austausch zwischen Japan und dem Westen ab Mitte des 16. Jahrhunderts, beeinflussen und begünstigen seither die Wahrnehmung Japans als das ›Fremde‹ und zugleich Exotische.

Das erste Japanbild in den Köpfen der Europäer entstand allerdings deutlich vor der ersten direkten Begegnung mit dem asiatischen Land. Ende des 13. Jahrhunderts berichtete Marco Polo über die Geographie, Politik, Ökonomie, Religion, Brauchtum und Geschichte der Insel Zipangu (Japan). Marco Polo beschrieb Zipangu, ohne es je selbst betreten zu haben und so ist sein Bericht eine »eigenwilli-

88 Roth, 1998, S. 23f.

89 Vgl. Hansen, 2000, S. 322.

90 Roth, 1998, S. 23f.

91 Der Begriff Klischee (franz. Abklatsch) wird in der Typographie verwendet, um einen Druckträger (aus Metall) zu bezeichnen. Auch der Begriff Stereotypie lässt sich zurückführen auf die Drucktechnik. Während das Original-Klischee zum Beispiel die einzelnen Bleiletter, die Ätzung nach einer Zeichnung oder nach einer Photographie benennt, handelt es sich bei der Stereotypie um eine Kopie des Original-Klischees. Der Abguss eines Bleisatzes (mit einzelnen Lettern) wird auch als Stereotypie-Platte bezeichnet. (Hiller, 1991, 167 und 295.) Auch in der Terminologie der Drucktechnik beziehen sich beide Begriffe auf den Vorgang der Wiederholung des Gleichen.

92 Lockemann, 2008, S. 41.

ge Mischung aus japanischer Wirklichkeit, chinesischer (oder mongolischer) Vermittlung und westlicher Deutung.«⁹³ Und dennoch hatte diese Beschreibung Japans seine Auswirkung.

»[...] seit Kolumbus auf dem karibischen Guanahani das Land der Goldenen Dächer suchte, das sagenhafte Zipangu aus Marco Polos Erzählungen; seit westliche Entdecker unbekannte Küsten, nur für sie neue Welten, mit ihren Träumen, Projektionen, Feindbildern bevölkern: seit einem halben Jahrtausend also sind die Mißverständnisse, die sie dabei erzeugten, jedenfalls eins gewesen: fruchtbar - im Sinn von folgenreich - für beide Teile. Fruchtbar, ja - aber, mit einer kleinen Lautverschiebung, furchtbar auch. [...] Eine fruchtbare, eine furchtbare Art, Wahrheit zu stiften, nämlich die eigene und einzige; nur wahrzunehmen, was uns glich, und wahrzumachen, was uns paßte: so wie man ein Versprechen wahrmacht - und eine Drohung. [...] Japan, heißt das, blieb länger ›Fremde‹ für den Westen - ohne daß seine Eingeborenen darum unentwickelt blieben - ganz im Gegenteil. Das war eine Provokation - und sie hält an, bis auf diesen Tag.«⁹⁴

Der Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Adolf Muschg führt gleich mehrere Eigenschaften auf, die bis heute die Darstellung Japans durch den Westen charakterisieren. Im wesentlichen geht es dabei um Japan als Projektionsfläche, die Entwicklung wahrheitsstiftender Stereotype, die durch eine selektive Wahrnehmung entstehen und dabei die Sicht des beschriebenen Japans nicht mit einbeziehen. Auf diese Aspekte der Japandarstellung wird in dieser Arbeit aus verschiedenen Perspektiven im einzelnen eingegangen.

Fast 300 Jahre war Marco Polos Zipangu Beschreibung richtunggebend für das Japanbild im Westen, u.a. aus Mangel an Alternativen. Dies änderte sich Mitte des 16. Jahrhunderts, als drei portugiesische Kaufleute während ihrer Reise von Siam nach China in ein Unwetter gerieten und auf der japanischen Insel *Tanegashima* im Süden von *Kyushu* strandeten. Kurz darauf entstand ein reger Handel zwischen den Provinzfürsten in *Kyushu* und portugiesischen Händlern. Mit den Händlern kamen auch die Missionare nach Japan. Die Missionstätigkeit zeigte schnell ihre Wirkung unter den Bauern und Handwerkern. Zunächst wurde die Arbeit der Missionare von dem stärksten Feldherren jener Zeit, Oda Nobunaga (1534 - 1582), nicht nur geduldet, sondern als willkommenes Gegengewicht zu den militanten buddhistischen Bewegungen gesehen und unterstützt. Diese Auffassung hielt allerdings nicht lange an. Nobunagas Nachfolger Toyotomi Hideyoshi (1537 - 1598) und anschließend Tokugawa Ieyasu (1543 - 1616) sahen in den Missionaren ein Vorzeichen der spanischen und portugiesischen Expansionspolitik in Asien. Zur gleichen Zeit suchten England und die Niederlande den Handel mit Japan. Der Krieg zwischen den protestantischen Ländern (England und Niederlande) und den katholischen Ländern (Portugal und Spanien) in Europa drohte sich auf Japan in Form eines Konkurrenzkampf um Handelsabkommen auszudehnen. Trotz des zu jener Zeit blühenden

93 Reichert, 1993, S. 27.

94 Muschg, 1995, S. 32ff.

Außenhandels traf das Tokugawa-Shogunat zwischen 1635 und 1639 die außenpolitische Entscheidung, das Land vor äußerem Einfluss durch eine selbst auferlegte nationale Isolierung zu schützen.⁹⁵ Erste Anzeichen waren bereits 1633 in der Ausschließung christlicher Missionare und einer Begrenzung der Reisefreiheit für die japanische Bevölkerung zu sehen. 1641 trat der Erlass des *Sakoku*-Gesetzes, das die Abschließung des Landes von der Welt bedeutete, in Kraft und Japan verschloss sich für über 200 Jahre dem internationalen Markt und Einflüssen. Der Handel mit Europa wurde mit einer Ausnahme eingestellt. Nur noch niederländische Händler durften die kleine künstlich aufgeschüttete Insel Dejima in der Bucht von Nagasaki anfahren. Die kleine Insel wurde für über 200 Jahre »Japans ›Türchen‹ zum Westen und Europas ›Bullauge‹ nach Japan«. ⁹⁶ Der chinesisch-japanische und koreanisch-japanische Handel wurde in den dafür vorgesehenen Hafenstädten fortgesetzt. ›Fremde‹ westliche Impulse sollten soweit wie möglich vermieden werden oder zumindest kontrollierbar ablaufen. Während des *Verweigerungskurses* Japans, ließ die Regierung sich über die Entwicklungen der Welt informieren und sehr begrenzt wurden moderne Errungenschaften, wie zum Beispiel Schusswaffen importiert. Der Einfluss westlicher Kultur und insbesondere das Christentum wurden allerdings strengstens verboten.⁹⁷

Nach mehr als 200 Jahren der Isolation landeten am 8. Juli 1853, unter dem Kommando vom Commodore Matthew Calbraith Perry, die sogenannten *Schwarzen Schiffe* Mississippi, Plymouth, Saratoga und Susquehanna im Hafen von Uraga nahe Edo (dem heutigen Tokyo), um die Öffnung Japans gegenüber dem Westen zu erzwingen. Da sich das Shogunat während der Abschottung über weltpolitischen Entwicklungen informieren ließ erkannte es die Bedrohung, die von den imperialistischen Bestrebungen des Westens ausging. Perrys Vormarsch nach Japan gab somit den Anlass zur »unausweichliche[n] Öffnung Japans«. ⁹⁸ Aufgrund des am 31. März 1854 zwischen Abe Masahiro und Perry geschlossenen Vertrages von Kanagawa wurden zunächst die Häfen Shimoda und Hakodate für amerikanische Schiffe geöffnet. Parallel zu den außenpolitischen Ereignissen begannen grundlegende Veränderungen in Japan, die mit dem Niedergang des feudalistischen Herrschaftssystem einhergingen und die Wiederherstellung der Kaiserherrschaft, die Meiji-Restauration, einleiteten. 1868 wurde der Kaiser erneut politisches Oberhaupt Japans und die Hauptstadt wurde von Kyoto (einstiger Sitz des Shogunats) nach Tokyo (östliche Hauptstadt) verlegt. Der »revolutionäre politische und kulturelle Umschwung«, in dem die Versäumnisse von über zweihundert Jahren innerhalb kürzester Zeit aufgeholt werden sollten, nahm seinen Lauf. Mit dem »Akkulturationsprogramm von un-

95 Vgl. Budde, 2011, S. 25.

96 Budde, 2011, S. 25.

97 Vgl. Huntington, 1998, S. 104.

98 Pohl 2002, S. 59f.

geheuerer Wucht und Geschwindigkeit« strebte die Regierung eine »gleichberechtigte Position gegenüber den westlichen Mächten« an.⁹⁹ Die Reformbewegung war ganzheitlich und universell.¹⁰⁰ Es handelte sich dabei nicht nur um eine wirtschaftliche und soziale Reform, sondern auch um den Wechsel von einer Feudal- zu einer modernen Industriegesellschaft. 1868, mit der Ablösung der Edo-Regierung durch die Meiji-Regierung, begann eine grundlegende und umfassende Reformation Japans. In den darauf folgenden Jahren wurden alle Bereiche der japanischen Gesellschaft modernisiert: das Regierungssystem, die Gesetzgebung, das Klassensystem, die Kommunalverwaltung, das Finanzwesen, die Distributionspolitik, die Industrie, die Wirtschaft, das Bildungssystem und die Diplomatie. Die Meiji-Restauration war ein unvergleichlicher Kraftakt und betraf die ganze Nation. Aus Japan wurde im Zuge der Meiji-Restauration der erste moderne Nationalstaat Asiens nach westlichem Vorbild.

Wie die vorangegangene kurze Übersicht gezeigt hat, sind die abwechselnden Phasen des intensiven Austausches mit ›fremden Kulturen‹ (und einem gezielten Lernen von diesen) und die Phase der Abschottung von anderen Kulturen ein besonderes Merkmal der japanischen Geschichte. Die Zeiten des Austausches waren gekennzeichnet durch ein gezieltes Lernen von einer ›fremden Kultur‹. Die Entlehnungen und kulturellen Übernahmen des als nützlich Empfundene, wurde in der Zeit der Isolation assimiliert und kultiviert. Wendet man Huntingtons Terminologie auf Japan an, so verfolgte das Land während der über 200-jährigen Isolation der *Sakoku*-Zeit einen Verweigerungskurs. Die Modernisierung und der damit verbundene Einfluss von Außen wurde während dieser Zeit auf ein Mindestmaß begrenzt. Nach der Öffnung Japans und der darauf folgenden Meiji-Restauration wurden intensive Bemühungen unternommen, um innerhalb kürzester Zeit möglichst viel vom Westen zu lernen. Anfänglich waren Verwestlichung und Modernisierung auch in Japan eng miteinander verbunden. Auch hier lässt sich ein Vergleich zu Huntingtons Theorie ziehen. Während zu Beginn des Umbruchs die Verwestlichung sich positiv auf die Modernisierung auswirkte, begünstigte zu einer späteren Phase die »Modernisierung die Entwestlichung und das Wiederauferleben der einheimischen Kultur«. ¹⁰¹ Trotz der radikalen Modernisierung während der Meiji-Zeit konnte Japan dennoch eine weitgehende Verwestlichung vermeiden: »Durch all diese Phasen hindurch blieb die japanische Kultur jedoch eindeutig japanisch.«¹⁰² Japan machte sich die westliche Technologie (oder auch westliches Wissen) zu eigen und bewahrte sich

99 Delank 2011, S. 11.

100 Bereits 1867 hatte der 15 Jahre junge Meiji Tenno (Regent von 1867 bis 1912) eine konkrete Vorstellung von der Entwicklung Japans. Meiji Tenno machte sich zum Grundsatz, Wissen aus dem Ausland zu importieren, um sein Land wettbewerbsfähig zu machen und um den Anschluss an die Industrialisierung nicht zu verpassen. (Vgl. Lambourne, 2005, 7.)

101 Huntington, 1998, S. 109.

102 Huntington, 1998, S. 111.

den »japanischen Geist«, dies beschreibt der Begriff *wakon yosai* (和魂洋才).¹⁰³ *Wakon yosai* bezeichnet die Fähigkeit Japans, westliche Technologie (oder auch westliches Wissen) mit dem »eigenen, japanischen Geist« zu vereinen. Bei der Aneignung von »fremden« Technologien oder Wissen spielt eine spezielle Fähigkeit Japans eine wichtige Rolle, die in dieser Arbeit als *Refine* bezeichnet wird. Es handelt sich dabei um eine Fähigkeit, selektiv Dinge aus einer anderen Kultur zu »entlehnen und sie [zu] adaptieren, [zu] transformieren und [zu] assimilieren, um das Überleben [der eigenen] *Paideuma* (Kulturseele), der Kernwerte [der eigenen] Kultur zu kräftigen und zu sichern«. ¹⁰⁴ Technologien können somit leichter importiert und zur »Festigung [der eigenen] bestehenden Kultur« eingesetzt werden. ¹⁰⁵ Diese besondere Fähigkeit Japans begünstigt und ermöglicht eine hybride Kultur sowie einen Dualismus zwischen Tradition und Moderne.

1.2.1 Die Darstellung des Japanischen durch den Westen oder das Japan, das vom Westen gewählt wurde¹⁰⁶

Die Beschreibungen Japans durch den Westen, die im 13. Jahrhundert mit dem Bericht Marco Polos ihren Anfang genommen haben, nahmen nach der Öffnung Japans Mitte des 19. Jahrhunderts stark zu. Die Japan-Darstellungen sind von Interesse, da sie die Beziehung zwischen dem Westen und Japan dokumentieren und veranschaulichen. Sie zeigen was der Westen in Japan zu einer bestimmten Zeit sehen wollte.

Ende der 1850er bis in die 1860er Jahre wurden die ersten Berichte über Japan hauptsächlich von westlichen Diplomaten mit dem Blick auf Volksbräuche, Geographie und Religion verfasst. Unter anderem kamen in den allgemeinen Vorstellungen des Landes auch teilweise Beschreibungen über Kunst und Natur vor. Die Autoren waren die ersten, die Japan intensiv bereisten, und sie entwarfen ein Bild von Japan, das zu jener Zeit noch *unberührt* von westlichen Einflüssen war. Die westlichen Reisenden beschrieben und interpretierten das alte oder auch ursprüngliche Japan unter dem Einfluss ihres Referenzrahmens. Die Darstellung Japans ist dadurch eng mit der Situation des Westens des 19. Jahrhunderts verbunden. So ist es kaum verwunderlich, dass die Dokumente aus japanischer Perspektive zahlreiche Fehler und Missverständnisse aufweisen. ¹⁰⁷ In den 1870ern wurden verstärkt Werke

103 Huntington, 1998, S. 107.

104 Huntington, 1998, S. 110.

105 Huntington, 1998, S. 112.

106 Vgl. Mabuchi, 2000, S. 20.

107 Vgl. Mabuchi 2000, S. 14ff.

Als Grund für die Missverständnisse nennt Mabuchi die im 19. Jahrhundert mit diversen Hindernissen (Sprach- und Schriftbarrieren) verbundenen Informationsbeschaffungen. U.a. wurden folgende Publikationen zu jener Zeit veröffentlicht: Heine, Wilhelm: Reise um die Erde nach Japan an Bord der Expedition • Escadre unter Commodore M. C. Perry in den Jahren 1853, 1854

zur japanischen Kunst veröffentlicht, die in Europa und USA auf ein großes und interessiertes Publikum stießen. Die Autoren kamen in diesen Jahren aus dem Kunstfeld, es handelte sich meist um Kunsthistoriker.¹⁰⁸ Auch die Erforschung der japanischen Kunstgeschichte wurde stark durch westliche Wissenschaftler vorangetrieben. Ernest Francisco Fenolosa¹⁰⁹ folgte als *Oyatoigaikokujin*¹¹⁰ 1878 dem Ruf an die Tokyo Universität. Fenolosa war nicht nur ein Verfechter der japanischen Kunst

und 1855, Leipzig, 1856. Oliphant, Laurence: Narrative of the Earl of Elgin's Mission to China and Japan in the Years 1857, 1858, 1859, 2vol., London, 1859, Le Japon, raconté par Laurence Oliphant, Paris, 1875. Baron Charles de Classiron: Notes sur le Japon, la Chine et l'Inde 1858. 1859, 1860, Paris, 1861. Sir Rutherford Alcock, Capital of the Tycoon, a Narrative of a Three Year's Residence in Japan, 2vol., London, 1863. Aimé Humbert: Le Japon illustré, Paris, 1870. Japan and the Japanese, illustrated, New York, 1874. (Vgl. Mabuchi, 2000, 14ff.)

Bereits vor der Öffnung Japans dokumentierten Engelbert Kaempfer (1651-1716) und Philipp Franz von Siebold (1796 - 1866), beide Ärzte und Mitglieder der holländischen Handelsniederlassung auf Dejima, ihr Wissen über Japan und setzten sich und ihre Übersetzer/Assistenten Gefahren aus. Kaempfer hielt sich von 1690 bis 92 in Japan auf. Er hatte einen japanischen Diener, der ihm beim (streng untersagten) Sammeln von Informationen über Japan half: Kartenwerk, Zeichnungen und Reisebeschreibungen, diese stellten einen bis dato nicht vorhandenen Fundus an Informationen über Japan dar. Gegenstand seiner Aufzeichnungen sind: Landeskunde und Botanik, Verfahren der japanischen Medizin und Heilkunde sowie Geschichte, Kultur und Religion. Ein erstes umfangreiches Bild aus erster Hand. 1823 kam Philipp Franz von Siebold für sechs Jahre nach Dejima. Es herrschten immer noch gleiche Bestimmungen für die niederländische Handelsniederlassung. Dennoch hatte sich das Klima in Japan gewandelt: es war nun mehr ausgerichtet auf ein »wechselseitiges wissenschaftliches Interesse«. Im Gegensatz zu Kaempfer muss von Siebold nicht seine Untersuchungen unter streng geheimen Vorkehrungen unternehmen. Von Siebolds Werk: »Nippon: Archiv zur Beschreibung von Japan« ist eine umfangreiche Dokumentation der Geographie, Meteorologie, Flora und Fauna, aber auch der Kultur und Gesellschaft Japans. (Vgl. Lockemann, 2008, 59f.)

108 Vgl. Mabuchi 2000, S. 15f.

James Jackson Jarves, A Glimpse at the Art of Japan, New York, 1876. Alcock: Art and Artindustries in Japan, London, 1878. John Leighton: On Japanese Art: A Discourse Delivered at the Royal Institution of Great Britain, 1863, reedited in Elizabeth Gilmore Holt, The Art of All Nations 1850-73, Princeton, 1982, pp. 364-377. Mabuchi nennt zwei weitere Publikationen, die in den 1880ern veröffentlicht wurden und die von ihrer Ausrichtung zu der hier genannten Kategorie gehören. Emile Guinet/Félix Régamey (dessins), Promenades japonaises, Paris, 1881. Edmond de Goncourt, La maison d'un artiste, 2vol., Paris, 1881.

109 Ernest Francisco Fenolosa (1853 - 1908) ging 1878 nach Japan und erhielt als *Oyatoigaikokujin* einen Ruf an die Tokyo Universität. Er kritisierte die unreflektierte Rezeption und die starke Orientierung japanischer Künstler an der europäischen Kunst jener Zeit. Fenolosa unterstützte die Gründung des japanischen National Museums in Ueno. 1886 verkaufte er seine Japansammlung an das Bostoner Museum of Fine Arts und bildete damit den Grundstein der größten Sammlung japanischer Kunst in den USA. 1890 wurde er zum Direktor der orientalischen Abteilung des Bostoner Museum of Fine Arts ernannt. Ernest Francisco Fenolosa ist einer der prominentesten amerikanischen Verfechter der japanischen Kunst.

110 *Oyatoigaikokujin* お雇い外国人 bezeichnet ausländische Ärzte, Wissenschaftler und Lehrer, die von der japanischen Meiji-Regierung nach Japan eingeladen wurden, um ihr Wissen an Japaner weiter zu geben.

und Kultur, er entwickelte das Konzept der zu schützenden Nationalschätze Japans und erstellte eine erste Liste derer. Zudem begann man während der Meiji-Restauration zwischen der westlichen Malerei, *yoga* und der japanischen Malerei, *nihonga* zu unterscheiden.¹¹¹ Der Begriff *nihonga* wurde von Fenollosa 1882 geprägt.¹¹²

Ab den 1880ern lässt sich ein neuer Trend erkennen. In dieser Zeit wurden verstärkt Fachpublikationen zur japanischen Kunst veröffentlicht. Unter anderem schrieben Dresser, einer der bedeutendsten Industriedesigner Großbritanniens, und der Zoologe Morse, über japanische Architektur bzw. Kunst.¹¹³ So ist an der Entwicklung der Ausrichtung von Publikationen über die Jahre hinweg ein zunehmendes Interesse an Fachwissen zu erkennen. Als eines der bekanntesten Beispiele gilt heute das von 1888 bis 1891 monatlich erschienene Magazin »Le Japon artistique«, herausgegeben von S. Bing.¹¹⁴

Jeder Autor hatte sein *Bild*, seine persönliche Vorstellung von Japan beziehungsweise der japanischen Kunst und brachte diese in seiner Publikation zum Ausdruck.¹¹⁵ So mancher Blick eines Künstlers auf Japan war durch die von Diplomaten und Händler getroffene Selektion und Beschreibung des Japanischen geprägt.¹¹⁶

111 Vgl. Croissant, 2008, S. 49.

112 Vgl. Suehiro, 2009, S. 164.

113 Vgl. Mabuchi 2000, S. 16f.

Christopher Dresser: Japan, its Architecture, Art and Art Manufactures, London/New York, 1882. Edward S. Morse: Japanese Homes and their Surroundings, Boston, 1885. Louis Gonse: L'Art Japonais, 2vol., Paris, 1883. William Anderson: The Pictorial Arts of Japan, London, 1886.

114 Vgl. Mabuchi 2000, S. 17.

S. Bing: Le Japon artistique, revue mensuelle, Paris, 1888-1891.

Bing war ein prominenter Sammler und einer der wichtigsten Händler für japanische Kunst seiner Zeit. 1870/71 (nach dem deutsch-französischen Krieg) siedelte Bing von seiner Heimatstadt Hamburg nach Paris über. Zu jener Zeit begann Bing seinen Vornamen Siegfried mit S. abzukürzen. Laut Heinz Spielmann wäre der »prononciert germanisch-deutsch« klingende Name Siegfried für sein Geschäft »wenig förderlich« gewesen. (Spielmann nennt als ein Beispiel: Siegfrieds Rolle in Wagners »Ring der Nibelungen«.) Die Interpretation des Kürzels S. als »Samuel« auf Grund von Bings jüdischer Herkunft ist laut Spielmann »nachweislich falsch«. (Vgl. Spielmann, 1981, 18.) In dieser Arbeit wird durchgängig der Vorname Bings mit S. abgekürzt.

115 Vgl. Mabuchi 2000, S. 17.

Roland Barthes schreibt über seine Form der Projektion als er in Japan auf seine Vorstellung der Zeichentheorie stößt: »Wenn ich mir ein fiktives Volk ausdenken will, kann ich ihm einen erfundenen Namen geben, kann es erläuternd als Romangegegenstand behandeln, eine neue Garabagne gründen, um kein wirkliches Land in meiner Phantasie zu kompromittieren (aber dann kompromittiere ich eben diese Phantasie in den Zeichen der Literatur). Ich kann auch ohne jeden Anspruch, eine Realität darzustellen oder zu analysieren (gerade dies tut der westliche Diskurs mit Vorliebe), irgendwo in der Welt (dort) eine gewisse Anzahl von Zügen (ein Wort mit graphischem und sprachlichem Bezug) aufnehmen und aus diesen Zügen ganz nach Belieben ein System bilden. Und dieses System werde ich Japan nennen.« (Vgl. Barthes, 1981, S. 13)

116 Die genannten Diplomaten kamen aus den höchsten Bildungsschichten (nicht selten aus Adelsfamilien), waren mehrsprachig und weit gereist. Diese Eigenschaften wirkten sich auf ihren Referenzrahmen aus und beeinflussten zugleich die Auswahl des japanischen Kunsthandwerks und

Das Japanbild der Künstler war somit durch Sekundärerfahrungen¹¹⁷ beeinflusst. Diese Sekundärerfahrungen wirken sich auf die konkrete Wahrnehmung aus, wenn es zum Beispiel zu einer tatsächlichen Reise zum geographisch existenten Japan kam.¹¹⁸ Mit anderen Worten: »Fremdbilder und Geschichtsbilder sind somit Bilder in den Köpfen, die wir uns nur selten durch eigenes Erleben bewußt erarbeitet haben [...].«¹¹⁹ Japan war für Künstler des 19. Jahrhunderts ein mentales Konstrukt und nicht zwingend mit einem geographisch existenten Ort vereinbar.¹²⁰ Dieses Konstrukt lässt sich auch mit einem Filter vergleichen, der sich auf die japanische Kunstauffassung im Westen ausschlaggebend ausgewirkt hat.

Europa gestaltete sich ein Bild von Japan, geprägt durch kollektive Wünsche und

der Waren, die sie nach Europa brachten. Dennoch oder gerade deswegen gibt es Bereiche der japanischen Kunst, die gänzlich übersehen wurden und andere, die umso stärker in den Fokus gerieten.

117 Fremderfahrungen werden durch verschiedene Formen der Sekundärerfahrungen, wie der Lektüre von Reiseberichten, vorbereitet. (Vgl. Schaffers, 2006, S. 39.) Diese Sekundärerfahrung nennt Klaus Roth »tradierte Vorerfahrung«: »Begegnungen zwischen zwei Kulturen beginnen selten beim Punkt Null, bei der tabula rasa. Fast jede Begegnung ist - meist unbewußt - mitgeprägt durch frühere Kontakte oder durch die im kollektiven Gedächtnis bewahrte geschichtliche Erfahrung mit der anderen Kultur. Fast jeder Kulturkontakt ist somit geprägt durch eigene oder tradierte Vorerfahrungen, die ihren konkreten Niederschlag und Ausdruck in spezifischen Bildern des jeweils Fremden gefunden haben«. (Roth, 1998, S. 30.)

118 Vgl. Schaffers, 2006, S. 39.

119 Roth, 1998, S. 28.

120 Der Schriftsteller Cees Nooteboom, der sich auf seine Japanreise lesend vorbereitet hat, beschreibt sich als »mit Vorurteilen und Informationen gefülltes Gefäß«, das nicht unvoreingenommen die Reise in das ferne Land antritt. Seine Reise beschreibt er wie folgt: »Was ich mache, kann man kaum noch als Reisen bezeichnen, da wird nichts mehr entdeckt, sondern es wird geprüft, kontrolliert, bestritten und bestätigt, Bilder und Vorstellungen werden an der ›Wirklichkeit‹ gemessen, was ich letztlich tun werde, ist, nachzuschauen ob es Japan überhaupt gibt.« (Nooteboom, 1997, 46f.) Auf den Punkt gebracht schreibt Nooteboom: »Mein Japan ist ein Japan der Bücher.« (Nooteboom, 1997, S. 201.)

Oscar Wilde schreibt in »Der Verfall der Lüge« von einem vergeblichen Versuch, den geographischen Ort der Sehnsucht namens Japan aufzusuchen:

»Eigentlich ist das ganze Japan eine reine Erfindung. Es gibt kein solches Land, keine solchen Menschen. Einer unserer entzückendsten Maler begab sich vor kurzem in das Land der Chrysanthen, in der törichten Hoffnung, er werde die Japaner sehen. Alles, was er sah, und alles, was er malen konnte, waren einige Lampions und Fächer. Die Einwohner zu entdecken, war ihm unmöglich, wie seine reizende Ausstellung in der Galerie der Herren Dowdeswell nur zu deutlich zeigte. Er wusste nicht, dass die Japaner, wie ich es eben sagte, einfach eine Stilart, ein erlebter Kunsteinfall sind. Und deshalb, wenn du einen japanischen Effekt zu sehen wünschst, wirst du dich nicht wie ein Tourist verhalten und nach Tokio reisen. Im Gegenteil, du wirst zu Hause bleiben und dich in die Arbeit bestimmter japanischer Künstler vertiefen, und danach, wenn du den Geist ihres Stils in dich aufgenommen und ihre schöpferische Art des Sehens begriffen hast, wirst du eines Nachmittags im Park sitzen oder die Piccadilly hinunter schlendern, und wenn du dort nicht einen entschieden japanischen Effekt gewahrst, wirst du ihn nirgends sehen.« (Wilde, 1982, S. 422.)

Sehnsüchte, und genau dies macht die Natur der Japan-Darstellungen und dem Japonismus aus.¹²¹ Dem Westen ging es nicht um eine differenzierte Darstellung Japans. Es ging viel eher darum, Japan als Projektionsfläche des Westens zu verstehen.

»Japan war zugleich das Exotische, das Künstlerische und das (scheinbar) Ursprüngliche. Diese Form des ›Japanverständnisses‹ kann als ein ästhetischer Selbstentwurf bezeichnet werden, dem es neben dem genuinen Interesse an Japan in mindestens ebenso großem Maße um eine Selbststilisierung ging. Solange der Betrachter sich an dieses unausgesprochene Regelwerk hielt, durfte er sich Japan näher fühlen. [...] Die europäische und amerikanische Beschäftigung mit Japan ist eine Auseinandersetzung mit dem Eigenen, zumal wenn sie sich in ästhetisierter Weise mit dem Fremden befaßt: die japanische Kunst wird dann zu einer Projektionsfläche europäischer bzw. amerikanischer Vorstellungen.«¹²²

Der Begriff »ästhetischer Selbstentwurf« benennt in dem oben aufgeführten Zitat den Hauptgedanken bei dem Aufeinandertreffen des Westens (als dem ›Eigenen‹) mit Japan (als dem ›Fremden‹). Siemer definiert diese Bezeichnung auf folgende Weise:

»Die Betrachtung der Ästhetik des Anderen dient der Bestätigung der Regeln des Eigenen; das ›Schöne‹ am Fremden wird erkannt, weil es innerhalb des Regelkanons der eigenen Kultur eine positive Aufnahme finden kann.«¹²³

Es handelt sich somit um eine selektive Wahrnehmung. Der westliche Referenzrahmen wird auf Japan angewendet und nur das was die ›eigenen‹ Vorstellungen und Wünsche zu Japan unterstützt wird dem Japanbild hinzugefügt. Wolter verwendet in ihrer Arbeit den Begriff »Seh Sucht«, als den »Hunger nach optischen Reizen«, den sie von Brandes übernommen hat und ihn selbst mit »die Neuorientierung der Sinne und der Begehrlichkeiten« übersetzt.¹²⁴

Der »ästhetische Selbstentwurf« und die »Seh Sucht« ist aus meiner Sicht nicht nur interessant bei der Betrachtung westlicher Japonisten und deren Entwurf von Japan, sondern auch in Bezug auf die Differenz zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung des Japonismus und des »Japanischen« aus Sicht Japans.

121 「ヨーロッパが形成した日本のイメージは、いわば彼らがあつて欲しいという願望に基づいた像であり、それこそがジャポニズムを性格づけている。」(Mabuchi, 2000, S. 21.)

122 Siemer, 1999, S. 12f.

123 Siemer, 1999, S. 15.

124 Wolter, 2005, S. 30 und S. 190.

Ergänzend soll an dieser Stelle auch Stefanie Wolter zitiert werden, auch wenn es in ihrer Arbeit um den Exotismus zu Beginn des Massenkonsums geht und nicht um den Japonismus: »Alle drei [Werbung, Völkerschauen und Film] sagten [...] erheblich mehr über europäische Sehnsüchte, Vorstellungen und Selbsteinschätzungen aus als über die ›Fremden‹, mit denen sie sich vorgeblich befassten«. (Vgl. Wolter, 2005, 9f.)

1.2.2 Dynamik in der Japan-Darstellung - Updates

Die Perzeption Japans durch den Westen unterliegt bis heute einer Dynamik, einer *Dialektik* im Kleinen (persönlichen Erfahrungen von Individuen) wie auch im Großen (kollektive Rezeption). Fast erscheint es passender, den zeitgenössischen Begriff *Update* zu verwenden, um dieses Phänomen zu beschreiben. So wird eine Japan zugeschriebene *Eigenschaft* abhängig von der Situation und dem zeitlichen Kontext mal als positiv und ein anderes mal als negativ beschrieben. Dabei geht es »nicht um die Aberkennung«, sondern um die »Reinterpretation der den Japanern zuerkannten Eigenschaften«. ¹²⁵ Mit anderen Worten, das *Bild Japans* bleibt konstant, während sich die Projektion auf Japan und die Einstufung der Eigenschaft mal zum negativen und dann wieder zum positiven wandelt. Ein weitverbreitetes Bild ist die absolute Loyalität und das ausgeprägte Pflichtbewusstsein, das gegen Ende des 19. Jahrhunderts Japan den Titel *Preußen Ostasiens* einbrachte. »Wo Europäer Japan als zivilisiertes Land begreifen, vergleichen sie es bereits mit Europa.« ¹²⁶ In der positiven Darstellung des Japanbildes wird auf zahlreiche Parallelen zum Westen (Europa) hingewiesen, allerdings mit dem Unterton, alles sei »Auf-den-Kopf-gestellt«. ¹²⁷

Nach dem gewonnenen Krieg gegen Russland, 1905, wurde Japan erstmalig als *Gelbe Gefahr* titulierte und die oben genannten Eigenschaften wurden negativ gewertet. Im zweiten Weltkrieg entzogen sich japanische Soldaten - gekennzeichnet von einer hohen Opferbereitschaft und Kompromisslosigkeit - und japanische Kriegsmethoden völlig dem *westlichen Verständnis*. Zu Zeiten der 1980er-Jahre wurde der Ehrgeiz, der Fleiß, das Gruppenverhalten und die Loyalität japanischer Angestellter einerseits als Indikator für den japanischen wirtschaftlichen Erfolg bewundert, andererseits wurde Japan auf Grund dieser Wesenszüge als wirtschaftlicher Aggressor dargestellt. ¹²⁸ Zuletzt wurde die Loyalität und Ergebenheit der Japaner nach den Ereignissen am 11. März 2011 und wie sie mit der Dreifachkatastrophe umgehen, einerseits bewundert, andererseits als äußerst befremdlich in den Medien dargestellt. ¹²⁹ Dabei ist es nicht unüblich, dass innerhalb eines Berichtes

125 Lockemann, 2008, S. 65.

126 Lockemann, 2008, S. 64.

127 Lockemann, 2008, S. 64.

128 Vgl. Lockemann, 2008, S. 62 - 72.

129 In dem Artikel »Die Kamikaze von Fukushima« vom 18. 03. 2011, publiziert auf Welt-Online, ist von einem 59jährigen Familienvater (»ein Techniker mit jahrzehntelanger Erfahrung im Bereich der Kernenergieproduktion«) zu lesen, der freiwillig seine Arbeitskraft dem AKW-Betreiber Tepco in Fukushima angeboten hat. (Der Begriff Kamikaze bezeichnet Fliegertruppen gegen Ende des 2. Weltkriegs, die nur Treibstoff für den Hinflug hatten. Die Selbstaufopferung der meist sehr jungen Flieger war somit eingeplant.) (Siehe Dietrich: Die Kamikaze von Fukushima. Unter: http://www.welt.de/print/die_welt/politik/article12871768/Die-Kamikaze-von-Fukushima.html (19.05.2012))

In der Tagesschau auf ARD wurde am 14. Mai 2011 von einer Gruppe von japanischen Senioren (alle mit akademischem Hintergrund) berichtet, die ebenfalls Tepco ihre Hilfe angeboten haben.

zwischen positiver und negativer Wertung gewechselt wird. Japan wurde und wird, abhängig vom jeweiligen Kontext, mal als unbegreiflich und ›fremd‹, dann wiederum dem Westen ganz nah charakterisiert. Obwohl Japan zu keiner Zeit kolonisiert wurde, lassen sich hier Parallelen zu den westlichen Orient-Darstellungen feststellen. Bhabha benennt diesen Zwiespalt zwischen Sehnsucht und Abschätzigkeit die dem ›Fremden‹ entgegengebracht wird mit Ambivalenz. Diese Ambivalenz ist dem kolonialen Diskurs inhärent, indem sie das Entstehen und das Bestehen von Stereotypen unterstützt. Die anscheinende Zutrefflichkeit/Wahrhaftigkeit eines Stereotyps wird durch Wiederholungen über eine Zeitspanne hinweg und in wechselnden Kontexten bestätigt, wobei die Eigenschaften des ›Fremden‹ mal positiv herausgestellt, mal zum Anlass der Abgrenzung negativ interpretiert werden können.¹³⁰ Die oben beschriebenen Wandlungen in der westlichen Japanrezeption lassen sich auch mit Saids These erklären und können als Ergänzung zu Bhabhas Ambivalenz-Begriff verstanden werden.

»Der Orientalismus entsprach stets mehr der ihn gebärenden Kultur als seinem vermeintlichen, ja ebenfalls vom Westen hervorgebrachten Gegenstand; daher ist seine Entwicklung sowohl durch eine innere Logik als auch durch komplexe Beziehungen zur jeweiligen Ursprungskultur geprägt.«¹³¹

Auch Mishima beschreibt dieses Phänomen, sich wiederum auf Saids Werk »Orientalismus« beziehend, dass die Betrachtung des ›Fremden‹ mehr über das ›Eigene‹ aussagt als über das betrachtete ›Fremde‹: was »[...] von einer ihm nicht zugehörigen Nation imaginiert wird, [sagt] eigentlich mehr über diese Kultur selbst aus [...] als über jenes ›Andere‹, von dem das Bild zu sprechen vorgibt.«¹³² So bleibt das Aufeinandertreffen des ›Eigene‹ und des ›Fremden‹ auch für die Empfindung des ›Eigene‹ (Selbstverständnis) nicht folgenlos. Hier wiederum schließt sich der Kreis zu den Begriffen Seh Sucht und dem ästhetischen Selbstentwurf.

»Erst durch die Begegnung mit dem Fremden lässt sich das Eigene als das Vertraute näher umreißen und zum Fremden in Beziehung setzen. So wird die Untersuchung des Fremden gleichzeitig zu einer Untersuchung des Eigene, da das eine sich im anderen widerspiegelt.«¹³³

Die älteren Herrschaften begründeten ihr Angebot damit, dass sie bereits ein gutes Leben gelebt hätten und dass sie anstelle von jungen Menschen Arbeiten am AKW in Fukushima übernehmen wollten. Auch hier fällt der Begriff Kamikaze. Die Intention der Selbstaufopferung der Senioren wird in dem Beitrag allerdings verneint. (Unter: <http://www.tagesschau.de/ausland/fukushima494.html>. (10.03.2012))

Ein weiteres Beispiel ist der Bericht von Julia Jüttner über eine deutsche Reporterin, die nach dem Unglück in Fukushima mit ihrem kleinen Sohn panisch das Land verlässt, während ihr japanischer Mann sich weigert mit ihr zu gehen und die Aufregung nicht versteht. (Vgl. Jüttner, Julia: Ein Japaner bleibt in Japan. Unter: <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,751377,00.html>. (17. 03. 2011))

130 Vgl. Bhabha, 1994, S. 66f.

131 Said 2010, S. 33.

132 Mishima, 1996, S. 88.

133 Lockemann, 2008, S. 24.

Madoka Yuki fasste diese gegenseitige Bedingtheit, in der das ›Eigene‹ immer nur in Bezug oder auch im Kontrast zum ›Fremden‹ betrachtet werden kann, mit folgendem Satz zusammen: »ohne Bilder von Außen kann man nicht sich selbst sehen.«¹³⁴ Es zeigt sich einmal mehr, wie das ›Eigene‹ und das ›Fremde‹ untrennbar miteinander verbunden sind. Diese Verflechtung ist ein grundlegender Gedanke des Radikalen Konstruktivismus: »[...] Eigenschaften, die man in Dingen zu finden glaubt, liegen im Beobachter.«¹³⁵

1.2.3 Heterostereotype werden zu Autostereotype

Die Darstellung Japans durch den Westen wirkt sich auch auf die Selbstwahrnehmung und -darstellung der beschriebenen Seite aus. Auto- und Heterostereotype und deren *projizierte* Formen spielten und spielen bei der Entstehung von Japanbildern, innerhalb sowie außerhalb Japans, eine wichtige Rolle. Auch Japan hat, europäische Konstruktionen und Klischees der ›eigenen Kultur‹, als projizierte Autostereotypen internalisiert und in das Selbstbild übernommen. Während Mishima darin den Konstruktionscharakter der Kulturen sieht, bezeichnet Roth dies als *self-fulfilling prophecies*.¹³⁶ Auch hier lassen sich Parallelen zum Orientalismus-Diskurs erkennen. Als Grund für die Empfänglichkeit Japans für Adaptionen von Klischees nennt Mishima den Minderwertigkeitskomplex bezüglich der ›eigenen Kultur‹ und somit den Wunsch »den ›Blick vom anderen Ufer‹ her zum eigenen« machen zu wollen. Dies führt zur »gegenseitige[n] Blickverengung und Spiegelung in den Klischees der ›Anderen‹«. ¹³⁷

Der amerikanisch-japanische Sozialpsychologe David Matsumoto befasste sich in seiner Studie mit sieben konkreten Stereotype, die Japaner in ihr Selbstbild übernommen haben und die sich über einen langen Zeitraum hinweg den gesellschaftlichen und historischen Gegebenheiten anpassend, bewahrt haben. Matsumoto betont, dass es sich im Falle Japans weder um eine *unterdrückte Gruppe*, noch um negative Stereotype, mit denen man sich *arrangiert* hat, handelt. Viel eher fand eine bewusste Selektion der Stereotype statt,¹³⁸ die das Selbstbild Japans unter-

134 Yuki Madoka: Japanbilder in künstlerischen Dokumentar fotografien. Im Rahmen der Tagung: »Japonismus - Inszenierungen einer Sehnsucht«. An der Evangelischen Akademie Tutzing, 4. - 6. November, 2011.

Eine sehr ähnliche (auch vom Wortlaut) Aussage trifft von Foerster, sich auf Viktor E. Frankl beziehend: »Wir sehen uns selbst durch die Augen des Anderen« (Foerster, 2010, S. 43.)

135 von Foerster, 2010, S. 85.

136 Vgl. Mishima, 1996, S. 88. und Roth 1998, S. 32.

137 Mishima, 1996, S. 89.

Auch Mabuchi erwähnt die japanische Tendenz zu Minderwertigkeitskomplexen, in diesem Fall allerdings gegenüber der europäischen Kunstgeschichte. (Vgl. Mabuchi, 2000, S. 264-266.)

138 Klaus Roth nennt dieses bewusste Auswählen auch »Selektion der Wahrnehmung« und beschreibt dies wie folgt: »Wir sehen, was wir wahrzunehmen gelernt haben und zu erwarten ge-

stützen. Durch diese Adaption wandeln sich die Stereotype zu Autostereotype als »idealisierende Ansicht über die eigene Nation«.¹³⁹

»These stereotypic images of the Japanese culture and people are no longer merely stereotypes; they are the Japanese«.¹⁴⁰

Diese Aufnahme von Stereotype in die Selbstdarstellung führt wiederum dazu, dass Japan auch von außen so wahrgenommen wird.

»In short, Japanese culture and people are portrayed in academic circles today in a fashion similar to the way they were portrayed in the writings of Hearn, Benedict, Dore, Morris, Nakane, Nitobe, Reischauer, and every other leading Japanologist. If contemporary views of Japanese culture are not exactly the same as those held one hundred or more years ago, they are logical extensions of them (e.g., collectivism may not have been discussed as such, but the current focus on Japanese collectivism may be viewed as an extension of previous views of loyalty, sincerity, sacrifice, etc.)«.¹⁴¹

Matsumoto nennt die lange Tradition der von ihm untersuchten Stereotype von zum Teil über hundert Jahren. Auch wenn sich deren Auslegungen im Laufe der Zeit verschoben haben, so sind es dennoch Fortführungen. Matsumoto untersuchte, ob diese Stereotype immer noch ihre Gültigkeit haben und ob sie Teilaspekte der heutigen japanischen Kultur sind.

»Allow me to recap these values and virtues that are common to the warrior class, that so aptly describe all of Japanese culture, character, personality, and people. They include rectitude or gi (justice), yuu (courage), jin (benevolence), rei (politeness), makoto (veracity and sincerity), meiyo (honor), chuugi (loyalty), and kokki (self-control). These are the values that, according to Japanese and Westerners alike, describe Japanese culture. In summary, stereotypic views about Japanese culture are promulgated not only by Westerners but also by Japanese scholars, writers, and the Japanese public. This is what the Japanese want to think about themselves, and this is how they want to portray themselves to the rest of the world.«¹⁴²

wohnt sind, und suchen deshalb in der Realität selektiv eher nach Hinweisen, die unsere Erwartungen bestätigen als nach Falsifizierungen.« Abweichende Informationen werden somit als »Ausnahme von der Regel« ausgeblendet. Dies führt Roth zur Folge zu einer »Self-fulfilling prophecies«.
(Roth, 1998, S. 32)

139 Vgl. Schaffers, 2006, S. 177.

140 Matsumoto, 2002, S. 16.

141 Matsumoto, 2002, S. 16.

142 Matsumoto, 2002, S. 20.

Matsumoto untersucht in seiner Arbeit acht gängige Stereotype (»previous classic and stereotypic views of seven aspects of Japanese culture and society«) Japans nach ihrer Aktualität und Gültigkeit. »These included aspects of Japanese character and personality: collectivism, self-concept, interpersonal consciousness, and emotionality. We also discussed changes in the attitudes and beliefs about the Japanese salaryman, lifetime employment, and Japanese marriage.« Am Ende seiner Untersuchung resümiert Matsumoto, dass die sieben Werte zwar noch in den Köpfen der Menschen verankert sind, jedoch nicht mehr der Aktualität des japanischen Alltags entsprechen und somit eher einen Mythos darstellen. Die individuellen Befragungen von Japanern führte Matsumoto in den Großstädten Tokyo und Osaka durch. Matsumoto beschreibt selbst die Untersuchung als nicht generell übertragbar auf ländliche Regionen Japans. (Vgl.

Matsumoto spricht hier einen wichtigen Aspekt der Autostereotype an, bei denen es ebenfalls um ein vereinfachtes stereotypisches und idealisiertes Bild geht. Nur handelt es sich hier um ein Selbstbild, dessen Etablierung und Bestätigung mit einer Intention verbunden ist. Auch Baer beschreibt den verzerrten Blick auf die, in dem Fall, ›eigene Kultur‹: »Was Angehörige einer Gesellschaft/Kultur über diese aussagen, entspricht einer gewissen Absicht oder Intention. Man spricht in der Ethnologie/Kulturanthropologie deshalb auch von ›intentionalen Daten‹. Diese entsprechen in der Regel dem, was man ›overt culture‹ genannt hat. Daneben gibt es indessen die ›covert culture‹, d.h. die verdeckten Aspekte einer Kultur.«¹⁴³

1.2.4 Japanzentrismus/Kollektive Identität

Die kollektive Identität Japans, oder auch das Verständnis als ein »ethnisch, sozial, kulturell und sprachlich einheitliches Land«¹⁴⁴ ist ein Japanstereotyp von dem innerhalb wie auch außerhalb des Landes ausgegangen wird. Bei Gesellschaften, die sich als geschlossen und kulturell homogen begreifen, ist oft eine ausgeprägte Form des Ethnozentrismus anzutreffen, und so ist im Falle Japans von einem Japanzentrismus die Rede.¹⁴⁵ Einerseits besteht das Verständnis der Homogenität des japanischen Volkes (*nihon Minzoku*) und andererseits wird eine narrativ konstruierte Kontinuität, bezogen auf die Geschichte und Einheit Japans, gepflegt. Dabei grenzt sich Japan in einem orientalistischen Diskurs von China und in einem okzidentalischen Diskurs vom Westen (Europa und USA) ab.¹⁴⁶ Die Darstellung des japanischen Volkes als homogen gründet laut Shimada auf folgender Annahme:

»Einerseits wird eine Nation durch den subjektiven Willen ihrer Angehörigen definiert, andererseits ist die Grundlage der japanischen Nation die Volkszugehörigkeit.«¹⁴⁷

Auch in dem Fall spielen die zwei Perspektiven, bestehend aus dem Selbstbild (Eigenwahrnehmung) und dem Fremdbild, für das Verstehen, warum Kulturen als homogen wahrgenommen werden und sich auch als solche präsentieren, eine wichtige Rolle:

Matsumoto, 2002, S. 84.)

143 Baer, 1993, S. 16.

144 Mae, 2001.

145 Vgl. Lockemann, 2008, S. 32.

Obwohl Lockemann die Homogenität als Kriterium für die Entstehung von Ethnozentrismus nennt, betont sie, dass weder Japan noch Europa ohne weiteres als homogenes Ganzes bezeichnet werden können. (vgl. Lockemann, 2008, S. 53.) Daher wird hier bewusst auf die Eigenwahrnehmung der Kultur verwiesen, die sich als homogen und geschlossen sieht. »Japan ist seit jeher – wohl auch aufgrund seiner Insellage und seiner besonderen Entwicklung – als einzigartiges und homogenes kulturelles System wahrgenommen worden, ohne beispielsweise Unterschiede zwischen sozialen Gruppen oder geografischen Regionen zu untersuchen.« (Lockemann, 2008, S. 56.)

146 Vgl. Shimada, 1999, S. 160.

147 Shimada, 1999, S. 160.

»Während sich zum Beispiel ein bestimmtes Volk gegenüber Außenstehenden als ethnische Einheit betrachtet, grenzen sich dessen einzelne Stämme, Regional- oder auch Dialektgruppen im Innenverhältnis wieder voneinander ab, wenn es darum geht, gegenüber der jeweiligen Nachbargruppe die eigene Identität zu behaupten.«¹⁴⁸

Huntington beschreibt diese Heterogenität innerhalb einer als homogen wahrgenommenen großen Gruppe mit den Begriffen Kulturkreis (»das umfassendste ›Wir‹, in dem wir uns kulturell zu Hause fühlen, gegenüber allen anderen ›Sie‹ da draußen«) und Kultur (»die allgemeine Ebene der Identifikation, mit der er sich nachdrücklich identifiziert«).¹⁴⁹ Zusammenfassend schreibt Huntington:

»Ein Kulturkreis ist die größte kulturelle Einheit. Dörfer, Regionen, ethnische Gruppen, Nationalitäten, religiöse Gruppen besitzen, auf unterschiedlichen Ebenen der kulturellen Heterogenität, ihre je eigene Kultur.«¹⁵⁰

Huntington zählt Japan zu den sechs großen zeitgenössischen Kulturkreisen. Er nennt den sinischen, den japanischen, den hinduistischen, den islamischen und den westlichen (drei Schwerpunkte: Europa, Nordamerika, Lateinamerika) Kulturkreis. So ist nach Huntington Japan ein Kulturkreis und zugleich ein Staat, und ist somit ein Sonderfall, da »die meisten Kulturkreise [...] mehr als einen Staat oder eine politische Einheit« umfassen.¹⁵¹ Dieses Verständnis von Japan als ein Kulturkreis stützt die Eigen- wie die Fremdwahrnehmung Japans als homogen und darüber hinaus als einzigartig. Dass Japan keineswegs so homogen ist, hat Evelyn Schulz während ihres Vortrags »Japanbilder zwischen Fakten und Klischees: Historische und kulturelle Hintergründe« im Rahmen der Tagung »Japonismus - Inszenierungen einer Sehnsucht«¹⁵² dargestellt. So werden gerade der Reichtum an Varianten u.a. in Natur, Kulinarik und Kunsthandwerk als lokale Identitäten innerhalb Japans gepflegt und kultiviert, während es sich nach außen als homogen darstellt.

Die Auslegung Japans als »absolut einzigartig und homogen« birgt allerdings auch die Gefahr, dass »die Möglichkeit eines Verstehens aufgrund der extremen kulturellen Andersartigkeit geleugnet« wird, und dass von vornherein kein ernstzunehmender Versuch unternommen wird, Japan zu verstehen.¹⁵³ So wird die *Nicht-Ergründbarkeit* auf westlicher Seite vorausgesetzt und bildet eine Vorlage für den Exotismus und somit eine ideale Projektionsfläche. Das gerade dieses westliche Verständnis von Japan durch die Selbstdarstellung des Landes gefördert wird, ist ein Aspekt auf dem in dieser Arbeit an unterschiedlichen Stellen und Kontexten verwiesen werden soll.

148 Kohl, 2000, S. 27.

149 Huntington 1998, S. 54.

150 Huntington, 1998, S. 53.

151 Huntington, 1998, S. 56.

152 Vortrag an der Evangelischen Akademie Tutzing, 4. - 6. November, 2011.

153 Lockemann, 2008, S. 56.

1.2.5 Die Beteiligung Japans an der Darstellung des exotischen Japans

Seit der Öffnung des Landes Mitte des 19. Jahrhunderts betrieb Japan aktiv die Selbstdarstellung. Schon früh machte sich Japan das westliche Interesse am eigenen Land zu nutzen und beteiligte sich an der Entwicklung und Stabilisierung des Japanbildes. Dieses wiederum demonstriert, wie Japan vom Westen gesehen werden wollte. Die Meiji-Regierung erkannte das Potenzial des westlichen Interesses an Japan und entwickelte Strategien, um den Westen mit dem begehrten *Japanischen* zu beliefern. Dafür wurden verschiedene Methoden angewendet, wie zum Beispiel die Präsentation auf den Weltausstellungen, die Gründung der Exportgesellschaft *Kiryu Kosho Kaisha* und die Förderung der Studio-Fotografie.

Die Weltausstellungen waren nicht nur für den Westen »Foren der Kraftproben«, sondern dienten auch Japan als Bühne um sich als zur »Höchstleistung fähige[n] Nation« vorzustellen.¹⁵⁴ An der Geschichte der japanischen Beteiligung an den Weltausstellungen lässt sich auch ein Prozess des Lernens oder Erkennens ablesen, der zeigt, wie man versuchte zu verstehen, was dem Westen an Japan *zusagte*.

Auf der Weltausstellung in London 1862 lag die Präsentation Japans noch nicht in japanischer Hand. Private Sammler, wie beispielsweise Sir Rutherford Alcock (1809 - 1897), erster englischer Diplomat in Japan, stellten japanische Kunstwerke aus ihren eigenen Sammlungen aus. Während die Exponate von dem allgemeinen Publikum als »mittelalterlich« bewertet wurden, zeigten westliche Künstler ein großes Interesse an den Exponaten.¹⁵⁵ Whistler und Dresser kauften die *Japanalien* und Aubrey Vincent Beardsley entdeckte japanische Holzschnitte für sich.¹⁵⁶ Dresser

154 Delank, 2011, S. 11.

Die erste Weltausstellung in London 1851 nennt Giedion eine »Manifestation für Weltfrieden und Zusammenarbeit der Industrie«. (Giedion, 1982, S. 50.)

Wolter bezeichnet die Weltausstellungen allgemein als »die Großveranstaltungen des 19. Jahrhunderts«. Die Darbietung von Innovationen aus fast allen Lebensbereichen beflügelten die Fantasie von Millionen von Besuchern. Jeder Weltausstellung wurde ein architektonisches Denkmal als Symbol des Fortschritts geweiht. In London war es der Kristallpalast, in Paris der Eiffelturm, in Chicago die »Weiße Stadt« und in Buffalo der Elektrische Turm. Den Industriestaaten gaben die Weltausstellungen eine Bühne, um ihren technischen Fortschritt und zugleich die *neue Weltordnung* zu demonstrieren. Der »Traum von Massenkonsum durch den industriellen Kapitalismus« wurde vereint mit der »Erziehung des Publikums im Sinne der aufstrebenden bürgerlichen Ideologie«. (Wolter, 2005, 31) Die Weltausstellungen erfüllten im wesentlichen zwei Aufgaben. Einerseits wurden »technischer Fortschritt und gesteigerte Konsummöglichkeit« mit menschlichem Glück gleichgesetzt. (Vgl. Wolter, 2005, 31ff.) Der japanische Design-Wissenschaftler Mitsui beschreibt sie als erste »Messe«, um Handelsgeschäfte abzuschließen. Zugleich war es eine Show der mächtigsten Staaten in Amerika und Europa, die den internationalen Handel demonstrierten, um sich selbst als Handelsmächte zu präsentieren. (Mitsui 1999, 38f.)

155 Vgl. Hirner, 2011, S. 19.

156 Vgl. Hirner, 2011, S. 19.

begann anschließend japanische Kunst zu sammeln und über japanische Ornamente zu schreiben.¹⁵⁷

In Paris 1867 nahm die japanische Regierung zum ersten Mal als Aussteller offiziell an der Weltausstellung teil. Es wurden 1.308 Exponate gezeigt, darunter nur wenige Bilder und Graphiken. Der Fokus der japanischen Regierung lag auf der Präsentation ethnographischer Kunst.¹⁵⁸ Eine besondere Attraktion des japanischen Pavillions waren drei japanische Damen im Kimono, die während der Tee-Zeremonien Tee servierten.¹⁵⁹ Es ist anzunehmen, dass die japanische Regierung jener Zeit zunächst versuchte, *ihr eigenes Verständnis* von Japan und dessen Kunst dem Westen zu kommunizieren.

1873 erfolgte die erste Präsentation Japans, organisiert durch die Meiji-Regierung, in Wien. 200 japanische Erzeugnisse (darunter Textilien, Lackarbeiten, Porzellan, Bronze und Bambusgeflechte), angepasst an den *Wiener Japangeschmack*, wurden ausgestellt. Um den *Wiener Geschmack* zu treffen, wurde der Deutsche Gottfried Wagner¹⁶⁰ als Berater durch Sano Tsunetami (Direktor der japanischen Ausstellungskommission) von der japanischen Regierung benannt. Wagner sollte bei der Auswahl der japanischen Kunsthandwerkserzeugnisse helfen und die Vorbereitung der Präsentation Japans auf der Wiener Weltausstellung unterstützen. Dies war für die japanische Regierung ein wichtiger Schritt, um das Interesse des Westens an japanischen Gütern zu verstehen und diesen später bedienen zu können.

Auf der Weltausstellung 1878 in Paris erregte der japanische Pavillon Aufsehen. Der Pavillon war ein »japanisches Bauernhaus mit ›echten Japanern«.¹⁶¹ Neben Kunsthandwerk wurden Farbholzschnitte aus westlichen Sammlungen, u.a. von Siegfried Bing (1838-1905) und Émile Guimet (1836-1918) gezeigt. Ein neuer Schachzug der japanischen Regierung war allerdings eine 1874 gegründete, halbstaatliche Exportfirma in Tokyo, *Kiryu Kosho Kaisha*, die japanische Güter gezielt für den

James MacNeil Whistler (1834 - 1903), amerikanischer Maler, siedelte 1858 nach Frankreich über und gehörte von der ersten Stunde an zu den französischen Impressionisten. 1859 zog er nach London und lernte Algernon Bertram Milford kennen, einen Japankenner, und kam mit japanischer Kunst in Berührung. Christopher Dresser (1834 - 1904) gilt als einer der ersten europäischen Kunsthandwerker, die sich ernsthaft mit japanischem Kunsthandwerk, noch vor seiner Präsentation auf der Londoner Weltausstellung 1862, auseinandergesetzt haben. Er beschrieb die Eigenschaften des Japanischen mit: Verbindung von Form und Funktionalität. Er war der Initiator für die englische Bewegung »cult of Japan«. Aubrey Beardsley (1872 - 1898), gestaltete Illustrationen für Bücher. (Vgl. Spielmann 1981, 22.)

157 Vgl. Budde 1993, S. 174.

158 Vgl. Budde 1993, S. 174.

159 Fukai, 1994, S. 44.

160 Gottfried Wagner (1831-1892) unterrichtete ab 1870 Mathematik und Naturwissenschaften an der Keiseijo-Universität in Tokyo und Seismologie in Kyoto. Wagner befasste sich außerdem mit japanischem Kunstgewerbe (Bronzen, Cloisonné, Keramik und Lack). Delank 2008, 25.

161 Delank, 2008, S. 30.

westlichen Geschmack kreierte und produzieren ließ. Hayashi Tadamasu (1853-1906), ursprünglich Angestellter der *Kiryu Kosho Kaisha*, war Assistent und Übersetzer von Wakai Kenzaburo während der Weltausstellung 1878.¹⁶² Anschließend ließ sich Hayashi in Paris als Kunsthändler nieder und nahm eine bedeutende Rolle im Kunstmarkt, aber auch in der Vermittlung der japanischen Kunst ein.¹⁶³

Die Meiji-Regierung erkannte die internationale Bedeutung der Weltausstellungen und sah diese als Bühne, um die ›eigene Kultur‹ als eine starke und spezifische darzustellen und zugleich, um sich von der chinesischen Kultur zu unterscheiden zu können. Die Darstellung Japans, als ein Land mit hoch entwickelter Kultur und Kunst, war eine offensive und selbstbewusste Handlung der Regierung, um sich gegenüber den westlichen Industriegiganten zu positionieren und von den bereits kolonialisierten Nachbarländern abzugrenzen. Es bestand der Glaube in Japan, dass ein Land mit einer hoch entwickelten und starken Kultur als ebenbürtig gesehen wird und nicht als mögliche Kolonie. Auf der einen Seite präsentierte Japan auf den Weltausstellungen die lange Tradition des Landes und zugleich unternahm Japan alle nur erdenklichen Maßnahmen, um den Westen (Europa und USA) einzuholen und den Anschluss an den Weltmarkt zu erreichen. Dies war eng verbunden mit politischen Maßnahmen zur Messung der ›eigenen Kultur‹ an westlichen Maßstäben. Japan befand sich demnach in einer Identitätskrise. Die im Westen begehrte traditionelle japanische Kultur wurde von den Japanern selbst als überholt und veraltet wahrgenommen. Man konnte nicht schnell genug die Frisuren, die Kleidung und das Schwert ablegen, um sich mit Requisiten des modernen Lebens zu schmücken. Kurz nach der Öffnung Japans wurden Buddhastatuen und andere Kulturschätze zerstört, verkauft oder aber übereilt ins Ausland exportiert.¹⁶⁴

162 Vgl. Kobayashi, 2006, S. 22f.

Für die Weltausstellung in Paris 1878 stellte Kiryu Kosho Kaisha (Yamauchi: The Kiryu Kosho Kaisha. Unter: http://naturalisticspoon.com/Kiryu_Kosho_Kaisha.html (19.05.2012)) den Studenten Hayashi Tadamasu (林忠正) als Übersetzer ein. Nach der Weltausstellung bleibt Hayashi in Paris. Er macht sich 1889 selbständig und importierte große Mengen an Holzdrucken, die *ukiyoe*. Hayashi belieferte Goncourt, Monet und Henri Vever. Kobayashi Bunshichi (小林文七) war einer von Hayashis Assistenten in Japan und für den Wareneinkauf in Tokyo zuständig. Auch er machte sich nach einiger Zeit selbständig und organisierte gemeinsam mit Ernest Francisco Fenollosa Ausstellungen zu Hokusai und Ukiyoe. Zudem beschäftigte er sich aus kunsthistorischer Sicht mit der japanischen antiken Kunst.

Yamanaka Teijiro (山中定次郎) wanderte 1894 nach USA aus und eröffnete mit Empfehlung von Ernest Francisco Fenollosa als erster Japaner an der Ostküste eine japanische Kunstgalerie in New York. Anschließend eröffnete Yamanaka Filialen in Boston und London. Zu seinen Kunden zählten Rockefeller sowie andere wohlhabende Kunden, das Metropolitan Museum und das British Museum. Auf diesem Weg wurden viele hochwertige Kunstwerke ins Ausland verkauft. Viele dieser Werke befinden sich auch heute noch in den Händen internationaler Kunstsammler. Große Mengen an hochwertiger japanischer Kunst wurden damals aus Japan ausgeführt und landeten in internationalen Sammlungen.

163 Vgl. Delank, 2008, S. 30.

164 Vgl. Mitsui, 1999, S. 108.

Neben den Weltausstellungen entdeckte man die Fotografie als ein geeignetes Medium der Selbstdarstellung. Während der Meiji-Zeit zählte die Fotografie zu den »sieben Grund-Errungenschaften der Zivilisation (*bunmei kaika nanatsu dogu*) neben Zeitungen, Postsystem, Gaslicht, Dampfmaschinen, Ausstellungen und Festballons.«¹⁶⁵ Schnell etablierte sich ein neuer Berufsstand des Studiofotografen. Im Gegensatz zu anderen asiatischen Ländern wie China¹⁶⁶ oder Indien übernahm Japan selbst die Dokumentation des Volkes und der Kultur. Die sogenannten *Studio-set-ups* wurden von Japanern für den europäischen Markt und somit auch nach dem europäischen Geschmack gestaltet. Die vorherrschende Japanexotik wurde von der japanischen Regierung als Mittel zum Zweck erkannt, um Japan in der westlichen Weltordnung zu positionieren. Die Motive der fotografischen Selbstdarstellungen zeigten gestellte Szenen, die eine (auch damals bereits) der Vergangenheit angehörende Edo-Zeit repräsentierten. Die Aufrechterhaltung des »alten Japan-Bildes« könnte einerseits den Erwartungen des europäischen Marktes zugeschrieben und andererseits als Schutz (beziehungsweise Konservierung) der »eigenen Tradition und Kultur« verstanden werden.¹⁶⁷ Die fotografischen Darstellungen des »alten Japan« bildeten u.a. Samurai, Sänftenträger und Teehausmädchen ab, die im Studio entstanden sind.¹⁶⁸

Der »visuelle code«,¹⁶⁹ der im 19. Jahrhundert in den Fotostudios in Nagasaki entwickelt wurde, prägt bis heute das Japanbild im Westen. Darüber hinaus halten die touristischen Postkarten, die man heute in Japan erwerben kann, immer noch das *alte* Japanbild aufrecht. Delank fasst dieses anhaltende Phänomen wie folgt zusammen:

»Die Weltausstellungen und die kommerzielle Fotografie in Japan in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben ein stereotypes Japanbild geschaffen, das bis heute wirksam ist, so dass man von einem sogenannten Fujiyama-Geisha-Komplex, der Japanexotik made in Japan sprechen kann.«¹⁷⁰

Die Fotografie nimmt somit in der Japandarstellung eine besondere Stellung ein, denn es waren japanische Fotografen, die Japan in Bildern festhielten. In wie fern die Japandarstellungen der japanischen Fotografen konkreten Aufträgen oder aber auch Bildtraditionen folgten, wäre allerdings noch zu untersuchen.

Dennoch waren an der Entwicklung des *visuellen Codes*, was für den Westen »anschauenswert ist und was zu beachten wir [der Westen] ein Recht

165 Delank 1996, 37.

Die Übersetzung von »bunmei kaika nanatsu dogu« in *sieben Grund-Errungenschaften der Zivilisation* ist meines Erachtens nicht überzeugend. Viel eher passt die Übersetzung »sieben Werkzeuge zur Förderung von Kultur und Gesellschaft« im Sinne der modernen Zivilisation.

166 Delank nennt hier als abschreckendes Beispiel die Kolonisation Chinas: »In Japan war man sich der Gefahr der westlichen Politik in Ostasien bewusst, und China war ein warnendes Beispiel.« (Delank, 1996, S. 30.)

167 Vgl. Delank, 1996, S. 30.

168 Delank, 1996, S. 36.

169 Delank, 1996, S. 38

170 Delank, 2008, S. 48.

haben«¹⁷¹, japanische Fotografen beteiligt. Japan hat somit die visuelle stereotype Wahrnehmung, die Klischees des eigenen Landes im Westen mitgeprägt, bestätigt und durch stetige Wiederholung gefestigt. Bis ins 20. Jahrhundert dauert das Interesse im Westen an Darstellungen eines traditionellen Japans an und lässt ein Bildarchiv des verschwindenden traditionellen Japans entstehen. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts erhält das traditionelle Japanbild einen Gegenpol, der sich aus Symbolen technologischen Fortschritts (Kreuzung Shibuya), Schuluniformen, fleißigen Arbeitern und einer Jugendkultur Japans zusammensetzt. Heute lässt sich das visuelle Klischee Japans als hybrid¹⁷² beschreiben, zwischen dem alten und dem modernen Japan.¹⁷³

Das Bild des alten oder auch traditionellen Japans wird dabei meist stark idealisiert und romantisiert. Das zeitgenössische Japan wird hingegen als das ursprüngliche Japan störendes, beziehungsweise zerstörendes Element beschrieben. Auch in dieser Auslegung ist die Ambivalenz zu erkennen, die Bhabha als Charakteristik des Orientalismus-Diskurs aufgeführt hat. Noevers Japan-Beschreibung veranschaulicht diese Ambivalenz:

»Das Bild einer sanften Hügellandschaft, immergrüner Lorbeer- und Zedernhaine, blühender Kirschgärten, schneebedeckter Berge, felsiger Küsten, würdevoll-majestätischen Tempelanlagen, die gekonnte Verbindung zwischen der unberührt und unverletzt erscheinenden Natur und bedacht in die Landschaft gesetzten Architektur, also die einzigartige Schönheit des Landes, hat an Faszination, Gültigkeit verloren.«¹⁷⁴

Das neue Japan ist für Noever ernüchternd und enttäuschend zugleich:

»Der Bruch mit der eigenen Tradition, die Übernahme westlicher Fortschrittsgedanken, also der Beginn des ›japanischen Amerikanismus‹ führte auch zu der Amerikanisierung Japans: Japan als das Laboratorium für zeitgeistigen amerikanischen Lebensstil.«¹⁷⁵

Trotz des Verlust des aus Noevers Sicht so Faszinierenden und Begehrten, schreibt er dennoch Japan die Exotik nicht ab:

171 Delank, 1996, S. 38. Delank bezieht sich hier auf Susan Sontag: Über Fotografie.

172 Für mich stellt sich allerdings die Frage, ob dieser Dualismus sich nicht bereits in der Meiji-Zeit entwickelt hat. Evelyn Schulz stellte den japanischen Pavillon »Phoenix-Halle«, der auf der Weltausstellung in Chicago 1893 Japan international repräsentierte, als eine Zusammenfassung der japanischen Architekturgeschichte von 1000 Jahren dar. Der japanische Architekt, Kuro Masamichi, kombinierte Stilelemente der japanischen Architekturgeschichte in einer Architektur zusammen. Dies könnte auch als ein Vorgang des ›Refines‹ beschrieben werden. Was der japanische Architekt als ›Zeitreise‹ verstand, war in den Augen der westlichen Besucher (insbesondere der Architekten) der Weltausstellung etwas Exotisches und zugleich unerwartet Neues. Die Architekten Adolf Loos und Frank Lloyd Wright wurden, laut Schulz, maßgeblich von dieser Inspiration in ihrer Arbeit geprägt, was sich wiederum auch auf die Vorstellung von »form follows function« auswirkte. (Schulz, Evelyn: Japanbilder zwischen Fakten und Klischees: Historische und kulturelle Hintergründe. Im Rahmen der Tagung: »Japonismus - Inszenierungen einer Sehnsucht«. An der Evangelischen Akademie Tutzing, 4. - 6. November, 2011.)

173 Vgl. Lockemann, 2008, S. 80-84.

174 Noever, 1990, S. 4.

175 Noever, 1990, S. 4.

»Japan, damals wie heute ›in Mode‹- wenn auch unter völlig geänderten Voraussetzungen - bleibt exotisch, kaum ergründbar.«¹⁷⁶

Auch in zeitgenössischen Berichterstattungen (TV Dokumentationen, Filmen und Artikeln) wird dieser Dualismus, der bis zu einer Zerrissenheit zwischen Tradition und Moderne führt, als Japanbild zitiert und der japanische Markt geht wiederum auf diese *Nachfrage* ein. So kann ein Japanreisender auch im 21. Jahrhundert das *alte* Japan in Straßenzügen von Städten wie Kyoto, Nara und Kamakura aufsuchen. Anstatt den traditionell japanischen Stereotype etwas entgegen zu setzen, werden diese mit neuen Bildern gespeist. Von beiden Seiten, der japanischen, wie der westlichen wird kein ernst zu nehmender Aufwand betrieben, die bestehenden Klischees zu korrigieren.

»Sowohl in ›Japan‹ als auch im ›Westen‹ will vielleicht niemand eigentlich wissen, wie es bei den ›anderen‹ wirklich ist, sondern nur anhand schnell gemachter Aussagen die eigene vorgefasste Meinung bestätigt sehen und gewisse Konsumbedürfnisse, etwa nach ›Exotik‹, befriedigen.«¹⁷⁷

So entsteht eine kaum zu unterbrechende Tradition der Japan-Darstellung. Im Laufe der Zeit haben sich die Perspektiven angenähert und vermischt, die Trennung zwischen dem Blick von außen und dem von innen scheint heute unmöglich zu sein, stellt viel eher eine Einheit dar.

»Da werden Selbst- und Fremdbilder konstruiert, die wie möbiussche Flächen verdreht und ineinander verschränkt sind, so dass wir nie wissen, was die Vorder- und was die Rückseite, wo der Anfang und wo das Ende ist.«¹⁷⁸

1.3 DAS JAPANISCHE SCHRIFTSYSTEM ALS ZEICHEN DES FREMDEN

Das hybride japanische Schriftsystem, das sich aus vier Komponenten - den sino-japanischen Kanjis, den zwei Silbenschriften Hiragana und Katakana, sowie die Alphabetschrift - zusammensetzt ist ein wichtiger Bestandteil des Japanbildes. Aus japanischer Sicht ist das Schriftsystem ein Mittel der Identifikation. Für den Westen ist das Schriftsystem ein Zeichen der Fremdheit Japans und ein visuelles Indiz für die unentschlüsselbare Kultur Japans. Das hybride Schriftsystem spielt einerseits in der westlichen Darstellung »im Rahmen der Ästhetisierung und Mystifizierung der japanischen Kultur«¹⁷⁹ eine Rolle und andererseits lassen sich im Diskurs über Schrift Tendenzen des Ethnozentrismus erkennen. Hier wird der Überlegenheitsanspruch der Alphabetschrift sowohl über das japanische, als auch das chinesische Schriftsystem erhoben. Dabei werden die Schriftsysteme als grundlegend konträr dargestellt.

176 Noever, 1990, S. 4f.

177 Langemann, 1993, S. 21.

178 Hijjiya-Kirschner, 2007, S. 32.

179 Schaffers, 2006, S. 20.

1.3.1 Die westliche Darstellung des japanischen Schriftsystems als das »unüberwindbare« Fremde

Der Diskurs beginnt bereits mit dem Vergleich des Schreiberwerks beider Systeme. Während der Alphabetschrift eine leichte Erlernbarkeit zugeschrieben wird, ist von einem großen Aufwand und Komplikation die Rede, wenn es um das Erlernen des japanischen Systems geht. Dies betrifft in erster Linie Ausländer, aber auch für Japaner selbst bedeutet dies ein intensives und kontinuierliches Lernen.¹⁸⁰ Der Japanologe Basil Hall Chamberlain der zwischen 1874 und 1911 zunächst als Lehrer und dann als Professor in Japan unterrichtete, bezeichnete das japanische als das »komplizierteste Schriftsystem, das sich je auf diesem Planeten entwickelte« in seiner Publikation »Things Japanese«¹⁸¹ von 1890. Die »gequälten Personen« begrenzt er dabei auf »hauptsächlich jene Fremden [...], die ihre ersten Versuche in der Sprache anstellen, wenn sie schon erwachsen sind.«¹⁸² So lassen sich in Berichten von westlichen Ausländern, die Japan bereisten oder temporär in Japan lebten, zahlreiche Beschwerden finden, die die japanische Schrift als unüberwindbare Barriere sahen und denen zufolge sich der Zugang zur Kultur über das Medium Schrift verwehrte:

»Die Darstellungen (zum fremden Schriftsystem) reichen von Klagen über Kränkungen durch die ungewohnte und verstörende Position als Illiterate in einer von Schrift dominierten Umwelt bis hin zu Zuweisungen sekundärer Schriftfunktionen, die sich auf verstärkte Wahrnehmung der Materialität des Schriftsystems und dessen Kontext gründen, und die den Raum für Projektionen sowie für Ästhetisierung und Mystifizierung einer ganzen Kultur öffnen: Japan und die japanische Kultur als das immer schon *ganz Andere*.«¹⁸³

180 Vgl. Schaffers, 2006, S. 315.

181 Die deutsche Übersetzung lautet »ABC der japanischen Kultur«, erstmalig 1912 in deutscher Sprache erschienen.

182 Chamberlain, 1990, S. 562.

Für die japanischen Schüler sah Chamberlain allerdings keine Defizite in der Ausbildung, verursacht durch das Erlernen solch einer umfangreichen Schrift: »Die oft wiederholte Behauptung, daß mit den Ideogrammen viele Schuljahre verschwendet würden, ist unrichtig: Der japanische Jüngling von fünfzehn Jahren steht seinem englischen Altersgenossen in keiner Beziehung nach.« Für Schaffers ist das Ergebnis der PISA-Studie von 2000 ein Beleg für die Richtigkeit von Chamberlains These: »die Leistungen japanischer 15-jähriger Schüler und Schülerinnen [lagen] etwa in Bezug auf die höchste Kompetenzstufe noch oberhalb des OECD-Durchschnitts.« (Schaffers, 2006, S. 317.)

J. Marshall Unger setzt sich in seiner Publikation »Ideogram: Chinese characters and the myth of disembodied meaning« mit sechs Mythen des chinesischen Schriftsystems auseinander. Als letzte nennt Unger die »Successfulness Myth«, in der zwischen der Nutzung der chinesischen Schrift und der Lesefähigkeit der Bevölkerung* eine Korrelation gesehen wird: »Chinese characters are used today in large, highly literate societies«. (Vgl. Unger, 2004, S. 10ff.)

*) Der Begriff »Alphabetisierung« kann an dieser Stelle nicht genutzt werden, da die Schriftkundigkeit sich hier nicht auf die Alphabeten Schrift bezieht. Allerdings sieht man bereits an dem deutschen Begriff »Alphabetisierung« einen eurozentrischen Ansatz, in dem bei der Lesefähigkeit/Schriftkundigkeit von der Kenntnis des lateinischen Schriftsystems ausgegangen wird.

183 Schaffers, 2006, S. 20.

Während Chamberlain die japanische Sprache noch als erlernbar beschreibt: »Glücklicherweise macht die Aussprache weniger Schwierigkeit, und es ist nicht schwer, sich eine oberflächliche Kenntnis anzueignen, die das Vergnügen und die Bequemlichkeit all jener, die im Lande leben oder reisen, bedeutend erhöht«, stellt er die japanische Schrift als größere Hürde dar. Die »Bewältigung« der japanischen Schrift ist für ihn eine »Herkulesarbeit«¹⁸⁴ und er beschreibt diese als das »komplizierteste Schriftsystem, das sich je auf diesem Planeten entwickelte. Ein alter Jesuitenmissionar erklärte es für die offenbare ›Erfindung eines Konzils der bösen Mächte, die Gläubigen zu quälen‹.«¹⁸⁵ Die Ansicht des Jesuitenmissionars zur japanischen Schrift, die Chamberlain nannte, war allerdings kein Einzelfall. So bezieht sich Schaffers auf Briefe des Juristen und Politikers Georg Michaelis (der von 1885 bis 1889 in Tokyo an der Schule deutscher Rechtswissenschaften unterrichtet hat), der die japanische Sprache als eine »Rebussprache« bezeichnet und somit mit einem Bilderrätsel vergleicht. Die »Auseinandersetzung mit der fremden Schrift« würde laut Michaelis zur »Gefährdung der ›geistigen Hygiene‹ führen«.¹⁸⁶ Michaelis hat somit für sich eine Begründung gefunden, das japanische Schriftsystem nicht zu erlernen:

»Auf das Studium verzichte ich, denn nebenbei werden erwachsene Ausländer, die sich damit befassen, in der Regel verrückt.«¹⁸⁷

Hier wird die japanische Schrift nicht lediglich als ›fremd‹ oder als nicht überwindbares ›Andere‹ beschrieben, an dieser Stelle erreicht die Mystifizierung ein Ausmaß, das als Bedrohung und Gefährdung der *geistigen und seelischen Verfassung und Stabilität* des Europäers verstanden wird, sie erreicht die Stufe der Xenophobie.¹⁸⁸

Gerade im Falle der japanischen Schrift und deren Mystifizierung sollte der Blick nicht nur auf die Kritik an dem komplexen und undurchdringlichen System (das bis zur Bedrohung empfunden wird) begrenzt bleiben. So scheint gerade

Schaffers orientiert sich hier an Helmut Glück, der zwischen einer primären und sekundären Schriftfunktion unterscheidet: »Schriften und Schriftprodukte können ihre primäre Darstellungsfunktion, ihre Funktion, Sprache zu repräsentieren, aufgeben und sekundäre, nichtsprachliche Zeichenfunktionen übernehmen.« (Glück, 2002, S. 103.) Daraus leitet Schaffers folgende Definition ab: Im Falle der primären Funktion wird »Schrift als geschriebene Sprachform definiert, verstanden und als Medium eingesetzt. Sie hat eine rekonstruierbare Darstellungsform: die Repräsentation. [...] Bei den sogenannten sekundären Schriftfunktionen steht die Darstellung von ›Zeichensystemen anderer Ordnung‹ im Vordergrund und die Repräsentation sprachlicher Bedeutung tritt in den Hintergrund. [...] Schrift kann neben anderem (Bildern, Objekten, ...) Element im Kontext etwa magischer Rituale werden und auch als solches wahrgenommen werden.« (Schaffers, 2006, S. 324.)

184 Chamberlain, 1990, S. 592.

185 Chamberlain, 1990, S. 562.

186 Schaffers, 2006, S. 319.

187 Schaffers, 2006, S. 319.

188 Xenophobie als »eine unangemessene oder unangemessen intensive Furcht vor allem *Fremden*«. Albrecht, 1997, S. 91.

die Fremdheit der Zeichen und deren »Verschlossenheit« durch ihre Unentzifferbarkeit (sie macht aus belesenen »Westlern« Illiteraten)¹⁸⁹ auch eine überzeichnete positive Form der Bewertung auszulösen. So vergleicht Nootboom die japanischen Schriftzeichen mit »Zeichnungen«, die man *mal*t und nicht *schreibt*.¹⁹⁰ Nootboom läßt sich morgens im Hotel »hübsche Zettel malen, auf denen Texte stehen [...]« um sich zum Beispiel von einem Taxi an einen gewünschten Ort fahren zu lassen.¹⁹¹ Und obwohl Nootboom weiß, dass es sich um Schriftzeichen handelt, bleibt er bewusst bei dem Begriff Zeichnungen: »die Zeichnungen [...] (ich bleibe bei diesem Ausdruck, nichts ist schöner, als einen Japaner langsam etwas schreiben zu sehen)«. ¹⁹²

Nootboom schildert drei Reisen nach Japan innerhalb von 15 Jahren, diese lassen sich mit einem Durchschreiten von drei Phasen vergleichen.

»Beim ersten Mal ist man so begeistert, daß man auch im großen Häßlichen weiterhin das kleine Schöne zu sehen gewillt ist, man labt sich an der Ästhetik [...]. Beim zweitenmal bin ich mit voller Wucht auf die Undurchdringbarkeit der japanischen Gesellschaft gestoßen.«¹⁹³

Die geschilderte Desillusionierung hängt u.a. auch mit der Fremdheit der Schrift zusammen. 1980, es ist Nootbooms zweite Reise nach Japan, verwehrt die für ihn nicht zugängliche Sprache und Schrift Japans, den Zugang zu dem einstigen Japan, dem er in der Literatur begegnet ist: »Ich habe erkannt, daß man wirklich Japanisch lesen und sprechen muß, um im Japan von heute das Japan von einst zu finden [...]«. ¹⁹⁴ Während seines dritten Besuchs in Japan, 1992, nimmt Nootboom die japanische Schrift als kaum überwindbare Hürde wahr, wobei sie dennoch nicht ihre ästhetische Anziehungskraft auf ihn verliert: »Schrift - die allein schon ist ein Atlantikwall, wenn auch ein sehr schöner«. ¹⁹⁵

Diese Negativentwicklung beschreibt Uwe Schmitt, der sieben Jahre (1990 bis 1997) als Ostasienkorrespondent der Frankfurter Allgemeinen Zeitung in Tokyo lebte, als ein gewöhnliches Muster bei in Japan lebenden Ausländern: »Westliche Beschwerde über Japan ist so alt wie westliche Bewunderung, nicht selten gilt beides denselben Sitten. Über alle Epochen hinweg gilt die Faustregel: Je kürzer der Aufenthalt desto begeisterter ist der Gast; je länger er bleibt, desto mehr neigt er zur Klage.«¹⁹⁶

189 Anstelle des Begriffs Analphabet erscheint mir der Begriff Illiterat zutreffender und auch muss hier von Personen gesprochen werden, die aus dem westlichen (abendländischen) Kulturkreis stammen.

190 Auf den Unterschied zwischen *Malen*, *Zeichnen*, *Schreiben* und *Konstruieren* der Schrift werde ich im Kapitel 5.3 eingehen.

191 Nootboom, 1997, S. 53.

192 Nootboom, 1997, S. 56.

193 Nootboom, 1997, S. 282.

194 Nootboom, 1997, S. 282.

195 Nootboom, 1997, S. 166.

196 Schmitt, 1999, S. 293.

1.3.2 Das Schriftsystem des Alphabets als »Spitze der Evolution«

Der Eurozentrismus im Rahmen des Diskurses über Schrift nimmt eine deutlich drastischere Form an, wenn es um die Darstellungen des Alphabets als das »linguistisch effizienteste Schriftsystem«¹⁹⁷ an der Spitze der Schriftevolution geht:

»Auch die Bewertung fremder Schriften bewegte sich lange im Rahmen des Evolutionismus der Ethnologie des 19. Jahrhunderts. Man konstatierte eine Fortentwicklung der Schrift, die sich stufenweise hin zu immer ›höheren Schriftformen‹ vollzog, über piktographische, ideographische bis zu phonetischen Schriften.«¹⁹⁸

Dieser Auslegung nach werden Schriftsysteme wie das Chinesische oder Japanische auf einer niedrigen Evolutionsstufe angesiedelt und das Alphabet als das abstrakteste und zugleich als das am weitesten entwickelte dargestellt. Obwohl Harald Haarmann, durch seinen langjährigen Aufenthalt in Japan und die davon inspirierte Arbeit »Universalgeschichte der Schrift«, mehr als ein Basiswissen zur japanischen Schrift hat,¹⁹⁹ ist er dennoch von der Überlegenheit des Alphabets gegenüber dem japanischen Schriftsystem überzeugt:

»Am exaktesten ist die Wiedergabe von Sprache mit Hilfe von Buchstabenzeichen, die für Einzellaute stehen. Diese Evolutionsphase ist die chronologisch jüngste, und gleichzeitig die höchstspezialisierte Form des Schreibens [...]«²⁰⁰

In dem die Alphabetschrift als »Voraussetzung und Schlüssel für die Entstehung der westlichen Zivilisation überhaupt« genannt wird, wird sie zum Werkzeug und Instrument der eurozentristischen Welt Darstellung.²⁰¹

1.3.2.1 Reduktion der sino-japanischen Zeichen auf Piktogramme und Ideogramme

Der Linguistikprofessor Christian Stetter stellt das Alphabet dem System der chinesischen Zeichen gegenüber und bezeichnet sie als »welthistorische Opponenten«²⁰²

197 Nöth, 2000, S. 356.

198 Schaffers, 2006, S. 300.

199 Haarmann beginnt sein Buch mit folgenden Zeilen: »Der Plan eines Buches über Schriftgeschichte reifte während eines langjährigen Aufenthalts als Stipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung (Bonn) in Japan. Der kulturelle Kontrast und die Fremdheit der Lebensumstände, mit denen ein Europäer in Fernost konfrontiert wird, wirken wie ein Schock. Der Europäer, der überzeugt ist, daß technischer Fortschritt an den Gebrauch der praktischen Alphabetschrift gebunden sei, wird in der modernen japanischen Industriegesellschaft eines Besseren belehrt. Im Computerzeitalter schreibt man in Japan wie seit über tausend Jahren mit chinesischen Schriftsymbolen und den einheimischen Silbenzeichen. Der alltägliche Umgang mit ›exotischen‹ Schriftsystemen war für mich ein Schlüsselerlebnis, das auch meine Grundeinstellung zum Thema ›Schrift‹ geprägt hat.« (Haarmann, 1991, S. 11.)

200 Haarmann, 1991, S. 16.

201 Nöth, 2000, S. 356.

202 Stetter, 1999, S. 51.

oder auch als die »polaren Resultate der Evolution der Schrift«²⁰³ Ende des 20. Jahrhunderts. Stetter schreibt von chinesischen Zeichen, seine Betrachtung lässt sich allerdings auch auf die sino-japanischen Kanjis beziehen, da sie ihren Ursprung in der chinesischen Schrift hat. Zudem beziehen sich Stetters Darstellungen auf die komplexen chinesischen Zeichen (oder auch Langzeichen), die heute noch in Japan, Hong Kong und Taiwan geschrieben werden.

Das Alphabet besteht laut Stetter aus »isolierte[n], für sich nichts bedeutende[n] Partikel[n]«, was für »die Universalität, für die von einzelnen Sprachen unabhängige Anwendbarkeit dieses Kodiersystems« ideal ist.²⁰⁴ Den wesentlichen »Vorzug der Alphabetenschrift«, gegenüber beispielsweise den chinesischen Zeichen, sieht Stetter, sich auf Humboldt beziehend, in der Eigenschaft des reinen »Zeichen des Zeichen«-Systems, das frei von bildlichen Elementen ist. »Nicht die geringste bildliche Spur lenkt die Aufmerksamkeit ab von der Auffassung der logischen Bedeutung des Gemeinten.«²⁰⁵ Desweiteren spricht Stetter das alttestamentarische Bilderverbot an, welches in der Tradition der Schrift verankert ist. Daraus ergibt sich der Vorteil des hohen Abstraktionsgrades, denn die »Nichtbildlichkeit der Alphabetschrift konstruiert [...] Transzendenz.«²⁰⁶ Die markanten Eigenschaften der chinesischen auf der einen und der alphabetischen schriftlichen Kodierungsweise auf der anderen Seite, die sie zu Opponenten machen, sind laut Stetter »Diesseitigkeit und Transzendenz, Inhalt und Ausdruck, Bildlichkeit und Abstraktheit.«²⁰⁷

203 Stetter, 1999, S. 47.

204 Stetter, 1999, S. 47.

205 Stetter, 1999, S. 50.

206 Stetter, 1999, S. 50.

207 Stetter, 1999, S. 51.

In der abendländischen Kultur besteht eine lange Tradition des Logozentrismus, in dem die »Sprache [als] das eigentliche Medium der Erkenntnis« verstanden wird. (Schulz, 2005, S. 8) Bereits seit Platon wurde den Bildern ein »begrenzter, untergeordneter, abbildender und sekundärer Wert« zugewiesen. Die Qualität eines Bildes wurde lange an der Eigenschaft der »*mimetiké eikastiké* [als] eine richtige, gute und gewissenhaft darstellende Wiedergabe der sinnlich wahrnehmbaren Welt, die ihrerseits bereits eine Abbildung der Ideenwelt ist [gemessen]. Im ungünstigen Fall erzeugt es als *mimetiké phantastiké* verfälschende Proportionen und daher unzulässig sophistische Trugbilder, welche die Seele verwirren und in falsche Verzückerung versetzen.« Diese Auffassung von Bildern lässt sich u.a. in der »sozial schwache[n] und außenstehende[n] Stellung« der Bildermacher der griechischen Antike ablesen, die als Handwerker und nicht als »angesehene Künstler« betrachtet wurden. Bis zur Renaissance galt ihre Tätigkeit als eine »erlernbare Fähigkeit«, als »Handarbeit« und nicht etwa als »geistige Arbeit«. Diese Anschauung ist auf die jüdisch-christliche Weltordnung zurückzuführen, in der »ein Gott allein« als der »schöpferische Künstler« und die »irdische Bilderei als Akt der Blasphemie galt und mit Verboten belegt wurde«. (Schulz, 2005, S. 58f.) In der abendländischen Kultur und Geisteswissenschaft wurde die »Lesbarkeit der Welt« der »Sichtbarkeit/Bildlichkeit der Welt« als überlegen dargestellt. Heute werden im »pictorial turn« und »iconic turn« Thesen gegen die Vorherrschaft der sprachanalytischen Philosophie und des Linguismus entwickelt. (Vgl. Schulz, 2005, S. 10.)

Das chinesische Schriftsystem nennt Stetter einen »Plural, [bestehend aus der] Gesamtheit der Zeichen«. Damit ist »nicht die Kodierungsweise, sondern deren Resultat, die Menge des Repräsentierten« gemeint. Das System besteht aus »für sich bedeutende[n] Zeichen« und man »kann sie lesen und verstehen, ohne ein Wort Chinesisch zu sprechen.«²⁰⁸ Die Zeichenbeispiele, die Stetter heranzieht, um seine These zu belegen, sind allesamt Kanjis der Kategorie piktografische Zeichen: 人、心、山、水、魚、弓、田、竹. Hier übersieht Stetter, dass es sich bei dem sino-japanischen Zeichensystem nicht nur um Piktogramme oder Ideogramme handelt. Denn die Anzahl der Zeichen, die als Piktogramm oder Ideogramm (hier Indikatoren) eingestuft werden können, machen die kleinsten Gruppen der Zeichen innerhalb der sino-japanischen Zeichentabelle aus.²⁰⁹ Diese Darstellung ist ein Teilaspekt des weit verbreiteten Mythos, in dem die chinesischen Zeichen vereinfacht als ideographische Schrift bezeichnet werden. Die Reduktion des chinesischen Schriftsystems auf die elementaren Kategorien der piktografischen und ideographischen Zeichen kann einerseits auf ein begrenztes Auseinandersetzen mit diesem System hindeuten, andererseits könnte dies auch ein Indiz für eine Absicht sein. Unger bezeichnet »the notion that Chinese characters represent meanings directly without reference to language (that is speech) in any way« als weitverbreiteten »Ideographic Myth«.²¹⁰ Zudem betont

208 Stetter, 1999, S. 47.

209 Vgl. 4. Kapitel, 4.1.1 bis 4.1.6.

210 J. M. Unger, 2004, S. 2.

Die »Ideographic Myths« sind nicht allein Produkte des Westens, sie werden auch von Japanern selbst in unterschiedlichsten Kontexten genährt. Sich auf Schodt beziehend, schreibt Maeda von einer »Verwandtschaft zwischen Bildern im Manga und Ideogrammen im japanischen Text (kanji = sinojapanische Schriftzeichen), die - wie er behauptet - »a streamlined visual representation of reality« sind. Als Beispiel nennt Maeda die in den 1950er-Jahren von dem Manga-Zeichner Tetsuka Osamu entwickelte Technik, die die »psychische bzw. emotionale Tiefe von Manga-Figuren« lesbar machte durch die Zerlegung der Physiognomie in semantische Grundelemente. Den Akt der Kombination dieser Elemente zu einem Gesichtsausdruck vergleicht Maeda mit der Konstruktion von chinesischen Zeichen. (Vgl. Maeda 2007, 205. Und: Tetsuka 2011, 76f.)

Als »moderne Ideographie« bezeichnet Köhn Verkehrsschilder oder »piktographische Welt-hilfssprachen wie die Isotype von Otto Neurath«. (Vgl. Köhn, 2005, S. 47.)

Die Fehleinstufung der chinesischen Zeichen als »Ideographie«, »Begriffs-« und »Ideenschrift« hat eine lange Tradition, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht: »the intellectual baggage about Chinese characters that we have inharited from the Renaissance and Enlightenment« (J. M. Unger, 2004, S. 2. sich auf John DeFrancis: The Chinese Language (1984) beziehend. Vgl. auch Köhn, 2005, S. 41-103.)

Francis Bacon (1561-1626) setzte sich in seiner Abhandlung »Advancement of Learning« von 1605 mit den Gedanken einer »künstlichen philosophischen Sprache zum Zwecke des freien und unverfälschten Gedankenaustauschs« und somit mit einer »Universalsprache« auseinander. Das Prinzip der chinesischen Schrift galt ihm als Ausgangspunkt für diese Idee. (Vgl. Köhn, 2005, S. 49.) Ab Ende des 17. Jahrhunderts verfolgten französische Missionare, die sich als »Figuristen« bezeichneten, das Ziel, »den Chinesen das mit ihrem eigenen Gedankengut verschmolzene (und daher nicht sichtbare) Christentum zu offenbaren. (Vgl. Köhn, 2005, S. 51.) Ernest Fernollosa

Unger die Grundeigenschaften von Schrift als ein System, das auf vereinbarten und festgelegten Regeln basiert, mit dem Informationen kodiert werden: »neither in Chinese nor in English does the character itself have any meaning apart from what is conveyed by the word or fragment we agree to represent by means of the character.«²¹¹ Diese Vereinbarung gilt für die Alphabetschrift und die japanischen Silbenschriften (Hiragana und Katakana) auf der phonetischen Ebene. Für Kanji findet diese Fixierung auf zwei Ebenen statt, auf der phonetischen wie auf der semantischen.

»[...] die chinesische Schrift [ist] ein weiterentwickeltes logographisches System [...], bei dem lexikalische und syntaktische Einheiten der gesprochenen Sprache in der Schrift ihre entsprechende Umsetzung finden.«²¹²

Durch die Verwendung des Begriffs »Ideographie« degradiert Stetter die chinesischen Zeichen auf ein »defizitäres Bilderschriftensystem einer früheren schrifthistorischen Entwicklungsstufe«²¹³ oder auch auf eine »defizitäre Vorstufe der Schrift«.²¹⁴ Es handelt sich hier allerdings um eine »Fehlklassifizierung« und zeugt zugleich von einer »wissenschaftlichen Ungenauigkeit«.²¹⁵

Stetter behauptet, dass die chinesischen Zeichen auch ohne Sprachkenntnisse des Chinesischen lesbar sind und argumentiert dies mit der Nutzung der chinesischen Zeichen zur Darstellung der japanischen Sprache. »Universality Myth« nennt Unger solche Fehldeutung, wenn davon ausgegangen wird, dass die chinesischen Zeichen wie Piktogramme, als sprachunabhängiges Kommunikationsmittel verwendet werden können und somit das Lesen und Verstehen möglich ist, *ohne* ein Wort Chinesisch sprechen zu können.

»The Japanese have not merely imported characters from China; they have more importantly borrowed actual words of Chinese - and, along with these words, the entire apparatus of literary Chinese itself.«²¹⁶

Und auch bei Unger handelt es sich letztlich um eine stark vereinfachte Darstellung. So sind chinesische Wörter zusammen mit den Zeichen ins Japanische übernommen

(1853–1908), der Ende des 19. Jahrhunderts an der Tokyo Universität lehrte, ließ den Mythos des »ideographischen Charakters der chinesischen Schrift« wieder aufkommen. (Vgl. Köhn, 2005, S. 56.) In den 1970er-Jahren und 1980er-Jahren wurden verstärkt psycholinguistische Studien durchgeführt. Diese Studien haben ergeben, dass jedes Zeichen über drei Kodierungen verfügt, über eine graphemische (*keitateki fugoka* 形態の符号化), eine semantische (*imiteki fugoka* 意味の符号化) und eine phonologische/phonemische (*oninteki fugoka* 音韻の符号化) Ebene. Zudem konnte man sprachkulturelle Analogien zwischen alphabetischen und nicht-alphabetischen Schrift- und Sprachsystemen nachweisen, »die anscheinend unabhängig sind vom Visualitätsgrad der verwendeten (Schrift)zeichen.« (Köhn, 2005, S. 62.)

211 Unger, J. M., 2004, S. 4.

212 Köhn, 2005, S. 63.

213 Köhn, 2005, S. 47.

214 Köhn, 2005, S. 284.

215 Köhn, 2005, S. 47.

216 Unger, J. M., 2004, S. 6.

worden, allerdings wurde die phonetische Lesung der Zeichen radikal der japanischen Silbenstruktur angepasst. Darüberhinaus wurden zwei japanische Silbenschriften (*Kana-Moji*) entwickelt, um die japanische Sprache ohne Einschränkung schriftlich wiedergeben zu können. Im Detail wird dieser sehr umfangreiche Prozess im vierten Kapitel dargestellt. Man könnte die bisher beschriebenen problematischen Darstellungen des japanischen Schriftsystems durch westliche Autoren auf wissenschaftliche Ungenauigkeit zurückführen. Jürgen Stalph sieht allerdings eine Absicht, die darauf abzielt der »graue« Alphabetenlandschaft einen »exotischen« Farbtupfer aufzusetzen²¹⁷, dies kann somit als ein Bestandteil der Exotisierung Japans verstanden werden. Auch Nöth bestätigt diesen Verdacht. Er deutet auf eine immer noch bestehende These der Überlegenheit der lateinischen Schrift unter Medien- und Kulturtheoretikern hin. Er begründet dies einerseits mit dem mangelnden Fachwissen zu fremden Schriftsystemen und andererseits mit einer eurozentristischen Haltung, die sich auch auf die Bewertung von Schriftsystemen auswirkt.²¹⁸ Es stellt sich zugleich die Frage, ob eine Korrektur dieser Fehleinschätzung auf westlicher Seite überhaupt erwünscht ist.

1.3.2.2 Orthographie

Als ein Beispiel unter der Aufzählung von Aspekten, die die lateinische Schrift und chinesische Schrift zu Opponenten machen, nannte Stetter »Inhalt und Ausdruck«. Hier stellt Stetter der Orthographie der Alphabetschrift, die Kalligraphie (»ästhetische Individualisierung«) der chinesischen Schrift (Stetter verwendet hier die Bezeichnung »Ideographie«) gegenüber: »In der Kalligraphie beweist man Geschmack, in der Orthographie macht man Fehler.«²¹⁹ Indem Stetter der Orthographie (im Westen) die Kalligraphie als Äquivalent in Japan und China gegenüber setzt, reduziert er die chinesischen Zeichen und deren Bewertung auf rein ästhetische Attribute. Stetter zieht aus dieser vereinfachten Darstellung den Schluss: »Es ist ganz sicher kein Zufall, daß sich im Kulturkreis der chinesischen Schrift weder Grammatik noch formale Logik entwickelt haben.«²²⁰ Dass gerade die korrekte Schreibung chinesischer Zeichen eine genaue Kenntnis der Zeichen und ihrer Details voraussetzt, und dass das Setzen eines einzelnen Strichs an einer falschen Position zur Bedeutungsverschiebung führen kann (vergleichbar mit Rechtschreibfehlern), wird von Stetter mit keinem Wort erwähnt.

Auch wenn die orthographischen Regeln aus dem Deutschen sich nicht auf das Japanische (oder Chinesische) übertragen lassen, so gibt es dennoch

217 Stalph, 1989, S. 15.

218 Nöth, 2000, S. 356.

219 Stetter, 1999, S. 52.

220 Stetter, 1997, S. 13.

festen Schreib- und Leseregeln. Die korrekte Wiedergabe der chinesischen Zeichen (Strichfolge, die Anzahl, Stellung und Ausrichtung des Striches, aber auch die Wahl des richtigen Zeichens an sich) ist nur ein Beispiel das sich als Orthographie im Sinne der sino-japanischen Zeichen nennen lässt. Zudem ist die orthographische Aussprache (spelling pronunciation) zu erlernen. Für fast jedes sino-japanische Zeichen werden in Japan mindestens zwei Lesungen erlernt: die *on*-Lesung (der Laut wurde aus dem Chinesischen abgeleitet) und die *kun*-Lesung (die in Japan entwickelte Leseweise der Kanji).²²¹ Auf Details wird im Abschnitt 4.2.3 eingegangen.

Ein weiterer Aspekt der japanischen Sprache, bei dem die korrekte Wahl eines Zeichens zum Tragen kommt, sind die zahlreichen Homophone (Wörter mit gleichem Laut, jedoch abweichenden Bedeutungen und Schreibungen) oder gar Homonyme (inhaltlich verschiedene Wörter mit gleichem Laut und gleicher Schreibung, im Sinne der alphabetischen Schreibung oder unter ausschließlicher Verwendung der Silbenzeichen).

»Im Japanischen erkennt man ein falsches Wortverständnis dagegen sofort, wenn man es in geschriebener Form sieht.«²²²

Die Bedeutung eines Homophons oder Homonyms erklärt sich in schriftlicher Form nicht nur durch den Kontext, sondern durch die Wahl des Zeichens.²²³

Der Schweizer Philologe und Autor Frederick Bodmer führt in seinem Werk *The loom of language* von 1944 das chinesische Schriftsystem (und innerhalb

221 In dem Kontext steht eine weitere im Westen verbreitete Fehleinschätzung der chinesischen Schrift, die Unger als »Monosyllabic Myth« bezeichnet. »The linguistic truth of the matter is that many morphemes (the smallest meaningful units) of Chinese speech contain more than one syllable.« Dies gilt auch für die Nutzung der chinesischen Zeichen im japanischen Sprachkontext. (J. M. Unger, 2004, S. 7.)

222 Suzuki, T., 1990, S. 78.

223 Als Beispiel soll hier *kami* genannt werden. Die am häufigsten verwendeten Begriffe sind *kami* für Gott/Gottheit (神), *kami* für Haar (髪), *kami* für Papier (紙) und *kami* für Abschmecken (加味). Während die Schreibung dieser Begriffe durch die Silbenschrift *Hiragana* oder die Wiedergabe in alphabetischer Form die Bedeutung nicht erklärt, wird die Bedeutung des Wortes und die kontextuelle Nutzung durch die Zuweisung eines *Kanjis* sofort deutlich.

Während es im Japanischen keinen »Homonymenkonflikt« gibt, kann es in der englischen Sprache bei der Verwendung von Homonymen zu erheblichen Kommunikationsproblemen kommen. Solange die Homophone/Homonyme unterschiedlichen Bedeutungsumfeldern angehören wie zum Beispiel »knight« (der Ritter) und »night« (die Nacht), besteht keine Verwechslungsgefahr. Falls die Deutung von homophonen Begriffen in einem Kontext zu Missverständnissen führt, kann dies die Abschaffung eines Wortes zur Folge haben. Suzuki nennt als Beispiel die homophonen Wörter »queen« (Königin) und »quean« (der mittelalterlichen Begriff für Schlampe oder Prostituierte). Die Verwechslungsgefahr führte zum Ausschluß von »quean« aus der Alltagssprache. (Vgl. Suzuki T., 1990, S. 80.)

Unger widerspricht allerdings Suzukis Darstellung. Unter »Indispensability Myth« führt er den Aspekt der Homophone auf. Die Unentbehrlichkeit der chinesischen Zeichen wird seines Erachtens zu Unrecht mit der großen Anzahl von Homophonen begründet. So behauptet Unger, dass es in der englischen Sprache ebenfalls viele, wenn nicht sogar mehr Homophone als in der japanischen Sprache gibt. (J. M. Unger, 2004, S. 8.)

dieses Absatzes die japanische Schrift als eine Art Untergruppe des Chinesischen) in dem Kapitel »The Diseases of Language« auf. Auch hier ist die ethnozentrische Perspektive nicht zu übersehen. So stellt Bodmer die chinesische und japanische Schrift als defizitär und unterentwickelt dar und empfiehlt die Einführung der lateinischen Alphabetschrift, um etwa die Probleme, die die zahlreichen Homophone in der japanischen Sprache mit sich bringen, zu überwinden.

»Educated Japanese acutely realize their handicap, but the ambiguities which would arise from an enormous number of imported homophones are an almost insurmountable obstacle to the plea for exclusive use of one or other of the syllabaries. Consequently there is a movement to introduce the Roman alphabet. It is somewhat more economical than the syllabaries, and it would have two more substantial advantages. One is the possibility of distinguishing between homophones as we do when we *write, wright, right, and rite*. The other is that it is impossible to represent the compound consonants to Latin or Greek roots in international technical terms with Kana signs.«²²⁴

Dass die Koexistenz von Homonymen und Homophonen gerade durch die Schriftkultur ermöglicht, ja sogar gefördert wird, kommt Bodmer nicht in den Sinn. Was Bodmer nicht zu wissen scheint, ist dass die bewusste Neuschöpfung von Homonymen und deren »scherzhafte Wendungen« in Japan zum spielerischen Umgang mit Sprache und Schrift gehört. »In der Doppelstruktur von Sprachlaut und Sprachnotation spiegelt sich auf raffinierte Weise das zugleich Ähnliche und Verschiedene.«²²⁵ Unger vergleicht diese aktive Neuschöpfung von Homophonen gar mit einem über mehrere Jahrhunderte kultivierten (und somit ist es eine Tradition) Gesellschaftsspiel der Kreativität der Intellektuellen.²²⁶

Probleme der japanischen Orthographie bestehen jedoch in der nicht vorhandenen einheitlichen Regelung bei der Verwendung von *okurigana* (*Kana*, die an ein *Kanji* angefügt werden, um die Flexion anzuzeigen) und die darauf zurückzuführende »Variationsbreite der Notation«:

»Aber das Japanische ist aufgrund seines besonderen Kanji-Kana-Mischstils und der Eigenheit einer *on-kun*-Doppellesung eine Sprache, die prinzipiell keine einheitliche Orthographie entwickeln kann und ihrer auch nicht bedarf, und aus eben diesem Grund kam sie bisher ohne feste Orthographie aus.«²²⁷

Diese Details der japanischen Schreibregeln wurden von Stetter allerdings nicht betrachtet oder gar aufgeführt. Er ging lediglich davon aus, dass eine Orthographie, die vergleichbar mit dem westlichen Verständnis ist, nicht existiere. Das ist eine starke Vereinfachung und Generalisierung der Darstellung des japanischen Schriftsystems, ganz im Sinne des selektiven Blicks des Eurozentrismus.

224 Bodmer, 1944, S. 443ff.

225 Vgl. Suzuki, T., 1990, S. 84.

226 Vgl. Unger, J. M., 2004, S. 9.

227 Suzuki, T., 1990, S. 100f.

Stetter stellt indirekt das System des Alphabets, gegenüber dem chinesischen Zeichensystem als das Überlegene dar: so sieht er »[...] zwischen formalem Denken und Alphabetenschrift einen intrinsischen Zusammenhang«. ²²⁸ Stark vereinfacht gesprochen, könnte man meinen, Stetter reduziert die Wesensmerkmale der alphabetischen Kulturen auf die Ratio und die chinesische/sino-japanische Schriftkultur auf ihre Ästhetik.

1.3.2.3 Das japanische Schriftsystem soll das Unergründbare bleiben

Auch die Methodik Stetters deutet auf seinen eurozentrischen Blick hin, den er weder verbirgt, noch zu korrigieren versucht. So gibt er sich mit persönlichen Eindrücken der chinesischen Schrift zufrieden, während er das Alphabet u.a. aus der Perspektive der Grammatik, der Sprachwissenschaft und der Philosophie betrachtet. Wie für Harald Haarmann war die Begegnung mit der japanischen Schrift der Anlass für Stetters Arbeit »Schrift und Sprache«. ²²⁹ So schreibt Stetter im Vorwort, dass die Inspiration für die »Grundthese des Buches« auf »Erfahrungen nicht wissenschaftlicher oder philosophischer, sondern durchaus lebenspraktischer Art«, die der Autor in Japan gemacht hat, zurückzuführen sei. ²³⁰ Dabei stuft er seine Kenntnisse der japanischen Schrift und Sprache als »allerrudimentärst« ein. Gerade dieser Gegebenheit schreibt Stetter ein besonderes Potenzial zu: »mit Kant zu sprechen - Bedingung der Möglichkeit für eine einzigartige Erfahrung: sich nämlich als kognitiv offenbar nicht defekter, literarisch und philosophisch halbwegs gebildeter Mensch zunächst wie ein Analphabet in einer Umwelt zu bewegen, die voller Zeichen ist. Ich *wußte* natürlich von ihnen, daß sie lesbar sind, aber ich konnte sie nicht lesen.« ²³¹ Stetter stellt die These auf, »daß mit dem fremden Typ von Schriftzeichen ein andersartiger Typ von Denken einhergeht«. ²³² Während er zwischen Alphabet und Grammatik einen untrennbaren Zusammenhang sieht, spricht er diesen der chinesischen Schrift ab. »Es ist ganz sicher kein Zufall, daß sich im Kulturkreis der chinesischen Schrift weder Grammatik noch formale Logik entwickelt haben.« ²³³ Stetter beschreibt (besser passt gar illustriert) ein Gespräch auf Französisch mit einem japanischen Mönch in einem »kleinen Tempel am Fuß des Fujisan«, die seiner Darstellung des japani-

228 Stetter, 1999, S. 13.

229 Für Stetter und Haarmann war die Begegnung mit dem fremden japanischen Schriftsystem ein Anlass, das eigene, bekannte Schriftsystem neu wahrzunehmen, ganz im Sinne von Yuki (ehemals Suehiro): »ohne Bilder von Außen kann man nicht sich selbst sehen.«

230 Vgl. Stetter, 1999, S. 11.

231 Stetter, 1999, S. 11.

232 Stetter, 1999, S. 12.

Suzuki bezieht die »unterschiedliche Vorstellungen« primär auf das Verständnis »was Schrift und was Sprache sei.« (Vgl. Suzuki T., 1990, S. 82.)

233 Stetter, 1999, S. 13.

schen Schriftsystems als Informationsquelle diente. Die ganze Szenerie, die Stetter vor dem Leser ausbreitet, wirkt wie ein Bild, getränkt mit japanischen Stereotype: »Während ab und zu Pilger die vielen hundert Stufen hinaufgestiegen kamen, ihre Gebete sprachen und die Opfermünzen dem Ritus entsprechend in das dafür vorgesehene Behältnis warfen, saßen wir zwei Meter weiter im Tempelinneren und erörterten unser Thema bei geweihtem Sake, den wir aus Pappbechern tranken und zu dem mein Gesprächspartner Schmelzkäsecken reichte.«²³⁴

Allein die Kombination der hier genannten Requisiten der geschilderten Szene und der Tempel als Kulisse wirken exotisch-exotisierend.

Stetter und auch Bodmer sind in ihrer eurozentrischen Darstellung des japanischen Schriftsystems keine Einzel- oder Sonderfälle. Hijjiya-Kirschnereit beschreibt dies so:

»Eines dieser Muster besteht in dem immer wieder neu gespielten Spiel ›etymologischer‹ Interpretationen sino-japanischer Schriftzeichen (*kanji*) und japanischer Lexeme, an denen sich Wesenhaftes offenbare. Es ist ein Spiel, an dem sich europäische Japanreisende wie Roland Barthes ebenso beteiligen wie Japaner, bemüht, Landsleute und Fremde in die Geheimnisse nipponischer Einzigartigkeit einzuweißen, linguistische Laien ebenso wie Koryphäen der Sprachwissenschaft, die zu diesem Zweck ihren Sachverstand ins Schließfach legen.«²³⁵

Barthes findet in Japan »Das Reich der Zeichen« und wendet seine Thesen der Semiotik an.

»Warum Japan? Weil es das Land der Schrift ist: von allen Ländern, die der Autor hat kennenlernen können, ist Japan dasjenige, in dem er eine Arbeit des Zeichens angetroffen hat, die seinen Überzeugungen und seinen Phantasmen am nächsten kommt [...]«.²³⁶

Auch Barthes gelingt es nicht, den eurozentrischen Blick einerseits und den exotisierenden Blick auf die japanische (Schrift-) Kultur andererseits zu überwinden. Diese Problematik ist Barthes bewusst, denn zu Beginn seines Buches stellt Barthes Japan als *sein* Konstrukt dar: »Der Autor hat nie und in keinem Sinne Japan photographiert. Eher gilt das Gegenteil: Japan hat ihn mit vielfachen Blitzen erleuchtet: oder besser noch: Japan hat ihn in die Situation der Schrift versetzt.«²³⁷ So stellt Barthes dem Westen als »Reich der Bedeutung«, das »alle Dinge mit Sinn [tränkt]«, dem »Reich der [leeren] Zeichen« gegenüber, das er Japan nennt:

»Das japanische Zeichen ist leer: Sein Signifikat flieht, es gibt keinen Gott, keine Wahrheit, keine Moral, die diesen Signifikanten zugrunde liegt, die ohne ihr Gegenstück herrschen.«²³⁸

Die Mitbegründerin der postkolonialen Theorie, Gayatri Chakravorty Spivak, schreibt Barthes einen kolonialistischen Blickwinkel zu, den er anwendet, um das ›fremde‹ Japan als »the other place« - also als das andere - zu beschreiben, »histori-

234 Stetter, 1999, S. 12.

235 Hijjiya-Kirschnereit, 1996, S. 18.

236 Barthes, 1981, S. 4.

237 Barthes, 1981, S. 14.

238 Barthes, 1981, S. 4.

cally and therefore geographically inscribed«. ²³⁹ Beim »Reich der Zeichen« handelt es sich um eine Konstruktion Japans, die auf den Referenzrahmen Barthes zurückzuführen ist, und in der eine Korrektur nicht angestrebt wird, sondern viel eher nach Bestätigung seines Japanbildes gesucht wird. Diese Beschreibung der *anderen* Kultur ist »anmaßend und dem Anderen gegenüber gewalttätig«. ²⁴⁰

1.3.3 Das japanische Schriftsystem als Gegenstand des Japanzentrismus

Während Stetter das Alphabet als das dem sino-japanischen oder dem chinesischen überlegene Schriftsystem darstellt, gibt es in China und in Japan Theorien zur Überlegenheit des eigenen Systems. Obwohl es in China und Japan in der Vergangenheit Befürworter gab, das landeseigene Schriftsystem (in China die Han Zi und in Japan *Kanji* in Kombination mit den zwei *Kana*-Systemen) durch das lateinische zu ersetzen, konnten sich solche Programme nicht durchsetzen. In der Meiji-Zeit begann ein Streit über die japanische Schrift unter Gelehrten innerhalb Japans. Die Befürworter einer Schrift-Reformbestrebung gingen von der »Vorstellung [aus], die japanische Schrift sei ineffektiv« und der »Mischstil aus Wort- und Silbenzeichen sei irrational und unvollkommen«. ²⁴¹ Vorschläge reichten von der Abschaffung der *Kanjis* und ausschließlichen Verwendung einer der Silbenschriften (Hiragano oder Katakana) bis hin zur Schreibung des Japanischen mit dem lateinischen Alphabet. Drei Kernargumente, die in dem Diskurs genannt wurden, sollen hier wiedergegeben werden. Der Glaube der absoluten »Überlegenheit der abendländischen Zivilisation [versus die] - Rückständigkeit Japans«, die »Vorstellung, die japanische Sprache sei ineffektiv« und das schwere und zeitintensive Erlernen sino-japanischer Zeichen. ²⁴² All dies wurde als hinderlich für den »Fortschritt der japanischen Kultur« wahrgenommen. So nennt Suzuki als Hauptargument der Reform-Befürworter in Japan »pragmatische Gründe«, die die »internationale Kommunikabilität« des Landes verbessern sollten. ²⁴³ Diese Reformvorschläge konnten sich in Japan allerdings nicht durchsetzen. ²⁴⁴

Schriftsysteme sind jedoch nicht nur als bloße Werkzeuge zum Festhalten und Bewahren gesprochener Sprache und ansonsten flüchtigen Informationen zu

239 Spivak, 1999, S. 344.

240 Suehiro, Yuki, 2009, S. 159.

241 Schaffers, 2006, S. 321.

242 Vgl. Suzuki, T., 1990, S. 53.

243 Vgl. Suzuki, T., 1990, S. 52ff. Gemeint ist hier u.a. die Arbeit des *Kamanokuwai* Ende des 19. Jahrhunderts. Vgl. 4. Kapitel, 4.6.

244 Coulmas zeigt auf der einen Seite das mangelnde Verständnis des Westens, durchtränkt von dem Ethnozentrismus und der Überzeugung der Überlegenheit des lateinischen Schriftsystems: »Daß umgekehrt Programme für die Latinisierung chinesisch verschrifteter Sprachen bei deren Sprechern auf ebenfalls taube Ohren stoßen, ist für manche Alphabeten jedoch vielleicht überraschend«. (Coulmas, 1983, S. 169)

verstehen.²⁴⁵ Die »gesellschaftliche Dimension«, so Coulmas, darf nicht außer Acht gelassen werden, denn »Schriften sind historisch gewachsene Systeme, die allemal mit anderen Aspekten der Kulturen ihrer Benutzer in Zusammenhang stehen. [...] Neben Effizienz und Einfachheit spielen auch die Tradition und der symbolische Wert einer Schrift als Teil und Ausdruck einer bestimmten Kultur eine wichtige Rolle.«²⁴⁶

So bezieht sich Coulmas auf den chinesischen Historiker und Anthropologen Chi Li, der zwischen zwei Gruppen unterscheidet, den »Alphabetbenutzern« und den »Hieroglyphenbenutzern«:

»Bei allem Respekt vor der alphabetischen Zivilisation muß doch festgestellt werden, daß sie in der ihr fehlenden Beständigkeit einen schwerwiegenden, ihrem Wesen eigenen Mangel aufweist. Der höchstentwickelte Teil der alphabetischen Welt wird von den unbeständigsten und wankelmütigsten Menschen bewohnt. In der Geschichte des Westens wiederholt sich immer wieder der gleiche Ablauf: Aufstieg und Niedergang [...]. Gewiß kann dieses Phänomen zum Teil mit der außerordentlichen Flüssigkeit der alphabetischen Sprache erklärt werden, auf die man sich nicht als ein geeignetes Organ für die Aufbewahrung einer beständigen Idee verlassen kann. [...] Kein anderes Volk ist reicher als sie; aber auch kein anderes Volk ist so schnell bereit, seine wertvollen Ideen aufzugeben. Die chinesische Sprache ist in jeder Hinsicht das Gegenstück zu dem alphabetischen Sprachschatz. [...] Schon mehr als vier Jahrtausende schützt sie die chinesische Kultur. Sie ist beständig, ausgeglichen und schön, ebenso wie der Geist, den sie repräsentiert.«²⁴⁷

Der in dem Zitat von Chi Li anklingende »enge Zusammenhang zwischen Schrift, Sprache und Kognition«²⁴⁸ ist ein interessantes Metier, das in dieser Arbeit an anderer Stelle noch einmal aufgegriffen werden soll. Desweiteren wird hier die »chinesische Schrift [als] eine geistige Disziplin« beschrieben, die »Auswirkungen auf die Kultur als Ganze[s]« hat.²⁴⁹ Diese These ist nicht china-spezifisch, sondern ist auch ein Argument, das von japanischer Seite in Bezug auf die japanische Schriftkultur

245 Coulmas verwendet in dem Zusammenhang den nicht aufgehenden Vergleich von einem alten Werkzeug, »wie etwa [dem] Gänsekiel [der] durch den Kugelschreiber« ersetzt werden soll, mit der »Übernahme des Alphabets an Stelle der chinesischen Schrift als Modernisierungsmaßnahme[, was] sehr viel gravierender ist als eine technologische Neuerung«. (Vgl. Coulmas, 1983, S. 172) Andererseits stellt er auch die chinesische Sicht auf das Thema dar, welche an dem eigenen Schriftsystem festhält: »Für die chinesische Intelligenz war die Schrift niemals nur ein Medium der Aufzeichnung der flüchtigen Rede, das man leicht durch ein dafür besser geeignetes Instrument ersetzen kann. Vielmehr sahen ihre Vertreter immer einen innigen Zusammenhang zwischen Schrift, Sprache und geistiger Tätigkeit, in dem die Schrift keineswegs nur die Funktion eines äußerlichen Gewandes hatte.«(Coulmas, 1983, S. 171) Coulmas Ausführungen beziehen sich in erster Linie auf die chinesische Rezeption dieses Themas, es lassen sich jedoch gerade in der Grundhaltung Parallelen zum japanischen Verständnis dieses Themas ziehen. (Vgl. Coulmas, 1983, S. 169-190.)

246 Coulmas, 1983, S. 170.

247 Chi Li, 1922. Zitiert nach Coulmas, 1983, S. 171f.

248 Coulmas nennt die kognitiven Unterschiede, die mit dem Gebrauch verschiedener Schriftsysteme einhergehen als noch unerforscht.

249 Coulmas, 1983, S. 172.

genannt wird, wenn es um die Frage geht, weswegen Japan an den sino-japanischen Zeichen festhält. Allerdings ist die Situation in Japan eine andere als in China, da die japanische Sprache mit nur einem der *Kana*-Systeme (*Hiragana* oder *Katakana*), das heißt mit nur 46 Silbenzeichen, wiedergegeben werden könnte. Auch auf diesen Aspekt wird im vierten Kapitel eingegangen. (Vgl. Kapitel 4.7.)

1.3.3.1 Das japanische Schriftsystem als Aspekt der kollektiven Identität

Bei der Weiterführung der chinesischen Zeichen in der japanischen Schriftkultur kann demzufolge nicht die Effizienz oder Funktionalität des Schriftsystems eine primäre Rolle spielen. Es geht dabei viel eher um Schrift als ein »kulturelles Prestige«²⁵⁰ und als Element der kollektiven Identität:

»Das was die Menschen in einer Sprachgemeinschaft an ihrer Schrifttradition festhalten läßt, ist die Gewohnheit und Vertrautheit mit einem Kulturmuster, in dem die Angehörigen aller Generationen ihre Identität finden. Schrift ist nur äußerlich betrachtet ein praktisches Mittel, Sprache in geschriebener Form festzuhalten. Für den Benutzer - insbesondere wenn es um die eigene Muttersprache und die damit verbundene Schriftkultur geht - ist das Schriftsystem mit seinen Symbolen, also im wahrsten Sinne des Wortes das *Schriftbild* ebenso prägend wie andere Kulturmuster.«²⁵¹

So wird in den japanischen literarisch-anthropologischen *Nihonjinron*²⁵² (Abhandlungen über die Japaner) das japanische Schriftsystem als »Identitätssymbol« dargestellt. Laut Schaffers haben Sprache und Schriftsystem eine zweifache Funktion innerhalb der *Nihonjinron*. Nach außen hin wird das japanische Schriftsystem »im Rahmen einer Konstruktion der Andersheit und Einzigartigkeit[,] funktionalisiert«, um »Japan als das dem Anderen immer Fremde und Fremdbleibende« darzustellen. In der zweiten Funktion geht es um den innerjapanischen Aspekt, »eine kulturelle Identität zu stiften und den Mythos der Unergründlichkeit und Einzigartigkeit Japans zu stützen. Die Andersheit Japans muss im Kontext dieser Selbsteutung unauf lösbar bleiben. [...] In den *nihonjinron* zeigt sich eine recht ausgeprägte, explizite Form der Funktionalisierung des eigenen Schriftsystems im Rahmen der Konstruktion einer kulturellen Identität.«²⁵³

Die japanische Schriftstellerin Yoko Tawada beschreibt die Verknüpfung von kultureller Identität und japanischem Schriftsystem mit folgendem Satz: »In den Gesamtkörper der Ideogramme ist die Kulturgeschichte eingeschrieben.«²⁵⁴

250 Haarmann, 1991, S. 556.

251 Haarmann, 1991, S. 116.

252 *Nihonjinron* bezeichnet das Genre von Japan-Diskursen in der japanischen Nachkriegsliteratur, die verstärkt nach dem Friedensvertrag von San Francisco (1952) verfasst und veröffentlicht wurden. Gegenstand der *Nihonjinron* sind Darstellungen der japanischen Kultur als einzigartig und zugleich als unabhängig von anderer äußeren Einflüssen.

253 Schaffers, 2006, S. 321f.

254 Tawada, 2001, S. 27.

Tawada spricht hier die Nutzung der sino-japanischen Zeichen an. Allerdings ist meines Erachtens die Nutzung der Kanji nicht *das* Alleinstellungsmerkmal der japanischen Schriftkultur. Viel eher ist es die Zusammensetzung und die Interaktion der vier Komponenten (*Kanji*, *Hiragana*, *Katakana* und der Alphabetschrift), das hybride Schriftsystem an sich, die einzig in Japan vorzufinden ist. Dieses hybride Gesamtpaket spiegelt meines Erachtens Japans Kulturgeschichte wieder, wie keine andere Kulturtechnik.

Die Verknüpfung von Kultur und Schrift ist jedoch kein japanspezifisches Modell. Auch Nöth bezeichnet Schrift als »das Gedächtnis der Kultur«²⁵⁵:

»Das Schriftsystem einer Kultur wird nämlich zum semiotischen Modell der Wahrnehmung von und des Wissens über Sprache in dieser Kultur allgemein. Schreiben und die Interpretation geschriebener Texte wird in Schriftkulturen darüber hinaus sogar zum Modell des Denkens über Geist, Welt und Natur überhaupt.«²⁵⁶

Die japanische Sprache wird in Kreisen japanischer, wie westlicher Sprachwissenschaftler bevorzugt als autonom und ohne Verwandtschaftsverhältnis zu anderen Sprachen dargestellt.²⁵⁷ Die Hybridität der Schriftkultur scheint im Konflikt mit dem

Auch Tawada greift hier auf die vereinfachende Darstellung der *Kanji* als Ideogramme zurück und trägt somit nicht zu einer differenzierteren Wahrnehmung der japanischen Schrift unter ihrer deutschen Leserschaft bei. Die unreflektierte Benutzung des Begriffs Ideographie zur Bezeichnung von chinesischen und sino-japanischen Zeichen ist auch in chinesischen und japanischen Publikationen zu finden. Analog zu den im Westen »leichtfertig als ›Ideogramme‹ bezeichneten« Zeichen, werden in japanischen Publikationen die sino-japanischen Zeichen als »Begriffsschrift« (*hyouimoji* 表意文字) oder als »verbildlichter Sprachcode« (*moji wo shikakuteki na e to shite* 文字を視覚的な絵として) dargestellt. (Köhn, 2005, S. 43.)

255 Nöth, 2000, S. 357.

256 Nöth, 2000, S. 364.

257 Laut Roy Andrew Miller existiert für den japanischen Sprachwissenschaftler Hattori »das Japanische allein und isoliert, in einem geographischen und sprachgeschichtlichen Vakuum [...], nur nicht-japanische, ›ausländische‹ Sprachen (haben) *shin'en* bzw. *shinzoku kankei*. [...] Das Japanische hat nur ein *keito*, ›einen Stammbaum‹ oder eine ›Abstammung‹« *shin'en* bzw. *shinzoku kankei* übersetzt mit »Verwandtschaftsbeziehung« und *keito* mit »Stammbaum« oder »Abstammung«. (Vgl. Miller, 1996, S. 231f.)

Huntington bezeichnet Japan als »Kulturkreis, der ein Staat« ist und zählt ihn zu den sechs großen zeitgenössischen Kulturkreisen. Dennoch führt er die starke historische Verbundenheit zu China auf: »Einige Gelehrte verbinden japanische und chinesische Kultur zu einem einzigen fernöstlichen Kulturkreis. Die meisten tun es jedoch nicht und erkennen Japan als eigene Kultur an, die sich in der Zeit zwischen 100 und 400 n. Chr. aus der chinesischen Zivilisation herausentwickelte.« (Huntington, 1998, S. 58.) Die Behauptung, Japan habe sich »aus der chinesischen Zivilisation herausentwickelt«, ist eine stark vereinfachte Darstellung. So finden sich die frühesten schriftlichen Zeugnisse über Japan zwar in chinesischen Quellen zwischen 200 vor bis 200 n. Chr., in der Sprachforschung werden allerdings Ähnlichkeiten zum ural-altaischen Sprachraum (dazu zählen Türkisch, Mongolisch, Tungusisch und Koreanisch) aufgewiesen. Archäologische Funde weisen Wanderbewegungen von Ainus (Urvolk der Insel Hokkaido, deren Herkunft unklar ist, wobei sich in Sprache und Kultur Parallelen zu finno-ugurischen Bevölkerungsgruppen Altrußlands finden lassen) um 8000 v. Chr. auf sowie später von Koreanern und Südasiaten

genannten Anspruch auf Eigenständigkeit und Unabhängigkeit der japanischen Sprache zu stehen. Während in der Sprachdiskussion von den grundlegend differenziellen Eigenschaften der japanischen und chinesischen Sprache berichtet wird, ist im Falle der Schrift die Verbundenheit zur chinesischen Schrift unübersehbar und zeigt somit einmal mehr die Hybridität der japanischen Kultur.

Die Eigenständigkeit des japanischen Schriftsystems wird in der Systematik, die dem Schriftgebrauch der chinesischen Zeichen in Kombination mit den zwei Silbenschriften, *Hiragana* und *Katakana* zu Grunde liegt, gesehen. Es wurde dargestellt, dass die japanischen und chinesischen Lautsysteme sich grundlegend voneinander unterscheiden. Da das japanische Lautsystem verglichen mit dem Chinesischen eher einfach ist, es keine Unterscheidung von Tonhöhen²⁵⁸ und keine Konsonanten am Silbenende gibt, »wurde die Aussprache der ins Japanische übernommenen Kanji so stark simplifiziert, daß man ihre ursprüngliche Lautung kaum noch erkennen kann.«²⁵⁹ Durch diese Vereinfachung der Lautform sind zahlreiche »homonyme Kanji mit unterschiedlicher Bedeutung« entstanden, die Suzuki »japanisierte Kanji« nennt und die als »akustische Informationen« nicht mehr bestehen können, sondern nur durch die Kombination von Zeichen und Lesung ihre Relevanz behalten. Somit begründet Suzuki seine Argumentation auf dem Homophonen- und Homonymen-Konflikt der japanischen Sprache und erklärt die Nutzung der Kanji zur Darstellung der japanischen Sprache als unverzichtbar: »bei einem großen Teil der Kanji-Wörter sei die Notation die Sprache selbst.«²⁶⁰ Auf diesem Gedanken beruht auch Suzukis These, dass die »sinojapanische[n] Wörter und Kanji bereits ins Japanische integriert sind und nichts mehr mit dem Chinesischen zu tun haben«.

über Kyushu. (Vgl. Pohl, 2002, S. 7.) Sprachverwandtschaften zu chinesischen Dialekten sind allerdings nicht nachgewiesen worden. Ab dem 3. Jahrhundert während der Yayoi-Zeit begann Japan eine intensive Beziehung zu China zu pflegen, wozu im 4. Jahrhundert auch die Aneignung des chinesischen Schriftsystems und dessen Anpassung an die japanische Sprache erfolgte. Auch in dieser Arbeit wurde an verschiedenen Stellen die Komplikation der Verschriftlichung der japanischen Sprache durch das chinesische Zeichensystem genannt. Geht man allerdings von Huntingtons Beschreibung aus, dass Zivilisation gekennzeichnet ist durch Eigenschaften wie »seßhaft, städtisch und alphabetisiert« und betrachtet man insbesondere den Aspekt »alphabetisiert«, was an der Stelle mit Übernahme der Schriftkultur übersetzt werden kann, so verdankt Japan wichtige kulturschöpfende Elemente dem chinesischen Einfluss. Dennoch kann man behaupten, dass die japanische Kultur sich nicht »aus der chinesischen Zivilisation herausentwickelte« wie es Huntington schreibt.

258 Suzuki Takao nennt vier Töne. (Suzuki T., 1990, S. 88.) Hier muss allerdings zwischen Mandarin (vier Töne) und Kantonesisch mit sechs Tonlagen unterschieden werden. (Für Mandarin: Jiang Liping, 2009, S.7. Für Kantonesisch: Leung, 2007, S. 5.)

259 Zuvor vergleicht Suzuki die japanische mit der englischen Sprache. In dem Vergleich nennt er die einfache Silbenstruktur des Japanischen, welches kaum mehr als hundert verschiedener Silben (Zahl der Silben, je nach Zählung 102 oder 112 (Suzuki T., 1990, S. 57)) besteht.

260 Suzuki T., 1990, S. 89.

Somit erlangen die chinesischen Zeichen im japanischen Schriftsystem eine »eigentliche Zwitterstellung«.²⁶¹

»Die Möglichkeit, chinesische Texte japanisch zu lesen, verwischt das Empfinden für deren Fremdheit, zumal die - für beide Sprachen identische - Schriftform ja ein unabweisbares Bindeglied zwischen ihnen darstellt.«²⁶²

Allgemeiner dargestellt eignete sich Japan in einem Jahrhunderte andauernden Prozeß die chinesischen Zeichen an. Mit Mitteln der dualen *on*- und *kun*-Lesung und somit der der Anpassung der phonetischen Lesung der Zeichen an die japanischen Spracheigenschaften fand eine »selektive[...] Vereinnahmung des Fremden und der Artikulierung des Eigenen« statt. In diesem Konstrukt »diente China als Parameter von Verstehbarkeit und Alterität. Im Umgang mit dem Chinesischen in Japan war nicht nur die Polarität von fremd und eigen, sondern auch die Dualität von Zeichen und Bedeutung aufgehoben.«²⁶³

Die Übernahme und Anpassung eines fremden Schriftsystems auf die eigene Sprache allein stellt Japan allerdings nicht als Sonderfall dar. Die *on*-Lesung im Japanischen kann mit den lateinischen Lehnwörtern im Deutschen verglichen werden.²⁶⁴ Es handelt sich somit um eine weitverbreitete Technik.²⁶⁵ Das *Alleinstellungsmerkmal* der japanischen Schrift liegt eher in der erweiterten japanischen Lesung (*kun*-Lesung) sowie in der »sinojapanischen Mischschrift«²⁶⁶ begründet, dem hybriden System aus vier Komponenten, den *Kanji*, *Hiragana*, *Katakana* und *Romaji*, die jeweils »unterschiedliche Funktionsbereiche innerhalb der jeweiligen Sprache«²⁶⁷ übernehmen. Dieses System zeigt die Fähigkeit der japanischen Kultur einer ausgeprägten »kreativen Aneignung« (Refine) und einer Hybridität, die sich in dem »Nebeneinander der verschiedensten Stadien sprachlicher und kultureller Assimilationen von Fremden«²⁶⁸ erkennen lässt. Die *Form* der *Kanji* stellt ein Bindeglied zwischen der japanischen und der chinesischen Geschichte dar.

»[...]das Besondere an der japanischen Schrift ist, daß hier nicht nur aus der entlehnten Schrift eine grundlegend andere, dem Lautsystem der eigenen Sprache angepaßte, völlig neue, nämlich besagte Kana-Silbenschrift entwickelt wurde - was schon ein sehr seltener Fall sein dürfte -, sondern daß daneben auch noch die ursprünglichen Kanji in ihrer alten Form weiter in Gebrauch sind. [...] Daß wir Japaner die *on*- und die *kun*-Lesung eines Zeichens kennen, bedeutet nichts anderes, als daß in unserem Kopf ein einzelnes Zeichen als Verbindung zwischen der akustischen Realisation eines Begriffes in zwei verschiedenen Sprachen fungiert.«²⁶⁹

261 Hijjiya-Kirschnereit, 2001, S. 29.

262 Hijjiya-Kirschnereit, 2001, S. 29.

263 Hijjiya-Kirschnereit, 2001, S. 29.

264 Vgl. Hijjiya-Kirschnereit, 2001, S. 29.

265 Vgl. Suzuki, T., 1990, S. 90.

266 Hijjiya-Kirschnereit, 2001, S. 29.

267 Köhn, 2005, S. 62.

268 Hijjiya-Kirschnereit, 2001, S. 29.

269 Suzuki, T., 1990, S. 91f.

1.3.3.2 Die lateinische Schrift als das Fremde

Die japanische Autorin Tawada Yoko – die seit 1982 in Hamburg lebt, deutsche Literatur studiert hat und in japanischer wie auch deutscher Sprache schreibt – dreht den Spieß um. Sie gewährt in ihrem Text »Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung« dem deutschsprachigen Leser einen invertierten Blick, einen Blick aus der Perspektive des Japanzentrismus, auf das lateinische und das japanische Schriftsystem. Den Vorgang des Lesens japanischer Schriftzeichen beschreibt Tawada:

»Während ich Japanisch lese, setze ich die Ideogramme nicht in Sprachlaute um. Ich nehme ein Schriftzeichen als Bild wahr und verstehe seine Bedeutung. Die gesprochene Sprache spielt dabei keine Rolle. Es stört mich daher nicht, daß ich manchmal nur die Bedeutung eines Zeichens kenne, aber nicht seine Aussprache.«²⁷⁰

Ein Kanji-Zeichen nennt Tawada hier fast bildlich ein »Bedeutungspaket«.²⁷¹ Im Gegensatz zum »natürlichen« Umgang mit dem japanischen Schriftsystem ist es für die Japanerin »eine Kunst, das Alphabet zu lesen«. Das Lesen der phonetischen Schrift beschreibt sie mit folgenden Sätzen:

»Um in ein Buch wie in ein Haus hineinzukommen, muß man so schnell lesen, daß die Buchstaben verschwinden. [...] Man muß [...] [die phonetische Schrift] im Kopf schnell in die entsprechenden Wortlaute umsetzen, weil sonst der Wortsinn hinter der Mauer der Buchstaben versteckt bleibt.«²⁷²
»[Jeder]Buchstabe des Alphabets [ist] ein Rätsel. [...] Allein durch Kombination entstehen Wörter. Während man ein Ideogramm nicht auseinandernehmen kann, kann man jedes alphabetisch geschriebene Wort sofort zerteilen und neu zusammensetzen. Allein durch diese oberflächliche, technische Operation kann man den Sinn des ganzen Satzes zerstören.«²⁷³

Tawadas Vergleich des alphabetischen und des japanischen Schriftsystems beschreibt zwei verschiedene Formen des Lesens, die beide stark überzeichnet sind und dabei die Fremdartigkeit beider Systeme betonen soll. Als Japanerin vergleicht sie das Lesen deutscher Wörter mit dem Entziffern, oder auch dem Akt des Buchstabierens. Ein geübter Leser nimmt allerdings Wortbilder wahr.

Kanji umschreibt Tawada mit »Schriftzeichen als Bild« und setzt sie in Kontrast zu den phonetischen lateinischen Schriftzeichen. Damit reduziert auch Tawada Kanjis auf Ideogramme, was u.a. als Selbstexotisierung verstanden werden kann. Es soll noch einmal darauf hingewiesen werden, dass die phonetische Lesung jedes Kanjis festgelegt ist, auch wenn durch die *on*- und *kun*-Lesung multiple Möglichkeiten bestehen. So sind »auch Kanji letztlich nichts anderes [...] als ein System zur Fixierung der gesprochenen Sprache, trotz ihres wie auch immer ausgeprägten ideographischen Charakters [...]«.²⁷⁴ Sofern dem Leser die phonetische Lesung be-

270 Tawada, 2001, S. 27.

271 Tawada, 2001, S. 28.

272 Tawada, 2001, S. 25.

273 Tawada, 2001, S. 30.

274 Stalph, 1985, S. 69.

kannt ist, werden *Kanji* nicht als Bilder, sondern als Schrift verarbeitet. *Kanji* werden somit nicht wie Bilder kodiert und verarbeitet, sondern unterliegen denselben Prozessen der Informationsverarbeitung wie Silben- oder Alphabetschriften.²⁷⁵ Der ideographische Charakter der Zeichen gewährt dem Leser allerdings einen zweiten Zugang zum Inhalt des Geschriebenen: »Kanji drücken durch ihre Gestalt unmittelbar Bedeutung aus und ermöglichen damit ein direktes Erfassen von Bedeutungsinhalten.«²⁷⁶ Diese Eigenschaft der *Kanjis* gewinnt überhand, falls dem Leser die phonetische Lesung eines Zeichens nicht bekannt ist. So ist es möglich, die Bedeutung eines Zeichens zu kennen, ohne dass die phonetische Lesung des *Kanjis* bekannt ist. Auch die Deutung der Radikale (Elemente aus denen sich ein Kanji zusammen setzt) eines *Kanjis* kann den Kontext der Bedeutung verraten. In dem Fall nimmt der Leser das Ideogramm »auseinander«. Tawadas Beschreibung kann somit auch als Mystifizierung des japanischen Schriftsystems und als Exotisierung der Alphabeten-Schrift verstanden werden.

1.4 ZUSAMMENFASSUNG

In diesem Kapitel wurde u.a. die Beziehung zwischen dem ›Eigenen‹ und dem ›Fremden‹, die Entstehung und die Bedeutung von Stereotype und deren Transformation zum Autostereotyp dargestellt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das »Selbstbild« nur im Kontrast zum ›Fremden‹ entwickelt werden kann oder auch, dass »ohne das Bild von außen man sich selbst nicht sehen kann.«²⁷⁷ So werden HeteroStereotype zu Auto-Stereotype und exotisierende bzw. orientalisierende Darstellungen werden in die Eigenwahrnehmung und -darstellung aufgenommen. Die Identitätsbildung steht demnach immer unweigerlich auch in Abgrenzung zum ›Fremden‹, bzw. Anderen, wobei es sich immer um ein Konstrukt handelt. Wie stabil und langlebig diese Konstrukte sein können, wurde durch Matsumotos Studie nachgewiesen. Selbst wenn sich die soziale Situation wandelt, können Selbststereotype weiter anhalten.

Die in diesem Kapitel vorgenommene Betrachtung des ›Eigenen‹ und des ›Fremden‹ und deren Relation soll in den folgenden Kapiteln auf die Fremd- und Eigenwahrnehmung Japans angewendet werden. Der Fokus liegt dabei auf dem Interesse, die japanischen typographischen Gestaltungsmerkmale zu analysieren. Die Betrachtung der Japonismusforschung, genauer gesagt des klassischen Japonismus²⁷⁸

275 Vgl. Köhn, 2005, S. 63.

276 Stalph, 1985, S. 74.

277 Yuki: »Japanbilder in künstlerischen Dokumentar fotografien«. Im Rahmen der Tagung: »Japonismus - Inszenierungen einer Sehnsucht« an der Evangelischen Akademie Tutzing, 4. - 6. November, 2011.

278 Delank verwendet diesen Begriff, um die Japanbewegung gegen Ende des 19., Anfang des 20.

und der zeitgenössischen Japan-Bewegung (auch Japan-Cool oder Japanimation) dient dabei als Referenz. Ergründet werden soll, inwiefern die ästhetischen Attribute, die bereits in der Japoniserie und dem Japonismus des 19. und 20. Jahrhunderts als »japanisch« wahrgenommen wurden, auch heute noch in der japanischen Typographie zum Tragen kommen. Bis hin zur Frage, ob der Japonismus sich maßgeblich auf das Selbstbild der japanischen Ästhetik und somit auch identitätsbildend ausgewirkt hat.

Es stellt sich die Frage: Welche gestalterischen Mittel werden verwendet, um das Japanische darzustellen und inwiefern lässt sich ein Bezug zum Japanbild, geprägt durch den Japonismus erkennen?

Die in den westlichen und japanischen Japonismuskursen zu erörternden, als japanisch empfundenen und definierten Stilelemente, sollen anschließend am Beispiel typographischer Gestaltungen erörtert werden. Wie werden die ästhetischen Merkmale, die im Japonismus als originär japanisch beschrieben wurden, in der japanischen Typographie visualisiert und wiedergegeben? Welche Rolle spielt dabei die Exotisierung des japanischen Schriftsystems? Zudem soll betrachtet werden, welche Attribute in der japanischen Typographie als japanische Klischees verwendet werden. Welche Arbeiten der ausgewählten Typographen werden international und welche werden nur national gezeigt? Kann man von einem »japanischen typographischen Stil« sprechen und wenn ja, welche Eigenschaften kennzeichnen diesen?

Jahrhunderts von denen in den 1960er-Jahren bzw. den zeitgenössischen Formen zu unterscheiden. (Vgl. Delank, 2011, S. 11.)

2 DER KLASSISCHE JAPONISMUS

Als Mitte des 19. Jahrhunderts die japanische Kunst im Westen entdeckt wurde, nahm ein intensiver Kulturaustausch zwischen dem Westen und Japan seinen Lauf. Unabhängig davon, ob es sich um eine oberflächlich-dekorative Rezeption des Japanischen oder um eine schöpferisch-kreative Auseinandersetzung handelt, lassen sich diese Phänomene nicht unter Ausschließung der Begriffe ›eigen‹, ›fremd‹, ›anders‹, ›exotisch‹ und ›stereotyp‹ beschreiben. Der Japonismus soll in dieser Arbeit nicht als eine einseitige Bewegung im Westen betrachtet werden. Viel eher geht es in dem folgenden Kapitel darum, die Japonismusforschung im Westen, der Forschung in Japan gegenüberzustellen. Aus zwei Blickwinkeln und zugleich zwei unterschiedlichen Interessen wird ein und dieselbe Sache untersucht.

Während die westlichen Forscher die Bewegung und die Künstler des klassischen Japonismus Mitte des 19. Jahrhunderts betrachten, ist bei den japanischen Forschungen immer auch eine Analyse der westlichen Forschung enthalten. Die unterschiedlichen Gewichtungen der Aspekte des Japonismus und dessen Einfluss auf die westliche Kunst einerseits und die Auswirkung auf die Selbstwahrnehmung Japans andererseits stehen im Mittelpunkt dieser Betrachtung.

2.1 DER JAPONISMUS UND DIE JAPONISMUS-FORSCHUNG

2.1.1 »Japonismus« - der Begriff und seine Bedeutung in der westlichen Forschung

Wer den Begriff »Japonisme« (in Deutsch Japonismus) geprägt hat und wann dies geschah, lässt sich anhand der Fachliteratur nicht eindeutig klären. Nahezu ein Jahrhundert galt Edmond de Goncourt als Urheber des Begriffs Japonismus auf Grund seines Tagebucheintrags vom 18. April 1884, in dem er schreibt:

»Nicht mehr und nicht weniger als eine Revolution im Sehen der europäischen Völker, das ist der Japonismus; ich möchte behaupten, er bringt einen neuen Farbensinn, neue dekorative Gestaltung und sogar poetische Phantasie in das Kunstwerk, wie sie noch nie, selbst in den vollendetsten Schöpfungen des Mittelalters oder der Renaissance, existierten.«¹

Auch wenn Goncourt heute nicht mehr als der *Schöpfer* des Begriffs gilt, ist seine Beschreibung der Bewegung umso zutreffender als er sie als »Revolution des Se-

1 Zitiert nach Berger, 1980, S. 7.

hens« benennt. Klaus Berger² schreibt, begründet auf dieser Notiz, Goncourt eine klare vorausschauende Einschätzung der zu erwartenden Entwicklung zu:

»Vielmehr hat er klar erkannt, daß eine entscheidende Wendung im Geschmack im Spiel ist und, darauf gegründet, ungeahnte Gestaltungsmöglichkeiten, die für das gesamte Abendland gelten.«³

Seit der Veröffentlichung von Gabriel P. Weisberg aus dem Jahr 1980 wird davon ausgegangen, dass der Begriff »Japonisme« von dem Sammler und Kunstkritiker Philippe Burty⁴ zum ersten Mal genutzt wurde.

»The distinctive name coined for the entire movement - Japonisme - was used by Burty for the first time in 1872. He wrote in the English periodical *The Academy* in 1875 that ›The study of the art and genius of Japan, what is called here le Japonisme, makes marked progress in France. I am very proud of it because if I do not give the first impulse to the study, I at least originated the word for it. The word Japonisme was written for the first time in a young journal of literature and poetry [...].‹ This journal was *La Renaissance littéraire et artistique* where, in May 1872, Burty wrote his first article on ›Japonisme‹. Burty's original goal had been to attract ›[...] public attention to Japan.«⁵

Bereits 1899 übersetzt der deutsche Kunsthistoriker Woldemar von Seidlitz⁶ den französischen Begriff Japonisme ins Deutsche, als Japanismus. Zugleich stellt von Seidlitz drei Definitionen des Begriffs dar. So handelt es sich beim Japonismus ers-

2 Klaus Berger (1901 - 2000) war Kunsthistoriker und arbeitete als Bibliothekar und als Professor. Berger studierte bei Heinrich Wölfflin, Aby Warburg und Karl Jaspers. Er verfasste zahlreiche Bücher und Essays über die Malerei und Zeichnung des neunzehnten Jahrhunderts. 1933 emigrierte er nach Paris und arbeitete dort als Assistenzbibliothekar an der Bibliothèque nationale de France. Seit 1941 lehrte er an der Northwestern University Kunst und anschließend an der Universität von Kansas City Kunstgeschichte. 1970 kehrte er nach Paris zurück. Bergers Werk, »Japonismus in der westlichen Malerei« wird in Fachkreisen als das Standardwerk des Japonismus bezeichnet.

3 Berger, 1980, S. 7.

4 Philippe Burty (1830 - 1890) war ein Sammler und Kunstkritiker aus Paris. Gabriel Weisberg beschreibt die Rolle Philippe Burtys in der Verbreitung des Japonismus als essentiell. Burty war einer der ersten Fürsprecher des Japonismus. Sein größtes Interesse bestand darin, die japanische Kunst zu verstehen. Burty machte seine Japan-Sammlung bereits sehr früh für befreundete Künstler zugänglich, in der festen Überzeugung, dass seine japanische Sammlung den französischen Künstlern als Inspiration für neue Ideen und Ansätze dienen würde. Burty und sein Freund und Verbündeter S. Bing sind die Schlüsselfiguren, die den Japonismus in Frankreich publik gemacht haben. 1884 erhielt Burty eine Auszeichnung von der japanischen Legation in Frankreich für sein Engagement, den Japonismus zu verbreiten. Burty erhielt diese Ehre, obwohl er selbst niemals zuvor japanischen Boden betreten hatte. All sein Wissen gründete auf der Auseinandersetzung mit japanischen Kunstwerken und Gesprächen mit Gleichgesinnten sowie Personen, die Japan bereist hatten.

5 Weisberg, 1980, S. 116. Weisberg wiederum bezieht sich auf: Philippe Burty, »Japonisme«, *The Academy* 1874, S. 616-617.

6 Woldemar von Seidlitz (1850 - 1922) war ein deutscher Kunsthistoriker. Neben zahlreichen Publikationen über abendländische Kunst, darunter Werke über Leonardo da Vinci und Rembrandt, verfasste von Seidlitz die »Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes«, welche 1897 in der ersten Auflage erschien.

tens um die »wissenschaftliche Beschäftigung mit den Erzeugnissen der japanischen Kunst«, zweitens die »Nachahmung« japanischer Kunst durch westliche Künstler und drittens ist es ein »ästhetisches Glaubensbekenntnis«, das aus der Auseinandersetzung mit japanischer Kunst entsteht.⁷ In dieser Beschreibung wird die Auslegung des Begriffs möglichst offen gehalten, wobei von Seidlitz drei Hauptströmungen des Japonismus benennt. Interessant an dieser Beschreibung eines damals zeitgenössischen Betrachters ist die Benennung »wissenschaftliche Beschäftigung mit den Erzeugnissen der japanischen Kunst« an erster Stelle. Gerade die mangelnde Auseinandersetzung auf der Ebene der Wissenschaft wurde von Kunsthistorikern (Ende des 20. Jahrhunderts) wie Klaus Berger, Gabriel Weisberg aber auch Michael Siemer⁸ mehrfach bemängelt.

Siegfried Wichmann⁹ findet folgende Umschreibung:

»Der Begriff ›Japonismus‹ wird in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts geprägt, als das Verständnis für die gesamten kulturellen Kräfte sowohl Japans als auch Chinas durch die Weltausstellungen in Europa gestärkt wurde. Aus der Begegnung europäischer Künstler mit der Kultur Ostasiens entsprangen Anregungen, Analogien und fortführende Impulse, die ganz wesentlich die Entwicklung zur Moderne des 20. Jahrhunderts einleiteten.«¹⁰

Wichmann nennt die 60er Jahre des 19. Jahrhunderts als Entstehungsdatum des Begriffs Japonismus. Mit der Positionierung der Begriffsbildung in den 1860ern kämen Philippe Burty und Edmond de Goncourt als Urheber nicht mehr in Frage. Auch würde dies bedeuten, dass der Japonismus bereits ein Jahrzehnt früher als ›Kunstbewegung‹ anerkannt und benannt wurde. Leider legt Wichmann seine Quellen nicht offen. Es lässt sich weder der Urheber des Begriffs ableiten noch ein Beweis für Wichmanns Behauptung finden. Dieser Frage wird an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen, da die Beschreibung des Japonismus als Bewegung und die unterschiedlichen Betrachtungen zu diesem, für die vorliegende Arbeit wichtiger sind als die Bestimmung des Zeitpunktes, wann der Begriff Japonismus geprägt wurde. Da-

7 von Seidlitz, 1899, S. 205.

Die deutsche Übersetzung »Japanismus«, die von Seidlitz vorgeschlagen hat, setzte sich allerdings nicht durch. In Anlehnung an das französische Original wurde und wird die Bewegung als »Japonismus« bezeichnet. (Vgl. Delank, 2011, S. II.)

8 Michael Siemer (geb. 1965) studierte Amerikanistik, Japanologie und Philosophie in Düsseldorf, Köln, Tokio und Trier. »Japonistisches Denken bei Lafcadio Hearn und Okakura Tenshin« war das Thema seiner Dissertation an der Universität Düsseldorf von 1997. Heute leitet Siemer die westend medien GmbH, eine Medien Agentur in Düsseldorf.

9 Siegfried Wichmann, Verfasser von »Japonismus«, arbeitete als Oberkonservator an der Pinakothek in München. Seit 1968 war Wichmann Professor für Kunstgeschichte in Karlsruhe. In zahlreichen Ausstellungen, die Wichmann kuratierte, lässt sich ein gesteigertes Interesse für globale Begegnungen in der Kunst ablesen. (u. a. »Internationales Jugendstilglas, Vorformen Moderner Kunst«, 1968 und »Weltkulturen der Modernen Kunst«, 1972). Seit 1973 war Wichmann Präsident des Internationalen Kalligraphenverbandes in Tokyo.

10 Wichmann, S., 1980, Klappentext.

her gehe ich von der These Gabriel P. Weisbergs aus, dass Philippe Burty 1872 den Begriff »Japonismus« geprägt hat.

Ganz zu Beginn seines Buches »Japonismus« schreibt Wichmann:

»Der Japonismus ist kein Stil, er eignet sich nicht als Stilersatzbegriff, und er lässt sich nicht konsequent zeitlich einengen. Die Stimulanz des Japonismus ist mit der Chinamode des 18. und 19. Jahrhunderts enger verbunden als die Wissenschaft annahm, und die Forschung wird diesen Weg erst noch beschreiten müssen. Der Japonismusbegriff ist nicht nur Teil der Malerei, er ist noch direkter der Werkkunst, oder wie man sagt, dem Kunsthandwerk verbunden. Daraus entsteht eine Fülle verschiedener Aspekte, die viele Arbeitsbereiche anregen können.«¹¹

So scheint Wichmann die Definition des Begriffs »Japonismus« möglichst offen halten zu wollen. Michael Siemer kritisiert Wichmanns Haltung als ein konsequentes Heraushalten aus dem wissenschaftlichen (inhaltlichen) Diskurs. Michael Siemer beschreibt die Arbeit »Japonismus« von Wichmann als »opulentes Bilderwerk« und »Bildersammlung«.

Fast zeitgleich mit Wichmann im Jahr 1980 erscheint Klaus Bergers Publikation über den Japonismus, »Japonismus in der westlichen Malerei 1860 - 1920.«¹² Auch Berger lässt in seiner Beschreibung des Begriffs Japonismus, ähnlich wie zuvor Goncourt und Wichmann, Raum für Interpretationen zu:

»Unter Japonismus verstehen wir die folgenreiche Befruchtung der westlichen Kunst, der Malerei besonders, durch japanische Vorbilder am Beginn der klassischen Moderne. [...] Das »Japanische« ist nicht eine statische unbewegliche Einheit, sondern repräsentiert in sich selbst eine lange und vielfältige Entwicklung. Seine verschiedenen Phasen haben sich bisweilen sehr unterschiedlich auf den Westen ausgewirkt. So müsste man nicht von einem Japonismus sprechen, sondern von einer Vielzahl.«¹³

Diese Offenheit der Begriffserklärung sollte jedoch nicht zur Willkür führen. Um das Aufkommen des Japonismus trotz seiner unterschiedlichsten Ausprägungen vergleichen und analysieren zu können, benennt er vier Kategorien. Diese bestehen aus

11 Wichmann, S., 1980, S. 7.

Aus dem Vorwort. Wichmann nennt eine essentielle Eigenschaft der Japonismus-Bewegung in dieser Beschreibung. Es ist der starke Bezug zwischen Kunst und Kunsthandwerk, auf den auch Delank und Hinz später eingehen werden. Dieser Aspekt ist gerade für die vorliegende Arbeit von großem Interesse.

Michael Siemer knüpft hier mit seiner Arbeit an: »Japonistisches Denken bei Lafcadio Hearn und Okakura Tenshin. Zwei stilisierende Ästhetiken im Kulturkontakt«, entstanden 1999 am Asien-Afrika-Institut, Abteilung für Sprache und Kultur Japans der Universität Hamburg. Siemer beleuchtet die Unterschiede zwischen Japonismus und Chinoiserie, geht darüber hinaus auch auf die Abgrenzung zum Exotismus ein.

12 Berger, 1980.

13 Berger, 1989, S. 51. Siemer lobt die Haltung Bergers: »Diese Differenzierung beugt der klischeehaften Vorstellung eines Japonismus vor und betont die Relevanz einzelner Elemente japanischer Kunst: Künstler haben verschiedene Interessen und Arbeitsgebiete, daher sind ihre Rezeptionsweisen der japanischen Kunst sehr unterschiedlich.« Siemer, 1999, S. 291.

dem »stilistischen Aspekt«, dem »philosophischen Aspekt«, dem »kulturpolitischen Aspekt« und dem »gestaltenden Aspekt«.¹⁴

Claudia Delank¹⁵ fasst die Diskussion um die Bedeutung des Begriffs »Japonismus« wie folgt zusammen:

»Japonisme« hatte zur Zeit seiner Wortschöpfung, also in den 70er Jahren des 19. Jh.s, folgende Bedeutungen: 1. Die Vorliebe für alle künstlerischen Erzeugnisse Japans und deren Imitation. 2. Die Vorliebe für exotische Motive japanischer Herkunft. 3. Der ›Einfluss‹ auf vor allem französische Maler, die sich stilistisch und kompositionell von den japanischen Farbholzschnitten anregen ließen. Der Begriff ›Japonisme‹ gilt danach vor allem als Synonym für japanischen ›Einfluss‹ in der Kunst.«¹⁶

Siemers Definitionsansatz zeichnet sich durch seine analytische und detaillierte Beschreibung der Japonismusbewegung und die Unterteilung in verschiedene Ausdrucksformen aus. Seine Motivation liegt in folgendem Ansatz:

»Der Begriff des Japonismus stellt Kulturhistoriker vor ein Problem: Er ist nicht klar definiert und hat keine markanten Eckdaten. In der Kunstgeschichtsschreibung ist der Japonismus ›offiziell‹ keine eigenständige Epoche, und Künstler, die in ihren Arbeiten japanische Elemente verwenden, werden für gewöhnlich den Hauptströmungen zugerechnet, jedoch selten als ›japonistische‹ Künstler geführt.«¹⁷

Indem Siemer die Problematik aufführt, dass der Japonismus nicht als »eigenständige Epoche« verstanden wird, greift er den Faden von Berger wieder auf, der 19 Jahre zuvor die Kritik äußert, dass dem Japonismus keine entsprechende Bedeutung in der Kunstgeschichte beigemessen wird.¹⁸

Zusammenfassend kann man sagen, dass zahlreiche Deutungsformen des Begriffs ›Japonismus‹ existieren. Dies beginnt mit dem Streit um die Entdeckung der japanischen Kunst als ›Inspirationsquelle‹, der Urheberschaft und dem Zeitpunkt der Begriffsbildung ›Japonismus‹ und mündet in den unterschiedlichen Definitionsansätzen und Auslegungsformen der *japonistischen* Kunst. Die westlichen Künstler fanden ab Mitte des 19. Jahrhunderts jeweils ihr individuelles Interesse an dem Japanischen und in der japanischen Kunst, die sie faszinierte und inspirierte. Es lässt sich daher nicht ›ein Japonismus‹ definieren, sondern eine ›Vielzahl von Japonismen‹ darstellen. Demnach hat der Japonismus viele Gesichter und kann als eine gedankliche Klammer bezeichnet werden, die unterschiedliche Tiefen der Durchdringung

14 Delank, 1996, S. 13. Auf die einzelnen Aspekte wird zu einem späteren Zeitpunkt (2. Kapitel 2.3.3) detaillierter eingegangen.

15 In ihrer Arbeit »Das imaginäre Japan in der Kunst« erweitert Claudia Delank den Gegenstand der Betrachtung um Fotografie, Produktdesign und Architektur. Delank spannt zudem den Zeitrahmen größer und bezieht auch die Rezeption japanischer Kunst während des Bauhauses in ihre Betrachtung mit ein.

16 Delank, 1996, S. 13.

17 Siemer, 1999, S. 287.

18 Vgl. 2. Kapitel, 2.8.

des Japanischen einschließt. Die Selbstständigkeit und Unabhängigkeit des künstlerischen Entwurfs von der japanischen Inspirationsquelle ist dabei sehr heterogen. Der Japonismus, der im 19. Jahrhundert in Frankreich entstand, soll im Rahmen dieser Arbeit als klassischer Japonismus¹⁹ bezeichnet werden, um ihn von zeitgenössischen Bewegungen sprachlich zu unterscheiden.

2.1.2 »Japonismus« - Die Begriffsdefinition aus japanischer Sicht

Die Japonismusforschung in Japan lässt sich als eine Reaktion auf die Forschung im Westen betrachten. So zeigt Mabuchis²⁰ Definition keine neuen oder überraschenden Erkenntnisse zum Begriff, wenn sie schreibt: »Der Japonismus beschreibt die Beeinflussung der europäischen und amerikanischen Kunst (westliche Welt) durch die japanische Kunst zum Ende des 19. Jahrhunderts.«²¹ Durch die sehr allgemeine Formulierung lässt Mabuchi einen grossen Raum für Variationen und Interpretationen offen.

19 Delank verwendet diesen Begriff, um die Japanbewegung gegen Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts von denen in den 1960er-Jahren bzw. den zeitgenössischen Formen zu unterscheiden. (Vgl. Delank, 2011, S. 11.)

20 Mabuchi Akiko (馬淵明子), geboren 1947, studierte in Tokyo und Paris. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt ursprünglich im Bereich der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Mabuchi wurde 1983 von Seiten des National Museum of Western Art, Tokyo als Kuratorin für die Ausstellung »Japonisme« engagiert. Die Ausstellung wurde an zwei Orten, einmal in den Galeries Nationales du Grand Palais und anschließend in The National Museum of Western Art, Tokyo, ab 1988 gezeigt. Während der viereinhalb Jahre andauernden Vorbereitungszeit der Ausstellung und der intensiven Zusammenarbeit mit Geneviève Lacambre, Kuratorin seitens Galeries Nationales du Grand Palais, gab es viel Austausch und Diskussionen zwischen der dem Japonismus äußerst positiv und optimistisch eingestellten französischen Kunsthistorikerin Lacambre und der skeptischen japanischen Wissenschaftlerin Mabuchi. Mabuchis Skepsis oder Bedenken gegenüber der Bedeutung des Japonismus zu Anfang der Ausstellungsvorbereitung begründet sie mit ihrem persönlichen Hintergrund. Die Revolution in der europäischen Kunst Ende des 19. Jahrhunderts auf die Einflüsse der Kunst des eigenen Vaterlandes zu beziehen, erschien Mabuchi zu patriotisch. Mabuchi erwähnt auch eine generelle japanische Tendenz eines Minderwertigkeitskomplexes gegenüber der europäischen Kunstgeschichte. Beide Aspekte waren vor der intensiven Beschäftigung mit dem Japonismus ein Grund für Mabuchis Skepsis bezogen auf dieses Forschungsgebiet. Doch aus der Perspektive der japanischen Kunsthistorikerin mit dem Wissenschaftsschwerpunkt französische Kunst des 19. Jahrhunderts bestand ein ausgeprägtes Interesse am Japonismus. Nach der Veröffentlichung des Katalogs zur Wanderausstellung »Japonisme« 1988, veröffentlichte Mabuchi 1997 in japanischer Sprache den Titel: »Japonismus - Japan in der Phantasie (Originaltitel: ジャポニスム—幻想の日本/Japonisme. Représentations et Imaginaires des Européens)«. Vgl. Mabuchi, 2000, S. 264-266.

21 Vgl. Mabuchi, 2000, S. 11. 「ジャポニスムとは一九世紀後半に、ヨーロッパやアメリカ(西洋)の美術に与えた日本美術の影響を言う。」

Ähnlich wie Mabuchi legt der Design-Professor Mitsui²² eine allgemeine Beschreibung des Begriffs Japonismus vor: »Die Beeinflussung der Darstellungsform der europäischen Kunst und des Kunsthandwerks durch die japanische Kultur und den japanischen Stil.«²³ Nach Mitsuis These lässt sich der Japonismus in zwei Gruppen unterteilen: »die Erforschung und Vorliebe für die japanische Kunst und das Kunsthandwerk« und »die Einflussnahme Japans auf die Kunstszene«. Den so genannten »Japanesque Taste«²⁴ oder auch die »Nachahmung des Japanischen« schließt Mitsui aus seiner Definition des Japonismus aus.

Dass die japanischen Japonismus-Forscher gerade bei der Definition des Begriffs Japonismus keine eigenständigen Versuche unternehmen, erscheint leicht verwunderlich. Gerade in der Beschreibung der Eigenschaften des Japonismus beziehen sie sich stark auf ihre westlichen Kollegen. Anzunehmen ist, dass sie den Prozess als abgeschlossen sehen und ihr Blick sich primär darauf konzentriert, was die Japonisten Mitte des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts in Japan und dessen Kunst und Kultur sahen. Zugleich verdeutlicht dies, dass es sich bei dem klassischen Japonismus um eine im Westen stattgefundene Bewegung handelte. Während die westlichen Japonismusforscher die Grundzüge des Japonismus und die beteiligten Künstler selbst analysieren, ist es für japanische Forscher von hohem Interesse zu sehen, welche Schlüsse die westlichen Forscher aus ihren Beobachtungen ziehen. Die japanischen Forscher scheinen eine stärkere Distanz zu diesem Thema zu haben. Diese Vermutung bezieht sich hauptsächlich auf die Definition des Begriffs selbst und nicht auf andere Aspekte des Japonismus, wie zum Beispiel die Darstellungsformen und die Zeitspanne des Japonismus.

Eine weitere Begründung ließe sich mit einer These Mabuchis beschreiben. Sie kritisiert, dass Texte und Publikationen zur japanischen Kunst und Kultur von Seiten Japans oft falsch interpretiert oder auch, ohne sie weiter zu hinterfragen, unkritisch übernommen wurden.²⁵ Lobende Worte sollen häufig zitiert worden sein und selbst wenn die vorliegenden Beschreibungen nicht korrekt waren, so wurden sie, so lange es sich um Lobpreisungen handelte, übernommen. Die mehr als hundert Jahre alten Missverständnisse sind nicht mehr korrigierbar, da sie längst die

22 Mitsui Hideki (三井秀樹), geboren 1942 in Tokyo, unterrichtete an der Yokohama Universität, der Tsukuba Universität und der Tamagawa Universität. Seine Fächer sind Grundlagen der Gestaltung und Media-Art. Er verfasste Publikationen zu unterschiedlichen Themen aus dem Bereich der Gestaltung wie Computer-Grafik, Fraktal, Ästhetik, Architektur, Kultur der Farben, aber auch zur Gartenkunst.

23 Vgl. Mitsui, 1999, S. 18. 「日本の文化・様式の影響を受けたヨーロッパの美術・工芸や文化の表現法を指す。」

24 Japanesque Taste bezeichnet billige Produkte, die während der Meiji-Zeit in Massen für den Export produziert wurden.

25 Die »lobenden Worte« bezieht Mabuchi auch auf die Wertung der Bedeutung des Japonismus für die westliche Kunst. Auf die Details wird zu einem späteren Zeitpunkt in diesem Kapitel eingegangen. (Vgl. 2. Kapitel 2.8.)

Transformation vom Fremdbild (durch den Westen) zum Selbstbild (Japans) durchschritten haben. Hier lässt sich eine Parallele zu der im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Studie des amerikanisch-japanischen Sozialpsychologen David Matsumoto ziehen.²⁶ So könnte auch bei der Definition des Begriffs Japonismus ein ähnlicher Fall der unkritischen Weiterführung westlicher Darstellungen von Japan vorliegen. Es ist zu vermuten, dass auch im Falle des Japonismus eine bewusste Selektion von Stereotype stattfand, die das Selbstbild Japans unterstützen. Die Adaption der Stereotype durch japanische Forscher - wie im Japonismus Japan wahrgenommen wurde, aber auch wie in der westlichen Japonismusforschung Japan dargestellt wird - führt zu einer selbst-idealisierten Darstellung Japans (Autostereotype) und somit zu einer Verstärkung und Stabilisierung des von außen wahrgenommenen ›Japanbildes‹, das während und durch den Japonismus vom Westen kreiert wurde.

2.1.3 Stand der Forschung

2.1.3.1 Stand der Forschung in Deutschland

Zur Japonismusforschung wurde in den 1980er-Jahre und 90er Jahren im deutschsprachigen Raum verstärkt publiziert. Dieser Trend beginnt mit den Publikationen von Berger und Wichmann und endet 1999 zunächst mit der Publikation von Siemer. Auch Roland Barthes »Das Reich der Zeichen« erscheint 1981 in deutscher Übersetzung. Tanizaki Jun'ichiros Werk »Lob des Schattens« von 1933 wurde erstmalig 1987 in deutscher Sprache vom Manesse Verlag, Zürich publiziert. »Wabi-sabi« herausgegeben von Matthias Dietz, erstmalig 1995 in Deutsch verlegt, rundet diese Aufzählung ab. Auffallend ist auch, dass zu jener Zeit verstärkt Ausstellungen zum Japonismus gezeigt wurden. Das Museum für Kunst und Gewerbe zeigte 1981 in einer Wanderausstellung mit dem Titel »Japonismus und Art Nouveau« in drei japanischen Städten, Kobe, Kitakyushu und Tokyo seine Sammlung europäischer Graphik. Die Ausstellung »Japonisme« wurde 1988 in Paris und Tokyo gezeigt und von Mabuchi Akiko und Geneviève Lacambre kuratiert. 1993 wurde im Martin-Gropius-Bau, Berlin »Japan und Europa 1543-1929, während der 43. Berliner Festspielwochen« gezeigt. Um nur einige Ausstellungen exemplarisch zu nennen.

Ein weiterer interessanter Aspekt ist, dass unter den Ausstellungen jener Zeit nicht nur der Fokus auf Kunst liegt, sondern verstärkt Ausstellungen im Bereich des Designs zu finden sind. In Düsseldorf wurde 1983 die Ausstellung »Japanische Plakate« mit einem Umfang von 380 Exponaten gezeigt. Das älteste Plakat stammte aus dem Jahr 1912. Die Neue Sammlung München zeigte 1988 anlässlich der Ausstellung 7 der Reihe »Beispiele« eine große Auswahl japanischer Plakate. Eine weitere Plakatausstellung »Kirei - Plakate aus Japan« wurde 1993 im Museum für Ge-

26 Vgl. 1. Kapitel, 1.2.3.

staltung Zürich gezeigt. 1995 wurde in der Kunsthalle Düsseldorf die Ausstellung »Japanisches Design seit 1950« (erstmalig 1994 in Philadelphia Museum of Art als »Japanese Design: A Survey since 1950«) eröffnet. All dies lässt auf ein gesteigertes Interesse in den 1980er-Jahren und 90ern am Japonismus und am japanischen Design erkennen.

Eine neue Welle der Auseinandersetzung mit der japanischen Kunst und Gestaltung setzt nach 2005 ein und lässt sich in zahlreichen Ausstellungen und Publikationen erkennen. So befasste sich Myung-Seon Oh in ihrer Dissertation von 2006 mit »Der Blaue Reiter und der Japonismus«. Die Plakatausstellung »Japanische Plakate - Heute« wurde zwischen 2006 und 2007 in Museen in München, Zürich, Frankfurt am Main, Prag, Berlin und Warschau gezeigt. 2007 präsentierte das Kunstmuseum Wolfsburg die Ausstellung »Japan und der Westen. Die erfüllte Leere«. Im Martin-Gropius-Bau wurde 2011 eine umfangreiche Hokusai Retrospektive ausgestellt. Im selben Jahr waren Ukiyoe-Drucke von Kunisada und Kuniyoshi in der Ausstellung mit dem Titel »Samurai, Bühnenstars und schöne Frauen« im Düsseldorfer Kunstpalast zu sehen. Zudem fand die Tagung »Japonismus - Inszenierungen einer Sehnsucht« an der Evangelischen Akademie Tutzing statt, während im Schloßmuseum Murnau die Ausstellung »Die Maler des ›Blauen Reiter‹ und Japan« lief.

Diese Auflistung verfolgt nicht den Anspruch der Vollständigkeit und dennoch zeigt sie das wachsende Interesse an japanischer Kunst und Design, insbesondere im letzten Jahr.

2.1.3.2 Siegfried Wichmann

»Keine Methode didaktischer Kunstvermittlung überzeugt mehr als die genetisch aufgebaute Bildreihe.«²⁷ Siegfried Wichmann eröffnet mit diesem Satz seinen umfangreichen Katalog. Direkt in diesem ersten Satz nennt Wichmann seine Methode²⁸ der Japonismusforschung und benennt sie zugleich auch als die einzig wahre. Siegfried Wichmann widmet dem Japonismus, anlässlich einer Wanderausstellung 1980 in Tokyo und Paris, ein komplexes und großzügig bebildertes Werk mit einem reichen Fundus an Arbeiten internationaler Künstler und deren japanische Inspirationsquellen. Der Aufbau des Kataloges ist recht speziell. Wichmann stellt im ersten Kapitel eine Auswahl an Künstlern dar. Seine westlichen Repräsentanten Edouard Manet, Degas, van Gogh, Toulouse-Lautrec und Felix Vallotton stellt er japanischen Künstlern in Form der Bilderreihe gegenüber. Im zweiten Kapitel widmet er sich japanischen Pflanzen- und Tierdarstellungen und ihrer Auswirkung auf die westliche

27 Wichmann, S., 1980, S. 6.

28 »Die genetisch aufgebaute Bildreihe«, so wie sie Wichmann als seine Methode beschreibt, zeigt einen systematischen Reihenvergleich japanischer und europäischer Kunstwerke. Wichmann geht von einem »Grundtypus« aus und stellt diesem zahlreiche Varianten aus Europa und Japan gegenüber. Mittels einer Bildanalyse vergleicht und beschreibt Wichmann künstlerische Mittel wie Farbe, Form, Linie, Raum, Licht und Schatten.

Kunst.²⁹ Auch in den folgenden drei Kapiteln setzt sich Wichmann mit Bildthemen und -objekten auseinander, bis er in den letzten drei Kapiteln sich anderen Darstellungsformen außerhalb der Malerei widmet: der Gefäßkunst, Haus und Garten sowie im letzten Kapitel der Kalligraphie.³⁰

Wichmann beschreibt seine Vorgehensweise für die Publikation wie folgt: »Die vorgetragenen Erörterungen und Analysen meinen nicht die sinologischen oder japanologischen Disziplinen, es bestand nicht die Absicht, die ostasiatische Kunst zu interpretieren oder zu analysieren.« Diese Haltung spiegelt sich sehr genau in der Publikation wider, die »allein im Sinne der Begegnung zwischen ostasiatischer und europäischer Kunst [...] Anregungen, Analogien und fortführende Impulse einmal gesehen, sozusagen optisch erfaßt und vom Zeitgeist ausgehend – also von der Sicht des späten 19. Jahrhunderts und dem beginnenden 20. Jahrhundert – kommentiert.«³¹ All diese Anhaltspunkte sind übereinstimmend mit Wichmanns Beschreibungen des Japonismus, die sich viel mehr auf konkrete Arbeiten von Künstlern und nicht auf allgemeine Beobachtungen beziehen. Auf diese Art streift Wichmann zahlreiche Bereiche der Kunst und des Kunsthandwerks, geht jedoch nicht in die Tiefe. Der Katalog erscheint daher eher wie eine anregende Bildersamm-

29 Eines der Unterkapitel dieses Abschnittes widmet Wichmann der Darstellung von Insekten (Die Insekten - *Mushi erabi*). Takashina Shuuji bezeichnet die Wahl von Insekten und unscheinbaren Pflanzen (im Gegensatz zu Zierpflanzen) als Objekte der Darstellung als einen typischen japanischen Einfluß auf die westliche Kunst. (Vgl. Takashina, 2006, S. 8.)

30 Siegfried Wichmann war für die Ausstellung »Weltkulturen und moderne Kunst«, die 1972 im Zusammenhang mit den Olympischen Spielen in München eröffnet wurde, verantwortlich. In der bereits oben genannten Publikation nennt Wichmann die Ausstellung und Studienreisen nach Ostasien in den Jahren 1973, 1974 und 1976/77. Diese Erfahrungen gaben Wichmann Ansätze zu der Themengliederung des 1980 erschienenen Katalogs. Dem Titel zufolge handelt es sich bei dieser Publikation keineswegs um eine speziell auf den Japonismus fokussierte Arbeit, sondern vielmehr um eine generelle Betrachtung internationaler Einflüsse auf die westliche moderne Kunst. Dabei ist der folgende Kommentar aus einem Artikel des Spiegels (OLYMPIA/SPIELSTRASSE, Muskeln und Musen. DER SPIEGEL 23/1969. S. 150-152.) über die genannte Ausstellung Wichmanns interessant: »Auch eine Ausstellung ›Exotenkunst und moderne Kunst‹ liegt – so findet wenigstens der Kunsthistoriker Siegfried Wichmann, Beauftragter für das Projekt ›Weltkulturen und moderne Kunst‹ – ›sozusagen in der Luft, weil wir nach der Genesis forschen [...] wir zeigen zum erstenmal, daß die großen Kulturen der Primitiven die Kultur Europas ganz stark beeinflußt haben. Und das ist die große olympische Idee.« Was Wichmann für das Neueste hält, wissen Interessierte seit 40 Jahren aus Ausstellungen und Büchern. Und wie der Titel ›Exotenkunst‹ auf Besucher aus Afrika und Asien wirken könnte, dämmerte inzwischen auch dem Kunstausschuß, denn der neue Arbeitstitel der Ausstellung – nach der Spielstraße zweitwertestes Projekt im Rahmenprogramm – lautet: ›Einfluß außereuropäischer Strömungen auf die letzten 100 Jahre mitteleuropäischer Kunstentwicklung.« Nach der harschen Kritik des Spiegels schien Wichmann nicht nur den Untertitel seiner Ausstellung verändert zu haben, sondern auch den Fokus der Ausstellung. In der Themenauswahl und der Form der Gliederung der Kapitel ist eine starke Verwandtschaft zwischen den zwei Publikationen aus den Jahren 1972 und 1980 zu sehen.

31 Wichmann, S., 1980, S. 6.

lung mit einer phänomenologischen Herangehensweise, als eine analytische wissenschaftliche Arbeit.

Bereits im Vorwort stellt Wichmann einen Bezug zur Gegenwart her, wenn auch die genannte Gegenwart in Wichmanns Publikation aus dem Jahr 1980 heute mehr als 30 Jahre zurückliegt. »Die Japonismusforschung zeigte bisher vielgestaltige und überraschende Ergebnisse, sie war fruchtbar bis in die Gegenwart.«³² Hier besteht eine Verbindung zu der vorliegenden Arbeit, in der gerade dieser Aspekt von Interesse ist. Inwiefern und in welcher Form lassen sich die während des Japonismus definierten ästhetischen Aspekte der japanischen Kunst in der zeitgenössischen japanischen Typographie wiederfinden?

2.1.3.3 Klaus Berger

Klaus Bergers Forschungsschwerpunkt liegt in der Analyse der Auswirkungen des Japonismus auf die europäische Malerei. Insbesondere fällt Berger jedoch als leidenschaftlicher Verfechter des Japonismus auf. Berger misst dem japanischen Einfluß eine essentielle und initiale Bedeutung für die Entwicklung der europäischen Kunst ab Mitte des 19. Jahrhunderts bei: »Nur mit dem Umbruch der Antike zum Mittelalter läßt sich die Revolution vergleichen, die die westliche Kunst in den letzten hundert Jahren erlebt hat.«³³ Diesem großen und radikalen Wandel ist, Berger zufolge, eine gewaltige Krise der westlichen Kunst vorangegangen und die Sackgasse des Naturalismus ließ sich nur durch die japanische Inspiration der westlichen Künstler überwinden. »Denn es hat sich ja **nicht** darum gehandelt, Japanisches zu kopieren [...]. Worum es ging war vielmehr, die westliche Kunst aus einer gewaltigen Krise zu retten, ihr zu neuem Auftrieb zu verhelfen, zu der Blüte, die wir jetzt als klassische Moderne bezeichnen.«³⁴ Den Japonismus stellt Berger somit als Fundament der modernen Kunst dar.

2.1.3.4 Petra Hinz

1982 erschien die Dissertation zum Japonismus von Petra Hinz,³⁵ zwei Jahre nach den Werken von Wichmann und Berger. Hinz konzentriert sich auf den Japonismus

32 Wichmann, S., 1980, S. 6.

33 Berger, 1972, S.15.

34 Berger, 1989, S. 53.

35 Hinz, 1982.

Petra Hinz' Dissertationsschrift (am Fachbereich Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München) erscheint zu einem Zeitpunkt, an dem ein verstärktes Interesse am Thema Japonismus zu bemerken ist. Dieses verstärkte Interesse der Wissenschaft (besonders zu beobachten im deutschsprachigen Raum) an der 100 Jahre zurückliegenden Kunstbewegung ist auffällig. Da dies jedoch vom eigentlichen Thema dieser Arbeit ablenkt, wird es an dieser Stelle lediglich erwähnt, jedoch nicht weiter verfolgt.

im deutschsprachigen³⁶ Raum und neben der Malerei greift sie die Bereiche Graphik und Zeichnung auf. Unter anderem widmet sie ein Kapitel der angewandten Graphik in Mitteleuropa und wendet sich für einen kurzen Moment dem Plakatwesen und der Buchkunst zu. In Hinz' Betrachtungen und Ausführungen stehen in der Regel das bildliche Element, die Illustration und die Zeichnung im Mittelpunkt. Das Gestalten mit Schrift und typographischen Mitteln streift sie nur vage.

2.1.3.5 Claudia Delank

Claudia Delanks Forschung zum Japonismus grenzt sich von den zuvor beschriebenen Forschungsansätzen durch die zu betrachtenden Bereiche, den Zeitraum und den geographischen Kontext ab. Delanks Untersuchung bezieht sich auf den deutschsprachigen Raum, beginnend im Jugendstil und endet mit der Schließung des Bauhauses. Ihre Themen beschränken sich nicht nur auf die Malerei, sondern betrachten auch ein zu Zeiten des klassischen Japonismus noch sehr junges Medium, die Fotografie sowie die Lehre und das Schaffen des Bauhauses (einschließlich Kunsthandwerk, Architektur und Produktdesign).

2.1.3.6 Michael Siemer

Michael Siemer erweitert den Begriff des Japonismus auf die Literatur. Im Zentrum seiner Forschung stehen zwei Schriftsteller: Lafcadio Hearn und Okakura Tenshin. Lafcadio Hearn steht für die Sicht eines in Japan lebenden und die japanische Kultur beschreibenden Literaten. Okakura Tenshin hingegen steht für die Position eines weltoffenen japanischen Intellektuellen, der die traditionellen japanischen Künste erforschte und deren Fortbestehen unterstützte. In »Japonistisches Denken bei Lafcadio Hearn und Okakura Tenshin«³⁷ untersucht Siemer ein in der Japonismus-

36 Leider geschieht dies nicht ausschließlich, wie man es bei der Betrachtung des Titels vermuten könnte. Die interessanten und eingehenden visuellen Beispiele in ihrem Buch, bezogen auf die Plakatgestaltung, stammen von französischen und britischen Künstlern.

37 Lafcadio Hearn (1850 - 1904), ein Schriftsteller irisch-griechischer Abstammung. Hearn übersiedelte 1890 nach Japan und arbeitete in der Küstenstadt Matsue als Sprachlehrer. Mit der Heirat einer Japanerin nahm Hearn 1891 den japanischen Namen Koizumi Yakumo an. 1896 nahm Hearn eine Professur für englische Literatur an der Kaiserlichen Universität Tokio an. Hearn prägte mit zahlreichen Werken das westliche Bild von Japan zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine besondere Rolle nimmt folgendes Werk ein: »Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things. 1903, (dt. *Kwaidan: seltsame Geschichten und Studien aus Japan*. Frankfurt am Main 1920)«. Es ist eine Sammlung japanischer Gruselgeschichten.

Okakura Tenshin (alias Okakura Kakuzo, 1863-1913) studierte an der Kaiserlichen Universität Tokyo Politikwissenschaft und Volkswirtschaftslehre. Tenshin wurde auf Grund seiner Sprachkenntnisse zum Assistenten von Ernest Fenollosa, den er auch bei der Erstellung einer Sammlung japanischer Kunst unterstützte. 1904 wurde Tenshin zum ersten Direktor der Abteilung für

forschung zuvor gering beachtetes Themenfeld. Im Gegensatz zur darstellenden Kunst, wie der Malerei, war die japanische Literatur weitestgehend unbekannt und unzugänglich, der Japonismus in der Literatur hat dementsprechend einen kleinen Wirkungskreis. Nur wenige Gelehrte waren der japanischen geschriebenen Sprache mächtig, darüber hinaus gab es nur wenige Übersetzungen japanischer Werke.³⁸

2.1.4 Stand der Forschung in Japan

Ein verstärktes Aufkommen der Japonismusforschung setzt in Japan ca. 14 bis 20 Jahre nach den Publikationen von Berger und Wichmann ein.³⁹ Nicht nur zeitlich, sondern auch inhaltlich sind die japanischen Forschungen als Reaktion auf die Publikationen im Westen zu sehen. Oftmals beziehen sich japanische Forscher auf die vorangegangenen Untersuchungen ihrer westlichen Kollegen.

Als ein weiteres Indiz für die Reaktion auf die westliche Japonismusforschung könnte man das Interesse der japanischen Forscher an den Beweggründen oder den Auslösern für die Japanfaszination im Westen sehen. So ist es nicht erst Mitsui,⁴⁰ der sich die Frage stellt, was die westlichen Künstler und später die westli-

Asiatische Kunst des Museum of Fine Arts in Boston. Heute genießt sein Werk über die japanische Tee-Kultur »The Book of Tea (New York: Putnam's, 1906); dt. Das Buch vom Tee (Insel Verlag)« neben »Lob des Schattens« von Junichiro Tanizaki gerade bei Designern und Architekten ein hohes Ansehen. Ernest Fenollosa (1853 - 1908) erhielt einen Ruf an die Tokyo Universität. Er störte sich daran, dass die japanischen Künstler die europäische Kunst unkritisch rezipierten. Fenollosa unterstützte die Gründung des japanischen National Museums in Ueno. Er verkaufte 1886 seine Japansammlung an das Bostoner Museum of Fine Arts und bildete somit den Grundstein der größten Sammlung japanischer Kunst in den USA. 1890 wurde er zum Direktor der orientalischen Abteilung des Bostoner Museum of Fine Arts.

38 Siemer, 1999, S. 37ff. Auch Weisberg beschreibt den Mangel an Übersetzungen japanischer Werke und Berichte über Japan zu Beginn des Japonismus. In »Philippe Burty and a Critical Assessment of Early »Japonisme« in Art« zeigt Weisberg, wie Burty mit dem Fehlen von schriftlichen Materialien über Japan umgegangen ist: Burty wählte einen phänomenologischen Ansatz, über Japan zu lernen. Er war überzeugt, dass sich japanische Gebräuche, Geschichte, Mythologie und Literatur allein durch das Betrachten von Kunstdrucken offenbaren würden. In einer späteren Phase, als sich der Japonismus etablierte, las Burty alle Publikationen, die im Westen erschienen und die er über japanische Literatur, Kultur und Geschichte finden konnte. (Vgl. Weisberg, 1980, S. 111.)

39 Yoshioka Kenjiro (吉岡健次郎, Professor der Universität Kyoto) und Mabuchi Akiko veröffentlichten jeweils bereits in den 1980er-Jahren Texte zum Japonismus. Allerdings handelt es sich in beiden Fällen um Beiträge in Kunstkatalogen, die zu Wanderausstellungen zum Japonismus erschienen sind. In beiden Fällen wurden die Ausstellungen in Japan und Europa gezeigt. Diese zwei Publikationen sind als Ausnahmen zu betrachten, da sie bilingual sind und sich nicht ausschließlich an ein japanisches Publikum wenden. Anders ist dies bei den Publikationen, die nach 1994 erschienen. Sie sind in japanischer Sprache verfasst und behandeln meist einen besonderen Aspekt des Japonismus.

40 Mitsui Hideki (三井秀樹), geboren 1942 in Tokyo, unterrichtete an der Yokohama Universität, der Tsukuba Universität und der Tamagawa Universität. Seine Fächer sind Grundlagen der Gestal-

chen Forscher am Japanischen interessiert haben mag. Bereits die japanische Meiji-Regierung (1868 - 1912) versuchte zu verstehen, welche Aspekte des Japanischen die Aufmerksamkeit der westlichen Künstler geweckt hatten. Japanische Sammler und Forscher wurden beispielsweise erst durch die Japan-Bewegung im Westen auf die Qualität der eigenen Kulturgüter aufmerksam. Das Japanische selber wieder zu entdecken, ist ein unterschwelliges, jedoch wichtiges Thema, das die japanische Forschung antreibt. Der Blick von außen ist demnach wichtig, um die Qualität der eigenen Kultur-Schätze zu erkennen: »ohne Bilder von Außen kann man nicht sich selbst sehen.«⁴¹

2.1.4.1 Kuwabara Setsuko⁴²

Kuwabara Setsuko analysiert den Japonismus und die Inspiration durch Japan unter verschiedenen Aspekten. In dem Sammelband »Einführung in den Japonismus« (Originaltitel: ジャポニスム入門) thematisiert sie den Japonismus in Deutschland. Zuvor hatten ihre deutschen Kollegen Wichmann und Berger den europäischen Kontext beleuchtet und deutsche Künstler eher am Rande erwähnt.⁴³

Kuwabara studierte in Europa und setzte sich bereits in ihrer Dissertation mit dem Japonismus auseinander. Das besondere Merkmal der Publikation »Einführung in den Japonismus«, herausgegeben von Takashina Shuuji, in dem Kuwabara den Japonismus in Deutschland vorstellt, ist die Unterteilung in verschiedene Kapitel nach Ländern. Dabei wird nicht nur der Japonismus in England, Frankreich und USA beschrieben, wie es sonst so häufig der Fall ist. Über diese drei Länder hinaus, werden die japonistischen Bewegungen in folgenden Ländern betrachtet: Holland, Belgien, Deutschland, Österreich, Italien, skandinavische Länder (Schweden und Finnland), Mitteleuropa und Russland (in diesem Kapitel werden auch Tschechien, Polen und Ungarn erwähnt).

In Übereinstimmung mit anderen japanischen Japonismusforschern (Mitsui, Fukui und Yamaguchi) bezieht sie den Japonismus auch auf den Bereich des Designs und weist dem japanischen Einfluss eine große Bedeutung zu, gerade in der Entstehung und Entwicklung der Design-Disziplinen im Westen. Ihre Ausführungen

tung und Media-Art. Er verfasste Publikationen zu unterschiedlichen Themen aus dem Bereich der Gestaltung wie Computer-Grafik, Fraktal, Ästhetik, Architektur, Kultur der Farben, aber auch zur Gartenkunst.

41 Yuki, Evangelischen Akademie Tutzing, 4. - 6. November, 2011.

42 Kuwabara Setsuko (桑原節子), geboren 1947, ist Kunsthistorikerin und Bibliothekarin. Sie studierte in Tokyo (Sophia Universität) und in Köln und beendete ihre Dissertation »Emil Orlik und Japan« 1984 an der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg. Kuwabara arbeitete als Leiterin der Bibliothek des Japanisch-Deutschen Zentrums Berlin.

43 Kuwabara, 2006.

über Orlik und seine Plakatgestaltung werden daher an einer anderen Stelle wieder aufgegriffen.⁴⁴

Durch ihre Auseinandersetzung mit Orlik nimmt sie zudem einen Perspektivwechsel vor. Sie beschreibt nicht nur wie sich der japanische Einfluss auf einen westlichen Künstler niedergeschlagen hat, sondern darüber hinaus, was Orliks Arbeit bei japanischen Künstlern bewirkt hat. Gerade im Kontext des Japonismus ist es interessant zu betrachten, wie japanische Künstler (und in dieser Arbeit insbesondere Designer) ihre »eigene Kunst und Kultur« durch die Sicht von außen wieder entdecken und neu erfinden. Dieser Aspekt soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit immer wieder thematisiert werden.

Kuwabara beendet ihren Aufsatz aus dem Jahr 2000 mit der Aussage, dass im Bereich der deutschen Japonismus-Forschung große Wissenslücken bestehen und noch viele Forschungsbereiche offen stehen.⁴⁵

2.1.4.2 Mabuchi Akiko

Die japanische Kunsthistorikerin mit dem Forschungsschwerpunkt »Französische Kunst des 19. Jahrhunderts« wählt einen Ansatz der Japonismus-Forschung, der vergleichsweise nah an dem ihrer westlichen Kollegen ist. So liegt der Zeitrahmen ihrer Betrachtung zwischen ca. 1860 und 1910/20. Mabuchi betrachtet die Disziplinen Malerei, Skulptur, Druck-Graphik, Zeichnung (*subyou* 素描), Kunsthandwerk, Architektur und Fotografie, die durch den Japonismus beeinflusst wurden. Darüber hinaus schließt sie Theater, Musik, Literatur und Kochkunst mit in ihre Untersuchung der Japonismusbewegung ein. Auch geographisch erweitert sie den Kreis des Japonismus über Europa und Nordamerika hinaus bis nach Australien. Eine Analyse dieser Erweiterung findet allerdings nicht statt. Sie fokussiert ihre Betrachtung auf Claude Monet, Vincent van Gogh, Gustav Klimt und Katsushika Hokusai. Mit ihrer Wahl der Künstler zeigt sie eine starke Nähe zu Berger und Wichmann.⁴⁶ Im Wesentlichen sind drei interessante Aspekte in Mabuchis Forschung zu sehen, die sich von der Betrachtung der westlichen Japonismus-Forscher unterscheiden oder zumindest bereits betrachtete Phänomene aus einem anderen Blickwinkel beleuchten. Der erste Aspekt bezieht sich auf die westlichen Akteure, die das »Japanische« als erste gesichtet und nach Europa bzw. Amerika gebracht hatten. Stark verbunden mit dem ersten Punkt ist das westliche Bild von Japan, welches eine optimale Projektionsfläche darstellte. Die

44 Vgl. 2. Kapitel, 2.7.2.

45 Vgl. Kuwabara, 2006, S. 135.

46 In der Bibliographie von Mabuchi lässt sich auch ihre Kenntnis von Bergers und Wichmanns Forschungen nachweisen. Zudem zeigt die Bibliographie ein ausgewogenes Verhältnis von japanischen und westlichen Literaturquellen.

dritte maßgebliche These, und der Kern von Mabuchis Forschung, ist die Rolle des japanischen Naturalismus in der Japonismus-Bewegung.

Von der Wahl ihrer Themen liegt Mabuchis Interesse klar ersichtlich auf der Kunst des 19. Jahrhunderts, dennoch gibt es sehr viele Punkte, die die Wissenschaftlerin bezüglich einer zeitgenössischen Bewegung anreißt und die dann von ihren japanischen Kollegen Mitsui und Yamaguchi weitergeführt werden. Zu diesen Punkten gehören insbesondere der Fokus des Japonismus auf die angewandte Kunst und der Naturalismus in der japanischen Kunst, die Mitsui dann auf den Design-Bereich bezogen hat.

2.1.4.3 Fukai Akiko⁴⁷

Als Kuratorin mit dem Spezialgebiet Mode erweitert Fukai den Forschungsgegenstand des Japonismus um diesen Bereich. Sie untersucht den Japonismus in der Mode und wie dieser sich beginnend im 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart auf die internationale Modewelt ausgewirkt hat.

Auch wenn Fukais Forschung im Bereich Mode liegt und somit oberflächlich zunächst wenige Berührungspunkte mit dem Bereich Grafik-Design oder gar Typographie aufweist, so sind ihre Ausführungen dennoch höchst interessant, gerade in Bezug auf die Beschreibung des zeitgenössischen Neo-Japonismus. Denn japanische Modedesigner wie Mori, Miyake, Kenzo, Yamamoto Yoji und Comme des Garçons kreierten einen neuen Japonismus. Gerade in der Mode sind es nicht westliche Künstler oder Designer, die ihr Verständnis von Japan als Inspirationsquelle verwenden, sondern es sind Japaner, die ihre »eigene« Kultur und ihr Wissen über das westliche Design miteinander verschmelzen ließen und somit einen neuen Japonismus auslösten. Sie sendeten bewusst japanische Design-Botschaften.

2.1.4.4 Mitsui Hideki

Mitsui nimmt, als Professor im Fach Design, unter den Japonismusforschern eine spezielle Position ein. Er beschreibt die bisherige Japonismusforschung als einge-

47 Fukai Akiko (深井晃子) ist Kuratorin und Forscherin im Bereich Mode. Zur Zeit gehört Fukai zum Vorstand des Kyoto Costume Institute (京都服飾文化研究財団). Fukai studierte an der in Japan hoch angesehenen Ochanomizu University (お茶の水女子大学) westliche Modegeschichte und an der Université de Paris Ästhetik und Kunstgeschichte. Dieser akademische Hintergrund lässt sich in ihren Ausstellungen wiederfinden, wenn sie Mode und Kunst in einen neuen Kontext setzt. Ihre Ausstellung über den Japonismus in der Mode wurde das erste Mal 1994 im National Museum of Modern Art, Kyoto gezeigt und traf auf ein großes nationales, aber auch internationales Interesse. Die Ausstellung wurde anschließend in Paris, Los Angeles, New York und Neuseeland gezeigt. Neben ihrer Arbeit als Kuratorin unterrichtete Fukai an Hochschulen in Tokyo, Kobe und Kyushu.

schränkt (*kyougi no japonisumu* 狭義のジャポニスム) in der zeitlichen Fokussierung (Mitte 19. Jahrhundert bis in die 1920er-Jahre) und in der Wahl der Themen (die Beeinflussung der westlichen Maler/Künstler durch die japanischen Ukiyoe-Drucke). Mitsui nennt seine Forschung den erweiterten Japonismus (*kougi no japonisumu* 広義のジャポニスム). Seine Betrachtung geht über Kunst und Kunsthandwerk hinaus und bezieht Design, Architektur, Mode sowie die japanische Alltagsästhetik mit ein. Auch dehnt Mitsui den zeitlichen Rahmen und verfolgt die Auswirkungen des Japonismus von Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die heutige Zeit. Mitsui vertritt die These, dass der Japonismus einen elementaren Einfluss auf die Entwicklung der Designdisziplinen, insbesondere des Grafik-Designs im internationalen Kontext ausgeübt hat. Seinen Ausführungen nach hat der Japonismus dazu beigetragen, dass das japanische ästhetische Empfinden zu einem Grundelement des zeitgenössischen Designs geworden ist.⁴⁸ So liegt auch der Schwerpunkt seiner Forschung in der Betrachtung des Japonismus im Design.

2.1.4.5 Yamaguchi Yumi

Der Forschungsschwerpunkt von der Kunsthistorikerin Yamaguchi Yumi⁴⁹ liegt in der japanischen zeitgenössischen Kunst. Sie streift die historische Entwicklung des Japonismus äußerst flüchtig in ein paar Zeilen und in Form einer Zeitleiste im hinteren Teil ihrer Publikation »Cool Japan - The Exploding Japanese Contemporary Arts«. Yamaguchi beschreibt Japan als *Schwarzes Loch*⁵⁰ der Kultur und führt fort, dass Japan intensiv und fast gierig alles Mögliche in sich aufnimmt, im Gegenzug jedoch nicht genügend nach außen sendet. Dies bewirkt, dass Japan nicht hinreichend vom Ausland respektiert wird. Von außen betrachtet wisse man nicht, was Japaner

48 「実はジャポニスムによって世界に広まった日本の美の規範が、現代のビジュアルコミュニケーションのデザイン原理につながっているのではないかと考えている。」 zitiert aus: Mitsui, 2008, S. 11. Vergleiche auch: Mitsui, 1999, S. 22.

49 Yamaguchi Yumi (山口裕美) ist Art Producer und Journalistin. Ihr Fokus liegt auf der japanischen zeitgenössischen Kunst. 1996 startete Yamaguchi ihr Projekt »Tokyo Trash«, um junge japanische Künstler zu unterstützen. Zunächst war »Tokyo Trash« hauptsächlich für Nutzer des Internet Service Providers so-net gedacht. Heute nennt sie ihre Plattform »Yumi Yamaguchi Contemporary Art Lab«, bietet »Management of Artists« (sie verwendet dabei den englischen Begriff) an und wendet sich an ein größeres Publikum. Yamaguchi beschreibt sich selbst auch als Cheerleader der modernen japanischen Kunst, die aus nächster Nähe die jungen japanischen Künstler motivieren und unterstützen will. Yamaguchi zeigt auf ihrer Website die Vielseitigkeit ihrer Forschungsansätze: <http://www.so-net.ne.jp/tokyotrash>. Ihr besonderes Interesse gilt der Subkultur Tokyos, der Straßenkunst, die den Kunstmarkt beeinflusst. (Vgl. Yamaguchi: Contemporary Art Lab. Unter: <http://www.so-net.ne.jp/tokyotrash>. (19.05.2012))

50 Yamaguchi, 2005, S. 43. 「日本は文化のブラックホールである。」

denken und empfinden, und dies mache sie »unheimlich«. Yamaguchi möchte international Signale setzen, um das *Gesicht* Japans sichtbar zu machen.⁵¹

Yamaguchis Forschungsschwerpunkt liegt auf dem zeitgenössischen Japonismus, den sie in ihrer Publikation als »Japanese Cool« und Neo-Japonismus bezeichnet. Unter dem Gesichtspunkt des »Japanese Cool« betrachtet sie nicht nur die japanische Antwort auf die westliche Pop-Art-Szene, mit dem von Murakami geprägten »Superflat«, sondern nennt auch zahlreiche Übergangsformen zwischen Kunst und Kommerz. Auf die zeitgenössische Bewegung wird im nächsten Kapitel eingegangen.

2.2 DIE ENTDECKUNG DER JAPANISCHEN KULTUR DURCH DEN WESTEN

Die ersten japanischen Holzdrucke gelangten bereits vor der Öffnung Japans, beziehungsweise vor den Weltausstellungen nach Europa. Bereits 1812 vermachte der holländische Arzt Isaac Titsingh⁵² der Bibliothèque Nationale einige illustrierte Bände, die er aus Nagasaki mitbrachte.⁵³ 1837 wurde die Japan-Sammlung des deutschen Arztes Philipp Franz von Siebold im Reichsmuseum Leiden und in den 1860ern in München in den Hofgartenarkaden gezeigt.⁵⁴ Siebolds Sammlung wurde damals von

51 Yamaguchi, 2005, S. 43. 「日本はあらゆるものを貧欲に吸収するものの、自らは情報を発信しない。これでは日本人は世界の人々から尊敬されませんし、何を考えているのかわからない、不気味な存在になってしまう。だからこそ、私は日本の顔が見えるような情報を発信していきたい、と切に願っているのです。」

52 Der Holländer Isaac Titsingh (1745-1812) war zwischen 1779 und 1784 dreimal in Nagasaki und brachte als einer der Ersten Ukiyoe-Drucke und japanisches Kunsthandwerk (Netsuke, meist kunstvoll geschnitzter Knebel oder Knopf aus Holz, Elfenbein oder Horn zum Befestigen z.B. des Inro am Gürtel und Kupferwaren) nach Europa. Unter seiner Ukiyoe-Sammlung befanden sich auch Arbeiten von Kitao Shigemasa (1761-1816), die 1818 in einer Publikation über Japan abgebildet wurden. (Vgl. Kobayashi, 2006, S. 16.)

53 Berger, 1972, S. 16.
Für die Ukiyoe gab es keine Ausfuhrbeschränkungen im Gegensatz zu fast allen anderen Gütern. Vgl. Budde, 1993, S. 164.

54 Vgl. Hirner, 2011, S. 21.
Philipp Franz von Siebold (1796 - 1866) war der nächste, der über das einzige »Fenster nach Europa«, die holländische Handelsgesellschaft, als Arzt nach Japan gelangte. Siebold hielt sich von 1823 bis 1830 und von 1859 bis 1862 in Japan auf, mit dem Auftrag, die europäischen Wissenschaften in Japan einzuführen. 1823 betrat Siebold Japan und sammelte sechs Jahre lang intensiv japanische Kunst aus unterschiedlichen Bereichen. Unter seinen Sammelobjekten befanden sich ein Original von 12 Blättern des Hokusai Mangas.* Kobayashi schreibt von Siebold einen großen Einfluss für die Bekanntmachung Japans in Europa zu. (Vgl. Kobayashi, 2006, S. 16. Und: Brockhaus, Bd. 25, Auflage 21, Brockhaus, Leipzig, 2006)

*) Zwischen 1814 und 1878 erschienen 15 Bände der illustrierten Bücher von Hokusai, die sogenannten »Hokusai Manga«. Die Sammelbände mit Zeichnungen von Hokusai waren ursprünglich als Lehrbuch für Kunststudenten gedacht. Die Bücher erfreuten sich einer großen

den Besuchern als »Sammlung kurioser Gegenstände« gesehen.⁵⁵ Bereits in den 1650ern wurden nachweislich *Imariyaki* (Porzellan) aus Arita und Urushi-Lackwaren nach Spanien und Portugal exportiert. Diese Waren entsprachen nicht dem zu jener Zeit in Japan verbreiteten Design, sondern wurden im Rahmen eines Handelsvertrages für den »westlichen Geschmack« produziert. Die Motive zeigten einen für Japan exotischen Ansatz, wie christliche Symbole, westliche Hunderassen, Löwen etc. In Japan wurden die Waren, die ausschließlich für den Export bestimmt und dem europäischen Geschmack angepasst waren als *Nanbanurushigei* (南蛮漆芸) bezeichnet.⁵⁶ Nach 1639 liefen die Importe der beschriebenen Waren über holländische Händler ab, da Holland als einzige europäische Nation mit Japan in Dejima direkten Handel betrieb.⁵⁷ Die ab den 1630ern bis zur Öffnung Japans Mitte des 19. Jahrhunderts nach

Beliebtheit und so weitete sich die Zielgruppe auf Kunsthandwerker aus. Sie galten als das »Designhandbuch« jener Zeit. Die 10.000 Zeichnungen zeigen Menschen aus verschiedenen Berufsgruppen, Werkzeuge, karikierte Gesichter, Gespenster bis hin zu perspektivischen Darstellungen. Félix Bracquemond besaß eine Ausgabe dieser Bücher. Der japanische Begriff Manga 「漫画」 wurde zum ersten Mal publik durch die von Hokusai 1814 veröffentlichte Arbeit »Hokusai Manga«. Die Kanijis 「漫画」 tragen die Bedeutung: aus »reinem Vergnügen« oder aus »Spaß« gezeichnete Illustrationen (jap. *man* »spontan, impulsiv«, *ga* »Bild«, »Zeichnung«). Die Zeichen lassen sich auch mit »Illustrationen/Zeichnungen im karikaturistischen Stil« übersetzen. »Hokusai Manga« ist eine Sammlung von karikaturistischen Studien. Die Verwendung des Begriffs Manga im Sinne von Comic, das eine Handlung oder eine Geschichte erzählt und somit der heutigen Begriffsdefinition entspricht, etablierte sich erst nach den 1890er Jahren in Japan. In Japan wird der Begriff Manga unabhängig vom Entstehungsort für jegliche Art von Comic verwendet. Außerhalb Japans steht diese Bezeichnung für den typisch japanischen Stil des Comics; Gesichter mit großen Augen, im Kindchenschema. Heute zeigen Mangas eine große Vielfalt auf, so reicht die Bildsprache von niedlich-romantisch bis brutal-pervers. Auch die behandelten Themen sind heterogen und erzählen vom Mittelalter, von alltäglicher Gegenwart, von fantastischen/futuristischen Welten oder haben mythologische oder pornografische Inhalte. Im Brockhaus wird »Akira« von Katsuhiro Otomo (*1954) und »Dragon Ball« von Akira Toriyama (*1955) als Auslöser der Popularität japanischer Mangas in Amerika und Europa genannt. (Vgl. Brockhaus, Bd. 17, Auflage 21, Brockhaus, Leipzig, 2006)

55 Hirner, 2011, S. 21.

56 Als *Nanban* (auch Südbarbaren/Europäer) wurden Spanier und Portugiesen bezeichnet, die im 16. und 17. Jahrhundert über Südostasien nach Japan kamen, *Urushi* ist der Name des japanischen Lackhandwerks.

57 Vgl. Kobayashi, 2006, S. 13ff. Kobayashi Toshinobu datiert das Erscheinen japanischer Kunst auf dem internationalen Markt sogar weitaus früher als es bei Mitsui der Fall ist. So beschreibt er bildlich, dass »die Saat des Japonismus« bereits vor 1853 ausgebracht wurde. Der erste Kontakt zwischen Europäern und Japanern entstand mit der Landung von portugiesischen Seefahrern in Tanegashima (zu der Präfektur Kagoshima gehörende Insel am südlichen Ende Japans) 1543. Am 16. März 1600 erreichte das niederländische Handelsschiff »De Liefde« Japan nach einer zwei Jahre andauernden Reise. Hirado und Nagasaki waren die ersten Stationen der Handelsoffensive. Dort wurden die ersten Handelsniederlassungen eröffnet und die Niederländer sind somit anderen europäischen Ländern zuvorgekommen. Der japanische Handel mit Europa wurde durch die Niederlande geregelt. Zu den ersten Exportprodukten zählten hochwertige und zugleich hochpreisige Porzellan- (*Imariyaki* aus der Region Kyushu) und Keramik-Waren. Ein Wechsel in der

Europa gelangten Waren wurden in Europa allerdings nicht immer als *japanisch* identifiziert.⁵⁸ Zeitlich verlief diese Phase parallel zur Mode der Chinoiserie⁵⁹ und des Orientalismus⁶⁰ in Europa. Die Wahrnehmung Japans war zu jener Zeit nicht differenziert genug, so dass die Unterscheidung zwischen japanischen und chinesischen Werken in Europa und Amerika nicht immer zuverlässig war.⁶¹

Bis zur Öffnung Japans waren die japanischen kunsthandwerklichen Erzeugnisse, die nach Europa kamen »Schmuggelware der holländischen Kaufleute«, sehr rar und nur kleinen ausgewählten Kreisen zugänglich.⁶² Die japanischen

Handelsbeziehung trat ein als in China die Ming-Dynastie durch die Qing-Dynastie 1616 abgelöst wurde. Es kam zu einem Exportstopp chinesischer Porzellanwaren nach Europa. Die europäischen Königshäuser führten zu jener Zeit einen erbitterten Wettbewerb, was den Ankauf der beliebten Waren anging. Japan hatte die Technik der Porzellanherstellung während der Regierungszeit von Toyotomi Hideyoshi erlernt und in Arita und Umgebung wurde Porzellan im chinesischen Stil hergestellt. So übernahm Japan die Herstellung der beliebten chinesischen Waren. Die japanischen Kunsthandwerker besaßen gegen 1650 bereits eine hohe Kunstfertigkeit. In der ersten Handelsphase mit den Niederlanden stellten die japanischen Handwerker Porzellan nach chinesischen Vorbildern her. Mit der Zeit kamen jedoch konkrete Wünsche und Anfragen, bezogen auf die Muster der Produkte, von Seiten der westlichen Kunden auf. So mischten sich chinesische Muster mit westlichen Motiven. Als die Technologie des weißen Porzellans in Europa beherrscht wurde, ging die Anfrage nach japanischem Porzellan rapide zurück. (Vgl. Kobayashi, 2006, S. 13f.)

- 58 Diese Phase des Exports japanischer Waren nach Europa bezeichnet Mitsui als »Pre Japonismus«.
- 59 Chinamode oder auch Chinoiserie genannt. Eine Stilrichtung, die in der Kunst des Rokoko verbreitet war. Chinoiserie beschreibt die China-Mode zur Zeit des Rokoko im 18. Jahrhundert. Während der »Chinoiserie« bestand in Europa ein großes Interesse an chinesischen Bräuchen, an Kunsthandwerk und dekorativen Elementen. Chinesisch inspirierte Zierformen und Szenen dienten als Vorlage für die Ausstattung von Innenräumen, von Kunsthandwerk und von Gartenkunst. Bei der »Chinoiserie« handelte es sich um eine oberflächliche Faszination für das »Fremde«. Oft wird die »Chinoiserie« als Teil der Exotismus-Bewegung genannt. Klaus Berger schreibt: »Die scheinbaren Ausnahmen wie etwa die Chinoiseries des Rokoko, die »Türkerien« von Brighton oder die Orientalismen der Romantik begnügen sich meist mit oberflächlichen Nachahmungen des Kostüms, der Szenerie oder schlecht verstandenen Einzelheiten; sie haben mit der Mode mindestens ebensoviel zu tun wie mit der Kunst.« (Vgl. Berger, 1980, S. 8.) Chinoiserie ist nicht durchgängig positiv konnotiert, so sind »Abgeschmacktheit und Verschrobenheit« Synonyme für Chinoiserie nach dem dtv-Lexikon (Deutscher Taschen Verlag, München, 1974).
- 60 Nach Bryson ist der Orientalismus: »West's construction of an imaginary Orient, the place of all those complex fantasies of the Other articulated by, for example, Ingres, Delacroix, and Géoime.« (Bryson, 1994, S. 71.)
- 61 Als Beispiel nennt Mitsui Waren, die nachweislich in Japan hergestellt wurden und sich in der Sammlung von Ludwig XIV. unter den Möbeln und Kunsthandwerken mit der Kennzeichnung »China« als Herkunftsort befinden. Und auch das umgekehrte Beispiel ist zu finden: Waren mit orientalistischen Motiven, die als japanisch gekennzeichnet sind, deren Herkunft jedoch nicht eindeutig definiert werden kann. Vgl. Mitsui, 1999, S. 23–26.
- 62 Hirner, 2011, S. 19.

Güter, die ab 1862 auf den europäischen Weltausstellungen zu sehen waren, konnten somit »sensationell neu wirken«.⁶³

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die japanischen Arbeiten in Europa unter dem Aspekt des »Exotischen« mit großem Interesse aufgenommen. In den folgenden Jahren entstand ein Markt für japanische Kunst, der sich zunächst auf Sammler und Künstler fokussierte und später auf Privatleute ausdehnte.

2.2.1 Der erste Japonist

Wer in Europa allerdings als erster das *Japanische* als Quelle der Inspiration entdeckt hat und somit die Grundsteine der Japan-Bewegung gelegt hat, ist nicht eindeutig. Im Wesentlichen tauchen zwei bis drei »Gründungslegenden«⁶⁴ in Japonismus-Publikationen auf.

Die erste Legende, wiedergegeben durch Léonce Bénédite,⁶⁵ betrifft den Maler und Graphiker Félix Bracquemond (1833-1914), der 1856 bei seinem Drucker Auguste Delâtre in Paris den »kleinen biegsamen Band als Füllmaterial in einer Kiste mit japanischem Porzellan«, einen Band des Hokusai Manga, entdeckt haben soll. Ein Jahr später gelang es Bracquemond den Drucker zu überzeugen, ihm den Band zu verkaufen. Stolz präsentierte Bracquemond den Band seinen Freunden, dem Kunstkritiker Philippe Burty, dem Künstler und Schriftsteller Zacharie Astruc und Eduard Manet. In Bracquemonds Arbeit schlägt sich der Einfluss Hokusais allerdings erst 1860 nieder. Die Datierung der ersten Begegnung mit der Arbeit Hokusais auf 1856 geschah durch Bracquemond allerdings erst ein halbes Jahrhundert nach dem angeblichen Datum.⁶⁶ Das Datum der Entdeckung des Hokusai-Bandes dahingestellt, ist historisch gesehen Bracquemond »als Anreger, als technischer Helfer seiner künstlerischen Freunde, die alle zu Japonisten wurden« von hoher Bedeutung.⁶⁷

»Als eigentlicher Vater des Japonismus rühmt sich auch Edmond Goncourt, der Schriftsteller, der als erster ein japanisches Album erworben haben will.«⁶⁸ Um als der »Entdecker des Japanischen« zu gelten, verlegte Goncourt das

63 Hirner, 2011, S. 19.

64 Budde, 1993, S. 166.

65 Vgl. Budde, 1993, S. 166.

66 Berger, 1972, S. 16.

67 Berger, 1980, S. 19.

1862 gründete Bracquemond in Paris die Gesellschaft der Radierer (Société des aquafortistes), um das Ansehen der Druckgraphik zu verbessern. Zu den Mitgliedern zählten Edgar Degas, Henri Fantin-Latour, Edouard Manet, Johann B. Jongkind, Camille Pissaro, James MacNeil Whistler. (Budde, 1993, S. 167.)

68 Berger, 1972, S. 16.

Während Berger und Oh (2006) Goncourt unter den Personen aufführen, die für sich die »Entdeckung des Japanischen« beanspruchen, nennt Budde (1993) ihn nicht in seiner Darstellung. Stattdessen erwähnt Budde eine »Gründungslegende«, verfasst von Ernest Chestnau. Demnach

Datum des Erwerbs immer weiter zurück, bis schließlich auf 1852. Allerdings ist der älteste dokumentarische Beweis seiner Sammeltätigkeit in seinem Buch »La Maison d'un artiste« von 1881 zu finden.⁶⁹

Dieser erbitterte Versuch, als Entdecker des Japanischen zu gelten, wird von japanischer Seite mit Neugier und Verwunderung betrachtet.⁷⁰

2.2.2 Der Handel mit japanischen Kulturgütern und deren Ausverkauf

Kurz nach der Öffnung Japans wurden die Ukiyoe-Drucke zur bekanntesten und populärsten Kunst-Exportware des Landes. In der ersten Phase des Austausches zwischen Japan und dem Westen waren es Diplomaten verschiedener Länder, die in Japan Fuß fassten, Kunst kauften und diese in ihre Heimat brachten. Erst später begaben sich Sammler und Händler selbst nach Japan, um ihre Waren dort zu kaufen.⁷¹

In der Meiji-Zeit, als Japan in erster Linie am Anschluss an den Westen interessiert war, wurden Kulturschätze und Kunstwerke in Massen exportiert. Zum Teil im Gepäck der vom japanischen Staat hoch bezahlten *Oyatoigaikokujin*, wie zum Beispiel Ernest Francisco Fenollosa.⁷² Mit anderen Worten, Japan hat in dieser

soll ein Künstler, dessen Namen er nicht nennt, 1862 bei einem Pariser Kunsthändler in einer Kiste mit orientalischen Gütern einen Manga-Band Hokusais entdeckt haben. Zu den Künstlern, die bereits 1862 japanische Drucke studierten, zählten Chestnau, Alfred Stevens und James MacNeil Whistler. Manga-Bände waren allerdings schon vor 1860 im Besitz westlicher Sammler, zu denen zählt Budde: Philipp Franz von Siebold, Laurence Oliphant, Sherrard Oborn, Charles de Chassiron und Sir Rutherford Alcock. Oliphant und Alcock bebilderten ihre Berichte mit den Abbildungen, fügten den Figuren allerdings Schraffuren und Körpervolumen hinzu.

69 Die Brüder Goncourt, Edmond und Jules, unternahmen verschiedene Versuche, um sich als »Erfinder oder Entdecker des Japonismus« zu legitimieren. So datierten sie in ihrem Buch »La Maison d'un artiste«, das 1881 erschien, den Erwerb ihrer ersten »japanischen Alben« auf 1852 zurück. In der Vorrede von »Chérie«, erschienen im Jahr 1884, erwähnten sie japanische Objekte in einer Pariser Wohnung um 1851. Die Eröffnung »La Porte Chinoise« datierten sie von 1862 zurück auf 1860 und in einem Tagebucheintrag vom 29. Oktober 1868 schrieben sie: »Den Geschmack an Chinesischem und Japanischem haben wir zuerst aufgebracht. Wer hat diesen Geschmack, der heute bis zur Borgeoisie vorgedrungen ist, besser empfunden, gepredigt und propagiert als wir? Wer hat sich für die ersten japanischen Alben erwärmt und den Mut gehabt sie zu kaufen?« (Zitiert nach Berger, 1980, S. 16.) Das erwähnte Tagebuch wurde 1888 publiziert. In »Manette Salomon« von 1867 findet sich die erste Beschreibung japanischer Drucke durch Goncourt. (Vgl. Berger, 1980, S.16)

70 Vgl. Ooshima, 1997, S. 18.

71 Vgl. Kuwabara, 2006, S. 132. Ausführungen Kuwabaras zu den ersten Sammlern japanischer Kunst.

72 Ernest Francisco Fenollosa (1853 - 1908) ging 1878 nach Japan und erhielt als *Oyatoigaikokujin* einen Ruf an die Tokyo Universität. Er kritisierte die unreflektierte Rezeption und die starke Orientierung japanischer Künstler an der europäischen Kunst jener Zeit. Fenollosa unterstützte die Gründung des japanischen National Museums in Ueno. 1886 verkaufte er seine Japansammlung an das Bostoner Museum of Fine Arts und bildete damit den Grundstein der größten Sammlung japanischer Kunst in den USA. 1890 wurde er zum Direktor der orientalischen Abtei-

Phase die massenhafte Ausfuhr mit Staatsgeldern bezahlt und gefördert.⁷³ Vom *Ausverkauf* der Kunstwerke waren besonders die Ukiyoe-Drucke betroffen. Als die Nachfrage nach den Ukiyoe-Drucken in Japan bei den Exporthändlern stieg und die Verkaufspreise höher als die Einkaufspreise wurden, verkauften Privatleute massenhaft ihre Sammlungen. Für Japaner waren Ukiyoe-Drucke günstige Kunstdrucke ohne besonderen Wert. Der japanische Händler Hayashi allein verkaufte 150.000 Drucke ins Ausland.⁷⁴ Zur gleichen Zeit wurden auch einige wenige japanische Galeristen auf diese Entwicklung aufmerksam und sorgten sich, dass die Drucke gänzlich aus Japan verschwinden könnten. So organisierten sie Ausstellungen, um den Wert der Ukiyoe in Japan anzupreisen. Dies konnte allerdings den Trend der Ausfuhr nicht stoppen. Doch gab es manchen Japanern Anlass, den Wert der eigenen Tradition wiederzuentdecken und die ›eigene Kultur‹ zu schätzen und zu schützen. Gerade dieser Blick von außen durch die Japonisten war womöglich für die japanische Kultur wichtiger als bisher vermutet.

Als Japan das Maß und die Gewichtigkeit der Ausfuhr der eigenen Kunstgegenstände erkannte, war es bereits zu spät, um die Entwicklung ungeschehen zu machen. Auch gab es Bemühungen, die Waren vom Ausland zurückzukaufen, der Wirkungskreis war allerdings beschränkt. Der japanische Staat handelte erst 1933 mit einem Gesetz zum Schutz von Kulturschätzen bzw. zur Bewahrung japanischer Kulturgüter.⁷⁵

Den Japantrend erkennend, entwickelten einige japanische Unternehmen Produkte für den Export um diese Bewegung für sich zu nutzen. *Kiryu Kosho Kaisha* war ein staatliches Unternehmen, das mehr als zehn Kunsthandwerker anstellte, um diese Exportwaren zu produzieren. Techniken des traditionellen Kunsthandwerkes wurden angewandt, um Produkte dem westlichen Geschmack gemäß zu produzieren. Dieses Vorhaben wurde nach ca. zehn Jahren als Verlustgeschäft aufgegeben. Den Grund vermutet Kobayashi darin, dass es den Japanern nicht gelang zu verstehen, was die westlichen Menschen an der japanischen Kunst faszinierte. Der nicht übereinstimmende Blick auf die japanische Kunst konnte weder nachempfunden noch korrigiert werden.⁷⁶ Als zwei äußerst unterschiedliche Welten aufeinander trafen, der Westen, der sich als Mittelpunkt der Welt betrachtete und der selbstständige Inselstaat am äußeren Osten, ließen sie sich in ihren Ansichten nicht ohne weiteres kreuzen. Dies äußerte sich in zwei absolut unterschiedlichen Ausprägungen von Interessen an ein und derselben Sache.⁷⁷

lung des Bostoner Museum of Fine Arts ernannt. Ernest Francisco Fenollosa ist einer der prominentesten amerikanischen Japanenthusiasten und Verfechter der japanischen Kunst.

73 Vgl. Kobayashi, 2006, S. 24.

74 Vgl. Kobayashi, 2006, S. 25.

75 Vgl. Kobayashi, 2006, S. 25.

76 Vgl. Kobayashi, 2006, S. 25.

77 Vgl. Kobayashi, 2006, S. 23. 「世界の中心を自任する西欧と、自律的な極東の島国という全く隔てられ

2.3 JAPONISMUS UND JAPONISERIE: DIE TIEFE DER DURCHDRINGUNG DES JAPANISCHEN

Um die Japonismus-Bewegung möglichst genau zu beschreiben, muss man zwischen verschiedenen Stufen der Durchdringung des »Japanischen« unterscheiden. Diesbezüglich ist Siemers Ansatz besonders fruchtbar für die vorliegende Arbeit, da er seine Gedanken zu diesem Punkt vergleichsweise detailliert dokumentiert und belegt. Sein besonderes Bestreben liegt auf der Abgrenzung der Begriffe Japonismus und Japoniserie. Als erstes bezieht Siemer sich auf Watanabe Toshio.⁷⁸ Watanabe, dessen Fachgebiet der englische Japonismus ist, lässt eine offenere Deutung des Begriffs zu und beschränkt sich nicht nur auf den Japonismus in der bildenden Kunst, sondern bezieht auch andere Künste und die Kultur in die Betrachtung mit ein: »If one looks at Burty's use of the term ›Japonisme‹ and his own activities as writer and collector, one sees that Japonisme must be defined quite loosely as a pro-Japan attitude and its manifestation in the west.«⁷⁹ Siemer, sich auf Watanabe beziehend, übersetzt »pro-Japan-attitude« (pro-japanische Haltung) mit »Japanbewegung«. In dieser Arbeit soll Japanbewegung als wertneutral und zugleich als begriffliche Klammer verstanden werden.

Als nächstes führt Siemer Elisa Evett auf. Evett gliedert den Begriff der Japanbewegung in zwei Felder: Erstens Japonismus (als tiefgreifendes Interesse von Künstlern) und zweitens die Japoniserie⁸⁰ (als Ausprägung eines populären und modisch-orientierten Lebensentwurfs). »Japoniserie is regarded as a simple-minded copying of motifs for their exotic associations or decorative appeal [...] Japonisme is

た世界が出会ったとき、お互いの視線が交わることはなかった。それは異なるものへの関心というかたちで現れた。」

- 78 Watanabe ist heute Direktor der Forschungsabteilung »Centre for Transnational Art, Identity and Nation« an der University of the Arts London Chelsea. Watanabe ist Kunst- und Design-Historiker mit folgender Expertise: Transnational art; art, architecture and design of Victorian and Edwardian Britain; art, architecture and design of Japan 1850 - 1950; Japonisme; Orientalism.
- 79 Watanabe, 1991, S. 14.
- 80 Takashina Shuuji geht als erstes im Vorwort von »Einführung in den Japonismus« auf die Unterschiede der Begrifflichkeiten »Japoniserie« und »Japonismus« ein. Takashina beschreibt, dass der Ausdruck »Japoniserie« in Frankreich Ende des 19. Jahrhunderts populärer und im zeitgenössischen Volksmund verbreiteter war. Auch lässt sich eine Verwandtheit des Begriffs zur »Chinoiserie« aus sprachlicher aber auch aus formaler Sicht erkennen, welche die China-Mode zur Zeit des Rokoko beschreibt. Während der »Chinoiserie« bestand in Europa ein großes Interesse an chinesischen Bräuchen, Kunsthandwerk und dekorativen Elementen. Bei der »Chinoiserie« und auch bei der »Japoniserie« handelt es sich um eine oberflächliche Faszination für das »Fremde«. Takashina misst dem »Japonismus« eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Objekt bei. So schreibt er, dass über die reine formale Faszination eine Auseinandersetzung mit der Gestaltungstheorie, neuen Materialien und Methoden, mit der hintergründigen Kunsttheorie und Kunstästhetik, Lebensgewohnheiten bis hin zur Weltanschauung vorhanden sein können. Auch soll der Begriff für ein gesteigertes Interesse an Japan selbst stehen und darüber hinaus den Einfluss von Japan auf Europa und Amerika benennen. (Takashina, 2006, S. 3ff.)

seen as involving a more profound assimilation of Japanese principles, the result of an understanding of the deeper and more abstract elements of Japanese art.«⁸¹ Siemer kritisiert an Evetts Ansatz, dass ihre These nicht anhand von Beispielen belegt wird. Es bleibt somit offen, wie Evett Künstler einer der Gruppen zuordnet. Siemer führt den Gedanken Evetts weiter und siedelt den Japonismus im Bereich der Kunst an und verweist die Japoniserie in den Kontext der dekorativen Künste.

Im Résumé seiner Begriffsklärung schreibt Siemer:

»Die Japanbewegung ist die übergreifende Bezeichnung für eine positive Japanrezeption. Diese hatte je nach Interessenlage verschiedene Ausprägungen in unterschiedlichen Bereichen und wird mit nuancierenden Begriffen wie Japonismus oder Japoniserie bezeichnet. In den Künsten steht der Japonismus für die positive Aufnahme, Verarbeitung und Umsetzung japanischer Einflüsse.«⁸²

Auch die japanischen Forscher unterscheiden zwischen dem Japonismus und der Japoniserie als grundlegende Stufen der Durchdringung des Japanischen und auch hier zeigt sich die Anlehnung an Thesen (aber auch die Übernahme von Thesen) ihrer westlichen Kollegen.

Der Ansatz der Kunsthistorikerin Mabuchi deckt sich, wie bereits bei der Definition des Begriffs Japonismus betrachtet, im Wesentlichen mit denen der westlichen Kunsthistoriker. In der Definition des Begriffs Japonismus bezieht sich Mabuchi auf ihre französische Kollegin Geneviève Lacambre. Während Mabuchi dem Japonismus eine tiefgreifende Bedeutung zuschreibt – nämlich das Entwickeln einer neuen visuellen Darstellung aufgrund der japanischen Inspiration – vergleicht sie die Japoniserie mit der Chinoiserie. Beiden Bewegungen liegt eine oberflächliche Auseinandersetzung mit einer ›fremden‹ und exotischen Kultur zugrunde.⁸³ In dieser Hinsicht gibt es starke Übereinstimmungen mit Takashina, der ebenfalls die Japoniserie mit der China-Mode vergleicht. Die Grenzen zwischen den zwei Begriffen Japoniserie und Japonismus sind somit nur schwer zu ziehen. Formen der »Japo-

81 Zitiert nach: Siemer 1999, S. 288. Evett, Elisa: The Critical Reception of Japanese Art in Late Nineteenth Century Europa. Ann Arbor, MI: UMI Res. Pr. 1982, S. 106.

82 Siemer 1999, S. 291.

83 Lacambre stuft Japoniserie ebenfalls als eine Untergruppe des Japonismus ein und definiert vier Stufen des Durchdringens des Japanischen. Die oberflächlichste Auseinandersetzung sieht er in der Vorgehensweise eines Eklektikers, eines unschöpferischen, begrenzt kreativen Künstlers, der sich japanischer Motive bedient und diese als dekorative Elemente, ohne diese stark zu verändern, in die eigenen Arbeiten einfügt. Die zweite Stufe zeigt die Nachahmung der exotisch wirkenden Motive des japanischen Naturalismus (gerade Motive aus der Natur wurden schnell und häufig aufgenommen). Als drittes Niveau nennt Lacambre die Imitation der japanischen Darstellungstechnik. Die Analyse von Prinzipien und Methoden der japanischen Kunst und deren Anwendung in der eigenen Arbeit zeigt die höchste Ebene. Mabuchi resümiert, dass nach dieser Auflistung die ersten zwei Punkte in den Bereich der Japoniserie fallen. Desweiteren hält sie sich an Lacambre und unternimmt keine weitere Unterscheidung in der Begriffsklärung, demnach gehören alle vier oben genannten Formen zum Oberbegriff Japonismus. Lediglich im Falle der exotischen Darstellung des Japanischen verwendet Mabuchi den Begriff Japoniserie. (Vgl. Mabuchi, 2000, S. 10.)

niserie« sind laut Takashina erkennbar durch die Wahl eines japanischen Themas oder des Motivs⁸⁴ sowie die Verwendung dieser in einer eindeutig japan-affinen Form. Unter diesen Gesichtspunkten meint Takashina, die Japoniserie als eine Form des Exotismus bezeichnen zu können.⁸⁵ Takashina sieht Japonismus als Oberbegriff, der den untergeordneten Begriff Japoniserie als eine Sonderform des Japonismus mit einbezieht. Zugleich beschreibt er den anderen Teil der Japan-Bewegung als tiefgreifende Auseinandersetzung mit Gestaltungsformen und mit der Ästhetik der für den Westen so ›fremden‹ japanischen Kultur. Als charakteristische Eigenschaften des Japonismus nennt Takashina die Adaption folgender Aspekte in den Arbeiten westlicher Künstler: die Gestaltungstheorie, den Bildaufbau und das Werteverständnis, die Verwendung spezieller Materialien und deren Verarbeitung, die Ästhetik und das ästhetische Empfinden, den Lebensstil und die Weltanschauung. Mit dieser Beschreibung unterstellt Takashina den westlichen Künstlern eine weitaus tiefgreifendere, inhaltliche Auseinandersetzung mit der japanischen Kultur, Kunst und Tradition als seine westlichen Kollegen. Der Japonismus schließt dieser Definition nach ein allumfassendes Interesse an Japan ein.⁸⁶ Laut Takashina ist der Japonismus dementsprechend sehr viel tiefgründiger und stärker verwoben mit der westlichen Kunstgeschichte und deren Entwicklung als es bisher dargestellt wurde. Zugleich räumt er dem Japonismus eine Nähe zum Exotismus ein, was westliche Forscher bis dato verneinten.

Bei aller Nähe der japanischen Forscher zu ihren westlichen Kollegen ist es auffällig und erstaunlich zugleich, dass sie den Japonisten eine tiefere Durchdringung und somit ein tieferes Verständnis für japanische Kunst und Kultur zuschreiben als es bei den westlichen Forschern der Fall ist. Spiegelt sich hier ein Wunsch der japanischen Forscher wider, die hoffen, dass es sich bei dem Interesse an Japan nicht um ein rein oberflächliches handelte? Ist es ein Fall der unkritischen Adaption, wie es Mabuchi selbst nannte, bei der eine Fremddarstellung positiv ausgelegt und in ein Selbstbild übergegangen ist? Sehen die japanischen Japonismusforscher etwas, was die westlichen übersehen haben, oder ist es sogar nur aus der japanischen Sicht zu erkennen?

Im Rahmen dieser Arbeit wird ebenfalls zwischen der Japoniserie und dem Japonismus unterschieden, wobei diese beiden Begriffe in der gedanklichen

84 Das hier beschriebene oberflächliche Adaptieren von Stilmitteln nennt Budde auch den »motivischen Japonismus«. (Vgl. Budde, 1993, S. 170.)

85 Vgl. Takashina, 2006, S. 6.

86 Vgl. Takashina, 2006, S. 3ff. Diese Tiefe der Durchdringung, die auch eine literarische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Japanischen voraussetzt, wird jedoch nicht von Seiten der europäischen Forscher bestätigt. Weisberg und auch Berger kritisieren viel eher den Mangel an Auseinandersetzung mit Japan auf einer inhaltlichen Ebene in der ersten Phase des Japonismus. Sie beschreiben eine rein optische Annäherung an die ›fremde‹ Kultur auf Grund mangelnder schriftlicher Information.

Klammer Japanbewegung zusammen gehalten werden. Betrachtet man den japanischen Einfluss als eine visuelle Nahrung, die durch einen Künstler oder Gestalter aufgenommen wird, könnte man im Falle des Japonismus von einem Prozess der Verdauung sprechen. Die visuelle Nahrung oder auch die japanische Inspiration wird aufgenommen und mit Hilfe des ›eigenen‹ Referenzrahmen interpretiert. So kann man auch von einer Aneignungsstrategie sprechen. Um es bildlich darzustellen: das Japanische wird durch den Künstler verdaut, gefiltert und gewandelt und angeeignet. Darauf hin entwickelt der Künstler eine eigenständige Arbeit, welche formal nicht zwingend an das Ausgangsobjekt erinnern muss. Im Falle der Japoniserie verhält es sich anders. Die visuelle japanische Nahrung wird zwar hastig und gierig entgegen genommen, der Künstler nimmt diese jedoch nicht in sich auf. Vielmehr nutzt er diese als dekorative Elemente auf seinem nächsten Buffet. In der Japoniserie entleiht man japanische Requisiten ohne sie recht zu verstehen. Das Plagiat wäre in dieser Betrachtungsform die japanische Delikatesse, die als ›eigene‹ Kreation auf dem Buffet vorgestellt wird.

Mit diesem Verständnis sehe ich mich der Beschreibung Goncourts, der den Japonismus als »Revolution des Sehens« bezeichnete, sehr verbunden.

2.3.1 Japonismus - Chinoiserie - Exotismus

Die vorangegangenen Darstellungen zeigen, dass der Japonismus in unterschiedlichen Zusammenhängen mit der Chinoiserie und dem Exotismus in Bezug gesetzt wird. Die Unterscheidung zwischen diesen drei Bewegungen ist für die vorliegende Arbeit wichtig. Michael Siemer versteht den Japonismus neben der Chinoiserie und dem Orientalismus als Teil der Exotismusbewegung.⁸⁷ Der Exotismus kann als Sehnsucht des Westens nach »etwas Farbigerem, Duftenderem, Zügelloserem, Wilderem, Widerspruchsvollerem, Maßloserem, Übermenschlicherem und Schönerem als die Gegenwart bieten kann«⁸⁸ beschrieben werden, mit dem eine »empfundene[...] sinn-

87 Vgl. Siemer, 1999, S. 292-293.

88 Brie, Friedrich: Exotismus der Sinne. Eine Studie zur Psychologie der Romantik. Heidelberg: Winter 1920, S. 6. Zitiert nach Siemer 1999, S. 293. Friedrich Brie war Rektor an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg von 1927 bis 1928.

Als Exotismus beschreibt Stefanie Wolter »[...] die Vorstellung der ›Fremde‹ als einem ideologischen Raum, der je nach dem und manchmal gar gleichzeitig wild, primitiv, erotisch und amüsant, in jedem Fall aufregend ›anders‹ und daher von besonderem Interesse scheint.« (Wolter, 2005, S. 9) Wolter unterscheidet dabei zwischen zwei Formen des Exotismus, dem »geografischen Exotismus«, der sich auf mehr oder minder entfernten Orte bezieht und dem »chronologischen Exotismus«. Der Letztere verweist wahlweise auf die Vergangenheit (die Urzeit des Menschen (Chinard: »primitivisme«)), einen späteren Zeitpunkt der Geschichte (»priorisme«) oder gar eine imaginären Zukunft (»Futurismus«). (a.a.O., S. 33) Die Verbindung zwischen den Begriffen ›Gefühlswelt‹ und ›Exotismus‹ ist dabei ein essentielles Merkmal: »›Exotik‹ stand dabei nicht nur, ja nicht einmal hauptsächlich, für ›ethnographische Belehrung‹ im Sinn herr-

liche Leere«⁸⁹ gefüllt werden soll. Das Bild vom ›Fremden‹ (Japan, China oder auch der Orient) wird dabei den eigenen Wünschen und Bedürfnissen angepasst. Es handelt sich somit um eine Konstruktion, um ein »Wunschbild«.⁹⁰ »Der Exotismus entnimmt der Fremde Versatzstücke, die er neu zusammensetzt, um so eine idealere als die vorgefundene Welt zu beschreiben.«⁹¹

Das ›Fremde‹ soll dabei allerdings *fremd* und unergründlich bleiben: »Als etwas Exotisches - geradezu Delikates - aber für den Rezipienten eben Unerreichbares und daher vollkommen Ungefährliches. Der enge Kontakt zur japanischen Kultur wurde nur von den wenigsten gewünscht, und für die ›Rezeption‹ Japans waren Versatzstücke des Japanischen ausreichend. Es birgt eine gewisse Ironie in sich, daß Japan zu einem kulturellen ›Konsumprodukt‹ und Teil eines Kreislaufs wurde, dem sich die Rezipienten eigentlich hatten entziehen wollen.«⁹²

Der Exotismus lässt sich in zwei Hauptgruppen aufteilen: »Exotismus des Raumes« (exotische Länder) und »Exotismus der Zeit« (vergangene, scheinbar idealere Epochen).⁹³ Allen Ausprägungen des Exotismus ist der Wunsch gemein, »sich aus der Wirklichkeit zu flüchten und in ein Reich fremdartiger, schrecklich-schöner, ungeheuerlicher, die Sinne befriedigender Emotionen«⁹⁴ zu begeben. Diese Eigenschaften lassen sich auch in der Japonismus-Bewegung erkennen. Demnach würde die Japanbewegung den Versuch einer Flucht an einen anderen Ort in eine andere Zeit bedeuten und somit dem Wunsch, der Wirklichkeit zu entfliehen. Ergänzend zu den oben aufgeführten Eigenschaften müssen allerdings auch gesellschaftliche Umstände des Westens im 19. Jahrhundert - die zunehmende Entfremdung der Gesellschaft in Folge der Industrialisierung⁹⁵ - berücksichtigt werden.

schender wissenschaftlicher Lehrsätze. An erster Stelle wirkte sie unterhaltend. In einer Zeit, die eine ständige Reizung durch visuelle Stimuli als neues städtisches Lebensgefühl feierte und nach Jahrhunderten der Bilderarmut ihre Kommunikation mit Bildern durchtränkte (was auch durch neue Reproduktionsverfahren im Druck sowie Erfindungen wie Fotografie und Film möglich wurde, wurde die Visualisierung ›der Welt‹ gleichbedeutend mit ihrer Erkenntnis. Die aufregende Möglichkeit, ›Fremde‹ nicht in der akademischen Diskussion, sondern im kommerziellen Umfeld der professionellen Bildaufbereitung zu ›erleben‹, führte zu ihrer Popularisierung im Rahmen der aufstrebenden Konsumkultur.« (a.a.O. S. 9)

89 Siemer, 1999, S. 293.

90 Brie, 1920, S. 9. Zitiert nach Siemer 1999, S. 293.

91 Siemer, 1999, S. 296.

92 Siemer, 1999, S. 297f.

Die Projektion zieht sich als roter Faden durch den Japonismus. Alle bisher genannten Autoren nennen die Projektion als ein konstantes Medium des Japonismus. Auf diesen Aspekt werde ich im nächsten Kapitel genauer eingehen, wenn es um die Darstellung des Japonismus aus der japanischen Perspektive geht.

93 Brie, 1920, S. 9. Zitiert nach Siemer, 1999, S. 293. Brie nennt eine dritte, eher spezielle Gruppe, die er als »Exotismus des narkotischen Empfindens« bezeichnet. Es ist der Versuch, mittels Narkotika der Wirklichkeit vor Ort und dem Mangel an eigener Phantasie zu entfliehen.

94 Brie, 1920, S. 14. Zitiert nach Siemer 1999, S. 294.

95 Auch Klaus Berger und Claudia Delank nennen die fortschreitende Industrialisierung in Europa

2.3.2 Die besondere Rolle der Ukiyoe-Drucke in der Japonismus-Bewegung

Die japanischen Holzdrucke, genannt Ukiyoe, übernahmen eine besondere, wenn nicht sogar eine Schlüsselrolle in der Japonismus-Bewegung im Europa Mitte des 19. Jahrhunderts. Den westlichen Malern und Graphikern, die mit den japanischen Holzschnitten in Berührung kamen, galten sie als Offenbarung und Quelle der Inspiration. So schrieb Vincent van Gogh, ein leidenschaftlicher Sammler der japanischen Holzdrucke, an seinen Bruder Theo:

»Ich beneide die Japaner um die ungemein saubere Klarheit, die alle ihre Arbeiten haben. Nie ist das langweilig, und nie scheint es zu sehr in Eile gemacht. Das ist so einfach wie Atmen, und sie machen eine Figur mit ein paar Strichen mit derselben Leichtigkeit, als wäre das genauso einfach, wie seine Weste zuzuknöpfen.«⁹⁶

Die im Europa des 19. Jahrhunderts so sehr begehrten und geschätzten Drucke waren in Japan seit Mitte des 17. bis Mitte des 19. Jahrhunderts als »populäre japanische Genremalerei und -graphik«⁹⁷ ein Massenartikel, der in jeder Buchhandlung erhältlich war.⁹⁸

Der Begriff Ukiyoe lässt sich auf den buddhistisch geprägten Roman *Ukiyo monogatari* (1661) von Asai Ryoi zurückführen.⁹⁹ Ukiyo benennt eine Stimmung, die Asai wie folgt definiert: »[...] nur für den Augenblick leben, unsere ganze Aufmerksamkeit der Schönheit des Mondes, des Schnees, den Kirschblüten und buntverfärbten Ahornblättern widmen, Lieder singen, uns selbst nur treiben, dahintreiben lassen, uns nicht um die Armut der anderen scheren, die uns ins Gesicht starren, uns von nichts entmutigen lassen, uns wie eine Kalebasse von der Strömung des Flusses dahintreiben lassen: das ist es, was wir die fließende Welt nennen [...]«¹⁰⁰

Im Buddhismus beschreibt Ukiyo die Vorstellung von der Vergänglichkeit alles Irdischen. Seit dem 17. Jahrhundert wurde der Begriff als Synonym für die Bezeichnung der fließenden, vergänglichen Welt und der heiteren, modischen Vergnügungen verwendet. Es war ein *Modewort*, das nicht nur für Druckgraphiken (*Ukiyoe*), sondern auch für alles was in jener Zeit neuartig, modisch oder mondän war, genutzt wurde. Wie beispielsweise die Romane der Edo-Zeit, die als *Ukiyozoshi*

und Amerika als einen auslösenden Faktor für die Sehnsucht nach dem Archaischen, Primitiven und Natürlichen.

96 Vincent van Gogh. Zitiert nach: Delank, 2011, S. 17.

97 Budde, 1993, S. 164.

Bei den qualitativ hochwertigen, mehrfarbigen Holzdrucken handelte es sich zu jener Zeit noch um eine vergleichsweise junge Technik. Im Gegensatz zu den Keramik- und Porzellanwaren wurden im Falle der Ukiyoe in der ersten Phase weder Originale (handgezeichneten Unikate) in den Westen verkauft noch Drucke gezielt für den westlichen Geschmack gestaltet und hergestellt. Natürlich gab es Ausnahmen, allerdings nur wenige. (Vgl. Kobayashi, 2006, S. 15.)

98 Vgl. Lockemann, 2008, S. 82. Und Budde, 1993, S. 164.

99 Vgl. Budde, 2011, S. 27.

100 Asai Ryoi zitiert nach: Hinkel-Retterath, 2001, S. 19.

bezeichnet wurden.¹⁰¹ Bei den Ukiyoe handelte es sich um volkstümliche Darstellungen, eine bürgerliche Genrekunst, die das städtische Leben und Vergnügen in den Metropolen der Edo-Zeit wie Theater (und ihre *Starschauspieler*), Ringkämpfe, Feste, Prostitution, Alltagsleben und Landschaftsdarstellungen zum Thema hatten.¹⁰²

Durch stetig steigende Auflagenhöhen¹⁰³ und Weiterentwicklung der Drucktechnik¹⁰⁴ entwickelten sich die Ukiyoe-Drucke zu einer erschwinglichen und beliebten Massenware. Auch durch die eingeschränkte Nutzung von *Kanji* sprachen die Ukiyoe eine große Käufergruppe an, die vom Kaufmannsstand bis zum aufsteigenden Bürgertum in der sich rapide ausdehnenden Hauptstadt (Edo) und anderen Städten reichte.

Bei den Holzdrucken handelte es sich aus japanischer Sicht somit um vergleichsweise »gering geschätzte Volkskunst«, die man als Gebrauchsgraphik bezeichnen kann, oder aber auch mit dem zeitgenössischen Graphik Design, Comic (*Manga*) und im Speziellen der Postergestaltung, vergleichen kann.

Ganz im Gegensatz zum japanischen Verständnis der Ukiyoe weckten gerade diese Drucke bei den europäischen Künstlern, Sammlern und Kunstkritikern Mitte des 19. Jahrhunderts großes Interesse, aus dem sich der Japonismus entwickelte. Die »mangelnde Kenntnis klassischer japanischer Kunst«¹⁰⁵ im Westen ist nur ein kleiner Teilaspekt der verschobenen Auffassung vom Wert dieser Drucke. Viel eher handelt es sich um eine »parallele geschmackliche Entwicklung des Bürgertums in Frankreich und Japan«.¹⁰⁶ Beide strebten nach einer »Demokratisierung« der Kunst in Form der Druckgrafik und Fotografie.¹⁰⁷ In diesem Aspekt hebt sich der Japonismus deutlich von der Chinoiserie, der China-Mode, des Rokoko ab: »Die aristokratische Liebhaberei der Chinoiserie des 18. Jahrhunderts wird durch den viel volkstümlicheren, lebensnäheren Japonismus abgelöst.«¹⁰⁸

101 Siehe: 5. Kapitel, 5.2.2.4.

102 Vgl. Budde, 2011, S. 27. Und Hinkel-Retterath, 2001, S. 19.

103 Während zunächst bis ca. 100 Abzüge pro Motiv üblich waren, verdoppelte sich im späten 18. Jahrhundert die Auflagenzahl auf 200 bis in die 1820er und 1830er, in denen 1.000er Editionen üblich waren. (Vgl. Hinkel-Retterath, 2001, S. 21)

104 Anfänglich handelte es sich um Schwarzweißdrucke, die teils von Hand koloriert wurden. Über den Zweifarbendruck entwickelte sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts der Vielfarbendruck, auch Brokat-Bild (*nishikie*) genannt, in dem bis zu 15 verschieden eingefärbte Holzplatten eingesetzt wurden. (Vgl. Budde, 1993, S. 164.)

105 Budde, 1993, S. 164.

106 Budde, 1993, S. 164. Budde sich auf Phylis Floyd (1986) beziehend.

107 Budde, 1993, S. 164. Budde sich auf Phylis Floyd (1986) beziehend.

Eine Verwandtschaft zwischen Japan und dem Westen, die sich im Japonismus zeigt, sieht auch Pantzer »in dieser bislang weitgehend entrückten Kunst den Ausdruck einer verwandten, höchst kultivierten und verfeinerten bürgerlichen Kultur, die das Suchen nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen bestätigte, vielmehr noch bereicherte.« (Pantzer, 1990, S. 9.) Nur »Aufden-Kopf-gestellt«. (Lockemann, 2008, S. 64.)

108 Reidemeister, 1965, S.8.

Die volkstümlichen Drucke der Edo-Zeit entsprachen zudem gerade vom formalästhetischen Gesichtspunkt her dem *Geschmack* der westlichen Künstler des 19. Jahrhunderts. Sie waren nicht *befremdend* oder *verstörend*, sondern *angenehm exotisch*.¹⁰⁹

Die Schlüsselperson, der Hauptvertreter des Ukiyoe-Genres aus westlicher Perspektive war unbestritten Hokusai. Anders gesagt gelangte ein Band des Hokusai-Mangas zum richtigen Zeitpunkt in die richtigen Hände, nämlich in die von Bracquemond, der es in seinen Kreisen verbreitete und dessen ›Netzwerk‹ aus Künstlern, Kunstkritikern, Schriftstellern, Kunsthändlern und Sammlern (oft in einer Person) als Multiplikator agierte. Hokusai war nicht nur für Bracquemond die erste Begegnung mit der japanischen Kunst, er spielte eine besondere Rolle während des gesamten klassischen Japonismus und gilt heute noch als der bekannteste japanische Künstler.

»Mehr als alle anderen japanischen Bücher und europäischen Reiseberichte haben die alle Aspekte des japanischen Lebens darstellenden Manga das Bild Japans in Europa geformt.«¹¹⁰

Der Dichter und Maler Ary Renan schrieb 1888 in seiner Abhandlung über »La Manga de Hokusai« in Hinblick auf die französische Kunst jener Zeit:

»Du, den wir Hokusai nennen, ehrwürdiger Künstler dieses Japans, das wir kennenlernen wollen, gib uns einige Deiner Geheimnisse preis. Du warst immer jung, und wir sind vorzeitig alt.«¹¹¹

Die besondere Rolle Katsushika Hokusais als Schlüsselfigur des Japonismus könnte auch als Beispiel für den von Siemer genannten ästhetischen Selbstentwurf¹¹² aufgeführt werden. Mabuchi sieht es als ein Zeichen des persönlichen Interesses Louis Gonses, der maßgeblich an der Verbreitung und Popularisierung Hokusais beteiligt war. So entsprach Hokusais Arbeit der Vorstellung und dem ästhetischen Empfinden Gonses. Aus der westlichen Perspektive betrachtet, war Hokusai der erste Illustrator im zeitgenössischen Verständnis. Seine Motive zeigen Alltagssituationen und seine Zeichnungen sind Vorboten der heutigen Illustrationen und Comic-Zeichnungen.¹¹³ Wendete man die Unterscheidung zwischen bildender und angewandter Kunst auf Hokusai an, so würde man die Arbeit dieser Schlüsselfigur des Japonismus zur angewandten Kunst zählen.¹¹⁴

109 Vgl. Lockemann, 2008, S. 82.

Während Lockemann die Ukiyoe Drucke als »nicht fremd genug« beschreibt, betont Mitsui die Fremdheit der japanischen Drucke: »der Ukiyoe-Holzdruck ist eine japanspezifische Druck- und Ausdrucksweise, die in keiner anderen asiatischen Kultur zu finden ist. Als die Ukiyoe-Drucke, diese noch nie zuvor gesehenen Darstellungsformen und Techniken, Mitte des 19. Jahrhunderts auf den westlichen/europäischen Markt kamen, waren Künstler und Sammler gleichermaßen überwältigt von der Neu- und Fremdartigkeit.« (Sinngemäße Übersetzung aus dem Japanischen. Vgl. Mitsui, 1999, S. 71.)

110 Budde, 1993, S. 165.

111 Renan, Ary. In: *Le Japon Artistique*, Nr. 8, Dez. 1888, S. 91. Zitiert nach: Budde, 2011, S. 34.

112 Vgl. Siemer, 1999, S. 12f.

113 »Hokusai-Manga«, vgl. 2. Kapitel, FN 54, S. 92.

114 Mabuchi, 2000, S. 26ff. An diesen Gedanken schließt Mitsui an, nur dass der Design-Professor

Neben den Ukiyoe-Drucken übten auch kunsthandwerkliche Erzeugnisse und die Architektur Japans einen Einfluß auf westliche Künstler, Designer und Architekten aus.¹¹⁵

Dagegen wenig beachtet, ja sogar fast übersehen wurde die buddhistische Kunst (die buddhistische Malerei *Butsuga* (仏画), und die buddhistische Bildhauerei *Bukyouchoukoku* (仏教彫刻))¹¹⁶ und die getuschte Landschaftsmalerei im chinesischen Stil (*Suibokusensuiga* (水墨山水画)). Diese Formen gehörten in Japan zu den hoch angesehenen Künsten. Diese Kunstrichtungen waren jedoch in Europa nur selten zu finden und wurden kaum schriftlich erwähnt. Als Grund für das nicht vorhandene Interesse Europas an *Suibokusensuiga* vermutet Mabuchi die visuelle Nähe zur chinesischen Kunst und das Unvermögen, zwischen den beiden Kulturen zu unterscheiden, sowie der hohe Preis, der für diese Arbeiten in Japan verlangt wurde. Dagegen hat die alltägliche Kunst, Ukiyoe und Objekte des Kunsthandwerks, einen um so größeren Einfluss auf die westlichen Künstler ausgeübt.¹¹⁷ An diesem Beispiel lässt sich gut der *verschobene* und *nicht übereinstimmende* Blick in Japan und im Westen auf die japanische Kunst erkennen. Beide Seiten betrachteten die japanische Kunst unter Einfluß ihres jeweiligen Referenzrahmens.

2.3.3 Verschiedene Auslegungen des Japonismus

Seit den 1860ern bestaunten und betrachteten Künstler in Europa und Amerika die japanischen Drucke und das japanische Kunsthandwerk mit großem Interesse. Aus der ersten Faszination und der praktischen Auseinandersetzung mit den japanischen Vorbildern entwickelten sie im Laufe der Zeit einen *individuellen Umgang* in der Begegnung mit japanischen Werken, was sich in ihren Arbeiten niederschlug. »Unter Japonismus verstehen wir die folgenreiche Befruchtung der westlichen Kunst, der Malerei besonders, durch japanische Vorbilder am Beginn der klassischen Moderne.«¹¹⁸ Klaus Berger beschreibt den Japonismus als eine nicht statische und somit als eine dynamische Entwicklung, die man nicht als eine uniforme Bewegung betrachten kann. Auch die Impulse für die Entstehung des Japonismus individuell zu

diese Beobachtungen auf sein Fach bezieht.

115 Weiterführende Literatur: Siegfried Wichmann, 1972 und 1980. Delank, 1996. Takashina, 2006.

116 Eine Ausnahme laut Mabuchi zeigt die Kollektion Émile Étienne Guimets. Émile Étienne Guimet (1836 - 1918) war ein Industrieller aus Lyon, Frankreich. Guimet bereiste den nahen Osten und stellte eine beachtliche Kunstsammlung mit Schwerpunkt auf China, Indien und Japan zusammen. Seine Sammlung umfasste auch religiöse Kunst aus China und Japan. Guimet vermachte 1885 die bedeutendsten Teile seiner Sammlungen an den französischen Staat. Dieser eröffnete auf der Grundlage der Sammlung Guimets 1889 das Musée National des Arts Asiatiques in Paris, das heute offiziell den Namen Musée Guimet des Arts Asiatique trägt. (Vgl. <http://www.guimet.fr/History-of-the-museum> (24. 04. 2011))

117 Mabuchi, 2000, S. 59.

118 Berger, 1989, S. 51.

sehen. Berger nennt vier Aspekte, die er als Türöffner für das »japanische Sehen«¹¹⁹ definiert.

Der *stilistische* Aspekt beschreibt die Situation der Künstler gegen Ende des 19. Jahrhunderts, genauer die der Impressionisten, die sich in ihrer Entwicklung in einer »Sackgasse« angelangt fühlten.¹²⁰ Sie standen am Ende einer Kunststepoche und ein Neubeginn erschien ihnen zwingend. Dieser bestand in der Abwendung vom Naturalismus und der Zuwendung zu neuen und fremden Impulsen.

»Mit Staunen sahen die Künstler, die in London und Paris an der Spitze der modernen Bewegung standen, in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts, dass vieles, was sie anstrebten, die Japaner schon geleistet hatten, dass die Japaner, ein Volk von so feinem Kunstsinne wie nur immer die alten Griechen, der europäischen Kunstbewegung vorausgeeilt waren.«¹²¹

So beschreibt der Wiener Kunsthistoriker Franz Wickhoff Ende des 19. Jahrhunderts die Situation der europäischen Künstler. Berger behauptet, dass die dekorative Gestaltung den naturalistischen Illusionismus abgelöst hat.¹²² Durch die Sehnsucht der Künstler nach dem Ursprünglichen, dem Archaischen und der dekorativen Ordnung führten die japanischen Einflüsse zum Bruch mit dem Realismus in der Malerei des 19. Jahrhunderts.

Der *philosophische* Aspekt beleuchtet im Wesentlichen die Frage, ob die japanischen Vorbilder richtig verstanden wurden. Berger stellt fest, dass es gerade in der Anfangsphase des Japonismus keine Auseinandersetzung mit der japanischen Philosophie oder der Religion in westlichen Kreisen gab. Die japanische Kunst und das Kunsthandwerk wurden nur aus formalästhetischen Gesichtspunkten wahrgenommen, losgelöst von inhaltlichen Aspekten. »Eine von Zen inspirierte Struktur- bildung in der Malerei hat es im Westen bekanntlich erst ein Jahrhundert später gegeben«,¹²³ so Berger.

Ebenso relevant ist aber auch der *kulturpolitische* Aspekt. Auf die Präsentation japanischer Kultur auf zahlreichen Weltausstellungen reagierten Neugierige, u.a. John La Farge, Emile Guimet, Pierre Loti, Lafcadio Hearn, Paul Claudel mit Reisen nach Japan. Sie gehörten zu den ersten Berichterstattern, die Japan mit eigenen Augen nach der langen Isolation des Landes sahen. Ihre Berichte wiederum lösten einen »Geschmack für das Japanische«, so wie es Berger benennt, aus. Dieser »Geschmack für das Japanische« hatte zur Folge, dass sich ein folkloristischer Fein-

119 Berger, 1980, S. 8.

120 Renoir benutzt den Begriff Sackgasse, um seine künstlerische Situation zu beschreiben, als er mit Teilen der japanischen Kunst in Berührung kam. »Ich war am Ende des Impressionismus angekommen und mußte feststellen, daß ich weder malen noch zeichnen konnte. Ich war, mit einem Wort, in der Sackgasse.« Zitiert nach: Berger, 1980, S. 8.

121 Wickhoff, Franz: Kunst und Kunsthandwerk. Die Jugend, 1898. Zitiert nach: Berger 1980, S. 8.

122 Vgl. Berger, 1980, S. 9.

123 Berger, 1980, S. 10.

schmeckerclub namens *Jinglar*¹²⁴ gründete, dass Romane, Dramen und Opern¹²⁵ sich verstärkt in einer japanischen Kulisse abspielten, japanische Kleinkunst importiert wurde und zu guter Letzt Damen der Gesellschaft ihren »japanischen Salon« einrichteten. Der hier beschriebene »japanische Geschmack« oder »das Modische« lässt sich als eine Form der »Japonaiserie« begreifen. Berger sieht hier die eigentliche Wirkung des kulturpolitischen Aspektes: »durch die Zurückdrängung der imitierten historischen ›Stile‹ hat [die Welle des Japonismus] für den neuen Geschmack Platz geschaffen und damit für die Anerkennung oder zumindest die Ahnung, dass die Isolierung der europäischen Tradition überwunden werden kann und muß, um mehr Raum für künstlerische Freiheit und modernen Ausdruck zu finden - auf der Basis eines weltweiten Austausches.«¹²⁶

Als letztes kommt der *gestaltende* Aspekt zur Sprache. Die Inspirationen aus Japan führten bei den Künstlern zur Auseinandersetzung mit den eigenen Darstellungsgewohnheiten, wie der »Verdopplung der Natur durch die Malerei«¹²⁷. Die japanischen Inspirationen gaben die Vorlage »zur Überwindung des Naturalismus und zum Einsatz abstrahierender Grundformen. [...] Die Kraft der Linie, der Ausdruck durch die Arabeske, die Spannung in der Fläche, die rhythmische Auslegung in Mustern, die Farbzerlegung, Auflösung der Kontinuität, all das sind Momente - selbst wenn sie letzten Endes gar nicht so ausschließlich japanisch sind - für die man der japanischen Kunst Dank schuldet.«¹²⁸ Hier findet sich auch der Berührungspunkt zwischen dem stilistischen und dem gestaltend-subjektiven Aspekt. Berger behauptet, dass der Japonismus sich lediglich als »künstlerisch-visuelle Bewegung«¹²⁹ beschreiben lässt und sieht dies als Stärke und zugleich aber auch als Begrenzung. Nach Berger spielt weder die japanische Lebensweise, die japanische Kultur, noch die objektive Geschichte der japanischen Kunst eine Rolle. Erst als die ästhetische Bewegung beendet war, begann man, sich auch von inhaltlicher Seite dem Land zu nähern.

124 1867 trafen sich im Haus des Direktors der Porzellanmanufaktur in Sévres, Marc L.E. Salon, die Künstler Bracquemond, Fantin-Latour, Jules Jacquemart und die Kunstkritiker und Sammler Philippe Burty, Zacharias Astruc und Alphonse Hirsch. Die Gruppe tauschte sich über die japanische Kunst aus, kleidete sich in Kimonos und aßen von dem von Bracquemond gestalteten Rousseau Service. (Bracquemond gestaltete ein Speiseservice, verziert mit Vögeln, Insekten und Fischen für die Firma Eugène Rousseau, das auf der Weltausstellung 1867 präsentiert wurde. In diesem Entwurf spiegelte sich die Inspiration der japanischen Kunst zum ersten Mal in Bracquemonds Arbeit wider.) Sie gaben sich den Namen *Jinglar*, benannt nach dem süßen exotischen Wein, den sie tranken. (Vgl. Budde, 1993, S. 171.) Berger bezeichnet die Gruppe *Jinglar* als einen »japanophilen folkloristischen Feinschmecker Club«. (Berger, 2001, S. 15)

125 Als Beispiel lässt sich die Operette »Der Mikado« nennen, deren Erstaufführung am 15. Oktober 1886 in München stattfand. Inhaltlich ging es um eine Persiflage der englischen Politik, wobei die Bühne durch den Textdichter William Schwenk Gilbert nach Japan verlegt wurde. Durch den Erfolg dieser Operette wurde München »auf einen Schlag japanisch«. (Vgl. Hirner, 2011, S. 23)

126 Berger, 1980, S. 11

127 Berger, 1980, a.a.O.

128 Berger, 1980, a.a.O.

129 Berger, 1980, a.a.O.

2.3.4 Japonismus als Gestaltungsprinzip

Wie bereits Berger dem gestaltenden Aspekt eine besondere Bedeutung im klassischen Japonismus eingeräumt hat und die Bewegung als künstlerisch visuelle einstuft, sind auch für Wichmann die kompositorischen Anregungen wesentlich:

»Die Begegnung mit der ostasiatischen Kunst, insbesondere mit der japanischen, hatte viele neue Bildthemen angeregt und zur Wahl neuer Techniken und künstlerischer Mittel veranlasst.«¹³⁰

Die von Wichmann aufgezählten künstlerischen Mittel sind: Raum- und Flächendarstellung, die Licht- und Schattenbehandlung, die Bildaufteilung und das Format, das ornamentale Prinzip, die Behandlung der Glasuren bei der Keramik, der Symbolismus in Bezug zum realen Objekt, die Maßeinheiten in architektonischen Bereichen, der einfache reduzierte Gegenstand oder neue Verhaltensformen durch neue Darstellungsmittel. Auch benennt Wichmann den Silhouettenstil, Vergitterungen, Diagonalprinzipien oder angeschnittene Gegenstände als »künstlerische Mittel Japans«.

Mit leichten Variationen sind die Gestaltungsmerkmale japanischer sowie japonistischer Arbeiten, die von westlichen und japanischen Forschern aufgezählt werden, weitestgehend konstant. Auch Mitsui nennt als Hauptelemente die Asymmetrie (Unregelmäßigkeit), die Einbeziehung des Weißraums in das Layout, Zusammensetzung von farbigen Flächen, die Stilisierung des Dekorativen, die dynamische Komposition und die Überzeichnung von Motiven.¹³¹ Diese Gestaltungselemente bezieht Mitsui allerdings in erster Linie auf Design-Disziplinen. Mitsuis Darstellung der Gestaltungselemente wird im Rahmen der Betrachtung der zeitgenössischen japanischer Typographie wieder aufgegriffen und im Detail wiedergegeben.

2.3.5 Jedem Künstler sein eigener Japonismus

Die selektive Adaption der japanischen Gestaltungsmittel durch die Japonisten wurde bereits angesprochen. »Von den japanischen Drucken adaptierten die Europäer allerdings nur das, was sie auf ihrem eigenen Weg weiterbrachte.«¹³² So fand jeder Künstler in der japanischen Kunst seine persönliche Inspiration, »eine individuelle künstlerische Rezeption von Gestaltungsprinzipien der japanischen Kunst.«¹³³

Einerseits betrifft dies die Tiefe der Durchdringung des Japanischen, beginnend mit der niedrigsten Stufe der Auseinandersetzung, in der japanische Elemente wie Kimono, Fächer, oder Stellwände als »exotisches Repertoire«¹³⁴ wie Requisiten eingesetzt wurden. Diese Ausprägung wurde auch als Japoniserie be-

130 Wichmann, S., 1980, S. 11.

131 Vgl. Mitsui, 1999, S. 136. Diese Merkmale werden auch von Takashina, Mabuchi, Fukai und Yamaguchi aufgezählt und auch die in dieser Arbeit genannten westlichen Forscher nennen genau diese Merkmale als typisch japanisch.

132 Delank, 2011, S. 12.

133 Delank, 1996, S. 146.

134 Delank, 2011, S. 13.



Abb. 1 (links)
Katsuhisa Hokusai:
Santei Gafu, Heft, 1816.



Abb. 2 (rechts)
Felix Bracquemond:
Dessert plate, 1879.

zeichnet. Je intensiver und analytischer sich der Künstler mit den Stilikonen des Japanischen auseinandersetzt, desto schwieriger ist es anschließend die japanische Inspirationsquelle in der fertigen Arbeit zu erkennen. Zudem ist nicht nur die Tiefe der Durchdringung abhängig vom jeweiligen Künstler, sondern auch welchen japanischen Künstlern sie sich verbunden fühlten und welche Lehre sie von der Inspirationsquelle ableiteten. An dieser Stelle sollen nur beispielhaft Künstler zu Beginn des Japonismus zur Veranschaulichung aufgeführt werden.

Félix Bracquemond (1833 - 1914) sammelte Drucke aus Japan. Bereits 1856 soll Bracquemond im Besitz eines Hokusai-Mangas gewesen sein. 1866 griff er die Motive aus Hokusais Arbeit in seinen Radierungen auf. »Diese Blätter sind das erste anschauliche Dokument japanischen Sehens mit westlichen Augen: Flächigkeit, Verzicht auf plastische Modellierung, Konzentration auf heraldisches Muster und Umriß bei aller Lebhaftigkeit in der Textur. Nicht um bloße Wiedergabe handelt es sich hier, sondern um wahre Übersetzung. [...] Historisch gesehen hat Bracquemond eine noch größere Bedeutung als Anreger [und] als technischer Helfer seiner künstlerischen Freunde, die alle zu Japonisten wurden.«¹³⁵ Bracquemond wird als einer der Künstler in Paris genannt, die als erste von der passiven Bewunderung zur aktiven Beschäftigung mit dem *Japanischen* in ihren Arbeiten übergegangen sind.¹³⁶ Zudem ist Bracquemond ein Pionier des Japonismus im Kunstgewerbe.

Der amerikanische Künstler James Abbott McNeill Whistler (1834 - 1903) siedelte 1855 nach Frankreich über und gehörte von der ersten Stunde an zu den französischen Impressionisten. 1863 zog er nach London und lernte Algernon Betram Milford kennen, einen Japankenner, und kam mit japanischer Kunst in Berührung. Whistler entdeckte Ando Hiroshige¹³⁷ (1797 - 1858) als Quelle seiner Inspiration. Ab 1861 lässt sich der Einfluss von Hiroshiges Landschaftsdarstellungen in seiner Arbeit erkennen, in Form von asymmetrischen Kompositionsschemata, einem erhöhten Blickpunkt, der gleichwertigen Behandlung von Vorder- und Hintergrund, der Komposition und Farbigkeit, der Linienführung, der Motivwahl und an einer Vorliebe von Serienabfolgen von Flüssen, Seen und Brücken.¹³⁸

135 Berger, 1980, S. 19.

136 Hinz, 1982, S. 2.

137 In Japan als Utagawa Hiroshige bekannt. Hiroshige ist der Künstlernamen, den ihm sein Lehrer an der Utawaga Schule verliehen hat; Ando ist sein bürgerlicher Familienname. In Paris wurde Hiroshige erst 1874 durch Burty bekannt.

138 Vgl. Budde, 1993, S. 168.



Abb. 3 (links)
Ando Hiroshige: Mondlicht über Ryogoku. Aus der Serie »Berühmte Ansichten der östlichen Hauptstadt«, 1853.



Abb. 4 (rechts)
James McNeill Whistler: Old Battersea Bridge - Nocturne in Blue and Gold, 1865.



Abb. 5 (links)
Kitagawa Utamaro:
Bijin, um 1790.



Abb. 6 (mitte)
Eduard Manet:
Der Pfeifer, 1866.

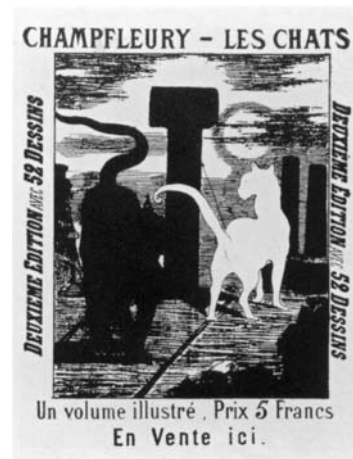


Abb. 7 (rechts)
Eduard Manet:
Le Rendez-vous des chats,
1868.

Auch Edouard Manet (1832–1883) wird zu den frühen Japonisten gezählt. Crary beschreibt Manets Abkehr von der konventionellen akademischen Raum- und Körperdarstellung, bringt dies allerdings nicht mit der Inspiration durch die japanischen Holzdrucke in Verbindung: »Mit Manet, dem Impressionismus und/oder dem Postimpressionismus entsteht ein neues Modell der bildlichen Darstellung und Wahrnehmung, das einen Bruch mit einem seit mehreren Jahrhunderten gültigen Modell des Sehens darstellt, welches grob als Renaissance, als perspektische oder normative Darstellung bezeichnet wird.«¹³⁹ Dieser Bruch, den Crary nennt, wird in Manets Werk »Der Pfeifer« (Abb. 6) von 1866 zum ersten Mal sichtbar und löste zugleich einen Skandal aus. Auf Grund der fehlenden plastischen Modellierung und der plakativen Wirkung wurde »Der Pfeifer« mit der Ästhetik von Spielkarten-Gestaltung verglichen und wegen künstlerischer Mängel vom Salon zurückgewiesen.¹⁴⁰ Das Erbe der Ukiyoe-Drucke wird in dieser Arbeit Manets deutlich sichtbar durch die »Zerlegung des Raumes in Reliefschichten, die teppichhafte Flächigkeit der Farbgebung, die dunkle Konturierung der Figuren, die starken Überschneidungen durch den Bildrand, der Verzicht auf einen Horizont [und durch] die Dezentrierung der

139 Crary, 1996, S. 14

140 Delank, 2011, S. 14.

Émile Zola (1840–1902), ein französischer Schriftsteller und Journalist, verteidigte seinen Freund Manet und verglich die Arbeit mit japanischen Holzschnitten. Als Dank und Zeichen der Freundschaft sowie wegen des gemeinsamen Interesses an der japanischen Kunst, portraitierte Manet Zola (*Bildnis Emile Zola*, 1868) umgeben von japanischen Drucken und einem Stellschirm. (Delank, 2011, S. 15.)



Abb. 8 (links)
Torii Kiyonaga: Frauenbad,
um 1780.

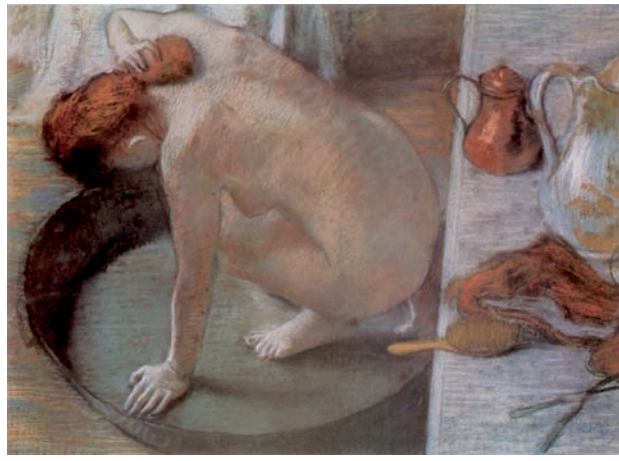


Abb. 9 (rechts)
Edgar Degas: Le tub, 1886.

Komposition [...]«. ¹⁴¹ Ein weiteres generelles Prinzip hat Manet von den Ukiyoe-Künstlern übernommen: »die Natur nicht zu kopieren, sondern zu interpretieren.« ¹⁴² Unter den Gemälden und Radierungen Manets gilt *Le Rendez-vous des chats* von 1868 als eines der ersten europäischen Postergestaltungen. ¹⁴³ Die Schrift umrahmt allerdings die Lithographie und ist somit offensichtlich erst vom Drucker und nicht vom Künstler zum Bild hinzugefügt worden. An der Trennung von Schrift und Bild meint Lambourne die noch nicht vollständige Durchdringung des ›Japanischen‹ erkennen zu können. »The example of the Japanese print had not yet been fully understood by Western artists.« ¹⁴⁴ Für die Anlehnung an japanische Drucke sprechen die zurückgenommene Perspektive, die Umrisslinien, die ausgeprägte Flächigkeit der Formen, die im Stillstand gefangene Bewegung. ¹⁴⁵ (Abb. 7)

Eine Inspirationsquelle Edgar Degas (1834 - 1917) waren die Drucke von Torii Kiyonaga (1752 - 1815), die sich in der Motivwahl schöner, »sich waschende[r], kämmende[r] oder anziehende[r]« Frauen widerspiegelte. Degas genoss die »Welt der vergänglichen Freuden«, die Oper und das Ballett. Von Hokusais Bewegungs-Studien in den Manga ließ sich Degas ebenfalls inspirieren. Dies zeigt sich in den typischen Kompositionsschemata wie dem asymmetrischen Bildaufbau, dem erhöhten Blickpunkt und dem angeschnittenen Bildraum. ¹⁴⁶ (Abb. 8 und 9)

2.4 DER UNVEREINBARE BLICK JAPANS UND DES WESTENS

Der unterschiedliche und unvereinbare Blick (des Westens und Japans) auf ein und die selbe Sache (Japonismus) wurde bereits mehrfach angesprochen und ist ein Thema, das die Begegnung zwischen Japan und dem Westen kennzeichnet.

¹⁴¹ Budde, 1993, S. 169.

¹⁴² Budde, 1993, S. 169. Und Budde, 2011, S. 28.

¹⁴³ Lambourne, 2005, S. 54. Das Poster bewarb Champfleury's Buch *Les Chats*.

¹⁴⁴ Lambourne, 2005, S. 54.

Der Einfluß der japanischen Drucke wird laut Lambourne erst in den 1870ern in der Postergestaltung (the new art form) sichtbar.

¹⁴⁵ Vgl. Kölsch, 2001, S. 29.

¹⁴⁶ Vgl. Budde, 1993, S. 169.

2.4.1 Die kleine und die große Kunst

Die Einführung der Begrifflichkeiten und die damit verbundene Differenzierung zwischen den Künsten setzte erst nach Mitte des 19. Jahrhunderts ein und wurde vom Westen übernommen und auf die japanische Kunst angewendet. Fortan wurden Malerei, Bildhauerei und Architektur zur bildenden und die dekorative Kunst und das Kunsthandwerk (kunsthandwerkliche Erzeugnisse wie Schmuck, Mode und Möbel, unabhängig von ihrer Perfektion und Wertigkeit)¹⁴⁷ zur angewandten Kunst gezählt.¹⁴⁸ Dieser Aspekt war auch bereits zu Zeiten des Japonismus ein großes Thema. So nannte S. Bing seine Publikation »Le Japon Artistique« (1890), in der er für die Aufhebung dieser Kategorisierung im Westen plädierte.¹⁴⁹

Die japanische Kunst, die zu Zeiten des Japonismus im Westen populär wurde, allem voran die Ukiyoe-Drucke¹⁵⁰, aber auch Keramiken, Porzellan und Textilien wurden in Japan zu jener Zeit als Alltagsgegenstände betrachtet und genutzt und fallen nach der oben genannten Definition in den Bereich der angewandten Kunst. Die Ukiyoe wurden weder in Bilderrahmen präsentiert noch waren sie ausschließlich an den Adel oder die hohen Gesellschaftsschichten adressiert. Sie galten als dekoratives Element, dessen Anblick im Alltag den Betrachter erfreuen sollte.

147 Vgl. Mitsui, 2008, S. 110–112.

148 Mabuchi zählt zur bildenden Kunst auch die Zeichnung (素描, *suga*) hinzu. Mabuchi verwendet für die Beschreibung der bildenden Kunst die japanischen Begriffe 「大芸術」 (*daigeijutsu*) und 「純粹芸術」 (*junsuigeijutsu*), welche direkt übersetzt »große Kunst« und »reine Kunst« bedeuten. Die angewandte Kunst wird als 「小芸術」 (*shogeijutsu*) »kleine Kunst« oder 「応用芸術」 (*ouyougeijutsu*) »angewandte Kunst« bezeichnet. (Vgl. Mabuchi, 2000, S. 25ff.) Auch Mitsui verwendet die hier angegebenen japanischen Begriffe. In Klammern setzt er hinter den japanischen Begriff *daigeijutsu* in lateinischen Zeichen den englischen Begriff »great art« und hinter *shogeijutsu* »lesser art«. *junsuigeijutsu* übersetzt Mitsui mit »fine art«, dieses mal jedoch in Katakana wiedergegeben. (Mitsui, 2008, S. 110.)

In Japan wurde bis ca. 1873 (anlässlich der Wiener Weltausstellung) *Geijutsu* 「芸術」 als Überbegriff für die japanische Kunst verwendet. Dieser Begriff vereint drei Aspekte miteinander: die Kunstfertigkeit /Technik genannt *Gigei* 「技芸」, Wissenschaft und Kunst *Gakujutsu* 「学術」. Somit ließe sich der japanische Begriff *Geijutsu* 「芸術」 am besten noch mit Kunsthandwerk übersetzen. In diese Kategorie fallen nach japanischer Definition: Drucke, Keramik, Textilien und Fotografie. Ende des 19. Jahrhunderts wurde in Japan der Begriff *Bijutsu* 「美術」 eingeführt, der die Malerei und die Bildhauerei und somit die klassischen Disziplinen der Kunst nach westlichem Vorbild benennt. Heute wird der Begriff *Bijutsu* 「美術」 für die Bezeichnung der Bildenden Kunst verwendet. Illustration, Fotografie und Disziplinen aus dem Bereich Design (Graphik, Produkt und Industrie Design) fallen in die Kategorie *Ouyoubijutsu* 「応用美術」, angewandte Kunst. Manga (japanischer Comic), Anime (Animationsfilm) und Film werden als *Taishugeijutsu* 「大衆芸術」 Massenkunst bezeichnet. Der Begriff *Geijutsu* 「芸術」 ist heutzutage der Oberbegriff, der die bildende, die angewandte, die darstellende Kunst, Literatur und Musik mit einbezieht.

149 Vgl. Mabuchi, 2000, S. 25.

150 Für Japaner der Edo-Zeit waren diese Drucke, laut Mitsui, erschwingliche Alltagsgrafiken, vergleichbar mit den heutigen Celebrity/Star Fotos, Pinups oder auch Posters. (Vgl. Mitsui, 2008, S. 111.)

Die Objekte fanden auch zu besonderen Gelegenheiten als Gebrauchsgegenstände Verwendung (zum Beispiel Teeschalen während der Teezeremonien). Um diese Eigenschaft der japanischen Kunst auf den Punkt zu bringen, verwendet Mitsui den Begriff »Kunst für den Alltag« (生活美術, *seikatsubijutsu*).¹⁵¹ Mitsui beschreibt das traditionelle und kulturelle japanische Kunstverständnis wie folgt:

»Für Japaner war Kunst ein dekoratives Element des Alltags, eine Kunst für den Alltag, die zur Visualisierung des geschmackvollen und feinen Geistes diente. Sie verlieh dem Alltag ein ästhetisches Moment.«¹⁵²

Da es sich bei der amgewandten Kunst oft um Gebrauchsgegenstände handelte, ist die Kombination aus Funktion und Schönheit (用と美, *you to bi*) ein wichtiger Grundsatz der japanischen Ästhetik.¹⁵³ Heute würde man von Produkt- und Industrial-Design sprechen.¹⁵⁴

Mitsui resümiert und unterscheidet zwischen der Tradition der hohen Kunst im westlichen Kulturkreis und Japan mit dem Fokus auf das Kunsthandwerk als Vorläufer oder Wegbereiter der Design-Ästhetik. Somit schreibt Mitsui Japan die Rolle des Pioniers im Bereich Design zu und macht Japan zum Entstehungsort des Designs mit einer über 500 Jahre alten Tradition.¹⁵⁵ Geht man von Mitsuis These aus, würden japanische Gestaltungsprinzipien die Grundlage für den internationalen Standard, auch »International Style«,¹⁵⁶ im zeitgenössischen Design gesetzt haben.¹⁵⁷

151 An dieser Stelle besteht eine Übereinstimmung mit Takashina, der einen Bezug zu dem Titel der Zeitschrift von S. Bing »Le Japon Artistique« herstellt. Wenn es um das »künstlerische Japan« geht, so ist auch die Alltagsästhetik ein Teil dessen. (Vgl. Takashina, 2006, S. 10.)

152 「日本人にとって、美術とは生活を飾る装飾であり、風流や粋の心を視覚化した生活美術であった。日常生活を美的空間にしつらえる。」 Mitsui, 1999, S. 205.

153 Mitsui, 2008, S. 10.

154 Vgl. Mitsui, 2008, S. 7ff.

155 「日本は西洋のファインアート(純粋芸術)とは一線を画す「デザインの美」の先進国であり、デザインを今をさかのぼること五〇〇年以上も前から発信していたのである。」 Mitsui, 2008, S. 12.

156 Mitsui, 1999, S. 219. Mitsui führt den Begriff »International Style« an, der in diesem Zusammenhang den Anspruch auf ein international verständliches und anerkanntes Design meint.

Der Begriff »International Style« wurde 1932 im Vorwort des Katalogs zur MOMA-Ausstellung »Modern Architecture« von Philip Johnson und Henry-Russell Hitchcock eingeführt, um den Baustil seit 1922 zu benennen. (Vgl. Moravánszky, 2003, S. 7.) Als übereinstimmende Merkmale nannten sie: »einfache und strenge Form, glatte und flächige Mauern, Ornamentlosigkeit, Flachdach und gerade Umrisslinien.« (Vgl. Moravánszky, 2003, S. 21f.)

Charles Morey bezeichnete in seiner Publikation von 1942 drei Bewegungen gegen Ende des 14. Jahrhunderts als »international style«: »At the end of the fourteenth century, these three modes—the lingering Parisian Gothic, Flemish realism, and Italian idealism with its Sieneese version—began to coalesce into a manner that penetrated into all the national arts of Europe and is known in consequence as the ›international style.« (Charles Morey: Medieval Art. Zitiert nach Gordon Kantor, 2003, S. 440.) Obwohl Morey's Buch zehn Jahre nach der MOMA-Ausstellung veröffentlicht wurde, vermutet Gordon Kantor, dass Barr den Begriff ›international style‹ zuvor während einer Vorlesung Moreys in Princeton aufgegriffen hat. (Gordon Kantor, 2003, S. 440.)

157 Vgl. Mitsui, 2008, S. 12 und S. 28.

Mitsui behauptet, dass auch heute noch Japan sehr viel eher im Design-Bereich internationale Anerkennung erfährt als im Bereich der bildenden Kunst.

2.4.2 Der eng gefasste und der weit gefasste Japonismus

Der *philosophische* Aspekt aus Sicht Bergers zeigte, dass eine inhaltliche Auseinandersetzung mit der japanischen Kultur und Tradition von westlicher Seite (Künstler) nicht erwünscht war und von der westlichen Japonismusforschung als Form der Auseinandersetzung mit Japan während des klassischen Japonismus als nicht möglich angesehen wurde. Denn dies hätte das Bild des exotischen Japans gefährdet und somit das Konstrukt des Japanbildes erschüttert.

Es ist daher anzunehmen, dass es sich auch bei den japanischen Forschern um ein idealisiertes Bild handelt, wenn sie von einem tieferen (als lediglich einem visuellen) Verständnis der japanischen Kunst und Kultur durch den Westen schreiben. Dies kann ebenfalls als ein Wunsch gesehen werden, dass der Westen Japan nicht nur als exotisches Konstrukt und Projektionsfläche begreift, sondern als dem Westen ebenbürtig und *real*.

Unter diesem Aspekt kann auch Mitsuis Kritik an der bisherigen, begrenzten Sicht der Japonismusforschung verstanden werden, die sich seiner Meinung nach nur mit der Analyse der visuellen Darstellungsformen beschäftigt hat und nicht über die äußere Form hinaus ging. Nach Mitsui umfasst die Bewegung des Japonismus jedoch noch viel mehr, nämlich die Visualisierung der japanischen Kultur unter Einbeziehung des ideologischen (*shisouteki* 思想的) und des geistigen (*seishinsei* 精神性) Hintergrundes, ohne die die japanische Ästhetik nicht zu verstehen sei.¹⁵⁸ Mitsui nennt folgende Schlüsselemente: Der Ausdruck *miyabi* (雅) steht für das japanische Empfinden, für Eleganz und Stil und umschließt Begrifflichkeiten wie *wabi*- (侘び für geschmackvolle Einfachheit, aber auch an Ärmlichkeit grenzende Bescheidenheit) *sabi* (寂び Patina), *yugen* (幽玄 das Mystische) und *kotan* (枯淡 ungekünstelt, prosaisch in der direkten Übersetzung; etwas Verwelktes, das dennoch schön ist und leuchtet). Ein weiterer wichtiger Begriff ist *iki* (粋), was wiederum Eigenschaften wie Feinheit, Eleganz, Anmut mit Charme und Lebendigkeit bis hin zur Verspieltheit vereint.¹⁵⁹ Wie diese Auflistung zeigt, geht es in der japanischen

158 Vgl. Mitsui, 1999, S. 206.

159 Vgl. Brinckmann, Justus: Kunst und Handwerk in Japan, R. Wagner, Kunst- und Verlagshandlung, Berlin, 1889, S. VII-VIII. »Drohte dem Abendlande in Folge des Raubbaues, welches es mit zunehmender Hast auf seinem kunstgewerblichen Acker betrieb, eine Auszehrung seines historischen Nährbodens, so öffnete sich ihm durch die japanische Kunst ein Blick in eine neue Welt, welche noch nicht verlernt hatte, aus dem ewigen Jungbrunnen aller Kunst, aus der Natur zu schöpfen. [...] Je mehr jedoch diese Einsicht sich klären wird, desto sicherer wird sie uns des Weiteren einen neuen Weg eröffnen zu neuem Studium und Erfassen der Natur, zu neuer Verarbeitung neu gefundener Natur-Motive, zur Wiedereinkehr in unsere eigenen volkstümlichen

Ästhetik nicht lediglich um die perfekte Form oder das ausschließlich Schöne, sondern viel mehr um eine Balance, um ein Yin und Yang. Die Kombination des Schönen und Feinen mit einem gewissen *Störfaktor*, etwas Unperfektem, was vielleicht gerade deswegen das *Ästhetische* zugänglicher und nahbarer macht. Der Kern der japanischen Ästhetik liegt Mitsui zufolge in der Naturverbundenheit der Japaner.¹⁶⁰ Die geographische Situation (umgeben vom Meer), der Wechsel der vier Jahreszeiten, aber auch die Härte und Macht der Natur, all das wurde zum Grundelement, zur Inspiration und zum Lehrmeister für das japanische ästhetische Empfinden.¹⁶¹ Diese Attribute der japanischen Ästhetik lassen sich laut Mitsui als roter Faden in leicht abgewandelten Formen und mit unterschiedlichen Bezeichnungen seit dem 8. Jahrhundert bis heute in der japanischen Kunst und im Design nachweisen und sind heute wiederum das Erfolgsgeheimnis des japanischen Designs.

2.4.3 Die Rolle der Natur

Es ist auffällig, dass gerade in den japanischen Forschungen die Rolle der Natur, Mitsui nennt es den japanischen Naturalismus, verstärkt als Grundprinzip der japanischen Ästhetik und Gestaltung genannt wird. Oft wird in japanischen Publikationen betont, dass die westliche und die japanische Auffassung von Natur sich gänzlich voneinander unterscheiden und sie sehen gerade in dieser Differenz eine Ursache für die Faszination japanischer Drucke im Westen. Die Betonung dieses Unterschieds auf japanischer Seite könnte allerdings auch ein weiteres Indiz des nicht übereinstimmenden Blickes sein.

Muster aus Pflanzen und Blumen zu formen, ist keine japanspezifische Gestaltungsmethode. Auch in Europa bestand eine lange Tradition in diesem Bereich. Allerdings war die Motivwahl zwischen Japan und dem Westen sehr unter-

und poetischen Ueberlieferungen. Nicht in exotische Fernen wird uns das Studium Japans unsere Schritte lenken, sondern zu einem frischen und fröhlichen Erfassen eigenen Besitzes, den wir nur verkannt und verzettelt hatten, zu einem Wiedereinpflanzen des kränkelnden Stammes unseres Kunsthandwerks in den gesunden Nährboden unserer heimischen Natur und Volkessitte.« Brinckmanns großes Bestreben war, die westlichen Künstler mit neuen Impressionen aus Japan zu inspirieren und ihnen zu ermöglichen, eine neue Beziehung zur Natur aufzubauen. Somit besteht ein enger Zusammenhang mit Mitsuis These zum japanischen Naturalismus.

¹⁶⁰ Vgl. Mitsui, 2008, S. 16–21.

¹⁶¹ Vgl. Mitsui, 2008, S. 13–14. Mitsui geht in seiner Betrachtung noch weiter und verherrlicht fast die Naturverbundenheit der Japaner. Ein Leben im Wechsel der vier Jahreszeiten, die Üppigkeit der Natur, Lebenserhaltung durch Landwirtschaft/Ackerbau und Reisanbau sollen den Respekt und die Liebe zur Natur widerspiegeln. Mitsui schreibt, dass das japanische warme Klima und die milde Landschaft sich positiv auf das Gemüt der Bevölkerung niedergeschlagen habe, welches er als zurückhaltend und friedlich beschreibt. Und auch die Lebensweise und die Ernährungsform der Japaner (das Essen von Reis, Gemüse und Fisch) soll sich laut Mitsui auf das Temperament der Japaner niederschlagen.

schiedlich. Während in Europa die Rose als Königin der Blumen am häufigsten abgebildet wurde, waren es in Japan Gräser und Wiesenblumen, die sich einer hohen Popularität erfreuten.¹⁶² Laut Fukai werden in »T. W. Cuttler: A grammar of Japanese ornament and design, London, 1880« Feldblumen als typisch japanische Muster vorgestellt. Als weitere »japanische Blüten« werden Chrysanthemen, Kirsche (Sakura) und Pflaume genannt. Nelken und Lilien kamen in den japanischen Drucken und Werken ebenfalls verstärkt vor, die S. Bing in »Japon Artistique« oder »A. de Beaumont, E. Collinot: Documents pour l'art et l'industrie, Paris, 1852-72« abgebildet hatte. In den Arbeiten der Japonisten wurden nicht immer die genannten Pflanzen eins zu eins übernommen. Statt dessen wurden formal ähnliche Blüten von Mandel- und Apfelbäumen, die an die japanische Kirschblüte erinnerten, abgebildet.¹⁶³ Im Gegensatz zu den japanischen Bäumen, dem Kirsch- und dem Pflaumenbaum, die durch Mandel- oder Apfelbäume stellvertretend dargestellt wurden, verhält es sich bei der Chrysantheme anders. Diese wurde zum Symbol des »Japanischen« im Westen. 1873 wurde auf der Wiener Weltausstellung ein *mon* (Wappen) der Chrysantheme am japanischen Pavillon gezeigt und am letzten Abend der Veranstaltung wurde der japanische Garten mit Chrysanthemen geschmückt. 1878 brachte der japanische Generalsekretär, Maeda Masana, anlässlich der Pariser Weltausstellung japanische Chrysanthemen-Setzlinge nach Paris. 1887 veröffentlichte Pierre Loti seine Japan-Trilogie *Madame Chrysanthème* (お菊さん). Als weitere sogenannte typisch japanische Motive galten *tsuru* (Kranich), *koi* (der japanische Zier-Karpfen) und *tsubame* (Schwalbe).¹⁶⁴

»Die weitläufige Kunstbewegung, genannt Japonismus, bewirkte Veränderungen im Bereich des Geschmacks, der Kunst und der Ideologie in der westlichen Welt. Was jedoch leicht übersehen wird und dennoch eine sehr essentielle Rolle gespielt hat, ist die Beeinflussung durch den japanischen Naturalismus.«¹⁶⁵

Mit diesen Worten eröffnet Mabuchi ihren Beitrag im Katalog zur Wanderausstellung »Japonisme« und gibt dabei auch ihre Sicht der Bewegung wieder. Nach Mabuchi steht in der westlichen Kunst die Darstellung des Menschen im Vordergrund, wo-

162 Die Ikonografie der Muster, die sich auf Flora und Fauna beziehen, haben in China und Japan eine lange Tradition. Als Beispiel soll hier die Symbolik der Chrysantheme beschrieben werden: Die Chrysantheme wurde während der Nara-Zeit (710-784 bzw. 794) aus China als Medizin importiert, ihr wurde lebensverlängernde Wirkung zugeschrieben und sie symbolisierte langes Leben. In der Kamakura-Zeit (1185 bzw. 1192-1333) war die Chrysantheme ein sehr beliebtes Design-Motiv. Seit der Momoyama-Zeit (1583-1602) zählt die Chrysantheme zu den Pflanzen, die den Herbst symbolisieren. (Vgl. Hayasaka, 2003.)

163 Vgl. Fukai, 1994, S. 124ff. Als bekanntes Beispiel nennt Fukai van Goghs »Der blühende Pflaumenbaum« von 1887. (Abb. 47 im 6. Kapitel.)

164 Vgl. Fukai, 1994, S. 128ff.

165 Mabuchi, 2000, S. 30. 「ジャポニズムと呼ばれる広汎な芸術運動は、西洋世界に様々な趣味的、芸術的、思想的変化をもたらしたが、そのなかで比較的看過されがちでありながら重要な側面として、日本の自然主義の導入がある。」



Abb. 10 (links)
Hokusai: Kajikazawa in der Provinz Kai. Aus der Serie: 36 Ansichten des Berges Fuji, um 1831.



Abb. 11 (rechts)
Hokusai: Der Mishima-Pass in der Provinz Kai. Aus der Serie: 36 Ansichten des Berges Fuji, um 1831.

hingegen in der japanischen Kunst großer Wert auf die Thematisierung der Natur gelegt wird. Mabuchi mutmaßt, dass aus westlicher Perspektive Japan als ein »naturalistisches«¹⁶⁶ Land erschienen sein mag. Dem gegenüber stellt sie die westliche Kunst als »humanistisch«¹⁶⁷ geprägt, begründet auf dem christlichen Glauben, dar. Auch in Japan werden verwelkte Blüten und abfallende Blätter dargestellt, jedoch sind sie kein Symbol des Todes, sondern zeigen den Wechsel (der Jahreszeiten).

166 In der bildenden Kunst wird mit Naturalismus eine »naturgetreue Darstellung des Sichtbaren« beschrieben, bezogen auf verschiedene Kunstströmungen oder Stile mit unterschiedlichen Ausprägungen. Es handelt sich somit um die Bezeichnung einer Darstellungsweise, die sich nicht auf eine spezifische Epoche bezieht. Naturalismen finden sich in verschiedenen Kunstströmungen - von der griechischen Kunst des 4. bis 3. Jahrhundert v. Chr. bis hin zum Naturalismus im 19. Jahrhundert. (Vgl. Brockhaus Enzyklopädie, 19. Auflage, (1986-1994/2001))

Georg Schmidt betont, dass Realismus und Naturalismus weder als »synonym noch antithetisch« füreinander verwendet werden dürfen. In seiner Darstellung bildet er Gegensatzpaare und stellt dabei dem Realismus den Idealismus und dem Naturalismus die »ungegenständliche Kunst« als Opponenten gegenüber. Im Realismus (oder auch in der realistischen Malerei) geht es um die »Erkenntnis der Wirklichkeit [...], und zwar nicht nur der äußeren, sichtbaren, sondern auch inneren, unsichtbaren Wirklichkeit« durch den Künstler. Der Maßstab des Realismus ist der »Wirklichkeitsgehalt im Sinne der sichtbaren wie der psychischen Wirklichkeit«. Da die »innere Wahrheit«, und das »Wesentliche« durch den Künstler herausgestellt wird, geht es in der realistischen Malerei um eine »geistige Gesinnung«.

Auch die idealistische Malerei, als Gegenbewegung zum Realismus, entspricht der »geistigen Gesinnung«. Im Idealismus geht es allerdings »nicht um Erkenntnis, sondern um Erhöhung der Wirklichkeit«. Die »idealistische Erhöhung« kann sich im »Religiös-Überirdischen« aber auch in »sehr irdischen« Formen zeigen.

Der Naturalismus bezieht sich ausschließlich auf künstlerische Mittel und nicht auf eine »geistige Gesinnung«, in der die »äußere Richtigkeit«, ein »Abbild der gegenständlichen - sichtbaren, meßbaren, tastbaren - Wirklichkeit« angestrebt wird. Im Naturalismus wird somit die Fähigkeit des Künstlers an der naturalistischen Darstellung der »sichtbaren Wirklichkeit« in »Räumlichkeit, Körperlichkeit und Stofflichkeit« - die Schmidt auch als Mittel zur Erzeugung einer »Illusion« bezeichnet - gemessen. Die »zeichnerische, anatomische und farbige Richtigkeit« sind die Mittel, die der naturalistische Künstler beherrschen muss. (Schmidt, 1966, S. 27ff.)

167 Humanismus (auch Renaissance-Humanismus, lat. humanitas: Menschlichkeit) als Epochenbezeichnung bezieht sich auf die philosophische, kulturelle und wissenschaftliche Bewegung des 14. bis 16. Jahrhunderts und bezeichnet eine Weltanschauung oder Philosophie, in der die Betrachtung des Menschen und der Menschlichkeit (Menschenwürde und Persönlichkeitsentfaltung) im Mittelpunkt stehen. Im Neuhumanismus (auch zweiter Humanismus) des 18. Jahrhunderts und im Dritten Humanismus des 20. Jahrhunderts werden die Themen unter zeitgenössischen Fragen erneut erörtert. (Vgl. Brockhaus Enzyklopädie, 19. Auflage, (1986-1994/2001). Vgl. auch <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/epik/humanismus.htm>. (19.05.2012))

Abb. 12 (links)

Henri Rivière: The Painter in the tower. Von: *The Thirty-Six Views of the Eiffel Tower*, 1902.

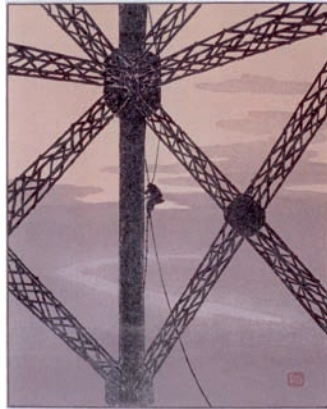


Abb. 13 (rechts)

Henri Rivière: The Eiffel Tower Under Construction, Seen From the Trocadéro. Von: *The Thirty-Six Views of the Eiffel Tower*, 1902.



Eine sehr typische Methode der japanischen Naturdarstellung ist der Verzicht auf die exakte Wiedergabe der Natur und auf die perfekte Schönheit, um den Wandel und die Flüchtigkeit des Moments besser herausstellen zu können. Die Dynamik der Zeichnung/des Striches, die Eigenständigkeit der Linie, die (vorgegebene) Zufälligkeit, die Reduktion/der Minimalismus im Design und der Architektur sind weitere visuelle Elemente der japanischen Naturdarstellung. Und selbst der Pinselstrich zeigt eine lebendige Vitalität. Ein weiteres typisch japanisches Stilelement ist die Erstellung von »Serien«, so wie es bei den *Yamato Ekeiretsu no Fukeiga* (やまと絵系列の風景画) bereits zum Konzept einer Schule gehörte.¹⁶⁸ Zu den bekanntesten Arbeiten von Katsushika Hokusai gehört die Farbholzschnittserie »36 Ansichten des Berges Fuji« (富嶽三十六景 *Fugaku Sanju Rokkei*). Zwischen 1823 und 1835 entstand die Serie der 36 Blätter, in denen der Berg in wechselnden Jahreszeiten, Wetterlagen und Tageszeiten dargestellt wurde. Nach dem unerwartet großen Erfolg wurden der Serie noch 10 weitere Blätter hinzugefügt, die dann die »Rückseite«, die westliche Ansicht des Berges zeigten. (裏富士 *Urafuji*). Petra Hinz zieht einen Vergleich zwischen der Serie von Hokusai zu der Serie »Die 36 Ansichten des Eiffelturms« von Henri Rivière (1864 - 1951). Hinz schreibt: »Rivière hat echte japanische Holzschnitte mit europäischen Motiven geschaffen.«¹⁶⁹ Der Japaner Hokusai wählte als Motiv die Größe der Natur und der Franzose (der westliche Künstler) das Wahrzeichen der Ingenieurskunst und der modernen Gesellschaft. In beiden Fällen handelt es sich jedoch um nationale Symbole. Der Tour Eiffel wurde anlässlich des hundertjährigen Jubiläums der französischen Revolution und der Weltausstellung in Paris 1889 erbaut. »Nicht nur die Farbe und Linearität hat Rivière von den Japanern übernommen, sondern auch deren künstlerische Mittel in der Komposition, ihre Themen, Titel und Technik.«¹⁷⁰ Der Vergleich dieser Serien zeigt die Inspiration Rivières von Hokusais Drucken und unterstützt die These - vom japanischen Naturalismus zum westlichen Humanismus. Auch Lambourne zieht den Vergleich zwischen den Darstellungen des Berges Fuji von Hokusai und denen des Eiffelturms durch Rivière. Lambourne konstatiert die zunächst »temporäre« Installation des Eiffelturms für die Weltausstellung 1889 und den Wechsel seines Status 1902 zum international anerkannten Symbol von Paris. Der Berg Fuji und der Tour Eiffel sind bis heute Wahrzeichen für Japan und Paris.¹⁷¹

168 Mabuchi, 2000, S. 30ff.

169 Hinz, 1982, S. 133.

170 Hinz, 1982, S. 132.

171 Vgl. Lambourne, 2005, S. 220f.

Bei der Betrachtung der Natur richtet Mabuchi den Blick auch auf die Architektur, denn gerade im Falle der Architektur hat die natürliche Umgebung einen starken Einfluss auf die Formgebung: Japan ist durch Erdbeben, Taifune, Hitze, aber auch Regen geprägt. Und auch Religion und Mentalität spielen eine Rolle. Im Westen schützt man den Wohnraum vor der Außenwelt durch Wände. Die Japaner bevorzugen laut Mabuchi eine offene Struktur, die sich in Form von *Fusuma*¹⁷² und *Shoji*¹⁷³ leicht verändern lässt. Verglichen mit westlicher Architektur besteht keine richtige Isolierung und somit keine feste Trennung zwischen innen und außen. Die Flexibilität der japanischen Wohnräume überraschte die europäischen Besucher des 19. Jahrhunderts. Ein und derselbe Raum konnte seine Funktion durch Auf- und Abräumen von Requisiten schnell und leicht verändern. Reisende berichteten vom Leben in einem leeren Raum. Die Materialien für Möbel und Gegenstände waren weitestgehend naturbelassen, und auch dies ist in gewisser Weise ein Zeichen für die Verbundenheit der Japaner zur Natur.¹⁷⁴ So schreibt Mabuchi der Architektur einen größeren Einfluss hinsichtlich der Naturauffassung auf den Westen zu als es die Ukiyoe-Drucke vermochten.¹⁷⁵

2.4.4 Beginn des Dualismus - das alte und das neue Japan

Die Jahrhunderte andauernde Isolation Japans (*Sakoku*) hat nicht nur das asiatische Land vor den Einflüssen westlicher Mächte geschützt, sondern zugleich die Neugier im Westen auf Japan geschürt.

»Japan ist ein Land, heißt es in der Wiener Zeitung, erwacht aus einem vielhundertjährigen Schlaf, das nun versuche, das in Jahrhunderten versäumte in wenigen Dezennien nachzuholen.«¹⁷⁶

In dem von der Industrialisierung gezeichneten Europa herrschte die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, dem Naiven, das in Japan noch vorhanden zu sein schien. Für den aufkeimenden Japonismus Mitte des 19. Jahrhunderts war dies ein Aspekt,

172 *Fusuma* sind mit Papier (oder auch Textilien) bezogene Holzrahmen, die in traditionellen japanischen Häusern als Schiebetüren und als Raumteiler dienen. Die Rahmen sind beidseitig, flächig und glatt mit Papier bespannt. Die Variationen in der Gestaltung der Schiebetüren ist groß, sie reichen von einfarbigen Japanpapieren, über Papiere mit besonderen Strukturen/Mustern bis hin zu kunstvoll bemalten Modellen.

173 *Shoji* sind ebenfalls mit Papier bespannte Holzrahmen, wobei die Rahmen eine Art Raster aufzeigen und nur einseitig mit feinem transparenten Japanpapier bespannt werden. Im Gegensatz zu *Fusuma*, die im Innenraum traditioneller japanischer Häuser als Raumteiler, aber auch als Schranktüren zu finden sind, trennen *Shojis* den Innen- vom Außenraum (vergleichbar mit Fenstern und Türen). Durch die Transparenz des Japanpapiers bleibt der Übergang zwischen innen und außen fließend.

174 Vgl. Mabuchi, 2000, S. 58.

175 Mabuchi, 2000, S. 47. 「さて、三次元表現、つまり立体物における日本の自然主義の影響は、平面美術におけるより、さらに圧倒的であった。」

176 Pantzer über einen Zeitungsartikel aus dem Jahr 1908. Vgl. Pantzer, 1990, S. 17.

der nicht unterschätzt werden darf. Die langjährige Abschottung Japans und das dadurch eingeschränkte Wissen über das *ferne Land* begünstigten die romantisierenden Projektionen europäischer Sehnsüchte auf Japan.

»Hier, [in Japan] so bemerkte man wehmütig, war die Schönheit noch nicht korrumpiert durch die seelenlose Maschinenproduktion.«¹⁷⁷

Japan sollte das Exotische, das ›Fremde‹, das Unergründbare verkörpern, und diese Eigenschaft sollte bewahrt werden. Die inhaltliche Auseinandersetzung mit der japanischen Kultur oder Kunst hätte das im Westen gewünschte Japanbild gefährdet.

Zur gleichen Zeit als man sich in Europa für das ›ursprüngliche‹ und ›alte‹ Japan der Edo-Zeit interessierte,¹⁷⁸ bemühte man sich in Japan, Anschluss an den technischen Fortschritt in Europa zu knüpfen. »It is ironic that Japan emerged as a symbol of Western antimodernism at the same time she was exchanging her traditions for modernization.«¹⁷⁹ Die Meiji-Regierung Japans sah in dem schnellen Anschluss an den technischen Fortschritt die einzige Möglichkeit der Prävention vor der Vereinnahmung durch die Kolonial-Mächte jener Zeit. Die Bedeutung der modernen Wissenschaften und der Industrialisierung im Kontext der Weltordnung des 19. Jahrhunderts war Japan sehr bewusst.¹⁸⁰

Man erkannte das Potential der eigenen Kunst und des Kunsthandwerks und setzte dies als ein Werkzeug, als eine durchkonzipierte »Kulturindustrie«¹⁸¹ ein, um es dem Westen als *Tauschware* für Wissenschaft und Technologie anzubieten. Japan exportierte Artefakte des alten Japan in den Westen und finanzierte damit die eigene Modernisierung. Es war ein Handel von ästhetischer Inspiration (ausgehend von Japan) und technischem Wissenstransfer (ausgehend von Europa).

»Die Meiji-Regierung hatte dies mit der Politik *shokusan kogyo* [Programme zur Steigerung der Produktion und Förderung der Industrie] und mit dem Ausbau des Außenhandels intensiv unterstützt. Es galt, damit die Wirtschaft in Gang zu bringen und Devisen für die Finanzierung der Aufrüstung und Sicherung des Landes einzunehmen. Das Kunstgewerbe war dabei ein wichtiger Faktor, war es doch das einzige bedeutende Produkt, mit dem Japan in den ersten Jahren auf den Weltausstellungen antreten konnte. Aber mit dem Export von Kunsthandwerk ging es ausserdem um Japans Selbstverständnis: diese Produkte brachten Japan wieder Ehre und Ansehen. [...] Seit der Öffnung 1854 standen sich zwei Welten gegenüber, beide mit großen Erwartungen. Hier der Westen mit seiner Begeis-

177 Jahn, 2008, S. 143.

178 Vgl. Delank, 1996, S. 30.

179 William Hosley, 1990, S. 28f. Zitiert nach: Siemer, 1999, S. 294f.

Hier besteht eine klare Parallele zu der These von Claudia Delank. »Zwei kulturhistorische Phänomene trafen bei der Begegnung Japans und Europas Ende des 19. Jahrhunderts aufeinander: die westliche Kultur suchte ›Alt-Japan‹, das im Begriff war, durch die massive Übernahme technischer Errungenschaften aus dem Westen sich in einen modernen Industriestaat zu verwandeln.« (Delank, 1996, S. 30)

180 Vgl. Delank, 1996, S. 30.

181 Siemer, 1999, S.294.

terung für das, was er für japanische Kunst hielt. Die Entdeckerstimmung der westlichen Sammler und Käufer, ob Künstler, Kunsthandwerker oder Normalverbraucher, war anfänglich von Kenntnissen über chinesische Kunst geprägt. Auf der anderen Seite stand Japan, das sich dem Westen unterlegen fühlte, keine Kenntnisse über die dortige Kunst, Kunsthandwerk und Lebensstil hatte, dessen Vertrauen in sein kunsthandwerkliches Schaffen zwischen Stolz und Verunsicherung schwankte. Aus diesem Befinden heraus suchten die japanischen Kunsthandwerker, ihre Händler und die Organisatoren begierig den technischen und stilistischen Anschluss an den Westen. In Hochachtung für ihre japanische Kunst aber drängte es sie, diese in den Westen zu tragen.«¹⁸²

Während sich die westlichen Künstler von der japanischen *Ästhetik* inspirieren ließen, versuchten die japanischen Künstler zu verstehen, *was* man im Westen an der japanischen Kunst und dem Kunsthandwerk beehrte. Die japanischen Künstler unterstanden dabei dem Druck der Regierung:

»Seit der Meiji-Zeit standen die japanischen Maler vor dem Dilemma, die Utopie einer ästhetischen, autonomen und modernen Nationalkunst zu realisieren. Die ambivalente Haltung der Meiji-Regierung in Fragen der Kunst legt die Vermutung nahe, dass sie damit der weitsichtigen Strategie entsprach, den Modernisierungsprozess als Spektakel kultureller Gegensätze zu inszenieren, das die Doppelrolle Japans zwischen Tradition und Moderne vor sich und seinen Nachbarn umso deutlicher ins Licht rücken sollte.«¹⁸³

Als zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Früchte der rasanten Aufholjagd Japans durch die Meiji-Restauration sichtbar wurden, drohten die in Europa so hoch geschätzten Werte Japans »vor allem als exotisches Land, das in seiner Andersartigkeit und Ästhetik der europäischen Sehnsucht nach Naturbelassenheit und Fremdheit eine Projektionsfläche bietet«¹⁸⁴, zu bröckeln. Man befürchtete das Verschwinden der von Europa befürworteten japanischen Exotik.

2.5 JAPONISMUS UND DESIGN

2.5.1 Der Japonismus und das Design von Produkten

Gerade dem zeitlichen Kontext der fortschreitenden Industrialisierung und der aufkommenden Japonismus-Bewegung in Europa und Amerika schreibt Mitsui einen wichtigen kausalen Zusammenhang zu. Im Gegensatz zu den Japonismusforschern aus Europa und Amerika sieht Mitsui neben dem romantisch-exotischen Aspekt – die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, die die westlichen Künstler nach Japan schauen ließ – noch eine andere Motivation, einen weitaus pragmatischeren Ansatz. Als es zu der Umstellung von der Manufaktur zur industriellen Massenproduktion kam, entstand die Notwendigkeit, neue Gestaltungsformen für Produkte zu entwi-

182 Jahn, 2008, S. 145f.

183 Croissant, 2008, S. 77.

184 Lockemann, 2008, S. 67.

ckeln. Design war eine neue Disziplin und existierte weder zu Zeiten der Edo-Zeit noch im mittelalterlichen Europa. Vor der Industrialisierung wurden die täglichen Güter von Handwerkern nach genauen Vorgaben und Vorlagen angefertigt. Laut Mitsui bestanden keine nennenswerten künstlerischen oder ›kreativen Freiheiten‹ für die Handwerker in Europa und Amerika.¹⁸⁵ Die Innovationen der Produkte oder deren Weiterentwicklung war, ihm zufolge, begrenzt. Nach 1930 wurden fast alle Alltagsgegenstände maschinell bzw. industriell gefertigt. Die Massenproduktion senkte den Preis der Alltagswaren und somit konnten sich zunehmend Menschen der Mittelschicht Waren leisten, die zuvor für sie nicht erschwinglich waren. Die Qualität der Waren zu Beginn der Industrialisierung war vergleichsweise schlecht. Die Produkte jener Zeit waren in der Regel kastenförmig und ohne jeglichen Charme. Indessen ließen sich die Vermögenden weiterhin Möbel und Produkte handwerklich nach speziellen Wünschen anfertigen. Als günstige Massenwaren ohne erkennbares Design und ohne Rücksichtnahme auf Benutzerfreundlichkeit, so lassen sich die ersten Industrie-Produkte aus Europa und Amerika beschreiben. Auf die Wünsche und Bedürfnisse des Benutzers zu achten und diese in Form und Funktion widerzuspie-

185 Bei der Darstellung des westlichen Handwerks durch Mitsui handelt es sich um eine starke Verallgemeinerung, die an dieser Stelle differenzierter dargestellt werden soll. In der Spätgotik (Mitte des 14. bis Anfang/Mitte des 16. Jahrhunderts) fand eine Verfeinerung und Weiterentwicklung des Handwerks, eng verbunden mit dem städtischen Leben in Europa statt. Eine neue bürgerliche Schicht beauftragte Handwerker mit der Gestaltung ihrer räumlichen und gegenständlichen Umwelt und wurde somit zum Motor der Entwicklung des Handwerks, die bis zum 19. Jahrhundert anhielt. (Vgl. Giedion, 1982, S. 60.) Nach Einsetzen der Mechanisierung in Europa, Mitte des 18. Jahrhunderts, beschränkte sich die Produktion auf einfache Güter. Während die Erfindung einer Seidenspinnerei durch Jacques de Vaucanson, »einen der großen Erfinder des Rokkoko« in Aubenas bei Lyon, folgenlos blieb, war Massenverarbeitung von Baumwolle zur gleichen Zeit in England von Erfolg gekennzeichnet. Die Mechanisierung setzte sich somit zunächst lediglich für die Produktion von einfachen Gütern durch. (Vgl. Giedion, 1982, S. 56f.) Auch in Amerika bezog die wohlhabende Schicht Ende des 18. Jahrhunderts hochwertige Artikel wie feine Möbel, Geschirr, Teppiche und Stoffe aus England. (Vgl. Giedion, 1982, S. 59.) Diese Beispiele zeigen, dass es durchaus in Europa und Amerika Interesse an hochwertigen Handwerkerzeugnissen gab. Der Schlosser galt seit der Gotik für Jahrhunderte als Vertreter des »höchstentwickelten Handwerks«. Giedion bezeichnet »künstlerisch bearbeitete Türen, Gitter, Griffe, Beschläge und Ornamente der Truhen« als Erzeugnisse des »Kunsthandwerks« (Vgl. Giedion, 1982, S. 74f.). Darüber hinaus bezieht er sich auf Louis Sébastien Mercier, der den Schlosser mit einem Künstler vergleicht. (Louis Sébastien Mercier (1740 – 1814) Schriftsteller/Kritiker im späten 18. Jahrhundert) Und dennoch löste während der industriellen Revolution die Gussform in kürzester Zeit die Handfertigkeit des Schlossers ab. Zwischen 1825 und 1845 verschwanden die Kunstschlosser aus den großen Städten. (Giedion bezieht sich hier auf den Bericht der Jury Exposition Universelle (Paris 1867), Vgl. Giedion, 1982, S. 75.) »Die mechanische Herstellung von Gittern und Ornamenten aus Gußeisen enthält nichts Schöpferisches.« Das einzige Ziel war, zu möglichst niedrigen Preisen »Kopien« herzustellen. (Vgl. Giedion, 1982, S. 75.) Das Handwerk des Schlossers ist nur ein Beispiel von vielen. Deutlich wird hier, wie im Westen während der Industrialisierung das (Kunst-) Handwerk zugunsten der Massenproduktion verdrängt wurde und damit verbunden dessen Geringschätzung. (Vgl. Giedion, 1982.)

geln, wurde zur Grundaufgabe des Designs (des beauftragten Kunsthandwerkers), all das, was in der Pionierphase der Massenproduktion nicht berücksichtigt wurde. Das Design der japanischen kunsthandwerklichen Produkte, die während des Japonismus nach Europa und Amerika gelangten, sollen nach Mitsui eine nicht zu unterschätzende Rolle bei der Entstehung des westlichen Verständnisses von Design gespielt haben.¹⁸⁶ Zunächst waren die japanischen Spuren in der »Arts and Crafts-Movement«¹⁸⁷ und dann in der »Art Nouveau«-Szene zu finden. Gerade die Betrachtung der Einflussnahme des Japanischen auf die dekorative Kunst, auf Design, Mode, Lifestyle - alles Bereiche, die die bürgerliche Schicht¹⁸⁸ betreffen - wurden bisweilen in der Forschung vernachlässigt. Genau auf dieses Segment der visuellen Kultur geht Mitsui in seiner Arbeit ein. Mitsui nennt Produkt-, Industrie-, Grafik-, Mode-, Verpackungs-, Schmuck-Design und Architektur als die Disziplinen, die von der japanischen Ästhetik grundlegend geprägt wurden.

186 Vgl. Mitsui, 1999, S. 29ff.

187 Als Gegenbewegung von u.a. Künstlern, Architekten und Schriftstellern auf die fortschreitende Mechanisierung ist die Arts and Crafts Bewegung zu sehen, die in England nach 1850 durch William Morris und John Ruskin angeführt wurde. Die Vertreter der Bewegung setzten sich für die Reaktivierung des Kunsthandwerks und die Wiederherstellung seines Ansehens ein. U. a. forderten sie eine adäquate Auseinandersetzung mit dem Material. Die Bewegung wirkte sich aus auf Art Nouveau, Wiener Sezession, Wiener Werkstätten, den Deutschen Werkbund und das Bauhaus. (Vgl. Giedion, 1982, S. 525.) Um 1900 ging die Bewegung nach Amerika über, mit leicht verschobenen Ansätzen. Unter dem Namen »craftsman« forderten die Vertreter »eine Vereinfachung des täglichen Lebens und eine vernünftiger Lebensführung.« Im Gegensatz zur europäischen Bewegung strebte man »eine Rückkehr zu robusten und primitiven Formen« an. (Giedion, 1982, S. 525.)

188 Gemeint sind Arbeiter und Kleinbürger, die als Zielgruppe/Kaufkraft für industriell hergestellte Massenwaren Anfang des 20. Jahrhunderts neu entdeckt werden. In Deutschland ist das Bauhaus zu nennen und in Amerika das Ehepaar Eames.

2.5.2 Das Bauhaus und der Japonismus

Delank beschreibt die Auswirkung des Japonismus auf die Bauhäusler Johannes Itten,¹⁸⁹ Walter Gropius¹⁹⁰, Lazlo Moholy-Nagy¹⁹¹ und die Bauhaus-Schülerin Marianne Brandt.¹⁹² Auf der anderen Seite erwähnt sie vier japanische Schüler,¹⁹³ die am Bau-

189 Johannes Itten (1888 – 1967) siehe Fußnote 214.

190 Walter Gropius (1883 – 1969). Der Architekt und Leiter des Bauhauses von 1919 bis 1928 unternahm 1954 im Zuge eines Programms zur Förderung des Kulturaustausches eine dreimonatige Reise nach Japan. In Nara besuchte Gropius den Shoso-In, Todaiji (ein Holzbau, 752 nach Chr. errichtet) und erkannte in diesem historischen Bau die Grundzüge und Ideale wieder, die er bereits 1920/21 im Haus Sommerfeld (ein Architekturprojekt mit Adolf Meyer) zu visualisieren vermochte. Gropius fand sich in der traditionellen japanischen Architektur bestätigt. Dies zeigt ein Auszug aus einem Brief an Charles Fath von der Rockefeller Foundation: »Much of what I have fought for during my life-time is implicit in the Japanese architecture – openness outside and inside, flexibility of the plan, variability of use, modular coordination (tatami) and prefabrication of the component parts (on an handicraft basis).« (Delank, 1996, S. 173) Auch im Bauhausgebäude Dessau von 1925/26 lässt sich ein japanischer Einfluss erkennen. Die großflächige Glasfassade des Gebäudes mit ihren feinen Unterteilungen in kleine Rechtecke erinnert stark an japanische Schiebetüren namens Shoji, die Innen- und Außenraum ineinander übergehen lassen. (Vgl. Delank, 1996, S. 190.) Delank zitiert in diesem Kapitel noch einen weiteren Architekten, Adolf Loos, der 1927 schrieb: »Moderne Architektur ist: japanische Kultur plus europäische Tradition.« (Delank, 1996, S. 188.)

191 Lazlo Moholy-Nagy (1895 – 1946). Nach Delank ließ sich Moholy-Nagy in seiner »Photographie von Kompositionsweisen japanischer Holzschnitte wie extremer Aufsicht und Randüberschneidungen inspirieren [...].« (Delank, 1996, S. 200.) Delank zieht jedoch noch eine andere Analogie zwischen der japanischen Inspirationsquelle und der Arbeit von Moholy-Nagy. Als Beispiel nennt sie Moholy-Nagys fotografische Arbeit »Aus Japan«, die die Portrait-Darstellung einer stereotypisierten japanischen Geisha, zeitgenössisch interpretiert. Zu der Arbeit schreibt Delank Folgendes: »Die Photographie ›Aus Japan‹ kann man aber auch analog zu dem von ihm entwickelten ›Typophoto‹, einer Verbindung von Typographie als ›im Druck gestalteter Mitteilung‹ und einer Photographie als ›visueller Darstellung des optisch Faßbaren‹ ›lesen‹. Danach ist die Photographie ›Aus Japan‹ eine ›visuell exaktest dargestellte Mitteilung‹ einer japanischen Geisha.« (Delank, 1996, S. 201f. Delank zitiert Laszlo Moholy-Nagy, Malerei Fotografie Film, Berlin, Mainz, 1967, S. 36 f.)

192 Marianne Brandt (1893 – 1983) war eine der wenigen Studentinnen am Bauhaus und sie zog die Metallwerkstatt der Weberei vor. Viele ihrer Metallarbeiten zählen heute zu den Klassikern des Bauhauses und werden immer noch produziert, wie zum Beispiel das Teeservice von 1924. Delank zieht zwischen Brandts Metallarbeiten und Christopher Dresser (1834 – 1904) eine ästhetische Verbindung und somit eine indirekte zu Japan. Dresser war »1876/77 nach Japan gereist und hat das japanische Kunsthandwerk in seinem Buch ›Japan, its Architecture, Art and Art Manufactures‹ (1882) und in zahlreichen Artikeln und Vorträgen in den achtziger Jahren des 19. Jh.s propagiert.« (Delank, 1996, S. 199.) Nach Delank war das Teekannendesign Dressers in der Metallwerkstatt des Bauhauses bekannt und Abbildungen davon lagen vor.

193 Delank erwähnt leider nur die zwei bekanntesten japanischen Bauhausschüler, das Ehepaar Yamawaki, Iwao (den Architekten) und seine Frau Michiko (Weberin). Informationen zu den anderen zwei japanischen Bauhaus-Studenten finden sich in einer anderen Publikation: Weber, Klaus (Hrsg.): Avantgarde im Dialog, Bauhaus, Dada und Expressionismus in Japan. Bauhaus Archiv, Berlin 2000.

1928 besuchte der erste japanische Künstler, der Maler Takehiko Mizutani, das Bauhaus.

haus Dessau zwischen 1930 und 1932 studierten. In Delanks Arbeit wird somit der Japonismus nicht nur als einseitige, sondern viel eher als wechselseitige Bewegung beschrieben, so wie sie es bereits bei der Beschreibung der Nagasaki-Photographie gemacht hat. Zudem nennt sie Auswirkungen des Bauhauses in Bezug auf die ästhetische und pädagogische Rezeption in Japan und zeigt die anhaltende Wirkung dieses Einflusses. Die vier japanischen Bauhausstudenten nahmen die Anregungen und die Lehre des Bauhauses nicht nur in ihrer eigenen Arbeit auf, es kam zu Publikationen in japanischer Sprache,¹⁹⁴ die die Lehre reflektierten, und über dies hinaus entstand eine Schule für Gestaltung.¹⁹⁵ Zudem werden regelmäßig in Japan über das Bauhaus Publikationen veröffentlicht und Ausstellungen gezeigt. Eines ist noch in Bezug auf Delanks Ausführungen über die japanischen Bauhaus-Schüler zu erwähnen, sie schreibt, dass »[...] der Primat der Funktionalität und Schlichtheit in der Gestaltung am Bauhaus vom Musterhaus bis zur Teekanne als eine ›geistige Verwandtschaft‹ zu traditionellen japanischen oder allgemein ostasiatischen Prinzipien, wie man sie damals verstand, zu sehen ist. Diese ›geistige Verwandtschaft‹ müssen vor allem die japanischen Studenten am Bauhaus empfunden haben. Die ehemalige Bauhaus-Schülerin Yamawaki Michiko hat 1995 das Buch ›bauhausu to cha no yu‹ (Das Bauhaus und die Teekunst) veröffentlicht. [...] Sie schreibt, daß die Gestaltungslehre am Bauhaus und der japanische Teeweg vieles gemein hätten, vor allem die ›Grundhaltung, Einfachheit und Funktionalität zu schätzen und die Eigenschaften von Materialien zu beleben‹. Auch sie hat - als ehemalige Bauhaus-Schülerin, die den Vorkurs und danach die Webereiklasse besucht hatte - Bauhaus-Prinzipien wie Funktionalität

194 Unter anderem verfassten Kawakita Renshichiro und Takei Katsuo 1934 *Kosei Kyoiku Daikei* (構成教育大系) (frei übersetzt vom Autor als: Pädagogisches Schema der Komposition). In dieser Publikation stellen die Autoren ihre, vom Bauhaus geprägte Gestaltungslehre vor.

195 Kawakita (1902 - 1975) gründete 1932 in Tokyo *Shinken-chikukougeigakuin* (新建築工芸学院), eine Hochschule für Architektur, Kunsthandwerk und Design nach dem Vorbild des Bauhauses. Daher wurde *Shinken-chikukougeigakuin* auch als das japanische Bauhaus bezeichnet. Kawakita selbst hat das Bauhaus nie persönlich besucht, doch verinnerlichte er im Selbststudium (Publikationen über das Bauhaus von Nakada Sadanosuke (仲田定之助), der bis 1925 in Deutschland studierte und auch das Bauhaus aufsuchte) die Prinzipien der Lehre der deutschen Hochschule. Kawakita konnte als Dozenten für seine Schule die drei japanischen Bauhäusler gewinnen: Mizutani Takehiko (水谷武彦), und das Ehepaar Yamawaki Iwao und Michiko (山脇巖・山脇道子). Unter den Absolventen der *Shinken-chikukougeigakuin* befand sich unter anderem einer der Pioniere des japanischen Graphikdesigns, Kamekura Yusaku (亀倉雄策). 1938 oder auch 1939 wurde Kawakitas Schule geschlossen. Der Einfluss des Bauhauses auf die Lehre an japanischen Hochschulen wurde damit jedoch nicht unterbrochen. Kuwasawa Yoko, Modedesignerin und Absolventin der *Shinken-chikukougeigakuin* gründete 1954 *Kuwasawa Design School* (桑沢デザイン研究所) in Tokyo, auch das Curriculum dieser Schule basiert auf den Grundgedanken des Bauhauses. Auch Yamawaki Iwao führte seine Lehrtätigkeit an unterschiedlichen namhaften japanischen Hochschulen fort. (Vgl. Yamawaki, 1995, S. 134.)

und Schlichtheit im Zusammenhang mit Prinzipien japanischer Ästhetik gesehen.«¹⁹⁶ Diese Beschreibung Delanks¹⁹⁷ ist insofern interessant, als sich die Frage stellt, ob das, was wir und damals auch die japanischen Bauhaus-Schüler als die Grundprinzipien des Bauhauses verstanden haben, nämlich die Reduktion und die Funktionalität, bereits Ergebnisse der Begegnung mit der japanischen Ästhetik im Westen waren. Handelte es sich somit um die Auswirkungen des Japonismus? In anderen Worten: Gehen die Gestaltungsprinzipien Reduktion und Funktionalität auf japanische Vorbilder zurück? Und lässt sich das, was japanische Gestalter während der 1960er-Jahre an der westlichen Gestaltung faszinierte, auf die Rückübersetzung und Wiederbelebung einer japanischen Tradition durch europäische Künstler, Architekten und Gestalter zurückführen? Handelte es sich somit um einen Rückimport? Und ist das, was japanische Gestalter wiederum als besonders verbunden zu ihrer eigenen ästhetischen Auffassung verstehen, im Grunde nur die Rezeption ihrer eigenen (Künstler-) Ahnen/Vorfahren durch westliche Mittel interpretiert und wiedergegeben (der westliche Filter, eine Symbiose aus West und den eigenen Ahnen)? Also im Grunde weder fremd noch neu?

2.5.3 Das Plakat im Japonismus

Die zuvor aufgeführten Gestaltungsmerkmale lassen sich nicht nur in der Malerei der Japonisten wiederfinden, sondern vor allem auch in der Plakatgestaltung. In der westlichen Japonismusforschung wurde allerdings bisher der thematische Fokus hauptsächlich auf die Malerei, das Kunsthandwerk und die Architektur gesetzt. Auch Alltagsgegenstände und Dekoratives finden Erwähnung. Arbeiten aus der angewandten Gestaltung (Graphik-Design/Typographie) wurden dabei bisher nur beiläufig berücksichtigt. Und obwohl Wichmann sich mit vielen Facetten der Kunst und des Kunsthandwerks auseinandersetzt, ja sogar die Kalligraphie erwähnt, bezieht er Graphik-Design und Typographie in seine Betrachtung nicht mit ein. Klaus Berger thematisierte am Ende seiner Rede in Köln 1989 kurz den japanischen Einfluss auf die europäische und sogar auf die russische Entwicklung der Plakatgestaltung.¹⁹⁸

196 Delank 1996, S. 149.

197 In einem Gespräch mit Klaus Weber vom Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, im September 2009, kamen wir auch auf die Publikation von Delank zu sprechen. Klaus Weber erwähnte, dass es keine nachweisbaren Belege für eine japanische Inspiration/Vorbilder für Gropius bezogen auf den Entwurf des Hauses Sommerfeld gab. Klaus Weber äußerte eine These, die besagt, dass es bei starker Übereinstimmung von Vorstellungen zu Gestaltungsgrundsätzen und -idealen auch ohne konkrete Inspiration zu Parallelen in der Formwahl kommen kann. Ist eine Form stark reduziert beziehungsweise archetypisch, kann sie auch ohne konkreten Bezug zu ähnlichen Ergebnissen führen.

198 Vgl. Klaus Berger, Siegfried Wichmann, Michael Siemer, Mitsui Hideki, Takashina Shuuji etc.



Abb. 14 (links)
Plakatierte Hausfassade in
Paris, um 1908.



Abb. 15 (rechts)
Jacques Villon: Le Grillon. 1899.

Berger beschreibt, dass Ende des 19. Jahrhunderts die japanischen Werke indirekt durch das Schaffen der französischen Avantgarde die Plakatgestaltung beeinflusst haben: »Das moderne Plakat, der Poster, hat, wie ich glaube, dank der Japaner seine Kraft bis in die Gegenwart bewahrt.«¹⁹⁹

Ende des 19. Jahrhunderts wurden die oft einfarbig-gedruckten typographischen Plakate²⁰⁰ in Paris und London durch die von Künstlern gestalteten Bildplakate abgelöst. Die Entwicklung des Bildplakates fand im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts statt, parallel zur zweiten Phase des Japonismus.²⁰¹ Es ist somit zu vermuten, dass der Einfluss des Japonismus auf die Entwicklung der Plakatgestaltung und das generelle gestalterische Verständnis des Printmediums bisher unterschätzt wurde. Jules Chéret und Toulouse-Lautrec waren die Pioniere dieses Genres.

Jules Chéret (1836 - 1932) gestaltete etwa 1.200 Poster während seines Lebens. Er interessierte sich für *Bijinga* (die Darstellung schöner Frauen als ein Genre des *ukiyo-e*) und nahm deren Inspiration in seine Kunst auf.²⁰² Chéret entwickelte einen Plakatstil, der sich u.a. durch die Leuchtkraft von Farben zur Darstellung von

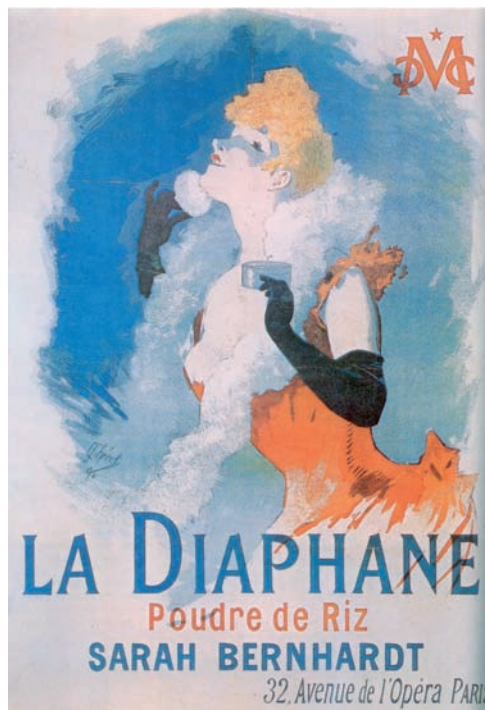
199 Berger, 1989, S.68.

200 »[...] the hoardings of European cities were given over completely to bill-stickers, who pasted black-and-white typographical advertisements one upon another, creating a monotonous palimpsest of prints.« (Lambourne, 2005, S. 54.)

201 Vgl. Spielmann, 1981, S. 22. Und vgl. Mitsui, 2008, S. 119ff. Lambourne datiert den Beginn der Inspiration des Japanischen auf das damals noch junge Medium des Bildplakats auf die 1870er. (Vgl. Lambourne, 2005, S. 54.) Während die ersten Ukiyo-e-Drucke, ab den 1850ern, in Europa zirkulierten, begann sich deren Einfluss erst ab den 1870ern auf das noch junge Medium des Plakats sichtbar auszuwirken. »Entertainment always needs advertisement.« In Japan stammen die ältesten erhaltenen Schilder (signboards/Kanban) für Kabuki-Aufführungen aus dem Jahr 1758. Sie erfüllten damals die Aufgabe eines Plakates. In denselben Zeitrahmen lassen sich auch Werbe-Flyer von Teehäusern zurückdatieren. Portraits der Kabuki-Darsteller inspirierten ebenfalls die Plakatgestalter in Europa. Lambourne nennt diese Phase das europäische »golden age of poster«. (Lambourne, 2005, S. 54.)

202 Vgl. Lambourne, 2005, S. 56.

Abb. 16
Jules Chéret: La Diaphane,
1890.



farbigem, künstlichem Licht auszeichnet.²⁰³ Seine Philosophie der Plakatgestaltung formulierte er selbst wie folgt:

»The poster artist must be psychologist; he must have gone through a hard school and become familiar with the logical and optional laws of his art. He must invent some thing that will attract and excite even the average man when the street scene passes before his eyes as he walks along the pavement or drives past in his car; and nothing, I believe, is better suited to this purpose than a simple, charming yet captivating picture in bright, yet harmonious colours.«²⁰⁴

Neben der formalästhetischen Entwicklung der Plakatgestaltung setzte sich Chéret intensiv mit der Weiterentwicklung und Optimierung des Druckprozesses auseinander. Er war eine der leitenden Figuren, die aus dem europäischen, rein typographischen Poster ein bild-dominiertes Plakat entwickelten.²⁰⁵

Während Chéret als der »father of the poster« bezeichnet wird, gilt Toulouse-Lautrec (1865 - 1901), »Chéret's pupil«, als »the great master of the discipline«.²⁰⁶ Zugleich war Toulouse-Lautrec eine der Hauptfiguren der Japonismus-Bewegung.²⁰⁷

»Toulouse-Lautrec ist der erste unter den französischen Malern, der ein spielerisches Umgehen mit der Linie erprobt. Schreiten, Tanzen, Singen und das breite Stehen im Tingeltangel zeigen ein spontanes Erfassen des äußeren und inneren Verhaltens der zu schildernden Figur. In einer Art Geschwindschrift vollzieht Toulouse die Tanzbewegung mit nur einem einzigen Strich nach.«²⁰⁸

Als unverkennbare Merkmale von Toulouse-Lautrecs Zeichentechnik wird die »vereinfachte Strichauswahl, der Wille zum ungehemmten Fluss der Pinselspur«²⁰⁹,

203 Vgl. Spielmann, 1981, S. 22.

204 Chéret zitiert nach: Lambourne, 2005, S. 56.

205 Vgl. Lambourne, 2005, S. 57.

206 Lambourne, 2005, S. 59.

207 Als einen der Hauptdarsteller des Japonismus könnte man Toulouse-Lautrec bezeichnen, denn in so gut wie jeder Japonismus-Publikation wird mindestens einmal sein Name genannt.

208 Wichmann, S., 1980, S. 383.

209 Wichmann, S., 1980, S. 384.

Abb. 17
Toulouse-Lautrec:
Moulin Rouge: La Goulue, 1891.



unter Nutzung japanischer Tusche und Pinsel, bezeichnet. Die Darstellung der bewegten Welt kündigt die Überleitung zum Expressionismus an. Darüberhinaus ist Toulouse-Lautrec ein Meister der Abstraktion und der Andeutungen: »Der Extrakt des Gesehenen wird nochmals vereinfacht, denn durch wenig kann viel ausgesagt werden.«²¹⁰ Im Oktober 1889 wurde am Moulin Rouge, in Montmartre, das erste Mal der Cancan aufgeführt. Toulouse-Lautrec gestaltete von da an Plakate für die Veranstaltungen.²¹¹

Während bei Manets Radierung »Le Rendez-vous des chats« von 1868, die als eine der ersten europäischen Plakatgestaltungen gilt, Schrift und Bild noch deutlich voneinander getrennt waren, ist an den Arbeiten von Chéret und Toulouse-Lautrec verstärkt die bewusste Integration der Schrift als Gestaltungsmittel zu erkennen: »the imaginative and total integration of image and lettering into one decorative whole in his posters also owes much to Japanese prototypes.«²¹²

In den Plakaten von Chéret und Toulouse-Lautrec sind die zuvor aufgeführten Gestaltungsprinzipien (vgl. 2.3.4) klar zu erkennen. Im Gegensatz zur Malerei ist bei der Plakatgestaltung allerdings die Einbindung von und der gestalterische Umgang mit Schrift essentiell. Einerseits wird in den Arbeiten von Chéret und Tou-

210 Wichmann, S., 1980, S. 384.

Auch Mabuchi geht auf Toulouse-Lautrecs Arbeit ein, wenn sie über Reduktion spricht. Mabuchi behauptet, dass ohne die Inspiration durch japanische Zeichnungen die Entwicklung des dynamischen Stils und das Wahren von Freiräumen für Toulouse-Lautrec kaum möglich gewesen wäre. Die Naivität und Reduktion der Linie ist unverzichtbar für die humorvolle und bewegte Darstellung. Andererseits ist diese Spontaneität, diese Spannung und Momenthaftigkeit in der japanischen Tuschemalerei (*Suibokusan-suiga* 水墨山水画) oder aber in der buddhistischen Malerei (*Zenga* 禅画) zu jener Zeit nicht aufzufinden. Nach Mabuchi treffen bei Toulouse-Lautrec Sichtweise (Japan) und Umgebung (Europa) aufeinander und es entsteht eine Symbiose westlicher und asiatischer Denkansätze. Vgl. Mabuchi, 2000, S. 54.

211 Vgl. Lambourne, 2005, S. 59.

212 Berthe Morisot zitiert in: Lambourne, 2005, S. 61. Vgl. Hinz, 1982, S. 139ff. Und: Vgl. Mitsui, 1999, S. 89f.

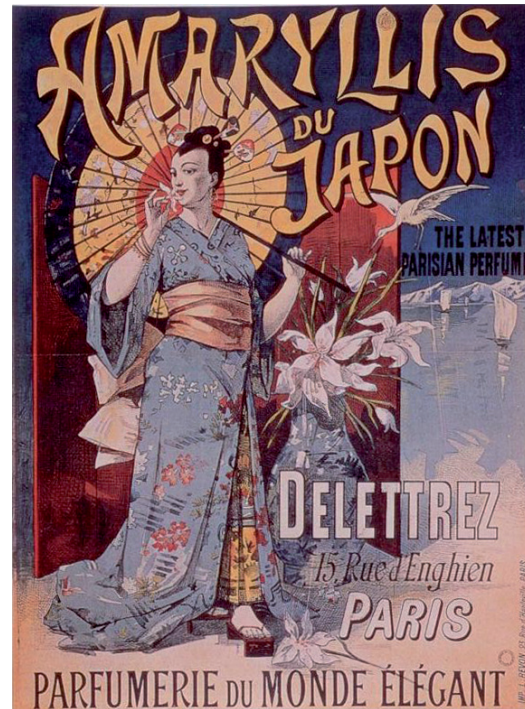


Abb. 18 (links)
Clement
bicycle,
c. 1906.

Abb. 19
(rechts)
Amaryllis du
Japon, 1890-1.

louse-Lautrec die neue Zuordnung von Bild und Schrift deutlich sichtbar, weil sie auf der Gestaltungsfläche nicht getrennt, sondern in Bezug zueinander gesetzt sind. Andererseits ist auch in der Schriftform die Inspiration des Japanischen zu erkennen:

»Nicht selten wurde die Schrift, die gedruckte europäische Schrift, unter dem Eindruck japanischer Kalligraphie neu interpretiert. Die Worte auf Bildplakaten wurden von den Künstlern kalligraphisch in die Bildkomposition eingefügt. Es folgten Schriftentwürfe in einem fließenden Rhythmus.«²¹³

Die Form der Schrift ist somit oft als Erweiterung des Bildes zu sehen. Sie wurde von den Künstlern als illustratives oder auch dekoratives Element mit dem Bild in Beziehung gesetzt. Die von Spielmann genannten »Schriftentwürfe« orientieren sich allerdings nicht formal an den japanischen Kalligraphien und versuchen auch nicht die Strichführung der japanischen Zeichen in die lateinischen Buchstabenformen zu übersetzen. Viel eher sieht man hier illustrative Umsetzungen von Serifen- und Groteskschriften, die zu jener Zeit im Westen verbreitet waren und plakativ eingesetzt wurden.

Während die hier aufgeführten Beispiele von Villon, Chéret und Toulouse-Lautrec das Japanische als Inspiration sahen und sie in eine neue Form übersetzten, demnach als japonistische Arbeiten zu verstehen sind, gibt es auch zahlreiche Plakatgestaltungen des 19. Jahrhunderts, die Japanisches als Requisiten und Dekoration verwendeten. Diese Plakate lassen sich als Formen der Japoniserie bezeichnen und sind unschwer zu erkennen. Die Japoniserie ist dabei nicht nur am Bildmotiv festzustellen, sondern auch an der Gestaltung der Schrift. Diese Schriften imitieren die Pinselführung kalligraphischer Striche und zerlegen einzelne Buchstaben in mehrere Segmente. Die an- und abschwellenden Linien sowie die kantigen Formen sind den chinesischen Zeichen nachempfunden. Auch heute sind diese dekorativen Schriften im Schriftzug vieler China- und Japan-Imbisse anzutreffen.

213 Vgl. Spielmann, 1981, S. 22.

2.6 KALLIGRAPHIE UND SCHRIFT

Im letzten Kapitel zur »ostasiatischen Kalligraphie und europäischen Tuschkmalerei« legt Wichmann den Fokus für einen kurzen Moment auf das Medium Schrift. Er beginnt dieses Kapitel mit der Betrachtung der Tuschkmalerei, und nennt sie einen Teilbereich der Kalligraphie. Diese wird im 19. Jahrhundert von den europäischen Malern gleichsam neu entdeckt und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschäftigen sich fast alle europäischen Künstler mit dieser Technik. In den Ausbildungsstätten Europas soll die Tuschkmalerei zum praktischen Lehrinhalt gehört haben: »In den Akademien und öffentlichen Lehranstalten war es während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts üblich, dass die Pinseltechnik im Sinne der Tuschkmalerei gelehrt und angewandt wurde.«²¹⁴

Weitaus distanzierter und ›fremder‹, auf Grund der komplexen Chiffrierung der japanischen und chinesischen Schrift, war der Umgang der westlichen Künstler mit der Kalligraphie und somit mit dem Medium Schrift im Gegensatz zu bildlichen Elementen der Tuschkmalerei. Die japanische Kalligraphie wird meist nicht als Schrift, sondern bildlich von den westlichen Künstlern interpretiert und aufgegriffen:

»Jedoch wird das kalligraphische Gefüge von den Europäern noch ganz anders wahrgenommen. Durch die prägende Schriftform in Ostasien sind die Dinge in streng gezirkelten Zeichen ebenso darstellbar wie im verlaufenden oder dahinfegenden Schreibstil. Die kodifizierte Form, wappenhaft oder als Arabeske, als Zeichen im Kreis, in silhouettierender Schärfe. Die zweite Generation der französischen Impressionisten wählt, gemäß dem ostasiatischen Vorbild, die pluralistische Form, eine Art Schuppen- oder Gefiederornamentik, die die Nabis und später die englischen Jugendstilillustratoren hochstilisierten.«²¹⁵

Es werden also formalästhetische Inspirationen aus den japanischen Kalligraphien gezogen, wobei der Inhalt des Geschriebenen dem westlichen Künstler verborgen und kodiert bleibt.

Auch ist nach Wichmann das Verständnis von Schrift bei den japanischen und den westlichen Künstlern grundlegend anders. »Wesentlich für den asia-

214 Wichmann, S., 1980, S. 380f. Gemeint ist die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Auch Claudia Delank schreibt über die Tuschkmalerei in ihrer Publikation (Delank, 1996, S. 151 - 164). Allerdings bezieht sie ihre Beobachtungen auf Johannes Itten (1888 - 1967). Johannes Itten gestaltete und lehrte von 1919 bis 1923 am Bauhaus in Weimar den Vorkurs. Alle Studenten wurden durch seine Lehre zu Beginn ihres Studiums geprägt. Laut Delank waren Bildanalysen alter und moderner Meister, die Itten mit seinen Studenten anhand von Lichtbildern durchging, ein Bestandteil seines Unterrichts. Das Nachvollziehen von Wertigkeiten, darunter die Hell-Dunkel-Werte, stand im Fokus dieser Unterrichtseinheit. Gerade für diese Analyse verwandte Itten japanische und chinesische Tuschkmalereien. Itten selbst setzte sich theoretisch und praktisch mit der japanischen Tuschkmalerei intensiv auseinander. Ab 1926 nahm Itten selbst Unterricht in Tuschkmalerei bei einem japanischen Maler.

215 Wichmann, S., 1980, S. 384f.

tischen Tuschkünstler ist, dass er Maler und zugleich Schreibmeister im Sinne von kalligraphischer Pinselführung sein kann, dass er beide Möglichkeiten vereinigt, ohne die Spontaneität des künstlerisch-technischen Vorgangs zu verschleiern.«²¹⁶

Hingegen wird die westliche Seite wie folgt beschrieben:

»Eine Verbindung von Schrift und Malkunst hat jedoch in Europa nicht statt gefunden. Die Exaktheit von kalligraphischer Strenge und Pinselimitation konnte hier nicht erlangt werden. Der Bedeutungsgehalt und die Chiffrierung, die bereits innerhalb des Schriftduktus der asiatischen Bereiche lagen, dienten dort überhaupt als wesentlicher Bestandteil der Pinselzeichnung.«²¹⁷

Was sind jedoch die Hauptmerkmale der japanischen Kalligraphie, aus der Sicht eines westlichen Japonismusforschers? Als erstes nennt Wichmann die Pinselhaltung und Pinselführung, die virtuos beherrscht werden müssen. Als nächstes folgt die kalligraphische Exaktheit, der technische Verlauf von An- und Abschwellen, das mehr oder minder starke An- und Abheben des Pinsels. Und auch hier werden die Flächenaufteilung und der Schwarzweißkontrast als grundlegende Gestaltungsmerkmale genannt.

Wie wenig zugänglich die japanische Kalligraphie und somit auch die Schrift für westliche Künstler ist, beschreibt Mark Tobey:

»Einige Kritiker haben mir vorgeworfen, ich sei ein Orientalist und benütze östliche Vorbilder. Aber das stimmt nicht. Denn als ich mich in Japan und China mit der Sumi-Tusche und dem Pinsel herum-schlug und versuchte, die Kalligraphie des Fernen Ostens zu verstehen, wurde mir bewusst, daß ich niemals etwas anderes sein würde als der westliche Mensch, der ich bin. Aber ich habe dort das empfangen, was ich den kalligraphischen Impuls nenne, der meiner Arbeit neue Dimensionen erschlossen hat. So konnte ich den Ansturm und den Aufruhr der großen Städte malen, das Sichverflechten der Lichter und die Ströme der Menschen, die in den Maschen dieses Netzes gefangen sind.«²¹⁸

Da es nicht ohne weiteres möglich ist, die japanische/chinesische Kalligraphie zu erlernen, ohne sich zugleich mit der Bedeutungsebene zu beschäftigen, findet Tobey einen anderen Weg, sich von der japanischen Kalligraphie inspirieren zu lassen.

Wichmann fasst seine These zur Bedeutung der Schriftkultur in Japan/China im Gegensatz zur westlichen Schriftkultur wie folgt zusammen:

»In Ostasien ist die Schrift das Medium der Mitteilung überhaupt, darüber hinaus ist das Zeichen im Schriftaufbau viel stärker ausgeprägt, so dass Wort-Bild-Situation kodifiziert erscheint. Die gesprochene Sprache und verbale Vermittlung wird durch das zeichenhafte Wort oft in isolierender Syntax überhöht. Es entsteht ein magischer Bildpluralismus, der ein Suchen nach dem Sinn aus-

216 Wichmann, S., 1980, S. 385.

217 Wichmann, S., 1980, S. 387.

218 Tobey, 1966, S. 10. Tobey reiste 1934 nach China und Japan. Seine Route führte ihn über Colombo und Hong Kong bis nach Shanghai. In Japan lernte er die Tradition der alten No-Spiele, das Kabuki-Theater und Ikebana kennen. Während seines Japanaufenthalts verbrachte er einen Monat in einem Zen-Kloster. Tobey studierte dort Zen-Lehre und Zen-Malerei, meditierte, schrieb Heikus und malte Kalligraphie. Der kalligraphische Impuls verleitete ihn, wie er rückblickend schrieb, zum »white writing«.

schließt und dadurch bestimmte direkte Signale auf Grund der Vertrautheit auslöst. Die generelle Bereitschaft, auf Auslöserreize durch Bildsignale zu reagieren, ist in Ostasien noch heute zu beobachten, sie bestimmt das Reagieren und das Handeln der Menschen noch im starken Maße. Das kollektive Unterbewusstsein ostasiatischer Lebensformen schafft ein System kalligraphischer Ordnungen, die für die Europäer kaum zugänglich sind. Daher musste auch die Anregung der ostasiatischen Kalligraphie ganz andere Wege gehen. Diese Feststellung gilt im übrigen für alle künstlerischen Begegnungen zwischen Ostasien und Europa.«²¹⁹

Während die Ukiyoe als »nicht fremd genug, um unverständlich zu sein, doch hinreichend unvertraut, um angenehme Reize auszuüben«²²⁰ wahrgenommen und bezeichnet wurden, entzieht sich die japanische Schrift und Kalligraphie dem Verständnis des westlichen Betrachters bzw. Künstlers. Die Schrift wird als das nicht überbrückbare ›Fremde‹ (das Andere) empfunden und wird somit auf etwas Bildliches reduziert. Ein weit verbreitetes Beispiel sind Signaturen japonistischer Künstler (u.a. Henri de Toulouse-Lautrec und Henry van de Velde), die die Künstler angelehnt an japanische Stempel entwarfen.²²¹

2.7 MOTIVATIONEN FÜR DIE ENTSTEHUNG DES JAPONISMUS

2.7.1 Japonismus als Ausweg aus der Krise

Berger deutete es bereits mit dem *stilistischen* Aspekt des Japonismus an, indem er die Situation der europäischen Künstler Mitte des 19. Jahrhunderts mit einer »Sackgasse« verglichen hat. Die »historisch orientierten Moden« waren Mitte des 19. Jahrhunderts verbraucht.²²² Der Akademismus war in der Krise; auf der Suche nach neuen Inspirationsquellen begegnete die junge Malergeneration in Frankreich den japanischen Holzschnitten, in denen sie ihre Offenbarung fanden.²²³

»Die künstlerische Situation Mitteleuropas im neunzehnten Jahrhundert war so verworren wie niemals zuvor. Innerhalb weniger Jahre wurden vergangene Stile wiederentdeckt, sozusagen ›durchprobiert‹, und nachdem eine wirkliche Renaissance nicht möglich war, weggeworfen wie alte Kleidungsstücke. Die Suche nach einem neuen Stil, dem Stil, verschliss Kunstäußerungen aller Zeiten und Völker. [...] Es war die japanische Kunst, die jene Befreiung, die Ablösung von der alten Bildtradition, einleitete.«²²⁴

Berger beschreibt drei weitere Ausprägungen der Krise und nennt als erstes den Illusionismus. Darunter versteht er »Illustrationen aus literarischer Phantasie«, deren Bildthemen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts verortet sind. Es sind lebende

219 Wichmann, S., 1980, S. 391.

220 Lockemann, 2008, S. 82.

221 Vgl. Spielmann, 1981, S. 20.

222 Oh, 2006, S. 20.

223 Hirner, 2011, S.21.

224 Hinz, 1982, S. 115.

Bilder aus Mythologie und Geschichte, patriotische Glorifizierungen, Apelle an versteckte Lüsternheit, Märchen aus verträumter Ferne und Helden einer verlorenen Vergangenheit. Berger zieht auch einen Vergleich zur Renaissance und zum Klassizismus als Bewegungen der Inspiration. »Aber immer kommen die Ahnen aus der eigenen europäischen Tradition.«²²⁵ Durch das Zitieren der eigenen, vergangenen Kunstepochen befand sich die Kunst in einer Art Wiederholungsschleife. Die Inspiration aus Japan brachte nicht nur die Faszination der ›Fremde‹ mit sich, sondern befriedigte scheinbar auch den Drang nach dem Ursprünglichen, nach dem Archaischen. »Die herrlichsten Illusionen enden im schönsten Kitsch.«²²⁶

Die zweite sei der Naturalismus oder auch der naturalistische Realismus des 19. Jahrhunderts, in dem die Phantasie ganz ausgeschaltet ist und die Natur als realistische »Gebietlerin« gilt. Berger nennt das »Abmalen der Realität« und vermerkt: »Kunst ohne Gestaltung ist eben keine Kunst mehr.«²²⁷

Der dritte Grund für die Krise sei die veränderte Umwelt durch den Fortschritt in Technik und Wirtschaft. Es war eine Zeit des großen Wandels, in der sich vieles grundlegend änderte: das Reisen – das Überwinden von Distanzen, elektrisches Licht, Fotografie. Das Näherrücken der Welt insbesondere aus Anlass der Weltausstellungen eröffnete auch Künstlern und Sammlern einen freieren Zugang zu Kunst und Kulturgegenständen ferner Länder. Berger nennt diese auch »Suche nach besseren Ahnen«²²⁸, um einen Vergleich zum Historismus und die Orientierung der Künstler an den eigenen Vorfahren zu beschreiben. Aber auch für Künstler veränderte sich einiges. Die Auftraggeber waren nicht länger die Kirche und der Adel, sondern der »bürgerliche Parvenü«. Der Künstler wurde zu einem *freien* Mann und musste (von nun an) auch seine Ware selbst vermarkten. Die Leistung von Manet, Degas und deren Weggefährten bestand in der Erschaffung einer »neuen optischen Wahrheit«.²²⁹ Resümierend bezeichnet Berger die klassische Moderne als visuelle Revolution.²³⁰ Mit dem Begriff »visuelle Revolution« greift Berger den Gedanken von Goncourt auf, der den Japonismus als »Revolution im Sehen« bezeichnet hat. Berger findet einen prägnanten, zusammenfassenden Satz, um die oben beschriebenen Umstände der Verbreitung des Japonismus auf den Punkt zu bringen: »Äußere Einflüsse treffen auf eine innere Bereitschaft.«²³¹ Die äußeren Einflüsse stehen in dem Fall für

225 Berger, 1980, S. 8.

226 Berger, 1989, S. 54.

227 Berger, 1989, S. 54.

228 Berger, 1972, S. 16.

229 Berger, 1989, S. 56.

230 Vgl. Berger, 1989, S. 54.

231 Berger, 1980, S. 8. Vgl. auch: Berger, 1972, S. 16.

Es handelt sich dabei nicht um eine stets vorhandene und zeitlich unbegrenzte Empfänglichkeit für japanische Inspirationen, denn laut Berger vermachte ein holländischer Arzt bereits 1812 der Bibliothèque Nationale einige illustrierte Bände, die er aus Nagasaki mitbrachte. Allerdings schien 1812 die Zeit noch nicht reif gewesen zu sein.

die Inspiration aus Japan und die innere Bereitschaft besteht bei den westlichen Künstlern, die den japanischen Einfluß begierig in sich aufnehmen.

»Um den japanischen Einfluß auf die moderne Malerei richtig abzuschätzen, muß man sich immer wieder vor Augen halten, daß es sich hier nicht um eine passive Rezeption, sondern um einen auslösenden, aktiven Faktor handelt. Von der Imitation einzelner Motive führt der Weg zur stilistischen Anpassung und von da an zur schöpferischen Umgestaltung. Deshalb hat man sich ständig auf zwei Ebenen zu bewegen: hier das Einströmen des japanischen Materials, dort die künstlerisch-formalen, rein westlichen Probleme in der Überwindung des Illusionismus. Erst ihr Zusammenspiel läßt dieses dramatische Kapitel moderner Kunst im neuen Licht erscheinen.«²³²

In Perucchi-Petris²³³ These lassen sich viele Übereinstimmungen mit Berger finden, die hier allerdings stärker ineinander fließen. Sie beschreibt die Krise der westlichen Künstler als die Ablehnung der »schwarzen« akademischen Traditionen²³⁴ und die oberflächliche, beziehungsweise nicht vorhandene Auseinandersetzung mit der japanischen Kultur, wie Berger es unter den philosophischen Aspekten nennt. Die *stilistischen* und die *gestaltenden* Aspekte stellen sich auch für Perucchi-Petri als die tragenden Elemente dieser Bewegung heraus.

»Die französischen Künstler sahen und interpretierten die ostasiatische Kunst von ihrem zeitgebundenen Standpunkt aus. Sie nahmen diejenigen ihrer ›Lehren‹ auf, die für sie selbst wichtig waren, und es lag ihnen wenig daran, in das tiefere Wesen dieser Kunst und in ihre Geschichte einzudringen. ›Japonismus‹ ist nicht mit ›Kunst Japans‹ zu verwechseln. [...] Für die französischen Maler am Ende des 19. Jahrhunderts lag die ›Offenbarung‹ in den für Europa neuen und andersartigen Gestaltungsprinzipien, und diese manifestierten sich auch noch in den späten Blüten der japanischen Kunst. Nach der Ablehnung der akademischen Traditionen und auf der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln begegnete ihnen in den japanischen Holzschnitten eine Kunst, die ihrem Wunsch nach Ursprünglichem und Unverbrauchtem sowie ihrer Vorstellung von einer nicht-imitativen Darstellungsweise entgegen kam. Dadurch, dass die ostasiatische Kunst ihren eigenen künstlerischen Vorstellungen entsprach, konnte sie als Anregung aufgegriffen und verarbeitet werden. In diesem Sinn ist auch der Begriff ›Einfluss‹ zu verstehen: im Sinne einer Begegnung im ›richtigen‹ Augenblick. Dabei ist zu berücksichtigen, dass sich die ostasiatischen Elemente zuweilen mit europäischen Traditionen trafen.«²³⁵

Takashina greift die Krisen-These der westlichen Japonismus-Forscher auf, wobei er die Krise pointiert und als ein sehr viel tieferes Problem darstellt. Ihm zu Folge hat die westliche Kunst sich nach der Renaissance nur noch linear weiterentwickelt und dabei keine großen Veränderungen erlebt.²³⁶ Dass diese Position mit dieser Intensität gerade von einem Japaner bezogen wird, ist interessant. Diese These lässt vermuten,

232 Berger, 1980, S. 14.

233 Ursula Perucchi-Petri: Kunsthistorikerin, Dr. phil., ehemalige Vizedirektorin und Leiterin der Graphischen Sammlung und Videokunstsammlung im Kunsthaus Zürich.

234 Perucchi-Petri, 1976, S. 15.

235 Perucchi-Petri, 1976, S. 18.

236 Vgl. Takashina, 2006, S. 7.

dass die westliche Kunst ohne den Einfluss des Japanischen aus ihrer Sackgasse nicht herausgefunden hätte. Er zeigt eine sehr selbstbewusste Haltung in Bezug auf den Japonismus und dessen Einfluss auf die westliche Kunst. Es handelt sich hier um eine japanzentristische Haltung. Interessant ist dieser Aspekt auch deshalb, weil laut Kaji Akihiko Japaner eher zum »Understatement« (Untertreibung)²³⁷ neigen und somit das Potenzial der japanischen Kultur nicht ohne Hilfe von außen erkennen können.

2.7.2 Länderspezifische Entwicklungen

Während die Künstler in London und Paris bereits Mitte des 19. Jahrhunderts nach einer neuen Ausdrucksform suchten und in Japan eine Offenbarung fanden, waren Künstler in München noch nicht von der Bewegung beeinflusst. Auf der »Internationalen Kunstausstellung« 1869 nahmen die Münchener jedoch die französischen Künstler als »neue Konkurrenz« wahr.²³⁸ Während in Frankreich um 1900 das Interesse an der japanischen Kunst allmählich zurückging, begann die Auseinandersetzung mit der japanischen Kunst in Deutschland und in anderen europäischen Ländern erst gegen 1890.²³⁹ 1910, fast 20 Jahre nach dem Aufkeimen des Japonismus, ist bereits der Wendepunkt in der Bewegung zu sehen, somit setzte der Japonismus nicht nur verspätet in Deutschland ein, sondern dauerte auch vergleichsweise kurz an. Als Anlass für den verspäteten Beginn des Japonismus gibt Kuwabara zwei Gründe an. Erstens verfolgte die deutsche Kunst, bis 1890 eher eine akademische Kunst, den Realismus.²⁴⁰ In England und Frankreich waren es die Impressionisten, die sich zunächst zum Japonismus bekannten. In der figurativen Malerei spielte das jeweilige Thema eine deutlich wichtigere Rolle als formale Aspekte wie etwa Farbe und Form. Der zweite Aspekt ist laut Kuwabara der nicht bestehende Austausch mit Künstlerkollegen im Ausland. Sie beschreibt eine Zeit der Isolation Deutschlands. Auch nennt

237 Vgl. Kaji, 2008, S. 34.

238 Vgl. Hirner, 2011, S. 21.

239 Vgl. Kuwabara, 2006, S. 131.

240 Die Maler des Realismus wenden sich von den historisierenden und idealisierenden Darstellungen des Klassizismus und der Romantik ab und widmen sich politisch motivierten Darstellungen des Alltags und der Gesellschaft. Der Realismus wird zeitlich zwischen der Romantik und dem Impressionismus verortet. (Vgl. Herding, 2010, S. 11.) Während im Naturalismus eine »realistische Darstellung« unter Ausschluss des Negativen oder Hässlichen erfolgt, wird im Realismus auf eine idealisierende Darstellung verzichtet. Der französische Maler Gustave Courbet (1819–1877) gilt als Hauptvertreter des Realismus, der sich nach 1851 selber als Realist bezeichnete. Seine Realismus-Phase beziffert Herding allerdings mit 1848 bis 1853. (Vgl. Herding, 2010, S. 11.) Courbet gilt als »painter of social problems« und seine Kritik gilt den »academic canons«. Im Realismus von Courbet geht es nicht um eine möglichst naturalistische Abbildung der Realität, sondern um eine Einbeziehung von Gefühlen und Gedanken: »not the reflection of external reality but the observation of inner emotions«. Herdings nennt dies »a glimpse of inner world«. (Herding, 2010, S. 12.)

Kuwabara die politischen Umstände in Deutschland um 1871, als sich zahlreiche deutsche Kleinstaaten und kleine Fürstentümer zu einem Nationalstaat vereinten, als mögliche Ursache für das verspätete Einsetzen des Japonismus. In zentralistischen Staaten wie England und Frankreich waren die Hauptstädte zugleich auch die Zentren der Japonismusbewegung. Im Deutschland jener Zeit hatten die großen Städte wie Berlin (in Preussen), München (in Bayern), Dresden (in Sachsen) alle ihre eigenen Kunst- und Kulturzentren.²⁴¹

Japanische Einflüsse gelangen nach Deutschland »zu spät und aus zweiter Hand, verdünnt und in überarbeiteter Form«,²⁴² bereits interpretiert durch Künstler aus Paris und London. »Oftmals ist das japanische Vorbild kaum noch zu rekonstruieren, da es erst in Westeuropa neu interpretiert wurde und in dieser Version, schon fast unkenntlich gemacht, nach Deutschland kam, wo die englische oder französische Übersetzung als nachahmenswertes Beispiel angesehen wurde.«²⁴³ Nach Hinz wurden Künstler aus dem deutschsprachigen Raum nicht zwingend direkt durch japanische Künstler beeinflusst, sondern hatten einen »westlichen Filter« in Form der Arbeiten ihrer Kollegen aus Westeuropa. »Oftmals lehnten sie sich stilistisch an moderne französische oder englische Kunstwerke an, ohne zu ahnen, daß damit ihre eigenen Schöpfungen Enkel japanischer Ahnen waren.«²⁴⁴

Dennoch war der Anreiz auch für deutsche Künstler hoch, denn es schien sich »unter der Oberfläche von Blumenschmuck, Fächern und gestickten Roben« etwas zu verbergen »was die ausländischen Künstler so begeistert hatte.«²⁴⁵ Friedrich Perzynski schrieb 1903: »Von der Quelle selbst haben wir noch viel zu wenig geschöpft.«²⁴⁶

Kuwabara nennt, wie zuvor auch Kobayashi, zahlreiche Diplomaten und *Oyatoigaikokujin* (お雇い外国人), die in Japan zeitweise lebten und arbeiteten und während ihrer Zeit persönliche (und durch ihre deutsche Herkunft geprägte) Japan-Kollektionen durch den Erwerb von Kunstgegenständen erstellten.²⁴⁷ Die Präsentation dieser Sammlungen führte jedoch nicht zu einer deutschen Japonismus-Bewegung.²⁴⁸

241 Vgl. Kuwabara, 2006, S. 131.

242 Budde, 1993, S. 177.

243 Hinz, 1982, S. VIII.

244 Hinz, 1982, S. 115.

Auch auf der japanischen Seite der Japonismus-Forschung wird die Tiefe der Verinnerlichung des japanischen Einflusses an der Verschmelzung mit der jeweiligen Kultur des Künstlers verglichen. Je stärker das »Japanische« die Arbeit des Künstlers durchdrungen hat, desto schwerer sind einzelne Elemente daraus zu erkennen. (Vgl. Mitsui 1999, S. 78f.)

245 Hirner, 2011, S. 24.

246 Budde, 1993, S. 177.

247 Vgl. Kobayashi, 2006, S. 19ff.

248 Vgl. Kuwabara, 2006, S. 132. Unter den Diplomaten und den *Oyatoigaikokujin* befanden sich u.a. Philipp Franz Balthasar von Siebold, Maximilian August Scipio von Brandt, Gottfried Wagener

Der Schwerpunkt der Japan-Bewegung in Deutschland bezieht sich nach Kuwabara deutlich auf die Grafik des Jugendstils und des Kunsthandwerks, beziehungsweise des Designs.²⁴⁹ In den Geburtsstätten des Jugendstils, München, Berlin und Darmstadt, gab es unterschiedliche Ausprägungen der Bewegung.

Die tragende Figur der deutschen Japonismusbewegung war Justus Brinckmann²⁵⁰, der die britische Bewegung des Arts and Crafts unterstützte und die Sammlung des Staatlichen Technikum für Textilindustrie und das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg aufbaute. Sein besonderes Interesse galt dem Kunsthandwerk und sein Bestreben war es, das künstlerische Niveau des Handwerks in Europa zu heben. Brinckmanns Augenmerk und der Schwerpunkt seiner Sammlung lag auf Schnittmustern (*katagami* 型紙), Korbwaren und weiteren kunsthandwerklichen Erzeugnissen sowie Ukiyoe und Büchern. Durch zahlreiche Reden und Ausstellungen zum Japonismus hat Brinckmann die Verbreitung der Bewegung in Deutschland vorangetrieben.²⁵¹ Zu den deutschen japonistischen Künstler zählen Peter Behrens (1868–1940), Otto Eckmann (1865–1902) und Hans Christiansen (1866–1945). Sie gestalteten mehrfarbige Holzdrucke, japonistische Poster, Exlibris, angewandte Graphiken, Möbel und Wandschmuck.²⁵²

Da die deutschen Künstler den japanischen Einfluss aus zweiter Hand erfuhren, sieht Kuwabara eine spezielle und eigenständige Ausprägung des Japonismus in Deutschland.²⁵³ In diesem Zusammenhang nennt Kuwabara Kunstzeitschrif-

und Erwin von Bälz.

249 Vgl. Kuwabara, 2006, S. 132f.

250 Justus Brinckmann war maßgeblich an der Gründung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg 1874 beteiligt. 1889 brachte Brinckmann »Kunst und Handwerk in Japan« in Berlin heraus. In der Publikation befasst sich Brinckmann mit Malerei, Kunsthandwerk und dem japanischen Leben, die er als Inspiration den deutschen Künstlern näher bringen will. S. Bing war ein wichtiger Freund und Berater für Brinckmann. Mit S. Bing zusammen veröffentlichte er: »Japonistischer Formenschatz«, Leipzig 1888 - 1891.

251 Vgl. Spielmann, 1981, S. 19. Spielmann schreibt detaillierter über die Arbeit Justus Brinckmanns, der von 1875 bis 1910 in Hamburg die damals bedeutendste Sammlung japanischer Kunst auf dem europäischen Kontinent aufbaute. Bis 1936 wurde sie von Shinkichi Hara geleitet. Die Sammlung wurde nicht aus historischen Gründen aufgebaut, sondern sollte als Anregung für Arbeit und Kunsturteil von Künstlern und Laien verstanden werden. Brinckmann interessierte sich daher für alle Ergebnisse von Künstlern, die sich durch die japanische Arbeit inspirieren ließen und kaufte zum Teil diese Arbeiten für die Sammlung des Museums an. »Brinckmann interessierte sich deshalb für alle Ergebnisse, die sich auf das Studium japanischer Kunst gründeten und die aus der Sackgasse des Historismus herausführten.« (Spielmann, 1981, S. 19.) 1893 war es Brinckmann, der die erste Ausstellung in Deutschland zu zeitgenössischen Bildplakaten zeigte. 1896 zeigte er die Ausstellung zum zweiten Mal und vergrößerte dabei den Umfang der Exponate. Der Katalog der Ausstellung von 1896 war laut Spielmann eine der frühesten Literaturen zu diesem Thema.

252 Vgl. Kuwabara, 2006, S. 133.

253 Vgl. Kuwabara, 2006, S. 132. 「ドイツのジャポニスムはこれらコレクションから直接と言うより、英仏のジャポニスム作品触発されて誕生した。しかし、だからと言ってドイツのジャポニスム作品がこれらの模

ten wie »The Studio«,²⁵⁴ die bei der Verbreitung des Japonismus in Deutschland eine unvergleichbar wichtige Rolle spielten. Die Kunstzeitschriften stellten die japonistischen Arbeiten aus England und Frankreich den deutschen Künstlern vor. Von *The Studio* inspiriert, wurden in Deutschland nach 1895 Zeitschriften wie *Pan* oder *Jugend* veröffentlicht.²⁵⁵ Anschließend ließen sich in den Arbeiten der Künstler, die von den englischen und französischen japonistischen Werken angeregt wurden, typische motivistische Elemente des Japonismus identifizieren.

»Auch in ihren Werken lassen sich wie zuvor bei den englischen und französischen Beispielen, folgende typisch japonistische Elemente erkennen: fließende Linien (Outlines), die flächige Darstellung und die damit verbundene Vereinfachung der Form, Asymmetrie, ein Layout mit Silhouetten und großem Weißraum, Verwendung von Motiven der Ukiyoe-Drucke, ornamentale Motive aus der Natur.«²⁵⁶

Die deutschen Japonisten betätigten sich zumeist auf zwei Gebieten. Ihr Hauptfach war die Malerei oder die Architektur, darüber hinaus praktizierten sie in einem zweiten Tätigkeitsbereich: Im Bereich Produkt-Design/Interior-Design gestalteten sie Tapeten, Möbel und Inneneinrichtungen. Als Vorreiter der heutigen Graphik-Designer entwarfen sie Illustrationen, Vignetten, Poster und Exlibris. Die dritte Gruppe wandte sich dem Holzdruck und dem Linoldruck zu. Gerade im Bereich des Holzdrucks sieht Kuwabara eine besonders tiefgehende Auseinandersetzung der deutschen Künstler mit der japanischen Darstellungstechnik. Als Beispiel für ihre These nennt sie Emil Orlik, der 1900/01 zehn Monate in Japan verbrachte, um vor Ort die Technik des Farbholzdruckes zu erlernen. Orlik stellt einen besonderen Fall des Japonismus dar, seine Inspiration durch Japan bezieht sich in erster Linie auf technische Aspekte:

»Zwar ging Orlik über den motivistischen Japonismus weit hinaus, jedoch schlug sich die intensive Auseinandersetzung mit der japanischen Kunst in seinen Werken nicht in einem neuen Stil nieder. Die Einflüsse des japanischen Farbholzschnitts führten bei ihm daher eher zu einer Manier, die vorübergehend in seinem Oeuvre auftrat. Sein Interesse galt in erster Linie dem rein technischen Verfahren. In diesem Sinne war er zwar durchaus Vermittler, aber nur in sehr geringem Maße Interpret. Zur Zeit der Japan-Reise Orliks hatte der Japonismus in Europa längst seinen Höhepunkt

様に終わったわけではなく、ドイツ独自のジャポニスムが存在したと言える。」

254 Britische Zeitschrift, seit 1893 auf dem Markt.

255 Vgl. Kuwabara, 2006, S. 133. Die deutschen Vertreter des Jugendstils und zugleich die Künstler, die in den deutschen Blättern gezeigt wurden, waren: Peter Behrens (1868-1940), Otto Eckmann (1865-1902), Ludwig von Hofman (1861-1945), Henry van de Velde (1863-1957), Thomas Theodor Heine (1867-1948), Walter Leistikow (1865-1908), Heinrich Vogeler (1872-1942) und Markus Behmer (1879-1958).

256 Vgl. Kuwabara, 2006, S. 134. 「彼等の作品には英仏の前例にも見られる、流れる線と強調された平面により簡素化された形の把握、非対称、シルエットや大きな空白部分を利用した構図、浮世絵モチーフの借用、自然から取り入れた装飾要素等といったジャポニスムの特色が明らかである。」

überschritten. So regte Orlik zwar seine europäischen Künstlerkollegen zu Holzschnittversuchen an, stilistisch sind diese jedoch – soweit feststellbar – von ihm nicht beeinflusst.«²⁵⁷

Auch wenn Orliks Arbeit als Künstler den Japonismus nicht weiter getragen hat, so hat er doch zumindest im übertragenen Sinne als Botschafter Japans fungiert, wie es Kuwabara mit folgenden Worten beschreibt:

»Er vermittelte in Europa besonders durch seine Werke, Vorträge und seine Ostasiatika-Sammlung nicht nur ein erhellendes, eindrucksvolles Bild japanischer Kunst, sondern ermöglichte auch einen Blick in das Wesen des Japanischen.«²⁵⁸

Orlik ist allerdings auch deshalb interessant, weil in seinem Fall die Bewegung in die entgegengesetzte Richtung verlief und sein Schaffen Auswirkungen auf japanische Künstler hatte:

»Orlik, der nach Japan kam, um die Technik des japanischen Holzschnitts zu lernen, und auch seine in Japan teilweise in Zusammenarbeit mit japanischen Holzschneidern und Druckern geschaffenen Holzschnitte dort ausstellte, trug mit dazu bei, daß die Japaner auf die eigene künstlerische Tradition des Ukiyoe-Holzschnittes erneut aufmerksam wurden. [...] Sein Beispiel regte die japanischen Künstler an, Holzschnitte und Lithographien selbst herzustellen, ohne Holzschneider bzw. Drucker in Anspruch zu nehmen.«²⁵⁹

Zudem stellte Orlik japanischen Künstlern das Exlibris als neue Kunstform vor: »Ferner stellte Orlik in Japan das Exlibris vor, das dort noch kaum bekannt war, und machte die japanischen Künstler auch auf diese Form der Graphik aufmerksam. Das Interesse der japanischen Künstler wurde noch durch die im Entstehen begriffene Künstlergraphik verstärkt. Obwohl Orlik die japanischen Künstler stilistisch nicht beeinflusste, gab er ihnen den direkten Anstoß, sich selbst als Maler-Graphiker mit der Druck-Graphik zu beschäftigen.«²⁶⁰

Die Rezeption des Japanischen in Deutschland, gefiltert durch die Interpretation englischer und französischer Künstler, kann mit zeitgenössischen Bewegungen im Design und in der Mode verglichen werden. Viele gestalterische Arbeiten beziehen sich formal auf ältere Werke, die in ihrer Zeit ebenfalls durch spezielle Inspirationen entstanden sind.

257 Kuwabara, 1987, S. 147.

258 Kuwabara, 1987, a.a.O.

259 Kuwabara, 1987, S. 145. Ähnlich wie in Frankreich war es im Japan jener Zeit üblich, dass die Künstler ihren Entwurf an einen Drucker weitergaben, der den Entwurf technisch umsetzte und die Drucke vervielfältigte. Orlik sah die Beherrschung der Drucktechnik als Teil seines künstlerischen Ausdrucks an. Interessant an dieser Stelle ist, dass in Japan zwischen dem Künstler und dem Drucker unterschieden wurde, denn bei anderen Disziplinen bestand zwischen Kunst und Handwerkskunst keine klare Abgrenzung.

260 Kuwabara, 1987, S. 146.

2.8 EINSTUFUNG DER BEDEUTUNG DES JAPONISMUS

Obwohl der Japonismus von Goncourt 1884 als »eine Revolution im Sehen der europäischen Völker« bezeichnet wurde, wird die Bedeutung der Bewegung außerhalb der Japonismus-Forschung, eher niedrig eingestuft.

Verfolgt man Klaus Bergers Veröffentlichungen zwischen 1972 und 1989 zum Thema Japonismus, lässt sich unschwer eine kontinuierliche Verschärfung im Tonfall erkennen. So beklagt er insbesondere 1989 in seinem Vortrag »Stufen des Japonismus« in Köln, dass der Japonismus und somit der Einfluss Japans auf die europäische Kunst außerhalb eines kleinen Fachkreises im fernen Osten wie im Westen heruntergespielt wird.²⁶¹ Berger geht sogar weiter, indem er zu bedenken gibt, dass dem Japonismus keine Bedeutung beigemessen, er bisweilen abgestritten, ja sogar verleugnet werde. Berger belegt diese Beobachtung an zahlreichen Beispielen. Darunter zeigen folgende vier Belege auf eine sehr drastische Art seine Kritik. Erstens fand in der Welt-Kunstgeschichte von Horst W. Janson²⁶² der Japonismus keine Erwähnung.²⁶³ Zweitens: Die Frankfurter Allgemeine Zeitung verweigerte die

261 Vgl. Berger, 1989, S. 52.

262 Horst W. Janson (1913 - 1982) war ein deutsch-amerikanischer Kunsthistoriker, Kurator und Hochschullehrer. 1962 wurde sein Hauptwerk: *History of Art* veröffentlicht, das bis 1982 eine Auflage von 2,5 Millionen Exemplaren erreichte und in 14 Sprachen (laut wikipedia, Klaus Berger gibt 28 Sprachen an) übersetzt wurde. Laut Berger das verbreitetste Werk seiner Zeit.

263 In deutschsprachigen Nachschlagewerken sucht man meist vergeblich nach Einträgen zum Japonismus. In der Ausgabe aus dem Jahr 1955 des »Knaurs Lexikon Moderner Kunst« heisst es: »Dieser Band faßt alles Wissenswerte über Kunst von Manet bis Picasso zusammen. [...] Dieses Kunstlexikon steht unter der Devise »Lesen und Sehen«!«. Zum Japonismus (aber auch zur Chinoiserie) gibt es keinen Eintrag (L-G Buchheim (Hg.), *Knaurs Lexikon Moderner Kunst*, Th. Knaur Nachf. Verlag, München, 1955) Das gleiche gilt für das »DuMont's Künstler-Lexikon«. (Read, Herbert (Hg.): *DuMont's Künstler-Lexikon*. DuMont, Köln, 1991.) Im Band »Die Kunst« aus der Reihe »Schüler Duden« sucht man ebenfalls vergeblich nach Informationen zum Japonismus oder zu japanischer Kunst. Wohl aber findet man einen Beitrag zur Chinoiserie, der über 12 Zeilen geht. Chinoiserie wird als »Dekorationsstil der 18. Jahrhunderts, der an chinesische Kunst anknüpft« beschrieben. Allerdings wird der Begriff »Japanholzschnitt« aufgeführt. Neben der technischen Herstellung/Herleitung wird folgendes beschrieben: »Einflußreich in Europa (Jugendstil, Expressionismus) waren vor allem die Landschaftsholzschnitte Hokusais.« (Die Kunst. Schüler Duden, Duden, Mannheim, 1983, S. 262) Auch im »Lexikon der Malerei« tauchen die Begriffe Japonismus und Chinoiserie nicht auf. Die chinesische und die japanische Malerei werden allerdings reich bebildert dargestellt. (Lexikon der Malerei. Unipart Verlag, Remseck bei Stuttgart, 1993, S. 360.)

Auch auf der japanischen Seite ist eine ähnliche Tendenz zu beobachten: Takashina Shuuji geht in seiner Publikation »Einführung in den Japonismus« auf die Verwendung des Begriffs Japonismus in Japan ein und beschreibt, dass dieser Begriff in Japan nicht allgemein bekannt oder gar weit verbreitet ist. (Die erste Auflage von Takashinas Publikation erschien im Jahr 2000 und auch in der 5. Auflage von 2006 ist diese Aussage nicht zurückgenommen oder korrigiert worden. So kann man davon ausgehen, dass die Situation sich in den sechs Jahren zwischen der ersten und der 5. Auflage der Publikation nicht grundlegend verändert hat.) Als Beleg für seine Behauptung

Besprechung einer Studie über den Japonismus als »abwegiges Thema«. ²⁶⁴ Als drittes Beispiel führt Berger Cézanne an, einen der wichtigsten Japonisten. Joaquim Gasquet, Freund und Gesprächspartner Cézannes, streitet ab, dass Cézanne Kenntnis japanischer Kunstwerke hatte. Als letztes führt Berger ein Gespräch mit Redons Sohn an, der behauptet, »sein Vater sei ein originaler Künstler gewesen und hätte sich überhaupt keinem Einfluß unterzogen«. ²⁶⁵

Aber auch Ernst Schur als zeitgenössischer Beobachter stuft 1901 die Bedeutung des Japonismus als zunächst einmal sehr niedrig und eher als Mode ein: »Der Japonismus war und blieb nur eine Mode; sie ging vorüber, wie so viele andere, wie jedes Jahr eine die andere abwechselt. Für unsere Künstler ist hier eine Fundgrube, eine unerschöpfliche Fundgrube zur Erneuerung, zur künstlerischen Selbstüberwindung; es muss deshalb so elementar wirken, weil hier ein Wollen - ein Nicht-Wollen - zum Ausdruck gelangt, das so plötzlich, so fertig, so abgeschlossen uns noch selten entgegentrat. Und darum hätte diese Erscheinung aufrüttelnd wirken müssen. Sie hat es nicht getan.« ²⁶⁶

Obgleich Schur in seinem Buch voller Bewunderung und Begeisterung für die japanische Kunst und Kultur ist, weist auch er dem Japonismus lediglich die Bedeutung einer kurz andauernden Modeerscheinung zu. Als Begründung vermutet er eine zu große Kluft zwischen den Kulturen. Die asiatische und die europäische Kunst seien zu verschieden, zu fremd oder aber auch zu gleichwertig beziehungsweise zu parallel an sich, so dass es keine richtige Verschmelzung geben könne. Schur legt hier nicht nur einmal seinen eurozentristischen Standpunkt dar. Indem er den Japonismus als »Fundgrube«, aus der sich die westlichen Künstler bedienen dürfen, darstellt, empfiehlt er den westlichen Künstlern das, wofür Japan seit Jahrhunderten kritisiert wird: das Kopieren. ²⁶⁷ Mit den letzten zwei Sätzen betont Schur, dass aus

führt Takashina den »Kojien«,* eines der weitverbreitetsten Wörterbücher Japans an. In der dritten Auflage von 1983 wurde der Begriff Japonismus noch nicht aufgeführt. Erst in die vierte Auflage aus dem Jahr 1993 wurde der Begriff aufgenommen. Takashina genügt dieser Beleg, um zu behaupten, dass der Begriff Japonismus erst seit kurzer Zeit in den japanischen Sprachgebrauch eingegangen ist. (Vgl. Takashina, 2006, S. 3.) Aber auch Basil Hall Chamberlain geht in seinem historischen Wörterbuch, *Things Japanese* (1912 zum ersten Mal erschienen) nicht auf den Japonismus ein.

Im japanischen Wörterbuch der internationalen Kunst, *Sekaibijutsujiten*, (*Sekaibijutsujiten* [世界美術辞典], Shinchosha, Tokyo, 1990.) wird der Japonismus, wenn auch kurz, beschrieben.

*) *Kojien* (広辞苑, »Wide garden of words«) gilt in Japan als das meist verbreitete und geschätzte einbändige Wörterbuch. In Tageszeitungen wird oft auf das Wörterbuch verwiesen. 1955 erschien die erste Auflage im Iwanami Verlag.

264 Berger, 1989, S. 52.

265 Berger, 1989, S. 52. Berger gibt hier keinen konkreten Zeitpunkt für dieses Gespräch an. Es handelte sich offenbar um ein damals (1989) aktuelles Ereignis.

266 Schur, 1901, S. 4f.

267 Man könnte an dieser Stelle auch von »inspiriert sein« sprechen. Hier verwende ich allerdings bewusst das provokant wirkende Wort kopieren, um darauf hinzuweisen, dass ansonsten oft mit zweierlei Maß gemessen wird. Wenn sich der Westen Anregungen aus dem Orient/Asien holt,

seiner Sicht der Einfluss des Japanischen auf die westliche Kunst ohne Folgen und ohne Bedeutung blieb. In dem oben genannten Zitat Schurs lassen sich unschwer zwei konträre Tendenzen heraushören, auf der einen Seite die Verherrlichung Japans und auf der anderen Seite das Überlegenheitsgefühl des Westens. Diese Ambivalenz könnte der Grund sein, warum der Einfluss des Japanischen auf die westliche Kunst geleugnet wird.

Eine weitere Begründung lässt sich aus der folgenden Ausführung Bergers ableiten: »Es ist die Stärke und zugleich die Begrenzung des Japonismus, daß er als formal-ästhetische Bewegung in Erscheinung getreten, dagegen vom Gehalt der japanischen Kultur nur ganz oberflächlich gestreift worden ist. [...] Denn die angeregten Franzosen waren eben Künstler, Kritiker, Sammler, Händler und Amateure mit feinem Kennerblick, aber nicht - Kunsthistoriker.«²⁶⁸ Die hier beschriebene Auseinandersetzung mit der japanischen Kunst und Kultur auf rein formal-ästhetischer Ebene bedeutet auch, dass weder die japanische Kultur, noch die japanische Kunstgeschichte hinreichend erforscht wurde. Könnte nicht genau diese oberflächliche oder auch rein visuelle Auseinandersetzung mit Japan zu der geringschätzigen Einstufung des Japonismus in Bezug auf die westliche Kunst geführt haben? Und wäre nicht auch dies als ein Zeichen des Überlegenheitsgefühls des Westens gegenüber Japan zu sehen?²⁶⁹

Auch die japanische Autorin Mabuchi kritisiert die Geringschätzung der Japonismusbewegung und deren Darstellung im Westen.²⁷⁰ Sie zieht dabei eine Parallele zum Orientalismus und zur These von Edward W. Said, der nachwies, dass im Falle der literarischen Beschreibung eines Kulturkreises durch einen Autor einer ›fremden‹ kulturellen Herkunft die politischen Machtverhältnisse und das kulturelle Überlegenheitsgefühl (Arroganz der Kolonialmächte) eine nicht trennbare Einheit darstellen.²⁷¹ Genau dieses Überlegenheitsgefühl meint Mabuchi zwischen den Zeilen der Texte zum Japonismus lesen zu können. Ihre Kritik bezieht sich dabei nicht nur auf die westlichen Darstellungen, sondern in erster Linie auf japanische Wissen-

lässt er sich inspirieren. Will Japan von der westlichen Technologie lernen, wird ihm unterstellt, »kopieren« zu wollen. Auch dies ist ein Verweis auf eine eurozentrische Sicht, die mit einer Wertung des ›Fremden‹ verbunden ist.

268 Berger, 1980, S. 11f.

269 Obwohl Japan vermeiden konnte, kolonialisiert zu werden, wurde das Land von den westlichen Mächten nicht als gleichwertiger Partner angesehen. Ein Beispiel sind die s.g. »Ungleichen Verträge«, die Japan in den 1850er und 60ern mit westlichen Mächten darunter den USA (1854), Niederlande (1855), Russland (1858), England (1858), Frankreich (1858), Deutschland (1869), Österreich-Ungarn (1869) schloss.

270 Vgl. Mabuchi, 2000, S. 18.

271 Vgl. Said, 2010, S. 33: »Der Orientalismus entsprach stets mehr der ihn gebärenden Kultur als seinem vermeintlichen, ja ebenfalls vom Westen hervorgebrachten Gegenstand; daher ist seine Entwicklung sowohl durch eine innere Logik als auch durch komplexe Beziehungen zur jeweiligen Ursprungskultur geprägt.«

schaftler, die die westlichen Texte leichtfertig übernehmen und den eurozentrischen Blick auf das Thema nicht erkennen. So gibt es in der Japonismusforschung zwei immer wieder angegebene Begründungen für das Entstehen und die Verbreitung der Japan-Bewegung im Westen. Das eine Argument bezieht sich auf die hohe Qualität der japanischen Kunst, das andere beschreibt, dass die japanische Kunst etwas hatte, was der westlichen fehlte (was bisher auch als Krise bezeichnet wurde). Nach Mabuchi wurden diese zwei Argumente, die ursprünglich aus der Feder von westlichen Autoren stammen, die über die japanische Kunst und Kultur schrieben, von japanischen Forschern unkritisch übernommen. Das unkritische Zitieren und Übernehmen von Thesen manifestierte sich in Fehlinterpretationen und Missverständnissen, die sich nicht mehr korrigieren lassen. So schreibt sie, dass Wörter des Lobes häufig von japanischen Autoren zitiert wurden und selbst wenn die vorliegenden Beschreibungen nicht korrekt waren, so sollen diese, so lange es sich um vordergründig positive Texte handelte, übernommen worden sein. Was jedoch Mabuchi als klärungsbedürftig erachtet, sind verachtende und geringschätzende Wörter über Japan, die zwischen den Zeilen des Lobes stehen. Auch wenn es nicht bis zur Verachtung reiche, so soll dennoch die Haltung der Autoren des Japonismus vergleichbar sein mit der Hoffnung der Eroberer. Mabuchi kritisiert das Überlegenheitsgefühl, mit dem der Westen über Japan urteilte und dabei keine Bemühungen unternahm, diese Haltung zu verbergen.²⁷²

2.8.1 Das Ende des klassischen Japonismus

Das Ende der klassischen Japonismus-Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann als eine natürliche Entwicklung betrachtet werden. Der Westen hatte zu jener Zeit den japanischen Einfluss genügend aufgenommen und diesen in eine andere, eigene Form verwandelt. Mabuchi nennt zwei Gründe für das Ende des Japonismus. Einer stimmt mit der These von Mitsui weitestgehend überein und nennt die Beendigung der Aufgabe (des Nutzens) des Japonismus oder aber auch den Verlust vom Reiz des Neuen und sogar eine Übersättigung des Marktes durch japanische Güter.²⁷³ Die Grundaufgabe des Japonismus bestand laut Mabuchi in der Erlösung der westlichen Kunst von den Fesseln der seit der Renaissance bestehenden Wertvorstellung der perspektivischen Darstellung. Mit der Etablierung des modernen Darstellungsstils war auch die Aufgabe des Japonismus erfüllt.²⁷⁴ Allerdings sind auch in politischen

272 Als Beispiel nennt Mabuchi Alcock, »Art and Art Industry in Japan«, London, 1878.

273 Mabuchi zeigt hinsichtlich der Einstufung des Japonismus im zeitlichen Kontext eine starke Übereinstimmung mit westlichen Japonismusforschern. So verortet sie den Japonismus in den Zeitrahmen von 1860 bis 1910/20. Sehr viel interessanter sind jedoch ihre Ausführungen zur Begründung des Endes der Japan-Begeisterung und des Japonismus im Westen.

274 Auch in dieser These besteht eine hohe Übereinstimmung zwischen Mabuchi und ihren westlichen Kollegen Berger und Wichmann.

Entwicklungen jener Zeit Erklärungsansätze zu finden. Durch die Anstrengungen der Modernisierung und der westlichen Orientierung wurde aus dem einst faszinierenden und bezaubernden (hinterwäldlerischen und ungefährlichen) Land Japan eine ernst zu nehmende Macht mit imperialistischen Zügen. Nach dem gewonnenen Sino-Japanischen Krieg (1894-95)²⁷⁵ und dem Russisch-Japanischen Krieg (1904-05)²⁷⁶ gewann Japan an Souveränität und steuerte zugleich auf den Zweiten Weltkrieg zu. Das Image Japans wandelte sich von einem kulturell attraktiven Land hin zu dem einer militärisch starken, aber auch barbarischen, ja grausamen Nation.

In den 1950/60er-Jahren, nach dem verlorenen Zweiten Weltkrieg, wurde Japan erneut für den Westen interessant.

2.8.2 Japonismusbewegungen

Während der Beginn des Klassischen Japonismus in der westlichen wie auch der japanischen Japonismusforschung auf Mitte des 19. Jahrhunderts datiert wird und mit der *Entdeckung* eines Hokusai Manga Bandes durch den Maler und Graphiker Félix Bracquemond in Verbindung gesetzt wird, gibt es unterschiedliche Auslegungen über vorangegangene und folgende Japan-Bewegungen.²⁷⁷ Mitsui beschrieb eine Pre-Japonismus Bewegung, in der japanische Waren, hauptsächlich Porzellan und

275 Auch Erster Japanisch-Chinesischer Krieg genannt. Der Krieg wurde vom japanischen Kaiserreich am ersten August 1894 eröffnet, nach der Stürmung des Königspalasts in Seoul durch das japanische Militär. Die moderne und starke Armee des japanischen Kaisers bekämpfte und zwang die chinesischen Truppen um Seoul und Pjöngjang und drang bis in die Mandschurei vor. Mit dem Vertrag von Shimonoseki zwischen China und Japan im April 1895 wurde Taiwan zur Kolonie Japans und Korea wurde offiziell zum unabhängigen Staat ernannt. Japan stieg somit zur Kolonialmacht in Ostasien auf. Der Sino-Japanische Krieg war ein erstes militärisches Zeichen, das den Erfolg der japanischen Modernisierung zeigte. Das flächenmäßig China weit unterlegene Japan hatte somit an militärischem Selbstbewusstsein gewonnen. (Vgl. Brockhaus, Bd. 13, Auflage 21, Brockhaus, Leipzig, 2006, S. 770)

276 Der zweite Krieg innerhalb kurzer Zeit, den Japan mit einer Großmacht aufnahm. Der Russisch-Japanische Krieg wurde durch das Aufeinandertreffen der expansiven russischen Fernostpolitik und dem japanischen Großmachtstreben in Ostasien ausgelöst. Auch hier ging es um den Einfluss und die Vorherrschaft in der Mandschurei und in Korea. Seit 1903 stand Japan mit Russland in Verhandlung um die Vorherrschaft in der Mandschurei. Der Krieg wurde im Februar 1904 durch den japanischen Angriff auf den Hafen von Port Arthur eröffnet. Der Sieg über Russland machte Japan zur gefürchteten und dominierenden Militärmacht im ostasiatischen Raum noch vor dem Beginn des Ersten Weltkriegs. Im Frieden von Portsmouth vom 5. 9. 1905 wurde die Aufteilung der Mandschurei beschlossen: Der nördliche Teil ging an Russland und der südliche an Japan. Japan war das erste asiatische Land, das in der neueren Geschichte eine europäische Großmacht vernichtend geschlagen hatte. (Vgl. Brockhaus, Bd. 13, Auflage 21, Brockhaus, Leipzig, 2006, S. 770)

277 Auch das Ende des Klassischen Japonismus wird von den Wissenschaftlern unterschiedlich ausgelegt.

Lackwaren – nicht immer für den Westen klar ersichtlich als Japanisch – noch vor den 1850ern nach Europa gelangten.

Eine zweite Welle des Japonismus kam in den 1950/60er-Jahren²⁷⁸ in Amerika und Europa auf. Im Gegensatz zu der formalästhetisch geprägten Bewegung Mitte des 19. Jahrhunderts, spielt der Zen-Buddhismus in der »second great wave of Japanese culture« eine tragende Rolle.²⁷⁹ Der japanische Gelehrte Daisetz T. Suzuki (Suzuki Daisetsu Teitaro, 1870–1966) begann 1898 in englischer Sprache populärwissenschaftliche Werke für eine westliche Leserschaft zu publizieren.²⁸⁰ In seinen Werken stellt Suzuki eine Verbindung zwischen Zen-Buddhismus und Kunst her. Suzukis Texte, aber auch »Zen in the Art of Archery«, 1953, verfasst von dem Deutschen Eugen Herrigel, erreichten eine große Leserschaft unter Künstlern in den 1950er-Jahren. Anfang der 1950er-Jahre beginnt Suzuki, seine bekannten Vorlesungen an der Columbia Universität zu geben. Unter seinen Studenten befanden sich Schriftsteller, Musiker und Künstler, darunter auch John Cage. Schriftsteller der Beat Generation²⁸¹ wie Jack Kerouac, Allen Ginsberg und Gary Snyder sowie Künstler des Abstrakten Expressionismus (Jackson Pollock, Franz Kline, Philip Guston) setzten sich mit Zen-Buddhismus auseinander.²⁸² Die japanische Kalligraphie und *sumi-e*, die im klassischen Japonismus nur wenig (bis keine) Beachtung fand, spielte in der Japan-Bewegung des 20. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle. So stellte Suzuki in »Essays in Zen Buddhism« einen Vergleich zwischen Leben und Sumi-e an. Pierre Alechinsky zeigte in seinem Film »Calligraphie japonaise« von 1955 die Verbundenheit der japanischen Kultur mit der Kalligraphie.²⁸³ Inoue Yuichi²⁸⁴ nimmt mit seiner Arbeit als Maler und Kalligraph eine wichtige Rolle in dieser Phase des Japonismus ein. Auch in dieser zweiten Japan-Bewegung setzten sich die Künstler selektiv mit der »fremden Kultur« auseinander. Der Buddhismus wurde nicht als Religion, sondern viel eher als Lebensphilosophie interpretiert. Man suchte nach einem »Gegenmodell zu den traditionell christlichen Themen.«²⁸⁵ Der Zen-Buddhismus wurde als eine spirituelle »Inspirationsquelle« verstanden. Westgeest bezeichnet die Funktion des Zen für die Künstler der 1950er-Jahre als »finishing touch«. Auch hier wird die japanische Inspiration als Hilfsmittel gesehen, das dem »Künstler vergegenwärtigte, dass

278 Auch hier unterscheidet sich Yamaguchi deutlich von ihren Kollegen. Denn die letzte Japonismus-Phase endet bei Delank beispielsweise mit der Schließung des Bauhauses. Vgl. Delank, 1996.

279 Baas, 2005, S. 108. Vgl. Berger, 1980, S. 10.

280 Vgl. Westgeest, 2000, S. 66.

281 Auch Beat Poets genannt, eine Richtung der US-amerikanischen Literatur der 1950er-Jahre.

282 Vgl. Baas, 2005, S. 109.

283 Vgl. Westgeest, 2000, S. 76.

284 Inoue Yuichi (井上 有一: 1916 – 1985) war ein japanischer Kalligraph und Maler. Inoue nahm an der documenta 2 1959 in Kassel teil. Seine Werke werden in internationalen Ausstellungen gezeigt.

285 Westgeest, 2000, S. 64.

die Antworten, die sie auf ihre Fragen suchten, schon vorlagen²⁸⁶ und nur noch hervorgebracht werden mussten. Auf diese Bewegung soll in dieser Arbeit allerdings nicht weiter eingegangen werden.

Als Letztes soll eine zeitgenössische Form des Japonismus, der Neo-Japonismus, dargestellt werden, die von dem amerikanischen Journalisten Douglas McGray²⁸⁷ 2002 als Japan Cool bezeichnet wurde. Die Objekte der Begierde heißen u.a. Anime, Manga und Games (digitale Spiele) und somit wird die Bewegung auch Japanimation,²⁸⁸ (ein Begriff, der sich aus Japan und Animation zusammensetzt) genannt. Die japanische Kunsthistorikerin Yamaguchi Yumi²⁸⁹ und McGray vertreten beide die Meinung, dass sich die aktuelle japonistische Bewegung deutlich von den vorangegangenen Formen unterscheidet. Die vorangegangenen Phasen des Japonismus beschreibt Yamaguchi als weitestgehend geprägt durch ein Interesse an der Fremdheit einer Kultur (*ibunkashou* 異文化性) oder an einer ›fremden‹ Atmosphäre/Gefühlswelt (*ijoushoshou* 異情緒性) und setzt hinter diese zwei Beschreibungen den Begriff Exotismus in Klammern. Aus ihrer Sicht handelt es sich in der zeitgenössischen Form um eine breiter aufgestellte, größere Bereiche der Bevölkerung ansprechende Bewegung. Die Zielgruppe ist dabei größer und jünger. Auf japanischer Seite

286 Westgeest, 2000, S. 109.

287 Douglas McGray hielt sich 2001 drei Monate in Japan auf, führte Interviews u.a. mit einem Soziologie Professor (Ueno Toshiya, Chubu Universität), mit Fujiwara Mariko aus der Forschungsabteilung von Hakuodou (eine der größten japanischen Werbeagenturen) und Shimizu Katsuo, Kultur-Kolumnist der Zeitung Asahi Shinbun. McGray untersuchte die »Power« der japanischen Kultur. Gray prägte den Begriff: GNC Gross National Cool (wobei Cool für power 文化力、かっこよさ Kultur steht). GNC lehnt sich an den Begriff GNP Gross National Products an. McGray vertritt die These, dass Japan eine Kultur-Supermacht ist, die international auf diesem Sektor großen Einfluss nehmen wird: »Yet Japan is reinventing superpower again. Instead of collapsing beneath its political and economic misfortunes, Japan's global cultural influence has only grown. In fact, from pop music to consumer electronics, architecture to fashion, and food to art, Japan has far greater cultural influence now than it did in the 1980s, when it was an economic superpower.« McGrays Artikel wurde als TIME Asia-Titelstory des »New York Times Magazine« und anschließend in weiteren internationalen Magazinen, wie The Guardian (UK) und Chuo Koron (Japan) veröffentlicht. Vgl. McGray, 2002.

288 In Japan wird die zeitgenössische Japanbewegung als »Japan Cool« zeichnet (siehe auch Kapitel 3). Claudia Delank verwendete in ihrem Vortrag den Begriff »Japanimation« (zusammengesetzt aus Japan und Animation). (Delank, Claudia: Eine Revolution im Sehen der europäischen Völker - Überlegungen zur Theorie des Japonismus. Im Rahmen der Tagung: »Japonismus - Inszenierungen einer Sehnsucht«. An der Evangelischen Akademie Tutzing, 4. - 6. November, 2011.)

289 Yamaguchi Yumi: Cool Japan - The Exploding Japanese Contemporary Arts, bnn Tokyo, 2005. Die japanische Kunsthistorikerin Yamaguchi Yumi legt ihren Fokus auf die zeitgenössische japanische Kunst. Von Yamaguchi stammt der Ausdruck »Japan ist das schwarze Loch für Kulturgüter«. Yamaguchi zeigt auf ihrer Website die Vielseitigkeit ihrer Forschungsansätze: Vgl. Yamaguchi: Contemporary Art Lab Unter: <http://www.so-net.ne.jp/tokyotrash>. (19.05.2012) Ihr besonderes Interesse gilt der Subkultur Tokyos, der Straßenkunst, die den Kunstmarkt beeinflusst.

wird davon ausgegangen, dass diese Bewegung die Aufmerksamkeit der Anhänger auch auf die japanische Kultur im allgemeinen lenken kann.²⁹⁰

Mitsui nennt diese Phase den Neo-Japonismus.²⁹¹ Der Schwerpunkt des Neo-Japonismus liegt laut Mitsui im Bereich des Design.²⁹² Als Indiz nennt er die japanischen Plakatgestalter, deren Werke seit den 1960er-Jahren im Rahmen internationaler Wettbewerbe zu den am meisten ausgezeichneten gehören. Das Plakat als Medium ist für Mitsui eine logische Weiterentwicklung der Ukiyoe-Drucke und die *monshos/mons* (japanische Familien-Wappen) sind für ihn die Vorreiter der heutigen Logo-Gestaltung und des Corporate Designs. Bei den Plakaten lassen sich die bisher aufgeführten typischen japanischen Gestaltungsmittel wiederfinden. Mitsui erwähnt die auffällig großen Erfolge der japanischen Gestalter in den Design-Disziplinen.²⁹³ Als einen weiteren Beleg für seine These nennt er die zahlreichen internationalen Ausstellungen, die sich seit den 1970er-Jahren mit japanischem Design befassen.²⁹⁴

2.9 ZUSAMMENFASSUNG

In diesem Kapitel wurden die westliche und die japanische Forschung zum klassischen Japonismus in Bezug zueinander gesetzt.²⁹⁵ Dabei wurde im Wesentlichen zwischen zwei Formen der Auseinandersetzung westlicher Künstler mit Japan und japanischer Kunst bzw. japanischem Kunsthandwerk unterschieden: der Japoniserie und dem Japonismus.

290 Vgl. Yamaguchi, 2005, S. 42.

291 Mitsui, 1999, S. 218ff.

292 Es sind in dieser Phase nicht nur Designgüter, die die Aufmerksamkeit der westlichen Welt auf sich ziehen. Auch die japanische Küche erlangt laut Mitsui eine hohe Beliebtheit. Mitsui zählt die populärsten Gerichte auf: *Sukiyaki*, *Tempura*, *Yakitori*, *Sushi*, *Tofu* und *Shoyu*. Ein weiterer starker Markt neben der japanischen Küche sind technische Konsumgüter wie Kamera, Motorräder, Pkw, Schiffbau, Fernseher, Elektrogeräte und technische Geräte aus dem Medizinbereich. Auf dem amerikanischen Markt waren es Computer und Groß-Computer. Aus typographischer Sicht ist es interessant, dass Mitsui die Auflistung der japanischen Gerichte (*Sukiyaki*, *Tempura*, *Yakitori*, *Sushi*, *Tofu* und *Shoyu*) in Katakana darstellt und nicht in Kanjis. Katakana werden hauptsächlich für die Notation von Fremdwörtern verwendet. Diese typographische Interpretation der japanischen Gerichte lässt diese exotisch und »fremd« wirken. Zugleich könnte dies ein Hinweis darauf sein, dass die aufgezählten Gerichte dem westlichen Geschmack und den westlichen Bedürfnissen angepasst sind. Nakamura verwendet die gleiche Darstellungsform, allerdings für andere Inhalte. Er schreibt über das einstige kriegerische Image Japans und setzt die Schlüsselwörter »Harakiri« und »Kamikaze« in Katakana. (Vgl. Nakamura/Onouchi, 2006, S. 15. Vgl. 3. Kapitel, 3.3 dieser Arbeit.)

293 Mitsui, 1999, S. 222.

294 Mitsui, 1999, S. 226.

295 Delank nannte den Japonismus ein »Phänomen der westlichen Welt«. (Delank, Tutzing, 4. - 6. November, 2011.)

Als Japoniserie wurden Werke bezeichnet, in denen japanische visuelle Klischees oder auch *Fremdheitsfaktoren* wie Geisha, Samurais, Kimono, Fächer, der Berg Fuji usw. als Statisten, Requisiten oder auch als dekoratives Beiwerk Verwendung fanden. Der visuelle Bezug zu Japan (oder zu dem, was der Künstler unter ›Japan‹ versteht) ist in diesem Fall offensichtlich und leicht erkennbar.

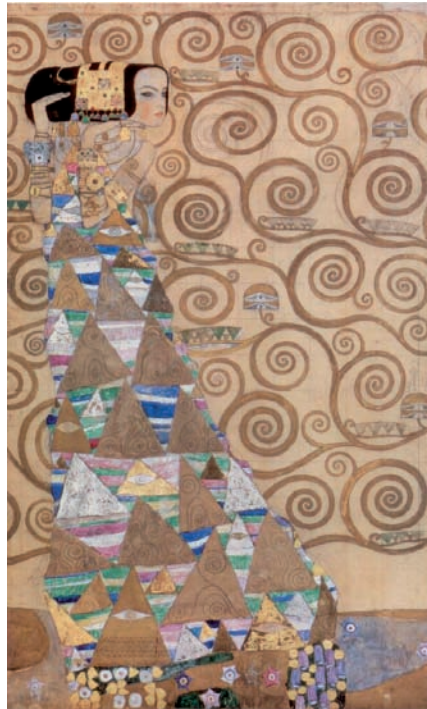
Werke des Japonismus sind demgegenüber subtiler und dezenter. Westliche Künstler hatten sich intensiv mit formalästhetischen Aspekten der japanischen Kunst und des Kunsthandwerks (mit einem besonderen Schwerpunkt auf den Ukiyoe-Drucken) auseinander gesetzt, diese analysiert und in ihren Arbeiten aufgegriffen. Die u.a. von Perucchi-Petri, Berger, Wichmann, Delank und Budde aufgeführten »japanischen künstlerischen Mittel«, die die westlichen Künstler zu neuen Formen inspirierten, werden im Wesentlichen auch von den japanischen Autoren Fukai, Mitsui und Mabuchi aufgeführt. Ein Merkmal ist die an- und abschwellende Linienführung, die den Duktus eines Pinselstrichs andeutet und oft als dunkle Konturierung von Figuren genutzt wird. Verstärkt ist dieses Element in der Plakatgestaltung der Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts (u.a. Toulouse-Lautrec), aber auch im Jugendstil zu finden.

Unter kompositorischen Aspekten lassen sich die Asymmetrie, der dezentrierte Bildaufbau, die Aufteilung des Bildes durch Vergitterung des Vordergrundes (u.a. *der Baum* als Bildteiler) und das Anschneiden von Figuren und Bildelementen aufführen. Die Flüchtigkeit des wiedergegebenen Moments wurde durch die Methode des Anschnitts visualisiert. Das »Ineinanderrücken von Nah- und Fernsicht«, steile Vogelperspektive, Verkürzungen der Distanz und der Verzicht auf räumliche Disposition und plastische Modellierung, kurzum der Verzicht auf perspektivische Darstellung führt zu Flächigkeit und Plakativität. Auch der Kontrast zwischen bemalter und leerer Fläche (oder auch bedruckter und unbedruckter Fläche in Bezug auf Plakatgestaltung), in der Gestaltung spricht man u.a. vom Weissraum, ist eine wiederholt erwähnte Eigenschaft der japanischen Drucke. Damit eng verbunden sind die Gegenlichtsilhouetten und Rückenansichten. Der Einsatz von Farbe, der sich gegen die naturalistische Farbgebung wendet und zur Aufteilung der Fläche beiträgt ist ein ebenfalls wiederkehrendes Element in der Beschreibung japanischer Ästhetik. Der Einsatz von Musterung, bei dem das ornamentale Muster in den Bildvordergrund rückt, wurde verstärkt von Gustav Klimt aufgegriffen. (Abb. 20.) Auch die hohe schlanke Formatwahl inspirierte westliche Künstler. Als übergeordnetes Thema der genannten »Gestaltungsprinzipien«²⁹⁶ ist der Verzicht auf die Naturrichtigkeit zu sehen. Die Natur wird durch den Künstler nicht kopiert, sondern interpretiert.

Der Japonismus bezeichnet somit eine Bewegung, in der westliche Künstler sich intensiv mit formalästhetischen Eigenschaften japanischer Kunst und

296 Aus meiner Sicht lassen sich diese ästhetischen Aspekte auch zusammenfassend als »Gestaltungsprinzipien« bezeichnen. Auch Delank verwendet den Begriff. (Vgl. Delank, 1996, S. 72.)

Abb. 20
Gutav Klimt: Expectation from
the Stoclet Frieze, 1905-9.



japanischen Kunsthandwerks auseinandersetzen, um deren Gestaltungsprinzipien zu verstehen und um diese wiederum in ihren eigenen Arbeiten anzuwenden und dabei neu zu interpretieren. Es handelt sich um eine Übersetzung gestalterischer Faktoren: »japanisches Sehen mit westlichen Augen.«²⁹⁷

Auch Claudia Delank schreibt dem Japonismus einen nicht unbedeutenden Einfluss auf die Entwicklung der Moderne zu, indem sie den Japonismus in der Fotografie und am Bauhaus ergründet.

Die japanischen Autoren gehen allerdings über die rein formalästhetische Rezeption des Japanischen hinaus und schreiben den Japonisten ein tieferes Verständnis des Japanischen zu. So nannte Mitsui die bisherige Japonismus-Forschung eine verengte Sicht auf die Japan-Bewegung. Der von ihm vorgeschlagene erweiterte Japonismus bezieht geistige und ideologische Aspekte (wie beispielsweise das Konzept des wabi-sabi) in die Betrachtung mit ein.

Dieser Unterschied zwischen der westlichen und der japanischen Japonismus-Forschung ist meines Erachtens wichtig. Hier erkennt man den Wunsch der japanischen Autoren, dass es sich beim Japonismus um eine tiefere Auseinandersetzung mit dem »Eigenen« (der japanischen Kultur) handelt und somit ein Zeichen der Wertschätzung der »eigenen Kultur« ist.

Trotz aller positiven Wirkungen, die der japanischen Kunst und dem Kunsthandwerk als Inspiration der westlichen Künstler im Rahmen der westlichen Japonismus-Forschung zugeschrieben werden, bleibe ich an manch verwendeten Begriffen hängen. Schur nannte den Japonismus eine »Mode«, die vorübergeht. Und obgleich Berger, ein Verfechter des Japonismus, beklagte, dass die Bedeutung der Japan-Bewegung in der Kunstgeschichte herunter gespielt wird, verwendete er selbst den Begriff »Geburtshilfe«²⁹⁸, um den Charakter des japanischen Einflusses zu be-

297 Berger, 1980, S. 19.

298 Berger, 1980, S. 19.

schreiben. Delank spricht ebenfalls von »Geburtshilfe«.²⁹⁹ Einerseits verwendet sie starke Formulierungen, dass im Japonismus die »Sehgewohnheiten gesprengt wurden« und dass es »mehr als die Exotisierung einer Sehnsucht« war, sondern viel eher einer »Revolution« glich. Dann wiederum wird diese Aussage abgeschwächt, indem sie die japanische Kunst mit einer »Geburtshilfe« vergleicht, die dem, was »bereits bei den westlichen Künstlern angelegt war« oder dem, was »ohnehin herauskommen wollte«, zur »Geburt verhalf«.³⁰⁰ Parallel zu Berger und Delank nennt Hirner den Japonismus »Gehhilfe der Moderne«.³⁰¹ Bei beiden Begriffen »Gehhilfe« und auch »Geburtshilfe« handelt es sich letztendlich doch nur um Hilfsmittel. Wie Delank es beschreibt, wird davon ausgegangen, dass die Grundvoraussetzungen bei den westlichen Künstlern bereits geschaffen waren, und dass es nur noch eines »Anstoßes« von Außen bedurfte. Für mich auffallend ist zudem, dass die Begriffe »Gehhilfe«, aber auch »Geburtshilfe« vergleichsweise nüchtern und technisch sind. Im Gegensatz dazu stehen die emotionaleren Formulierungen wie das »*Sprengen* von Sehgewohnheiten«, die »*Revolution* im Sehen« oder auch »nachhaltig, radikal und universal«.³⁰² Es scheint mir, als würden selbst die Japonismusforscher³⁰³ die Bedeutung des japanischen Einflusses auf die westliche Kunst im Zaum halten wollen und somit die Bedeutung schmälern. Auch hier ist eine Ambivalenz in der Wertung des Japonismus auf westlicher Seite zu erkennen. Es handelt sich in dem Fall um eine Form des Eurozentrismus.

Die rein formalästhetische Auseinandersetzung mit der japanischen Kunst hinderte die Künstler im Westen an der inhaltlichen Auseinandersetzung mit der japanischen Geschichte, Tradition, Kultur und Kunst und somit am Verstehen der ›fremden Kultur‹. Japan sollte weder entschlüsselt noch enträtselt werden, sondern sollte das ›fremde‹, exotische, bezaubernde Land bleiben als eine ideale Projektionsfläche der eigenen Sehnsüchte. Die Einstufung des Japonismus als rein formalästhetische (und somit also oberflächliche) Bewegung zeigt das Überlegenheitsgefühl des Westens gegenüber Japan. Japan ist »eine kulturelle Kolonie des Westens«.³⁰⁴

299 Delank, Tutzing, 4. – 6. November, 2011.

300 Delank, a.a.O.

301 Hirner, 2011, S. 27.

302 Desweiteren beschreibt Oh den Japonismus als »so tief, so verborgen und dialektisch in seinen Auswirkungen, dass er der kritischen Aufmerksamkeit als kontinuierliche Bewegung lange entgangen ist. Ohne den Einfluss der japanischen Kunst in seiner vollen Bedeutung zu erkennen, kann die Grundlage der modernen europäischen Kunst nicht verstanden werden.« Oh, 2006, S. 19.

303 Auf der Tagung in Tutzing im November 2011 erschien es mir, als seien die zeitgenössischen Japonismusforscher, allesamt Japankenner und Japanliebhaber, die *Japonisten* heutiger Zeit.

304 Vgl. Hamano, 2005, S. 224. 「優れたものはいつも海の向こうにあり、それを学ばばいい、模倣すればいいと思っていた日本人は、明治維新には「脱亜入欧」によって、それまで醸成してきたものをかなぐり捨て西洋になることを目指し、アジアへの帰属意識まで捨て去ろうとした。明治政府は政治的植民地になるよりは、文化的植民地を選択した。第二次世界大戦の敗戦では、「総懺悔」という言葉で日本的なるものを全否定することに至った。(略) 言ってみれば欧米なるものを得る見返りに、日本的なるものを代償

Hier liegt der Vergleich zur Muse³⁰⁵ nah, die schön, unbegreifbar, ungreifbar ist, aber auch das Naive, Kindliche und immer auch Verletzliche in sich trägt. Die Muse ist die Quelle der Inspiration, die der Künstler in der (Schaffens-) Krise braucht, um diese dennoch mit eigener Kraft zu überwinden. In der Verweigerung des Westens, sich inhaltlich mit Japan auseinanderzusetzen und in Japan nicht mehr als eine Muse (und nicht zum Beispiel einen Lehrmeister) zu sehen, spiegelt sich abermals das Überlegenheitsgefühl des Westens wider.

Für die westlichen Künstler war die japanische Kunst und das Kunsthandwerk eine »unerschöpfliche Fundgrube zur Erneuerung«,³⁰⁶ aus der man sich nach Belieben bediente. Ob die japanische Quelle als Vorlage oder zur Inspiration diene, ist von Fall zu Fall unterschiedlich.³⁰⁷ Bedenkt man, dass der Vorwurf des

に差し出したのである。そして、明治政府になっても、国家の評価は西洋になることであり、戦後の政府もアメリカになること、つまり欧米の模倣であったため、独自性のない模倣の国、欧米の文化的植民地という拭いがたいイメージ強化する結果となってしまった。」

305 Lese ich die Zeilen von Simone de Beauvoir in »Das andere Geschlecht«, drängt sich der Vergleich zwischen der Rolle des *Japanischen* zu Zeiten des klassischen Japonismus mit der Rolle einer Muse (einer Frau) auf, die den westlichen Künstler inspirierte: »Die Muse ist Mittlerin zwischen dem Erschaffenden und den natürlichen Quellen, aus denen er schöpfen muß. Über die Frau, deren Geist tief in die Natur eingebunden ist, lotet der Mann die Abgründe der Stille und der fruchtbaren Nacht aus. Die Muse schafft nichts aus sich selbst heraus, sie ist eine brav gewordene Sibylle, die sich gefügig in den Dienst eines Herrn gestellt hat. Selbst in den praktischen Bereichen wird ihr Rat nützlich sein. Der Mann will die Ziele, die er sich ausdenkt, ohne Hilfe von seinesgleichen erreichen. Er meint aber, die Frau spräche im Namen anderer Werte zu ihm, im Namen einer Weisheit, in deren Besitz er nicht zu sein vermeint, einer instinktiveren, unmittelbarer auf das Wirkliche eingestellten Weisheit. Was Egeria dem Ratsuchenden offenbart, sind <Intuitionen>. Er befragt sie ohne Einbuße seiner Selbstachtung, wie er die Sterne befragen würde. Diese <Intuition> dringt bis in die Geschäfte und in die Politik: Aspasia und Madame de Maintenon machen noch heute glänzende Karrieren. In Wirklichkeit weisen sie natürlich intellektuelle Fähigkeiten auf, die denen der Männer völlig entsprechen.« (de Beauvoir, 2011, S. 240f.)

306 Schur, 1901, S. 5.

307 Vincent van Gogh *kopierte* seine japanischen Vorlagen, um diese zu ergründen. In »Japoniserie: Oiran (nach Eisen)« von 1887, *kopierte* van Gogh die Figur des Schauspielers in seinem Gemälde. Als Vorlage diente Keisai Eisens »Schauspieler als Oiran« nach 1830. Ein zweites Beispiel ist »Der Baum (nach Hiroshige)«, 1887 von van Gogh, bei dem er sich an Ando Hiroshiges »Blühender Pflaumenbaum« aus dem Jahr 1857 orientierte. Zur Beschreibung der Arbeiten verwendet auch Berger den Begriff *kopieren*. (Vgl. Berger, 1980, S. 130f.) Delank zeigt ein weiteres Beispiel, indem sie Johannes Ittens Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Mu-ch'i darstellt. (Vgl. Delank, 1996, S. 155ff.) Das Konzept von Wichmanns Katalog basiert auf der Gegenüberstellung von japanischen Werken und der visuellen Auseinandersetzung westlicher Künstler mit ihnen. (Vgl. Wichmann, 1980.)

Myung-Seon Oh untersucht in ihrer Dissertation »Der Blaue Reiter und der Japonismus« die Auswirkung der japanischen Kunst und des Kunsthandwerks auf die einzelnen Künstler der Gruppe. In ihrem Vortrag in Tutzing 2011 verwendete sie wiederholt den Begriff »kopieren«, was bei den Zuhörern Empörung auslöste. Teils wurde dies später mit der mangelnden deut-

»Kopierens« vom Westen an Japan seit Langem besteht,³⁰⁸ wird hier deutlich, dass mit zweierlei Maß gemessen wird. Es stellt sich allerdings die Frage, welche Rolle das »Kopieren«, gerade auch aus historischer Sicht, gespielt hat.

»Japan ist ein unbekümmert-sorgloses Land. Das gilt meiner Ansicht nach für alle Phasen der ausländischen Kulturrezeption seit dem Eintritt Japans in die Geschichte. Der Ausdruck ›Rezeption‹ oder ›Aufnahme‹ fremder Kultur klingt in seiner Gelassenheit selbst eigentlich schon japanisch. Im Falle Rumäniens oder Taiwans so zu tun, als ginge es um Rezeption oder Aufnahme fremder Kultur, ist kaum möglich. Hier marschierten Eroberer und Machthaber mit schlammigen Stiefeln ein! Sie gaben grausame Befehle, erhoben Steuern, requirierten Menschen, vergriffen sich an Frauen. Aufgrund solcher erbärmlichen Zustände und scheußlicher Erfahrungen wird man gezwungen, die fremde Sprache zu erlernen, erhält Waren aus dem Überfluss der Besatzer und stiehlt heimlich von ihrer Kultur. War dies nicht die übliche Form? Im Gegensatz dazu sind wir in Japan nie vom Ausland beherrscht worden und haben keine fremde Invasion erlebt, während wir zugleich aber reichlich Kultur aus China und Europa übernehmen konnten.«³⁰⁹

Was sich in den Worten des Linguisten Masuda Yoshiro wie eine fast *spielerische* Übernahme von Kultur und Wissen anhört, war eine alle Bereiche und das ganze Land umfassende Reform, die Meiji-Restauration, wie bereits zu Beginn dieses Kapitels dargestellt wurde. Das sogenannte »Kopieren«, das intensive und systematische Lernen vom Westen, um Versäumnisse von über 200 Jahren innerhalb einer begrenzten Zeit aufzuholen, erschien der Meiji-Regierung als einzige Chance, um die Autonomie des Landes zu bewahren. Mit fortschreitender Modernisierung Japans ging allerdings in Europa das Interesse für das Land zurück.

»Obgleich heute die Möglichkeiten ungleich vielfältiger als vor einem Jahrhundert sind mit dem ostasiatischen Partner in Kontakt zu kommen, hat Europa in der Gegenwart wohl weniger kulturelle Beziehungen als früher. Dagegen hat Japan begierig vom Westen gelernt. Es hat die westliche Lebenshaltung assimiliert und in sein Denken, Fühlen und Handeln integriert. Der Westen dagegen weiss noch viel zu wenig von diesem Land, sein Interesse ist, ausgenommen in wirtschaftlicher Hinsicht, gering. Damit hat sich die Interessenlage umgekehrt. [...] Heute, in einer Zeit der wirtschaftlichen Stärke Japans, ist das westliche Interesse an der Kultur unbedeutend.«³¹⁰

schen Sprachkenntnis der Vortragenden abgetan. Myung-Seon Oh ist Koreanerin. (Vgl. Oh, 2006)

308 Im 4. Jahrhundert n. Chr. wurde die Lehre des »Konfuzianismus« über China in Japan bekannt, den japanischen Bedürfnissen angepasst und reinterpretiert als grundlegende Staatslehre eingeführt. Die portugiesischen Missionare, die den »Konfuzianismus« zunächst fälschlich für eine japanische Philosophie hielten, warfen den Japanern später vor, »eine Nachahmation ohne eigene Errungenschaften zu sein«. (Lockemann, 2008, S. 65.)

309 Masuda Yoshiro (1970, S. 185 f.), zitiert nach Suzuki, 1990, S. 128f.

310 Hinz, 1982, S. V. Während Hinz nur die »positiven« wirtschaftlichen Erfolgsmomente nennt, klingt bei Noever schon die Furcht vor der »aggressiven«, erfolgreichen Wirtschaftsmacht durch. (Vgl. 1. Kapitel 1.2.2)

Japan hatte in den 1980er-Jahren das Image eines »wirtschaftlichen Aggressors«.³¹¹ Andererseits möchte ich an Delanks Anmerkung erinnern, dass die westliche prototypische Sicht auf Japan sich seit 1920 nicht großartig verändert hat. Gehe ich von diesen Argumenten aus (Ehmke, Masuda, Delank und Hinz), möchte ich behaupten, dass Japan bis heute nicht seine Exotik oder einfacher den Reiz des ›Fremden‹ für den Westen verloren hat.

»Vielleicht nicht so sehr das Bild Japans selbst, jedenfalls aber die Projektion darüber hat sich grundlegend verändert. Heute sind wir fasziniert und fühlen uns im höchsten Maße bedrängt von der industriellen Produktion der fernöstlichen Insel, die weltweit selbst das entlegenste Dorf erfasst. [...] Japan, damals wie heute ›in Mode‹ – wenn auch unter völlig geänderten Voraussetzungen – bleibt exotisch, kaum ergründbar.«³¹²

Viele Aspekte, die sich im 19. Jahrhundert entwickelt haben, sind in der Außen- aber auch in der Selbstwahrnehmung Japans bis heute erhalten geblieben. Der klassische Japonismus hat das Konstrukt eines Fremdbildes von Japan zum Gegenstand, das im ausgehenden 19. Jahrhundert, durch die selektive Wahrnehmung von Künstlern und »Kreativen«, das Japanbild nach außen wie auch nach innen maßgeblich geprägt hat. So war Japan für den Westen, insbesondere für die Japonisten, »das bessere Andere«.³¹³ In der Begegnung mit Japan, von vor nun fast 150 Jahren, hat zugleich auch eine Instrumentalisierung des ›Fremden‹ stattgefunden. So wurde die Darstellung Japans angepasst an die Bedürfnisse, die Sehnsüchte des Westens, die Yuki (Suehiro) auch als »exotische Phantasie von Japan«³¹⁴ bezeichnet. Zugleich hat Japan die Heterostereotype der westlichen Darstellung Japans, welche dem Selbstbild entsprachen und dienten, in das Konstrukt der ›eigenen kulturellen Identität‹ aufgenommen. In der vorliegenden Arbeit wird davon ausgegangen, dass der Japonismus nicht nur die westlichen Künstler inspirierte und der Entwicklung der modernen Kunst als »Geburtshilfe«³¹⁵ gedient hat, sondern auch für die Etablierung/Definition der japanischen Ästhetik (Benennung ihrer Merkmale oder Attribute) von essentieller Bedeutung war.

Die Doppelrolle Japans zwischen Tradition und Moderne (*wakon yosai*) ist ein Image, das auch heute noch, über hundert Jahre nach der Meiji-Restauration, dem Land anhängt. Oft wird diese Eigenschaft von westlicher Seite als »unreife

311 Lockemann, 2008, S. 72.

312 Noever, 1990, S. 4.

313 König, Hans-Joachim. Im Rahmen der Tagung: »Japonismus – Inszenierungen einer Sehnsucht«. An der Evangelischen Akademie Tutzing, 4. – 6. November, 2011.

314 Yuki (ehemals Suehiro) Madoka: Japanbilder in künstlerischen Dokumentar fotografien. Im Rahmen der Tagung: »Japonismus – Inszenierungen einer Sehnsucht«. An der Evangelischen Akademie Tutzing, 4. – 6. November, 2011.

315 Delank, Claudia, Tutzing, 4. – 6. November, 2011.

Zwitterkultur«³¹⁶ kritisiert. Auch im 21. Jahrhundert bleibt Japan für den Westen ›fremd‹ und exotisch.³¹⁷

»Japan was for so long an isolated island that it has never got over its hunger for the status of ideas.«³¹⁸

Meines Erachtens spielte der Japonismus bei der Entwicklung dieses Dualismus eine wichtige Rolle. War nicht das große Interesse der europäischen und amerikanischen Künstler und Sammler Zeichen genug, oder auch ein vorgehaltener Spiegel, um den Wert der eigenen Tradition, Kunst und Kultur zu erkennen und diese zu schützen? Somit hat der Japonismus nicht nur die europäischen Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts aus der Krise *gerettet*. Wäre es übertrieben zu behaupten, dass der Japonismus Japan vor dem Bruch mit der eigenen Kultur und Tradition bewahrt hat?

316 Hardach-Pinke zitiert nach Lockemann, 2008, S. 69.

317 Gerade in Spielfilmen wie »Lost in Translation«* der Regisseurin Sofia Coppola von 2003 und »Kirschblüten - Hanami«** der Regisseurin Doris Dörrie aus dem Jahr 2008 wird das zweigeteilte Bild Japans zwischen Vergangenheit und Gegenwart als Fundgrube für konträre und ausdrucksstarke Bilder bevorzugt aufgegriffen und inszeniert. In beiden Filmen wird Japan nur als exotische Kulisse verwendet. Für den westlichen Betrachter werden die Stereotype Japans bedient und bestätigt (Vgl. Hijjiya-Kirschnerheit, 2007, S. 19.), Japan wird einmal mehr als »Zwitterkultur« zwischen Tradition und Moderne dargestellt: »Großstadt-Glitzerkulisse, die Spielautomaten-Höllen, der Golfplatz mit dem Fuji im Hintergrund, der Schrein und der Tempelgarten bis hin zu der Ikebana-Blumensteck-Stunde«. Das gezeigte Bild ist »exotisch-exotisierend«.***) Oft wird zurecht kritisiert, dass von Seiten Japans keine Anstrengungen unternommen werden, die »geschönte Perspektive zu entlarven«: »Doch hier vermischen sich im japanischen Blick vermutlich die Reiseprospekt-Atmosphäre eines Kurztrips nach Kyoto und die allgegenwärtigen Bilder aus der Werbung mit einem Wunschbild vom eigenen Alltag.«****

*) Die Handlung des Filmes spielt in Tokyo und zeigt das Zusammentreffen eines alternden Filmstars (gespielt von Bill Murray) und einer jungen Frau (gespielt von Scarlett Johansson), die ihren stark beschäftigten Mann auf der Reise begleitet. Die sehr unterschiedlichen Figuren eint das Gefühl der Orientierungslosigkeit in der ›fremden‹ und pulsierenden Großstadt. In einer Szene wird der Ausflug der jungen Frau in »das alte Japan«, in die Stadt Kyoto, gezeigt. Dabei wird Kyoto als Ort der Ruhe dargestellt.

**) »Kirschblüten - Hanami« ist nicht das erste Werk Doris Dörries, in dem sie die Sehnsucht nach Japan thematisiert. Erzählt wird die Geschichte eines Mannes (Elmar Wepper), dessen Frau (Hannelore Elsner) unerwartet stirbt. Um den Traum seiner Frau zu erfüllen (die zeitlebens eine Leidenschaft für Japan und den japanischen Ausdruckstanz Butoh hegte), den Berg Fuji zu sehen, reist der Mann nach Japan und begegnet dort einer jungen obdachlosen Japanerin, die täglich im Park Butoh tanzt. Doris Dörrie bedient mit dem Film unterschiedliche Japan-Klischees. Von den traumhaft schönen Bildern der Kirschblüte über die Kälte der modernen japanischen Gesellschaft bis hin zur anzüglichen Badeszene (die westliche Idee der Geisha?) wird nichts ausgelassen.

***) »Für das ›westliche‹ Publikum bedient der Film im Übrigen feste Erwartungen: Tokyo wird gemäß einem mittlerweile standardisierten Muster als eine gleichzeitig befremdende wie anziehende Hypermoderne visualisiert, eine Perspektive, die dem japanischen Publikum, wie gesagt, nichts Neues bietet.« (Vgl. Hijjiya-Kirschnerheit, 2007, S. 19.)

****) Hijjiya-Kirschnerheit, 2007, S. 19.

318 Malcolm Mc Laren zitiert nach: Spivak, 1999, S. 344.

War die Selbstexotisierung ein erfolgreiches Mittel Japans, um sich einen festen Platz in der Welt zu verschaffen und ein bis heute andauerndes Image aufzubauen?³¹⁹ Heute ist Japan ohne Frage das westlichste und technologisierteste Land Ostasiens mit einer Tradition, die heute noch gelebt wird, und zugleich wirkt es auf den Westen immer noch unergründlich und exotisch.³²⁰

Der Japonismus war keine einseitige Bewegung, in der es ausschließlich um die Inspiration westlicher Künstler durch japanische Kunst und Kunsthandwerk ging. Es deutet sich an, dass es sich bei dem »Inspiriertsein« um eine Wechselwirkung oder auch um einen Kulturaustausch mit sehr unterschiedlichen Motiven handelte.

»Die Wechselwirkung zwischen Japan und Europa, die mit einem so vehementen Taumel östlicher Ästhetik begonnen hatte, endete jedoch nicht mit ihrem Erkalten im Westen, Japan selbst nahm Anregungen des Westens auf, ließ sich während der späteren Meiji-Zeit und der Taisho-Periode - also von etwas 1910 bis 1930 - u. a. in der höfischen Porzellan-Keramik Tokyos und in der Kunstphotographie der Kansai-Region rund um Kobe vom Jugendstil anregen, gefolgt während der dreißiger und vierziger Jahre von einer Auseinandersetzung mit dem Bauhaus und selbst mit der Dada-Bewegung. Es kam, wie zuvor in Europa, zur Verbindung kosmopolitischer Einflüsse mit eigenen Traditionen - man denke an die Symbiose der Bauhaus-Rezeption und der Mingei-Bewegung, die, gestützt auf die Normen der Volkskunst, der Ästhetik im Alltag einen neuen Standard und neue Maßstäbe gab.«³²¹

Der Umgang Japans mit dem ihm entgegengebrachten Interesse ist ein Thema, das sich nicht nur auf den klassischen Japonismus beziehen lässt, sondern auch in der zeitgenössischen Japanbewegung der Japanimation und des Neo-Japonismus die Wechselwirkung zwischen dem Westen und Japan verdeutlicht. Es zeigt sich hier ein gewisses Muster. Die Verwunderung darüber, dass ausgerechnet die volkstümlichen Drucke, die Ukiyoe, ein kaum vergleichbares Begehren im Westen auslösten und fast 150 Jahre später die japanischen Manga und Animationen auf ein unerwartetes Interesse im Westen stießen, war und ist in Japan groß. In beiden Fällen der Geschichte lassen sich in Japan Reaktionen »zwischen Verunsicherung und Stolz«³²² erkennen. Zugleich will man verstehen, was den Westen an Japan interessiert. In Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit ist es interessant zu sehen, welche Bedeutung der Japonismus für Japan hat.

319 »Die Japanexotik wurde von der japanischen Regierung als politisches Mittel zur Etablierung Japans als gleichberechtigte Nation eingesetzt.« Delank in Bezug auf die Beteiligung Japans an den Weltausstellungen zum Ende des 19. Jahrhunderts. Delank, 2008, S. 33.

320 Vgl. Roland Barthes, 1981.

321 Spielmann, 2000, S. 13f.

322 Vgl. Jahn, 2008, S. 145.

3 JAPANIMATION - DIE ZEITGENÖSSISCHE JAPONISMUS-BEWEGUNG?

Es scheint, als hätte der Artikel eines einzelnen jungen amerikanischen Journalisten, Douglas McGray, im Jahr 2002 eine Welle von Forschungen und anschließenden Publikationen zur japanischen zeitgenössischen Populärkultur ausgelöst. McGray kam im Rahmen eines Kulturprogramms der Japan Society für drei Monate nach Japan. Sein Artikel mit dem Titel »Japan's Gross National Cool«, in dem er die Ergebnisse seiner Recherchen und Interviews zur japanischen Pop- und Subkultur zusammenfasste, wurde zunächst in dem Magazin »FP. Foreign Policy« veröffentlicht und anschließend international publiziert.¹ McGray schrieb in seinem Artikel von einer aktuellen Japan-Bewegung, deren Potential noch nicht ausgeschöpft sei. Gegenstand des Trends sind Subkulturen wie Manga, Anime (japanische Zeichentrickfilme), Games (Spielkonsolen (Hardware) und Spiele (Software)), J-Pop (japanische Popmusik), Lifestyle Magazine und Mode, die in Europa, Amerika und Asien steigende Zahlen an jungen Anhängern finden. Diese Subkulturen werden nicht nur innerhalb der eigenen vier Wände konsumiert, sondern werden immer mehr nach außen getragen und öffentlich gelebt.

Mit seinem Artikel prägte McGray den Begriff »Gross National Cool«,² abgekürzt GNC, der sich an dem Begriff aus der Volkswirtschaft GNP Gross National Product (auf Deutsch: Bruttonationaleinkommen (BNE), ehemals Bruttosozialprodukt (BSP)) anlehnt. McGray definiert den Begriff GNC wie folgt:

»National cool is a kind of ›soft power‹—a term Harvard dean Joseph S. Nye Jr. coined more than a decade ago to explain the nontraditional ways a country can influence another country's wants, or its public's values. [...] National cool is an idea, a reminder that commercial trends and products, and a country's knack for spawning them, can serve political and economic ends.«³

1 Darunter Chuo Koron (Japan) und The Guardian (UK). Im Mai 2003 erschien der Artikel in einer japanischen Übersetzung von Kamiyama Kyoko (神山京子) in dem führenden japanischen Nachrichtenmagazin Chuo Koron (中央公論, seit 1887 monatlich erscheinend) unter dem Titel: »Die neue Staatsmacht namens National Cool- Die japanische Coolness erobert die Welt mit großen Schritten« (ナショナル・クールという新たな国力 世界を闊歩する日本のカッコよさ). Einen Monat später, am ersten Juni 2002, erschien McGrays Artikel unter dem Titel »The other superpower« in »The Guardian«. (Vgl. The Guardian. Unter: <http://www.guardian.co.uk/books/2002/jun/01/featuresreviews.guardianreview14>, (19.05.2012))

2 »GNP - Gross National Power« oder auch »Gross domestic income« genannt, ist der englische Begriff für Bruttosozialprodukt.

3 McGray, 2002.

Bei seinen japanischen Interviewpartnern löste McGrays These zum hohen GNC Japans immer wieder Reaktionen der Überraschung aus:

»They tended to think very little about foreign audiences. What they talked about instead was foreign inspiration. At times, it seems almost a strange point of pride, a kind of one-downsmanship, to argue just how little Japan there is in modern Japan. Ironically, that may be a key to the spread of Japanese cool.«⁴

Seinen Interviewpartnern, u.a. dem Soziologie-Professor Ueno Toshiya der Chubu Universität, Fujiwara Mariko aus der Forschungsabteilung von Hakuhodou (eine der größten japanischen Werbeagenturen) und Shimizu Katsuo, Kultur-Kolumnist der Zeitung Asahi Shinbun, schien die Wirkung ihrer Subkultur auf den Rest der Welt nicht bewusst gewesen zu sein.⁵ Oder aber, es wäre auch möglich, dass die Gesprächspartner McGrays diese Bewegung im Ausland nicht positiv bewerten. Gerade die oben beschriebene erste Reaktion der japanischen Spezialisten könnte darauf hinweisen, dass, ähnlich wie zu Zeiten des Japonismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts, der Blick von außen auf die japanische Kultur essenziell ist, um im innerjapanischen Kontext die Besonderheiten zu erkennen. Ist dies erst einmal geschehen, entdecken die japanischen Wissenschaftler diese Themen auch für sich. Die in diesem Kapitel betrachteten Publikationen japanischer Autoren beziehen sich alle auf McGrays und sind zwischen 2004 und 2008 erschienen. Zudem wurde drei Monate nach der ersten Veröffentlichung von McGrays Artikel die ›Japan as Popculture-Association‹ gegründet die das ›PPP - Popculture Policy Project‹ ins Leben gerufen hat. Zu den Initiatoren des ›PPP - Popculture Policy Project‹ im September 2002 gehörten unter anderem Personen wie Nakamura und Onouchi, die sich seither mit dem Forschungsthema Japan Cool beschäftigen.⁶

4 McGrays, 2002.

5 Kaji Akihiro ist einer der japanischen Autoren, die sich auf McGrays beziehen. Er beschreibt das Herunterspielen von Tatsachen als eine typisch japanische Eigenschaft. Am besten lässt sich dieses Verhalten mit »understatement« übersetzen. Kaji schreibt, dass das Untertreiben in manchen Fällen sogar den Anschein erweckt, Japaner genießen dies und sehen es vielleicht sogar als eine Art Spiel an. Auch hier passt ein englischer Begriff aus der Umgangssprache sehr gut: »fishing for compliments«. Denkbar wäre demnach auch, dass die japanischen Gesprächspartner von McGrays generell die Bedeutung der Sub- und Populärkultur Japans heruntergespielt haben. (Vgl. Kaji, 2008, S. 34.)

6 Auch das Lifestyle Magazin Brutus reagiert auf McGrays These und widmet dem Thema »Cool Japan« eine ganze Ausgabe, die am 15. Januar 2007 erschien. (Vgl. Nakahara, 2007.) Als Aufmacher des Leitartikels wird das Musikvideo »Jump« von Madonna (2006) vorgestellt, in dem die Pop-Musikerin vor der Kulisse japanischer Leuchtreklameschilder singt und tanzt. Nakahara, die Autorin des Artikels, beschreibt diese Kulisse in den Augen einer Japanerin als »uncool« bis »sonderbar« und weist zugleich darauf hin, dass gerade diese Elemente aus Sicht eines westlichen Betrachters »exotisch« und »cool« wirken. Diese Beschreibung ist für Nakahara der Auftakt, um im folgenden Artikel die Elemente der »internationalen« Japanimation-Bewegung dem japanischen Leser vorzustellen. Dabei weist sie bereits in der Einleitung darauf hin, dass die japanische und die internationale Wertung des »Coolen« nicht zwingend übereinstimmen. Nakahara kün-

Um die zeitgenössische Japanbewegung zu beschreiben, werden zahlreiche Begriffe verwendet. Japanese Pop und Japanese Cool⁷ sind die meist verwendeten Bezeichnungen, die nicht in allen Fällen klar differenziert verwendet werden. Die zeitgenössische Japanbewegung tituliert Okuno mit »IT-Revolution« (*IT-kakumei*/イト革命). »IT« steht in diesem Fall nicht als Abkürzung für »information technology«, sondern ist mit dem modischen Begriff »it-girl«⁸ zu vergleichen, der eine medienpräsen- te, »angesagte« und (modisch) stilprägende Prominente bezeichnet.

Um in dieser Arbeit klar zwischen den verschiedenen Ebenen und Formen der zeitgenössischen japanischen Bewegung unterscheiden zu können, soll an dieser Stelle eine kurze Definition der Begriffe erfolgen.

Der Begriff Subkultur, wie er in dieser Arbeit verwendet wird, ist vergleichbar mit Fiskes »youth subcultures«.⁹ In japanischen Publikationen wird, oft in Kombination oder als Übersetzung für Subkultur ins Japanische, der Begriff *otaku*-Kultur verwendet.¹⁰ Der Begriff *otaku* wurde ursprünglich mit einem *hiragana* und einem *kanji* geschrieben (お宅) und bedeutete so viel wie »das Haus eines anderen« und war eine höfliche Bezeichnung. In den 1980er-Jahren haben sich Jugendliche (meist Jungen mit einer Vorliebe für Computerspiele) mit *otaku* (おたく), als eine direkte Anrede vergleichbar mit »Du«, angesprochen. Daraus entwickelte sich die Bezeichnung *otaku* オタク (komplett in Katakana gesetzt), die heute junge Männer beschreibt, die sich von ihrer sozialen Umgebung isolieren und sich in Computerspiele und Anime vertiefen. Das einstige Image des *otaku* hat sich jedoch gewandelt. Okuno spricht von einer heute weit verbreiteten Form des Phänomens, von Personen, die eher pluralistisch versessen (maniac) sind (*tagenteki maniakku gensho* 「多元的マニアッ

diget einen möglichen Durchbruch des »Next Cool Japan« für 2007 an. Der Artikel zeigt ein Sammelurium an Japan-Trends (von Design, über Architektur, Mode, Lifestyle und Kulinarischem) in 20 internationalen Städten (von Europa, Amerika, Südamerika, Asien, Russland, Australien bis Afrika), die eine mehr oder minder starke Durchmischung mit der Kultur des Herkunftsortes aufzeigen. Die in dem Artikel vorgestellten international interpretierten Gegenstände des Japan-Trends werden somit wiederum auch für den japanischen Leser zu etwas Exotischem. Das »Eigene« wird durch die Interpretation von außen exotisiert, bis hin zur Verfremdung.

7 1948 wurde in der Ausgabe vom 11. Oktober des Life Magazins die Musik des amerikanischen Jazz-Musiker Dizzy Gillespie als »Hot, Cool and Gone« bezeichnet. Hot and cool, zwei Zustände die sich bis dahin auszuschließen schienen wurden hier in einem Atemzug genannt. »»cool« was both a counter-cultural lifestyle and a stage of being« und Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Jackson Pollock, Andy Warhol, Dizzy Gillespie, Charlie Parker und Miles Davis galten als die Protagonisten der ersten Stunde. Bezogen auf die Musik, dem Cool Jazz der 1950er-Jahre, wurden folgende Attribute mit »cool« verbunden: »restrained, relaxed, excellent« und verkörpert wurden diese durch »a band of serious-minded professionals seeking to improve themselves and their art.« Sie waren weder radikal noch politisch. (Tirro, 2009, S. 9ff.)

8 Vgl. Spiegel Online Themen. Unter: http://www.spiegel.de/thema/it_girls/ (19.05.2012)

9 Fiske, 1989, S. 115.

10 Vgl. Okuno, 2004, S.11 und S. 37.

ク現象」).¹¹ Diese Jugendlichen konzentrieren sich nicht mehr lediglich auf eine (Sub-) Kultur wie Computer (-Spiel), Manga, Anime, Musik oder SF, sondern interessieren sich für mehrere Bereiche zugleich. Das Image der *otakus* hat sich allerdings in den letzten Jahren durch den internationalen Trend der Manga, Anime und Games geändert und hat sie gesellschaftsfähig gemacht.¹² Mit anderen Worten, sie wurden durch ihre Aufwertung Teil der japanischen zeitgenössischen Populärkultur. So gehen Subkultur und Populärkultur Japans fließend ineinander über. Es findet ein Transformationsprozess statt, die gering geschätzte Subkultur wird zur Populärkultur. In dieser Bewegung erlangte auch die *otaku*-Szene (gewollt oder auch ungewollt) mehr gesellschaftliche Akzeptanz.

Der Widerstand der Subkultur, »which thus evades and resist the dominant ideology«,¹³ ist entkräftet worden. So trifft Diedrichsens Beschreibung auch auf die *otaku*-Kultur in Japan zu: »auch das Bürgertum [besteht] nur noch aus Subkulturen [...], die sich nicht mehr zu einem größeren Ganzen ergänzen wollen, sondern vor sich hin autonomisieren.«¹⁴

John Fiske beschreibt Populärkultur wie folgt:

»Popular culture is made by the people, not produced by the culture industry. All the culture industries can do is produce a repertoire of text or cultural resources for the various formations of the people to use or reject in the ongoing process of producing their popular culture.«¹⁵

Es ist eine Kultur, deren Hauptmerkmal die Dynamik und die Kurzlebigkeit ist und durch »verschiedene [...] Formationen [von] Leute[n], die verschiedene Formen der Subordination erfahren«,¹⁶ entwickelt wird. Der Ursprung der Populärkultur liegt im Alltäglichen, »produced by elaborated industrialized societies that are experienced in complex and often contradictory ways«.¹⁷ Dabei ist Populärkultur progressiv, nicht aber revolutionär. Und dennoch entsteht Populärkultur aus einem Konflikt heraus: »Popular culture is produced under conditions of subordination.«¹⁸ Im Kontext

11 Vgl. Okuno, 2004, S.14 und 37.

12 Mitsui, 2008, S. 171ff.

Hier bietet sich der Vergleich zur deutschen Boygroup Tokyo Hotel an. Auch ihren Stil könnte man als *otaku*-Stil bezeichnen. So fand durch die Japanimation-Bewegung gefördert ein Imagewandel statt. *otaku* ist heute ein Synonym für Cool und trifft auch auf die Bandmitglieder von Tokyo Hotel zu, deren Styling an androgyne Manga-Helden erinnert.

13 Fiske, 1989, S. 117.

14 Dabei geht Diedrichsen davon aus, dass es »ein kompaktes Bürgertum als Klasse, die eine bestimmte Kultur vertritt, so eher nicht mehr gibt.« (Vgl. DIETRICH DIETRICHSEN. In: Ulf Poschardt: Das Bürgertum besteht nur aus Subkulturen. WELT AM SONNTAG vom 25. 05. 2008, http://www.welt.de/kultur/article2030854/Das_Buergertum_besteht_nur_aus_Subkulturen.html (18. 03. 2012))

15 Fiske, 2011, S. 19.

16 Fiske, 2000, S. 65.

17 Fiske, 2011, S. 134.

18 Fiske, 2011, S. 37.

Die Unterdrückung bezieht Fiske u.a. auch auf der Ebene der ästhetischen Urteilskraft: »der

der vorliegenden Arbeiten sind das vor allem *otaku*, Manga-, Anime-Fans, aber auch die japanischen Schulmädchen im Tokyoter Stadtteil, Harajuku. Verstärkt handelt es sich somit um Populärkultur die von Jugendlichen ausgeht und durch jede Generation neu interpretiert wird. Die Elemente der Jugendkultur werden von der Industrie aufgenommen und vermarktet und damit verlieren sie ihren Sinn als verbindende Elemente einer Gruppe. Zum Gegenstand der japanischen Populärkultur (oder Jugendkultur) zählen heute u.a. Manga, Anime, Games, J-Pop, Cosplay und Mode (insbesondere die Aufmachung der Tokyoter Schulmädchen, die sich in Harajuku aufhalten), sowie die im folgenden darzustellenden Medien. Es lässt sich die These aufstellen, dass die Einstufung, ob etwas zur Subkultur oder zur Populärkultur gehört, abhängig vom Betrachter ist. Demnach sind die oben aufgezählten Medien aus der Sicht der jungen Generation Japans und des Auslands als Populärkultur zu bezeichnen, aus Sicht der älteren japanischen Generationen werden diese immer noch als Subkultur empfunden. Nakamura nennt dies ein Imageproblem innerhalb Japans, da die international besonders beliebten Subkulturen Japans, wie der Lebensstil des *otakus*, Communities wie *cosplay* 「コスプレ」(Kostümspiel) und Aktionen wie Comic-Verkaufsausstellungen (*comike* 「コミケ」) und ästhetisches Empfinden wie *kawaii* und *ero* in Japan nicht allgemein anerkannt und als repräsentativ genug gesehen werden.¹⁹ So lassen sich die hier aufgeführten Publikationen der japanischen Autoren

Populärkultur [wird] die Unterscheidungsfähigkeit abgesprochen, da das Konzept der kritischen Beurteilung einzig und allein der Hochkultur zugerechnet wird«. (Fiske, 2000, S. 54.) Die »kulti-vierte feine Sensibilität ist der gebildeten oberen Bourgeoisie vorbehalten«. Die ästhetische Qualität wird der gesellschaftlichen Qualität gleich gesetzt. Während der Hochkultur die Qualität und Ästhetik zugeschrieben wird, sind die wesentlichen Merkmale der Populärkultur, Relevanz und Produktivität. Der »Ästhetizismus« wird als »Waffe im Klassenkampf« eingesetzt. (Fiske, 2000, S. 55.)

- 19 *Kawaii* (かわいい)* lässt sich am besten mit »niedlich« oder »süß« übersetzen. In Kreisen der westlichen Manga-Fans ist dieser Begriff bereits weit verbreitet und wird direkt ohne Übersetzung verwendet. Die besondere Liebe der Japaner für Schönes (美しきもの) wurde bereits vor tausend Jahren von Sei Shonagon (清少納言 966 – 1025) beschrieben, einer der berühmtesten weiblichen Autoren Japans, die in Hiragana ihr Werk niederschrieb. Yamaguchi nennt Seishos Werk »makura no soshi« (枕草子 Kopfkissenbuch) den ältesten und zugleich revolutionärsten Essay Japans. In diesem Essay beschreibt Seisho die Liebe der Japaner zu *schutzbedürftigen*, *unschuldigen*, *kindlichen* und kleinen Sachen. Als Beispiele zählt Seisho folgende Attribute auf: »Kleinkinder«, »Kinder mit einem ›Topfschnitt‹«, »ein zwei- bis dreijähriges Kind, das einem Erwachsenen ein Stück von einem Faden zeigt«, »Puppen-Werkzeuge/Utensilien«, »ein kleines Malvenblatt« und »ein Küken«. Alles was Seisho hier beschreibt, könnte heute mit dem Begriff *kawaii* benannt werden. Auf die heutige Zeit bezogen nennt Yamaguchi die in Japan immer kleiner und kompakter werdenden elektronischen Geräte, »Fancy-Goods« und »Figuren« als Produkte mit der Eigenschaft *kawaii*. Dieser Trend ist besonders stark bei den Accessoires für Mobiltelefone der Japaner in jeglicher Altersklasse zu sehen. Es gibt zielgruppenorientierte Anhänger für Teenager (beliebte Charaktere aus Comics und andere Figuren) oder für markenbewusste Leute im Alter zwischen 20 und 30 Jahren. Als Vorläufer für die Handy-Anhänger und Deko-Elemente nennt Yamaguchi die Netsuke, die ab 1700 hergestellt worden sind. Netsuke

nicht nur als Reaktion auf McGrays Artikel sehen, sondern auch als Japan-interne Kampagne zur Förderung der eigenen Populärkultur verstehen. So schreibt Nakamura, dass die gegenwärtige Japan-Bewegung im Ausland bereits angekommen ist und das Image des modernen Japans mitprägt:

»Diese Energie, genannt Pop-Power, bildet das Branding des Landes. Laut einer Untersuchung von Hakuhodo (eine der größten japanischen Werbeagenturen) in den Städten Hong Kong, Seoul und Bangkok übertrifft die Popularität japanischer Produkte, die der Waren aus Amerika, Europa, Korea oder auch China. Die japanischen Produkte gelten nicht nur als qualitativ hochwertig, sondern vor allem als ›cool (kakkoi) und geschmackvoll‹. Auch in Los Angeles und Mailand steht ›made in Japan‹ an der Spitze der beliebten Waren und gilt als der ›Bote einer neuen Zeit‹.²⁰

Erste Reaktionen auf die neu entdeckte Attraktivität des eigenen Landes sind laut Okuno nun auch bei der japanischen Regierung zu erkennen, die sich an der »IT-Revolution« (IT革命) mit »Maßnahmen der Coolness« (クール政策) beteiligen will. An führenden japanischen Universitäten, wie der Tokyo Universität, Waseda Universität, Ritsumeikan-Universität und Nationale Universität für Schöne Künste und Musik Tokyo, wurde die Entwicklung von Forschungszentren, Fachbereichen und Lehrgebieten im Bereich Digital Contents und Animation gefördert. Weitere Aktivitäten waren die Unterstützung bei Gründung von Museen zu Anime und Manga.²¹

In dieser Arbeit wird der Begriff ›Japanimation‹ als Sammelbegriff für die unterschiedlichen populären Medien Manga, Anime, Games, J-Pop, *comike*, *cosplay* und Figures verwendet, da gerade diese eng miteinander verbunden sind und

waren dekorative Elemente und als Schmuck für Frauen und Männer gedacht.

*) Der Begriff »kawaii« wird auch von Mitsui als Schlüsselwort der zeitgenössischen Japanbewegung aufgeführt. Laut Mitsui hat der Begriff »kawaii« andere Begriffe, die für Schönheit (美しい/キレイ) stehen, abgelöst und eine lange Geschichte und Entwicklung. Kawaii ist ein Grundkonzept der Ästhetik, das der japanischen Gestaltung eigen ist.

**) Netsuke (jap. 根付, Stiel zum Anbinden) sind kleine geschnitzte Figuren aus Japan. Sie dienten zur Befestigung des Inro, einer flachen, kleinen, mehrteiligen Lackholzdose am taschenlosen Kimono und Obi (Gürtel). Netsuke bestehen aus unterschiedlichsten Materialien, wie beispielsweise Buchsbaum, Ebenholz, Bambus, Horn, Elfenbein oder Nüssen. Die ersten Netsuke wurden bereits im 16. Jahrhundert gefertigt, ihre Hauptverbreitungszeit war vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Dabei wurden nicht nur Figuren dargestellt, sondern auch Masken oder Gegenstände aus dem täglichen Leben.

Vgl. Yamaguchi, 2005, S. 57f.

Ero「エロ」ist vom englischen »erotic« abgeleitet. In der japanischen Umgangssprache wird der Begriff im Sinne von unanständig oder schlüpfrig verwendet.

Vgl. Nakamura/Onouchi, 2006, S. 45.

20 Vgl. Nakamura/Onouchi, 2006, S. 35. 「このポップパワーとも呼ぶべき一種のエネルギーは、国としてのブランドを形づくる。博報堂の調査によると、香港、ソウル、バンコク各都市で、日本製品はアメリカ、ヨーロッパ、韓国、中国の製品を抑え、高品質であるうえ「カッコいい、センスがいい」とのイメージ評価を受けている。ロサンゼルスやミラノでも、日本製品は他国を抑えて「時代を切り開いていく感じ」を持たれているという。」

21 Vgl. Okuno, 2004, S. 33f.

sich oft gegenseitig bedingen. Diese Vielfalt macht eine Schlüsseleigenschaft der japanischen Populärkultur aus.²²

Die Kombination verschiedener Medien beginnt bereits beim Manga, bei dem eine Geschichte auf zwei Ebenen, auf der des Bildes und der des Wortes (Schrift), erzählt wird. Es ist nicht selten, dass die Geschichte eines Mangas als Anime verfilmt wird, eine dreidimensionale Gestalt in Form von Shokugen-Figuren (japanisches ›Überraschungsei‹) oder Plastikfiguren annimmt und in weiteren Fan-Artikeln dem Nutzer oder auch dem »Architekten der Phantasiewelt« (*kasousekai kouchiku* 仮想世界構築) zur Verfügung gestellt wird. Um diese Phantasiewelt zu erweitern und um selbst Teil dieser Welt werden zu können, lassen sich die Songs der Anime-Verfilmung als Karaoke singen und mit dem passenden Kostüm verkleidet, verwandeln sich Fans in einen Akteur ihrer Lieblings-Mangas (Cosplay). Begabte Zeichner können ihre Arbeiten (Manga-Zeichnungen) auf entsprechenden Messen verkaufen. Die Abdeckung verschiedener Medien und Artikel führt dazu, dass diese Phantasiewelt für manche Fans realer wirkt als die Realität selbst. Hier lässt sich auch die funktionale Eigenschaft des Populären und dessen gesellschaftliche Relevanz erkennen. In diesem Fall erfüllt sie die Aufgabe, »einen Sinn aus der eigenen Subordination in der Gesellschaft zu ziehen und so mit ihr fertig zu werden.«²³ Die Grenzen zwischen Sender und Empfänger verschwimmen. Dabei wird beispielsweise der (ursprüngliche) Autor des Mangas (Ausgangswerk) ausgeblendet. Der Comike-Teilnehmer komplettiert oder erweitert das aus seiner Sicht nicht abgeschlossene Werk des Ausgangsmaterials, welches er als eine ›Ressource‹ benutzt und erhebt sich somit über die Autorität des Autors. Das Internet spielt dabei eine große und wichtige Rolle, da es diese Bewegung nicht nur internationalisiert, sondern auch den Austausch zwischen Individuen (unabhängig ob Professionelle oder Laien) vereinfacht.²⁴ Diese komplexe Einbeziehung des Nutzers (oder auch Fans bzw. Konsumenten) ist ein Modell, das in der japanischen Forschung auch als »customising«²⁵ bezeichnet

22 Vgl. Onouchi, 2006a, S. 118ff.

23 Fiske, 2000, S. 57.

24 Vgl. Onouchi, 2006a, S. 120ff.

25 Der Begriff »customising« kommt aus dem Englischen und wird mit »kundenspezifische Anpassungen« übersetzt. Der Begriff wird im Japanischen in Katakana gesetzt. Als in Japan bekanntestes Beispiel für »customising« lässt sich 「ほしのこえ」 (*Hoshi no koe*, »The voices of a distant star«) aufführen, ein Anime, das einzig und allein von einer Person, Shinkai Makoto (新海 誠 Künstlername) produziert wurde. »Die Revolution einer einzelnen Person im japanischen Anime«, so heißt es laut Morikawa in einem Artikel einer Fachzeitschrift, der über sieben Seiten hinweg das Werk von Shinkai vorstellte. 2002 wurde der Prototyp von »The voices of a distant star« (gesprochen von Shinkai und seiner Freundin) im Internet auf der persönlichen Seite von Shinkai veröffentlicht. Ohne große Werbekampagne und nur durch Empfehlungen wurde dieser Anime über Nacht bekannt. Wenige Monate später wurde der Film in einem kleinen Programmkino Tollywood in Shimokitazawa, Tokyo aufgeführt und zog ein großes Publikum an. Der Anime brach die Rekorde des kleinen Kinos mit 3.500 Besuchern. Nach weiteren Aufführungen in

wird und ein Grundelement der Japanimation darstellt. John Fiske beschreibt *customising* wie folgt: »The art of popular culture is ›the art of making do‹ the people's subordination means that they cannot produce the resources of popular culture, but they do make their culture from those resources.«²⁶ Auch im Falle des *customising* werden im wesentlichen gegebene Elemente weiterentwickelt oder neu interpretiert.

Neben den oben genannten Elementen der japanischen zeitgenössischen Populärkultur, basierend auf Manga, Anime, Games, Figuren und Cosplay, gibt es noch weitere Aspekte, die die zeitgenössische Bewegung ausmachen. Dazu zählen die japanische Ess-Kultur sowie Bereiche der Kunst, des Designs und der Mode. Diese zeigen allerdings andere Eigenschaften in ihrer Entstehung, Auslegung, Verbreitung und Zielgruppe auf und lassen sich nicht ohne weiteres zu den Elementen der Japanimation zählen. Auch trifft die von Fiske gegebene Definition von Populärkultur meist nicht auf die Ess-Kultur, Kunst, Design und Mode zu. Als Überbegriff für die gesamte zeitgenössische Japan-Bewegung, soll daher die Bezeichnung Neo-Japonismus (in Anlehnung an den klassischen Japonismus) verwendet werden, um Japanimation, aber auch Aspekte der japanischen Ess-Kultur sowie des Designs und der Mode mit einzuschließen zu können.

anderen Programmkinos erschien die professionell nachsynchronisierte Version auf DVD. Basierend auf dem 25 minütigen Film wurde später ein Roman und ein Manga publiziert. Auch wurden in großen Buchhandlungen Verkaufsstände von Fanartikeln zu »The voices of a distant star« eingerichtet. Nakamura resümiert darauf hin: »Das Internet ist die perfekte Umgebung, um aus einem Konsumenten einen Entwickler zu machen. Die Informationsgesellschaft wird in den nächsten Jahren einen großen Umschwung erleben.« Morikawa sieht, dass die große Anerkennung Shinkais nicht durch die Tatsache, dass eine Einzelperson einen Anime-Film erstellt hat, an dem normalerweise ein großes Team arbeitet, herrührt. Es ist eher der Mut, die Leidenschaft und das Talent Shinkais, das Anerkennung verdient. So bieten die technischen Entwicklungen wie Rechner und das Internet die beste Umgebung für Shinkai und seinesgleichen (auch gab es weitere Anime-Amateure, die Shinkais Beispiel folgten). Shinkai hat zuvor als Profi für einen Game-Hersteller gearbeitet, bevor er seine Idee zu »The voices of a distant star« in die Tat umsetzte. Er kündigte seine Stelle und setzte sein Projekt ohne ein finanzstarkes Unternehmen im Hintergrund in die Tat um. Das Werk, das Shinkai als Privatperson entwickelte, zog nicht nur die Aufmerksamkeit von Konsumenten auf sich, sondern auch von Unternehmen. (Vgl. Morikawa, 2003, S. 221ff. Und: Nakamura, 2006, S. 78.)

Auch wenn das »Customising« ein Teilaspekt der Japanimation-Bewegung ist, so ist es kein auf Japan beschränktes Phänomen. Wie bereits von Nakamura oder Morikawa dargestellt, bietet das Internet eine ideale Plattform für Formen des »Customising«. Als Beispiel können hier Online-Shops aufgeführt werden wie Etsy (<http://www.etsy.com> (03.06.2013)) oder DaWanda (<http://de.dawanda.com> (03.06.2013)), die engagierten Amateuren oder auch Hobby-Kreativen ein Forum und einen Kontakt zu möglichen privaten Käufern bieten. Ähnlich wie bei dem oben genannten Beispiel von Shinkai, wird ein Amateur zum Anbieter seiner kreativen Arbeit und somit zum Sender. Empfänger sind nicht nur Konsumenten, sondern auch »reguläre Sender«, wie zum Beispiel Magazine, die über Etsy und DaWanda neue spannende Produkte entdecken und vorstellen.

26 Fiske, 1989, S. 4.

3.1.1 Manga

Mangas sind heute ein ernst zu nehmendes Wirtschaftsgut in Japan, aber auch in Deutschland. Laut Onouchi betrug in Japan der mit Mangas erzielte Umsatz im Jahr 2005 mehr als 2,2 Bio. Yen (entsprechend ca. 19 Mrd. Euro). Das entspricht 22,5 Prozent der in Japan erwirtschafteten Gesamtbeträge im Verlagswesen. Die Manga-Bücher und Magazine machten im gleichen Jahr 37,2 Prozent aller Printmedien in Japan aus.²⁷

Die japanischen Mangas sind nicht nur in Japan, sondern auch international sehr begehrt. Die Internationalisierung des Mangas wirkt sich auch auf die Schreibweise im Japanischen aus. So schreibt Kaji, dass die traditionelle Darstellung des Wortes Manga in Kanjis erfolgte: 漫, gelesen *man*, bedeutet so viel wie ›sich über eine Fläche verteilen‹ oder auch ›willkürlich‹. 画 *ga* steht für Bild, Gemälde, Zeichnung, Skizze, Abbildung und so weiter. Zusammengesetzt ließe sich der Manga mit ›zwangloses‹ oder ›eigenwilliges Bild‹ übersetzen. Der illustrative Charakter, die Subjektivität und die Flüchtigkeit beschreiben dieses japanische Wort wahrscheinlich noch am ehesten. Dies entspricht der traditionellen Schreibweise zu Zeiten Hokusais. Heute wird in Japan das Wort Manga in Katakana gesetzt und deutet somit auch auf der Ebene der Schrift auf eine Weiterentwicklung und Internationalisierung hin. So hat der amerikanische Comic mit der Unterteilung in verschiedene Felder, »die der Geschichte eine amerika-typische Geschwindigkeit verleiht«, dem japanischen Manga zu seiner heutigen Form verholfen.²⁸ Maeda bezeichnet daher das zeitgenössische Manga auch als »Mischprodukt der amerikanischen Pop-Kultur und der traditionellen graphischen Kultur Japans.«²⁹ Der Begriff Manga ist längst nicht mehr nur auf Japan beschränkt, sondern wird mittlerweile international verstanden. Kaji zufolge sind Mangas heutzutage als japanisches Kulturgut anerkannt. Als Beleg sieht er die in Buchhandlungen Europas, Amerikas und Asiens eingerichteten MANGA- (diesmal in Buchstaben und Versalien gesetzt) Abteilungen. Aus Sicht von Kaji erfüllen Mangas eine wichtige Rolle zur Kommunikation der japanischen Kultur. So lernen Jugendliche unterschiedlicher Herkunft durch den Botschafter namens MANGA das Land Japan und dessen Kultur kennen.³⁰ Die bekanntesten Figuren des japani-

27 Vgl. Onouchi, 2006, S. 106. Im Vergleich dazu wurde in Deutschland 2005 mit dem Verkauf von Mangas ein Bruttoumsatz von 70 Millionen Euro erwirtschaftet. Der Anteil der Mangas am gesamten Comic-Umsatz liegt in Deutschland bei fast 75 Prozent. 2005 war der Markt der Mangas mit 6,9 Prozent Wachstum einer der am stärksten wachsenden in der sonst eher stagnierenden deutschen Buchbranche (Gesamtwachstum: weniger als 1 Prozent). (Vgl. Knümann, 2006.)

28 Vgl. Kaji, 2008, S. 129f.

29 Maeda, 2007, S. 214.

30 Vgl. Kaji, 2008, S. 129f. Es wird von verschiedenen Autoren ein Trend beschrieben, dass junge internationale Manga-Fans japanisch lernen, damit sie die Werke ihrer Lieblings-Autoren im Original lesen können. Auch werden bei manchen Übersetzungen die Anordnung und die japanische Leserichtung beibehalten, so dass die Manga-Bücher für das westliche Verständnis von hinten nach vorne geblättert werden. Die onomatopoetischen Elemente werden in manchen

schen Mangas, Doraemon und Pokemon (Pocket Monster) gehören heute dem globalen Standard an. Seit der Jahrtausendwende sind Mangas ein fester Bestandteil der Buchmessen in Frankfurt a.M. und Leipzig.

3.1.2 Anime

Die japanische Form des Animationsfilms, stilistisch stark geprägt durch Mangas, nennt sich Anime (Abkürzung von Animation Film). Auch bilden Mangas in vielen Fällen die Vorlage für Anime Produktionen. Der erste japanische TV-Anime ist laut Nakamura, Tetsuka Osamus *Astroboy* von 1963 gewesen. Es war die Verfilmung des gleichnamigen Mangas. Auch heute noch basieren 60 Prozent der Anime Verfilmungen auf einem Manga.³¹ Laut Nakamura stammten im Jahr 2002 60 Prozent der weltweit im Fernsehen gezeigten Animationsfilme aus Japan. Die in Amerika erzielten Umsätze mit Anime und deren Fan-Artikeln betragen im Jahr 2002 4,36 Mrd. US Dollar und steigerten sich im Jahre 2004 auf 4,84 Mrd. US Dollar. Die international beliebtesten Animes sind *Pocket Monster (Pokemon)* und *Crayon Shin Chan (クレヨンしんちゃん)* und wurden jeweils in 67 Ländern (*Pokemon*) und in 46 Ländern (*Crayon Shin Chan*) der Welt im Fernsehen gezeigt.³²

Vor 40 Jahren war das Verhältnis noch umgekehrt. So liefen im japanischen Fernsehen amerikanische Zeichentrickfilme und die bekannteste Zeichentrickfigur jener Zeit war *Popeye*. Dies hat sich nun gewandelt.³³

Die japanischen Anime beschränken sich entgegen mancher Vorurteile nicht nur auf das Kinderprogramm im Fernsehen, sondern erreichen mittlerweile ein weitaus größeres und internationales Publikum. Als Beispiel möchte ich an dieser Stelle Miyazaki Hayao nennen, einen der international bekanntesten japanischen Regisseure und Drehbuchautoren für Animes. Für seinen Film *Chihiros Reise ins Zauberland* von 2001 erhielt er international große Anerkennung und wurde unter anderem 2002 mit einem Goldenen Bär und 2003 mit einem Oscar ausgezeichnet.

Lange Jahre galt Kurosawa als Aushängeschild der japanischen Filmindustrie. Laut Hamano treten immer deutlicher die Macher von Animes in die Fußstapfen Kurosawas. Während zu Lebzeiten von Kurosawa, internationale Gäste aus dem Filmgeschäft den japanischen Altmeister sehen wollten, gehen heute die Anfragen in Richtung Miyazaki Hayao, Oshii Mamoru, Ootomo Katsuhiko (alles Anime-Regisseure) oder dem Künstler Murakami Takashi. Es ist ein Wechsel der Interessen vom Realbildfilm zum Animationsfilm zu beobachten.³⁴

Publikationen ebenfalls nicht übersetzt und in Kana dargestellt. (Matsuda, 2008, S. 61.)

31 Vgl. Nakamura, 2006, S. 19.

32 Vgl. Nakamura, 2006, S. 16.

33 Vgl. Kaji, 2008, S. 128.

34 Vgl. Hamano, 2005, S. 40.

Hamano sieht aber auch eine Schattenseite des Erfolgs. »Hollywood ist wie ein Staubsauger für Stories: erfolgreiche Musicals, Theaterstücke, Bestseller und Ereignisse aus der Weltgeschichte werden eingesammelt, leicht verständlich inszeniert, um kulturelle und regionale Identitäten gesäubert und wieder versendet. Heute dienen auch japanische Manga und Animationen als Quelle dieses Systems.«³⁵ Als Beispiele nennt Hamano unter anderem die Ähnlichkeit zwischen *Mein Nachbar Totoro* (Anime, Japan, 1988 von Hayao Miyazaki) und *Lilo & Stitch* (amerikanischer Zeichentrickfilm von 2002, Regisseure Dean DeBlois und Chris Sanders) sowie die Parallelen zwischen *Ghost in the Shell* (Anime, Japan, 1995, Regisseur: Mamoru Oshii) und *Matrix* (USA, 1999, Regie: Andy und Larry Wachowski).³⁶

Hamano sieht eine besondere Stärke in dem Medium Anime.

»In Form von Manga und Anime lässt sich alles darstellen, was man sich nur vorstellen kann, die Grenzen liegen allein in der Vorstellungskraft.«³⁷

Gerade der Ausdruck dieser grenzenlosen Freiheit von Ideen und Phantasie, visualisiert in Form von Animes, macht diese so inspirierend und anregend. So schreibt Hamano von einem Interview mit den Regisseuren Andy und Larry Wachowski, in dem sie offen zugegeben haben, durch *Ghost in the Shell* inspiriert worden zu sein, und dass sie das Bestreben hatten, das Gesehene in ihren Film *Matrix* mit Mitteln des Realbilds übersetzen zu wollen.³⁸

35 Hamano, 2005, S. 88. 「ハリウッドはストーリーの吸入装置のようなもので、ヒットしたミュージカル、ヒットした演劇、ヒットした小説、そして歴史的な事件などを世界から集めてきて、わかりやすくアレンジして、文化性や地域性をなくして、アウトプットしていくというパターンを繰り返している。いま、そういう資源として、日本のマンガやアニメーションも組み込まれつつある。」

36 Nicht nur japanische, sondern auch die Rechte erfolgreicher ausländischer Produktionen werden von Hollywood, der »Traumfabrik schlechthin« aufgekauft und mit bekannten Schauspielern, meist Hollywood-Größen, neu in Szene gesetzt und auf den Filmmarkt gebracht. Lena Schilder, Autorin des Artikels »Remakes europäischer Filme – Manche mögen's aufgewärmt« auf sueddeutsche.de/lis, nennt die weitverbreitete Praxis des Remakes auch »Recyclingwahn à la Hollywood« (Vgl. Schilder, Lena: Remakes europäischer Filme – Manche mögen's aufgewärmt. Unter: <http://www.sued-deutsche.de/kultur/remakes-europaeischer-filme-manche-moegens-aufgewaermt-1.1001524> (18.03.2012)) So stellt Schilder die Frage: »Warum vertraut Hollywood nicht auf die Erfolge der europäischen Versionen?« Dass es sich bei der in Amerika praktizierten Technik des Remakes nicht lediglich um eine »Inspiration von außerhalb« handelt, wie es Schilder vermutet, liegt nahe. So handelt es sich bei manchen Remakes um originalgetreue Nachinszenierungen der ausländischen Vorlage mit amerikanischen Schauspielern, deren darzustellenden Rollen ortstypische Namen zugewiesen werden. (Vgl. Die deutsche Produktion »Bella Martha« mit Martina Gedeck wurde 2007 mit Catherine Zeta-Jones als Kate in »Rezept zum Verlieben« (Originaltitel: No Reservations) neu von Hollywood verfilmt) Der »Recyclingwahn à la Hollywood« deutet so viel eher auf den Akt des »Kulturimperialismus«. (Heine, Martine: Einmal Bella Martha – amerikanisch aufgewärmt! Vom: 13.09.2007. Unter: http://www.welt.de/kultur/article1178231/Einmal_Bella_Martha_amerikanisch_aufgewaermt.html. (18.03.2012))

37 Vgl. Hamano, 2005, S. 87. 「想像さえできればどんなものでも作り出せることができる漫画やアニメーションの制約はイメージーションだけで、多様な表現が保証されている。」

38 Vgl. Hamano, 2005, S. 49ff.

Bevor jedoch der Anime zur Inspirationsquelle für Hollywood wurde, ließ sich die japanische Manga- und Anime-Koryphäe Tetsuka Osamu³⁹ von Hollywood-Filmen inspirieren. Tetsuka war ein Fan der frühen Hollywood-Produktionen, er studierte wie dort die Geschichten erzählt wurden und entwickelte seine Form des Story-Manga, bei der eine Handlung und Geschichte über mehrere Seiten, sogar Bände hinweg erzählt wird. Die Form des Story-Mangas wurde zum charakteristischen narrativen Element des japanischen Mangas. Das Tempo der Erzählung und der Wechsel der Perspektiven sind weitere Eigenschaften des Story-Mangas, die sich anschließend auch in Asien und im Westen durchgesetzt haben. Tetsukas Werk lässt sich als Ausgangspunkt der japanischen Anime-Kultur sehen. Die narrativen Eigenschaften lassen sich als Fundament auch heute noch in den Animes wiederfinden und dienen nun als Fundgrube für die Drehbuchautoren aus Hollywood. Somit schließt sich der Kreis der Inspirationen an dieser Stelle.⁴⁰

Kaji sieht ein großes Potential im japanischen Anime.

»Die japanische Anime-Industrie konzentriert sich in erster Linie nur auf das nationale Publikum und bewertet den Erfolg im Ausland als eine Art Gerücht. Es fehlt ihnen an Mut, die Barrieren der Sprache zu überwinden und die Herausforderungen auf dem internationalen Markt anzunehmen. Auch hier lässt sich die typische Introvertiertheit erkennen. [...] Tatsache ist jedoch, dass wir in einer Zeit leben, in der japanische Animes die Welt erobern, dass Jugendliche weltweit durch Animes Japan kennen lernen und eine emotionale Verbindung mit Japan eingehen.«⁴¹

Andererseits kritisiert er, dass Japaner viel zu leichtsinnig und günstig die Rechte der Animes ins Ausland verkaufen.

3.1.3 Games

Das Marktsegment von Games im Hardware- (Spielekonsolen und Zubehör), aber auch im Software-Bereich, ist ein deutlich von japanischen Herstellern dominierter Markt. So wurde Nintendo im Dezember 2007 auf Platz drei der in Japan erfolgreichsten Wirtschaftsunternehmen gelistet.⁴² Die Produkte Nintendo DS und Wii

39 Tetsuka Osamu (手塚 治虫), 1928-1989, japanischer Arzt, Regisseur und Manga-Zeichner. Zu seinen bekanntesten Werken zählen »Astro Boy«, »Black Jack« und »Prinzessin Saphir und Kimba«. Tetsuka wird in Japan »manga no kami-sama«, Gott des Mangas genannt.

40 Vgl. Hamano, 2005, S. 86f.

41 Vgl. Kaji, 2008, S. 128f. 「日本のアニメ制作は国内のみを対象とし、それが海外で評価されても余録としてしか考えないという。言葉の壁を乗り越えてまで、世界市場に自ら挑戦する気概がないというのだ。ここも、閉じこもり現象が現れている。(略)日本製アニメが世界を席巻し、世界の若者はアニメを通じて日本を知り、日本に親近感を持つ時代になっているのだ。」

42 Vgl. Nakamura, 2006, S. 16f. Im Jahr 2004 wurden ca. 50 Prozent der in Japan hergestellten Game-Software ins Ausland exportiert und erwirtschafteten einen Umsatz von 232.6 Mrd. Yen (ca. 2.4 Mrd. Euro (Umrechnungsstand: 02.06.2012)). Für Hardware (Spielekonsolen) und Software zusammengerechnet betrug die Exportsumme 2004 564.4 Mrd. Yen (ca. 5.8 Mrd. Euro (Umrechnungsstand: 02.06.2012)).

haben neue Perspektiven in der Unterhaltungsindustrie aufgezeigt. Mit seinem Produkt konnte Nintendo Altersbarrieren bei der Zielgruppe gänzlich überwinden. Wii fit wurde in Deutschland in Altersheimen als Trainingsgerät eingesetzt. Bisweilen galten Computerspiele nicht gerade als gesundheitsförderlich, mit Wii fit schaffte es Nintendo, eine Alternative zum »menschlichen Personal Trainer« zu schaffen.⁴³ Ein weiteres Phänomen ist der Brückenschlag zu Lern-Software, wofür auch der Begriff Edutainment verwendet wird. Somit hat Nintendo mit seinen Produkten Märkte im Gesundheits- und Lernbereich (Dr. Kawashimas Gehirn Jogging für Nintendo DS) und eine ältere Zielgruppe erschlossen, die bisher nicht mit dem Image von Spielkonsolen vereinbar schien. Nintendo wurde Ende des 19. Jahrhunderts als Familienunternehmen und Hersteller für Spielkarten und Spielzeug gegründet. Ab den 1970er-Jahren widmete sich Nintendo Video-Spielen und brachte 1989 den Gameboy auf den Markt. Mit den neuesten Produkten DS und Wii zeigt das Unternehmen seine Anpassungsfähigkeit an Entwicklungen und Wünsche der Gesellschaft. Auch diese Entwicklung lässt sich als ein typisches Beispiel des *Refines* verstehen (vgl. Kapitel 3.4) und als einen Beweis für die besondere Begabung der Japaner, international anerkannte Produkte zu entwickeln.⁴⁴ Dabei scheint die spielerische Art mit neuen Medien umzugehen, ebenfalls eine Japan eigene Form zu sein.

3.1.4 J-Pop

J-Pop ist eine Abkürzung für Japanese Pop Music und wurde eingeführt, um die japanische Popmusik von der ausländischen sprachlich zu unterscheiden. In Ost-Asien wird J-Pop laut Okuno in den Charts gespielt und japanische Musiker und Musikgruppen sind Teil eines Japantrends. Verglichen mit den Erfolgen von J-Pop in Asien ist die Bewegung in Deutschland kleiner. In dem Zusammenhang sollte jedoch die Gruppe Pizzicato Five nicht übersehen werden, die Mitte der 1990er-Jahre in Amerika, aber auch in Deutschland mit *Twiggy Twiggy* (ein Song mit japanischer Lyrik) einen großen Hit herausbrachten.

Ein Kanal, der die japanische Pop-Musik über die Grenzen Asiens auch nach Europa und Amerika trägt, sind Animes. Okuno zeigt die Verbindung zwischen Anime und J-Pop auf. Es sind längst keine Einzelfälle mehr, dass japanische Musiker, die zunächst nur national bekannt waren, nach den Aufnahmen von Erkennungssongs zu Animes, die in Amerika ausgestrahlt wurden, auch dort ganze Konzerthallen füllten. So gibt es in Japan Musiker, die sich auf das Genre Anime-Songs spezialisiert haben und von einer großen Anime-Fan-Gemeinde gefeiert und unterstützt werden.⁴⁵

43 von Gehlen: Auf dem Weg zur Sportkonsole: Turnen heißt jetzt Wii Fit. Vom: 12.07.2007. Unter: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/390154>. (19.05.2012)

44 Vgl. Kaji, 2008, S. 132.

45 Vgl. Okuno, 2004, S. 35f.

Eine weitere Entwicklung besteht in der aktiven Nutzung des Internets als Plattform. Junge Musiker veröffentlichen ihre Arbeiten in entsprechenden Portalen. In immer mehr Fällen bauen diese Künstler zunächst eine Fan-Gemeinde auf, um anschließend von Produzenten entdeckt zu werden. Dieses Modell zeigt laut Onouchi einen anderen Verlauf als bisher üblich. So gelangte im klassischen Fall ›das Produkt‹ (Musikstück) von der Hand des Entwicklers (Musiker), über den Verkäufer (Produzenten) zum Konsumenten (Fans). Durch die heutigen technischen Möglichkeiten inklusive der Nutzung des Internets haben auch Laien die Möglichkeit, ihre Arbeiten direkt einem Publikum zu präsentieren. So wird der Empfänger zum Sender. Diesen Wechsel der Positionen vom Empfänger zum Sender nennt Onouchi ein typisches Merkmal der Japanimation-Bewegung.⁴⁶

3.1.5 Cosplay

Cosplay gilt laut Kaji als einer der neuesten trendigen Japan-Exporte ins Ausland (zur Zeit seiner Publikation im Jahr 2008). Der ursprüngliche englische Begriff lautet *masquerade*. Es geht um die Verkleidung und Verwandlung in Helden (meist Vorbilder aus japanischen Mangas und Animes). Der Begriff Cosplay ist ein Kunstwort und ist eine Abkürzung von *costume player*. Im Magazin Brutus wird von Cosplay-Parties in Moskau berichtet.⁴⁷ Kaji schreibt, die Einzigen, die von diesem Trend nichts wissen, sind japanische Erwachsene.⁴⁸ Den Trend des Cosplays kann man seit ein paar Jahren auch bei deutschen Manga-Fans erkennen. So finden in Verbindung mit den Buchmessen in Frankfurt und Leipzig große Treffen der deutschen Cosplaymeisterschaft statt.⁴⁹ Die Cosplay-Bewegung im Einzelnen zu beschreiben, würde an dieser Stelle jedoch zu weit führen. Für diese Arbeit ist lediglich von Bedeutung, dass die japanische Populärkultur sich verstärkt in den hier genannten Formen etabliert und über die Grenzen Japans hinaus auch international von Jugendlichen gelebt wird.

46 Vgl. Onouchi, 2006, S. 77ff. Dies ist aus heutiger Sicht im Jahre 2012 nicht allzu überraschend, da junge Musiker seit ein paar Jahren die Möglichkeiten von Social Networks im Internet, wie z. B. youtube und facebook, für sich entdeckt haben und aktiv nutzen, um ein gleichgesinntes globales Publikum zu erreichen.

47 Vgl. Brutus (Magazin). 2007, S. 44.

48 Vgl. Kaji, 2008, S. 131. In Hong Kong und Taiwan (Taipeh) laufen japanische Pop-Songs täglich im Radio, dies lässt sich auch aus persönlichen Erfahrungen berichten.

49 Vgl. Website der Frankfurter Buchmesse: Comic - Faszination pur. Die Zukunft ruft: Der Comicbereich stellt sich neu auf. Unter: <http://www.buchmesse.de/de/fbm/themen/comic/index.html> (19.05.2012)

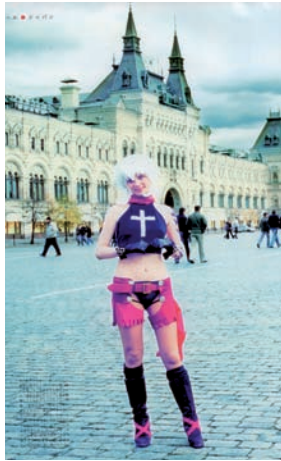


Abb. 1
Eine junge Moskauerin in ihrem
Cosplay-Kostüm.

3.1.6 Comike

Comike ist die japanische Abkürzung für ›Comic Market‹. Ursprünglich wurde dieser Begriff als Bezeichnung von Comic-Messen genutzt, auf denen Comics getauscht und verkauft wurden. In der Szene selbst wird die Bezeichnung laut Okuno mittlerweile für Veranstaltungen »von Maniacs für Maniacs« verwendet. Eine der bekanntesten Veranstaltungen dieser Art, die ›Comic City‹, findet jährlich zweimal über drei Tage hinweg im Tokyo Big Sight (Tokyo International Exhibition Center) statt. Was zunächst als kleine, privat organisierte Veranstaltung begann, zog bereits 2004 jährlich über Hunderttausend Besucher aus ganz Japan an. Die Teilnehmer bekommen jeweils einen Stand, einen ›Circle Space‹ zugeordnet, wo sie ihre eigenen Werke dem Publikum anbieten können. Die Einzigartigkeit dieser Comike-Veranstaltungen liegt in der Homogenität von Käufern und Verkäufern (die sich als Manga-Maniacs ebenbüdig sind), der nicht kommerziellen Ausrichtung und der Natur der Werke, bei denen es sich meist um Parodien und Interpretationen von bekannten Mangas handelt (nur selten werden eigenständige Werke angeboten).⁵⁰

3.1.7 Figuren

Die Figuren der japanischen Version des Überraschungseies spielen jedoch auch eine Rolle in der Japanese Pop Bewegung, so die hier aufgeführten Autoren Okuno, Hamano, Nakamura und McGray. Die Figuren aus dem Hause Kaiyodo sind besonders bekannt für den hohen Grad an Perfektion, gemessen an ihrem Verkaufspreis zwischen 200 und 300 Yen (ca. 1,82 bis 2,73 Euro, Stand 2012. 04. 02). Die große Liebe zum Detail ist das, was die Sammler so schätzen. So hat Kaiyodo für die verschiedenen Typen der Figuren jeweils einen Fachmann unter Vertrag (mit anderen Worten einen Designer), der jeweils für das Design schöner Mädchen, Roboter (auch bewegliche Figuren), Figuren aus Anime oder Games oder für Tierdarstellungen zuständig ist. Laut Okuno gibt es Sammler, die sich auf die Kollektion eines Designers spezialisiert haben.⁵¹

Der japanische Künstler Murakami Takeshi erkannte das Potential der Sammel-Figuren von Kaiyodo. Im Oktober 2003 brachte Murakami in Kooperation

50 Vgl. Okuno, 2004, S. 177ff. Comic City: Pro Debut Project. Unter: <http://www.akaboo.jp/PDP/index.html> (19.05.2012).

51 Vgl. Okuno, 2004, S. 189ff.

mit dem japanischen Süßigkeiten-Hersteller Kaiyodo eine Kombination aus Süßigkeit und Kunst-Figur heraus.⁵² Die Sonderedition nannte sich ›Murakami Takeshis Superflat Museum‹ und umfasste 10 Motive, je in einer Auflage von 30.000 Stück. Die Figuren waren mit einer Seriennummer ausgestattet und einer ausführlichen Beschreibung. Für nur 350 Yen (3,19 Euro, Stand 2012. 04. 02) konnte man in ausgewählten Convenience Stores⁵³ in den Großstädten Japans eine ›echte‹ Miniaturausgabe eines Kunstwerks erwerben. Unter den zehn Motiven waren auch die Miniatur von Miss Ko² und HIROPON zu finden, die zuvor bei Auktionen von Christies in N.Y. Preise von 500.000 und 380.000 US Dollar erzielt hatten. Der Künstler selbst bezeichnet diese Figuren als Einsteigermodell in die Kunst.⁵⁴ Diese Produkte wenden sich in erster Linie nicht an Kunstkenner, sondern an normale Bürger und wurden teils palettenweise gekauft.⁵⁵

Die Figuren können in diesem Kontext zur Populärkunst aufsteigen. So wird der Erstauflage eine besondere Wertigkeit zugesprochen, die des »einzigartigen originalen« Kunstwerks und somit dessen gesellschaftliche »Unverwechselbarkeit« und Integrität.⁵⁶

3.1.8 Superflat

Wie am Beispiel der Figuren zu sehen ist, hat der japanische Künstler Murakami Takashi die japanische Subkultur als Motiv für seine Kunst entdeckt. Der euroamerikanisch geprägten *Pop-Art* setzt er seine Kunst des *Superflat* entgegen: »Ich habe die japanische Subkultur zur hohen Kunst erklärt und somit ein neues Spiel in der westlichen Kunstszene initiiert.«⁵⁷

52 Vergleichbar mit dem Kinder-Überraschungsei von Ferrero. In Japan läuft das Produkt unter dem Namen: 海洋堂のアート食玩 (Kaiyodos Kunst, Süßes und Spaß). Yamaguchi meint jedoch, dass längst die Figur zur Hauptattraktion dieses Produkts geworden ist und nicht, wie zunächst gedacht, als Zugabe oder Beiwerk zur Schokolade.

53 Ein Convenience Store ist ein kleiner Supermarkt, vergleichbar mit einem Kiosk, der Produkte des täglichen Bedarfs anbietet. Meist handelt es sich bei der Lebensmittelpalette um Fertiggerichte. In Japan haben diese Supermärkte meist 24 Stunden geöffnet und befinden sich auch in Wohngebieten, wo kein größerer Supermarkt zu finden ist.

54 Vgl. Yamaguchi, 2005, S. 62. 「この作品はアートのスターターキットである。」

55 Vgl. Yamaguchi, 2005, S. 61f. Und Funatsu (Pressemitteilung zur Markteinführung der Serie Superflat Museum von Murakami Takashi. Unter: <http://game.watch.impress.co.jp/docs/20031008/takara.htm>. (19. 05. 2012))

56 Fiske, 2000, S. 69.

57 Murakami, 2006, S. 112. Originaltext: 「ぼくは日本のサブカルチャーをハイアートにくむことで、欧米の美術の世界における新しいゲームを提案してきました。」
Murakami bezeichnet seine Kunst als »Outsider Art«. Lange Zeit wurde seine Kunst in Japan nicht anerkannt, während er in Amerika bereits als bekanntester japanischer Künstler galt. Während Murakami sich nicht selbst als *otaku* sieht, wird er von außen allerdings oft als einer beschrieben.

Abb. 2
Murakami Takashi:
Miss Ko2 (1997),
Versailles, 2010.



Abb. 3
Murakami Takashi:
The SUPERFLAT MUSEUM
series, sculptured by Kaiyodo.



Murakami beherrscht wie kein anderer zeitgenössischer japanischer Künstler, die Vermarktung und Kommerzialisierung seiner Kunst. In vielen Aspekten bezieht sich Murakami auf Warhol. In den 1980er-Jahre begann Murakami sein »international business«, das er als »Hirropon Factory« bezeichnet. (Warhol gründete sein erstes Atelier unter dem Namen The Factory 1962.) Auch Murakami sucht Kooperationen mit Prominenten (Marc Jacobs, Kanye West, Pharrell Williams, Kirsten Dunst und Britney Spears) und internationalen Unternehmen (mit Louis Vuitton seit 2003).⁵⁸ Amanda Cruz bezeichnet Murakami als »Japanese equivalent to Andy Warhol«. ⁵⁹ So bezog sich Murakami wiederholt in seiner Arbeit auf Warhol. In dem Projekt *Kase Taishuu* von 1994 lassen sich nicht nur formalästhetische, sondern auch thematische Parallelen zu Warhols Projekt aus dem Jahr 1967 ziehen. Warhol schickte den Schauspieler Allen Midgette als Andy Warhol an fünf Universitäten, um dort stellvertretend für ihn Vorlesungen zu halten. Auch lässt sich ein thematischer und formaler Bezug zwischen Andy Warhols *Flowers* von 1967 und Murakamis *Cosmos* von 1998 erkennen.⁶⁰

Trotz (oder gerade auch wegen) der aktiven und bewussten Bezugnahme Murakamis auf Warhol, betont der japanische Künstler allerdings, dass seine Arbeit nicht mit der amerikanischen Pop Art Bewegung verbunden ist. Pop Art⁶¹ ist laut Murakami eine Kunstbewegung, entstanden in England und Amerika, eine Bewegung der Siegermächte des Zweiten Weltkriegs: »Pop culture was born there, it ›popped up‹, amidst the prosperity of these ›winners‹«. ⁶² Murakami bezeichnet Japa-

58 Vgl. Valéry, 2010, S. 160ff.

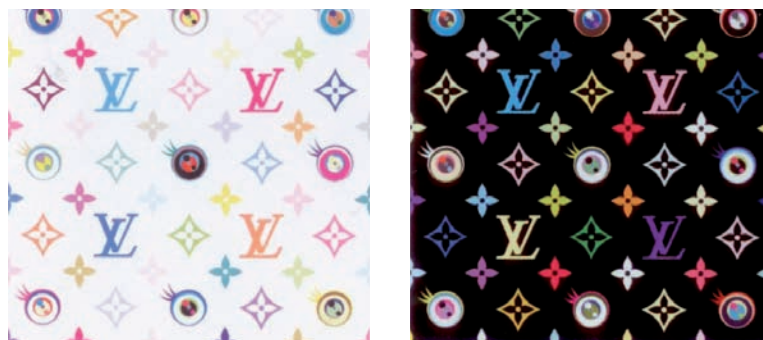
59 Cruz, 2000, S. 14.

60 Vgl. Cruz, 2000, S. 15ff.

61 Pop Art entstand in den 1950er-Jahren in England (durch Richard Hamilton (1922–2011)) und in Amerika (zuerst vertreten durch Andy Warhol (1928–1987)). Hal Foster benutzt Gegensatzpaare, um Pop Art zu beschreiben: »high and low, form and content, and immediacy and mediation, [...] representation and abstraction, painting and photography, manual and machined, private and public, contemplation and distraction and critique and complicity[...]«. (Vgl. Foster, 2012, S. 7.) So fallen bei der Beschreibung von Pop Art auch Adjektive wie »superficial«, »banal« und »neutral«, die auf etwas Oberflächliches oder auch Flaches hinweisen, ebenso wie die Beschreibung Andy Warhols und seine Kunst durch den Künstler selbst: »just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There is nothing behind it.« (Andy Warhol. Zitiert nach: Foster, 2012, S. 7.)

62 Murakami: All my works are made up of special effects, in: Dagen, Philippe: Murakami Versailles, 2010, S. 22.

Abb. 4a und 4b.
Murakami Takashi:
Eye Love SUPERFLAT,
2003-2006.



ner in dem Sinne auch als »loser« des Zweiten Weltkriegs, die sich nur langsam von Not und Armut erholen konnten: »We were completely flattened, and have never been able to ›pop up‹ since.«⁶³ Das Trauma des verlorenen Zweiten Weltkriegs, dessen Ende für Japan gekennzeichnet wurde durch den Abwurf von zwei Atombomben, wirkt sich auch auf Generationen aus, die den Krieg selbst nicht erlebt haben. Auch darin sei das Unterlegenheitsgefühl der Japaner gegenüber dem Westen begründet.⁶⁴ Murakami betrachtet *Superflat* allgemein als eine philosophische Theorie der Kultur Japans: »Superflatness [...] is an original concept of Japanese who have been completely Westernized. [...] Society, customs, art, culture: all are extremely two-dimensional.«⁶⁵

Superflat beschreibt somit auch eine kulturhistorische Auflehnung Japans (Murakamis) gegen die Vorherrschaft des Westens und insbesondere Amerikas. Murakami, der 1962 geboren ist und dessen Vater auf einem amerikanischen Marinestützpunkt arbeitete, hatte seit seiner Kindheit Zugang zu amerikanischen Produkten und Informationen (U.S. Armed Forces Radio Networks). Als in den 1970er-Jahren der Aufschwung Japans begann, prägten Murakami Manga, Anime, Filme, elektronische Spielzeuge und Computer Spiele.⁶⁶ Murakamis Arbeit ist als Gegenwehr zur amerikanischen Besatzungspolitik in Japan zu verstehen.

2010 stellte Murakami im Schloss Versailles aus. In seiner Ausstellung ließ er sich inspirieren von *berusaiyu no bara* (ベルサイユのばら ›Rose of Versailles‹). Es handelt sich um eine zehn-bändige Manga-Geschichte der Zeichnerin Riyoko Ikeda, die zwischen 1971-1973 zum ersten Mal veröffentlicht wurde. Dieses Manga hat den Status eines Klassikers in Japan und wurde von vielen Generationen von Mädchen gelesen. Es ist die Geschichte über eine unerfüllbare Liebe und spielt zu Zeiten der französischen Revolution um den Palast von Versailles. *Berubara* (wie der Name in Japan abgekürzt wird) zeigt ein fiktionales Frankreich, gezeichnet von einer Japanerin, das für die Leserinnen zum exotischen Bild wurde. Das Bild vom Schloss Versailles, das Japaner haben, ist geprägt durch *Berubara*.⁶⁷ Murakami brachte mit seiner

63 Murakami in: Dagen, 2010, S. 22.

64 Murakami, 2006, S. 221.

65 Murakami: Murakami's conquest of ubiquity (Valéry, Paul), in: Dagen, Philippe und Gasparina, Jill: Murakami Versailles, 2010. S. 162.

66 Friis-Hansen, 2000, S. 32.

67 Laut Murakami würde ein japanisches Schloß ebenfalls durch Stereotype geprägt sein: »[...] a palace with Ninjas. They would dream up Samurais performing Hara-kiri there. This kind of re-

Abb. 5 (links)
Murakami Takashi: Oval Budda
(2007) in Versailles, 2010.



Abb. 6 (rechts)
Murakami Takashi: Kaikai &
Kiki (2000) in Versailles, 2010.



Ausstellung das in Japan kreierte und gestaltete Bild eines fiktiven Versailles (oder eher *berusaiyuu*) an den geographischen Ort Versaille. Das fiktive Versailles ist ein Produkt des Okzidentalismus oder auch des Japanzentrismus, ein »East's constructions of an imaginary Occident«⁶⁸ und kann als kulturelle Gegenoffensive Japans zum Westen betrachtet werden.

3.1.9 Mode

Lange Zeit verlief der Fluß der Modetrends nur in eine Richtung, von Frankreich bzw. dem Westen nach Japan. Die japanische Mode war seit der Meiji-Zeit überwiegend ein Spiegelbild der japanischen Faszination für den Westen.⁶⁹

Sich auf Balthus⁷⁰ beziehend schreibt Hamano, dass jede Volkstracht die Schönheit des jeweiligen Volkes betont und sich ideal den klimatischen Bedingungen anpasst. Als französische Tracht gilt demnach der Herrenanzug. Für Hamano bedeutet dies, dass Japaner heute eine für sie fremde Tracht tragen und äußert zum Vergleich die Befremdlichkeit, die sich einstellen würde, wenn Franzosen die Tracht der Japaner (Kimono) übernehmen würden.⁷¹

verie seems quite fantastical to us—even prepesterous.« (Vgl. Dagen, 2010, S. 21.)

68 Bryson, 1994, S. 71. Bryson bezieht seine Beschreibung des Okzidentalismus auf einen Japanbesuch. In der westlichen Kulisse empfand er seine Person als das Andere: »But in the landscape of a constructed West there had suddenly appeared an actual Westener, myself. The environment had everything you find in the West—except the Westeners.«

69 Vgl. Hamano, 2005, S. 111.

70 Balthus (Balthazar Klossowski de Rola, von 1908 in Paris bis 2001 in Rossinière, Schweiz) wird zu den größten Malern des 20. Jahrhunderts im Bereich der figurativen Malerei gezählt. Auf einer Japanreise 1962 lernte Balthus Setsuko Ideta (jap. 出田 節子), eine junge Malerin aus einer alten Samurai-Familie kennen, die er 1967 heiratete. Balthus beschreibt in seinen Memoiren (Balthus, 2002.), wie er durch seine Auseinandersetzung mit der japanischen Kultur begann, einen Kimono zu tragen. Auch seine Frau Setsuko, die zu jener Zeit überwiegend westliche Kleidung trug und dem Westen gegenüber sehr aufgeschlossen war, bat er, immer einen Kimono anzulegen. Für Balthus ist der Kimono mehr als die Tracht Japans: »Dieses traditionelle Gewand ist kein eitler Schmuck oder bloße Verkleidung, also weder Lüge noch Maske, sondern vielmehr Leitfaden für den Geist der Alten. Wenn es getragen wird, so nicht aus leerer Nostalgie oder schlimmer noch Exzentrik, sondern weil es für Maß und Einklang steht. [...] Den Kimono zu tragen, der nicht nur ein außerordentlich bequemes Kleidungsstück ist, ermöglicht mir in gewisser Weise, durch die Zeit zu reisen, durch die Weiten des Universums.« Aus Balthus, 2002, S. 161f.

71 Die Geschichte der Faszination des Westens für die japanische Mode, den Kimono, geht bis in



Abb. 7
Mori Hanae,
New York Collection,
1965.

In den 1960er-Jahren unternahm Japan den letzten und endgültigen Schritt des Wechsels vom traditionellen japanischen Kimono als Alltagsbekleidung hin zur westlichen Kleidung. Zeitgleich zeigte die japanische Mode-Industrie, parallel zum allgemeinen Aufschwung der Wirtschaft, ein starkes Wachstum. Eine neue Phase des Japonismus in der Mode zeichnet sich dadurch aus, dass junge japanische Modedesigner selbstbewusst ihre Auffassung von Mode präsentieren.⁷²

das 17. bzw. 18. Jahrhundert zurück. Bereits während der Edo-Zeit brachte die Ost Indien Company (VOC) Kimonos nach Holland, die in jener Zeit als Hausbekleidung wohlhabender Männer genutzt wurden. Ähnlich wie Porzellan und Lackwaren, waren Kimonos im Westen bereits während der Isolation Japans und vor dem Japonismus begehrt. Ende des 19. Jahrhunderts bildeten Maler den Kimono auf ihren Gemälden ab, die Kimonos wurden diesmal von westlichen Frauen als Hauskleid genutzt. Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts sind es zumeist T-Shirts, bedruckt mit Motiven des Berg Fuji, Geisha und Kanji-Zeichen, die einen »fröhlichen Mix von Japan und dem Westen« darstellen und das Japanische in der Mode repräsentieren. Ob richtig oder falsch, viele Menschen fassen auch diese Formen unter den Begriff Japonismus. Diese Ausprägungen lassen sich auch als Japoniserie der Mode bezeichnen. (Fukai, 1994, S. 264.)

Über diese rein dekorative Form hinaus gab es auch technische und motivische Inspirationen. Die französische Gemeinde Lyon produzierte für die Weltausstellung Ende des 19. Jahrhunderts Seidenstoffe mit japanischen Motiven. Diese wurden zur Attraktion und à la mode (Sinnbild des Modischen) der Pariser Haute Couture. Zudem wurde das als eines der japanischen Gestaltungsmerkmale aufgeführte Prinzip der Asymmetrie von der westlichen Modewelt entdeckt. (Fukai, 1994, S. 265. Fukui schreibt, dass die Asymmetrie ein Gestaltungsmerkmal war, das bis dato nicht in der westlichen Mode vorkam.)

Die Prinzipien oder auch die Eigenschaften des Kimonos werden vom Ende des 19. bis Beginn des 20. Jahrhunderts von westlichen Modedesignern für die Entwicklung neuer Formen übernommen. Laut Fukai steht dies in engem Zusammenhang mit der Befreiung der Frauen vom Korsett. Der Kimono soll westliche Designer inspiriert haben, die Schultern zur Aufhängung der Textilien (als Stützpunkt) zu nutzen. Die von den Schultern hängenden Textilien umspielten nun den Körper. In den 1920er-Jahren war es unter anderem die Mode-Designerin Madeleine Vionnet, die, ohne ihre westliche Herkunft zu leugnen oder ihre Tradition zu verlassen, die gerade Linie betonte, um zusätzlich Spiel (*yurumi*, ゆるみ) in ihre Entwürfe zu bringen. Hier ist eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Japanischen zu erkennen und könnte, verglichen werden mit der Japan-Bewegung in der Malerei des 19. Jahrhunderts, auch als Japonismus bezeichnet. (Fukai, 1994, S. 265.)

Für Fukai stellt das Ergründen des Konzepts oder auch der Prinzipien der japanischen Ästhetik die höchste Stufe der Auseinandersetzung mit dem Japanischen in der Mode dar. Hier geht es um eine heute noch andauernde Bewegung, bei der japanische Mode-Designer die Botschafter der japanischen Ästhetik sind. Dabei geht es nicht in erster Linie um die traditionellen Gewänder, die Kimonos, sondern um Modekollektionen, die bereits eine japanische Antwort auf die westlichen Kleider sind. (Vgl. Fukai, 1994, S. 266.)

72 Vgl. Fukai, 1994, S. 242. 「日本人デザイナーたちが、世界に向けて自らのデザインを発信していくとい



Abb. 8 (links)
Miyake Issey:
Frühjahr/Sommer 1975.



Abb. 9 (mitte)
Miyake Issey:
Ein Stück Stoff,
Frühjahr/Sommer 1976.



Abb. 10 (rechts)
Miyake Issey:
Rhythm Pleats,
Frühjahr/Sommer 1990.

Mori Hanae 森英恵 machte den Start in diese neue Phase. 1965 stellte sie als erste japanische Mode-Designerin ihr legendäres Kleid (Abb. 7) vor. Für diesen Entwurf verwendete sie Seide (das »hochwertigste japanische Textil« seit der Meiji-Zeit) und schmückte diese mit einem traditionellen japanischen Muster, genannt *kachoufugetsu* (花鳥風月)⁷³, das die Schönheit der Natur symbolisiert. Dies war der Start von Moris internationaler Karriere in der Haute Couture. Seit 1977 ist sie die erste und bislang einzige Japanerin, die sich Grand Couturier (dt. »Großer Schneider«) nennen darf.⁷⁴

In den 1970er-Jahren traten Takada Kenzo (Kenzo) und Miyake Issey auf die international hoch angesehene Bühne der Pariser Modenschows. Kenzo zeigte in den 1970er-Jahren einen japanisch-folkloristischen Ansatz, in dem er sich von Kimonos inspirieren ließ.⁷⁵ Laut Fukai injizierte Kenzo als japanischer Designer die Idee der modernisierten Auffassung des Kimonos in die westliche Modewelt. Er präsentierte ein Japan fernab von dem einstig festgefahrenen exotischen Image des *kachoufugetsu* (花鳥風月) und stellte ein universaleres, alltagstauglicheres Japan durch eine Mode vor, die an Bauernkleidung oder an die Kleidung von Arbeitern denken ließ.

Miyake stellte 1976 in Tokyo seine Kollektion mit Kleidung aus nur einem Stück Stoff (*ichimai no nuno* 一枚の布) vor. Dafür verwendete Miyake Kimono-Stoffe, das traditionelle Textil-Design von Kimonos, den Schnitt, die gerade lineare Form und die verschiedenen Schichten (layered). Die westliche Kleidung entsteht aus einem planen Stoff, der den Konturen des Körpers angepasst wird. Bei Miyake formt der Körper den Stoff, ähnlich wie beim Kimono wird der überschüssige Stoff zum Raum (間). Miyakes Mode ist keinesfalls als eine einfache Weiterentwicklung des traditionellen Kimonos zu sehen. Sie ist als eine individuelle Form zu verstehen, die seiner Überzeugung entspringt, mit traditionellen und regionalen Materialien aus Japan zu arbeiten. Miyake und seine japanischen Kollegen zeigten durch ihre

うジャポニスムの新たな展開についてである。」

73 Wörtliche Übersetzung: Blumen, Vögel, Wind und Mond.

74 Der französische Begriff »Haute Couture« steht für die hohe Schneiderkunst. Seit 1868 schlossen sich die »richtungsweisenden modeschaffenden Pariser Modosalons« in den »Chambre Syndicale de la Couture Parisienne« zusammen. Heute noch entscheidet ein Fachkomitee über die Aufnahme in den Kreis der »Haute Couturier«. (Vgl. Brockhaus, 2006.)

75 Vgl. Fukai, 1994, S. 248f. 「賢三は西欧の服の世界に、日本人デザイナーとして着物の現代的解釈を持ち込んだ。彼の日本はかつての総括的なイメージだった花鳥風月のエキゾチスムではなく、世界的に普遍性を持つ野良着のような労働者、庶民的で日常的な日本をイメージ源としていた。」



Abb. 11
Kawakubo Lei für Comme des
Garçons, 2006.

Arbeit (der westlichen Modewelt) ganz neue Gestaltungsmöglichkeiten auf, beginnend mit einem flachen Stück Stoff, das den Körper zu umspielen vermag. (Abb. 9) Eine japanische Grundhaltung, die die hohe Qualität des Kunsthandwerks widerspiegelt, zeigt sich auch in der Mode. Sie basiert auf der Philosophie, dass Mode-Design bei der Wahl des Stoffes beginnt. Die japanischen Mode-Designer zeigten eine Formgebung, fernab vom Femme Object, der Frau als Objekt. Dazu gehörte auch, dass die Frau weder übermäßig geschmückt noch der Körper durch die Kleidung umgeformt wurde. Viel eher sollte der Körper die Form vorgeben. Ende der 1980er-Jahre stellte Miyake seine Pleats Please Kollektion vor und zeigte die Verbundenheit der japanischen Mode zu modernen Technologien und innovativen Materialien.⁷⁶

Nach Fukai betritt in den 1980er-Jahren eine neue Generation japanischer Designer die Mode-Bühne: Kawakubo Lei (川久保玲) mit ihrem Label Comme des Garçons (Abb. 11) und Yoji Yamamoto (山本耀司). Beide Designer verursachten,

76 Vgl. Fukai, 1994, S. 249ff.

Hamano interessiert sich für eine moderne Form der japanischen »Tracht« und nennt als Beispiel Miyake. So schreibt Hamano über »Pleats Please«, das Miyake Issey 1989 zum ersten Mal vorstellte: »Das neue Kimono heißt Pleats Please. Die Prinzipien und die Grundideen des Kimonos werden hier aufgegriffen, auf Drappierung und Knöpfe wird verzichtet, und die Schönheit des Materials wird betont. Es ist keine westliche Kleidung, in dessen Hohlraum man den Körper steckt, es [Pleats Please] umhüllt den Körper und reagiert auf Veränderungen, genau das ist das Wesen des Kimonos. So lange man keine extremen Formen annimmt, eignet sich ein Kimono für dünn und für dick. Durch kleine Veränderungen lässt er sich weiterhin tragen. Die Flexibilität, sich auf diese natürlichen Veränderungen des Körpers einzustellen, besitzt »Pleats Please«, wie ein Kimono«. (Vgl. Hamano, 2005, S. 125.) Eine weitere Eigenschaft des traditionellen Kimonos ist die Zeitlosigkeit des Designs, und dass diese Gewänder entgegen der Mode mit kurzem Lebenszyklus nicht nur für ein Menschenleben gemacht sind, sondern sich in vielen Fällen von einer Generation an die nächste weiterreichen lassen. So bezieht er sich in dem Fall auf Ozu Yasujirou und zitiert »gerade das, was sich nicht verändert, ist neu«. (Ozu Yasujirou (小津安二郎), 「変わらぬものこそ、新しい。」) Diese Aussage scheint auf den ersten Blick in starkem Widerspruch zu unserem heutigen Verhältnis zur Mode zu stehen. Als populärstes Beispiel für die Kontinuität in der Mode nennt Hamano Steve Jobs und dessen Markenzeichen, den schwarzen Rollkragen-Pullover, der aus dem Hause Miyake kommt. So soll der Kopf von Apple den bereits nicht mehr hergestellten Rollkragen-Pullover in einer Stückzahl von um die Hundert bei Miyake angefragt und bestellt haben. Dabei bestand Jobs darauf, dass die Auflage genau in der gleichen Qualität und Machart gefertigt werden sollten wie bei seiner ersten (um die Hundert) Pullover-Edition. Auch eine von Miyake vorgeschlagene »Optimierung« wurde abgelehnt. (Vgl. Hamano, 2005, S. 129f.)

laut Fukai, den ›Japan Shock‹. Die Farben wurden hauptsächlich auf Schwarz und Weiß, sozusagen farblose Farben, reduziert. Die zu groß wirkenden Kleidungen zeichneten nicht die Körperlinie nach, sondern hingen meist asymmetrisch am Körper herab. Die Schnitte wirkten eher wie ›gerissen‹. Widergespiegelt wurde das Prinzip des *wabi-sabi*, des Unperfekten und der Antithese. Im Gegensatz zur schmückenden und dekorativen westlichen Mode schien hier das Grundthema ›Minus‹, das Prinzip des Weglassens, vorzuherrschen.⁷⁷

1993 zur Herbst/Winter-Kollektion stellte zunächst Kenzo und ein Jahr später, ebenfalls zur Herbst/Winter-Kollektion, auch Yamamoto Yoji eine vom Kimono inspirierte Kollektion auf der Paris Fashion Week vor. Fukai interviewte beide Designer zu ihren Beweggründen, den Kimono als Ausgangsform ihrer Mode zu sehen. Unabhängig voneinander gaben beide den Grund an, dass die Zeit reif wäre, um neue Formen aus dem Kimono zu entwickeln. Yamamoto Yoji führte aus: »Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelten westliche Designer nach Betrachten des Kimonos Kleidungen, die besser waren als die der Japaner. Auf der anderen Seite bemühten sich Japaner emsig, die westliche Kleidung nachzuahmen. Ich fragte mich immer, ob das so seine Richtigkeit hat. Seitdem ich angefangen habe, Mode zu machen, begleitet mich das Gefühl, dass ich das, was wir (Japaner) seit langer Zeit in uns tragen, die japanische Kultur, weiterführen wollte und in die Form einer zeitgemäßen Mode übersetzen wollte. Nun dachte ich, es sei an der Zeit für eine Kollektion mit dem Thema Kimono, nun endlich konnte ich es machen, und es war wichtig, dass dies ein Japaner macht.«⁷⁸

Ähnlich wie Mitsui, nur mit einem anderen Fokus, führt Fukai nun an, dass das japanische Mode-Design im International-Style angekommen ist. Vielmehr vereint die heutige Mode die westlichen und die japanischen Ansätze miteinander. Es gäbe keine Trennung mehr zwischen West und Ost, meint Fukai.⁷⁹

Die hier aufgeführten Beispiele sind Teil des Neo-Japonismus und lassen sich nach Fiskes Definition nicht einfach als Teil der Populärkultur und auch nicht als Aspekt der Japanimation bezeichnen. Die Eigenschaft der Mode als Konsumgut mit kurzem Lebenszyklus, reinterpretiert durch eine »subordinated group[...] in capitalism«⁸⁰ ist viel eher bei der jungen »Street Fashion«, geprägt in Tokyos Stadtteilen wie Harajuku, anzutreffen. Hier lassen sich junge experimentelle, spielerische, verrückte Interpretationen der Mode finden. So schreibt McGray:

77 Vgl. Fukai, 1994, S. 253ff.

78 Vgl. Fukai, 1994, S. 268. 「二十世紀初め、西欧のデザイナーが着物を見て日本人よりもよい服を作ってしまった。一方の日本人はというと西欧の服をまねるのにきゅうきゅうとしていたのを、それでよいのだろうかという思いがずっとあったんです。自分たちの昔から持っていたもの、日本文化の延長線上にある現代の服を作りたいという気持ちと、服を作り始めた頃から持っていたんですが、もう今なら出来る、日本人がやる必要があると思ったのが着物をテーマとしたコレクションになったのです。」

79 Vgl. Fukai, 1994, S. 269f.

80 Fiske, 1989, S. 134.



Abb. 12
Mori Hanaes Uniform-Design
für eine High-School ((10. bis
12. Schuljahr) Kendaitakasaki)
in Gunma.

»Millions of teenagers in Hong Kong, Seoul, and Bangkok cover the latest fashions from Tokyo, most of which never make it to New York. [...] ›Tokyo is the real international capital of fashion«, the style editor of the New York Times proposed this spring, spurning Paris, New York, and Milan as pretenders.«⁸¹

Dass sich die Modeindustrie von der *Street Fashion* inspirieren lässt, ist nichts Neues. Was neu ist, ist viel eher noch die Systematik, die entwickelt wurde, um inspirierende Beispiele zu sammeln. So brachte Uniqlo⁸² vor kurzem ein App (Applikation für Smartphones und Tablet-Computer) mit dem Namen UNILOOKS heraus, mit dem man Fotografien von gut gekleideten (vorzugsweise mit Uniqlo) Passanten festhalten und einer Community zum Voten präsentieren kann. Auf dem Weg entsteht ein hoch aktueller und internationaler Modeblog, den jeder mit Informationen füttern kann.

Die Mode der japanischen Schulmädchen, die sich in Harajuku treffen, gilt seit mehreren Jahren als Form der Populärkultur. In Japan tragen Schüler/innen Uniformen. Schon seit mehreren Jahren ist eine Tendenz zu erkennen, dass japanische Schülerinnen auf spezielle Art ihre Schuluniformen neu interpretieren oder individualisieren. (Ein Beispiel sind *loose socks* oder *ganguro*.) Die oft sehr eigenwillige und spielerische Umgestaltung der Uniform zog die Aufmerksamkeit von Modescouts auf sich und brachte in Japan mehrere Modetrends hervor. Andererseits gab es immer wieder Beispiele in der Vergangenheit, dass international anerkannte japanische Modedesigner wie Mori Hanae Schuluniformen gestalteten. (Somit entstehen Vermischungen und gegenseitige Inspirationen zwischen Elementen der »Japan Pop«- und Neo-Japonismus-Bewegung.) Die japanischen Schuluniformen sind in Hong Kong unter den Schülern sehr beliebt und gelten als *trendy* und *stylish*. Im Magazin Brutus wird von Cafés in Taipeh (Taiwan) und Moskau berichtet, in denen

81 Vgl. McGray, 2002.

82 UNIQLO ist ein japanisches Modelabel, das sich am besten mit H&M oder mit GAP vergleichen lässt. Das Unternehmen selbst kann auf eine lange Geschichte zurückblicken und begann in den 1940er-Jahren als Herrenbekleidungsmarke »Men's Shop OS« in Yamaguchi. 1984 kam der erste Wechsel, als »UNIQUE CLOTHING WAREHOUSE« (abgekürzt UNIQLO) das Sortiment erweiterte und die Beschränkung auf Herrenmode aufgehoben wurde. 1998 eröffnete der erste UNIQLO Shop in Tokyo und 2002 folgten internationale Niederlassungen in Shanghai und London. Der große Erfolg der Marke kam, als diese sich stärker designorientiert ausrichtete, das Corporate Design von dem japanischen Star-Designer Sato Kashiwa zum Anlass der Eröffnung des NY Soho Flagshipstore überarbeiten ließ, und darüber hinaus 2009 eine bis einschließlich der Herbst/Winter Kollektion 2011/12 anhaltende Kooperation mit Jil Sander aufnahm.

die jungen weiblichen Bedienungsjapanische Schuluniformen tragen.⁸³ Aus meiner Sicht ist die Mode der japanischen Schülerinnen viel eher ein Beispiel der Populärkultur, da sie auch in vielen Mangas und Animes zu sehen sind. In der Manga-, Anime- und Game-Szene hat die Uniform der japanischen Schülerinnen den Kimono als japanische Tracht abgelöst.

3.1.10 Esskultur

Die japanische Küche wird im Rahmen der zeitgenössischen Japonismus-Forschung u.a. von Mitsui und auch von Kaji betrachtet. Als Besonderheit der japanischen Küche werden folgende Eigenschaften genannt: die hochwertigen Zutaten, die möglichst in ihrer ursprünglichen Form belassen werden, die Präsentation der Gerichte, angepasst an Jahreszeiten, Farbzusammenstellung und Harmonie mit den Gefäßen. In der japanischen traditionellen Küche spielt die Komposition der fünf Geschmacksrichtungen, süß, sauer, bitter, salzig und pikant (*umami*) in Kombination mit der Konsistenz der Zutaten eine bedeutende Rolle. Die Eigenschaft der Konsistenz wird oft lautmalerisch beschrieben: *mochi-mochi* beschreibt die Textur von Klebereis, vergleichbar mit Marshmallows. Die Textur von frischen Blättern eines Eisbergsalats lassen sich mit *shaki-shaki* umschreiben und *pari-pari* lässt sich mit dem Geräusch vergleichen, das beim Kauen von Reiskräckern oder Chips entsteht.⁸⁴

Kaji bezieht sich auf einen Artikel in der japanischen Tageszeitung *Asahishinbun* vom 5. Januar 2008, in dem es hieß, dass die japanische Küche längst nicht mehr als bloße Trenderscheinung im Westen betrachtet wird, sondern zum internationalen Standard zählt und auf der gleichen Ebene mit der französischen und chinesischen Küche steht. Dabei ist nicht nur die steigende Anzahl japanischer Restaurants weltweit ein Indikator für die Akzeptanz der japanischen Esskultur, sondern es sind vielmehr die Details, die beweisen, wie weit die japanische Küche den internationalen Markt erobert hat. So gibt es französische Köche, die als Suppenbasis typisch japanische Zutaten wie *kombu* (Algen) oder *katsuo* (Bonito) verwenden. Internationale Kochkurse und Kochsendungen sind weitere Indizien für die hohe Akzeptanz der japanischen Küche.⁸⁵

Hamano geht in seiner These jedoch noch weiter und behauptet, dass die japanische Küche maßgeblich die *Nouvelle Cuisine* beeinflusst hat. Hamano mutmaßt, dass lediglich in den traditionellen japanischen Zubereitungsmethoden auf zusätzliches Fett verzichtet werden kann. So haben die französischen Spitzenköche von den Japanern das Zubereiten ohne Beigabe von zusätzlichem Öl oder Fett, die *sensible*

83 Vgl. Brutus (Magazin), 2007, S. 30ff.

84 Die Referenzen zu den Konsistenzen habe ich an deutsche Lebensmittel angepasst. Vgl. Wells, 2010, S. 281.

85 Vgl. Kaji, 2008, S. 158ff.



Abb. 13 (links)
Matsuda Eisei: Nihonjin.
Zeitungsartikel, 1978.



Abb. 14a/14b (mitte und rechts)
Die visuelle Darstellung des
Konzeptes von FoodBALL.

Anordnung, das Dekorieren, das Verwenden von unterschiedlichen Gefäßen (nicht ein großer Teller) und die Zusammenstellung der Gerichte aus kleinen, aber vielfältigen Portionen und das Servieren in einer festgelegten Reihenfolge erlernt. Die genannten Details formen laut Hamano den Stil der Nouvelle Cuisine.⁸⁶ Interessant ist, dass Hamano in diesem Zusammenhang der französischen Küche die besondere Fähigkeit, Inspirationen aus anderen Kulturen aufzunehmen und diese sich dann zu eigen zu machen zuschreibt, die oftmals eher als eine typisch japanische Eigenschaft genannt wird.⁸⁷ Für diese These Hamanos spricht auch, dass der damals 30 Jahre junge japanische Koch, Suga Yosuke, die Position des Küchenchefs bei der Eröffnung des französischen Restaurants L'Atelier de Joel Robuchon im Four Seasons Hotel New York 2006 übernahm. Die *New York Times* zeichnete Sugas Küche mit drei Sternen aus.⁸⁸

Die japanische Köchin Nishimura Mayumi spezialisierte sich in Makrobiotik und arbeitete sieben Jahre als private Köchin für Madonna. Nishimura vereint in ihrer Küche, die sie »Petit Macro« nennt, Elemente aus der japanischen, chinesischen, italienischen, französischen, kalifornischen und mexikanischen Küche mit Aspekten der Makrobiotik, wie zum Beispiel die Wahl saisonaler Zutaten, deren naturbelassene Zubereitung und die Betonung des Eigengeschmacks (und somit einen Verzicht der Synthetisierung von Geschmack).⁸⁹

Zur Populärkultur der japanischen Küche gehören aus meiner Sicht, allerdings eher Trends und Tendenzen im Fastfood oder Junk-Food. Es ist keine Besonderheit in Japan, dass Süßigkeitenhersteller saisonale Produkte, sogenannte Special Editions, herausbringen. Der japanische Chips-Hersteller Calbee zum Beispiel bringt Kreationen von Chips-Geschmacksrichtungen heraus, die häufig einen experimentellen Kulturmix darstellen. So gab es zum Beispiel Chips mit Lachs-Sushi-Geschmack oder auch eine Geschmacksrichtung, die sich Pizza nannte. Aus dem Fast-

86 Vgl. Hamano, 2005, S. 97f.

87 Vgl. Hamano, 2005, S. 98. 「フランスは海外の優れたものを積極的に取り入れるだけでなく、自国のものに同化させてしまうことに長けている。」

88 Vgl. Peco Peco: Delicious Website for Hungry Japanese! Features zu: Suga Yosuke. Unter: <http://www.pecopecony.com/master/003.html> und <http://www.pecopecony.com/tokushu/018.html>. (19.05.2012)

89 Die moderne Makrobiotik wurde von dem japanischen Militärarzt Sagen Ishizuka (1850-1910) gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt und vereinte die japanische traditionelle Küche und Philosophie mit Erkenntnissen aus den westlichen Wissenschaften Biologie, Chemie und Medizin. Vgl. Nishimura, 2010.

food-Bereich wäre die Marke *Mos Burger* zu nennen, die den Reisburger entwickelt hat. Das weiche Brötchen eines Burgers wird durch zwei Reisschichten ersetzt und auch die Füllungen kommen aus der traditionell japanischen Küche, wie zum Beispiel *kimpira gobou* (in Soja-Sauce und Zucker angebratene Streifen von Schwarzwurzeln und Möhren) oder die panierte und frittierte Garnele, *ebifurai*. Der Kulturmix findet sich auch in dem Projekt *FoodBALL* wieder. Chefkoch Paco Guzmán (Besitzer des innovativen Restaurants *Santa Maria* in Barcelona) entwickelte für den spanischen Schuhhersteller Camper 2004 den Reissnack *FoodBALL*. Guzmán ließ sich dabei von den japanischen *onigiri* (Reisbällchen mit unterschiedlichen Füllungen, ideal als Snack zum Mitnehmen) inspirieren und entwarf kugelrunde Reisbälle aus Vollkornreis und Füllungen, die sich vom Geschmack eher an der mediterranen Küche orientieren. Guzmán verwendete dabei Bio-Zutaten. Die *FoodBALLs* waren eine zeitlang auch in Berlin zu erhalten.⁹⁰

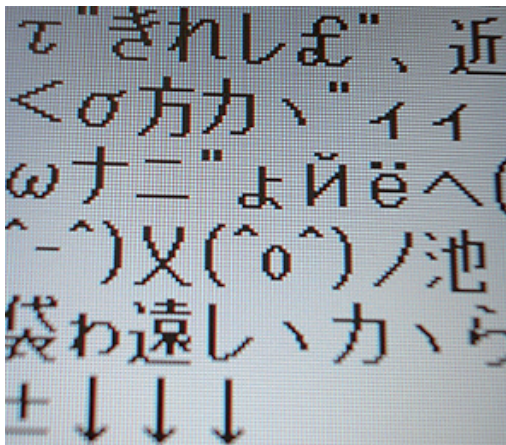
Auffällig im Hong Konger Stadtbild sind neben den zahlreichen japanischen Fastfoodketten (*Mos Burger*, *kaitensushi* oder *ramen* (japanische Nudelsuppen-Imbisse)) auch Süßigkeitenläden mit Namen wie *OKASHI LAND* (Süßigkeitenland) oder *Aji Ichiban*, die hauptsächlich Snackwaren aus Japan verkaufen. Die japanischen Marken sind überall vertreten, selbst auf Lebensmittelmärkten, so dass in einem Artikel des Magazins *Brutus* die Autorin Okata Kazue vermutet, dass die Hong Konger wahrscheinlich die japanischen Produkte gar nicht mehr »bewusst« als japanisch wahrnehmen.⁹¹ Diese Beschreibung deckt sich sehr gut mit meinen eigenen Erfahrungen in Hong Kong, als ich im Spätsommer 2010 aus beruflichen Gründen in die asiatische Metropole zog. Neu angekommen in der Stadt, bat ich eine meiner Studentinnen, mir Läden zu zeigen, die »Design made in Hong Kong« verkaufen. Meine Studentin führte mich zu den Geschäften *Franc Franc* und *Log On*. *Franc Franc* ist ein Select Shop für Einrichtungsartikel aus Japan und *Log On* verkauft hauptsächlich Artikel aus Japan. Auch nach fast drei Jahren in Hong Kong ist es wesentlich einfacher, japanische Design-Artikel zu finden als Design made in Hong Kong.

3.1.11 Die Rolle der Typographie

In der klassischen Japonismus-Forschung und auch in der Erforschung der zeitgenössischen Japan-Bewegung wurde die Typographie bisher ausgeblendet oder nur im Kontext eines anderen Forschungsgegenstandes leicht gestreift. Meines Erachtens spielt die Typographie in der zeitgenössischen Japonismus-, aber auch in der

90 Vgl. Brutus (Magazin), 2007, S. 50f. Guixé, unter: www.guixe.com/interiors/foodball_Barcelona/index.html (19.05.2012) und Williams: Camper Steps Out in Barcelona. Casa Camper and FoodBall. 2005.

91 Vgl. Brutus (Magazin), 2007, S. 48.



takusann	=	T=<±ω	=	太久左无
iroiro	=	いゝ3いゝ3	=	以呂以呂
hajime	=	レε□々め	=	波自女

Abb. 15 (links)
gyaru moji in einer SMS.

Abb. 16 (rechts)
In der Darstellung zeigt
Hiromura Masaaki einen
Vergleich von drei
Schreibsystemen. Von links
nach rechts: In romaji,
gyaru moji und manyogana.

Japanimation-Bewegung eine subtile und die Phänomene unterstützende Rolle, die allerdings nicht unterschätzt werden darf. So ist anzunehmen, dass die Typographie durchaus einen Beitrag zur Prägung des Japanbildes leistet. Die japanische Typographie wird oft als ein visuelles Klischee eingesetzt, das die Exotik Japans betont und das Japanische als das ›Fremde‹ und nicht Lesbare darstellt. Die Methoden, die dabei angewendet werden, sind sehr unterschiedlich. Auch muss man im Falle der Typographie zwischen Phänomenen der Populärkultur in Japan, in Asien und im Westen unterscheiden.

Das Mobiltelefon und das Verfassen von SMS (Textmitteilung) ist in Japan bereits seit über zehn Jahren ein wichtiges Kommunikationsmittel. So hat zwischen japanischen Schülerinnen im High-School-Alter um die Jahrtausendwende eine eigenständige Entwicklung von Zeichenformen stattgefunden, die in Japanisch auch als *orijinaru moji* (Original-Schrift, オリジナル文字) oder *gyaru moji* (girl Schrift, ギャル文字) bezeichnet wird. Die Schülerinnen verwenden dabei einzelne Zeichen oder auch einzelne Elemente aus verschiedenen Schriftsystemen, z.B. das lateinische Alphabet, die japanischen Schriftsysteme, kyrillische Zeichen, Sonderzeichen und Ziffern, die sie miteinander kombinieren, um die Form von Hiragana, Katakana aber auch Kanji nachzubauen. So entsteht ein visueller Code. Es existieren dabei keine festen Regeln oder Vereinbarungen, wie die Elemente und Zeichen kombiniert werden sollen. Jede Schülerin oder auch jeder Freundeskreis entwickelt eigene Schreibmethoden. Diese Freiheit der Auslegung führt dazu, dass nicht nur Eltern und Personen außerhalb des Freundeskreises die Botschaft nicht entschlüsseln können, sondern auch dem Empfänger der Mitteilung die Bedeutung verschlossen bleibt. Eine normal gesetzte SMS fungiert in manchen Fällen als Dechiffrierungshilfe. Die *gyaru moji* lassen sich als eine spezielle Form der ›Geheimschrift‹ und zugleich als eine Abbildung (oder auch bildliche Wiedergabe) der japanischen Schrift bezeichnen. Neben der Eigenschaft der Kodierung erfüllen die *gyaru moji* auch eine ästhetische Aufgabe. Die *gyaru moji* werden ausschließlich für private Kommunikation unter Freundinnen verwendet. Darüber hinaus wird der dekorative und gestalterische Aspekt ebenfalls als wichtig empfunden. Im Gegensatz zur ›ernst‹ wirkenden normalen Schreibung mit den Kana-Schriften und den Kanji, werden die *gyaru moji* als *kawaii* (niedlich) wahrgenommen. In Kombination mit der japanischen Auslegung von Emoticons sollen sie die Schärfe oder auch Härte aus den privaten SMS nehmen.

Sie sollen einerseits die Emotion der Verfasserin besser (visuell unterstützt) darstellen und andererseits vermeiden, die Gefühle des Empfängers zu verletzen.⁹²

Aus westlicher Sicht mag es wahrscheinlich verwunderlich wirken, dass das japanische Schriftsystem in Asien ebenfalls als exotisierendes Gestaltungsmittel eingesetzt wird. Seit 1956 werden in China (und später auch in Singapur und Macao) vereinfachte Zeichen, genannt Kurzzeichen, verwendet, während in Japan, Taiwan und Hong Kong weiterhin die komplexen Zeichen (Langzeichen oder auch alte nicht-vereinfachte chinesische Schriftzeichen) genutzt werden. Printmedien, unter anderem Modemagazine und Mangas aus Japan, Taiwan und Hong Kong (alle mit Langzeichen gesetzt) sind seit ein paar Jahren in China sehr begehrt. In China verkörpern heute die komplexen Kanji-Formen das Bild einer ›fremden‹ westlich-geprägten⁹³ asiatischen Kultur und sind zugleich Symbole der Populärkultur und des Kapitalismus. Dies ist eine sehr spezielle Entwicklung, wenn man bedenkt, dass die chinesischen Zeichen vor fast 1.500 Jahren von Japan übernommen wurden. Nakamura spricht in diesem Zusammenhang von einem »Rückimport«, mit einem bedeutenden Unterschied. Zu Zeiten, als Japan die chinesischen Zeichen übernahm, waren es Gelehrte und Beamte, die sich der Schriftzeichen annahmen. In der zeitgenössischen Bewegung sind die Rezipienten der »trendigen« Langzeichen Jugendliche und die asiatischen Bevölkerung.

Diese Mode beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Verwendung der Langzeichen/Kanjis, sondern auch auf die japanischen Hiragana und Katakana, die in Asien (nicht nur China, sondern auch Hong Kong und Taiwan) zum Ausdruck zeitgenössischen Designs genutzt werden. So sind in Hong Kong Schriftzüge zu finden, bei denen bewusst *hiragana* verwendet werden. Auch stößt man in Hong Kong immer wieder auf Plakate, die japanische Headlines (ohne chinesische Übersetzung) tragen. Dieser typographische Kunstgriff vermittelt den Konsumenten ein (exotisch-) japanisches Image, was sich wiederum positiv in den Absatzzahlen niederschlägt.⁹⁴ Typographische Mittel werden somit verwendet, um das Image einer ›fremden‹, po-

92 Vgl. Yamaguchi, 2005, S. 58f.

Vgl. Yomiuri Press. Unter: http://www.yomiuri.co.jp/junior/articles_2005/050519.htm. (19.05.2012)
Eine andere Entwicklung im Mobiltelefonbereich waren die SMS-Romane (z.B. Deep Love von Yoshi) und SMS-Kurzgedichte in Form der traditionellen *Haikus** und *Tankas**. Laut Yamaguchi wurden diese sogar zum Gegenstand von Vorlesungen an japanischen Hochschulen. Die japanischen Kurzgedichte erlebten durch die Übertragung in die mediale Form der SMS eine Renaissance. Zuvor galten Gedichte in Form von Haikus und Tankas als veraltet.

*) *Haiku*: eine in Japan entwickelte Form eines Gedichts. Die Struktur gibt eine festgelegte Zahl an Silben (*kana*-Zeichen) von 5, 7, 5 vor und gilt als kürzeste Gedichtform der Welt.

**) *Tanka*: im Vergleich zum Haiku die um 14 Silben längere Gedichtform. Die Struktur weist einen Rhythmus von 5, 7, 5, 7, 7 auf.

93 Japan wird aus asiatischer Sicht als Repräsentant der westlichen Welt gesehen. Während Japan für den Westen Asien verkörpert.

94 Vgl. Nakamura/Onouchi, 2006, S. 43.

Abb. 17 (links)
Aji Ichiban, eine Filiale in
Shatin, Hong Kong.



Abb. 18 (rechts)
Okashiland, Shatin, Hong Kong.



sitiv besetzten Kultur zu nutzen und dessen Eigenschaften auf das eigene Produkt zu projizieren. Typographie wird in diesem Fall als ein visuelles Mittel zur Darstellung und Entlehnung einer Identität verwendet. Es besteht somit ein typographisches Japanbild.

Aji Ichiban ist eines der führenden Franchise Unternehmen in Hong Kong, die Snackwaren und Süßigkeiten verkaufen und wurde 1993 in Hong Kong gegründet. *Aji Ichiban* arbeitet mit typographischen Klischees, um den Kunden zu vermitteln, dass es sich bei der Marke um eine japanische handelt. Der Schriftzug von *Aji Ichiban* besteht aus zwei Komponenten. Die erste besteht aus einem sino-japanischen Schriftzug, in dem drei chinesische Zeichen mit einem Hiragana (japanische Silbenschrift) kombiniert werden: 優の良品. Der mit lateinischen Buchstaben gesetzte Schriftzug (Kapitälchen mit versalen Anfangsbuchstaben in einer konstruierten Grotesk) bildet die zweite Komponente. Die Marke täuscht visuell vor, japanisch zu sein. Einerseits würde die japanische phonetische Übersetzung von 優の良品 nicht *Aji Ichiban* sein. Das erste Zeichen 優 bedeutet ›gut‹ oder ›sehr gut‹ und wird in der japanischen Sprache als Adjektiv (oder mit *okurigana* auch als Adverb) verwendet. Vor dem *no* の stehend, einem Possessivpronomen, wird suggeriert, dass es sich bei dem 優 um ein Substantiv handelt. Die letzten zwei Zeichen des Schriftzugs 良品 werden Japanisch *ryohin* gelesen und können mit ›qualitativ hochwertige Ware‹ übersetzt werden. An dieser Stelle wird die japanische Marke *Muji* zitiert. Der vollständige japanische Name lautet *Mujirushi Ryohin* 無印良品. (Auch das Verpackungsdesign von *Aji Ichiban* bezieht sich auf das japanische Vorbild *Muji*.) Der phonetische Name *Aji Ichiban* würde in sino-japanischen Zeichen wie folgt gesetzt werden: 味一番. *Aji Ichiban* ist japanisch und lässt sich mit ›der Geschmack an erster Stelle‹ übersetzen. Würde man die zu der phonetischen Version passende sino-japanische Schreibung verwenden 味一番, verschwindet allerdings das hier erwünschte exotische japanische Schriftbild, das allein geprägt ist durch das Hiragana の (!), denn die orthographisch korrekte Form setzt sich lediglich aus sino-japanischen Zeichen zusammen. Die japanische phonetische Lesung des Markennamens 優の良品 stimmt

Abb. 19a-19c
The Designers Republic.
NY Sushi, Flyer, o.J.



somit nicht mit *Aji Ichiban* überein. Daher ist es hier die typographische Darstellung, die das exotische, positiv besetzte Japanbild visualisiert.

Weitaus weniger komplex ist ein zweites Beispiel, bei dem es sich abermals um ein Franchise Unternehmen für Snackwaren und Süßigkeiten aus Hong Kong handelt. *OKASHI LAND* verkauft hauptsächlich aus Japan importierte Marken. Im Gegensatz zu *Aji Ichiban* werden die Produkte in ihren Originalverpackungen verkauft. Auch *OKASHI LAND* arbeitet mit zwei Schriftzügen, einem mit lateinischen Buchstaben gesetzten und 零食物語, einem mit chinesischen Zeichen gesetzten. Wie bei den voran gegangenen Beispiel stimmen die phonetische Lesung des chinesischen Schriftzugs mit den lateinischen Buchstaben nicht überein. Auch in diesem Beispiel handelt es sich bei *OKASHI LAND* um einen japanischen Begriff. *Okashi* bedeutet Süßigkeit. Im Gegensatz zu *Aji Ichiban* suggeriert der chinesische Schriftzug 零食物語 erst auf den zweiten Blick einen Bezug zur japanischen Sprache. Allen vier Zeichen sind chinesische bzw. sino-japanische Zeichen. 零食 wird phonetisch in mandarin als *língshí* ausgesprochen und bedeutet Snack oder auch Zwischenmahlzeit. Es handelt sich um eine Kombination von Zeichen, die im Japanischen nicht vorkommt. Bei 物語 ist es genau umgekehrt. Japanisch wird die Kombination der zwei Zeichen als *monogatari* gelesen und bedeutet Erzählung (Märchen oder auch Fiktion). Diese Nutzung und Kombination kommt wiederum nicht im Chinesischen vor. Somit handelt es sich auch bei *OKASHI LAND* um eine Kombination des Japanischen, Chinesischen und Englischen (wegen ›land‹). Auch hier stimmen der lateinische Schriftzug und der sino-japanische phonetisch nicht überein. Innerhalb des chinesischen Schriftzugs ist allerdings der Verweis auf das Japanische sehr viel subtiler. Da auf der visuellen Ebene lediglich chinesische bzw. sino-japanische Zeichen verwendet werden. Dennoch vermitteln auch diese zwei Schriftzüge einen exotischen als auch irritierenden Eindruck.

Wie bereits zuvor beschrieben, stellen die japanischen Manga ein Kernelement der Japanimation-Bewegung dar. In unterschiedlichen Formen schlagen sich die Einflüsse der Manga auch in der typographischen Gestaltung nieder. Gegen

Ende der 1990er-Jahre entstand ein Trend zwischen den jungen Designern in London, die sich mit der Gestaltung und Entwicklung von Katakana-Schriften auseinandersetzen. Koizumi sieht in dieser Bewegung eine Vermischung der Musikrichtung Techno und dem Manga-Trend, der in den 1990er-Jahren in Europa aufkeimte. Dieser Trend kam nach Japan zurück, ein Rückimport, so dass junge Japaner sich wiederum für die Gestaltung von Katakana interessierten. Die in der Euphorie dieser Zeit geschnittenen Kana nennt Koizumi Technogana 「テクノガナ」.⁹⁵

3.2 DAS JAPAN, DAS DIE JAPANER NICHT SEHEN KÖNNEN

Wie zuvor im klassischen Japonismus wurde die Japanimation- bzw. die Neo-Japonismusbewegung durch den Westen zum Kulturgut (in dem Fall GNC) erklärt und in das Bewusstsein der Japaner gerufen. McGray hat mit seinem Artikel Japanern geholfen, die Qualität der zeitgenössischen Populärkultur, der Japanimation, zu erkennen: »das Japan, das Japaner nicht wahrnehmen«. ⁹⁶ Während sich einerseits japanische Autoren der Erforschung der vom Westen positiv bewerteten eigenen Populärkultur zuwenden, gibt es innerhalb Japans durchaus auch Stimmen der Kritik. So bezeichnet Okuno die westlichen ›Entdecker‹ des Japanischen als ›Snobs‹: Intellektuelle, Künstler, Kreative (heute Filmmacher, Filmkritiker) und Forscher aus der Sozialwissenschaft, die die japanischen zeitgenössischen Kulturschätze (und deren Potenzial) erkannten und benannten. Diese westlichen ›Snobs‹ verfolgen dabei hauptsächlich wissenschaftliche oder aber auch wirtschaftliche Interessen. Auf der Suche nach dem ›fremden‹, exotischen Japan seien sie auf Animes gestoßen, nachdem Sushi und Karaoke längst nicht mehr etwas Besonderes, sondern vom ›Mainstream‹ aufgenommen waren und die Tee-Kultur und *ikebana* (Blumensteckkunst) bereits der Vergangenheit angehörten. Okuno bezeichnet die Japanimation-Bewegung daher als eine neue Form des Exotismus. ⁹⁷

95 Koizumi, 2000, S. 57.

96 Koizumi, 2000, S. 62. Koizumi nannte dies in Bezug auf Fenollosa, der während des 19. Jahrhunderts die japanische Kunst und Kultur erforschte und deren Erhalt förderte. Auch Murakami beschreibt, dass Sharaku und Hokusai durch Franzosen und Engländer *entdeckt* wurden. Der Status der japanischen Kulturgüter wurde von außen verliehen. Es ging dabei nicht um die Qualität des Ukiyoe selbst. Vielmehr hat Japan dem Westen zu verdanken, dass die Ukiyoe Werke im westlichen Kontext gesehen wurden. Ukiyoe wurden, basierend auf dem westlichen Referenzrahmen, als *die* japanische Kunst entdeckt. (Vgl. Murakami, 2006, S. 79: 「浮世絵に力があつたというより欧米の作ってくれた文脈に踊らされたとも言えるのです。」)

97 Im Gegensatz dazu ist in Ostasien eher von einer Massenbewegung der Japanimation zu sprechen, die selbst Einzug in den Alltag hält und besonders stark in den Städten Seoul, Pusan (Korea), Taipeh, Shanghai und Hong Kong gelebt wird. In den genannten ostasiatischen Städten setzen sich große Teile der Bevölkerung mit der Kultur der Japanimation auseinander. Vgl. Okuno, 2004, S. 8 und 34.

Die Exotik, aber auch die Selbstexotisierung Japans, scheint auch in der Bewegung des 21. Jahrhunderts eine wichtige Rolle zu spielen. So erkannte der Künstler Murakami Takashi, dass die Eintrittskarte für japanische Kunst (aber auch für Produkte) in den internationalen Markt immer noch die Exotik ist. Dies ist allerdings nur ein Ansatzpunkt. Andere Faktoren spielen wiederum eine Rolle, um auf dem internationalen Kunstmarkt bestehen zu können.⁹⁸

Es lässt sich allerdings noch eine weitere Parallele zwischen den Bewegungen des 19. und des 21. Jahrhunderts erkennen, denn im Falle beider Bewegungen wurden japanische ›Kunstformen‹ von außen (vom Westen) als herausragend deklariert, die in Japan zur Alltagskultur oder gar Subkultur zählten. Der westliche und der japanische Referenzrahmen führten zu unterschiedlichen Bewertungen ein und der selben Sache.

»Die Wertung der ausgewählten ›Kunstformen‹, vorgenommen durch westliche Interessenten, ist nicht deckungsgleich mit dem, was innerhalb Japan als wertvoll galt.«⁹⁹

Es lässt sich diesem Satz noch hinzufügen, dass auch weiterhin die Selbst- und die Fremdwahrnehmung bezüglich des Japanbildes nicht übereinstimmen und nicht miteinander vereinbar sind. Die Geste des Entdeckens, Erkennens und Benennens von japanischen Elementen als etwas Herausragendes durch den Westen ist ein Akt der kulturellen Kolonisierung. Im klassischen Japonismus des 19. Jahrhunderts waren es vor allem Ukiyoe-Drucke, die im Westen hohe Anerkennung erlangten. Heute geht es um Mangas, Animes, Games, J-Pop und Straßenmode. In beiden Fällen handelt es sich um Elemente aus dem japanischen Alltag. Nach Nakamura ist es der japanische ›Lifestyle‹, der verehrt wird. Ein weiterer Aspekt wurde von Okuno angesprochen, der davor warnt, das Begehren des Westens mit speziell für den Markt produzierten Waren erfüllen und bedienen zu wollen. Dieses ›Entgegenkommen‹ führt zu exotischen und klischeehaften Interpretationen des Japanischen durch die Japaner selbst. Hier lässt sich eine weitere Parallele zum Japonismus ziehen. Denn dieser Versuch, die Japanbewegung zu nutzen und spezielle Produkte, die diesem Trend zugeschrieben werden, zu produzieren und zu vermarkten, ist ein Vorhaben, das bereits zu Zeiten des Japonismus im 19. Jahrhundert gescheitert war. Im vorangehenden Kapitel wurde bereits das Problem benannt, dass es den Japanern nicht gelang zu verstehen, was die Faszination im Westen an der japanischen Kultur auslöste. *Der nicht übereinstimmende Blick auf die japanische Kunst konnte nicht korrigiert und auch nicht nachempfunden werden.* Diese Diskrepanz ist auch heute nicht überwindbar. Auch McGray geht auf dieses Phänomen ein:

»Most foreigners will never penetrate the barriers of language and culture well enough to see Japan as the average Japanese sees it. But that is part of Japan's secret to thriving amidst globalization. There exists a Japan for Japanese and a Japan for the rest of the world.«¹⁰⁰

98 Vgl. Murakami, 2006, S. 105.

99 Mabuchi, 2000, S. 21. Zu der unterschiedlichen Wertvorstellung vgl. 2. Kapitel, 2.4 dieser Arbeit.

100 McGray, 2002.

Diese Gegebenheit schilderte auch Kurt Singer in den 1930er-Jahren:

»Der schlagendste Beweis für die Existenz einer spezifischen japanischen Kultur liegt vielleicht darin, daß kein typischer Chinese oder Westländer in dieser Umwelt zu leben vermag, ohne sich ein wenig bedrückt zu fühlen - auch dann, wenn sie ihn ganz in ihren Bann gezogen hat - und ohne zu verspüren, daß er auf subtile Weise von ihr ausgeschlossen wird - auch wenn er vollauf berechtigt ist, an ihr teilzuhaben. Augenblicke des vollkommenen Einklangs bleiben nicht aus, doch sie sind selten und flüchtig.«¹⁰¹

Auch Ruth Benedict¹⁰² nennt »es« in ihrem Bericht über Japan, »das Besondere«, das die japanische Kultur ausmacht, »das« allerdings für Japaner so selbstverständlich ist, dass sie »es« nicht benennen oder für erwähnenswert halten.

»Ein Japaner, der über sein eigenes Land berichtet, übergeht fundamentale Gegebenheiten, die ihm so selbstverständlich und so unsichtbar vorkommen wie die Luft zum Atmen.«¹⁰³

Mit anderen Worten beschreibt sie auch, dass der Westen ein Japan sieht, das für Japaner nicht sichtbar ist. Das Japanische wird unter der Wirkung von zwei unterschiedlichen Referenzrahmen betrachtet.

Diesen Thesen aus verschiedenen Zeiten und Zusammenhängen zufolge könnte man meinen, dass die kulturelle Barriere zwischen dem Westen und Japan auch heute noch nicht überwindbar ist. Es gibt ein Japan für Ausländer und ein Japan für Japaner.¹⁰⁴ Nach der Betrachtung der zeitgenössischen Japonismus-Bewegung bzw. der Japanimation muss diese Aussage allerdings differenzierter dargestellt werden. Meiner Ansicht nach gibt es drei Faktoren zu beachten. So gibt es ein Japan

101 Singer, 1991, S. 249.

Die belgische Schriftstellerin Amelie Nothomb, geboren in Kobe 1967 als Tochter eines Diplomaten, verbrachte ihre ersten 5 Lebensjahre in Japan. Sie kehrte nach dem Abschluss ihres Studiums nach Japan zurück, um in einem Großunternehmen zu arbeiten. Auf ihren persönlichen Erfahrungen basiert die bitterböse Schilderung der Geschichte einer jungen Ausländerin in Japan, deren Aufstieg im Unternehmen und ihrem rasanten Absturz, im Stil eines freien Falls. In dem Roman »Mit Staunen und Zittern« (1999) wird die Diskrepanz oder sogar die Inkompatibilität zwischen der westlichen und der japanischen Mentalität auf grausame Weise thematisiert. Dieser Roman ist eine satirische Darstellung der Kommunikationsprobleme zwischen dem Westen und Japan.

102 Benedict, 2006. Als Ruth Benedict 1944 ihre Forschung über Japan aufnahm, befanden sich Japan und Amerika im Krieg. In den letzten Jahren des 2. Weltkriegs wurde Benedict von der amerikanischen Regierung (Office of War Information und Office of Strategic Studies) mit einer wissenschaftlichen Arbeit, einer Kulturstudie aus der Distanz, über Japan beauftragt. Als Kulturanthropologin sollte sie »die japanische Denk- und Empfindungsweise und die sie begründenden Muster« erforschen, um die »Kultur« des gefürchteten Feindes zu ergründen, zu verstehen und ihn mit diesem Wissen bewaffnet besiegen zu können. Benedict befragte japanische Einwanderer in Amerika. Ihre Studie »Chrysantheme und Schwert« beschreibt, wie der Titel bereits ankündigt, die Polarität und scheinbare Widersprüchlichkeit der japanischen Kultur. Benedicts Bericht wurde in den 1980er-Jahren wieder entdeckt, als Japan eine ernstzunehmende und gefürchtete Wirtschaftsmacht war.

103 Benedict, 2006, S. 16.

104 Vgl. Hijija-Kirschnereit, 1988, S. 87f.

Abb. 20 (links)
 Nakajo Masayoshi:
Oki-tsu-shira-nami
 (Whire-crested Waves of
 the Open Sea), 2001.



Abb. 21 (rechts)
 Kamekura Yusaku: JAGDA
 Poster Exhibition, 1988.



für den Westen, eines für Asien und ein Japan für Japan. Die Differenzierung zwischen dem westlichen und dem asiatischen ist wichtig. Japan repräsentiert für den Westen Asien. Innerhalb Asiens gilt Japan allerdings als eine westlich geprägte Kultur.¹⁰⁵ Dieses vielschichtige Konstrukt aus Eigen- und Fremdwahrnehmung ist ein wichtiger Baustein der japanischen Selbst-, wie Fremdexotisierung. Japan bleibt für den Westen und für Asien ›fremd‹, unergründlich und bietet, in dem es die Exotisierung unterstützt (oder dem zumindest nicht entgegenwirkt), eine ideale Projektionsfläche.

3.3 JAPAN-STEREOTYPE IM RAHMEN DER JAPANIMATION-BEWEGUNG

Delank nannte es den »Fujiyama-Geisha-Komplex« und Nakamura fügte der *Geisha*, *Kabuki* und *Sumo* hinzu.¹⁰⁶ All dies sind Stereotype, die im Westen verbreitet sind, um sich das ›fremde‹ Land Japan und dessen Volk vorzustellen. Diese Stereotype unterliegen auch gewissen Veränderungen und Schwankungen, ausgelöst durch historische und politische Gegebenheiten. So ist im Vorwort von Ruth Benedicts »Chrysantheme und Schwert« zu lesen:

»Die amerikanischen Vorurteile gegenüber Japanern haben sich seit dem Zweiten Weltkrieg stark verändert. Sie verschoben sich vom zähnefleischenden, säbelbeinigen Feind über die reizende und anmutige Geisha, den tiefsinnigen Zen-Meister und den tüchtigen Geschäftsmann schließlich zu kamerabewehrten Touristen und arroganten Bankern.«¹⁰⁷

Nakamura lenkt den Blick in eine andere Richtung und integriert das von Ezra F. Vogel aufgezeichnete Bild:

»Das Image Japans war, einst geprägt durch *Harakiri* und *Kamikaze*, das einer kriegerischen Nation. In der Nachkriegszeit wurde auf dem globalen Markt gekämpft durch Unternehmen wie *Toyota*, *Honda* und *Sony*. Heute formen *Pikachu*, *DRAGON BALL Z*, *Sailor Moon* und *Super Mario Bros* das Image, Populärkultur wie *Manga*, *Anime* und *Video-Games* repräsentieren heute Japan.«¹⁰⁸

105 Vgl. Spivak, 1999, S. 340. »[...] Japan must therefore present herself as part of the advanced West, Japan must present herself as Asian in order to convince the West that she is the best representative of Asia.«

106 Vgl. 1. Kapiel, 1.2.5.

107 Benedict, 2006, S. 9.

108 Nakamura, 2006, S. 15. 「日本のイメージは、かつてハラキリ、カミカゼという「闘う国家」だった。戦後世代にとっては、トヨタ、ホンダ、ソニーといったグローバルに「闘う企業」だった。だが、いまこのイメ

Abb. 22a/22b
 Nagai Kazufumi: lemon, 2004.
 Kampagne für einen Tee.



Japan scheint zu jeder Zeit eine willkommene Projektionsfläche für den Westen zu bieten. Andererseits gibt es auch immer wieder Beispiele, bei denen von Seiten Japans alte Stereotype, zum Beispiel der »Fujiyama-Geisha-Komplex«, für eigene Zwecke instrumentalisiert werden. 2002 wurde das Kaufhaus, das mit dem Bahnhof Akihabara verbunden ist, umgebaut, dabei wurde das dritte Stockwerk auf eine *otaku*-Kundschaft ausgerichtet und erhielt den Namen *Akidepafujiyama* (die Abkürzung von *Akihabara Department-Store Fujiyama*). Das Angebot konzentriert sich auf Mangas, Animes und Games. Der Name wurde gewählt, um auch ein internationales Publikum anzulocken. Fujiyama wurde bewusst eingesetzt als ein Symbol Japans, das auch im Ausland bekannt ist. Alternative Vorschläge waren *Geisha* und *Sukiyaki*.¹⁰⁹ Allein an diesem Beispiel ist zu sehen, dass Japan im Westen entwickelte Heterostereotype aufgreift und in Autostereotype wandelt und als visuelle Klischees zur Repräsentation der ›eigenen‹ (japanischen) Kultur einsetzt und zu Marketingzwecken instrumentalisiert. Somit schließt sich ein Kreis, der nur schwer zu durchbrechen ist. Denn indem sich Japan mit den visuellen Klischees (die dem Land einst vom Westen auferlegt wurden) im Westen präsentiert, werden diese als Bestätigung des Japanbildes verstanden.

3.4 REFINE: EINE KULTURTECHNIK

Die Darstellung Japans als eine homogene, vor allem aber auch eigenständige (von anderen in der Entwicklung unabhängige) Kultur¹¹⁰ wurde bereits als ein wichtiges

 ージは、ピカチュウ、ドラゴンボールZ、セーラームーン、スーパーマリオブラザーズに取って代われた。マンガやアニメやビデオゲームといったポップカルチャーが日本の顔をなしている。」 Die oben im kursiven Schnitt gesetzten Begriffe sind, wie zuvor in anderen Beispielen, im Originaltext mit Katakana gesetzt.

109 Vgl. Morikawa, 2003, S. 262. *Akihabara*, ein Stadtteil Tokyos, war lange Zeit bekannt als Electric Town, ein Zentrum für Anbieter von technischen Geräten. Mit der geplatzten Wirtschaftsblase Mitte der 1990er-Jahre gingen auch die Absatzzahlen in *Akihabara* zurück. Der Stadtteil wandelte sich immer mehr zum Anziehungspunkt für die *otaku*-Szene. Vgl. Morikawa, 2003, S. 234ff.

110 Die Abgrenzung der japanischen von der chinesischen Kultur ist ein durchgängiges Thema, das in fast allen für diese Arbeit herangezogenen Quellen in Bezug auf den Japonismus angesprochen wird. So unterstreicht Hamano (Vgl. Hamano, 2005, S. 162.) den Unterschied zwischen der chinesischen und japanischen Sprache, Kaji spricht sowohl den Bereich der Kultur (Vgl. Kaji, 2008, S. 33ff.) als auch die Sprache (a.a.O. S. 77ff.) an und Takashina Shuji bezieht seine Argu-

Teilelement der Selbstexotisierung, aber auch der Exotisierung Japans, dargestellt. Im Rahmen der Japonismus- und Japanimation-Forschung werden wiederholt drei Prinzipien aufgeführt, die sich gegenseitig bedingen und Grundeigenschaften der japanischen Kultur darstellen. Japan wird als ›Ankunftsort der Kulturen‹ (*shuchaku-chibunka* 終着地文化), als die ›Kultur des Schmelztiegels/Fusion‹ (*kongobunka* 混合文化), und als ›Kultur der Verfeinerung/Refines‹ (die Kraft, Kulturen weiter zu verfeinern 文化を更にリファインする力) bezeichnet. Allein aus der geografischen Lage des Landes ist Japan ein ›Ankunftspunkt der Kulturen‹ und zugleich beschreibt Kaji Japan als eine Endstation (*shuchakueki* 終着駅), wo alle Kulturen ankommen:

»Man kann behaupten, dass für alle Kulturen Japan die Endstation ist. Die Kulturen, die am Ziel angekommen, durchlaufen den Prozess der Fermentation. Sie reifen. Sie werden überarbeitet und verbessert. So lässt sich am ehesten das Talent der Japaner beschreiben. Das ist die japanische Begabung, die ich ›refine‹ nenne.«¹¹¹

Der in dem Zitat angesprochene ›Prozess der Fermentation‹ ist die nächste Stufe, die auch als ›Kultur des Schmelztiegels/Fusion‹ (*kongobunka* 混合文化) bezeichnet wird.

Es werden die regionale Kultur mit der ›ankommenden Kulturen‹ verschmolzen:

»Ein weiteres Charakteristikum der japanischen Kultur ist die Fähigkeit, Kulturen zu vermischen. Die Mischung bringt Vielfalt zum Vorschein. Die Vermischung von Kulturen vom Festland mit der Tradition Japans, die Kombination von West und Ost, all dies führt zum Formenreichtum. [...] Die breitgefächerte Neugier, die Fähigkeit, Neues aufzunehmen und die gesellschaftliche Voraussetzung der Japaner haben die Manifestierung dieser Eigenschaft gefördert.«¹¹²

Bei dem oben genannten Prozess der Verschmelzung entsteht etwas, das sich deutlich von dem Original unterscheidet und eine Verbesserung darstellt (oder auch als

mentation auf die Kunst (Vgl. Takashina, 2000, S. 9). Diese Differenzierung zielt auf die Betonung der Autonomie und Unabhängigkeit der japanischen von der chinesischen, aber auch von der westlichen Kultur. Dieser Versuch der Differenzierung ist jedoch nichts Ungewöhnliches. So beschreibt Edward W. Said im Zusammenhang mit Orientalismus und sich auf Denys Hay beziehend: »Die Idee Europas« als jene, dass »wir« Europäer uns von all ›jenen‹ Anderen abgrenzten, und in der Tat könnte man argumentieren, dass gerade das nach innen und außen wirksame Leitmotiv des Hegemonialen das Hauptmerkmal der europäischen Kultur bildet: die Vorstellung einer allen anderen Völkern und Kulturen überlegenen europäischen Identität.« (Vgl. Said, 2010, S. 16) Besonders hier wirkt sich der im ersten Kapitel genannte Referenzrahmen wieder aus. (Vgl. 1. Kapitel, S. 22)

111 Vgl. Kaji, 2008, S. 75. 「全ての文化は日本を終着点とするといっても良い。(略)終着地にたどり着いた文化はそこで発酵を重ねる。熟成していく。改良され、改善していく。この過程で日本人の能力がいかななく発揮されていくのだ。私の言う、日本のリファイン能力である。」

112 Kaji, 2008, S. 76. 「日本文化のもう一つの特徴は、混合文化なのである。混合は多様性を生む。大陸文化と日本古来の文化の混合、西洋と東洋文化の混合が類似希な多様性を生んでいく。(略)日本人の幅広い好奇心と受容能力、さらには、受け入れのための社会的基盤が存在していたことは言うまでもない。」 Auf die Beschreibung von Kaji könnte auch der Begriff ›Remix‹ aus der Musik verwendet werden, der für die Neueinspielung alter Musik steht. Ein Musikstück wird dabei mit neuen Ideen und einer eigenen Interpretation vermengt und auf die Weise neu interpretiert. Dabei bleibt das Ausgangsstück weiterhin erkennbar.

solche empfunden wird). Kaji verwendet in dem Zusammenhang den englischen Begriff ›Refine‹, welcher für das Verfeinern und Weiterentwickeln steht. Die ›Kultur der Verfeinerung/Refines‹ ist demnach der dritte Punkt und ist zugleich die stärkste kulturelle Leistung Japans.

»Es handelt sich um eine so hohe Begabung des Refines, die eine ganze Zivilisation zu formen vermochte. Dieses Talent muss man schätzen. Ist diese Gabe des Refines nicht jene, auf die man als Japaner am meisten stolz sein müsste?«¹¹³ »Selbst wenn es manchmal an Originalität fehlt, dennoch haben Japaner ein Talent, Sachen weiter zu entwickeln, zu verfeinern und etwas zu schaffen, was die Qualität des Originals übersteigt.«¹¹⁴

Die Eigenständigkeit Japans kommt durch die Vielfalt der Einflüsse zustande. So ist der Inselstaat nicht nur für die chinesische, sondern auch für andere Kulturen die ›Endstation‹. Durch wiederholte Prozesse der Verfeinerungen (Kaji nennt es auch Sublimation) entstand die besondere und eigenständige Kultur Japans.¹¹⁵

Auch Hamano beschreibt die besondere japanische Fähigkeit des Refines, wobei er Kajis ›Fusion‹ und ›Refine‹ in einem zusammenfasst:

»[...] Bereits Bestehendes zu verfeinern, oder Ausgezeichnetes aus der Vergangenheit zu revitalisieren, waren Leistungen, die in Japan hoch angesehen waren.«¹¹⁶

Mit der »stärksten kulturellen Leistung Japans«, dem Refine, ist allerdings ein Imageproblem verbunden, das im Westen ein historisch gewachsener Stereotyp ist:

»Japan ist das Land, dass durch Imitation die höchste Stufe der Homogenisierung und Standardisierung der Wünsche erreicht hat. International wurde Japan oft als Land des Plagiaten kritisiert.«¹¹⁷

Dieser Vorwurf hat eine lange Tradition und reicht bis zur Zeit der Öffnung Japans Mitte des 19. Jahrhunderts zurück. So zitiert Hamano den Kommandanten des schwarzen Schiffes, Matthew Calbraith Perry:

»Japaner untersuchen die von Ausländern mitgebrachten Neuheiten sehr schnell, eignen sich die Herstellungstechnik unverzüglich an und bauen diese mit einer hohen Geschicklichkeit und Genauigkeit nach.«¹¹⁸

113 Kaji, 2008, S. 76. 「一つの文明を作り上げたほどの高いリファイン能力なのだから、むしろ誇りとすべきなのだ。リファイン能力こそ日本人の最も誇るべき能力ではないだろうか。」

114 Kaji, 2008, S. 34f. 「オリジナルティーに欠けることがあったとしても、物事をリファインし、改良して、オリジナル以上の価値を与えることができる能力を日本人は持っているのである。」

115 Vgl. Kaji, 2008, S. 33ff.

116 Hamano, 2005, S. 177. 「(略)日本では、既にあるものを洗練させたり、過去の優れたものを復元したりする努力が讃えられてきた。(略)」

117 Hamano, 2005, S. 176. 「模倣によって欲望の平準化と均一化に最も成功してきたのが、実は日本であった。海外からも常に真似るのに長けた国であると言われ続けた。」

118 Matthew Calbraith Perry in Hamano, 2005, S. 176. Hamano zitiert aus べり艦隊日本遠征記 Vol. 1: 「日本人は外国から持ち込まれた目新しいものを素早く調べて、その製造技術をすぐに自分のものとし、巧みに、また精緻に同じものを作り出す。」

Der westliche Vorwurf Japan würde imitieren, reicht allerdings sehr viel weiter zurück, bis in die erste Phase der Begegnung der westlichen und japanischen Kultur. Im vierten Jahrhundert wurde die Lehre des Konfuzianismus durch chinesische Gelehrte in Japan bekannt und mit leichten

In Perrys Zitat wird allerdings nur die erste Stufe, das Ankommen einer neuen Technologie an der japanischen Endstation beschrieben. In einem Bericht, in dem Kurt Singer seine Erfahrungen und Beobachtungen in Japan von 1931 bis 1939 dokumentierte, schrieb auch er über das japanische »Refine«, das im Westen als »Kopieren« negativ konnotiert wird:

»Sie haben wenig erfunden, empfangen mit Leidenschaft und exzellieren in der Kunst des Übernehmens, Anpassens und Abänderns. Im Wählen und Verwerfen sind sie von unbeirrbarer Geschicklichkeit. Was sie übernehmen, wird oft nach Umfang, Inhalt und Tiefe reduziert, innerhalb dieser Grenzen aber zu eigentümlicher Vollendung gebracht. Die Art, wie die Japaner in der Assimilation fremder Kulturen verfahren – seien es Ideen, Stile, Institutionen oder Religionen – läßt manches an die Mimikry von Tieren denken und erinnert oft an die Weise, wie sich Frauen einer neuen Mode überlassen.«¹¹⁹

Der in Japan positiv besetzte Begriff ›Refine‹ (und die im Westen gefürchtete Technik des Refines) führt allerdings nicht dazu, dass generell japanische Autoren das Aneignen fremder Kulturelemente durch Japan unkritisch betrachten und ausschließlich positiv bewerten. Gerade die Motivation des Aneignens fremder Kulturelemente während der Phasen der japanischen Orientierung am Westen in den vergangenen 150 Jahren, wird oft kritisch hinterfragt:

»Die langjährige Überzeugung der Japaner, dass alles Ausgezeichnete sich immer auf der anderen Seite des Ozeans befindet, dass man dieses erlernen und imitieren muss, manifestierte sich während der Meiji-Restauration in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts. *Datsunyuo* 「脱亜入欧」 beschreibt das Abwerfen des bis dato Herangereiften bis hin zur Verneinung der asiatischen Identität (Zugehörigkeit), um sich dem Westen zu nähern (um westlich zu werden). Die Meiji-Regierung hat [für Japan] den Status der kulturellen Kolonie dem der politischen Kolonie vorgezogen. Nach dem verlorenen zweiten Weltkrieg wurde unter dem Motto *Fusazange* 「総懺悔」 die vollständige Negation alles Japanischen angestrebt. [...] Mit anderen Worten, das Japanische wurde, um Westliches zu erlangen, in Zahlung gegeben. Auch während der Meiji Zeit war das höchste Ziel des Staates die Angleichung an den Westen. Das Gleiche gilt für die Nachkriegsregierung, die Amerika nacheiferte

Abwandlungen der chinesischen Form als Staatslehre in Japan eingeführt. Als Portugiesische Missionare herausfanden, dass der Konfuzianismus nicht in Japan entwickelt wurde, warfen sie den Japanern vor »eine Nachahmation ohne eigene Errungenschaften zu sein.« (Vgl. Lockemann, 2008, S. 65)

119 Singer, 1991, S. 247. Interessant ist an dieser Stelle Singers Vergleich mit der Mode. Ebenfalls in Zusammenhang mit dem »Imitieren« führt Hamano ein Beispiel aus der Mode an, in diesem Fall jedoch als positives und unverzichtbares Element. So basiert Hamano zufolge die gesamte Modeindustrie auf dem Prinzip des Nachahmens, des Imitierens. Die einzelne Arbeit eines Designers kann noch lange keinen Trend, keine Modeerscheinung auslösen. Erst wenn mehrere Modedesigner, Modelables und Hersteller sich einer Form anschließen, sie kopieren, kann ein Trend zustande kommen. Aus diesem Grund gibt es in der Mode gewisse Konzepte, die die Imitation fördern. 「ファッションなど、流行は模倣を前提にしている。真似らなければ、ファッションなど成立しない。(略)多くの者が模倣してはじめて流行は成立するため、ファッションなどには、模倣を誘発させようとする意図が最初織り込み済みだ。」 (Vgl. Hamano, 2005, S. 139).

und zu einer Imitation des Westens wurde. All das führte zu dem Image eines profillosen Landes des Plagiaten, einer kulturellen Kolonie des Westens.«¹²⁰

Bei den aufgeführten Vorwürfen der Imitation ist es wichtig zu verstehen, wie der Akt des Kopierens in Japan angesehen wird. Der Zusammenhang zwischen Imitation und Inspiration (bzw. Lernen), wie er in der japanischen Kultur verankert ist, kann wie folgt dargestellt werden:

»Im Japanischen haben die Wörter für ›Lernen (*manabu*)‹ und ›Imitieren (*mane*)‹ den gleichen Wortstamm. Das Imitieren ist nichts Verwerfliches, sondern ist im Prozess des Lernens ein grundlegender Schritt. Wie das japanische Wort ›*mohan*‹ bereits aussagt, muss man Gutes übernehmen. ›Mit der Form beginnen (*katachikara hairu*)‹ ist eine Tradition in den Künsten und zeigt die einstige hohe Akzeptanz der Nachahmung.«¹²¹

Im Falle des ›mit der Form beginnen‹ geht es bei dem Akt der Nachahmung um einen Lernprozess. Wichtig ist es daher, stets zwischen den verschiedenen Ausrichtungen der Imitation zu unterscheiden. Vartanian und Wada beschreiben dieses Prinzip des Imitierens als Grundbaustein der japanischen Kunst:

120 Hamano, 2005, S. 224. 「優れたものはいつも海の向こうにあり、それを学ばばいい、模倣すればいいと思っていた日本人は、明治維新には「脱亜入欧」によって、それまで醸成してきたものをかなぐり捨て西洋になることを目指し、アジアへの帰属意識まで捨て去ろうとした。明治政府は政治的植民地になるよりは、文化的植民地を選択した。第二次世界大戦の敗戦では、「総懺悔」という言葉で日本的なものを全否定することに至った。(略) 言ってみれば欧米なるものを得る見返りに、日本的なものを代償に差し出したのである。そして、明治政府になっても、国家の評価は西洋になることであり、戦後の政府もアメリカになること、つまり欧米の模倣であったため、独自性のない模倣の国、欧米の文化的植民地という拭いがたいイメージ強化する結果となってしまった。」

121 Hamano, 2005, S. 176. 「まなぶ」と「まね」は同じ語源から着ており、真似ること批判される行為ではなく、何かを学ぶためには模倣から始めなければならないと考えられていた。「模」範といった言葉どおり、いいものは真似なければいけないし、「形から入る」という芸能の伝統も、模倣の価値を積極的に認めてきた証左とっていいだろう。」「模」範(*mohan*): als Substantiv steht 模範(*mohan*) für Muster oder Vorbild. Als Verb bedeutet 模る (*katadoru*) modellieren, nachformen oder auch nachbilden. 範 (*han*) kann als Vorbild, Muster oder als Form übersetzt werden. 「形から入る」(*katachikara hairu*), hier übersetzt als »Mit der Form beginnen«, ist eine Redewendung im Japanischen, die bedeutet, dass man zunächst die Form, die Ästhetik möglichst genau rekonstruiert und während dieses Vorgangs den Kontext und den Inhalt verstehen lernt. Diese Praxis ist sehr geläufig in der Kalligraphie, in der der erste Meilenstein durch die möglichst genaue Nachahmung des Vorbilds erreicht wird. Auf diese Weise erlernt man das »Handwerk«.

Auch Vartanian und Wada beschreiben das Imitieren als traditionellen Prozess des Lernens in der japanischen Kunst. »In Japanese, the verb ›to learn‹ (学ぶ, *manabu*) originally came from the verb ›to imitate‹ (まねぶ, *manebu*), which has the same etymology as ›mimic‹ (真似る, *maneru*). In art, the terms *meneru* (mimic) and *utsusu* (写す, *copy*) were principal standards by which aesthetic expression was assessed in Japan. (Consider this as opposed to the value placed on originality in the artistic traditions of many other cultures.) When the Japanese artist Seshu learned the art of *saiboku-ga* (contrasting light and dark ink on paper) from China, he signed his work as *hitsuji*, meaning that he was translating some other work. Widely recognized as the progenitor of *sumi-e* drawing in Japan, Sesshu nevertheless credited himself as a translator of the technique he learned from Chinese artists.« Aus: Vartanian/Wada Kyoko, 2011, S. 14.

»The idea of synchronizing the anachronistic is something that has been happening in Japanese art for quite some time. It wouldn't be an exaggeration to say that it is almost a practice *de rigueur* for Japanese artists to recast traditional themes or compositions in contemporary terms.«¹²²

Neben der kulturhistorischen Bedeutung darf die politische Bedeutung des ›Refines‹ für Japan nicht ausgeblendet werden. Wie bereits zuvor beschrieben, fand während der Meiji-Restauration eine Aufholjagd Japans, ein »Akkulturationsprogramm von ungeheurer Wucht und Geschwindigkeit«¹²³ statt, um die Versäumnisse und den Rückstand von ca. 200 Jahren in nur 50 Jahren aufzuholen. Es war eine für Japan überlebenswichtige Maßnahme, um »den Europäern auf Augenhöhe begegnen«,¹²⁴ um nicht wie andere asiatische Länder kolonisiert zu werden. In diesem Prozess spielte ›Refine‹ als eine Fähigkeit der selektiven Aneignung und Vereinnahmung westlicher Elemente eine Schlüsselrolle. Die Betonung liegt dabei auf selektiv, denn es handelte sich um »eine gezielte Angleichung an den Westen« mit dem Ziel, »die japanische Eigenständigkeit zu wahren«.¹²⁵ Es fand eine bewusste Selektion westlicher Elemente (›Technologien und Gebräuche‹) statt, die Japan modernisieren und auf den Stand der Technik bringen sollten, während die Kultur und der Geist Japans gewahrt wurden. Somit entstand in den 1880ern der Begriff »*wakon yosai*« (和魂洋才)¹²⁶: »Japanischer Geist, westliche Technik«.¹²⁷

»Die für die japanische Kultur so eklatant wichtige Errungenschaft, aus anderen Kulturen ausgewählte Elemente in die eigene in einer Weise zu übernehmen, dass etwas Neues und Eigenes entsteht, wird aus der westlichen Perspektive häufig unterschätzt. Die Verschmelzung diverser Elemente unterschiedlicher Herkunft innerhalb einer Kultur wird nicht als eigenständige kulturelle Leistung akzeptiert. Diese Besonderheit der japanischen Kultur kann vermutlich mit für die westlichen Schwierigkeiten verantwortlich gemacht werden, Japan in seiner kulturellen Komplexität zu begreifen.«¹²⁸

In den aufgeführten Betrachtungen des Refines aus Sicht westlicher Autoren klingt immer auch eine Kritik, in Kombination mit einer Verunsicherung durch. Gerade in der Hybridität, oder negativ dargestellt in der ›Zwitterkultur‹ der ›oberflächlichen Verwestlichung,«¹²⁹ unter der Aufrechterhaltung der japanischen ›Ethik und Moral‹, scheint sich Japan dem Verständnis des Westens zu entziehen. Japan bleibt das ›Fremde‹ und Unergründbare:

122 Vartanian/ Wada, 2011, S. 13.

123 Delank, 2011, S. 11.

124 Lockemann, 2008, S. 69.

125 Lockemann, 2008, S. 69.

126 Huntington, 1998, S. 107. Huntington beschreibt dies auch mit: Japan wurde modernisiert, jedoch nicht (ver-)westlich(t).

127 Hardach-Pinke zitiert nach: Lockemann, 2008, S. 69.

128 Lockemann, 2008, S. 69.

129 Vgl. Gebser, 1968, S. 216ff.

»Die japanische Leistung, technische Innovation immer neu an soziale Integration zu binden, garantiert eine fast unbegrenzte Elastizität und Reaktionsfähigkeit der Gesellschaft. Solange Fremdkörper in der Dingwelt auftreten, werden sie mühelos japanisiert[...]«.¹³⁰

Beispiele des japanischen ›Refines‹ lassen sich in unterschiedlichsten Bereichen der japanischen Geschichte und Gegenwart wiederfinden und sind in den vorangegangenen Beschreibungen der verschiedenen Medien der Japanimation und der zeitgenössischen Japonismus-Bewegung vorgekommen. Um Redundanzen vorzubeugen wird hier nur auf Beispiele hingewiesen. Eine der bedeutendsten und größten Leistungen des japanischen ›Refines‹ ist zweifellos in dem japanischen hybriden Schriftsystem zu sehen, auf dessen Details im 4. Kapitel zur japanischen Schrift eingegangen wird. So soll an dieser Stelle mit Singer nur auf die Beziehung zwischen der japanischen und der chinesischen Schriftkultur hingewiesen werden:

»Die Vertreter der Auffassung, dass die japanische Kultur unter chinesischer Hegemonie stehe, scheinen zu verkennen, dass die Schaffung dieser wohlgeformten, handlichen Zeichen [...] und ihre Zusammenführung mit den chinesischen Begriffszeichen keine unbedeutende Leistung darstellte. Sie ermöglichte eine eindeutige Schreibung aller Wörter ohne chinesisches Äquivalent und eine freie Entwicklung der japanischen Syntax und Formenlehre, die ganz anderen Regeln folgt als die der chinesischen Sprache. [...] Die schöpferische Kraft einer Nation zeigt sich nirgendwo so deutlich wie in ihrer Sprache.«¹³¹

Auch in der Entwicklung der Mangas, Animes und Games spielte das ›Refine‹ eine wichtige Rolle:

»Die Technologie des Comics, des Animationsfilms und von Computerspielen erlernte Japan in der Neuzeit vom Westen. Auf japanischem Boden reiften diese zu individuellen Formen. Die erzählten Geschichten und die Darstellungsformen zeigen eine kulturelle Kontinuität seit den Bilderrollen (Emakimono) des 12. Jahrhunderts und der Ukiyoe der Moderne auf.«¹³²

In diesem Beispiel werden alle drei zu Anfang beschriebenen Stufen durchlaufen. Die Inspiration von außen, in dem Fall die Technologie, wird mit japanischen traditionellen Elementen vermischt, so dass am Ende etwas Neues, Japanisches entsteht.¹³³

130 Muschg, 1995, S. 42.

131 Singer, 1991, S. 278. Mit »wohlgeformten, handlichen Zeichen« meint Singer die Silbenschriften Hiragana und Katakana.

132 Nakamura, 2006, S. 19. 「マンガ、アニメ、ゲームともに、近代以来、欧米から技術が導入され、それが日本という土壌で独自の開花をみせたものだ。しかし、その物語づくりや表現技法は、12世紀の絵巻物や近世の浮世絵などにみられるとおり、文化として連綿と育まれてきたものだ。しかもこれは、貴族や武士や宗教のものではなく、庶民文化であった。だれもが絵を描き、表現する土壌があった。」

133 Auch in der japanischen Esskultur lassen sich die Spuren des Refines erkennen. So nennt Kaji »Tempura« und »Kastella« (ein Rührkuchen), heute noch sehr beliebte Gerichte, die durch den Austausch mit Portugal während der Edo-Zeit in Japan entwickelt wurden. In der Meiji-Zeit kamen dann Tonkatsu (eine Art Schnitzel), Curry und Hayashiraisu (Gulasch) hinzu. Heute wird die französische, die italienische, aber auch die asiatische Küche in Japan neu interpretiert. Es gibt jedoch auch Beispiele, bei denen der Verlauf der Neuinterpretation in die entgegengesetzte

In diesem Kapitel wurden Miyake Issey und Yamamoto Yoji vorgestellt als die zeitgenössischen Modedesigner,¹³⁴ die es vermochten, eine »japaneigene« Interpretation der westlichen Mode zu schaffen und die japanische Tracht in eine zeitgenössische Form zu übersetzen. So bezeichnet Hamano die Kollektion »Pleats Please« von Miyake als »modernen Kimono«.¹³⁵ Gerade dies sind auch international anerkannte Beispiele des japanischen Refines.

Das Beispiel Miyakes ist für diese Arbeit von großer Bedeutung. Da es sich hier um einen Japaner handelt, der durch Methoden des Refines die traditionell japanische Ästhetik (formale Identität) in ein zeitgenössisches Design, das dem Global Standard entspricht, übersetzt hat. Dies wird für die vorliegende Arbeit ein wichtiger Referenzpunkt sein, wenn es um die Analyse gegenwärtiger japanischer Typographie geht.

Kaji nennt die japanische Kultur als die »bis zur Vollendung verfeinerte Kultur« (*kyukyoku ni made refine sareta bunnka* 「究極にまでリファインされた文化」). Refine wäre somit eine für Japan essentielle Kulturtechnik mit langer Tradition, die im Westen allerdings negativ bewertet wird:

»Es ist eine typisch japanische Tradition und Begabung, dass internationale Einflüsse in Japan angenommen, weiterverarbeitet und dann japanisch neu interpretiert (refine) ins Ausland gesendet werden. Dieses japan-spezifische Talent, Dinge weiterzuentwickeln, hat sich auch auf die Wiedergeburt und die Weiterentwicklung der japanischen Kultur selbst ausgewirkt. Dieser Prozess lässt sich auch ohne Weiteres als eine Art der Magie beschreiben. Bisher war Japan für die eintreffenden Kulturen die geografische Endstation. Auch wenn in Japan die eintreffenden Kulturen eine Stufe weiterentwickelt wurden, so blieben und reiften sie in Japan. Auch der Wert dieses Prozesses blieb im Ausland weitestgehend unbekannt. In Zukunft muss die Originalität dieser Kultur gezielt kommuniziert werden. Japan muss zur Sendestation der Kultur werden.«¹³⁶

Dieser »verschobene Blick« oder auch die unterschiedliche Bewertung entspricht einem Schema, dessen Entstehung bis zur Begegnung Japans mit dem Westen zurückreicht. Diese Differenz kann nicht ohne Weiteres überwunden werden.

Die übermäßige Auseinandersetzung mit der japanischen Kulturtechnik des Refines wirft bei mir allerdings die Frage auf, ob es bei der Kritik im Westen

Richtung abläuft. Die California-Rolle, eine amerikanische Erfindung und Ebifurai (Tempura vom Shrimps) als Sushi-Rolle, eine asiatische Kreation, sind Beispiele, die Kaji hier nennt. (Vgl. Kaji, 2008, S. 151.)

134 Vgl. 3. Kapitel, 3.1.9.

135 Vgl. 3. Kapitel, 3.1.9, S. 179 dieser Arbeit.

136 Vgl. Kaji, 2008, S. 175. 「日本の伝統的特質は、海外文化の受容、咀嚼、そして日本的にリファインした上で、改めて海外に発信していく能力である。日本に流入した文化は、日本人の類い希なりファイン能力によって日本独自の文化に生まれ変わり、育成されていく。その過程は一種のマジックといっても差し支えない。従来、どちらかと言えば日本は渡来する文化の地理的終点であった。文化は日本において一段上のものに生まれ変わるものの、日本にとどまって、日本的に熟成していただけであった。その価値も世界に知られることは少なかった。今後は、この文化の独自性を積極的に発信していかねばならない。日本が文化の発信拠点に変質していかねばならない。」

und der Verteidigung in Japan, nicht auch um eine weitere Exotisierung bzw. Selbst-exotisierung Japans geht?

»Man sollte bedenken, dass alle Kulturen die störrische Realität korrigieren, diffuse Objekte in Wissenseinheiten umwandeln. Das Problem liegt nicht in der Umwandlung selbst. Vielmehr ist es völlig normal, wenn sich der menschliche Geist dem Angriff des ungezähmten Fremden widersetzt. Deshalb neigen Kulturen immer dazu, sich andere Kulturen zu assimilieren, das heißt sie nicht so zu nehmen, wie sie sind, sondern wie sie zum eigenen Nutzen sein sollten. Dem Westler jedoch war der Orient von je her wie ein Aspekt des Westens erschienen.«¹³⁷

3.5 ZUSAMMENFASSUNG

Viele in diesem Kapitel genannte Autoren vergleichen den klassischen Japonismus mit der zeitgenössischen Japan-Bewegung. Nakamura geht davon aus, dass die zeitgenössischen Formen, die Japanimation und der Neo-Japonismus die Bedeutung und Kraft des klassischen Japonismus übertreffen:

»Kabuki, Sumo und Geisha sind die Bilder, die der Westen von Japan hegt, und welche sich vom einstigen Exotismus oder Orientalismus unterscheiden. Es ist denkbar, dass die heutige japanische Populärkultur in Bezug auf deren Ausbreitung, Durchdringung und Einflussnahme mehr Potential hat als die Ukiyoe-Drucke, die die Geburt des Impressionismus stimuliert haben.«¹³⁸

Für mich stellt sich allerdings die Frage, ob die zeitgenössische Bewegung nicht eher mit der Japoniserie als mit dem Japonismus Ende des 19. Jahrhunderts vergleichbar wäre. Die Kostümierung westlicher Jugendlicher im Stil ihrer Mangahelden, wie es beim ›Cosplay‹ zu sehen ist, erinnert in gewisser Weise an die Kostümierung der Mitglieder der japanophilen ›Jinglar‹-Gruppe, die sich anlässlich ihrer Treffen mit Kimonos bekleideten.¹³⁹ Um Hamanos Argument¹⁴⁰ aufzugreifen, dass ein Westler im Kimono befremdlich und kostümiert wirkt, so wirken aus japanischer Sicht auch die westlichen Jugendlichen, verkleidet als Mangafiguren, eher wundersam. Wie der Kimono einst sind die japanischen Schuluniformen den Figuren und der Erscheinung von Japanern angepasst.

Mangas und Animes verkörpern nicht nur visuell, sondern auch in ihren Geschichten sehr stark die japanische Kultur. Elemente (wie die Mode) unverändert aus der japanischen (Pop-)Kultur zu übernehmen und sich damit zu dekorie-

137 Said, 2010. S. 84.

138 Nakamura, 2006, S. 17f. Originalzitat: 「ありのままの日本が欧米に受け容れられているのは、カブキ、スモウ、ゲイシャといった旧来のエキゾティシズムやオリエンタリズムとは様相を異にしている。そしていま日本のポップカルチャーが示す伝播力、浸透力、影響力は、かつて浮世絵が印象派の誕生に与えた刺激よりもはるかに大きいと考えられる。」

139 Vgl. Kapitel 2.3.3.

140 Vgl. Kapitel 3.1.9.

ren, wäre eine moderne Form der Japoniserie, also mit einer Japan-Liebhaberei zu vergleichen.¹⁴¹

Die Akteure zu Zeiten der Japan-Bewegung Ende des 19. Jahrhunderts und die der gegenwärtigen Bewegung unterscheiden sich stark voneinander. Die ›Jingler‹, als Gruppe von Japan-interessierten Intellektuellen, könnte man nach Okunos negativ ausgelegter Beschreibung zu den ›Snobs‹ zählen. Allerdings war gerade die Japoniserie (im 19. Jahrhundert) nicht der intellektuellen Schicht allein vorbehalten. Japanisch wirkende dekorative Elemente, die zur Verschönerung des privaten Lebensraumes genutzt wurden, waren auch in der Mittelschicht sehr verbreitet. Dennoch ist die zeitgenössische Bewegung, gerade wegen der medialen Möglichkeiten, eine sehr viel größere und erreicht zugleich eine sehr viel jüngere Zielgruppe, die keinen intellektuellen Hintergrund hat. Somit sind die Bewegungen Japoniserie und Japanimation vergleichbar, zeigen jedoch genügend Differenzen auf, die es notwendig machen, auch sprachlich zwischen den Formen klar zu unterscheiden. Der klassische Japonismus wurde als ›Revolution im Sehen‹ bezeichnet.¹⁴² Eine unabhängige kreative Leistung, die durch eine japanische Inspirationsquelle entstanden ist, ist meines Erachtens heute verstärkt in den zeitgenössischen Arbeiten japanischer Designer aus unterschiedlichen Fachrichtungen zu finden. Bisher wurde in diesem Kapitel für die eben genannte selbständige gestalterische Leistung der Begriff Neo-Japonismus verwendet, um Phänomene im Mode-Design und der japanischen Küche zu beschreiben.

Hamano zieht eine weitere Parallele zwischen der gegenwärtigen Japan-Bewegung und der gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf. Während Berger und Mitsui der japanischen Inspiration zu Zeiten des Japonismus die Rettung der westlichen Kunst aus einer Krise¹⁴³ zusprachen, wendet Hamano diese These auch auf die Bedeutung der zeitgenössischen Bewegung an. Die nach neuer Ausdruckskraft strebenden westlichen Kulturen sollen sich demnach dem ›Fremden‹ zuwenden, wenn sie ihr Bestreben nach Einzigartigkeit mit den Mitteln ihrer ›eigenen Kultur‹ nicht mehr erreichen können.¹⁴⁴

141 Vgl. 2. Kapitel, 2.3. Die festgehaltene Definition der Japoniserie lautet: »In der Japoniserie entlehnt man sich somit japanische Requisiten, ohne sie recht zu verstehen und recycelt diese.«

142 Vgl. 2. Kapitel, 2.1.1.

143 Uta Schaffers beschreibt, ähnlich wie zuvor Berger und Mitsui, die Rolle Japans als wichtige Inspirationsquelle, zugleich aber auch als Projektionsfläche für den Westen gegen Ende des 19. Jahrhunderts. »Japan avancierte neben anderen Ländern in dieser historischen Situation zu einer spezifischen, geeigneten und benötigten Projektionsfläche für Wünsche und Sehnsüchte, die innerhalb der eigenen Kultur nicht mehr verwirklicht werden können.« Aus: Schaffers, 2006, S. 13-14.

144 Vgl. Hamano, 2005, S. 140. 「しかし、憧れの対象になり、模倣したい目的に設定された西洋そのものが、大量生産故に飽和し、人とは違うものを所有したいという欲望が、西洋という文化圏では満たされなくなると、異文化に目がいくことがある。」

»Auch der Japonismus war eine Gegenbewegung auf Uniformität. Japan wurde [im Westen] genutzt, um sich gegen das Verschwinden der Vielfalt aufzulehnen. Der Japonismus war somit ein Auflehnen gegen das Nachbilden und war zugleich selbst geprägt durch Nachahmung. Die Entdeckung des Ukiyoe durch die Impressionisten ist ein Paradebeispiel dafür. Aus dem Grund musste es etwas sein, was fremd und neu für den Westen war und aus dem Bereich des Kunsthandwerks kam, mit einer hohen Perfektion im Entwurf und in der Kunstfertigkeit. [...] Die zeitgenössische Japan-Orientierung [Imitation] begrenzt sich nicht lediglich auf äusserlich-visuelle Attribute. Die Schönheit des Alltäglichen, die Einfachheit, die Niedlichkeit [Kinderparadies¹⁴⁵], die Ehrfurcht vor der Natur, das Prinzip der Koexistenz, die Erhaltung der Vielfalt, das Genießen der Schlichtheit und die lange historische Tradition sind Gründe für die Attraktivität Japans.«¹⁴⁶

Betrachtet man den Vergleich, den Hamano zwischen den zwei Bewegungen anstellt, so lässt sich schließen, dass er den Einfluss des klassischen Japonismus auf Kunst und Kunsthandwerk beschränkt, während er die Medien der zeitgenössischen Form nicht festlegt. Die gegenwärtige Form, die Japanimation, bewertet er als weitaus stärkeres und breit aufgestelltes Lifestyle-Phänomen, gepaart mit einer inhaltlichen Auseinandersetzung der japanischen Ästhetik und Kultur. Interessant dabei ist allerdings, dass Hamanos Aufzählung der typisch japanischen ästhetischen Eigenschaften

145 Aus westlicher Perspektive könnte man meinen, der Fokus der Zielgruppe der oben aufgeführten Produkte (insbesondere von Manga, Anime und Games) liegt auf Kindern und Jugendlichen. Dies ist jedoch nicht ausschließlich der Fall. So gibt es in Japan einen Markt, der sich gezielt an Erwachsene wendet. Auf der anderen Seite besteht laut Nakamura keine klare Abgrenzung zwischen den unterschiedlichen Altersstufen der Zielgruppen. Gerade diese fließenden Grenzen lassen sich gut verbinden mit den immer wieder vorkommenden Adjektiven cool, pop und cute, die die japanischen Populärkultur bezeichnen. (Nakamura verwendet an dieser Stelle die aufgeführten Begriffe in Englisch). Diese Eigenschaften machen heute das Image des neuen Japans aus. Selbst auf das Design von technischen Produkten wie Roboter und PKW wirkt sich die Populärkultur Japans aus. Als Beispiel nennt Nakamura Flugzeuge von ANA, die mit Pikachu gebrandet wurden. Das »poppige« oder »niedliche (cute)« Design soll sich laut Nakamura nachweislich positiv auf Verkaufszahlen von Produkten auswirken. (Vgl. Nakamura/Onouchi, 2006, S. 35.)

146 Hamano, 2005, S. 140. 「ジャポニスムも、均一化への反動であった。つまり、模倣による多様性が減少したことへの反発として、日本が使われた。つまり、ジャポニスムは、欲望を同じものに向かわせる模倣反動としての模倣である。印象派による浮世絵の発見が、その曲型だ。そのため、使われるものは、欧米ではできないものに限定されていて、その領域は美術工芸品の意匠や技巧などに限られていた。(略)しかし、日本はいまのものが模倣されている理由は、外見的美に留まらない。日常の美、簡素さ、子供の天国故のかわいさ、省エネルギー、自然への畏敬、拡張主義でない共存の思想、多様性の保持、質素の楽しみ、そしてこれまで通り、長い歴史からくる伝統なのである。」 Die hier wiedergegebene Auflistung Hamanos ist thematisch stark durchmischt. Die Nennung des Begriffs »Energiesparen« erscheint in diesem Kontext zunächst unpassend, aber auch als »typisch« japanische Eigenschaft. Tokyo ist für die nächtliche Illumination bekannt und auch der starke Einsatz von Klimaanlagen während der heißen Sommermonate beeinflusst den japanischen Energiebedarf. (Seit März 2011 und der Katastrophe in Fukushima gibt es japanweite Kampagnen mit dem Aufruf zum Energiesparen. Dies war jedoch zum Zeitpunkt des Erscheinens von Hamanos Arbeit noch lange nicht aktuell.) Allerdings zeigte der japanische Autohersteller Toyota mit der Entwicklung von Hybridmotoren eine besondere Kompetenz im Bereich der Umwelttechnologie.

sich weitestgehend mit Mitsuis Ansichten decken.¹⁴⁷ Es lässt sich daher annehmen, dass die essentiellen Attribute der japanischen Ästhetik in den vergangenen 150 Jahren eine Kontinuität aufzeigen und dass sich lediglich die Ausdrucksformen änderten. Interessant ist, dass diese Werte auch heute noch für den Westen attraktiv sind. Im zweiten Kapitel wurde im Rahmen der Vorstellung von Mitsuis Thesen bereits darauf hingewiesen, dass sich diese ästhetischen Merkmale auch im zeitgenössischen Design wiederfinden.

»Uns wurde gelehrt, dass Japan ein Land mit wenigen Bodenschätzen ist. [...] Allerdings war Japan ein Land, reich an kulturellen Ressourcen. Die durch Kultur erzeugte Energie währt länger.«¹⁴⁸

Die intensive inhaltliche Auseinandersetzung in Japan mit dem Japanimation-Phänomen kann allerdings auch als Japan-interne Krisenbewältigung interpretiert werden. Ein Weg der Überwindung der Krise, die auch die Selbstwahrnehmung Japans und sein Selbstbewusstsein betrifft, äußert sich in dem Wunsch eines Imagewechsels von der einstigen (und heute geschwächten) Wirtschaftsmacht hin zu einer Kulturmacht.¹⁴⁹

In diesem Kapitel wurde Refine als eine weitverbreitete und -entwickelte Technik Japans dargestellt. Etwas Vergangenes wieder zu entdecken und davon ausgehend etwas Neues zu entwickeln, ist keine Fähigkeit, die allein von Japanern beherrscht wird. Und auch die Beeinflussung von außen ist nichts ungewöhnliches. Das besondere Talent der Japaner besteht allerdings darin, die ausländischen Inspirationen in die »eigene Kultur« zu übersetzen und sich diese anzueignen.¹⁵⁰ Für McGray liegt die besondere Stärke Japans im »Design des Alltäglichen«,¹⁵¹ also der Gestaltung von Alltagsgegenständen und dessen Anwendung im Alltag. Die Ästhetik zu genießen und zu schätzen ist dabei Teil der Kultur. Auch McGray greift den Begriff des Dekorativen auf, wie zuvor bei Mitsui.

Singer schrieb in den 1930er-Jahren:

»So ist es durchaus möglich, daß dem Auserlesensten, das Japan zu bieten hatte, nicht deshalb der internationale Ruhm versagt blieb, weil es ihm an schöpferischer Kraft gebricht, sondern weil es nur zu deutlich den Stempel der Nation trägt, die es hervor gebracht hat. Überdies ist der Austausch von Kulturelementen ein zweiseitiger Vorgang: Es muß nicht nur eine Seite da sein, die zu geben vermag, sondern auch eine andere, die zu empfangen bereit ist, und diese Bereitschaft ist oft nicht vom freien Willen und von der allgemeinen Rezeptionsfähigkeit abhängig, sondern wird entscheidend von der spezifischen Phase beeinflusst, in der sich eine Kultur gerade befindet.«¹⁵²

147 Vgl. 2. Kapitel, 2.1.4.4 dieser Arbeit.

148 Hamano, 2005, S. 240. 「(略)日本は、資源の少ない国だと教わってきた。(略)しかし日本は文化資源の豊かな国であった。文化が作り出す気風は長く維持される。」

149 Vgl. Kaji, 2008, S. 157. 「一部のエリートではなく大衆が文化を創造し、発信していく国、クールで格好良い国というイメージである。(略)国際社会において尊敬される存在にならなければならない。経済大国ではなく、文化大国の衣替えである。」

150 Yamaguchi, 2005, S. 47. Interview mit McGray:「しかし、日本には、外国からの影響を自分たち独自の文化に変化させる巧みを感じます。」

151 Yamaguchi, 2005, S. 47. Interview mit McGray:「日常におけるデザイン」 und 「日々の暮らしにおいてデザインを尊重する、日本固有の文化の存在なのです。」

152 Singer, 1991, S. 251.

Was die japanischen bildenden Künste im 19. Jahrhundert nicht zu überbrücken vermochten, nämlich die kulturellen Unterschiede im ästhetischen Empfinden oder auch die Barrieren der Fremdheit, Singer nennt diese »Stempel der Nation«¹⁵³ und Muschg bezeichnet es als das »Genie Japans, das zugleich unverwechselbar und unpersönlich ist«,¹⁵⁴ scheint im Bereich der Populärkultur und des Designs heute möglich zu sein. Dass die japanische Populärkultur in Form des Japanese Cool sich heute einer so großen Beliebtheit erfreut, hat allerdings auch etwas mit dem passenden Zeitpunkt zu tun. Die Bereitschaft im Westen und in Asien, japanische Kulturgüter zu empfangen ist eine wichtige Voraussetzung für jede Form der Japanbewegung.

Während in der Neo-Japonismus-Forschung der Fokus oft auf der Untersuchung der Japanimation-Bewegung und der japanischen Populärkultur liegt, wird meines Erachtens das Potential des japanischen Designs als ein Kulturgut (laut Mitsui entspricht es dem ›International Style‹) unterschätzt.

Tatsache ist, dass es zahlreiche Beispiele, gerade im japanischen Produktdesign gibt, die das Konzept des Refines subtil anwenden und im Westen als qualitativ hochwertiges japanisches Design anerkannt werden. Als international bekannteste und erfolgreichste Marke ist an dieser Stelle das Unternehmen *Muji* (*Mujirushiryohin*, übersetzt bedeutet dieser Name »keine Marke gute Produkte«) zu nennen. Das 1980 als kleines Projekt von drei Gestaltern, Tanaka Ikko (Grafik Designer), Koike Kazuko (Creativ Director) und Sugimoto Takashi (Innenarchitekt) mit Unterstützung der japanischen Kaufhauskette Seibu ins Leben gerufen wurde, ist 2011 eines der Vorzeigeunternehmen Japans mit 121 Shops national und 134 Shops international.¹⁵⁵ Die Produkte von *Muji* verfolgen alle einen minimalistischen Gestaltungsansatz und sind trotz (oder gerade wegen) der Schlichtheit und fehlender Etikettierung leicht wieder zu erkennen. Das Logo, Informationen zum Produkt und Preisangaben sind in der Regel auf einem Aufkleber abgedruckt, der ohne weiteres entfernt werden kann. *Muji* setzt auf gutes, internationales Design in Kombination mit hoher Funktionalität und ist international beliebt und wird als Stereotyp des japanischen Formverständnisses und Produktdesigns gesehen. Neben *Muji* gibt es noch weitere Unternehmen, besonders im Bereich des Produktdesigns, die bereits die Brücke zwischen traditionellem japanischen Kunsthandwerk und modernem Design geschlagen haben.

Fukasawa Naoto, seit 2002 für die Qualitätssicherung des Produktdesigns von *Muji* verantwortlich, betreibt sein eigenes Design-Büro und entwickelte

153 Während des Japonismus Ende des 19. Jahrhunderts waren es die buddhistische Kunst (仏画, 仏教彫刻) und die getuschte Landschaftsmalerei im chinesischen Stil (水墨山水画 *Suibokusensuiga*), die in Japan hoch geschätzt sind, in Europa jedoch vom Publikum nicht angenommen wurden. Es war eher die »leichte Kost« der Ukiyoe, die in Europa einen Japan Trend hervor rief. (Vgl. 2. Kapitel, 2.3.2.)

154 Muschg, 1995, S. 68.

155 Stand Februar 2011.

die Marke »±0«. Der Name der Marke verweist auf die minimalistische Formensprache der Produkte und dennoch sind spielerische Details zu erkennen. Fukasawa ist mit zahlreichen nationalen und internationalen Designpreisen ausgezeichnet worden. Produkte der Marke »±0« sind auch in Deutschland erhältlich.¹⁵⁶

Amadana ist ein Hersteller von Design-Produkten, bei dem nicht nur der Bezug zu traditionellen japanischen Alltagsgegenständen in der Form des Designs zu erkennen ist, sondern auch in den Printmedien sichtbar wird. Mit visuellen Zitaten zur japanischen Vergangenheit und zugleich auch mit dem spielerischen Umgang mit Stereotype wird hier geworben. Amadana wird zur Zeit nur in Japan und Asien vertrieben.

Für die vorliegende Arbeit soll die Betrachtung der Japanimation-Bewegung als eine Referenz und zugleich als Gegenpol zum zeitgenössischen japanischen Design stehen, das hier mit dem Fokus auf Grafikdesign und insbesondere Typographie vorgestellt werden soll. So ist anzunehmen, dass eine Kontinuität von grundlegenden ästhetischen Merkmalen sich nachweisen lässt, die bereits in der Japonismusforschung und in dem Diskurs über Japanimation vorgekommen sind, und in der zeitgenössischen japanischen Typographie ebenfalls zu erwarten sind. Im Rahmen der Vorstellung von Mitsuis These (Kapitel 2.1.4.4) wurde bereits auf den großen Erfolg der Arbeiten japanischer Grafik Designer in internationalen Designwettbewerben hingewiesen. Auch wenn das japanische Design weniger Aufsehen erregt und eine kleinere differenziertere Zielgruppe im Westen anspricht als die Japanimation-Bewegung, so ist es dennoch eine kontinuierliche und beständige Entwicklung.

Die vorliegende Arbeit soll dabei helfen, die japanische Kultur, mit Mitteln der Typographie, dem deutschen/westlichen Leser näher zu bringen. Die wechselnde Perspektive zwischen dem deutschen und dem japanischen Blick auf das ›Japanische‹ (im speziellen auf die ›japanische Typographie‹) ist eine Methode, die dabei helfen soll, den Filter des ›Exotischen‹ und der etablierten ›Stereotype‹ aufzuweichen. Auch wenn die Kluft zwischen den Kulturen nicht vollkommen überwindbar ist, so soll zumindest ein Blick hinter die (japanische) Kulisse gelingen. In diesem Zusammenhang sind folgende Fragen wichtig. Wie werden visuelle Klischees, die im Klassischen Japonismus (und der Japoniserie) entwickelt wurden, mit typographischen Mitteln dargestellt? Wie sehen typographische Hetero- und Autostereotype aus? Wird auch in der Typographie zwischen dem ›Japan für Japaner‹ und dem ›Japan für den Westler‹ unterschieden? Wie und wo wird die Technik des ›Refines‹ in der Typographie angewendet?

156 Bei einem Besuch in der Hong Konger Niederlassung von Philips, im Februar 2012, habe ich Abbildungen der Produkte von ±0 an Moodboards, die zur Inspiration der Produkt-Designer dienen, gesehen.

4 DIE ENTSTEHUNG DER JAPANISCHEN SCHRIFT

Bis ins vierte Jahrhundert unserer Zeitrechnung war Japan eine schriftlose Kultur.¹ Die erste Begegnung mit chinesischen Zeichen wird auf ca. 200 v. Chr. datiert, als Japan erste Handelsbeziehungen zu China und Korea pflegte. So schreibt Sakakura von Inschriften auf Importwaren wie Spiegel, Schwert und Münzen,² die mit chinesischen Zeichen verziert waren. Im Gegensatz zu Sakakura, der diesen ersten Berührungspunkt für folgenlos hält, sieht Ishikawa darin den Beginn der Kanji-Kultur Japans und zugleich die Wegbereitung der modernen japanischen Sprache. Aus seiner Sicht ist dies der Wendepunkt von einer schriftlosen zu einer Schriftkultur. Dabei sieht er Parallelen zur Meiji-Zeit, in der Japan dem Westen begegnete und die Schrift der Vermittler zur Verständigung, Einführung und Übersetzung der westlichen Sprache wurde.³

Die aktive Auseinandersetzung mit dem chinesischen Schriftsystem erfolgte allerdings sehr viel später, im vierten Jahrhundert, als die Handelsbeziehungen zu Korea und China einen Höhepunkt erreichten und nicht nur Waren, sondern auch Schriftstücke (u.a. in Form von Verträgen) ins Land kamen.⁴ Die Motivation für das Erlernen der *Kanji* und des *Kanbun*⁵ lag in Japan, wie Sakakura es darstellt, primär in der Notwendigkeit, schriftlich mit China und Korea zu kommunizieren, um Handel treiben und diplomatische Dokumente verfassen zu können. Dabei ging es in der ersten Phase weder um die Suche nach einem passenden Schriftsystem zur Darstellung der japanischen Sprache, noch um die Absicht, ein neues System zur Verschriftlichung der japanischen Sprache zu entwickeln.⁶ Die Pflege diplomatischer Bezie-

1 (Vgl. Nagahara, 2002, S. 20 und Sakakura, 1990, S. 123.) Die japanische Sprache war zunächst eine rein gesprochene und hatte ursprünglich kein eigenes Schriftsystem. Wichtige Informationen wurden über professionelle Erzähler namens »Kataribe« verkündet und weitergegeben.

2 Sakakura, 1990, S. 123.

3 「西歐語の理解、導入、翻訳」: Ishikawa, 2010, S. 13.

4 In der japanischen Chronik »*Nihon Shoki*«, von 720 n. Chr. wird auf die Einführung der »Analekten des Konfuzius« (Lunyu, jap. Rongo) in chinesischer Sprache durch den koreanischen Gelehrten Wani, im Jahr 285 verwiesen. Formanek schreibt, dass dieses Ereignis auf ein Jahr nach der Einführung der chinesischen Schrift in Japan datiert wird. (Vgl. Formanek, 2004, S. 72.)

5 (Chinesischer) nur in *Kanji* gesetzter Text.

6 Sakakura, 1990, S. 125 und 140. Der König von Paekche (百濟 (Kudara (jp), Paekche): Ein Königreich in Korea, das im 6. Jahrhundert intensive Beziehungen zu Japan pflegte) sandte einen Gelehrten namens Achiki (阿直岐) nach Japan, der Ende des 4. bis Anfang des 5. Jahrhunderts in Japan die Lehre der *Kanji* und *Kanbun* verbreitete. Sakakura schreibt von Thesen, die davon ausgehen, dass Achiki die japanische Führungselite unterrichtete. Als das Königreich Paekche

hungen und die Aneignung der chinesischen Kultur standen im Zentrum des Interesses auf japanischer Seite. Die ersten Schriftstücke, die in Japan verfasst wurden, waren dementsprechend in chinesischer Sprache und Schrift. Lediglich japanische Personen- und Ortsnamen wurden bereits zu Beginn der japanischen Schriftgeschichte mithilfe von *Kanjis* dargestellt.⁷

»Das japanische Schriftsystem ist das Ergebnis der Adaption der chinesischen Schrift für die Schreibung einer typologisch völlig verschiedenen und mit dem Chinesischen nicht verwandten Sprache.«⁸

Die Divergenz der japanischen und der chinesischen Sprache, auf die Coulmas hier anspielt, beschreibt Formanek im Detail:

»Während das Chinesische eine monosyllabisch-isolierende Sprache ist, handelt es sich beim Japanischen um eine flektierend-agglutinierende Sprache: Morphologische Elemente zur Bezeichnung syntaktischer Bezeichnungen werden als Suffixe an das Ende der sinntragenden Wörter angeschlossen, und alle prädikativen Wortformen besitzen eine Flexion. Nur mit Hilfe der chinesischen Schrift, die entsprechend der Flexionslosigkeit des Chinesischen aus Zeichen besteht, die jeweils nur ein einsilbiges sinntragendes Element bezeichnen, Japanisch vollständig wiederzugeben, ist daher außerordentlich schwierig und nur über Umwege möglich.«⁹

Auf Grund dieser Eigenschaften behauptet Sakakura gar, dass die japanische Sprache des 4. Jahrhunderts sich eher für die Darstellung durch das Alphabet geeignet hätte, als durch Kanji. Grund dafür ist, dass jedes Kanji eine Bedeutung in sich trägt. Die japanische Sprache hat allerdings flektierende Suffixe (活用語尾) und Partikel (nicht flektierbar, stehen grundsätzlich hinter Satzgliedern oder Sätzen (助詞)), die als Laute sich besser von einer Silbenschrift darstellen lassen.¹⁰ Die Darstellung der japanischen Sprache lediglich mit bedeutungstragenden *Kanjis* darzustellen, ist auf Grund dessen so gut wie unmöglich. Im 4. Jahrhundert setzte ein langer Prozess ein, in dem einerseits das Schriftsystem der japanischen Sprache angepasst wurde und zugleich die japanische Sprache sich dem Schriftsystem annäherte. So bezeichnet Ishikawa¹¹

(Kadara) 660 n. Ch. unterging, siedelte die Bevölkerung höheren Standes nach Japan über. Bei den Übersiedlern handelte es sich überwiegend um Gelehrte und Handwerker, die sich in der Kinki-Gegend (Gegend um Osaka, Kyoto und Nara) niederließen. Dies wirkte sich positiv auf die Entwicklung des Kunsthandwerks dieser Region aus. (Vgl. Die japanische Geschichte 1. [日本の歴史1], 1986, S. 143f.)

7 Vgl. Sakakura, 1990, S. 129.

8 Coulmas, 1981, S. 57.

9 Formanek, 2004, S. 71.

10 Vgl. Sakakura, 1990, S. 124. Voß vergleicht die Zahl der Silben der japanischen und der chinesischen Sprache: ihr zufolge umfaßt das Japanische 110 Silben, das Chinesische 400 Silben mit allerdings 1.300 Tönen, das Koreanische 2.000 und das Englische mehrere tausend Silben. (Vgl. Voß, 2003, S. 92.) Suzuki hingegen beziffert die Silbenzahl der japanischen Sprache auf 102 bzw. 112, je nach Zählung (Suzuki T., 1990, S. 57) und bezeichnet Japanisch im globalen Vergleich als »ein Repräsentant silbenarmer Sprachen« (Suzuki T., 1990, S. 54).

11 Ishikawa, 2010, S. 12.

Ferdinand de Saussures These, Schrift sei die visuelle Form der Sprache¹² als westli-

12 De Saussure räumt der Schrift eine der Sprache dienende und somit untergeordnete Rolle ein: »Sprache und Schrift sind zwei verschiedene Systeme von Zeichen; das letztere besteht nur zu dem Zweck, um das erstere darzustellen. Nicht die Verknüpfung von geschriebenem und gesprochenem Wort ist Gegenstand der Sprachwissenschaft, sondern nur das letztere, das gesprochene Wort allein ist ihr Objekt. Aber das geschriebene Wort ist so eng mit dem gesprochenen, dessen Bild es ist, verbunden, daß es mehr und mehr die Hauptrolle für sich in Anspruch nimmt. Man gelangt schließlich dazu, der Darstellung des gesprochenen Zeichens ebensoviel oder mehr Wichtigkeit beizumessen als diesem Zeichen selbst. Es ist so, als ob man glaubte, um jemanden zu kennen sei es besser, seine Photographie als sein Gesicht anzusehen.« (Saussure, 2001, S. 28.) De Saussures setzte somit ein bis ins 20. Jahrhundert andauerndes Paradigma in der Linguistik und Semiologie fest.

Die »Degradierung der Schrift zum bloßen Ausdrucksmittel sprachlicher Gedanken oder lautlicher Äußerungen« lässt sich, laut Köhn allerdings bis Aristoteles und Platon zurückverfolgen. Köhn bezeichnet dies als »wegweisend« für die »(vornehmlich) phonozentrisch ausgerichtete wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Schrift und Sprache, die schließlich in dem von Ferdinand de SAUSSURE begründeten Strukturalismus, der spätestens um die Mitte des 20. Jahrhunderts zur dominierenden »Ideologie« der Geisteswissenschaften in Europa wurde, gipfelt.« (Köhn, 2005, S. 41f.)

Auch Krämer führt die durch Saussure manifestierte Rollenverteilung der Schrift (»insbesondere die phonetische Schrift«) zu Sprache auf: »Schrift ist sichtbar gemachte und zugleich fixierte Sprache. Ihre Ordnung ist somit diskursiver Art.« (Krämer, 2003, S. 158)

Derrida kehrte dieses »Abhängigkeitsverhältnis der Schrift von der Sprache geradezu um [...]. War die Schrift zuvor Manifestation von Sprache, ist bei Derrida die Sprache dann eine Manifestation von Schrift.« (a.a.O) Somit wendete sich Derrida nicht nur gegen die »Unterdrückung der Schrift«, sondern avancierte zugleich auch den »Graphozentrismus«. (Köhn, 2005, S. 42.)

Krämer führt hingegen auf, was Schrift leisten kann, die gesprochene Sprache allerdings nicht darzustellen vermag. So werden »konzeptuelle Sachverhalte«, wie »grammatische Strukturen« und »Relationen zwischen Gedanken und Argumentstrukturen«* erst im Schriftbild sichtbar. (Krämer, 2003, S. 160.) Krämer resumiert: »Die phonetische Schrift dient nicht nur zur Transkription der Sprache, sondern analysiert und deutet diese zugleich.« (Krämer, 2003, S. 166.)

Nöths Aussage kann als Ergänzung zu Krämer gesehen werden: »Die semiotische Effizienz eines Schriftsystems hängt folglich auch von der Lautstruktur der zu schreibenden Sprache ab.« (Nöth, 2000, S. 356.)

Laut Susanne Wehde wird Schrift als »eigenständiger Gegenstand« - »trotz ihrer soziokulturell zunehmenden Bedeutung als Kommunikationsmedium« - weiterhin von der »sprachwissenschaftlichen Forschung ausgeschlossen«. So wird Schrift heute noch als »sekundäres abgeleitetes Zeichensystem« angesehen, das die »(Laut-) Sprache als vorgängiges, primäres Zeichensystem »abzubilden« vermag. Sich auf Giesecke beziehend erwähnt Wehde allerdings Tendenzen in der Sprachwissenschaft, die die Notwendigkeit der Berücksichtigung der »verschiedenen materiellen und medialen Existenzformen« der dargestellten Sprache erkennen. (Wehde, 2000, S. 36.) Giesecke appelliert: »sprachhistorische Betrachtungen müssen danach Wert auf die Erfassung der verschiedenen Informations- und Kommunikationssysteme und auf deren geschichtliche Abfolge legen.« Demnach ist auch in der westlichen Sprachwissenschaft eine Diskussion in Gang gesetzt worden, in der »zahlreiche Grundannahmen des kommunikativen Paradigmas demjenigen der traditionellen »*language*«-Wissenschaft entgegenstehen«. (Giesecke, 1998, S. 29f.)

Während Ishikawa die These de Saussures aus Sicht der japanischen Sprach- und Schriftgeschichte hinterfragt, sind es bei Giesecke und Wehde die »massenmedialen Kommunikati-

chen Mythos. Den Mythos »Schriftzeichen sind Repräsentationen von Sprache«¹³ haben laut Ishikawa auch asiatische Gelehrte aus der Kanji-Kultur fälschlich übernommen. Ishikawa sieht in der japanischen Schriftkultur den Beweis der Wiederlegung der These de Saussures, insbesondere in der Existenz der parallel existierenden Kana-Systeme. Ishikawa streitet allerdings die der Sprache ›dienende‹ Funktion der Zeichen (*kigoutekiseishitsu*, 記号的性質) nicht gänzlich ab. Seine These lautet: »Schriften sind nicht lediglich ›Zeichen der Sprache‹, sondern sie sind die ›Sprache an sich, die Satz und Satzteile entstehen lassen«.¹⁴

Die ersten Versuche, die japanische Sprache mittels Kanjis festzuhalten, führt Nagahara auf Bemühungen chinesischer und koreanischer Gelehrter zurück, die sich in jener Zeit in Japan aufhielten. Laut Nagahara begannen sie, neben chinesische Begriffe Zeichen (ebenfalls chinesische Zeichen) zu setzen, die den Laut der japanischer Übersetzung wiedergaben. Dabei wurde die Bedeutung der ›Lautzeichen‹ ignoriert.¹⁵ Begriffe, für die es keine japanischen Entsprechungen gab, wurden aus dem Chinesischen als Fremdwörter übernommen.¹⁶ Was sich hier zunächst wie eine einfache und logische Erklärung anhört, war nur der erste kleine Schritt zu Beginn eines komplexen Prozesses. Indem die Bedeutung mancher chinesischer Zeichen ausgeblendet wurde, waren sie in ihrer Funktion vergleichbar mit Silbenzeichen und die spezifische Eigenschaft der *Kanjis* wurde somit unterdrückt. Da jedes *Kanji*-Zeichen in diesem System einen Laut (eine Silbe) darstellt, führte es dazu, dass die geschriebenen Sätze unnötig lang wurden.¹⁷ Das als Silbenzeichen verwendete *Kanji* unterschied sich in der Anfangsphase visuell nicht von dem bedeutungstragenden *Kanji*.

Das Lesen von Texten, die mit diesem Mischsystem geschrieben wurden, muss sich wie das Lösen eines Rätsels angefühlt haben: so musste der Leser innerhalb eines Textes verschiedene Lesebestimmungen erkennen/erraten. *Kango* (chi-

onssysteme« (Giesecke, 1998, S. 31), die eine Revision der Beschreibung der Beziehung zwischen Sprache und Schrift fordern.

*) »Relationen zwischen Gedanken und Argumentstrukturen« werden im Schriftbild mit folgenden Methoden visualisiert: »Überschriften, Zusammenfassungen, Kursivierungen bieten zusätzliche Möglichkeiten, konzeptuelle Differenzierungen auf eine Weise sichtbar zu machen, die im Fluss der Rede keine Analogon findet. Schließlich verkörpert das Verhältnis von Text und Fußnote einen Sachverhalt, der ohne visuelle Hilfsmittel überhaupt nicht gegeben ist.« (Krämer, 2003, S. 160.)

13 Ishikawa, 2010, S. 12. 「文字は言語の記号」

14 Ishikawa, 2010, S. 12. 「文字とは、『言語の記号』ではなく、『文と文体を生み出す言葉そのもの』である。」

15 Auf dieser Methode beruhen auch die *Manyogana* (siehe S. 214). Auch in China existiert die Methode, die Bedeutungsebene der chinesischen Zeichen auszublenden um lediglich ihren Laut wiederzugeben. (Vgl. Kabashima, 1985, S. 34.)

16 Die Zeichen wurden adäquat der altjapanischen Sprache (倭語) ausgewählt und übersetzt. Vgl. Nagahara, 2002, S. 20.

17 Shiraishi, 1998, S. 94.

nesische Lehnwörter die mit chinesischen Lauten wiedergegeben wurden), chinesische Zeichen (welche man für die Darstellung japanischer Wörter verwendet hat), Eigennamen (denen man *Kanjis* nach ihrem Laut zugewiesen hat) und (bedeutungslose) Kanjis, die eine Silbe (einen Laut) mal nach chinesischer und mal nach japanischer Regel darstellten; all diese Formen der *Kanji*-Nutzung kamen innerhalb eines Textes vor, wobei es visuell keine Differenzierung gab.¹⁸ Das genannte Beispiel ist bereits eine vereinfachte Darstellung und dennoch wird die Komplexität und zugleich die Leserunfreundlichkeit dieses Systems deutlich. Systematisch wurde dieses Problem zum ersten Mal in dem Geschichtswerk *Kojiki* von Oono Yasumaro (「古事記」、太安万侶) aus dem Jahr 712 n. Chr. gelöst.¹⁹ Yasumaro²⁰ fasst in dem ältesten japanischen Schriftstück die Ereignisse aus Mythologie und Geschichte bis zum Ende der Regierungszeit von Kaiserin Suiko (628 n. Chr.) zusammen. Zugleich ist *Kojiki* auch das älteste Dokument, in dem die Barrieren von der einst schriftlosen alt-japanischen Sprache über die geschriebene Sprache im Chinesischen (*Kanbun* 漢文) zur schriftlichen Fixierung der japanischen Sprache überwunden wurde.²¹ Bereits im *Kojiki* äußert Yasumaro seine Befürchtung, dass eine direkte Adaption der Bedeutung der *Kanji*-Zeichen in die japanische Sprache dazu führt, dass »die Worte die Seele/das Herz nicht erreichen«. Nagahara interpretiert diese Sorge Yasumaros so, dass eine wörtliche Übersetzung von Kanjis (aus dem Chinesischen) nicht ohne weiteres den Sinn der japanischen Sprache wiederzugeben vermag.²² So musste die Wortreihenfolge im *Kanbun* verändert werden, und Partikel (助詞) und Hilfsverben (助動詞), die im *Kanbun* ursprünglich nicht vorkamen, mussten hinzugefügt werden. Parallel gab es auch Versuche, einen *Kanbun* auf Japanisch zu lesen. Yasumaro schuf eine Ausdrucksform der japanischen Sprache, die darauf ausgerichtet war, einen mit *Kanjis* dargestellten Satz japanisch zu lesen. Yasumaros Arbeit der schriftlichen Fixierung des Japanischen kommt laut Nagahara dem Beginn der Gestaltung der japanischen Sprache gleich.²³

18 Nagahara, 2002, S. 21. 『漢字音で読む「漢語」、漢語に和語をあてて読む「字訓」、固有名詞などに漢字の音をふった「あて字」ができ、さらに、一字一音式のあて字である「音仮名」や「訓仮名」も生まれつつあった。』

19 Nagahara, 2002, S. 21.

20 In der japanischen Geschichtsschreibung wird Oono Yasumaro immer nur mit Vornamen genannt.

21 Nagahara, 2002, S. 23.

22 Nagahara, 2002, S. 23. 「意味だけとて書いた場合、(略)コトバがココロにとどかない、とあるとおり、漢字の意味がそのまま和語の意味を伝えることができるとは考えていなかった。」

23 Zuvor war in Japan Chinesisch die Sprache, in der gelesen und geschrieben wurde. 「安万侶が確立した日本語の表現は、意図的に日本語で読むためのものである。書くための工夫は言葉をデザインすることのはじまりでもあった。」 (Nagahara, 2002, S. 23.)

Der nächste Meilenstein wurde durch die Gedichtsammlung *Manyoshu* (万葉集)²⁴ gesetzt, sie war zugleich die Vorlage für die Entstehung der *Hiragana*. In der Sammlung sind verschiedene Übergangsformen - von der rein chinesischen Schreibung (Sprache und Schrift) in Form des *Kanbun* (漢文) bis hin zu Vorläufern der gemischten Schreibform des *Kanjikana Majiribun* (漢字仮名交り文) zu sehen. Es sind grammatikalische Endungen als kleingesetzte Zeichen zwischen und neben den *Kanjis* zu finden. Insgesamt wurden ca. 2.560 *Kanjis* verwendet, von denen 441 Zeichen gemäß ein-Zeichen-ein-Laut (pro Zeichen eine Silbe) dargestellt wurden und so die Grundidee der *Kana*-Schriften wiedergaben.²⁵ Diese Vorläufer der *Kana*-Zeichen werden heute als *Manyogana* (万葉仮名) bezeichnet. Äußerlich ähnelte ein Text, verfasst in *Manyogana*, immer noch einem *Kanbun*, dem chinesischen Text.²⁶

Auf der Grundlage der *Manyogana* entstanden im 9. Jahrhundert zwei *Kana*-Systeme, *Hiragana* und *Katakana*, deren Formprinzip beide eine Ableitung der *Kanjis* darstellen. Die *Hiragana* machten eine lange Entwicklung durch bis sie ihre heutige Form erreichten. Ausgangspunkt war für jede Silbe ein *Kanji*, das dem darzustellenden Laut entsprach. So wird eine Zwischenform als *sogana* bezeichnet (auch Grasschrift genannt 草仮名),²⁷ die auch als ›kursive Form‹ übersetzt wird. *Onnade* (女手, ›Frauenhand‹) ist ein Synonym für *Hiragana*. Diese Bezeichnung etablierte sich während des japanischen Mittelalters, als die *Hiragana* bevorzugt von adeligen gebildeten Frauen geschrieben wurden.²⁸ Im Gegensatz zu den *Kanjis* handelt es sich bei den *Kana*-Systemen um reine Silbenschriften, die auf eine überschaubare Anzahl von Schriftzeichen und zwei Diakritika beschränkt sind.

Im *Konkiwakashu* (古今和歌集), einer Sammlung japanischer Gedichte (*Waka*), veröffentlicht zu Anfang des 10. Jahrhunderts, werden *Hiragana* mit *Kanjis* zusammen verwendet. Nicht nur die Systematik der Silbenschrift, sondern auch das Formprinzip der heutigen *Hiragana* ist im *Konkiwakashu* dokumentiert. Etwa 500 Jahre nach der Einführung der *Kanji* haben sich zwei *Kana*-Systeme, *Katakana* und *Hiragana*, bis zu einer gewissen Perfektion entwickelt.²⁹ Japanische Autoren sehen gerade in diesem Schriftstück eine hohe symbolische Bedeutung für die japanische Kultur. So sieht Nagahara in *Konkiwakashu* den Beginn der japanischen Befreiung von der chinesischen Kulturvormacht und bezeichnet den Gedichtband als eine

24 Manyoshu umfasst Gedichte aus einer Entstehungszeit von 130 Jahren. Das älteste Gedicht stammt vom Beginn des 7. Jahrhunderts und das letzte aus dem Jahr 759. Die Autoren kommen aus allen Schichten der Gesellschaft, vom Wachposten bis hin zum Kaiser. Auch die Formate der wiedergegebenen Texte sind sehr vielfältig, von Liedern in Versform, chinesischen Gedichten, Tagebüchern bis hin zu Briefen.

25 Vgl. Nagahara, 2002, S. 26.

26 Vgl. Sakakura, 1990, S. 132ff.

27 Vgl. Abb. 2, dieses Kapitels.

28 Detailliert wird das Kanasystem ab S. 243 dieses Kapitels dargestellt.

29 Vgl. Sakakura, 1990, S. 139 und Shiraishi, 1998, S. 95.

»Unabhängigkeitserklärung«. ³⁰ Auch Ishikawa setzt die Entwicklung der *Hiragana* gleich mit der Etablierung des ›japanischen‹ Ausdrucks. Darüber hinaus ist dies für Ishikawa das erste Anzeichen für die ›Befreiung Japans von Asien (insbesondere China)‹ und zugleich ein Vorbote der späteren Orientierung Japans an Europa und Amerika während der Meiji-Zeit. ³¹ Und Kaji setzt die Auswirkung der Entwicklung von *Katakana* und *Hiragana* mit einer Revolution der japanischen Kultur gleich. ³²

Die Festlegung der Liste der Standard-*Kana*-Zeichen, die bis heute weitestgehend ihre Gültigkeit bewahrt hat, erfolgte allerdings sehr viel später, im Jahr 1900 mit dem Grundschulordnungserlass (*Shogakkourei Shikou Kisoku* 小学校令施行規則). In ihm wurden 48 *Kana* als fester Zeichensatz definiert, von denen zwei Zeichen heute nicht mehr in Verwendung sind und als *Kana*-Varianten (*Hentaikana* 変体仮名) bezeichnet werden. ³³

Im Folgenden sollen nun die in Japan heute noch verwendeten vier Schriftsysteme – die semantischen *Kanji*, die phonetischen Silben-Schriften (*Hiragana* und *Katakana*) und die *Romaji* (Alphabetschrift) – im Detail dargestellt werden.

4.1 DIE SYSTEMATIK DER KANJI

Die Klassifikation von *Kanjis*, welche den strukturellen Aufbau und die Systematik des Zeichensystems zeigt, geht bis ins 1. Jahrhundert zurück. Bis heute beziehen sich die Klassifikationsmodelle für *Kanjis* im wesentlichen auf die fast 1.900 Jahre alte Schrift 説文解字 (japanisch: *setsumon kaiji*), welche zugleich als das älteste Zeichenlexikon der chinesischen Schrift gilt. *Setsumon kaiji* wurde während der späten chinesischen Han-Dynastie (25-220 n. Chr.), um das Jahr 100 n. Chr., von dem chinesischen Gelehrten Xu Shen (許慎) verfasst und im Jahr 121 veröffentlicht. ³⁴ Im *Rikusho*

30 Vgl. Nagahara, 2002, S. 29. 「(略)漢委奴国王印から千年、ようやく中国の支配したから独立した、その独立宣言が古今和歌集なのである。」

31 Vgl. Ishikawa, 2010, S.15. Sakakura sieht, dass durch die Begegnung mit der westlichen Kultur zur Meiji-Zeit ein Bewusstsein dafür entsteht, das eigene Schriftsystem, die eigene Schriftkultur durch politische Maßnahmen zu sichern und zu festigen. So wurde 1850, als eine politische Maßnahme für die nationale Schrift (国字政策), die Liste der Kanji-Zeichen »für den alltäglichen Gebrauch für u.a. den öffentlichen Schriftverkehr« (当用漢字, Toyoo-Kanji) erlassen. (Vgl. Sakakura, 1990, S. 151.)

32 Vgl. Kaji, 2008, S. 77 – 80. 「カタカナ、ひらがなの発明は日本文化の発展に革命的効果をもたらしたのである。」 (Kaji, 2008, S. 80.)

33 Vgl. Sakakura, 1990, S. 52.

34 Im *Hyojunksanwajiten* (Standard-Kanji-Lexikon, 標準漢和辞典) wird darauf hingewiesen, dass auf Grund des Alters der Niederschrift der 説文解字 (*setsumon kaiji*) aktuelle Erkenntnisse der Erforschung der *Knochenschrift* (*koukotsumoji* 甲骨文字)* und der *Gold-Schrift* (*kinbun* 金文)** nicht berücksichtigt sind. Daher gibt es Details, die heute so nicht mehr zutreffend sind oder nicht unredigiert dargestellt werden können, dennoch ist die Darstellung der sechs Kategorien in ihren Grundzügen immer noch valide. (Vgl. *Hyojunksanwajiten*, 1985, S. 943ff.)

六書 (jap. Aussprache) beschreibt Xu Shen sechs Methoden der Entwicklung von *Kanjis*, indem er die 9.353 in der Han-Dynastie gebräuchlichen Zeichen untersucht und mit seinem System kategorisiert.³⁵ Die sechs Methoden heißen in Japanisch (aus dem Chinesischen übernommen und übersetzt): *Shoukeimoji* (象形文字), *Shijimoji* (指事文字), *Kaiimoji* (会意文字), *Keiseimoji* (形声文字), *Tenchumoji* (轉注文字), *Kashamoji* (假借文字).³⁶

Die *Kanjis* in den sechs Klassen unterscheiden sich im Wesentlichen durch ihre Entstehung, Herleitung und Anwendung, in dem auch der Grad der Abstraktion eine Rolle spielt. Kotoh Tomoko gliedert die sechs Klassen in drei Kategorien.³⁷ Die Grundform der *Kanji* liegt in den *Shoukeimoji* 象形文字 (Piktogramme) und *Shijimoji* 指事文字 (Logogramme), sie zeigen die Methode, wie *Kanjis* entwickelt und gebaut werden. Diese Kategorie stellt die ›Grundbausteine‹ zur Verfügung.

Durch die Kombination von zwei oder mehr Grundbausteinen (aus den Klassen: *Shoukei-* und *Shijimoji*) anhand der Methoden *Kaii* (会意), *Keisei* (形声) lassen sich abstraktere Begriffe darstellen und so können mehr Zeichen gebildet werden. Diese Methoden der Kombination stellen die zweite Kategorie dar.

Während es in der ersten und zweiten Kategorie um Darstellungen der Entwicklung und Kompositionen von *Kanjis* geht, zeigt die letzte Kategorie, bestehend aus *Tenchi* (轉注) und *Kasha* (假借), im weitesten Sinne Interpretationsmöglichkeiten von Zeichen in der Anwendung auf. Auch historisch handelt es sich bei dieser Kategorie um die jüngste Entwicklungsstufe.

*) Auch Panzer-Knochen-Schrift: Inschriften der Shang Dynastie (16. - 11. Jahrhundert v. Chr.) In Schildkröten oder Tierknochen geritzte Schrift, deren Zeichen größtenteils Gegenstände bildlich wiedergeben. Die Zeichen sind weder »abstrakt oder standardisiert«, noch »vereinheitlicht« und geben Auskunft über »Geschichte, Militärwesen, Astronomie, Kalender, Geographie, Wetter, Sitten, Rituale, Gebräuche und Medizin« in China vor mehr als 3000 Jahren wieder.
**) Gold-Schrift: In Bronzegefäße geritzte oder gegossene Schriftzeichen. Vor der Qin Dynastie (221-206 v. Chr.) wurde der Begriff *jin* für Bronze verwendet, der heute für Gold oder Metall steht. Gefäße der Zhou Dynastie (1066-221 v. Chr.) zeigen »bereits Texte mit bis zu einigen Hunderten von Wörtern«.

Vgl. Trappl, 2004, S. 61.

35 Vgl. *Hyojunksanwajiten*, 1985, S. 943. Kotoh, 2004, S. 21. Haarmann, 1991, S. 179.

36 Voß erweitert die sechs Klassen um eine siebte, die sie in Anlehnung an Schmidt (B. Schmidt, 1995, S. 54) mit »Heterogramme« betitelt und deren Zeichen sie wie folgt charakterisiert: »die meist piktographisch anmuten, deren Zusammensetzung aber weder von der Bedeutungs- noch von der Lautseite her erschließbar ist.« Als Beispiele führt sie folgende Zeichen auf: 名, 要. Im Kanjiwörterbuch *hyojunksanwajiten* werden allerdings beide Zeichen der Klasse *kaii* (会意) zugeordnet. (Voß, 2003, S. 87.) Da in Japan, aber auch in China heute noch die 6 Klassifikationen der *setsumon kaiji* (説文解字) angewendet werden, ist der Nutzen einer Erweiterung der Klassifikationen für mich nicht gegeben. Auch in dieser Arbeit wird das Modell des *setsumon kaiji* angewendet.

37 Vgl. Kotoh, 2004, S. 21.

4.1.1 *Shoukeimoji* 象形文字 - Piktografische Zeichen

Die Klasse *Shoukeimoji* (象形文字) wird in den meisten deutschsprachigen Publikationen mit ›Piktogramm-Zeichen‹³⁸ übersetzt. *Shoukeimoji* geben Gegenstände als abstrahierte bildhafte Zeichen wieder, es handelt sich um die Übersetzung eines Objekts in eine grafische Repräsentation. Pörtner beschreibt diese Zeichen als »einfache Piktogramme, grobe ›Sketche‹ der Dinge, die sie repräsentieren«, somit stellen sie »die elementarste Form chinesischer Schriftzeichen« dar.³⁹ Der Ursprung dieser Zeichen lässt sich bis auf die Knochenschrift zurückführen.⁴⁰

Auch wenn die Zeichen der *Shoukeimoji* trotz Stilisierung und Systematisierung ihre »archaische Form«⁴¹ des abgebildeten Objekts über Jahrhunderte bewahrt haben, haben sie dennoch »einen festen Lautwert und eine feste Bedeutung und sind daher keine ›Bilderschrift‹«. ⁴² In dieser Arbeit soll entweder der sino-japanische Begriff *Shoukeimoji* oder ›piktografisches Zeichen‹ zur Benennung dieser Klasse verwendet werden.

Im japanisch-sprachigen Kanjilexikon *Hyojunksanwanjiten* (標準漢和辞典) wird die Zahl der *Shoukeimoji* mit ca. 600 Zeichen angegeben. Zugleich wird allerdings auch darauf hingewiesen, dass die Bedeutung zahlreicher Zeichen, im Laufe der Zeit sich von einer konkreten zu einer anderen, abstrakteren, gewandelt habe. So sei gerade im Falle der *Hyougomoji* 表語文字 (Logogramme) zu denen auch *Kanjis* zählen, der Prozess der Weiterentwicklung oder auch der Entfremdung (*Tenyou* 転用) nichts aussergewöhnliches. Diese Wandlung lässt sich gut am Zeichen 心 darstellen, das ursprünglich von der (physikalischen) Form des Herzens abgeleitet wurde und später als Zeichen für *kokoro* (Seele) umdefiniert wurde. Ein weiteres Beispiel ist 交. Das Zeichen zeigt bildlich einen Menschen mit verschränkten Beinen. Auch bei die-




































38 Während Hans Jensen (1935), Harald Haarmann (1991), Peter Pörtner (2002), Viola Voß (2003), Edoardo Fazzioli (2003) und Susanne Zippel (2011), 象形文字 (*Shoukeimoji*) mit »Piktogramme« übersetzen, beschreibt Adrian Frutiger (1991, S. 114) die Gruppe mit »Bildhaft ›gebliebene« Schrift«, Andrew Robinson (2004, S. 186) nennt sie »Bildzeichen«, Basil Hall Chamberlain (1990, S. 556) bezeichnet sie in seiner Publikation, die erstmals 1890 erschien, als »Bild oder Hyroglyphe« und Wolfgang Bauer (1991, S. 12) nennt sie »Wort-Bild-Schrift«. In leichter Abwandlung benennt Stephan Köhn (2005, S. 46.) die Gruppe mit »piktographische Sinnwiedergabe« und August Pfizmaier nennt sie »Abbildung der Gestalt«. (August Pfizmaier (Wien, 1872) zitiert in: Stalph, 1985, S. 21.)

39 Pörtner, 2002, S. 75.

40 Kinkido Type Laboratory: <http://www.kinkido.net/Chinese/resume-kanji.html> (19.05.2012). Die beschrifteten Knochen werden auch als ›Drachenknochen‹ bezeichnet. Bei den Knochen handelt es sich vorwiegend um Schulterblätter von Hirschen und Ochsen, die für magische Rituale (beispielsweise zur Befragung des Orakals) verwendet wurden. Die Drachenknochen und zugleich der »Beginn der Schrifttradition in China« werden auf die zweite Hälfte der Shang-Dynastie (1751-1111 v. Chr.) datiert. Die Knochen wurden in den Ruinen von Yin (dem heutigen Anyang, etwa 450 km südöstlich von Peking) gefunden. (Haarmann, 1991, S. 106f.)

41 Frutiger, 1991, S. 114.

42 Voß, 2003, S. 85.

Piktograph.	Knochensch.	Bronzeschrift	Siegelschrift	Kanji	
					(Sonne)
					(Baum)
					(Mensch)
					(Hand)
					(Mond)
					(Feuer)
					(Feld)

sem Zeichen geht es heute um Bedeutungen im ›übertragenen‹ Sinne: [1] sich kreuzen. [2] freundschaftlich verkehren; gesellschaftlichen Umgang pflegen; befreundet sein. [3] sich vermischen; sich durcheinander mischen. [4] Kontakt haben; berühren. [5] eine sexuelle Beziehung haben. [6] {Geom.} sich kreuzen; sich schneiden. [7] sich einschleichen.⁴³ Auch diese Weiterentwicklung trägt dazu bei, dass der Anteil der piktografischen Zeichen innerhalb der chinesischen und der sino-japanischen Zeichen, »entgegen der im Westen verbreiteten Annahme, die chinesische Schrift sei eine ›Bildschrift‹«, ⁴⁴ sehr gering ist und sogar weiter zurück geht.

Die Grenze dieser Zeichenklasse ist schnell erreicht, da mit dieser Methode nur »ein kleiner Teil der (gegenständlichen) Welt abgebildet«⁴⁵ werden kann. Zeichen dieser Gruppe werden in stark vereinfachter Form als Radikale (*hen* und *kanmuri* 偏や冠) für komplexere Zeichen anderer Gruppen verwendet.⁴⁶ Stellt man sich die sino-japanischen Zeichen als einen Bausatz vor, bilden die Piktogramme und die nächste Gruppe der *Shijimoji* (den Indikatoren) die ›Grundbausteine‹ dieses Zeichensystems.

日 (Sonne) 木 (Baum) 人 (Mensch) 心 (Herz) 月 (Mond) 火 (Feuer)
子 (Kind) 手 (Hand) 馬 (Pferd) 貝 (Muschel) 田 (Feld)

(Kotoh, 2004, S. 22 und Haarmann, 1991, S. 179.)

Diese Zeichen sind ›Grundbausteine‹ und werden mit bewusster Assoziation des Dargestellten in der ersten Grundschulklasse gelehrt.

4.1.2 *Shijimoji* 指事文字 - Indikatoren

Bei der Übersetzung der Bezeichnung *Shijimoji* (指事文字) gehen die Meinungen der deutschen Autoren im wesentlichen in zwei Richtungen auseinander. So bezeichnen Pörtner,⁴⁷ Voß,⁴⁸ Haarmann,⁴⁹ Frutiger⁵⁰ und Berthold Schmidt⁵¹ *Shijimoji* als ›einfache Ideogramme‹, die »abstrakte Ideen oder nicht einfach abbildbare Gegenstände symbolisieren«. ⁵² Es handelt sich dabei um »einfache symbolische Bildzeichen«⁵³ oder auch um »symbolische Verknüpfungen von Bildelementen«. ⁵⁴ Demgegenüber

43 Japanisch-Deutsch, Online-Wörterbuch. Unter: <http://wadoku.de>. (19.05.2012)

44 Pörtner, 2002, S. 75.

45 Schmidt, B., 1995, S. 52.

46 Siehe hierzu Kapitel 4.4.

47 Pörtner, 2002, S. 75.

48 Voß, 2003, S. 85.

49 Haarmann, 1991, S. 179.

50 Frutiger, 1991, S. 117.

51 B. Schmidt, 1995, S. 52.

52 Voß, 2003, S. 85.

53 Haarmann, 1991, S. 180.

54 B. Schmidt, 1995, S. 52.

stehen Zippel⁵⁵ und Fazzioli,⁵⁶ die den Begriff Indikatoren verwenden, um die »indirekten Symbole« zu benennen, die »abstrakte Gedanken in Zeichen« übertragen.⁵⁷

Fasst man diese Ansätze zusammen, lassen sich *Shijimoji* (指事文字)⁵⁸ als »einfache Symbole«,⁵⁹ die einen unkomplizierten, abstrakten Begriff oder auch ein Konzept »analog symbolisieren«⁶⁰ und darstellen, wie beispielsweise Zahlen⁶¹, Positionen (Standorte) oder Mengenangaben. Stalph fasst diese Eigenschaften zusammen als »Bildsymbole für nicht darstellbare abstrakte Sachverhalte und Zahlen« und nutzt diese Umschreibung auch zur Benennung dieser Gruppe.⁶²

Eine Methode der grafischen Herleitung solcher Zeichen besteht darin, dass einem Zeichen (oder auch Piktogramm) an einer signifikanten Position ein Element (Punkt oder Strich) hinzugefügt wird. Ausgegangen wird zum Beispiel von dem piktografischen Zeichen 木 (Baum). Wird der Stamm unten durch einen waagerechten Strich gekreuzt 本, stellt das Zeichen den Begriff »Wurzel« oder »Ursprung« dar. Wird der Strich oben an der Spitze/Krone des Baumes angebracht 末, steht das Zeichen für »heute«, aber auch für »Ende/Schluss« und »Aussicht«. Markiert ein diagonalen Strich die »schärfste« Stelle im Zeichen 刀 (Schwert), so steht das Zeichen 刃 anschließend für »Schneide/Klinge«. Bei den Zeichen für »oben« 上 und »unten« 下, aber auch bei den Zeichen für »konvex« (凸) und »konkav« (凹) sind die starken grafischen Assoziationen zu deren Bedeutung selbst erklärend. Robinson beschreibt die *Kanjis* dieser Klasse folglich auch als »eine für das Auge logische Form«.⁶³ *Shiji* 指事 heisst wörtlich übersetzt auf etwas hinweisen, hindeuten.⁶⁴ Die sino-japanische Bezeichnung dieser Klasse, aber auch die oben aufgeführten Beispiele sprechen dafür, in der vorliegenden Arbeit für die Repräsentation dieser Klasse den Begriff »Indikatoren« zu verwenden.

55 Zippel, 2011, S. 49.

56 Fazzioli, 2003, S. 18.

57 Fazzioli, 2003, S. 18.

58 Jensen unterteilt die Klasse der *Shijimoji* in weitere vier Bereiche, wobei er für die gesamte Klasse weder den Begriff »Indikatoren« noch den Begriff »Ideogramme« verwendet, sondern »symbolische Bilder«. Die Untergruppen benennt er mit »Fixierung einer Gebärde«, »Pars pro toto«, »Metapher« und »Metonomie«. Es soll jedoch in dieser Arbeit nicht weiter darauf eingegangen werden, da die Gruppe der *Shijimoji* nicht sonderlich viele Zeichen enthält und diese »Zersplitterung« der Klasse eher das Verständnis mindert. (Vgl. Jensen, 1935, S. 132f.)

59 Robinson, 2004, S. 186.

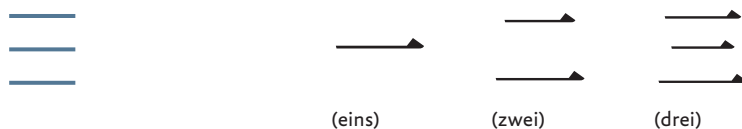
60 Pörtner, 2002, S. 75.

61 Im *Hyojunksanwajiten* werden die Zahlen eins bis vier als *Shijimoji* beschrieben, während bei den meisten Publikationen nur die Zeichen für eins bis drei (ein waagerechter Strich bis drei übereinander stehende horizontale Striche) als *Shijimoji* exemplarisch aufgezählt werden.

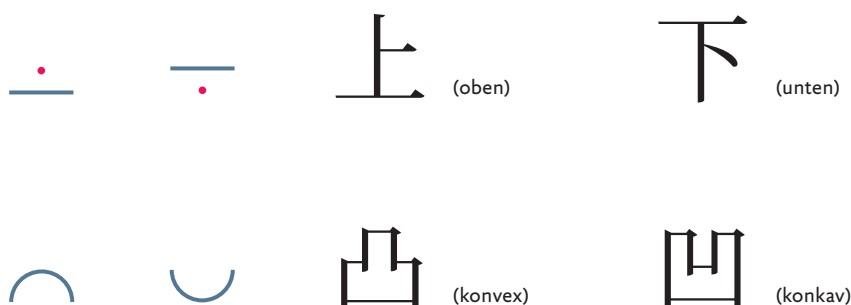
62 Kinkido Type Laboratory: <http://www.kinkido.net/Chinese/resume-kanji.html> (19.05.2012)

63 Robinson, 2004, S. 186.

64 Vgl. Kotoh, 2004, S. 22f.



Die Anzahl der Striche steht für die Zahl. (Begrenzt auf eins bis drei.)



Versteht man einmal die Systematik/das Konzept der Indikatoren erscheint die Bedeutung der Zeichen fast logisch, sie erinnern an die Pfeile, die Richtungen anzeigen.

4.1.3 *Kaiimoji* 会意文字 - zusammengesetzte Ideogramme⁶⁵

Während es bei den piktografischen Zeichen und den Indikatoren um Entwicklungen einzelner vergleichsweise einfacher Zeichen (geringe Strichzahl) und somit um die Entwicklung eines Grundstocks von Zeichen geht, werden in der dritten Klasse, genannt *Kaiimoji* (会意文字), zwei oder mehr Zeichen der piktografischen Zeichen und/oder Indikatoren zu einem neuen Zeichen zusammengesetzt. Pfizmaier nennt diese Gruppe: »Die Zusammenstellung des Sinnes«⁶⁶ und Köhn, in leichter Abweichung: »Zusammensetzung aus einzelnen Sinnträgern«.⁶⁷ In dieser Arbeit wird der Begriff »zusammengesetzte Ideogramme« für die Klasse der *Kaiimoji* (会意文字) verwendet. *Kaiimoji* stellen eher Ideen, keine Bilder⁶⁸ dar und werden von Frutiger

65 Jensen bezeichnet die Klasse der *Kaiimoji* als »symbolische Zusammensetzungen« (Vgl. Jensen, 1935, S. 133).

66 August Pfizmaier (Wien, 1872) zitiert nach: Stalph, 1985, S. 21.

67 Köhn sieht in der Darstellung der chinesischen Zeichen als ideografisches System einen historisch gewachsenen und gehegten »Mythos«. In seiner Benennung der sechs Methoden umgeht er daher die Begriffsnutzung »Ideogramme« oder »Ideographie«. (Vgl. Köhn, 2005, S. 47ff.) Auch J. Marshall Unger nennt die »Ideographic Myth« als eine von sechs Mythen der chinesischen Schrift. Auf die Darstellung des »Mythos der Ideographie« wird im ersten 1. Kapitel, 1.3.2.1, detailliert eingegangen.

68 Vgl. Robinson, 2004, S. 186.

auch als »Ideenzeichen«⁶⁹ bezeichnet. Sie können »Assoziationen, logische Zusammensetzungen«⁷⁰ wiedergeben, wobei jedes in dem *Kaiimoji* enthaltene Zeichen seinen Beitrag zur Bedeutung des Gesamtzeichens beiträgt.⁷¹

Im Wesentlichen gibt es zwei verschiedene Methoden bei der Kombination von zwei oder mehr Zeichen zu einem *Kaiimoji*. Bei der ersten Gruppe handelt es sich um die zwei- bis zu vierfache Wiederholung des gleichen Zeichens. Durch die Wiederholung entsteht laut Jensen eine »(quantitative) Addition des Grundbegriffs oder aber eine (qualitative) Potenzierung desselben.«⁷² Die Kombination zweier verschiedener Zeichen stellt die zweite Methode dar. So kann sich die Bedeutung der zusammengebrachten Zeichen addieren und in einem neuen komplexeren Zeichen wiederfinden oder aber auch »neue Assoziationen« hervorrufen.⁷³ So entstehen von den Basiselementen mehr oder minder unabhängige Zeichen. Auch die in Japan entwickelten *Kanjis*, die *Kokuji*, folgen dem hier beschriebenen Prinzip.⁷⁴

Wiederholung des gleichen Zeichens:

火 x 2 = 炎

炎 bestehend aus zwei Zeichen für 火 (Feuer) ergibt den Begriff Flamme.

夕 x 2 = 多

多 bestehend aus zwei Zeichen für 夕 (Abend) ergibt die Bedeutung »sehr viel«.

車 x 3 = 轟

轟 ergibt sich aus der dreifachen Wiederholung von 車 (Wagen/Rad) und steht für dröhnen/donnern.

69 Frutiger, 1991, S. 115.

70 Fazzioli, 2003, S. 18.

71 Vgl. Pörtner, 2002, S. 75.

72 Vgl. *Hyojunksanwajiten*, 1985, S. 944.

73 Vgl. Zippel, 2011, S. 49.

74 Vgl. *Hyojunksanwajiten*, 1985, S. 944. *Kokuji* werden ab S. 231 (4.2.1) genauer dargestellt.

木 $\times 2 =$ 林 $+ 1 =$ 森

木 ein Baum, 林 Wäldchen/Forst und 森 Wald.

Kombination zweier verschiedener Zeichen:

人 $+$ 言 $=$ 信

信 glauben was ein Mensch (人) gesagt (言) hat.

田 $+$ 力 $=$ 男

男 Feld (田) und Kraft (力) ergibt Mann.

門 $+$ 耳 $=$ 聞

聞 hören/lauschen ergibt sich aus der Kombination vom Tor (門) und Ohr (耳).

目 $+$ 人 $=$ 見

見 Auge (目) und Mensch (人) ergeben zusammen Sicht oder das Verb sehen.

4.1.4 Keiseimoji 形声文字 - phonologografische Zeichen

Die ersten drei Klassen (piktografische Zeichen, Indikatoren und zusammengesetzte Ideogramme) zeigen noch einen eindeutigen Bezug zwischen der Form und der darzustellenden Bedeutung. Sie können dabei auch ohne japanische oder chinesische Sprachkenntnisse logisch nachvollzogen werden. Ein *Keiseimoji* (形声文字) setzt sich aus zwei oder mehr Komponenten zusammen. Dabei spalten sich die Komponenten in Radikale auf, bei denen eines als Bedeutungsträger fungiert und das andere den

phonetischen Beitrag leistet.⁷⁵ Diese Kerneigenschaft aufgreifend, nennt Köhn Zeichen dieser Klasse eine »Kombination aus Laut- und Sinnträger«.⁷⁶ Auch für *Keiseimoji* lassen sich unterschiedliche Übersetzungen wie, »phonetische Symbole«,⁷⁷ »semantisch-phonetische Gruppe«,⁷⁸ »Phonogramme«,⁷⁹ »phonologographische Zeichen«,⁸⁰ »Phonoideogramme«⁸¹ und diesem sehr verwandt »Phonologogramme«⁸² finden. Hier soll allerdings der Begriff »phonologografische Zeichen« verwendet werden.

Im Gegensatz zu allen Stereotype Darstellungen im Westen gehören allerdings weniger als zwanzig Prozent der sino-japanischen Zeichen einer der drei zuvor betrachteten Gruppen an. Die Klasse der phonologografischen Zeichen wird übereinstimmend als die zahlenmäßig größte Gruppe mit bis zu neunzig Prozent der Zugehörigkeit aller *Kanjis* dargestellt.⁸³ Neben der Eigenschaft als »überaus produktive Kategorie«⁸⁴ übernimmt diese Klasse noch eine weitere wichtige Funktion, nämlich laut Frutiger:

»Eine der wichtigsten Entwicklungsstufen zur eigentlichen Sprachfixierung stellt der Gebrauch eines Bildzeichens zur Wiedergabe eines Silbenlautes - und nicht mehr zum Festhalten eines Begriffs - dar. [...] aus Bild- und Ideenzeichen werden Silbenzeichen; nicht nur der Sinn einer Aufschrift, sondern auch dessen Aussprache war für immer »schriftlich« festgehalten.«⁸⁵

Laut Haarmann sind *Keiseimoji* »schrifttypologisch ein klares Bindeglied zwischen einer reinen logographischen und einer phonetischen Schreibweise«.⁸⁶ Als »Übergang zur Wort-Lautschrift« bezeichnet Bauer⁸⁷ diese Gruppe.

75 Schmidt beschreibt den »Determinativ, auch Signifikum« als die Komponente »ideographischer Herkunft« als »bildliches Symbol des Inhalts«. Wobei »das Phonetikum« zur »Bezeichnung der Lesung verwendet« und »oft unabhängig von seinem Inhalt benutzt wird«.
(B. Schmidt, 1995, S. 53.)

76 Köhn, 2005, S. 46.

77 Haarmann, 1991, S. 182.

78 Robinson, 2004, S. 186.

79 Fazzioli, 2003, S. 18 und Zippel, 2011, S. 49.

80 Pörtner, 2002, S. 75.

81 B. Schmidt, 1995, S. 52.

82 Voß, 2003, S. 86.

83 Robinson gibt gar mehr als 90 Prozent an. (Robinson, 2004, S. 186). Tendenziell stimmen die Angaben zu der Verteilung der Zeichen mengenmäßig überein. Allerdings gibt es immer marginale Schwankungen. Kozuka Masahiko bezeichnet die Gruppe der Piktogramme und Indikatoren als »Basic Characters« und beziffert deren Anteil am gesamten Kanjisatz mit 7 bis 8 Prozent. Während er die »zusammengesetzten Ideogramme« und die »phonologographischen Zeichen« als »Compound Characters« benennt und deren Menge/Anzahl mit 80 Prozent beziffert. (Vgl. Kozuka, Tokyo, 2007, S. 32 und 43.)

84 Pörtner, 2002, S. 75.

85 Frutiger, 1991, S. 118.

86 Haarmann, 1991, S. 182.

87 Bauer, 1991, S. 12.

Wie bereits bei den vorangegangenen Klassen sollen Beispiele helfen, diese Klasse verständlich zu machen. Bei den unten abgebildeten Begriffen geht es demnach nicht um die lexikalische Vollständigkeit, sondern um vereinfachte Darstellungen der Logik der ›phonologografischer Zeichen‹. Dass ein *Kanji* je nach Kontext unterschiedliche Inhalte und Nuancen wiedergeben kann, soll an dieser Stelle nur vermerkt werden.

Alle unten aufgeführten *Kanjis* haben die gleiche sino-japanische *on*-Lesung:⁸⁸ *ko*

古

ein Piktogramm, das für den Schädel der Vorfahren steht,
im übertragenen Sinne ein sehr alter Gegenstand, der hart ist.

固 etwas sehr hartes.

枯 beschreibt ein Objekt, das ausgetrocknet ist (beispielsweise einen Baum).

姑 eine alte Frau, die Schwiegermutter oder eine Tante.

Wasser als Radikal (Name des Radikals *sanzui* (さんずい)):

水

(Wasser)

氵

(Wasser als Radikal)

汁 ON: *juu* (ジュウ), KUN (japanische Lesung):⁸⁹ *shiru* (しる), Bedeutung: Saft, Suppe.

汗 ON: *kan* (カン), KUN: *ase* (あせ), Bedeutung: Schweiß.

沈 ON: *chin* (チン), KUN: *shizumu* (しずむ), Bedeutung: untergehen.

池 ON: *chi* (チ), KUN: *ike* (いけ), Bedeutung: Teich.

泳 ON: *ei* (エイ), KUN: *oyogu* (およぐ), Bedeutung: schwimmen.

88 *On-yomi* (*on*-Lesung) ist die an die japanische Phonetik angepasste Form der chinesischen Lautlesung eines Kanjizeichens. (Vgl. 4. Kapitel, 4.2.3.)

89 Vgl. 4. Kapitel, 4.2.3.

Baum 木 als Radikal/Signifikat (Name des Radikals *kihen* (きへん)):

木 (Baum)

机 ON: *ki* (キ), KUN: *tsukue* (つくえ), Bedeutung: Tisch.

材 ON: *zai/sai* (ザイ・サイ), KUN: --, Bedeutung: Holz, Stamm, Material.

板 ON: *han/ban* (ハン・バン), KUN: *ita* (いた), Bedeutung: Brett.

Ein Radikal hat Baum als Signifikat. Das zweite Element verweist auf den Namen der Baumart und die Aussprache.

桜 ON: *ou* (おう), KUN: *sakura* (さくら), Bedeutung: Kirschbau.

梅 ON: *bai/me* (バイ・メ), KUN: *ume* (うめ), Bedeutung: Pflaumenbaum.

杏 ON: *kyou/kou/an* (キョウ・コウ・アン), KUN: *anzu* (あんず), Bedeutung: Aprikose, Marille.

Das Signifikat wird im übertragenen Sinne verwendet:

棚 ON: *hou* (ホウ), KUN: *tana* (たな), Bedeutung: Regal

機 ON: *ki* (キ): Bedeutung: [1] Gelegenheit {f}; Chance {f}; Anlass {m}; Zeit {f}. [2] Maschine {f}; Flugzeug {n}. [3] Funktion {f}. KUN: *hata* (はた): Bedeutung: Ding aus Holz, Webstuhl.

Bei den folgenden Zeichen gibt das links stehende Zeichen den Ton an.

頭 ON: *tou* (トウ), KUN: *atama* (あたま), Bedeutung: Kopf.

視 ON: *shi* (シ), KUN: *miru* (みる), Bedeutung: betrachten.

鳩 ON: *kyuu* (キュウ), KUN: *hato* (はと), Bedeutung: Taube.

群 ON: *gun* (グン), KUN: *mure* (むれ), Bedeutung: Gruppe, Herde.

鶏 ON: *kei* (ケイ), KUN: *niwatori* (にわとり), Bedeutung: Huhn/Hahn.

Auch das phonetische Radikal kann zusätzlich zur Sinnbildung des Zeichens beitragen. Dadurch ist diese Gruppe auch verwandt mit dem Prinzipien der »zusammengesetzten Ideogrammen« 会意 (für diesen Vergleich ist nur die sino-japanische On-Lesung relevant)

青 ON: *sei* (セイ), Bedeutung: die Farbe Blau, im übertragenen Sinn: frisch und ruhig.

静 ON: *sei* (セイ), Bedeutung: {Einzel-Kanji} still; ruhig; leise; sanft.

晴 ON: *sei* (セイ), Bedeutung: klares, schönes Wetter.

清 ON: *sei* (セイ), Bedeutung: (u.a. auf Wasser bezogen) sauber, rein, klar, unschuldig.

(* Die oben genannten Beispiele wurden aus *Hyojunkwanwajiten*, 1985, S. 945f. und Kotoh, 2004, S.26. übernommen.)

Durch die natürliche Weiterentwicklung der Sprache wandelten sich auch die Ansprüche an die Schrift. Anstatt stetig neue Zeichen zu kreieren, lassen sich durch Techniken der Ableitungen und Entlehnungen neue Bedeutungen und Lesungen auf ein bereits bestehendes Zeichen projizieren. Somit gibt es zu jedem Kanji mehrere Möglichkeiten der phonetischen wie auch der semantischen Deutung. Während es bei den ersten vier Klassen um die Entwicklung von Grundzeichen und deren Zusammensetzung ging und somit um das Kreieren neuer Zeichen, geht es in den letzten zwei Klassen, den *Tenchumoji* und den *Kashamoji* um die Neuordnung bereits bestehender Zeichen. Haarmann beschreibt diese Klassen sehr treffend mit: es »sind eigentlich spezielle Klassifizierungen für einen erweiterten Gebrauch von Symbolen der Hauptkategorien (1-4)«. ⁹⁰

4.1.5 *Tenchumoji* 転注文字 - abgeleitete Ideogramme

Bei *Tenchumoji* handelt es sich um Schriftzeichen, die im Laufe ihrer Nutzung und durch Anpassung an die Sprachentwicklung neben ihrer ursprünglichen Bedeutung ähnliche oder assoziierte Bedeutungen erhalten haben. ⁹¹ Die neue Nutzung ist dabei dem Ausgangszeichen »sinnverwandt«. ⁹² In der neuen Verwendung passt sich häufig

90 Haarmann, 1991, S. 182.

91 Vgl. Kotoh, 2004, S. 26.

92 Fazzioli, 2003, S. 18.

die Aussprache des Zeichens an. Haarmann beschreibt dies mit: »Bei der Übertragung eines Zeichens auf einen Ausdruck mit ähnlicher Bedeutung nimmt es dessen Lautwert an.«⁹³ So schreibt Zippel von »gleiche[n] etymologische[n] Wurzeln« zwischen der ursprünglichen und der neuen Nutzung eines Zeichens.⁹⁴ In manchen Fällen geht zugunsten der neuen Bedeutung die alte gänzlich verloren. Köhn bezeichnet die Klasse daraufhin als »Übertragung von Lautungen bei artverwandten Bedeutungen«.⁹⁵ Diese Klasse wird überwiegend mit ›Ableitung‹ oder ›abgeleitete Ideogramme‹ übersetzt. Der letztere Begriff soll auch in dieser Arbeit verwendet werden.

楽

Ursprüngliche Bedeutung: Musik. Die Ableitung steht heute für ›Fröhlichkeit‹.

長

Anfänglich Zeichen für: ältere Person. Daraus wurde ›Stammeshäuptling‹ oder ›Chef‹ bzw. ›Direktor‹ oder ›Leiter‹.

道

Zunächst Zeichen für: Pfad oder Weg. Der Begriff wurde erweitert und umschließt den ›moralischen/geistigen Weg‹, wie zum Beispiel *chadou* (茶道), die Lehre des Tees.

4.1.6 *Kashamoji* 仮借文字 - phonetische Entlehnungen

Im Falle der *Kashamoji* ist der Laut des Ursprungszeichens ausschlaggebend. Es handelt sich somit um ein Homophon oder zumindest um ein ähnlich klingendes Wort, dem eine neue Bedeutung zugeschrieben wird. Dabei ist zwischen dem Begriff und seiner visuellen Form, die er in einem homophonen Zeichen findet, kein Bedeutungszusammenhang zu erkennen. »Sie sind nur durch den Gebrauch entstanden, sind etymologisch oft nicht zu erklären.«⁹⁶ Die ursprüngliche Bedeutung des Zeichens wird bei dieser Methode komplett ignoriert und »für die ursprüngliche Bedeutung haben sich dann wiederum andere Zeichen herausgebildet.«⁹⁷

93 Haarmann, 1991, S. 181.

94 Zippel, 2011, S. 49.

95 Köhn, 2005, S. 47.

96 Fazzioli, 2003, S. 18.

97 Zippel, 2011, S. 49.

Fazzioli umschreibt diese Klasse mit »geliehene phonetische Schriftzeichen«,⁹⁸ Köhn beschreibt sie mit »Anleihe der Lautung bei homophonen Sinnträgern«,⁹⁹ bei Pfizmaier heißt sie »Entleihen und Borgen«¹⁰⁰ und Zippel nennt sie »Leihwörter«. Um die *Kashamoji* von den »Schriftzeichen mit phonetischer Ergänzung« (gemeint sind *Tenchumoji*) zu unterscheiden, beschreibt Haarmann die letzte Gruppe als: »Schriftzeichen mit semantischer Ergänzung«. ¹⁰¹ Diese Beschreibung erscheint mir allerdings als ungenau, da sie die Wirkung und nicht aber die Ursache darstellt.

Es handelt sich bei dieser Klasse um Ideogramme, die ihren phonetischen Wert an Worte ›verliehen‹ haben, die gleich oder ähnlich ausgesprochen werden, deren Bedeutung allerdings konträr sein kann. ¹⁰² Die Nutzung des weit verbreiteten Begriffs ›Phonemische Entlehnungen‹ ist daher naheliegend.

Auch diese Klasse soll anschließend noch einmal anhand exemplarischer *Kanjis* dargestellt werden.

永

Das erste Zeichen 永 wurde zunächst als Piktogramm für die Darstellung des Begriffs ›schwimmen‹ eingesetzt. Im Alt-Chinesischen wurde für das Wort ›ewig‹ ein Zeichen benötigt, das genauso ausgesprochen wurde wie das Verb ›schwimmen‹. So wurde die Bedeutung ›ewig‹ auf das Schriftzeichens übertragen. Dem Ausgangszeichen 永, wurde ein Radikal, abgeleitet vom Piktogramm für ›Wasser‹ zugefügt. Das so entstandene Zeichen 泳 steht seit dem für ›schwimmen‹.

北

Als piktografisches Zeichen zeigte das Kanji zwei Menschen, die Rücken an Rücken sitzen. Heute steht das Zeichen für die Himmelsrichtung Norden. (On-Lesung ist *hoku*).

来

Die Ausgangsform dieses Zeichen war ebenfalls ein piktografisches Zeichen 來, das für Getreide stand. Auf Grund der ähnlichen On-Lesung *rai* wurde die Bedeutung transformiert: kommen; ankommen; herankommen; eintreffen; besuchen; aufsuchen; vorsprechen; sich nähern; herkommen; fällig werden; ablaufen; verfallen. [2] herüberkommen; überliefert werden. [3] stammen; herkommen; herrühren; entstehen; sich ergeben; auf etwas zurückzuführen.

98 Fazzioli, 2003, S. 18.

99 Köhn, 2005, S. 47.

100 August Pfizmaier (Wien, 1872) zitiert nach: Stalph, 1985, S. 21.

101 Haarmann, 1991, S. 181f.

102 Vgl. Pörtner, 2002, S. 76.

4.2 KANJI: DIE SINO-JAPANISCHEN ZEICHEN

An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass es sich bei den heute in Japan verwendeten *Kanjis* und den in China verwendeten *Hanzis*¹⁰³ um zwei unterschiedliche Systeme mit einem gemeinsamen Ursprung handelt, der allerdings 1.600 Jahre zurück liegt. Die Position, dass die in Japan verwendeten *Kanjis* als eigenständige Schrift betrachtet werden sollen und können, vertritt Suzuki:

»sinojapanische Wörter und Kanji [sind] bereits ins Japanische integriert [...] und [haben] nichts mehr mit dem Chinesischen zu tun [...]«¹⁰⁴

An dieser Stelle soll allerdings die Vehemenz von Suzuki ein wenig relativiert werden. Ohne Frage sind die sino-japanischen Wörter und Zeichen (*Kanji*) mit der japanischen Sprache und Kultur verschmolzen. Dennoch blitzen bei genauerer Betrachtung und gerade in der Begegnung mit Mandarin oder Kantonesisch immer wieder subtile ›Links‹ auf.

Das es sich bei dieser ›Emanzipation‹ der japanischen Schriftkultur von der chinesischen nicht um eine Besonderheit handelt, stellt Suzuki nachdrücklich dar: »[dass] eine Sprache die Schrift einer anderen oder auch einzelne Wörter aus ihr übernimmt, ist eigentlich eine allgemeine Erscheinung [...]«¹⁰⁵ So ist das Alphabet ein Paradebeispiel der sprachlichen Adaption. Bis Mitte des 12. Jahrhunderts bestand eine »traditionelle Bindung zwischen den Buchstaben und der lateinischen Sprache. Zu dem Zeitpunkt, als die 24 Buchstaben für ein vorwiegend sichtbares Gebilde verwendet werden, werden sie endlich auch zu dem Zweck verwendet, für den sie nach der Vorstellung des modernen Lesers auch geschaffen worden sein müssen: Sie werden zur Aufzeichnung der Laute einer lebendigen, gesprochenen Sprache benutzt«¹⁰⁶

Wie sehr die chinesischen Zeichen, der japanischen Sprache und Kultur angepasst sind, wird im Folgenden anhand von Beispielen, dargestellt.

103 Auch ist es sehr problematisch von Hanzis und China im generellen zu schreiben. So gibt es auch in dem chinesischen Schriftraum unterschiedliche Entwicklungen. Während in Hong Kong und Taiwan weiterhin die traditionellen komplexen chinesischen Zeichen verwendet (deren Formverwandtheit mit den japanischen Kanjis offensichtlich ist) werden, stellen in China und Singapur die vereinfachten chinesischen Zeichen (simplified Characters) die offizielle Schrift dar. Streng genommen könnte man daher nur die Schriftnutzung in Hong Kong und Taiwan mit der japanischen vergleichen. Voß beschreibt dies wie folgt: »Durch unabhängige Schriftreformen in beiden Ländern sind viele chinesische und japanische Schriftzeichen graphisch verändert (in der VR China vor allem vereinfacht ›verkürzt‹) worden, wodurch eine einfache Gleichsetzung von Hanzis und Kanji auch im semantischen Bereich heute nicht mehr möglich ist.« (Voß, 2003, S. 88.)

104 Suzuki T., 1990, S. 90.

105 Suzuki T., 1990, S. 90.

106 Illich, 1991, S. 129.

4.2.1 *Kokuji* 国字 - Japan-spezifische Kanjis

Wie bereits bei der Beschreibung der zusammengesetzten Ideogramme, den *Kaiimoji*, angedeutet, sind nicht alle *Kanjis* auf einen chinesischen Ursprung zurückzuführen. Bereits während der Heian-Zeit (794 - 1185), hielt der gelehrte Mönch Shouju (昌住) in seinem Werk *Shinsenjikyō* (新選字鏡) ca. 400 in Japan entwickelte *Kanjis*, die s. g. *Kokuji* fest.¹⁰⁷ Dies war nur der Anfang, heute schätzt man die Zahl dieser japan-spezifischen *Kanjis* auf 1.500 Zeichen, die für einen Chinesen wie Rebuszeichen wirken. Die so genannten *Kokuji* (国字, wörtlich übersetzt: Landes-Zeichen)¹⁰⁸ folgen den oben beschriebenen Gesetzmäßigkeiten der *Kanji*-Konstruktion¹⁰⁹ (*Shoukei*, *Kaii* (häufigste Form) und *Keisei*). Grafisch sind »[...] Kanji und *Kokuji* [synchron] nicht zu unterscheiden«, da beide Kategorien auf die gleichen Zeichen-Bausteine zurückgreifen und auch dieselben Konstruktionsprinzipien anwenden. Ein Unterscheidungsmerkmal ist allerdings, dass es für diese Zeichen im Regelfall nur die japanische Lesung (*kun-yomi*) gibt, was allerdings nicht als Gesetz, sondern eher als Tendenz zu verstehen ist.¹¹⁰ *Kokuji* sind eine Folge und zugleich eine Methode der Sprachfixierung, die die Verbundenheit zwischen der lebendigen japanischen Sprache und den ursprünglich chinesischen Zeichen darstellt. So werden Begriffe aus diversen »typisch japanische[n] Lebensbereich[en]«¹¹¹ mit Hilfe der *Kokuji* verschriftlicht, für die es keine Darstellung im Chinesischen gab. Der Begriff »japanisierte Kanji«¹¹² stellt demzufolge eine treffende Übersetzung für *Kokuji* (国字) dar.

Wie sehr die Entwicklung der *Kokuji*s nicht nur die Verbundenheit der Japaner zu den *Kanji*-Zeichen zeigt, sondern diese »japanisierten *Kanjis*« ein schriftlicher Spiegel der japanischen Kultur sind, lässt sich an Hand von Beispielen überzeugend darstellen. So sind typisch japanische Namen von Gegenständen, Personen und Geografien unter den *Kokuji*s zu finden. Besonders auffallend sind die zahlreichen *Kokuji*s, die zur Darstellung verschiedener Fischarten entwickelt wurden und somit die japanische Esskultur reflektieren.

107 Vgl. Kotoh, 2004, S. 79.

108 Voß übersetzt *Kokuji* mit »vaterländische Zeichen« (Voß, 2003, S. 88). Wörtlich übersetzt bedeutet *Kokuji* »Landesschrift«, was analog zu der »Landessprache« *Kokugo* 「国語」 zu sehen ist. Neben der Bezeichnung *Kokuji* gibt es auch weitere Beschreibungen für die in Japan entwickelten Zeichen: 「和字」 und 「倭字」 werden beide als »waji« gelesen/ausgesprochen. Einerseits wird mit 「和」 Harmonie, Friede oder Summe übersetzt, andererseits ist es das Adjektiv »japanisch«. 「倭」 ist die traditionelle Schreibung und steht für Yamato, (das alte) Japan. 「和俗字」 (*wazokuji*), bedeutet japanisches, inoffizielles, aber verbreitete Form eines *Kanji*.

109 Voß nennt dies »Konstruktionsprinzipien« (Voß, 2003, S. 88).

110 Am ehesten können Personen aus dem chinesischen Sprachkreis diese *Kanjis* erkennen, da die Zeichen in ihren Schrifttabellen nicht vorkommen.

111 Voß, 2003, S. 88.

112 Suzuki verwendet diesen Begriff, um die Abgrenzung der sinojapanischen zu den chinesischen Zeichen darzustellen. Vgl. Suzuki T., 1990, S. 89.

Beispiele für *Kokuji*:

働 arbeiten (*hatara(ku)*; zusammengesetzt aus Mensch und bewegen).

峠 Bergpass/Höhepunkt (*touge*; zusammengesetzt aus Berg, oben und unten).

Unter den *Kokuji* lassen sich zahlreiche Zeichen für Fischarten finden. Die sechs aufgeführten Zeichen sind nur ein kleiner Auszug aus dem großen Fundus:

鰯 Sardine (いわし *iwashi*)

鯨 Schwertwal (しゃち *shachi*)

鯧 Sillago (きす *kisu*)

鰯 Schmerle (どじょう *dojou*)

鯰 Wels (なまず *namazu*)

鱈 Dorsch (たら *tara*)

(Quelle: *Hyojunkanwajiten*, 1985, S. 944f.)

4.2.2 *Kokkun* 国訓 - japanische Lesung

Als eine weitere Form der Japonisierung chinesischer Zeichen sind die *Kokkun* zu verstehen. Im Gegensatz zu den *Kokuji* beschreibt diese Methode nicht die Konstruktion neuer Zeichen. Viel eher wird die Bedeutung der ursprünglich chinesischen Zeichen im Laufe der Nutzung verschoben oder gar komplett verändert. So gibt es *Kanjis*, die ihre ursprüngliche chinesische Bedeutung vollkommen verloren haben und in der japanischen Lesung einen neuen inhaltlichen Bezug erhielten.

Auch wenn diese *Kanji*-Form als *Kokkun* bezeichnet wird, gibt es beide Leseformen in dieser Gruppe, die *kun*- und die *on-yomi* Varianten. Umgekehrt gibt es auch Zeichen, die in Japan noch die ursprüngliche Bedeutung tragen, jedoch in China längst eine neue Bedeutung zugewiesen bekommen haben.¹¹³

沖 Chin.: *chong*. Bedeutung: spülen.
Jap.: Kun: *oki*. Bedeutung: hohe See.

113 Vgl. Kotoh, 2004, S. 81.

椿 Chin.: *chun*. Bedeutung: chinesischer Surenbaum.
Jap.: Kun: *tsubaki*. Bedeutung: Kamelie.

萩 Chin.: *qiu*. Bedeutung: {Bot.} Beifuß
Jap.: Kun: *hagi*. Bedeutung: Süßblattnelke.

鮎 Chin.: *nián*. Bedeutung: {Fischk.} Wels
Jap.: Kun: *ayu*. Bedeutung: {Fischk.} Süßwasserlachs

4.2.3 Lesung/Phonetik der Kanji

Einstimmig wird in den deutschsprachigen Publikationen, die sich mit der japanischen Schrift auseinandersetzen, von der japanischen Schrift als »[...] das wohl komplizierteste heute von einem großen Volk verwendete System«¹¹⁴ gesprochen. Neben der Komplexität eines einzelnen Zeichens – welches mindestens aus einem Strich besteht und aus mehr als dreißig Strichen aufgebaut werden kann – wird die Anzahl der zu erlernenden Zeichen mit 2.136¹¹⁵ als Grundausrüstung als sehr aufwendig ein-

114 Coulmas, 1981, S. 57.

115 In der offiziellen Liste der 改定常用漢字 (*Kaitei-Jouyou-Kanji*, »Revision – Kanji für den allgemeinen Gebrauch«), die am 30. November 2010 erlassen wurde, sind 2.136 *Kanjis* aufgeführt, die im japanischen Alltag als Grundwissen angesehen werden. Die auf der Liste stehenden Zeichen sind eine *Empfehlung* für die Anwendung von *Kanjis*, aber verbindlich für Behörden, Medien und Schulen. Die Liste der 2.136 *Kanjis* entspricht zugleich dem Kurrikulum der ersten 9 Schuljahre. Die Auflistung von *Kanjis*, die für die alltägliche Kommunikation vorausgesetzt werden, geht bis in Jahr 1923 zurück. Seitdem wurde die Auswahl der gelisteten *Kanjis* stets der Sprach- und Schriftkultur gemäß aktualisiert. 1946 wurde eine Liste mit 1.850 Zeichen unter dem Namen 当用漢字 (*Toyo-Kanji*, »Schriftzeichen für den allgemeinen Gebrauch«*) publiziert. 35 Jahre später, im Jahr 1981 erschien die Liste der 常用漢字 (*Jouyou-Kanji* »Kanji für den allgemeinen Gebrauch«) mit 1.945 Zeichen. Während die Liste aus dem Jahr 1946 »vorschreibt« welche *Kanjis* im öffentlichen Schriftgebrauch verwendet werden sollen, sprach die Liste der *Jouyou-Kanjis* aus dem Jahr 1981 viel eher Empfehlungen aus. In der Revision von 2010 wurden 5 Zeichen herausgenommen und 196 Zeichen hinzugefügt. Nicht nur an der Auswahl der hinzugefügten oder herausgenommenen Zeichen ist der Bezug zur Zeit zu erkennen, sondern auch an den erläuternden Texten zur aktuellen Liste. So wird einerseits erwähnt wie wichtig der Akt des Schreibens von *Kanjis* ist, während zugleich die Kompatibilität der *Kanji*-Liste mit den digitalen Medien garantiert wird.

Nicht in der Liste enthalten sind 985 *Kanjis* (人名用漢字, *Jinmeiyō-Kanji*, »*Kanjis* für Personennamen«), die nur für die Darstellung japanischer Namen verwendet werden. Eine weitere Ausnahme bilden Fachbegriffe aus Wissenschaft, Ingenieurwesen und Kunst, die sich nicht nach der Liste richten müssen. (vgl. Japanese Editor School: 常用漢字字体一覽 (*Jouyou Kanji Jitai Ichiran*, »Übersichtstabelle der *Kanjis* für den allgemeinen Gebrauch«), 2006 und *Kaitei-Jouyou-Kanji*, unter: <http://www.yomiuri.co.jp/kyoiku/special/joyokanji/img/kaitei20101130.pdf>, (19.05.2012))

gestuft. Dies gilt jedoch auch für die chinesischen *Hanzis* und wäre somit kein Alleinstellungsmerkmal der japanischen Schrift. Um genau zu sein, ist die Zahl der *Hanzis*, die für das Lesen einer chinesischen Tageszeitung erforderlich sind und vorausgesetzt werden, sehr viel höher als in Japan.¹¹⁶

»Japaner müssen die Kanji nicht nur schreiben, sondern auch lesen lernen.«¹¹⁷

So liegt eine weitere Besonderheit der japanischen Nutzung der *Kanjis* in den zwei verschiedenen Formen ein Zeichen zu lesen, bzw. auszusprechen. Diese heißen *kun-yomi* 訓読み und *on-yomi* 音読み. *-yomi* steht für den japanischen Begriff ›Lesung‹. Coulmas übersetzt *kun-yomi* mit »originär japanische (nach der bedeutungsbezogenen Adaptionstrategie)« und *on-yomi* mit »sinojapanische (nach der lautbezogenen Adaptionstrategie)« Lesart.¹¹⁸

Die Entwicklung der doppelten Lesung der Kanji ist ein Meilenstein in der Geschichte der Verschriftlichung der japanischen Sprache. Als durch die *on-* und *kun-*Lesung die japanische Lesung von Texten geschrieben in Kanji möglich wurde, sind die Kanjis in Japan »neu geboren«.¹¹⁹

Wie viele Lesungen es gibt, ist von Zeichen zu Zeichen verschieden, während die in Japan entwickelten Zeichen (*Kokuji*) vorwiegend nur eine *kun-yomi*, eine japanische Lesung haben, gibt es Zeichen die zugleich mehr als je eine *on-* und *kun-*Lesung aufweisen. Die multiplen Leseformen führen dazu, dass nicht nur mindestens 2.136 *Kanjis* erlernt werden müssen, sondern auch die zu den Zeichen gehörigen Lesungen. Insgesamt handelt es sich dabei um 4.388 Lesungen, zusammen ge-

Schmidt übersetzt 当用漢字 (*Toyō-Kanji*) mit »wirklich zu benutzende chinesische Zeichen.« (B. Schmidt, 1995, S. 7.)

116 Während die Summe der *Hanzi* (chinesische Zeichen in chinesisch-sprachigen Regionen eingesetzt) auf 60.000 bis 80.000 geschätzt wird, lernen Schüler bis zur Hochschulreife zwischen 3.000 bis 4.500 Zeichen (1). So gibt es analog zur japanischen Liste auch in China eine Tabelle der »allgemein gebräuchlichen Zeichen, genannt *Chang Yong Zi Zixingbiao* (常用字字形表)« (2). In der Liste von 1986 werden 4.759 Zeichen angegeben (3). Die Studie »Hong Kong, Mainland China & Taiwan: Chinese Character Frequency – A Trans-Regional, Diachronic Survey« der Hong Kong Chinese University ergab, dass im Zeitraum der 1980er-Jahre bis 1990er-Jahre Jahre in China (Festland), Taiwan und Singapur zwischen 4.600 und 4.900 *Hanzis* im alltäglichen Gebrauch (Publikationen (Fachliteratur ausgenommen), Nachrichten, Medien, offizielle Dokumente, Lehre) vorkamen. Die chinesische Bildungspolitik empfiehlt, 3.000 *Hanzis* in den ersten 6 Schuljahren (der Grundschule) zu lehren (4).

(1) <http://life.mingpao.com/cfm/reports3.cfm?File=20071022/rptaa03b/gza1.txt> (19.05.2012)

(2) <http://input.foruto.com/ccc/gongbiu/index.htm> (19.05.2012)

(3) http://hkier.fed.cuhk.edu.hk/journal/?page_id=4676 (19.05.2012)

(4) <http://humanum.arts.cuhk.edu.hk/Lexis/chifreq/> (19.05.2012)

117 Robinson, 2004, S. 199.

118 Coulmas, 1981, S. 68. Hijiya-Kirschner übersetzt Suzukis Worte für *kun* mit »rein japanisch« und *on* mit »sino-japanisch«. Vg. Suzuki T., 1990, S. 63.

119 Matsuda Yukimasa bezieht sich auf 大島正二 (Ooshima Seiji), der diese »Neugeburt« der Kanji für Japan beschreibt. 「漢字は日本語を書き表す文字として生まれかわった。」 (Vgl. Matsuda, 2008, S. 100.)

setzt aus 2.352 *on*- und 2.036 *kun*-Lesungen. Grob gerechnet handelt es sich bei den Lesungen um das Doppelte des Zeichenumfangs.¹²⁰

»Daß wir Japaner die *on*- und die *kun*-Lesung eines Zeichens kennen, bedeutet nichts anderes, als daß in unserem Kopf ein einzelnes Zeichen als Verbindung zwischen der akustischen Realisation eines Begriffes in zwei verschiedenen Sprachen fungiert.«¹²¹

Wie diese »durchgängige doppelte Wahrnehmung«, ¹²² wie Suzuki sie nennt, im Kleinen funktioniert, und von Gestaltern in ihrer Arbeit genutzt wird, soll am folgenden Beispiel gezeigt werden. In Coulmas Zitat wird die Doppeldeutigkeit der *Kanjis* besonders gut dargestellt: »Kanji sind Schriftzeichen, die auf komplexe Weise mit Bedeutungen und Lauten verbunden sind.«¹²³ In seiner Publikation von 1981 führte Coulmas eine Darstellung auf, die das Prinzip der zwei Lesarten *on-yomi* und *kun-yomi* veranschaulichte. Bis heute wird diese Darstellung in vielen Publikationen zitiert.¹²⁴

Konstante Bedeutung	Lesung
2fach	zweifach
2när	binär
2t	doppelt
2ett	Duett
2weise	paarweise
2licht	Zwielicht
ver2n	verdoppeln
Konstante Lesung	Lesung
2fel	Zweifel
ver2feln	verzweifeln
2ge	Zweige

(Quelle: Coulmas, 1981, S. 67.)

Die doppelte Lesung bietet darüber hinaus besondere Gestaltungsmöglichkeiten, Gefühle und Gedanken zu kommunizieren. Für die zwei *Kanji*-Zeichen 春風 (das erste Zeichen steht für Frühling und das zweite für Wind) gibt es jeweils eine *on*- und eine *kun*-Lesung. Während die originär-japanische Lesung *harukaze* (はるかぜ) lautet und eine milde und freundliche Frühlingsbriege beschreibt, lautet die sino-japani-

120 Vgl. Suzuki T., 1990, S. 92. Suzuki orientiert sich in seiner Betrachtung noch an der Tabelle, die 1981 erlassen wurde und 1.945 Joyoukanjis mit bis zu 4.087 Lesungen umfasste.

121 Suzuki T., 1990, S. 92.

122 Suzuki T., 1990, S. 93.

123 Coulmas, 1981, S. 73.

124 Vgl. Coulmas, 1981, S. 67.

sche *on*-Lesung *shunpuu* (シュンブウ) und bezeichnet einen heftigeren Frühlingswind. Ein weiteres Beispiel ist Wind und Rad (風車). In *kun-yomi* heisst es *kazaguruma* (かざぐるま) und steht für Windrad (als Kinderspielzeug). *Fuusha* (フウシャ) hingegen steht für die Windmühle. Vergleichbar mit der Aufgabenteilung zwischen *Kanji* und *Hiragana*, zeigt die *on*-Lesung (als ursprünglich chinesisches Fremdwort) einen rationalen (oder auch offiziellen) Aspekt, den Ishikawa auch mit »kalt, groß und fern« beschreibt. Die *kun*-Lesung lässt sich hingegen mit den Adjektiven »warm, klein und nah« bezeichnen, und findet sich in der Alltagssprache wieder.¹²⁵

4.3 ARCHITEKTUR EINES KANJI

Dass es sich bei allen ›komplexen‹ *Kanjis*, die nicht der Klasse der Piktogramme (*Sho-keimoji*) oder Indikatoren (*Shijimoji*) angehören, um zusammengesetzte Zeichen handelt, wurde bereits bei der Betrachtung und Beschreibung der sechs Klassen erwähnt. So ist nicht nur wichtig zu beschreiben, wie sich der Sinn addiert, herleitet oder die Lesung bestimmt werden kann, sondern auch wie sich die einzelnen Formkomponenten zu einem Zeichen zusammen fügen. Um im folgenden Kapitel die typographische Gestaltung mit *Kanjis* erläutern zu können, ist es an dieser Stelle wichtig, die Architektur und die Konstruktion der Zeichen darzustellen.

Als erstes wäre die Strichzahl und die damit eng verbundene Reihenfolge der Strichsetzung (筆順, *hitsujiun*) zu erwähnen. Jedes *Kanji* wird in einem Quadrat platziert. Dies gilt für das einfachste Zeichen, bestehend aus nur einem Strich, bis hin zu dem komplexesten, aufgebaut aus über dreißig Strichen.¹²⁶ Die festgelegte Reihenfolge der Strichsetzung bezieht sich heute noch elementar auf den Akt des Schreibens eines *Kanji*s mit einem Pinsel. Einerseits führt die Einhaltung der Strichfolge zu einer erhöhten Effizienz beim Schreiben und beschleunigt somit die Schreibgeschwindigkeit. Andererseits unterstützt sie das Erzielen einer ausgewogenen gra-

125 Ishikawa, 2007, S. 25. Die *on*-Lesung reflektiert somit, laut Ishikawa, Aspekte aus Politik, Religion und Gesellschaft und die *kun*-Lesung bezieht sich auf das Alltagsleben.

126 Vgl. *Hyojunksanwajiten*, 1985, S. 80. Im *Kanji-Lexikon* aus dem Jahr 1985 besteht das komplexeste Zeichen aus 33 Strichen. Komiyama Hiroshi benennt die maximale Strichzahl, aus dem ein *Kanji* bestehen kann, mit 64. Dieses komplexe Zeichen soll sich aus der vierfachen Wiederholung des Zeichen 龍 zusammen setzen. Das Zeichen ist allerdings in der mir vorliegenden *Kanji-Software* nicht enthalten und auch in dem japanischen *Kanjilexikon* nicht abgebildet. (Vgl. Komiyama, 2007, S. 130.)



(Darstellung des Prinzips.)

Allerdings ist dieses Zeichen in chinesischen Wörterbüchern abgebildet. U.a.: *Hànyu Dà Zìdiàn* (漢語大字典 Umfassendes chinesisches Zeichenwörterbuch), 8. Aufl., 1986-1989. Und: *Kangxi Wórcìdì* (康熙字典; *Kangxi Zidian*), 1710-1716.

fischen Form, die wiederum wichtig ist, um die Erkennbarkeit und Lesbarkeit des Zeichens zu gewährleisten.¹²⁷

In westlichen aber auch in japanischen Quellen wird oft die Geste des Schreibens eines *Kanjis* in die Luft oder Handfläche beschrieben, als ein Hilfsmittel der Verständigung:

»Sehr japanisch ist die Sitte, dem Partner die Schreibung eines Wortes zu erklären, indem man es mit dem Finger auf die Handfläche andeutet; die Europäer würden in einem solchen Fall das betreffende Wort fließend herunterbuchstabieren. Wir fühlen uns nicht wohl, wenn wir die Schreibung eines Wortes nicht genau vor Augen haben.«¹²⁸

Auch Robinson beschreibt dies:

»Darum behelfen die Japaner sich mit Pantomime, wenn Bleistift und Papier nicht zur Hand sind. Sie ›schreiben‹ die Kanji mit dem rechten Zeigefinger auf den Handteller oder in die Luft.«¹²⁹

Auch im Falle der hier genannten Geste spielt die Reihenfolge der Strichsetzung eine wichtige Rolle. Wird die festgelegte Reihenfolge nicht eingehalten, wird es für den Kommunikationspartner schwierig, das gemeinte Zeichen zu identifizieren. Das gleiche gilt auch für die digitale Schrifterkennung, wie zum Beispiel bei der Eingabe von Kanji mit Hilfe eines Touchpads. Allerdings gibt es für manche Zeichen auch Varianten der Reihenfolge der Strichsetzung.¹³⁰

Mit der Strichfolge eng verbunden ist das Zählen der einzelnen Striche, oder genauer gesagt, wie oft der Pinsel beim Schreiben des Zeichens neu ansetzen muss.¹³¹ Das exakte Zählen der einzelnen Striche wird dann wichtig, wenn man

127 Vgl. *Hyojunksanwajiten*, 1985, S. 952.

Zaizen Ken berichtet von einer Erfahrung, die mit fünf australischen Austauschschülern machte, denen er Kalligraphie-Unterricht gab. Die Schüler sollten das Zeichen 大 (*dai*, groß) schreiben, ohne jegliche Anweisung. Die von den Australiern geschriebenen Zeichen wiesen eigenartige Formen auf, die Zaizen grundlegend auf die eigenwillige Reihenfolge der Strichsetzung zurückführt. (Zaizen, 2010, S. 74.)

128 Suzuki T., 1990, S. 86.

129 Robinson, 2004, S. 205.

130 Vgl. Zaizen, 2010, S. 79.

131 Die Strichzahl ist entscheidend, um die Lesung und Bedeutung eines Zeichens im Kanji-Lexikon nachschlagen zu können. Für die Strichfolge gelten folgende acht Faustregeln:

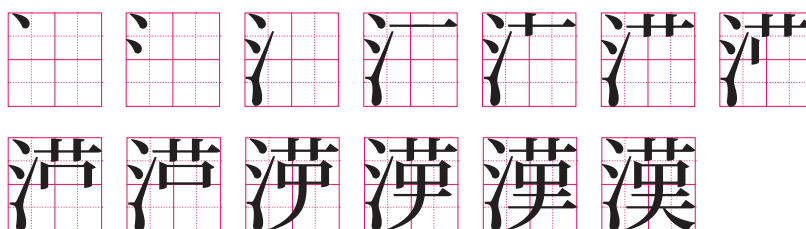
1. Von oben nach unten.
2. Von links nach rechts.
3. Falls sich Quer- und Längsstriche kreuzförmig überschneiden, werden zunächst Querstriche und dann Längsstriche (Stamm) gesetzt.
4. Linker Abstrich gefolgt vom rechten Abstrich.
5. Von außen nach innen.
6. Den Außenrahmen erst schließen, wenn die innere Form vollständig ist.
7. Ein Zeichen wird von der Mitte nach außen aufgebaut, wenn das Zeichen einen langen Stamm in der Mitte hat und kürzere Elemente (Punkte), die diesen auf beiden Seiten umrahmen.
8. Erst Querstrich dann Abstrich, falls diese sich kreuzen.

Zu den aufgeführten Regeln gibt es immer auch Ausnahmen.

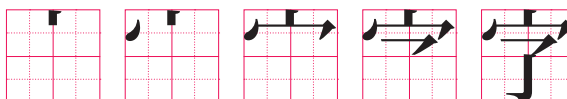
(Vgl. LIU, 2009, S. 45. und Nachschlagewerk der Joyokanji. Moderne Orthographie. [早わかり常

ein *Kanji* nachschlagen will, dessen *Kun-* und *On-Yomi* einem nicht geläufig ist. Vereinfacht gesagt, bestehen *Kanjis* aus Strichen (字画, *jikaku*) und Punkten (点画, *tenkaku*).¹³² Wobei der Begriff ›Punkt‹ sehr unzureichend ist, um den japanischen Begriff *ten* (点) zu übersetzen. Auch hier ist der Akt des Schreibens mit dem Pinsel als Werkzeug in der Form der *Kanjis* fest verankert. So kann der *ten* (点) unterschiedliche Konturen annehmen – von einer punktuellen Tropfenform bis zu einer eher länglich-gezogenen Gestalt.

漢



字



Reihenfolge der Strichsetzung (von links nach rechts und von oben nach unten), dargestellt an den Zeichen 漢字 (*Kanji*).

4.4 BUSHU, RADIKAL

Nach der Zerlegung eines *Kanjis* in einzelne Striche oder Punkte ist die nächst größere Einheit das *Bushu* 部首, das Radikal, das auch die Kategorie des Zeichens festlegt. Es gibt sieben Grundformen von *Bushu* 部首, die sich nach der Position des Radikals innerhalb des Quadrats definieren. Die Position des Radikals wirkt sich jedoch nicht auf die Bedeutung des Zeichens aus. Das Quadrat wird hierfür in ein festes Raster aufgeteilt.¹³³

用漢字現代仮名遣い.], 1990, S. 132ff.)

¹³² Vgl. Kotoh, 2004, S. 59.

¹³³ Um das Prinzip der Konstruktion von *Kanjis* zu beschreiben, werden hier vereinfacht die Varianten

Die Gliederung der *Bushu* bietet auch einen weiteren Anhaltspunkt für das Nachschlagen eines unbekanntes Zeichens in einem *Kanji*-Lexikon. Dieses Ordnungsprinzip ist auch von hoher Relevanz für die Systematisierung der Gestaltung japanischer Schriften. Bei der Gestaltung eines *Kanji*-Zeichensatzes, bestehend aus mindestens 8.000 Zeichen¹³⁴, handelt es sich um einen komplexen Prozess, der auf eine möglichst effiziente Art bewältigt werden muss. Das System der *Bushu* hilft dabei den ›Bausatz‹ einer Schrift zu entwickeln. Die folgende Darstellung zeigt die sieben Prinzipien der *Bushu*; *Hen* (偏), *Tsukuri* (旁), *Kanmuri* (冠), *Ashi* (脚), *Kamae* (構), *Nyou* (鏡) und *Tare* (垂).



Das Raster, das der Aufteilung eines Kanjis zu Grunde liegt.



Hen 偏 bezeichnet die linke Hälfte des Zeichens. Diese bilden die größte Gruppe der Radikale und deren Elemente umfassen ca. 64 Prozent eines Zeichensatzes.¹³⁵

Das Radikal für Baum (木) heißt beispielsweise *Kihen*, das für Hand (手) *Tehen* und für Mensch (人) *Ninben*. Während sich das Zeichen für Baum (*ki* in *kun-yomi*) nur in der Dichte verändert und zu einer ›condensed‹ (schmalen) Form wird, verändern sich die Formen der anderen Zeichen erheblich.

木 *Kihen*. Beispiele: 札 枝 横 橋 機

An diesem Beispiel erklärt Kozuka die Anpassung der Zeichendichte je nach Kombinationspartner auf der rechten Hälfte des Quadrats (Kozuka, 2010, S. 153.)

扌 Das Radikal *tehen* abgeleitet von dem Piktogramm für Hand (手).

Beispiele: 打 折 投 技

亻 Das Radikal *ninben* abgeleitet von dem Piktogramm für Mensch (人).

Beispiele: 化 仕 他 休 代

ten der Aufteilung des Quadrats beschrieben, ohne die authentische Proportionierung wiederzugeben. Es muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass die Zeichenbreite eines Einzelelementes je nach Komplexität des Gesamtzeichens stark variieren kann. So kann ein Radikal, je nach Kontext die Hälfte, aber auch nur ein Drittel des Quadrates ausfüllen.

134 Als Minimum gibt Yamamoto 8.000 Zeichen an, die für die Entwicklung eines japanischen Schriftsatzes nötig sind. Allerdings beschreibt Yamamoto, dass die aktuellen japanischen Schriften von Adobe bis zu 23.000 Zeichen umfassen. (Vgl. Yamamoto, 2009, S. 196.)

135 Kozuka gibt die oben genannten Zahlenwert an, der aus seiner Analyse zur Systematisierung der Gestaltung von japanischen Schriften hervorgegangen ist. Vgl. Kozuka, 2010, S. 152.)

氵 Das Radikal *sanzui* abgeleitet von dem Piktogramm für Wasser (水).
Beispiele: 河 沼 油 消 温



Tsukuri 旁 bezieht sich auf die rechte Hälfte des Zeichens. Kozuka gibt hier den Anteil der Variablen mit 4,4 Prozent an, in Bezug auf den kompletten Zeichensatz.

力 Piktogramm für Kraft (*chikara*). Beispiele: 助 動 勸

彡 *Sanzukuri*, aus der Gruppe der Indikatoren für Schmuck, Dekoration).
Beispiele: 形 彩 影

頁 *Oogai*: Piktogramm für Betonung des Kopfes eines knienden Menschen. Das Zeichen steht somit für Kopf.)
Beispiele: 頭 顏 顛 類



Kanmuri 冠, wird die obere Hälfte des Zeichens genannt. Laut Kozuka machen Zeichen dieser Gruppe dreizehn Prozent der gesamten »Bauteilchen« einer Schrift aus.

宀 *Ukanmuri* bezieht sich auf die Form des Zeichens, welches formale Ähnlichkeiten mit dem *Katakana* U ウ hat.
Beispiele: 宇 安 守 宇 客

艹 *Kusakanmuri*: Das zusammengesetzte Ideogramm für Gras (艸) wird in vereinfachter Form als *Kanmuri* verwendet.
Beispiele: 芽 花 苦 若

雨 *Amekanmuri*: Entwickelt aus dem zusammengesetzten Ideogramm für Regen (雨). Beispiele: 雪 雲 雷 電



Ashi 脚, die untere Hälfte des Zeichens, die wörtliche Übersetzung wäre Bein/Fuß. Die Variationen innerhalb dieser Gruppe macht laut Kozuka zehn Prozent des Zeichensfundus aus.

心¹³⁶ *Kokoro*: Das Piktogramm für Herz wird heute als Zeichen für Seele verwendet. Wenn es im Quadrat unten steht, bekommt das Zeichen eine breite, senkrecht gestauchte Form, bleibt jedoch dem Ausgangszeichen in der Form verwandt. Beispiele: 思 (u.a. Gedanken, Idee, Meinung), 恋 (u.a. Liebe, Leidenschaft, Zuneigung), 恐 (u.a. Angst, Furcht), 恕 (u.a. Nachsicht)

皿 *Sara*: Der Ursprung dieses Piktogramms liegt in der Form eines (höher gestellten) Gefäßes mit einem »Fuß«. Heute bezeichnet *sara* einen Teller oder eine Schale. In einem zusammengesetzten Ideogramm beziehen sich die dargestellten Wörter immer noch auf das Anrichten auf einem Teller. (Bezug zum Teller ist kontextuell gegeben) 盆 (*bon*, Tablett) 盛 (*mori*, Portion), 盤 (*ban*, u.a. Tablett), 益 (*eki*, u.a. Nutzen/Gewinn)

灬 Veränderte Form des Piktogramms Feuer 火, genannt *Lekka*. Anwendungsbeispiel: 点 (u.a. Punkt, Tupfen, Tropfen, Komma), 無 (Nichts), 熱 (u.a. Wärme, Hitze, Fieber, Eifer)

里 *Sato*: (Zusammengesetztes Ideogramm für den Begriff Heimat). Anwendungsbeispiel: 量 (u.a. Menge, Quantität, Volumen), 重 (u.a. Gewicht, Schwere, Wichtigkeit).

Kamae 構 beschreibt ein Zeichenelement, das ein anderes (zusammengesetztes) Zeichen »umrahmt«. Dabei kann der Rahmen unterschiedliche Formen und Ausprägungen annehmen, die sich im wesentlichen durch die Geschlossenheit des Rahmens unterscheiden.¹³⁷ Laut Kozuka trägt diese Gruppe lediglich 2,2 Prozent zu dem Zeichensatz bei. In der vorliegenden Arbeit wird zwischen drei verschiedenen Formen des *Kamae* unterschieden.



Kunikamae 口構, das geschlossene quadratisch anmutende piktografische Zeichen für Mund 口 umschließt ein inneres Zeichen.

Beispiele: 国 囡 团 固

136 Als links stehendes Radikal nimmt das Zeichen die Form: ↑ an und wird *risshinben* genannt.
 137 Vgl. *Hyojunksanwajiten*, 1985, S. 949. Im Kanji-Lexikon wird zwischen fünf verschiedenen Formen unterschieden. Diese Details sind für das Verständnis des Formprinzips von Kanjis nicht unbedingt nötig, da es sich bei den meisten Lesern dieser Arbeit sehr wahrscheinlich nicht um Kanji-Spezialisten oder Schriftkundige handelt. Daher werde ich mich in diesem Beispiel an der vereinfachten Darstellung von Kotoh (Kotoh, 2004, S. 57ff.) orientieren, die in ihrer Publikation ebenfalls nur drei Prinzipien vorstellt.



Das Zeichen *Keigamae/Makigamae/Dougamae*¹³⁸ けいがまえ/まきがまえ/どうがまえ umschließt ein inneres Zeichen und lässt das Quadrat unten offen.

Beispiele: 問 問 開 関 再 冊



Das Zeichen *Tsutsumigamae* つつみがまえ umschließt ein inneres Zeichen und lässt die Ecke unten links des Quadrats offen.

Beispiele: 包 勿 匂 匂

Radikale der Kategorie *Nyou* 鏡 haben eine L-förmige Gestalt, welche in der oberen linken Ecke des Quadrats beginnt und in der Ecke unten rechts endet. Diese Gruppe macht, laut Kozuka, einen Anteil von 3,3 Prozent der gesamten Einzelemente der Schrift, aus.



Shinnyou しんによ: 近 辺 通

Auch die Grundform des *Tare* 垂 lässt sich am besten mit der Form eines gedrehten Ls beschreiben. Es beginnt oben rechts und endet in der Ecke links unten. Kozuka nennt hier einen Wert von zwei Prozent.



Yamaidare やまいだれ: 病 痛 疲

Zu beachten ist, dass ein Radikal verschiedene Positionen einnehmen kann und dabei auch seine Form verändert. Die drei Zeichen 氷(*koori*, Eis), 泉(*izumi*, Quelle/Brunnen), 河(*kawa*, Fluss/Strom/Bach) gehören alle, durch ein Radikal gekennzeichnet, der Kategorie Wasser an. So ist das Element Wasser das *Bushu* aller drei *Kanjis*. Dabei ist das Zeichen für Eis ein zusammengesetztes Ideogramm, entstanden aus dem piktografischen Zeichen für Wasser 水 und einem Zeichen auf der linken Seite, das den Zustand von etwas Gefrorenem darstellt >. Die ursprüngliche Form des *Kanjis* sah demnach wie folgt aus: 氷. Dieses Zeichen wandelte sich im Laufe der Zeit und nahm die vereinfachte Form des heutigen Zeichens an: 氷.

138 Vgl. *Hyojunksanwajiten*, 1985, S. 949. Hier werden drei Namen genannt. Kotoh allerdings nennt den Rahmen, dessen untere Seite offen ist Mongamae und verknüpft es lediglich mit dem Zeichen für Tor (*mon*) 門.

Im zweiten Beispiel 泉 (*izumi*, Quelle/Brunnen), steht das Radikal für Wasser in der unteren Hälfte des Zeichens. Die Grundform des piktografischen Zeichens bleibt leicht erkennbar erhalten. Allerdings wirkt es wie gestaucht.

Das Radikal für Wasser macht im dritten oben aufgeführten Beispiel einen radikaleren Wandel durch. Als sehr viel abstrakteres Zeichen, bestehend aus drei Strichen 氵, steht es in der linken Hälfte des Quadrats als *Sanzui*: 河 (*kawa*, Fluss/Strom/Bach).

4.5 KANA/KANAMOJI

Die vorangegangene Beschreibung zeigt das Erbe und die lange Verbundenheit der japanischen Kultur mit der chinesischen auf der Ebene der Schrift. Auch wurde anhand von Beispielen, wie der doppelten Lesung (*on-* und *kun-yomi*) und der Entwicklung von japanischen *Kanjis* gezeigt, dass das einst aus China importierte Zeichensystem längst der japanischen Nutzung angepasst wurde und in der japanischen Sprach- und Schriftkultur aufgegangen ist. Allerdings ließ und lässt sich die japanische Sprache nicht ohne Einschränkungen und Kompromisse einzig und allein mit *Kanjis* darstellen. So lassen sich gerade die feinen Nuancen der Sprache, Kotoh benennt sie mit Gedanken und Gefühlen (思想や感情),¹³⁹ nicht hinreichend ohne die in Japan entwickelten Silbenschriften, den *Kanas* darstellen.

»Katakana und Hiragana sind die Notationssysteme die sich am besten für das Darstellen der Gedanken und Gefühle von Japanern eignen.«¹⁴⁰

Kana ist der Oberbegriff für die in Japan entwickelten Silbenschriften, *Katakana* und *Hiragana*. Ursprünglich trugen diese Schriftformen die Bezeichnung *Karina*, was so

139 Kotoh, 2004, S. 89.

140 Kaji, 2008, S. 79. 「カタカナ、ひらがなは、本来の日本人の気持ちを表すのに最も適した文字となる。」 Dies begründet Kaji mit der Differenz der japanischen und chinesischen Sprache. Die japanische Sprache unterscheidet sich absolut, so Kaji, in Grammatik und Sinnlichkeit (Empfindsamkeit) von der chinesischen. So stieß man in Japan schnell auf Barrieren, bei dem Versuch die sinnliche Ebene der Sprache mittels der ideografischen Kanjis darzustellen und zugleich die grammatikalische Konstruktion wiederzugeben. Alles offizielle und amtliche wurde in der chinesischen Sprache verfasst. 「言語だけを捉えれば、日本語は文法も感性も、中国とは全く異なる。表意文字である漢字を使って、日本語と日本人の感性を表現し、文章を構築していくのは至難の業であったであろう。従って、当初、漢字は漢語、漢文としてそのまま移植されたようだ。」 Shiraishi beschreibt an einem Beispiel wie sich Partikel, Hilfsverb, Flexionsform und Satzkonstruktion nuanciert auf die Bedeutung niederschlägt. Es soll hier der Versuch unternommen werden, die feinen Nuancen im Japanischen anhand von Shiraishis Beispiel wieder zu geben. 1. 「はなさく」(hana saku) Die Blume blüht. 2. 「はなもさく」(hana mo saku) Auch eine Blume blüht. 3. 「はなこそさけ」(hana koso sake) Gerade eine Blume sollte blühen. 4. 「はなもさきぬ」(hana mo sakinu) Auch keine Blume blüht. Würde man diese vier Varianten allein ideografisch darstellen würde es auf: 「花開」 hinaus laufen. Der Begriff setzt sich aus Blume 花 und öffnen 開 zusammen. Die sprachlichen Nuancen können somit nicht in das schriftliche übertragen werden. (Shiraishi, 1998, S. 94.)

viel bedeutet wie entliehener Name (im Sinne von Begriff) oder auch stellvertretende Schrift. Formanek übersetzt dies mit »geborgter, entlehnter Name«. ¹⁴¹ Aus *Karina* wurde im Laufe der Zeit *Kanna* und anschließend *Kana*. Das System der Silbenschrift entwickelte sich aus der Notwendigkeit, die Lesung von *Kanjis* zu unterstützen, indem man die Sinnebene mancher *Kanjis* unterdrückte und nur den Laut nutzte. In dieser Rollenverteilung wird zwischen den bedeutungstragenden *Kanjis* als *Mana* (真名, die wahren Begriffe) und den Lautzeichen-*Kanjis* als *Magana* (真仮名, von dem wahren Begriffe entliehener) unterschieden. ¹⁴² Optisch ließen sich diese beiden Formen in der ersten Phase allerdings nicht unterscheiden.

Innerhalb von 500 Jahren nach der Einführung der *Kanjis* in Japan haben sich die zwei Kanasysteme, *Katakana* und *Hiragana*, bis zu einer gewissen Perfektion entwickelt, die sich nicht nur in ihrer Funktion von den *Kanjis* unterscheiden, sondern auch in ihrer Form deutlich abheben. ¹⁴³ Gemäß ihrer Eigenschaft als Silbenschriften bezeichnet Andrew Robinson *Hiragana* und *Katakana* als »phonetische japanische Schrift«. ¹⁴⁴ Zudem führt Pörtner den Vergleich des *Kana*-Systems mit den Buchstaben des Alphabets auf.

»Die *kana*-Silbenzeichen werden wie Buchstaben immer gleich ausgesprochen, die *kanji*-Schriftzeichen repräsentieren meistens zwei (oder mehr) potentielle Lautwerte.« ¹⁴⁵

141 Formanek, 2004, S. 72.

142 Zu einer Zeit, als China das große Vorbild Japans war, wurden die chinesischen Kanji als die »wahren« 「真」 und die japanischen Weiterentwicklungen als die »geliehenen« 「仮」 bezeichnet. Auch Matsuda ist der Ansicht, dass die Entwicklung der eigenen Schrift der erste Schritt zur Befreiung Japans von der kulturellen Übermacht Chinas war. Die entliehenen Zeichen streben selbstverständlich die Vollkommenheit (und den Status der »wahren« Zeichen) an, um sich mit den chinesischen Zeichen messen zu können. (Vgl. Matsuda, 2008, S. 101)

Auch Haruta Yukari unterstützt die These der Befreiung Japans von der chinesischen Kulturmacht, die sich in der Entwicklung der Kana niederschlägt. Dabei beschreibt sie eine Gegebenheit aus der japanischen Geschichte.

Zwischen 607 und 838 sandte Japan 19 Gesandtschaften nach China aus. Diese japanische Missionen nach China während der Tang-Dynastie werden auch als Kentoshi (遣唐使) bezeichnet. Jede Mission war mit einem festen »Lernziel« verbunden, die den chinesischen Buddhismus, das Staatswesen, die Medizin und die Kunst betrafen. Ca. 100 Jahre nach Beginn der Heian-Zeit (794-1185), endet diese Phase des intensiven und offiziellen Austausches. Anschließend gab es nur noch kleinere »private« Kontakte. Haruta sieht eine Parallele im Ende dieser engen Beziehung zu China und den Beginn der japaneigenen Schriftentwicklung. (Vgl. Haruta, 2009, S. 158.) Andererseits äußert Haruta die These, dass die Japaner nicht zögerten die Kanji-Zeichen zu vereinfachen, da es sich um »geliehene Zeichen« (借りた文字) einer fremden Kultur handelte. Somit wäre die Ehrfurcht oder auch die Verbundenheit zu den Ausgangszeichen nicht übermäßig stark gewesen. (Vgl. Haruta, 2009, S. 158.) Diese Darstellung halte ich allerdings für problematisch. So wurde bereits dargestellt, dass Kanji auch als die »wahren Zeichen« beschrieben wurden und andererseits die Zeichen auch für »Wissen« und »Macht« standen.

143 Sakakura, 1990, S. 139.

144 Robinson, 2004, S. 201.

145 Pörtner, 2002, S. 76. Auch Kaji führt den Vergleich zwischen Buchstaben des Alphabets und den

	<i>a-dan</i>	<i>i-dan</i>	<i>u-dan</i>	<i>e-dan</i>	<i>o-dan</i>
<i>a-gyo</i>	<i>a</i> あ/ア	<i>i</i> い/イ	<i>u</i> う/ウ	<i>e</i> え/エ	<i>o</i> お/オ
<i>ka-gyo</i>	<i>ka</i> か/カ	<i>ki</i> き/キ	<i>ku</i> く/ク	<i>ke</i> け/ケ	<i>ko</i> こ/コ
<i>sa-gyo</i>	<i>sa</i> さ/サ	<i>shi</i> し/シ	<i>su</i> す/ス	<i>se</i> せ/セ	<i>so</i> そ/ソ
<i>ta-gyo</i>	<i>ta</i> た/タ	<i>chi</i> ち/チ	<i>tsu</i> つ/ツ	<i>te</i> て/テ	<i>to</i> と/ト
<i>na-gyo</i>	<i>na</i> な/ナ	<i>ni</i> に/ニ	<i>nu</i> ぬ/ヌ	<i>ne</i> ね/ネ	<i>no</i> の/ノ
<i>ha-gyo</i>	<i>ha</i> は/ハ	<i>hi</i> ひ/ヒ	<i>fu</i> ふ/フ	<i>he</i> へ/ヘ	<i>ho</i> ほ/ホ
<i>ma-gyo</i>	<i>ma</i> ま/マ	<i>mi</i> み/ミ	<i>mu</i> む/ム	<i>me</i> め/メ	<i>mo</i> も/モ
<i>ya-gyo</i>	<i>ya</i> や/ヤ		<i>yu</i> ゆ/ユ		<i>yo</i> よ/ヨ
<i>ra-gyo</i>	<i>ra</i> ら/ラ	<i>ri</i> り/リ	<i>ru</i> る/ル	<i>re</i> れ/レ	<i>ro</i> ろ/ロ
<i>wa-gyo</i>	<i>wa</i> わ/ワ				<i>wo</i> を/ヲ
<i>n-gyo</i>	<i>n</i> ん/ン				

50-Silben-Tafel (五十音図, *gojuu-on-zu*): Tabellenförmig werden die 46 einfachen Silben, die »die Grundlage des japanischen Silbenalphabets« bilden, dargestellt (B. Schmidt, 1995, S. 8). Dabei wird die Silbengruppe mit dem gleichen Vokal als *dan* (段). bezeichnet. In dieser Darstellung sind es die senkrecht verlaufenden Spalten, wie beispielsweise die A-dan (あ段). Das nasale N (ん) wird in diesem System eine Ausnahme. Unter *gyo* (行) versteht man die Silbengruppe mit gleichem Anlaut und die hier in den waagrecht laufenden Zeilen stehen (so zum Beispiel die *Ka-gyo* (か行)). Zur Darstellung der Tafel wurden *Romaji* (nach Hepburn) und *Hiragana/Katakana* genutzt.

	<i>a-dan</i>	<i>i-dan</i>	<i>u-dan</i>	<i>e-dan</i>	<i>o-dan</i>
<i>ka-gyo</i>	<i>ka</i> か/カ	<i>ki</i> き/キ	<i>ku</i> く/ク	<i>ke</i> け/ケ	<i>ko</i> こ/コ
<i>dakuon</i>	<i>ga</i> が/ガ	<i>ki</i> ぎ/ギ	<i>gu</i> ぐ/グ	<i>ge</i> げ/ゲ	<i>go</i> ご/ゴ
<i>sa-gyo</i>	<i>sa</i> さ/サ	<i>shi</i> し/シ	<i>su</i> す/ス	<i>se</i> せ/セ	<i>so</i> そ/ソ
<i>dakuon</i>	<i>za</i> ざ/ザ	<i>ji</i> じ/ジ	<i>zu</i> ず/ズ	<i>ze</i> ぜ/ゼ	<i>zo</i> ぞ/ゾ
<i>ta-gyo</i>	<i>ta</i> た/タ	<i>chi</i> ち/チ	<i>tsu</i> つ/ツ	<i>te</i> て/テ	<i>to</i> と/ト
<i>dakuon</i>	<i>da</i> だ/ダ	<i>ji</i> ぢ/ヂ	<i>zu</i> づ/ヅ	<i>de</i> で/デ	<i>do</i> ど/ド
<i>ha-gyo</i>	<i>ha</i> は/ハ	<i>hi</i> ひ/ヒ	<i>fu</i> ふ/フ	<i>he</i> へ/ヘ	<i>ho</i> ほ/ホ
<i>dakuon</i>	<i>ba</i> ば/バ	<i>bi</i> び/ビ	<i>bu</i> ぶ/ブ	<i>be</i> べ/ベ	<i>bo</i> ぼ/ボ
<i>han-dakuon</i>	<i>pa</i> ぱ/パ	<i>pi</i> ぴ/ピ	<i>pu</i> ぷ/プ	<i>pe</i> ぺ/ペ	<i>po</i> ぽ/ポ

Erweiterung der Silbentabelle durch Trübungspunkte (*dakuten*, zwei kleine Striche) und Halbtrübungspunkte (*handakuten*, ein kleiner Kreis).

Wie bereits geschrieben, entspricht die Silbenstruktur des Japanischen einem extrem einfachen Muster, bei dem auf jeden Konsonanten ein Vokal folgt. So ist die japanische Sprache »[...] nur in Silbeneinheiten zu denken, wobei Konsonant und Vokal eng miteinander verbunden sind.«¹⁴⁶ So werden Folgen von Konsonanten in mehrere Silben aufgespalten. Zudem wird jedem Konsonanten am Ende ein Vokal angehängt (meist ein u oder i nach k, nach t ein o).¹⁴⁷ Die einzige Ausnahme ist der nasale Konsonant ㄱ, ㄴ. Als Erweiterung zu den 46 Silbenzeichen gibt es zwei Formen von diakritischen Zeichen. Das erste sind die ›Trübungspunkte‹, genannt *dakuten*, die beispielsweise aus einem ›ungetrübten‹ *ta* ein *da* machen. Halbtrübungspunkte, genannt *handakuten*, bilden die zweite Form und wandeln ein *ha* zu einem *pa*.

Kanamoji auf. Als Lesehilfe von Sutren wurde das System der bedeutungslosen Kanazeichen eingeführt und entwickelt. (Vgl. Kaji, 2008, S. 78.)

146 Suzuki T., 1990, S. 57.

147 Vgl. Wienold, 1995, S. 21.

Eine weitere Methode, den Zeichenfundus von 46 auf 102 (bzw. 112) Silben zu erweitern, beruht auf einer einfachen Kombination vorhandener Silbenzeichen, indem beispielsweise einem *ki* ein kleingesetztes *ya* angehängt wird und somit ein palatalisierter Vokal *kya* dargestellt werden kann.¹⁴⁸

	<i>ya</i>	<i>yu</i>	<i>yo</i>
<i>ki</i>	<i>kya</i> きゃ/キヤ	<i>kyu</i> きゅ/キユ	<i>kyo</i> きょ/キョ
<i>gi</i>	<i>gya</i> ぎゃ/ギヤ	<i>gyu</i> ぎゅ/ギユ	<i>gyo</i> ぎょ/ギョ
<i>shi</i>	<i>sha</i> しゃ/シャ	<i>shu</i> しゅ/シュ	<i>sho</i> しょ/シヨ
<i>ji</i>	<i>ja</i> じゃ/ジャ	<i>ju</i> じゅ/ジュ	<i>jo</i> じょ/ジヨ
<i>chi</i>	<i>cha</i> ちゃ/チャ	<i>chu</i> ちゅ/チュ	<i>cho</i> ちょ/チヨ
<i>ji</i>	<i>ja</i> ぢゃ/ヂャ	<i>ju</i> ぢゅ/ヂュ	<i>jo</i> ぢょ/ヂヨ
<i>ni</i>	<i>nya</i> にゃ/ニヤ	<i>nyu</i> にゅ/ニユ	<i>nyo</i> にょ/ニョ
<i>hi</i>	<i>hya</i> ひゃ/ヒヤ	<i>hyu</i> ひゅ/ヒユ	<i>hyo</i> ひょ/ヒョ
<i>bi</i>	<i>bya</i> びゃ/ビヤ	<i>byu</i> びゅ/ビユ	<i>byo</i> びょ/ビョ
<i>pi</i>	<i>pya</i> ぴゃ/ピヤ	<i>pyu</i> ぴゅ/ピユ	<i>pyo</i> ぴょ/ピョ
<i>mi</i>	<i>mya</i> みゃ/ミヤ	<i>myu</i> みゅ/ミユ	<i>myo</i> みょ/ミョ
<i>ri</i>	<i>rya</i> りゃ/リヤ	<i>ryu</i> りゅ/リユ	<i>ryo</i> りょ/リョ

Palatisierung (Brechung) durch Kombinationen.

148 Vgl. Suzuki T., 1990, S. 58.

	<i>a-dan</i>	<i>i-dan</i>	<i>u-dan</i>	<i>e-dan</i>	<i>o-dan</i>
<i>i</i>				<i>e</i> イエ	
<i>u</i>		<i>ui</i> ウイ		<i>ue</i> ウエ	<i>uo</i> ウオ
<i>u-dakuten</i>	<i>va</i> ヴァ	<i>vi</i> ヴィ		<i>ve</i> ヴェ	<i>vo</i> ヴォ
<i>ku</i>	<i>kva</i> クァ	<i>kui</i> クィ		<i>kue</i> クェ	<i>kuo</i> クォ
<i>gu-dakuten</i>	<i>gva</i> グァ				
<i>shi</i>				<i>she</i> シェ	
<i>ji-dakuten</i>				<i>je</i> ジェ	
<i>tsu</i>	<i>tsa</i> ツァ	<i>tsi</i> ツィ		<i>tse</i> ツェ	<i>tso</i> ツォ
<i>te</i>		<i>ti</i> ティ			
<i>de-dakuten</i>		<i>di</i> ディ			
<i>to</i>			<i>to</i> トウ		
<i>do-dakuten</i>			<i>dou</i> ドウ		
<i>chi</i>				<i>che</i> チェ	
<i>fu</i>	<i>fa</i> ファ	<i>fi</i> フィ		<i>fe</i> フェ	<i>fo</i> フォ

Eine erweiterte Silbentafel für *Katakana*. Diese kann allerdings nicht als abgeschlossen gelten. So kommt hier die Kombination von デュ nicht vor, die notwendig ist, um den Laut ›Dü‹ in Düsseldorf (デュッセルドルフ), darstellen und wiedergeben zu können.

Auch wenn die Zeichenzahl einheitlich ist, so gibt es dennoch Unterschiede in der Anwendung und in den Kombinationsmöglichkeiten bei *Hiragana* und *Katakana*. Während bei *Hiragana* nur die *ka-*, die *sa-*, die *ta-* und die *ha-*Reihe diakritische Zeichen Trübungspunkte (*dakuten*) zugewiesen bekommen, kann im Falle der *Katakana* auch ein U ウ mit Trübungspunkten versehen werden, um Laute von Fremdwörtern möglichst genau wiedergeben zu können. Auch werden die Vokale A E I O U kleiner gesetzt und hinter eine Silbe, wie I, U, KU, SHI, TSU, CHI, TE, TO und FU, gesetzt.¹⁴⁹ Dies zeigt eine zweite Technik, einen palatalisierten Vokal zu konstruieren. Zudem wird ein Längungszeichen (長音符号 *choon fugou*) verwendet, welches optisch an ein Geviert erinnert, um die langgezogene Aussprache einer Silbe darzustellen. Im Gegensatz dazu werden bei der *Hiragana*-Schreibung Vokale genutzt, um einen langen Ton darzustellen.¹⁵⁰ Streng genommen kann man daher im Falle der *Katakana* und *Hiragana* nicht von »zwei isomorphen Silbenschriften, die genau parallel aufgebaut sind und potentiell genau das gleiche leisten«¹⁵¹ sprechen.

Wie die zwei *Kana*-Systeme sich in ihrer Entwicklung, Form und Anwendung voneinander unterscheiden, wird im Anschluss beschrieben.

4.5.1 *Katakana*

Das Zeichensystem der *Katakana* gilt auf Grund ihrer Entstehungsgeschichte als die ältere Form. Recht kurz nach der Einführung der *Kanjis* in Japan setzte die Entwicklung der *Katakana* ein. Zunächst wurden in Japan alle schriftlichen Erzeugnisse in der chinesischen Sprache verfasst. Bereits in den frühen in Japan verfassten Schriftstücken ist, neben dem in chinesisch verfassten Haupttext, eine zweite Ebene (ebenfalls mit chinesischen Zeichen) zu sehen, die mit *Kanjis* als Lesehilfe die Lautebene des Geschriebenen wiedergab. Bei diesen Lautzeichen handelt es sich um *Kanjis*, deren Bedeutungsebene »ausgeschaltet« wurde. Zunächst unterschieden sich diese Zeichen von den bedeutungstragenden *Kanjis* lediglich durch ihre Größe und die Position zum Haupttext (im senkrecht gesetzten Satz wurden sie kleiner als der chinesische Haupttext geschrieben und zwischen und neben die ideografischen *Kanjis* gesetzt). Im Laufe der Zeit entwickelte sich durch grafische Vereinfachungen des Ausgangs-*Kanjis* die Form der *Katakana*. Die *Katakana*-Zeichen sind oft Teilelemente (Radikale) der *Kanjis*. Bereits im Laufe des Mittelalters etablierte sich *Katakana* zu einem vollständigen und eigenständigen Schriftsystem. So nennt Haarmann die *Katakana* und ihre Vorläufer auch »Kürzelzeichen«.¹⁵² Als »Hilfsschrift zur Glossierung von chine-

149 Ein sehr bekanntes Beispiel zeigt gleich beide Methoden in einem. Es ist der Firmenname des Taschenherstellers Vuitton, der in Katakana-Schreibung wie folgt dargestellt wird: ヴァイトン (ein getrübttes U, gefolgt von einem kleingesetzten I).

150 Vgl. Kotoh, 2004, S. 103.

151 Coulmas, 1981, S. 58.

152 Haarmann, 1991, S. 397.

Abb. 1

Von Kanji zu Katakana. Das erste Zeichen in den vertikal laufenden Spalten zeigt jeweils ein Katakana. Die darunter stehenden ein bis zwei Zeichen stellen die Kanji-Ausgangsformen dar.

ヌ	リ	チ	ト	ヘ	ホ	ニ	ハ	口	イ
奴	利	千	止	反	保	二	八	呂	伊
				フ					
ネ	ツ	ソ	レ	夕	ヨ	カ	ワ	ラ	ル
祢	川	曾	礼	夕	與	加	輪	予	流
	ツ								
マ	ヤ	ク	オ	ノ	牛	ウ	ム	ラ	ナ
万	也	ス	於	乃	井	字	牟	良	奈
丁	ヤ								
メ	ユ	キ	サ	ア	テ	エ	コ	フ	ケ
女	由	幾	散	阿	天	江	己	不	介
	由	幾							ケ
		ン	ス	セ	モ	ヒ	エ	シ	ミ
		の 梵 字	須	世	毛	比	慧	之	三
		ン	ス	セ			エ	シ	ミ

sischen Texten¹⁵³ passten sich die *Kana*-Zeichen in ihrer Form den praktischen Ansprüchen an. Die Zeichen mussten möglichst platzsparend, mit wenigen Strichen und schnell schreibbar sein. Es ging um die Entwicklung eines effizienten und pragmatischen Schriftsystems, dessen Eigenschaft Shiraishi auch mit den von Codes, bzw. Chiffren vergleicht.¹⁵⁴

Bei der Übersetzung des Begriffs *Katakana* gibt es zahlreiche Varianten. So gibt es einerseits Übersetzungen, die sich auf den formalen Aspekt der *Katakana* beziehen, wie zum Beispiel Haarmann, der *Kata* mit ›fragmentarisch‹ übersetzt.¹⁵⁵ Chamberlain verwendete »Seiten-Kana«, »weil die Symbole, aus denen es besteht Seiten sind, »Teile oder Fragmente chinesischer Charaktere«.¹⁵⁶ Formanek

153 Formanek, 2004, S. 72.

154 Shiraishi, 1998, S. 95.

155 Haarmann, 1991, S. 397.

156 Chamberlain, 1990, S. 558.

beschreibt die »eckigen Katakana« als »Teilstück entlehnte[r] Zeichen«. ¹⁵⁷ Ishikawa führt zwei weitere Übersetzungen auf. Einerseits steht *Kata* 「片」 im Japanischen für »eine Seite« (「片方」 *katahoh*) und andererseits übersetzt Ishikawa *kata* mit *ateji* (「あて字」), einem Zeichen, bei dem die Bedeutungsebene ignoriert wird. ¹⁵⁸ Shiraishi hingegen übersetzt *kata* (片) mit »Unvollkommenheit/Unvollständigkeit« (不完全 *fukanzen*) und »unreif« (未熟 *mijuku*). Dabei bezieht sich dies nicht auf die »Entwicklungsstufe« (成立過程 *seiritsukatei* = Entstehungsprozess) der Zeichen, sondern auf die Eigenschaft der Zeichen als Code/Chiffre. ¹⁵⁹ Zippel verwendet den Begriff »stenografische Grapheme« und »Kurzschrift« um *Katakana* zu beschreiben. ¹⁶⁰

Bis ins 20. Jahrhundert wurden die *Katakana* ausschließlich im akademischen Kontext genutzt: für Studium, Forschung und als Lesehilfe für chinesische Texte. Während *Hiragana* u.a. als Frauen-Schrift (女手 *onnade*/Frauenhand) bezeichnet wurde, galten die *Katakana*, zusammen mit den *Kanjis*, als Teil der Welt des Mannes und der Wissenschaft.

Formalästhetisch stehen sie auch heute noch den *Kanjis* nahe, aus deren Zeichen sie entnommen wurden. ¹⁶¹ *Katakana* lassen sich leicht an ihrer kantigen, eckigen und eher starren Form erkennen. Von *Kanjis* unterscheiden sie sich durch ihre geringe Strichzahl. Im Kontrast zu den *Hiragana*-Zeichen, deren Formprinzip ein unabhängiges und individuelles ist, spiegelt sich in der Form der *Katakana* ihr Ursprung in der Formverbundenheit zu *Kanjis* wider. ¹⁶² So beschreibt Schmidt *Katakana* als die »chinesischere« Schrift. ¹⁶³ Darüber hinaus zieht Schmidt einen Vergleich zu den »Druckschriften« auf Grund der »übersichtlicheren Form«. Dieser Aussage möchte ich allerdings widersprechen. Aus der Betrachtung der Formprinzipien ließe sich meines Erachtens eher der Vergleich zu den Versalien der Alphabet-

157 Formanek, 2004, S. 72.

158 Ishikawa, 2010, S. 13. 片仮名の「片」は、「片方」の「片」。「片」とは「あて字」。

159 Shiraishi, 1998, S. 95.

160 Zippel, 2011, S. 81. Allerdings bezeichnet Zippel die Silbenschrift Katakana auch vereinfachend mit »Nicht-Kursive«, was meiner Meinung nach eher Verwirrung stiftet. So werden Hiragana in einschlägigen deutschsprachigen Publikationen als »Kursive« bezeichnet. Verwendet man den Begriff »Nicht-Kursive« für Katakana, so wird meiner Meinung nach der Unterschied zwischen diesen zwei Zeichensystemen nicht klar genug dargestellt. Die Kana-Systeme sind zwar zeitlich nahezu parallel entwickelt worden und geben heute auch die gleichen Silben wieder. In Form und Nutzung waren sie jedoch von vornherein klar voneinander getrennt. Andererseits beschreibt Zippel Katakana als »kantig und ausgesprochen modern«. Auch hier möchte ich widersprechen. Als »ausgesprochen modern« mögen die Zeichen nur für westliche Betrachter erscheinen, historisch handelt es sich um das ältere Kana-System.

161 Vgl. Sakakura, 1990, S. 142.

162 Ishikawa, 2010, S. 13. 「(略)平仮名のように独立した一つの新たな文体を生む文字ではなく、漢字文のかたわらに添えられて、これを開き、漢文訓読体を作る文字である。」 Dementsprechend muss auch im Layout darauf eingegangen werden: so ist es empfehlenswert die Zeichen kleiner zu halten.

163 B. Schmidt, 1995, S. 22.

schrift ziehen. Auf diesen Vergleich werde ich noch zu einem späteren Zeitpunkt im Detail eingehen.¹⁶⁴

Seit dem Grundschulordnungserlass (小学校令施行規則 *shogakkourei shikou kisoku*) im Jahr 1900 werden *Katakana* für die Schreibung von Fremdwörtern, Lehnwörtern und Eigennamen, welche nicht chinesischen oder koreanischen Ursprungs sind, verwendet. Auch *Onomatopoeika* (klangnachahmendes Wort), Slang, Vulgarismen, Dialektismen, fachsprachliche Lexeme, Interjektionen, emphatische Ausdrücke, Begriffe aus Flora und Fauna werden mit *Katakana* dargestellt.¹⁶⁵ Im Bereich des Designs, des Comics und der Kunst findet man heute auch andere grafisch bedingte Anwendungsformen.

Werden fremdsprachliche Begriffe mit Hilfe von *Katakana* dargestellt, müssen sie zunächst der japanischen Lautstruktur, insbesondere der Silbenstruktur, angepasst werden. Entlehnungen aus Fremdsprachen werden »erheblich der japanischen Lautstruktur angepaßt«,¹⁶⁶ was eine gewisse Japanisierung der Begriffe zur Folge hat. Auch in Bezug auf Fremdwörter lässt sich die zuvor in anderen Zusammenhängen beschriebene japanische Tendenz des Refines (Weiterentwicklung und Assimilierung) von importierten ›Gütern‹ erkennen. So werden Fremdwörter nicht einfach nur übernommen, sondern der japanischen Vorstellung gemäß weiterentwickelt und angepasst. Es wird gekürzt, neu kombiniert, aber auch frei kreiert. Aus dem englischen Begriff für Kaufhaus ›department store‹ wurde *depaatomento* und schließlich die kurze Form *depaato*. Durch Kombination mit dem japanischen Wort für Untergeschoss (地下 *chika*), entstand *depachika*, wobei *depa* als Fremdwort in *Katakana* gesetzt wird und *chika* in *Kanjis* (デパ地下). Da in den Untergeschossen von Kaufhäusern im Regelfall die Feinkostabteilung untergebracht ist, gilt *depachika* heute als Synonym für diese.

Ein weiteres Beispiel ist der Begriff *shirubaa shiito* für Sitze in öffentlichen Verkehrsmitteln, die für ältere Herrschaften reserviert sind.¹⁶⁷ Der englische Begriff *silver* wird in Japanisch *shirubaa* (シルバァー) ausgesprochen und bezeichnet grau- oder weisshaarige Personen. *Shiito* steht für das englische Wort *seat*. So bezeichnet *shirubaa shiito* (シルバァーシート silberner Sitz;) Sitze für Senioren.

4.5.2 Hiragana

Lange Zeit galten *Katakana* durch ihre Entstehungsgeschichte als Symbol des chinesischen Erbes (唐風, *tofu*) und zugleich der akademischen Welt der Wissenschaft

164 Siehe Kapitel 4.5.2.1.

165 Sakakura, 1990, S. 148 und Voß, 2003, S. 98.

166 Wienold, 1995, S. 21.

167 Vgl. Wienold, 1995, S. 22.

zugehörig und als Schrift der Männer (「男手」 *otokote*).¹⁶⁸ Im Gegensatz dazu werden *Hiragana* auch als Frauenschrift 「女手」 (*onnade*) bezeichnet und als Repräsentanten des japanischen Stils (和風 *wafu*).¹⁶⁹ Ursprünglich repräsentierten *Hiragana* (*onnade*) den Schöngest und wurden vorzugsweise von adeligen, gebildeten Frauen am Hof u.a. für das Verfassen von Tagebüchern, Gedichten und (Liebes-) Briefen während der Heian-Zeit (794-1185) zusammen mit wenigen *Kanjis* geschrieben. Sakakura bezeichnet dies auch als »Flucht aus der Welt der Kanji«. ¹⁷⁰

Entgegen des Eindrucks, den die Bezeichnung ›Frauenschrift‹ (*onnade*) vermitteln könnte, wurden *Hiragana* weder allein durch Frauen entwickelt, noch waren ihre Nutzer ausschliesslich Frauen. Viel eher war es die Schrift der Schöngest, der Poesie und des schriftlichen Austausches zwischen Mann und Frau. Nagahara vergleicht die Bewegung der *Hiragana* mit einer Subkultur gegenüber der amtlichen und offiziellen *Kanji*-Kultur. So sieht Nagahara in den *Hiragana* auch die erste »wahre japanische Schrift«, die den Charakter der Entlehnung der *Kanjis* zu überwinden vermochte. Während an der Form der *Katakana* immer noch deutlich der Bezug und der Ursprung zu den *Kanji* erkennbar ist, haben sich die Formen der *Hiragana* radikal von ihren Ausgangszeichen entfernt und ›emanzipiert‹. So orientiert sich die Form der *Katakana* an pragmatischen Aspekten wie Effizienz (messbar an der Schreibgeschwindigkeit und am Platzanspruch) und spiegelt dies in ihrer nüchternen Form wider. Bei den *Hiragana*-Zeichen dagegen geht es in erster Linie um die Ästhetik. Gerade durch die Entwicklung der eigenen Schrift hat sich Japan auf der kulturellen Ebene von der Vorherrschaft Chinas befreit.¹⁷¹

In der kaiserlichen Gedichtesammlung *Kokinwakashu* (古今和歌集), Anfang des 10. Jahrhunderts, wurden offiziell *Hiragana* (*onnada*) genutzt.¹⁷² Kaji sieht in der Entwicklung der *Hiragana*-Zeichen während der Heian-Zeit den Wegbereiter für die Blüte der japanischen Literatur.¹⁷³

168 Vgl. Nagahara, 2002, S. 36.

169 Vgl. Nagahara, 2002, S. 36. Während *Onnade* (wörtliche Übersetzung: Frauenhand) eine verbreitete, jedoch altmodische Bezeichnung für *Hiragana* darstellt, erscheint mir *Otokode* (wörtliche Übersetzung: Männerhand) für *Katakana* doch eher ungewöhnlich.

170 Sakakura, 1990, S. 141. Bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden *Hiragana* begrenzt auf den oben genannten Bereich verwendet.

171 Vgl. Nagahara, 2002, S. 36. 「ひらがなは、漢字を借用する段階をおえた、はじめての日本の文字である。(略) 女手は、公用語である漢語に対するサブカルチャーの文字であり、中国の文化的支配から独立した日本自前の文字なのである。」

172 Durch die Verwendung der *Hiragana* für poetische Texte wurden von Autorensseite aus formalästhetischen Gründen immer wieder Varianten eingeführt. So ging die Reduktion verloren und wurde erst 1900 wieder hergestellt und im Grundschulordnungserlass festgeschrieben. – *Hiragana* auch bezeichnet als *onnade* (女手), die sich aus den *magana* 真仮名 (*manyougana* 万葉仮名) über 草仮名 (*sougana*, *Grasschrift* oder auch kursive Form, Vorläufer der *Hiragana*) durch Vereinfachung der Form entwickelten. (Vgl. Shiraishi, 1998, S. 95)

173 Kaji, 2008, S. 79.

Im Jahr 905 n. Chr. beauftragte der *Daigo Tenno* (醍醐天皇) *Kino Tsurayuki* (紀貫之) mit der He-

Auf Grund der runden und fließenden Formen der Zeichen werden *Hiragana* in deutschsprachigen Publikationen fast durchgängig als ›Kursivformen‹ von ›einem ganzen Kanji-Zeichen‹ bezeichnet.¹⁷⁴ Die durch fließende, schnelle und wiederholte Schreibungsbewegungen entstandenen Zeichenformen könnte man allerdings auch mit der Entwicklung (oder auch dem Abschleiß) der Gemeinen (Kleinbuchstaben) aus der Form der Versalien (Großbuchstaben) vergleichen. Dieser Vergleich lässt sich am besten grafisch nachvollziehen.

Hira lässt sich mit »gerundet; allgemein gebräuchlich«¹⁷⁵ übersetzen. Es handelt sich um »glatte Zeichen, Zeichen ohne Ecken und Kanten« mit einer charakte-

rausgabe eines Sammelbandes, welcher die zeitgenössischen Gedichte und Lieder in japanischer Sprache darstellen sollte. *Kokinwakashu* (古今和歌集) war der erste Band aus einer Reihe von 21. Dieser Gedichtband beinhaltet u.a. Werke (Tagebücher und Erzählungen), die von Frauen in Onnade verfasst wurden. Es gab bereits vor den *Kokinwakashu* von Männern verfasste »Tagebücher« (*nikki* 日記), welche Yamanaka auch als Aufzeichnungen von Politikern (Regierenden) beschreibt. Diese Schriften waren im japanischen Kanbun verfasst und dokumentierten das offizielle Leben am Hof, wie zum Beispiel den Verlauf einer Zeremonie oder Anweisungen an Minister. Es handelte sich demnach um Niederschriften der täglichen Angelegenheiten am Hof und nicht etwa um literarische Kunstwerke.

Kino Tsurayuki (紀貫之) verfasste das Tosa-Tagebuch (*Tosa Nikki* 土佐日記, aus dem Jahr 935), in dem er aus Sicht einer Hofdame die Rückkehr des Gouverneurs von Tosa (*Shikoku*) in die Hauptstadt Kyoto beschreibt. Dabei verfasste Kino Tsurayuki das Tagebuch in der Frauenschrift, *Onnade*. Dieser Kunstgriff erlaubte dem Literaten seine Gedanken und Gefühle frei darzustellen. Laut Yamanaka stellt das Tosa-Tagebuch den Beginn einer neuen Gattung der Tagebuchliteratur dar, die fiktive Geschichten zuließ und Literatur als Kunstform in Japan etablierte. Auf das Tosa-Tagebuch folgten zahlreiche Werke adeliger Frauen. Darunter auch das Tagebuch der Murasaki Shikibu (aus dem Jahr 1010), die als Autorin der international bekannten »Geschichte vom Prinzen Genji« angesehen wird. Hiragana galten als freies Ausdrucksmedium für Gedanken und Emotionen, im Gegensatz zu den akademischen und sachlichen Texten, die in *Kanji* und *Katakana* verfasst wurden. (Vgl. Yamanaka, 1978, S. 122f.) Ishikawa sieht in der Entstehung und Entwicklung der Hiragana die Befreiung der intellektuellen Frauen. Dabei bezieht sich die Befreiung der Frau nicht auf eine gesellschaftliche Bewegung, sondern auf eine kulturelle, wodurch gebildete adelige Frauen bereits zu Beginn des 10. Jahrhunderts im Stande waren, ihre Gedanken und Emotionen schriftlich zu äußern. Darüber hinaus haben die Hiragana die japanische Sprache bereichert. Mit Hiragana wurden die vier Jahreszeiten, die Natur sowie die Liebe zwischen Mann und Frau beschrieben. (Vgl. Ishikawa, 2007, S. 28f.)

Auch Yoko Tawada, eine zeitgenössische Autorin, die in Japanisch und Deutsch schreibt, führt den Bezug zwischen Hiragana und der schriftlichen Fixierung von Gefühlen auf: »In der japanischen Kulturgeschichte wird dem Ideogramm ein abstrakter Charakter zugeschrieben, während die Silbenschrift geschmeidig dem Fluß des Gefühls entlang schreiben soll.« (Tawada, 2001, S. 27f.)

Laut Matsuda sind Hiragana nicht nur ein Zeichen der Unabhängigkeitserklärung Japans gegenüber China, sondern auch Zeichen der frühen japanischen Emanzipation der Frauen. Die Hiragana boten ihnen eine Stimme, mit der sie, ohne Zensur, Gedanken und Träume frei äußern und darstellen konnten. (Vgl. Matsuda, 2008, S. 103.)

174 Chamberlain, 1990, S. 558. Formanek, 2004, S. 72.

175 Haarmann, 1991, S. 397.

Abb. 2
 Von Kanji zu Hiragana.
 In dieser Grafik zeigt das erste
 Zeichen der vertikalen
 Auflistung die Kanji-Ausgangs-
 form. An zweiter Position sind
 die Zwischenformen (*Sogana*
 草仮名, auch Grasschrift)
 zu sehen, gefolgt von den
 Hiragana-Zeichen.

奴	利	知	止	反	保	仁	波	呂	以
奴	利	知	止	反	保	仁	波	呂	以
ぬ	り	ち	と	へ	ほ	に	は	ろ	い
祢	川	曾	礼	太	与	加	和	遠	留
祢	川	曾	礼	太	与	加	和	遠	留
ね	つ	そ	れ	た	よ	か	わ	を	る
末	也	又	於	乃	為	宇	武	良	奈
末	也	又	於	乃	為	宇	武	良	奈
ま	や	く	お	の	る	う	む	ら	な
女	由	幾	左	安	天	衣	己	不	計
女	由	幾	左	安	天	衣	己	不	計
め	ゆ	き	さ	あ	て	え	こ	ふ	け
		无	寸	世	毛	比	惠	之	美
		无	寸	世	毛	比	惠	之	美
		ん	す	せ	も	ひ	急	し	み

ristischen »runden, fast fließenden Form«.¹⁷⁶ Schmidt vergleicht die Form der *Hiragana* mit einer »Schreibschrift«, deren »flüssige Schreibfolge« einfacher für die Hand zu merken ist.¹⁷⁷

Das System der *Hiragana* spielt im modernen japanischen Schriftgebrauch eine zentrale und unersetzbare Rolle. Die Schriftzeichen werden verwendet, um traditionelle japanische Wörter, grammatische Elemente/Endungsformen, Ableitungssuffixe und Bindewörter zu schreiben.

»Die wichtigste Verwendung der Hiragana ist, [...] (a) die Schreibung grammatischer Morpheme und Partikeln und (b) die Schreibung von Wörtern, deren Kanji dem Schreiber unbekannt sind. Für beide Zwecke werden Katakana niemals verwendet. Sie dienen vorwiegend der Transliterierung nicht-chinesischer Fremdwörter.«¹⁷⁸

Coulmas Punkt b) sollte noch ergänzt werden um »ungewöhnliche *Kanji*«, welche nicht in der Liste der *Joyokanji* vorkommen und dem Leser womöglich nicht bekannt

176 Formanek, 2004, S. 72.

177 B. Schmidt, 1995, S. 22.

178 Coulmas, 1981, S. 75.

sind. In diesem Fall werden *Hiragana* als Lesehilfe, genannt *furigana*, im vertikalen Satz rechts neben oder im horizontalen Satz über ein *Kanji* in einem kleineren Schriftgrad gesetzt. Auch werden diese Lesehilfen eingesetzt, wenn es sich um eine besondere von der Norm abweichende Lesung eines *Kanjis* handelt. Hier haben die *Hiragana* die ursprünglich den *Katakana* zugeteilte Aufgabe übernommen. Schließlich werden auch in Kinderbüchern und Grundschulbüchern vermehrt *Hiragana* verwendet. Begriffe, deren *Kanji*-Schreibung für die Zielgruppe noch nicht auf dem Lehrplan stehen, werden in *Hiragana* wiedergegeben.¹⁷⁹

4.5.2.1 Versuch eines Vergleichs: Das japanische Schriftsystem und die lateinische Schrift

Jedem *Hiragana* liegt als Ausgangsform ein komplettes *Kanji* zugrunde (siehe Abb. 2). Auf Grund des Schreibwerkzeugs (Pinsel, Tusche und Papier), des wiederholten Schreibens und der damit einhergehenden Schreibgeschwindigkeit sind runde, fließende Formen entstanden, die sich grafisch von den kantigen und harten *Kanji* und *Katakana* abheben.¹⁸⁰ In diesem Prozess der Entstehung, aber auch in weiteren Aspekten, lassen sich Parallelen zu dem Verhältnis von Majuskeln (Versalien oder auch Großbuchstaben) und Minuskeln (Gemeinen oder auch Kleinbuchstaben) der Alphabeten-Schrift feststellen. Nachdem sich die Versalschrift *Capitalis Monumentalis* gegen 100 v. Chr. in ihrer Form gefestigt hatte, deren Grundform heute noch die Basis unserer Großbuchstaben ist, entstand im 8. Jahrhundert nach zahlreichen Zwischenschritten die Karolingische Minuskel. Auch hier war das aktive und schnelle Schreiben ein Grund für den ›Abschliff‹ der Majuskeln hin zur Entstehung der ebenfalls runderen Form der Minuskeln.

»[Das] Hauptmerkmal geht aus dem Formenablauf hervor, daß mit der Vereinfachung der Gesten und durch schnelleres Schreiben die monumentalen Geraden zu Runden übergeleitet werden.«¹⁸¹

Nicht nur die Entwicklung der Minuskeln aus den Majuskeln und den *Hiragana* aus den *Kanji* ist vergleichbar. Bei der Auseinandersetzung mit den zwei sehr unterschiedlichen Systemen fallen mir noch weitere Ähnlichkeiten auf. Bereits zuvor wurden die formalästhetischen Eigenschaften der *Kanji* als kantig und eckig und der *Hiragana* als fließend und rund beschrieben. Frutiger verwendet ähnliche Begriffe, um die »starrten römischen Majuskeln« und die »geschmeidigen fließenden Minuskeln« in ihrem Formprinzip zu unterscheiden.¹⁸²

Eine weitere formalästhetische Parallele ist meines Erachtens in der vertikalen Ausdehnung der Zeichen zu sehen. Während die Majuskeln (mit Ausnah-

179 Vgl. Voß, 2003, S. 98.

180 Vgl. Shiraishi, 1998, S. 95f.

181 Frutiger, 1991, S. 153. Vgl. Haarmann, 1991, S. 471.

182 Frutiger, 1991, S. 155.

me des Q-Endstrichs) sich vertikal nur von der Grundlinie bis zur Versalhöhe erstrecken, weisen Minuskeln Oberlängen und Unterlängen auf. Wobei die Oberlängen mancher Schriften der Renaissance Antiqua über die Versalhöhe hinausragen. *Kanji*-Zeichen, ob einfache oder komplexe, lassen sich in ein Quadrat setzen. Somit herrscht innerhalb einer Schriftgröße ein konstantes Außenmaß. Bei den fließenden *Hiragana* war dies allerdings nicht immer selbstverständlich. Bevor in Japan sich der Letternsatz von Johannes Gutenberg während der Meiji-Zeit etablieren konnte, waren die dynamischen *Hiragana* nicht an die Grenzen eines Quadrates gebunden. Dies begann erst mit der Anpassung der Zeichen auf die Anforderungen der beweglichen Lettern. So beschreibt Matsuda, sich auf Ishikawa Kyuuyou (Kalligraph) beziehend, dass *Hiragana* für den senkrechten Satz entwickelt und gestaltet wurden und nicht für das Setzen in waagerechten Zeilen. Sie fließen von oben nach unten und verbinden sich mit dem vorangegangenen und dem folgenden Zeichen.¹⁸³

Des Weiteren ist vergleichbar, dass in beiden Schriftkulturen (Westen und Japan) die zwei Schriftformen, Majuskeln/Minuskeln einerseits und *Kanji/Hiragana* andererseits ursprünglich feste Zuweisungen hatten, was den darzustellenden Inhalt betraf und beide Systeme zunächst getrennt voneinander genutzt wurden. So hatten die Majuskeln und *Kanji* beide das Amt der ›offiziellen‹ und ›repräsentativen‹ Schrift inne. Die Minuskeln und *Hiragana* gaben somit eher ›flüchtige‹ Inhalte wieder. Frutiger beschreibt diese ›Aufgabenverteilung‹ als generelles Phänomen:

»Für die Anwendung von Schrift gab es von Anfang an in aller Welt zwei grundlegende Ausdrucksarten: die monumentale Beschriftung auf Felsenwänden, an Palästen und auf Verkehrstafeln sowie die kurrente, handschriftliche Aufzeichnung in Notiz, Briefverkehr, Kanzleivermerk etc.«¹⁸⁴

Wobei im Falle der Minuskeln die ›Flüchtigkeit‹ sich nicht nur auf den Inhalt bezieht, sondern auch auf das Material, auf das der Text geschrieben wurde.

»So ist die Kapitalis-Monumental-Schrift durch das Dauerhafte der Unterlage, hauptsächlich Stein, in der Originalform haften geblieben, während sich die Kurrent- oder Kursivschriften durch den ständigen Gebrauch auf vergänglicheren Materialien, wie Wachstafeln, Papier etc., durch die Jahrhunderte hindurch stark verändert haben.«¹⁸⁵

Im Fall der *Kanji* und *Katakana* ist das Schreibwerkzeug und die Beschaffenheit des Schrifträgers allerdings kein Faktor. Für beide Schreibsysteme wurde in Japan gleichermaßen Papier, Tusche und Schreibpinsel eingesetzt. (Papier wurde im 2. Jahrhundert in China durch Sairin (蔡倫) entwickelt. Das älteste erhaltene japanische Dokument aus Papier ist die »17-Artikel-Verfassung« (*Kenpo juhichi jo* 憲法十七條) des Kronprinzen Shotoku (聖德太子, 574-622) aus dem frühen siebten Jahrhundert.¹⁸⁶)

183 Vgl. Matsuda, 2008, S. 103.

184 Frutiger, 1991, S. 153.

185 Frutiger, 1991, S. 153.

186 Vgl. Die japanische Geschichte 1. [日本の歴史1], 1986, S. 212.

Abb. 3

Die Darstellung zeigt den Prozess des Abschliffs, von den Versalien zu den Gemeinen. (Darstellung in Anlehnung an Frutiger:)

Lateinisch 500 v. Chr.	Übergangs- formen	Unziale 400 n. Chr.	Karolingisch 900 n. Chr.
A	Λ	Ɀ	a
B	Ⓔ	Ⓔ	b
D	Ⓓ	Ⓓ	d
E	Ⓔ	e	e
H	Ⓔ	h	h

Die Zusammenführung der jeweiligen zwei Schriftsysteme war in beiden Fällen eine spätere Entwicklung. So entstand die gemischte Schreibung, in der die Capitalis Monumentalis mit der karolingischen Minuskel zusammenfanden, zu Zeiten Karl des Großen (742–814).¹⁸⁷

In dieser Betrachtung habe ich mich im Wesentlichen auf die Beziehung der *Kanji* und *Hiragana* einerseits und der Majuskeln und Minuskeln andererseits konzentriert. Es ist dabei nicht mein Bestreben zu zeigen, dass diese zwei Systeme identisch sind. Denn das sind sie keinesfalls. Vielmehr geht es mir beim Vergleich von *Hiragana* und Minuskeln darum, die weitverbreitete These, *Hiragana* seien kursive Formen der *Kanji*, zu widerlegen. Allerdings muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass es zwei Definitionen zum Begriff Kursive gibt. Einerseits wurden Schriftformen wie beispielsweise die Rustika als kursive Buchschrift bezeichnet, die sich als Schreibstil für den Alltagsgebrauch neben der Kapitalschrift im 2. Jahrhundert entwickelte.¹⁸⁸ Heute allerdings werden Schriftschnitte, die durch ihr fließendes Formprinzip (oft einstöckiges Minuskel-a, aber auch insgesamt organischere Buchstabenformen) und eine (nicht zwingende) leichte Schräglage, als Auszeichnungsschrift eingesetzt werden, als Kursive bezeichnet.¹⁸⁹ Während die erste Definition des Begriffs Kursive meinen Vergleich von *Hiragana* mit Minuskeln unter-

187 Vgl. Kupferschmid, 2003, S. 10.

188 Vgl. Haarmann, 1991, S. 471.

189 Vgl. Hiller, 1991, S. 179.

stützt, ist das zeitgenössische Begriffsverständnis von Kursive und deren Vergleich mit *Hiragana* missverständlich.

Offen bleibt die Frage, wie sich *Katakana* in das oben aufgeführte Schema integrieren lassen. Formalästhetisch lassen sie sich mit den Majuskeln vergleichen. Bei den oben angeführten Aspekten könnte man sie mit den *Kanji* im gleichen Atemzug nennen, da *Katakana* aus Teilelementen/Radikalen von *Kanji* entstanden sind und wie einfache *Kanji* (mit begrenzten Strichzahlen) wirken. Zugleich geben die 46 Zeichen der *Hiragana* und der *Katakana* die gleichen Silben wieder, wie es auch bei den 26 Lautzeichen des Alphabets, die einerseits durch Majuskeln und andererseits als Minuskeln abgebildet werden (»zwei Alphabet-Reihen«), der Fall ist.

»Es ist jedoch bemerkenswert, daß die ursprüngliche Form der Kapitalis von den Minuskeln nicht etwa verdrängt wurde [...].«¹⁹⁰

In beiden Systemen, dem japanischen und dem alphabetischen Schriftsystem, existieren somit zu jeder Silbe oder zu jedem Vokal bzw. Konsonant, zwei grafisch unterschiedliche Zeichen. Sowohl die japanische Sprache als auch Sprachen, die mit dem Alphabet wiedergegeben werden, ließen sich mit nur einem Schriftsystem darstellen. In beiden Fällen wird an dem doppelten System festgehalten.¹⁹¹ Beim lateini-

190 Frutiger, 1991, S. 155.

191 Allerdings möchte ich darauf hinweisen, dass es sowohl in Japan als auch in Deutschland Befürworter der Vereinfachung bzw. Abschaffung der parallelen Nutzung von mehreren Schriftsystemen gab. In Japan gründete sich 1882 eine Gruppe mit dem Namen Kamanokuwai, die verschiedene Vorschläge und Ansätze zur Vereinfachung des Schriftsystems diskutierte und entwickelte. U.a. argumentierten die Typographen und Gestalter Tschichold und Aicher für die Kleinschreibung der deutschen Sprache.

In seiner Publikation von 1928 »Die neue Typographie« beschreibt Jan Tschichold Majuskeln und Minuskeln als »zwei selbständige Schriftstile«, die nicht »durcheinander«, sondern »nebeneinander« verwendet werden sollten. Dabei argumentiert Tschichold auf zwei Ebenen, der Ökonomie und der Ästhetik. Einerseits stellt er das System der zwei Alphabeten-Schrift als »unproduktive Belastung« dar, in der »geistige Energie« zwecklos verbraucht wird. Als Beispiel zählt er folgende Bereiche auf: »Unterricht im Schreiben und der Rechtschreibung, Schreibmaschinen und Schreibmaschinenteknik, Gedächtnisentlastung, Typenzeichnung, Schriftschnitt, Schriftguß, Satzkasten, Satztechnik«. Eine Abwendung von den Majuskeln würde sich somit auch positiv auf die »Volkswirtschaft« auswirken. Andererseits argumentiert er ästhetisch und nennt die gemischte Schreibung mit »zwei so verschieden gebildeten Schriftarten«, schlicht als »unschön«. Als »stilistisch einwandfreie Form als Schrift«, wie er die Minuskel bezeichnet, plädiert Tschichold für die radikale »Kleinschreibung«. In seiner Argumentation bezieht sich Tschichold auf Jakob Grimm, der Mitte des 19. Jahrhunderts, mit Ausnahme der Kennzeichnung des Satzanfangs und der Eigennamen, die Abschaffung der Großschreibung forderte. (Tschichold, 1987, S. 81ff.)

Während Tschichold wirtschaftliche und ästhetische Aspekte nennt, führt 60 Jahre später Otl Aicher in »typographie« politische Argumente zugunsten der Kleinschreibung auf. Aicher nennt Schriften »hoch politisch« und erinnert an die ursprüngliche Form der Nutzung der Kapitalis als »schrift des staates«, die »hohheit, große ideen, ewige[n] geist« symbolisierte. Sie war Schrift der Denkmäler und Grabsteine, hochgestellter Personen. Auch Aicher beruft sich auf Grimm: »er wollte auch in der schrift weg vom absolutistischen hofgeschränze, zurück zu den quellen

schen Alphabet handelt es sich allerdings um eine lineare Entwicklung von der Majuskel (Kapitalis Monumentalis) zur Minuskel. Während in Japan von den *Kanji* ausgehend, durch zwei unterschiedliche Methoden,¹⁹² fast zeitgleich die zwei *Kana*-Systeme entstanden sind.

4.6 ROMAJI

Beschreibt man heutzutage das japanische Schriftsystem, kommt man nicht umhin auch von der Nutzung lateinischer Buchstaben zu schreiben. Da in Japan vorwiegend von *Romaji* (die römische Schrift) gesprochen wird, wenn die lateinische Schrift gemeint ist, soll auch in dieser Arbeit der Begriff *Romaji* verwendet werden. Wienold beschreibt *Romaji* als: eine »graphische[...] Repräsentation des Japanischen im lateinischen Alphabet.«¹⁹³ Es soll daher in dieser Arbeit lediglich das System des Alphabets im Kontext der japanischen Nutzung betrachtet und beschrieben werden.

Nach Japan gelangte das Alphabet durch christliche Missionare und deren Schriftwerke, genannt *Kirishitanban* (キリシタン版 Christen-Drucke)¹⁹⁴ gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Bereits ein Jahr nach dem der spanische Missionar Francisco de Xavier (Franz Xaver) 1549 Japan betrat, wurde die noch relativ neue Technik Gutenbergs nach Kyushu, Shimabara gebracht. Hier wurden die ersten

der gesprochenen sprache, der sprache des volkes, der märchen und erzählungen.« (Aicher, 1992, S. 69.) In seiner Betrachtung bezeichnet Aicher die gemischte Nutzung von Minuskeln und Majuskeln als »Irrtum der schriftentwicklung« und argumentiert für die gleiche Behandlung von Substantiven und Verben. (Aicher, 1992, S. 60ff.)

Während der deutsche Fließtext in »typographie« von Aicher komplett in Minuskeln gesetzt ist, ist der englische Text gemäß der Orthographie gemischt gesetzt. In Tschicholds Publikation entspricht der gesetzte Text der vorherrschenden deutschen Rechtschreibung. Hier wird die Theorie nicht in die Praxis umgesetzt.

Heute sieht man eine verstärkte Kleinschreibung im digitalen Schriftverkehr wie Email und SMS. Die ausschließliche Nutzung der Minuskeln wirkt sich positiv auf die Schreib- (Tipp-) Geschwindigkeit aus.

192 Hiragana entstanden durch den »Abschliff« eines kompletten Kanji und Katakana durch die »Entnahme« eines Einzelteils von einem Kanji.

193 In seiner Arbeit »Inchrift und Ornament oder Die Einfärbung der Objekte« analysiert Wienold den Umgang mit westlichen Sprachen in Alphabetschrift (oder aber auch in Kanamoji) als Inschriften auf japanischen Produkten. In diesem Kontext wird der Nutzung der lateinischen Zeichen die semiotische Aufgabe der Repräsentation des »Westens« zugewiesen. Im Gegensatz zur Wiedergabe wissenschaftlicher Fachbegriffe oder westlicher Personennamen mit lateinischen Buchstaben (eine inhaltsbezogene Wahl der Schrift), handelt es sich hier um eine gestalterische Entscheidung zur Herausstellung der Exotik des Produktes. In dem Sinne ist die Definition Wienolds der Romaji als »graphische Repräsentation des japanischen im lateinischen Alphabet« zu verstehen. (Vgl. Wienold, 1995, S. 18.)

194 Zippel, 2011, S. 83.

Kirishitanban in Latein, Portugiesisch oder Japanisch (in *Romaji* dargestellt) verfasst und gedruckt.¹⁹⁵ Anschließend wurden auch in Nagasaki, Amakusa und Kyoto Publikationen aus den Bereichen Religion, Literatur und Sprachlehre sowie Lexika publiziert. Diese Publikationen trugen den Sammelbegriff: »Christliche Materialien/ Unterlagen« (*Kirishitan shirou* 「キリシタン資料」).¹⁹⁶

Nach 1633 mit der Schließung der Landesgrenzen (*Sakoku*) begann die Politik der Isolation Japans. Christliche Missionare wurden des Landes verwiesen und zugleich wurde die Verbreitung des christlichen Glaubens unterbunden. Eng mit dieser Entwicklung verbunden ist auch die Geschichte der *Romaji* in Japan, die in jener Zeit zum Erliegen kam. Ein Schriftsteller namens Arai Hakuseki erforschte trotz der politischen Umstände das Alphabet, für das er sich auf Grund der reduzierten Zeichenanzahl interessierte. Hakuseki erlangte sein Wissen durch das Studium der Mitschriften der Verhöre des römischen Missionars Shidocchi, der 1708 in Japan strandete. In den Schriftstücken *Seiyokubun* und *Sairanigen* wurden Informationen zur westlichen Geografie und Kultur zusammengetragen. Im ersten Werk (*Seiyokubun*) wurden zum ersten Mal Fremdwörter (der westlichen Kultur) mit *Katakanas* dargestellt. Die in lateinischer Schrift festgehaltenen Dokumente sind heute wichtige Belege, die die Aussprache der damaligen japanischen Sprache widerspiegeln, wobei sich die Darstellung des Japanischen in alphabetischer Form zunächst an der portugiesischen Aussprache orientierte.¹⁹⁷

Bereits dreizehn Jahre nach der Öffnung Japans, im Jahr 1867, veröffentlichte der amerikanische Augenarzt und Missionar Dr. James Curtis Hepburn (1815-1911) das erste Japanisch-Englisch Wörterbuch *Waeigorinshusei* (『和英語林集成』). Dieses richtete sich an Ausländer, die die japanische Sprache erlernen wollten. Die japanischen Wörter wurden mit lateinischen Schriftzeichen wiedergegeben, gefolgt von der Darstellung in *Katakana* und *Kanji* sowie der Erläuterung in englischer Sprache. Die Darstellung der japanischen Sprache in lateinischer Schrift, wie es in der dritten Auflage von Hepburns Werk zu finden ist, wurde zu einem Standard, der in Japan als *Hebon shiki* (へボン式) bezeichnet wird.¹⁹⁸

Um 1882 formierte sich eine Gruppe unter dem Namen *Kamanokuwai* (かまのくわい・かなの会), die sich für die verstärkte Nutzung von *Hiragana* und für die Einschränkung beziehungsweise Abschaffung der *Kanji*-Schreibung einsetzten. Auch Ikehara Kawaka (池原香穉), der die ersten *Hiragana* für die Metall-Lettern um 1856 für Motogi Shouzo (本木昌三) entwarf, wurde in seinem letzten Lebensjahr noch Mitglied des Vereins. Nicht ganz 40 Jahre später gründeten Vertreter aus Wirtschaft,

195 Vgl. Kabashima, 1985, S. 37.

196 Kotoh, 2004, S. 119.

197 Vgl. Kotoh, 2004, S.119.

198 Vgl. Zippel, 2011, S. 83. *Hebon* entspricht des Aussprache von »Hepburn« nach japanischer Silbendarstellung. *Shiki* ist die Abkürzung für *hyoujunshiki* (標準式, Standardsystem).

Kultur und Typographie einen vergleichbaren Verein, der sich für die *Katakana*-Bewegung einsetzte und den sie *Kanamojikai* (カナモジカイ) nannten. Die Mitglieder plädierten für die Abschaffung der *Kanji*-Schreibung zugunsten der *Katakana* und für die waagerechte Zeilenführung von links nach rechts. Dies war laut Koizumi die typographische Revolution des 20. Jahrhunderts in Japan.¹⁹⁹ Als eine Motivation der Initiatoren können die technischen Barrieren gesehen werden, die das komplexe japanische Schriftsystem bei der Aneignung der technischen Errungenschaften des Westens im frühen 20. Jahrhundert mit sich brachten (zum Beispiel die Schreibmaschine). Die geringe Zeichenanzahl der *Kana*-Schriften (46 Silbenzeichen) schien eine Lösung für das Problem und eine Annäherung an das westliche System möglich zu machen. Der Initiator der Gesellschaft, Yamashita Yoshiro (ヤマシタ ヨシロー), ging nach Amerika, um dort eine *Katakana*-basierte Schreibmaschine zu entwickeln. Als Teil dieser Bewegung ist auch Matsusaka Tadanoris (マツサカ タダノリ) Vorschlag zu sehen, Wortzwischenräume in die japanische Schreibweise einzufügen und er nannte dies *Wakachigaki* (ワカチガキ). Matsusaka war Mitglied des Beratungsausschusses zur Reform der japanischen Sprache des Kultusministeriums. Okazaki Tsunetarou (岡崎常太郎), ebenfalls aktives Mitglied des *Kanamojikai*, schlug die Begrenzung der *Kanji*-Nutzung auf 500 Zeichen vor.²⁰⁰ Der Verein Namens *Romajikai*, eine Abzweigung des *Kana*-Vereins (*Kanamojikai*), schlug 1885 vor, die *Kanji* und die *Kana*-Schreibung zugunsten der Darstellung der japanischen Sprache durch die *Romaji*, abzuschaffen. Diese wie auch die andere Anregungen des *Romajikai* und des *Kanamojikai* konnten sich allerdings nicht durchsetzen.²⁰¹

Teil dieser Debatte war die Überlegung, ob die *Hebon*-Methodik oder eine neue Form, die sogenannte ›japanische Form‹ verfolgt werden soll. Tanakadate Aikitsu war ein Kritiker der *Hebon*-Methode, die sich seiner Meinung nach zu stark an der amerikanischen Aussprache orientierte. Er entwickelte ›die japanische Methodik‹, die *Nihonshiki*, die sich stärker an der japanischen Aussprache und der Tafel der 50 Silben (*gojuonhyo*) orientierte. Lange Zeit existierten diese zwei Systeme parallel. 1937, nach einer sechsjährigen Prüfung durch eine Kommission, die eigens dafür einberufen wurde, entschied man sich für das *Nihonshiki*. Diese sollte durch ein paar Elemente aus der *Hebon*-Methode ergänzt werden. Die daraus entstandene Methodik nennt sich *Kunreishiki*, abgeleitet von *Naikakukunrei*, übersetzt Anweisung des Staatsministeriums, das diese Methodik durchsetzte. Die Debatte war jedoch an dieser Stelle noch nicht abgeschlossen. Die zwei Listen zeigen die 1954 veröffentlichten

199 Koizumi, 2000, S. 50.

200 Vgl. Koizumi, 2000, S. 50ff.

201 Vgl. Jensen, 1935, S. 162. Auch Suzuki schreibt von der langen Tradition einer angestrebten Schriftreform, zur »Erörterung [der] Abschaffung [von] Kanji[s]«. So wurde bis Ende der Tokugawa-Zeit analysiert wie die »schwer erlernbaren, prinzipiell rückständigen, provinziellen und die gesellschaftliche und kulturelle Entwicklung behindernden Kanji« aus dem Japanischen entfernt werden könnten.« (Suzuki T., 1990, S. 63.)

shi/ si/ si し/シ

sha/ sya/ sya しゃ/シャ *shu/ syu/ syu* しゅ/シュ *sho/ syo/ syo* しょ/シ

ヨ

ji/ zi/ zi じ/ジ

ja/ zya/ zya じゃ/ジャ *ju/ zyu/ zyu* じゅ/ジュ *jo/ zyo/ zyo* じょ/ジョ

chi/ ti/ ti ち/チ

cha/ tya/ tya ちゃ/チャ *chu/ tyu/ tyu* ちゅ/チュ *cho/ tyo/ tyo* ちょ/チ

ヨ

ji/ di/ zi ぢ/ヂ

ja/ dya/ zya ぢゃ/ヂャ *ju/ dyu/ zyu* ぢゅ/ヂュ *jo/ dyo/ zyo* ぢょ/ヂョ

tsu/ tu/ tu つ/ツ

zu/ du/ zu づ/ヅ

fu/ hu/ hu ふ/フ

(w)o/ wo/ o を/ヲ

In dieser Darstellung werden nur die Silben aufgelistet, die in den drei Systemen unterschiedlich dargestellt werden. Alle anderen Silben werden in allen drei Systemen gleich geschrieben. (Vgl. Grafik auf S. 245.) Als erstes wird die Hepburn, dann die Kunreishiki und zuletzt die Nipponshiki aufgeführt. Dahinter stehen die jeweiligen Hiragana/Katakana-Schreibungen.

te *Kunrei*-Form, die sich aus der Hepburn und der japanischen Methode zusammensetzt.

Laut Yajima Fumio (矢島文夫) sind auch *Romaji* längst Teil der japanischen Schriftkultur.²⁰² Mit *Romaji* werden heute Marken-, Personen- und geschützte Namen sowie Abkürzungen für Einheiten (beispielsweise kg, cm, etc.) geschrie-

202 「日本文字体系の一部のようにさえなった。」 Vgl. *Typography & Simbol Mark*, 2003, S. 17.

ben.²⁰³ Im japanischen Alltag hat sich die Präsenz der *Romajis* in den letzten Jahren sehr verstärkt. In Printmedien, Displays, Werbung, aber auch im medialen Bereich (wie bei der Eingabe japanischer Begriffe über eine alphabetische Tastatur) sowie Menschen, die Japanisch lernen, ergeben sich viele Varianten der Darstellung der japanischen Sprache in Form von *Romaji*.

»In der modernen Medienwerbung, die in Japan einen eigenen, finanzstarken Industriezweig mit mächtigen Konzernen darstellt, sind Fremdsprachen wie Englisch, Französisch und auch Deutsch bevorzugte Symbolträger westlicher Kultur.«²⁰⁴

Folgendes Beispiel zeigt, wie auf werblicher Ebene *Romaji* eingesetzt werden. So zitiert Robinson den Leiter der Produktionsabteilung von Sony (1984):

»Wir können das Wort ›Liebe‹ in lateinischer Schrift in eine Grafik einarbeiten und sie dadurch netter und charmanter machen. Das chinesische Zeichen für ›Liebe‹ könnten wir nicht auf die Schultasche eines Kindes drucken. Das würde Widerstand statt Interesse hervorrufen.«²⁰⁵

Dieses Beispiel zeigt, wie in Japan Begriffe aus einer (westlichen) Fremdsprache als Dekoration eingesetzt werden. Dieses Phänomen ist allerdings auch umgekehrt im westlichen Kulturkreis zu finden: japanische Zeichen als Motiv (Inschrift) für Textilien oder Tätowierungen. Auch in diesem Fall wird das ›fremde Zeichen‹ wie ein Bild verwendet.

Ein weiteres Element sind die arabischen Ziffern. Diese werden analog zur Nutzung im deutsch-sprachigen Raum zur Darstellung von Zahlen genutzt. Die Verwendung der Zählwörter in *Kanji* stellt eher eine Ausnahme dar und kommt vermehrt in vertikal gesetzten Texten vor.

4.7 WARUM JAPAN AN DEM HYBRIDEN SCHRIFTSYSTEM FESTHÄLT

Immer wieder wird die Frage gestellt, warum Japan trotz der eigens entwickelten zwei Silbenschriftsysteme, die die japanische Sprache jeweils komplett wiederzugeben vermögen, weiterhin an dem aufwendigen und komplizierten Mischsystem festhält. Auch ließe sich die japanische Sprache phonetisch allein mit dem *Romaji*-System darstellen, wie die vorangegangene Betrachtung gezeigt hat. Während andere Kulturen nach der Entwicklung einer phonetischen Schrift sich von Ideogrammen trennten, kultivierte Japan weiterhin das hybride System. In einem über Jahrhunderte währenden Prozess hat sich das japanische Notationssystem zu der heutigen hybriden Form entwickelt. Dabei ist es »natürlich« gewachsen²⁰⁶ und hat sich mit der japanischen Sprache und Kultur aufs tiefste verflochten. So wurde von einzelnen

203 Vgl. Sakakura, 1990, S. 148.

204 Zippel, 2011, S. 83.

205 Robinson, 2004, S. 206.

206 Vgl. Sakakura, 1990, S. 150f.

Bemühungen berichtet, die komplexen *Kanji* durch *Kana* oder *Romaji* abzulösen, die jedoch erfolglos blieben.²⁰⁷

An dieser Stelle sollen nun mehr oder minder weit verbreitete Argumentationen wiedergegeben werden, die die Fortführung des hybriden japanischen Schriftsystems befürworten.

Die *Kanjis* aufzugeben, würde laut Sakakura einem radikalen Schnitt der Wurzeln der japanischen Kultur nahe kommen.²⁰⁸ So beschreibt Sakakura den prägenden und langjährigen engen Kontakt zwischen Japan und China, in dessen Betrachtung China Japans Lehrmeister in puncto Kultur war. Diese Beziehung spiegelt sich laut Sakakura in der Nutzung der *Kanjis* als eine visuelle Dokumentation wider. Ein konkretes Erbe aus dieser engen Verbindung zu China ist der Homophonen- und Homonymen-Konflikt in der japanischen Sprache.

»Die Schwierigkeiten, sich von den chinesischen Begriffszeichen frei zu machen, liegen in erster Linie in der starken Durchsetzung des Japanischen mit (einsilbigen) chinesischen Lehnwörtern. [...] Die japanische Sprache hat infolge der jahrhundertelangen Abhängigkeit der japanischen Kultur von der chinesischen eine überaus große Zahl chinesischer Wörter aufgenommen, und zwar je höher der Stil der Sprache ist, in um so größeren Maße.«²⁰⁹

Bauer beschreibt dies sogar als »Bazillus der Homonymie«, mit dem sich Japan bei China »angesteckt hatte« und welcher »nur durch die chinesische Schriftform aufhebbar« ist.²¹⁰ In der chinesischen Sprache²¹¹ gibt es eine große Zahl homophoner

207 Betrachtet man die Entwicklung der Politik bezüglich Schriftnutzung in China, liegt die Annahmen nahe, dass Japan wahrscheinlich in naher Zukunft das einzige Land ist, das Kanjis in der komplexen Form verwendet und diese Tradition weiterführt. Zur Zeit werden noch in Hong Kong und in Taiwan die komplexen Zeichen geschrieben.

208 Sakakura, 1990, S. 140. 「(略)日本のように、文化を中国から輸入して学ぶ必要があり、連続して中国との接触をもちとした国にあつては、漢字は権威ある文字であり、漢文を捨てることは、文化と絶縁することであつた。」

In der sino-japanischen (als Ursprung auch in der chinesischen) Schreibung sind Schrift und Kultur untrennbar miteinander verbunden. 文化 wird auf Japanisch *bunka* gelesen und bedeutet Kultur. Vereinfacht dargestellt steht das Zeichen 文 (sino-japanische Lesung (onyomi): *bun* oder *mon* sowie in der japanischen Lesung (kunyomi): *fumi*) für Schrift, Satz, Text, Buch, Schriftstück. Zusammenfassend gesagt stellt dieses Zeichen etwas ›schriftlich fixiertes‹ dar. Eine weitere Bedeutungsebene des Zeichens 文 (in dem Fall: sino-japanische Lesung (onyomi): *mo* sowie in der japanischen Lesung (kunyomi): *aya*) beschreibt den Begriff Muster (Struktur). Wenn das zweite Zeichen 化 (sino-japanische Lesung (onyomi): *ka*, japanischen Lesung (kunyomi): *bakeru/bakasu*) hinter einem Substantiv steht, zeigt es auf die Veränderung oder Verwandlung einer Sache, eines Dinges oder eines Zustandes hin. Bringt man diese zwei Zeichen zusammen, so ergeben sie einerseits das japanische Wort für Kultur, 文化 (*Bunka*), andererseits zeigt die Zeichenebene eine Verbindung zum ›Schriftlichen‹ und zum ›Wandel‹ beziehungsweise zur Entwicklung. Der Begriff Kultur hingegen findet seinen Ursprung im Lateinischen für ›Ackerbau‹ und ›Pflege‹.

209 Jensen, 1935, S. 162.

210 Bauer, 1991, S. 24.

211 Jensen macht leider keine genaue Angabe bezüglich des Dialekts. Aus eigener Erfahrung bezüglich des Sprachunterrichts in Mandarin und Kantonesisch ist der Autorin die Existenz zahl-

Worte, die sich nur durch musikalische Wortakzente und Komposition unterscheiden. Das Japanische kennt diese feinen Lautnuancen allerdings nicht²¹² und so erscheinen die chinesischen Lehnwörter im Japanischen in sehr vereinfachter Form. So entstand ein »Reichtum an gleichlautenden, aber Verschiedenes bedeutenden, einsilbigen Wörtern«.²¹³

Die Kanji übernehmen hier eine wichtige Funktion. Denn in der schriftlichen Darstellung werden die unterschiedlichen Bedeutungen der Begriffe durch die Zuweisung der entsprechenden Kanji visualisiert. Andererseits wirkt sich auch der Schwierigkeitsgrad des Textes auf die Zahl der vorkommenden Homonyme aus. Je weniger chinesische Fremdwörter (oder auch Fachterminologien) in einem Text vorkommen, desto eher gelingt es, japanische Begriffe zu verwenden und somit Homonyme zu umgehen. (Dieser Aspekt lässt sich auch mit den Fremdwörtern in der deutschen Sprache vergleichen.)

Während Jensen die japanische Position in der Debatte über den Homonymen-Konflikt in einer schwächeren Position gegenüber der chinesischen Sprache sieht, vergleicht Suzuki den Umgang mit Homonymen in der japanischen und englischen Sprachkultur. Suzuki beschreibt den Umgang mit einem Homonymenkonflikt im englischsprachigen Kulturkreis als »zwei Wörter mit zusammenhängender Bedeutung, bei denen die Möglichkeit einer Verwechslung gegeben ist, [die] nicht die gleiche lautliche Form annehmen dürfen, und falls dies aus irgendeinem Grunde eintreten sollte, [...] immer eines von ihnen verschwinden [müßte].«²¹⁴

In Japan hingegen werden laut Suzuki Homonyme, die dem gleichen Begriffsfeld angehören, gar »begrüßt«, sie »kollidieren« nicht, sondern können »ganz selbstverständlich koexistieren und sich auch noch ständig vermehren.«²¹⁵ »Solange die Notation differenziert, stört der Homonymenkonflikt einen Japaner nicht.« So sind in Japan Sprachspiele beliebt, bei denen die »Doppelstruktur von Sprachlaut und Sprachnotation [...] sich auf raffinierte Weise [spiegelt und] das zugleich Ähnliche und Verschiedene« wieder gibt. Es werden kunstvoll neue Homonyme gebildet, die »als besonders treffend« empfunden werden und vermehrt in »scherzhafte[n] Wendungen« vorkommen.²¹⁶

Den fast gegensätzlichen Umgang mit dem Homonymenkonflikt zwischen der japanischen und den europäischen Sprachen begründet Suzuki mit den »insgesamt unterschiedliche[n] Vorstellungen davon [...], was Schrift und was Sprache sei.«²¹⁷

reicher Homonyme und Homophone in beiden Dialekten bekannt.

212 Es wurde zuvor bereits von der sehr einfachen Silbenstruktur der japanischen Sprache geschrieben.

213 Jensen, 1935, S. 162.

214 Suzuki T., 1990, S. 80.

215 Suzuki T., 1990, S. 81.

216 Suzuki T., 1990, S. 84.

217 Suzuki T., 1990, S. 82.

»Daß wir bei Wörtern, die mit Kanji geschrieben werden, neben der Lautform auch die geschriebene Form als Teil des Wortes empfinden, läßt sich auch daran zeigen, daß homonyme Begriffe ohne weiteres nebeneinander existieren, von denen der eine mit angenehmen, der andere mit unangenehmen Konnotationen verbunden ist.«²¹⁸

Bei dem spielerischen Umgang mit den Homonymen und Homophonen, nehmen *Kanji* allerdings eine Schlüsselrolle ein:

»Voraussetzung muß etwa sein, daß man ihnen in schriftlicher Form begegnet, denn sonst würde die Verfremdung aufgrund der großen semantischen Nähe gar nicht wahrgenommen. Bezeichnend an diesen Wortbildungen ist jedenfalls ihr starker Sprachspielcharakter.«²¹⁹

An dieser Stelle soll erneut die Geste des ›Schreibens eines *Kanji*‹ erwähnt werden. Denn falls ein »Problem der Homophonie« in der verbalen Kommunikation vorkommt (vorausgesetzt, die Gesprächspartner haben visuellen Kontakt) »[...] bietet sich die Möglichkeit des ›Zeichen-in-die-Luft-Malens‹ - und in der Silbenschrift.«²²⁰

»Einen Nicht-Japaner und Benutzer eines phonetisch orientierten Schriftsystems erstaunt es immer wieder, in welchem Maße in die mündliche japanische Rede Hinweise auf die Schreibung von Wörtern einfließen, um das Verständnis zu sichern.«²²¹

Ausgehend von der Differenz im Umgang mit dem Homophonen/Homonymen-Konflikt in der japanischen und bei den europäischen Sprachen, vergleicht Suzuki die japanische Schrift mit dem Fernsehen und das System des Alphabets mit dem Radio.

»Ich vertrete schon seit geraumer Zeit die These, das Japanische besitze als Kommunikationsmedium Eigenschaften, die denen des Fernsehens entsprechen. Auch wenn wir uns nämlich mündlich unterhalten, verfolgen uns gleichzeitig im Kopf die optischen Bilder des jeweils zugehörigen Kanji.[...] Im Vergleich mit dem Japanischen ähnelt das Sprechen von Sprachen mit lautgemäßer Notation dem Radio; hier werden alle Informationen ausschließlich akustisch übertragen.«²²²

Auch wenn diese Aussage sehr polarisierend²²³ und stark vereinfachend ist, bietet

218 Suzuki T., 1990, S. 85.

219 Hijjya-Kirschner, 1988, S. 73.

220 Voß, 2003, S. 92.

221 Hijjya-Kirschner, 1988, S. 76.

222 Suzuki T., 1990, S. 85f.

223 »Suzuki vergleicht Sprachen, die über ein phonetisch orientiertes Schriftsystem verfügen mit dem Radio, das Japanische dagegen mit dem Fernsehen. Der Vergleich erhellt auf plastisch-konkrete Weise die Koppelung von optischem und akustischem Kanal, nämlich die enge Verbindung zwischen Schrift und Sprache, wobei die Notation als Träger einer Vielfalt semantischer Informationen fungiert.« Bis dahin unterstützt Hijjya-Kirschner die These Suzukis. »Wenn man ein geschriebenes Zeichen sieht und seine Aussprache nicht kennt oder sie einem vorübergehend entfallen ist, so kann man trotzdem seine Bedeutung verstehen [...] Das läßt sich mit dem Fernsehen vergleichen: Wenn man den Ton abstellt und nur das Bild sieht, weiß man trotzdem ungefähr worum es geht. Wenn man dagegen das Radio ausstellt, bricht die Kommunikation zusammen.« (Suzuki T., 1990, S. 88.)

Hijjya-Kirschner kritisiert Suzukis Ausführung bezüglich des Vergleichs zwischen Abschalten der Ton-Ebene in beiden Medien (Fernsehen und Radio) und der Sprachebene:

»Im Vergleich mit westlichen Sprachen wird dieses Bild unsinnig, denn das Ausstellen des Ra-

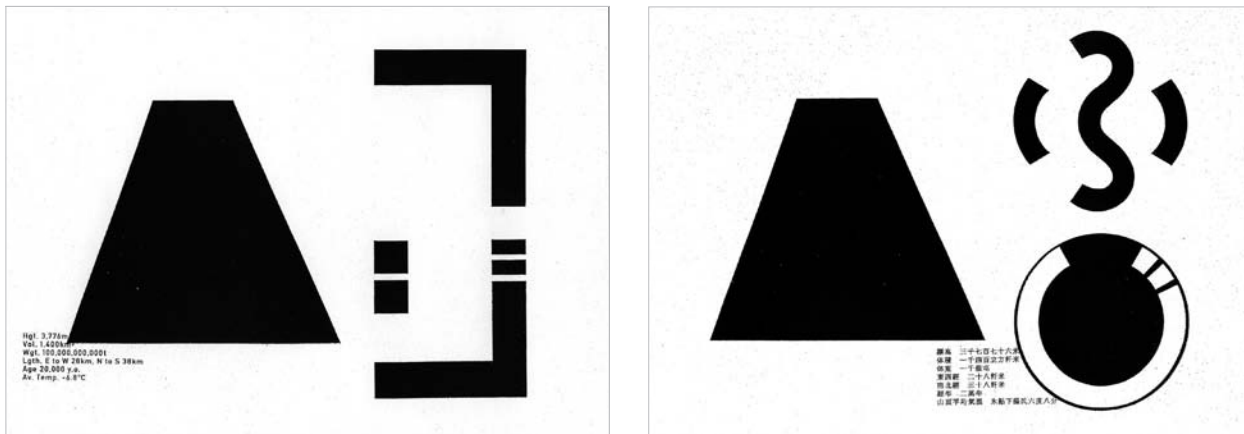


Abb. 4 Nakajo Masayoshi: Fuji no yamai, 2002 (In: Fufnagel, 2006. S. 116-117.)

Die *Kun*-Lesung des Kanji-Zeichens für Berg ist *Yama*. Nakajo ersetzt das *Kanji* (山) durch die Form eines Trapez als piktografischen Stellvertreter. Rechts neben dem Trapez steht senkrecht gesetzt in *Katakana* (Inks) und *Hiragana* (rechts) gesetzt *Fuji*. Die zwei Silbenzeichen und das Trapez ergeben somit *Fuji Yama* (in *Kanji* Schreibung 富士山), der symbolträchtige Berg *Fuji*. (Ebenso ließe sich das Trapez durch die *On*-Lesung mit *San* übersetzen und die drei Zeichen auf den Plakaten mit *Fuji San* lesen.) Nakajo betitelte seine Plakate mit *Fuji no yamai*, fügte demnach ein *no* (ein grammatische Satzschlusspartikel) zwischen *Fuji* und *Yama* und ein *i* hinter *Yama* hinzu. Aus *Yama* wird *Yamai*, was Krankheit bedeutet. Zudem ist *Fuji* ein Homonym für unheilbar. Durch die Zusätze von *no* und *i* verschiebt sich die Bedeutung von »Berg Fuji« zu »Unheilbare Krankheit« (*Fuji no Yamai* 不治の病).

dieser Vergleich eine gute Überleitung zum nächsten Aspekt, der erklärt, warum Japaner weiterhin an der *Kanji*-Nutzung festhalten. Pörtner vermag dies in nur einen Satz auf den Punkt zu bringen: *Kanji* bilden einen »Direktzugriff auf das mentale Lexikon«. ²²⁴ In diesem Zusammenhang bezeichnet Sakakura *Kanjis* als »praktisch«. So müssen die Zeichen nicht zwangsläufig in Laute übersetzt werden, sondern man kann mit einem einzigen Blick auf die Form, die Bedeutung der Zeichen ablesen. ²²⁵ Nuancen der Sprache lassen sich allein durch die Auswahl des *Kanjis* verändern: 見る、看る、観る、視る、診る, alle fünf Verben haben die *kun*-Lesung *miru*. ²²⁶ Allein durch die Wahl eines *Kanji* ergeben sich folgende Nuancen in der schriftlichen Darstellung: 見る (sehen, schauen, gucken), 看る (nachsehen, im Sinne von pflegen), 観る (betrachten, eher analytisch), 視る (aufmerksam betrachten/visuell), 診る (ärztlich untersuchen). Auch bei der Benennung aus dem Westen importierter Güter kann die Darstellung durch *Kanji* das Verständnis des neuen Begriffs unterstützen: 電報

dios würde ganz einfach die Unterschlagung des gesamten Textes bedeuten, zur Kommunikation kommt es also gar nicht erst.« (Hijiyi-Kirschner, 1988, S. 80.)

224 Pörtner, 2002, S. 76.

225 Vgl. Sakakura, 1990, S. 143. 「(略)文字を音に変えることなく、一目でその形から意味を知ることができる。」 Naturgemäß wird hier von der Beherrschung der Joyookanji ausgegangen.

Diese Offenheit oder der Interpretationsraum, den Kanjis bieten, werden von westlicher Seite allerdings auch kritisiert: »Wenn man überhaupt davon sprechen kann, dass Kanji im Laufe der Geschichte ihren Nutzen hatten, dann deshalb, weil ihre Launenhaftigkeit und Unklarheit gut zum Denken und Arbeiten der Menschen passt.« (J. Marshall Unger, 1992)

226 Allerdings gibt es noch weitere Kanji, die die *Kun*-Lesung *miru* wiedergeben.

(Telegramm, setzt sich aus Elektrizität und Meldung/Information zusammen), 核家族 (Kernfamilie, setzt sich aus (Atom-)Kern und Familie zusammen)、表記体系 (Verschriftungssystem, zusammengesetzt aus Beschriftung und System).²²⁷

Wie die Beispiele zeigen, haben *Kanjis* die Funktion, rein formal und direkt eine Bedeutungsebene zu vermitteln.²²⁸ Durch die Kombination von *Kanji* mit den zwei *Kana*-Systemen entstehen auch auf der visuellen Ebene Vorteile. So sind »Moderne japanische Texte [...] wesentlich übersichtlicher als chinesische.«²²⁹ Auch auf struktureller Ebene bringt das hybride Schriftsystem Vorteile mit sich und unterstützt somit die Lesbarkeit japanischer Texte. Einerseits visualisiert der Schrifteindruck zugleich auch die Kategorie der Zeichen und gliedert den Text, in dem es keine Wortzwischenräume gibt. Matsuda vergleicht dies mit einem natürlichen Rhythmus, der durch die Kombination von komplexen (strichreichen) *Kanji*, die zugleich auch Bedeutungsträger sind, mit den simplen und klaren bedeutungsneutralen *Kana* entsteht.²³⁰

»Für die Verschriftung der Lautsprache gibt es zwei grundsätzliche Optionen, die phonetische und die semantische Verschriftlichung.«²³¹ Wie die vorangegangene Darstellung zeigt, vermag das japanische Schriftsystem die »zwei grundsätzlichen Optionen« für die Verschriftlichung nur einer Sprache zu vereinen. Die syllabischen *Kana*-Systeme und die *Romaji* (alphabetische Schrift)²³² stehen somit für die phonetische Verschriftlichung, während die sino-japanischen *Kanji* die semantische Verschriftlichung repräsentiert. Somit werden zwei verschiedene Strategien des Schreibens und Lesens innerhalb der schriftlichen Darstellung der japanischen Sprache vereint.

»Phonographische (phonetische) Schrift gibt das Wort analytisch (kombinatorisch) bezüglich seiner sukzessiven Elementenfolge wieder. Ideographische (semantische) Schrift drückt das Wort dagegen durch eine einzige, *ganzheitliche* (eigentümliche) Struktur aus. Während bei einer phonetischen Schrift das klangliche Entziffern eine Tätigkeit für sich darstellen kann (und oft auch darstellt), ist bei einer semantischen Schrift eine solche verselbständigte Tätigkeit nicht möglich. Dafür ist hier das Schriftzeichen (Ideogramm, Logogramm) unmittelbar mit dem Wort und dem Begriff *zugleich* (und zwar gleichwertig oder fast gleichwertig) assoziativ verknüpft.«²³³

227 Sakakura, 1990, S. 143.

228 Sakakura, 1990, S. 145. 「漢字は文字の形から直接に意味を伝える働きを持つ。」

229 Coulmas, 1981, S. 76. In den einzelnen Beschreibungen der Schriftsysteme wurde bereits jeweils der Anwendungsbereich dargestellt. Die »Arbeitsteilung« (B. Schmidt, 1995, S. 6) der Kanji, Hiragana, Katakana und Romaji schlägt sich auch im »Erscheinungsbild« eines jeden Textes nieder.

230 Vgl. Matsuda, 2008, S. 109

231 Nöth, 2000, S. 349.

232 Bäumler bezeichnet die Romaji auch als »Romanisation«.
(Vgl. Bäumler/Takuma, 1988, S. 295.)

233 Bäumler/Takuma, 1988, S. 297.

Bäumler beschreibt das Lesen phonografischer Schrift mit »Entziffern oder Buchstabieren«, während er den Vorgang des »Interpretierens« und des »Benennens« mit dem Leseakt eines semantischen Zeichens (*Kanji*) vergleicht. Auch wenn der Vergleich »Entziffern oder Buchstabieren« für den in lateinischer Schrift gesetzten Textes hinkt, denn wir erkennen Wortbilder (sofern wir des Lesens und der Sprache mächtig sind), so wird dennoch der Unterschied deutlich: »Charakteristisch für das Lesen der semantischen Schrift (*Kanji*) ist die Beanspruchung eines relativ großen assoziativen Speichers.«²³⁴ Auch dieser Aspekt (die Kombination eines phonografischen und eines semantischen Systems) ist Teil des hybriden Charakters des japanischen Schriftsystems und wird als »Gestaltungsmittel« zur Darstellung von Sprache und insbesondere zur Visualisierung von »Gedanken und Ideen« als eine weitere Ebene der Kommunikation genutzt.

234 Bäumler/Takuma, 1988, S. 298.

5 DIE JAPANISCHE TYPOGRAPHIE

5.1 TYPOGRAPHIE ALS TECHNIK

Typographie kann unter Gesichtspunkten der Technologie, Wissenschaft oder der Kunst (bzw. des Designs) betrachtet werden. Dabei macht es Sinn, mit dem technischen Aspekt zu beginnen, da mit der Entwicklung der Technik des Drucks mit beweglichen Lettern durch Johannes Gutenberg (auch Johannes Gensfleisch, um 1400 - 1468)¹ das Zeitalter der Typographie im Westen seinen Anfang nahm.

Gutenbergs Erfindung basierte auf einer jahrelangen Phase des Experimentierens. Bereits Mitte des 15. Jahrhunderts hatte er die Werkzeuge und Arbeitsabläufe zu einer gewissen Vollendung gebracht und begann, das Schreibhandwerk der »manufakturrell organisierten Betriebe[...]«² zu revolutionieren. Um die Jahreswende 1455/56 vollendete Gutenberg mit seinen Mitarbeitern die zweiundvierzigzeilige Bibel. Die neue technische Errungenschaft war mehr als nur eine »Kopiermaschine«. Es war eine Technologie, die den ästhetischen Anforderungen jener Zeit an »künstlerische[r] Vollendung, Harmonie und Schönheit«³ sowie dem Kunsthandwerk des Schreibens ebenbürtig war.

Der Entwicklungsprozess an und für sich weist Eigenschaften einer Ingenieursarbeit an einer komplexen Innovation auf, die Giesecke wie folgt beschreibt:

»Die Entwicklung des ›Truckwercks‹ war so gesehen alles andere als ein ›glücklicher Fund‹. Sie ist vielmehr das Ergebnis eines zähen jahrelangen Experimentierens, bei dem keinerlei Kosten und Unbill gescheut wurden und die ohne die Mitarbeit einer Vielzahl von Spezialisten, Graveure, Goldschmiede, Drechsler u.a. schwerlich zu einem erfolgreichen Abschluß gekommen wäre.«⁴

Ausgehend von Typographie als Technologie sollen im Folgenden die Geschichte der japanischen Typographie im Vergleich, aber auch in Abgrenzung zu Entwicklungen im Westen dargestellt werden.

1 Hiller, 1991, S. 136.

2 Giesecke, 2006, S. 63.

3 Giesecke, 2006, S. 63.

4 Giesecke, 2006, S. 68. Als Gutenberg mit der Entwicklung der Technologie begann, war er ein wohlhabender Bürger. Um seine Erfindung umzusetzen, verschuldete er sich allerdings immer weiter.

a	b
c	d

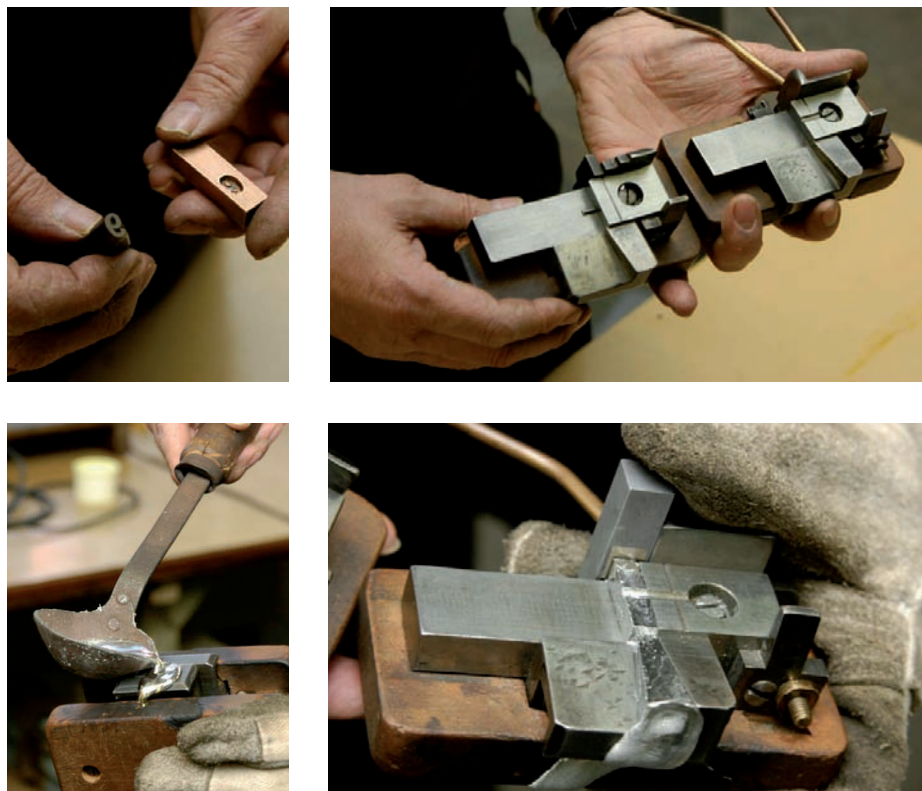


Abb. 1a-1d
 In der ersten Abbildung ist der Stempel und dessen Matrize zu sehen. Die Matrize wird in das Handgießinstrument eingespannt. In der letzten Abbildung ist die gegossene Letter mit Zapfen zu sehen.

5.1.1 Die Hauptarbeitsschritte des Bleisatzes

Der Prozess des Schriftschneidens beginnt mit der Gestaltung eines kompletten Zeichensatzes (aller Buchstaben des Alphabets, bestehend aus Gemeinen, Versalien und allen Zusatzzeichen/Sonderzeichen)⁵ durch einen Schriftgestalter. Zu Zeiten Gutenbergs übernahmen begabte Schreiber oder Kalligrafen die Gestaltung einer Schrift. Der Entwurf der einzelnen Buchstaben und Zeichen wurde in Originalgröße der späteren Satzschrift auf einem Pergament oder Fettpapier abgebildet (Schriftmusterblatt). Anschließend wurde der Entwurf der einzelnen Buchstaben auf einen Rohling aus hartem Metall gepaust. Die Buchstabenkontur (spiegelverkehrt) wurde durch den Stempelschneider aus dem Metall herausgehoben. Der Buchstabe stand nun erhaben auf der Patrize, auch Stempel genannt. Im nächsten Arbeitsgang wurde die Patrize in ein weiches Metall (beispielsweise Kupfer) eingeschlagen, so dass eine negative Prägung, die Matrize, entstand.⁶ Der Stempel war das Kernstück für die Vervielfältigung einer Form. Dieser wurde in ein Handgießinstrument gefasst, dessen Breite und Höhe des Hohlraums, der Dicke und Höhe des zu gießenden Kegels

5 Gutenberg versuchte, die Schriftformen der Kalligrafen seiner Zeit möglichst akkurat nachzuempfinden und gab sich nicht mit je einer Form für jeden Buchstaben zufrieden. Für die zwei- und vierzeilige Bibel wurden um die 290 Typen verwendet und für die Mainzer Psalter waren 525 Typen im Einsatz. (Vgl. Giesecke, 2006, S. 96.) Dies übertrifft den Umfang der heutigen Zeichen-Tabelle von ca. 256 Zeichen (ASCII). (Vgl. Pawlik, 2004, S. 26.)

6 Die besondere handwerkliche Herausforderung bestand darin, dass die verschiedenen Stempel eines Fonts gleich tief eingeschlagen werden mussten. Darüber hinaus musste die Zurichtung konstant bleiben, um die Ausrichtung der einzelnen Letter auf einer Grundlinie zu gewährleisten. (Vgl. de Jong, 2008, S. 11.)



Abb. 2a-2c
Ein Setzkasten, das Setzen
im Winkelhaken und drei
Satzschiffe.

entsprach. In diese Gussform wurde nun das flüssige Metall, eine Legierung aus Blei und Zinn, die weder zu spröde noch zu weich sein durfte, gegossen. Nach Abschlagen des Gusszapfens galt die einzelne Bleiletter als fertig gestellt und wurde im Setzkasten abgelegt. Die letzten zwei Arbeitsschritte des Gießens – Abschlagen des Gusszapfens und Ablegen der Letter im Setzkasten – konnte beliebig häufig wiederholt werden bis die benötigte Menge eines Buchstabens, bezogen auf die darzustellende Sprache, erreicht war. Diesem komplexen System mit festen Abläufen liegt das Prinzip der »mehrfache[n] Spiegelung« zu Grunde.⁷

Der Vorgang des Setzens ist ein eigenständiger Arbeitsprozess. Der Ausgangspunkt ist ein Manuskript, das dem Setzer als Vorlage dient. Dem Setzer steht ein Setzkasten mit der zu verwendenden Schrift in der benötigten Schriftgröße, inklusive des Blindmaterials in verschiedenen Größen zur Verfügung. Das Blindmaterial dient dem Wort- und Zeilenausgleich.⁸ Im Zeilensatz werden die Lettern und das Blindmaterial einzeln dem Setzkasten entnommen und zu einer Zeile im Winkelhaken (zu Gutenbergs Zeiten bestand der Winkelhaken aus Holz) zusammengesetzt. Der Vorgang wird so lange wiederholt, bis aus Zeilen Absätze werden und aus Absätzen sich eine Seite aufbaut. Der Winkelhaken wird dabei in einer Hand gehalten und kann auf die gewünschte Zeilen- oder Spaltenlänge eingestellt werden. Die fertig gesetzten Zeilen werden auf einem hölzernen Satzschiff (auch Setzschiß) abgelegt und zum Seitensatz aufgebaut. Das Satzschiff wird anschließend zur Druckform. Die Aufteilung des Setzkastens, mit den häufig vorkommenden Buchstaben in leicht zu erreichenden Fächern und die korrekt einsortierten Lettern in den dafür vorgesehenen Fächern waren Grundvoraussetzung für ein zügiges und fehlerfreies Setzen. Das Zerlegen der verwendeten Druckform nach erfolgtem Druck ist ein wichtiger letzter Arbeitsschritt, um die effiziente Verwendung der Schrift für die nächste Druckform zu gewährleisten. Alle benutzten Bleisatzelemente, Lettern wie auch Blindmaterial, müssen sorgfältig in das für sie vorgesehene Fach im Setzkasten zurück gelegt werden. Das Schriftschneiden, aber auch das Setzen von Schiff zeigt einen standardisierten Ablauf von Handgriffen und ist durch Präzision und Effektivität gekennzeichnet.

7 Vgl. Giesecke, 2006, S. 83.

8 Zum Blindmaterial zählen: Ausschluß (für Wortzwischenräume in genormten Breiten), Spatium (Abstand zur Regulierung von Buchstabenabständen), Durchschuss (zur Anpassung von Zeilenabständen), Quadraten (größere vertikale Abstände in festgelegten Breiten erzeugend), Regletten (für Leerzeilen), Stege. (Vgl. Dilba, 2008, S. 22.)

Abb. 3a-3c
Koreanische Lettern aus Kupfer
und deren Front-, Seiten- und
Rückansicht.



Das beschriebene System blieb für Jahrhunderte erhalten, woran auch die Automatisierung des Typenguss nichts maßgeblich änderte. Erst Mitte des 19. Jahrhunderts setzte eine Weiterentwicklung des Verfahrens durch die Erfindung des fotochemischen Prozesses ein. Das Erstellen exakter Duplikate von Matrizen ohne Stempel und später sogar direkt von einer gedruckten Vorlage wurde mit dieser Erfindung möglich. Der Maschinenpantograph machte es möglich, die Konturen eines Schriftentwurfs abzufahren und diese skaliert in eine Matrize zu übertragen. Der Entwurf einer Schrift musste somit nicht mehr im Maßstab der Schriftgröße erfolgen. Ende des 19. Jahrhunderts führten Monotype und Linotype automatisierte Satzsysteme ein, die die Eingabe eines Textes über eine Tastatur ermöglichten.⁹

5.1.1.1 Die Entwicklung der beweglichen Lettern in Ostasien

Die Entwicklung von beweglichen Lettern lässt sich in China bis Mitte des 11. Jahrhunderts zurückverfolgen. Bereits zwischen 1041 und 1048 soll der Chinese Bi Sheng mit einzelnen Lettern aus gebranntem Ton gedruckt haben. Seine Erfindung wurde von Shen Kuo (沈括) in Mengxi Bitan (夢溪筆談 ›Pinselunterhaltungen am Traumbach‹) beschrieben.¹⁰ Die Lettern aus Ton waren sehr empfindlich und konnten nur für den Druck kleiner Formate in begrenzten Auflagen genutzt werden.

Aus dem Jahr 1314 stammt die Beschreibung des Druckverfahrens mit einzelnen Holzlettern durch den Chinesen Wang Cheng (1260-1330). Nach der Festlegung der zu schneidenden Zeichen wurden Vorlagen durch Kalligrafen erstellt, die auf Holzbretter abgepaust und durch einen Holzschneider aus der Form geschnitten wurden. Erst nachdem die einzelnen Zeichen fertig gestellt waren, wurden sie aus dem Block geschnitten. Wang Cheng ließ insgesamt um die 30.000 Lettern aus Holz schneiden. In einem Rahmen im Seitenformat des Druckerzeugnisses wurden die

9 Vgl. de Jong, 2008, S. 11ff.

10 Die einzelnen Ton-Zeichen wurden durch ein Bindemittel (oder auch Kleber) - bestehend aus Kiefernharz, Wachs und Asche von Papier - auf einer Form (Metallplatte mit einem Rahmen) befestigt. Dann wurde die Platte mit den Einzelteilen erhitzt, so dass der Kleber schmolz. Eine flache Platte, die auf den Ton-Zeichen abgelegt wurde, ebnete die Einzelteile durch ihr Gewicht. Nach dem Druck wurde die Druckform abermals erhitzt, wodurch sich der Kleber löste und die einzelnen Zeichen von der Druckplatte genommen werden konnten. Die Materialien konnten somit mehrfach verwendet werden. (Vgl. Kaneko, 2010, S. 18.)

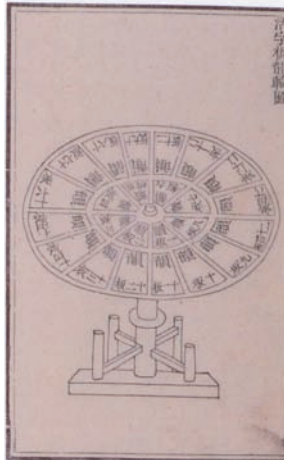


Abb. 4
Darstellung eines chinesischen Setzkastens in Form eines rotierenden Rades aus der Yuan-Dynastie (1271/79-1368). Die Zeichen wurden nach der phonetischen Aussprache sortiert.

einzelnen Zeichen anschließend gesetzt.¹¹ Der von Wang Cheng beschriebene Ablauf zeigt bis hin zur Erstellung von Patrizen Parallelen zu Gutenbergs Verfahren. An diesem Punkt endet allerdings der chinesische Prozess. Die hölzernen Lettern werden nicht als Stempel verwendet, sondern zum Druck genutzt. Von einem Zeichen mussten daher mehrere Nutzen geschnitten werden.

Im 15. Jahrhundert wurde in Südkorea ein Sandgussverfahren zur Herstellung von Metalllettern entwickelt, das der koreanische Gelehrte Song-Hyon zwischen 1495 und 1507 wie folgt beschrieb:

»Zuerst wurden Lettern aus Buchsbaumholz geschnitten. Dies waren die Modelle. Dann holte man vom Meeresufer, wo das Rohr wächst, Schlamm, tat ihn in einen Trog und drückte die hölzernen Lettern hinein. So erhielt man die negative Matrize, die Gußform. Darüber wurde nun ein Deckel mit Öffnungen gelegt und flüssiges Kupfer hineingegossen. War es erkaltet, so hatte man Lettern. Zeigten sich Unregelmäßigkeiten, scharfe Kanten oder dergleichen, so wurde mit der Feile nachgearbeitet. Durch Bambusstäbe wurden die einzelnen Lettern in Reihen festgehalten, daß sie nicht durcheinandergeworfen werden konnten. Anfangs hatte man nicht gewußt [...] wie man die Lettern seitenweise zusammensetzen und befestigen sollte und hatte dazu um die aufgestellten Lettern eine Wachsplatte gegossen. Diese aber waren nicht fest genug, und so kam man dazu, sie in einen Bambusrahmen zu klammern.«¹²

Diese Beschreibungen zeigen, dass das System mit den beweglichen Lettern bereits im 15. Jahrhundert auf die chinesischen Zeichen angewendet wurde. Durch die Masse und Komplexität der Zeichen ist der Aufwand des Schneidens, Setzens und Ablegens allerdings sehr viel höher als bei dem alphabetischen System.

5.1.2 Fotosatz

Die Satzherstellung erfolgt im Fotosatz (auch Lichtsatz) durch ein optisches Verfahren, in dem ein Schriftzeichen mittels Durchleuchtung auf einen Trägerfilm belichtet wird. Das Licht trifft dabei auf eine Schablone, den Schriftträger, und belichtet einen Negativfilm. Dabei wird ein Stroboskop-Blitz eingesetzt, der auf einen angesteuerten Buchstaben gerichtet und fokussiert ist. Der Lichtstrahl wird durch Objektive und Prismen auf einen Film gelenkt und belichtet das Schriftzeichen. Dieser Vorgang wird für eine Folge von Einzelzeichen in festgelegter Reihenfolge wiederholt, die

11 Vgl. Kaneko, 2010, S. 18.

12 Song-Hyon. Zitiert nach Giesecke, 2006, S. 76f.

anschließend auf einer Grundlinie stehen. Die unterschiedlichen Dicken der Buchstaben, aber auch die Wortabstände müssen sorgfältig abgemessen und berechnet werden.¹³ Die weitere Verarbeitung, das Erstellen eines Layouts verläuft über die Ganzseitenmontage, das Umkopieren auf einen neuen Film (Dias) und die Bogenmontage, in der auch Bilder zum Text gefügt werden.

Im Gegensatz zu den Bleisatzschriften erfolgt die Erstellung unterschiedlicher Schriftgrade durch die Skalierung einer Grundform.¹⁴ Die Tradition, Schriften größenpezifisch zu entwerfen, nahm sein Ende in der Fotosatz-Ära. Oft dienten Bleisatzschriften als Vorlage für die Fotosatzschriften.

In den frühen 1960er-Jahren wurde das Verfahren noch hauptsächlich für den Akzidenzatz genutzt, während der Fließtext weiterhin im Bleisatz gesetzt wurde. Eine technische Barriere bestand in den aufwendigen Korrekturdurchgängen von dem auf Film belichteten Texten. Eine Korrektur betraf immer die komplette Zeile, die aus dem Film herausgeschnitten und neu eingeklebt werden musste. Abgesehen davon brachte die neue Technik jedoch viele Vorteile mit sich. Einerseits wurde der Arbeitsschritt des Setzens erheblich beschleunigt und die Setzkästen wurden durch wesentlich leichtere und kleinere Schriftträger ersetzt.

»Eine Schriftscheibe ersetzte mehrere Setzkästen voller Bleilettern, leichte Filmbelichtungen ersetzten tonnenschweren Bleisatz.«¹⁵

Gestaltern eröffnete der Fotosatz neue grafische Ausdrucksmöglichkeiten, wie zum Beispiel das Ineinandersetzen oder das Verzerren von Zeichen.

Der Fotosatz zeigt simultan laufende Entwicklungen einer Technologie an verschiedenen internationalen Standorten. Ein erstes Fotosatzsystem wurde bereits 1925 von dem ungarischen Fotografen Edmond Uher zum Patent angemeldet.¹⁶ Uhers System konnte sich allerdings nicht durchsetzen. In den 1940er-Jahren entwickelten die Franzosen René Higonnet (1902-1983) und Louis Moyroud (1914-1983) ein System, das sie Lumitype (später Lithomat) nannten und 1949 zum ersten Mal demonstrierten. Higonnet war Patentanwalt und Hobbyfotograf. Ein Besuch bei einer Offsetdruckerei im Jahre 1944 inspirierte ihn zu dem Fotosatzverfahren. Dort beobachtete er, dass ein im Bleisatz gesetzter Text auf Barytpapier gedruckt und mit einer Reprokamera aufgenommen und als Belichtungsvorlage für eine Druckplatte

13 Vgl. Osterer, 2009, S. 58.

14 Günther Gerhard Lange sieht die stufenlose Skalierung von einer Ausgangsform für Schriftgrößen zwischen 4 bis 48 pt als kritisch. Die Schrift musste »extrem gut ausgefeilt sein [...], damit sie auch in der Verkleinerung noch tadellos offen und scharf war.« (Schwemer-Scheddin, 2003.02, S. 12.) Das Ergebnis der Skalierung der Schrift bezeichnet Lange auch als »Zweidimensionalität« der Schrift. (Pawlik, 2004, S. 31.)

15 Osterer, 2009, S. 74. Vgl. auch Osterer, 2009, S. 58. Die Schriftscheibe von Lumitype 200 (zunächst aus Glas, später aus Kunststoff) von 1956 fasste auf sieben Ringen 14 Schriftschnitte mit bis zu 17.280 Einzelzeichen (inkl. Sonderzeichen).

16 Vgl. Dilba, 2008, S. 79.

verwendet wurde. Die Auseinandersetzung mit Fotografie inspirierte ihn, den Stroboskop-Blitz zur Belichtung von Schriftzeichen zu nutzen.¹⁷ Fast zur gleichen Zeit wurde in Amerika an der Entwicklung des Photon genannten Systems gearbeitet.

Carl Graumann, ehemaliger Direktor der Schriftgießerei H. Berthold AG, führte in Deutschland den Fotosatz ein. Graumann erfuhr, dass bei dem kartografischen Verlag Westermann in Braunschweig der Ingenieur und Leiter der lithografischen Abteilung, Hugo Heine, sich mit der Technik befasste. Für die Beschriftung von Kartenmaterial nutzte Heine Filmstreifen (Negative), um Änderungen einfacher durchführen zu können. Seine Motivation bestand in der Nutzung einer formidentischen Schrift. Heine entwickelte zusammen mit dem Entwicklungsingenieur Walter Rossmann den Prototyp der Fotosatzmaschine Diatype. 1967 stellte Berthold die erste tastaturgesteuerte Fotosatzmaschine für den Akzidenzatz auf der Drupa vor.¹⁸ Der Fotosatz setzte sich in Europa in den 1950er- und 1960er-Jahren durch.

Während der Fotosatz sich in den 1920er-Jahren in Europa nicht durchsetzen konnte, zeigt die Entwicklung in Japan eine Kontinuität auf, die in den 1920er-Jahren ihren Anfang fand. Die Technik des Fotosatzes in Japan wurde durch die Zusammenarbeit von Ishii Mokichi (石井茂吉) und Morisawa Nobuo (森沢信夫) vorangetrieben und bereits 1924 stellten sie den ersten Prototypen fertig. 1929 erfolgte dann die Markteinführung des Fotosatzes.¹⁹ Auftakt der japanischen Entwicklung war der Vergleich des Formprinzips der lateinischen Buchstaben mit den in Japan gebräuchlichen Schriftsystemen durch Morisawa. Als einen markanten Unterschied identifizierte Morisawa die Variation der Dicken der Alphabetbuchstaben zu den relativ konstanten Zeichenbreiten, der in quadratischen Raster platzierten japanischen Zeichen (Kanji und Kana). Die konstante Zeichenbreite stellt einen klaren Vorteil in der Ausrichtung von Zeichenelementen zueinander dar. Die Befreiung eines Zeichens von der Bleiletter als Körper eröffnete besonders den japanischen Gestaltern neue Möglichkeiten.

Bereits ab den 1930er-Jahren führte der Fotosatz in Japan zu einer dynamischen Entwicklung in der Typographie, die sich in erster Linie in der Gestaltung von neuen Schriften bemerkbar machte.²⁰ Während das System in der Anfangs-

17 Vgl. Osterer, 2009, S. 58.

18 Vgl. Schwemer-Scheddin, 2003, S. 14.

19 Ishii Mokichi (1887–1963) und Morisawa Nobuo (1901–2000) gründeten 1926 das Unternehmen *Shashinshokujikikenkyujo* (写真植字機研究所). Seit 1972 wird der Firmenname (eine Abkürzung) als *Shaken* (写研) geführt. Ishii entwickelte zudem Schriften, die er über Shaken vertrieb. 1948 verließ Morisawa Nobuo das Unternehmen und gründete seine eigene Firma *Shashinshokujikiseisaku* (写真植字機製作), heute bekannt unter *Morisawa* (モリサワ). Heute zählen *Shaken* und *Morisawa* zu den führenden Schriftherstellern und Distributoren Japans.

Vgl. Shiraishi, 1998, S. 111. Und Nagahara, 2002, S. 122.

20 Es wurden ab den 1920er-Jahren Schriften unterschiedlicher Zugehörigkeit von Schriftklassen

zeit auf den vertikalen Satz beschränkt war, konnten ab 1943 beide Zeilenführungen unterstützt werden.

Im Westen wie auch in Japan war die Wirkung des Fotosatzes zeitlich begrenzt. 1965 kam Rudolf Hells (1901-2002) Computer (Großrechner) gesteuertes, fotoelektronisches Lichtsatzsystem Digiset auf den Markt. Buchstaben und Zeichen wurden nun als Bitmap-Informationen auf Magnetbändern gespeichert. Durch diese Entwicklung löste sich die Letter von ihrer physikalischen Vorlage. Hells Entwicklung kündigte bereits das Ende des Fotosatzes in den 1980er-Jahren an.²¹ Mitte der 1980er-Jahre nach einer vergleichsweise kurzen Anwendung der Fotosatz-Technologie wurde sie durch das Desk Top Publishing (DTP) abgelöst. Der erste Rechner mit einem grafischen Benutzer-Interface war der Macintosh Plus von Apple, der 1986 eingeführt wurde.

entworfen: *Mincho* (明朝体), *Kaisho* (楷書), japanische Grotesk Schriften (太ゴシック, 細ゴシックフアンテール), Schulbuchschriften für die Grundschulklassen (*Kyokashotai* 教科書体) und Kana-Schriften (*Kanashotai* 仮名書体, die nach den 1960er-Jahren beliebt wurden). (Vgl. Shiraishi, 1998, S. 111.)

In den 1960er-Jahren wurde die Typographie-Szene in Japan lebendig. Junge Schriftgestalter formieren sich zur *Group Typo* (グループタイポ) und entwickelten neue Varianten von Mincho und japanischen Grotesk Schriften. Zur *Group Typo* gehörten Ito Katsuichi (伊藤勝一), Kuwayama Yasaburo (桑山弥三郎), Hayashi Takao (林隆男) und Osada Katsumi (長田克巳).

Die führenden Schriftanbieter *Shaken* (写研), *Morisawa* (モリサワ) und *Ryobi* (リョービ) suchten nach neuen Impulsen für Schriften und riefen in den 1970er-Jahren Schrift-Wettbewerbe ins Leben. Der Gewinner des ersten Wettbewerbs, durch Shaken organisiert, war Nakamura Hiroki (中村征宏) mit seiner Schrift *Naaru* 「ナール」. Die Schrift wurde anschließend umgesetzt. Ein Merkmal der Schrift ist die bis zu jener Zeit eher unübliche Proportion. Bei der *Naaru* nehmen die *hen* lediglich ein Viertel der Schriftbreite ein. Bei vorangegangenen Schriften lag das Verhältnis *hen* zu *tsukuri* bei eins zu zwei. (Saikusa, 2009, S. 10.) Zu jener Zeit florierte zwischen den Oberschülerinnen ein Schreibstil, basierend auf einer sehr runden Form, die in Japan auch als *hentaishoujomoji* (verwandelte Mädchenschrift 変体少女文字) bekannt wurde. Saikusa sieht die Inspiration dieses Trends in Nakamuras *Naaru*, die somit ein Gesellschaftsphänomen in Gang gesetzt haben soll. Nakamura war kein Einzelfall, auch andere junge Gestalter, die in den Wettbewerben der folgenden Jahre ausgezeichnet wurden, gestalteten Schriften, die einen neuen Stil etablierten. (Vgl. Saikusa, 2009, S. 10f.)

In den 1980er-Jahren stellte Ajioka Shintaro (味岡伸太郎) eine umfangreiche Schriftsippe, die *Ajioka Shintaro Kana Schrift* (味岡伸太郎かな書体) vor. (Siehe Abb. 26 dieses Kapitels.) Es ist ein ausgeklügeltes System, das verschiedene Schriftfamilien und Schnitte von *Kana* vereint, die mit einem Satz von *Kanjis* zusammen gesetzt werden können. (Vgl. Saikusa, 2009, S. 11.) Dieses Prinzip reagiert meines Erachtens ideal auf das hybride japanische Schriftsystem und ist wie maßgeschneidert.

21 Vgl. Pawlik, 2004, S. 32.

5.1.3 Computersatz

Das Desk Top Publishing (DTP) zeigt den vorerst letzten Schritt der technischen Entwicklungsgeschichte der Typographie und wird oft als zweite Revolution der Typographie nach Gutenberg bezeichnet.

»Schrift hat keine materielle Substanz mehr: Sie ist zum Datensatz geschrumpft.«²²

Die Großrechner²³ wurden im Digitalsatz ab Mitte der 1980er-Jahre durch Personal Computer ersetzt. Ein Kernelement der Entwicklung gründete auf dem System, das als WYSIWYG, »What You See is What You Get«, bekannt wurde. Was auf dem Monitor zu sehen war, entsprach fortan einer Vorschau des Druckergebnisses. Die Voraussetzung von der Übereinstimmung der Vorschau mit dem Ausgabeformat ist ein postscriptkompatibler Treiber. Die Entwicklung der geräteunabhängigen Seitenbeschreibungssprache PostScript, die von Adobe 1984 eingeführt wurde, war somit ein Meilenstein. Das älteste standardisierte Format PostScript wird auch als Vektorgrafikformat bezeichnet. Die Schriftbeschreibung mittels Bézierkurven ermöglicht die Ausgabe von Grafiken in variierenden Skalierungen und Auflösungen, verlustfrei auf unterschiedlichen Geräten. PostScript-Schriften setzen sich aus zwei Komponenten zusammen. Der Outline-Font gibt die vektorenbasierte Umrissbeschreibung der Zeichen wieder. Jeder Buchstabe wird als Pfad mathematisch beschrieben, der erst bei der Ausgabe (Drucker oder Belichter) gefüllt (Rasterung) wird. Der Bitmap-Font ist pixelbasiert und für die Darstellung der Schrift am Bildschirm optimiert. 1991 wurde die Language Level 2 von PostScript veröffentlicht, die den japanischen Zeichensatz mit über 7.000 Zeichen unterstützt.

Weiterentwicklungen sind TrueType- und OpenType-Fonts, ebenfalls auf Vektoren basierende Systeme, die allerdings im Gegensatz zum PostScript-System nur eine Datei für Bildschirm- und Druckausgabe benötigen. Das Format TrueType wurde von Apple als Konkurrenzprodukt zu Adobes PostScript-Sprache entwickelt. OpenType-Fonts können bis zu 65.000 Glyphen aufnehmen und sind kompatibel mit den Betriebssystemen Macintosh OS und Windows.²⁴

Nicht nur für die Speicherung und Bearbeitung von Schriften bedeutete die Einführung des DTP eine Revolution. Eine der größten Veränderungen mag in dem Tätigkeitsbereich des Gestalters/Grafikers liegen. Beginnend mit Pagemaker (1985), QuarkXPress (1987) und seit 1999 Adobe InDesign haben die Layout-Programme Gestalten ermöglicht, professionellen Satz nur mit einem Personal Computer ohne Hilfe eines Setzers zu erstellen. Der Berufsstand des Setzers wurde obsolet.

22 de Jong, 2008, S. 14.

23 Für die Produktion mit den elektronischen Fotosatzanlagen wurde ein Fuhrpark von Rechnern benötigt, der mit heutigen Großrechenzentren vergleichbar ist. Es handelte sich um »investitionsintensive Speziallösungen für die Druckindustrie«. (Pawlik, 2004, S. 32.)

24 Vgl. Beinert, <http://www.typolexikon.de>. (08.04.2012). Kupferschmid, 2003, S. 21ff. Pawlik, 2004, S. 33-43. Osterer, 2009, S. 361.

5.2 GESCHICHTE DER TYPOGRAPHIE

5.2.1 Ideologischer Aspekt: Gutenbergs Erfindung und der Beginn des typographischen Zeitalters in Europa

Kurz nach der Erfindung des Setzens und des Druckens mit beweglichen Metalllettern durch Johannes Gutenberg setzte sich die Technik in Europa durch. Bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurde an mehr als 250 Orten in Europa das Verfahren eingesetzt und man zählte mehr als 1100 Werkstätten, die oft mit mehreren Pressen ausgestattet waren.²⁵

Gutenberg setzte mit seiner Erfindung laut McLuhan einen Maßstab, als »Grundform jeder weiteren Mechanisierung«.²⁶ So wählte Gutenberg das Material aus, »auf dem im Grunde die gesamte Industrialisierung in Europa bis in unser Jahrhundert hinein aufbaute, das Metall.«²⁷ Das Handgießinstrument nennt Giesecke das Kernstück von Gutenbergs Erfindung.²⁸ Das Material (Metall) aber auch das Medium Schrift setzen in der Herstellung hohe Ansprüche der Präzision und Normierung an Werkzeuge und Abläufe der Arbeitsvorgänge. Ziel dabei ist die Massenproduktion von formidentischen Elementen unter Einhaltung einer hohen Qualität. Und auch das Prinzip der mehrfachen Spiegelung, das Gutenberg für den Produktionsprozess der Lettern angewendet hat, ist heute eine gängige Methode in der Massenherstellung.²⁹ Auch die Eigenschaft der Wiederverwendbarkeit³⁰ der Werkzeuge und der Metalllettern an sich, setzen die genannte Präzision und Normierung voraus. Da die Herstellung zugleich die Arbeitsschritte und -abläufe der »Handwerker« reglementiert, ist der Mensch als Teil des Prozesses zu sehen.

Die Vervielfältigung von Schriften durch den manuellen Akt des Schreibens war bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts, noch vor Gutenbergs Erfindung, ein »technischer Prozeß«.³¹ Für die Abschriften standen dem Schreiber normierte Handschriften sowie gestalterische Regeln zu Verfügung, die er beherrschen und befolgen musste. Der Schreiber war bereits ein ausführendes Organ, dessen Aufgabe es war, ein vorliegendes Manuskript nach festen Regeln zu vervielfältigen.³²

25 Vgl. Giesecke, 2006, S. 64.

26 Giesecke, 2006, S. 80.

Giesecke bezeichnet den Buchdruck als »High-Tech des 15. Jahrhunderts«.
(Vgl. Giesecke, 2006, S. 68.)

27 Giesecke, 2006, S. 78.

28 Vgl. Giesecke, 2006, S. 80.

29 Vgl. Giesecke, 2006, S. 83.

Während des Produktionsprozesses besteht der Spiegelungsvorgang auf »Abpausen«, »Einschlagen«, »Gießen« und »Drucken«. Auch für den Informationsaustausch wird die Spiegelung verwendet: »Schriftmuster«, »Patrizen«, »Matrizen«, »Lettern« und »Druckbogen« als Medien.

30 Vgl. Giesecke, 2006, S. 79f.

31 Giesecke, 2006, S. 136.

32 Vgl. Giesecke, 2006, S. 125.

Dennoch hing das Ergebnis eines Schriftstückes von den handwerklichen Fähigkeiten, der Sorgfalt sowie von dem investierten Zeitaufwand ab.

Im Gegensatz dazu war Gutenbergs Technik, abgesehen von der Erstellung der Vorlage für den Guss der Bleiletern (der Schriftgestaltung), weitestgehend unabhängig von der »Geschicklichkeit des Menschen«. ³³ Gutenbergs »Idee bestand nun darin, die schon standardisierte Schreibtätigkeit zu mechanisieren.« ³⁴

Das System des Letternsatzes, das Gutenberg entwarf, ist auf das Alphabet als »Kette von isolierbaren Zeichen« angepasst und perfektioniert, indem »ähnliche Zeichen [...] als Exemplar einer Art aufgefaßt werden.« ³⁵ In diesem System ist der »einzelne Buchstabe [...] nicht eine Imitation eines Musters, z.B. eines Textes eines Schreibmeisters, sondern eine künstliche, mechanische »Realisierung« eines Artmodells.« ³⁶

Bereits im 12. Jahrhundert kündigte sich auf der Ebene der Darstellung des Textes in Europa eine »neue Mentalität und Ökonomie« an, deren Ziel es war, Wissen zu gliedern, zu strukturieren und zu ordnen. Dies war der Wechsel vom monastischen Lesen (das laute Lesen mit »Zunge und Ohr«) zum scholastischen Lesen (das leise Lesen und Erfassen von Inhalten). ³⁷ Die Einführung von Wortabständen ³⁸ und die Gliederung des Textes durch Absätze vereinfachte das Erfassen von einzelnen Wörtern: »Die Formen und die Ordnung der Zeichen auf den Seiten waren für sie weniger Auslöser von Klangmustern als sichtbare Symbole für Ideen.« ³⁹ Eine weitere Erfindung des 12. Jahrhunderts, die als Wegbereiter für Gutenbergs Mechanisierung gesehen werden kann, ist das Erstellen eines Registers nach dem Alphabet, das Illich als »revolutionierendste[s] aller Suchmittel« ⁴⁰ bezeichnet und das eine »konzeptuelle Umwälzung« im Sinne eines »kulturellen Impuls[es]« brachte. ⁴¹

Bereits im 13. Jahrhundert differenziert der Philosoph und Theologe Bonaventura (1221-1274) zwischen den Rollen der Personen, die an der Entstehung und Niederschrift eines Textes beteiligt waren: »Es gibt vier Arten, ein Buch zu machen. Man kann Fremdes schreiben, ohne etwas hinzufügen oder zu verändern, dann ist man ein Schreiber (*scriptor*). Man kann Fremdes schreiben und etwas hinzufügen, das nicht von einem selbst kommt, dann ist man ein Kompilator (*compilator*). Man kann auch schreiben, was von anderen und von einem selbst kommt, aber doch hauptsächlich das eines anderen, dem man das Eigene zur Erklärung beifügt, und dann ist man ein Kommentator (*commentator*), aber nicht ein Autor. Man kann auch Eigenes und Fremdes schreiben, aber das Fremde zur Bekräftigung beifügen, und dann muß man als Autor (*auctor*) bezeichnet werden.« (Zitiert aus: Illich, 1991, S. 112f.)

33 Giesecke, 2006, S. 79.

34 Giesecke, 2006, S. 136.

35 Giesecke, 2006, S. 144.

36 Giesecke, 2006, S. 145.

37 Illich, 1991, S. 101.

38 »Die Kopisten konnten jetzt einzelne Wörter mit den Augen erfassen, als wenn sie Ideogramme wären.« (Illich, 1991, S. 92.)

39 Illich, 1991, S. 101.

40 Illich, 1991, S. 108. Vgl. Eisenstein, 2009, S. 24.

41 Illich, 1991, S. 110.

Neben der Bedeutung von Gutenbergs Technik als Auftakt der Mechanisierung lassen sich noch andere Auswirkungen der Erfindung auf die Gesellschaft des 15. Jahrhunderts hervorheben. So bot das typographische Medium »Zugang zum [...] ›Selbstlesen‹ christlicher Schriften [...] im 15. Jahrhundert« und galt »vielen als ein durchaus geeigneter Zugang zum Glauben.«⁴² Zudem wurden durch die Technik neue Themen textlich erfasst und einer wachsenden Leserschaft zugänglich gemacht:

»Vielmehr wurden auch Informationen mit der Absicht der technischen Vervielfältigung ›verschriftet‹, die zuvor niemals aufgeschrieben worden sind. Berufsgeheimnisse gab man preis; ausführlich schilderten Schichten und soziale Gruppen ihre Erfahrungen in Schrift und Bild, die bislang kaum alphabetisiert waren. Visuelle Erfahrungen, die zuvor nur im Gedächtnis gespeichert wurden, schrieb man nun auf und teilte sie anderen mit.«⁴³

Der Zugang zum Wissen war ab dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts nicht länger auf eine kleine elitäre Minderheit begrenzt, sondern wurde zur »Basis von Kommunikation und Informationsverarbeitung«:

»›Lesen können‹ meint nun, einen Netzanschluß an die neue typographische Datenverarbeitungsanlage zu besitzen. [...] Wer nicht alphabetisiert ist, hat sich abgekoppelt. [...] Ohne diese neue Technologie ist eine Sozialisierung von Informationen, gesellschaftliche Kommunikation im 16. Jahrhundert nicht mehr denkbar.«⁴⁴

Diese Entwicklung der Typographie ist somit Teil der Demokratisierung und sichert den (dauerhaften) Erhalt von Wissen: »The nature of the collective memory was transformed.«⁴⁵ Allerdings hatte sich insgesamt die Bedeutung des Lesens durch die Erfindung der Typographie gewandelt: »Learning to read is different, moreover, from learning by reading.«⁴⁶ Dabei wirkte sich der Wandel unterschiedlich auf verschiedene Bildungsschichten aus und veränderte auch das Wesen des Studiums:

»It was not only the craftsman outside universities who profited from the new opportunities to teach himself. Of equal importance was the chance extended to bright undergraduates to reach beyond their teachers' grasp.«⁴⁷

Ein weiterer Grund warum sich die Technologie durchsetzen konnte, mag auch die Ästhetik und zugleich die verbesserte Lesbarkeit der Druckerzeugnisse sein. Die Handschrift prägte zu Zeiten Gutenbergs das »ästhetische Augenmaß des Menschen«.⁴⁸ Im Gegensatz zum Blockdruck, der eine Vervielfältigung (Kopie) der Handschrift erzeugte, ging es Gutenberg um eine »weit feinere Sequenzierung des Schreibens«, wodurch »jedes einzelne ›A‹ in jedem Wort, auf jeder Zeile und auf jeder

42 Giesecke, 2006, S. 161.

43 Giesecke, 2006, S. 64.

44 Giesecke, 2006, S. 66.

45 Eisenstein, 2009, S. 39. Vgl. auch Giesecke, 2006, S. 154.

46 Eisenstein, 2009, S. 38.

47 Eisenstein, 2009, S. 38.

48 Giesecke, 2006, S. 67.

Seite eines Buches ›gleich‹ zu schreiben« war.⁴⁹ Gutenberg setzte mit dieser Wiederholbarkeit und Standardisierung der Form das »Ähnlichkeitsideal in die Welt«.⁵⁰

Als Demonstrationsobjekt für die Leistungsfähigkeit seiner Erfindung wählte Gutenberg die Bibel, das Werk, »welches die Identität der mittelalterlichen europäischen Kultur wie kein anderes bestimmt hatte [...]. An der Gestaltung der Bibel versuchten sich die besten Schreibmeister. Von ihr lagen zahlreiche Meisterwerke der skriptografischen Tradition vor. In der direkten Konkurrenz mit diesem Werk ließ sich für alle Zeitgenossen am überzeugendsten die Leistungsfähigkeit der neuen Kunst demonstrieren.«⁵¹

Gutenberg gelang es, eine Bibel zu setzen, die den handgeschriebenen Werken in der »künstlerische[n] Vollendung, Harmonie und Schönheit«⁵² nicht nachstand und erfüllte somit die ästhetischen Anforderungen der Renaissance. Seine zweiundvierzigzeilige Bibel wurde als das »bessere Buch« wahrgenommen:

»Ein ›besseres‹ Buch ist ein künstliches Buch. Ein künstliches Buch ist ein solches, das aus konstruierten Elementen aufgebaut wird, wobei auch die Relationen zwischen den Elementen wohlproportioniert sind.«⁵³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Technik der beweglichen Letter aus Metall allein zum »Katalysator sozialer Veränderung« werden konnte, da sie sich mit »sozialen Projektionen« der Menschen in Europa des 15. Jahrhundert vereinen ließ.⁵⁴ Die Geschwindigkeit, mit der eine Technologie von der Masse adaptiert wird, hängt von der Vorstellung ab, in welchem Maße die neue Errungenschaft zu der »Erfüllung sozialer Utopien« beitragen kann.⁵⁵ So nennt Elisabeth Eisenstein, die Entwicklung der Typographie durch Gutenbergs Erfindung den »Hauptwendepunkt in der Sozialgeschichte des Alphabets«. Darüber hinaus bildeten die »standardisierten Eigenschaften des Textes« die Voraussetzung für die Entwicklung der Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften in Europa.⁵⁶

49 Giesecke, 2006, S. 141.

50 Giesecke, 2006, S. 141.

51 Giesecke, 2006, S. 140.

52 Giesecke, 2006, S. 63f.

53 Giesecke, 2006, S. 141.

54 Giesecke, 2006, S. 156.

55 Giesecke, 2006, S. 133.

56 Elisabeth Eisenstein nach Illich: Illich, 1991, S. 123. Vgl. Eisenstein, 2009.

Eisenstein schreibt nicht nur von der Erfindung der Typographie, sondern viel eher von einer »double invention; typography for the text, engraving for the images.« (Eisenstein, 2009, S. 27.) Der große Fortschritt lag nicht nur in der Wiederholbarkeit von schriftlichen Elementen. Für die »technical literature« waren die »exactly repeatable pictorial statements« nicht minder wichtig: »The fact that identical images, maps, and diagrams could be viewed simultaneously by scattered readers constituted a kind of communications revolution in itself.« (Eisenstein, 2009, S. 24.)

5.2.2 Die Geschichte der beweglichen Metallletter⁵⁷ in Japan

Die Geschichte der Typographie in Japan verlief nicht linear. Sie ist gekennzeichnet durch eine Jahrhunderte andauernde Unterbrechung, die kurz nach Einführung der Technik einsetzte und während der die beweglichen Lettern in Vergessenheit gerieten. Fast 300 Jahre nach der ersten Begegnung wurde in Japan Gutenbergs Technik der beweglichen Metallletter erneut eingeführt. Dieser zweite Anlauf geschah zu Beginn der Meiji-Zeit, in der Japan aktiv westliches Wissen und westliche Technologien aufnahm. Japans typographisches Zeitalter (nach westlicher Definition) begann erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Im Folgenden sollen die Schlüsselmomente der Geschichte des Buchdrucks in Japan wiedergegeben werden. Ziel ist es, die Entstehung der japanischen Typographie zu beleuchten. In dem von Umwegen gekennzeichneten Verlauf der Entwicklung lassen sich womöglich auch Gründe mancher Eigenheiten der japanischen Auffassung von Typographie erkennen, die sich bis in die heutige Zeit in typographischen Arbeiten japanischer Gestalter wiederfinden lassen.

5.2.2.1 Gutenbergs bewegliche Letter als ein Symbol der Missionierung und der territorialen Ausdehnung der Kolonialmächte in Asien

Nach der Landung Francisco de Xavier⁵⁸ 1549 in Kagoshima (Süd-Kyushu) bahnten sich die Missionare der Gesellschaft Jesu ihren Weg vom Süden Japans bis in das Landesinnere, nach Amakusa und Kyoto. Die Missionare hatten die ›größte‹ Innovation⁵⁹ Europas jener Zeit, eine komplette Setzerei nach Johannes Gutenbergs Technik (Handgießinstrument, Setzkasten und eine Druckpresse), nach Japan gebracht. Diese neue Technologie setzten die Missionare nach 1591⁶⁰ ein, um den christlichen Glauben in Japan zu verbreiten und um ihre Japanforschungen zu dokumentieren.⁶¹ Diese Schriften wurden *Kirishitanban* 「キリシタン版」, wörtlich übersetzt ›Christen Druck‹ genannt. Das Zentrum der Druckwerkstätte der Christen lag im Süden Japans auf der Insel Kyushu, in Nagasaki, Amakusa und Kazusa.⁶² Auch wer-

57 Der Begriff Letter wird in diesem Kapitel als Synonym für die bewegliche Drucktype aus Metall oder Holz verwendet und beschränkt sich nicht auf den lateinischen Begriff »Littera« für Buchstabe.

58 Im deutschsprachigen Raum ist der Name Franz Xaver geläufiger.

59 »Die Erfindung des Letternngusses durch Johannes Gutenberg bildete das Ende der Mittelalterlichen Schreib- und Buchkunst und eröffnete die Neuzeit.« (Tschichold, 2001, S. 39.) Kurt Weidemann hingegen bezeichnet Gutenberg als den »Erfinder der modernen industriellen Produktion. [...] Und die Neuzeit begann nicht nur mit dem leichteren Verbreiten des Wissens, sondern mit der Idee, über ein Instrument ein Produkt in Mengen herzustellen.« (Weidemann, 1997, S. 18.)

60 Suzuki Hiromatsu datiert die Einführung des Drucks mit den beweglichen Lettern in Japan auf 1590. (Vgl. Suzuki Hiromitsu, 2008, S 136.)

61 Vgl. Adachi, 1999, S. 20f.

62 Vgl. Nagahara, 2002, S. 65.

den die Bücher *Amakusahon* 「天草本」 (Buch aus Amakusa) genannt, ableitet von dem Ortsnamen Amakusa. Während der nur kurz andauernden Schaffensphase entstanden zahlreiche Druckerzeugnisse⁶³ in lateinischer und japanischer Sprache. Dabei gab es im Wesentlichen zwei verschiedene Formen der Wiedergabe japanischer Texte. Einerseits wurde die japanische Sprache in Romaji dargestellt.⁶⁴ Andererseits wurden Schriftstücke erstellt, in denen eine kombinierte Schreibung von Hiragana und Kanji vorkam. Katakana wurden nur marginal eingesetzt. Hiragana wurden in Schriftstil der *Sousho* (草書) und Katakana in Schriften der *Kaisho* (楷書) dargestellt. Dabei war es undenkbar Hiragana in einer *Kaisho* zu setzen, oder andererseits auf Katakana eine *Sousho* anzuwenden.⁶⁵ Aus typographischer Sicht ist es interessant, dass bereits in den Drucken des 16. Jahrhunderts die Wahl einer Schrift in Abhängigkeit zum dargestellten Schriftsystem gesetzt wurde. Man könnte sogar sagen, die Zuweisung der Schrift betonte zusätzlich die visuellen Eigenschaften des jeweiligen Schriftsystems.

Um 1605 begann in der Ortschaft *Saga* (嵯峨) im Westen von Kyoto die erste Anwendung der neuen Technologie zur Darstellung des gemischten Satz von Kanji und Kana, wobei die Lettern bevorzugt aus Holz geschnitten wurden. Die in Saga zu jener Zeit gedruckten Bücher wurden als *Sagahon* (嵯峨本), Saga-Bücher bezeichnet. Suminokura Soan (角倉素庵), der Leiter der damaligen Bewegung, arbeitete zusammen mit Künstlern (u.a. Honami Kouetsu (本阿弥光悦)), die zu jener Zeit bereits anerkannt waren. So entstanden kunstvolle Bücher, die besonderen Wert auf Ästhetik, Verarbeitung, Wahl des Papiers und auf die Qualität der Kanji und Hiragana Lettern setzten. Heute noch werden die zu jener Zeit in Saga gedruckten *Isemonogatari* 「伊勢物語」 (Gedichtband aus der Heian-Zeit) und *Hojoki* 「方丈記」 (von Kamo no Chomei, 1212) zu den schönsten Büchern Japans gezählt.⁶⁶

Eine Wendung in dieser Entwicklung kündigte sich mit einem Edikt des Großreichskanzlers Toyotomi Hideyoshi (豊臣秀吉)⁶⁷ an, das er am 25. Juli 1587

63 Adachi schreibt, dass bis heute 29 der gedruckten Bücher erhalten sind. Nagahara gibt eine Zahl von ca. 100 produzierten Büchern an. (Vgl. Adachi, 1999, S. 20. Und: Nagahara, 2002, S. 65.)

64 Teils ist der Text im Kyushu-Dialekt wiedergegeben. Die Schriftstücke dokumentieren somit auch den Dialekt der Region zu damaliger Zeit. (Vgl. Adachi, 1999, S. 20.)
Laut Nagahara waren unter den von den Missionaren gedruckten Schriftstücken auch solche, die in der Mischform von Kanji und Kana gesetzt waren. Zu jener Zeit wurden offizielle Schriften (Religion, Wissenschaft und Regierung) in Japan immer noch in Kanbun (chinesische Texte, unter der ausschließlichen Nutzung von Kanji) verfasst. Vgl. Nagahara, 2007, S. 189.

65 Vgl. Nagahara, 2002, S. 65.

66 Vgl. Suzuki Hiromitsu, 2008, S. 138f.

67 Der Feldherr Toyotomi Hideyoshi (1536/37-1598) wurde nach dem Selbstmord Oda Nobunagas (織田信長, 1534-1582) zum wichtigsten Heerführer und 1586 zum Großreichskanzler. Wie sein Vorgänger trieb er die Einigung Japans voran, um die zahlreichen unabhängigen Provinzen, die sich als Kleinstaaten verstanden, in einem Staat Japan 1590 zu einigen.

erließ und in dem er die Missionare erstmals aufforderte, das Land zu verlassen.⁶⁸ Dieses Edikt blieb allerdings zunächst auf Grund von innen- und außenpolitischen Gegebenheiten ohne große Wirkung.

Als 1614 abermals Christen des Landes verwiesen wurden und die Verbreitung des christlichen Glaubens in Japan verboten wurde, nahm die kurze, jedoch sehr produktive Zeit der beweglichen Letter in Japan ein frühzeitiges Ende.⁶⁹ Mit der Christenverfolgung verschwanden die *Kirishitanban* aus dem Leben und dem Gedächtnis der Japaner. Mit den Missionaren, die bereits 1615 des Landes verwiesen wurden, wurde auch die technische Ausstattung (die Satz- und Druckwerkstätte) nach Macao verlegt.⁷⁰ Die blutige Zerschlagung des letzten Christen-Aufstands von Shimabara (島原の乱) 1637 kennzeichnet das Ende des »christlichen Jahrhunderts«.⁷¹ Zugleich endete ein Jahrhundert des intensiven Handels mit dem Westen, gefolgt von einer über 200 Jahre andauernde Isolation (*Sakoku*, 鎖国), in der sich Japan in den Zustand der »Abgeschlossenheit von der Welt«⁷² begab.

5.2.2.2 Die koreanischen beweglichen Lettern in Japan

Wie bereits dargestellt, gab es in Ostasien ebenfalls eine Entwicklung der Technologie der beweglichen Lettern. Es ist zu vermuten, dass dem japanischen Kaiserlichen Hof und auch den Mönchen die Existenz der ›Satztechnik‹, durch den Umgang mit Schriftstücken aus Korea, bereits gegen Ende der Muromachi-Zeit (室町時代, 1392–1573) bekannt war.⁷³

Kurz nach dem die ersten ›Christen Drucke‹ in Japan publiziert wurden, brachten im Jahr 1592 Soldaten Toyotomi Hideyoshis, von ihrem Korea-Feldzug heimkehrend, die koreanische Technik der beweglichen Letter aus Hansong (Hauptstadt der koreanischen Yi-Dynastie, heutiges Seoul) nach Japan. Die Kriegsbeute umfasste Bücher, eine komplette Ausstattung (einen Satz von etwa 100.000 Drucklettern chinesischer Zeichen) und das technische Wissen (in Form eines Handwerkers).⁷⁴ Nagahara begründet diese These damit, dass bereits ein Jahr später ein Buch *Kobun-*

68 Vgl. Pohl, 2002, S. 44ff.

69 Anstatt hier von einer Unterbrechung oder Pause zu sprechen, verwende ich bewusst den Begriff ›Ende‹. Japan befürchtete eine Kolonisierung durch den Westen und begann die Abschottung Japans, um sich vor »unkontrollierbaren« Einflüssen zu schützen. Der christliche Glaube und demnach auch dessen Schriften galten als ein Symbol des Machtstrebens des Westens gegenüber Asien. Die Technik der beweglichen Lettern wurde als Instrument der bedrohlichen Westmächte angesehen und in die Vegessenheit verbannt.

70 Kabayama, 2003, S. 16.

71 Pohl, 2002, S. 55.

72 Pohl nennt dies »Abschließung von der Welt.« Pohl, 2002, S. 51.

73 Vgl. Nagahara, 2002, S. 64.

74 Vgl. Nagahara, 2007, S. 189. Und Nagahara, 2002, S. 64.

kyoukou (古文孝経), welches unter der Anwendung dieser Drucktechnik entstanden ist, in Japan veröffentlicht wurde.⁷⁵

Ab 1590 ließ Tokugawa Ieyasu (徳川家康, 1542-1616, seit 1603 Shogun) zunächst in Kyoto und anschließend in *Sunpu* (駿府, nördlich von Shizuoka) mit der Technik der beweglichen Lettern aus Korea Bücher drucken. Die Drucke, genannt *Surugaban* (駿河版) wurden zunächst mit Holzlettern und später auch mit Metalllettern erstellt.⁷⁶ Aber auch diese Entwicklung war nur von kurzer Dauer. Mit dem Tod Ieyasu 1616 verloren die *Surugaban* ihren Befürworter und somit wurde die Technik weder weiter entwickelt noch angewendet.⁷⁷

Anfang des 17. Jahrhunderts wurde noch vereinzelt in Kyoto mit Holzlettern experimentiert. Allerdings handelte es sich dabei um *Renmentai* (連綿体), bei denen mehrere Zeichen zu einer Form verbunden waren. Während der Edo-Zeit lässt sich die Existenz und Nutzung von Bleilettern in Japan nicht nachweisen, die Technologie der beweglichen Letter geriet über 200 Jahre in Vergessenheit.⁷⁸

5.2.2.3 Das Ende der ersten Phase der beweglichen Lettern

Fast zeitgleich mit dem Beginn der Isolation Japans endete die kurze Phase der Technologie der beweglichen Lettern. Die Phase, die gegen 1590 begann und bereits zu Beginn des 17. Jahrhundert endete, wird in Japan als ›antiker Lettern-Druck‹ (*Kokatsujiban* 「古活字版」) bezeichnet, um diese sprachlich von der zweiten, in der Meiji-Zeit einsetzende Phase zu unterscheiden. Es kommen verschiedene Aspekte in Frage, warum sich die Technik der beweglichen (Metall-)Lettern in Japan des 16. Jahrhundert nicht durchsetzen konnte.

Ein nicht zu unterschätzender Aspekt ist das Imageproblem der Technologie Gutenbergs. Das Setzen und Drucken mit den beweglichen Metalllettern wurde in Japan als ein Symbol des christlichen Glaubens aufgefasst und mit den Kolonisierungs-Bestrebungen der westlichen Mächte in Asien in Verbindung gebracht. Immerhin verwendeten die Missionare die Druckerzeugnisse des *Kirishitanban*, um ihren Glauben in Japan zu verbreiten. Mit dem Landesverweis der christlichen Missionare begann auch eine brutale Christenverfolgung in Japan. Die Weiterführung der Technik bedeutete zugleich, sich der Gefahr der Verfolgung auszusetzen. Darüber hinaus war die Verwendung der lateinischen Buchstabenschrift im allgemeinen strengstens untersagt. Selbst in Nagasaki (Dejima), dem einzigen Hafen Japans, von dem während der Isolation Handel mit den Niederlanden betrieben

75 Suzuki zweifelt an der Authentizität dieser Sage, da ihm zufolge keine Werkzeuge oder Lettern jener Zeit heute existieren. (Vgl. Suzuki Hiromitsu, 2008, S. 136.)

76 Vgl. Kabayama, 2003, S. 15f.

77 Vgl. Kabayama, 2003, S. 16.

78 Vgl. Kabayama, 2003, S. 18.

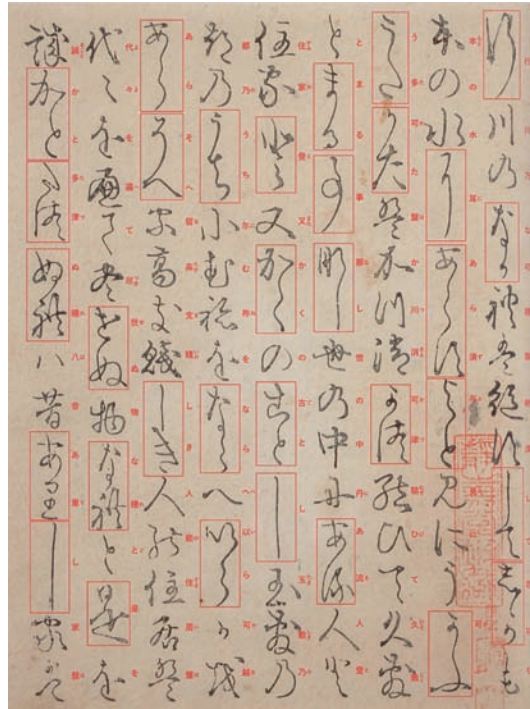


Abb. 5

Die mit roten Rechtecken gekennzeichneten Zeichen sind *Renmentai*, in denen zwei bis drei Zeichen miteinander verbunden sind. In dem Fall sind die *Renmentai* nicht nur auf *Hiragana*-Verbindungen, sondern auch auf *Kanji-Hiragana*-Kombinationen erweitert.

wurde, war es den japanischen Dolmetschern strengstens untersagt »die niederländischen Schriftzeichen zu benutzen. Viel mehr mussten die Wörter in japanischen Schriftzeichen geschrieben werden«.⁷⁹

Ein weiterer Grund, der oft auch als ausschlaggebend bezeichnet wird, ist die technische Barriere. Denn es wurden enorme Mengen an Lettern von Kanji benötigt, die in verschiedenen Schriftgraden geschnitten werden mussten, was einen hohen Zeitaufwand und zugleich ein großes handwerkliches Geschick voraussetzte. Hinzu kamen die vielen Schritte des Setzens, des anschließenden Ablegens in den Setzkästen und die platzintensive Aufbewahrung der Lettern.⁸⁰

Die Kontur der Kanji, ihre »quadratische Grundform«⁸¹ eignete sich für die Darstellung in einzelnen Typen. Die Komplexität eines einzelnen Zeichens bereitete den Schriftschneidern hingegen große Probleme. Auf Grund der begrenzteren Zeichenzahl der Silbenschriften könnte man meinen, dass diese sich besser geeignet hätten. Allerdings hatten die Hiragana-Zeichen jener Zeit noch nicht die klaren Konturen wie die heute gebräuchlichen Zeichen. Hiragana hatten ursprünglich unterschiedliche Größen und die Zeichen flossen im vertikalen Satz ineinander über und visualisierten zugleich Sinneinheiten.⁸²

Gerade bei den Druckerzeugnissen, die mit der aus Korea stammenden Methode und Ausstattung gedruckt wurden, handelte es sich noch um *Kanbun*-Texte,

79 Engelbert Kaempfer um 1690, zitiert in: Bonn, 2003, S. 51.

80 Vgl. Nagahara, 2002, S. 76.

81 Während die quadratische Kontur der Kanji sich eher noch für die Darstellung in Drucktypen eigneten, bereiteten die fließende Form und die nicht klar differenzierte Kontur der Hiragana den Schriftschneidern Probleme. (Abb. 5 dieses Kapitels.)

82 Bis zum Grundschulordnungserlass (小学校令施行規則 *Shogakkourei Shikou Kisoku*) aus dem Jahr 1900 existierten 300 Kana-Varianten. In dem Erlass wurde u.a. die Kana-Zeichen-Zahl auf 48 Zeichen festgelegt. Zwei von den 48 wurden allerdings später abgeschafft und als Kana-Varianten (*hentaigana* 変体仮名) bezeichnet. (Vgl. Sakakura, 1990, S. 52.) Auch die Kontur der Hiragana-Zeichen wurde zu jener Zeit klarer umrissen und definiert.

die in chinesischer Sprache und unter ausschließlicher Nutzung von Kanji gesetzt wurden. Somit sprachen diese Schriftstücke nur eine kleine Bildungsschicht in Japan an, die fortan mit privaten Drucken bedient wurde.⁸³ Geistliche sowie eine kleine Bildungselite vervielfältigten weiterhin Schriften durch ihre (eigenen) Abschriften.⁸⁴

Während der Edo-Zeit entstand allerdings eine neue Leserschaft. Die Stadtbewohner waren des Lesens und Schreibens kundig und zeigten ein großes Interesse an Unterhaltungsliteratur.⁸⁵ Dies war die Hochphase des kunstvollen Holzdrucks, der von einer neuen (größeren) Schicht an Lesern (dem Volk) begierig aufgenommen wurde. Das Buch und der Druck wurden zu einem Massenmedium.

5.2.2.4 Edo-Zeit: das Zeitalter des Holzdrucks

Während der Edo-Zeit entstanden Kunstwerkstätten in verschiedenen Regionen Japans, die den Holzdruck technisch sowie künstlerisch zu einer international anerkannten und bewunderten Perfektion weiterentwickelten.⁸⁶ Das bebilderte Buch wurde in der Edo-Zeit zum beliebten Massenmedium.

An dieser Stelle sollen nun zwei Beispiele genannt werden, die für den Kontext dieser Arbeit von Bedeutung sind. Unter den reich bebilderten Büchern der Edo-Zeit befanden sich die so genannten *Tanrokubon* 「丹緑本」. Es handelt sich dabei um eine in Osaka entstandene Buchform, in der Geschichten des städtischen Lebens erzählt wurden. Die *Tanrokubon* waren reich bebilderte Bücher, die von privat geführten Verlagen herausgebracht wurden. Das Romangenre, das sie wiedergaben, wird auch als *Ukiyozoshi* 「浮世草子」 bezeichnet und wie bereits der Name andeutet, dienten sie den *Ukiyoe* 「浮世絵」 als Ausgangspunkt.⁸⁷ Fast parallel zu den *Tanrokubon* kamen um 1775 bis 1818⁸⁸ »Bilderbücher für Erwachsene«, ⁸⁹ die sogenannten *Kibyoshi* (wörtlich übersetzt: Gelbe Titel 「黄表紙」) unter den Stadtbewohnern Edos in Mode. Auch in diesem Fall handelte es sich um eine Form der Unterhaltungsliteratur. Die amüsanten Geschichten des bürgerlichen Lebens, die in monochrom ge-

83 Vgl. Suzuki Hiromitsu, 2008, S. 137.

84 Vgl. Nagahara, 2002, S. 76.

85 Vgl. Nagahara, 2002, S. 78. Suzuki Hiromitsu, 2008, S. 138.

Mehr als 90 Prozent der Stadtbewohner Edos waren der Schrift mächtig. Ihre Kanji-Kenntnisse waren allerdings auf den alltäglichen Schriftgebrauch begrenzt. (Vgl. Nagano, 2007, S. 54.)

86 Vgl. Suzuki Hiromitsu, 2008, S. 138f.

87 Vgl. Nagahara, 2002, S. 78

Ukiyo 「浮世」 wird von deutschen Autoren bevorzugt mit »fließende Welt« übersetzt. Diese Übersetzung spiegelt meiner Meinung nach die Sehnsucht nach dem exotischen Japan wider. Es klingt geheimnisvoll und poetisch zugleich. *Ukiyo* steht einerseits für das Sich-nicht-Festlegen, das schuldlose Leben, das Alltägliche und auch das moderne Leben. Andererseits bezeichnet der Begriff auch Sinnlichkeit und Erotik.

88 Vgl. Koyama-Richard, 2007, S. 42.

89 Maeda Ryozo, 2007, S. 214.

druckten Bildern, begleitet von Text in Sprechblasen oder Text, der die Bildebene umfloss, erzählt wurden, bezeichnet Maeda als »Prototypen des modernen Manga«. ⁹⁰ In den *Kibyoshi* bildeten Text und Bild eine Einheit, in der die fließende in Holz geschnittene Schrift den Duktus des Handgeschriebenen wiedergab. ⁹¹

Die Verbindung von Schrift und Bild in dieser Ausgangsform der Manga ist allerdings auch unter dem Aspekt zu sehen, dass die Bilder die Lesbarkeit und Verständlichkeit der Schrift unterstützt haben. Andererseits können die Bilder auch als Blickfang gedient haben.

»Da Japaner ein fremdes Schriftsystem auf die eigene Sprache angewendet haben, bestand wohl immer eine gewisse Schwierigkeit, japan-typische Gefühle wieder zu geben. Diese Einschränkung ließ sich durch die Erfindung der Hiragana aufheben. Bevor es dazu kam, wurden Kanjis mit Zeichnungen zusammen verwendet. Sensible und feine Gefühle, die sich nicht durch die Kanjis darstellen ließen, wurden bildlich dargestellt. Auch der Leser konnte mit Hilfe der Bilder die Emotionen des Autors, die sich hinter den Kanjis verbargen, entziffern.« ⁹²

Hamano unterstützt die These, dass durch die Komplikationen beim Anwenden des chinesischen Schriftsystems auf die japanische Sprache die Notwendigkeit entstanden ist, mit Bildern/Illustrationen das darzustellen, was auf schriftlicher Ebene nicht möglich war und das Bild somit als Erweiterung der Schriftebene verstanden werden kann. ⁹³ Diese Ausführungen Kajis und Hamanos weisen auf eine Begründung der engen Verbindung zwischen Schrift und Bild in der japanischen Kultur der Holzdrucke der Edo-Zeit hin.

90 Auch schreibt Maeda, dass der Begriff »Manga« in den 1770er-Jahren zum ersten Mal auftaucht. Vgl. Maeda Ryozo, 2007, S. 214.

91 Maeda sieht allerdings in dem zeitgenössischen Manga eine »Trennung von Schrift und Bild [...] die durch die »Schlüsseltechnologie« Typographie in die visuelle Kultur eingeführt wurde«. Dabei unterscheidet Maeda zwischen zwei Schriftqualitäten im zeitgenössischen Manga: dem Dialogtext in Sprechblasen (»sauber vom Bild getrennt und typographisch gedruckt«) und der Darstellung von Onomatopöie* (»als graphisches Element in einem Panel, als ein Schrift- bzw. Textbild, rezipiert«). Während die handgezeichneten onomatopoetischen Begriffe sich wie Bilder verhalten und mit den Zeichnungen verschmelzen, führt der »Dialogtext« in »moderner typographischer Druckschrift« optisch klar zur Trennung zwischen Bild und Text. Maeda betont zu Beginn seines Beitrags, dass die zeitgenössische Form des Manga ein »Mischprodukt der amerikanischen Pop-Kultur und der traditionellen grafischen Kultur Japans« ist. Interessant ist daher, dass im amerikanischen und europäischen Comic der Text (Dialoge, Onomatopöie und narrativer Text) handgeschrieben ist.

*) Maeda betont, dass es sich bei Onomatopöie nicht um eine bloße Nachahmung der Wirklichkeit handelt. Es werden »auch solche »Laute« oder Sachgehalte zum Ausdruck [gebracht], die in der Wirklichkeit keine Entsprechung haben.« Vgl. Maeda Ryozo, 2007, S. 209ff.

92 Vgl. Kaji, 2008, S. 129f. 「外国の文字を利用した日本人の感情表現には、いつも多少の不自由が伴ったであろう。もちろん、日本人はひらがなを発明することによりその不自由を解消していったのだが、最初は漢字とともに絵を多用したのではないだろうか。漢字で十分に表現し得ない繊細な感情を絵によって表現する。読み手もまた、その絵を見ながら漢字の裏に潜む書き手の感情をくみ取ってゆく。」

93 Vgl. Hamano, 2005, S. 162.



Vergleich eines illustrierten Buches (Blockdruck) aus der Edo-Zeit (Abb. 6, links) mit einer späteren Auflage aus der Meiji-Zeit (Abb. 7, rechts), in der der Text gesetzt wurde.



Die Schrift, die auf Drucken der Edo-Zeit abgebildet ist, zeigt einen deutlich handschriftlichen, wenn nicht gleich kalligrafischen Charakter, der das Entziffern des Textes sehr schwierig macht. Der Text umfließt in vielen Fällen das Bild und es ergibt sich ein Layout-Stil, in dem Text und Bild sich gegenseitig bedingen und miteinander optisch verbinden. Als typographische Arbeiten können die Bücher der Edo-Zeit allerdings nicht gesehen werden.⁹⁴ (Abb. 6.)

Nicht nur die Themen oder das Prinzip des Layouts geben einen Vorgeschmack auf die heutigen Mangas. Auch das Prinzip der Serie und das Produktionsverfahren waren richtungsweisend für die Entwicklung der Manga-Kultur in Japan. So entstand bereits im 18. Jahrhundert ein systematischer und organisierter Ablauf für die Produktion der *Kibyoshi*. In einem Ablauf waren ein Schriftsteller, der oft zugleich auch Zeichner und Kalligraf war, ein Holzschneider, ein Druckmeister und ein Verleger involviert.⁹⁵ Der feste Ablauf und die Verteilung der Arbeitsbereiche ist vergleichbar mit denen der Schriftgießereien in Europa. Während wie zuvor beschrieben der Kalligraf oder Schreiber die Vorlage für die zu schneidende Schrift entwarf und eine hohe Handfertigkeit besitzen musste, erforderten die darauf folgenden Schritte keine spezielle Kunstfertigkeit der Arbeiter. In Japan allerdings folgte auf den Künstler, der die Vorlage für Schrift und Bild gab, ein Kunsthandwerker, von dem hohes handwerkliches Geschick gefordert wurde, um den Entwurf des Künstlers zu realisieren.

Somit wurden während der Edo-Zeit die Voraussetzung für zwei ›Printmedien‹ (*Ukiyoe* und Manga) geschaffen, die später als den japanischen Ausdruck repräsentierende Objekte den westlichen Markt erobern sollten. Beiden gemein ist auf formalästhetischer Ebene die Verschmelzung von Text und Bild. Zudem handelte es sich bei den *Tanrokubon* und den *Kibyoshi* um Unterhaltungsmedien der Populärkultur, die sich an das allgemeine Volk (Stadtbewohner) wandte.

94 Adachi vergleicht das Layout der Holzdrucke aus der Edo-Zeit mit William Morris Arbeiten. Bei den Holzdrucken der Edozeit handelt es sich um eine Fläche in der zwischen Text- und Bild-Ebene keine festen Grenzen herrschen. Adachi nennt eine unordentliche Vermischung zweier Medien. (Adachi, 1999, S. 23.)

95 Vgl. Maeda Ryozo, 2007, S. 216.

5.2.2.5 Die zweite Begegnung Japans mit den beweglichen Metalllettern im 19. Jahrhundert

Japan öffnete sich 1854, nach über 200 Jahren der Isolation.⁹⁶ In den ersten 10 Jahren der Meiji-Zeit holte Japan in enormem Tempo auf: das Verkehrswesen, das Bildungswesen, aber auch das Stadtbild und die Mode, in allen Bereichen fand die Modernisierung Japans statt. Um all das durchführen zu können, bedurfte es einer flächendeckenden und schnellen Verbreitung von Informationen, die alle Regionen Japans erreichen sollte. Zu jener Zeit konnte nur eine Tageszeitung diese Rolle der Massenkommunikation übernehmen. Die Zeitung der Edo-Zeit, genannt *Kawaraban* (瓦版, Zeitung im Ziegeldruck), wurde durch die Tageszeitung (*shinbun* 新聞) nach westlichem Vorbild abgelöst.⁹⁷ Die Entwicklung der neuen Druckära begann in Nagasaki.

Motogi Shouzo (本木昌造)⁹⁸ wird in der Literatur übereinstimmend als die Schlüsselperson der modernen japanischen Typographie-Geschichte bezeichnet. Seit Generationen arbeitete Motogis Familie in Nagasaki als Übersetzer zwischen Japanisch und Holländisch. Auch Motogi übte den Beruf 19 Jahre lang (1842-1860) aus.⁹⁹ 1869 lud Motogi William Gamble,¹⁰⁰ den sechsten Leiter der American Presbyterian Mission Press in Shanghai, nach Japan ein, um von ihm das Schneiden, Gießen

96 Vgl. Kapitel 2.2.

97 Bereits der Begriff 「新聞」 (*shinbun*) für Zeitung, wörtlich übersetzt ›neues Hören‹, zeigt die Aneignung der westlichen Kultur durch Japan. Der englische Begriff ›News‹ wurde bildlich ins Japanische übersetzt. Nagahara verwendet den Begriff 「和製英語」 (*wasei eigo*), ›japanisiertes Englisch‹, um diese Form der Benennung neuer Errungenschaften (aus dem Westen) zu bezeichnen. (Nagahara, 2002, S. 92)

98 Vgl. Mori, 2008, S. 47. Komiyama, 2007, S. 132f.

Motogi Shouzo (1824-1875). Motogi erfuhr 1848, dass ein holländisches Handelsschiff eine Druckpresse transportierte und kaufte diese mit der Unterstützung von Kollegen. 1851 druckte er mit dieser Presse sein Japanisch-Holländisch-Wörterbuch unter der Verwendung von Katakana und Romaji. 1855 eröffnete Motogi seine Setzerei *Katsujibansuritatejo* 「活字版摺立所」 und begann, mit einer Stanford Hand Press ausgerüstet, Übersetzungen aus dem Holländischen zu veröffentlichen. Dem Ruf der Edo-Regierung folgend, zog er nach Edo (heute Tokyo) und führte dort seine Arbeit fort. (Vgl. Shiraishi, 1998, S. 103.)

99 Laut Haruta verfügte Motogi über ein tiefgreifendes Wissen in Geografie, Geschichte und Naturwissenschaften. Ihr zu Folge wird die Bezeichnung ›Übersetzer‹ Motogi nicht gerecht, passender wäre Gelehrter. (Vgl. Haruta, 2009, S. 162.)

100 William Gamble (1830-1886) wurde in Irland geboren und emigrierte in jungen Jahren nach Amerika. In Philadelphia erlernte er das Handwerk des Schriftsetzers. In Shanghai war Gamble für die Missionspresse zuständig und genoss international ein hohes Ansehen durch seine qualitativ hochwertigen Schriften und Drucke. Er schnitt sieben Mincho-Schrifttypen. Durch seine Arbeit war Gamble auch in Japan bekannt - Gamble druckte das erste Japanisch-Englisch-Wörterbuch *Waeigorinshusei* 和英語林集成 des amerikanischen Arztes und Missionars Dr. James Curtis Hepburn (1815-1911) von 1867. Im Juni 1869 schloss er sein Projekt in Shanghai ab. Auf dem Rückweg nach Amerika folgte er dem Ruf Motogi Shouzos. Kataoka sieht in dieser Begegnung den Beginn der Mincho-Druckschrift in Japan. (Vgl. Kataoka, 2006, S. 80.)

Vgl. auch Komiyama, 2007, S. 130ff. Mori, 2008, S. 47. Nagahara, 2002, S. 111.



Abb. 8
Anordnung der Setzkästen der
American Presbyterian Mission
Press in Shanghai.

und Setzen von Lettern von der Pike auf zu erlernen. Auch das Drucken und das Binden von Büchern stand auf dem viermonatigen Lehrplan von November 1869 bis März 1870. Gamble hatte bereits zuvor schon chinesische aber auch japanische Schriften geschnitten und brachte Typen von Kanji, Kana und dem Buchstabenalphabet mit, sowie das für eine betriebsfähige Werkstatt nötige Werkzeug.¹⁰¹

Die Satz-Schrift aus Kanji und Kana, die Gamble nach Japan brachte, entsprach einer Mincho-Schrift.¹⁰² Die Mincho 5 Go (Nr. 5) in 11 pt mit einer Versalhöhe von 3,96 mm, die um 1864 von William Gamble selbst geschnitten wurde, galt damals bereits als Standard-Schrift. Von ihr ausgehend entwickelte Motogi fortan

101 Komiyama, 2010, S. 30-33.

102 Zu jener Zeit existierten fünf Varianten der Mincho in unterschiedlichen Schriftgraden (von 11 pt bis 24 pt), die jeweils von unterschiedlichen Personen zwischen den 1830ern und 1860ern geschnitten wurden. Alle fünf Varianten wurden von Europäern bzw. Amerikanern geschnitten, deren Sprach- und Schriftkenntnisse des Chinesischen und Japanischen sehr unterschiedlich waren. Dies kann auch ein Grund für die qualitativen Unterschiede sein. Dazu kamen allerdings noch andere Aspekte, wie die Bearbeitung des Materials. So wurden nicht alle Lettern aus Metall geschnitten, sondern mit Holzlettern ergänzt. Der Franzose Marcellin Legrand, der 1837 die 3 Go (Nr. 3: 16 pt, 5,6 mm) schnitt, entwickelte eine spezielle Methode, um das Schneiden der Kanji effizienter zu gestalten. Er griff das ›Bauprinzip‹, die ›Architektur‹ (4. Kapitel, 4.3 und 4.4) der Kanji auf und zerlegte komplexe Kanji in ihre Bestandteile aus Hen-Tsukuri (rechts-links-Aufteilung der Radikale) und Kanmuri-Ashi (oberes und unteres Element). Anstatt 6.000 Einzelzeichen zu schneiden (für die er mindestens 20 Monate gebraucht hätte, 10 Zeichen pro Tag, was laut Komiyama allerdings kaum möglich ist), mussten nur 2.000 Zeichen geschnitten werden, um 12.000 Gesamtzeichen zusammen bauen zu können. Das System hatte zwei schwerwiegende Nachteile. Die Form der zusammengesetzten Zeichen wirkte gestört und unharmonisch und die Arbeitsschritte beim Setzen waren sehr aufwendig. Auch die 2 Go (Nr. 2: 22 pt, 7,6 mm), die 1859 von dem Deutschen Auguste Beyerhaus geschnitten wurde, folgt diesem Prinzip. Das durchaus intelligente System von Marcellin Legrand eignete sich nicht für die analoge Schriftgestaltung. In der zeitgenössischen digitalen Schriftgestaltung ist die Aufteilung in Radikale allerdings eine gängige Methode. (Abb. 17a-17b.) (Vgl. Komiyama, 2007, S. 130ff.)

16 3e CLASSE.
GROUPES PHONÉTIQUES, HORIZONTAUX.
Rangés par ordre de classé et par nombre de traits.

6 TRAITS.	6 TRAITS.	6 TRAITS.	7 TRAITS.	7 TRAITS.	8 TRAITS.	8 TRAITS.
丞	如	而	出	吳	興	容
丞	安	武	余	曲	並	帖
亦	寺	自	何	求	亞	相
伐	苑	至	共	河	商	泉
任	光	妹	利	沙	京	密
余	區	區	區	次	兒	菱
全	凡	西	畢	斤	其	欣
見	茲		書	秋	制	明
光	念		告	壯	制	直
兆	旬		吾	雷	卓	易
勅	早		君	爾	卒	昆
列	白		向	男	畢	朋
刑	育		奕	嬰	屋	林
朋	東		曾	谷	叔	松
區	朱		區	豆	甘	橋
各	犬		延	貝	營	梁
同	此		延	辛	固	波
合	忙		弄	長	管	沾
國	米		成	采	奇	缺
因	至		折	里	缺	韻

3 2e CLASSE.
GROUPES PHONÉTIQUES, PERPENDICULAIRES.
Rangés par ordre de classé et par nombre de traits.

4 TRAITS.	4 TRAITS.	4 TRAITS.	5 TRAITS.	5 TRAITS.	5 TRAITS.	5 TRAITS.
冬	支	另	且	加	彭	全
壬	文	列	至	地	司	幼
夫	支	下	丘	地	四	弁
夫	斗	牛	册	區	聖	弘
夫	斤	犬	世	區	失	弗
夫	方	王	丙	區	失	多
孔	无		主	區	知	忍
光	日		在	區	安	戎
少	月		乎	區	字	尼
尤	木		之	區	宅	斥
尹	欠		步	區	史	且
巴	止		也	區	只	目
市	爻		有	區	可	本
市	爻		以	區	句	未
引	毛		兄	區	台	未
心	氏		普	區	右	此
戈	乞		開	區	另	正
戶	火		同	區	召	母
手	爪		冬	區	昏	氏

Abb. 9a-9b
Legrands Musterbuch aus dem Jahr 1859, in dem er das Prinzip seiner geteilten Zeichen darstellt. Zu sehen sind hier die *tsukuri* und *ashi*, die 2/3 der Gesamtzeichenbreite einnehmen.

seine eigenen Schriften.¹⁰³ Die von Europäern geschnittene Minchotai¹⁰⁴ wurde zum Ausgangspunkt der ersten sino-japanischen Schriften und ist bis heute die für Mengentext am häufigsten gewählte Schriftklasse. Die Mincho wurde der Kaisho von William Gamble und seinen Vorgängern bei der »American Presbyterian Mission Press« in Shanghai als Druckschrift vorgezogen.¹⁰⁵ Dies ist interessant, wenn man sieht, dass die Kaisho-Schrift in China wesentlich gängiger war als die Mincho. Komiyama begründet dies mit dem hohen Geschick in der Schreibkunst, die dem Schriftgestalter eine schöne aber auch anspruchsvolle Schrift mit kalligrafischem Duktus abverlangt. Die Mincho hingegen ließ sich einfacher »konstruieren«. Zudem sieht Komiyama zwischen der Mincho und der Antiqua¹⁰⁶ (als Schriftklasse der Alphabetschrift) eine formalästhetische Ähnlichkeit, die die Wahl der Mincho durch Europäer begünstigt haben soll. Als ein Indiz nennt er die Betonung der senkrechten Striche gegenüber den waagerechten.¹⁰⁷

Motogi erweiterte die Mincho um Hiragana und Katakana. Dafür nahm er die Kooperation mit Ikehara Kawaka (池原香穉) auf,¹⁰⁸ einen der ersten Schriftge-

103 Vgl. Nagahara, 2002, S. 111.
104 Auch die 1 Go (Nr. 1: 24 pt, 8,55 mm) und die 4 Go (Nr. 4: 13.5 pt, 4,8 mm), beide begonnen von Samuel Dyer und fertiggestellt durch Richard Cole, werden von Komiyama als gute und harmonische Mincho-Schriften beschrieben. Die 4 Go, bestehend aus Metall-Lettern, wurde bereits damals zur internationalen Standardschrift für Chinesisch und Japanisch. Die Lettern sollen 150 Jahre lang, bis 1970 in Holland in Gebrauch gewesen sein. (Vgl. Komiyama, 2007, S. 130ff.)
105 Die Erforschung der chinesischen Kultur und die Missionsarbeit gaben Anlass, eine Mincho-Schrift zu schneiden. (Vgl. Komiyama Hiroshi, 2007, S. 129.)
106 Leider wird in der Beschreibung nicht zwischen Renaissance oder Übergangs-(Barock-)Antiqua differenziert. Aus eigener Beobachtung sehe ich einen Bezug zur Übergangsantiqua auf Grund des rationaleren Formprinzips und der spitzen Serifen. (Siehe S. 326 dieses Kapitels.)
107 Vgl. Komiyama, 2007, S. 130.
108 Ikehara Kawaka (池原香穉, 1830-1884), ein Kalligraf, Gelehrter der japanischen Philologie und Dichter war der erste Schriftgestalter, der für den Letternsatz Schriften mit dem Schwerpunkt

stalter, der sich auf Hiragana spezialisierte. Während der Meiji Zeit wurden lediglich die Kanji in der Mincho gesetzt. Kana wurden in der Kaisho (楷書体) oder Gyousho (行書) geschnitten.¹⁰⁹ Motogi baute zusammen mit seinem Mitarbeiter und späteren Nachfolger Hirano Tomiji (平野富二) eine Schriftgießerei auf (*Nagasaki Shinjuku Shucchou Katsuban Seizoujo* 長崎新塾出張活版製造所, später *Tsukijikatsuban* 築地活版), die bis Ende des 19. Jahrhunderts für ihre gut geschnittenen Schriften bekannt war.¹¹⁰

5.2.2.6 Der Beginn des typographischen Zeitalters in Japan

»Am Anfang war Gutenberg.«¹¹¹ So wird der Beginn der Typographie aus westlicher Perspektive auf Gutenbergs Erfindung aus dem Jahr 1450 datiert.

Wie zuvor dargestellt trifft dies nicht auf Japan zu. Obwohl bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts der Satz und Druck mit beweglichen Lettern aus Europa und parallel dazu aus Ostasien in Japan eingeführt wurde, sprang der Funke nicht über. Nach einer kurzen Phase von ca. 50 Jahren des ›Anwendens‹ konnte sich diese Technologie in Japan noch nicht durchsetzen. So scheinen die bereits genannten technischen (überproportional hoher Aufwand), politischen (Gutenbergs Erfindung als ein Symbol der Machtansprüche Europas) und religiösen Aspekte (Missionierung durch Christen) zwar wichtige Faktoren darstellen, jedoch müsste man die Argumente noch einmal kritischer betrachten, um zu verstehen, wie die Zusammenhänge sind. Denn es ist zu vermuten, dass die Barrieren, die die Etablierung der Technologie im 16. Jahrhundert verhinderten auch noch 200 Jahre später existierten. Bezüglich der politischen und religiösen Bedenken hätte man sich immer noch auf den koreanischen Import fokussieren können. Man besann und konzentrierte sich stattdessen wieder auf den Holzdruck, der in Japan bereits seit dem 11. Jahrhundert angewendet wurde und trieb diesen zur Vollkommenheit.

An der Rückbesinnung Japans im 16. Jahrhundert auf den Holzdruck meine ich sehen zu können, dass die Differenz in der Vorstellung von grafischen Möglichkeiten zwischen dem Westen und Japan eine nicht zu unterschätzende Rolle spielten. Dabei nimmt die japanische Kalligrafie *sho* (書) als eine der Tradition verbundene Kunst, eine besondere Position ein.

Hiragana entwickelte. Zu Beginn der Meiji-Zeit leistete er Pionierarbeit und entwickelte in Zusammenarbeit mit Motogi Shouzo (本木昌造) die Grundprinzipien der japanischen Druckschriften. Ikehara Kawaka war Mitglied des *Kananokai*. (Vgl. Haruta, 2009, S. 166.)

109 Mori, 2008, S. 45. Siehe Schriftklassifikation, 5. Kapitel, 5.6.3, ab S. 332.

110 Vgl. Komiyama, 2007, S. 135.

111 »Am Anfang war Gutenberg. Mit seiner genialen Erfindung der beweglichen Einzellettern aus Metall beginnt die Geschichte der Satzherstellung im eigentlichen Sinne. Zwar wurde vor Gutenberg bereits gedruckt, jedoch handelte es sich dabei um den Druck mit Holzblöcken, in die Text und Bild eingeschnitten waren, sei es mit Holzschnitten, in die die Begleittexte nachträglich eingeschrieben wurden.« Aicher, 1992, S. 240.

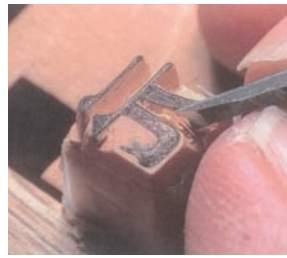


Abb. 10a-10i
Der Vorgang der Typenherstellung ist der gleiche wie für Bleilettern der Alphabetschrift. Der Stempel wird in diesem Beispiel aus Holz geschnitten. Es folgt die Herstellung der Matrize und das Gießen der einzelnen Lettern mit dem Handgießinstrument.
In: Kozuka, 2003, S. 196-220.

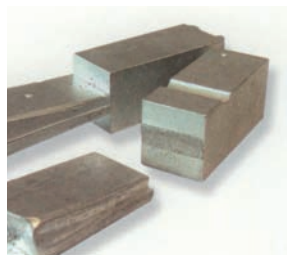
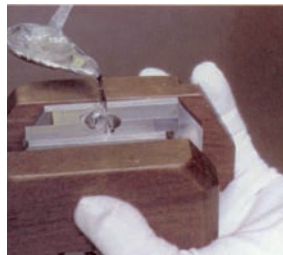


Abb. 11
Illustration einer Bleiletter mit einem Kanji.

Gutenberg gab sich nicht mit der »Kopie der Handschrift« zufrieden und strebte nach einer Verbesserung des Schreibens und nach einer konstanteren Schrift-Qualität als es die Schreiber und Kopisten seiner Zeit erzielen konnten.¹¹² Im Gegensatz dazu entschied man sich in Japan durch die Bevorzugung des Holzdrucks zugleich auch für das Vervielfältigen der Handschrift eines Künstlers und Kalligrafen. Die Standardisierung von Formen und Proportionen waren in Japan nicht Maßstäbe des Formempfindens. Auch blieb durch die Kalligrafie der Autor des Werkes in der visuellen Identität der Arbeit sichtbar. Die Schrift war Teil des Kunstwerks und erst in zweiter Linie Gegenstand des Lesens, denn die kalligrafische Interpretation des Textes unterstützte nicht zwingend dessen Lesbarkeit. Der Text der illustrierten Bücher der Edo-Zeit war ein bilddominiertes Medium. Das Lesen der Texte dieses Genres mag dem monastischen Lesen »mit Zunge und Ohr«¹¹³ dem sich selber laut Vorlesen entsprochen haben. Japan hat sich im 17. Jahrhundert nicht nur dem Westen, sondern auch der Modernisierung verschlossen und sich für eine Vertiefung und Verfestigung der Tradition und Kultur Japans entschieden. Manfred Pohl nennt die Edo-Zeit eine »kulturelle Glanzzeit« der städtischen Bevölkerung.¹¹⁴

Betrachtet man die *Saga*-Bücher, so wird deutlich, dass die technischen Barrieren von Gutenbergs Erfindung auch schon im 16. Jahrhundert überwindbar gewesen wären. So setzte sich in China diese Technik bereits sehr viel früher durch als in Japan. Aber erst im 19. Jahrhundert war Japan bereit, oder viel eher sah man die Notwendigkeit, sich mit den Anforderungen, die der Letterndruck an das japanische Schriftsystem stellte, auseinanderzusetzen und Lösungen zu finden.

112 Giesecke, 2006, S. 140f.

113 Illich, 1991, S. 101.

114 Pohl, 2002, S. 57.

Auch in der zweiten Phase kam die Drucktechnik aus dem Westen. Es war allerdings nicht nur die Technik, sondern auch die Schrift Mincho, die von europäischen Schriftschneidern zur Darstellung japanischer (und chinesischer) Texte nach westlichem Augenmaß als Satzschrift gewählt und geschnitten wurde. Motogi griff die Mincho auf, machte sie zur Standardschrift und zum Ausgangspunkt für alle folgenden Schriftentwicklungen in Japan.¹¹⁵

Eine andere Parallele zwischen der Entwicklung im 16. und im 19. Jahrhundert bestand in der Bedrohung, die von Seiten des Westens ausging. Auch im 19. Jahrhundert sah Japan in Europa und besonders in Amerika eine Bedrohung. Das Japan des 16. Jahrhundert hatte mit Abschottung vor den ›fremden‹ Aggressoren, die die Welt untereinander aufteilten, reagiert und dessen Technologie abgelehnt. Das Japan des 19. Jahrhunderts, das vom Westen zur Öffnung gezwungen wurde, musste mit anderen Strategien antworten. Die Bedrohung war die gleiche, nur dass sie sich in den 200 Jahren potenziert hatte und die Waffen der ›Fremden‹ denen der Japaner bei weitem überlegen waren.

»Damit technische Instrumente zum Katalysator sozialer Veränderung werden können, müssen sie, so scheint es, soziale Projektionen auf sich ziehen. Je totaler deren Anspruch - man kann auch sagen: deren Größenwahn - umso größere katalysatorische Effekte sind für die gesellschaftliche Evolution zu erwarten.«¹¹⁶

Im Gegensatz zur ersten Begegnung mit der Typographie als Technologie gab es nun eine konkrete »soziale Projektion« in Japan. Es ging um das Aneignen der modernen Techniken, um Modernisierung und um das Aufholen. Der »totale Anspruch« war kein geringerer, als dem Westen auf Augenhöhe zu begegnen. Dies erschien Japan als einzige Möglichkeit, sich vor einer Kolonisierung durch den Westen zu schützen.¹¹⁷ Der »Größenwahn« bestand in der Kompromisslosigkeit und in der Tiefe der Durchdringung aller Bereiche des sozialen, politischen und persönlichen Lebens der Japaner, wie ich es bereits zuvor beschrieben habe. Die Meiji-Restauration war somit auch für die Entstehung der Typographie in Japan der Auslöser. Die Technologie, die in Europa den Grundbaustein der Industrialisierung gelegt hat, wurde nun auch in Japan als eine unerlässliche Technologie für den Informationsaustausch erkannt. Damit einher gingen auch Standardisierungen der japanischen Schrift, die mit dem Grundschulordnungserlass von 1900 deklariert wurden.¹¹⁸ Im Gegensatz zu den

115 Vgl. Shiraishi, 1998, S. 102.

116 Giesecke, 2006, S. 156.

117 Siemer schreibt von der Erfahrung des japanischen Autors Fukuzawa Yukichi (1835 - 1901), der an der Iwakura Mission nach Amerika 1862 teilnahm. Dort kam Fukuzawa zu der Überzeugung, dass Japan gesellschaftlich und technisch rückständig ist. Nur durch intensives Studium des Westens sei der große Rückstand aufholbar. (Vgl. Siemer, 1999, S. 45f.)
Im 2. Kapitel, 2.2 wird der geschichtliche Hintergrund im Detail dargestellt.

118 Vgl. Sakakura, 1990, S. 52. und 4. Kapitel, S. 215.

»revolutionären Phantasien«,¹¹⁹ die die Typographie im Westen auslöste, ging es in Japan viel eher um den Selbstschutz vor der ›fremden‹ und mächtigen kolonialen Bedrohung. Die Betrachtung der ideologischen Aspekte der Etablierung der Typographie als Technik soll an dieser Stelle nicht weiter geführt werden. Die bisherige Betrachtung zeigt allerdings, dass in dem Bereich noch Forschungsbedarf besteht.

Zu den oben genannten Betrachtungen möchte ich noch hinzufügen, dass das Zeitalter der Typographie Ende des 19. Jahrhunderts mit Motogis Arbeit in Japan seinen Anfang nahm, der japanische typographische Ausdruck allerdings erst in den 1960er-Jahren, mit Ausreifen der Technik des Fotosatzes, beginnt.¹²⁰ Auf die grafische Entwicklung wird im letzten Kapitel im Detail eingegangen.

5.3 DER BEGRIFF TYPOGRAPHIE

Wie zuvor beschrieben ist Typographie als Technik durch Johannes Gutenbergs Erfindung und Entwicklung des Handgießinstrumentes und des Handsatzes entstanden. Durch die beweglichen Bleiletern wurde es möglich »jedes einzelne ›A‹ in jedem Wort, auf jeder Zeile und auf jeder Seite eines Buches ›gleich‹ zu schreiben.«¹²¹ Genau diese exakte Wiederholbarkeit ein und derselben Form (in unbegrenzter Menge), unterscheidet die Typographie von der Kalligrafie und der Handschrift und ist somit das wesentliche Merkmal.¹²² Die Reproduzierbarkeit einer Form ist somit der Grundgedanke der Typographie:

»Typographie bezeichnet im weitesten Sinn die Gesamtheit visueller Kommunikation mit Schrift als der äußeren Form von Sprache im Druck. Mit dem Begriff Typographie werden im engeren Sinn sowohl die Grundlagen der drucktechnischen Schriftvervielfältigung als auch die visuell-formale Gestaltung von Drucksachen bezeichnet.«¹²³

Nach dieser Definition von Susanne Wehde könnte man allerdings fast meinen, dass auch der kunstvolle Holzdruck aus der Edo-Zeit als Typographie bezeichnet werden könnte. An dieser Stelle hilft Fred Smeijers Unterscheidung zwischen drei Formen der Schrifterzeugung (»The three ways of making letters«): dem »writing«, »drawing«

119 Giesecke, 2006, S. 129.

120 Hayakawa Yoshio beschreibt diesen Beginn mit »Die Wende von dem an der Linie orientierten ›lettering‹ hin zur ›flächigen‹ Gestaltung der Typographie.« 「いわば線的であるレタリングから面的なタイポグラフィへと逆転する。」 (Vgl. Matsuoka/Tanaka/Asaba, 1999, S. 78.)

121 Giesecke, 2006, S. 141. [griechisch *typos* »Druck«, Typen: Grundform, Muster, Urbild]

122 Auch die handwerklich herausragenden gewerblichen Schreibmeister des 15. Jahrhunderts, die verschiedene Schriften in verschiedenen Graden beherrschen mussten, konnten nur bis zu einem gewissen Maß, Variationen vermeiden. Die Schreibtätigkeit war bereits ›standardisiert‹ und ›technisiert‹. Eine weitere »Taylorisierung« und Vereinheitlichung der Qualität konnte nur durch eine ›Mechanisierung‹ mit Gutenbergs Erfindung erzielt werden. (Vgl. Giesecke, 2006, S. 135ff.)

123 Wehde, 2000, S. 3.

oder »lettering«¹²⁴ und »all the methods by which typographic letters are generated«.¹²⁵

Diese Unterscheidung zwischen den drei Methoden erscheint mir für diese Arbeit als nützliche Argumentation und soll daher an dieser Stelle vorgestellt werden.

»Writing only happens when you make letters with your hand (or another part of your body) and when every significant part of the letter is made by one stroke.«¹²⁶

Als *writing* bezeichnet Smeijers demnach Handgeschriebenes, welches in einer fließenden (Körper-)Bewegung entsteht. Jedes Element besteht aus einem Strich. Eine anschließende Korrektur ist nicht möglich. *Writing* beschreibt mit der Hand erzeugte Schrift wie die Skriptografie und die Kalligrafie.

»When doing lettering you always use drawn letters. These are letters whose significant parts are made of more than one stroke.«¹²⁷

Beim *lettering* wird ein Zeichen nicht in einer fließenden Bewegung geschrieben, sondern aus mehreren Strichen konstruiert. Smeijers zählt als Beispiele Neonlettern, in Stein gemeißelte Schrift und Letraset auf. Das Ergebnis ist korrigierbar. Das *lettering* ist die Vorstufe der Typographie und so gibt es die Möglichkeit des Buchstabenausgleiches und der Spationierung, allerdings erfolgen diese Arbeitsschritte analog.

»In typography, the composition of the word, as well as the making of the letters, is regulated by machine-fabrication.«¹²⁸

Somit zeichnet sich Typographie durch die Eigenschaft der Reproduzierbarkeit aus: »the process can be repeated exactly on another occasion.«¹²⁹ Und es geht schließlich noch um Detailgenauigkeit: »The size and position of appearing elements (i.e. visible when printed) can be exactly specified.«¹³⁰ Typographie ist reproduzierbar, das Schlüsselwort bei Smeijers und bei Wehde ist der ›Druck‹. Nach Wehde und Smeijers Definition besteht eine klare und logische Grenze zur Kalligrafie (nach Smeijers eine Form des *writing*).

Neben den Eigenschaften der Typographie als Technik und deren Reproduzierbarkeit, lässt sich Typographie auch als Handwerk beschreiben. Einerseits bezieht sich dies auf das Entwerfen, aber auch das Schneiden von Schriften. So beschreibt Smeijers den Schriftschneider des 16. Jahrhunderts als »highly skilled craft worker«, dessen Arbeit auf handwerklichem Geschick, Fähigkeit und Training

124 Der englische Begriff *lettering* wird in Japan auch als Synonym für Typographie verwendet. (Vgl. Wienold, 1995, S.70.) Betrachtet man Hayakawa Yoshio Zitat: »Die Wende von dem an der Linie orientierten »lettering« zur flächigen Gestaltung der Typographie«* und die Ausführungen von Kudo (Kudo, 1998, S. 119ff.) erkennt man, dass mit *lettering* Mikro-Typographie bzw. Detail-Typography gemeint ist.

*) 「いわば線的であるレタリングから面的なタイポグラフィへと逆転する。」(Vgl. Matsuoka, 1999, S. 78.)

125 Smeijers, 1996, S. 19.

126 Smeijers, 1996, S. 19.

127 Smeijers, 1996, S. 19.

128 Smeijers, 1996, S. 21.

129 Smeijers, 1996, S. 21.

130 Smeijers, 1996, S. 21.

beruht: »Their skill does not depend at all on bookish education, intelligence or vocabulary.«¹³¹ Auch heute bezeichnet man im Englischen eine ausgewogene Schrift, deren einzelne Zeichen und deren Zuordnung (Kerning: Buchstabenabstände und somit die Kodierung einer Schrift) mit besonderer Sorgfalt aufeinander abgestimmt sind, als »well crafted«.¹³² Zum Handwerk der Typographie zählt allerdings auch die Arbeit des Typographen (ehemals Setzers):

»Insbesondere ist Typographie die Kunst des Setzers, den man auch allein als Typographen bezeichnet. Zur Typographie gehört ganz allgemein die Kunst, eine Drucksache schön und harmonisch zu gestalten.«¹³³

Die Kunst bezieht sich hier allerdings in erster Linie auf die Kunst der Typographie als Handwerk und nicht auf den »künstlerischen« Ausdruck, demnach auf die von Hans Peter Willberg und Friedrich Forssmann als »Lesetypographie« bezeichnete Form. Unter Lesetypographie verstehen Willberg und Forssmann, Typographie als »Transportmittel für ihren [wiederzugebenden] Inhalt« und somit als Funktionstypographie. Ihre Darstellungen beziehen sich auf das »Gebrauchsbuch«.¹³⁴ In erster Linie geht es bei der »Typographie als Handwerk« um eine den Lesekomfort unterstützende Gestaltung.

»Gute Typographie ist, wie ein idealer Diener gewesen sein mag: da und doch nicht bemerkbar; unauffällig, aber eine Voraussetzung des Wohlbefindens; lautlos, geschmeidig.«¹³⁵

131 Smeijers, 1996, S. 104.

132 Im Online-Forum Typophile.com gibt es eine Diskussion (19. bis 21. März 2010) über die Frage, was einen »perfectly crafted font« ausmacht. U.a. ist die Antwort von dem Diskussionsteilnehmer dezcom (vom 21. März 2010 als letzter Beitrag der Diskussion) zu lesen: »Craft implies usability to me. That means technically correct, functionally complete, sufficiently readable, and visibly not distracting. After that, you can start talking aesthetics. Pretty much the deal is, what it takes to create »perfectly crafted type« is a combination of skill and work. There is no »Easy« button.« (Typophile: »How do you create quality/perfectly crafted type?« Diskussionsthema im Forum. Unter: <http://typophile.com/node/68576>. (14.04.2012))

133 Hiller, 1991, S. 310.

Auch die japanischen Autoren Shiraishi und Adachi formulieren vergleichbare Definitionen wie ihre westlichen Kollegen: »In der Typographie geht es um die Form der Schrift, konkreter um das Zusammenspiel eines Schriftschnitts, einer Schriftart und der Wirkung der Schrift. Aspekte der optischen Wahrnehmung sind damit untrennbar verbunden.« 「タイポグラフィというのはどういう形の文字、つまり字体、書体、書風の文字をどのように組み合わせるかということであり、それには人間の視覚における錯視が必ず絡んでくる。」(Shiraishi, 1998, S. 115.)

»Heute bezeichnet Typographie die gesamte Gestaltung von Schrift und das Setzen von Schrift.« 「現在ではタイポグラフィは文字や文字組のデザイン全体を指す。」(Adachi, 1999, S. 21.)

In beiden Zitaten wird allerdings die Eigenschaft der Reproduktion nicht erwähnt.

134 Willberg/Forssmann, 1997, S. 14f.

In ihrer Darstellung der Lesetypographie analysieren sie folgende Formen des Lesens: Lineares Lesen, informierendes Lesen, differenzierende Typographie, konsultierendes Lesen, selektierendes Lesen, Typographie nach Sinnschriften, aktivierende Typographie und inszenierende Typographie. Auch Willberg und Forssmann schließen die Kalligraphie aus der Disziplin der (Lese-)Typographie aus.

135 Tschichold, 2001, S. 16.

»Typographie kann unter Umständen auch Kunst sein.«¹³⁶ Dieses Zitat weist auf eine weitere Möglichkeit der Auslegung von Typographie hin, denn »Die Typographie« gibt es nicht.«¹³⁷ Es geht um eine expressive Form der Typographie, die bewusst die Aufmerksamkeit des potentiellen Betrachters und Lesers auf sich zu ziehen versucht: »so leitet die gestaltende Werbung durch gestaltende Typographie den Blick des Vorbeieilenden zum Lesen auf das, was sie hervor-zuheben beabsichtigt. Die Tätigkeit des Werbegestalters beim Schaffen ist verwandt der Tätigkeit des Künstlers, wenn er gestaltet; bloss ist ihm ein bestimmtes Ziel gegeben, während der Künstler frei und ohne Ziel schafft.«¹³⁸ Zur »Gestaltenden Typographie« wie Schwitters sie nennt, lassen sich auch die Bereiche hinzufügen, die Willberg und Forssmann aus ihrer Definition der Lesetypographie ausgeschlossen hatten. Dazu gehören: die Typographie in Künstlerbüchern, die der visuellen Poesie, der experimentellen Typographie und die »künstlerisch aktuelle ›Computer-Typographie«.«¹³⁹ Unter einem typographischen Entwurf verstehe ich gestalterische Arbeiten, bei denen die Gestaltung mit Schrift im Mittelpunkt steht. Dazu gehört die Wahl einer Schrift, die typographische Vermaßung (u.a. die Entwicklung eines Gestaltungsrahmens, Zuweisung von Schriftschnitten, Schriftgraden, Laufweite und Zeilenabstand) die Anordnung der Gestaltungselemente zu einander und die Bespielung der Fläche (Layout). Die typographische Gestaltung ist dabei medienübergreifend und kann sich sowohl auf Printmedien, digitale Medien aber auch dreidimensionale Anwendungen beziehen. Allerdings ist die Schriftgestaltung ein Spezialbereich.

Typographie kann und soll allerdings nicht nur auf den »praktischen« Aspekt reduziert werden, sondern ist auch als Gegenstand wissenschaftlicher Arbeiten zu verstehen. Unter anderem fallen darunter Darstellungen der Schriftgeschichte,¹⁴⁰ die Teilbereiche der Leseforschung, Analysen und Entwicklungen zu

136 Kurt Schwitters. Zitiert in: Kurt Schwitters Typographie und Werbegestaltung. Ausst. Kat. hg. Landesmuseum Wiesbaden, 1990, S. 7.

Schwitters gestaltete aktiv Gebrauchsgrafiken, typographische Arbeiten. Diesbezüglich ist seine Auffassung von Typographie nicht fern von den bereits beschriebenen Kriterien der Lesetypographie entfernt: »Klare Schrifttypen, einfache und klare und übersichtliche Verteilung, Wertung aller Teile gegeneinander zum Zwecke der Hervorhebung einer Einzelheit, auf die besonders aufmerksam gemacht werden soll, das ist das Wesen neuer Typographie, das ist gestaltende Typographie oder Typographische Gestaltung.« (Schwitters, Kurt: Ich und meine Ziele. Merz 21, erstes Veilchenheft, S. 16. Zitiert nach: Kurt Schwitters Typographie und Werbegestaltung. Ausst. Kat. hg. Landesmuseum Wiesbaden, 1990, S. 74.)

137 Willberg/Forssmann, 1997, S. 14.

138 Schwitters, Kurt: Ich und meine Ziele. Merz 21, erstes Veilchenheft, S. 16. Zitiert nach: Kurt Schwitters Typographie und Werbegestaltung, 1990, S. 73.

139 Willberg/Forssmann, 1997, S. 15. Die künstlerische Computer-Typographie bezeichnen sie auch als digitale Fortsetzung und zeitgenössische Form der Kalligrafie.

140 Siehe auch 4. Kapitel zur Schrift.

Klassifikationsmodellen von Schriften¹⁴¹ sowie zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studien zur Typographie.¹⁴² Auf die hier aufgezählten theoretischen Ansätze wird und wurde in dieser Arbeit mit unterschiedlichen Stufen der Vertiefungen eingegangen.

Da es sich bei der Typographie um eine im Westen entwickelte Disziplin handelt, wurde die Beschreibung der verschiedenen Aspekte der Typographie unter Heranziehen westlicher Definitionen betrieben. Ähnlich wie zuvor bei der Betrachtung des klassischen Japonismus beziehen sich die Mehrzahl japanischer Autoren daher auch auf ihre westlichen Kollegen.

5.4 MIKRO-TYPOGRAPHIE

5.4.1 Alphabetschrift/Romaji

Das lateinische Schriftsystem, in Japanisch Romaji, kann als das vierte Element des hybriden Schriftsystems, bestehend aus Kanji, Hiragana und Katakana, gesehen werden und ist ein fester Bestandteil der zeitgenössischen japanischen Typographie. So wird es in dieser Arbeit unvermeidlich sein, auch auf die Alphabetschrift einzugehen. Zudem werden hier deutsche Begriffe der Typographie genutzt, um *Kanji*-Zeichenelemente benennen zu können. An dieser Stelle soll nun »eine Variante« der »Buchstaben-Nomenklatur«¹⁴³ folgen, wobei es nicht um Vollständigkeit geht, sondern um die Schaffung einer Grundlage, eines Basisvokabulars, das in dieser Arbeit angewendet werden soll.

5.4.1.1 Benennung von Buchstabenelementen

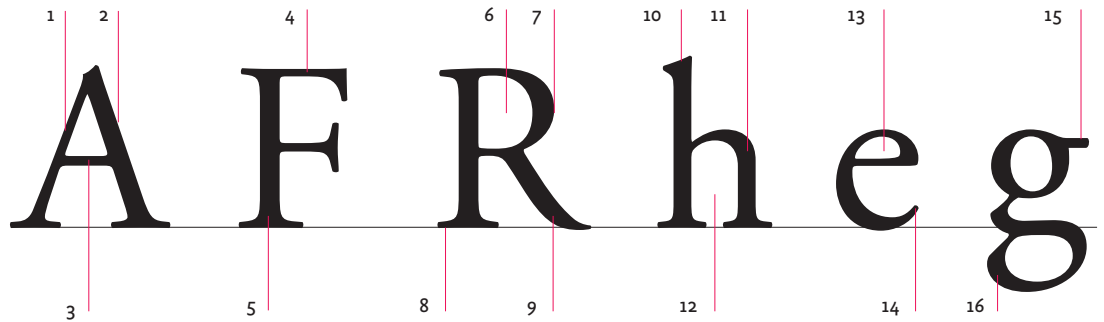
Anstrich/Aufstrich (Abb. 12 (1)) und Abstrich (2) weisen noch die Dynamik des Schreibens auf. Sie geben somit die Strichfolge wieder. Auch der Ansatz (10) zeigt, je nach Schriftwahl, Merkmale des Schreibens mit einer Feder auf. Wahlweise als Querstrich (3), Haarlinie (3) oder Arm (4) werden horizontale Striche bezeichnet. Dabei gibt es folgende Unterscheidungsmöglichkeiten: als Haarlinien werden die leichtesten Striche innerhalb eines Schriftschnittes bezeichnet. Der Querstrich steht für einen waagerechten Strich, der von zwei senkrechten oder diagonalen Strichen

141 U.a. befassen sich zur Zeit Indra Kupferschmid, Jörg Petri und der indische Typograph Girish Dalvi mit der Klassifikation von Schriften.

142 Die in dieser Arbeiten herangezogenen sind u.a.: Wehde, 2000. Wienold, 1995. Nöth, 2000.

143 Die hier dargestellten Begriffe sind zusammengetragen aus zahlreichen Fachpublikationen der Typographie. Wie bereits Karen Cheng in ihrem Buch »Anatomie der Buchstaben« anmerkt, gibt es keine »offizielle« Nomenklatur der Buchstabenteile.« (Vgl. Cheng, 2006, S. 12.) Vgl. Forssmann/de Jong, 2002, S. 56f. Cheng, 2006, S. 12f. Baines, 2002, S. 38. Gulbins/Kahrman, 1993, S. 333. Sauthoff/Willberg, 1997.

Abb. 12
Buchstaben-
elemente.



- | | | | | | |
|---|----------------------|----|--------------|----|-------------------|
| 1 | Anstrich (Aufstrich) | 7 | Bogen/Bauch | 13 | Auge |
| 2 | Abstrich | 8 | (Fuß-)Serife | 14 | Endstrich |
| 3 | Querstrich/Haarlinie | 9 | Schweif | 15 | Fähnchen |
| 4 | Arm | 10 | Ansatz | 16 | Schlinge/Schleife |
| 5 | Stamm | 11 | Schulter | | |
| 6 | geschlossene Punze | 12 | offene Punze | | |

Abb. 13
Schrift-
schnitte.



Abb. 14
Vertikale
Ausdehnung.



umrahmt oder aber auch von einem Stamm (5) gekreuzt werden kann. Ein Arm ist nur an einem Punkt an einem Stamm (5) ›aufgehängt‹. Serifen (8) können auch als Endstrich, oder umgangssprachlich als ›Füßchen‹ bezeichnet werden. Anhand der Form der Serifen lassen sich Klassenmerkmale der Serifenschriften unschwer erkennen. Binnenformen werden als Punzen (6, 12, 13) bezeichnet. Die Formenvielfalt von Punzen ist groß. So unterscheidet man einerseits zwischen geschlossener (6, 13) und offener (12) Punze. Die geschlossene Binnenform eines Minuskel-e wird auch als Auge (13) bezeichnet. Auch andere Elemente der Buchstaben tragen Namen von Körperteilen. So wird die runde Außenform, die die Punze des Versalen-Rs umgibt als Bauch (7) und der Bogen des Minuskel-h (aber auch eines n oder m) als Schulter (11) bezeichnet. Das Strichende, das sich auf der Grundlinie ›abstützt‹, wird als Fuß (9) bezeichnet. Wohingegen der Endstrich¹⁴⁴ (14) nicht zwingend auf der Grundlinie liegt. Als Fähnchen (15) wird ein kurzer Strich bezeichnet, der bei einem Minuskel-g oder auch -r vorkommt. Je nach Schriftwahl können die Fähnchen unterschiedliche Formen annehmen, mitunter auch Tropfenform (so zum Beispiel im Falle einer Übergangs-Antiqua oder einer Klassizistischen Antiqua). Als Schlinge oder Schleife (16) wird die Binnenform des drei-geschossigen g bezeichnet.

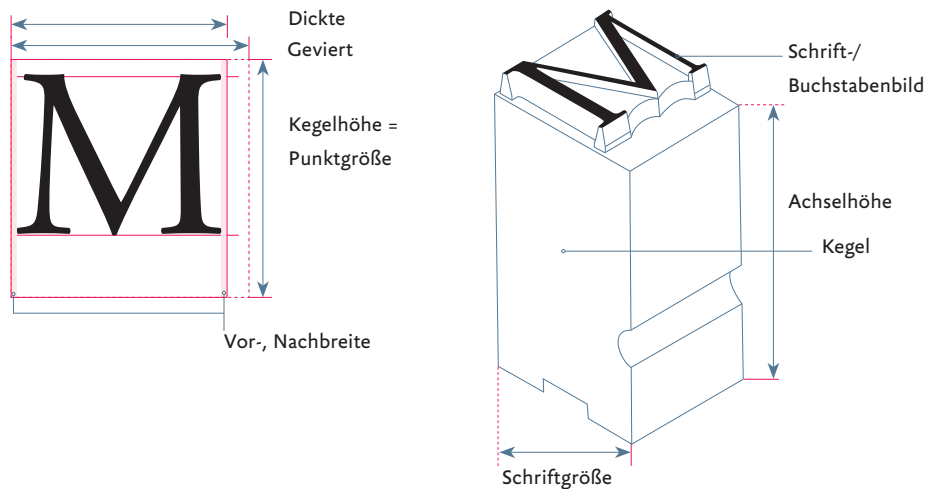
5.4.1.2 Schriftschnitte

Als Versalien oder Majuskeln (Abb. 13 (1)) werden Großbuchstaben bezeichnet, die ihren formalen Ursprung in der Kapitalis Monumentalis haben. Kapitälchen (2) hingegen entsprechen dem Formprinzip von Versalien, orientieren sich in ihrer vertikalen Ausdehnung allerdings an der Mittellängenhöhe. Die Strichstärke ist den Gemeinen (3, 4) angepasst. Als Gemeine oder Minuskeln werden Kleinbuchstaben bezeichnet. Schriften in kursiven Schnitten (4) unterscheiden sich von den Geraden (3) nicht durch die Neigung der Achse, sie sind nicht lediglich schräge Varianten. Kursive haben historisch ihren eigenen Ursprung und unterscheiden sich von den Geraden durch ihren fließenden, der Handschrift nachempfundenen Duktus. Anhand des Beispiels (Abb. 13) lässt sich dieses Prinzip formal leicht nachvollziehen. Während das gerade Gemeine-a zweistöckig ist, ist das kursive a einstöckig. Ziffern lassen sich wie Buchstaben in Majuskel-, bzw. Versalziffern (5) und Minuskel-, bzw. Mediävalziffern (6) unterscheiden. Sie nehmen dann die gleichen Eigenschaften in ihrer vertikalen Ausdehnung und in ihrem Formprinzip an, wie Buchstaben. Im Englischen werden Majuskelziffern als *lining figures* und Minuskelziffern als *text figures* bezeichnet. Somit ist die Form der Nutzung der Ziffern bereits im Namen enthalten und trägt zu einem besseren Verständnis bei.

144 Tschichold benutzt den Begriff Endstrich auch als Synonym für Serife. In dieser Arbeit allerdings soll sich die Bezeichnung Endstrich auf die oben dargestellte Form begrenzen.

Abb. 15 (links)
Vertikale und horizontale
Ausdehnung.

Abb. 16 (rechts)
Bleiletter.



5.4.1.3 Vertikale und horizontale Ausdehnung (Vermessung der Zeichen)

Die vertikale und horizontale Ausdehnung einzelner Buchstaben ist ein markantes Identifikationselement und steuert erheblich zum Erkennen eines Wortbildes und zum Lesekomfort einer Schrift bei.

Während die vertikale Ausdehnung von Versalien, ausgenommen des Q, sich auf das »Zweiliniensystem«¹⁴⁵ - Grundlinie bis Versalhöhe - beschränkt, gibt es drei verschiedene Höhen für Minuskeln. (Abb. 14) Diese sind: Buchstaben, die sich nur über die Mittellängenhöhe (auch x-Höhe genannt (x)) erstrecken, Minuskeln mit Unterlängen (p) und Minuskeln mit Oberlängen (h). Abhängig von Schrift und Schriftschnitt kann sich ein Gemeines-j oder -f (im Kursivschnitt) von der Unterlängenhöhe bis zur Oberlängenhöhe ausdehnen. Je nach Schrift ragt die Oberlängenhöhe beispielsweise eines b über die Versalhöhe hinaus. Der Ansatz des Minuskel-h und der Endstrich des Minuskel-p markieren die maximale vertikale Ausdehnung einer Schrift, was in der Typographie auch als »hp-Höhe«¹⁴⁶ bezeichnet wird.

Auch im Zeitalter des DTPs ist das Erbe des analogen Letternsatzes in den lateinischen Schriften fest verankert. Bei den Bleiletern war die Höhe des Kegels¹⁴⁷ innerhalb einer Satzschrift und einer Schriftgröße die festgelegte oder normierte Dimension. Die Dicke eines Kegels variiert allerdings von Buchstabe zu Buchstabe. Das Geviert, die Höhe des Kegels (Punktgröße), die Vor- und Nachbreite sind auch bei der Gestaltung von digitalen Schriften grundlegende Elemente.

145 Tschichold, 2001, S. 30.

146 Die hp-Höhe zum Quadrat ergibt ein Geviert, eine Maßeinheit, die in Abhängigkeit zu einer Schrift und deren Schriftgrad steht.

147 Als Kegel wurde im Bleisatz der Körper einer Letter bezeichnet, auf dem das Buchstabenbild/Schriftbild sitzt. Der Schriftkegel oder aber auch die Kegelhöhe bezeichnet die Schriftgröße (vertikale Ausdehnung) einer Schrift. Im Foto- und Digitalsatz ist es eine »fiktive« oder auch »imaginäre« rechteckige Fläche, die ein Buchstabe einnimmt. (Vgl. Baines, 2002, S. 73 und 172. Dilba, 2008, S. 69.)

5.4.2 Elemente der japanischen Typographie

Da sich diese Arbeit an deutschsprachige Leser wendet, werden für die Darstellung des japanischen Schriftbestandes, neben den japanischen Termini, deutsche oder englische¹⁴⁸ Begriffe benutzt. Die sino-japanischen Kanji und die japanischen Silbenschriften Hiragana und Katakana werden in dieser Arbeit vereinfacht als Zeichen oder auch als Schriftzeichen bezeichnet. Ist die Rede von einem lateinischen alphabetischen Zeichen, wird der Begriff Buchstabe gewählt.

Das kleinste ›Teilelement‹, das in dieser Arbeit betrachtet wird, ist das ›Schrift- oder Zeichenelement‹. Es bezeichnet einen Ausschnitt bzw. ein Detail eines Zeichens. Schriftart¹⁴⁹ oder auch Schriftfont¹⁵⁰ bezeichnet eine Satzschrift, die sich aus mehreren Schriftschnitten zusammensetzt. Die Schriftschnitte lassen sich nach vier Kriterien unterscheiden: Strichstärke¹⁵¹ (light, medium, bold),¹⁵² Schriftlage (gerade/aufrecht oder kursiv), Schriftweite (condensed bis extended) und Kapitälchen (Großbuchstaben in der Mittellängenhöhe, x-Höhe).¹⁵³ Eine Schriftfamilie setzt sich aus mehreren Schriftschnitten zusammen. Als Schriftschwester bezeichnet man die kleinste Familieneinheit, die lediglich eine gerade und eine kursive umfasst. In einer Schriftfamilie entstammen alle Schnitte einer Schriftart oder auch einem Schriftfont. Schriftsippnen setzen sich wiederum aus mehreren Schriftfamilien zusammen, wobei der Duktus¹⁵⁴ der Schrift, die Proportionen der Mittellängenhöhe, Unterlängenhöhe und Oberlängenhöhe konstant bleiben.

148 Da in der japanischen Fachliteratur oft englische Begriffe, dargestellt in Katakana, vorkommen, sollen diese aufgegriffen werden, falls sie zu einem besseren Verstehen des Inhalts führen.

149 Wehde, 2000, S. 97.

150 Vgl. Forssmann/de Jong, 2002, S. 49.

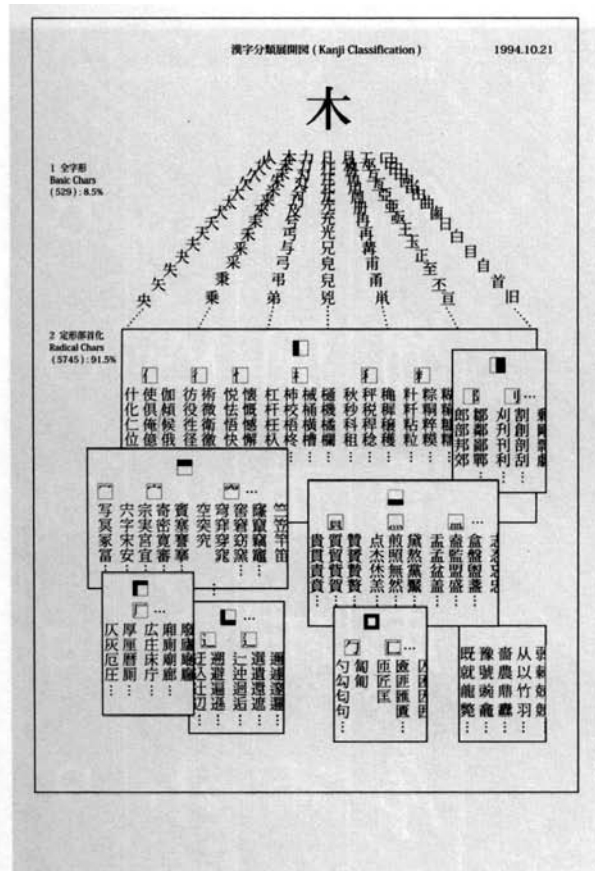
151 Susanne Wehde benutzt den Begriff Schriftstärke. Für die Betrachtung der japanischen Typographie eignet sich meines Erachtens besser der Begriff Strichstärke. (Vgl. Wehde, 2000, S. 97.)

152 Heute gibt es Schriften mit sehr viel feineren Strichstärkenunterscheidungen als bei den oben genannten drei. So gestaltete Akira Kobayashi die serifenlose Alphabeten-Schrift Akko in sechs verschiedenen Strichstärken: thin, light, regular, medium, bold und black für Linotype.

153 Susanne Wehde führt in ihrer Beschreibung die Schriftgröße als vierte Komponente des Schriftschnittes auf. (Vgl. Wehde, 2000, S. 97.) Die Schriftgröße als Teilaspekt des Schriftschnittes war besonders im Zeitalter des Bleisatzes von großer Bedeutung. So musste eine Schrift in allen gewünschten oder benötigten Schriftgrößen einzeln geschnitten werden. Heute im digitalen Zeitalter wird dieses Element nicht mehr als Teilaspekt der Schriftschnitte wahrgenommen. Die Skalierung geschieht digital. Statt dessen möchte ich die Kapitälchen aufnehmen, die bei Wehde nicht in der Darstellung vorkommen.

154 Der Duktus beschreibt die Linienführung und somit das grundlegende Merkmal einer Schrift. (Vgl. Hiller, 1991, S. 97.) In der japanischen Typographie wird der Begriff Knochengestalt/Skelett (*honegumi* 「骨組」) benutzt, um das elementare Formprinzip eines Zeichens zu beschreiben, das hier als Duktus oder Linienführung bezeichnet wird. Bildlich wird im Japanischen dem »Skelett« Fleisch (*niku* 「肉」) oder ein Mantel (wörtlich Kleidung) (*fuku* 「服」) umgelegt, was der Idee der Schriftkontur* entspricht.

*) Forssmann/de Jong, 2002, S. 55.



No.	Folder Name	Kanji Characters	Total
001	Wasuji, Busyu	一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 女 ...	45
002	Hito	人 火 入 久 欠 大 太 犬 天 夫 ...	56
003	Ki	木 本 未 末 朱 米 來 栗 采 栗 ...	65
004	Hoko	弋 式 武 武 武 武 武 武 戈 戎 戒 ...	38
005	Tikara	力 刀 刃 刃 分 乃 及 弓 彎 与 ...	32
006	Asi	几 凡 儿 兀 元 允 先 光 兒 兒 ...	45
007	Tuki	月 舟 丹 角 用 周 册 冉 再 甫 甫 ...	44
008	Jyuu	丁 个 午 卜 斗 下 卞 不 半 干 ...	72
009	Kou	工 第 互 互 亞 亞 亞 王 玉 正 至 ...	50
010	Hako	口 日 白 田 回 田 由 曲 曲 日 白 ...	82
Standard Radical Chars 5745 (90.4%)	Hen	仆 什 仏 作 佗 位 何 但 伏 体 ... 蝦 蝦	3671 (64%)
	Tukuri	乳 亂 亂 ... 鳩 鳩 鳩 鳩 鳩 鳩 鳩 鳩 鳩 ...	250 (4.4%)
	Kanmuri	元 冫 冫 冫 冫 冫 冫 冫 冫 冫 ... 竺 弄 半 芭 笑 范 笠 尔 律 苗 莞 ...	750 (13%)
	Asi	圭 禁 型 聖 聖 聖 聖 聖 聖 聖 ... 處 營 營 營 營 營 營 營 營 ...	600 (10%)
	Tare	反 辰 辰 辰 辰 辰 辰 辰 辰 ... 扁 扁 扁 扁 扁 扁 扁 扁 ...	125 (2%)
	Nyou	辻 辻 込 込 込 込 込 込 込 ... 龜 龜 龜	209 (3.3%)
Kamae	因 因 因 因 因 因 因 因 因 ... 門 關 關 關 關 關	140 (2.2%)	
Complicated Chars 81 (1.3%)	273 Complicated_A	巧 甥 甥 版 版 版 版 版 版 版 ...	45
	274 Complicated_B	舞 皇 皇 皇 皇 皇 皇 皇 皇 ...	13
	275 Complicated_C	品 品 品 品 品 品 品 品 ...	23
JIS Level 1,2			6355

Abb. 17a-17b
Die Darstellung zeigt die Einteilung der Kanji nach Radikalen während des Prozesses der Schriftgestaltung.

Als letztes soll noch die Schriftgruppe genannt werden. So gibt es zahlreiche Klassifikationsmodelle, die die Schriftarten (Schriftfonts) nach ihren grafischen Merkmalen in Gruppen gliedern.¹⁵⁵

5.4.2.1 Von der Kontur eines Zeichens zum Detail (Körperteil)

Wie bereits zuvor dargestellt, unterscheiden sich die drei Systeme (vier, wenn man die Romaji hinzuzählt) innerhalb der japanischen hybriden Schrift besonders auch durch ihr Formprinzip. Aus diesem Grund werden die drei japanischen Systeme nun nacheinander beschrieben und dargestellt.

5.4.2.1.1 Das Formprinzip der Kanji - Ein Kanji, ein Quadrat, ein Raster

Während ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal der Minuskeln der lateinischen Schrift in den drei verschiedenen vertikalen Ausdehnungen liegt, basiert die japanische Typographie auf der Kontur eines Quadrats. Auf den zuvor beschriebenen Radikale (*bushu*) beruhen die Konstruktionsprinzipien der *Kanji*-Zeichen. Im Folgenden soll dargestellt werden, wie sich einzelne »Bausteine« ein Quadrat (Geviert) teilen und zu einem Zeichen werden. Dabei wird das Quadrat, je nach Menge und Komplexität der Einzelemente, in unterschiedliche Segmente aufgerastert. In der folgenden Darstellung werden die Variationen der Aufteilung des Quadrats gemäß der Anzahl der Komponenten strukturiert und wiedergegeben.¹⁵⁶

155 In dieser Arbeit werde ich ein japanisches (ab S. 332) und ein westliches Klassifikationsmodell (ab S. 325) aufgreifen.

156 Vgl. LIU, 2009, S. 45 und Zippel, 2011, S. 111.

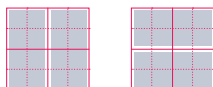
Zeichen aus einem Element



雨

Befindet sich ein Zeichen innerhalb des Quadrats, handelt es sich meist um ein piktorisches Zeichen oder um einen Indikator. Sie bilden den ›Bausatz‹ oder auch die ›Bausteine‹ für komplexere zusammengesetzte Zeichen.

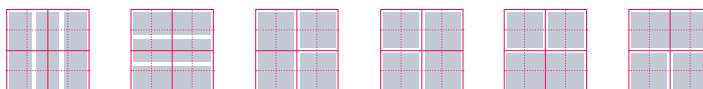
Zeichen aus zwei Elementen



明 男

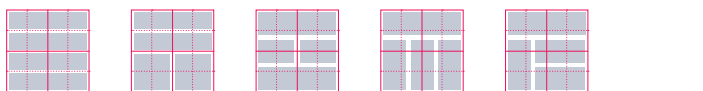
Die zusammengesetzten Zeichen bestehen aus zwei Komponenten. In der horizontalen Teilung heißt das links stehende Radikal *hen* und das rechts stehende *tsukuri*. In der vertikalen Teilung wird die obere Komponente als *kanmuri* und die untere als *ashi* bezeichnet.

Zeichen aus drei Elementen

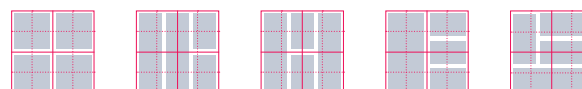


術 景 混 封 想 箱

Zeichen aus vier Elementen

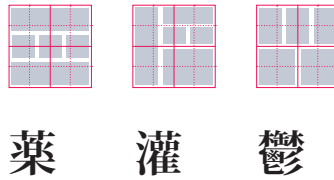


喜 蕊 彝 薇 霧

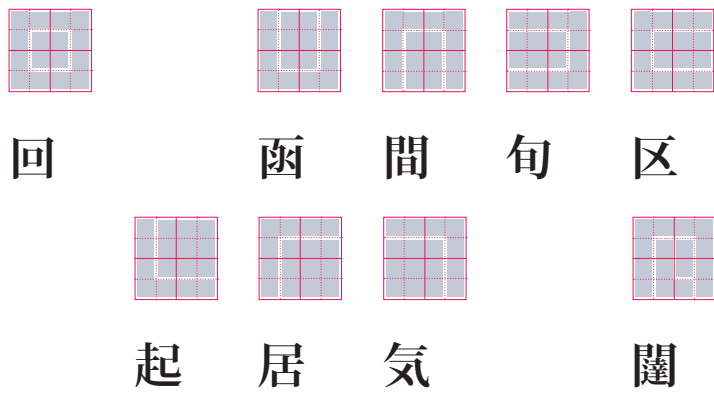


鬆 倏 街 慢 照

Zeichen aus fünf Elementen



Zeichen mit umrahmenden Eigenschaften



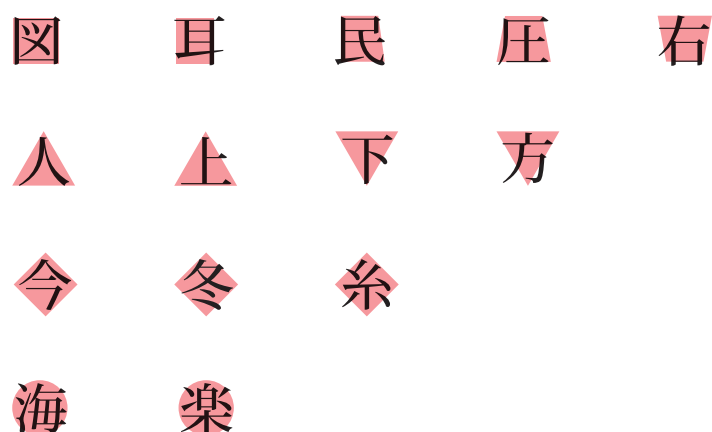
Das letzte Beispiel zeigt Kanji-Elemente, die andere Komponenten umrahmen, wie die zuvor beschriebenen drei Formen der *kamae* und die L-förmigen Zeichen *nyou* und *tare*.

Diese Form der Darstellung veranschaulicht die große Anzahl von Variationen der Positionierung einzelner Komponenten innerhalb einer Gruppe von Bestandteilen eines mehr oder minder komplexen Kanji. Wie die grafischen Darstellungen zeigen, wird ein Zeichen in kleinere Einheiten aufgerastert. Zusammen mit dem im 4. Kapitel dargestellten System der *bushu*¹⁵⁷ ist dieses Prinzip vergleichbar mit einem Baukastensystem, das heute in der digitalen Schriftgestaltung angewendet wird, um die Effizienz zu erhöhen. Das bereits 1837 von dem Franzosen Marcellin Legrand angewandte Prinzip beim Schnitt von analogen Lettern, eignet sich allerdings sehr viel eher für die digitale Technik, in der die Schriftzeichen keinen physischen Körper besitzen. Skalierungen und das Variieren von Abständen können digital leichter kodiert und ausgeglichen werden.

157 Vgl. 4. Kapitel, ab S. 238.

5.4.2.1.2 Die Kontur/Grundform von Kanjis

Ein wesentliches Merkmal der Kanji (aber auch der Hiragana und Katakana) ist die Positionierung jedes einzelnen Zeichens in einem Quadrat, unabhängig von Strichzahl und Komplexität. Die Kontur der Zeichen zeigt allerdings eine große Vielfalt auf. Die Vorstellung, dass alle Kanjis quadratisch sind, wird der Formvielfalt der Zeichen nicht gerecht. So gibt es Kanjis mit quadratischer, rechteckiger, dreieckiger, rhombischer, trapezförmiger und kreisförmiger Kontur. Diese unterschiedlichen Formprinzipien unterstützen das Erkennen der Zeichen während des Lesevorgangs. Es lässt sich hier ein Vergleich zu der Kontur (Wortbild) eines in Alphabetschrift gemischt gesetzten Wortes (mit Majuskeln und Minuskeln) ziehen.



In japanischen Kalligrafie-Lehrbüchern werden sogar noch feinere Unterscheidungen gemacht, die das Formprinzip von Kanjis visualisieren.¹⁵⁸

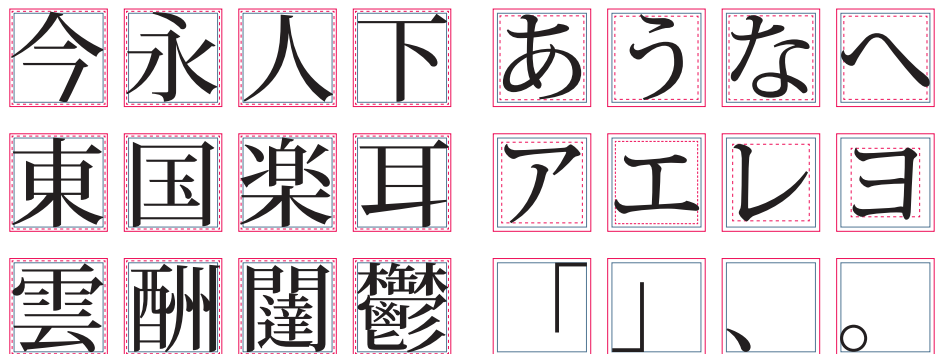


Wie die Beispiele zeigen, ist die Kontur eines Kanji nicht zwingend quadratisch. In der japanischen Typographie werden Kanji, Hiragana, Katakana und Satzzeichen allerdings in einem quadratischen Kegel platziert. Der Kegel bezeichnet im Kontext der japanischen Typographie ein Quadrat (vergleichbar mit dem Geviert) das für eine Schrift in Abhängigkeit der Punktgröße vorgegeben ist. Dieses Quadrat kann als eine Art Raster verstanden werden, in dem jedes Zeichen der drei Schriftsysteme Kanji, Hiragana und Katakana positioniert ist.¹⁵⁹ Die Vor- und Nachbreite der japanischen Schriftzeichen bezieht sich allerdings nicht nur auf die horizontale Ausdehnung, sondern auch auf die Vertikale. So sind Hiragana und Katakana auf Grund der einfa-

158 Vgl. Takagi Koson, 1975, S. 35ff.

159 Vgl. 5. Kapitel, S. 305.

Abb. 18
Positionierung von Kanji,
Hiragana, Katakana und
Satzzeichen im quadratischen
Kegel. Die graue Kontur zeigt
die durchschnittliche vertikale
wie horizontale Ausdehnung
der Kanji-Zeichen der
abgebildeten Mincho-Schrift
an (Kozuka Mincho Pro).



chen Formen und der reduzierten Strichmenge kleiner gehalten. Dies bezieht sich auch auf ihre Zeichenhöhe. Der Zeichenkegel ist daher für Kana- und Kanji-Zeichen quadratisch angelegt.

5.4.2.1.3 Elemente (Körperteile) eines Kanjis

Das Kanji 永 (*on-yomi: ei/kun-yomi: nagai*, langwierig) wird in japanischen wie auch in chinesischen Kalligrafie-Fachbüchern immer wieder als Referenzzeichen herangezogen, um die Fachtermini der Anatomie von Kanji-Zeichen, aber auch um die Formprinzipien der Striche an sich zu erklären. Dieses wird als »Acht Prinzipien der Strichsetzung« (永字八法 *Eiji Happou*) bezeichnet. Es heißt, dass das Prinzip von dem chinesischen Gelehrten und Literaten *Saiyou* (蔡邕, 134-192) entwickelt wurde.¹⁶⁰ Auf die »Acht Prinzipien der Strichsetzung« wird auch in der japanischen Typographie verwiesen, wenn die Hauptelemente (man könnte auch Körperteile sagen) der Kanji und deren Formprinzipien benannt und beschrieben werden. Die Acht Striche werden als *soku* (側) Punkt, *roku* (勒) Querstrich, *do* (努) Winkel, *teki* (趂) Stam, *saku* (策) Haken, *ryaku* (掠) linker Abstrich, *taku* (啄) kurzer linker Abstrich und *taku* (磔) rechter Abstrich bezeichnet.¹⁶¹ Die Begrenzung auf acht Elemente erscheint allerdings zu limitiert und undifferenziert. So werden in zeitgenössischen Publikationen der Typographie die acht Elemente um weitere Basisbegriffe ergänzt. Die Elemente, die in den »Acht Prinzipien der Strichsetzung« nicht vorkommen, kann man in der folgenden Ausführung daran erkennen, dass das Zeichen 永 weggelassen ist.

In japanischen Fachbüchern findet man heute neben 永 in der Regel ein zweites Zeichen, zusammengesetzt aus Einzelementen von Kanji, die jeweils ein Formprinzip repräsentieren. Dieses Zeichen unterliegt allerdings keinem Standard. Interessant ist, dass die Einzelteile in diesen Darstellungen oft zu *einer* Form zusammengesetzt sind, die die Assoziation zu einem Kanji-Zeichen wecken (wobei die Elemente nicht miteinander verbunden sind). (Abb. 19c) Im Gegensatz dazu wer-

160 Vgl. Komiyama, 2010, S. 138.

161 Vgl. Yokoyama, 2012, S. 42.

Das linke Zeichen ist in der Kozuka Mincho gesetzt. (Abb. 19a) Das zweite (Abb. 19b) stellt eine kalligrafische Interpretation dar, bei der sich die Unterschiede der Elemente besser erkennen lassen. Die dritte Darstellung (Abb. 19c) zeigt exemplarisch eine Variante der typographischen Visualisierung von Zeichenelementen. Hier wird auf das Problem der Ähnlichkeiten der Striche im Zeichen 永, gesetzt in einer Druckschrift, reagiert. Zudem werden weitere Elemente aufgegriffen.



den in der westlichen Typographie, Buchstabenelemente oft anhand einzelner Buchstaben dargestellt. Diese wiederum wecken, aufgereiht auf einer Grundlinie stehend, eher die Assoziation eines stark gesperrten Wortes. (Abb. 12.)

An dieser Stelle sollen nun die Elemente der Kanji benannt und beschrieben werden. Ausgegangen wird von dem japanischen Begriff, der wenn möglich mit einem äquivalenten Begriff aus der deutschen oder englischen Fachterminologie übersetzt wird. Falls es keine entsprechende Bezeichnung in der westlichen Mikrotypographie gibt, wird eine Übersetzung aus dem Japanischen hergeleitet. Visuell wird einerseits der Begriff anhand des Zeichens 永 (gesetzt in der Kozuka Mincho Pro), zusammen mit einem konstruierten Zeichen dargestellt. Desweiteren werden verschiedene Variationen eines Elements an beispielhaften Kanji (gesetzt in der Kozuka Mincho Pro) dargestellt.

点 (*Ten* = Punkt)

Das Element 点 (*ten*) wird in deutschsprachigen Publikationen oft mit ›Punkt‹ übersetzt.¹⁶² Wie zuvor angedeutet ist diese Übersetzung stark vereinfachend, da man unter Punkt eine eher statische, abgeschlossene Form erwartet.¹⁶³ Geht man von dem Formprinzip des Zeichenelements aus, erinnert es an ein Komma, da es die Dynamik des Schreibens mit einem Pinsel wiedergibt. Allerdings ist der Begriff Komma durch das Satzzeichen belegt und kann meines Erachtens nicht problemlos verwendet werden. Der japanische Begriff *ten* lässt sich auch als ›Tropfen‹ übersetzen. Während der Vergleich zu einer Tropfenform auf Schriften der Mincho zutrifft, passt dieser nicht bei Elementen der Gothic Schriften. Um mögliche terminologische Verwechslungen zu vermeiden und Zeichenelemente unterschiedlicher Schriften gleichermaßen benennen zu können, soll in dieser Arbeit ebenfalls mit dem eher neutralen Begriff ›Punkt‹ oder in Japanisch mit *ten* gearbeitet werden.

162 Fazzioli, 2003, S. 20. Zippel, 2011, S. 112 und 114.

163 In »Toronto Mandarin School« wird der englische Begriff »point« verwendet, der ebenfalls mit Punkt übersetzt werden kann. (Vgl. Toronto Mandarin School, unter: http://torontomandarin-school.com/en/resources/download/chinese_writing_strokes.pdf (06.05.2012))

永 衆

立 心 不 寸 江 半 照

An den obigen Beispielen lässt sich erkennen, dass die Punkte je nach Position im Zeichen unterschiedliche Formen, Längen und Ausrichtungen annehmen können. Auch kommt er in Gruppierungen von zwei bis vier Punkten vor.

横線 (Yokosen = Querstrich)

Wesentlich einheitlicher in seiner Form ist der 横線 (*yokosen*), der von Fazzioli einfach nur als »horizontaler Strich« beschrieben wird. In dieser Arbeit soll der typographische Begriff »Querstrich« verwendet werden, den auch Zippel¹⁶⁴ zur Bezeichnung der waagerechten Striche einsetzt. Zu beachten sei hier, dass die Querstriche auch durchaus leicht angewinkelt stehen können, wie es das dritte Beispiel zeigt.

永 衆

工 日 七

縦線 (Tatesen = Stamm)

Die senkrechten Striche, in Japanisch 縦線 (*tatesen*) werden in der vorliegenden Arbeit mit dem Begriff »Stamm« übersetzt.¹⁶⁵

永 衆

十 上 峠 五

164 Zippel, 2011, S. 114.

165 In der deutschsprachigen Publikation Fazziolis wird der *tatesen* mit »vertikal« (Fazzioli, 2003, S. 20) und in der englischen Ausgabe mit »perpendicular« (Fazzioli, 1987, S. 20) übersetzt, während Zippel den Begriff »vertikaler Strich« oder »Längsstrich« verwendet (Zippel, 2011, S. 112 und 114).

左はらい (*Hidari harai* = Abstrich nach links)

左はらい (*hidari harai*) bezeichnet die Striche, die »nach links abwärts auslaufen«¹⁶⁶ oder »abfallen«.¹⁶⁷ Am ehesten lässt sich dieses Zeichenelement mit dem ›Abstrich‹, beispielsweise dem rechts stehenden Schenkel eines Versalen *A* vergleichen, wobei die Dynamik am Ende des Striches eine andere ist. Während der Abstrich des versalen *A* auf der Grundlinie ›steht‹, bezeichnet der Begriff *harai* einen auslaufenden, sich zum Ende verjüngenden Strich. So könnte man die Endung auch als Endstrich bezeichnen. Wichtig ist die Dynamik des Striches, der oben ansetzt und nach links unten sich verjüngend ausläuft.

右はらい (*Migi harai* = Abstrich nach rechts)

Der mit 右はらい (*migi harai*) bezeichnete Strich verläuft nach rechts unten. Die ›auslaufende Form‹ zeigt, von der Pinselführung in der Kalligrafie herkommend, eine Verdickung am Ende des Striches. Der Begriff ›Abstrich‹¹⁶⁸ passt auch an dieser Stelle. So lässt sich der »nach rechts abwärts auslaufender Strich«, vereinfacht als ›Abstrich nach rechts‹ benennen.

166 Fazzioli 2003, S. 20.

167 Zippel, 2011, S. 114.

168 Auch in der Liste »Chinese Character Radicals« der »Toronto Mandarin School« wird dieses Element als »down stroke«, was die englische Übersetzung von »Abstrich« ist, bezeichnet. (Vgl. Toronto Mandarin School, unter: http://torontomandarinschool.com/en/resources/download/chinese_writing_strokes.pdf (06.05.2012))

上はらい (*Ue Harai* = aufsteigender Anstrich (Aufstrich))

上はらい (*ue harai*) benennt einen kurzen »nach rechts aufsteigenden [...] Strich«,¹⁶⁹ der links unten ansetzt und eine aufsteigende Dynamik nach rechts oben zeigt. Dieser Strich verjüngt sich zum Ende hin. Um eine Abgrenzung zu den zuvor genannten Begriffen zu schaffen, kann hier vom »aufsteigenden Anstrich« gesprochen werden. Das in der Mincho gesetzte Zeichen 永 zeigt hier allerdings keine klare formale Differenzierung zum Querstrich (*yokosen* 横線).



功 我

肩 (*Kata* = Winkel)

Wörtlich übersetzt heisst 肩 (*kata*) »Schulter« und bezeichnet einen »Winkel«.¹⁷⁰ In der Kalligrafie führt der Pinsel einen Richtungswechsel innerhalb eines Strichs durch, ohne dabei vom Papier abzusetzen. Die Form des dabei entstehenden »Winkel« ist eckig und hart. »Schulter« bezeichnet in der deutschsprachigen Typographie allerdings eine runde Form, beispielsweise den Bogen eines Minuskel-n. Um Verwechslungen zu vermeiden, soll für dieses Element der Begriff »Winkel« verwendet werden.



口 世 女

かぎ (*Kagi*)/まげ (*Mage* = Beuge)

Wie zuvor bei dem Winkel wechselt der Pinsel die Richtung. Die dabei entstehende Form ist jedoch fließend weich und wird in dieser Arbeit als »Beuge« bezeichnet.¹⁷¹ Obwohl formalästhetisch eine Ähnlichkeit zu dem Buchstabenteil »Schulter«¹⁷² vor-

169 Zippel, 2011, S. 112.

170 Zippel, 2011, S. 114.

171 Zippel verwendet den Begriff »Beuge« als Alternative für »Winkel«. In dieser Arbeit soll allerdings mit Hilfe der beiden Begriffe zwischen der runden und der eckigen Form unterschieden werden.

172 Siehe S. 304.

liegt, soll hier von dem Begriff ›Schulter‹ abgesehen werden, da der Winkel in Japanisch bereits als Schulter (Kata) bezeichnet wird.



乳 心 花

たすき (*Tasuki* = Schärpe)

Zippel führt dieses Element unter der Rubrik ›der Haken‹ auf und Fazzioli betrachtet ohnehin in seiner Auflistung die Striche mit hakenförmigen Endungen als eine Einheit. In den mir vorliegenden japanischen Publikationen wird das Element als たすき (*tasuki*) benannt und gesondert aufgeführt.¹⁷³ たすき (*tasuki*) beschreibt einen leicht in sich gebogenen Strich mit einem Haken am Ende. Die Ausrichtung des auf der rechten Seite eines Zeichens stehenden Strichs variiert von Zeichen zu Zeichen, zwischen senkrecht stehend und leicht geneigt. In dieser Arbeit soll die wörtliche Übersetzung ›Schärpe‹ verwendet werden.



風 気 武

はね (*Hane* = Haken)

Das Element, das in Japanisch はね (*hane*) heißt, lässt sich am besten mit ›Haken‹ übersetzen.¹⁷⁴ Die Form und Ausrichtung der Haken ist, wie die unten aufgeführten Zeichen-Beispiele zeigen, sehr vielfältig.

173 Kudo, 1998, S. 132.

ComQuest: Fonts und die Acht Prinzipien der Strichsetzung. Unter: <http://www.comquest.co.jp/~第5集エロメントじゃ語れない.html> (19.05.2012) und Kaneda, unter: <http://lgjpo.lit.let.hokudai.ac.jp/zengaku4/漢字字形/001エロメント.htm> (19.05.2012).

174 In der deutschen Übersetzung von Fazziolis Publikation (Fazzioli, 2003, S. 20) wird die Verniedlichung »Häkchen« verwendet, während in der englischen Version (Fazzioli, 1987, S. 20) der Begriff »hook« verwendet wird.

永 衆

乳 同 都 宗 我 町

おさえ (*Osae* = Endung)

おさえ (*osae*) benennt den Abschluss eines Striches, der im Gegensatz zu einem Haken, Endstrich und Schweif keine dynamisch auslaufende Endung hat, sondern eher ein ›Abbremsen‹ des Pinsels zeigt. *Osae* bedeutet ›halten‹ oder ›drücken‹ und bezieht sich auf die Pinselführung in der Kalligrafie. Zippel unterscheidet zwischen einem »nadelförmigen« und einem »tropfenden« Ende eines »Längsstrichs«. ¹⁷⁵ In dieser Arbeit soll der Begriff Strichabschluss oder Endung verwendet werden.

衆

午

あたま (*Atama* = Ansatz)

Der ›Ansatz‹ eines Element wird in der japanischen Fachliteratur als Kopf (あたま *atama*) bezeichnet. Formal lässt sich dies mit dem Ansetzen eines Pinsels vergleichen.

衆

少

175 Zippel, 2011, S. 114.

うろこ (*Uroko* = Serife)

Mincho- (明朝体) und *Soncho*- (宋朝体) Schriften werden in japanischer wie auch in westlicher Literatur oft mit Serifenschriften verglichen. Ein Grund dafür ist die Form der Endung der Querstriche und die Außenkontur der Winkel eines Zeichens. Die dreieckige Form wird in Japanisch als うろこ (*uroko*)¹⁷⁶ und von japanischer wie von deutscher Seite als Serife bezeichnet. In dieser Arbeit wird zwischen Kopf-Serife (befindet sich am oberen Teil des Zeichens) und Fußserife (befindet sich am unteren Teil des Zeichens) unterschieden.



起筆・送筆・終筆 (*Kihitsu-Souhitsu-Shuuhitsu*)

Als letztes soll der Dreiklang *Kihitsu-Souhitsu-Shuuhitsu* (起筆・送筆・終筆) erläutert werden. Auch hier handelt es sich um eine Terminologie aus der Kalligrafie und gibt den Ablauf einer Strichsetzung wieder. Dieser beginnt mit dem Ansetzen des Strichs (*kihitsu*, wörtlich: Aufstellen des Pinsels), geht weiter mit dem Strichverlauf (*souhitsu*, wörtlich: Führung des Pinsels) bis zum Ende des Strichs (*shuuhitsu*: Ende des Pinselstrichs). Diese Begriffe tauchen heute in der japanischen Beschreibung von Druckschriften auf, um die Strichführung und Dynamik eines Striches zu beschreiben.¹⁷⁷



176 Uroko, dreieckige Form am Ende eines waagerechten Striches (*uroko* ist das altjapanische Wort für Dreieck). In der Kalligrafie heißt dieses Element *tome* und zeigt das Innehalten des Pinsels. (Vgl. Adachi 1999, 25.)

Saikusa übersetzt in seiner Arbeit *uroko* mit Serifen 「セリフ」. (Vgl. Saikusa 2009, 9.)

177 Vgl. Nagahara, 2002, S. 118.

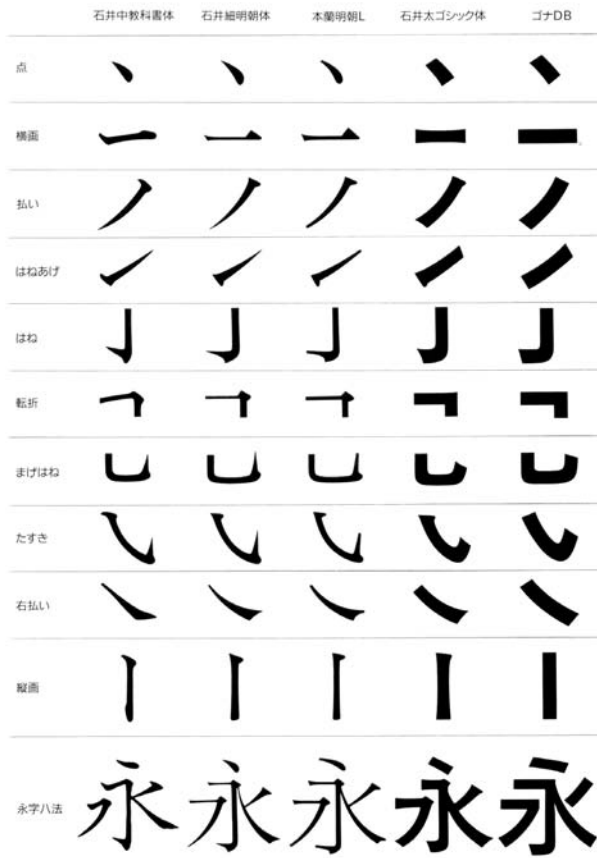


Abb. 20 (links)
 Tabellarisch sind hier die Zeichenelemente dargestellt, sortiert nach Schriftklasse (x-Achse). Die Schriftwahl (y-Achse) wirkt sich sichtbar auf die Form der Grundelemente aus.



Abb. 21 (rechts)
 Kudo zeigt die Variationen anhand der aus den Grundelementen zusammengesetzten Zeichen.

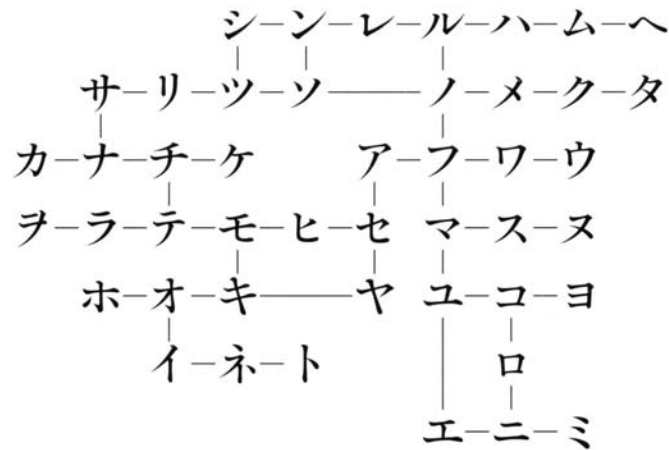


Abb. 22
Die Darstellung zeigt wie die Katakana formalästhetisch aufeinander aufbauen.

5.4.2.2 Das Formprinzip der Katakana

Die Silbenschrift Katakana ist nicht nur von ihrer Zeichenzahl einfacher zu erfassen und darzustellen, sondern auch von dem Formprinzip der Einzelzeichen. So bestehen Katakana-Zeichen, die jeweils aus einem Teilelement (Radikal) eines Kanji entstanden sind, aus maximal vier Strichen. Die zuvor dargestellte Terminologie der Kanji-Elemente lässt sich ohne weiteres auf die Zeichenelemente der Katakana beziehen.

Zudem folgen sie einem grundlegenden Gestaltungsprinzip, welches Ishikawa in einem leicht gebogenen diagonalen Strich (die Form des Silbenzeichen *no*: ノ, dem Formprinzip des Abstrichs nach links) sieht.¹⁷⁸ 80 Prozent der Katakana-Zeichen basieren auf diesem Formprinzip. So lassen sich folgende Zeichen aufführen, die eine von oben rechts nach unten links verlaufende Diagonale, gemäß dem Katakana-Zeichen *no* ノ, in sich tragen: アイウオカクケサソタチツテナヌネノハフホメラリルワヲ. Eine kürzere Variante dieser Form kommt in den folgenden Zeichen vor: セヒマム. Die gespiegelte Dynamik des Strichverlaufs findet sich in den Zeichen シレン. Katakana, die dieses Formprinzip nicht in sich tragen, machen weniger als 20 Prozent des gesamten Zeichenumfangs aus: エコニコユヨロ.¹⁷⁹ An dieser Darstellung ist zu erkennen, dass die einzelnen Katakanazeichen sich formalästhetisch sehr nahe sind.¹⁸⁰ Dies wirkt sich negativ auf die Lesbarkeit von Texten, gesetzt in Katakana, aus. In diesem Punkt lässt sich ein Vergleich zum Versalsatz in deutschen Texten ziehen.¹⁸¹ Auch dieser eignet sich nur zur Auszeichnung kurzer Textpassagen. Wie bereits zuvor beschrieben, liegt die Aufgabe der Katakana heute in der Wiedergabe

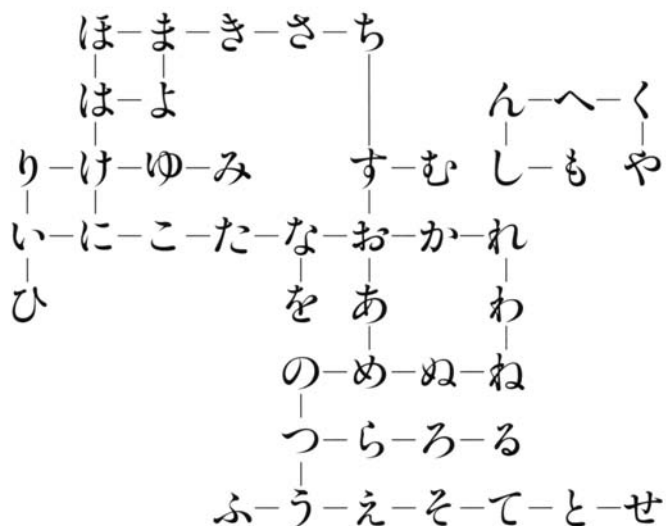
178 Ishikawa, 2007, S. 31 und Ishikawa, 2010, S. 13.

179 Ishikawa, 2010, S. 13. Und Torinoumi, 2010, S. 147.

180 Der Grafik Designer Kasai Kaoru zählt die Gemüsesorten Sellerie, Petersilie und Salat auf, die durch die phonetische Übersetzung und Anpassung an die japanische Silbenstruktur für ihn persönlich schwer zu unterscheiden seien. Übersetzt man das englische Wort *celery* für Sellerie ins Japanische, so wird es *seroli* (セロリ) ausgesprochen. *Parsley* (Petersilie) wird zu *paseri* (パセリ) und *lettuce* (Salat) zu *letasu* (レタス). Kasai nennt die Abstraktion der Katakana vergleichbar mit den Buchstaben des Alphabets. Die oben genannten Gemüsesorten basieren alle auf den Silben *ra ri ru re ro* (ラリルレロ) und ähneln sich phonetisch wie auch optisch. (Vgl. Kasai, 2009, S. 43.)

181 Der Vergleich zwischen den Minuskeln und Majuskeln zu den Kanji, Katakana und Hiragana wurde im Kapitel 4.5.2.1 detailliert dargestellt. (Siehe S. 256.)

Abb. 23
Die gleiche grafische Analyse wie bei den Katakana. Diese Darstellung zeigt anschaulich, dass das Hiragana System eine größere Formenvielfalt aufweist als die Katakana. Die Einzelformen sind individueller und unterstützen die Lesbarkeit der Zeichen.



von Fremdwörtern und kommt daher in der Regel nur als Auszeichnungsschrift vor. Manche Typographen entziehen sich allerdings in ihren Gestaltungen dieser ›begrenzten‹ Nutzung, um durch die Wahl der Katakana eine gewisse visuelle Aussage zu treffen.

5.4.2.3 Das Formprinzip der Hiragana

Auch die 46 Zeichen der Silbenschrift Hiragana bestehen aus maximal vier Strichen. Durch ihre runden und geschwungenen Formen unterscheiden sie sich allerdings deutlich von den kantigen und harten Kanji und Katakana-Zeichen. Einige der runden Zeichen lassen sich mit nur einem geschwungenen Strich wiedergeben. Die kreisenden Formen sind charakteristisch für Hiragana und kommen weder im Formprinzip der Kanji noch der Katakana vor.

Während bei den Katakana das durchgängige Gestaltungsprinzip die Diagonale (oder auch der Abstrich) ist, ist es bei den Hiragana der Kreis, der einer Rotation im Uhrzeigersinn gleicht. Folgende Zeichen bauen auf diesem Formprinzip auf: あおすちつなぬのはほまみむめよらるろわ.¹⁸² Eine weitere wiederholt vorkommende Form ist ein Kreuz das in der oberen Hälfte vieler Hiragana zu sehen ist. Dieses bezeichnet Ishikawa auch als Antenne¹⁸³: あおきけさすせたちなはまむもを.

Auch die Zeichen der Hiragana fügen sich heute in das Prinzip des Quadrats ein. Die runde und in sich geschlossene Form ist allerdings das Resultat einer vergleichbar jungen Entwicklung. Hiragana waren ursprünglich für den senkrechten Satz gestaltet. In handschriftlichen Werken, aber auch im Holzdruck, wurden Hiragana nicht als in sich abgeschlossene Einzelzeichen klar umrissen oder definiert. In fließenden Bewegungen verbanden sich die einzelnen Zeichen zu einem senkrechten Fluss.¹⁸⁴ So gab es in der ersten Phase des Bleisatzes des 16. Jahrhun-

182 Ishikawa, 2010, S. 13. Und Torinoumi, 2010, S. 146.

183 Ishikawa benutzt dafür den englischen Begriff *antenna* in Katakana-Schreibung. (Vgl. Ishikawa, 2007, S. 24 und Ishikawa, 2010, S. 13.)

184 Matsuda, 2008, S. 103.

derts spezielle Drucklettern für Hiragana, bei denen nicht ein einzelnes Zeichen auf einem Metall- oder Holzstift platziert war, sondern mehrere Hiragana als feste Einheit bestanden.¹⁸⁵ Erst im 19. Jahrhundert, zu Beginn der zweiten Phase des Letternsatzes, wurden die Hiragana als Einzelformen definiert. Die in sich abgeschlossene Form der Hiragana ist erst durch die technischen Anforderungen des Letternsatzes entstanden.¹⁸⁶

Ein weiteres Merkmal sind die großen und runden Negativformen oder auch Innenräume (Punzen), die in Japanisch als *futokoro* (ふところ) bezeichnet werden. Dagegen haben Kanji und Katakana vergleichsweise kleine und geschlossene Punzen. Besonders bei den zusammengesetzten Kanji, bestehend aus mehreren Einzelementen, wird der Weissraum »klein gehalten«, um den Zusammenhalt des Zeichens zu sichern.



Zeichen mit großen Punzen.



Bogen (*Wa*)



Schlaufe (*Musubi*)

185 *Renmentai*, Siehe S. 287.

186 Masuda Harumi, 2010, S. 90f.

Bereits in den »Christen Drucken« und den Büchern aus Saga kamen spezielle Formen der Lettern vor, die mehrere Hiragana als eine Einheit darstellten so wie es in den Handschriften jener Zeit üblich war. Die »verbundenen Lettern« werden in Japanisch als *renkokukatsuji* (連刻活字) bezeichnet und hatten Einfluss auf die *Saga*-Bücher. (Vgl. Nagahara, 2002, S. 65.)

5.5 MAKRO-TYPOGRAPHIE. VOM EINZELNEN ZEICHEN ZUR ZEILE UND ZUM ABSATZ

Die Darstellung der japanischen Elemente der Typographie zielt nicht auf Vollständigkeit, sondern ist dazu gedacht, dem Leser dieser Arbeit einen Einblick zu verschaffen und eine Terminologie festzulegen. Satztechnische Aspekte werden hier nicht bis ins Detail beleuchtet wie es für eine Fachpublikation der japanischen Typographie vonnöten wäre. Technische Beschreibungen werden auf ein Maß begrenzt, dass für ein Verständnis der zu analysierenden typographischen Arbeiten (der Schwerpunkt liegt auf plakativer Typographie und nicht auf Mengensatz) sinnvoll ist. Aspekte des Mengensatzes werden lediglich gestreift.

5.5.1 Die Schreibrichtung - senkrecht oder waagrecht?

Der japanische Satz kennt keine Wortzwischenräume.¹⁸⁷ Lediglich Satzzeichen wie Komma, Punkt (als Schlußzeichen), Klammern und die eckigen Anführungszeichen bilden durch ihre Positionierung im Quadrat (Kegel) einen Weißraum zur nächsten Bedeutungseinheit. (Abb. 18.)

Eine weitere elementare Eigenschaft der japanischen Typographie ist die duale Schreibrichtung. Die japanische Sprache lässt sich in zweierlei Richtungen schreiben und lesen, in senkrechten und in waagerechten Zeilen. Die ältere Schreibung ist die vertikale Zeilenform, bei der ein Satz von oben nach unten und von rechts nach links geschrieben wird. Haruta sieht den Ursprung der senkrecht laufenden Zeilen in den ältesten chinesischen Schriftartefakten, den Knochenschriften (*Koulotsumoji*, 甲骨文字, ca. 1.600 bis 100 v. Chr.) verankert. Bereits hier verliefen die Zeilen senkrecht.¹⁸⁸

Bis zur Edo-Zeit wurde die waagerechte Schreibung nur im Bereich der bildenden Kunst verwendet. Erst in der Meiji-Zeit, begünstigt durch den westlichen Einfluss, wurde die waagerechte Zeilenform offiziell eingeführt. Zunächst war sie allerdings auf die schriftliche Wiedergabe der westlichen Sprachen begrenzt. Erst später wurde diese Form auch auf naturwissenschaftliche Texte angewendet. Allerdings verliefen die horizontalen Zeilen zu Beginn der Meiji-Zeit von rechts nach links, orientiert an der Folge der senkrechten Zeilen.¹⁸⁹

187 Vgl. Wienold, 1995, S. 19.

Bis ins 8. Jahrhundert gab es auch in der Schreibtradition des Westens keine Wortzwischenräume. So haben sich erst im Mittelalter, zusammen mit der Karolingischen Minuskel, »unsystematische Ansätze, Worte visuell durch Abstände zu markieren« entwickelt. (Vgl. Wehde, 2000, S. 104.)

188 Vgl. Haruta, 2009, S. 158.

189 Vgl. Kotoh, 2004, S. 126.

Die Gründe für die Anpassung an den westlichen Standard, der links ansetzt, sieht Kotoh in dem Akt des Schreibens begründet. Wie bereits zuvor dargestellt, ist die Reihenfolge der Strichsetzung für jedes Kanji festgelegt. Dabei wird in der Regel links angesetzt. Somit stimmen Strichfolge und Schreibrichtung bei der linksansetzenden Zeilenführung überein. Auch wird bei einer Zeile, die sich von rechts nach links aufbaut, die schreibende Hand eines Rechtshänders über das bereits Geschriebene geführt und verdeckt dieses, beziehungsweise verwischt es.¹⁹⁰

Aus Sicht der Lesbarkeit und der Schreibgeschwindigkeit gibt es laut Kotoh zwischen dem waagerechten und dem senkrechten Satz keine erkennbaren Unterschiede. Lediglich die Gewohnheit des Lesers bzw. Schreibers wirkt sich hierbei aus.¹⁹¹

Heute wird in der japanischen Typographie, abhängig vom Inhalt des Textes, zwischen der waagerechten (dann von links nach rechts) und senkrechten Zeilenführung (von oben nach unten und rechts nach links) unterschieden. Senkrecht ausgerichtet sind Schul- und Lehrbücher zur japanischen Sprache, Zeitungen (mit Ausnahme des waagerecht gesetzten Fernsehprogramms), Zeitschriften und Literatur (Belletristik), geisteswissenschaftliche Texte und vor allem die japanische Kalligrafie. Waagerechte Zeilenbildung findet man in den Bereichen des amtlichen und offiziellen Schriftverkehrs sowie in naturwissenschaftlichen Texten. Texte, die mit zahlreichen, in Romaji gesetzten Fremdwörtern arbeiten, sind ebenfalls in waagerechten Zeilen angeordnet. Bei der waagerechten und senkrechten Zeilenbildung ändert sich nicht nur die Ausrichtung der Zeilen, sondern es ändern sich auch Schreibregeln. In einer waagerechten Zeile werden vermehrt arabische Ziffern genutzt, während in einer senkrecht laufenden Zeile oft die Ziffern mit Kanjis dargestellt werden. Ausnahmen sind Ziffern, die in Eigennamen von Marken und Produkten vorkommen. Hier bleibt die Schreibung der Ziffern unabhängig von der Zeilenführung konstant. Die Ausrichtung von Punkt und Komma sowie die Lesehilfen (kleiner gesetzte Hiragana, genannt *Furigana*) an Kanjis werden der Zeilenform angepasst. Im waagerechten Satz stehen sie über den Kanjis und im senkrechten Satz rechts neben dem Zeichen, das sie phonetisch darstellen. Anführungszeichen drehen und spiegeln sich je nach Zeilenform.

190 Vgl. Kotoh, 2004, S. 127.

191 Allerdings deutet Saikusa darauf hin, dass die Dynamik des japanischen Schriftsystems ursprünglich auf die senkrechte Zeilenführung ausgelegt war. (Vgl. Saikusa, 2009, S. 9.)

5.6 SCHRIFTKLASSIFIKATIONEN

5.6.1 Modelle der Klassifikation von lateinischen Schriften

Die Klassifikation von Schriften ist ein großes Thema in der westlichen Typographie. Eine Schriftklassifikation ist hilfreich, da sie eine Struktur in den ›Dschungel von Schriften‹ bringt. Im Idealfall sollte sie Nutzern von Schriften in der Praxis, aber auch in der Lehre und meines Erachtens in der Forschung, eine Nomenklatur zur Verfügung stellen, die es ermöglicht, über Eigenschaften von Schriften auf einer abstrakteren Ebene (die Gruppe betreffend und nicht eine spezielle Schrift) zu sprechen.

Bis zum Einbruch des digitalen Zeitalters war die Wiedergabe von Schrift meist auf das Medium Print reduziert. Zudem gab es keinen konkreten Anlass, außer-alphabetische Schriftsysteme in die Betrachtung mit einzubeziehen. (Ausnahmefälle gab es u.a. in der Fachliteratur, Lehrmaterial für Sprachen und Forschung.) Auch die Anzahl der Schriften war überschaubar. Somit wurden Schriftklassifikationen entwickelt, die die Schriften in ihren historischen Kontext einordnen. Dazu gehört das System von Maximilian Vox (1894-1974) und die DIN-Klassifizierung 16518 von 1964. Heute werden beide Systeme dahingehend kritisiert, dass sie nur schlecht oder gar nicht erweiterbar sind. Dieses Defizit bezüglich der Erweiterbarkeit, insbesondere um »fremde Schriften«,¹⁹² die nicht auf dem lateinischen Schriftsystem beruhen, aber auch »tausende neuer Schriften«, von denen einige »jeder Beschreibung, geschweige denn jeder Klassifikation [spotten]«,¹⁹³ zeigt die Dringlichkeit der Entwicklung einer neuen Klassifikationsmethode.

Hans Peter Willberg und Indra Kupferschmid stellten zu Beginn der 2000er-Jahre jeweils ein Klassifikationsmodell vor. Beide Matrix-Systeme unterscheiden zwischen stilistischen Merkmalen wie »dynamisch«, »statisch«, »geometrisch« und »dekorativ«. Wobei Willberg noch eine fünfte Kategorie »provokierend« für beispielsweise Displayschriften auflistet.¹⁹⁴ Die Unterscheidung von dekorativ und provokierend erscheint mir allerdings nicht essentiell und erweitert die Matrix Willbergs unnötigerweise.

Auf der anderen Achse unterscheiden sich Willbergs und Kupferschmids Systeme stärker voneinander. Während Willberg zwischen »Antiqua«, »Antiqua Varianten«, »Grotesk«, »Egyptienne«, »Schreibschriften« und »Fremden Schriften« unterscheidet, erscheint mir die Gliederung Kupferschmids klarer. Sie unterscheidet zunächst zwischen Serifen, Serifenlosen und Schreibschriften. Die Serifen und Serifenlosen werden jeweils in »mit Strichkontrast« und »kaum Strich-

192 Willberg, 2001, S. 78f.

193 Cheng, 2006, S. 16.

194 Willberg ergänzt zudem jede stilistische Eigenschaft mit einem »menschlichen Typus«. So übersetzt er dynamisch mit »Wanderer«, statisch mit »Soldaten«, geometrisch mit »Roboter«, dekorativ mit »Dandy« und provokierend mit »Freak«. Dieser Vergleich macht seine Darstellung einerseits anschaulich, andererseits subjektiv.

	Serifen		Serifenlos		Schreibschriften
	mit Strichkontrast	kaum Strichkon.	mit Strichkontrast	kaum Strichkon.	
dynamisch	Garamond	Caecilia	Barmeno	Syntax	Z. Chancery
statisch	Bodoni	Boton	Britannic	Helvetica	Künstlerscript
geometrisch	Futuraoman	Memphis	Parisian	Futura	Tekton
dekorativ	Beowolf	Handwritten	Harlem	DYNAMOE	Remedy

Abb. 24
Die Matrix, die Kupferschmids
Klassifikation zu Grunde liegt.

kontrast« unterteilt. Auch wenn Willberg die »Fremden Schriften« aufnimmt, befasst er sich nur mit kyrillischen Schriften. Zudem erscheint mir die Benennung der Gliederung von »Antiqua«, »Antiqua Varianten«, »Grotesk« und »Egyptienne« zu stark an historischen Modellen orientiert. Ausgenommen die »Fremden Schriften« meinen beide Systeme im Grunde das gleiche, benennen es nur anders. Willbergs »Antiqua Varianten« entsprechen Kupferschmids »Serifenlose mit Strichstärkenkontrast« etc.

In dieser Arbeit soll allerdings bezüglich der Klassifikation kein neuer Beitrag geleistet werden. Es geht viel eher darum, ein existierendes Modell für die Analyse japanischer typographischer Gestaltung einzusetzen. Im Folgenden wird die Klassifikation von Kupferschmid in dem für diese Arbeit relevanten Umfang dargestellt.

5.6.2 Die Matrix

Im ersten Schritt unterscheidet Kupferschmid zwischen den Formprinzipien Serifen, Serifenlosen und Schreibschriften. Die Serifen und Serifenlosen unterteilt Kupferschmid in Schriften mit Strichstärkenkontrast und Schriften mit geringem Strichstärkenkontrast. Es entstehen somit fünf Gruppierungen, die sie wiederum nach vier »Ausstattungsmerkmalen« untersucht (dynamisch, statisch, geometrisch und dekorativ). Ihre Matrix zeigt auf der horizontalen Achse fünf Faktoren der Formprinzipien und auf der vertikalen Achse vier Ausstattungsmerkmale.¹⁹⁵

5.6.2.1 Serifenschriften

Serifenschriften mit Strichkontrast, dynamisch

In diese Gruppe fallen Schriften der Renaissance-Antiqua (Venezianische (1400-1500) und Französische (ab 1600)),¹⁹⁶ Übergangs-Antiqua (Barock-Antiqua laut DIN 16518) und Schriften mit betonten Serifen.

Schriften der Renaissance-Antiqua weisen einen geringen Strichstärkenkontrast auf. Die Einzelformen der Buchstaben sind sehr differenziert und der handschriftliche Duktus, im Wechselzug mit der Breitfeder geschrieben, liegt der

195 Kupferschmid, 2003, S. 32.

196 Cheng, 2006, S. 14.

Buchstabenform zu Grunde. Die wie ›gewachsen‹ wirkenden Serifen sind gerundet und weisen Kehlungen auf. Der Kontrast zwischen Mittellängenhöhe und Versalhöhe ist groß. Das Schriftbild ist dynamisch bewegt, klar und leserlich.

Als Übergangsansiqua bezeichnet man Schriften, die ab 1700 geschrieben und geschnitten wurden. Dem Namen entsprechend sind sie nicht immer eindeutig einer Gruppe zuzuordnen. Kupferschmid bezeichnet Schriften dieser Gruppe als »erste designte Schriften«, die auf Papier konstruiert und geplant wurden. Die Form der Buchstaben wirkt rational und aufeinander abgestimmt. Verglichen mit der Renaissance Antiqua ist der Strichstärkenkontrast höher und die Form der Serifen spitzt sich am Ende zu.

Als letztes ist noch die serifenbetonte Antiqua, abgeleitet von der Renaissance Antiqua zu nennen, die sich formal an der Renaissance Antiqua orientiert.¹⁹⁷ Die Betonung liegt auf den Serifen, wobei je nach Schrift die Serifen ohne Kehlung angebracht sind. Der Strichstärkenkontrast ist geringer als bei der klassischen Renaissance Antiqua.

Typographie

Stempel Garamond als Vertreter der französischen Renaissance Antiqua

Serifenschriften mit Strichkontrast, statisch

Schriften der klassizistischen Antiqua, aber auch serifenbetonte Schriften, die sich auf die klassizistischen Formen beziehen, fallen in diese Gruppierung.

Klassizistische Antiqua wurden ab 1800 gestaltet und beziehen sich formalästhetisch auf Kupferstecher-Schriften.¹⁹⁸ Herausstechende Merkmale sind die Betonung der Senkrechten, der hohe Strichstärkenkontrast und die senkrechten Achsen der Binnenräume. Die Serifen sind sehr fein und ohne oder mit lediglich leichten Winkeln angesetzt. Die Betonung liegt auf der vertikalen Ausrichtung der Schrift. In der serifenbetonten Variante nimmt die Strichstärke der Serifen zu. Je nach Schrift weisen die Serifen leichte oder stärkere Kehlungen auf.

Typographie

Bodoni

197 Vgl. Sauthoff/Willberg, 1997, S. 37.

198 Sauthoff/Willberg, 1997, S. 30.

Serifenschriften mit Strichkontrast, geometrisch

An dieser Stelle zeigt Kupferschmid ein Beispiel (Futuroman), das ich eher als dekorative Schrift ansehe. Willberg hingegen lässt diese Variante aus, dem schließe ich mich hier an.

Serifenschriften mit Strichkontrast, dekorativ

Dekorative Schriften mit den oben beschriebenen Attributen.

Serifenschriften mit geringem Strichkontrast

Die serifenbetonten Antiqua Schriften (Egyptienne), die sich ab dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts entwickelt haben, bezeichnet Kupferschmid als Kerngruppe der Serifenschriften mit geringem Strichkontrast.

Serifenschriften ohne Strichkontrast, dynamisch

Die serifenbetonte Antiqua kombiniert Attribute der Renaissance Antiqua mit geraden Serifen und reduziertem Strichstärkenkontrast und stellt von ihrer Entstehungszeit her die jüngste Gruppe dar.

Typographie

TheSerif

Serifenschriften ohne Strichkontrast, statisch

Serifenbetonte Antiqua, die aus der Klassizistischen Antiqua entstanden sind und geringe Strichstärkenkontraste sowie gerade ansetzende Serifen aufweisen.

Typographie

Serifa

Serifenschriften ohne Strichkontrast, geometrisch

»Harte unorganische«, ¹⁹⁹ auf geometrischen Prinzipien basierende Formen zeichnen diese Gruppe aus. Die Serifen sind rechtwinklig angesetzt und weisen teils die gleiche Stärke wie die Strichstärke auf.

Typographie

Rockwell

Serifenschriften ohne Strichkontrast, dekorativ

Dekorative Schriften mit den oben beschriebenen Attributen. Die so genannten »Western-Schriften« fallen in diese Kategorie.

5.6.2.2 Serifenlose Schriften

Serifenlose mit Strichkontrast

Die Entwicklung der Serifenlosen, die einen nicht nur marginalen Strichstärkenkontrast aufweisen, sondern diesen zum eindeutigen Stilelement der Schrift machen, nahmen in den 1950er-Jahren ihren Anfang. Kupferschmid nennt hier nur die Namen der vier Untergruppen und Beispielschriften, die dieser Gruppe zugeordnet sind. Die Eigenschaften der Untergruppen beschreibt sie allerdings nicht. Willberg hingegen bezeichnet die komplette Gruppe als »Varianten«.

Serifenlose mit Strichkontrast, dynamisch

Das klare Schriftbild der Serifenlosen sollte mit den Vorteilen der besseren Lesbarkeit durch Strichstärkenkontraste erweitert werden. Bei Schriften dieser Gruppe zeigen die Buchstaben individuelle Formprinzipien auf, wobei die Serifen fehlen.

Typographie

EideticModern OT

Serifenlose mit Strichkontrast, statisch

Die Eigenschaften sind ähnlich wie bei den Klassizistischen Schriften: Betonung der Vertikale und höherer Strichstärkenkontrast. Nur die Serifen fehlen.

Typographie

Rotis Semi Sans

Serifenlose mit Strichkontrast, geometrisch

Willberg lässt diese Variante aus und dem schließe ich mich an.

Serifenlose mit Strichkontrast, dekorativ

Dekorative Schriften mit den oben beschriebenen Attributen.

Serifenlose ohne Strichkontrast

Mit der aufkommenden Werbung entstanden um 1850 lineare serifenlose Schriften. Historisch gesehen waren es die ersten Serifenlosen. »Als die Schrift aufkam, fand man sie gewagt und sonderbar und nannte sie darum Grotesk. Die bessere Gattungsbezeichnung wäre Endstrichlose, denn sie ist eine Schrift ohne die, keineswegs überflüssigen, Endstriche.«²⁰⁰

Lineare Serifenlose, dynamisch

Das dynamische Formprinzip der Renaissance Antiqua und der Übergangsansiqua wird in dieser Gruppe wieder aufgenommen und mit den klaren und serifenlosen Attributen der Grotesk Schriften verbunden. Die Schriften wirken sehr viel ruhiger als die der Serifenlosen mit Strichstärkenkontrast. Die ersten Schriften wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts geschnitten. Die Proportionen und die offenen Punzen orientieren sich ebenfalls an den Serifenschriften.

Typographie

Gill Sans

Lineare Serifenlose, statisch

Auch hier stand die Klassizistische Antiqua Pate bei der Entwicklung der Schriften. Die ersten Serifenlosen beriefen sich auf dieses Formprinzip und entstanden um 1900. Die Form der Buchstaben ist statisch und geschlossen. Während die Versalien durch ihre Dicke den Gemeinen gegenüber betont sind, ist der Kontrast der vertikalen Ausdehnung geringer. Als Variante zählt Kupferschmid die Amerikanische Grotesk (entstanden im 19. Jahrhundert) zu dieser Gruppe. Auffällige Merkmale dieser Schriftgruppe sind die hohe x-Höhe, die schmale Buchstabenbreite und das dreistöckige Minuskel-g.

Typographie

Akzidenz Grotesk

Lineare Serifenlose, geometrisch

»Das funktionalistische Denken des beginnenden 20. Jahrhunderts«,²⁰¹ die Ideen des Bauhauses und der »neuen Typographie« spiegeln sich in den Entwürfen der Schrift wider. Die reduzierten geometrischen Buchstabenformen spiegeln den Geist des da-

200 Tschichold, 2001, S. 20.

201 Sauthoff/Willberg, 1997, S. 45.

maligen aufkommenden industriellen Zeitalters. Durch die konsequent angegliche-
ne Form ähneln sich die Buchstaben der Schrift untereinander. Das Erkennen von
Wortbildern wird dadurch erschwert.

Typographie

Futura

Lineare Serifenlose, dekorativ

Dekorative Schriften mit den oben beschriebenen Attributen.

5.6.2.3 Geschriebene Schriften

Diese Gruppe ist stark durch das Schreibwerkzeug inspiriert und umfasst Anlehnun-
gen an alte bis hin zu neuen Formen von Handschriften.

Geschriebene Schriften, dynamisch

Angelehnt an die humanistische Antiqua und Kursive, die mit der Breitfeder ge-
schrieben wurden und deren freie Interpretationen.



Zapf Info

Geschriebene Schriften, statisch

Mit der Spitzfeder während des 18. Jahrhunderts geschriebene englische Schreib-
und Kupferschriften, die einen gleichmäßigen Rhythmus und eine starke Neigung
aufzeigen.



Snell Roundhand

Geschriebene Schriften, geometrisch

Ab dem 20. Jahrhundert entstandene Schriften mit geringerem Strichstärkenkontrast
und konstruierten Formprinzipien.

Typographie

Tekton

Geschriebene Schriften, dekorativ

Dekorative Schriften mit den oben beschriebenen Attributen.

Des Weiteren erwähnen Kupferschmid und auch Willberg gebrochene Schriften, auf die allerdings in dieser Arbeit nicht weiter eingegangen werden soll. Zuletzt sollen noch Schriftsippen erwähnt werden. Sie vereinen zwei oder mehr Schriftfamilien unterschiedlicher Klassifikation unter Anwendung eines Gestaltungskonzepts, das die Sippe charakterisiert. Jede Schriftfamilie wiederum besteht aus verschiedenen Schnitten u.a. bezogen auf Strichstärke, Schriftbreite, Schriftlage und zum Beispiel Kapitälchen. Ab den 1990er-Jahren entstanden zahlreiche Schriftsippen, bei denen die Formprinzipien (der Duktus) und die vertikale Ausdehnung als Maßstab dienen. So können eine Serifenschrift auf der einen Seite und eine Serifenlose auf der anderen Seite die Eckschriften einer Sippe markieren. Zwischen diesen zwei Eckpunkten kann es Übergangsformen geben.²⁰²

5.6.3 Japanische Schriften - eine Möglichkeit der Klassifikation

Analog zu der Darstellung der Schriftklassifikation lateinischer Schriften, soll nun eine Klassifikation der japanischen Schriften anhand von Komiyama Hiroshis System erfolgen.²⁰³ Komiyama analysierte zuvor Klassifikationsmodelle von Schrift-Anbietern aus der Zeit des Bleisatzes und des Fotosatzes. In vielen Klassifikationsmodellen wurde zwischen sechs Gruppen unterschieden: den *Minchotai* (明朝体), den Grotesk-Schriften (*Goshikkutai*/ゴシック体), den *Kaishotai* (楷書体), den *Kyokashotai* (教科書体: Schulbuchschriften), den *Souchotai* (宋朝体) und den *Soushokutai* (装飾体: dekorative Schriften). Die digitalen Fonts umfassen in Japan heute allerdings bereits mehr als 2.000 Schriften.²⁰⁴ In dem oben genannten System können, laut Komiyama, die verschiedenen neuen Entwicklungen nicht differenziert genug klassifiziert werden. Wobei die Klassifikationsmodelle zeitgenössischer Schriftanbieter keine klarere Trennung anbieten als das alte System.

202 Die von Otl Aicher 1981 gestaltete Rotis weist diese Eigenschaften einer Sippe auf. Als Eckschriften dienen die Rotis Serif und die Rotis Sans Serif. Dazwischen befinden sich die Rotis Semi Serif (eine Schriftfamilie mit ange deuteten Serifen) und Rotis Semi Sans (eine Schriftfamilie ohne Serifen, jedoch mit Strichstärkenunterschieden).

203 Komiyama, 2010. S. 64f.

204 Komiyama, 2010. S. 64f.

	Mincho	Gothic	Pinsel	Mix
Old	国あア	国あア 国あア	安あア	<i>Minchotai</i> (明朝体) + Eckige <i>Goshikku</i> (角ゴシック体)
Standard	国あア	国あア 国あア	安あア	<i>Minchotai</i> (明朝体) + Runde <i>Goshikku</i> (丸ゴシック体)
Modern	国あア	国あア 国あア		<i>Mix Design Type</i> (ミックス系デザイン書体): mehr als zwei Komponenten umfassend.
Design	国あア	国あア 国あア	留あア	

Abb. 25
Tabellarische Visualisierung des Systems von Komiyama. (Vgl. Komiyama, 2010, S. 64–65.) Komiyama zeigt keine Schriftbeispiele für die Kategorie der Pinselschriften. Anhand Komiyamas Beschreibung der Eigenschaften dieser Kategorie habe ich die Schriftbeispiele hinzugefügt. Die Eränzungen sind an dem ersten Kanji-Zeichen zu erkennen, das sich von Komiyamas (国) Blindtext unterscheidet.

Zudem bezieht sich Komiyama auf ein weitaus komplexeres System, mit dem er im Jahr 2007 im Wesentlichen japanische Schriften, die im OpenType Format vorlagen, nach historischen und formalästhetischen Faktoren klassifizierte und in einem umfangreichen Musterbuch²⁰⁵ vorstellte. In dieser Arbeit soll allerdings die vereinfachte Klassifikation Komiyamas aus dem Jahr 2010 vorgestellt und angewendet werden. In ihren Grundzügen sind Parallelen zu Kupferschmids Arbeit zu erkennen.

Die Klassifikation von Komiyama zeigt zunächst eine übersichtliche Trennung von vier übergeordneten Gruppen, der *Minchokei*, der *Goshikkukei*, der *Pinselschriften* und der *Mix*. Die letzte Gruppe allerdings, als *Mix* benannt, beinhaltet nach westlicher Definition Schriftsippen.²⁰⁶ Anschließend wird jede Gruppe in drei bis vier Untergruppen unterteilt. Dabei werden die *Mincho* und die *Grotesk* (*Goshikku*) in *Old Type*, *Standard Type*, *Modern Type* und *Design Type* unterteilt. Diese zwei Ebenen zu jeder Schriftgruppe werden nun im Detail dargestellt.

Stellt man Komiyamas System in einer Matrix dar, werden die Parallelen zu Kupferschmids Klassifikation deutlich. Beide nehmen zunächst eine Unterscheidung von Serifen (*Mincho*), Serifenlosen (*Gothic*) und Handschriften (*Pinselschriften*/

205 Komiyama, 2008, S. 10ff.
Schriften werden hier in 5 Schriftklassen unterteilt und anschließend nach vier Aspekten analysiert: Form, Entstehungszeit, geografische Verortung und Anwendungsform (形態・時代・地域・デザイン処理). Dieses System stellt eine zu kleinteilige Matrix dar, die im Kontext dieser Arbeit nur schwer anwendbar oder gar nachvollziehbar ist. Dies gilt besonders für Leser ohne unmittelbaren Bezug zu Japan.

206 Anhand der Kana-Schriftsippe (Ajioka Shintaro Kana Shotai 味岡伸太郎かな書体) von Ajioka Shintaro (味岡伸太郎) aus den 1980er-Jahren wird dieses Konzept auf S. 340 dargestellt.

Kalligrafie) vor. Indem Komiyama die Pinselschriften nur verbal beschreibt, nicht jedoch bebildert, zeigt sich auch bei ihm der Schwerpunkt auf den Serifen und Serifenlosen. Die Unterscheidung in Formprinzipien sieht bei beiden Autoren allerdings unterschiedlich aus. Betrachtet man die Schriftbeispiele, ließe sich Kupferschmids »geometrisch« mit Komiyamas »modern« vergleichen und »dekorativ« (Kupferschmid) entspricht der Gruppe der Design-Schriften. »Dynamisch« und »statisch«, sind vergleichbar mit »old« und »standard«. Allerdings sind Komiyamas Beschreibungen sehr offen gehalten, was er schwer macht, von einer Übereinstimmung der Kategorien bei Kupferschmid und Komiyama sprechen zu können. Deutlich wird an diesem Vergleich allerdings, dass es durchaus möglich ist, das Vokabular der westlichen Typographie auf japanische Schriftsysteme zu beziehen und vice versa.

5.6.3.1 *Minchokei* (明朝系)²⁰⁷

Der Name der Schrift gibt einen Hinweis auf die Zeit von dessen Entstehung während der Ming-Dynastie (1368-1644, 明時代) in China.²⁰⁸ Ende des 19. Jahrhundert wurden die ersten »brauchbaren« Druckschriften für den Druck mit den beweglichen Lettern in der Mincho, von Motogi, basierend auf Gambles Vorlage geschnitten. Die Mincho ist allerdings nicht nur die erste typographische Schrift Japans, sondern auch die am stärksten vertretene Schrift für die Gestaltung von Mengensatz.²⁰⁹ Am Duktus der Schriften dieser Gruppe ist immer noch das Erbe der Handschrift durch den Pinsel (*Mouhitsucho* 毛筆書) zu erkennen.²¹⁰ Die dreieckige Form (*uroko* oder auch *Serife*) am Ende eines waagerechten Striches, der Ansatz des senkrechten Striches (*atama*), der eine Verdichtung (*katamari* 塊) aufzeigt und die Dynamik des auslaufenden diagonalen Striches (*harai*) sind typische Merkmale dieser Schriftgruppe. Die Schrift zeichnet sich durch den Kontrast der feinen waagerechten zu den betonten senkrechten Strichen aus. Dabei verlaufen die Striche im 90 Grad-Winkel zueinander. Innerhalb des Zeichensatzes gibt es Größenvariationen, um ein optisch ausgeglichenes Schriftbild zu erzielen. So werden die weniger komplexen Zeichen wie Hiragana und Katakana, aber auch einfache Kanji, kleiner gehalten. Zugleich meint Adachi al-

207 Die Endung *-kei* (*Minchokei*, *Goshikkukei*, *Hitsuchokei* und *Mix-Kei*) steht jeweils für die übergeordnete Kategorie, die bei Kupferschmid als die drei Hauptformprinzipien - *Serifen*, *Serifenlos* und als *Schreibschriften* - bezeichnet wurden. Die Endung *-tai* (*Oldstyle Minchotai*, *Standard Type Minchotai*, *Modern Type Minchotai*, etc.) hingegen, steht für unterschiedliche Varianten, die durch Kombination der übergeordneten Formprinzipien (erste waagerechte Zeile in der Matrix) mit den Ausstattungsmerkmalen (Old, Standard, Modern und Design) auf der vertikalen Achse, innerhalb der Matrix entstehen.

208 Vgl. Zaizen, 2010, S. 20.

209 Kataoka nennt die Mincho die »unumstrittene Nummer eins« der Druckschriften.「書体の主役の座」. (Vgl. Kataoka, 2006, S. 80)

210 Komiyama, 2010, S. 64.

lerdings auch das Erbe der westlichen Typographie in der Mincho erkennen zu können. Als Indizien nennt er die Vereinheitlichung der dünnen und dicken Striche sowie die Betonung der Senkrechten gegenüber der Waagerechten.²¹¹ Auch Shiraishi vergleicht die Mincho-Schriften mit Serifen-Schriften, wobei die *uroko* und die *hane* die gleichen Eigenschaften wie Serifen aufweisen sollen.²¹²

Oldstyle Minchotai

Die Oldstyle Minchotai bezieht sich in ihrer Form stark auf handgeschnittene Lettern, die während und nach der Meiji-Zeit entstanden sind und stellt somit in ihrer Kontur und Strichführung eine traditionelle Form der Schrift dar. Die Kana-Zeichen sind im Verhältnis zu den Kanji kleiner gehalten.

国 あ ア

Tsukiji A Midashi Minchotai

Standard Type Minchotai

Vereinfacht gesagt ist die Standard Type der Mincho ›begradigt‹ und ›ruhiger‹. Die Größen der Kanji, Hiragana und Katakana sind einander angenähert. Es gibt keine merklichen Größenkontraste. Die Striche sind begradigt und angeglichen. Auch der Duktus der Kana ist sehr viel ruhiger, ihren Formen liegen Bleistiftzeichnungen zu Grunde. Der Großteil der Mincho-Schriften gehört dieser Klasse an.

国 あ ア

Iwata Minchotai Old

211 Adachi, 1999, S. 25.

Laut Zeizen unterstützen diese Eigenschaften der Mincho nicht nur die Lesbarkeit, sondern auch die Effizienz beim Schneiden der Schrift. So konnte man den Vorgang ›automatisieren‹, indem ein Handwerker jeweils für den waagerechten, senkrechten oder diagonalen Strich zuständig war. (Vgl. Zaizen, 2010, S. 20.)

212 Shiraishi, 1998, S. 107.

Modern Type Minchotai

Die Formen dieser Gruppe sind gegenüber der Standard Type Minchotai geometrischer und statischer. Komiyama beschreibt diese Auslegung der Mincho als »befremdlich«.²¹³

国あア

Motoya Mincho 3

Minchokei Design Type (Design Type angelehnt an die Mincho)

Schriften, die sich von ihrer Gestaltung an der Mincho orientieren, jedoch nicht in die drei oben genannten Kategorien passen. Die Schriften dieser Gruppe lassen sich auch als dekorative Schriften beschreiben, die sich formal an der Mincho orientieren.

国あア

Nau MU

5.6.3.2 *Goshikkukei* (ゴシック系/Gothic)

In Japan wird der amerikanische Begriff *Gothic* (*Goshikku*) zur Bezeichnung von Grotesk/Serifenlosen Schriften benutzt. Dies ist laut Shiraishi ein ursprünglich amerikanischer Übersetzungsfehler, der von Japanern übernommen wurde.²¹⁴ In dieser Arbeit soll allerdings der Begriff *Goshikku* (gemäß der japanischen Silbenübersetzung) oder aber auch Gothic für die Benennung der Serifenlosen verwendet werden, um in der Analyse zwischen einem japanischen und einem in Romaji gesetzten Text, dargestellt in einer Serifenlosen, sprachlich unterscheiden zu können.

Wie in der westlichen Typographie weisen Schriften dieser Gruppe keinen deutlichen Strichstärkenkontrast auf. Komiyama fasst in seiner Klassifikation die eckige Grotesk (*Kakugoshikkutai* 角ゴシック体) und die runde Grotesk, *Marugoshik-*

213 Komiyama, 2010. S. 64f.

214 Vgl. Shiraishi, 1998, S. 111.

Der englische Begriff *Gothic* soll laut Kupferschmid zu jener Zeit »barbarisch« bedeutet haben und meint das gleiche wie der deutsche Begriff Grotesk. (Vgl. Kupferschmid, 2003, S. 41.)

kutai 丸ゴシック体, in einer Gruppe zusammen, da sie ihm zufolge auf demselben Formprinzip beruhen. Lediglich die Endungen, die im ersten Fall harte, eckige Formen haben und im zweiten Fall rund sind, sollen den Unterschied ausmachen und das Schriftbild dahingehend beeinflussen. Während die eckige Grotesk, von der westlichen Sans Serif inspiriert entstanden sein soll, sei die runde Grotesk hingegen von der *Tensho* (篆書), einer chinesischen Siegelschrift ausgegangen.²¹⁵ In dieser Arbeit werde ich die Unterscheidung zwischen runder und eckiger Grotesk vornehmen, wenn es das Verständnis einer typographischen Arbeit unterstützt.

Old Type Gothic

Nur wenige Schriften lassen sich der Gruppe der Old Type Gothic zuordnen, da bereits zu Beginn der Entstehung dieser Klasse Schriften der Gothic mit geringem Strichstärkenkontrast und Strichen im rechten Winkel (90°) als Prototyp etabliert waren. Laut Komiya sollen aus diesem Grund nur wenige Grotesk Schriften betonte Strichstärkenkontraste aufweisen.

国あア

Goshikku MB 101 U

国あア

V7 Maru Goshikku B

Standard Type Gothic

Senkrechte und waagerechte Striche treffen sich im rechten Winkel. Die Punzen sind nicht übermäßig groß. Das Formprinzip (Skelett/Gerüst) der Hiragana, aber auch die Proportionen orientieren sich an den Mincho Schriften. So haben Kana und Kanji individuelle Größen und füllen das Quadrat nicht aus.

215 Komiyama datiert die Entstehung der eckigen Goshikku auf 1886. Die runde Grotesk wurde zum ersten Mal 1897 in einer Drucker-Zeitschrift abgedruckt. (Vgl. Komiyama, 2010. S. 64f.)

国あア

Koburina Goshikku W3

国あア

Hiragino Maru Go W6

Modern Type Gothic

Schriften der Modern Type entsprechen einem geometrischen Formprinzip und bestehen aus konstruierten und vereinfachten Formen. Die senkrechten und waagerechten Striche treffen sich im rechten Winkel. Kana und Kanji dieser Gruppe gleichen sich in ihrer Größe an und die Zeichen füllen den quadratischen Kegel aus. Ein weiteres Merkmal sind die großen Punzen.

国あア

Shin Go U

国あア

Jun 501

Anlehnungen an die Gothic, Design Varianten

Schriften, die sich von ihrer Gestaltung an der Gothic orientieren, jedoch nicht in die oben genannten drei Kategorien passen und einen dekorativen Ansatz verfolgen.

国あア

Takahando B

国あア

Mega Maru B

5.6.3.3 Pinselschrift (*Hitsushokei* 筆書系)

Allgemeine Pinselschrift (*Ippan Hitsusho* 一般筆書)

Wie der Name der Gruppe bereits andeutet, werden alle ›Pinselschriften‹ hier vereint. Beginnend mit der *Kaisho* (楷書),²¹⁶ gefolgt von traditionellen Handschriften wie *Tensho* (篆書), *Leisho* (隸書), *Gyousho* (行書) und *Sousho* (草書) finden sich in dieser Klasse Schriften, die bis in die Edo- und Meiji-Zeit in Japan handschriftlich geschrieben wurden. Auch die *Kyokashotai* 教科書体, die als Standardschrift für Schulbücher der Grundschule genutzt wird, fällt in diese Klasse.

安あア

Sei Kyokashotai CB1

216 Obwohl sie formalästhetisch den Schreibschriften noch sehr verwandt ist, besteht die *Kaisho*, im Gegensatz zu *Gyousho* und *Sousho*, aus geraden Linien. Die waagerechten Striche gehen rechts leicht nach oben. Laut Komiyama ist die *Kaisho* eine schöne, aber auch anspruchsvolle Schrift, deren »Gestaltung« ein hohes Geschick an Schreibkunst (Kalligrafie) voraussetzt. Die *Mincho* hingegen lässt sich einfacher »konstruieren« und wurde von Gamble und seinen Zeitgenossen der *Kaisho* als erste Kanji-Druckschrift vorgezogen. (Vgl. Komiyama, 2007, S. 129f.)

Alte Pinselschrift (*Kohitsu* 古筆)

In der Klasse der *Kohitsu* werden Schriften zusammengefasst, die sich u.a. an den Werken und Schriften der Altmeister der Kalligrafie aus Japan und China orientieren.

安 あ ア

Reisho 101 (auf einer Siegelschrift der Qing-Dynastie basierend.)

Design Type - Pinselschriften

Schriften dieser Untergruppe greifen alte Pinselschriften wie zum Beispiel die *Souchoutai* (宋朝体) aus der Song-Dynastie (宋時代, 960-1279) oder *Edo-Moji* (江戸文字, Schrift aus der Edo-Zeit) in einer ›dekorativen‹ Form auf.

窠 あ ア

Kanteiryuu (wurde und wird für die Gestaltung von Werbematerialien für *kabuki* und *sumo* eingesetzt.)

5.6.3.4 *Mix-Kei* (ミックス系) - Schriftsippe

Leider wird Komiyama an dieser Stelle etwas ›erklärungsfaul‹. In dem einen Satz seiner Erläuterung dieser Gruppe heißt es lediglich, dass es sich hier um Kombinationen der oben aufgeführten drei Gruppen handelt, wobei in dieser Darstellung zwischen den runden und eckigen *Goshikku* unterschieden wird.

Minchotai (明朝体) + Eckige *Goshikku* (角ゴシック体)

Minchotai (明朝体) + Runde *Goshikku* (丸ゴシック体)

Mix Design Type (ミックス系デザイン書体): mehr als zwei Komponenten umfassend.

Aufgrund der fehlenden Beschreibung durch Komiyama bleibt hier Raum für Interpretationen. Einerseits können hiermit die ›klassischen Schriftsippenn‹ gemeint sein. Andererseits könnte aber auch ein Schriftsippenn-Prinzip in diese Kategorie passen, das auf die hybride Eigenschaft des japanischen Schriftsystems eingeht.

Die Kana-Schriftsippe, Ajioka Shintaro Kana Shotai (味岡伸太郎かな書体) von Ajioka Shintaro (味岡伸太郎), die er in den 1980er-Jahren entwickelte, zeigt eine Betonung der Kana-Schriften. Ajiokas System reagiert in erster Linie auf ein generelles Problem in der japanischen Schriftgestaltung. Durch die große Anzahl von Kanji, die für eine Schrift zur Verfügung gestellt werden müssen, ist das Entwi-

Koudouken

Ryokan

Yukinari

Komachi

Tsukiji

Kanji-Familie

あ
あ
あ

あ
あ
あ

あ
あ
あ

あ
あ
あ

あ
あ
あ

漢
漢
漢

Mincho

あ
あ

あ
あ

あ
あ

あ
あ

あ
あ

漢
漢

Mentai
Mincho

あ
あ
あ
あ
あ

あ
あ
あ
あ
あ

あ
あ
あ
あ
あ

あ
あ
あ
あ
あ

あ
あ
あ
あ
あ

漢
漢
漢
漢
漢

Goshikku

あ
あ

あ
あ

あ
あ

あ
あ

あ
あ

漢
漢

Maru
Goshikku

Abb. 26.
Die Kana-Schriftsippe von Ajioka Shintaro, hier zusammen mit der
Kanji-Schriftfamilie, gestaltet von *Type Bank*.

ckeln eines Kanji-Sets zeitlich sehr aufwändig. Ein durchschnittlicher japanischer Fließtext besteht allerdings zu 60 bis 70 Prozent aus Kana-Zeichen.²¹⁷ Die Gestalt der Kana beeinflusst maßgeblich das Erscheinungsbild eines Textes. Auf dieser Erkenntnis basiert Ajiokas Schrift. Ajioka entwickelte fünf *Skelette/Gerüste* von Kana, die sich durch ihren Duktus unterscheiden. In der Abb. 26 sind diese auf der horizontalen Zeile ausgerichtet. Die vertikale zeigt einen anderen Indikator auf. So sind in der äußeren rechten Spalte Kanji aufgelistet, die von *Type Bank* gestaltet wurden. Jedes der vierzehn Kanji steht für einen Schnitt, wobei mindestens zwei und maximal sechs Schnitte eine Schriftfamilie bilden. Innerhalb einer vertikalen Spalte behalten die Kana ihr Grundformprinzip, das ›Skelett‹ bei. Ihr ›Fleisch‹ oder auch der Strich passt sich in jeder Zeile dem Schriftschnitt des Kanji auf gleicher Zeilenhöhe an.²¹⁸ Dieses ausgeklügelte System erlaubt zahlreiche Kombinationen von Kanji und Kana, wobei Duktus und Proportionen immer konstant bleiben. Dieses System kann als eine japaneigene Interpretation einer Schriftsippe verstanden werden.²¹⁹ Bedenkt man, dass 60 bis 70 Prozent der Zeichen in einem japanischen Text mit Kana dargestellt werden, so ist ihr Einfluss auf die visuelle Wirkung eines Textes erheblich. Zuvor wurde auch dargestellt, dass im japanischen Mittelalter Gedanken und Gefühle bevorzugt in Hiragana dargestellt wurden.²²⁰ Diese Aspekte im Kontext mit der Schriftsippe Ajioka Shintaro Kana Shotai zeigen, dass gerade durch die variable Kana-Wahl eine große Auswahl an Darstellungsmöglichkeiten geschaffen wurde. Während die Kanji weitestgehend in der formalen Aussage konstant und beständig bleiben, sind es die Kana (vor allem die Hiragana), die Vielfalt in die typographische Gestaltung bringen.

Selbst beim Betrachten der vertikalen Spalten, in denen das Skelett der Kana-Schriften konstant bleibt, entstehen durch die variierenden Striche (*Fleisch*) und deren Strichführungen unterschiedliche Charaktere. So sind auf der gleichen vertikalen Achse mal Formen mit stark an- und abschwellenden Strichführungen zu sehen und dann wiederum ein paar Zeilen weiter, konstante Strichstärken für einen Schnitt, der auch als Grotesk Form bezeichnet werden kann, oder wieder ein paar Zeilen weiter eine Schrift mit abgerundeten Endungen. Die Vielfalt ist somit groß, die in erster Linie durch die Ausdruckskraft der Hiragana-Schriften zustande kommt.

5.6.3.5 Weiteres

Die letzte Gruppe in Komiyamas Klassifikation nimmt alle Schriften auf, die nicht den Kriterien der oben genannten Gruppen entsprechen.

217 Saikusa, 2009, S. 11f.

218 Vgl. *Typography & Symbol Mark*, 2003, S. 43.

219 Vgl. *Typography & Symbol Mark*, 2003, S. 43.

220 Vgl. Kapitel 4.5.2.

5.7 ZUSAMMENFASSUNG

Die Geschichte der Typographie in Japan ist, wie zuvor dargestellt, gekennzeichnet durch einen nicht linearen Verlauf. Nach westlichen Maßstäben hätte das ›Zeitalter der Typographie‹ bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts beginnen können. Stattdessen versiegte die Entwicklung nach einem kurzen Aufkeimen und man konzentrierte sich für 200 Jahre auf die Perfektionierung des Holzschnittes. Erst Ende des 19. Jahrhunderts, im Rahmen der Meiji-Restauration, wurde Gutenbergs Erfindung erneut eingeführt und setzte sich dieses Mal durch. Die Ablehnung und spätere Aneignung des Systems spiegelt die Haltung Japans gegenüber dem Westen wider. Für Japan war die Technologie des Letternsatzes nicht nur ein Zeichen der Industrialisierung (und des Fortschritts), sondern war auch ein Bild der westlichen kolonialen Ansprüche an Asien. In der Aneignung der Technologie Ende des 19. Jahrhunderts ist einmal mehr die Kulturtechnik des Refines zu erkennen. Es ist die Fähigkeit Japans, von ›fremden Kulturen‹ zu lernen und sich diese zu eigen zu machen. Der hybride Charakter der japanischen Kultur spiegelt sich nicht nur in der Vereinigung vierer Schriftsysteme wider, sondern zeigt sich auch in der Typographie, in der die konträren Systeme strukturiert und in Bezug gesetzt werden.

Das Erbe der Kalligrafie²²¹ auf formalästhetischer, aber auch auf sprachlicher Ebene auf der einen Seite und die westliche Technik der beweglichen Lettern, die einen unübersehbaren Einfluß auf japanische Schriftgestaltung ausgeübt hat, sind weitere Pole der japanischen typographischen Kultur. So entstand die runde Form der Hiragana, die sich heute analog zu den Kanji und Katakana in ein Quadrat fassen lässt, durch die technischen Anforderungen des Typendrucks.

221 Es wurde dargestellt, dass sich die Klasse der Pinselschrift (筆書系) formalästhetisch auf kalligrafische Schriften bezieht. Das alleine wäre allerdings nichts Außergewöhnliches, da sich auch in der westlichen Typographie beispielsweise dynamische Serifen-Schriften (venezianische und französische Renaissance Antiqua) auf das Formprinzip von Handschriften (Kapitalis Monumentalis und humanistische Minuskel) beziehen. Allerdings könnte man sagen, dass an der japanischen Benennung dieser Klasse bereits ein ›Bekennen zu den kalligrafischen Schriften‹ abzulesen ist. Wobei die Klasse der Handschriften in der Klassifikation Kupferschmids eher ›dekorative Handschriften‹ aufgreift. Es ist demnach für diese Arbeit wichtig, zwischen dem westlichen und japanischen Verständnis von Kalligrafie zu unterscheiden. Sich an Kupferschmids Schriftklassenbezeichnung orientierend, sollen hier westliche Kalligrafien als Handschriften bezeichnet werden, während japanische weiterhin als (japanische) Kalligrafie oder auch als *shohou* (書法, abgekürzt auch *sho*) bezeichnet werden sollen.

Auch anhand der Benennung der Schriftzeichenelemente ist die Verbindung zur Kalligrafie nicht zu übersehen. Allerdings ist auch dies kein Alleinstellungsmerkmal, da in der deutschen typographischen Terminologie ebenfalls Buchstabenelemente auf das »Schreiben mit der Hand« verweisen. Wie zum Beispiel die Begriffe An- und Abstrich oder Ansatz.

Eng verbunden mit dem Bezug zur Kalligrafie ist auch der Verweis zur chinesischen Kultur zu sehen. Denn die »Acht Prinzipien der Strichsetzung« (*Eiji Happou*) sind zusammen mit den Kanji im vierten Jahrhundert aus China ›importiert‹ worden.

In diesem Kapitel wurde der kulturhistorische, der ideologische und technische Hintergrund der Typographie in Japan dargestellt. Zudem wurden elementare Bezeichnungen japanischer typographischer Elemente mit der westlichen Typographie in Bezug gesetzt. Im Folgenden sollen diese Werkzeuge angewendet werden, um darzustellen, wie japanische Gestalter seit den 1930er-Jahren mit dem hybriden Bausatz an typographischem Material umgehen. An Beispielen japanischer typographischer Arbeiten werden Visualisierungen der Themen, die im Rahmen der Alteritätsforschung auf die japanische Schrift bezogen dargestellt wurden sowie Selbst- und Fremdbilder Japans, die bis auf den klassischen Japonismus zurückgehen, analysiert.

Hier gibt es beispielsweise Aspekte wie »Reduktion der Kanji auf Piktogramme und Ideogramme«, die als Stereotype im Westen gelten und in Japan durch vereinfachte Darstellungen der Schrift, aber auch durch typographische Arbeiten bestätigt und verstärkt und damit zurück kommuniziert werden.

Die Typographie kann in diesem Konstrukt die Darstellungsform sein, in der sich u.a. Exotismus und Hetero-Stereotype in Selbst-Exotisierung bzw. Auto-Stereotype wandeln und in visualisierter Form in den Westen gelangen und das westliche Japanbild bestätigen.

6 TYPOGRAPHISCHE GESTALTUNG IN JAPAN

Die Begriffe der Alteritätsforschung und die durch den klassischen Japonismus und die zeitgenössische Japanimation geprägten Eigen- und Fremdbilder Japans sollen nun auf die japanische typographische Gestaltung bezogen werden. Dabei soll untersucht werden, welche Rolle die Typographie als visuelles Mittel in der Selbstdarstellung und zugleich Selbstwahrnehmung, übernommen hat.

Wie bereits dargestellt, wird in der japanischen Fremd- wie Eigenwahrnehmung das hybride japanische Schriftsystem, bestehend aus drei Komponenten, als ein essentielles Alleinstellungsmerkmal und als Aspekt der kollektiven Identität gesehen. Heute muss man allerdings von vier Schriftsystemen sprechen, da die Nutzung des lateinischen Alphabets sich im japanischen Kontext nicht zwangsweise auf die Wiedergabe einer Fremdsprache beschränkt. Die Romaji sind längst Teilelement der japanischen visuellen Kultur. Sie zeigen das japanische Verständnis des ›Fremden‹ (des Westens) und zugleich dessen Übersetzung in das ›Eigene‹. Versteht man die Typographie als Ordnung und Organisation der Schrift, so eignet sich diese besonders, um die bisher beschriebenen Eigen- und Fremdwahrnehmungen Japans visuell belegen zu können.

6.1 ENSTEHUNG DER JAPANISCHEN TYPOGRAPHIE

Wie im vorangegangenen Kapitel dargestellt, wurde die Technologie der Typographie Mitte des 19. Jahrhunderts mit zahlreichen anderen Innovationen aus dem Westen importiert, um die Modernisierung und Industrialisierung in Japan voran zu treiben und zugleich den Anschluss an den Westen zu ermöglichen. Diese Entwicklung verlief zeitgleich zu einer im Westen stattfindenden Japanbewegung, in der man sich für das alte, traditionelle Japan interessierte.

Während die erste Phase des typographischen Zeitalters in Japan eine starke Orientierung an westlichen Vorbildern zeigt, beginnt in den 1930er-Jahren eine differenziertere Auseinandersetzung mit typographischen, aber auch grafischen Möglichkeiten. Diese Bewegung war allerdings bald überschattet von den politischen Spannungen innerhalb Japans, den damit verbundenen Expansionsvorhaben innerhalb Asiens und dem sich ankündigenden Zweiten Weltkrieg.

6.1.1 Erste Ansätze der Entwicklung einer japanischen typographischen Gestaltung um 1930

Bereits um 1930 entwickelte sich in Japan eine Bewegung im Bereich des Grafik Designs, die sich auch in der typographischen Gestaltung widerspiegelte. Auslöser waren verschiedene Indikatoren, deren Ursprung und Inspiration in Europa lagen und die fast zeitgleich relevant wurden.

1932 kehrten die japanischen Bauhausschüler Yamawaki Iwao und seine Frau Michiko zurück nach Japan. Ihr ehemaliger Kommilitone am Bauhaus, der Architekt Kawakita Renshichiro gründete im selben Jahr in Tokyo auf der Ginza *Shinkenchikukougeigakuin*, eine Hochschule für Architektur, Kunsthandwerk und Design. Der Lehrplan des Bauhauses war sein Vorbild. Kawakita konnte das Ehepaar Yamawaki als Dozenten für seine Schule gewinnen. Die Yamawakis hatten beide den Grundlagenkurs ›Schrift‹ von Joost Schmidt¹ belegt. Handgezeichnete Schriftplakate und auch Fotomontagen, die sie in den 1930er-Jahren in Japan unter Anwendung des japanischen Schriftsystems gestalteten, zeigen ihren Bezug zum Bauhaus auf formal-ästhetischer Ebene. (Abb. 1) Unter den Absolventen der *Shinkenchikukougeigakuin* befanden sich u.a. einer der japanischen Grafik Design-Pioniere, Kamekura Yusaku (亀倉雄策, 1915-1997).²

1931 las der Grafik Designer Hara Hiromu (原弘, 1903-1986) Jan Tschicholds *Elementare Typographie*, ursprünglich ein Beitrag in der Zeitschrift *Typographische Mitteilungen*, in dem Amerikanischen Magazin *Inland Printer*. Von diesem Text inspiriert und mit dem Wunsch, diesen auch anderen japanische Gestaltern zugänglich zu machen, übersetzte er den Aufsatz ins Japanische. Nur an einer Stelle fügt Hara seinen persönlichen Kommentar hinzu. Er widersprach Tschichold im Punkt der Abschaffung von Großbuchstaben und argumentierte seinen Einwand mit der Verschlechterung der Lesbarkeit.³ Haras erster Versuch, den Text zu veröffentlichen, scheiterte allerdings an einem Verleger, der ihn ablehnte. Hara ließ sich jedoch nicht davon entmutigen und setzte seine Forschung zur westlichen Bewegung der Neuen Typographie⁴ fort. Zwei Jahre später veröffentlichte Hara sein Forschungs-

1 Joost Schmidt (1893-1948) leitete am Bauhaus Dessau die plastische Werkstatt, die Reklame-Abteilung und die Druckerei. Schmidt unterrichtete von 1925 bis 1932 u.a. den Kurs ›Schrift‹. Schmidts Unterricht bezog sich auf die »manuelle Typographie«, in dem er die Studenten »handgefertigte Veranstaltungs-Plakate« gestalten ließ. (Vgl. Das A und O des Bauhauses. 1995, S. 193.) Bereits Johannes Itten ließ seine Studenten mit Schrift spielerisch gestalten. Erst durch László Moholy-Nagy gewann die Typographie am Bauhaus an Bedeutung. Die von ihm initiierte Publikationsreihe der Bauhausbücher, die er ab 1925 in Zusammenarbeit mit den Dadaisten Kurt Schwitters, Theo van Doesburg (*De Stijl*) und Studenten (u.a. Herbert Bayer und Joost Schmidt) entwickelte, zeigt die gestalterische aber auch inhaltliche Auseinandersetzung mit der Typographie. (Vgl. Das A und O des Bauhauses, 1995, S. 22ff. Gottschall, 1991, S. 32f.)

2 Vgl. 2. Kapitel, S. 126, FN 195 und Matsuoka, 1999, S. 18.

3 Vgl. 4. Kapitel, S. 259, FN 191.

4 Die Bewegung der Neuen Typographie entstand ab 1920 um Jan Tschichold, Kurt Schwitters,

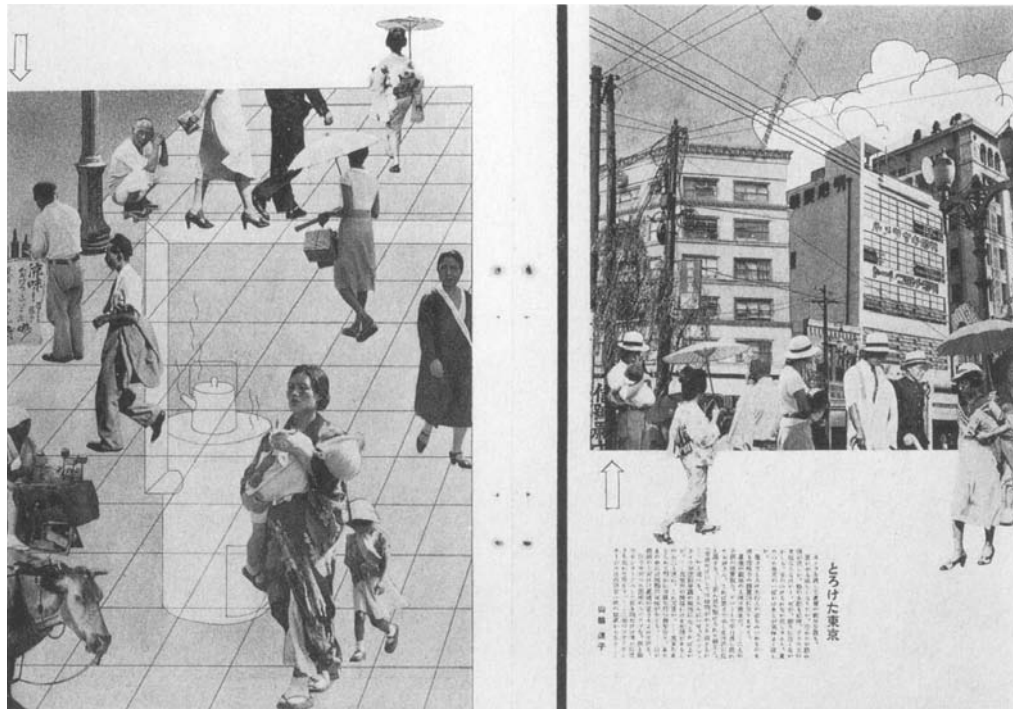


Abb.1
 Yamawaki Michiko: *Toroketa Tokyo* 「とろけた東京」.
 (Das ausgelassene Tokyo)
 Fotokollage aus 21 Fotografien
 der Ginza im Hochsommer.
 Publiziert in der Zeitschrift
Asahi Kamera, August-
 Ausgabe 1933.

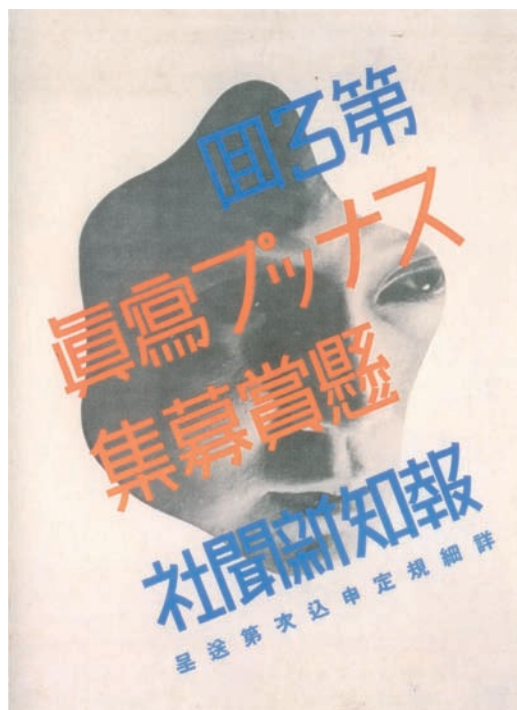
ergebnis eigenhändig als ›die neue typographie 新活版術‹. In chronologischer Reihenfolge publizierte Hara seine Übersetzungen von: ›Moholy Nagy: *Die neue Typographie*, von 1923‹, ›Moholy Nagy: *Zeitgemäße Typographie. Ziele, Praxis, Kritik*, 1926‹, ›Willi Baumeister: *Neue Typographie*. In: *Die Form*, 1926‹, ›Jan Tschichold: *Was ist und was will die neue Typografie?* In: *Eine Stunde der Druckgestaltung*, 1930‹ und eine stark überarbeitete Version seiner ersten Übersetzung von Tschicholds ›*Elementare Typographie*‹. Haras Bestreben war es, die japanischen Typographen zu motivieren, eine auf das japanische Schriftsystem angepasste japanische *Neue Typographie* zu entwickeln.⁵ Mit dieser Motivation gründete Hara 1932 den Tokyo Printing Artist'

Lászlo Moholy-Nagy und El Lissitzky. Dabei handelt es sich nicht nur um eine formal-ästhetische Bewegung, denn die genannten Gestalter publizierten aktiv ihre Theorien zur Typographie. ›*Die neue Typographie*‹ von Tschichold, 1928 verfasst und der gleichnamige Essay von Lászlo Moholy-Nagy, 1923 in der Publikation ›*Staatliches Bauhaus Weimar*‹ veröffentlicht, sind wichtige Dokumente, die die Ansprüche der Neuen Typographie formulieren. Der Typographie wurde eine funktionale, dem Inhalt dienende Rolle zugeschrieben. Folgende Gestaltungsmerkmale sind charakteristisch für die Neue Typographie: die asymmetrische Komposition, der diagonale Bildaufbau, das Gestalten mit Kontrasten, gesättigte Farben, die Einbindung von geometrischen und fotografischen Elementen und die Anwendung eines Rasters. Es wurden serifenlose Schriften in unterschiedlichen Schnitten verwendet, um die Aussage des Textes zu betonen. (Vgl. Jubert, 2006, S. 196f.)

5 1928 veröffentlichte Tschichold einen Aufsatz über die japanische Typographie mit dem Titel: *Japanische Typographie, Flaggen und Zeichen*. Tschichold hatte ein Monatsabonnement der japanischen Zeitung *The Tokyo Asahi* und konnte die Entwicklung der japanischen zeitgenössischen Typographie (begrenzt auf das Medium Zeitung und den darin abgebildeten Anzeigen) verfolgen. Tschichold beschreibt Ähnlichkeiten zwischen der westlichen Auffassung der elementaren Typographie und der japanischen Typographie der späten 1920er-Jahre, noch vor Hara Hiromus Studium der Neuen Typographie: »Interessant ist nun die Beobachtung, daß die japanische Satzweise eine in die Augen springende Ähnlichkeit mit unserer Typographie aufweist: durch ihren sachlichen Aufbau aus elementaren Formen (funktionelle Gestaltung), den daraus hervorgehenden Verzicht auf das Ornament, die bewußte Verwendung von Kontrastformen, Richtungsunterschieden und der Photographie [...] und die so entstehende Klarheit und äußerst intensive Wirkung.« (Tschichold, 1991, S. 37.)

Abb. 2

Plakatgestaltung von Hara Hiromu von 1935. Werbung für den dritten Wettbewerb zur Schnapsschuss-Fotografie.



Circle (abgekürzt: *Paaku*, パアク), um gemeinsam mit Gleichgesinnten die japanische Neue Typographie zu entwickeln. Ein wichtiges Ereignis für die Gruppierung war 1934 die Teilnahme an der internationalen Plakatausstellung mit Arbeiten aus Frankreich, England und Japan auf der Ginza. *Paaku* hatte sich auf typographische Plakate konzentriert und war mit 9 Exponaten in der Ausstellung vertreten.⁶ Nicht nur auf der Ebene der Theorie, sondern auch als Gestalter spielte Hara eine Schlüsselrolle in der japanischen Geschichte des Grafik Designs. (Abb. 2)

Als Natori Yonosuke (名取 洋之助, 1910–1962) 1933 *Nihon Kobo* (日本工房, aus heutiger Sicht eine Design Agentur) gründete, war Hara Hiromu unter den ersten Gestaltern, die Natori für sein Unternehmen gewinnen konnte. Weitere Personen waren der Fotograf Kimura Ihei (木村伊兵衛, 1901–1974), der Fotografie-Kritiker Ina Nobuo (伊奈信男, 1898–1978) und der Schauspieler und Produzent Okada Souzou (岡田桑三 1903– 1983), der einen Studienaufenthalt in Deutschland hinter sich hatte. Auch Natori Yonosuke studierte Ende der 1920er-Jahre in München an der Kunstakademie und war um 1931 für Ullstein als Fotojournalist tätig. Nur ein Jahr nach der Gründung spaltete sich *Nihon Kobo* allerdings in zwei Unternehmen auf: *Chuou Kobo* (中央工房) geleitet von Hara und Ina, sowie *Nihon Kobo* (als zweite For-

Die Ähnlichkeit, die Tschichold beschreibt, führt er nicht zurück auf eine gegenseitige Inspiration: »Ihre Leistungen sind vorbildlich auch im Sinne der europäischen Neuen Typographie, ohne daß beide irgendwie voneinander abhängig wären. Die Verwandtschaft unserer Neuen und der japanischen Typographie beruht auf der Gleichheit der geistigen Basis [...]«. (Tschichold, 1991, S. 37f.) Ähnlich wie im Kontext des klassischen Japonismus (Gespräch mit Klaus Weber über Gropius Entwurf des Hauses Sommerfeld) wird die parallele Entwicklung in der Typographie auf den archetypischen Stil bezogen. (Vgl. 2. Kapitel, S. 127, FN 197.) Mir stellt sich allerdings die Frage, ob die vorangegangenen Kulturkontakte während des klassischen Japonismus und durch die japanischen Studenten am Bauhaus nicht doch einen Beitrag zu der Entwicklung der Elementaren Typographie (immerhin gab es eine enge Verbindung zum Bauhaus) und der japanischen Typographie der 1920er-Jahre geleistet haben. Hier besteht noch Forschungsbedarf; das könnte Thema einer anderen Arbeit sein.

6 Vgl. Kawabata, 1999, S. 56.

mation), geführt von Natori, der folgende Designer verpflichten konnte: Yamana Ayao (山名文夫 1897-1980, als Illustrator und Grafik Designer), Kouno Takashi (河野鷹思, 1906- 1999, für Editorial und Grafik Design) sowie Kamekura Yuusaku (für Grafik Design) und darüber hinaus zahlreiche Fotografen. Natori konzipierte und publizierte zusammen mit seinem zweiten Team das Magazin *Nippon*, das Japan im Ausland bewerben sollte. Das Magazin wurde von Oktober 1934 bis September 1944 in fünf Sprachen (Englisch, Deutsch, Französisch und Spanisch) veröffentlicht. Von den insgesamt 36 Ausgaben wurden vier Sonderausgaben in Japanisch publiziert.⁷ (Abb. 3-9.) Das Team um Hara (*Chuou Kobo*) produzierte ab 1935 das Magazin *Travel in Japan*, herausgegeben vom japanischen Fremdenverkehrsamt, ebenfalls mit dem Ziel, Japan als Reiseziel im Ausland zu bewerben. (Abb. 10a-10d.)

Auffallend ist die Wahl der Bildmotive der Magazine *Nippon* und *Travel in Japan*, die das alte Japan zeigten, visuelle Klischees des Landes, die bereits während des klassischen Japonismus durch den Westen, aber auch von Japan selbst eingesetzt wurden. Das Phänomen, das Delank »Fujiyama-Geisha-Komplex« nannte, zeigt sich hier ein weiteres Mal. Die Zeitschriften waren an das Ausland adressiert und vermutlich sollten diese Bilder bewusst das rückständige und friedliche Japan zeigen, um von den politischen Interessen Japans und dessen Expansionskurs in Asien jener Zeit abzulenken. Die zwei Doppelseiten aus *Nippon* zeigen den Gestaltungsschwerpunkt des Magazins auf der Fotografie in einem dokumentarischen Stil. Das Layout zeigt eine klare Ordnung und räumt der Fotografie viel Fläche ein. Die Typographie hingegen wirkt klar, zurückhaltend und erfüllt die funktionale Aufgabe der Lesetypographie, die nach Willberg und Forssmann den Inhalt transportiert. Der typographische Titel mit dem auf Mittelachse gesetzten Text, die Flächenaufteilung und die Farbwahl sind Indizien für die Auseinandersetzung der japanischen Gestalter mit der westlichen typographischen Gestaltung jener Zeit. Sie hatten sich mit Bewegungen, wie der Neuen Typographie und Typophoto⁸ auseinandergesetzt und von ihnen gelernt. (Abb. 3-9.)

Die Gestaltung beider Magazine, *Nippon* und *Travel in Japan*, zeigen einen hohen zeitgenössischen Gestaltungsanspruch auf typographischer wie foto-

7 Vgl. Matsuoka, 1999, S. 18. Und: Kawabata, 1999, S. 57.

8 Fast parallel zu der Bewegung der Neuen Typographie entstand ein neuer Gestaltungsstil, in dem typographische Elemente mit dem Medium Fotografie kombiniert wurden. Die noch jungen Medien Fotografie und Film inspirierten u.a. Man Ray, Alexander Rodchenko, El Lissitzky und László Moholy-Nagy dazu, seit den 1920er-Jahren mit dem dualen Stil zu experimentieren. Tschichold beschreibt die Verbindung von Typographie und Fotografie in seinem Text »*Elementare Typographie*« aus dem Jahr 1925, wie folgt: »Was ist Typographie? Was ist Photographie? Was ist Typophoto? - Typographie ist in Druck gestaltete Mitteilung, Gedankendarstellung. Photographie ist visuelle Darstellung des optisch Fassbaren. Das Typophoto ist die visuell exaktest dargestellte Mitteilung.« (Zitiert aus dem Reprint: Tschichold, Jan: sonderheft elementare typographie. typografische mitteilungen. 1986, S. 202 (Seitenzahl im Original)) (Vgl. Jubert, 2006, S. 216ff.)

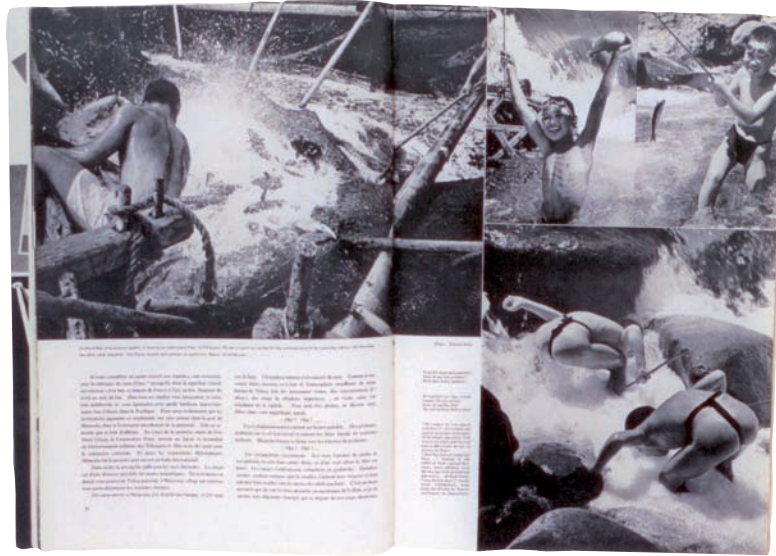


Abb. 3/4 NIPPON, August 1936: Layout des Artikels »Wochenende in Izu« von Kumata Goro (熊田五郎).



Abb. 7 NIPPON, erste Ausgabe, Oktober 1934. Titelblattgestaltung von Yamana Ayao.



Abb. 8 NIPPON, Titelblatt der zweiten Ausgabe, Januar 1935. Gestaltet von Kawano Takashi.

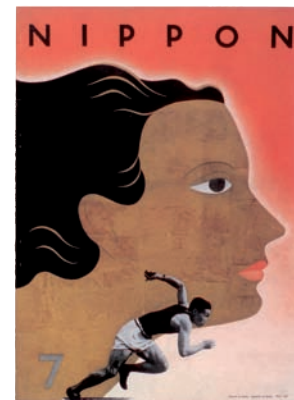


Abb. 9 NIPPON, siebte Ausgabe, Juni 1936: Titelgestaltung von Kawano Takashi.

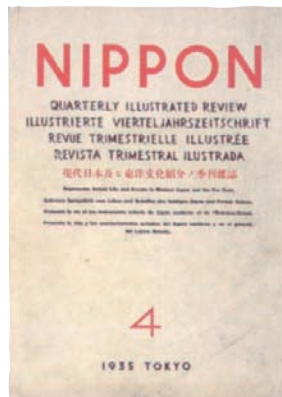


Abb. 5/6 NIPPON, Juli 1935:
Yamana Ayao. Layout eines
Artikels zur Attraktivität der
japanischen Frau.



Abb. 10a - 10d
Travel in Japan, 1936 bis 1937: Titelgestaltung von Hara Hiromu.
(10a: Feb. 1936/10b: Aug. 1936/10c: Mai 1936/10d: Feb. 1937)



Abb. 11
Titelblatt der Doppelausgabe
eins und zwei. Gestaltung:
Hara Hiromu, 1942.

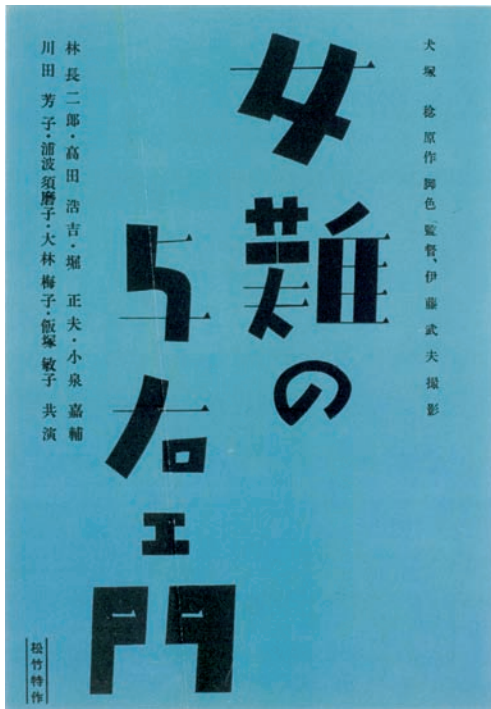


Abb. 12 (links)
Kono Takashi: Anzeige für
einen Film von 1931.



Abb. 13
(rechts) Anzeigengestaltung
Kono Takashi: Anzeige
für den Film »niisan no baka«
von 1932.

grafischer Ebene. Für den Schriftzug des Magazin *Nippon* entwarf Yamana eine Alphabetschrift aus serifenlosen Versalien. Von den zu jener Zeit im Ausland lebenden Japanern wurden die Magazine als international konkurrenzfähiges Design gelobt.⁹ (Abb. 10a-10d.)

Diese viel versprechende (typo-)graphische Entwicklung entstand in einem politisch kritischen Kontext. Während die japanische Aussenpolitik sich nach dem Mukden-Zwischenfall¹⁰ im Jahr 1931 immer mehr in eine internationale Isolation begab, bewarb der Staat zugleich paradoxerweise den internationalen Austausch, Reisen nach Japan und die japanische Kultur. Die Zeitschriften *Nippon* und *Travel in Japan* wurden vom japanischen staatlichen Nachrichtendienst als Propagandamittel benutzt und dem politischen Klima jener Zeit angepasst. Die Magazine verloren vor und während des zweiten Weltkriegs ihre Unabhängigkeit und zugleich auch die Lebendigkeit und ihre Haltung. Die Entwicklung des Grafik Designs in Japan wurde von einer militärischen Propaganda-Bewegung instrumentalisiert. Gegen 1942 war Hara an der Gestaltung des Propagandamagazin »Front« beteiligt, das in bis zu 15 Sprachen übersetzt, zwischen 1942 und 1945 in 10 Ausgaben über das japanische Volk, die Kultur und die Militärstärke berichtete.¹¹ (Abb. 11.)

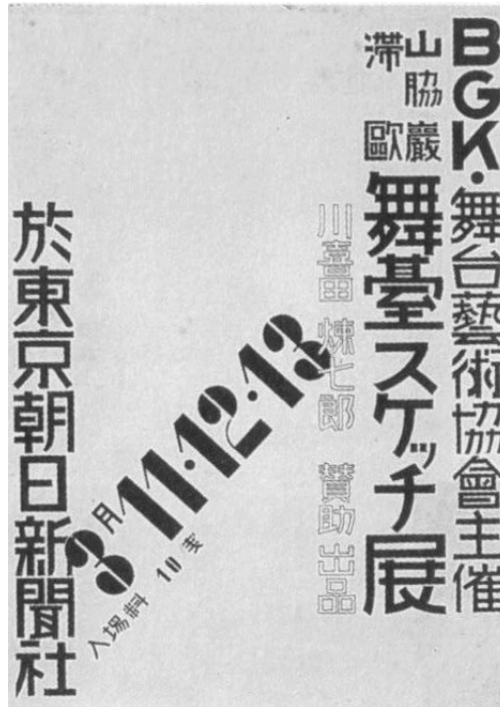
Neben der beschriebenen Magazingestaltung, bei der die Fotografie, die Fotomontage und die Illustration die Hauptrollen übernahmen, haben japanische Gestalter in den 1920er- und 1930er-Jahren auch Arbeiten erstellt, bei denen die Schrift das einzige oder zumindest das tragende Gestaltungsmittel war. Betrachtet man beispielsweise die Arbeiten von Yamawaki, Kawano, Ikebe Yoshiatsu (池辺義敦) und Abe Kongou (阿部金剛, 1900-1968), ist zu erkennen, dass sie weiterhin die Schrift-

9 Vgl. Kawabata, 1999, S. 57.

10 Auch als Mandschurei-Zwischenfall bekannt; bezeichnet den Sprengstoffanschlag japanischer Offiziere am 18. September 1931 in der Madschurei. 1932 besetzten japanische Truppen die Mandschurei. Die Spannungen zwischen China und Japan nahm in diesen Jahren immer stärker zu.

11 Vgl. Matsuoka, 1999, S. 20.

Abb. 14
Yamawaki Iwao. Plakatgestaltung zu Yamawaki Iwaos Ausstellung seiner Skizzen, 1933.



zeichen zeichneten und somit die Methode des *Lettering* angewendet haben. In der Arbeit von Kawano, der zwischen 1929 und 1935 ca. 2.000 Anzeigen für Filme gestaltet hat,¹² werden gerade die plakativen Schriftelemente fast wie Illustrationen behandelt. Betrachtet und vergleicht man seine Entwürfe, so ist zu vermuten, dass er für jeden Film eine Schrift gezeichnet hat und sich dabei auf die Zeichen beschränkte, die er für den jeweiligen Entwurf benötigte. Es sind expressive Entwürfe, die die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen sollen und mit denen er zugleich die Atmosphäre des Filmtitels transportiert. Die Schriften, in denen jeweils der Titel der Filme dargestellt ist, sind somit in erster Linie dekorativ und nicht funktional. (Abb. 12/13)

Yamawakis Plakat von 1933, das seine Ausstellung bewarb, lässt auf den Einfluss von Joost Schmidt am Bauhaus schließen. (Abb. 14) Die drei versalen Buchstaben BGK entsprechen einer fetten konstruierten Serifenlosen. Die Ziffern sind in einer fetten klassizistischen Antiqua wiedergegeben. Die acht vertikal ausgerichteten Zeichen auf der linken Seite stellen den Schriftzug *Tokyo Asahishinbunsha* (Name einer Tageszeitung) dar und wirken im Vergleich zu den anderen japanischen Schriftzeichen ausgewogen und aufeinander abgestimmt und somit in ihrer Form harmonisch. Dieser Schriftzug ist vermutlich nicht von Iwawaki für diesen Entwurf entwickelt worden, sondern entsprach dem festgelegten Schriftzug der Tageszeitung. Während die drei Buchstaben, die Ziffern und der Schriftzug auf der linken Seite ausgewogen und klar definiert erscheinen, wirkt das japanische Schriftbild (hauptsächlich im rechten Drittel) wie ein Entwurf. Die blockigen und breiten Schriftzeichen wirken unausgewogen und unbeholfen. Sie haben weder die dekorative Qualität von Kawanos Entwürfen, noch die gestalterische Stringenz einer konstruierten Schrift. Dieser Kontrast lässt sich womöglich mit Yamawakis Hintergrund argumentieren. Da er seine Ausbildung am Bauhaus in Deutschland absolvierte, hatte er sich gestalte-

12 Vgl. Kawabata, 2003, S. 108. Diese Gestaltungen könnte man fast auch als kleine Plakate bezeichnen, die in Zeitschriften als Anzeigen zur Bewerbung von Filmen geschaltet wurden.

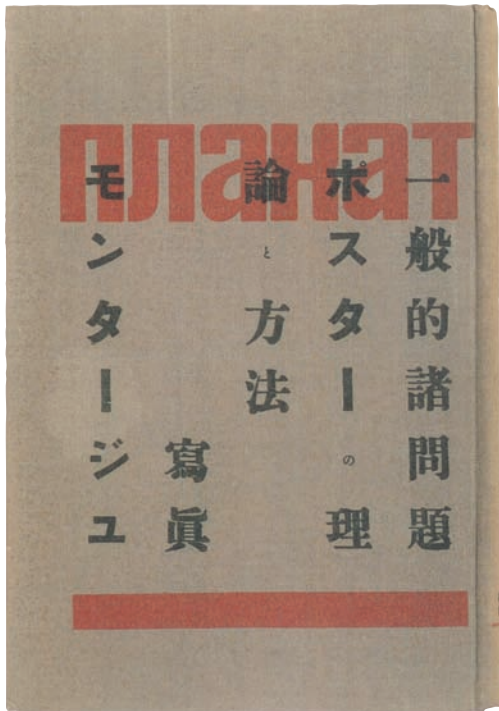


Abb. 15 (links)
Titelgestaltung von Ikebe
Yoshiatsu des Buches
Theorie und Praxis des Plakats
(「ポスターの理論と方法」).
Verfasst von Ikebe Yoshiatsu
und Arai Izumi.

Abb. 16 (rechts)
Abe Kongou. Plakatgestaltung
zu seiner ersten Einzelaus-
stellung, 1928.

risch zunächst mit der westlichen Typographie auseinander gesetzt, nicht jedoch mit der japanischen.

Bei Abe Kongous Entwurf von 1928 verhält es sich fast schon entgegengesetzt. (Abb. 16) Die japanischen Zeichen, die Abe in einer schlanken Mincho gezeichnet hat, wirken weitestgehend harmonisch. Die einzelnen Formen sind aufeinander abgestimmt, obwohl die Breiten der Schrift unterschiedlich ausfallen und die Schrift unproportional skaliert wirkt. Es scheint als würde sich die Zeichenbreite dem vorgesehenen Platz anpassen. Die vertikal ausgerichteten Zeilen laufen von oben nach unten und die horizontalen japanischen Zeilen setzen rechts an. Das Datum ist einmal in Kanji (erste rechte vertikale Zeile) und in der Ecke rechts unten in lateinischen Buchstaben und arabischen Ziffern wiederholt. Während bei Yamawaki die drei lateinischen Buchstaben das ausgewogenste Element des Entwurfs darstellen, sind es bei Abe die drei Buchstaben *Sep*, die unentschlossen und wie ein zaghafter Versuch wirken. Sie sind auch die Elemente, die auf diesem Plakat als dekoratives Beiwerk erscheinen, da sie einen Teil der in japanisch geschriebenen Informationen wiederholen. Die Flächenaufteilung und die Farbstimmung zeigen eine visuelle Orientierung an Tschicholds Gestaltung im Kontext der elementaren Typographie.

Ikebe Yoshiatus Buchtitelgestaltung von 1932 zeigt allerdings schon andere Tendenzen auf. (Abb. 15) Die Schrift ist nicht gezeichnet, sondern gesetzt. Für Kanji, Katakana und Hiragana setzte er jeweils eine andere Schrift ein. Kanji und Hiragana sind in einer Mincho wiedergegeben, wobei Ikebe für die Katakana, die die Fremdwörter darstellen, eine Gothic gewählt hat. Während die Kanji und Katakana von ihrer Schriftgröße einander angepasst sind, hat Ikebe die zwei Hiragana Zeichen *no* und *to* extrem verkleinert dargestellt. Die kyrillischen Buchstaben (das Wort *Plakat* wiedergebend) und der rote Balken auf dem Buchtitel sind als grafische Elemente zu verstehen, die eine visuelle Referenz zur russischen Avantgarde zeigen.

Abgesehen von Ikebes Buchtitelgestaltung, verwendeten die japanischen Gestalter während der 1920er und 1930er-Jahre gezeichnete und gesetzte Schriftzeichen in Kombination, um die gewünschte visuelle typographische Wir-

kung zu erreichen. Gerade die plakativen Schriftelemente wurden gezeichnet und nicht gesetzt. Die japanische typographische Gestaltung der 1920er- und 1930er-Jahre setzte sich aus dem *Lettering* (gezeichnete Schriften) und der typographischen Technologie zusammen und war somit eine Mischtechnik.¹³

6.1.2 Die 1960er-Jahre - der Neubeginn der japanischen Typographie

Nach dem verlorenen Weltkrieg begann in Japan der Wiederaufbau und auch die Grafik Designer mussten ihre neue Position und Ausrichtung finden. 1955 wurde im Kaufhaus Takashimaya in Tokyo die Ausstellung *Grafik '55 - das zeitgenössische kommerzielle Design*¹⁴ eröffnet.¹⁵ An dieser Ausstellung nahmen u.a. auch Hara Hiromu, Kawano, Kamekura und Yamashiro Ryuichi (山城隆一, 1920-1997) teil. Die zu jener Zeit noch jungen Gestalter Tanaka Ikko (田中一光, 1930-2002) und Sugiura Kohei (杉浦康平, geboren 1932) fühlten sich besonders von der Plakatgestaltung Yamashiros beeindruckt und inspiriert.¹⁶ (Abb. 52) Diese Ausstellung wird als Auftakt, als erster sichtbarer Schritt in eine neue Bewegung des japanischen Grafik Designs gesehen. Die Gestalter der 1950er- und 1960er-Jahre waren von der Aufgabe der Visualisierung politischer und militärischer Propaganda befreit, sie konnten und mussten sich anderen Themen widmen. Zudem war auch die Technik des Fotosatzes zugänglicher als noch während der Kriegsjahre. (Yamashiro war ein bekennender Anhänger des Fotosatzes.¹⁷) Während in den 1930er-Jahren typographische Gestaltungen immer noch in einer Mischtechnik von gezeichneten und im Bleisatz gesetzten Schriftzeichen entstanden waren, wurde ab Mitte der 1950er-Jahre neben Bleisatz verstärkt Fotosatz eingesetzt. 1960 fand in Tokyo die ›*World Design Conference*‹ statt, das Thema der Konferenz lautete ›*Total Image for the 20th Century*‹.¹⁸ Die 1950er- und 1960er-Jahre werden in japanischen Publikationen einschlägig als der Beginn der japanischen typographischen Gestaltung genannt.

13 Vgl. Kawabata, 1999, S. 52.

14 Vgl. Matsuoka, 1999, S. 22. 「グラフィック'55・今日の商業デザイン」.

15 1951 wurde der »Japan Advertising Artists Club«, auch JAAC, gegründet und bestand bis 1970. Der japanische Name lautet *Nihonsendenbijutsu*, 日本宣伝美術界 und wird auch mit *Nissenbi* (日宣美) abgekürzt bezeichnet. *Nissenbi* veranstaltete jährlich Ausstellungen und vergab Designpreise. Besonders im Bereich der Plakat-, Verpackungs- und , Schallplattencovergestaltung, hatte *Nissenbi* eine große Wirkung auf Nachwuchsgestalter. Zu den Gründern gehörten u.a. Yamana, Kawano, Kamekura und Hara. (Vgl. Mitsui, 2008, S. 162ff. und Matsuoka, 1999, S. 22.)

16 Sugiura zog bereits vor der Ausstellung von Osaka nach Tokyo, um von Yamashiro zu lernen. Vgl. Matsuoka, 1999, S. 23.

17 Tanaka, 1997, S. 4.

18 Vgl. http://www.thisisdisplay.org/features/world_design_conference_1960_in_tokyo (2013.06.18)

6.1.3 Die Entwicklung der japanischen typographischen Gestaltung und der Minderwertigkeitskomplex bezogen auf das japanische Schriftsystem

Ähnlich wie in den 1930er-Jahren kam die typographische Inspiration auch in den 1950er-Jahren aus dem Westen. Zu den bereits zuvor von japanischen Gestaltern studierten Arbeiten der Neuen Typographie und der des Bauhauses kamen nun noch die Schweizer Grafik,¹⁹ die Hochschule für Gestaltung Ulm²⁰ sowie die typographische Gestaltung aus Amerika hinzu.²¹ Wie zuvor ließen sich die Japaner von unterschiedlichen westlichen Gestaltern und Aspekten inspirieren. Zunächst allerdings empfanden japanische Gestalter ein Minderwertigkeitsgefühl, denn sie empfanden das eigene Schriftsystem als ›Ausgangsmaterial‹ für grafische Arbeiten nicht selten dem Alphabet gegenüber als unterlegen.

Tanaka Ikko beschrieb rückblickend seine Reaktion auf westliche zeitgenössische Bewegungen in der Typographie wie folgt: »In den Nachkriegsjahren waren wir, die japanischen Designer, von der funktionalen Ästhetik des Grafik Designs und der Typographie mit den alphabetischen Buchstaben der führenden Industriestaaten fasziniert und begeistert. Dem gegenüber empfanden wir das eigene Schriftsystem als ein Handycap. Die extreme Komplexität und zugleich Umständlichkeit, sowie die unansehnliche Vermischung von Schriftsystemen empfanden wir als beklagenswert.«²² 1961 reiste Tanaka nach Amerika, um die amerikanische Typographie mit eigenen Augen zu ergründen. Tanaka fühlte sich überwältigt von der amerikanischen

19 Die Neutralität der Schweiz, ihre geographische Lage mitten in Europa und kulturelle Faktoren wie »the Swiss interest in precision, in craft skills« begünstigten die Entstehung eines grafischen Stils in den 1920er-Jahren, der besonders in den 1950/60er-Jahren als »international style« hohe Anerkennung genoss. Als typische Gestaltungsmerkmale der Schweizer Grafik gelten: »A heraldic quality; a care for detail; clear, refined and inventive lettering and typography [...]«. (Hollis, 2006, S. 9.) Max Bill, Anton Stankowski, Richard Paul Lohse und Josef Müller-Brockmann waren die Pioniere dieser Bewegung. Jan Tschichold's »Elementare Typographie« wirkte sich auch inspirierend auf die Schweizer Bewegung aus. (Müller, 1994, S. 14.)

20 Die Hochschule für Gestaltung Ulm (1953–1968), die durch Inge Scholl, Otl Aicher und Max Bill gegründet wurde, strebte einen ganzheitlichen Ansatz in der Lehre an, in der die Ausbildung im Design durch Fächer wie Psychologie, Philosophie, Soziologie, Ökonomie und Politik komplettiert werden sollte. (Vgl. Ulmer Modelle, 2003, S. 8.)

21 Die namhaften europäischen (vor allem deutschen) Gestalter, die aus politischen Gründen Europa/Deutschland in den 1930er- und 1940er-Jahren verließen und nach Amerika übersiedelten, setzten dort ihre gestalterische Arbeit fort und gründeten eine impulsive Typographie- und Grafik-Design-Szene in den USA. Unter ihnen befanden sich u.a. die Bauhäusler Josef Albers, Walter Allner, Herbert Bayer und Marcel Breuer. (Vgl. Gottschall, 1991, S. 54f.) Inspiriert und initiiert durch europäische Gestalter entwickelte sich ab den 1940er-Jahren ein neue grafische Bewegung in Amerika, die auch »The New York School« genannt wird: »European design was often theoretical and highly structured; American design was pragmatic, intuitive, and less formal in its approach to organizing space.« (Meggs, 2006, S. 374.)

22 「(略)私たち日本のデザイナーは、戦後世界の先進国のアルファベットによるグラフィックや、タイポグラフィのシステムでイックな造形美に接して感動した。それに反して、いかに、我が国の文字体系が繁雑極まりない、その醜悪な混合体を嘆かわしく思い、大きなハンディを感じてきたか。」 (Tanaka, 1999a, S. 6.)

Gestaltung und erkannte zugleich, dass sich diese nicht einfach auf das japanischen Schriftsystem übertragen ließ. Tanaka, der in Nara geboren und aufgewachsen war und in Kyoto studierte, setzte sich daraufhin in den 1960er-Jahren verstärkt mit der japanischen Kultur und Tradition auseinander, um *seine* Auffassung der japanischen Typographie zu entwickeln.²³ Zu seinem Selbststudium zählten ein monatlicher Besuch des Kabuki-Theaters, die Auseinandersetzung mit japanischem Handwerk und den traditionellen Mustern (darunter auch die Familienwappen, *monsho*).²⁴ Er entwickelte daraufhin seine Theorie des japanischen Designs, das er »ein Design, das auf Japaner zugeschnitten ist«, nannte.²⁵ Aufgrund seiner Analyse der japanischen Ästhetik definierte Tanaka folgende Merkmale als charakteristisch: der Gedanke des Weglassens (*hikizan no shisaku*, 「引き算」の思索), die Philosophie des Weißraums (*ma no tetsugaku*, 「間」の哲学) sowie das Gestalten mit mehreren Schichten (*kasane*, カサネ), Gruppierungen (*soroi*, ソロイ) und Angleichungen (*awase*, アワセ).²⁶

Tanaka Ikko überwand seine Zweifel an dem japanischen hybriden Schriftsystem, indem er eine Verbindung zur japanischen Kultur im Allgemeinen ausmachen konnte, die die zuvor beschriebene Offenheit gegenüber dem Hybriden in sich trägt. So vergleicht Tanaka die japanische Schriftkultur mit den Essgewohnheiten der Japaner. Es beginnt bei dem Esswerkzeug, bei dem man sich nicht zwischen Essstäbchen oder Gabel entscheiden muss, denn sie werden als »ebenbürtige« Werkzeuge gesehen. Auch kann man zum Frühstück japanisch essen, mittags chinesisch und abends westliche Küche zu sich nehmen, ohne einen Konflikt zu empfinden. Man nimmt ein Bad in einer Badewanne nach westlichem Design und schläft abends in einem Tatami-Zimmer. Tanaka beschreibt dies als eine alltägliche Gepflogenheit des hybriden und dualen Lebensstil der Japaner:

»Betrachte ich heute Japaner, so ist es als stünden sie mit beiden Beinen auf dem Boden, ein Bein ist asiatisch, das andere westlich.«²⁷

Nicht anders verhält es sich mit dem hybriden Schriftsystem, bestehend aus vier Schriften, zwischen denen ein Japaner *lebt*. Zeilen lassen sich in diesem System horizontal und vertikal setzen, so lassen sich Bücher rechts und auch links aufschla-

23 Tanaka sagte über sich selbst: »Ich wurde in Nara geboren, einer sehr alten Stadt, Heimstadt der ältesten Traditionen Japans. Studiert habe ich in Kyoto - ebenfalls einer Wiege alter Denkkultur. Aus diesem Grund ist es mir nie gelungen, meine Bindung an die alten Traditionen zu lösen. 1957, als ich nach Tokio zog - zu jener Zeit bereits eine Weltstadt - nahm ich alles mit, was mich meine Tradition gelehrt hatte.« (Tanaka Ikko, zitiert nach: Calza, 2007, S. 271.)

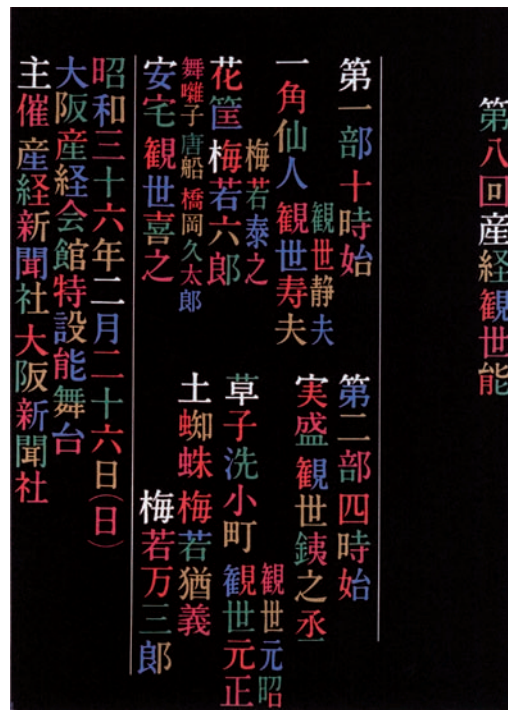
24 Matsuoka, 1999, S. 30.

25 「日本人にふさわしいデザインを確立しようとしていった。」 Matsuoka, 1999, S. 30.

26 Matsuoka, 1999, S. 30. Die letzten drei Begriffe, *kasane*, *soroi* und *awase* sind im japanischen Originaltext in Katakana gesetzt. Dadurch behält sich der Autor einen größeren Deutungsspielraum vor. Da diese Formulierungen äußerst offen gehalten sind, lassen sie sich am besten an grafischen Beispielen zeigen. So wird als Beispiel das Plakat »*Sankei Kanze Noh (VIII)*« (大八回産経観世能) von 1961 genannt, das ein rein typographischer Entwurf ist.

27 「いま日本人を見ると、東洋と西洋の両足で立っているかにみえる。」 Tanaka, 1999, S. 97.

Abb. 17
 Tanaka Ikko (田中一光): 大八
 回産経観世能
 (Sankei Kanze No (VIII)),
 Plakat, 1961.



gen. Kanjis nennt Tanaka Piktogramme, Hiragana bezeichnet er als phonetische Schrift und Katakana nennt er die Schrift für Fremdwörter. Auch lassen sich Zahlen in zweierlei Weise wiedergeben, mit Kanji und mit den arabischen Ziffern. (Die römischen könnte man hier noch ergänzend hinzufügen.)

»Japaner genießen dieses vielfältige Leben. Gegenüber praktischen Dingen oder Kulturen, die ihr Interesse wecken, empfinden sie kein Widerstreben und integrieren diese mit Bravour [in ihre eigene Kultur]. [Die Japaner] haben eine wunderbare Begabung, Koexistenzen zuzulassen.«²⁸

Die bereits in dieser Arbeit mehrfach erwähnten Eigenschaften des Dualismus (zwischen Moderne und Tradition und zwischen Ost und West) und der Hybridität sowie die Fähigkeit zum Refine bringt Tanaka hier in einen kausalen Kontext mit dem japanischen Schriftsystem und mit der Typographie.

Sugiura Kohei, der zweimal der Einladung Otl Aichers folgte (in den Jahren 1964/65 und 1966/67), um als Dozent an der HFG Ulm zu unterrichten, setzte sich intensiv mit dem Gestaltungsraster auseinander, was ihm zufolge zuvor noch kein Gestalter in Japan ernsthaft unternommen hatte. Zusammen mit Nakagaki Nobuo (中垣信夫, 1905–984), der ihn nach Ulm begleitet hatte, sah er die Parallelen zwischen Gestaltungsraster und japanischem Schriftsystem, dessen einzelne Zeichen in Quadrate gefasst sind. Die japanische Typographie eignete sich daher besonders gut für die Anwendung in einem Gestaltungsraster. Sugiura lernte von Yamashiro das Gestalten und das Wahren des Weißraums. Diese Lehre verband er nun mit der Anwendung eines Rastersystems auf seine typographische Gestaltung. Sein Motto war: »Im Weißraum lebt das System der Schrift.«²⁹ (Abb. 19.)

Auch Nagai Kazumasa (永井一正, geb. 1928) konnte sich beim Betrachten von amerikanischer und europäischer Typographie zunächst nicht vorstellen,

28 「日本人はこのようなミックスした生活を楽しみ、便利であることや、興味を起こすことのできる文化には、少しの抵抗もなく見事に融合、共存させてしまう不思議な能力をもっているのである。」

Tanaka, 1999, S. 98.

29 「余白に文字のシステムが生きている。」 Matsuoka, 1999, S. 36. Vgl. Matsuda, 2008, S. 116.

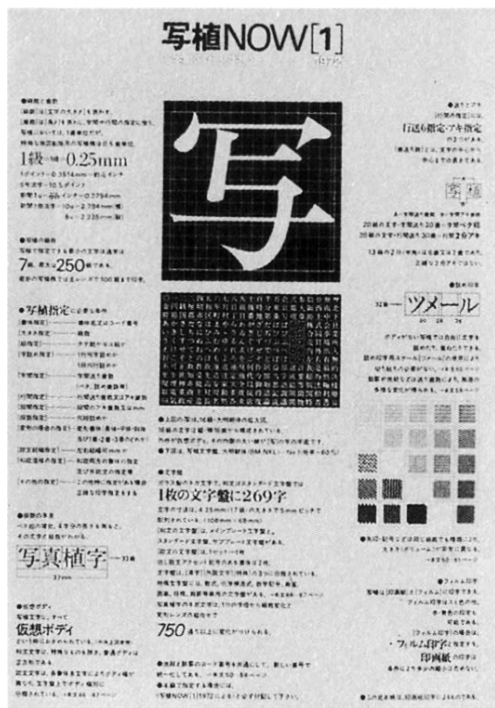


Abb. 18 (links)
Sugiura Kohei: 写植 NOW
(shashoku Now (Fotosatz
aktuell)). Broschüre zum
Fotosatz für Shaken, 1972-73.



Abb. 19 (rechts)
Sugiura Kohei:
The 8th International Biennial
Exhibition of Prints in Tokyo.
Plakat, 1972.

wie die Typographie auf das japanische Schriftsystem angewendet werden sollte. Durch intensive Auseinandersetzung mit der »eigenen Kultur« erkannte Nagai gerade in der Komplexität des japanischen Schriftsystems eine unvergleichliche Kraft. Das in der japanischen Tradition begründete ästhetische Empfinden übertrug er auf das zeitgenössische Grafik Design.³⁰ (Abb. 20-22 und 52.) Die japanischen Typographen lernten während der 1950er- und 1960er-Jahre, den hybriden Charakter des japanischen Schriftsystems nicht länger als Bürde zu sehen, sondern als Inspiration und als geeignetes Material für typographische Gestaltung. Die typographischen Entwürfe von Tanaka und Kamekura werden von Matsuoka als die »Geburt des japanischen Designs mit Schrift durch Japaner«³¹ bezeichnet und zeigen somit den Auftakt der Entstehung der japanischen typographischen Gestaltung. Die typographischen Arbeiten ab den 1950er-Jahren werden nun unter Betrachtung verschiedener Aspekte im Detail dargestellt.

Trotz der positiven Entwicklung der japanischen Typographie zu Beginn der 1960er-Jahre, die Kotani Mitsuru auch mit »Japonismus im Design«³² bezeichnet, war das Minderwertigkeitsgefühl, bezogen auf das japanische Schriftsystem, nicht gänzlich überwunden. Auch Tanakas Herleitung und Interpretation entspricht eher einer persönlichen Problemlösung. Der Minderwertigkeitskomplex ist ein Generationen übergreifendes Empfinden, das japanische Gestalter teilen, das jedoch jeder für sich individuell löst. Kasai Kaoru (葛西薫, geb. 1949) nahm ebenfalls das japanische Schriftsystem zunächst einmal als Hürde für seine Gestaltung wahr. Auch Kasai empfand Typographie mit dem lateinischen Alphabet der Typographie mit japanischen Schriftzeichen grafisch überlegen. »Als ich Designer wurde, habe ich Ausländer beneidet. Die japanische Schrift setzt sich aus Kanji, Hiragana und

30 Matsuoka, 1999, S. 152. 「しかし今は日本のタイポグラフィの複雑さが、日本人が伝統として継承してきた感性を、現代のグラフィックデザインとして生かす、原動力の一つになっているようにさえ思える。」

31 「日本人による日本の文字のデザインの誕生」(Matsuoka, 1999, S. 30.)

32 Vgl. Kotani, 2010, S. 191ff.



Abb. 20
Hosoya Gan (細谷蔵): sofū
teshigahara flower arrangement
exhibition, Plakat-
gestaltung, 1956.

Katakana zusammen, bildet keine optische Einheit und sieht uncool aus. Ich habe mich sogar gefragt, warum ich überhaupt in japanisch gestalten muss.«³³

Der Minderwertigkeitskomplex ist jedoch nicht nur auf das hybride Schriftsystem begrenzt, sondern auch auf formalästhetische Aspekte. Kataoka Akira, der als junger Gestalter intensiv amerikanische Magazine studierte, schrieb von seiner Vorstellung, dass sich niemand durch japanisches Wabi-Sabi zum Kauf eines Konsumgutes überzeugen ließe.³⁴

Der japanische Minderwertigkeitskomplex ist nicht auf eine Zeitspanne oder auf einen Gegenstand festgelegt. Im Zusammenhang mit Schrift und Typographie kann die Geringschätzung des eigenen Schrift- und Typographiesystems als eine Reaktion auf den westlichen Eurozentrismus und dessen Anspruch, auf das alphabetische Buchstabensystem als »Spitze der Evolution«, verstanden werden.³⁵ Andererseits besteht in den 1950er-Jahren eine vergleichbare Situation wie zu Zeiten des klassischen Japonismus. Mit dem Abwurf der Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki im August 1945 durch die Amerikaner, der zugleich das Ende des 2. Weltkriegs markierte, akzeptierte Japan die bedingungslose Kapitulation. Die Besetzung Japans durch die USA hielt bis 1952 an, die Abhängigkeit Japans von Amerika, gepaart mit einer unkritischen Haltung gegenüber der einstigen Besatzungsmacht, ist auch heute noch vorhanden. Im dritten Kapitel dieser Arbeit wurde Murakami Takashis Haltung zur Beziehung USA-Japan dargestellt. Murakamis These des »Superflat« bezieht sich auf das Unterlegenheitsgefühl Japans gegenüber der einstigen Siegermacht USA.³⁶ Im Gegensatz zu 1853, als der amerikanische Commodore Matthew Calbraith Perry mit dem sogenannten »Schwarzen Schiff« Japan (ohne Ein-

33 「僕はデザイナーになつたころ、外国人はいいなあと思つてたんですね。日本語は漢字とひらがなとカタカナが混ざつていて統一感がなく、かつこ悪いな、なんで日本語でデザインしなくっちゃいけないんだろう、とまで思つていた。」 Kasai, 2009, S. 44f.

34 Kataoka, 2006, S.132.

35 Vgl. 1. Kapitel 1.3.2.

36 Vgl. 3. Kapitel 3.1.8.



Abb. 21 (links)
Kamekura Yuusaku: SP Nikon.
Poster, 1957.



Abb. 22 (rechts)
Kamekura Yuusaku (亀倉雄策):
Tokyo Olympic, Plakat, 1961.

setzen von Waffengewalt) zur Öffnung zwang,³⁷ wurde Japan im 2. Weltkrieg besiegt und am Ende des Krieges war die japanische Industrie vernichtet und die Bevölkerung hungerte. Nach 1945 begann in Japan ein Neuanfang und in den 1950er-Jahren befand sich Japan ein weiteres Mal in der Situation der Aufholjagd gegenüber dem Westen. Nur diesmal war es Amerika, das man einholen wollte und nicht Europa, wie 100 Jahre zuvor. Dennoch waren Motivation und Antrieb beim zweiten Mal andere, denn das Selbstbewusstsein war ein anderes: »We were completely flattened, and have never been able to ›pop up‹ since.«³⁸

Dieses Phänomen kann in dieser Arbeit allerdings nur angedeutet werden. Wie sich dieser Minderwertigkeitskomplex als Muster durch die japanische Kulturgeschichte zieht, würde als Thema für eine eigenständige Forschungsarbeit genügend Potenzial bieten.

6.2 GRUNDLEGENDE GESTALTUNGSMERKMALE, DEFINIERT IM KLASSISCHEN JAPONISMUS

Die von westlichen Künstlern während des klassischen Japonismus und später durch Japonismusforscher als grundlegende *japanische* Gestaltungsmittel erkannten, benannten und definierten Merkmale wurden bereits im 2. Kapitel ausführlich dargestellt. Die zuvor benannten Gestaltungsmerkmale, zusammengefasst in sechs Kategorien - Asymmetrie und Übertreibung, Weißraum, diagonale Komposition, Abstraktion, Flächigkeit und Farbstimmung und Balance zwischen Regelmäßigkeit (*teikei* 定形) und Unregelmäßigkeit (*hiteikei* 非定形)³⁹ - bilden auch die Basis typogra-

37 Vgl. 1. Kapitel, 1.2.

38 Dagen, 2010, S. 22.

39 Vgl. Mitsui, 1999, S. 154ff. Auch wenn es leichte Unterschiede in der Benennung oder Gruppierung der Gestaltungseigenschaften gibt, so stimmen doch im wesentlichen die Darstellungen der westlichen Japonismusforscher (Berger, Wichmann und Delank) mit dem Ansatz Mitsuis überein. Da Mitsui, aus dem Designbereich kommend, in seinem Ansatz bereits die Begriffe zu



Abb. 23 (links)
Tanaka Ikko: *Ryumin. Shin koten shugi*. Plakat, 1973.
Für Morisawa.



Abb. 24 (rechts)
Tanaka Ikko: *Imagination of Letters*. (文字からのイマジネーション) Plakat, 1993.
Für Morisawa.

phischer Gestaltungen. Diese sechs Kategorien sind als Gruppen zu verstehen, denen einzelne Methoden zugeordnet werden können.⁴⁰ Dieser Gruppierung liegt Mitsuis Analyse zugrunde, die die grundlegenden Gestaltungsmittel in der japanischen Kunst und im Design untersucht.⁴¹ An dieser Stelle soll die Beschreibung der einzelnen Gestaltungsmittel in Bezug zur japanischen typographischen Gestaltung als Ausgangspunkt und Grundlage verstanden werden. Die folgende Darstellung ist daher eher als Zusammenfassung zu verstehen, da im weiteren Verlauf des Kapitels andere Themenschwerpunkte gesetzt werden sollen.

Bei der ersten Gestaltungsmethode handelt es sich um »Asymmetrie und Übertreibung«.⁴² Die Asymmetrie bezieht sich in erster Linie auf die Flächenaufteilung oder Komposition, während die Übertreibung sehr unterschiedliche Ausprägungen annehmen kann.⁴³ Um den Ausdruck der Übertreibung zu erzielen, werden folgende Methoden angewendet: das Weglassen (*shouryaku*, 省略), Verstärken/Betonen (*kyouchou*, 強調), Ergänzen/Hinzufügen (*kahitsu*, 加筆), Vereinfachen (*tanjunka*, 単純化), Ordnen (*seiri*, 整理), Abstrahieren (*chuushouka*, 抽象化) und die Übersetzung von räumlichen Elementen in etwas Flächiges (*heimenka*, 平面化). Auch fällt das Anschneiden eines (Bild- oder Zeichen-) Elements in diese Rubrik.

den Disziplinen des Designs aufgebaut hat, werde ich mich im Folgenden auf seine Darstellung beziehen. (Vgl. 2. Kapitel, S. 149.)

- 40 Im Kontext der Japanimation-Bewegung wurden den hier aufgeführten Prinzipien noch die Ästhetik des *kawaii* und des *ero* hinzugefügt. Diese lassen sich allerdings nur schwer auf typographische Mittel beziehen und werden daher in dieser Darstellung nicht aufgeführt. Allenfalls ist es möglich, dekorative Schriften, die fast illustrativ diese Ästhetiken wiedergeben als Beispiele zu nennen. Das allerdings würde meines Erachtens zu sehr vom eigentlichen Thema ablenken.
- 41 Vgl. 2. Kapitel 2.1.4.4.
- 42 Mitsui, 1999, S. 167f. Vgl. Berger, 1980, S. 19f. Berger zu Folge, benannte Ernest Chesnau bereits 1878 die Grundbegriffe der japanischen Grafik als Verlagerung des Zentrums, Aufgeben von Gleichgewicht und Statik, Betonung der Asymmetrie und Einsatz flacher Farbtöne.
- 43 Mitsui, 1999, S. 167f. Mitsui bezieht die Methode der Übertreibung u.a. auf Gesichtsausdrücke von Personen, aber auch auf die Darstellung von Natur- und Tiermotiven.

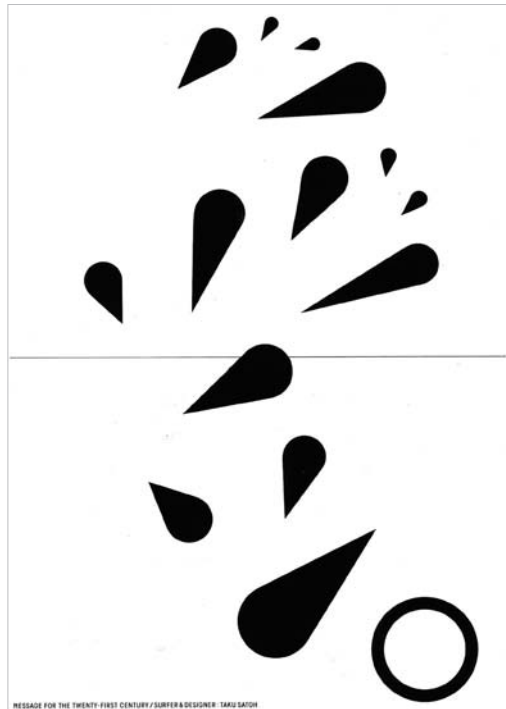


Abb. 25 (links)
Satoh Taku: Message for the
twenty-first century, 1999.



Abb. 26 (rechts)
Hara Kenya: Musubi, 1995.
Offset, 1030 x 728 mm.
Ausstellungsplakat.

Die Methode des Anschneidens hat Tanaka Ikkos insbesondere bei der Plakatgestaltung für den Schriftenhersteller und Vertreter Morisawa angewendet. In der Plakatgestaltung von 1973, zur Bewerbung der Schrift Ryumin, zeigt Tanaka die rechte Hälfte des Kanji-Zeichens 典,⁴⁴ das stark angeschnitten ist. (Abb. 23) Das angeschnittene schwarze Kanji Zeichen nimmt ca. 5/6 der Breite des Plakats ein, während der beschreibende Text als vertikal gesetzter Block in der rechten oberen Bildhälfte steht. Der Textblock und das Firmenlogo (ebenfalls als vertikale Zeile gesetzt) sind diagonal zueinander angeordnet. Es besteht ein starker Kontrast zwischen den schwarzen typographischen Elementen und dem leicht gräulichen Hintergrund, wobei der Weißraum eine Spannung erzeugt. Die Asymmetrie und Übertreibung (starke Skalierung) bilden in diesem Entwurf die Hauptgestaltungsmerkmale.

In einer weiteren Arbeit von Tanaka für Morisawa aus dem Jahr 1993 (Abb. 24) zeigt der Gestalter lediglich Elemente einer Schrift - u.a. verschiedene Formen der Punkte, Endungen, Haken und Serifen - und verteilt diese gleichmäßig auf der Fläche. Ein vertikaler Strich, der den Stamm darstellt, und die vertikal gesetzte Überschrift markieren die Mittelachse des Formats. Es entsteht dennoch keine Achsensymmetrie, da die einzelnen Zeichenelemente in ihrer Form und Anordnung nicht die Symmetrie unterstützen. Darüber hinaus wendet Tanaka Prinzipien des Weglassens und Ordnen an.

Die Einbeziehung des Weißraums, das bewusste Frei- oder Offenlassen von Flächen,⁴⁵ ist das zweite grundlegende Gestaltungsprinzip. Der Weißraum

44 典 (*ten*) bedeutet Zeremonie. 古典 (*koten*) bedeutet klassisch und steht in der Titelzeile für die Beschreibung der Schrift Ryumin.

45 Im Japanischen gibt es zahlreiche Begriffe für Weißraum. Die direkte Übersetzung der Kanji *yohaku* (余白) wäre *übriges Weiß*. *Yohaku* lässt sich neben Weißraum auch als unausgefüllter Raum übersetzen. Das Kanjizeichen *kuhaku* (空白) bedeutet Luft (aber auch Himmel und Raum) und Weiß (wie die Farbe) und bezeichnet Lücke, Leerstelle aber auch Vakuum. *Kukan* (空間) kann ebenfalls den Begriff Weißraum wiedergeben, die direkte Übersetzung des Zeichens wäre Luft und Raum. Auch *ma* (間) ist ein Synonym für Weißraum und kann zudem räumlich (Abstand),

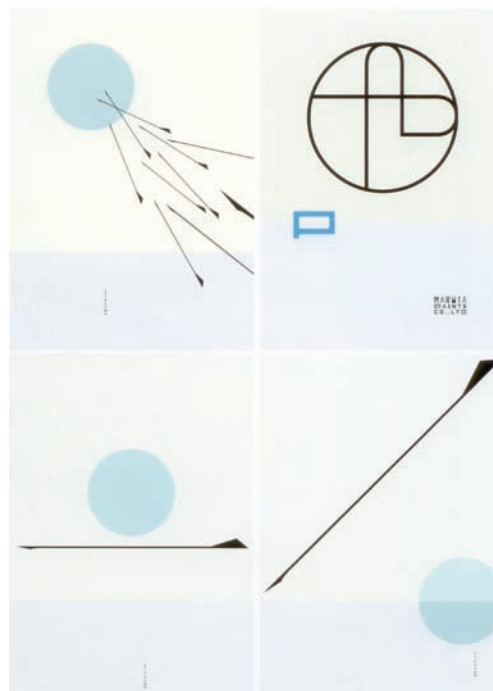
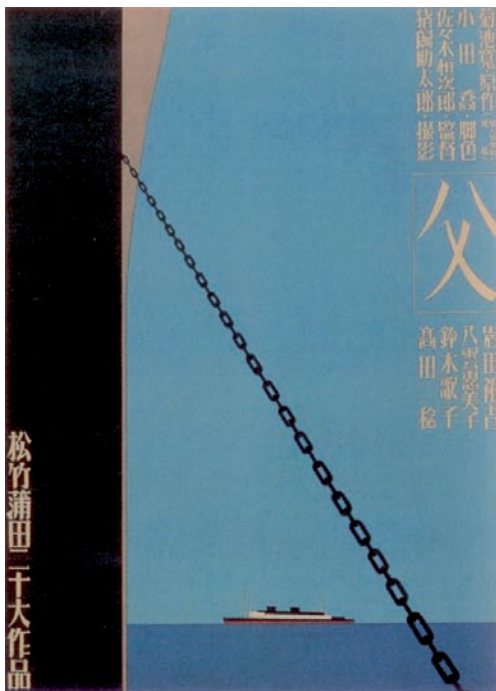


Abb. 27 (links)
Kono Takashi: Plakatgestaltung
»Chichi« (Vater), 1930.

Abb. 28 (rechts)
Hayashi Noriaki: Maruya. (o.J.)

ist nicht auf ein bestimmtes Medium festgelegt. Er findet sich u.a. in den Bildrollen der Nara- und Heian-Zeit, in der Kalligraphie, im Textdesign, in der Architektur, in der Gartengestaltung und in der Tee-Zeremonie wieder. So lässt sich der Weißraum nicht nur auf den Raum, sondern auch auf die Zeit beziehen.⁴⁶ Der Weißraum verleiht der Gestaltung Leben und Bewegung. In der grafischen Gestaltung beschreibt das bewusste *Weglassen* des Hintergrundes, den dadurch entstehenden freien Raum als Weißraums.⁴⁷ Hara Kenyas (原研哉, geb. 1958) Entwurf von 1995 und das Plakat von Satoh Taku (佐藤卓, geb. 1955) aus dem Jahr 1999 sind Beispiele, in denen die Gestalter den Weißraum besonders stark betonen. (Abb. 25/26)

Ein Motiv läuft diagonal durch die Bildfläche und zerteilt diese. Es entsteht eine starke Dynamik. Die Diagonale als Mittel der Bildkomposition lässt sich in zahlreichen *Ukiyoe*-Drucken, aber auch in der Architektur und in der Mode (bei den japanischen traditionellen Gewändern, den *Kimono*) wiederfinden. Eine alternative Form ist die diagonale Aufreihung mehrerer Motive auf einer Bildfläche.⁴⁸ Das Prinzip der Diagonale ist in Kono Takashis Plakat aus dem Jahr 1930, in der Arbeit von Hayashi Noriaki (林紀昭), aber auch in der zuvor genannten Arbeit von Satoh Taku zu finden. (Abb. 27/28/25)

Hayashi Noriakis Entwurf kann auch als eine zeitgenössische Interpretation der traditionellen japanischen Familienwappen, den *monsho* (紋章),⁴⁹

aber auch zeitlich (Pause) verstanden werden.

46 Vgl. Mitsui, 1999, S. 168f. Mitsui nennt mehrere Impressionisten, die inspiriert von den japanischen Künstlern den Weißraum in ihre Gestaltung mit aufgenommen haben.

47 Vgl. Mitsui, 2008, S. 137. Im Kontrast zu dem japanischen Umgang mit Weißraum beschreibt Mitsui die westliche Angst vor dem Freiraum (空間恐怖症). Aber auch der vorherrschende Pragmatismus in der westlichen Kultur (西洋の合理主義哲学) verhindere die Wahrung des Freiraums.

48 Vgl. Mitsui, 2008, S. 40ff.

49 Monsho oder auch *kamon* (家紋) werden die heute noch existierenden und genutzten japanischen Familienwappen genannt. Die ersten Familienwappen wurden während Mitte der Heian-Zeit (794-1185) durch den Adel und die Samurai-Klasse geprägt, die ihre Ochsenkarren (in denen

Abb. 29 (links)
 Verschiedene Monsho-Varianten von Chrysanthenen aus einem Musterbuch.

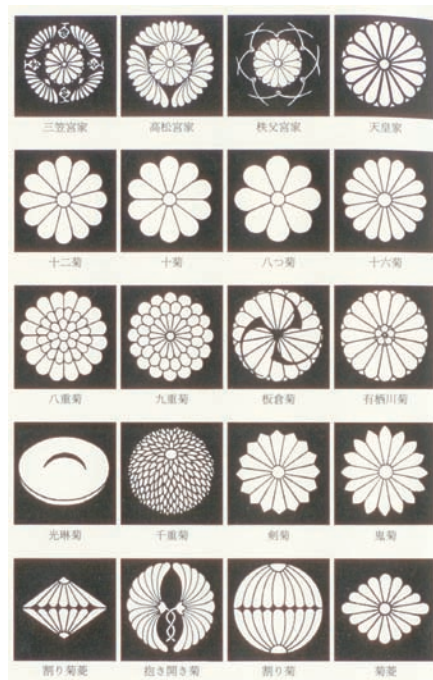


Abb. 30 (rechts)
 Kikuchi Atsuko: Kamon, 2003.
 Plakat.



aufgefasst werden. Das Gestaltungsprinzip der Abstraktion⁵⁰ lässt sich bevorzugt an *Monsho* darstellen, die auf vereinfachten geometrischen Formprinzipien basieren. Diese Zeichen haben durch ihre reduzierte und symbolhafte Form nicht nur eine sehr starke Ausdruckskraft, sondern auch einen hohen Wiedererkennungswert und sind nach Mitsui die Wegbereiter der Logogestaltung.⁵¹ Kikuchi Atsuko (菊地敦己, geb. 1974) gestaltete 2003 zwei Plakate und ein Buch, in denen er traditionelle Monsho als illustrative Elemente in einem Layout zusammensetzte und u.a. mit Neon- und Metallik-Farben neu interpretierte. (Abb. 29/30)

In der japanischen Malerei und in den Ukiyoe-Drucken wurden bis Mitte des 19. Jahrhunderts keine Schattierungen und keine Perspektive verwendet. Das dreidimensionale Vorbild wurde in eine zweidimensionale Darstellung übersetzt, wobei die Kontur und die Farbstimmung eine starke Rolle spielten.⁵² Die Flächigkeit und Farbstimmung der japanischen Drucke wurde von den Japonisten und den westlichen Japonismusforschern als eine grundlegende Stilistik empfunden. Dies sind auch heute noch wiederkehrende Merkmale, gerade in der grafischen Gestaltung. Ein Beispiel für die Flächigkeit und Farbstimmung repräsentiert Kikuchis Arbeit *Kamon*. (Abb. 30)

die Adligen der Heian-Zeit führen) kennzeichneten. Sie bestickten auch ihre Kleidungsstücke mit ihren Wappen, und auf dem Kriegsplatz half das Symbol, den Feind vom Freund zu unterscheiden. Während der Edo-Zeit erschien sogar ein Erlass, *kamishimo* (袴), welcher verordnete, dass japanweit die Kennzeichnung der Gewänder mit den Wappenzeichen verpflichtend wurde. Die Wappen wurden zum Ausweis der Leute und verrieten deren Stand und die Familienzugehörigkeit. Die Hochzeit der *monsho* war laut Mitsui während der Edo-Zeit zwischen 1687 bis 1690, in dieser Zeitspanne entwickelten sich die grundlegenden Gestaltungsmerkmale der Wappen. Vgl. Mitsui, 1999, S. 187ff.

50 Vgl. Mitsui, 1999, S. 172f. Mitsui bezieht sich auch auf Ernest Francisco Fenollosa, der die Abstraktion als das japanische Gestaltungsmittel schlechthin bezeichnet.

51 Mitsui zieht eine Parallele zu der Logogestaltung von Louis Vuitton und anderen Marken. Vgl. Mitsui, 1999, S. 190 und Mitsui, 2008, S. 144ff.

52 Vgl. Mitsui, 1999, S. 174f. Mitsui bezieht sich hier u.a. auf Oshima Seiji (大島清次, 1924–2006), laut Mitsui den ersten japanischen Japonismusforscher.

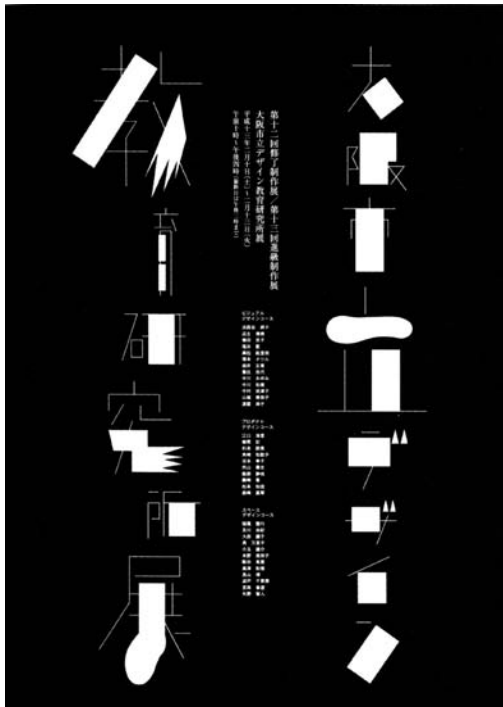


Abb. 31 (links)
Nanbu Toshiyasu:
Osaka Municipal College of
Design, o.J.

Abb. 32
Asaba Katsumi: Seven, 2005.
Ausstellungsplakat.

Das sechste und letzte Merkmal ist die Balance zwischen Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit. Mitsui behauptet, ein mathematisches Gesetz (*suurikeitai*, 数理形体) zwischen Unregelmäßigkeit und Regelmäßigkeit in der japanischen Kunst nachweisen zu können. Dafür beschreibt er ein Prinzip der Flächenaufteilung, das auf einem quadratischen Raster beruht, das sich insbesondere in der traditionellen japanischen Architektur nachweisen lässt,⁵³ das man aber auch auf das typographische Raster beziehen kann.

Die typographischen Plakatentwürfe von Nanbu Toshiyasu (南部 俊安, Abb. 31) und Asaba Katsumi (浅葉克己, geb. 1940, Abb. 32) weisen beide starke Verfremdungen der Schrift auf. Beide arbeiten mit konstruierten dekorativen Schriften, die sie zusätzlich verfremdet und anschließend mit Störfaktoren versehen haben. Nanbu skalierte die Zeichen seiner Schrift individuell. Die Schrift besteht aus dünnen geraden Linien die auch als Skelett (*honegumi*, 「骨組」)⁵⁴ oder Gerüst einer Schrift verstanden werden kann. Die Zeichen sind in zwei vertikalen Zeilen angeordnet und sind dabei nicht mittellachsenzentriert. Große weiße Flächen verdecken Teile der Zeichen. Die Flächen greifen in ihrer Form den Linienverlauf der unter ihnen liegenden Zeichen auf und gewährleisten die Lesbarkeit des Zweizeilers. Diese Ambivalenz zwischen der leichten, illustrativen Schrift und den plakativen, weißen Flächen zeigt eine sonderbare Balance zwischen Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit. Ähnlich verhält es sich auch bei Asabas typographischem Plakat. Auch in diesem Entwurf sind Proportionen der Elemente innerhalb eines Schriftzeichens verändert und rechteckige Zeichenteile sind durch gestrichelte Flächen ersetzt worden. Es sind al-

53 Vgl. Mitsui, 1999, S. 181ff. Weiterführend zieht Mitsui einen Vergleich zur Natur und der dort vorkommenden fraktalen Dimension. Er behauptet, dass es eine Beziehung zwischen dem Fraktal und dem Goldenen Schnitt gibt. In der japanischen Kunst sind nach Mitsui Prinzipien des Fraktals, aber auch des Goldenen Schnitts zu erkennen. Es folgt die Herleitung und die Beweisführung seiner These anhand von Beispielen aus der japanischen Architektur und anhand von japanischen Holzdrucken.

54 Vgl. 5. Kapitel, S. 306, FN 154.

lerdings wiederkehrende Muster zu erkennen, die das Entschlüsseln der Zeichen begünstigen.

Da es sich bei den hier dargestellten Prinzipien, wie bereits beschrieben, um Grundelemente der Gestaltung handelt, wäre es falsch sie als »ausschließlich japanisch«⁵⁵ zu bezeichnen, wie es bereits zuvor auch Berger angemerkt hat. Viel eher ist es die Kombination der genannten Grundformen und die Konsequenz ihrer Anwendung in der Gestaltung, die den visuellen *Reiz* des Japanischen ausmachen. Wie die vorangegangenen Darstellungen gezeigt haben, lassen sich die sechs Prinzipien nicht isoliert voneinander beschreiben. In der folgenden Analyse japanischer typographischer Gestaltungen spielen sie eine begleitende und unterstützende Funktion.

6.3 DIE DARSTELLUNG DES EIGENEN UND DES FREMDEN IN DER JAPANISCHEN TYPOGRAPHIE

Zuvor wurde die Darstellung Japans bezogen auf das Medium Schrift aus der westlichen Perspektive als das ›Fremde‹, ›Exotische‹, aber auch als das ›Andere‹ dargestellt. Dies geschah aus einer eurozentrischen Perspektive, bei der die westliche Alphabetschrift als Spitze der Evolution dargestellt wurde. Im Kontrast dazu wurde auch das japanische Verständnis des eigenen Schriftsystems wiedergegeben, in dem die Schrift sowohl Gegenstand des Japanzentrismus, der kollektiven Identität als auch der Selbstexotisierung ist. In diesem Zusammenhang ist die lateinische Schrift das ›Fremde‹.

Als eine der Schrift eine visuelle Form und Struktur gebendes Medium, wird nun die typographische Gestaltung analysiert. Es stellt sich die Frage, wie die oben genannten Themen in der japanischen Typographie visualisiert werden. Im Gegensatz zu den voran gegangenen Betrachtungen geht es um Arbeiten, die in erster Linie nicht an den Westen adressiert sind. Es handelt sich somit eher um eine Japaninterne Darstellung des ›Eigenen‹ und ›Fremden‹ mit den Mitteln der Typographie. Die herangezogenen Arbeiten sind nach den 1950er-Jahren entstanden und werden thematisch sortiert dargestellt.

6.3.1 Selbstmystifizierung? - Japanische Typographie zur Darstellung von Gedanken

Joachim Schultz betrachtet Typographie aus literaturwissenschaftlicher Perspektive. In seiner Analyse, welche Aussage die typographische Gestaltung dem Text hinzufügen kann, nennt er drei Faktoren. Die »emotionale Wirkung von Druckschriften«, die »Verwendung verschiedener typographischer Mittel in einem Text« und die »fi-

55 Vgl. Berger, 1980, S. 11.

gurative Typographie« (mit Verweis auf die visuelle oder konkrete Poesie).⁵⁶ Unter der Überschrift »Emotionale Wirkung von Druckschriften« bezieht sich Schultz in erster Linie auf die historische Nutzung und Entstehungsgeschichte von Schriften. So nennt er die Fraktur »altertümlich bis deutschnational« (als Verweis auf die »absurde Typographie-Politik der Nationalsozialisten«). Die Verwendung von gebrochenen Schriften in Deutschland bezieht Schultz auf Gutenbergs Verwendung der Gotischen Textur für die 42-zeilige Bibel. Und die Didot assoziiert er mit der französischen Revolution, die zu jener Zeit zum ersten Mal geschnitten wurde. Die Wirkung von Schriften begrenzt Schultz auf die Ebene der »kulturpolitische[n] Emotion«. Mehr lässt er nicht zu: »Im Allgemeinen bewegen wir uns jedoch hier auf einem sehr unsicheren, emotionalen Boden, der - wollte man sich den Begriffen der Semantik bedienen - dem Bereich der Konnotation zuzuordnen wäre. Die charakterisierenden Adjektive, die häufig für ganze Druckschriften gefunden werden, können nur mit äußerster Vorsicht akzeptiert werden.«⁵⁷ Schultz warnt zugleich davor, formalen Attributen einer Schrift emotionale Assoziationen zuzuordnen: »Gefährlich wird es, wenn man - davon ausgehend - zu einer metaphorischen Beschreibung späterer Druckschriften übergeht. Schon Duplans Behauptung, die Kursivschrift strahle ein »Gefühl von Offenheit, Energie und Schnelligkeit« aus, ist mit Vorsicht zu genießen.«⁵⁸

Schultz' Argumentation und Vorsicht steht in starkem Kontrast zu dem, was in dieser Arbeit bereits im Kapitel zur japanischen Schrift angeführt wurde. Die Darstellung von »Gefühlen und Gedanken« durch Eigenschaften des japanischen Schriftsystems wurde im vorangegangenen Kapitel einerseits auf die doppelte Lesung der Kanjis⁵⁹ und andererseits auf die Entwicklung der japanischen Kana-Schriften, Hiragana und Katakana, an sich bezogen. Es wurde erläutert, dass diese Mittel die japanische Sprache und deren Ausdruckskraft in der schriftlichen Kommunikation um eine bedeutende Ebene erweitern. Diese Eigenschaften, bezogen auf Japan, sind meines Erachtens ein Indiz für die »Schrift als eine Kulturtechnik«⁶⁰. Es handelt sich dabei um »operationalisierbare, historisch variierende Strategien zum Umgang mit symbolischen Welten [...], die in der einen oder anderen Weise - immer an KörperROUTINEN gebunden sind. Kulturtechniken sind semiotische Praktiken, mit denen wir die Spielräume unserer Kommunikation und Kognition erweitern.«⁶¹ »Was die notationale Visualität zur Anschauung bringt, ist also die *Form* der Sprache.«⁶²

56 Schultz, 1982, S. 59. Vgl. Stoltz, 2011, S. 56f.

57 Schultz, 1982, S. 61.

58 Schultz, 1982, S. 62.

59 *Kun-yomi* als originär- japanische und *on-yomi* als sino-japanische Lesung. Vgl. 4. Kapitel, 4.2.3., S. 233.

60 Krämer, 2003, S. 166.

61 Krämer, 2003, S. 167.

62 Krämer, 2003, S. 166.



Abb.33 (links)
Asaba Katsumi: じゃない。
(*janai*. So nicht.), Plakat, 1987.

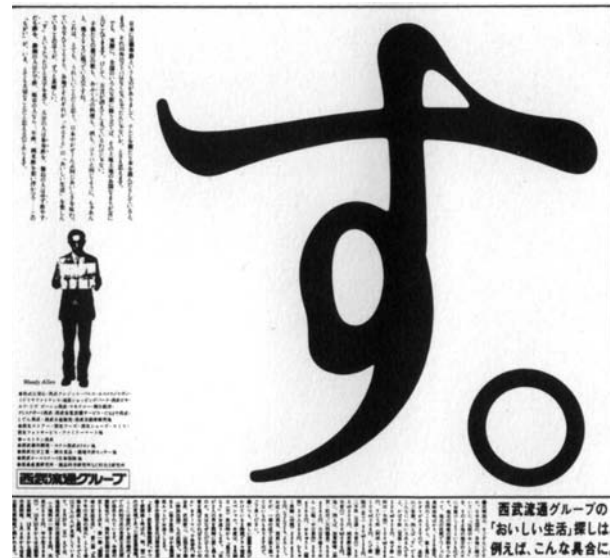


Abb.34 (rechts)
Asaba Katsumi: Anzeigen-
kampagne für Seibu für
Tageszeitungen, 1983.

Es lassen sich über diese bereits dargestellten Beispiele hinaus unterschiedliche Formen der typographischen Visualisierung von *Gefühlen* und *Gedanken* finden. Einerseits ist das möglich durch die Wahl eines der japanischen Schriftsysteme entgegen orthographischer Regeln. Durch die typographische Hervorhebung wird die Lesegewohnheit irritiert und eine *emotionale* Aussage grafisch getroffen. Andererseits lassen sich auch durch die Schriftwahl⁶³ selbst unterschiedliche Wirkungen auf formalästhetischer Ebene erzeugen. An Beispielen sollen diese Varianten nun dargestellt werden.

Wie das japanische Schriftsystem zur Darstellung von Gedanken und Gefühlen in der typographischen Gestaltung angewendet und visualisiert aber auch argumentiert wird, ist Gegenstand der folgenden Betrachtung.

Bereits im vorangegangenen Kapitel wurden die Kana-Schriften als die in Japan entwickelten Systeme dargestellt, die es ermöglichen, die japanische Sprache zu verschriftlichen. Asaba Katsumi kreierte in den 1980er-Jahren eine Werbekampagne für die Kaufhauskette Seibu, die mit Verb-Endungen wie *su* (す。) und *janai* (じゃない。) arbeitet. Die überdimensionierten Hiragana-Zeichen sind die tragenden visuellen Elemente der Kampagne. Während das *su* (す。) am Ende eines Satzes einen Zustand als gegeben beschreibt (somit ist auch die typographische Form fließend und harmonisch), stellt *janai* (じゃない。) eine Verneinung dar, die auch mit ›so nicht‹ übersetzt werden kann. Diese offen gehaltenen Aussagen (es wird nicht gesagt *was* ist und *was* nicht ist) sollen die sich rapide verändernde Lebenssituation in den 1980er-Jahren in Japan darstellen. In der Plakatgestaltung aus dem Jahr 1987 fügt Asaba den Hiragana-Zeichen Balken hinzu, die den Fluß der Striche unterbrechen, die Zeichen kantig machen und die Hiragana-Formen irritieren, wie es auch bei der Verb-Endung *janai* (じゃない。) der Fall ist. Im Fließtext wird der ›Zeitgeist‹ Ende der 1980er-Jahre beschrieben, in dem vieles seine Gültigkeit verliert und ein Wandel in der Gesellschaft stattfindet. (Abb. 33/34)

63 Schultz ordnete dies dem Bereich der metaphorischen Beschreibungen zu und bezeichnete es zugleich als gefährlich. (Vgl. Schultz, 1982, S. 62.)

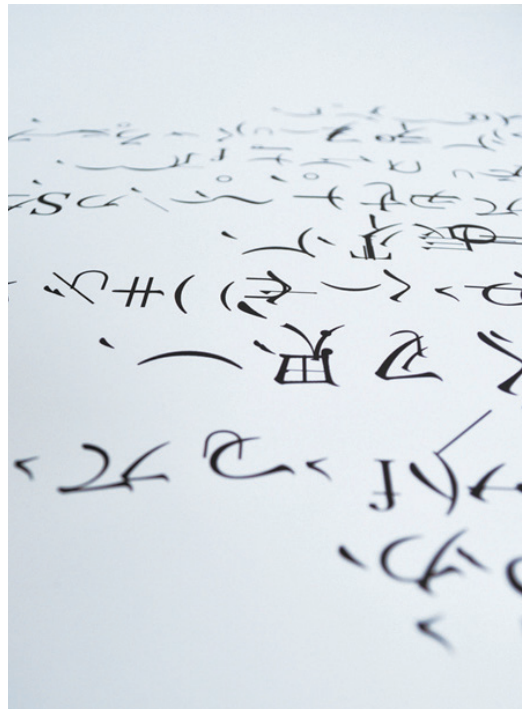


Abb. 35 (links)
Tanaka Ryusuke
(geb. 1969 田中竜介): Iroha
Kalender (Draft), 2002.

Abb. 36 (rechts)
Ito Tomoko (伊東友子):
getippte Girl Schrift (*makura no
soshi*; Kopfkissenhefte der Sei
Shonagon) タイピングによるギャ
ル文字 (枕草子), 2011.

Bereits um 1000 nach Chr. galt Hiragana als das Schriftsystem, mit dem Emotionen und Gefühle festgehalten und kommuniziert wurden.⁶⁴ Ein vergleichbares zeitgenössisches typographisches Phänomen wurde im 3. Kapitel genannt und bezog sich auf die von japanischen Schulmädchen entwickelte Geheimschrift für sms-Mitteilungen, die als *gyaru moji* (Girl Schrift, ギャル文字) bezeichnet wird. Als ein Nutzen dieses Zeichensystems, das eine formale Nachbildung von japanischen Schriftzeichen durch multilinguale Zeichen darstellt, wurde die emotionale Komponente genannt. Gerade die grafische Nachbildung der Schrift sollte den Wörtern die Härte nehmen.⁶⁵ Die *gyaru moji* sind längst nicht nur auf sms-Nachrichten zwischen Teenagern begrenzt. Japanische Gestalter lassen sich von dieser schriftlichen Kodierung inspirieren und übersetzen die Methode in ihre typographischen Arbeiten. Tanaka Ryusuke gestaltete 2002 einen Kalender, in dem die Form der arabischen Ziffern durch Hiragana-Zeichen und deren Teilelemente nachgebaut sind. Tanaka behielt die Proportion der Zeichen bei und rotierte diese lediglich. Das Kalendarium wirkt dadurch ungewöhnlich dynamisch und unregelmäßig. Ähnlich verhält es sich bei Ito Tomokos (Studentin der Tama Art University), die in ihrem typographischen Experiment Passagen aus dem Kopfkissenbuch (*枕草子*, *Makura no Soshi*) von Sei Shonagon um 1000 n. Chr.⁶⁶ mit der *gyaru moji*-Methode wiedergegeben hat. Ito beschränkt sich nicht nur auf die Nutzung eines Schriftsystems wie es Tanakas Arbeit darstellt. Sie verwendet zusätzlich Satzzeichen, um u.a. Kanji in ihrer Form nachzubilden. (Abb. 35/36)

Der Grafik Designer Kasai Kaoru sieht in der typographischen Gestaltung das Potenzial, die Seele (Gedanken) in Worte fassen zu können.⁶⁷ Zwei seiner Arbeiten sollen hier dargestellt werden, die Kasai selbst als Beispiele der typographischen Visualisierung von Gedanken und Emotionen nannte.

64 Vgl. 4. Kapitel, S. 254, FN 173.

65 Vgl. 3. Kapitel, S. 186.

66 Vgl. 4. Kapitel, S. 254, FN 173.

67 「ココロをコトバに」 (Vgl. Kasai, 2009, S. 50.)



Abb. 37
 Kasai Kaoru: Poster für Suntory
 Jyuhyo, 1982.

Die Überschrift der Anzeigenkampagne aus dem Jahr 1974 für Santory,⁶⁸ die einen Wodka bewirbt lautet *koori no kuni no hito* (氷の国の人), was übersetzt werden kann mit *Person aus dem Land aus Eis*. Folgt man der japanischen Orthographie, so werden die Nomen *Eis* (*koori*, 氷), *Land* (*kuni*, 国) und *Person* (*hito*, 人) in Kanji dargestellt. Das Partikel *von* (*no*, の) wird in Hiragana gesetzt. Für Kasai wirkte die Schreibung von *no* mit Hiragana nicht *kalt genug*. Er entschloss sich deshalb, die zwei *no* in Katakana abzubilden. Die runden Hiragana lockern in der herkömmlichen Schreibweise den Schriftzug auf. Die Zeichen / (*no*) und das Kanji 人 (*hito*, Mensch) haben als Formprinzip den Abstrich nach links (*harai*) gemein, den Kasai mit einer scharfen Klinge (*katana no youna harai*, 刀のようなハライ) vergleicht. Das Schriftbild 氷ノ国ノ人 wirkt visuell kantig und hart. Kasai nennt es auch kalt. Durch die ungewohnte Schreibweise wirkt der Schriftzug darüber hinaus auf Japaner exotisch.⁶⁹ Die gemischte Schreibform in Kanji und Katakana lässt aus japanischer Sicht den Schriftzug eigenartig ›fremd‹ erscheinen. Die Fotografie, ein Portrait einer westlichen Frau mit leuchtend blauen Augen und dunkler Fellmütze, verstärkt zudem den exotischen Eindruck auf der Bildebene. (Abb. 37)

Wie sehr die Romaji-Schreibung in die zeitgenössische japanische Typographie integriert ist, zeigt eine andere Kampagne, bestehend aus Anzeige und Plakatgestaltung von Kasai Kaoru. Die Verwendung der lateinischen Buchstaben ist längst nicht mehr auf die Wiedergabe von Fremdwörtern begrenzt. Viel eher wird das vierte Schriftsystem als Ausdrucksmittel und Gestaltungselement bewusst eingesetzt.

Für die Plakatgestaltung des Theaterstücks *ukigumo tamanine*⁷⁰ verwendete Kasai Romaji, um den Titel wiederzugeben. Die Titelschrift, gesetzt in Kapi-

68 Santory ist einer der ältesten japanischen Getränkehersteller. Das Unternehmen wurde 1899 gegründet und handelt mit Soft Drinks und alkoholischen Getränken.

69 Kasai, 2009, S. 44.

70 Der Name des Theaterstücks (浮き雲たまにね) lässt sich wörtlich mit ›gelegentlich dahintreibende Wolken‹ übersetzen. Ukigumo kann aber auch als Metapher für die ›Unbeständigkeit des menschlichen Leben‹ stehen.

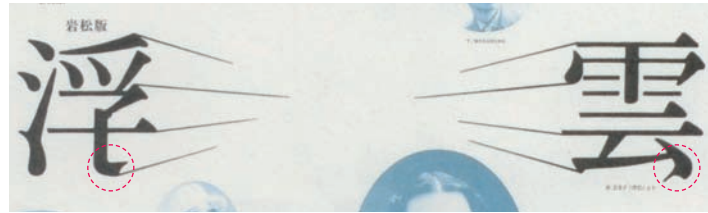


Abb. 38
Kasai Kaoru: Theaterplakat,
1995.

tälchen, erinnert durch den starken Strichstärkenkontrast an eine klassizistische Antiqua, wobei das K durch den geschwungenen Fuß und das O durch die Schlaufe verspielte Details zeigen. Zudem fällt auf, dass der Duktus des Schriftzugs gestört oder auch irritiert ist. Die Buchstaben A, M und U sind um ihre vertikale Achse gespiegelt. Dies ist an den betonten Strichen zu erkennen, die nicht der herkömmlichen Darstellungsweise der Schrift folgen. So wird im Regelfall bei einer Antiqua Schrift der Abstrich (nach rechts) des versalen A und M und nicht der Anstrich (Abstrich nach links) betont. Bei dem versalen U verhält es sich normalerweise andersherum, der linke Stamm anstelle des rechten Stamm wird betont. Indem Kasai nur die Buchstaben spiegelt, deren Formprinzip (nicht jedoch deren Strichführung) symmetrisch sind, erzeugt er eine visuelle Irritation. Der Schriftzug wirkt ungewohnt, wobei die Ursache nicht auf den ersten Blick erkennbar ist.

Über die Ausrichtung der Buchstaben hinaus wirkt die Schreibweise des *japanischen* Titel in Romaji *Ukigumo Ta Manine* ebenfalls irritierend, da sie zunächst nicht wie japanische Wörter wirken. So würde man *tamanine* zusammen schreiben und ohne die Betonung der Anfangsbuchstaben mit Versalien.

Kasai zeigt mit seiner Gestaltung einen spielerischen Umgang mit der Schrift, indem er sich über Regeln hinwegsetzt. Die Schriftelemente begreift er als freie Gestaltungsmittel. Kasai selbst bezeichnet dies als einen Gestaltungsansatz, bei dem bewusst eingesetzte Fehler zum Ausdrucksmittel werden.⁷¹ Die Sonderbarkeit des Theaterstückes wird auf diese Weise visualisiert und betont. Diese Gestaltungsauffassung macht auch vor den Kanji auf dem Plakat 浮雲 (*ukigumo*) nicht halt. So ist der vertikale Strich in dem rechten unteren Quadratviertel des ersten Kanji gespiegelt. Erkennbar ist dies an dem Haken, der nicht nach links, sondern nach rechts zeigt. Und auch beim zweiten Kanji ist ein Element verändert. Es ist wiederum ein Element im rechten unteren Quadratviertel, das gespiegelt ist. Der Endstrich ist in diesem Fall keine runde in sich abgeschlossene Form, sondern erinnert an einen

71 「間違いを楽しんでデザインする(略)」 Vgl. Kasai, 2009, S. 48.

dynamischen Tropfen mit Haken. (Abb. 38, mit gestrichelten, magentafarbenen Kreisen gekennzeichnet.) Die grafischen Eingriffe wirken bei den Kanji allerdings dezenter als bei den Romaji.

Der japanische Gestalter Ito Katsuichi (geb. 1937, 伊藤勝一) stellte einen Vergleich auf zwischen Kanji (漢字), der sino-japanischen Schrift und Kanji (感字) als Schrift der Emotion. Er entwickelte aus dem Homophon Kanji (感字), das sich aus den Zeichen für Gefühl/Sinn/Empfindung (*kan*, 感) und Schrift (*ji*, 字) zusammensetzt, einen neuen Begriff. Diese Wortneuschöpfung »Kanji (感字) betont die Eigenschaft der Kanji (漢字), die die Ebene der Visualisierung von Bedeutung mit der Ebene der Wiedergabe von Form und Gestalt von Objekten verbindet.«⁷² Ito erklärt somit die Kanji als ein System von Schriftzeichen, das Emotionen und Gefühlen eine Form verleihen kann und zugleich bestätigt er die »ideographic myth«. In diesem Verständnis ist ein Kanji nicht zwingend *einem* Wort und *einer* Bedeutung zugeordnet, sondern »ein Zeichen wird wie ein Bedeutungspaket geliefert«,⁷³ das der Leser und Betrachter selber öffnen und deuten kann. Die japanische Autorin Tawada beschreibt dieses »Bedeutungspaket« wie folgt:

»In der japanischen Kulturgeschichte wird dem Ideogramm ein abstrakter Charakter zugeschrieben, während die Silbenschrift geschmeidig dem Fluß des Gefühls entlang schreiben soll. Viele abstrakte Begriffe, die früher im Japanischen nicht existierten, wurden gemeinsam mit den Schriftzeichen von China nach Japan überliefert. Ein Zeichen wird wie ein Bedeutungspaket geliefert. Zu den verschiedenen Zeiten versuchte man immer aufs neue, den Inhalt des Paketes zu deuten und zu analysieren, aber man kann es nicht öffnen. Denn das Paket besteht - was bei einem Schriftzeichen immer der Fall ist - nur aus Verpackungspapier und Schnurbändern. Ein Schriftzeichen behält dieselbe Gestalt, auch wenn die Zeiten sich ändern und die Menschen es anders lesen oder deuten.«⁷⁴

In der japanischen Schrift- und typographischen Kultur wird theoretisch und praktisch immer wieder die Visualisierung von Gedanken und Gefühlen mit Mitteln der Schrift thematisiert. Die Methoden, die dafür angewendet werden, sind wie die voran gegangene Darstellung gezeigt hat, sehr vielfältig. Wie im 4. Kapitel bereits am japanischen Schriftsystem dargestellt, lässt sich Ferdinand de Saussures These: *Schrift sei die visuelle Form der Sprache*, auf das Selbstverständnis der japanischen Typographen nicht übertragen.⁷⁵ Die Idee von Kanji als Gefühl- oder Gedanken-Zeichen (*Kanji* 感字) ist wie ein roter Faden, der sich durch die folgenden Beispiele der japanischen typographischen Gestaltung zieht.

72 「(略) 漢字の表意性と物の形や図形を結び合わせ、意味を強調した「感字」を発表した。」

Kudo, 1998, S. 121.

73 Tawada, 2001, S. 28.

74 Tawada, 2001, S. 27f.

75 Vgl. 4. Kapitel, S. 211.



Abb. 39
Hara Kenya: Leitsystem/
Wayfinding System für die
staatliche Poliklinik Hatta
in Shiraiishi, 2002.

6.3.2 Formen des Japanzentrismus in der Typographie

Im Japanzentrismus, als Gegenstück zum Eurozentrismus, versteht sich Japan als »absolut einzigartig und homogen«. ⁷⁶ Einerseits finden sich in der Typographie Aspekte des Japanzentrismus in der begrenzten bilingualen Schriftkultur auf informativer Ebene und andererseits in der Exotisierung ›fremder‹ Schriftsysteme als eine Form des Okzidentalismus.

6.3.2.1 Darstellung Japans als eine homogene Nation (unter Ausschluss der Ausländer, die der japanischen Schrift nicht mächtig sind)

Hara Kenya ⁷⁷ ist ein international bekannter Grafik Designer, der einerseits als Nachfolger von Tanaka Ikko die Art Direction für Muji übernommen hat und sich andererseits durch seine eigenen Publikationen im Bereich Designtheorie (Übersetzungen erschienen im Lars Müller Verlag) einen Namen machte.

2002 gestaltete Hara für das staatliche Krankenhaus Hatta in Shiraiishi ⁷⁸ ein rein typographisches Leitsystem. (Abb. 39) Von den weißen Böden und Wänden hebt sich die Typographie - gekennzeichnet durch eine klare japanische Gothic-Schrift mit offenen Binnenräumen, in leichter Strichstärke und roter Farbe

76 Vgl. 1. Kapitel, 1.2.4, S. 45

77 Hara wurde im Sommer 2001 von Tanaka angesprochen und ins Muji-Team geholt. Damals war Muji gerade 20 Jahre alt geworden und Hara hatte den Eindruck, dass es ein fast zu gut laufendes Projekt ist. Hara machte sich Gedanken, was sein Beitrag bei einem so *perfekten* Projekt sein könnte. Er stellte seine Frage: »was wäre, wenn Muji nicht in Japan, sondern in China oder Deutschland entstanden wäre?« Gibt es in der sich wandelnden Welt einen Platz für Muji und dessen Philosophie? Es ist an der Zeit, sich den verschiedenen Kulturen und dem internationalen Knowhow zu öffnen.

78 Shiraiishi gehört zu der Präfektur Miyagi auf der Hauptinsel Honshu und grenzt im Süden an die Präfektur Fukushima. Es wurde von dem Erdbeben und Tsunami im März 2011 stark betroffen. Miyagi zählt ca. 2.324.211 Einwohner (Stand 1. Januar 2012). Die wichtigsten Wirtschaftszweige dieser Region sind die Landwirtschaft und die Fischerei.

- deutlich ab. Der Schriftgrad der auf dem Boden verlaufenden Type ist groß und die Leserichtung und die Pfeile zeigen den Weg und die Laufrichtung zum Zielort an. Wo sich Wege kreuzen ist ein vollflächiges Kreuz zu sehen. Auf den Wänden ist in einem kleineren Schriftgrad eine zweite Informationsebene eingebaut. Dabei sind die angezeigten Wege auf der vertikalen Fläche als Erweiterung und nicht als Wiederholung der Wegweiser auf dem Boden zu sehen.

Bei der Gestaltung handelt es sich um eine ästhetisierte und minimalistische visuelle Sprache. Die verwendeten Elemente sind an ihre Funktion gebunden. Es gibt keine schmückenden Beiwerke oder Dekorationen. Die Gestaltung lässt sich auch als radikal reduziert bezeichnen. Die Reduktion greift soweit, dass Hara auf eine englische Übersetzung auf seiner Hauptnavigationsfläche, dem Boden, verzichtet hat.⁷⁹ Nur auf den Wänden und in einem sehr viel kleineren Schriftgrad, so dass man unmittelbar vor der Wand stehen muss, um die Schrift entziffern zu können, sind die lateinischen Buchstaben, die die englische Übersetzung bieten, angebracht.

»Die Augen sind unsere wichtigste Orientierungshilfe. Wir können mit ihnen sowohl in der Entfernung als auch in der Nähe Dinge identifizieren. Der überwiegende Teil vorhandener Orientierungshilfen ist auf sehende Menschen ausgerichtet.«⁸⁰

Diese Beschreibung der Eigenschaft von Leitsystemen nennt den Sehsinn als den substantziellen Wahrnehmungssinn zur Orientierung im Raum. In dem hier beschriebenen Leitsystem eines Krankenhauses in Shiraishi wird der »sehende Mensch« mit der Fähigkeit, die japanische Schrift lesen zu können, gleichgesetzt. Der westliche Besucher ist hier ein *Analphabet* und ein *Blinder* zugleich, der sich in dieser Umgebung ohne Hilfe nicht zurecht finden kann. Hier kann sich der westliche Besucher zurecht von der japanischen Schrift bedroht fühlen, denn sie verschließt sich ihm gänzlich.

Am Beispiel der Leitsystemgestaltung für das Krankenhaus ist eines sehr klar zu erkennen. Es zeigt sich hier der Mythos von der Homogenität der japanischen Bevölkerung.⁸¹ Es wird davon ausgegangen, dass ein Patient oder auch Besucher dieses Krankenhauses der japanischen Sprache mächtig ist und sie lesen kann. Die typographische Gestaltung visualisiert nicht nur die Annahme der Homogenität der japanischen Gesellschaft, sie nimmt auch eine japanzentristische Haltung ein.

79 Eine andere Möglichkeit der Interpretation ist, dass er und seine Auftraggeber die englische Informationsebene als nicht so wichtig gewertet haben.

80 Lunger/Scheiber, 2009, S. 24.

81 Im ersten Kapitel wurde dies auch als Identitätskonstrukt Japans dargestellt. (Vgl. 1. Kapitel, 1.2.4. Und vgl. Shimada, 1999, S. 160.)

6.3.2.2 Okzidentalismus und die japanische Typographie

Als eine Auslegung des Japanzentrismus kann der Okzidentalismus gesehen werden. So wie sich der Westen im Orientalismus mit Versatzstücken einer ›fremden‹ Kultur bedient und diese nach eigenen Mustern neu zusammenfügt, werden in Japan Elemente aus dem Westen dem ursprünglichen Kontext entnommen und neu zusammengesetzt. Dabei entsteht aus westlicher Sicht ein »grotesque juice«.⁸² Es lassen sich unterschiedlichste Visualisierungen des »East's constructions of an imaginary Occident«⁸³ in Japan finden.

Als solche sind auch typographische Gestaltungen, die in lateinischer Schrift gesetzt sind, zu verstehen. Nur wenige Informationen, die mittels alphabetischer Buchstabenschrift in Japan dargestellt sind, wenden sich an westliche Besucher oder Bewohner des Landes, die der japanischen Schrift und Sprache nicht mächtig sind. Die bilinguale Darstellung (Japanisch und Englisch) beschränkt sich auf essentielle Informationen des Verkehrswesens und des öffentlichen Lebens und lassen sich im Wesentlichen in Großstädten wie zum Beispiel Tokyo und Yokohama finden.

Auf den ersten Blick wirken die Großstädte Tokyo und Yokohama typographisch international. Nicht nur englische Begriffe sind auf Plakaten, Firmenschildern und anderen Trägern typographischer Mitteilungen zu lesen, sondern auch Deutsch, Französisch, Spanisch, Italienisch und diverse andere Sprachen. Der erste Eindruck trägt allerdings. Was zunächst als multilingual wirkt, ist »für Japaner gedacht und für den Gebrauch in Japan bestimmt.«⁸⁴ Auch fast 150 Jahre nach der Öffnung Japans berichten westliche Besucher von ihren Erfahrungen, die sich im »Reich der Zeichen« als Analphabeten wiederfinden: »[...] und überall diese Zeichen, die ich nicht lesen kann, richtig beruhigend.«⁸⁵ Dieses Fremdheitsgefühl wird verstärkt, wenn sich Texte, gesetzt in Alphabetschrift, die sie doch *eigentlich lesen könnten*, für den Westler als sinnentleert herausstellen.⁸⁶ In diesem Sinne soll der Begriff *Romaji* verwendet werden, als eine »graphische[...] Repräsentation des Japanischen im lateinischen Alphabet.«⁸⁷

Der Okzidentalismus in der Typographie soll nun am Beispiel der Romaji-Inschriften auf T-Shirts veranschaulicht werden. Das T-Shirt ist laut Beat

82 Bryson kritisiert die Verwestlichung Japans und die undifferenzierte Aneignung westlicher Kultur in Japan. Bryson, 1994, S. 71.

83 Bryson, 1994, S. 71.

84 Wienold, 1995, S. 12.

85 Nooteboom, 1997, S. 48.

86 Die Linguistin Susan Fiksdal, (Gastprofessorin an der Hong Kong Baptist Universität im akademischen Jahr 2011-12, vom Innovative Liberal Arts Institution der Evergreen State College in Washington) erzählte mir von ihrem Besuch in Japan. Auf der Suche nach herzhaften westlichen Lebensmitteln entdeckte sie auf einer Tafel von »Imbissständen« den Namen »Italian Tomato«. Sie erwartete Italienische Küche. »Italian Tomato« ist allerdings eine japanische Konditoreikette. (Gespräch in Hong Kong am 12.03.2012.)

87 Wienold, 1995, S. 18.

Wyss das »Leitmotiv kulturellen Verhaltens«⁸⁸ heutiger Zeit. Als ein »Leitmotiv der Pop-Bekleidung«⁸⁹ ist das »T-Shirt [...] geschlechtsneutral und paßt zu schwarzer, weißer, gelber und roter Haut. Das Bekleidungsstück der Informationsgesellschaft bietet auf Brust und Rücken Werbeflächen für ethnische, erotische und politische Appelle der Trägerin/des Trägers.«⁹⁰ Auch im Kontext der zuvor dargestellten Japanimation-Bewegung eignen sich die typographischen T-Shirts für die Darstellung des japanischen Okzidentalismus im Kontext der typographischen Gestaltung.

Graniph (Abkürzung von Design T-Shirt Store Graniph) ist eine japanische Marke, die über die Grenzen Japans hinaus für ihr Design von T-Shirt-Aufdrucken bekannt geworden ist. Seit mehreren Jahren beobachte ich, dass als Grundlage für die typographische Gestaltung der Aufdrucke bevorzugt deutsche Wörter und Texte verwendet werden. In einem Gespräch mit einem Verkäufer in einem Graniph Store in Tokyo habe ich 2009 erfahren, dass der Geschäftsführer persönlich eine Affinität für Deutschland hat und daher den Designern deutsche Wörter und Texte als Grundlage für die Visualisierung zur Verfügung stellt. Während man an Beispielen, in denen Text und Illustrationen vorkommen, erkennen kann, dass den Gestaltern nicht gänzlich die semantische Ebene der Wörter unbekannt ist, habe ich in meinem Gespräch erfahren, dass die japanischen Kunden sich eher selten für die Bedeutung der Texte interessieren. Westliche Kunden allerdings stellen Fragen zu den Texten der T-Shirts.

Im Online-Shop von Graniph lässt sich zu jedem T-Shirt ein kurzer beschreibender Text in Japanisch finden.⁹¹ Oft handelt es sich dabei um die Beschreibung des Designs und die Anmerkung, dass es sich bei dem Text um beispielsweise einen deutschen Text handelt. Sehr viel seltener wird die Bedeutung der Inschrift erklärt, beziehungsweise eine Übersetzung bereitgestellt. Falls es eine Erklärung des Textes gibt, ist diese sehr kurz und stark vereinfachend. Im Folgenden werden Beispiele aus den Jahren 2007, 2011 und 2012 analysiert.

88 Wyss, 1997, S. 9.

89 Wyss, 1997, S. 127.

90 Wyss, 1997, S. 127.

91 Auch gibt es zu manchen T-Shirts englische Texte, diese sind allerdings viel kürzer gehalten als die japanischen. Von dem Beispiel T-Shirt aus dem Jahr 2007 habe ich lediglich die englische Beschreibung gespeichert.

Abb. 40
www. graniph.com
(12.04.2007)



T-Shirt mit Schrift- und Bild-Kombination

Inschrift (Abb. 40):

Alkoholiker

ALKOHOL SÜCHTIG

BIER BETRUNKENER (Serifenlose Schrift in Versalien und verzerrt)

Die Illustration zeigt ein auf dem Rücken liegendes Gürteltier, das beide Vorderpfoten in die Höhe hebt. In der linken Pfote hält es eine Flasche und mit dem Zeigefinger und dem Daumen der rechten Pfote formt es einen Kreis, die Geste für OK. An der Schwanzspitze, die nach oben zeigt, ist eine dreieckige Fahne befestigt, mit der Aufschrift »ALK«. Der beschreibende Text im Online-Store lautet: »die witzige Darstellung eines betrunkenen fröhlichen Gürteltiers, ein liebevoller Illustrationsstil«.⁹²

Die typographische Ebene betont und visualisiert parallel zur Illustration die Bedeutung der deutschen Wörter. Die Schrift ist auf einem runden, die Illustration umrahmendem Oval, ausgerichtet. Die erste Zeile ›Alkoholiker‹ ist in einer serifenbetonten Outline-Schrift dargestellt. Der Schriftzug mit einer Versalie am Anfang, ist plakativ und bezeichnet das Gürteltier (könnte allerdings auch den Träger des T-Shirts meinen). Auf einer schwarzen Fläche steht: ALKOHOLSÜCHTIG, in serifenloser Schrift in Versalien gesetzt. Die Schrift ist verzerrt und kann als Illustration des Betrunken-seins verstanden werden. Die Wiederholung des Begriffs Alkohol in Alkoholiker und alkoholsüchtig betont die Aussage textlich, aber auch typographisch (durch Verzerrung). Die letzte Zeile, sehr viel kleiner gesetzt als die zweite: BIER BETRUNKENER (Serifenlose Schrift, Versalien und verzerrt) wirkt wie eine weitere Aufzählung. Alle in dieser Gestaltung vorkommenden Begriffe stellen ein und denselben Zustand dar. Wobei der Begriff Bier nicht in die Aufzählung passt. Es handelt sich schließlich nicht um einen Zustand, sondern um das Getränk, das diesen Zustand erzeugt.

Der stark verharmlosende beschreibende Text steht hier im starken Kontrast zu der Aussage des Textes. Es wirkt geradezu absurd. Dieser Kontrast deutet darauf hin, dass es in erster Linie um die visuelle Sprache der Illustration und der Typographie geht und nicht um die Aussage des Textes selbst. Es stellt sich die Frage,

92 アルコールに溺れる陽気なアルマジロをコミカルに描いた、愛情のあるイラストデザイン。(Graniph. Unter: www. graniph.com (12.04.2007))

Abb. 41
www.graniph.com
(12.04.2007)



ob diese für den deutschen Betrachter doch sehr fragwürdig wirkende Bedeutung des Textes dem japanischen Betrachter verborgen bleibt und allein die Illustration als »liebervoll« und gar niedlich wirken kann.

Das Beispiel dieser Text-Bild-Kombination soll zeigen, dass zumindest dem Gestalter die Sinnzusammenhänge zwischen Text und Bedeutung bekannt gewesen sein müssen. Auch, wenn die Grobheit des Textes dem Designer, aber vielleicht sogar den Verantwortlichen von Graniph, verborgen blieb. Der Ton des Textes scheint ihm allerdings nicht klar oder zumindest nicht wichtig erschienen sein.

Inschrift (Abb. 41):

HIER ISST MAN SEHR GUT

Textblock rechts unten (klein):

Trink', o Jüngling!

heil'ges Glücke

Taglang aus der

Liebsten Blicke;

Abends gaukl'

ihr Bild dich ein.

Die japanische Bildunterschrift besagt: »die schön gesetzte Typographie wird von den niedlichen Hasen angenagt. Ein humorvolles Design.«⁹³ Die Buchstaben der in Versalien gesetzten serifenlosen Schrift (Helvetica, Bold) sind unvollständig und haben eine wellige bzw. zackenförmige Kontur. Dies stellt eine von Hasen angenagte Fläche dar. Die schwarze Schrift und die piktografischer dargestellten Hasen wirken durch die schwarze Farbe auf dem grasgrünen T-Shirt wie Scherenschnitte. Der Umbruch der Zeilen erfolgt nach jedem Wort und durch die *weggefressenen* Stellen wird die blockig gesetzte Schrift durchbrochen. Die sehr stabile und harte Schrift bekommt dadurch einen organischen und weichen Charakter. Während die Visualisierung des plakativen Textes den Inhalt auf humorvolle Art wiedergibt und die Schrift, die die Aussage darstellt, zum Gegenstand der Mahlzeit wird, geht die Beschreibung

93 美しく組まれたタイポグラフィを可愛らしいウサギ達がむしり取っているユーモアを感じる作品です。(Graniph. Unter: www.graniph.com (12.04.2007))

Abb. 42
 www.graniph.com
 (26.05.2011)



des T-Shirts im Online-Store nicht auf die Bedeutung des Textes ein. Es ist lediglich von der gut gesetzten Typographie die Rede. Geht die Redaktion davon aus, dass die Gestaltung des Textes selbsterklärend ist oder reflektiert dies nur das mangelnde Interesse der Kundschaft an dem Inhalt des Textes?

Der viel kleiner gesetzte sechszeilige Text gehört zu einem Gedicht von Johann Wolfgang von Goethe aus den Jahren 1767/68. Es sind die ersten drei Zeilen aus *Glück der Entfernung*:

Trink', o Jüngling! heil'ges Glücke
 Taglang aus der Liebsten Blicke;
 Abends gaukl' ihr Bild dich ein.

Der Text, in sechs statt drei Zeilen umbrochen, ist in einer serifenlosen Schrift gesetzt (womöglich auch Helvetica) und füllt den Leerraum, der in der unteren rechten Ecke durch die Anordnung des plakativen Textes entsteht. Auf diesem Textblock sitzt ein Hase. Zwischen den zwei Texten besteht kein erkennbarer kausaler Zusammenhang. Auch wenn es in dem auf dem T-Shirt nicht abgebildeten Textteil des Gedichtes von Goethe in der 14. Zeile heißt »Und doch kann ich ruhig essen,« so ergibt dies keinen Sinn und es ist wahrscheinlich ein Zufall, dass in diesem Gedicht von Goethe »ruhig essen« vorkommt.⁹⁴ Die Schriftgröße des sechszeiligen Textblockes ist allerdings so klein gesetzt, dass man diesen Text nur aus der Nähe lesen kann. Der Textblock erfüllt daher nicht die Aufgabe der Lesetypographie, sondern viel eher handelt es sich hier um das Bild eines Textes, also um die Form. Der Inhalt des Textes ist dabei ohne Bedeutung. In der Gestaltung wird diese Art von Text als Blindtext oder auch als Platzhalter bezeichnet. Dabei wird, um einen möglichst konkreten *Eindruck* eines Textes zu erzeugen, der Blindtext im Entwurf in der Sprache gewählt, die für die finale Gestaltung von Relevanz ist.⁹⁵ Bezieht man dies nun auf das vorliegende T-Shirt, so ist anzunehmen, dass die *Form* des Textes durchaus bewusst gewählt wurde (die für die deutsche Schreibung übliche gemischte Schreibung (Klein- und Großbuchstaben, Umlaute sowie die Apostrophe), der Inhalt jedoch nicht relevant war. Goethes Zeilen können in diesem Kontext nur als Blindtext verstanden werden.

94 In Goethes Gedicht spielt das Essen keine zentrale Rolle. Es geht lediglich darum, dass der Ich-Erzähler trotz des Gedankens an seine Liebe wieder »ruhig essen« kann.

95 Es geht darum zu veranschaulichen (oder auch auszutesten), wie ein Textfeld grafisch funktioniert und wirkt. Dafür wird der Blindtext im Layout unter der Anwendung der relevanten Schrift, Schriftgröße, Spationierung, des Zeilenabstandes und der Satzart (Flattersatz, Blocksatz, Mittelachsensatz oder Formsatz) dargestellt.

Rein typographische T-Shirts

Inschrift (Abb. 42):
Qualitätserzeugnis

Einfachheit ist die
ultimative Eleganz.
Das gilt für die Kunst,
wie für die meisten
Dinge des Lebens auch.

Alles ist einfacher, als man
denken kann und zugleich
verschränkter, als es zu
begreifen ist.

geht über alles [angeschnitten am Kragen]

Dreimal ist das lange deutsche Wort Qualitätserzeugnis auf dem weißen T-Shirt in einer plakativen serifenlosen Schrift, der Helvetica, in schwarz gesetzt. Das Wort ist kompress gesetzt und zeigt wenig Buchstabenabstand. Die Buchstaben r und z verbinden sich. Zweimal ist der Schriftzug angeschnitten, nur einmal ist er komplett zu lesen. Die Zeilen verlaufen diagonal und kreuzen sich in der Mitte des T-Shirts, dessen Layout asymmetrisch aufgebaut ist. Zwei Textblöcke mit jeweils fünf und vier Zeilen, gesetzt in einer schwarzen Helvetica, stehen im 90° Winkel zu den Überschriften. Die Schriftgröße der Blöcke sind nicht einheitlich und auch der Text wiederholt sich bei den zwei Fließtexten nicht. Im Hintergrund liegen verstreut kreisförmige Punkte in cyan, magenta, gelb und grün, die an Konfetti erinnern. Die Beschreibung des Designs auf der Website lautet: »Bright dots bust out on crisp typo-structure base. A POP inspired 80's design based on the principles of Swiss typography.« Wie bei den vorangegangenen Beispielen wird auch hier lediglich auf die Gestaltung eingegangen und nicht auf die Bedeutung. Während der Bezug zwischen typographischer Gestaltung und dem Wort Qualitätserzeugnis nicht zu erkennen ist, zeigt der untere Fließtext eher eine Verbindung zu den fröhlich verstreuten bunten Punkten: »Alles ist einfacher, als man denken kann und zugleich verschränkter, als es zu begreifen ist.« Hierbei handelt es sich wieder um ein Goethe Zitat, dieses Mal aus *Maximen und Reflexionen* (1833). Allerdings wurde in dem T-Shirt-Text ein »und« hinzugefügt. Die Quelle des oberen ersten Textblockes konnte ich allerdings nicht ausfindig machen.



Abb.43
www.graniph.com
(04.04.2012)

Inschrift (Abb. 43):

Heute

Montag 22 August

8 Uhr

die neue Rheinbrücke
geht auf

Kinder
bekommen einen Ballon
Erwachsene
eine Überraschung

Im großen weißen Schriftgrad, eng gesetzt steht als Überschrift *Heute*, gefolgt von einer Angabe des Datums und der Uhrzeit in einem mittleren Schriftgrad, darunter noch kleiner: »die neue Rheinbrücke geht auf« und als letztes »Kinder bekommen einen Ballon Erwachsene eine Überraschung«. Alle Elemente auf dem T-Shirt sind linksbündig gesetzt und zeigen eine klare Gliederung des Textes. Durch die Zuordnung von Schriftgrößen entsteht eine deutliche Hierarchie. Der Text liest sich wie eine Einladung. Gestalterisch ist die lange Flatterzone der zwei Textpassagen auffällig. Die Wörter ›Kinder‹ und ›Erwachsene‹ stehen wie Überschriften über den darunter folgenden Zeilen. Die Beschreibung des T-Shirt durch Graniph geht auch in diesem Fall nur auf die Gestaltung ein: »Einfache deutsche Typographie. Ohne überflüssige dekorative Elemente. Die solide Gestaltung macht das Design aus.«⁹⁶ Im Gegensatz zu den ersten zwei Beispielen illustriert die Typographie hier nicht den Inhalt und auch wird auf die Verwendung von illustrativen Elementen verzichtet.

96 シンプルなドイツ語タイポグラフィ。余計な装飾のない、ソリッドなデザインが魅力の一枚です。(Graniph. Unter: www.graniph.com (04.04.2012))

Abb. 44
www.graniph.com
(04.04.2012)



Inschrift (Abb. 44):

Katalog
und
Prospekt

Die drei Zeilen in der Helvetica (condensed, bold) sind mit sehr geringem Buchstabenabstand und ohne Durchschuss (sogar ohne optischen Zeilenabstand) gesetzt. Das l vom Katalog wird durch die in der nächsten Zeile stehende Oberlänge des Buchstaben d nach oben verdrängt (wie rausgedrückt). Unter Prospekt steht ein weißes Feld das in seiner Höhe etwa der hp-Höhe der Schrift entspricht und in seiner Breite der Länge des Schriftzugs der letzten Zeile angepasst ist. Die Typographie dieses Entwurfs wirkt äußerst plakativ. Die Wörter wirken eher belanglos und beliebig. Die Beschreibung durch Graniph, abermals ohne Verweis auf die Bedeutung, besagt: »Das deutschsprachige Logo-Design wirkt wie ein Film Titel. Elementar und einfach. Dieses grafische T-Shirt ist die Wahl, wenn man sich nicht zwischen den anderen T-Shirts entscheiden kann.«⁹⁷

Inschrift (Abb. 45):

Mit beiden Beinen in den
Wolken stehen

*

Nenne dich nicht arm, weil deine Träume nicht
in Erfüllung gegangen sind.

Wirklich arm ist nur der, der nicht geträumt hat.

ES IST EIN

SCHOENER TRAUM

DER KEIN

ENDEKENNT

FRAUEN TRAEUMEN WOVON

MAENNER SICH

NICHTS TRAUEMEN LASSEN

97 映画のタイトルテックなドイツ語ロゴデザイン。スタンダード&シンプル、何をかうか迷ったらコレ!的なグラフィックTシャツです。(Graniph. Unter: www.graniph.com (04.04.2012))

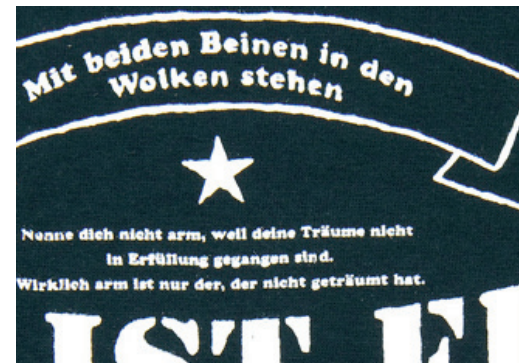


Abb. 45
www.graniph.com
(04.04.2012)

Der in weiß auf dunkelgrünes T-Shirt gedruckte Text hebt sich von den bisher betrachteten Entwürfen durch die Verwendung mehrerer Schriften ab. So sind vier bis fünf⁹⁸ verschiedene Schriften unterschiedlicher Klassifikationen für die Gestaltung verwendet worden. Außer den ersten zwei Textblöcken von zwei und drei Zeilen sind die verbleibenden Texteinheiten dieses T-Shirts in Versalien gesetzt. Während für »ES IST EIN« eine Schablonen-Schrift gewählt wurde, wurde für »SCHOENER TRAUM« eine runde enge Handschrift und für »DER KEIN« eine serifenbetonte Schrift verwendet. Die letzten drei Zeilen sind in einer engen Serifenlosen und die übrigen Zeilen in einer Semi-Serif⁹⁹ gesetzt. Alle Zeilen sind auf Mittelachse ausgerichtet. Die ersten zwei Zeilen sind der Bogenform der äußeren Kontur angepasst, laufen allerdings nicht parallel zueinander. »ENDEKENNT« folgt ebenfalls stark gesperrt, in der Form der Kontur der illustrierten Schleife. Die Zeile »ES IST EIN« ist verzerrt und verjüngt sich in seiner vertikalen Ausrichtung in der Mitte der Zeile. Wie die Beschreibung zeigt, handelt es sich hier um eine sehr spielerische typographische Wiedergabe des Textes, gekennzeichnet durch die Anzahl der verwendeten Schriften und durch deren Anordnung. Der abgebildete Text bezieht sich auf zwei Quellen. »Nenne dich nicht arm, weil deine Träume nicht in Erfüllung gegangen sind. Wirklich arm ist nur der, der nicht geträumt hat.« ist ein Zitat von Marie von Ebner-Eschenbach (1830–1916, österreichische Schriftstellerin). Die verbleibenden Zeilen sind ein Auszug aus einem *Zeit*-Artikel aus dem Jahr 1984.¹⁰⁰

Der japanische Text, der dieses T-Shirts beschreibt, geht abermals in erster Linie auf das Design ein: »Ein Logo-Design unter Verwendung klassischer Schriften, das ideal in Kombination mit einer Jeans zur Wirkung kommt. Die Bedeutung des Logo ist: ›um den Traum zu erfüllen darf keine Mühe gescheut werden.«¹⁰¹ Anders als bei den zuvor beschriebenen T-Shirts ins Japanische übersetzt. Aus typographischer Sicht ist einerseits die Verwendung des Begriffs Logo und andererseits

98 Die kleine Zeile zwischen Stern und ES IST EIN ist auch von der Schriftwahl her nicht zu erkennen.
99 Die hier verwendete Schrift zeigt nicht durchgängig Serifen auf, sondern nur partiell. Genau ist die Schrift allerdings nicht zu erkennen, da durch den Druck auf dem T-Shirt-Material die Kontur der Schrift nicht klar ist.
100 Die Überschrift des Artikels lautet: HERMAN VAN VEEN AUF TOURNEE mit der Unterüberschrift: »Mit beiden Beinen fest in den Wolken«, verfasst von Tom R. Schulz. (Vgl. Tom R. Schulz, www.zeit.de/1984/13/mit-beiden-beinen-fest-in-den-wolken. (05.04.2012))
101 クラシカルなフォントを使用したロゴデザイン。デニムパンツとの相性はバッチリ!ロゴの意味は「夢を叶えるための努力を惜しんではならない」です。(Graniph. Unter: www.graniph.com (04.04.2012))

die Beschreibung der hier verwendeten Schriften als ›klassisch‹ verwunderlich. Während man die hier verwendete Schablonen- und Handschrift eher als dekorativ bezeichnen würde und auch die verwendeten Schriften alles andere als *klassisch* sind, ist auch die Verwendung des Begriffs Logo¹⁰² eher fragwürdig. Dagegen spricht die Menge des Textes einerseits, aber auch die Komplexität dieses T-Shirt-Aufdrucks.

Hijiya-Kirschneireit bezeichnete die Inschriften auf japanischen (Alltags-) Produkten als »japanische Alltagspoesie«. ¹⁰³ Die zuvor erfolgte Beschreibung der typographischen T-Shirts bestärkt mich allerdings in der Annahme, dass die Bedeutung der Texte weder für den japanischen Gestalter und noch weniger für den japanischen Träger des T-Shirts eine Rolle spielen. In erster Linie geht es um die formalästhetische Wirkung der typographischen Gestaltung als Bild. Der deutsche Text mit seinen langen Wörtern, den Umlauten und der gemischten Schreibung soll eher das Bild des Exotischen, des ›Fremden‹ repräsentieren. Dabei wird die visuell unterschiedliche Wirkung zwischen einem deutschen und einem englischen Text bewusst als Gestaltungsmittel eingesetzt. Während die sprachliche Herkunft des Textes genannt wird und somit ein wichtiges Kriterium darzustellen scheint, wird nur selten die Bedeutung eines Textes wiedergegeben oder erklärt. Komplett unerwähnt bleibt außerdem in den betrachteten Beispielen der Autor der Texte.

Ähnlich wie in der Japoniserie, nur in diesem Fall als eine von Japan ausgehende Bewegung, werden Versatzstücke des ›Fremden‹ aus einem bestehenden Kontext gerissen und als schmückendes beziehungsweise dekoratives Element verwendet. Die primäre Aufgabe des dekorativen Elements ist dessen exotische Wirkung und somit dessen exotische Symbolik. Die ursprüngliche Bedeutung ist dabei nicht relevant. In der Japoniserie des 19. Jahrhunderts handelte es sich zumeist um japanische ›Requisiten‹ wie Kimono, Fächer und Stellwände, die Maler wie Manet und Vincent van Gogh in ihre Gemälde aufnahmen. Auf Schrift bezogen, ließe sich auch ein Vergleich zu van Goghs ›*Der blühende Pflaumenbaum*‹ von 1887 ziehen. Van Gogh übersetzte Hiroshiges Holzschnitt ›*Der Pflaumengarten des Kameido-Schreins*‹ in ein Ölgemälde. (Abb. 46/47) Das Gemälde umrahmte van Gogh mit japanischen Schriftzeichen. Dieser Text ist auf Hiroshiges Arbeit nicht vorhanden. Wollte van Gogh mit Hilfe der Schriftzeichen den japanischen Charakter seiner Arbeit betonen und verstärken? Der von van Gogh *nachgemalte* Text gibt den Namen und die Adresse einer Kurtisane eines berühmten Freudenhauses in Yoshiwara wieder. Der Text steht in keinem Zusammenhang zu dem Bildmotiv.¹⁰⁴

102 Eine mögliche Definition des Begriffs Logo besagt: »Aus einem graphischen Element (Signet) und kurzem Text bestehendes Zeichen, das z.B. eine Firma, eine Organisation oder einen Verein usw. versinnbildlicht.« (Dilba, 2008, S. 80.)

103 Hijiya-Kirschneireit, 2000, S. 96.

104 Takashina, 2008, S. 109.

In der zeitgenössischen Bewegung des Japanimation sind es zum Beispiel die Uniformen der japanischen Schulmädchen, die von westlichen Manga-Fans zu Cosplay-Veranstaltungen getragen werden. Auf der Ebene der Schrift und Grafik lassen sich auch Tattoos nennen.

Diesen Beispielen ist gemeinsam, dass es sich um Bilder des ›fremden‹ Japan handelt, gewählt und definiert durch den Westen. Es sind Versatzstücke des ›fremden exotischen Japans‹, die der westlichen Vorstellung des Landes entsprechen und dem Westen als Repräsentanten Japans dienen. Vergleichbares ist auch bei den T-Shirts mit den deutschen Texten zu erkennen. Auch sie sind eine Form des Exotismus, nur dass es sich in diesem Fall um ein Bild des Westens handelt, definiert durch Japan. »Im japanischen Konsum, so könnten wir allgemeiner beobachten, findet eine Domestizierung und Exotisierung des ›Westens‹ statt.«¹⁰⁵ Die T-Shirt Texte, die in Japan mit lateinischen Buchstaben gesetzt werden, sind nicht für Ausländer gedacht, sondern für Japaner. Es handelt sich bei den Texten für den japanischen Betrachter nicht um Englisch oder Deutsch, das dort zu *lesen* ist sondern um ein typographisches Bild des Westens, das zu *sehen* ist. Die Romaji sind hier nicht Sprache visualisierende Informationsträger, sondern ein Bild vom Westen, das man sich in Japan zurecht gelegt hat. Die Inschriften werden zum Ornament.¹⁰⁶ Die Poesie, die Hijjiya-Kirschneireit in den Inschriften sieht, liegt daher viel eher in dem, was der westliche Betrachter in ihnen erkennt, nicht aber in dem, was der japanische Träger der T-Shirts mit der Inschrift als Botschaft kommunizieren möchte.

Neben der exotischen Wirkung bringt die Nutzung eines deutschen Textes für die Inschrift auf einem T-Shirt noch weitere Vorteile mit sich. Der Gestalter der Inschrift, aber auch der Träger des T-Shirts sind »frei von den bewußten und unbewußten Zwängen der eigenen Sprache, frei aber auch von jeder lästigen Kontrolle auf korrekte Syntax und Orthographie des Englischen, träumend, experimentierend neu erlebt.«¹⁰⁷ Bereits im vierten Kapitel wurde der Leiter der Produktionsabteilung von Sony erwähnt, der die typographische Darstellung des Wortes Liebe durch lateinische Buchstaben der Kanji-Version vorzog, um die semantische Ebene des Wortes in ihrer Wirkung zu mildern.¹⁰⁸ So kann die »Fremdsprachlichkeit ein bequemes Ausweichterrain [sein], um die Provokation abzufedern.«¹⁰⁹

»Das japanische Zeichen ist leer: Sein Signifikat flieht, es gibt keinen Gott, keine Wahrheit, keine Moral, die diesen Signifikanten zugrunde liegt, die ohne ihr Gegenstück herrschen.«¹¹⁰

Betrachtet man unter diesen Gesichtspunkten Roland Barthes Zitat, das Japan als »Das Reich der Zeichen« benennt, so scheint es mir viel eher, dass es sich bei den

105 Hijjiya-Kirschneireit, 2000, S. 125.

106 Vgl. Wienold, 1995, S. 32.

107 Hijjiya-Kirschneireit, 2000, S. 134.

108 Robinson, 2004, S. 206. Vgl. 4. Kapitel, S. 264.

109 Hijjiya-Kirschneireit, 2000, S. 124.

110 Barthes, 1981, S. 4.

Abb. 46 (links)
Ando Hiroshige: Der blühende
Pflaumengarten des Kameido-
Schreins, um 1858.

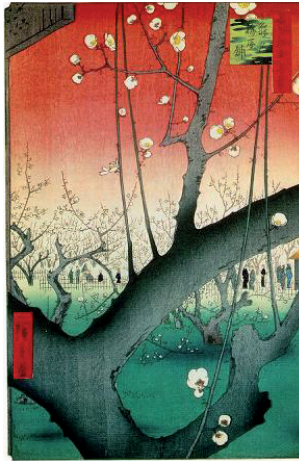


Abb. 47 (rechts)
Vincent van Gogh:
Der blühende Pflaumenbaum
(nach Hiroshige), 1887.



»leeren Zeichen« im japanischen Kontext um die in Romaji gesetzten Texte handelt. Während sich die mit dem japanischen Schriftsystem gesetzten Texte dem westlichen Leser, der der japanischen Sprache und Schrift nicht kundig ist, in ihrer Bedeutung verschließen, sind es die Romaji, die der westliche Betrachter lesen kann, die sich in vielen Fällen allerdings als sinnentleert herausstellen.

Die typographischen T-Shirts sind daher eine Form des Okzidentalismus. Während mit japanischen Inschriften sehr viel bewusster und reflektierter umgegangen wird, scheint es keine größeren Bedenken zu geben, deutsche oder andere fremdsprachliche Texte ohne genaue Kenntnis der Aussage zu tragen. Mit anderen Worten, es wird davon ausgegangen, dass der Text auf dem T-Shirt, einem Blindtext ähnlich, sich den meisten Menschen in Japan verschließt und daher aus rein formalästhetischen Gründen und zugunsten der exotischen Wirkung gewählt werden kann.¹¹¹

6.3.3 Exotisierung Japans mit Mitteln der Typographie

Romaji werden nicht nur verwendet, um mit typographischen Mitteln das westliche ›Fremde‹ als eine Ausprägung des Okzidentalismus zu exotisieren. Die Alphabetschrift wird auch verwendet, um den Hauch des Exotischen auf die japanische Sprache zu projizieren. Die Darstellung japanischer Begriffe durch Romaji ist allerdings nur eine Form der typographischen Exotisierung Japans. Andere Mittel sind u.a. die Betonung der Schriftbildlichkeit bzw. Bildschriftlichkeit und die Herausstellung der Dualität bzw. Hybridität der japanischen typographischen Kultur. Diese drei Methoden der Exotisierung der japanischen Schrift durch typographische Mittel werden nun im Folgenden dargestellt.

6.3.3.1 Exotisierung der japanischen Sprache

Die Imagekampagne, die Kasai Kaoru für das japanische Modelabel *United Arrows* gestaltet hat, arbeitet auf typographischer Ebene verstärkt mit Romaji. Dabei werden

111 Bryson beschreibt Japan als ein Land, das oberflächlich die westliche Kultur absorbiert hat. Was allerdings nicht in das »westliche Japan« passt, ist ein Mensch aus dem Westen: »But in the landscape of a constructed West there had suddenly appeared an actual Westener, myself. The environment had everything you find in the West-except the Westeners.« »Even more than in Western cities, the history of the West you experience in Japan can feel strangely weightless.« (Vgl. Bryson, 1994, S. 71)



Abb. 48 (links)
Kasai Kaoru: Plakatgestaltung
für United Arrows, 2003.

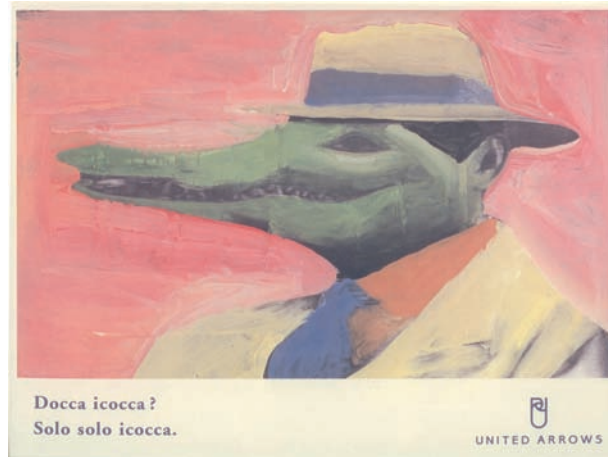


Abb. 49 (rechts)
Kasai Kaoru: Anzeigengestaltung
für United Arrows, 2003.

japanische Texte in Romaji in verfremdeter Schreibweise wiedergegeben. Kasai richtet sich weder nach der Methode von Hepburn noch nach der *Kunreishiki*. Die Kampagne entstand in Zusammenarbeit mit dem italienischen Illustratoren Gianluigi Toccafando. Um der Typographie einen italienischen *Touch* zu geben, ließ sich Kasai von dem italienischen Akzent des Illustrators inspirieren und wendete diesen auf den japanischen Text an.¹¹² Der typographisch motivierte Verstoß gegen existierende Schreibregeln wirkte sich beispielsweise auf den japanischen Willkommensgruß, *irasshaimase* aus, den Kasai mit *irassyaimase* buchstabierte. (Abb. 48) Der aus japanischer Sicht italienische Touch, der sich auch mit *Italian Japanese* benennen lässt,¹¹³ zieht sich durch die komplette Kampagne hindurch. Aus *kokoroni uta wo* wurde *Cocoloni ùTAo* und aus *karadani ai wo* wurde *CaRadani Aio*.¹¹⁴ Betrachtet man die Übersetzung der Zeilen (*kokoroni uta wo* bedeutet »ein Lied für die Seele« und *karadani ai wo* »Liebe für den Körper«), so nimmt die verfremdete Darstellung durch die Romaji die Ernsthaftigkeit der Aussage und verleiht ihr etwas Spielerisches. Die hier gewählte Typographie ist grafisch zurückhaltend. Kasai wählte eine Serifenschrift mit starkem Strichstärkenkontrast für *irassyaimase* aus und stellte das Wort mit stark gesperrten Versalien dar. Für den zweizeiligen Text *Docca icocca? Solo solo icocca*. (Sollen wir irgendwo hingehen? Lass uns bald gehen.) verwendete er eine Serifenschrift, die er gemischt setzte. In beiden Fällen tritt die Typographie zugunsten der Illustration in der Expressivität der Darstellung zurück. Die ungewohnte Schreibweise fällt allerdings auf. (Abb. 49) Während der Hinweis auf die Italien-Assoziation auf

112 Diese Idee erinnert an sprachliche Darstellungen des japanischen Akzentes in Filmen, wenn ein *r* durch ein *l* ausgetauscht wird, um die japanische Aussprache zu karikieren. Hier ist es allerdings der Akzent eines japanisch sprechenden Italieners, der visualisiert wird.

113 Wienold nannte eine vergleichbare Technik der sprachlichen Verfremdung, das Transliterieren. Dabei werden u.a. englische Begriffe in die japanische Silbenstruktur umgewandelt und in Katakana geschrieben und anschließend wieder zurück in Romaji (die »wie Englisch aussehen«) transformiert. So wurde zum Beispiel aus *petit, puchi*. (Vgl. Wienold, 1995, S. 29.)

114 Vgl. Kasai, 2009, S. 50ff.



Abb. 50/51
Kasai Kaoru: Gestaltung des Schriftzugs ku:nel. Links ist die Juli-Ausgabe von 2006 und rechts die November-Ausgabe von 2009 abgebildet. Kasai betreute lediglich die Gestaltung des Schriftzugs.

der Schriftebene sehr subtil gehalten ist, zeigt die Illustration einen plakativeren Ansatz. Das Krokodil trägt einen weißen Anzug, ein lachsfarbenes Hemd und eine blaue Krawatte die farblich abgestimmt ist mit dem Band des Hutes. Diese Ausstattung kann als Anspielungen auf die stereotype Darstellung der italienischen Herrenmode in Mafia-Filmen verstanden werden.

Die unkonventionelle Schreibweise der japanischen Texte mittels *Romaji* lässt ein exotisches typographisches Bild entstehen. Es ist eine Mischung aus Selbstexotisierung und Japanzentrismus. Diese lateinischen Buchstaben wenden sich nicht an einen westlichen Leser, sondern an Japaner. Die Transformierung der japanischen Wörter durch die Übersetzung in lateinische Buchstaben und zugleich die veränderte Buchstabierung lassen die japanischen Wörter wie eine Fremdsprache aussehen und wirken. Zumindest ist die Umschrift inspiriert durch einen italienischen (westlichen) Akzent. Die japanischen Wörter wirken für den japanischen Leser exotisch und ›fremd‹ und zugleich aufregend neu. Für einen der japanischen Sprache nicht mächtigen Ausländer verschließen sich allerdings die optisch vertrauten Buchstaben-Zeichen auf der semantischen Ebene. Sie sind von ihrem Wortbild weder der italienischen noch der japanischen Sprache zuzuordnen.

Die Aufgabenteilung der verschiedenen Schriftsysteme ist, wie bereits im vierten Kapitel beschrieben, fest zugewiesen. Allerdings werden gerade in der typographischen Gestaltung diese Regeln oft außer Kraft gesetzt, um eine bestimmte visuelle Aussage zu treffen oder um diese zu betonen. Kasai Kaoru entwickelte den Schriftzug für das Lifestyle Magazin ku:nel.¹¹⁵ Das Magazin ist ausgerichtet auf Nachhaltigkeit und einen entschleunigten Lebensstil, allerdings mit einer starken Tendenz zum Ästhetischen. Auch gibt es Überschneidungen mit den Gedanken des Wabi-Sabi. Kunsthandwerk, Design, Kultur und Essen sind Themenschwerpunkte dieses Magazins. Die Publikation, die einmal monatlich erscheint, richtet sich an eine japanische weibliche Leserschaft. (Abb. 50/51) Kasai Kaoru gestaltete den Schrift-

115 Kasai, 2009, S. 47.

zug im Jahr 2003 mit der Markteinführung der Zeitschrift. *ku:nel* ist japanisch und eine Abkürzung von *kuttari netari* (食ったり寝たり), was soviel bedeutet wie *mal essend, mal schlafend*. Wobei *kuttari* (食ったり) einer sehr umgangssprachlichen Form entspricht. *kuttari netari* kann mit *kuu* (食う) für das Verb *essen* und *neru* (寝る) für das Verb *schlafen* abgekürzt werden. Auch diese Form entspricht der Umgangsform und kann je nach Gesprächspartner als unhöflich aufgefasst werden. Während im Japanischen nur das *n* (ん) stumm als Konsonant endet, wurde beim Titel der Zeitschrift auf das *u* von *neru* verzichtet.¹¹⁶ Die japanischen Silben らりるれろ (*ra ri ru re ro*) liegen phonetisch zwischen *r* und *l*. Die Nutzung des *l* statt des *r* ist aus phonetischer Sicht nicht weiter verwunderlich. Als Stereotyp über Japan bestätigt dies ein weit verbreitetes Klischee. Allein von der Buchstabierung her erzielt dieser Titel eine exotische, nicht direkt als japanisch erkennbare Wirkung. Dies gilt allerdings für westliche Betrachter, nicht aber für Japaner, denen diese Assoziation geläufig ist.

Typographisch wird diese exotische Stimmung unterstützt. Der Schriftzug ist durchgängig in Minuskeln gesetzt und zwischen den zwei Silben *ku* und *nel* steht ein Doppelpunkt, der zunächst eine Lautschrift assoziieren lässt. Kasai hat die fünf Buchstaben in einer serifenlosen Antiqua gesetzt. Die Proportionen der Buchstaben zeigen eine starke Betonung der Mittellängenhöhe, so haben das *k* und das *l* des Schriftzugs sehr kurze Oberlängen. Insgesamt wirken die Buchstaben *k*, *u*, *n* und *e* sehr breit, fast quadratisch. Das *e* hat eine sehr flache geschlossene Punze, während die offene Binnenform hoch und offen ist. Kasai vergleicht die untere Form des *e* mit einem geöffneten *Mund* und schreibt, dass er mit diesem Schriftzug einen entspannten, relaxten und zugleich einen zeitgenössischen und städtischen Eindruck zu erzeugen beabsichtigte.¹¹⁷

Der Schriftzug wirkt auf mich allerdings durch die starke Betonung der Mittellängenhöhe sehr eigenwillig, verspielt, zugleich aber auch freundlich und offen. Die verzerrten Proportionen lassen die Schriftzeichen etwas eigentümlich und nicht ausgewogen, sondern verfremdet und zugleich ›fremd‹ wirken. Dennoch ist der Eindruck der exotischen Schreibweise des Titels stärker. Von der Buchstabierung her ist es ein Zwitter zwischen Japanisch und einer nicht fest definierten westlichen Sprache. Die Wahl von Romaji für den Schriftzug, die Endung auf einen Konsonanten sowie die Wiedergabe des Magazinnamens in Katakana, all das deutet auf einen westlichen Namen. Die blockig wirkende Schrift mit dem verschobenen Schwerpunkt verstärkt auf der typographischen Ebene den Eindruck des Unperfekten und Hybriden. Andererseits betont und visualisiert gerade dieser Aspekt die Ausrichtung der Zeitschrift. *ku:nel* erweckt den Anschein, ein westlicher Titel zu sein, in diesem Punkt ist der

116 Auf dem Titelblatt steht der Name der Zeitschrift noch einmal, in einer sehr viel kleineren Schriftgröße, allerdings in Katakana. Dort ist der Titel in der typischen Silbenstruktur wiedergegeben: クウネル *kuuneru*. Der Titel in Katakana erfüllt die Aufgabe einer Lautschrift.

117 Vgl. Kasai, 2009, S. 48.

Ansatz vergleichbar mit der Anzeigenkampagne, die Kasai für das Modelabel gestaltet hat. Japanische Begriffe werden exotisiert. Die hier beschriebenen Printmedien richten sich nicht an eine westliche, sondern an eine japanische Zielgruppe. Es handelt sich um eine Form der Selbstexotisierung im japan-*internen* Kontext.

6.3.3.2 Betonung der Eigenschaft der Piktographie und Ideographie der Kanji
Bereits im Kapitel zur japanischen Schrift wurden die unterschiedlichen Auffassungen von Schrift im Westen und in Japan am Beispiel de Saussure dargestellt. Die westliche Semiotik vertritt dabei einen deutlich logozentristischen Ansatz. So werden Bilder immer noch als »oberflächliche Erscheinungen aufgefaßt, die nur reproduzieren, imitieren und darin fälschen, blind machen, zerstörerisch sein können oder allein voyeuristischen Interessen dienen.«¹¹⁸ Westliche Beschreibungsansätze und Definitionen lassen sich nur mit Einschränkungen auf das japanische Schriftsystem beziehen.

»Ein Notationssystem ist ein Zeichensystem, welches frei von Mehrdeutigkeiten ist und sowohl syntaktische als auch semantische Disjunktheit und Differenziertheit aufweist. Grob gesprochen ist in einem solchen System ein Höchstmaß an syntaktischer und semantischer Eindeutigkeit verwirklicht.«¹¹⁹

Eine gewisse Bildlichkeit kann man allerdings auch der westlichen Typographie nicht gänzlich abschreiben. Dem amerikanischen Kunsthistoriker William J. Thomas Mitchell zu Folge sind »Alle Künste [...], kurz gesagt, »komposit« (bestehend aus Text und Bild); alle Medien sind Mixed Media, die verschiedene Codes, diskursive Konventionen, Kanäle und sensorische und kognitive Modi kombinieren.«¹²⁰ Diese Eigenschaft bezieht Mitchell auch auf die Lesetypographie:

»Umgekehrt inkorporieren ›reine‹ Texte, sobald sie in sichtbarer Form geschrieben oder gedruckt sind, auch ganz buchstäblich Visualität. Das Medium der Schrift dekonstruiert in jedem Fall, ob aus der Perspektive des Visuellen oder der des Verbalen, die Möglichkeit eines reinen Bildes oder eines reinen Textes, zusammen mit den Oppositionen zwischen dem ›Buchstäblichen‹ (Buchstaben) und dem ›Figürlichen‹ (Bildern), von denen sie abhängt. Die Schrift ist, in ihrer physischen, graphischen Form, eine untrennbare Vernähung des Visuellen und des Verbalen, ist der inkarnierte ›Bildtext‹ selbst.«¹²¹

Bereits im vierten Kapitel zur Schrift wurde gezeigt, dass ein Kanji zwei und mehr Lesungen haben kann, und dass sich durch die Kombination und Nutzung mit anderen Zeichen deren Sinn und die Bedeutung wandeln kann. Auch die Eigenschaft des alphabetischen Buchstabensystems, in dem Schriftlichkeit und Bildlichkeit als

118 Schulz, M., 2005, S. 55.

119 Scholz, 2004, S. 124.

120 Mitchell, 2008, S. 152.

121 Mitchell, 2008, S. 152.

Opponenten aufgefasst werden, lässt sich nicht ohne Kompromisse auf das japanische hybride Schriftsystem übertragen.

»Bilder gehören zu syntaktisch dichten, sprachliche Zeichen zu syntaktisch disjunkten und differenzierten Systemen. Aber sowohl bei Bildern als auch bei sprachlichen Zeichen gibt es - auf der semantischen Ebene - Mehrdeutigkeiten, semantische Nichtdisjunktheit und Dichte.«¹²²

Gerade die Kanji zeigen Eigenschaften der »syntaktisch dichten« Systeme auf. Die Silbenschriften Hiragana und Katakana hingegen lassen sich mit dem abstrakten System der alphabetischen Buchstaben vergleichen und sind *syntaktisch disjunkt* und *differenziert*.

Suehiro (heute Yuki) bezeichnet Japan als eine visuelle Kultur, in der die »enorme Präsenz« der Bilder allgegenwärtig ist: »Informationen werden vor allem visuell vermittelt, was dazu führt, dass die japanische Kultur, anders als die europäische, weniger schriftzentriert und damit auch weniger logozentrisch erscheint.«¹²³ Trotz heutiger »Bilderflut« auch im Westen, lässt sich der Umgang und die Haltung gegenüber den Bildern, besonders in den Geisteswissenschaften, als gespalten beschreiben. Bilder »absorbieren alle Aufmerksamkeit und haben einen enormen Einfluß auf das Verhalten und die Imaginationen ihrer Konsumenten, während dessen man ihnen gegenüber gleichsam ein Analphabet geblieben ist.«¹²⁴ Darüber hinaus werden in der westlichen Kunstgeschichte Wort und Bild hierarchisch eingestuft. Dabei werden »Worte als Zeichen der Hochkultur« gewertet und ihnen wird die Eigenschaft, »eindeutige Sinnbildungen den Gesetzen der Logik folgen«¹²⁵ zugewiesen. Dagegen werden »Bilder (oder zumindest der Großteil von ihnen) in der westlichen Kunstgeschichte oft als Produkt der Massenkultur betrachtet und mit Gefühl und Mehrdeutigkeit in Verbindung gebracht.«¹²⁶ Rippl hingegen argumentiert, dass sich gerade durch die unterschiedlichen Eigenschaften und Leistungen von Wort und Bild, die Inbezugsetzung anbietet statt sie gegeneinander abzugrenzen. Sie plädiert für eine Intermedialität.¹²⁷

»Gerade weil sich die beiden Zeichensysteme in ihren medialen Grundlagen, ihren Funktionen und ihrer Leistungsfähigkeit unterscheiden, sind sie aufeinander angewiesen, sind sie komplementär, denn einzeln genommen kann jedes von ihnen immer nur einen partiellen Zugriff auf die Welt leisten.«¹²⁸

Diese durchaus kontroverse Auffassung der Beziehung von Schrift und Bild im Westen und in Japan wirkt sich nicht nur auf die Betrachtung und Darstellung des japa-

122 Scholz, 2004, S. 125.

123 Suehiro (heute Yuki), 2009, S. 101.

124 Schulz, M., 2005, S. 9.

125 Rippl, 2005, S. 34.

126 Rippl, 2005, S. 34.

127 Rippl, 2005, S. 51f.

128 Rippl, 2005, S. 34.

nischen Schriftsystems durch westliche Wissenschaftler aus.¹²⁹ Dies kann auch als eine Quelle der »Probleme der Übersetzung und Übersetzbarkeit von Kulturen«¹³⁰ des Westens und Japans, verstanden werden. So kritisiert Köhn japanische Darstellungen, in denen Kanjis als *hyoimoji* (表意文字) »Begriffsschrift« oder als »verbildlichter Sprachcode« (*moji wo shikakutekina e toshite*, 文字を視覚的な絵として) beschrieben werden und somit der *ideographische Mythos* auch von Seiten Japans bestärkt und bestätigt wird.¹³¹ Obwohl der *ideographische Mythos* der chinesischen und japanischen Schriftsysteme bereits widerlegt werden konnte, darf der Aspekt der Bildlichkeit, wenn nicht gleich der Schriftbildlichkeit oder der Bildschriftlichkeit¹³² der sino-japanischen Kanjis dennoch nicht übersehen werden. Wie zuvor beschrieben, machen die Kanjis in der Gruppe der Piktogramme und Indikatoren im gesamten Zeichenumfang der Kanjis, die auf der Liste der *Jouyou-Kanji* (Kanji für den allgemeinen Gebrauch) stehen, den kleinsten Teil aus. In der japanischen typographischen Gestaltung spielen gerade diese Zeichen oft eine Schlüsselrolle. Scholz beschreibt die Eigenschaft der in der westlichen Kultur stark verbreiteten bildlichen Piktogramme nicht als Schrift sondern als schematische Darstellungen von Objekten und Personen, die oft Teil eines Systems sind und mit Stereotype arbeiten. Auch den bildlichen Piktogrammen räumt Scholz einen »eigentümlich ambivalenten Status« ein: »Einerseits neigen wir dazu, sie zu den Bildern zu rechnen; andererseits scheinen Piktogramme einen Grenzfall des Bildes zu verkörpern, indem sie eine größere Nähe zu sprachlichen Zeichen besitzen als gewöhnliche Bilder.«¹³³ Scholz Darstellung lässt sich auch auf die Kanjis der Kategorie der piktografischen Zeichen beziehen, die diese Grenze zum Schriftlichen bereits überschritten haben. Kennt man das Ausgangszeichen (Orakelknochenschrift) oder auch das bildliche Piktogramm, lässt sich auch in der heute stark abstrahierten Form der Schrift die bildliche Aussage erkennen.

»Ob etwas als Piktogramm fungiert, hängt nicht allein von der Beschaffenheit des Symbols ab, sondern davon wie es in einer bestimmten Umgebung zu interpretieren ist.«¹³⁴

Und so wird verstärkt in japanischen typographischen Arbeiten die Eigenschaft der Kanjis in ihrer bildlichen Ausgangsform betont. Dabei wird die Funktion des

129 Siehe 1. Kapitel 1.3.2.1.

130 Den Ursachen und Auswirkungen dieser Übersetzungsproblematik, bezogen auf die »Opponenten« Schrift und Bild, widmet sich die Publikation »Schriftlichkeit und Bildlichkeit. Visuelle Kulturen in Europa und Japan.«. Westliche und japanische Wissenschaftler verschiedener Forschungsdisziplinen nähern sich der Thematik mit unterschiedlichen Ansätzen. Vgl. Maeda, 2007, S. 7ff.

131 Vgl. Köhn, 2005, S. 43. Nicht nur japanische Wissenschaftler, u.a. Sakakura (Sakakura, 1990) und Kaji (Kaji, 2008), sondern besonders japanische Gestalter (Kasai, 2009) bezeichnen Kanji als *hyoimoji* (表意文字) »Begriffsschrift« oder stellen diese in ihrer Gestaltung als solche dar.

132 Maeda, 2007, S. 9ff.

133 Scholz, 2004, S. 131.

134 Scholz, 2004, S. 133.

Zeichens als schriftlicher Informationsträger weiterhin aufrecht erhalten. In welchem Maße und mit welchen Mitteln die Bildlichkeit der Kanji durch die typographische Gestaltung ausgedrückt wird, kann dabei sehr unterschiedlich ausfallen. In der Funktion des bildlichen oder auch des Piktogrammes gewähren typographische Gestaltungen mit Kanji dem Betrachter Raum für Interpretationen über die vereinbarte Lesung hinaus. Mitchell beschreibt diese Deutungsfreiheit des Betrachters anhand von Piktogrammen und Hieroglyphen. Meines Erachtens lässt sich dies allerdings auch ohne weiteres auf Kanji in der typographischen Gestaltung beziehen.

»Wenn die Gestalt des Piktogramms oder der Hieroglyphe einen Betrachter voraussetzt, der weiß, was zur Sprache kommt, dann gestaltet sie auch in gewisser Weise die Dinge, die zur Sprache kommen können.«¹³⁵

Die bildliche Eigenschaft der Kanji wirkt sich allerdings nicht nur positiv auf die Vorstellungskraft des Betrachters aus. Sie könnte sich auch im Allgemeinen auf die Geschwindigkeit und Ganzheitlichkeit der Wahrnehmung japanischer typographischer Arbeiten auswirken:

»Die Elemente eines Bildes nehmen wir simultan und holistisch wahr, auch wenn unsere Aufmerksamkeit nicht sofort auf alle Details gleichermaßen gerichtet sein kann. [...] Der geschriebene Text hingegen wird wie gesprochene Sprache linear produziert und sukzessive rezipiert. [...] Bilder und Sprache unterscheiden sich in ihrer kognitiven Verarbeitung. [...] Auch die Gedächtnisleistung ist für Bild- und Sprachinformationen unterschiedlich. Bilder werden schneller als sprachliche Texte rezipiert, haben größeren Aufmerksamkeitswert, und ihre Information bleibt länger im Gedächtnis.«¹³⁶

In einem Kanji verbinden sich somit zwei Eigenschaften, die der Bildlichkeit und der Schriftlichkeit. Einerseits könnte dies zu einer schnelleren und holistischen Wahrnehmung eines typographischen Kanji Entwurfs gegenüber eines Entwurfs der lediglich mit Alphabet- oder Silbenschriften arbeitet, führen. Andererseits kann das Kanji zunächst als Bild und anschließend als sprachliche Information wahrgenommen werden und erfüllt somit die Funktion eines Bildes und zugleich einer schriftlichen Information.

6.3.3.2.1 Schrift und zugleich Bild (Schriftbildlichkeit)

Das Poster von Yamashiro Ryuichi *Mori-Hayashi* (Wald-Hain) aus dem Jahr 1955 ist eines der international bekanntesten und zugleich eine (wenn nicht gleich die) Pionierarbeit der japanischen Plakatgestaltung. (Abb. 52) Das Plakat wurde in der bereits genannten Ausstellung *Grafik '55 - das zeitgenössische kommerzielle Design* in Tokyo 1955 gezeigt und übte eine starke Faszination auf die noch junge Grafik Design-Szene in Japan jener Zeit aus. Yamashiro gestaltete dieses Plakat, um für den Erhalt des

135 Mitchell, 2008, S. 48.

136 Nöth, 2000, S. 481.

Abb. 52.
Yamashiro Ryuichi (山城隆一):
Wald-Hain 「森・林」Poster,
1955.



Waldes im Rahmen der *Forest Protection Movement* zu werben.¹³⁷ Der Entwurf ist rein typographisch. Allein durch Mittel der Wiederholung der zwei Kanji 林 (Hain) und 森 (Wald), gesetzt in einer Mincho in verschiedenen Schriftgraden stellt Yamashiro grafisch einen Wald dar. Die Kanji 林 und 森, die auf dem Prinzip der *zusammengesetzten Ideogramme* (会意文字 *Kaiimoji*)¹³⁸ basieren, verdeutlichen die Idee des Waldes, wobei das Gesamtbild an eine Kartographie erinnert. Im Prinzip besteht der gesamte Entwurf aus einem einzigen Zeichen: 木 (Baum). Durch die Verdoppelung des Zeichens 木 für Baum entsteht das Zeichen 林 für Hain. Drei Kanji 木 der Kategorie der piktografischen Zeichen ergeben nach dem gleichen Prinzip 森 Wald.¹³⁹ Ein weiteres tragendes Element in dieser Gestaltung ist der Umgang mit dem Weißraum, den Yamashiro auch mit einem *Wind*, der durch die Bäume weht, verglich.¹⁴⁰ Neben dem Weißraum zwischen den typographischen Elementen, der zu (Baum-) Gruppierungen führt, ist der großzügige Weißraum im unteren Drittel zu sehen. Das Layout deutet somit an, dass der *Wald* an drei Seiten angeschnitten und deshalb nur ein Ausschnitt der Gesamtfläche zu sehen ist. Viele der hier aufgeführten Merkmale wurden bereits im klassischen Japonismus als charakteristische *japanische* Gestaltungsmittel benannt. Yamashiro verweist in seinem Plakat auf die Eigenschaft der Kanji als piktografische Zeichen hin. Das Plakat zeigt somit eine typographische Waldlandschaft.

Sano Kenjiros Arbeit aus dem Jahr 2001 zeigt einen vergleichbaren Ansatz. Für das Eröffnungsspiel der japanischen Rugby-Saison gestaltete Sano ebenfalls ein rein typographisches Plakat. Während die vierzeilige Überschrift in Romaji (größere Schriftgrade) und Informationen zum Spiel in Kanji und Kana im unteren Fünftel der Plakatfläche abgebildet sind, nimmt ein Kanji vier Fünftel der Gesamtfläche ein. Das Kanji für Mann 男 ist um 90 Grad gegen den Uhrzeigersinn rotiert und *stürmt*

137 Vgl. Matsuoka, 1999, S. 81.

138 Vgl. 4. Kapitel, 4.1.3.

139 Vgl. 4. Kapitel, 4.1.3.

140 Vgl. Matsuoka, 1999, S. 36.

Abb. 53/54. Sano Kenjiro:
Rugby: Men, 2001.
 Plakat für das Eröffnungsspiel
 der japanischen Rugby-Saison.



mit *dem Kopf voran* (von links nach rechts). (Abb. 53) Auch bei diesem Kanji 男 handelt es sich um ein *zusammengesetztes Ideogramm* aus zwei Zeichen der Kategorie *Piktogramm*. Die obere Hälfte 田 ist das Zeichen für Feld und das untere Zeichen steht für Kraft 力. Das Kanji-Zeichen 男 illustriert die Hauptmerkmale und Schlüsselwörter der Sportart: Männer, Feld und Kraft. Die Rotation des Zeichens bringt einen weiteren Aspekt des Spiels in die Gestaltung mit ein. Es ist die Dynamik. Während das Zeichen auf dem einen Plakat um 90 Grad gegen den Uhrzeigersinn rotiert ist und nach vorne stürmt, liegt das Zeichen auf dem zweiten Plakat auf dem *Rücken* (um 90 Grad im Uhrzeigersinn rotiert, Abb. 54). Auch der große Weißraum (in dem Fall eine schwarze Fläche), auf dem sich das jeweilige Zeichen befindet, spielt eine unterstützende Rolle. Das nach vorne (zum Gegner) stürmende Zeichen ist in den oberen zwei Fünftel auf der linken Hälfte des Plakats positioniert und das liegende Zeichen auf der rechten Hälfte in den unteren drei Fünftel der Fläche abgebildet. Diese Positionierung auf der Fläche verstärkt noch mal den Vergleich zum stürmenden oder liegenden Körper. Gerade diese zwei Interpretationsmöglichkeiten der Dynamik, in der das Kanji mit dem Körper eines Rugby Spielers verglichen wird, steht in Relation zu Mitchells Beschreibung piktografischerer Zeichen oder Hieroglyphen. Darüber hinaus lässt der starke Kontrast zwischen schwarzer Fläche und weißer Typographie die Schrift leuchten. Auch in Sanos Gestaltung wird das Kanji als piktografisches Zeichen dargestellt, das eine Idee illustriert. Mann, Kraft, Feld ist eher eine Aufzählung der Hauptattribute dieser Sportart und ist keine Nennung ihres Namens. Dies wird auch durch die Absetzung von der Textebene, die die Information zum Spiel gibt verdeutlicht. Einmal geschieht dies durch die Flächenaufteilung und -zuweisung und andererseits durch die Wahl der Schrift. Während Sano für 男 eine Mincho verwendet hat, ist der versale Text in Romaji in einer serifenlosen Schrift gesetzt, deren Bögen abgekantet sind (ähnlich der Schrift Blender). Passend zu den Romaji-Zeilen ist der japanische Text in einer Gothic (Grotesk Schrift) wiedergegeben.



Abb. 55
Tanaka Ikko: The MUJI wind
blows in London and Paris.
Poster, 2000.

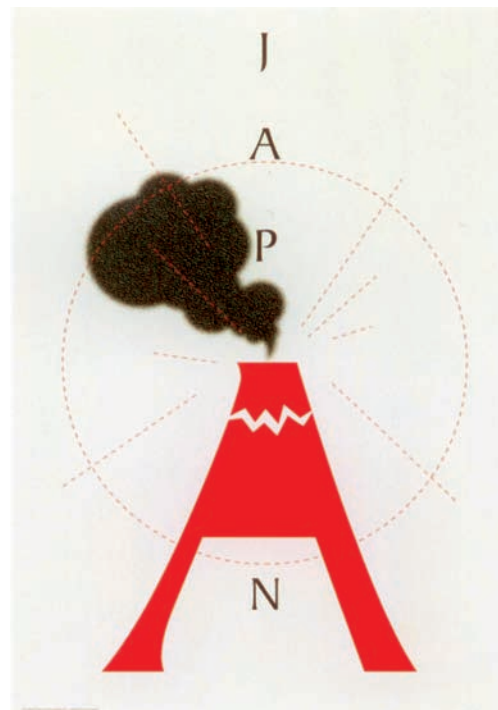


Abb. 56
Nanabu Toshiyasu (南部俊安):
für Japanese Graphic Design
Association, o.J.

6.3.3.2.2 Bild und zugleich Schrift (Bildschriftlichkeit)

Die vorangegangenen Beispiele haben gezeigt, wie Yamashiro und Sano Kanji als Piktogramme für ihre Plakatgestaltung eingesetzt haben, ohne die Eigenschaft der Zeichen als Schrift zu verändern. Bei den folgenden zwei Beispielen wird ein entgegengesetzter Ansatz gezeigt, bei denen es um eine illustrative Darstellung geht, die sekundär auch als Schriftzeichen gelesen werden kann.

Als Imagekampagne für die japanische Lifestyle Marke Muji, anlässlich der Eröffnung einer Filiale in Paris, gestaltete Tanaka Ikko im Jahr 2000 ein Plakat, das eine Zeichnung von einem energisch voranschreitenden Mann zeigt. (Abb. 55) Die Kontur der Illustration erinnert an das Kanji 人 (*kun-yomi: hito*) für Mensch der Kategorie piktografischer Zeichen. In der Mitte des querformatigen Plakats ist die große und abstrakte Zeichnung des Mannes zu sehen, der vier Fünftel der gesamten Höhe der Fläche ausfüllt. Die Figur ist kantig und die schwarze kräftige Konturlinie wirkt abstrakt, wie mit einem Pinsel in schnellen Bewegungen gezeichnet. Nicht nur die Form der Zeichnung, der große Schritt, den die Figur mit den langen Beinen macht und die Körperhaltung im Allgemeinen, sondern auch die lediglich zwei Striche, die einen Gesichtsausdruck (Auge und Wangenknochen) andeuten, betonen die Entschlossenheit. Die Figur bewegt sich in Richtung Westen (von Japan aus gesehen nach Europa). Drei horizontale schwarze Pinselstriche auf Kopfhöhe und zwei parallel zu dem hinteren Bein laufende Striche betonen die Dynamik. Die vertikal laufende Überschrift »In London, in Paris liegt Muji in der Luft« (ロンドンに、パリに、MUJIの風が吹く。 *rondon ni, pari ni, muji no kaze ga fuku.*) gibt alle vier Komponenten des japanischen Schriftsystems wieder. Der Textblock (gesetzt in horizontalen Zeilen) in der linken oberen Hälfte des Plakats ist optisch wie inhaltlich durch den Schriftzug *Mujirushiryohin* (無印良品) in der dunkelroten Firmenfarbe in zwei Hälften getrennt. Die obere Hälfte berichtet über die zu jenem Zeitpunkt achtjährige Präsenz von Muji-Filialen in London und Paris und die untere Hälfte listet die Adressen der Filialen in England und Frankreich in Katakana-Schreibung auf.

Bei diesem Plakatentwurf von Tanaka für Muji ist die dargestellte Figur primär eine Illustration und sekundär deutet sie das Kanji-Zeichen an. Ähnlich verhält es sich bei dem Plakat von Nanabu Toshiyasu. (Abb. 56) Im Gegensatz zu Tanakas Entwurf verwendet Nanabu ausschließlich versale lateinische Buchstaben (JAPAN). Die Schrift, die Nanabu für sein Plakat verwendete, zeigt formale Ähnlichkeiten mit der französischen Renaissance Antiqua (zu sehen am versalen P, dessen Bauch nicht mit dem Stamm verbunden ist und eine Lücke aufweist), die Serifen sind allerdings *gekappt*. Somit wirkt die Schrift wie eine Semi Sans Serif und eine Zwitterform zwischen Serifen- und Serifenloser Schrift. Das zweite versale A verwandelte er in ein piktografischeres Zeichen, das den Berg Fuji repräsentiert. Dabei ging er von der Schrift aus, die er für den gesamten Schriftzug nutzte, schloß die obere Punze, skalierte das Zeichen und färbte es rot ein. Die Spitze des Zeichens setzte er durch die Unterbrechung mit einer gezackten weißen Linie ab. Der Berg (oder auch das zu einem Piktogramm transformierte versale A) steht kraftvoll und qualmend in der unteren Mitte des Plakats. Der gesamte vertikal laufende Schriftzug ist zentriert in der Plakatmitte. Ein gestrichelter Kreis und von der Spitze des Zeichens ausgehende gestrichelte Linien betonen die Explosivität und Stärke des Bergs.

In Nanabus Entwurf ist der Bezug und Ursprung des piktografischer anmutenden Zeichens zum Ausgangs-Schriftzeichen deutlicher zu erkennen als es bei Tanaka der Fall ist. Während bei Tanaka nicht nur ein grafischer, sondern auch ein semantischer Bezug zwischen Illustration und Kanji besteht, ist es bei Nanabu auf Grund des abstrakten Buchstabens nur die formale Ähnlichkeit, die aufgegriffen werden kann.

Kanji als Piktogramme

1999 gestaltete Hiromura Masaaki ein Leitsystem für den Neubau »*Big Heart Izumo*«, ein Multifunktions- und Veranstaltungsgebäude der Stadt Izumo. (Abb. 57) Anstelle von Piktogrammen, die auf einer visuellen Ebene im Idealfall nonverbal und Sprachgrenzen übergreifend *lesbar* sind, verwendet Hiromura Kanji. Jede Destination wurde mit einem Kanji belegt. Als Schrift verwendete Hiromura eine geometrische Gothic, die sehr linear und quadratisch wirkt. Die Striche sind überwiegend horizontal und vertikal ausgerichtet und die Nutzung von diagonal verlaufenden Strichen folgt einem festen Schema, das den 45 Grad-Winkel anstrebt. Die Schrift wirkt dadurch sehr abstrakt und zugleich statisch.

Ein an einem zentralen Ort angebrachter Übersichtsplan (Directory) zeigt eine Übersicht der als Piktogramme in dem Gebäude verwendeten Kanji. Die Reihenfolge und Größe der Auflistung gibt einen Vorgeschmack auf die hierarchische Ordnung der Zeichen in der Nutzung des Leitsystems im Gebäude. Die Kanji sind in einem großen plakativen Schriftgrad als erstes abgebildet, darunter in einem



Abb. 57
Hiromura Masaaki: Leitsystem
für »Big Heart Izumo«, ein
Veranstaltungsgebäude der
Stadt Izumo, 1999.

deutlich kleineren Schriftgrad folgt die japanische Beschreibung des Ortes, darunter in einer wiederum sehr viel kleineren Schriftgröße steht die englische Übersetzung.

Auf den Türen der Räume sind die Kanji flächenfüllend abgebildet. Auf Augenhöhe ist in kleinerem Schriftgrad zuerst die japanische Beschreibung und darunter wiederum noch einmal kleiner, die englische Übersetzung zu lesen. Auf den Wegen, als Wegweiser, beschränkt sich Hiromura lediglich auf die Nutzung der Kanji-Zeichen.

Die Nutzung der Kanji als Piktogramme zeigt in diesem Kontext einmal mehr den aus der Sicht eines japanischen Gestalters selbstverständlich wirkenden Zusammenhang zwischen den sino-japanischen Zeichen und deren Ursprung im Bildlichen. Die Kanji stehen hier in erster Linie nicht für ein Wort, das sich phonetisch übersetzen lässt, sondern für eine Idee. Deutlich wird dies an der Nutzung der Zeichen 美 (*bi*, Schönheit), 食 (*shoku*, Essen) und 催 (*moyoo-shi*, Veranstaltung). 美 steht in dem System von Hiromura für die Kunstgalerie. Diese Ableitung ist allerdings naheliegend, da 美術 (*bijutsu*) Kunst bedeutet. Interessant ist dennoch, dass der Gestalter für den beschreibenden Text das englische Fremdwort Art Gallery in der Katakana-Schreibung nutzt. 食 (*shoku*, Essen) wird erwartungsgemäß für das Restaurant verwendet (auch hier verwendet er für die Umschrift den englischen Begriff in Katakana). Etwas verwirrend ist allerdings die Verwendung des Zeichens 催 (*moyoo-shi*, Veranstaltung) für Rezeption, da diese Assoziation auch für einen japanisch sprechenden und lesenden Betrachter eher ungewöhnlich ist. Ähnlich verhält es sich auch bei der Nutzung des sino-japanischen Zeichens 厠 (*kawaya*), das eine veraltete Form der Bezeichnung für Toilette ist.¹⁴¹

Einerseits ist das Leitsystem, das Hiromura für »Big Heart Izumo« gestaltet hat, ein weiteres Beispiel für den AutoStereotype vom homogenen Japan,

141 Hiromura thematisiert dieses Problem selbst. Junge japanische Besucher konnten das Zeichen 厠 nicht ohne weiteres deuten. Dieses Zeichen wurde daraufhin ersetzt. (Vgl. Hiromura, 2002, S. 61.)

denn auch dieses System ist in erster Linie für Japaner gestaltet, die der japanischen Schrift mächtig sind. Der Einsatz von Piktogrammen in einem Leitsystem sollte allerdings in erster Linie helfen, Sprachbarrieren zu überwinden:

»Piktogramme sind international verständlich und bieten mitunter die einzige Möglichkeit, sich zu informieren - dies gilt etwa für Fremdsprachler und Analphabeten.«¹⁴²

Im Idealfall helfen Piktogramme »dem Nutzer, eine Botschaft schnell zu erfassen und länger im Gedächtnis zu behalten.«¹⁴³ Dafür sollten sie auf einem »*common sense* [basieren], das heißt einem gemeinschaftlich definierten Sinngehalt.«¹⁴⁴ In ihrer Form sollten sie klar, eindeutig und differenziert (unterscheidbar) sein.

Geht man von diesen Ansprüchen aus, so grenzt Hiromura durch die Verwendung der Kanji als Piktogramme ausländische Besucher und andere Personen, die der japanischen Schrift nicht mächtig sind, aus. Auch die in kleinen Schriftgraden hinzugefügten englischen Übersetzungen ändern dies nicht, zumal sie nicht konsequent abgebildet sind. Zudem hindert der kleine Schriftgrad das schnelle und auf Distanz funktionierende Erfassen der Information.

Lunger und Scheiber unterscheiden in ihrer Publikation »Orientierung auf Reisen. Touristische Leitsysteme« zwischen »Objektbasierten Symbolen« (bei denen der Benutzer keine Kodierung neu zu erlernen braucht), »Ideenbasierten Piktogrammen« und »Abstrakten Symbolen«.¹⁴⁵ Die beiden letzten Formen sind nicht selbsterklärend und es bedarf eines Lernprozesses, wodurch keine schnelle Verständigung möglich ist. Für japanische Besucher (und der japanischen Schrift kundigen Ausländern) werden die Kanji-Piktogramme größtenteils wie »Objektbasierte Symbole« erscheinen. Das Zeichen 催 entspricht allerdings einem »Ideenbasierten Piktogramm«. Für einen westlichen Besucher allerdings sind dies »abstrakte Symbole«, die er erlernen müsste, um sie deuten zu können. Auch ist dieses Leitsystem ein Beispiel für die japanische Gleichsetzung der Kanji mit Piktogrammen.

6.3.3.2.3 Ein Teil des Kanji wird ersetzt durch eine Illustration oder ein Piktogramm
Das Ersetzen eines Elementes eines Kanji durch eine Illustration oder ein Piktogramm lässt sich als eine weitere Stufe der Vermischung von Schrift und Bild bezeichnen. Im vierten Kapitel zur Schrift wurde bereits die *Kokuji* (in Japan entwickelten Kanji) aufgeführt, die die verschiedenen Fischarten wiedergeben.¹⁴⁶ In seiner Buchillustration ersetzt Nishiwaki das Radikal 魚 (Fisch), welches konstant die Position der linken Hälfte der Kanji (*hen*) einnimmt durch Illustrationen, die die ver-

142 Lunger/Scheiber, 2009, S.114.

143 Lunger/Scheiber, 2009, S.114.

144 Lunger/Scheiber, 2009, S.114.

145 Lunger/Scheiber, 2009, S.114.

146 Vgl. 4. Kapitel 4.2.1.



Abb. 58

Nishiwaki Yuuichi: (西脇友一)
 絵本形式による和文タイポグラフィの試み
 魚河岸, Buchillustration, 1963.

schiedenen Fischarten bildlich darstellen. (Abb. 58) Die variable rechte Hälfte (*tsukuri*) der Kanji, die die unterschiedlichen Fischarten benennt, wird als Schriftzeichen wiedergegeben. Die Illustrationen wechseln in Farbe und Form und die auf der rechten Seite stehenden Kanji-Hälften zeigen ebenfalls eine große Auswahl an Schriften, die von Mincho Schriften, über Gothik bis zu kalligraphischen Formen reichen, sich aber auch von Siegelschriften ableiten. Nishiwakis Arbeit zeigt nicht nur auf illustrativer, sondern auch auf typographischer Ebene ein großes buntes Sammelsurium. Die Illustrationen zeigen dabei mehr stilistische Kontinuität als die Schriftebene.

Im Gegensatz dazu zeigt Hiromuras Gestaltung, ein Leitsystem für einen Supermarkt, deutlich mehr Kontinuität in grafischer Sicht. Auch in diesem Beispiel werden Elemente von Kanji durch Piktogramme, die das Objekt/den Gegenstand darstellen, ersetzt. Im Gegensatz zu Nishiwakis Ansatz wird dabei nicht das komplette Radikal (bei einer Fischart das gleichbleibende Radikal für Fisch 魚), sondern oft die Variable durch ein piktografischeres Zeichen ersetzt. Die typographischen Elemente (die Schrift ist eine Gothik) und auch der Stil der Piktogramme bleiben konstant und zeigen damit auf der grafischen Ebene eine Kontinuität, nicht aber auf der Systematik der Schriftebene.

Auch unter den von Hiromura gestalteten Kanji-Piktogramm-Kombinationen kommen Fischarten vor und lassen sich somit gut für den Vergleich heranziehen. (Abb. 59) Betrachtet man die Zeichen 鮎 (*tako*, octopus), 鰻 (*unagi*, eel), 鰯 (*hirame*, flatfish) und 鰯 (*aji*, saurel), die Hiromura in seiner Darstellung aufgegriffen hat, so ist zu erkennen, dass er mal das *hen*-Radikal für Fisch 魚 (im Falle des Oktopus und des Aals) und dann wiederum das rechts stehende *tsukuri* durch eine piktografischere Darstellung der Fischart ersetzt hat. Dabei folgt er in erster Linie grafischen Aspekten. Dass Hiromura mit dem Piktogramm die Form des Objekts nachstellt und nicht die Form des zu ersetzenden Kanji-Elementes, lässt sich am Beispiel 檸檬 (lemon) zeigen. Zudem werden ganze Radikale von einem Piktogramm ersetzt wie es bei 鶏 (chicken) der Fall ist und dann wiederum nur Striche eines Elements innerhalb eines Kanji wie bei 莓 (strawberry) oder 豚 (pork). Einerseits werden die zum Erkennen und Entziffern relevanten Kanji-Elemente als Schrift aufrecht erhalten und andererseits ist unter jedes Zeichen in Englisch, in einer serifenlosen Schrift, in Minuskeln, der Name des Produkts gesetzt. Über die zwei Lese-Ebenen Kanji und Piktogramm hinaus, wird somit noch eine dritte Informationsebene hinzugegeben, um die Lesbarkeit der Zeichen zu unterstützen.



Abb. 59
Hiromura Masaaki: Kitasenju
Marui's Shokuyukan (Food
Floor), Signage, 2004.

Im Gegensatz zu seiner Arbeit »Big Heart Izumo« aus dem Jahr 1999, (Abb. 57) ermöglicht Hiromura durch die Nutzung der bildlichen Piktogramme, die auch ohne japanische Schriftkenntnisse lesbar sind, Ausländern einen Zugang zu diesem Zeichensystem. Andererseits betont er ein weiteres Mal mit der Gestaltung dieser Piktogramme die Nähe der Kanji zur bildlichen Idee.

6.3.3.2.4 TypeFace - Darstellung von Gesichtern durch typographische Mittel

In Japan gibt es ein Äquivalent zu dem deutschen Kinderreim: *Punkt Punkt Komma Strich, fertig ist das Mondgesicht*. $\heartspace\heartspace\heartspace\heartspace\heartspace$ (*he no he no mo he ji*) gründet auf sieben Hiragana-Zeichen, die zusammengesetzt ein Gesicht ergeben. Die ersten zwei \heartspace (*he*) stellen die Augenbrauen dar, die zwei \heartspace (*no*) visualisieren die Augen, \heartspace (*mo*) steht für die Nase, das dritte \heartspace (*he*) ist der Mund und das Hiragana \heartspace (*ji*) umringt die Elemente als Gesichtskontur. (Abb. 60) Während die deutsche Variante aus vergleichsweise abstrakten grafischen Elementen ein Gesicht formt,¹⁴⁷ ist das japanische Pendant ein typographisches. Ursprünglich wurden diese Zeichnungen per Hand erstellt. Verwendet man allerdings unterschiedliche Schriften und vergleicht die Auswirkung auf den Ausdruck der Gesichter miteinander, sieht man, dass die Schriftwahl einen starken Einfluss hat. Die zwei Grafik Designer Hidechika und Tsukada Tetsuya wenden ein ähnliches Prinzip auf ihre Vornamen und die Darstellung ihrer Portraits an. Dabei verwenden sie keine Satzschrift sondern ihre Handschriften. Wobei sie sich nicht nur auf die Hiragana-Schriftzeichen begrenzen, sondern diese mit Gesichtskonturen, Ohren und Haarschnitt ergänzen. (Abb. 61) $\heartspace\heartspace\heartspace\heartspace\heartspace$ ist allerdings nur ein Beispiel für die Darstellung von Gesichtern mit typographischen Mitteln.

147 Auch ist es möglich, Satzzeichen für die Darstellung des deutschen Kinderreims zu verwenden. Allerdings wirkt sich die Schriftwahl nicht so stark auf die Form der Satzzeichen aus wie es bei den Hiragana-Zeichen der Fall ist.



Abb. 60
he no he no mo he ji Varianten.
Aus: Kataoka Akira, 2006,
S. 60/61.

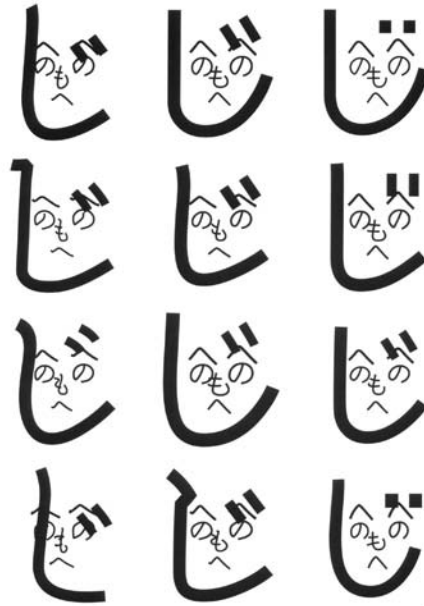


Abb. 61. Selbstportraits aus den
Hiragana-Zeichen geformt, die
die Namen wiedergeben.

Für die Plakatgestaltung einer Typographie-Ausstellung in Japan verwendet Hara Hiromu lediglich Elemente eines fetten Schriftschnittes in einer Mincho. (Abb. 62) Durch die gezielte Anordnung eines Abstrichs, Punkt, Ansatz-Strich-Haken und ein Querstrich mit Serifen (*uroko*) (alle Elemente in schwarz) und eines dekorativen Elementes, das Sonderzeichen Asterisk (Sternchen mit einer formalen Ähnlichkeit zur Blume) am linken Ende des Querstrichs, der rechts in der Serifen endet, entsteht der Eindruck eines abstrahierten Gesichts, in dem der Abstrich und der Punkt Augen darstellen, der vertikale Strich mit dem Haken am Ende deutet die Nase an und der Querstrich zeigt einen Mund mit einer Blume im Mundwinkel. Durch die Komposition kann das Gesamtgefüge auch wie ein Kanji-Zeichen mit wenigen Strichen wirken.

Während bei Hara Hiromu die Einzelelemente, die das Gesicht durch die Anordnung im Layout bilden, abstrakte Elemente von Kanji-Zeichen sind, die formalästhetisch eine Nähe zum darzustellenden Gesichtsteil aufweisen, zeigt Tanaka Ikko in dem Plakat für Morisawa aus dem Jahr 1993 einen konkreteren Bezug zum piktografischeren Ursprung der Kanji. (Abb. 63) Die illustrative Darstellung des Auges auf der linken Seite ist die bildliche Wiedergabe des Kanji 目 (*me*). Das Auge auf der rechten Seite ist etwas komplexer 省 und steht in Kombination mit einem zweiten Kanji 省察 (*shousatsu*) u.a. für die Selbstreflektion. Die Form der Darstellung des Zeichens 省, aber auch des Kanji 齒 (*ha*, bedeutet Zahn und stellt hier den Mund dar) entsprechen der der Siegelschrift. Einerseits weist Tanaka mit diesem Entwurf auf die Entstehungsgeschichte der Kanji hin und deren Ursprung im Abbild von Objekten. Andererseits fungieren die verwendeten Schriftbildelemente als Bausteine, um durch die Anordnung auf der Fläche ein Gesicht anzudeuten. Der Bezug von Bild und Schrift ist in dieser Arbeit stärker betont als es in Haras Arbeit der Fall war. In diesem Zusammenhang bekommt der englische Begriff Typeface eine ganz andere Dimension, nämlich die der Bildlichkeit der Zeichen.

Wie die aufgeführten Beispiele zeigen, können die Methoden der Betonung der Nähe von Schriftzeichen zu (bildlichen) Piktogrammen durchaus unterschiedliche Formen annehmen. So haben die Beispiele von Yamashiro, Sano

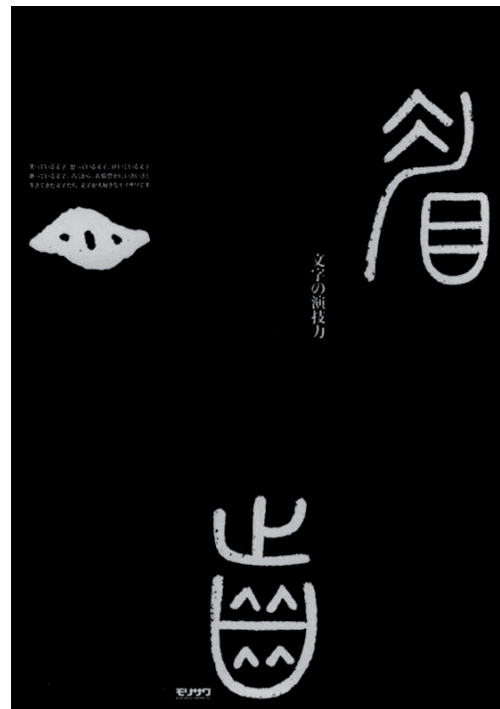


Abb. 62 (links)
Hara Hiromu: Japanische
Typographie, Ausstellung,
Plakat, 1959.

Abb. 63 (rechts)
Tanaka Ikko: Expression of
Letters. Plakat, 1993.

und Hiromuras Leitsystem zu »Big Heart Izumo« gezeigt, dass Kanji an sich, ohne Verfremdung oder illustratives Beiwerk, allein mit typographischen Mitteln wie die Duplizierung und Platzierung im Layout, durch Rotation oder durch den räumlichen Kontext, eine bildliche Idee, jenseits der Schrift als Informationsträger, darzustellen vermögen und somit auch als Bildschrift funktionieren und gelesen werden können. (Abb. 57) Andere Beispiele wiederum zeigen eine große Nähe zur Illustration. Der Gestalter Kasai benennt den Vergleich mit »Schrift und Bild sind Skelett und Fleisch«. ¹⁴⁸ Die gegenseitige Bedingung von Schrift und Bild aus japanischer Perspektive könnte ein Erklärungsansatz für die Aufrechterhaltung des »ideographic myths« sein.

Der Mythos vom ideographischen Charakter der Kanji, der sich unter der Perspektive der Schrift als nicht zutreffend für die japanischen Schriftsysteme erwiesen hat, wird in der japanischen typographischen Kultur gefördert und betont. Es handelt sich hier um einen Konflikt, den man aus westlicher Sicht durchaus als Widerspruch deuten kann. Aus japanischer Sicht ist dies ein Dualismus, der ohne Konflikt bestehen kann. Es ist eine weitere Form der hybriden Eigenschaften der japanischen Kultur, die für den Westen nur schwer nachvollziehbar ist, sich teils sogar der Verständlichkeit entzieht und dann als »unreife Zwitterkultur« ¹⁴⁹ abgetan wird. Diese Hybridität wirkt sich als Multiplikator auf die Fremdwahrnehmung der japanischen Typographie als etwas ›Exotisches‹, ›Fremdes‹ aus, das sich dem ›eigenen‹ (westlichen) Verständnis entzieht. Gerade der Dualismus von Schrift als Informationsträger auf der einen Seite und Schrift als Ideenträger (in Form archaischer Piktogramme) löst im Westen Interpretations- und Definitionsprobleme aus.

An einem Beispiel wird dieser Konflikt aus westlicher Sicht deutlich. Friedrich Friedl beschreibt die bildhafte Typographie, eine internationale Bewegung

148 「文と絵は骨と肉」 Kasai, 2009, S. 44.

149 Vgl. 3. Kapitel, S. 199f. Im Japonismus war es der Konflikt zwischen dem alten und dem modernen Japan und die Vereinigung des japanischen Geistes mit westlichem Technologie-Know-How.

in den 1950er-Jahren, als dem typographischen Formsatz ähnlich, als »Bilder nachahmend[e]«, »inhaltlich konzeptionelle«, »expressiv bildhafte Typo«. Um dies darzustellen, führt er Yamashiros Arbeit 「森・林」 als einzige japanische unter sonst nur westlichen Beispielen an.¹⁵⁰ (Abb. 52) Dieser Vergleich wirkt grotesk. Denn die westlichen Entwürfe arbeiten in erster Linie mit Formsatz und zeigen einen ornamentalen, dekorativen und das Bildliche mit Mitteln der Typographie nachstellenden Ansatz. Es zeigt allerdings sehr gut die Deutungsprobleme auf westlicher Seite, für die die japanischen Schriftzeichen keine Bedeutung haben und somit leere Zeichen darstellen.

6.3.3.3 Die Hybridität der japanischen Schrift betont durch Mittel der Typographie

Die Dualität oder gar Hybridität der japanischen Kultur wurde bereits mehrfach und in unterschiedlichen Kontexten in dieser Arbeit thematisiert. So vereint das japanische Schriftsystem das ursprünglich chinesische Zeichensystem der Kanji und dessen Erweiterung durch zwei Lesungen (*on-* und *kun-yomi*) und die in Japan entwickelten Kokuji sowie die zwei Silbenschriften Hiragana und Katakana und die zuletzt aus dem Westen stammenden Romaji in einem komplexen hybriden System, das sich aus vier Komponenten zusammensetzt. Gerade in Bezug auf die Integration der Romaji in das japanische Schriftsystem könnte man gar von einem kulturellen Synkretismus reden. Das japanische Schriftsystem bringt vier Schriftsysteme aus drei unterschiedlichen Quellen (China, Japan und Europa¹⁵¹) zusammen. Mit Mitteln der typographischen Gestaltung werden die vier Schriftsysteme zu einer japaneigenen visuellen Sprache vereint.

»[...] *cultural syncretism*, the ability to mix different races and cultural models, thus producing cultural crossbreeding.«¹⁵²

Die japanische Schriftkultur ist ein Paradebeispiel des japanischen Refine.¹⁵³ Was bereits im Schriftsystem an und für sich sichtbar ist, wird in der typographischen Gestaltung bewusst eingesetzt und betont. Die Dualität der japanischen Kultur, bezogen

150 Friedl, 1998, S. 34f.

Laut Friedl kam die Bewegung aus den USA und wurde durch Wettbewerbe wie z.B. dem Type Directors Club, NY bekannt. Wie zuvor dargestellt, ließen sich die japanischen Gestalter in den 1960er-Jahren von amerikanischen Designern inspirieren. Womöglich war ihnen die bildhafte Typographie ebenfalls bekannt. Das japanische Schriftsystem eignete sich allerdings sehr viel besser für diese Art der Darstellung.

151 Streng genommen ist die Alphabetschrift bereits das Ergebnis eines intensiven kulturellen Austausches. Die Phönizier vereinten gegen 1200 v. Chr. verschiedene Schriftentwicklungen des nahen Orients in einem System mit lediglich 22 Zeichen, dem phönizischen Alphabet. Dieses wurde von den Griechen und später von den Römern übernommen und weiterentwickelt. (Vgl. Frutiger, 1991, S. 143ff. Und Haarmann, 1991, S. 410ff.)

152 Canevacci, 1992, S. 95. Canevacci beschreibt den Synkretismus der brasilianischen Kultur.

153 Vgl. 4. Kapitel.



Abb. 64 (oben)
Oben: Dainippon Taipo Kumiai: Birken (*biruken* ビルケン). Typographische Gestaltung für Birkenstock. Unikat, Filz, 2005.



Abb. 65 unten: Dainippon Taipo Kumiai: Sandale (*sandaru* サンダル). Typographische Gestaltung für Birkenstock. Unikat, Filz, 2005.

auf die zwei Positionen Tradition und Moderne, aber auch auf die Stellung Japans zwischen Westen und Asien¹⁵⁴ ist eine Idee, mit der gerade in der typographischen Gestaltung experimentiert wird.

Hidechika (秀親)¹⁵⁵ und Tsukada Tetsuya (塚田哲也) gründeten 1993 ihr Designbüro Dainippon Taipo Kumiai (大日本タイポ組合). Der heroisch klingende Namen kann mit Großjapans¹⁵⁶ Typographische Vereinigung übersetzt werden. Tatsächlich sind es nur Hidechika und Tsukada, die sich hinter diesem Label verbergen. Die beiden Gestalter experimentieren mit typographischen Mitteln im Rahmen von Aufträgen, aber auch im Kontext von freien grafischen Arbeiten und stellten diese in Japan, aber auch international (u.a. London und Barcelona) aus. Ein sich durch die verschiedenen Arbeiten durchziehendes Thema ist das der Dualität. Hidechika und Tsukada arbeiten oft mit zwei oder auch drei Ebenen in einer typographischen Arbeit, die somit zwei oder mehr Lesungen ermöglicht. Dabei nutzen sie u.a. folgende Kombinationen: Kanji-Katakana, Kanji-Romaji, Hiragana-Katakana aber auch Kanji-Romaji-Piktogramm (als bildliches Element). Im Folgenden wird diese typographische Betonung der Dualität, bzw. Hybridität, anhand von Beispielen dargestellt.

6.3.3.3.1 Kanji Katakana

Für den deutschen Schuhhersteller Birkenstock entwickelte Dainippon Taipo Kumiai 2005 zwei typographische Entwürfe.¹⁵⁷ Der Entwurf Birken (*biruken* ビルケン) arbeitet

154 Aus asiatischer Sicht ist Japan ein westliches Land und aus westlicher Sicht ist Japan Stellvertreter der asiatischen Kultur. Vgl. 3. Kapitel, 3.1.11, FN 93.

155 Künstlernaam.

156 Die Terminologie Großjapan, Dainippon (大日本) wurde von der Meiji-Zeit bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges für die Bezeichnung Japans verwendet.

157 Sieben Künstler wurden in Japan eingeladen, unikat Entwürfe für die Birkenstock-Niederlassung in Japan zu gestalten. Die handgefertigten Originale wurden anschließend in Tsutaya Roppongi (Kaufhaus in Tokyoter Stadtbezirk Roppongi) ausgestellt und auf Imagekampagnen

Abb. 66 (links)
 Dainippon Taipo Kumiai:
 Record (*reko-do* レコード).
 Für die Ausstellung »Jungle LP
 How« in der Galerie »Rocket«
 kreierte Arbeit. Unikat, LP
 Hülle mit ausgeschnittenen
 Elementen. 2003.

Abb. 67 (rechts)
 Dainippon Taipo Kumiai:
 Sound (*saundo* サウンド).
 T-Shirt-Aufdruck für ein MTV
 Japan Event. Die Kanji Ebene
 zeigt die Zeichen für Musik:
 音楽. 1995



mit zwei Lagen von Filz. (Abb. 64) Die grüne obere Ebene setzt sich zusammen aus den vier Katakana-Zeichen ビルケン (*bi ru ke n*). Diese sind in ihrer Skalierung und Anordnung so ausgerichtet, dass sie die Form des Kanji 足 für Fuß repräsentieren. Die untere Filzebene in Rot betont die Kontur des Kanji. Der zweite Entwurf arbeitet nur mit einer Filzschicht. Die Methode der Verdichtung von Katakana, um ein Kanji wiederzugeben, ist auch in diesem Fall angewendet. (Abb. 65) Die Kanji-Ebene zeigt einmal für die linke Sandale (im roten Filz) das Zeichen 左 (*hidari*, links) und für die rechte Seite (schwarzer Filz) 右 (*migi*, rechts). Die Katakana-Ebene besteht aus den vier Silben サンダル (*sandaru*, Sandale). Während die Katakana in beiden Fällen aus den gleichen Zeichen bestehen, verändert sich die Gesamtform der Kanji, die sie darstellen. Die Kanji für links und rechts unterscheiden sich lediglich durch das jeweilige Element, das im rechts unten liegenden quadratischen Kegel stehen: 工 und 口. Die Katakana, die diese Elemente nachformen, wurden unterschiedlich verzerrt und angeordnet.

Ähnlich gehen die Gestalter in ihrer Arbeit »Record« vor. (Abb. 66) Die Katakana-Zeichen レコード (*rekoodo*, Schallplatte/record) formen durch ihre Anordnung das Kanji 耳 (*mimi*) für Ohr nach. Während die Katakana-Elemente keine eindeutig erkennbare Schriftform repräsentieren, zeigt das Kanji formal eine Nähe zu den Schriften der Mincho. Dieser spielerische Umgang mit Typographie erinnert an die Idee von Kippfiguren, in denen ebenfalls mit dem Wechsel zwischen zwei wahrnehmbaren Bildern gearbeitet wird. In den hier dargestellten Beispiel steht die Kanji-Ebene für die Darstellung des japanischen Begriffs, während die Katakana-Schreibung den englischen Begriff wieder gibt. Der typographische Entwurf »Record« kommt mit lediglich 6 Strichen des Kanjizeichen 耳 (*mimi*) aus. Um allerdings auch ein Wort レコード, bestehend aus drei Katakana Silbenzeichen und dem Vokalverlängerungszeichen (ー, vergleichbar mit einem Geviertstrich), darstellen zu können, wurde das Kanji Zeichen an entsprechenden Stellen unterbrochen. Anders ist es

abgebildet. (Vgl. Dainippon Taipo Kumiai, 2008, S. 33.)

Abb. 68

Dainippon Taiyo Kumiai: Happy
Happy. Typographische
Gestaltung einer Inschrift für
eine Suppenschale und einen
Keramiklöffel. 2007.



bei dem Entwurf 音楽/サウンド (*ongaku/saundo*). (Abb. 67) Das Kanji für Musik besteht aus zwei Zeichen 音楽 und jeweils 9 und 13 Strichen. Im Entwurf sind es die hell roten Zeichen. Die vier Kana Zeichen, dargestellt in dunkelrot, decken nur einen kleinen Teil der Striche der weitaus komplexeren Kanji Zeichen ab.

6.3.3.3.2 Kanji Romaji

Die beschriebene Methode begrenzen Hidechika und Tsukada nicht nur auf die Kombination von Kanji und Katakana. Längst haben sie diese auf die unterschiedlichen Kombinationsmöglichkeiten der in Japan verwendeten vier Schriftsysteme ausgeweitet. Als ein Retour-Geschenk für Hochzeitsgäste gestalteten Hidechika und Tsukada ein Set aus einer Schale und einem Keramiklöffel, aus denen man in Japan die japanisch interpretierten chinesischen Nudelsuppen (ラーメン *ramen*) isst. (Abb. 68) Als Kernelement der Gestaltung ist ein chinesisches Zeichen zu sehen, das sich aus der Doppelung des Zeichens für Freude 喜 zusammensetzt: 囍. 囍 wird im chinesischen Kontext als »dubble happiness« bezeichnet und gilt als Glück wünschendes und bringendes Zeichen (Leserichtung, die bei der Schale mit dem roten Aufdruck zu sehen ist). Dreht man das durch Hidechika und Tsukada gestaltete Zeichen um 90 Grad gegen den Uhrzeigersinn (blaues Dekor), kann man *HAPPY HAPPY* aber auch *HoFU HoFu* lesen. Während *HAPPY HAPPY* einfach die englische Übersetzung der Bedeutung des chinesischen Zeichens wiedergibt, ist *HoFU HoFu* in japanisch ein Onomatopoeia, das das Zuschmecken von sehr heißem Essen in Laute übersetzt. Der Rand ist gesäumt von einem rechteckigen Muster, in dem die drei Buchstaben des Wortes *Joy* stehen. Die serifenlose konstruierte eckige Schrift der Romaji ist in ihren Proportionen zugunsten der Gesamtform des Kanji-Zeichens verzerrt, wie es zuvor auch bei den Katakana-Zeichen der Fall war. Die Farben (rot und blau), die Form der Zierleiste und die typographische Gestaltung spielen mit der Assoziation der Ästhetik der sino-japanischen Nudelsuppe.

6.3.3.3 Hiragana-Katakana

Wie im vorangegangenen Kapitel dargestellt, sind Katakana auf Grund ihrer formalen Entstehungsgeschichte als Teilelemente von Kanji, in ihrer Form und Struktur den Kanjis verwandt.¹⁵⁸ Das Zusammensetzen beziehungsweise *Zusammenpuzzeln* von Kanji mit Katakana bietet sich aus grafischer Sicht geradezu an. Auch versale Buchstaben lassen sich durch ihr einfaches Formprinzip als Bausteine für die komplexen Kanji umfunktionieren. Schwieriger wird es allerdings bei der Anwendung der oben beschriebenen Methode auf die Kombination der runden Hiragana mit den eckigen Katakana. Ausgehend von der runden Hiragana-Schrift zeigt der Entwurf von Hidechika und Tsukada aus dem Jahr 1996 den Versuch, innerhalb der Hiragana-Formen die entsprechenden Katakana-Zeichen herauszuheben. (Abb. 69) In manchen Fällen haben die Gestalter die Ausgangszeichen um Striche erweitert, um die doppelte Darstellung zu ermöglichen. Während die Hiragana-Zeichen klar zu erkennen sind, ist die Entschlüsselung der Katakana sehr viel schwerer. Oft ist nur durch den Bezug zum Hiragana erkennbar, um welches Katakana es sich dabei handelt. Darüber hinaus schwankt die Schriftgröße der Katakana stark, während die der Hiragana konstant bleibt. Die Schrift, die speziell für diese grafische Gestaltung entwickelt wurde, ist eine runde Schrift, die nur aus Konturen besteht. Die Gestalter stellen mit ihrer dualen Schrift, *KataHira*, homophone Wörter dar, die einerseits japanische Wörter (in Hiragana) und andererseits Fremdwörter (in Katakana) wiedergeben. Illustrationen und die separate Wiedergabe des Begriffs in einer weiteren Hiragana- und Katakana-Schreibung zeigen die unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten der homophonen Wörter. Ein Beispiel ist *tai*, das in Hiragana (aber auch in Kanji) den Fisch Meerbrasse und in Katakana das Land Thailand bezeichnet. Ein anderes ist *kisu*, ein japanischer Seefisch und der durch die japanische Silbendarstellung veränderte englische Begriff kiss (Kuss).

Die Idee dieser grafischen Darstellung hebt den dualen Charakter der Kana-Zeichen hervor - die zwei Silbenschriften geben die gleichen Silben wieder erfüllen jedoch zwei unterschiedliche Funktionen.¹⁵⁹ Auch betont diese typographische Arbeit die Vielfalt der japanischen Homophone, die sich durch die Verwendung der hybriden Schriftsysteme grafisch, jedoch nicht phonetisch voneinander abheben.¹⁶⁰

158 Vgl. 4. Kapitel, 4.5.1 und 4.5.2.

159 Im vierten Kapitel ist der Vergleich zur Alphabetschrift dargestellt, die ebenfalls mit zwei Formen arbeitet, den Versalien und den Gemeinen. Vgl. 4. Kapitel, 4.5.2.1.

160 Vgl. 4. Kapitel, 4.1.6 und 4.7.

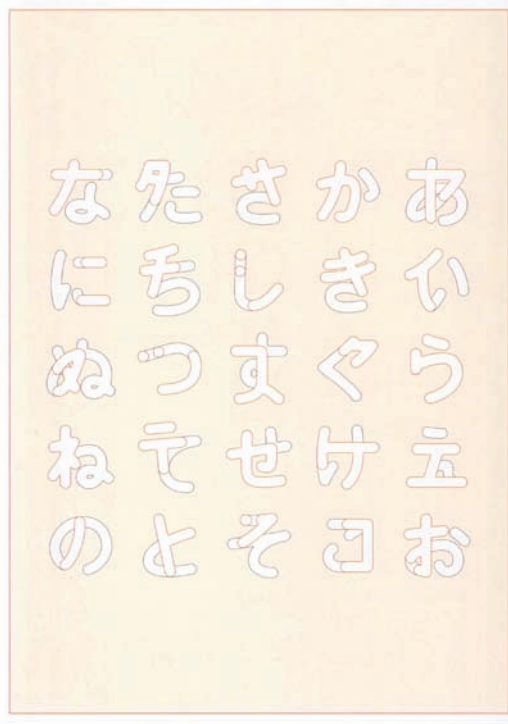
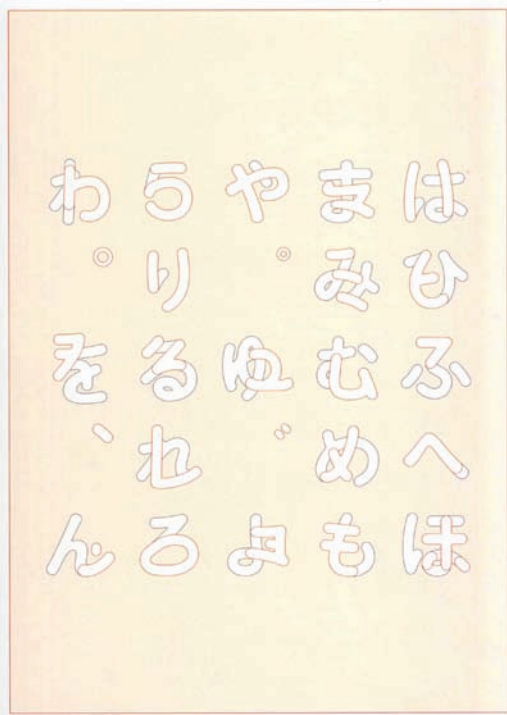


Abb. 69
Dainippon Taipo Kumiai:
KataHira, Gestaltung
einer dualen Schrift. Freies
Projekt, 1996.



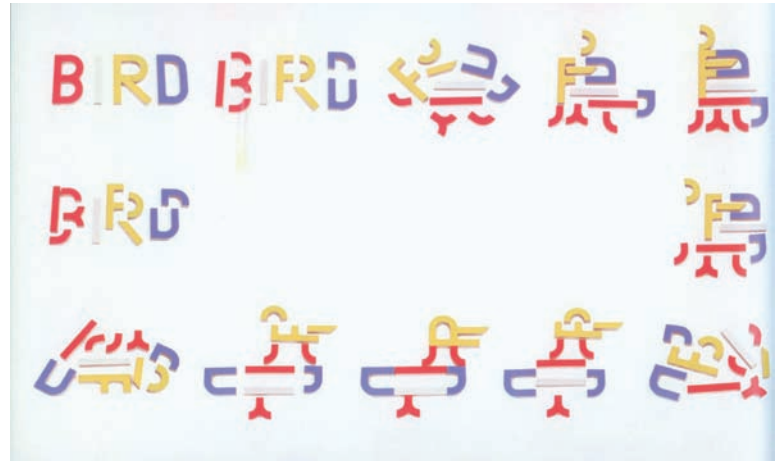
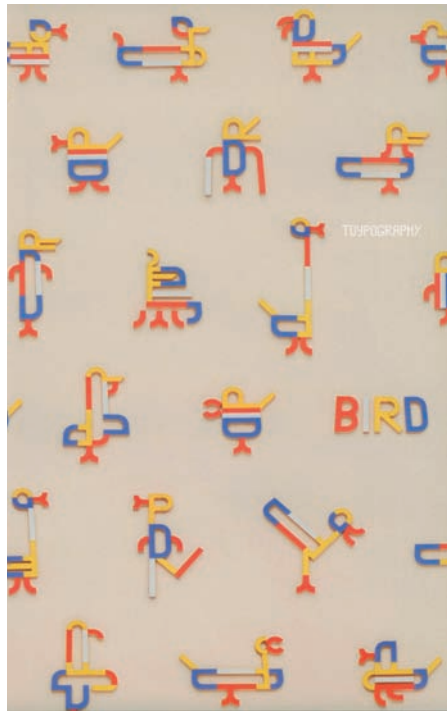


Abb. 70
Dainippon Taipo Kumiai:
Toypography. Typographisches
Holzspielzeug.
Produktentwicklung und
Gestaltung für Kokuyo, 2007.

6.3.3.3.4 Kanji Romaji Piktogramm

Als dreidimensionales typographisches Experiment lässt sich das von Dainippon Taipo Kumiai entwickelte Holzspielzeug *Toypography* (トイポグラフィ) bezeichnen. Im Auftrag des japanischen Herstellers für Büro- und Schreibwarenartikel Kokuyo, entwickelten sie sieben Sets von *Holzklötzchen*, die als Lernspielzeug (Edutainment) konzipiert sind. (Abb. 70) Zunächst war das Briefing darauf beschränkt, aus einem festgelegten Fundus an Holzklötzen ein Wort in englischer, aber auch in japanischer Sprache allein durch die Änderung der Anordnung der Elemente darstellen zu können. Während des Entwicklungsprozesses kam von Kokuyo zusätzlich die Anfrage, ob nicht auch die piktografischere Wiedergabe des Wortes mit denselben Elementen unterstützt werden könnte.¹⁶¹ Das Gesamtkonzept der sieben Sets basiert auf Tiernamen: BIRD (鳥), FISH (魚), MONKEY (猿), RABBIT (兎), TIGER (虎), HORSE (馬) und BEAR (熊). Während die zwei Schriftebenen Romaji¹⁶² und Kanji immer nur in einer festgelegten Anordnung das Wortzeichen bilden, gibt es für die bildlichen bzw. piktografischeren Darstellungen unzählige Varianten. Auch diese Arbeit von Dainippon Taipo Kumiai zeigt einen spielerischen, experimentellen Umgang mit Schrift, in dem die Grenzen zwischen Schrift und Bild fließend sind.

In den Beschreibungen ihrer Arbeiten weisen Hidechika und Tsukada auf diese Dualität ihrer Arbeiten hin. So benennen sie immer eine Ebene mit 見え (*mie*) und eine mit 読み (*yomi*). 見え bezeichnet die *visuelle* Idee, das Sichtbare und 読

161 In ihrer Publikation schreiben Hidechika und Tsukada, dass gerade das Hinzufügen der piktografischeren Ebene problemlos war. Sie begründen dies mit dem Ursprung der Kanji im Piktogramm. Auch dies ist ein Hinweis auf den Mythos der Ideographie der Kanji, der von japanischer Seite aus bestärkt wird. (Vgl. Dainippon Taipo Kumiai, 2008, S. 98.)

162 Die Schrift, die zur Darstellung des englischen Begriffs durch das Zusammensetzen der Einzelteile entsteht, entspricht einer schmalen serifenlosen Versalschrift. Allerdings folgen die Buchstaben nicht einem strengen Formprinzip. Die einzelnen Buchstabenformen passen sich somit den Anforderung innerhalb eines Sets an und können nicht über die sieben Sets konstant gehalten werden.

み die lesbare Ebene. Im Falle des HAPPY HAPPY Projektes aus dem Jahre 2007 benannten sie das Kanji (囍) als die visuelle und die Romaji (HAPPY HAPPY) als die lesbare Ebene. (Abb. 68) Bei dem Birkenstockprojekt nannten sie ebenfalls die Kanjis (足 bzw. 左右) als die bildlichen und die Katakana (ビルケン bzw. サンダル) als die textlichen Elemente. (Abb. 65/64) Die gleiche Zuordnung gilt auch für das Projekt Record aus dem Jahr 2003.¹⁶³ (Abb. 66) Diese Form der Benennung, aber auch der Umgang mit Schrift in den typographischen Arbeiten zeigt das Verständnis der Schriftbildlichkeit der Kanji-Zeichen. Die Arbeiten des Teams Hidechika und Tsukada zeigen, dass die ursprünglich ›fremden‹ Schriftsysteme der chinesischen Zeichen (Kanji) und der Alphabetschrift (Romaji) längst der japanischen hybriden Schriftkultur *einverleibt* wurden.¹⁶⁴ Der Prozess der Aneignung und der freie spielerische Umgang mit den vier Systemen ist auch in der Typographie ein Beispiel des japanischen Refines und der Neuinterpretation.

6.3.3.4 Kalligraphie und Typographie

Wie bereits dargestellt, gilt auch im japanischen Kontext die Abgrenzung der Kalligraphie von der typographischen Disziplin. Trotzdem sind gewisse Hinweise auf die Kalligraphie, *sho*, nicht zu übersehen: etwa in der Benennung der Zeichenelemente, der »Acht Prinzipien der Strichsetzung« (永字八法 *Eiji Happou*) und in den Formprinzipien der Kaisho-Schriften.¹⁶⁵ Kalligraphie ist in Japan eine für sich stehende angesehene Kunstrichtung,¹⁶⁶ die als gestalterisches Element oder aber auch als ausdrucksstarke »Bildschriftlichkeit« (oder auch als Illustration) u.a. in der typographischen Plakatgestaltung verwendet wird. Dabei erfüllt sie primär eine bildliche Funktion,¹⁶⁷ die gekennzeichnet ist durch die starke Ausdruckskraft und zugleich durch den nicht zu übersehenden Bezug zur persönlichen Handschrift des Kalligraphen (Autorenschaft).¹⁶⁸ Die Lesbarkeit, der funktionale Aspekt der Schrift ist dabei eher sekundär und kann u.a. nur durch eine große Abbildungsgröße erzielt werden. Während die Schrift »zum Objekt der ästhetischen Wahrnehmung und Wert-

163 Bei den Projekten *KataHira* und *Toyogurafi* unterscheiden sie allerdings nicht zwischen den Ebenen. (Vgl. Dainippon Taipo Kumiai, 2008, S. 44 und S. 98.)

164 Vgl. 4. Kapitel, 4.7.

165 Zahlreiche Begriffe der japanischen Typographie leiten sich entweder von Termini der Kalligraphie oder von (amerikanisch) englischen Fachausdrücken der Typographie ab, während das deutschsprachige typographische Vokabular sich hauptsächlich vom Lettersatz abgeleitet hat. Auch werden Begriffe, deren Ursprung in der Handschrift liegen, für die Benennung der Buchstabenelemente verwendet. (Vgl. 5. Kapitel, 5.4.2ff.)

166 »Japan wird untergehen, wenn es die Kalligraphie aufgibt. Der Pinsel führt das Denken.« (「書を捨てると日本は滅びる。筆触は思考する。」) Ishikawa Kyuyo (Kalligraph). Zitiert nach: Asaba, 2004, S. 12.

167 見え (*mie*) bei Hidechika und Tsukada.

168 Vgl. *Typography & Symbol Mark*, 2003, S. 53f.

schätzung¹⁶⁹ wird, verschließt sich der Inhalt nicht nur dem westlichen Betrachter, sondern in manchen Fällen auch einem Japaner auf Grund der starken Verfremdung aber u.a. auch durch die Verwendung eines komplexen und ungewöhnlichen Kanji-Zeichens.

»Ohne Kenntnis der Sprache kommt sho mir wie ein leeres, eitles Exerzitium vor, das Nachäffen von Zeichen als pure Form, ihre Beschreibung nicht aus der Sprache heraus empfunden, nipponerie.«¹⁷⁰

Die Nichtlesbarkeit einer Kalligraphie schmälert für den japanischen Betrachter ihren Stellenwert allerdings nicht, denn der künstlerische Ausdruck, der Rhythmus, die Kraft der Linie und die Dynamik der Fläche (und somit die Bildlichkeit der Zeichen) sind in vielen Fällen Aussage genug. Das Zeichen ist somit keinesfalls leer.

Wenn der japanische Typograph Asaba Katsumi schreibt, dass er Kalligraphie lernt und täglich praktiziert, mit dem Ziel ein tieferes Verständnis der Typographie zu erlangen, muss dies nicht zwangsläufig bedeuten, dass er Typographie mit Kalligraphie gleichsetzt:

»Um Meister der asiatischen typographischen Gestaltung zu sein, muss man die Kalligrafie beherrschen.«¹⁷¹

Viel eher kann hier ein Verweis auf Gestaltungsprinzipien vorliegen. Auch in diesem Aspekt bringt es Nooteboom auf den Punkt:

»Kalligraphie, und wieder überkommt es mich, dieses Gefühl von Neid. Diesen Kampf von Weiß gegen Schwarz, des Zeichens das man gegen das umringende gefräßige Nichts machen will, den würde ich auch gern führen.«¹⁷²

Die Einbeziehung der Kalligraphie in die japanische typographische Gestaltung mag auf westliche Betrachter den fremdartigen und exotischen Eindruck der japanischen Schriftlichkeit verstärken und das Gefühl der Ausgeschlossenheit hervorrufen, wie es Noteboom beschreibt. Aus japanischer Sicht wird allerdings einmal mehr die bildliche Eigenschaft der Schriftkultur betont und zugleich die Offenheit bezüglich der Dualität der Kultur, die sich auch in dem visuellen Verweis auf die japanische Tradition niederschlägt. Vor diesem Hintergrund ist es nicht weiter verwunderlich, dass im Kontext der japanischen Typographie kalligraphische Elemente aufgegriffen werden.

Takakita kombiniert in seiner Gestaltung von 1979, das L-förmige Radikal *shinnyou* (しんにょう・丩), dargestellt als Kalligraphie, mit den lateinischen Buchstaben St, gesetzt in einem fetten und engen Schnitt der Helvetica (vermutlich Helvetica condensed black). (Abb. 71). Die Kombination des kalligraphischen Zeichens und den zwei Buchstaben St (als Abkürzung für das englische Wort street)

169 Schaffers, 2006, S. 333.

170 Nooteboom, 1997, S. 180.

171 「アジアのタイポグラフィックを究めるには書を究めなければダメだと気づいた。」(Asaba, 2004, S. 12.)

172 Nooteboom, 1997, S. 180.

Abb. 71
Takakita Yukihisa:
Morisawa, 1979.



Abb. 72
Schriftfamilie: *tsudi* von
Morisawa.

ツディ L-KL
美しい写植の文字でアッピール
ツディ R-KL
美しい写植の文字でアッピール
ツディ M-KL
美しい写植の文字でアッピール
ツディ B-KL
美しい写植の文字でアッピール

repräsentieren das Kanji für Weg 道. Der Schrifthersteller Morisawa bewarb mit diesem Plakat für die kombinierte Nutzung der Helvetica mit dem in den 1970er-Jahren entwickelten japanischen Gothic-Font 「ツディ」 (*tsudi*). (Abb. 72) In dem bewerbenden Text in der Ecke oben rechts ist von den Vorteilen der bilingualen Typographie zu lesen, die durch die kombinierte Anwendung von *tsudi* und Helvetica entsteht. Verwunderlich ist bei dieser Gestaltung, dass die Schrift *tsudi*, um die es hier geht, wenn überhaupt nur im Fließtext verwendet wurde, nicht allerdings als plakatives Element. Ins Auge fällt die Kalligraphie in Kombination mit den lateinischen Buchstaben St, die durch die Schriftwahl einen starken visuellen Kontrast ergeben. Sieht man von der Aussage des bewerbenden Textes einmal ab, so wird grafisch die dynamische und spontane Kalligraphie als Repräsentant der sino-japanischen Schrift der statischen konstruierten typographischen Schrift, die für den Westen steht, entgegengesetzt. Die japanische Kalligraphie und die westliche Typographie werden als konträre Schriftkulturen dargestellt. Diese typographische Arbeit unterstützt somit, vermutlich unbeabsichtigt, westliche Thesen zur japanischen Schrift, wie die von Stetter, die die Alphabetschrift und die Kanji (und Hanzi) als Opponenten verstehen. Wie im ersten Kapitel dargestellt, reduzierte Stetter das japanische Schriftsystem auf rein ästhetische Attribute und zeigte damit eine eurozentrische Haltung in Bezug auf die Überlegenheit der lateinischen Schrift: »In der Kalligraphie beweist man Geschmack, in der Orthographie macht man Fehler.«¹⁷³

Im Falle der Publikation *Transition of Modern Typography in Japan 1925 - 95* aus dem Jahr 1999, die sich der Geschichte der typographischen Gestaltung in Japan widmet, ist es auffällig, dass Tanaka gerade für den Schriftzug des japanischen Titels eine kalligraphische Form¹⁷⁴ gewählt hat. (Abb. 73) Gerade in dieser Pu-

173 Stetter, 1999, S. 52. Vgl. 1. Kapitel, S. 60.

174 Die Schriftzeichen wirken wie Holzlettern, die nach einer kalligraphischen Vorlage geschnitten wurden und deren Druckbild stark vergrößert wiedergegeben wurde. Für die kalligraphische Herleitung spricht, dass Zeichen die wiederholt vorkommen, wie das Katakana い (i), keine kon-

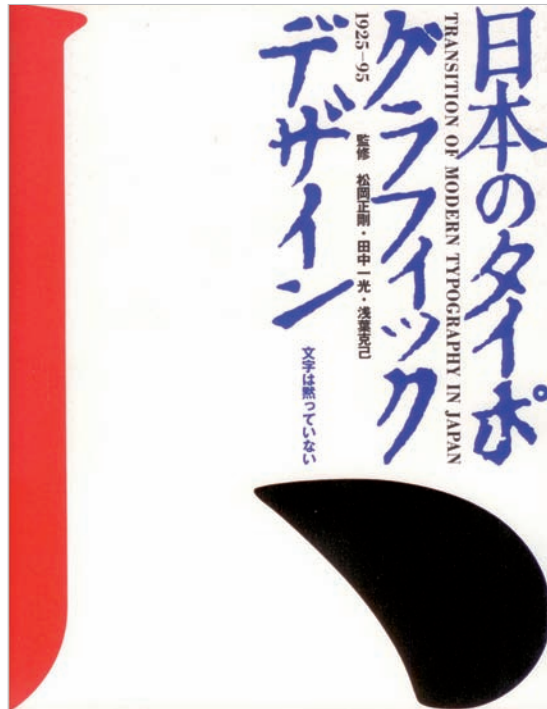


Abb. 73
Tanaka Ikko: Transition of
Modern Typography in
Japan 1925 - 95, 1999.
Buchtitelgestaltung.

blikation wird u.a. die Entwicklung *vom Lettering hin zur Typographie*¹⁷⁵ in Japan in einem Kapitel behandelt und an einer anderen Stelle wird Typographie in Abgrenzung zur Kalligraphie definiert.¹⁷⁶ Zwischen den drei senkrecht laufenden Zeilen des Titels in blau stehen von rechts nach links zwei Zeilen. Die erste Zeile gibt den Titel auf Englisch in einer klassizistischen Antiqua (vermutlich Bodoni) in Versalien wieder. Die Zeile ist um 90 Grad im Uhrzeigersinn gedreht. Die zweite Zeile besteht aus zwei Elementen: Ziffern, die den Zeitraum (1925-1995) angeben und wie der englische Text rotiert sind und, in einer fetten Gothic gesetzt, die Namen der drei Herausgeber. Diese Angabe in Japanisch ist im vertikalen Satz gesetzt. Die zwei Zeilen zwischen dem in blau gesetzten Titel heben sich nicht nur durch die Schriftwahl, sondern auch farblich ab. Die Schrift der Unterüberschrift ist in schwarz gesetzt. Der japanische Untertitel des Buches 「文字は黙っていない」 (*moji wa damatte inai*, Schriftzeichen schweigen nicht) ist nur in Japanisch dargestellt und steht unter der letzten Zeile der kalligraphischen Schrift. Auch der Untertitel ist blau eingefärbt, allerdings in der gleichen Gothic, wie die Namen der Herausgeber. Zudem gibt es zwei bild(schriftliche) Elemente, die stark vergrößerte Zeichenelemente wiedergeben (Stamm mit Ansatz in rot, im Anschnitt am linken Formatrand und ein Punkt in schwarz in der unteren rechten Ecke).

Auch wenn Tanaka ähnliche grafische Elemente verwendet wie Takakita bei dem Morisawa Plakat (Abb. 71), entsteht durch die Anordnung und Gewichtung der Elemente im Layout nicht die visuelle Betonung der zwei Schriftsysteme als Opponenten. Einerseits liegt dies an der Lesbarkeit des kalligraphischen Titels, der trotz Variationen der Zeichenformen, nicht auf Expressivität setzt, zudem sind die Größen

stante Form aufweisen. Auch das Gesamtbild zeigt die Beliebigkeit des Handgeschriebenen. Die unglatten brüchigen Kanten der Schriftkontur lassen annehmen, dass der Schriftzug nach dem Druck stark vergrößert wurde.

175 Vgl. Hayakawa, 1999, S. 77f.

176 Vgl. Matsuoka, 1999, S. 24ff.



Abb. 74
Inoue Tsuguya: Plakatgestaltung für Parco. Kalligraphie von Inoue Yuichi. 1978.

Abb. 75
Inoue Yuichi: *Die Grossartigkeit der Armut*, Ausstellung im Azabu Museum, Tōkyō, 1992.

der Zeichen weitestgehend homogen und passen in das quadratische Rasterprinzip. Andererseits ist der Kontrast zwischen den japanischen Schriften (Kalligraphie, aber auch Gothic) und der klassizistischen Antiqua aus formalästhetischen Aspekten nicht so betont und stark wie es bei Takakitas Entwurf der Fall war. Viel eher ist die Tatsache von Interesse, dass Tanaka gerade für diese Publikation, die der Typographie gewidmet ist, die hier beschriebene Kombination von Typographie und Kalligraphie verwendet hat. Indem er die kalligraphische Form als Titelschrift wählt, räumt er der Kalligraphie auch eine Rolle in der japanischen typographischen Gestaltung ein.

Kalligraphien im Kontext typographischer Arbeiten nehmen allerdings nur selten, wenn überhaupt, die Aufgabe eines Lesetexts ein. Oft werden kalligraphische Elemente anstelle von Illustrationen verwendet. Inoue Tsuguya zeigte in seiner Plakatgestaltung für das Kaufhaus Parco von 1978 eine Arbeit des Kalligraphen Inoue Yuichi (1916–1985).¹⁷⁷ Die Kalligraphie des Zeichens 貧 (on-yomi: *hin*, Armut/Mangel) ist kraftvoll und dynamisch. (Abb. 74) Das Schriftzeichen wirkt wie eine Person, die mit Stolz der Armut trotzt. Der begleitende Text, der das Zeichen auf der unteren Plathälfte rechts und links umrandet, verstärkt diesen Eindruck. Auf der rechten Seite, in einer fetten Gothic in Hiragana wiedergegeben, ist *それがどうした*. (*zore ga doushita*) zu lesen, was als *Na und?* übersetzt werden kann. Die sieben Hiragana zeigen nicht der zentrierten vertikalen Ausrichtung sondern *tanzen aus der Reihe*. Die typographische Darstellung der Aussage *Na und?* betont somit die visuelle

177 Inoue Yuichi (1916–1985) arbeitete seit 1935 als Volkshochschullehrer. 1941 begann er sein achtjährige Lehrzeit bei dem Kalligraphen Ueda Sokyū. Inoue war Mitbegründer der kalligraphischen Vereinigung »Bokujin-kai« und gilt als Schlüsselfigur der Avantgarde-Kalligraphie. Inoue Yuichi erstellte beginnend 1954 über einen Zeitraum von 30 Jahren hinweg 64 Kalligraphien des Kanji 貧. 1995 wurde an drei Standorten in Frankfurt am Main (Kunsthalle Schirn, Karmeliterkloster und Galerie Friedrich Müller) Inoue Yuichis Kalligraphien, darunter auch die Arbeiten zu dem Zeichen 貧 ausgestellt. (Abb. 75) (Vgl. Art Program K·T: <http://art-programkt.blog91.fc2.com/blog-entry-134.html>. (19.05.2012) Und Japan Art - Galerie Friedrich Müller: http://www.yu-ichi.com/ausstellungen_de.html. (19.05.2012))



Abb. 76
 Ookura Kyouji (大倉喬二) Sho:
 Ajioka Shintaro (味岡伸太郎):
 85' World Cup Marathon
 Hiroshima-1985, Plakat, 1985.

Botschaft der Kalligraphie. Auch der Text im kleineren Schriftgrad, der ebenfalls in der Gothic in vier Absätzen vertikal gesetzt ist, wählt eine inoffizielle Umgangssprache, die vereinfacht gesagt appelliert, positiv zu denken. Im letzten Satz wünscht Parco seinen Kunden ein gutes Neujahrsfest.

Ookura Kyouji verwendete für seinen Plakatentwurf zum *World Cup Marathon Hiroshima 1985* eine Kalligraphie von Ajioka Shintaro. Auch in diesem Entwurf bekommt die Kalligraphie etwas Figürliches. (Abb. 76) Die zwei Zeichen, 走 (*kun-yomi* von 走る *hashiru* ist das Verb laufen) wirken wie Läufer, deren Laufrichtung von links nach rechts verläuft.¹⁷⁸ Die typographischen Elemente, die die Informationen zu der Veranstaltung wiedergeben, sind in diesem Fall Teil des kalligraphischen Bildes. Dabei handelt es sich um einen kursiv-gesetzten Text in Englisch für den Ookura eine serifenlose Schrift gewählt hat.

Die Kalligraphien von Inoue Yuichi und Ajioka Shintaro erfüllen bei den hier betrachteten Plakatentwürfen zwei Aufgaben, die der Schrift (die Zeichen sind trotz expressiver Form lesbar) und die des Bildes. Während bei Inoue Yuichi der kalligraphische Schriftbezug die bildliche Assoziation zu einer menschlichen Figur dominiert, wirken Ajiokas kalligraphische Zeichen in erster Linie wie Illustration oder Piktogramme, die *Läufer* darstellen. Meiner Meinung nach wird dieser Eindruck einerseits durch die Duplizierung eines Zeichens, das in seiner Ausgangsform bereits eine stärkere Anlehnung an die bildliche Wiedergabe eines *Läufers* zeigt, betont. Andererseits spielt die Positionierung des Logos (quadratische Form in grün) in Kombination mit den Texten in Romaji auf weißen Balken am Rücken der Figuren auf die Startnummer und die Werbeinschrift der Sponsoren an. Ajiokas Kalligraphie lässt sich unter diesen Aspekten auch als Bild verstehen.

In diesem Sinne ist dies eine Parallele zu den Arbeiten von Yamashiro (森・林) und Sano (男). (Abb. 52 und 53/54) Die visuelle Ebene der Zeichen zeigen eine

178 Inoue Yuichis Kalligraphien (Abb. 74/75), aber auch die Figur von Tanakas Plakat für Muji (Abb. 55), zeigen eine Bewegung von rechts nach links, gemäß der Leserichtung des vertikal ausgerichteten japanischen Text.

Nähe zum Piktogramm. Es geht nicht darum die phonetische Lesung des Zeichens zu kennen, sondern viel eher darum, das »Bedeutungspaket« zu kommunizieren. Somit unterstützen auch diese Arbeiten neben dem Kalligraphie-Typographie-Dualismus den Konflikt des ideographischen Mythos.

6.4 ZUSAMMENFASSUNG

Die Darstellung und Analyse der japanischen typographischen Arbeiten hat gezeigt, dass die Exotisierung Japans nicht nur einseitig, gesteuert durch den Westen und dessen Bild von Japan, vorangetrieben wird. Wie bereits im klassischen Japonismus und heute im Rahmen des Neo Japonismus, war und ist Japan durch die Eigendarstellung aktiv und gestaltend an der Fremdwahrnehmung Japans beteiligt. Die hier beschriebenen typographischen Gestaltungen sind, ausgenommen der Magazingestaltung in den 1930er-Jahren, ursprünglich nicht an westliche Rezipienten adressiert. Es handelt sich nicht um Arbeiten, die mit der Absicht gestaltet wurden, das Land Japan im Ausland zu bewerben. Diese typographischen Arbeiten wenden sich an die Bevölkerung Japans. Durch Ausstellungen, Publikationen und Wettbewerbe sind viele der hier vorgestellten Arbeiten heute international bekannt und prägen das Verständnis der japanischen Typographie auch im Ausland. Gerade dieser Ausgangspunkt macht diese typographische Auswahl für die vorliegende Arbeit interessant.

So zeigt die Nutzung der Romaji, die Annektion der lateinischen Buchstaben durch die japanische Kultur. Heute sind Romaji eines von vier Systemen das das japanische hybride Schriftsystem komplettiert. Die Romaji werden längst nicht mehr auf die Wiedergabe von westlichen Fremdwörtern begrenzt. Westliche Fremdsprachen (besonders Englisch, Französisch und Deutsch) gelten in Japan als »Prestigesprachen«¹⁷⁹ und kommunizieren »Sozialprestige«.¹⁸⁰ Japanische Begriffe und Texte werden durch die Romaji-Darstellung aufgewertet: »Ideen, Gefühlen und Stimmungen, die mit dem ›westlichen‹ Ausland assoziiert werden.«¹⁸¹ Typographische Beispiele dafür waren die Arbeiten von Kasai Kaoru für united arrows, ku:nel und ukigumo. Was innerhalb Japans auf eine als positiv gewertete Exotisierung der eigenen Kultur ausgelegt ist und verstanden wird, kann das Empfinden von Fremdheit aus westlicher Sicht verstärken. Denn auch Texte und Inschriften, die das Buchstabenalphabet nutzen, verschließen sich durch die japanische Neuinterpretation dem westlichen Betrachter.

Ähnliches konnte anhand der T-Shirt-Inschriften dargestellt werden, die deutsche Texte *grafisch* wiedergeben, deren semantische Funktion allerdings *ausge-*

179 Wienold, 1995, S. 28.

180 Hijjya-Kirschner, 2000, S. 105.

181 Hijjya-Kirschner, 2000, S. 122.

blendet wurde. Die T-Shirts mit den exotischen ›fremden‹ Codes repräsentieren für japanische Träger und Betrachter ein typographisch ansprechendes *Muster*, das den Reiz des ›Fremden‹ und Exotischen in sich trägt. Hijiya-Kirschnerit verglich die Inschriften mit »Poesie«. Meines Erachtens handelt es sich hierbei allerdings um eine Auslegung des Okzidentalismus, in dem Versatzstücke des Westens aus dem ursprünglichen Kontext gerissen auf ihre formalästhetischen Attribute reduziert werden. Dies lässt sich mit der westlichen Darstellung Japans in der Japoniserie vergleichen, deren Auswirkung bis heute in Form des Geisha-Fujiyama-Komplex anhält.

Die typographische Darstellung der Homogenität Japans als eine Auslegungsform des Japanzentrismus ließ sich anhand der Leitsysteme von Hara und Hiromura veranschaulichen. Durch die Verwendung der japanischen Schriftsysteme bzw. Kanji als Vertreter von Piktogrammen, schlossen sie Ausländer davon aus, über die Fernwahrnehmung der Zeichen die Wegweiser zu lesen und sich im Gebäude zu orientieren. Sie gingen davon aus, dass Besucher des Krankenhauses und des Veranstaltungsgebäudes der japanischen Schrift mächtig sind.

Auch sehen japanische Gestalter keine Notwendigkeit zwischen Schrift und Bild zu unterscheiden. Oft verstärken sie den Mythos der Ideographie der Kanji. Die Dualität ist für sie kein Widerspruch und auch kein Konflikt, was sich ebenfalls in der Kombination von Kalligraphie und Typographie zeigt, aber auch in der Betonung, dass Schrift auf formal-ästhetischer Ebene Gedanken und Gefühle wiedergibt. Somit wird ein Kreislauf aufrecht erhalten, in dem Hetero-Stereotype durch Auto-Stereotype bestätigt werden.

Die Dualitäten Schrift - Bild, Typographie - Kalligraphie und Schrift als Informationsträger - Ideenträger werden in der westlichen Kultur als Opponenten verstanden. Die japanische hybride Kultur allerdings empfindet keinen Konflikt und Widerspruch in den fließenden Übergängen zwischen diesen Begriffspaaren. Viel eher wird die Vermengung bewusst als eine Form des gestalterischen Ausdrucks angewendet. Das westliche Modell, dessen Verständnis von Schrift und Typographie lässt sich nur begrenzt auf die japanische Schrift- und Typographiekultur übertragen.

»Ich habe erkannt, daß man wirklich Japanisch lesen und sprechen muß, um im Japan von heute das Japan von einst zu finden [...]«¹⁸²

Japanisch lesen und sprechen zu können, bietet nicht nur einen Zugang zum traditionellen Japan, sondern auch zur typographischen Kultur. Ein anderer Schlüssel ist es, die Hybridität der Kultur zuzulassen. Denn auch bezogen auf die westliche Wahrnehmung der japanischen typographischen Kultur ist ein Dualismus zu erkennen, in dem Japan einerseits das westlichste Land Asiens mit zahlreichen Parallelen zum Westen repräsentiert und zugleich das ›fremde‹ und exotische Land ist, in dem alles »Auf-den-Kopf-gestellt«¹⁸³ ist.

182 Nooteboom, 1997, S. 282.

183 Lockemann, 2008, S. 64. Vgl. 1. Kapitel, S. 41.

7 RESÜMEE

In dieser Arbeit wurden (im Wesentlichen drei) Begegnungen zwischen Japan und dem Westen beschrieben. Von kurzer Dauer war ein Kontakt, der Mitte des 16. Jahrhunderts zu Stande kam und der mit der Abschottung Japans im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts endete. Dieser kurze Kontakt führte im Westen zu keinen nennenswerten künstlerischen Auswirkungen und wird daher an dieser Stelle nicht als *Begegnung* gewertet. Während der mehr als 200 Jahre andauernden selbstgewählten Isolation Japans begann in Europa die Industrialisierung und der Aufbruch in die Moderne. In dieser Zeit besann man sich in Japan auf die eigene Kultur. Die Edo-Zeit gilt als Hochzeit der Verfeinerung der japanischen Kultur, Tradition und Kunst.¹ Mit der erzwungenen Öffnung Japans durch die USA, Mitte des 19. Jahrhunderts, nahm ein intensiver Austausch zwischen dem Westen und Japan seinen Anfang. Im Mittelpunkt dieser Begegnung stand eine visuelle Bewegung im Westen, der klassische Japonismus. Westliche Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts ließen sich von den Ukiyoe-Drucken und vom Kunsthandwerk Japans inspirieren. Während sich der Westen dem traditionellen und alten Japan zuwandte, nahm Japan die neuen Erkenntnisse, Technologien und Wissenschaften des Westens begierig auf und verinnerlichte sie. Die zweite Japanbewegung spielte sich in den 1950/60er-Jahren in den USA und in Europa ab. Diesmal stand der Zen-Buddhismus im Mittelpunkt des Interesses an Japan. Japanimation ist die dritte und zeitgenössische Japanbewegung, deren Fokus auf Manga, Anime und Cosplay liegt.

Bei allen drei Formen des Japonismus/der Japanimation handelt es sich um Bewegungen im Westen, bei denen Japan als Inspirationsquelle (vergleichbar mit einer Muse) von westlichen Künstlern gewählt wurde. Wie in den einzelnen Kapiteln beschrieben, sind die Begegnungen allerdings nicht einseitig verlaufen. Japan selbst ist auf das ihm entgegengebrachte Interesse auf verschiedene Weise eingegangen und spielte eine aktive und auch mitgestaltende Rolle. Die Ergebnisse finden sich nicht nur im Bereich der Künste, sondern auch in der Typographie.

Die Begegnungen waren auf beiden Seiten einerseits durch Vorurteile und Ängste, andererseits durch Neugier und Sehnsüchte geprägt und sie waren zu keinem Zeitpunkt homogen oder statisch. Der klassische Japonismus spielt im Kontext des intensiven Austausches zwischen dem Westen und Japan eine wichtige Rolle, veranschaulicht die sich wandelnde Beziehung zwischen den Kulturen und

¹ Manfred Pohl nennt die Edo-Zeit eine kulturelle Glanzzeit der städtischen Bevölkerung. Vgl. Pohl, 2002, S. 57. Und Kapitel 5.2.2.4, S. 289.

zeigt, was die Faszination für das ›Fremde‹ ausmachte. Der klassische Japonismus, aber auch der zeitgenössische Neo-Japonismus wirken sich nicht nur auf die westliche Wahrnehmung von Japan aus, sondern auch auf die Selbstwahrnehmung Japans, denn sie bieten die Möglichkeit, »den ›Blick vom anderen Ufer‹ her zum eigenen«² richten zu können. Das Interesse des Westens an Japan löst in Japan Reaktionen »zwischen Stolz und Verunsicherung«³ aus.

Es war und ist in Japan eine gängige Technik (fast schon Tradition), von Kulturen der als überlegen wahrgenommenen Länder zu lernen. Zu Irritationen führt die umgekehrte Situation, wenn Japan als »Lehrmeister« wahrgenommen wird.⁴ Dies belegt auch die japanische Japonismusforschung, in der ergründet wird, welche visuellen Eigenschaften als japanisch definiert und aus welchen Beweggründen heraus sich der Westen für die japanische Kunst und Kultur interessiert hat. Denn »ohne Bilder von Außen kann man nicht sich selbst sehen.«⁵ Es wurde zudem als eine Wiederholung in der Geschichte bezeichnet, dass einerseits Ukiyoe in Japan eine Populärkunst der Edo-Zeit und heute verstärkt Manga, Anime und Comike, ebenfalls Formen der Populärkunst, erst durch außenstehende, westliche Betrachter als *Kulturschätze* Japans erkannt und benannt werden mussten, bevor sich japanische Forscher, Sammler und Künstler dieser Formen annahmen.⁶

Während im klassischen Japonismus die japanische Kultur, Kunst und auch das Kunsthandwerk westlichen Künstlern als Inspirationsquelle galt, lernte Japan vom Westen. Nach 200 Jahren der Isolation brauchte Japan nur 50 Jahre, um den westlichen Vorsprung aufzuholen. Die in Japan hochentwickelte und perfektionierte Kulturtechnik des Refines hatte wesentlichen Anteil an diesem Erfolg. Dabei handelt es sich um eine Fähigkeit, Versatzstücke einer ›fremden Kultur‹ aufzunehmen, mit der eigenen Kultur zu vermengen, unter der Anwendung des eigenen Referenzrahmens zu übersetzen und sich zu eigen zu machen. Durch die Aneignung ›fremder (Kultur-)

2 Mishima, 1996, S. 88f. Auch Mabuchi spricht von einem japanischen Minderwertigkeitskomplex, in diesem Fall allerdings gegenüber der europäischen Kunstgeschichte. (Vgl. Mabuchi, 2000, S. 264-266) Vgl. 1. Kapitel, 1.2.3.

3 Jahn, 2008, S. 143-145. Vgl. 2. Kapitel, 2.4.4.

4 Der Publizist und Ostasienkenner Stucki hielt sich in den 1970er-Jahren als Wirtschaftsberater der Präfektur Shiga in Japan auf. Während seines Aufenthalts in Shiga wurde Stucki gebeten einen Vortrag am Jahreskonvent der Schullektoren zu geben. Stucki schlug den Titel »Was der Westen von Japan lernen sollte.« vor und stieß auf Verwunderung und Verunsicherung auf japanischer Seite. »Es ist für alle Japaner selbstverständlich, daß ihr Land vom Westen zu lernen hat. Der Gedanke jedoch, daß Japan die Rolle des Lehrers übernehmen und westlichen Schülern gegenüber treten sollte, erschreckt und ängstigt.« (Stucki, 1984, S. 278.)

5 Yuki Madoka: »Japanbilder in künstlerischen Dokumentar fotografien«. Im Rahmen der Tagung »Japonismus - Inszenierungen einer Sehnsucht« an der Evangelischen Akademie Tutzing, 4. - 6. November, 2011.

Vgl. 1. Kapitel, 1.2.2, S. 41.

6 Vgl. 3. Kapitel, 3.2.

Elemente« und deren Übersetzung in die »eigene Kultur« entsteht etwas *Neues*. Diese Kulturtechnik war eine der Schlüsselmethoden der allumfassenden Modernisierung des Landes, die Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzte. In dieser Zeit übernahm Japan jedoch nicht ungefiltert oder unreflektiert Technologien aus dem westlichen Ausland, sondern selektierte. Von jedem Land wurde das Know How übernommen, das Japan nützlich erschien. Der Begriff, »*Wakon Yosai*« (和魂洋才)⁷, der sich mit »Japanischer Geist, westliche Technik«⁸ übersetzen lässt und in den 1880er-Jahren geprägt wurde, beschreibt eine wesentliche Eigenschaft des Refines, die sich auf die Hybridität der japanischen Kultur bezieht. Das Japanische wird im Refine nicht durch das Westliche (»Fremde« und/oder »Neue«) ersetzt, sondern viel eher wird der »fremde« positive Impuls der japanischen Kultur angepasst und aufgenommen. Das »Eigene« wird durch das »Fremde« *aufgewertet* und *bereichert*. Demnach geht es im Refine nicht etwa um die Angleichung der japanischen Kultur an das »Fremde«, sondern viel eher um die Adaption des »Fremde« in die japanische Kultur. Diese Technik kann man in unterschiedlichen Bereichen der japanischen Kultur wiederfinden und konnte in dieser Arbeit in dem hybriden Schriftsystem, der Typographie und in der typographischen Gestaltung nachgewiesen werden.

Andererseits kann der Japonismus als westliches Refine verstanden werden, in dem Versatzstücke der japanischen Kultur, Kunst und des Kunsthandwerks in die westliche Kunst aufgenommen wurden. Westlichen Künstler des klassischen Japonismus bedienten sich an der japanischen Kultur und Kunst und nahmen, was ihnen nützlich erschien.

»Sie nahmen diejenigen ihrer »Lehren« auf, die für sie selbst wichtig waren, und es lag ihnen wenig daran, in das tiefere Wesen dieser Kunst und in ihre Geschichte einzudringen. »Japonismus« ist nicht mit »Kunst Japans« zu verwechseln.«⁹

Das Japanische galt ihnen als Inspirationsquelle und wurde durch den eigenen Filter interpretiert und weiterentwickelt: es handelte sich um ein »japanisches Sehen mit westlichen Augen«.¹⁰

Das schnelle Aufholen Japans, aber auch die *Lernbereitschaft/-fähigkeit* der Japaner, hat im Westen nicht nur zu Verwunderung, sondern auch zu Befremden geführt. Japan entzog sich damit dem Verständnis des Westens und wurde als das unüberwindbare Andere wahrgenommen. Einerseits wurde die Verwestlichung Japans kritisiert, die aus westlicher Perspektive nur oberflächlich stattfand (*Wakon Yosai*) und zu einer Zwitterkultur Japans führte. Einer Zwitterkultur zwischen Westen und Asien und zwischen dem alten traditionellen und dem modernen Japan.

7 Huntington, 1998, S. 107.

8 Hardach-Pinke zitiert nach: Lockemann, 2008, S. 69.
Vgl. 2. Kapitel, 2.9. und 3. Kapitel, 3.4.

9 Perucchi-Petri, 1976, S. 17-18. Und 2. Kapitel, 2.7.1.

10 Berger, 1980, S. 19. Vgl. 2. Kapitel, 2.9.

Andererseits wurde die »kreative Aneignung«¹¹ nicht selten als ein Akt des Kopierens oder auch der oberflächlichen Übernahme westlicher kultureller Versatzstücke interpretiert und kritisiert.¹²

Dabei wird im Refine nicht angestrebt, ein Ebenbild der Inspirationsquelle zu erstellen, wie es beim Vorgang des Kopierens¹³ der Fall ist. Stattdessen wird eine *verbesserte* Form angestrebt, die der japanischen Idee angepasst ist. Demnach geht es um eine Übersetzung eines aus einem ›fremden‹ Kulturkreis stammenden Elements für und in den ›japaneigenen‹ kulturellen Kontext. Refine wird als eine weitverbreitete und historische Kulturtechnik¹⁴ Japans betrachtet und wurde in verschiedenen Zusammenhängen dieser Arbeit beschrieben.

Als eine der größten Leistungen des japanischen Refines gilt das hybride Schriftsystem, das sich heute aus vier Systemen zusammensetzt (Kanji, Hiragana, Katakana und Romaji) und dessen Entwicklung im 4. Jahrhundert mit der Übernahme der chinesischen Zeichen begann. Die darauf folgende Aneignung, Weiterentwicklung und der Ausbau des Schriftsystems, aber auch der japanischen Sprache, zeigen das große Potential, das dem Refine inne liegt.¹⁵ Als Teil des Prozesses wurden nicht nur die chinesischen Zeichen durch die zweifache Lesung des *on-* und *kun-yomi*, sondern auch die japanische Sprache, durch die Aufnahme zahlreicher chinesischer Fremdwörter, dem Refine unterzogen. In diesem Zusammenhang sind auch die Entwicklungen der zwei *Kana-Moji* (*Hiragana* und *Katakana*) zu sehen, wie auch die *Kokuji* (in Japan entwickelte Kanji).¹⁶ Die japanische Schriftgeschichte begann mit einem Refine. Die sino-japanischen Zeichen, Kanji, sind heute fester Be-

11 Hijjya-Kirschner, 2001, S. 29.

12 Auch auf die Selbstpositionierung japanischer zeitgenössischer Künstler wirkt sich dieser Konflikt aus: »The problem is one of position: where does an artist place himself in relation to the complex issues of localism, internationalism, Modernism and tradition? When a Japanese artist intends to create an original work of art, he is frequently in danger of falling into the trap of an exotic Japonisme for which ukiyo-e was once praised in Europe. On the other hand, if he were to produce work similar to Western contemporary art, he would run the risk of being regarded as an imitator ... the question is, how can an artist present an international and universal work of art without losing his own cultural and national identity?« (Nanjo Fumio: Situation japonaise. 1989 zitiert nach: Friis-Hansen, 2000, S. 35.)

13 Im 3. Kapitel, 3.4 wurde das japanische Verständnis der Korrelation zwischen Kopieren und Lernen dargestellt.

14 Ein weiteres Beispiel für Refine ist das Kunsthandwerk des Japanpapiers. Das japanische, handgeschöpfte Papier, Washi, basiert auf der Weiterentwicklung der in China erfundenen Papierschöpftechnik. Durch die in Japan gewählten Materialien konnte der Schöpfvorgang verändert und optimiert werden. Ausgehend vom chinesischen Papier, wurde in Japan eine eigenständige und einzigartige Qualität von Papier entwickelt, die sich in ihrer Materialität und Technik vom chinesischen Ausgangspunkt deutlich unterscheidet. Washi stellt somit eine japanische Innovation dar. (Vgl. M. Takagi, 2003.)

15 Vgl. 4. Kapitel, ab 4.2.

16 Vgl. 4. Kapitel, 4.2.1.

standteil der japanischen Schriftkultur und haben sich seit dem 4. Jahrhundert stark weiterentwickelt: »Die heute in Japan gebräuchliche Kanji-Schreibung basiert *nicht auf chinesischen Zeichen, es handelt sich um eine japanische Schrift.*«¹⁷

Auf technische Anforderungen des Bleisatzes reagierend, wurden im ausgehenden 19. Jahrhundert die Konturen der Silbenschriftzeichen, Hiragana, in den quadratischen Schriftkegel eingepasst und in ihrer Form klar definiert. Auch dies ist eine Form des Refines, bezogen auf die japanische Schrift.¹⁸

Die typographischen Gestaltungen, die im 6. Kapitel besprochen wurden, spiegeln diese Geschichte wider. Die japanischen Typographen und Designer nutzen die vier Systeme unterschiedlicher Herkunft und Eigenschaft (Kanji als sino-japanische Schrift, Hiragana und Katakana als Silbenschriften, die in Japan entwickelt wurden und die Alphabetschrift Romaji), setzen sie in Beziehung zueinander, variieren, kombinieren und modifizieren deren Elemente. Auf diese Weise finden sie ihre ganz eigenen, manchmal überraschenden, humorvollen, tiefgehenden oder aber auch stereotypen Ausdrucksformen für die Aussagen, die sie treffen wollen.

International gilt das japanische Schriftsystem bis heute als das »komplizierteste Schriftsystem, das sich je auf diesem Planeten entwickelte«¹⁹ und wird vom Westen als ein Indiz der ›unüberwindbaren Fremdheit‹ Japans wahrgenommen. Es lässt sich vermuten, dass aus diesem Grund das japanische Schriftsystem im Allgemeinen und im Speziellen die Typographie von der bisherigen Japonismusforschung im Westen übergangen wurde. Dabei ist gerade das japanische Schriftsystem ein Aspekt der Wahrnehmung japanischer kollektiver Identität.²⁰

Als Motivation oder Anlass der Auseinandersetzung mit dem ›Fremden‹ in Bezug zum ›Eigenen‹ und der darauf folgenden Aneignung von Versatzstücken ›fremder‹ Kulturen lässt sich im Laufe der Arbeit ein Muster erkennen. Die Aneignung der chinesischen Schrift im 4. Jahrhundert durch die bis dahin schriftlose Kultur Japans, das Erwerben des westlichen Wissens während der Meiji-Restauration ab Mitte des 19. Jahrhunderts (inklusive der Technik des Letternsatzes), Reformvorschläge der japanischen Schrift zur Vereinfachung oder auch Annäherung an die Alphabetschrift²¹ bis hin zur Auseinandersetzung mit der westlichen typographi-

17 「日本の中で扱う漢文は「中国文字ではなく、日本文字なのだ」: Matsuoka, 1999, S. 14.

18 Vgl. 5. Kapitel, 5.2.2.5.

19 Chamberlain, 1990, S. 562. Vgl. 1. Kapitel, 1.3.1.

20 Vgl. 1. Kapitel, 1.3.3.1.

21 Die Bestrebungen der *Kanamojikai* und auch der *Romajikai* zu Beginn des 20. Jahrhunderts zielten auf eine Reformierung des japanischen Schriftsystems, um dieses dem westlichen Vorbild gemäß zu vereinfachen. (Vgl. 4. Kapitel, 4.6.) Unter anderem befürworteten sie die Begrenzung der schriftlichen Wiedergabe der japanischen Sprache auf die Silbenschriften der Hiragana und Katakana oder aber auch die Umstellung auf die Alphabetschrift. Dies sollte die Anwendung der technischen Errungenschaften des Westens in Japan vereinfachen. Die Reformvorschläge fanden in Japan allerdings nicht genügend Unterstützung.

schen Gestaltung²² in den 1930er-Jahren²³ und 1950/60er-Jahren,²⁴ liegen jeweils Situationen der Unterlegenheit (oder zumindest des Gefühls der Unterlegenheit)²⁵ Japans zu Grunde. In den 1950er- und 1960er-Jahren wurden nicht nur Arbeiten, die im Kontext des Bauhauses oder der Elementaren Typographie entstanden sind, sondern auch weitere typographische Stile wie die der Schweizer Grafik, der HfG Ulm und der Grafik-Design-Bewegung in den USA von japanischen Gestaltern bewundert und als der japanischen Grafik überlegen empfunden.²⁶

Positiv gesehen könnte man das Unterlegenheitsgefühl²⁷ als eine Kompensation für die Entwicklung eines Refines verstehen. Das Ergebnis des Refines wird in Japan oft nicht nur als Neuinterpretation, sondern als Verbesserung der

22 Bereits in den 1930er Jahren setzte sich Hara Hiromu nicht nur mit zeitgenössischen praktischen Arbeiten des Bauhauses und der Bewegung der Elementaren Typographie auseinander, sondern auch mit theoretischen Texten zur zeitgenössischen Typographie, verfasst von Jan Tschichold, Moholy-Nagy und Willi Baumeister. (Vgl. 6. Kapitel, 6.1.1.)

23 So war es Hara Hiromus Bestreben, die japanischen Typographen zu motivieren, eine auf das japanische Schriftsystem angepasste *japanische Neue Typographie* zu entwickeln. (Vgl. 6. Kapitel, 6.1.1.)

24 Am Beispiel Tanaka Ikko wurde im sechsten Kapitel dargestellt, wie sich der Gestalter nicht nur mit der ihm ›fremden‹ amerikanischen Gestaltung auseinandergesetzt hat, sondern auch mit der eigenen japanischen traditionellen Kultur und Kunst sowie dem Kunsthandwerk. Aus beiden Quellen der Inspiration entwickelte er seine persönliche graphische Gestaltung, die wiederum viele Zeitgenossen, aber auch bis heute Gestalter anregt, nicht nur innerhalb Japans, sondern auch international. (Vgl. 6. Kapitel, 6.1.3)

25 Japan wurde vom Westen nicht kolonisiert, laut Mishima ist dennoch durch die Begegnung mit dem Westen ein vergleichbarer Effekt entstanden, der sich in dem hier genannten Unterlegenheitsempfinden gegenüber dem Westen zeigt. (Mishima, 1996, S. 88f.) So war der erste direkte Kontakt mit dem Westen auf japanischem Boden, Mitte des 16. Jahrhunderts, geprägt durch Missionierungen der japanischen Bevölkerung durch portugiesische und spanische Orden. (Vgl. 1. Kapitel, 1.2 und 5. Kapitel, 5.2.2.1) Die hartnäckigen Missionsarbeiten und die Expansionspolitik europäischer Länder in Asien waren ausschlaggebend für die Isolation Japans und werden nicht gänzlich folgenlos auf die Konstruktion des Verhältnisses zwischen dem ›Eigenen‹ (Japan) und dem ›Fremden‹ (Westen) in Japan gewesen sein: »Wer missioniert, tut es in der Überzeugung, anderen Besseres zu bringen, als was sie bereits besitzen, und wer erobert, erlebt seine eigene Überlegenheit.« (Stucki, 1984, S. 278f.)

Zum Zeitpunkt der erzwungenen Öffnung Japans, Mitte des 19. Jahrhunderts, wurde der technische, militärische sowie der naturwissenschaftliche Vorsprung des Westens Japan bewusst und als Bedrohung wahrgenommen. (Vgl. 2. Kapitel, 1.2.)

Im dritten Kapitel wurde »superflat« als das japanische Gegenstück zur amerikanischen Pop Art genannt. Der japanische Künstler Murakami Takashi leitete diese Bezeichnung seiner Kunst mitunter von der japanischen bedingungslosen Kapitulation im Zweiten Weltkrieg ab: »We were completely flattened, and have never been able to ›pop up‹ since.« Der Sieg der Amerikaner im Zweiten Weltkrieg wird innerhalb Japans nicht selten als Überlegenheit gegenüber Japan gedeutet: »the American victory as a signal of the superiority of the American way.« (Friis-Hansen, 2000, S. 36.)

26 Vgl. Kapitel 6.1.3.

27 In dieser Arbeit wurde auch der Begriff Minderwertigkeitskomplex verwendet.

Ausgangssituation/-komponenten wahrgenommen und kann als Überwindung des Unterlegenheitsgefühls verstanden werden. Somit entstehen durch den Prozess des Refines nicht selten Innovationen mit hybriden Eigenschaften, denen vom Westen unterstellt wird sie seien Kopien.

Das Hybride ist bereits in der japanischen Schriftkultur angelegt: die zweifache (oder auch mehr) Lesung für ein Kanji-Zeichen, die on- und kun-Lesung²⁸, Hiragana und Katakana, die dieselben Silben in unterschiedlichen Zeichenformen wiedergeben sowie die Romaji. In der Typographie sind es die zwei Schreibrichtungen, der senkrechte (von oben nach unten und von rechts nach links) und der waagerechte Zeilenverlauf (von links nach rechts und von oben nach unten).²⁹ Hinzu kommen die Homophone, die nicht als Barriere der Kommunikation empfunden, sondern in der typographischen Gestaltung aufgegriffen und spielerisch visuell umgesetzt werden.³⁰

Obwohl der historisch gewachsene und stabile Mythos der Gleichsetzung von Kanji mit einer ideografischen Schrift widerlegt werden konnte,³¹ ließ sich an den im sechsten Kapitel gezeigten Beispielen erkennen, dass gerade der Aspekt der Schriftbildlichkeit und Bildschriftlichkeit eine grundsätzliche und weitverbreitete Spiel- und Gestaltungsform in der japanischen typographischen Gestaltung ist.³² Im Sinne des Dualismus von Schrift und Bild ist die Wechselwirkung von Lesen und Betrachten ein wichtiges Gestaltungselement, mit dem die japanische typographische Gestaltung neben der Textebene eine *Stimmung* zu transportieren vermag. Auch wurde im sechsten Kapitel an den Beispielen von Takakita, Inoue, Tanaka und Ookura gezeigt, dass in der typographischen Gestaltung Japans die Kalligraphie ein wie-

28 4. Kapitel, 4.2.3.

29 5. Kapitel, 5.5.1.

30 6. Kapitel, 6.3.3.3.3. 4. Kapitel, 4.7.

31 1. Kapitel, 1.32.1 und 4. Kapitel, 4.1.

32 6. Kapitel, ab 6.3.3.2.

Das Gestalter-Duo Hidechika und Tsukada verwendete in ihrem Katalog in der Bildbeschreibung die Unterscheidung zwischen 読み (*yomi*, lesen) und 見え (*mie*, betrachten). (6. Kapitel, ab 6.3.3.2.) In ihren Arbeiten wurde die visuelle Funktion (見え) zumeist von Kanji übernommen und die semantische Aufgabe (読み) den Kanazeichen oder den Romaji zugewiesen. Diese Unterscheidung des 読み (*yomi*) und 見え (*mie*) lässt sich auch auf andere typographische Gestaltungen übertragen, selbst auf die, bei denen keine Kanji verwendet wurden. Allerdings ist die Rollenverteilung nicht fixiert. Die Kanji übernehmen in diesen Entwürfen nicht lediglich die Bildfunktion, sondern sind weiterhin lesbar als Schrift. Das Prinzip des Lesens und Betrachtens wurde längst auch auf das Alphabetsystem angewendet. Dies ist bei Kasais Arbeit zu *united arrows, ku:nel* und *ukigumo* zu sehen. Dabei zeigt die visuelle Ebene eine westliche Assoziation. Die semantische Ebene zeigt allerdings einen japanischen Text. Im Falle der T-Shirt-Gestaltung wurde die visuelle von der semantischen Aufgabe getrennt. Die Inschrift der T-Shirts funktioniert wie ein Blindtext, in dem nur die Form der Zeichen zählt und die Atmosphäre, die die deutschen Wörter bildlich (Wortbilder) erzeugen.

derholt vorkommendes Gestaltungselement ist, obwohl auch auf japanischer Seite zwischen Kalligraphie und Typographie, gemäß der westlichen Definition, unterschieden wird. Der Zustand des *sowohl als auch*, der Hybridität, wird nicht nur zugelassen, sondern betont, wenn nicht sogar gefördert. Für japanische Gestalter besteht hier kein Konflikt. Viel eher wird dieses *sich nicht festlegen müssen* als positiv und als gestalterische Freiheit empfunden und genutzt. Tanaka Ikko beschreibt dies als: »[Die Japaner] haben die wunderbare Begabung, Koexistenzen zulassen zu können.«³³ Er sieht die Hybridität nicht als instabilen Zwitter, sondern als eine Stärke. Bei den hier aufgeführten Dualismen handelt es sich nicht um sich gegenseitig abgrenzende Begriffe, sondern viel eher um hybride Konstrukte mit fließenden Übergängen.

Dieses Verständnis von Schrift und Typographie steht in Konflikt zu den westlichen Definitionen.³⁴

Die Typographie Japans und des Westens als Opponenten darzustellen, wie zuvor Stetter die Schriftsysteme (japanisches und die Alphabetschrift) als welthistorische Opponenten benannt hat, wäre meines Erachtens zu einfach. Denn die japanische Typographie bezieht sich auf die westliche. Der Unterschied liegt allerdings darin, dass die Definition durch den japanischen Referenzrahmen bestimmt und erweitert wurde. Somit ist auch die japanische Schrift und Typographie ein Ergebnis des japanischen Refines, das eine Erweiterung des westlichen Verständnisses von Typographie darstellt und kann als etwas ganz Eigenes begriffen werden. So kann man meines Erachtens von einer eigenen japanischen Schriftkultur und darauf basierend, von einer japanischen Typographie sowie typographischen Gestaltung sprechen. Während die im Rahmen der klassischen Japonismusbewegung als »japanische Gestaltungsmittel« nicht als originär oder ausschließlich Japanisch bezeichnet werden konnten, verhält es sich anders im Falle des Schriftsystems und der Typographie. Das hybride japanische Schriftsystem, bestehend aus den sino-japanischen Kanji, die in Japan entwickelten Kana-Silbenschriften und den längst angeeigneten Romaji, bilden einen einzigartigen Grundstock für die japanische Typographie und typographische Gestaltung. Die zuvor analysierten Beispiele haben veranschaulicht, dass man heute von einer eigenen japanischen typographischen Kultur sprechen kann.

Während in dieser Arbeit der kulturelle Austausch zwischen dem Westen und Japan sowie das japanische Verständnis von Schrift und Typographie dargestellt wurde, bietet die Erarbeitung einer Definition des japanischen Typographie-Begriffs und das tiefere Eindringen in die japanische Schriftkultur Stoff für weitere Arbeiten.

33 「日本人はこのようなミックスした生活を楽しみ、便利であることや、興味を起こすことのできる文化には、少しの抵抗もなく見事に融合、共存させてしまう不思議な能力をもっているのである。」
Tanaka, 1999, S. 98.

34 Vgl. 5. Kapitel 5.3.

ANHANG

Literaturverzeichnis

- Adachi Fumito: Handbuch der Typographie. [安達史人: 早わかりタイポグラフィ事典.]
In: Musashino Art University Press. Typography, Jg. 113/1999, S. 18-25.
- Aicher, Otl: typographie. ernst&sohn, 3. überarb. Aufl. Berlin 1992.
- Akizuki Kotaro: Visualisiertes Japanisch - Notationssysteme des neuen Japanisch. [秋月高太郎:
日本語ヴィジュアル系 —あたらしいにほんごのかきかた.] Kadokawa, Tokyo 2009.
- Albrecht, Corinna: Der Begriff der, die, das Fremde. Zum wissenschaftlichen Umgang mit dem
Thema Fremde. Ein Beitrag zur Klärung einer Kategorie. In: Bizeul, Yves: Vom Umgang
mit dem Fremden. Hintergrund Definitionen Vorschläge. Belz, Weinheim und Basel
1997, S. 80-93.
- Anwar, Ibrahim: The asian renaissance. Times, 2. Aufl. Singapore 1997.
- Armstrong, Elisabeth: Birth of the Cool. Prestel, München 2007.
- Art Program K:T: Kalligraphie: Inoue Yuichi. [書: 井上有一.] Unter: <http://artprogramkt.blog91.fc2.com/blog-entry-134.html>. (19.05.2012).
- Asaba Katsumi: Forschungsreisender der Welt Schriften. [浅葉克巳: 地球文字探検家.] Nigensha,
Tokyo 2004.
- Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose.
In: Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Materialität der Kommunikation.
Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, S. 237-252.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen
Hochkulturen. C.H. Beck, 5. Aufl., München 2005.
- Atsuharu, Sakai: Japan in a Nutshell vol. 1. Yamagata Printing Co., Yokohama 1949.
- Baas, Jacquelynn u.a. (Hg.): Buddha Mind in Contemporary Art. University of California Press,
London 2004.
- Baas, Jacquelynn: Smile of the Buddha - Eastern Philosophy and Western Art. University of
California Press, London 2005.
- Baer, Gerhard: Aspekte japanischer Wirklichkeit. In: Ackermann, Peter (Hg.): Japan Selbstbild
Fremdbild. (Band 7). Offizin/Strauhof, Zürich 1993, S. 9-18.
- Baines, Phil; Haslam, Andrew: Lust auf Schrift! Basiswissen Typografie. H. Schmidt, Mainz
2002.
- von Barloewen, Constantin: Fremdheit und interkulturelle Identität. In: Wierlacher, Alois (Hg.):
Kulturthema Fremdheit. Iudicium, München 2001, S. 297-318.
- Balthus; Vircondelet, Alain [Bearb.]: Erinnerungen / Balthus. Aufgezeichnet von Alain
Vircondelet. Aus dem Franz. von Claudia Steinitz. Ullstein, Berlin 2002.
- Barthes, Roland: Das Reich der Zeichen. edition suhrkamp, Frankfurt am Main 1981.

- Barthes, Roland: *Das semiologische Abenteuer*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.
- Bateson, Gregory: *Ökologie des Geistes*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985.
- Bauer, Wolfgang: *Die Besonderheiten der chinesischen Schrift: ihr Einfluss auf Gesellschaft und Kultur Chinas in Vergangenheit und Gegenwart*. TGM, München 1991.
- Bäumler, Günther; Takuma Taketoshi: *Farbe-Wort-Interferenz bei der ideographischen Schrift Kanji und den phonographischen Schriften Kana und Alphabet: eine lern- und informationspsychologische Interpretation*. In: *Psychologische Beiträge*, Band 30, 1988, S. 292-307.
- de Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Rowohlt Taschenbuch, 11. Aufl., Hamburg 2011.
- Beinert, Wolfgang: *Das Lexikon der westeuropäischen Typographie*. Unter: <http://www.typolexikon.de>. (08.04.2012).
- Berger, Klaus: *Das Vorbild Japan*. In: Wichmann, Siegfried: *Weltkulturen und moderne Kunst*. F. Bruckmann, München 1972, S. 15-19.
- Berger, Klaus: *Japan - Quelle der Inspiration*. In: *Japan. Quelle der Inspiration. Internationale Tage Ingelheim. Japanische Kunst und europäische Moderne um 1900*. Boehringer, Ingelheim 2001, S. 12-18.
- Berger, Klaus: *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920*. Prestel, München 1980.
- Berger, Klaus; Japanisches Kulturinstitut Köln (Hg.): *Stufen des Japonismus. Japans Gesellschaft und Kultur, Vortragsreihe 4*. 1989, S. 51-70.
- Bhabha, Homi K.: *the location of culture*. Routledge, London and New York 1994.
- Bing, S.: *Artistic Japan, Volume VI*. Sampson Low, Marston & Company, (Reprint) London 1891.
- Bodmer, Frederick: *The loom of language*. W. W. Norton & Company, New York 1944.
- Böhm, Klaus-Dieter: *Japan-Glossar*. Bebra Wissenschaft Verlag GmbH, Berlin-Brandenburg 2010.
- Bonn, Gerhard: *Engelbert Kaempfer (1651-1716); der Reisende und sein Einfluß auf die europäische Bewußtseinsbildung über Asien*. Diss. Europäischer Verlag der Wissenschaften, Münster 2003.
- Bosshard, Hans Rudolf: *Sechs Essays zu Typografie Schrift Lesbarkeit*. Niggli, Zürich 1996.
- Brinckmann, Justus: *Kunst und Handwerk in Japan*. R. Wagner, Kunst- und Verlagshandlung, (Reprint) Berlin 1889.
- Brockhaus Enzyklopädie, 19. Auflage, (1986-1994/2001).
- Brockhaus, Bd. 13, Auflage 21, Brockhaus, Leipzig, 2006.
- Brockhaus, Bd. 17, Auflage 21, Brockhaus, Leipzig 2006.
- Brockhaus, Bd. 19, Auflage 21, Brockhaus, Leipzig, 2006.
- Bromley, Roger; Göttlich, Udo und Winter Carsten (Hg.): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. zu Klampen, Lüneburg* 1999.
- Bryson, Norman: *Yasumasa Morimura - Mother (Judith II)*. In: *artforum*, Jg. 32, Nr. 5, January 1994, S. 71.
- Budde, Hendrik: *Japanische Farbholzschnitte und europäische Kunst: Maler und Sammler im 19. Jahrhundert*. In: *Japan und Europa 1543-1929. Ausstellungskatalog*, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993, S. 164-177.

- Budde, Hendrik: La vague des estampes – Hokusai und die erste Welle der ukiyo-e-Farbholzschnitte. Japonismus und die Japanmode. In: Hokusai. Ausstellungskatalog, hg.v.Nagata Seiji, Martin-Gropius-Bau, Berlin 2011, S.25-34.
- Calza, Gian Carlo; Tanaka Ikko: Graphic Master. Phaidon, Berlin 1997.
- Calza, Gian Carlo; Jana Szeponik (Übersetzung): Japan Stil. Phaidon, 1. Aufl. Berlin 2007.
- Canevacci, Massimo: Image Accumulation and Cultural Syncretism. In: Theory Culture & Society. Vol. 9, Nr. 3, 1992, S. 95-110.
- Chamberlain, Basil Hall; Erwin Wickert (Übersetzung): ABC der japanischen Kultur. Originaltitel: Things Japanese. Manesse Bibliothek der Weltgeschichte, überarb. Aufl. Zürich 1990.
- Cheng, Karen: Anatomie der Buchstaben. H. Schmidt, Mainz 2006.
- ComQuest: Analyse der Schriftgestaltung. Folge 5: Die Details allein zeigen nicht genug. Fonts und die Acht Prinzipien der Strichsetzung (*Eiji Happou*). [タイプフェイスデザイン探訪 - 第5集 エレメントじゃ語れない. タイプフェイスと永字八法.] Unter: <http://www.comquest.co.jp/-第5集エレメントじゃ語れない.html>. (19.05.2012).
- Comic City: Pro Debut Project. Unter: <http://www.akaboo.jp/PDP/index.html>. (19.05.2012).
- Constantin, Von Barloewen: Fremdheit und interkulturelle Identität. In: Wierlacher, Alois (Hg.): Kulturthema Fremdheit. Iudicium, München 2001.
- Coulmas, Florian: Alternativen zum Alphabet. In: Günther, Klaus B. und Günther, Hartmut (Hg.): Schrift, Schreiben, Schriftlichkeit. Arbeiten zur Struktur, Funktion und Entwicklung schriftlicher Sprache. Reihe germanistischer Linguistik; Bd. 49. Tübingen 1983, S. 169 - 190.
- Coulmas, Florian: Über Schrift. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981.
- Craig, Timothy J. (Hg.): Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture. M. E. Sharpe, New York 2000.
- Crane, Walter: Linie und Form. Elibron Classics (Adamant Media Corporation), (Reprint, ungekürzte Version von 1902). Berlin und Leipzig 2005.
- Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Verlag der Kunst, Basel 1996.
- Croissant, Doris: Japanische Malerei am Anfang der Moderne: Kunst und nationale Repräsentation in der Meiji-Zeit. In: Ehmcke, Franziska (Hrsg.): Kunst und Kunsthandwerk Japans im kulturellen Dialog (1850 - 1915). Iudicium verlag, München 2008, S. 49 - 77.
- Cruz, Amanda: Murakami Takashi - The Meaning of the Nonsense of the Meaning. Harry N. Abrams, 2000.
- Dagen, Philippe; Gasparina, Jill: Murakami Versailles. Editions Xavier Barral, 2010.
- Dainippon Taipo Kumiai: Dainipponji. Gesamtausgabe der Schriftzeichen von Dainippon Taipo Kumiai. [大日本タイポ組合: 大日本字. 大日本タイポ組合の文字全集.] Seibundo, Tokyo 2008.
- Därmann, Iris: Fremderfahrung und Repräsentation. In: Därmann, Iris/Jamme, Christoph (Hg.): Fremderfahrung und Repräsentation. Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2002, S. 7-46.
- Datson, Lorraine; Galison, Peter: Objektivität. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007.
- Delank, Claudia: Das imaginäre Japan in der Kunst. Iudicium verlag, München 1996.

- Delank, Claudia: Die Weltausstellungen in Paris, Wien und Chicago sowie das neue Printmedium der Fotografie als Vermittler Japanischer Kunst und Kultur im Westen. Ehmcke, Franziska (Hg.): Kunst und Kunsthandwerk Japans im kulturellen Dialog (1850 – 1915). iudicium verlag, München 2008, S. 19–48.
- Delank, Claudia: Eine Revolution im Sehen der europäischen Völker – Überlegungen zur Theorie des Japonismus. Im Rahmen der Tagung: Japonismus – Inszenierungen einer Sehnsucht. An der Evangelischen Akademie Tutzing, 4. – 6. November 2011.
- Delank, Claudia: Japonismus. In: Die Maler des »Blauen Reiter« und Japan. »... diese zärtlichen, geistvollen Phantasien«. Ausstellungskatalog Schloßmuseum Murnau, Murnau 2011.
- Delank, Claudia; Klaus Weber (Hg.): Avantgarde im Dialog. Bauhaus, Dada und Expressionismus in Japan. Bauhaus Archiv, Berlin 2000.
- Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976.
- Derrida, Jacques: Falschgeld. Zeit geben I. Wilhelm Fink, München 1993.
- Didczuneit, Veit; Eichler, Anjy; Kugler, Liselotte: Missverständnisse – Stolpersteine der Kommunikation. Edition Braus, Berlin, Heidelberg 2008.
- Diedrich Diedrichsen. In: Ulf Poschardt: Das Bürgertum besteht nur aus Subkulturen. WELT AM SONNTAG vom 25. 05. 2008, http://www.welt.de/kultur/article2030854/Das_Buergertum_besteht_nur_aus_Subkulturen.html (18. 03. 2012)
- Die Kunst. Schüler Duden. Duden, Mannheim 1983.
- Die japanische Geschichte 1. Die Entstehung eines Staats in der Antike. Bis zur Yamato-Zeit (ca. 300–710). [日本の歴史1、古代国家の成り立ち、原始一大和時代.] Oubun Sha, Tokyo 1986.
- Dietrich, Alexander: Die Kamikaze von Fukushima. Vom 18.03.2011. Unter: http://www.welt.de/print/die_welt/politik/article12871768/Die-Kamikaze-von-Fukushima.html. (19.05.2012).
- Dilba, Eberhard: Typographie-Lexikon. Books on Demand, 2. überarb. Aufl. Nordestedt 2008.
- Doi Teruhiko; Yabuzaki Dai, Fujita Tomoko; Imai Kesaharu: Die Lehre des Tees. [土居輝彦: 茶楽.] World Photo Press, Tokyo 2004.
- dtv-Lexikon. Deutscher Taschen Verlag, München 1974.
- Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. UTB, 9. Aufl. München 2002.
- Ehmcke, Franziska (Hg.): Kunst und Kunsthandwerk Japans im interkulturellen Dialog (1850 – 1915). iudicium verlag, München 2008.
- Eisenstein, Elisabeth L.: The printing revolution in early modern Europe. Cambridge University Press, 5. Aufl. New York 2009.
- Elberfeld, Rolf; Wohlfart, Günter (Hg.): Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa. edition chora, Köln 2000.
- Fazzioli, Edoardo: Chinese Calligraphy. From Pictograph to Ideogram. The History of 214 Essential Chinese/Japanese Characters. Abbeville Press, New York, 1987.
- Fazzioli, Edoardo: Gemalte Wörter. Fourier, 6. Aufl. Wiesbaden 2003.
- Feddersen, Martin: Japanisches Kunstgewerbe. Klinkhardt & Biermann, Braunschweig 1960.
- Fiske, John: Populäre Urteilskraft. In: Göttlich, Udo und Winter, Rainer (Hg.): Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Herbert von Halem, Köln 2000, S. 53–74.

- Fiske, John: Reading the popular. Unwin Hyman, Boston 1989.
- Fiske, John: Understanding Popular Culture. Routledge, 2. Aufl. London 2011.
- Foerster, Heinz von: Entdecken oder Erfinden – Wie lässt sich verstehen verstehen?
In: Einführung in den Konstruktivismus, Piper, 12. Aufl., München 2010, S. 41-88.
- Formanek, Susanne: Verschiedene Sprachen, gemeinsame Schrift? 3. Japan. In: Formanek, Susanne; Sepp Linhart und Susanne Weigelin-Schwiedrzik (Hg): Ostasien 1600-1900. Geschichte und Gesellschaft. Promedia Verlag, Wien 2004, S. 71-79.
- Fossmann, Friedrich; Jong, Rolf de: Detailtypographie. H. Schmidt, 2. überarb. Aufl. Mainz 2002.
- Foster, Hal: The First Pop Age. Princeton University Press, Princeton 2012.
- Friedl, Friedrich; Nicolas Ott, Bernard Stein: Typographie – wann wer wie. Könemann, Köln 1998.
- Friis-Hansen, Dana: The Meaning of Murakami's Nonsense About »Japan« itself. In: Cruz, Amanda: Murakami Takashi – The Meaning of the Nonsense of the Meaning. Harry N. Abrams, o.O. 2000, S. 30-41.
- Frois, Luis S. J.; (Kritische Ausgabe) Von Josef Franz Schütte S. J.: Kulturgegensätze Europa – Japan (1585). Tokyo Universität, Tokyo 1995.
- Frutiger, Adrian: Der Mensch und seine Zeichen. Fourier, 3. Aufl. Wiesbaden 1991.
- Fukai Akiko: Japionismus in der Mode. Der Kimono, der das Meer überquerte. [深井晃子: ジャポニスムインファッション、海を渡ったキモノ.] Heibonsha, Tokyo 1994.
- Funatsu Minoru: Pressemitteilung zur Markteinführung der Serie Superflat Museum von Murakami Takashi. [船津稔: タカラ&海洋堂、アーティスト村上隆の造形を食玩展開.] Unter: <http://game.watch.impress.co.jp/docs/20031008/takara.htm>. (19.05.2012).
- Galleries nationales du Grand Palais und The National Museum of Western Art, Tokyo: Japonisme. Galleries nationales du Grand Palais und The National Museum of Western Art, Tokyo, Tokyo 1988.
- Gamst Berg, Cecilie. Unter: <http://happyjellyfish.com>. (19.05.2012).
- Gebhardt, Lisette: Ikai – Der Diskurs zur »Anderen Welt« als Manifestation der japanischen Selbstfindungs-Debatte. In: Hijjya-Kirschnereit, Irmela (Hg): Überwindung der Moderne? Japan am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, S. 146-171.
- Gebser, Jean: Asien lächelt anders. Ein Beitrag zum Verständnis östlicher Wesensart. Ullstein, Frankfurt am Main, Berlin 1968.
- von Gehlen, Dirk: Auf dem Weg zur Sportkonsole: Turnen heißt jetzt Wii Fit. Vom: 12.07.2007. Unter: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/390154>. (19.05.2012).
- Gesellschaft für bildliche Schriftsysteme: Bildliche Schriftzeichen, Gesichter aus Schriftzeichen: Face Mark Handbook. [絵文字製作委員会: 絵文字 顔文字 フェイスマークハンドブック.] Keibunsha, 2002.
- Giedion, Siegfried: Die Herrschaft der Mechanisierung. Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1982.

- Giesecke, Michael: Der Buchdruck in der frühem Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Suhrkamp, 4. überarb. Aufl. Frankfurt am Main 2006.
- Giesecke, Michael: Sinneswandel Sprachwandel Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft. Suhrkamp, 2. Aufl. Frankfurt am Main 1998.
- Glaserfeld, Ernst von: Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität. In: Einführung in den Konstruktivismus,. Piper, 12. Aufl., München 2010, S. 9-39.
- Glück, Helmut: Sekundäre Funktionen der Schrift - Schrift-Sprache, Schrift-Magie, Schrift-Zauber, Schrift-Kunst. In: Wende, Waltraud »Wara«: Über den Umgang mit der Schrift. Königshause & Neumann, Würzburg 2002, S. 100-115.
- Goffman, Erving: Rahmenanalyse. Suhrkamp, 1. Aufl. Frankfurt am Main 1980.
- Golinski, Hans Günter u.a. (Hg.): Zen und die westliche Kunst. Ausstellungskatalog Wienand, Köln 2000.
- Gordon Kantor, Sybil: Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art. MIT Press, 2003.
- Gottschall, Edward M: Typographic Communications Today. The MIT Press, Cambridge 1991.
- Graf von Dürckheim, Karfield: Japan und die Kultur der Stille. Otto Wilhelm Barth, 9. Aufl. o.O. 1986.
- Graniph (Design T-Shirt Store Graniph): Unter: www.graniph.com. (04.04.2012).
- Graniph (Design T-Shirt Store Graniph): Unter: www.graniph.com. (12.04.2007).
- Guixé, Marti Unter: http://www.guixe.com/interiors/football_Barcelona/index.html. (19.05.2012).
- Gulbins, Jürgen und Kahrmann, Christine: Mut zur Typographie. Springer, Berlin 1993.
- Haarmann, Harald: Universalgeschichte der Schrift. Campus Verlag, Frankfurt am Main, New York 1991.
- Hackner, Thomas: Dada und Futurismus in Japan (Rezeption der historischen Avantgarden). iudicium verlag, München 2001.
- Hall, Edward T.: Beyond Culture. Anchor Books, New York 1976.
- Hamano Yasuki: Japan als Vorbild - Film, Anime, Kulinarium und Fashion. Originaltitel: [浜野保樹: 模倣される日本—映画、アニメから料理、ファッションまで.] Shodensha, 6. Aufl. Tokyo 2005.
- Hansen, Klaus P.: Kultur und Kulturwissenschaft. A. Francke, 2. Aufl. Tübingen und Basel 2000.
- Hansen, Klaus P.: Kultur und Kulturwissenschaft. UTB, 4. Aufl. Tübingen 2011.
- Haruta Yukari: Von der Handschrift zur Druckschrift - Auf den Spuren des Kalligraphen Ikehara Kawaka. In: Vorlesungen zur Schrift. 2009. [春田ゆかり: 書から活字へ 書家・池原香穉を追って In: 「文字講座」.] Tokyo Institute of Art and Design.Seibundo-Shinkosha, Tokyo 2009, S. 155 - 172.
- Hayakawa Yoshio: Vom Lettering zur Typographie. In: Matsuoka Seigo; Ikko Tanaka, Asaba Katsumi: Transition of Modern Typography in Japan 1925 - 95. [松岡正剛・田中一光・浅葉克巳: 日本のタイポグラフィックデザイン・文字は黙っていない.] Trans Art, Tokyo 1999, S. 78 - 79.

- Hayasaka Yuko (Hg.): Lexikon der japanischen und chinesischen Muster. [早坂優子: 日本・中国の文様事典. 視覚デザイン研究所]. Forschungsinstitut für visuelle Kommunikation, 8. Aufl., Tokyo 2003.
- Hayashi Toshihiko: Wirtschaftskraft und Gesellschaft [林敏彦 産業文化力とコンヴィヴィアリティ.] In: Nakamura Ichiya und Onouchi Megumi: Japans Pop-Power – Ein Bildnis der Dinge die die Welt verändern [中村伊知哉 und 小野打恵: 日本のポップパワー—世界を変えるコンテンツの実像.] Nihonkeizaishinbun, Tokyo 2006, S. 235-245.
- Heider, Fritz: Ding und Medium. Kulturverlag Katmos, Berlin 2005.
- Heine, Martine: Einmal Bella Martha – amerikanisch aufgewärmt! Vom: 13.09.2007. Unter:http://www.welt.de/kultur/article1178231/Einmal_Bella_Martha_amerikanisch_aufgewaermt.html. (18.03.2012).
- Herding, Klaus: The »Other« Courbet. In: Courbet. A Dream of Modern Art. Ausstellungskatalog, hg. von Klaus Herding. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2010, S. 10 – 18.
- Heuberger, Valeria: Das Bild vom Anderen: Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen. P. Lang, Frankfurt am Main (u.a.) 1998.
- Hijiya-Kirschner, Irmela: Das Ende der Exotik. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.
- Hijiya-Kirschner, Irmela: Einführung. In: Hijiya-Kirschner, Irmela (Hg): Eine gewisse Farbe der Fremdheit. Aspekte des Übersetzens Japanisch-Deutsch-Japanisch. (Monographien Band 28). iudicium verlag, München 2001a.
- Hijiya-Kirschner, Irmela: Leuchtet Japan? Einführende Gedanken zu einer proklamierten Zeitenwende. In: Hijiya-Kirschner, Irmela (Hg): Überwindung der Moderne? Japan am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, S. 7-24.
- Hijiya-Kirschner, Irmela: Lost In Translation? oder: Was vom Japaner übrig blieb – Kulturkontakte, Übersetzungsprozesse und transkulturelle Perspektiven. In: Maeda Ryozyo u.a. (Hg.): Schriftlichkeit und Bildlichkeit. Visuelle Kulturen in Europa und Japan. W. Fink, München 2007, S. 17-33.
- Hijiya-Kirschner, Irmela: T-Shirt-Texte und andere Inschriften. In: Hijiya-Kirschner, Irmela (Hg.): Japan. Der andere Kulturführer. Inselverlag, Frankfurt am Main und Leipzig 2000, S. 96-134.
- Hijiya-Kirschner, Irmela; Hijiya-Kirschner, Irmela (Hg): »Stille Post« – Ein Rundgang. In: Eine gewisse Farbe der Fremdheit. Aspekte des Übersetzens Japanisch-Deutsch-Japanisch. (Monographien Band 28). iudicium verlag, München 2001, S. 17-43.
- Hiller, Helmut: Wörterbuch des Buches. Vittorio Klostermann, 5. Aufl. Frankfurt am Main 1991.
- Hinkel-Retterath, Monika: Ukiyo-e. Der japanische Farbholzschnitt. In: Japan. Quelle der Inspiration. Internationale Tage Ingelheim. Japanische Kunst und europäische Moderne um 1900. Boehringer, Ingelheim 2001, S. 19-27.
- Hinz, Petra: Der Japonismus in Graphik, Zeichnung und Malerei in den deutschsprachigen Ländern um 1900. Diss. Ludwig Maximilian Universität, München 1982.
- Hirner, Andrea: Wie der Japonismus nach München kam. In: Die Maler des »Blauen Reiter« und Japan. »... diese zärtlichen, geistvollen Phantasien«. Ausstellungskatalog Schloßmuseum Murnau, 2011, S. 19-28.

- Hiromura Masaaki: Space Graphism. Rikuyosha, Tokyo 2002.
- Hochuli, Jost: Detain in typography. Letters, letterspacing, words, wordspacing, lines, linespacing, columns. Hyphen Press, London 2009.
- Hollis, Richard: Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920-1965. Laurence King, London 2006.
- Hörning, Karl H und Winter, Reiner (Hg.): Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.
- Hufnagel, Florian (Hg.): Japanische Plakate - Heute. Ausstellungskatalog, Die Neue Sammlung, München, 2006.
- Huntington, Samuel P.: Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert. Goldmann, München 1998.
- Hyojunksanwanjiten (Standard-Kanji-Lexikon). [標準漢和辞典.] Obunsha, Tokyo 1985.
- Illich, Ivan: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Luchterhand, Frankfurt am Main 1991.
- Ishido Nanako: Digital Kids - die Hauptdarsteller der nächsten Pop-Generation [石戸奈々子: デジタルキッズ次代のポップの主役達.] In: Nakamura Ichiya und Onouchi Megumi: Japans Pop-Power - Ein Bildnis der Dinge die die Welt verändern [中村伊知哉 und 小野打恵: 日本のポップパワー—世界を変えるコンテンツの実像.] Nihonkeizaishinbun, Tokyo 2006, S. 199-234.
- Ishihara Chiaki: Ist der Handy-Roman Literatur. [石原千秋: ケータイ小説は文学か.] Chikuma, 1. Aufl. Tokyo 2008.
- Ishikawa Kyuyou: Shrift (Kalligrafie) und Design. In: Die Sprache des Designs. [石川九楊: 書とデザイン In: デザインのことば.] Kobe-Design University (Lecture Books 2), Sayuu Sha, Tokyo 2007, S. 6-38.
- Ishikawa, Kyuyou: Die Geburt der Kana-Schriften. In: Komiyama Hiroshi (Hg.): Basic Typography. [石川九楊: 仮名の誕生. In: 小宮山博史: タイポグラフィの基礎.] Seibundo Shinkosha, Tokyo 2010, S. 12-15.
- Izutsu, Toshihiko und Toyo; Ehmcke, Franziska (Hg.): Die Theorie des Schönen in Japan (Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik). DuMont Buchverlag Köln, Köln 1988.
- Jahn, Gisela: Meiji-Keramik-Stilentwicklung im Dienste des Exportes. In: Ehmcke, Franziska (Hg.): Kunst und Kunsthandwerk Japans im kulturellen Dialog (1850 - 1915). iudicium verlag, München 2008, S. 143 - 176.
- Japan Art - Galerie Friedrich Müller: YU-ICHI. Unter: http://www.yu-ichi.com/ausstellungen_de.html. (19.05.2012).
- Japan und Europa 1543-1929. Ausstellungskatalog Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993.
- Japanese Editor School: Übersichtstabelle der Kanjis für den allgemeinen Gebrauch. [日本エディタースクール: 常用漢字字体一覽.] Japanese Editor School, Tokyo 2006.
- Japanisch-Deutsch, Online-Wörterbuch. Unter: <http://wadoku.de>. (19.05.2012).
- Jensen, Hans: Die Schrift. In Vergangenheit und Gegenwart. Verlag von J. J. Augustin, Glückstadt und Hamburg 1935.
- de Jong, Ralf; Stephanie de Jong: Schriftwechsel. Schrift sehen, verstehen, wählen und vermitteln. H. Schmidt, Mainz 2008.

- Jubert, Roxane: *Typography and Graphic Design. From Antiquity to the Present*. Flammarion, Paris 2006.
- Jüttner, Julia: Ein Japaner bleibt in Japan. Unter: <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,751377,00.html>. (17.03.2011).
- Kabashima, Tadao: *Nachschlagewerk der japanischen Schrift*. [樺島忠夫: 事典日本の文字.] Taichukan, Tokyo 1985.
- Kabayama Koichi: Die Anpassung der japanischen Schrift auf den Bleisatz. In: Kabayama Koichi: *Nihon no kindai katsuji - Motogi Shouzo und seine Weggefährten*. [樺山紘一: 日本の近代活字・本木昌造とその周辺.] Kindai Insatsu Katsuji Bunka Hozonkai, Nagasaki 2003, S. 12 - 21.
- Kaitei-Jouyou-Kanji, »Revision - Kanji für den allgemeinen Gebrauch«: (Stand: 30.11.2010) [改定常用漢字表一覧.] Unter: <http://www.yomiuri.co.jp/kyoiku/special/joyokanji/>. (19.05.2012).
- Kaji Akihiko: *Branding Japan*. [梶明彦: ブランディングジャパン.] Seizando, 1. Aufl. Tokyo 2008.
- Kaneda, Wataru; *Fontworks: Zu den Schriftelementen*, 01. Wöchentliche Glosse zur Schrift. [兼田渡: エレメントの話, 01. In: 字々放談.] Unter: <http://lgjpo.lit.let.hokudai.ac.jp/zengaku4/漢字字形/001エレメント.htm>. (19.05.2012).
- Kaneko, Kazumasa: Die Erfindung der Beweglichen Lettern in China und Korea. Komiyama Hiroshi (Hg): *Basic Typography*. [金子和正: 中国・朝鮮における活字の発明. In: 小宮山博史: タイポグラフィの基礎.] Seibundo Shinkosha, Tokyo 2010, S. 18-19.
- Kasai Kaoru: *Schrift • Sprache • Text • Bild*. In: *Vorlesungen zur Schrift*. 2009. [葛西薫: 字・言葉・文・絵. In: 「文字講座」.] Tokyo Institute of Art and Design. Seibundo-Shinkosha, Tokyo 2009.
- Kataoka Akira: *Buch der Zeichen*. [片岡朗: 文字本.] Seibundo, Tokyo 2006.
- Kawabata Naomichi: *Erste Anzeichen der Moderne*. In: Matsuoka Seigo; Ikko Tanaka, Asaba Katsumi: *Transition of Modern Typography in Japan 1925 - 95*. [松岡正剛・田中一光・浅葉克巳: 日本のタイポグラフィックデザイン・文字は黙っていない.] Trans Art, Tokyo 1999, S. 51 - 73.
- Kawabata Naomichi: *Modernism on Paper. Japanese Graphic Design of the 1920s and 30s*. Rikuyosha, Tokyo 2003.
- Kinkido Type Laboratory: *Die Veränderung der Socho- und der Mincho-Schrift. Die Geschichte der Kanji-Schriften*. [宋朝体と明朝体のうつりかわり. 漢字書体の歴史.] Unter: <http://www.kinkido.net/Chinese/resume-kanji.html>. (19.05.2012).
- Knaller, Susanne; Müller, Harro (Hg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. Wilhelm Fink, München 2006.
- Knümann, Bastian: *Deutsche Mangabranche boomt weiterhin*, Handelsblatt, 5. April 2006. Unter: <http://www.handelsblatt.com/lifestyle/kultur-literatur/deutsche-mangabranche-boomt-weiterhin/2637798.html>. (31.05.2011).
- Kobayashi Toshinobu: *Die Ausströmung japanischer Kunst auf den internationalen Markt - Die Saat des Japonismus*. In: Takashina Shuuji (Hg.): *Einführung in den Japonismus*. [小林利延: 日本美術の海外流出・ジャポニスムの種子はどのように蒔かれたのか. In: 高階秀爾: ジャポニスム入門.] Shibunkaku Verlag, 5. Aufl. Kyoto 2006, S. 13-25.

- Kohl, Karl-Heinz: Ethnologie – die Wissenschaft vom kulturell Fremden: eine Einführung. C. H. Beck, 2. überarb. Aufl. München 2000.
- Köhn, Stephan: Traditionen visuellen Erzählens in Japan. Eine paradigmatische Untersuchung der Entwicklungslinien vom Faltschirmbild zum narrativen Manga. Kulturwissenschaftliche Japanstudien 2. Harrassowitz, Wiesbaden 2005.
- Kölsch, Gerhard: Zehn Miniaturen. Japonismen in der europäischen Graphik um 1900. In: Japan. Quelle der Inspiration. Internationale Tage Ingelheim. Japanische Kunst und europäische Moderne um 1900. Boehringer, Ingelheim 2001, S. 28–33.
- Koizumi Hitoshi: Hyper Typography (New Design Guide). [小泉均: タイポグラフィの読み方 (新デザインガイド).] Bijutsu Shuppan-Sha, Tokyo 2000.
- Komiyama Hiroshi (Hg.): Basic Typography. [小宮山博史: タイポグラフィの基礎.] Seibundo Shinkosha, Tokyo 2010.
- Komiyama Hiroshi: Der Ursprung der japanischen Druckschriften. In: Typography, Typeface today. [小宮山博史: 日本印刷書体の源流. In: タイポグラフィ・タイプフェイスの現在.] Kanagawa 2007, S. 126–153.
- Komiyama Hiroshi: Klassifikation japanischer Schriften. In: Musterbuch japanischer Druckschriften für OpenType [小宮山博史: 日本語書体の分類. In: 基本日本語活字見本集成] OpenType. Seibundo, Tokyo 2008, S. 10–40.
- König, Hans-Joachim: Begrüßung und Einführung. Im Rahmen der Tagung: Japonismus – Inszenierungen einer Sehnsucht. An der Evangelischen Akademie Tutzing, 4. – 6. November 2011.
- Kopplin, Mopplin: Das Fächerblatt von Manet bis Kokoschka. Kopplin, Monika (im Eigenverlag), Schönberg (Holstein) 1981.
- Koren, Leonard: Wabi-sabi. Wasmuth, 3. Aufl. Tübingen 1997.
- Kotani Mitsuru: Die Typographie von Ichikawa Kon. [小谷充: 市川崑のタイポグラフィ] Suiyousha, Tokyo 2010.
- Kotoh Tomoko: Die Mysterien und Geheimnisse des japanischen Schriftsystems. [古藤友子: 日本の文字のふしぎふしぎ.] Arisukan, Tokyo 2004.
- Koyama-Richard, Brigitte: One thousand years of manga. Flammarion, Paris 2007.
- Kozuka Masahiko: Die Gestaltung einer Schrift. In: Mori Kei: Typografie • Schrifttype heute. [小塚 昌彦: ひとつの書体をつくること In: 森啓: タイポグラフィ・タイプフェイスの現在.] Joshibi University of Art and Design, Tokyo 2007, S. 24–53.
- Kozuka Masahiko: Die Herstellung von Matrizen. [小塚 昌彦: 蠟型電胎法による母型製作. 本木活字の復元へ向けて] In: Kabayama Koichi: Nihon no kindai katsuji – Motogi Shouzo und seine Weggefährten. [樺山紘一: 日本の近代活字・本木昌造とその周辺.] Kindai Insatsu Katsuji Bunka Hozonkai, Nagasaki 2003, S. 184 – 213.
- Kozuka Masahiko; Yuki Akari (Hg.): Neun Schriftgestalter. [小塚 昌彦: 雪朱里: 文字をつくる9人の書体デザイナー.] seibundo-shinkosha, Tokyo 2010, S. 136–155.
- Krämer, Sybille: »Schriftlichkeit« oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. In: Krämer, Sybille und Horst Bredekamp (Hg.): Bild – Schrift – Zahl. Wilhelm Fink, München 2003, S. 157 – 176.

- Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übergang - Kleine Metaphysik der Medialität*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.
- Kudo Tsuyoshi: *Praktische Anwendung auf japanischen Satz*. In: Shiraishi Kazuya, Kudo Tsuyoshi, Kawachi Tomoki: *Typeface and Typography*. [工藤剛: 実技/和文編. In: 白石和也、工藤剛、河地知木: *タイプフェイスとタイポグラフィ*.] Universität Kyushu, Fukuoka 1998, S. 119-146.
- Kunstmuseum Wolfsburg: *Japan und der Westen*. DuMont, Köln 2007.
- Kupferschmid, Indra: *Buchstaben kommen selten allein. Ein typografisches Handbuch*. Niggli, Zürich 2003.
- Kurt Schwitters *Typographie und Werbegestaltung*. Ausstellungskatalog, hg. vom Landesmuseum, Wiesbaden 1990.
- Kuwabara Setsuko: *Deutschland - Graphik und Kunsthandwerk des Jugendstils*. In: Takashina Shuuji (Hg.): *Einführung in den Japonismus*. [桑原節子: *ドイツ・ユーゲントシュティールのグラフィックと工芸*. In: 高階秀爾: *ジャポニスム入門*.] Shibunkaku Verlag, 5. Aufl., Kyoto 2006, S. 130-137.
- Kuwabara Setsuko: *Emil Orlik und Japan*. Haag und Herchen Verlag, Frankfurt am Main 1987.
- Kuwayama Yasaburo: *»Typos« »Typosallmighty« und aktuelle Schriften*. [桑山弥三郎: *「タイポス」「タイポスオールマイティ」と最近の新書体*. In: *タイポグラフィ・タイプフェイスの現在*.] In: *Typography, Typeface today*. Kanagawa 2007, S. 74-101.
- Lach, Donald F.: *Asia in the making of Europe. Volume I. Book one. The Century of Discovery*. University of Chicago Press, Chicago 1965.
- Lach, Donald F.: *Asia in the making of Europe. Volume I. Book two. The Century of Discovery*. University of Chicago Press, Chicago 1965.
- Lambourne, Lionel: *Japonisme - Cultural Crossings between Japan and the West*. Phaidon Press, New York 2005.
- Langemann, Christoph: *Gedanken zur Ausstellung*. In: Ackermann, Peter (Hg.): *Japan Selbstbild Fremdbild*. (Band 7). Offizin/Strauhof, Zürich 1993, S. 19-21.
- Leung, Amy: *No Sweat Cantonese*. Asia 2000, 3. Aufl., Hong Kong 2007.
- Lexikon der Malerei*. Unipart Verlag, Remseck bei Stuttgart, 1993.
- L-G Buchheim (Hg.): *Knaurs Lexikon Moderner Kunst*. Th. Knaur Nachf. Verlag, München 1955.
- LIU Kit-Lin: *Chinesische Typography und Schriftgestalter. Ein Zeichen, ein Leben*. [廖潔連: *中國字體設計人. 一字一生*.] MCCM Creations, Hong Kong 2009.
- Liping, Jiang Ni Xing - *Chinesisch für Anfänger*. Langenscheidt, Berlin 2009.
- Lockemann, Bettina: *Das Fremde sehen*. Transcript Verlag, Bielefeld 2008.
- Lunde, Ken: *CJKV Information Processing: Chinese, Japanese, Korean & Vietnamese Computing*. O'Reilly Media, Sebastopol 1998.
- Lunde, Ken: *Japanese Information Processing*. O'Reilly & Associates, Sebastopol 1993.
- Lunger, Christian und Scheiber, Markus: *Orientierung auf Reisen. Touristische Leitsysteme*. DOM, Berlin 2009.
- Mabuchi Akiko: *Der Japonismus und der Naturalismus*. [馬淵明子: *ジャポニスムと自然主義*] In: *Japonisme. Ausstellungskatalog Galeries nationales du Grand Palais und The National Museum of Western Art*. Tokyo 1988, S. 25-41.

- Mabuchi Akiko: Japonismus - Japan in der Phantasie. [馬淵明子: ジャポニスム—幻想の日本/ Japonisme.] Représentations et Imaginaires des Européens. Brücke, 2. Aufl., Tokyo 2000.
- Mae Michiko: Transkulturalität als neues Paradigma für die kultur- und sozialwissenschaftliche Japanforschung. In: Jahrbuch der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. http://www.uni-duesseldorf.de/Jahrbuch/2001/mae/index_html, 2001, (15.09.2011).
- Maeda, John: The laws of simplicity. The MIT Press, Massachusetts 2006.
- Maeda Ryozo u.a. (Hg.): Schriftlichkeit und Bildlichkeit. Visuelle Kulturen in Europa und Japan. W. Fink, München 2007.
- Maeda Ryozo: Rasender/Lesender Stillstand. Zur Wahrnehmung von Schrift- und Textbild im Manga. In: Maeda Ryozo u.a. (Hg.): Schriftlichkeit und Bildlichkeit. Visuelle Kulturen in Europa und Japan. W. Fink, München 2007, S. 197-218.
- Masuda Harumi: Saga-Bücher: Der Letternsatz als Nachfolger der manuellen Abschrift. In: Komiyama Hiroshi (Hg): Basic Typography. Komiyama Hiroshi (Hg): Basic Typography. [増田はるみ: 嵯峨本一活字による写本の継承. In: 小宮山博史: タイポグラフィの基礎.] Seibundo Shinkosha, Tokyo 2010, S. 90-91.
- Matsuda Yukimasa: Die Kraft Japans - Die japanische Form nachempfinden. [松田行正: 和力・日本を象る.] NTT, Tokyo 2008.
- Matsumoto, David: New Japan. Intercultural Press, Maine, USA 2002.
- Matsuoka Seigo; Ikko Tanaka, Asaba Katsumi: Transition of Modern Typography in Japan 1925-95. [松岡正剛・田中一光・浅葉克巳: 日本のタイポグラフィックデザイン・文字は黙っていない.] Trans Art, Tokyo 1999.
- McGray, Douglas: Foreign Policy. Japan's Gross National Cool. Unter: <http://www.douglasmcgray.com/cool-japan.html>, Mai/Juni 2002, (19.05.2012).
- McLuhan, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis. Die Entstehung des typographischen Menschen. Gingko Press 2001.
- Meggs, Philip B.: Meggs' History of Graphic Design. John Wiley & Sons, 4. Aufl., New Jersey 2006.
- Miller, Roy Andrew: Sprachwissenschaft und nationale Identität in Japan - Die Forschung zu den Frühformen der japanischen Sprache. In: Hijjiya-Kirschnerreit, Irmela (Hg): Überwindung der Moderne? Japan am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, S. 209-244.
- Mishima Ken'ichi: Die Schmerzen der Modernisierung als Auslöser kultureller Selbstbehauptung - Zur geistigen Auseinandersetzung Japans mit dem »Westen«. In: Hijjiya-Kirschnerreit, Irmela (Hg): Überwindung der Moderne? Japan am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, S. 86-122.
- Mitsui Hideki: Japonismus in der Ästhetik. [三井秀樹: 美のジャポニスム.] Bunshunshinsho, Tokyo 1999.
- Mitsui Hideki: Formsprache der japanischen Ästhetik. [三井秀樹: かたちの日本美.] nhk books, Tokyo 2008.
- Mitsui Hideki: Ästhetik in der Gestaltungslehre. [三井秀樹: 美の構成学.] Chuko, 8. Aufl., Tokyo 2007.

- Mitchell, William J. Thomas: Bildtheorie. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.
- Moebius, Stephan und Papilloud, Christian (Hg.): Gift – Marcel Mauss' Kulturtheorie der Gabe. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2006.
- Moravánszky, Ákos: Vom Stilus zum Branding. In: Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine Kritische Anthologie. Springer, Wien 2003.
- Mori Kei: Von der handgeschriebenen zur gedruckten Schrift – Auf dem Pfad der Drucktypen. [森啓: 書き物から印刷文字へ・活字書体の源流をたどる.] Universität Joshibi, Kanagawa 2008.
- Morikawa Kaichiro: Learning from Akihabara – The Birth of a Personapolis. [森川嘉一郎: 趣都の誕生萌える都市アキハバラ.] Gentosha, Tokyo, 2003.
- Müller, Lars (Hg.): Josef Müller-Brockmann. Ein Pionier der Schweizer Grafik. Lars Müller, Zürich 1994.
- Müller, Ulrike: Bauhaus-Frauen – Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design. Elisabeth Sandmann Verlag GmbH, 2. Aufl. München 2009.
- Murakami Takashi: Die Theorie der Kunst-Unternehmensgründung. [村上 隆: 芸術起業論.] Gentosha, Tokyo 2006.
- Muschg, Adolf: Die Insel, die Kolumbus nicht gefunden hat: Sieben Gesichter Japans. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995.
- Nachschlagewerk der Joyokanji. Moderne Orthographie. [早わかり常用漢字現代仮名遣い.] Buyodo, Tokyo 1990.
- Nagahara Yasuhito: Die aktuelle Situation der digitalen Schriften. [永原康史: デジタルフォントの現状.] In: Typography, Typeface today. [タイポグラフィ・タイプフェイスの現在] Kanagawa 2007, S. 180-193.
- Nagahara Yasuhito: Die Gestalt der japanischen Sprache. [永原泰史: 日本語のデザイン.] Bijutsu, Tokyo 2002.
- Nagano Arika: Die Geschichte der Kanji, Kana und lateinischen Schrift. [永野香: 漢字の歴史, かなの歴史. ラテン文字の歴史.] In: +Designing., Vol. 7, 2007, S. 54-61.
- Nakahara Sayoko: Cool Japan!? In: Brutus (Magazin). 28 Jg. Nr. 608, 2007, Januar 1, S. 18-55.
- Nakamura Ichiya und Onouchi Megumi: Japans Pop-Power – Ein Bildnis der Dinge die die Welt verändern. [中村伊知哉 und 小野打恵: 日本のポップパワー—世界を変えるコンテンツの実像.] Nihonkeizaishinbun, Tokyo 2006.
- Nakamura Ichiya und Onouchi Megumi: Popculture as Softpower [ソフトパワーとしてのポップカルチャー.] In: Nakamura Ichiya und Onouchi Megumi: Japans Pop-Power – Ein Bildnis der Dinge die die Welt verändern [中村伊知哉 und 小野打恵: 日本のポップパワー—世界を変えるコンテンツの実像.] Nihonkeizaishinbun, Tokyo 2006, S. 23-53.
- Nawata Yuji: Bild per Schrift. In: Zeitschrift für Germanistik. Hg. von der Philosophischen Fakultät II. Germanistische Institute der Humboldt-Universität zu Berlin, Heft 13, 2003, S. 573-589.
- Neitzel, Sönke; Welzer, Harald: Soldaten. S. Fischer, Frankfurt am Main 2011.
- Nishimura Mayumi: Mayumi's Kitchen – Macrobiotic Cooking for Body and Soul. Kodansha International, Tokyo 2010.
- Noda, Renate: Made in Japan. Museum für Völkerkunde, Wien 2009.

- Noever, Peter: Zum Thema. In: Verborgene Impressionen. Ausstellungskatalog Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1990, S. 4-5.
- Nooteboom, Cees: Im Frühling der Tau. Östliche Reisen. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.
- Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. J. B. Metzler, Stuttgart 2000.
- Nothomb, Amélie: Mit Staunen und Zittern. Diogenes, Zürich 2000.
- OLYMPIA/SPIELSTRASSE, Muskeln und Musen. DER SPIEGEL 23/1969.
 Unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45741040.html>. (19.05.2012), S. 150-152.
- Oh, Myung-Seon: Der Blaue Reiter und der Japonismus. Diss., Ludwig-Maximilians-Universität, München 2006.
- Okuno Takuji: Die japanische IT Bewegung: Die Verbreitung von Japan Cool in Asien.
 [奥野卓司: 日本発イット革命—アジアに広がるジャパン・クール.] Iwanami, Tokyo 2004.
- Omuka Toshiharu: Die Avantgarde Japans. [五十殿 利治: 日本のアヴァンギャルド芸術.] Seidosha, Tokyo 2001.
- Onouchi Megumi: Der Beginn einer internationalen Veränderung [小野打恵: 世界を駆ける変化の兆し.] In: Nakamura Ichiya und Onouchi Megumi: Japans Pop-Power – Ein Bildnis der Dinge die die Welt verändern [中村伊知哉 und 小野打恵: 日本のポップパワー—世界を変えるコンテンツの実像.] Nihonkeizaishinbun, Tokyo 2006a, S. 55-82.
- Onouchi Megumi: Die Konstruktion der japanischen Popculture [小野打恵: 日本ポップカルチャーの構造.] In: Nakamura Ichiya und Onouchi Megumi: Japans Pop-Power – Ein Bildnis der Dinge die die Welt verändern [中村伊知哉 und 小野打恵: 日本のポップパワー—世界を変えるコンテンツの実像.] Nihonkeizaishinbun, Tokyo 2006a, S. 97-125.
- Ooshima Seiji: Japonisme. Der Umkreis der Impressionisten und Ukiyoe. [大島清次: ジャポニスム・印象派と浮世絵の周辺.] Bijutsu Koron Sha, Tokyo 1997.
- Osterer, Heidrun; Stamm, Philipp (Hg.): Adrian Frutiger – Schriften. Das Gesamtwerk. Birkhäuser, Basel 2009.
- Otto, Eugen (Hg.): Emil Orlik – Leben und Werk. Verlag Christian Brandstätter, Wien-München 1997.
- Pantzer, Peter: Japonismus in Österreich oder: die Kunst kennt keine Grenzen. In: Verborgene Impressionen. Ausstellungskatalog Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1990, S. 9-22.
- Pawlik, Andreas: GhostScript. In: Fineder, Martina; Kraus, Eva; Pawlik, Andreas (Hg.): Postscript. Zur Form von Schrift heute. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004, S. 24-43.
- Peco Peco: Delicious Website for Hungry Japanese!: Features zu: Suga Yosuke. Unter: <http://www.pecopecony.com/master/003.html> und <http://www.pecopecony.com/tokushu/018.html>. (19.05.2012).
- Perucchi-Petri, Ursula: Die Nabis und Japan. Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis. Prestel, München 1976.
- Pfeiffer-Egawa, Kazuko: Selbstbild-Fremdbild Japan. In: Ackermann, Peter (Hg.): Japan Selbstbild Fremdbild. (Band 7). Offizin/Strauhof, Zürich 1993, S. 47-56.
- Pohl, Manfred: Geschichte Japans. C. H. Beck, München 2002.
- Polanyi, Michael: The tacit dimension. Peter Smith, USA 1983.

- Pörtner, Peter: Zur sino-japanischen Schrift und ihrer Geschichte. In: Wende, Waltraud
»Wara«: Über den Umgang mit der Schrift. Königshaus & Neumann, Würzburg 2002,
S. 66-77.
- Poschardt, Ulf: Das Bürgertum besteht nur aus Subkulturen. WELT AM SONNTAG vom 25. 05.
2008. Unter: [http://www.welt.de/kultur/article2030854/Das_Buergertum_be-
steht_nur_aus_Subkulturen.html](http://www.welt.de/kultur/article2030854/Das_Buergertum_be-steht_nur_aus_Subkulturen.html). (18.03.2012).
- Read, Herbert (Hg.): DuMont's Künstler-Lexikon. DuMont, Köln 1991.
- Rehe, Rolf F.: Typographie: Wege zur besseren Lesbarkeit. Coating, St. Gallen 1974.
- Reidemeister, Leopold: Der Japonismus in der Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts.
Staatliche Museen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz im Haus am Waldsee,
Berlin 1965.
- Reichert, Folker E.: Zipangu - Japans Entdeckung im Mittelalter. In: Japan und Europa
1543-1929. Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993, S. 25-36.
- Rippl, Gabriele: Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte
(1880-2000). Wilhelm Fink, München 2005.
- Robin, Kevin: Other. In: Bennett, Tony u.a. (Hg.) New Keywords. A Revised Vocabulary of
Culture and Society. Backwell Publishing, Malden, USA 2005, S. 249-251.
- Robinson, Andrew: Die Geschichte der Schrift. Albatros, Düsseldorf 2004.
- Rochard, Patricia: Der vergänglichsten, fließenden Welt zu Ehren. In: Japan. Quelle der
Inspiration. Internationale Tage Ingelheim. Japanische Kunst und europäische Moderne
um 1900. Boehringer, Ingelheim 2001, S. 8-11.
- Roth, Klaus: »Bilder in den Köpfen«. Stereotypen, Mythen, Identitäten aus ethnologischer
Sicht. In: Heuberger, Valeria: Das Bild vom Anderen: Identitäten, Mentalitäten, Mythen
und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen. P. Lang, Frankfurt am
Main (u.a.) 1998, S. 21-43.
- Ruth, Benedict: Chrysantheme und Schwert. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006.
- Said, Edward W.: Culture & Imperialism. Vintage, 2. Aufl., London 1994.
- Said, Edward W.: Orientalismus. S. Fischer, 2. Aufl., Frankfurt am Main 2010.
- Saikusa Yasushi: Schriften lesen. [七種泰史: 書体を読む.] Socym, Tokyo 2009.
- Sakai Atsuharu: Japan in a Nutshell vol. 2. Yamagata Printing Co., Yokohama 1952.
- Sakakura Atsuyoshi: Die Geschichte der japanischen Sprache. (Aus der Reihe: Lehrstuhl der
japanischen Sprache, 6. Band). [坂倉篤義: 日本語の歴史、日本語講座第六巻.] Taishukan,
2. überarb. Aufl. Tokyo 1990.
- Sakurai Takamasa: Die Wiederbelebung Japans durch anime. [櫻井孝昌: 日本はアニメで再興する.]
ASCII Media, Tokyo 2010.
- Sakurai Takamasa: Die weltweite Revolution des kawaii. [櫻井孝昌: 世界かわいい革命.]
PHP Shinsho, Tokyo 2009.
- de Saussure, Ferdinand: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. de Gruyter
Studienbuch, 3. Aufl., Berlin, New York 2001.
- Sauthoff, Daniel; Willberg, Hans Peter: Schriften erkennen. Eine Typologie der Schriften für
Studenten, Grafiker, Setzer, Kunsterzieher und alle PC-User. H. Schmidt, 6. Aufl.,
Mainz 1997.

- Schaffers, Uta: Konstruktionen der Fremde - Erfahren, verschriftlicht und erlesen am Beispiel Japan. (Aus der Reihe »Spectrum Literaturwissenschaft«). Walter de Gruyter, Berlin, New York, Berlin 2006.
- Schilder, Lena: Remakes europäischer Filme - Manche mögen's aufgewärmt. Unter: <http://www.sued-deutsche.de/kultur/remakes-europaeischer-filme-manche-moegens-aufgewaermt-1.1001524-15>. (18.03.2012).
- Schmidt, Berthold: Einführung in die Schrift und Aussprache des Japanischen. Buske, Hamburg 1995.
- Schmidt, Georg: Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940-1963. Walter-Verlag, Olten - Freiburg im Breisgau 1966.
- Schmitt, Uwe: Tokyo Tango. Ein japanisches Abenteuer. Eichborn, Frankfurt am Main 1999.
- Schneider, Angela; Knapstein, Gabriele; Elliott, David: Berlin Tokyo Tokyo Berlin - Die Kunst zweier Städte. Hatje Cantz, Ostfildern 2006.
- Schneider, Roberta: JA!PANISCH. mairisch Verlag, Hamburg 2005.
- Schodt, Frederik L.: Dreamland Japan: writings on modern manga. Stone Bridge Press, Berkeley, 1996. (books.google.com.hk (29.04.2013))
- Scholz, Oliver R.: Bild, Darstellung, Zeichen. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2004.
- Schultz, Joachim: Text und Typographie: Zur typographischen Gestaltung literarischer und nichtliterarischer Texte. In: Komparatistische Hefte Universität Bayreuth: Literatur und die anderen Künste. Band 5/6, Mainz 1982, S. 59-75.
- Schulz, Evelyn: Japanbilder zwischen Fakten und Klischees: Historische und kulturelle Hintergründe. Im Rahmen der Tagung: Japonismus - Inszenierungen einer Sehnsucht. An der Evangelischen Akademie Tutzing, 4. - 6. November 2011.
- Schulz, Martin: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. Wilhelm Fink, München 2005.
- Schulz, Tom R.: Mit beiden Beinen fest in den Wolken. Herman van Veen auf Tournee. Unter: www.zeit.de/1984/13/mit-beiden-beinen-fest-in-den-wolken. (05.04.2012).
- Schur, Ernst: Von dem Sinn und von der Schönheit der japanischen Kunst. Verlag bei Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig 1901.
- Schütz, Alfred: Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. 6. Aufl. Suhrkamp, 6. Aufl. Frankfurt am Main 1993.
- Schwemer-Scheddin, Yvonne: Fotosatz - Reduce to the Max. In: TM Typographische Monatsblätter. Jg. 71, 2003.02, S. 1-48.
- von Seidlitz, Woldemar: Geschichte des japanischen Farbholzschnitts. VDM, 2. überarb. Aufl., Saarbrücken 2008.
- von Seidlitz, Woldemar: »Japonismus« in Deutsche Revue, 24. Feb. 1899. Japonismus. Dt. Verl.-Anst., Stuttgart, Leipzig 1899, S. 205 - 211.
- Shimada Shingo: Identitätskonstruktion und Übersetzung. In: Assmann, Aleida und Friese, Heidrun (Hg.): Identitäten. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, S. 138-165.
- Shiraishi Kazuya: Die Geschichte. In: Shiraishi Kazuya; Kudo Tsuyoshi, Kawachi Tomoki: Typeface and Typography. [白石和也、工藤剛、河地知木: タイプフェイスとタイポグラフィ.] Universität Kyushu, Fukuoka 1998, S. 1 - 117.

- Siemer, Michael; Roland Schneider, Hans Stumpfheldt, Klaus Wenk: Japonistisches Denken bei Lafcadio Hearn und Okakura Tenshin. Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e.v., Hamburg 1999.
- Sigur, Hannah: The influence of Japanese art on design. Gibbs Smith, Layton, Utah 2008.
- Singer, Kurt: Schwert und Edelstein – Strukturen des japanischen Lebens. edition suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.
- Smeijers, Fred: Counter punch. Hyphen Press, London 1996.
- Spiegel Online Themen. Unter: http://www.spiegel.de/thema/it_girls/. (19.05.2012).
- Spielmann, Heinz: Japonismus-Jugendstil-Art Nouveau in der europäischen Graphik. In: Yoshioka Kenjiro: Japonismus und Art Nouveau. Nissha Printing Co., Ltd., Tokyo 1981, S. 17-23.
- Spielmann, Heinz: Begegnungen mit Japan. In: Berührungen mit Japan. Ausstellungskatalog Deutsch-Japanische-Gesellschaft Schleswig-Holstein. Kiel 2000, S. 13-16.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Presents. Harvard University Press, Cambridge 1999.
- Staber, Margit: Japan Advertising Artists Club. In: Graphis: the international journal of design and communication. (Hg. Walter Herdeg) New York, 1965, Nr. 117, S. 56-59.
- Stalph, Jürgen: Grundlagen einer Grammatik der sinojapanischen Schrift. O. Harrassowitz, Wiesbaden 1989.
- Stalph, Jürgen: Kanji-Theorie und Kanji-Studien in Japan seit 1945. Studienverlag Dr. N. Brockmeyer, Bochum 1985.
- Stetter, Christian: Schrift und Sprache. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.
- Stoltz, Ulrike: Kreuz & Quer/Hin & Her. Zappen bzw. nicht-lineares Lesen im Buch. Offenbach am Main und Braunschweig 2011.
- Straub, Jürgen: Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs. In: Assmann, Aleida und Friese, Heidrun (Hg.): Identitäten. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, S.73-104.
- Stucki, Lorenz: Die Kunst mit dem Herzen zu denken. Japan oder das Geheimnis der »anderen Lebensart«. Scherz, Bern 1984.
- Suehiro Madoka: Die Ich-Fotografie als Modalität der Kommunikation. Fotografie in Japan seit den 1990er Jahren. Diss., Universität Duisburg-Essen. Essen 2009.
- Suzuki Hiromitsu: Durch Limitierung entstanden – Die Typographie der Saga-Bücher. In: Das Design von Schrift – Das Wunder der Schriftform. [鈴木広光: 制約から見えてくるもの・嵯峨本のタイポグラフィ In: 文字のデザイン・書体のフシギ. 神戸芸術工科大学レクチャーブックス.] Sayuu Sha, Tokyo 2008.
- Suzuki Hitoshi: Die Kraft der Seite. Vom Handwerk bis zum digitalen Design. [鈴木一誌: ページと力 手わざ、そしてデジタル・デザイン.] Seidosha, Tokyo 2007.
- Suzuki Takao; Übersetzung: Irmela Hijjya-Kirschner: Eine verschlossene Sprache. Die Welt des Japanischen. iudicium verlag, München 1990.
- Tagesschau.de Unter: <http://www.tagesschau.de/ausland/fukushima494.html>. (10.03.2012).

- Takagi Koson: Lehrbuch der Kalligraphie. [高木香邨: 書道教室.] Nittou Shoin, Tokyo 1975.
- Takagi, Mariko: Washi – Tradition und Kunst des Japanpapiers. Wahine, Bochum, 2003.
- Takashina Shuuji (Hg.): Einführung in den Japonismus. [高階秀爾: ジャポニスム入門.] Shibunkaku Verlag, 5. Aufl. Kyoto 2006.
- Takashina Shuuji: Wahrheit oder Schönheit: Die Bildende Kunst in Japan und im Westen.
In: Ehmcke, Franziska (Hrsg.): Kunst und Kunsthandwerk Japans im kulturellen Dialog (1850 - 1915). iudicium verlag, München 2008, S. 78 - 109.
- Tanaka Ikko (Hg.): Kasai Kaoru. World Graphic Design 35. ggg Ginza Graphic Gallery, Tokyo 1998.
- Tanaka Ikko (Hg.): Ryuichi Yamashiro. World Graphic Design 30. ggg Ginza Graphic Gallery, Tokyo 1997.
- Tanaka Ikko: Ein Weg mit Design. [田中一光: デザインと行く.] Hakusui U Books, 2. Aufl. Tokyo 1999.
- Tanaka Ikko: Die japanische typographische Gestaltung. In: Matsuoka Seigo; Ikko Tanaka, Asaba Katsumi: Transition of Modern Typography in Japan 1925 - 95. [松岡正剛・田中一光・浅葉克巳: 日本のタイポグラフィックデザイン・文字は黙っていない.] Trans Art, Tokyo 1999a, S. 6-7.
- Tanaka Ikko und Bauhaus-Archiv (Hg.): Ikko Tanaka Graphik Design aus Japan. Bauhaus-Archiv, Berlin 2000.
- Tanizaki Jun'ichiro: Lob des Schattens. Manesse Verlag, Zürich 1998.
- Tawada, Yoko: Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung. In: Tawada Yoko: Verwandlungen. Konkursbuchverlag, Tübingen 2001.
- Tetsuka Osamu: Wie man Manga zeichnet - Vom Portrait bis hin zum Comicstrip.
[手塚治: マンガの描き方. 似顔絵から長編まで] Kobunsha, 14. Aufl. Tokyo, 2011.
- The Committee of Hayashi Tadamas Symposium. Japonisme and Cultural Exchanges.
[ジャポニスムと文化交流.] Brücke, Tokyo 2007.
- The Guardian: The other superpower. Unter: <http://www.guardian.co.uk/books/2002/jun/01/featuresreviews.guardianreview14>. (19.05.2012).
- Thomas, Alexander: Fremdheitskonzepte in der Psychologie als Grundlage der Austauschforschung und der interkulturellen Managerausbildung. In: Wierlacher, Alois (Hg.): Kulturthema Fremdheit. Iudicium, München 2001.
- Tidten, Markus: Die Beeinflussung der japanischen Sprache durch ihr Transkriptionssystem.
In: »Deutscher Japanologentag 05, 1981, Berlin, West: Referate des V. deutschen Japanologentages: vom 8. - 9. April 1981 in Berlin«. Studienverlag Dr. N. Brockmeyer, Bochum 1983, S. 191-199.
- Timmermann, Martina: »Asiatische Identität« - Realität oder Fiktion? Ein Forschungsprojekt.
In: Seifert, Wolfgang und Weber, Claudia (Hg.) Japan in Vergleich. Iudicium, München 2002, S. 254-280.
- Tirro, Frank: The Birth of the Cool of Miles Davis and His Associates. Pendragon, Hillsdale 2009.

- Tobey, Mark: Aus Briefen und Gesprächen. Katalog der Kunsthalle. Düsseldorf 1966.
- Torinoumi Osamu: Das Gestalten von japanischen Schriften. In: Komiyama Hiroshi (Hg.): Basic Typography. [鳥海修: 日本語のタイプフェイス・デザイン. In: 小宮山博史: タイポグラフィの基礎.] Seibundo Shinkosha, Tokyo 2010, S. 140 - 150.
- Toronto Mandarin School: »Chinese writing - strokes«. Unter: http://torontomandarin.school.com/en/resources/download/chinese_writing_strokes.pdf. (06.05.2012).
- Trappl, Richard: Verschiedene Sprachen, gemeinsame Schrift? - China. In: Linhart, Sepp (Hg.) Ostasien 1600-1900 Geschichte und Gesellschaft. Promedia, Wien 2004, S. 55-63.
- Tschichold, Jan: sonderheft elementare typographie. typografische mitteilungen. H. Schmidt, Mainz 1986.
- Tschichold, Jan: Band 1 Schriften 1925-1974. Brinkmann & Bose, Berlin 1991.
- Tschichold, Jan: Die neue Typographie. Brinkmann & Bose, Berlin 1987.
- Tschichold, Jan: Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie. Maro, Augsburg 2001.
- Tschichold, Jan: Japanische Typographie, Flaggen und Zeichen. [In:] Graphische Berufsschule. Heft 2. München, 1928. S. 28-29. Zitiert nach: Jan Tschichold: Band 1 Schriften 1925-1974. Brinkmann & Bose, Berlin 1991, S. 37-40.
- Typography & Symbol Mark. Visual Design 2. JAGDA (Japan Graphic Designers Association). Rikuyosha, Tokyo 2003.
- Typophile: »How do you create quality / perfectly crafted type?« Diskussionsthema im Forum. Unter: <http://typophile.com/node/68576>. (14.04.2012).
- ulmer modelle. modelle nach ulm. hochschule für gestaltung ulm 1953-1968. Hatje Cantz, Ulmer Museum/HfG-Archiv, 2003.
- Unger, J. Marshall: Ideogram: Chinese characters and the myth of disembodied meaning. University of Hawaii Press, Honolulu 2004.
- Unger, J. Marshall: Literacy East and West: data from linguistics and psycholinguistics. Senri Ethnological Studies, 34. 1992, S. 93-107.
- Universität Duisburg-Essen. <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/epik/humanismus.htm>. (19.05.2012).
- Ute Brüning (Hg): Das A und O des Bauhauses. Bauhauswerbung, Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign. Ausstellungskatalog Bauhaus Archiv, Berlin 1995.
- Valéry, Paul: Murakami's conquest of ubiquity. In: Dagen, Philippe und Gasparina, Jill: Murakami Versailles. Editions Xavier Barral, 2010.
- Vartanian, Ivan; Wada Kyoko: see/saw - connections between japanese art then and now. Chronicle Book, San Francisco 2011.
- Voß, Viola: Schrifttypologie und das japanische Schriftsystem (Berliner Beiträge zur Linguistik, 2). Weißensee Verlag, Berlin 2003.
- Wagner, Peter: Fest-Stellungen. Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität. In: Assmann, Aleida und Friese, Heidrun (Hg.): Identitäten. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, S. 44-72.
- Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.

- Walther, Elisabeth: Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik. dva, Stuttgart 1974.
- Wamberg, Jacob: Landscape as World Picture. Tracing Cultural Evolution in Images. Volume I. From the Palaeolithic Period to the Middle Ages. Aarhus University Press, Aarhus 2009.
- Wamberg, Jacob: Landscape as World Picture. Tracing Cultural Evolution in Images. Volume II. Early Modernity. Aarhus University Press, Aarhus 2009.
- Watanabe, Toshio: High Victorian Japonisme. In: Swiss Asien studies: Research studies; Vol. 10. Peter Lang, Bern 1991.
- Weber, Max: Schriften zur Wissenschaftslehre. Reclam, Stuttgart 1991.
- Website der Frankfurter Buchmesse: Comic – Faszination pur. Die Zukunft ruft: Der Comicbereich stellt sich neu auf. Unter: <http://www.buchmesse.de/de/fbm/themen/comic/index.html>. (19.05.2012).
- Wehde, Susanne: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typografie und ihrer Entwicklung. Niemeyer, Tübingen 2000.
- Weidemann, Kurt: Wo der Buchstabe das Wort führt. Ansichten über Schrift und Typographie. Cantz, Ostfildern 1997.
- Weinrich, Harald: Fremdsprachen als fremde Sprachen. In: Wierlacher, Alois (Hg.): Kulturthema Fremdheit. Iudicium, München 2001, S. 129–151.
- Weisberg, Gabriel P.: Japonisme – Japanese Influence on French Art 1854–1910. The Cleveland Museum of Art, Ohio 1975.
- Weisberg, Gabriel P.: Philippe Burty and a Critical Assessment of Early »Japonisme« in Art, An International Symposium. Committee for the Year 2001, Tokyo 1980, S. 109–125.
- Weisberg, Gabriel P.: S Bing's Merchandising of Japonisme and Art Nouveau. <http://www.19thc-artworldwide.org>, 2005.
- Wells, David Ellis: Irretrievably in Love with Japanese Cuisine. In: Rath, Eric C. (Hg.): Japanese Foodways – Past & Present. University of Illinois Press, 2010, S 275–284.
- Westgeest, Helen; Golinski, Hans Günter u.a. (Hg.): Zen und nicht-Zen – Zen und die westliche Kunst. Zen und die westliche Kunst. Ausstellungskatalog Wienand, Köln 2000.
- Wichmann, Hans: Japanische Plakate. Die Neue Sammlung München, München 1988.
- Wichmann, Siegfried: Japonismus. Schuler Verlagsgesellschaft, Herrsching 1980.
- Wichmann, Siegfried: Weltkulturen und moderne Kunst. F. Bruckmann, München 1972.
- Wienold, Götz: Inschrift und Ornament oder Die Entfärbung der Objekte. Probleme der Semiotik, 16. Stauffenburg Verlag, Tübingen 1995.
- Wierlacher, Alois: Kulturwissenschaftliche Xenographie. Ausgangslage, Leitbegriffe und Problemfelder. In: Wierlacher, Alois (Hg.): Kulturthema Fremdheit. Iudicium, München 2001, S.19–112.
- Wilde, Oscar; Hrsg. Rainer Gruenter: Wilde, Oscar: Werke in zwei Bänden, Erster Band. Der Verfall der Lüge. Carl Hanser Verlag (Hanser Bibliothek), 4. Aufl., München 1982.
- Willberg, Hans Peter: Wegweiser Schrift. H. Schmidt, Mainz 2001.
- Willberg, Hans Peter; Forssmann, Friedrich: Lesetypographie. H. Schmidt, Mainz 1997.

- Williams, Gisela: Camper Steps Out in Barcelona. Casa Camper and FoodBall. Von: 02.2005.
 Unter: <http://www.foodandwine.com/articles/camper-steps-out-in-barcelona-casa-camper-and-football>. (19.05.2012).
- Wolter, Stefanie: Die Vermarktung des Fremden. Diss., Campus Verlag, Erlangen-Nürnberg 2005.
- Wyss, Beat: Die Welt als T-Shirt. DuMont, Köln 1997.
- Yamaguchi Yumi: Contemporary Art Lab. Unter: <http://www.so-net.ne.jp/tokyotrash>.
 (19.05.2012).
- Yamaguchi Yumi: Cool Japan – The Exploding Japanese Contemporary Arts. bnn, Tokyo 2005.
- Yamamoto Taro: Entstehungsort von Schriften. In: Vorlesungen zur Schrift. [山本太郎:『書体開発の現場』 In: 「文字講座」, 東洋美術学校.] Seibundo-shinkosha, Tokyo 2009, S. 189 – 204.
- Yamanaka Yutaka; Tsubota Itsuo (Hg.): Die Frauenschrift und Tagebücher von Frauen.
 In: Die Geschichte japanischer Frauen 3. Intellektuelle Frauen am Hof. [山中裕. 女文字と女日記. In: 坪田五雄編 日本女性の歴史3、宮廷を彩る才女.] Akatsuki Kyoiku Tosho, Tokyo 1977, S. 122-123.
- Yamauchi Seiji: The Kiryu Kosho Kaisya [起立工商会社] (1873-1891).
 Unter: http://naturalisticspoon.com/Kiryu_Kosho_Kaisya.html. (19.05.2012).
- Yamawaki Michiko: Das Bauhaus und die Teekunst. [山脇道子: バウハウスと茶の湯.] Shinchosha, Tokyo 1995.
- Yokoyama Houran: Lehrbuch der Kalligrafie. [横山豊蘭: 「書道」の教科書.] Jitsugyo no Nihon Sha, Tokyo, 5. Aufl. 2012.
- Yomiuri Press: SMS von Schülerinnen. Smilies und gyaru moji werden bevorzugt genutzt um Gefühle zu kommunizieren. [女子中高生の携帯メール. 顔・ギャル文字が人気. 気持ち伝えるため活用.] Vom: 23.05.2005.
 Unter: http://www.yomiuri.co.jp/junior/articles_2005/050519.htm. (19.05.2012).
- Yomota Inuhiko: Die Theorie des »kawaii«. [四方田犬彦: 「かわいい」論.] Chikuma, 3. Aufl. 2006.
- Yoshioka Kenjiro; Museum für moderne Kunst, Hyogo: Japonismus und Art Nouveau. Nissha Printing Co., Ltd., Tokyo 1981.
- Yuki Madoka: Japanbilder in der künstlerischen Dokumentar fotografie. Im Rahmen der Tagung: Japonismus – Inszenierungen einer Sehnsucht. An der Evangelischen Akademie Tutzing, 4. – 6. November 2011.
- Zaizen Ken: Über Schriftart – »Kanji Theorie« Extra. [財前謙: 字体のはなし—超「漢字論」.] Meiji Shoin, Tokyo 2010.
- Zippel, Susanne: Fachchinesisch Typografie. H. Schmidt, Mainz 2011.

Abbildungsverzeichnis

1 DAS EIGENE UND DAS FRENDE AM BEISPIEL JAPANS

-/-

2 DER KLASSISCHE JAPONISMUS

Abb. 1 (links): Katsuhisa Hokusai: Santei Gafu, Heft, 1816. In: Hokusai. Ausst. Kat., hg.v.Nagata Seiji, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2011, S. 202.

Abb. 2 (rechts): Felix Bracquemond: Dessert plate, 1879. Von: http://popartmachine.com/item/pop_art/2009-DMA_.1994.185.5/FELIX-BRACQUEMOND-DESSERT-PLATE-C-1879. (11. 04. 2012)

Abb. 3 (links): Ando Hiroshige: Mondlicht über Ryogoku, aus der Serie »Berühmte Ansichten der östlichen Hauptstadt«, 1853, Farbholzschnitt. In: Die Maler des »Blauen Reiter« und Japan. »... diese zärtlichen, geistvollen Phantasien«. Ausst. Kat. Schloßmuseum Murnau , 2011, S.14.

Abb. 4 (rechts): James McNeill Whistler: Old Battersea Bridge: Nocturne in Blue and Gold, 1865, Öl auf Leinwand. In: Die Maler des »Blauen Reiter« und Japan. »... diese zärtlichen, geistvollen Phantasien«. Ausst. Kat. Schloßmuseum Murnau , 2011, S.14.

Abb. 5 (links): Kitagawa Utamaro: Bijin, um 1790, Farbholzschnitt. In: Die Maler des »Blauen Reiter« und Japan. »... diese zärtlichen, geistvollen Phantasien«. Ausst. Kat. Schloßmuseum Murnau, 2011, S. 15.

Abb. 6 (mitte): Eduard Manet: Der Pfeifer, 1866, Öl auf Leinwand. In: Die Maler des »Blauen Reiter« und Japan. »... diese zärtlichen, geistvollen Phantasien«. Ausst. Kat. Schloßmuseum Murnau, 2011, S. 15.

Abb. 7 (rechts): Eduard Manet: Le Rendez-vous des chats, 1868, Lithographie. In: Lambourne, 2005, S. 54.

Abb. 8 (links): Torii Kiyonaga: Frauenbad, um 1780. Von: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Kiyonaga_bathhouse_women-2.jpg. (14. 04. 2012)

Abb. 9 (rechts): Edgar Degas: Le tub, 1886, Pastel on paper, 60 x 83 cm. In: Lambourne, 2005, S. 40.

Abb. 10 (links): Hokusai: Kajikazawa in der Provinz Kai. Aus der Serie: 36 Ansichten des Berges Fuji, um 1831. Mehrfarbendruck, 24,7 x 36,7 cm. In: Hokusai. Ausst. Kat., hg.v.Nagata Seiji, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2011, S. 332.

Abb. 11 (rechts): Hokusai: Der Mishima-Pass in der Provinz Kai. Aus der Serie: 36 Ansichten des Berges Fuji, um 1831. Mehrfarbendruck, 25,4 x 37,6 cm. In: Hokusai. Ausst. Kat., hg.v.Nagata Seiji, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2011, S. 333.

- Abb. 12 (links): Henri Rivière: The Painter in the tower from The Thirty-Six Views of the Eiffel Tower, 1902. Lithographie, 17 x 20 cm. In: Lambourne, 2005, S. 220.
- Abb. 13 (rechts): Henri Rivière: The Eiffel Tower Under Construction, Seen From the Trocadéro from The Thirty-Six Views of the Eiffel Tower, 1902. Lithographie, 17 x 20 cm. In: Lambourne, 2005, S. 221.
- Abb. 14: Plakatierte Hausfassade in Paris, um 1908. In: Mitsui, 2008, S. 120.
- Abb. 15: (links): Jacques Villon: Le Grillon. 1899. (Colour lithograph, 130 x 93 cm) In: Lambourne, 2005, S. 65.
- Abb. 16: (rechts): Jules Chéret: La Diaphane, 1890. (Colour lithograph, 86 x 59 cm) In: Lambourne, 2005, S. 56.
- Abb. 17: Toulouse-Lautrec: Moulin Rouge: La Goulue, 1891. (Colour lithograph, 191 x 117 cm) In: Lambourne, 2005, S. 60.
- Abb. 18 (links): o.N.: Poster for Clement bicycle, c. 1906. (Colour lithograph) In: Lambourne, 2005, S. 66.
- Abb. 19 (rechts): o. N.: Amaryllis du Japon, 1890-1. (Colour lithograph) In: Lambourne, 2005, S. 124
- Abb. 20: Gutav Klimt: Expectation from the Stoclet Frieze, 1905-9. Tempera, watercolour, gold, silver and bronze leaf, chalk and pencil on paper, 193 x 115 cm. In: Lambourne, 2005, S. 126.

3 JAPANIMATION - DIE ZEITGENÖSSISCHE JAPONISMUS-BEWEGUNG?

- Abb. 1: Eine junge Moskauerin in ihrem Cosplay-Kostüm. In: Brutus (Magazin). 2007. 1. 15. S. 39.
- Abb. 2: Murakami Takashi: Miss Koz (1997), Versailles, 2010. Oil paint, acrylic, fiberglass and iron, 1860 x 680 x 650 mm, Courtesy Tomio Koyama Gallery, Tokyo. In: <http://g4mikey.files.wordpress.com/2011/12/tmk5.jpg>. (18. 04. 2012)
- Abb. 3: Murakami Takashi: The SUPERFLAT MUSEUM series, sculptured by Kaiyodo. Courtesy TAKARA Co., Ltd. Von: <http://cumulo-nimbus.blogspot.com/2003/10/currently-obsessed-with.html>. (18. 04. 2012)
- Abb. 4a und 4b.: Murakami Takashi: Eye Love SUPERFLAT, 2003-2006. Acrylic on canvas mounted on board, 1000 x 1000 mm. Courtesy Marianne Boesky Gallery, NY/Galerie Emmanuel Perrotin, Paris. In: Murakami, 2006, S. 17.
- Abb. 5 (links): Murakami Takashi: Oval Budda (2007) in Versailles, 2010. Aluminum, platinum leaf, 5680 x 3190 x 3100 mm, Courtesy Blum & Poe, Los Angeles. Von: <http://twinpopsis.blogspot.com/2010/09/murakami-versailles.html>. (18. 04. 2012)
- Abb. 6 (rechts): Murakami Takashi: Kaikai & Kiki (2000) in Versailles, 2010. Oil paint, acrylic, synthetic resins, fiberglass and iron, 1900 x 960 x 460 mm. Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Paris & Miami. Von: <http://twinpopsis.blogspot.com/2010/09/murakami-versailles.html>. (18. 04. 2012)
- Abb. 8 (links): Miyake Issey: Frühjahr/Sommer 1975. Photo: Kurigami Kazumi. In: Bénaim, Laurence: Issey Miyake. Magier der Mode. Schirmer/Mosel, 1997, S. 22-23.

- Abb. 9 (mitte): Miyake Issey: Ein Stück Stoff, Frühjahr/Sommer 1976. Photo: Yokosuka Noriaki.
In: Bénaim, Laurence: Issey Miyake. Magier der Mode. Schirmer/Mosel, 1997, S. 50.
- Abb. 10 (rechts): Miyake Issey: Rhythm Pleats, Frühjahr/Sommer 1990. Photo: Sarah Moon. In: Bénaim, Laurence: Issey Miyake. Magier der Mode. Schirmer/Mosel, 1997, S. 59.
- Abb. 11: Kawakubo Lei für Comme des Garçons, 2006. In: Brutus (Magazin). 2007. 1. 15. S. 27.
- Abb. 12: Mori Hanae: Uniform-Design für eine High-School ((10. bis 12. Schuljahr) Kendaitakasaki) in Gunma. In: <http://auction.item.rakuten.co.jp/11323606/a/10000193/>. (19. 04. 2012)
- Abb. 13 (links): Matsuda Eisei: *Nihonjin*. Zeitungsartikel, 1978. In: Matsuoka, 1999, S. 132.
- Abb. 14a/14b: (mitte und rechts): Die visuelle Darstellung des Konzeptes von FoodBALL.
Von: http://www.guixe.com/interiors/football_Barcelona/index.html. (19. 04. 2012)
- Abb. 15 (links): *gyaru moji* in einer SMS. In: http://www.yomiuri.co.jp/junior/images_2005/050519-2.jpg. (17. 4. 2012)
- Abb. 16 (rechts): Vergleich von drei Schreibsystemen. In: Hiromura Masaaki: Jiborn, 2009, S. 62.
- Abb. 17 (links): *Aji Ichiban*, eine Filiale in Shatin, Hong Kong.
- Abb. 18 (rechts): *Okashiland*, Shatin, Hong Kong.
- Abb. 19a-19c: The Designers Republic. NY Sushi, Flyer, o.J. In: IDEA. 275, 1999, S. 65.
- Abb. 20 (links): Nakajo Masayoshi: *Oki-tsu-shira-nami* (Whire-crested Waves of the Open Sea), 2001. Silkscreen on paper. In: Vartanian/Wada, 2011, S. 126.
- Abb. 21 (rechts): Kamekura Yusaku: JAGDA Poster Exhibition, 1988. Offset, 1030 x 728 mm.
In: Hufnagel, 2006, S. 76.
- Abb. 22a/22b: Nagai Kazufumi: *Iemon*, 2004. Offset, 1030 x 1456 mm. Kunde: Suntory LTD. Kampagne für einen Tee. In: Hufnagel, 2006, S. 100/101.

4 DIE ENTSTEHUNG DER JAPANISCHEN SCHRIFT

- Abb. 1: Von Kanji zu Katakana. In: Kataoka, 2006, S. 69.
- Abb. 2: Von Kanji zu Hiragana. In: Kataoka, 2006, S. 69
- Abb. 3: Darstellung in Anlehnung an Frutiger: Frutiger, 1991, S. 154.
- Abb. 4: Nakajo Masayoshi: *Fuji no yamai*, 2002. In: Hufnagel, 2006. S. 116-117.

5 DIE JAPANISCHE TYPOGRAPHIE

- Abb. 1a-1d: Abbildungen von: <http://www.druckkunst-museum.de/Schriftgießerei.html>. (07. 05. 2012)
- Abb. 2a-2c: Abbildungen von: <http://www.druckkunst-museum.de/Schriftgießerei.html>. (07. 05. 2012)
- Abb. 3a-3c: Koreanische Lettern aus Kupfer. In: Komiyama, 2010, S. 19.
- Abb. 4: Darstellung eines chinesischen Setzkastens aus der Yuan-Dynastie (1271/79-1368).
In: Komiyama, 2010, S. 18.

- Abb. 5: *Renmentai*. In: Komiyama, 2010, S. 91.
- Abb. 6 (links): Blockdruck aus der Edo-Zeit. In: Kabayama, 2003, S. 442.
- Abb. 7 (rechts): Auflage aus der Meiji-Zeit. In: Kabayama, 2003, S. 442.
- Abb. 8: Setzkästen der American Presbyterian Mission Press in Shanghai. In: Kabayama, 2003, S. 339.
- Abb. 9a-9b: Legrands Musterbuch aus dem Jahr 1859. In: Komiyama, 2010, S. 256-257.
- Abb. 10a-10i: Der Vorgang der japanischen Typenerstellung. In: Kabayama, 2003, S. 196-220.
- Abb. 11: Illustration einer Bleiletter mit einem Kanji.
- Abb. 12: Buchstabenelemente.
- Abb. 13: Schriftschnitte.
- Abb. 14: Vertikale Ausdehnung.
- Abb. 15 (links): Vertikale und horizontale Ausdehnung.
- Abb. 16 (rechts): Bleiletter.
- Abb. 17a-17b: Einteilung der Kanji nach Radikalen während des Prozesses der Schriftgestaltung.
In: Kozuka, 2007, S. 44.
- Abb. 18: Positionierung von Kanji, Hiragana, Katakana und Satzzeichen im quadratischen Kegel.
Grafik in Anlehnung an: Basic Typography, 2010, S. 42 und 139.
- Abb. 19a: Zeichen gesetzt in der Hiragino Mincho.
- Abb. 19b: Kalligraphische Interpretation. Aus: Kudo, 1998, S. 131.
- Abb. 19c: Grafik in Anlehnung an: Kudo, 1998, S. 132.
- Abb. 20 (links): Grafik aus: Typography & Symbol Mark, 2003, S. 30.
- Abb. 21 (rechts): Grafik aus: Kudo, 1998, S. 134.
- Abb. 22: Grafik aus: Typography & Symbol Mark, 2003, S. 32.
- Abb. 23: Grafik aus: Typography & Symbol Mark, 2003, S. 32.
- Abb. 24: Matrix aus: Kupferschmid, 2003, S. 32.
- Abb. 25: Tabellarische Visualisierung Komiyamas System. (Vgl. Komiyama, 2010, S. 64-65.),
Darstellung: Mariko Takagi.
- Abb. 26: Weiterentwickelte Darstellung durch Mariko Takagi von: Typography & Symbol Mark,
2003, S. 43.

6 TYPOGRAPHISCHE GESTALTUNG IN JAPAN

- Abb. 1: Yamawaki Michiko: *Toroketa Tokyo* 「とろけた東京」. Publiziert in der Zeitschrift *Asahi Kamera*,
August-Ausgabe 1933. In: Yamawaki, 1995, S. 131.
- Abb. 2: Hara Hiromu: Plakat, 1935. In: Kawabata, 2003, S. 135.
- Abb. 3/4: NIPPON. August 1936: Layout des Artikels »Wochenende in Izu« von Kumata Goro
(熊田五郎). In: Kawabata, 2003, S. 169.
- Abb. 5/6: NIPPON von Juli 1935: Yamana Ayao. Layout eines Artikels zur Attraktivität der japanischen
Frau. In: Kawabata, 2003, S. 168.

- Abb. 7: NIPPON, erste Ausgabe, Oktober 1934. Titelblattgestaltung von Yamana Ayao. In: Kawabata, 2003, S. 166
- Abb. 8: NIPPON, Titelblatt der zweiten Ausgabe, Januar 1935. Gestaltet von Kawano Takashi. In: Kawabata, 2003, S. 167.
- Abb. 9: NIPPON, siebte Ausgabe, Juni 1936: Titelgestaltung von Kawano Takashi. In: Kawabata, 2003, S. 170.
- Abb. 10a - 10d: Travel in Japan, 1936 bis 1937: Titelgestaltung von Hara Hiromu. (10a: Feb. 1936/10b: Aug. 1936/10c: Mai 1936/10d: Feb. 1937) In: Kawabata, 2003, S. 164.
- Abb. 11: Titelblatt der Doppelausgabe eins und zwei. Gestaltung: Hara Hiromu, 1942. In: Matsuoka, 1999, S. 68. In: Kawabata, 2003, S. 164.
- Abb. 12 (links): Kono Takashi: Anzeige für einen Film von 1931. In: Kawabata, 2003, S. 118.
- Abb. 13 (rechts): Kono Takashi: Anzeigengestaltung für den Film »*niisan no baka*« von 1932. In: Kawabata, 2003, S. 119.
- Abb. 14: Yamawaki Iwao: Plakatgestaltung zu Yamawaki Iwaos Ausstellung seiner Skizzen, 1933. In: Matsuoka, 1999, S. 54.
- Abb. 15 (links): Ikebe Yoshiatsu: Titelgestaltung des Buches *Theorie und Praxis des Plakats* 「ポスターの理論と方法」. Verfasst von Ikebe Yoshiatsu und Arai Izumi. In: Matsuoka, 1999, S. 64.
- Abb. 16 (rechts): Abe Kongou: Plakatgestaltung zu seiner ersten Einzelausstellung, 1928. In: Matsuoka, 1999, S. 59.
- Abb. 17: Tanaka Ikko (田中一光): 大八回産経観世能 (*Sankei Kanze No* (VIII)), Plakat, 1961. Siebdruck, 103 x 74,3 cm. In: Matsuoka Seigo, Ikko Tanaka, Asaba Katsumi: *Transition of Modern Typography in Japan 1925 - 95*. Trans Art, Tokyo 1999, S. 93.
- Abb. 18 (links): Sugiura Kohei: 写植 *NOW* (*shashoku Now* (Photosatz aktuell)). Broschüre zum Photosatz für Shaken, 1972-73. In: Matsuoka, 1999, S. 37.
- Abb. 19 (rechts): Sugiura Kohei: The 8th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo. Plakat, 1972. In: Matsuoka, 1999, S. 121.
- Abb. 20: Hosoya Gan (細谷巖): sofu teshigahara flower arrangement exhibition, Plakatgestaltung, 1956. In: Matsuoka Seigo, Ikko Tanaka, Asaba Katsumi: *Transition of Modern Typography in Japan 1925 - 95*. Trans Art, Tokyo 1999, S. 84.
- Abb. 21 (links): Kamekura Yuusaku: SP Nikon. Poster, 1957. In: Matsuoka Seigo, Ikko Tanaka, Asaba Katsumi: *Transition of Modern Typography in Japan 1925 - 95*. Trans Art, Tokyo 1999, S. 85.
- Abb. 22 (rechts): Kamekura Yuusaku (亀倉雄策): Tokyo Olympic, Plakat, 1961. In: *Typography & Symbol Mark*. 2003, S. 69.
- Abb. 23 (links): Tanaka Ikko: *Ryumin. Shin koten shugi*. Plakat, 1973. Für Morisawa. Offset, 1030 x 728 mm. In: Kinser Sakai, Maggie: *12 Japanese Masters*. Graphis, New York 2002, S. 104.
- Abb. 24 (rechts): Tanaka Ikko: *Imagination of Letters*. (文字からのイマジネーション) Plakat, 1993. Für Morisawa. Offset, 1030 x 728 mm. In: Tanaka Ikko: *Design of Tradition and Today*. Trans Art, Tokyo 2007, S. 108.
- Abb. 25 (links): Satoh Taku: *Message for the twenty-first century*, 1999. Siebdruck, 1030 x 728 mm. Ausstellungsplakat. In: Hufnagel, Florian (Hg.): *Japanische Plakate - Heute*. Ausst. Kat., Die Neue Sammlung, München, 2006, S. 136.

- Abb. 26 (rechts): Hara Kenya: Musubi, 1995. Offset, 1030 x 728 mm. Ausstellungsplakat.
In: Hufnagel, Florian (Hg.): Japanische Plakate – Heute. Ausst. Kat., Die Neue Sammlung, München, 2006, S. 60.
- Abb. 27 (links): Kono Takashi: Plakatgestaltung »Chichi« (Vater), 1930. In: Kawabata, 2003, S. 108.
- Abb. 28 (rechts): Hayashi Noriaki: Maruya. (o.J.) In: Kozak, Gisela und Wiedemann, Julius: Japanese Graphics now! Taschen, Köln 2003, S. 240.
- Abb. 29 (links): Verschiedene Monsho-Varianten von Chrysanthemen aus einem Musterbuch. In: Niwa Motoji: kamon. shireba shiruhodo. Tokyo 2000.
- Abb. 30 (rechts): Kikuchi Atsuko: Kamon, 2003. Plakat. In: Japanese Graphics. Beautiful Streamline, IdN, Hong Kong 2007, S. 83
- Abb. 31 (links): Nanbu Toshiyasu: Osaka Municipal College of Design, o.J. In: Applied Typography 12. Japan Typography Association 2002. Graphic-sha, Tokyo 2002, S. 137.
- Abb. 32: Asaba Katsumi: Seven, 2005. Offset, 1000 x 700 mm. Ausstellungsplakat. In: Hufnagel, Florian (Hg.): Japanische Plakate – Heute. Ausst. Kat., Die Neue Sammlung, München 2006, S. 50.
- Abb.33 (links): Asaba Katsumi: じゃない。(janai. So nicht.), Plakat, 1987. In: Matsuoka Seigo, Tanaka Ikko, Asaba Katsumi: Transition of Modern Typography in Japan 1925 – 95. Trans Art, Tokyo 1999, S. 167.
- Abb.34 (rechts): Asaba Katsumi: Anzeigenkampagne für Seibu für Tageszeitungen, 1983. In: Matsuoka Seigo, Tanaka Ikko, Asaba Katsumi: Transition of Modern Typography in Japan 1925 – 95. Trans Art, Tokyo 1999, S. 43.
- Abb. 35 (links): Tanaka Ryusuke: イロハ iroha Kalender (Draft), 2002. Von: http://www.draft.jp/ad/tanaka_ryusuke/dbros_calender_iroha/gallery.html (02. 05. 2012)
- Abb. 36 (rechts): Ito Tomoko: getippte Girl Schrift (*makura no soshi*; Kopfkissenhefte der Sei Shonagon) タイピングによるギャル文字(枕草子), 2011. Von: <http://www.iddtama.com/exhibition12/images/tomoko/img4.jpg> (02. 05. 2012)
- Abb. 37: Kasai Kaoru, Poster für Suntory Jyuhyo, 1982. Photographie: Tominaga Minsei. In: Tanaka Ikko (Hg.): Kasai Kaoru. World Graphic Design 35, ggg Ginza Graphic Gallery, Tokyo 1998.
- Abb. 38: Kasai Kaoru: Theaterplakatgestaltung, 1995. In: Kasai Kaoru: Kasai Kaoru 1968. Art Design Publishing, Tokyo 2010, S. 102/103.
- Abb. 39: Hara Kenya: Leitsystem/Wayfinding System für die staatliche Polyklinik Hatta in Shiraishi, 2002. Bildquelle: <http://www.ndc.co.jp/hara/works/2002/05/katta.html>. (05. 04. 2012)
- Abb. 40: [www. graniph.com](http://www.graniph.com) (12. 04. 2007)
- Abb. 41: [www. graniph.com](http://www.graniph.com) (12. 04. 2007)
- Abb. 42: [www. graniph.com](http://www.graniph.com) (26. 05. 2011)
- Abb.43: [www. graniph.com](http://www.graniph.com) (04. 04. 2012)
- Abb. 44: [www. graniph.com](http://www.graniph.com) (04. 04. 2012)
- Abb. 45: [www. graniph.com](http://www.graniph.com) (04. 04. 2012)
- Abb. 46 (links): Ando Hiroshige: Der blühende Pflaumengarten des Kameido-Schreins, um 1858. Farbholzschnitte aus der Serie »100 blühende Ansichten von Edo« (Meisho Edo hyakkei), 1856-59. In: Delank, 2011, S. 16

- Abb. 47 (rechts): Vincent van Gogh: Der blühende Pflaumenbaum (nach Hiroshige), 1887. Öl auf Leinwand. In: Delank, 2011, S. 17.
- Abb. 48 (links): Kasai Kaoru: Plakatgestaltung für United Arrows, 2003. In: Kasai Kaoru: Kasai Kaoru 1968. Art Design Publishing, Tokyo 2010, S. 271.
- Abb. 49 (rechts): Kasai Kaoru: Anzeigengestaltung für United Arrows, 2003. In: Kasai Kaoru. Director and Designer SCAN #4, Rikuyosha, Tokyo 1998, S. 115.
- Abb. 50/51: Kasai Kaoru: Gestaltung des Schriftzugs ku:nel. Links: Juli-Ausgabe von 2006 und rechts: November-Ausgabe von 2009.
- Abb. 52. Yamashiro Ryuichi (山城隆一): Wald-Hain「森・林」Poster, 1955. In: Matsuoka Seigo, Ikko Tanaka, Asaba Katsumi: Transition of Modern Typography in Japan 1925 - 95. Trans Art, Tokyo 1999, S. 81.
- Abb. 53/54. Sano Kenjiro: Rugby: Men, 2001. Offset, 103 x 72,8 cm. Auftraggeber: Japan Rugby Football Union. Text: Hishitani Nobuhiro. Plakat für das Eröffnungsspiel der japanischen Rugby-Saison. In: Hufnagel, Florian (Hg.): Japanische Plakate - Heute. Ausst. Kat., Die Neue Sammlung, München 2006, S. 123/124.
- Abb. 55: Tanaka Ikko: The MUJI Wind Blows in London and Paris. Poster, 2000. In: Kanai Masaaki (u.a.): Muji. Rizzoli, New York 2010, S. 49.
- Abb. 56 Nanabu Toshiyasu (南部俊安): für Japanese Graphic Design Association, o.J. In: Applied Typography 12. Japan Typography Association 2002. Graphic-sha, Tokyo, 2002, S. 146.
- Abb. 57: Hiromura Masaaki: Leitsystem für »Big Heart Izumo«, 1999. In: Hiromura Masaaki: Space Graphysm. Rikuyosha, Tokyo, 2002, S. 57ff.
- Abb. 58: Nishiwaki Yuuichi (西脇友一): 絵本形式による和文タイポグラフィの試み魚河岸, Buchillustration, 1963. In: Matsuoka, 1999, S. 91.
- Abb. 59: Hiromura Masaaki: Kitasenju Marui's Shokuyukan (Food Floor), Signage, 2004. In: Hiromura Masaaki. World Graphic Design 81, ggg Ginza Graphic Gallery, Tokyo 2007, S. 38-39.
- Abb. 60: *he no he no mo he ji* Varianten. Aus: Kataoka Akira, 2006, S. 60/61.
- Abb. 61: Selbstportraits aus den Hiragana-Zeichen geformt, die die Namen (Hidechika und (Tsukada) Tetsuya) wiedergeben.
- Abb. 62 (links): Hara Hiromu: Japanische Typographie, Ausstellung. Plakat, 1959. In: Typography & Symbol Mark. 2003, S. 68.
- Abb. 63 (rechts): Tanaka Ikko: Expression of Letters. Plakat, 1993. Offset 1030 x 728 mm. In: Tanaka Ikko: Design of Tradition and Today. Trans Art, Tokyo 2007, S. 107.
- Abb. 64: Dainippon Taipo Kumiai: Birken (*biruken* ビルケン). Typographische Gestaltung für Birkenstock. Unikat, Filz. 2005. In: Dainippon Taipo Kumiai: Dainipponji. Seibundo, Tokyo 2008, S. 33.
- Abb. 65: Dainippon Taipo Kumiai: Sandale (*sandaru* サンダル). Typographische Gestaltung für Birkenstock. Unikat, Filz. 2005. In: Dainippon Taipo Kumiai: Dainipponji. Seibundo, Tokyo 2008, S. 33.
- Abb. 66 (links): Dainippon Taipo Kumiai: Record (*reko-do* レコード). Für die Ausstellung »Jungle LP How« in der Galerie »Rocket« kreierte Arbeit. Unikat, LP Hülle mit ausgeschnittenen Elementen. 2003. In: Dainippon Taipo Kumiai: Dainipponji. Seibundo, Tokyo, 2008, S. 26.

- Abb. 67 (rechts) Dainippon Taipo Kumiai: T-Shirt-Aufdruck für ein MTV Japan Event. 1995.
In: Dainippon Taipo Kumiai: Dainipponji. Seibundo, Tokyo 2008, S. 47.
- Abb. 68: Dainippon Taipo Kumiai: Happy Happy. Typographische Gestaltung einer Inschrift für eine Suppenschale und einen Keramiklöffel. 2007. In: Dainippon Taipo Kumiai: Dainipponji. Seibundo, Tokyo 2008, S. 56.
- Abb. 69: Dainippon Taipo Kumiai: KataHira, Gestaltung einer dualen Schrift. Freies Projekt, 1996. In: Dainippon Taipo Kumiai: Dainipponji. Seibundo, Tokyo 2008, S. 41-43.
- Abb. 70: Dainippon Taipo Kumiai: Toypography. Typographisches Holzspielzeug. Produktentwicklung und Gestaltung für Kokuyo, 2007. In: Dainippon Taipo Kumiai: Dainipponji. Seibundo, Tokyo 2008, S. 98-101.
- Abb. 71: Takakita Yukihisa: Morisawa, 1979. Offset, 1030 x 730 mm. In: Kirei - Plakate aus Japan 1978-1993. Ausst. Kat. Museum für Gestaltung, Zürich 1993, S. 173.
- Abb. 72: Schriftfamilie: tsudi von Morisawa. Von: <http://www.morisawa.co.jp/font/techo/kenbun/01/01.html>. (02.05.2012)
- Abb. 73: Tanaka Ikko: Transition of Modern Typography in Japan 1925 - 95, 1999. Buchtitelgestaltung, 220 x 280 mm. In: Matsuoka Seigo, Tanaka Ikko, Asaba Katsumi: Transition of Modern Typography in Japan 1925 - 95. Trans Art, Tokyo 1999, S. Titel.
- Abb. 74: Inoue Tsuguya: Plakatgestaltung für Parco. Kalligraphie von Inoue Yuichi. 1978. In: Typography & Symbol Mark. 2003, S. 54.
- Abb. 75: Inoue Yuichi: *Die Grossartigkeit der Armut*, Ausstellung im Azabu Museum, Tôkyô 1992.
Von: http://www.yu-ichi.com/ausstellungen_de.html. (02.05.2012)
- Abb. 76: Ookura Kyouji (大倉喬二) Sho: Ajioka Shintaro (味岡伸太郎): 85' World Cup Marathon Hiroshima-1985, Plakat, 1985. In: Matsuoka, 1999, S. 163.

