

Konzeptualität und Intuition in der deutschen und japanischen Kunst der Gegenwart

Tendenzen in der Fotografie seit 1990 und der Funktion der
„Kunst“

SUEHIRO Madoka
Universität Essen

Einleitung

Seit 1990 gibt es in der japanischen Fotografie die Tendenz, dass junge Fotografen ihr eigenes Leben im Stil von Schnapshots darstellen. Prominente Vertreter dieser Richtung sind z. B. Hiromix (ヒロミックス, bürgerlicher Name: Toshikawa Hiromi, 利川裕美, geb. 1976), Ninagawa Mika (蜷川実花, geb. 1972), Sanai Masafumi (佐内正史, geb. 1968) oder Kawauchi Rinko (川内倫子, geb. 1972). Sie geben ihre Umgebung mit tagebuchartigen, stimmungsbetonten Schnapshots wieder.

In Deutschland findet man hingegen nur wenige künstlerische Arbeiten, die autobiografisch und mit der Technik des Schnapshotbildes arbeiten. Vielmehr gibt es eine Tendenz zu konzeptuellen Fotografien.

Natürlich kann man konzeptuelle Fotografie auch in Japan und Schnapshot-Fotografie auch in Deutschland finden. Ich möchte jedoch analysieren, warum seit 1990 diese doch so unterschiedlichen Tendenzen des Fotografierens in Japan und Deutschland vorherrschen.

Fotografie als Konsumgut und der Begriff der Kunst in Japan

Eine Tendenz der japanischen Fotografie seit 1990 in Fotowettbewerben für Nachwuchsfotografen

Seit Anfang der 1990er Jahre halten junge Fotografen in Japan mittels Schnappschüssen ihr eigenes Leben fest. Viele von ihnen wurden in zwei seit 1990 stattfindenden Fotowettbewerben für Nachwuchsfotografen ausgezeichnet: *New Cosmos of Photography* (Shashin shinseiki, 写真新世紀) und *Hitotsuboten* (ひとつぼ展).¹ Diese Fotowettbewerbe arbeiten mit neuen Methoden der Bewertung.

New Cosmos of Photography existiert seit Oktober 1991 und wird von der Firma Canon organisiert.² Bei diesem Wettbewerb wählt jedes der vier Mitglieder der Kommission einen Gewinner, eine gemeinsame Bewertung untereinander findet dabei nicht statt.

Der zweite Wettbewerb ist *Hitotsuboten* (*hitotsubo* 一坪 ist eine japanische Flächenmaßeinheit und entspricht etwa 3.3 qm). Bei diesem Wettbewerb müssen die Bewerber eine Ausstellung für einen Raum von 3.3 qm entwerfen. Der Gewinner wird im Rahmen einer öffentlichen Veranstaltung von der Wettbewerbskommission gewählt und kann ein Jahr später sein Werk in der Galerie *Guardian Garden* ausstellen. Galerie und Wettbewerb werden von dem Verlag Recruit ausgeschrieben, der Zeitschriften mit Stellenanzeigen und Informationen zur Jobsuche für Universitätsabsolventen und junge Angestellte herausgibt.³ Die erste öffentliche Bewertung fand im November 1992

¹ Vgl. Iizawa (2003): S. 298–300.

² 1990 wurde *Association for Corporate Support of the Arts, Japan* (Kigyō Mesena Kyōgikai 企業メセナ協議会) gegründet. Canon ist Mitglied dieser Assoziation und organisiert diesen Wettbewerb.

³ 1989 wurde Recruit in einen Bestechungsskandal verwickelt. Deswegen hat der Verlag den Veranstaltungsraum *Guardian Garden* im Dezember 1990 geschaffen, um sich ein neues Image zu geben.

statt.

So sind zum Beispiel Hiromix (1995) und Sanai Masafumi (1995) Preisträger des *New Cosmos of Photography*. Ninagawa Mika (1996) und Kawauchi Rinko (1997) wurden beim *Hitotsuboten* ausgezeichnet. Mit Hiromix und Ninagawa begann ein Boom, den der japanische Fotokritiker Iizawa Kōtarō (飯沢耕太郎) als *onnanoko shashin* (女の子写真, *Girly Photography*) bezeichnete.⁴ Die Protagonisten, die *Girly Photographers* bilden jedoch keine Künstlergruppe, sondern werden lediglich aufgrund ähnlicher Arbeitsweisen, wie zum Beispiel dem Anfertigen von Schnappschüssen mit einer Kompaktkamera unter diesem Schlagwort subsumiert. Der Fotoapparat wird als Spiegel oder vielmehr als Schaufenster, in dem man im Vorbeigehen eine flüchtige Reflexion seiner selbst sieht, benutzt. Der Stil dieser *Girly Photography* wird inzwischen von vielen Schülerinnen imitiert. Diese haben stets eine Kompaktkamera dabei und benutzen sie, um damit ihre Familie, Freundinnen oder Freunde abzulichten und auf diese Weise miteinander zu kommunizieren. Das Fotografieren ist somit auch zu einer neuen Art von Kommunikation geworden.

Durch den Einfluss der Werke, welche bei diesen zwei Wettbewerben prämiert wurden, entstand ein neuer Trend der stimmungsbetonten, tagebuchartigen Fotografie seit 1990.

Araki Nobuyoshi und Ich-Fotografie

Der japanische Fotograf Araki Nobuyoshi (荒木経惟, geb. 1940) hat für diesen Trend in den Wettbewerben eine wichtige Rolle gespielt. Araki und Iizawa Kōtarō, der sich intensiv mit Arakis Fotografien beschäftigt, sind Mitglieder der Wettbewerbskommission und haben oft die autobiografischen Fotografien im Schnappschuss-Stil als Preisträger empfohlen. Dies und Arakis großer Einfluss (aufgrund seiner Berühmtheit) trugen zum Anstieg dieser tagebuchartigen Foto-

⁴ Matsui (2005), S. 223.

grafie im Schnappschuss-Stil bei, da sich von da an viele Bewerber für solche Fotografie entschieden.

Araki begann seine Karriere als Werbefotograf bei einer der größten Werbeagenturen Japans. Von Anfang an jedoch war sein Thema immer das „Ich“, mit dem sich auch ein Großteil seiner Schnappschüsse beschäftigt. Er nennt seinen autobiografischen Foto-stil „Ich-Fotografie“ und lehnt sich dabei an das literarische Genre des „Ich-Romans“ (*shishōsetsu* 私小説) an. So wie im Ich-Roman japanischer Ausprägung der Autor stets die Hauptrolle in der Geschichte einnimmt, konzentriert sich Araki immer auf das „Ich“ als Hauptrolle in seinen Fotografien.

Für ihn beziehen sich alle seine Objekte – nackte Frauen, Bondage oder Blumen – auf sein „Ich“. Die Fotografie ist für ihn das Registrieren der Beziehung zwischen dem Motiv und dem Fotografen.

Beispielsweise hat Araki 2001 eine Serie „New Century Photographs“ veröffentlicht. Darin wurden Aktfotos mit scheinbar beiläufig aufgenommenen Landschaftsfotos kombiniert. Zur Beziehung zwischen diesen Fotos erklärt er, er fotografiere nie bewusst ein Objekt, sondern halte fest, was vor ihm stehe. Wenn er fotografiere, erinnere er sich an die Frau, die er am Vortag für eine Zeitschrift fotografiert hat.⁵ Für ihn stehen Schnappschüsse und die Aktfotos für Zeitschriften auf der gleichen Ebene. Am wichtigsten sei das Model oder das Objekt, die Fotografie entspreche der Zusammenarbeit mit dem Gegenüber.⁶ Für Araki liegt das Bedeutende der Fotografien nicht in den Motiven, sondern in der Beziehung der Fragmente zu seiner Realität.

Arakis spezielle Art der Fotografie hat auch seine Arbeit für die Fotozeitschrift *Shashin-Jidai* (写真時代, Das Zeitalter der Fotografie) in den 1980er Jahren bestimmt. Araki hat mit einem Redaktor von *Shashin-Jidai*, Suei Akira (末井昭), Foto-Reportagen über Bordelle gemacht. Araki, der selbst Besucher in den Bordellen war, fotogra-

⁵ *Asahi Kamera* アサヒカメラ Juni 2001, S. 79.

⁶ Ōtake (1994), S. 240.

fierte die Frauen. In einigen Fotografien ist er selbst als Teil einer sexuellen Szene zu sehen. In Japan werden seine Fotos manchmal als Pornografie aufgefasst. *Shashin-Jidai* erschien zuerst 1981, wurde aber häufig unter dem Vorwurf der Obszönität zensiert und schließlich 1988 eingestellt. Araki selbst wurde mehrmals wegen Verbreitung pornografischen Materials verhaftet.

Einerseits werden seine Fotografien für Pornografie gehalten, andererseits sind sie im Bereich der zeitgenössischen Kunst akzeptiert und in vielen Museen finden Ausstellungen von Araki statt. Araki unterscheidet nicht zwischen künstlerischer und konsumierbarer Fotografie. Seine Fotografien soll man weder als Pornografie noch als privates Tagebuch begreifen. Für ihn steht allein die Beziehung zwischen ihm und dem Modell (oder Objekt) im Vordergrund.

Funktion von Kunst in Japan

Vor diesem Hintergrund muss man die Situation der Fotografie in Japan betrachten. Meines Erachtens ist es in Deutschland noch wichtig, ob die künstlerischen Fotografien in Museen ausgestellt oder in künstlerischen Zeitschriften veröffentlicht werden. Anders als im westlichen Kunstbetrieb wird die künstlerische fotografische Produktion in Japan nicht von einem kritischen Diskurs nach westlichem Muster (Galerien, Kunstvereine, Museen, Fachzeitschriften, Kunstmessen u.s.w.) begleitet und gefördert. Wichtigste Faktoren sind stattdessen die Veröffentlichung von Künstlerbüchern sowie die Präsenz in populären Magazinen.

Wie entstand dieser Unterschied der Situation der Fotografie in Japan und Deutschland? Ein Grund dafür ist die Entstehung des Begriffs der „hohen Kunst“ in Japan. Das japanische Wort für Kunst *bijutsu* 美術 wurde erst 1872 anlässlich der Weltausstellung in Wien als Lehnübersetzung des deutschen Begriffs der „schönen Künste“ eingeführt. Davor gab es kein japanisches Wort für „Kunst“ im westlichen Sinn. Unter *bijutsu* verstand man damals Musik, Malerei, Skulptur und

Gedicht wie im Westen.⁷ Bevor das Wort „Kunst“ ins Japanische übersetzt wurde, wurden Kunstgewerbe oder Schmuck als Kunstwerke produziert und konsumiert. Deswegen gibt es immer noch die Tendenz, Kunstwerke als Konsumprodukte aufzufassen.

Es gibt noch einen anderen Grund dafür, dass in Japan die Fotografien nur konsumiert, aber nicht kritisiert werden, auch nicht im Kontext der zeitgenössischen Kunst. Der japanische Kunstkritiker Sawaragi Noi 榎木野衣 hat auf die Bedeutung der Situation nach dem Zweiten Weltkrieg in Japan hingewiesen. Japan verlor den Krieg und wurde durch das Akzeptieren der „Friedensverfassung“ zur Entmilitarisierung gezwungen. Gleichzeitig habe Japan lange Zeit kein Recht mehr gehabt, zur „Geschichte“ im Sinne von „Weltgeschichte“ zu gehören. Dadurch sei Japan ein gesellschaftlich homogener Raum geworden und konzentrierte sich nur auf das Wirtschaftswachstum.⁸ Japan bewegt sich hin zur so genannten Super-Konsumgesellschaft, in der Mode zum wichtigsten Faktor geworden ist, der japanische Konsumenten stets kollektiv folgen.

Azuma Hiroki 東浩紀, ein japanischer Philosoph, weist auch darauf hin, dass durch die Quasi-Kolonisation seitens der USA und durch den Einfluss der amerikanischen Konsumgesellschaft in den 1950er Jahren nicht der Produktionswert sondern die symbolische Differenzierung des Designs Vorrang erhielt.⁹ In der Folge ist die leichte Konsumierbarkeit von Produkten in der japanischen Gesellschaft zum wichtigsten Faktor geworden.

In dieser gesellschaftlichen Situation funktioniert das System der Kunst nur scheinbar, ist aber in der Realität nicht in klar definierte Gattungen organisiert. Dadurch steht die Fotografie in Japan immer zwischen Kunst und Konsum.

⁷ Kitazawa (1989), die genaue Seite ist in Deutschland nicht verfügbar.

⁸ Sawaragi (1998), S. 8–26.

⁹ Azuma (2001), S. 125–128.

Die Einflüsse von Becher auf die Fotografie in Deutschland

Thomas Ruff: „Nudes“

Thomas Ruff (geb. 1958), ein bekannter zeitgenössischer Fotograf, arbeitet seit 1998 mit Pornofotos aus dem Internet. Er bearbeitet diese Fotos elektronisch, verfremdet sie durch Techniken wie Verwischen, Weichzeichnen oder Unschärfemethoden. In seinen Serien „Nudes“ beschäftigt er sich mit Akt- bzw. Nacktfotografie und experimentiert mit computergenerierten, abstrakten Bildern.

Ruff beschäftigt sich immer mit der Frage nach der Wirklichkeit und ihrer Repräsentation. Wie gestaltet sich die Wahrnehmung von Wirklichkeit und Repräsentation? Für Ruff ist sein Thema wichtiger als die Objekte oder Modelle. Mit den „Nudes“ möchte Ruff auch die Wahrnehmungsvoraussetzungen untersuchen. Bei der Suche nach geeigneten Bildern im Internet für diese Serie bemerkte er, dass diese „Bilder“ nicht die Mitteilung der Wirklichkeit sind, sondern einen optischen Reiz mithilfe der Elektronik liefern. Er löst die Schärfe der Bilder auf, verwischt sie, koloriert sie digital und nimmt sie heraus aus der Flüchtigkeit ihrer digitalen Existenz, indem er sie schließlich als großformatigen Fotografien ausdruckt. Ruff spielt dabei mit der Wahrnehmung, der Erwartung und den erotischen Phantasien des Publikums bei einem Titel wie „Nudes“.

Matthias Winzen hat „Nudes“ wie folgt analysiert: „Thomas Ruffs ‚Nudes‘ (...) treten mit dem Anspruch auf, das zum pornografischen Gebrauch bestimmte Internetfoto und das künstlerische Bild buchstäblich innerhalb einer Bildfläche zur Deckung zu bringen.“¹⁰

Durch die Vergrößerung zu Superformaten und die Manipulation mit dem Computer sucht Ruff nach der künstlerischen Qualität. Die Bildervorlagen sind Ausgangspunkt für das eigene künstlerische

¹⁰ Winzen, Matthias (2001): Glaubwürdige Erfindung von Realität. Zu Thomas Ruffs präzisen Wiedergaben unserer Phantasien von Wirklichkeit. In: Ruff (2001), S. 147.

Herangehen.

In einem Interview sagte Ruff: „Die Bilderschirmauflösung ist 72 dpi, also ziemlich miserabel. Wenn man so ein Bild auf die jetzige Größe bringen wollte, wäre ein Pixel etwa 2 cm groß. Ich musste mir also was überlegen. [...] Ich habe begonnen, die Pixel zu verschieben. Wenn man das tut, dann macht der Rechner aus einem 2-cm-Pixel wunderbare 36 kleinere Pixel, und mit dieser Technik habe ich die Bilder dann auf diese Qualität gebracht. Die Unschärfe habe ich eben gewählt, weil das Zeug so hässlich ist. Das muss eben überarbeitet werden.“¹¹

Seine Aussage weist darauf hin, dass er seine Fotografie immer innerhalb der Kunst stehend begreift. Bei einem anderen Interview hat er seine Serien mit den Gemälden von Gerhard Richter (geb. 1932) verglichen und meinte: „Richter hat ja diese Unschärfe aus der Fotografie geklaut, und deshalb ist es nur legitim, wenn ein Fotograf diese Unschärfe wieder in die Fotografie zurückbringt.“¹²

Ruff definiert seine Aktfotografie als „malerische Aktfotografie“.¹³ Für ihn ist es immer sehr wichtig, mittels der Fotografie sein Thema zu untersuchen und seine eigene Methode im Bereich der Kunst zu finden. In dieser methodischen Herangehensweise lassen sich Einflüsse seiner Lehrer Hilla und Bernd Becher ausmachen.

Bernd und Hilla Becher und künstlerische konzeptuelle Fotografie

Seit Anfang der 1960er Jahre arbeiteten Bernd und Hilla Becher systematisch an einem fotografischen Archiv industrieller Bauten. Die einzelnen Objekte wie z. B. Wassertürme und Fördertürme, Gasometer, Hochöfen, Fabrikhallen werden in einem diffusen Licht von erhöhtem Standpunkt mit einer Großformatkamera aufgenommen und in typologischen Reihen und Tableaus präsentiert. Die Fotos der

¹¹ Ebd., S. 149–150.

¹² Ebd., S. 150.

¹³ Kawai (2001), S. 59.

Bechers zeigten einen neuen Aspekt der Fotografie. In den 1970er Jahren, nach ihrer ersten Buchveröffentlichung („Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten“, Düsseldorf 1970) wurden sie gleichermaßen in den Diskurs der Concept Art und Minimal Art als auch in den Kontext künstlerischer Dokumentarfotografie integriert. Obwohl sie versuchten, die Intervention der Subjektivität zu verdrängen und möglichst objektiv dokumentarisch zu fotografieren, wurden sie als künstlerische Fotografen gesehen. Nicht zuletzt dank der Bechers wurde die Fotografie in die Kunst integriert.

Bernd Becher übernahm 1976 an der Düsseldorfer Kunstakademie eine Professur für Fotografie.¹⁴ Die Absolventen seiner Klasse werden Becher-Schüler genannt, ihre Arbeiten zeichnen sich durch den typografischen Ausstellungsstil und große Formate aus.¹⁵ Sie versuchen, die Möglichkeiten der Fotografie im Kunstkontext auszuloten. Auch Ruff gehört zur Becher-Schule und war bis 2006 Professor für Fotografie an der Düsseldorfer Kunstakademie.

Bernd Becher wollte stets, dass seine Studenten ihre eigene Themen, ihre eigenen Methoden zur konsequenten Entwicklung von Themen finden können. Seiner Meinung nach müssen Fotografen nicht nur die fotografische Technik verbessern, sondern auch unter historischen, soziologischen, künstlerischen, kunsthistorischen, ästhetischen Aspekten ihre eigenen Themen recherchieren.¹⁶ Seine Einflüsse sind in der Fotografie in Deutschland seit 1990 immer noch zu sehen, wie auch die deutschen Fotografien eher zur konzeptuellen Kunst tendieren.

¹⁴ Hilla Becher war keine Professorin an der Düsseldorfer Kunstakademie, aber sie arbeitete zusammen in der Becher-Klasse. Diese Klasse war die erste Klasse für Fotografie an der Düsseldorfer Kunstakademie.

¹⁵ 1976 haben Candida Höfer (geb. 1944), Axel Hutte (geb. 1951) und Thomas Struth (geb. 1954) angefangen, Fotografie in der Becher-Klasse zu studieren. Später haben sich Thomas Ruff und Andreas Gursky (geb. 1955) dieser Klasse angeschlossen. Seit den 1980er und 1990er Jahren nehmen sie einen Platz in der zeitgenössischen Kunst ein, und die Becher-Schule ist weltberühmt geworden.

¹⁶ Fukagawa (2003), S. 155.

Resümee

„Nudes“ von Ruff und Arakis Werke bewegen sich zwischen künstlerischer und pornografischer Fotografie. Ruff und Araki beschäftigen sich zwar einerseits mit Porno-Fotografien, die sinnlich intuitiv wahrgenommen werden. Aber es gibt deutliche Unterschiede in ihren Herangehensweisen. Ruff begreift von Anfang an seine Aktfotografie als Kunst, während Araki stets mit Kategorien wie Porno/Kunst und privat/öffentlich spielt.

Meiner Meinung nach sind die unterschiedlichen Vorstellungen von Kunst ein Grund für diesen Unterschied. In Europa funktioniert der Kunstbetrieb sehr gut und dank Becher ist Fotografie als eine künstlerische Form akzeptiert. In der deutschen fotografischen Situation gibt es eine Trennung zwischen Werbefotografie und Kunstfotografie. Dagegen ist der Begriff der Kunst in Japan importiert und funktioniert nur oberflächlich, besonders im Bereich der Fotografie. Dadurch, dass seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs Japan stark zur Konsumgesellschaft tendiert, gibt es keine genaue Trennung zwischen hoher und populärer Kunst und Mode ist einer der wichtigsten Faktoren für die japanische Gesellschaft geworden. In der Folge arbeiten viele Fotografen nicht nur im Bereich der so genannten *fine art*, sondern auch für Zeitschriften und Werbefirmen. Dadurch werden ihre Fotografien populär und es ist einfach, sie wahrzunehmen und zu konsumieren, wie im Fall der *Girly Photographs*. Meines Erachtens ist ihr wichtigster Faktor nicht die so genannte künstlerische Qualität, sondern ihre leichte Konsumierbarkeit und die Stimmung, die sie transportieren.

Es ist notwendig, die Fotografie in vielen verschiedenen Kontexten akzeptieren zu können. Deswegen konnten die intuitiven Schnappschuss-Fotos in Japan leicht Akzeptanz finden und wurden zu einem Trend in der zeitgenössischen Fotografie. Besonders seit 1990

ist dieser Trend durch Einflüsse der oben erwähnten beiden Fotowettbewerbe und des Werks sowie der Kommissionstätigkeit Araki Nobuyoshis stärker geworden.

Literatur

- Azuma Hiroki 東浩紀 (2001): 動物化するポストモダンオタクから見た日本社会 (Dōbutsukasuru posutomodan otaku kara mita nihonshakai; „Tierische“ Postmoderne. Japanische Gesellschaft unter dem Aspekt von *Otaku*.) Tōkyō, Kōdansha.
- Fukugawa Masafumi 深川雅文 (2003): タイポロジーの射程 — ベルント&ヒラ・ベッヒャーの地平 (Taiporōjī no shatei — Bernd & Hilla Becher no chihei; Reichweite der Typologie — Horizont von Bernd & Hilla Becher). In: Kyoto University of Art & Design 京都造形芸術大学 (Hrsg.) (2003): 現代写真のリアリティ (Gendai shashin no riariti, Realität der zeitgenössischen Fotografie. Kadokawa gakugei shuppan. S. 145–162
- Iizawa Kōtarō 飯沢耕太郎 (2003): 写真家たちのステージ — 「写真新世紀」と「ひとつぼ展」 (Shashinkatachi no sutējī — „shashin shinseiki“ to „hitotsubo-ten“; Bühne für Fotografen — “New Cosmos of Photography” und “Hitotsubo-ten”). In: Kyoto University of Art & Design 京都造形芸術大学 (Hrsg.) (2003): S. 293–307
- Kawai Sumie 河合純枝 (2001): トーマス・ルフ「絵画的ヌード写真」の作り方とは? (Thomas Ruff „Kaigateki nūdo shashin“ no tsukurikata to wa?; Produktionsweise von „malerischer Aktfotografie“). In: 美術手帖 (Bijutsu techō, Handbuch der bildenden Kunst. Feb. 2001. Bijutsu-shuppansha. S. 54–59
- Kitazawa Noriaki 北澤憲昭 (1989): 眼の神殿 (Me no shinden, Schrein für die Augen). Bijutsu-shuppansha.
- Matsui Midori 松井みどり (2005): Beyond the Pleasureroom to a Chaotic Street. Transformations of Cute Subculture in the Art

of the Japanese Nineties. In: Murakami Takashi 村上隆 (ed.): Little Boy, The Arts of Japan's Exploding Subculture. Japan Society, New York/Yale University Press, New Haven & London. S. 208–239

Ōtake Akiko 大竹昭子 (1994): 目の狩人 (Me no karyūdo; Jäger der Augen). Shinchosha.

Ruff, Thomas (2001): Thomas Ruff Fotografien 1979 bis heute. Verlag der Buchhandlung Walther König

Sawaragi Noi 榎木野衣 (1998): 日本・現代・美術 (Nihon, gendai, bijutsu; Japan, Gegenwart, Kunst). Shinchosha.