

1. JAPAN NACH 1945

DOKUMENTARFOTOGRAFISCHE SICHTWEISEN AUF NACHKRIEGSJAPAN

Die fotografische Fremdsicht auf Japan im neunzehnten Jahrhundert zeigt, dass zahlreiche Europäer sich insbesondere für die exotisch anmutenden Ansichten Japans interessieren. Fremdartige Kleidung, Architektur oder Traditionen üben einen besonderen Reiz aus, was sich auch in der bildnerischen Umsetzung, insbesondere der Reisefotografie, manifestiert. Wie in Teil I, Abschnitt 2.3.2. dargelegt, unterliegen die visuellen Vorstellungen seit dem Zweiten Weltkrieg den veränderten Bedingungen des durch die amerikanische Besatzung ausgelösten gesellschaftlichen Wandels. Die westliche Aufmerksamkeit richtet sich in zahlreichen Publikationen nach wie vor auf solche Aspekte der japanischen Kultur, die anders sind. In der ständigen Wiederholung einer spezifischen Sichtweise, die Japan als das *Andere* konstruiert, etablieren sich zahlreiche visuelle Klischees, die sich bis heute auf die westliche Japanrezeption auswirken. Die Dokumentarfotografie, die sich aufgrund ihres spezifischen Umgangs mit der Welt als herausragendes Medium zur Darstellung fremder Kulturen etabliert hat, leistet in der Vermittlung Japans einen wichtigen Beitrag. Das gilt mitunter in Bezug auf die Perpetuierung visueller Klischees, aber sie hat auch Teil an einer Darstellung, die über eine stereotype Wahrnehmung hinausweist.

Wie in Teil I, Kapitel 3 erörtert, werden dokumentarische Fotografien mitunter als *authentisch* oder *wahr* rezipiert. Weil auch Dokumentarfotografie aufgrund ihrer medialen Konzeption nicht als authentisch gelten kann, ist es zu einer *Krise der Repräsentation* gekommen. Die fotografischen Ausdrucksmöglichkeiten stehen immer im Verhältnis zu den Vorstellungen und Ansätzen des Fotografierenden, der intendierten Gebrauchsweise der Fotografien sowie ihrer Zeitgenossenschaft. So wie sich die fotografierte Kultur im Lauf der Zeit verändert, so verändern sich auch die Vorstellungen darüber, wie Fotografie sich ihrem Gegenstand nähert und welche visuellen Parameter eingesetzt werden können. Zudem werden ältere Japanfotografien den Fotografen, die ein neues Japanprojekt konzipieren, bekannt sein. Insofern steht die fotografische Auseinandersetzung mit Japan in engem Zusammenhang mit der in Teil I, Kapitel 2 geschilderten allgemeinen Japanrezeption. Die ständige Wiederholung bestimmter Sichtweisen führt auch in der kritischen Auseinandersetzung mit der Ausschnitthaftigkeit fotografischer Bildwelten dazu, dass sie mitunter als einzig zutreffende Beschreibungen wahrgenommen werden.

Auf diese Weise entstehen Klischees, die auf zutreffenden Grundvoraussetzungen beruhen mögen, in ihrer Betonung des Differenten in der fremden Kultur aber nur *eine* Sichtweise auf das fremde Land darstellen. Wenn es

aber auch Darstellungen gibt, die einen Blickwinkel jenseits der Klischees etablieren, scheint es interessant, ihre spezifische Sichtweise genauer zu analysieren. Denn während klischeehafte Darstellungen kaum neue Informationen liefern können, eröffnen Positionen, die das Fremde als Fremdes zeigen, neue Möglichkeiten der Erkenntnis. Von daher interessieren hier solche Bildwelten, die neue oder andere Sichtweisen in der Japandarstellung aufweisen. Das sich seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges verändernde Interesse an Japan manifestiert sich einerseits in der Wahl der Themen, andererseits in der fotografischen Umsetzung. Ob es den Fotografierenden dabei gelingt, über Jahrhunderte hinweg tradierte Vorstellungen und Annahmen über die japanische Gesellschaft in Frage zu stellen oder sogar zu modifizieren, ist eine wichtige Fragestellung der vorliegenden Betrachtung.

Rein beschreibende Darstellungen fremder Kulturen, wie sie beispielsweise in ethnologischen Untersuchungen vorkommen, sind mit dem Problem konfrontiert, dass sie Authentizität einfordern, die wegen der Grundvoraussetzungen der Feldforschung nicht leistbar ist. Der individualisierte künstlerische Zugang wird als mögliche Alternative gesehen, eine subjektive Schilderung der fremde Kultur zu erreichen, die das Fremde nicht als Anderes konstruiert, sondern Fremdheit als Erfahrung zulässt (vgl. Jamme 2002: 200f.). Weil in der künstlerischen Auseinandersetzung Erfahrungen transformiert werden können und die *Neutralität* des Beobachtenden keine Grundvoraussetzung ist, kann die Kunst zu neuen Einblicken in die fremde Kultur verhelfen. Schließlich verdeutlicht nach Jamme die Kunst, »daß in jeder interkulturellen Verständigung eine interpretative Problematik liegt« (ebd.). In diesem Teil der Arbeit liegt der Schwerpunkt der Betrachtung deshalb auf der künstlerisch-fotografischen Auseinandersetzung mit der japanischen Kultur.

Der zeitgenössischen künstlerischen Dokumentarfotografie kommt in dieser Arbeit eine besondere Aufmerksamkeit zu, weil sie Aussagen über die *heutige* Japanrezeption machen kann. Als Fundament der Betrachtung von Arbeiten aus den 1990er Jahren dient an dieser Stelle ein kursorischer Überblick über drei ausgewählte dokumentarfotografische Positionen, die aus der Zeit zwischen dem Kriegsende und den 1980er Jahren stammen. An den Positionen der international renommierten Fotografen Werner Bischof (Bischof 1955), William Klein (Klein 1965) und Ed van der Elsken (Elsken 1988) lassen sich die Veränderungen in der Entwicklung des westlichen Japanbildes exemplarisch darstellen. Gleichzeitig zeigen sie Tendenzen im künstlerischen Umgang mit Japan auf, wie sie auch in zeitgenössischen Positionen – in abgewandelter Form – anzutreffen sind. Die Auswahl bezieht sich auf Fotografen, die zwischen einem journalistischen und einem künstlerischen dokumentarfotografischen Ansatz einzuordnen sind. Ihre Japanprojekte sind in monografischer Buchform erschienen. Dieser Form der Aufbereitung kommt – wie in Teil I, Abschnitt 4.1.5. dargelegt – eine besondere Bedeutung zu. Die Buchform ermöglicht es dem Fotografierenden, die Wirkung der einzelnen Fotografien innerhalb der Arbeit in einen Zusammenhang zu bringen. Er entscheidet über die Bildauswahl, die Anordnung im Layout sowie die Einbeziehung von Texten. In Bildfolgen kann er einen visuellen Kontext herausarbeiten und auf diese Weise sein inhaltliches Anliegen in mehreren Fotografien formulieren. Gezeigt wird das Werk, so wie der Fotograf es zusammengestellt hat und nicht die durch eine Redaktion getroffene Auswahl gelungener Einzelbilder, die möglicherweise nur einen kleinen Ausschnitt der Arbeit präsentieren. Das Künstlerbuch ist deshalb ein Medium, das die Intentionen des

Fotografen treffend wiederzugeben vermag. Aus diesem Grund liegt der Schwerpunkt der Betrachtung auf fotografischen Japanprojekten, die in monografischen Künstlerbüchern erschienen sind. Auch andere Publikationsformen leisten ihren Beitrag zum westlichen Japanbild, doch in monografischen Künstlerbüchern erschienene Arbeiten zeugen von abgeschlossenen Projekten, deren Intention es ist, eine spezifische Sichtweise auf Japan zu zeigen. Sowohl in der Betrachtung der drei zwischen 1955 und 1988 erschienenen monografischen Bücher als auch in den seit den 1990er Jahren entwickelten Positionen interessieren grundsätzliche Fragen der Themenwahl, der Bildauffassung und des vermittelten Japanbildes.

Nach Arthur C. Danto ist

»Bildverstehen [...] ein Interpretieren, das aus solchen Schlußfolgerungen besteht, die eine Person *allein aufgrund ihrer Wahrnehmungskompetenz* ziehen kann. Da es jedoch kein Thema in der Philosophie gibt, das durch begriffliche Konflikte so vernebelt worden ist wie das Problem, auf welche Art und Weise wir etwas wahrnehmen, ist es schwierig, hier weiter zu kommen« (Danto 2001: 142; Hervorhebung im Original).

Aufgrund dieser Problematik ist es notwendig, sich den Fotografien mittels ausführlichen Beschreibungen zu nähern. Nur so ist ein Verstehen auf der Grundlage des im Bild Dargestellten und der Art der Darstellung möglich.

1.1. Werner Bischof: *Japan*

Der Schweizer Fotograf Werner Bischof (1916-1954) reist 1951 und 1952 im Auftrag verschiedener Zeitschriften mehrfach nach Japan.¹ Seine Japanfotografien entstehen nicht als freie Arbeiten, sondern im Zusammenhang mit den Publikationen der Auftraggeber, weshalb sie sich in einen Kontext von journalistischer oder von Reisefotografie einordnen lassen. Bischofs Arbeitsweise ist jedoch nachhaltig durch die Ausbildung bei Hans Finsler geprägt, einem wichtigen Vertreter der Neuen Sachlichkeit. Nach Aussage seines Lehrers versucht Bischof immer wieder, »durch die Gesetzmässigkeit des Bildaufbaus das Geschehen aus der Willkür des Zufalls herauszulösen zu einer allgemeingültigen Aussage« (Zitat Finsler in: Göltz 1991: 46). Sein Kollege René Burri bescheinigt ihm die Fähigkeit, »das klare, gereinigte, vom Unnötigen befreite Bild« zu erzeugen (Zitat Burri, ebd.: 55). Bischof bemüht sich darum, mit der einzelnen Fotografie eine Aussage zu treffen, die er in den Kontext der Bildfolge einbindet. Seine Arbeit weist jedoch über eine rein beschreibende fotografische Praxis hinaus.

Das Buch *Japan* erscheint kurz nach Bischofs Tod im Jahr 1955. Insofern ist nicht klar, wie eng Bischof an der Zusammenstellung der Bilder, dem Layout und der Auswahl des begleitenden Textes beteiligt ist, also ob es sich um seine persönliche Bildzusammenstellung oder eine redaktionelle Auswahl handelt. Der Titel weist darauf hin, dass hier Japan als Ganzes gezeigt wird und nicht nur ein kleiner Ausschnitt. Mit diesem Ansatz zeigt Bischofs Werk ein Interesse an der Vermittlung grundlegender kultureller Traditionen des

1 Biografische Anmerkungen zu Bischof vgl. Bischof 1990; zum Japanaufenthalt vgl. Phillips 2004: 47.

bereisten Landes. Die Aufteilung in drei Kapitel – *Was nicht verloren ging, Japan heute* und *Wird Japans alte Theaterkunst noch lange bestehen?* – bestätigt diese Annahme, denn auf diese Weise wird Traditionelles mit zeitgenössischen Entwicklungen zusammengeführt.²

Dem Bildteil vorangestellt ist eine subjektive Annäherung an Japan durch den Journalisten Robert Guillain, der sich für die Natur und das traditionelle Japan begeistert, Modernisierung und Urbanisierung aber kritisch bewertet.³ Er verweist darauf, dass das stereotype Japan nicht existiert, denn er kann weder »kleine trippelnde Japanerinnen, kleine Puppen, Frauen mit Perücken und ganz gezierten Gehaben,« noch »Männer mit einem gefrorenen Lächeln« oder »Häuser aus Papier« entdecken (Guillain 1955: X).⁴ Er legt dar, dass die traditionelle Folklore in Europa mit der Industrialisierung weitgehend verschwunden sei, während die Japaner in der Modernisierung das Traditionelle bewahrt haben. Vertritt er zunächst scheinbar ein positives Japanbild, gerät er bald in die Falle der Stereotypisierung. Mit der Bestätigung der japanischen Dichotomie eines Nebeneinanders von Fernost und West versucht er, »Konflikte, deren Schauplatz die japanische Seele ist« zu erklären: »Die [von den Konflikten] Betroffenen passen sich indessen nicht schlecht an, begabt, wie sie sind, mit einer außerordentlichen Geschicklichkeit, unaufhörlich von einer Seite ihres Wesens zur anderen hinüberzuwechseln, und glücklicherweise wenig geneigt zur kartesischen Logik« (ebd.: XVI).⁵ Er kritisiert japanisches Verhalten in einem *modernen* Setting wie der U-Bahn und reiht stereotype Allgemeinplätze aneinander, die das moderne Japan in keinem positiven Licht erscheinen lassen. Nach seiner Auffassung existiert ein äußeres – verwestlichtes – und ein inneres – traditionelles – Japan, das er als »japanisches Japan« beschreibt und nach dem er sich sehnt (ebd.). Da er jedoch *den* japanischen Charakter nur für wenig wandlungsfähig hält, scheint ihm der Bestand japanischer Tradition gesichert. »Sie sind bei der Unbequemlichkeit und Leere ihrer Behausungen ohne Möbel und ohne Heizung geblieben [...] und zwar nicht nur, weil das Leben in amerikanischem Stil zu kostspielig ist für sie, sondern weil ihnen die Einfachheit im Blut liegt und weil der vornehme Japaner den Luxus und das Geld verachtet« (ebd.: XXIX). Die Naivität seiner Aussagen verwundert aus heutiger Sicht, da Guillain nur nebenbei die Anstrengungen des Wiederaufbaus eines völlig zerstörten Landes würdigt und auch in diesem Zusammenhang Bischofs Fotografien, die Armut explizit zeigen, unerwähnt lässt. Schließlich fotografiert Bischof ein amerikanisch besetztes Land, denn erst 1952 erhält Japan seine Unabhängigkeit zurück.

2 In der englischen Ausgabe weichen die Kapitelbezeichnungen von den deutschen ab: *Old Japan, Japan Today* und *The Traditional Japanese Theatre* (vgl. Bischof 1955, englischsprachige Ausgabe).

3 »Die Hauptstadt ist ein gigantisches, chaotisches Dorf. Das traditionelle Japan scheint verschwunden infolge der planlosen Invasion der modernen Technik« (Guillain 1955: X).

4 »An alledem ist nichts Wahres!« (Guillain 1955: X). Aus seinen Ausführungen erhält der Leser den Eindruck, dass Guillain selbst in Japan gewesen ist und nicht nur über Bischofs Bilder schreibt.

5 Diese Aussage verweist auf die westliche Annahme, Japaner hätten zwei unterschiedliche Persönlichkeiten, zwischen denen sie umschalten können: eine traditionell japanische und eine westliche, die ihrem Charakter eigentlich fremd ist. Damit greift er erneut die These der japanischen Schizophrenie auf (vgl. auch Teil I, Abschnitt 2.2.2.).

Guillain lobt die Fotografien Werner Bischofs, weil er in ihnen Spuren des traditionellen Japan entdeckt, die noch überall zu finden seien. Guillains rückwärts gewandte Sichtweise kann jedoch nicht ungebrochen auf die Fotografien übertragen werden.

Jedem der drei Kapitel des Bildteils sind kurze nummerierte Textabschnitte vorangestellt, die die einzelnen Fotografien erklären. Ob diese Texte von Bischof selbst stammen, ist nicht bekannt, ihr Duktus verweist jedoch auf Ereignisse, die eng mit dem Zeitpunkt des Fotografierens verknüpft sind. Die teils schwarz-weißen, teils farbigen Fotografien sind hoch- und querformatig und meist im Anschnitt abgedruckt.⁶ Querformate erstrecken sich teilweise über den Falz, füllen jedoch die Doppelseiten nie ganz aus. Hochformate werden paarweise auf Doppelseiten nebeneinander angeordnet. Es gibt keine Vakant-Seiten. Werden Querformate auf Einzelseiten gestellt oder Hochformate beschnitten, entstehen weiße Ränder.⁷ Die Qualität des Drucks ist sehr hochwertig. Die schwarzweißen Fotografien sind auf mattes, die farbigen auf seidenglänzendes Papier gedruckt. In den Schwarzweißfotografien entsteht eine umfangreiche Tonalität, die Farbaufnahmen wirken brillant und klar. Die Ausstattung des Bandes entspricht dem bildnerischen Anspruch des Fotografen.

Der Bildteil des ersten Kapitels *Was nicht verloren ging* besteht aus 40 Fotografien. Das erste Kapitel zeichnet sich durch eine ruhige, fast meditative Bildsprache aus. Die Motive von Tempeln, Gärten, Mönchen, Teezeremonie, Ikebana-Stunde oder japanischer Braut sind klassisch gestaltet. In der Bildfolge widmen sich oft mehrere Fotografien einem ähnlichen Bildsujet. Mehrere Bilder zeigen beispielsweise Priester in zeremoniellen Gewändern oder Kinder bei einem Tempelbesuch. Zuweilen werden auf Doppelseiten Zusammenhänge evoziert, wie das Beispiel der linksseitig angeordneten Fotografie eines Ikebana-Künstlers, das mit einem Foto von Frauen, die ein Geschehen beobachten, kombiniert ist (vgl. Bischof 1955: 25/26). In einer gut durchkomponierten Bildsprache gelingt es Bischof, die Ästhetik seiner Bildmotive aufzugreifen und in die Fotografien zu transponieren.

Der zweite Teil, *Japan heute*, besteht aus 49 Bildern. Das Kapitel beginnt mit einer Bildfolge, die den Besuch des Kaiserpaars in Hiroshima zeigt. Diese sechs Fotografien⁸ bilden ein geradezu journalistisches Ensemble, das man sich gut im Zusammenhang mit einem Bericht über die Situation zehn Jahre nach Kriegsende in einer Publikumszeitschrift vorstellen kann. Neben dem Kaiserpaar und dem damit verbundenen Zeremoniell werden wartende Kinder mit japanischen Flaggen sowie die Gedenkstätte am Atombombendom und die verheilten Hautverletzungen eines Atombombenopfers gezeigt.

Es folgen Fotografien, die sich im Zusammenhang mit dem urbanen Raum, mit der amerikanischen Besatzung sowie der Armut der Bevölkerung beschäftigen. Bilder von amerikanischen Soldaten und Prostituierten sind ebenso vertreten wie die von Literaten oder Besuchern einer Ausstellung mit Bildern von Matisse und Picasso. Bischof zeigt das Leben der einfachen Leute

6 Das Buch ist ein Hochformat, 28,5 x 23 cm. Eine Paginierung gibt es nur im Textteil (vgl. Bischof 1955).

7 Hochformate werden z.T. so beschnitten, dass sich das Seitenverhältnis ändert (vgl. ebd.).

8 Später folgt noch eine siebente: Bild Nr. 88 (vgl. ebd.). Ein Beispiel für Bischofs Kaiserbild findet sich in Abschnitt 1.4.

ebenso wie Handwerker und den Mittelstand. Bischofs Kritik an den Zuständen hat eine völlig andere Grundlage als die Guillains. Während Guillain die kurze Periode der Modernisierung und japanische Charakterschwächen für die Unzulänglichkeiten der Zustände verantwortlich macht, zeigt Bischof die Situation der Ärmsten in mitfühlender Haltung. Er verweist auf eine Rückständigkeit, die vielleicht mit der Frühzeit der europäischen Industrialisierung vergleichbar ist und vermutlich mit dem verlorenen Krieg zu tun hat.⁹ Im Zusammenhang mit den Bildtexten lassen sich diese Bilder als eine Kritik an der japanischen Regierungspolitik lesen, was auf Bischofs Ansatz der engagierten Dokumentarfotografie verweist. Parallel zum urbanen Alltag fotografiert Bischof auch das Leben auf dem Land. Dieses ist traditionell geprägt, was sich an den Anbaumethoden, der Kleidung und den Interieurs der Bauernhäuser ablesen lässt. Die Fotografien aus ländlichen Gebieten knüpfen an die Darstellungen des ersten Kapitels an. Während dort jedoch im Schwerpunkt ein spirituelles Leben gezeigt wird, ist hier ein ländlicher Alltag dargestellt. Als weiterer Aspekt werden in diesem Kapitel sportliche Betätigungen abgebildet. Dabei stellen Lockerungsübungen auf einem Provinzbahnhof und ein Volleyballspiel ein modernes Japan dar (vgl. ebd.: 86/87), während mit einem Sumô-Ringer wiederum eine Verbindung zur Tradition hergestellt wird (vgl. Abschnitt 1.4.).

Auch wenn einige Fotografien aus dem Abschnitt *Japan heute* stark an ein traditionelles Japan erinnern, macht Bischof mit der Einteilung deutlich, dass auch im Nachkriegs-Japan japanische Traditionen fortleben. Diese findet man nicht ausschließlich in der Wahrnehmung der spirituell-religiös konnotierten Wurzeln der japanischen Kultur, sondern auch im Leben auf dem Land oder der modernen Großstadt. Gerade das großstädtische Leben ist jedoch auch von westlichen Einflüssen geprägt, was sich beispielsweise in der Art sich zu kleiden oder englischsprachigen Hinweisen im Straßenverkehr ausdrückt. Während die englischen Kapitelüberschriften schematisch *alt* und *neu* unterscheiden, wirken die der deutschsprachigen Ausgabe etwas differenzierter. Das, »was nicht verloren ging«, stellt eine Verbindung zur Vergangenheit her, ist aber eben nicht nur das alte Japan. Der Vergangenheitsbezug des ersten Kapitels, den die englische Ausgabe herstellt, wird in der deutschsprachigen Ausgabe relativiert (vgl. Bischof 1955).

Auch die Bilder des zweiten Kapitels sind sorgfältig komponiert, Bischof geht jedoch teilweise näher an die Menschen heran als im ersten Teil. Trotzdem blicken die fotografierten Personen nur in Ausnahmefällen direkt in die Kamera. Der Fotograf bleibt auf Distanz, er ist von außen kommender Beobachter, der aufzeichnet, aber nicht am Geschehen teilnimmt.

Das letzte Kapitel widmet sich dem traditionellen japanischen Theater in seinen verschiedenen Formen von Puppentheater, Nô und Kabuki. Auch hier sind die Kapitelüberschriften der deutschen und englischsprachigen Ausgaben nicht identisch. Während in der englischen Ausgabe die Überschrift *The Traditional Japanese Theatre* lautet, heißt es in der deutschsprachigen Version: *Wird Japans alte Theaterkunst noch lange bestehen?* (vgl. ebd.). Während die englische Überschrift die Tradition in der Kapitelüberschrift erwähnt und somit an Vergangenes anknüpft, richtet sich die Frage der deutschen Ausgabe eindeutig in die Zukunft: Aufgrund der großen Veränderungen in

9 Die Fotografien Nr. 71 und 72 zeigen z.B. die schwierigen Arbeitsbedingungen in veralteten Industriebetrieben (vgl. Bischof 1955).

der japanischen Gesellschaft scheint es zu Beginn der 1950er Jahre nicht sicher, ob sich alte japanische Traditionen werden behaupten können. Während die spirituellen Traditionen sich bereits resistent gegenüber Veränderungen gezeigt haben, ist das Theater nach Bischofs Ermessen offensichtlich nicht in dem gleichen Maße gesellschaftlich gefestigt. Die zwanzig Fotografien dieses Kapitels zeigen traditionelle *Bunraku*-Puppen, Schauspieler in Kostümen und Musikinstrumente. Der Fotograf blickt auch hinter die Kulissen und beobachtet die Vorbereitungen vor dem Auftritt. Bischofs Theaterfotografien zeigen unterschiedliche Nuancen der Beobachtung. Der thematische Zusammenhalt der Fotografien in diesem Kapitel verweist auf eine mögliche Nutzung als Bildstrecke eingebettet in einen Bericht über das japanische Theater.

Bischofs Japanfotografien verbinden Aspekte des traditionellen Japan mit den aktuellen gesellschaftlichen Umbrüchen, die in der Zeit der amerikanischen Besatzung ihren Anfang nehmen. In einen Rahmen aus traditionellen Themen des religiösen Lebens einerseits und der Theaterkunst andererseits fügt Bischof Beobachtungen über die japanische Gesellschaft ein. Seine Fotografien des – aus damaliger Sicht – *heutigen* Japan zeigen die vielschichtigen Facetten der japanischen Gegenwart, die auf traditionelle Wurzeln zurückgreifen kann, sich aber gleichzeitig in einer Phase der Veränderung befindet. Sie ist einerseits gezeichnet von Krieg und Besatzung, andererseits präsentiert sie sich als fortschrittlich. Die Dichotomie von Tradition und Moderne, die westliche Beobachter in Japan seit der Öffnung des Landes im neunzehnten Jahrhundert beobachten, versucht Bischof im zentralen Kapitel aufzulösen, indem er verschiedene Bereiche miteinander verbindet. In seinem Buch befriedigt er einerseits das westliche Interesse an fernöstlicher Exotik, andererseits erweitert er diesen Blickwinkel um gesellschaftspolitische Aspekte, die auch in westlichen Nachkriegsgesellschaften in ähnlicher Form anzutreffen sind.

Der den Fotografien beigelegte Text von Robert Guilan betont ein Interesse am *japanischen Japan*, das Bischof zwar bedient, aber in seiner Darstellung des zeitgenössischen Japan bricht. Hier scheint Kritik an den Verhältnissen durch, da er sich auch der Armut, Kriegsinvaliden und veralteter Technologie widmet. Insgesamt ist Bischofs Interesse an traditionellen Aspekten der japanischen Gesellschaft jedoch nicht zu leugnen. Bischof betont insbesondere im ersten Kapitel die Ruhe und Klarheit japanischer Bauten und Gartenkunst. Damit stellt er ausgewogene und friedliche Aspekte der japanischen Kultur heraus. Die Ereignisse des Krieges liegen zu dieser Zeit noch in der jüngsten Vergangenheit, so dass anti-japanische Kriegspropaganda sicher vielen ehemaligen Kriegsgegnern noch eindrücklich in Erinnerung ist. Bischof betont dementsprechend die humanistischen Seiten. Umso erstaunlicher ist es, dass der beigelegte Einführungstext von Robert Guilan sich so negativ gegenüber dem zeitgenössischen Japan äußert, da sich diese negative Haltung in Bischofs Fotografien nicht findet.

Bischofs ruhige und klare Bildsprache erinnert an Magazinfotografie auf höchstem Niveau. Die Fotografien sind durchgängig hervorragend komponiert und erfüllen als Einzelbilder einen hohen ästhetischen Anspruch. Leichte Unschärfen ergeben sich aus den Lichtverhältnissen der Innenräume, da der Fotograf keine zusätzlichen Lichtquellen einsetzt. In den Bildkompositionen ist der Bildgegenstand stets genau zu erkennen, Fragen an das Abgebildete werden in den vorangestellten Bildtexten beantwortet. Das Buch als Ganzes verfolgt keine stringent erzählende Strategie, innerhalb der einzelnen

Kapitel bildet sich jedoch stets eine Einheit. Zusammenstellungen von Bildern zu einzelnen Themen funktionieren auch gut als Bildstrecken. Die Ansprüche an einen Überblick über ein fremdes Land werden erfüllt. Tradition und Gesellschaft werden reflektiert, ohne allzu viele – beispielsweise historische – Details zu erwähnen. Die Bildunterschriften vermitteln ansatzweise ergänzende Informationen über die Situation im Nachkriegs-Japan, die aus den Bildern nicht herausgelesen werden können. Bildauswahl und -kombinationen erfüllen ästhetische Kriterien und ergeben einen umfassenden Einblick. Der einführende Text versucht, die fremde Kultur ansatzweise zu erklären. Er bezieht sich weniger auf die Fotografien als auf die Vorstellungen des Autors, die sich nicht unbedingt mit denen des Fotografen decken. Mit distanziert beobachtendem Blick erfasst Bischof viele Facetten, die aus europäischer Sicht fremd anmuten. Dennoch betont er nicht die Fremdheit oder beutet exotische Ansichten aus. Vielmehr zeugt sein Blick von dem Interesse an einem Land, das sich in einer Phase des Um- und Aufbruchs befindet.

Unabhängig davon, ob sich Werner Bischof dem spirituellen Leben der Japaner, den traumatischen Erinnerungen an den Krieg oder dem harten Alltag auf dem Land widmet, arbeitet er mit einer Strategie der Ästhetisierung. Die Bilder konzentrieren sich in einer klaren und prägnanten Bildsprache auf das meist ins Zentrum gerückte Sujet und sind ästhetisch sehr ansprechend. Durch Bischofs umfassende Beherrschung des fotografischen Mediums wird das Buch – in einem ganz traditionellen Sinn – sehr fotografisch. In seiner Darstellung verzichtet Bischof beispielsweise auf Bilder von wichtigen japanischen Sehenswürdigkeiten, wodurch sich seine Sichtweise von einer traditionellen Reisefotografie unterscheidet. In der Distanziertheit seines Blicks bleibt Bischof stets der außenstehende Betrachter, der Situationen präzise zu beobachten und ins Bild zu setzen vermag. Bischofs Erfahrungen beruhen geradezu auf der eingehaltenen Distanz. Auf diese Weise kann er auch hierarchische Gegebenheiten der japanischen Gesellschaft oder die Amerikanisierung der japanischen Städte während der amerikanischen Besatzung aufzeigen.

Bischofs reale Distanz zum aufgenommenen Gegenstand vermittelt aber auch eine *gefühlte* Distanz. Die japanische Gesellschaft erscheint als von der westlichen sehr weit entfernt. Die Fotografien verweisen auf ein *dort*, das in großem Abstand zu einem *hier* existiert. Dies heißt jedoch nicht, dass er mit seinen Bildern eine Exotisierung des Fremden betreibt. Vielmehr repräsentieren seine Fotografien einen neugierigen Blick auf ein vermeintlich Anderes, das sie in seiner ganzen Vielfältigkeit zu beleuchten suchen. Die Strategie der Ästhetisierung ist ein Faktor, der die Distanz zum Abgebildeten weiter unterstreicht und die Differenz zum Eigenen deutlich in den Vordergrund treten lässt. Damit werden mitunter auch klischeehafte Vorstellungen über das fremde Land bestätigt, wobei Bischof durchaus einen eigenständigen Standpunkt bezieht. Die Konzentration auf das einzelne Bild, das zwar in einen Kontext eingebettet wird, aber dennoch für sich sprechen muss, trägt weiterhin dazu bei. Zeitgemäß ist Bischofs Wunsch, einen überblicksartigen Eindruck über das Land zu erzielen, da in den 1950er Jahren Japan in Europa eine eher nebensächliche Rolle spielt. Mit seiner an eine journalistische Bildauffassung angelehnten Bildsprache nähert sich Werner Bischof dem Japanthema eher beschreibend, etabliert aber dennoch einen persönlichen Blickwinkel.

1.2. William Klein: *Tokio*

Der in Paris lebende amerikanische Fotograf William Klein (*1928) reist auf Einladung eines japanischen Verlegers 1961 nach Tokyo.¹⁰ Klein, der seit 1948 als Künstler in Paris lebt, kann an der *Ecole de Paris* einige Erfolge als abstrakter Maler vorweisen, bevor er zu fotografieren beginnt (vgl. Jouffroy 1982: 57). Sein Interesse gilt von Anfang an einer künstlerischen Fotografie.

Sein Buch mit dem Titel *Tokio* erscheint im Jahr 1965. Klein widmet sich im Gegensatz zu Werner Bischof und Ed van der Elsken ausschließlich der japanischen Hauptstadt. Das Buch *Tokio* stellt einen wichtigen Beitrag zur dokumentarfotografischen Auseinandersetzung mit Japan aus westlicher Sicht dar und übt zudem einen erheblichen Einfluss auf Kleins japanische Kollegen aus (vgl. Holborn 1986: 76; Phillips 2004: 51). Im Vorwort erteilt Richard Friedenthal zunächst japanischen Stereotypen eine Absage. Er verweist darauf, dass »das rätselhafte [japanische] Lächeln, das vielleicht nur eine Maske ist,« dem Reich der Legende angehört (Friedenthal 1965: o.S.). Friedenthal beschreibt Tokyo als moderne Stadt, die den stereotypen Japanvorstellungen in keiner Weise entspricht. Der Text bezieht sich im Schwerpunkt auf die Fotografien und entwickelt entlang Kleins Bildsprache eine Idee von der rastlosen und modernen Metropole, in der das Traditionelle zunehmend verdrängt wird. Autor und Fotograf interessieren sich gerade für das Moderne, weshalb auf Traditionelles insgesamt kaum eingegangen wird. Zehn Jahre nach Bischofs Japanarbeit zeigt sich hier bereits ein großer Unterschied, weil die moderne Entwicklung Japans in dieser Publikation nicht kritisch, sondern fasziniert und wohlwollend betrachtet wird. Friedenthal verweist auf die immer kürzer werdenden Reisezeiten und bezeichnet Japan als »Nachbarn«, zu dessen besserem Verständnis das Buch einen Beitrag leisten könne (vgl. ebd.).

Dem Vorwort angeschlossen ist ein Text von William Klein. Aus der subjektiven Sicht des Fotografen heraus kommentiert er vorab die Bilder. Der Text beschreibt jedoch nicht einzelne Fotografien, vielmehr werden kontextuelle Informationen auch für Doppelseiten oder Bildstrecken geliefert. Die Zuordnung geschieht über eine sporadische rechtsseitige Paginierung im Bildteil. Die Texte sind unterschiedlich lang. Neben umfangreichen Beschreibungen oder literarischen Zitaten gibt es auch kurze Bildtitel, weshalb die Texte nicht zu allen Bildern gleichwertige Informationen liefern. Die assoziative Art der textlichen Informationen legt nahe, dass diese nicht konkret zu den Bildern gelesen werden müssen. Der Betrachter soll eher die Bilder anschauen und seinen eigenen Assoziationen freien Lauf lassen, um dann zeitversetzt seine Vorstellungen mit den Berichten des Fotografen anzureichern.

Der Bildteil ist in drei Kapitel unterteilt, die die Überschriften *Ritus*, *Album* und *Ikebana* tragen. Jedes Kapitel beginnt mit einer weißen linken Seite, auf der die Kapitelnummer sowie die Kapitelüberschrift auf Deutsch und auf Japanisch gesetzt sind. Die grobkörnigen schwarzweißen Fotografien zeichnen sich durch hohe Schwärzen und wenig Mitteltöne aus. Der Fotograf verwendet keine zusätzlichen Lichtquellen, so dass insbesondere bei Innenaufnahmen große Schwarzflächen entstehen. Das matte Papier verstärkt die Bild-

10 Für biografische Anmerkungen vgl. Klein 1989: 174.

schwärzen zusätzlich und nimmt ihnen ihre Differenzierung. Die Fotografien sind in der Regel im Anschnitt gedruckt. Querformate erstrecken sich meist ohne Bildrand über die gesamte Doppelseite. Nur wenn mehrere Bilder auf einer Doppelseite abgedruckt sind, entsteht in geringem Ausmaß ein weißer Rand. Sowohl in der Bildästhetik als auch in der Anordnung im Layout verweigert sich Klein einer Herangehensweise, die gut durchkomponierte und ausgewogen belichtete Fotografien in einer ästhetisch ansprechenden Form präsentiert. Die Fotografien erhalten damit eine Unmittelbarkeit, die Distanzen aufhebt. Damit unterscheidet sich Kleins Ansatz grundsätzlich von Bischofs.

Klein widmet sich fast ausschließlich der Menschendarstellung. Er geht sehr nah an die fotografierten Personen heran.¹¹ Der Bildraum wird oftmals durch eine hohe Tiefenschärfe extrem verdichtet, weshalb die meisten Bilder sehr komplex sind und zahlreiche Anhaltspunkte der Betrachtung liefern. Daraus – und durch das oft randlose Layout – entsteht ein atemloses Bild, das dem Betrachter keine Ruhe gönnt, beispielsweise in Form von Vakant-Seiten. Jeder Akt des Umblätterns liefert neue komplexe Bildinformationen, die sich nicht auf den ersten Blick erschließen. Das große Buchformat bietet bei Format füllendem Abdruck querformatiger Fotografien nicht genug Abstand, um das Bild als Ganzes zu erfassen.¹² Die Kombination von Bildaufbau und Buchformat erfordert das sukzessive Abfahren der Bilder mit den Augen, um sich deren Inhalt zu erschließen. Entsprechend wird im Vorwort darauf verwiesen, dass es sich bei Kleins Fotografien um »Schlagzeilen« handelt. »Man verstehe sie als Hinweise auf mehr, auf den ›Text‹, womit nicht unser kleines Vorwort oder die Bilderklärungen gemeint sein sollen. Man lasse die Bilder in sich einsinken und denke über sie nach. Sie haben viel zu erzählen« (Friedenthal 1965: o.S.). Als schlagzeilenhaft kann der erste Eindruck gewertet werden, der durch eine Lektüre der Fotografien vertieft werden muss. Die weiterführende Beschäftigung mit dem einzelnen Bild kann einen genaueren Aufschluss über das Abgebildete geben.

Das *Ritus*-Kapitel behandelt Rituale, die mit der japanischen Tradition in Verbindung gebracht werden können, auch wenn es sich teilweise um zeitgenössisch abgeänderte Formen der Rituale handelt.¹³ Die Fotografien des Kapitels zeigen sportliche Rituale, solche aus dem zeitgenössischen Avantgarde-Theater, Friseur- und Badehaussituationen, künstlerische Aktionen, Demonstrationen, aber auch das Parlament, die Börse, Cocktailparties oder Familienfeste. Diese Liste beansprucht keine Vollständigkeit und gibt lediglich einen ausschnitthaften Einblick. Ohne in der Bildsprache auf die bekannten Vorbilder zu rekurrieren, etabliert Klein eine sehr eigenwillige Sichtweise auf die moderne japanische Gesellschaft. Die Wahl der Themen verweist noch auf westliche Vorstellungen des traditionellen Japan und damit auch auf bildnerische Vorläufer, die Bildsprache negiert hingegen die foto-

11 Der deutsche Reportagefotograf Robert Lebeck, der Klein 1961 in Tokyo begegnet, berichtet von seiner Faszination, Klein beim Arbeiten zuzusehen: »Fasziniert von seiner Vorgehensweise und davon, wie nah er heranging, wodurch er bei den Fotografierten Reaktionen hervorrief, konnte ich zeitweilig gar nicht mehr fotografieren. Sein Nahherangehen war in Japan insofern kein Problem, als die Menschen gutmütig sind. Sie lieben es, fotografiert zu werden« (Lebeck 2006: 177).

12 Hochformat, 35 x 26 cm, 184 Seiten, s/w.

13 Beispielsweise handelt es sich um die japanische Vorliebe für Baseball (*yakyū*) (vgl. Klein 1965: 26/27).

grafische Tradition der westlichen Japanfotografie. Ausgehend von den gewählten Themen mag man sich an die fotografischen Abbildungen von Sumô-Ringern, Friseuren oder Badenden erinnern, die bereits im neunzehnten Jahrhundert den fotografischen Kanon der westlichen Sicht auf Japan geprägt haben. Durch die Abbildung großer Menschenmengen in zahlreichen Fotografien zeigt Klein auch die große urbane Dichte. In der Bildsprache deutet Kleins Arbeit kaum auf visuelle Vorläufer, die Auswahl der Themen greift jedoch auf tradierte Japanvorstellungen zurück.

Die Kapitelüberschrift *Album* weckt Assoziationen zu den touristischen Japan-Alben, die im neunzehnten Jahrhundert für westliche Touristen hergestellt werden. Klein imitiert zwar die traditionellen Alben nicht, trotzdem ergeben sich einige thematische Parallelen zu diesem Genre. Hingegen ist Kleins Bildsprache zum Zeitpunkt der Entstehung der Japanbilder noch immer radikal neu.¹⁴ Die Radikalität der Bildsprache aus dem ersten Kapitel wird fortgesetzt. In diesem Kapitel werden vorwiegend Paare, Familien, Kinder, Arbeiter und Passanten gezeigt. Es sind hauptsächlich Gruppenporträts und Straßenszenen, die dieses Kapitel dominieren. Klein fotografiert aber auch das Kaiserpaar (vgl. Abschnitt 1.4.) und den Präsidenten der Elektrofirma Tôshiba.

Die Überschrift des dritten Kapitels *Ikebana. Die Kunst des Blumenarrangements* wirkt in der Verbindung mit den Fotografien recht unverständlich, weil Klein weder Blumen noch Naturdarstellungen zeigt. Das kürzeste Kapitel des Buches beginnt mit dem Porträt eines Bildhauers zwischen seinen Arbeiten. Klein führt auf diese Weise in eine Welt des Ornaments ein, die im weiteren Verlauf des Kapitels zugespitzt wird. Schornsteine, Baukräne und Industrieanlagen verschmelzen in der Zweidimensionalität der Fotografien zu grafischen Formen. In einigen Bildern werden noch Menschen gezeigt, sie verbinden sich jedoch zunehmend mit den Ornamenten des urbanen Raums und werden aus einigen Bildern ganz eliminiert. In den Straßenszenen dominieren Typografie und Filmplakate. Telegrafendrähte, Bahnschienen und Leuchtreklamen werden zu grafischen Elementen abstrahiert. In wesentlich stärkerem Ausmaß als in den vorhergehenden Kapiteln entsteht in den Bildern eine Schichtung, die hier zur Oberfläche wird, wo sie vorher den Bildraum zum Betrachter hin öffnet. Der Mensch steht nicht mehr im Mittelpunkt der Darstellung. Bilder von grafischer Strenge wechseln sich ab mit solchen, die ein großes Durcheinander der Formen zeigen. In den Bildtexten wird die Abstraktion als »Ikebana« bezeichnet.¹⁵ Klein greift westliche Vorstellungen der japanischen Ästhetik auf, um sie sofort zu brechen. Nicht die klare, abstrakte Form dominiert die Fotografien, sondern – mit wenigen Ausnahmen¹⁶ – ein komplexes Chaos aus Elementen des Urbanen. Hieraus ergeben sich zwei mögliche Lesarten: Erstens, gestalten die Japaner ihre Umwelt wie Ikebana oder zweitens, macht der Fotograf Ikebana aus dem, was er in Japan

14 Zehn Jahre zuvor hatte er bereits in ähnlich radikalem Stil seine Heimatstadt New York porträtiert und war damals weitgehend auf Ablehnung gestoßen, weshalb das Buch zunächst in Frankreich publiziert wurde (vgl. Klein 1956).

15 Beispielsweise: »176-177. Architektur Ikebana in Tokios Innenstadt.« Oder »182-183. Neon-Nacht Ikebana« (Klein 1965: o.S.).

16 S. 164/165 zeigt moderne und klassische Hausfassaden; diese Doppelseite ist eine der wenigen, die kein Bild im Anschnitt zeigt und die Ruhe der Bilder mit dem weißen Rand zusätzlich betont.

vorfindet. In diesem Sinne wäre er ein Ikebana-Künstler, der die vorgefundene gebaute Welt auf japanische Weise zu einem japanischen Objekt formt.

Kleins Japanbild unterscheidet sich nachhaltig von dem Werner Bischofs. Während sich Bischof zehn Jahre zuvor nur vorsichtig der japanischen Moderne nähert, interessiert sich Klein gerade für das Moderne, das insbesondere im Urbanen sichtbar wird. Er reflektiert dies anhand von Themen, die sich an das westliche Japanbild anlehnen. Allerdings formuliert seine Sichtweise einen Bruch mit der herkömmlichen westlichen Japandarstellung. Klein erprobt eine Form der künstlerischen Dokumentarfotografie, die er nicht spezifisch im Hinblick auf Tokyo entwickelt. Er ist der Tradition des Dokumentarischen verpflichtet, findet jedoch eine eigenständige Form, die sich radikal von einer reisefotografischen oder journalistischen Herangehensweise unterscheidet. Er arbeitet zwar partiell mit Bildfolgen, diese funktionieren jedoch kaum in einer journalistischen Weise. Kleins Fotografien möchten nicht informieren, sie möchten Erlebtes, Erlebbares sichtbar machen. Klein taucht ganz in die moderne Urbanität Tokyos ein. Seine Bilder sind teilweise schwer zugänglich und sehr komplex, sie irritieren. Dieser Sachverhalt zeugt eindeutig von seinen künstlerischen Intentionen. Die Bilder stellen Fragen und geben sie an den Betrachter weiter. Die Bildästhetik ist sehr eigen, der Fotograf arbeitet mit Unschärfen, radikalen Anschnitten und reduzierter Tonalität. Es geht ihm nicht um gut komponierte Einzelbilder. Der individualisierte Ansatz zeigt eine spezifische Weltsicht, erhebt aber keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Anders als Bischof tritt Klein nicht als externer Beobachter auf. Durch die Nähe zum Fotografierten scheint er unmittelbar am Geschehen teilzuhaben. Die Bildtexte verweisen auf Kleins gute Kenntnisse der fotografierten Situationen und seine Bekanntschaft mit einigen der abgebildeten Personen. Die Arbeit entwickelt ihre Kraft aus der Zusammenstellung der Bilder im Buch. Das Werk liefert insgesamt ein atemloses, dicht gedrängtes Porträt der pulsierenden Metropole, die japanische Züge enthält, aber deren Rhythmus nicht mehr traditionell genannt werden kann.

William Klein hebt in seiner Japandarstellung die Distanz zum Gegenstand auf. Entsteht noch in Bischofs Bildern der Eindruck eines respektvollen Umgangs mit Japan, weil der Fotograf mittels Distanzierung bemüht ist, die Intimsphäre der fremden Kultur zu wahren, entwickelt Klein einen eher respektlosen Ansatz. Indem er möglichst nah herangeht, saugt er mit dem Weitwinkelobjektiv seiner Kamera alles ein. Bildwürdig ist das, was die Kamera nah genug an sich heranlässt. Schauspielern, protestierenden Studenten oder Familien beim Sonntagsausflug nähert er sich ebenso wie dem Kaiserpaar. Kleins Fotografien kennen keinen Unterschied zwischen sozialen Klassen oder in der japanischen Gesellschaft bestehenden Hierarchien. Durchbricht Klein in seiner bildnerischen Strategie den ästhetisierenden und auf Allgemeingültigkeit bedachten Ansatz seines Vorläufers Bischof, interessiert er sich dennoch für traditionelle Japanthemen, die er in einem neuen Blickwinkel zeigt. Es entsteht der Eindruck, dass er das traditionelle Japanbild durchaus zur Kenntnis nimmt und zahlreiche Aspekte auf individuelle und subjektive Art aufgreift. Möchte er nicht ganz Japan zeigen, versucht er sich dennoch an einem – gezielt subjektiv angelegten – Bild der pulsierenden Metropole Tokyo.

Kleins Darstellung profitiert davon, dass er sich selbst mitten in die Menge begibt und überall ganz vorne dabei ist. Er nimmt am Leben der Metropole teil, um es abbilden zu können. Wichtig ist, dass die Fotografien tat-

sächlich eine Nähe zu Japan transportieren. Er stellt Tokyo gerade nicht als einen weit entfernten Ort dar, sondern versucht vielmehr, die Parallelen des alltäglichen Lebens zu anderen Metropolen in den 1960er Jahren aufzuzeigen. Die Strategie ist also das Gegenteil einer Exotisierung, weil sie eher auf das Aufzeigen von Ähnlichkeiten bedacht ist, ohne jedoch japanische Eigenheiten nivellieren zu wollen. Das Tokyo-Buch kann in seiner Eigenständigkeit als Werk bestehen.

Die Bildästhetik spielt wie bei Bischof eine wichtige Rolle, ist jedoch sehr anders gelagert. Das grobkörnige Schwarzweiß von Kleins Aufnahmen stellt das Gegenteil der differenzierten Belichtung und ausgefeilten Bildaufteilung bei Bischof dar. Während bei Bischof das bildwichtige Zentrum der Fotografien immer auszumachen ist, helle und dunkle Partien gut durchgezeichnet sind, weiß der Betrachter der Klein'schen Fotografien nicht, welches Objekt denn nun das wichtigste im Bild ist. Lichter und Schatten formen häufig weiße oder schwarze Flächen und betonen so eine fast rohe Unmittelbarkeit. William Kleins künstlerische Annäherung an das Thema Japan ebnet den Weg zu einem veränderten, weil weniger distanzierenden und subjektiveren fotografischen Umgang mit der fremden Kultur.

1.3. Ed van der Elsken: *Die Entdeckung Japans*

Der niederländische Fotograf Ed van der Elsken (1925-1990) reist von 1959 bis 1988 fünfzehn Mal nach Japan. Als Autodidakt fotografiert er sowohl im eigenen Auftrag als auch für Zeitschriften. Insbesondere seine Buchpublikationen zeugen von den »Stärken seiner künstlerisch-gestalterischen Kreativität und Intention« (Kaufhold 2000: 25). 1988 veröffentlicht er eine Zusammenstellung der in Japan entstandenen Fotografien unter dem Titel *De Ontdekking van Japan* in Buchform (vgl. Elsken 1988).¹⁷ Der Titel legt nahe, dass hier eine Abhandlung über das Land als Ganzes vorliegt. Van der Elsken konzentriert sich jedoch in der Tradition der Straßenfotografie hauptsächlich auf den urbanen Raum. Dem Buch ist ein umfangreicher Einleger mit dem Titel *Ratatouille Japonica* beigegeben, der Texte, Zeitungsausschnitte, Fotosequenzen und Grafiken enthält. Es handelt sich offenbar um eine tagebuchähnliche Kommentierung van der Elskens Japanreisen.¹⁸ Das Buch selbst enthält keine umfangreiche textliche Einführung. Dem Band ist lediglich eine Textseite vorangestellt, die über seine Japanbesuche kurz Auskunft gibt. Der Bildband besteht aus zwei Teilen. Die frühen Fotografien von 1959/1960 werden von denen der 1980er Jahre getrennt. Die Zäsur wird durch eine Doppelseite mit Text und Erinnerungsbildern markiert. Hier berichtet van der Elsken von seinen Erfahrungen mit Japan und mit japanischen Kollegen. Er schreibt auch, dass er viele Orte besucht habe, aber Tokyo letztendlich am spannendsten fand, weshalb er sich auf seinen Reisen vermehrt dort aufgehalten habe.¹⁹

17 Biografische Angaben in: Elsken 2000: 178; auch: Kaufhold 2000.

18 Da hier nur ein Überblick des Buches geliefert werden soll, wird auf den Einleger nicht eingegangen.

19 »Ik ben op vrij veel plekken geweest in Japan. Op het platteland, in een aantal steden en dorpen. Een paar maanden in Osaka, een paar maanden in Kyoto.

Der Betrachter erhält zunächst keine textlichen Informationen zu den Bildern, am Ende des Bandes sind jedoch Miniaturen der Fotografien mit subjektiv erzählenden Bildtexten abgedruckt. Eine Zuordnung ist über die Paginierung möglich. Die Texte sind unterschiedlich lang und liefern teilweise Hintergrundinformationen, die nicht aus den Bildern hervorgehen. Die grobkörnigen Schwarzweißfotografien sind oftmals sehr dunkel, der hochwertige Bilderdruck auf glänzendem Papier lässt jedoch auch in dunklen Bereichen die Zeichnung noch erkennen. In dem großformatigen quadratischen Band sind die Fotografien immer im Anschnitt gesetzt.²⁰ In der Regel sind auf einer Doppelseite mehr als zwei Bilder abgedruckt, wodurch ähnlich wie bei Klein eine hohe Bilddichte erzeugt wird. Die Leerräume sind im ersten Teil durchgängig schwarz, was die Düsternis der Bilder noch vertieft. Im zweiten Teil wird vorwiegend mit weißen Rändern gearbeitet. Stoßen Bilder aneinander, werden sie mit einer feinen schwarzen Linie voneinander abgesetzt.

Der erste Teil des Bildbandes zeugt von van der Elskens großer Faszination für die japanische Kultur. Einer Tradition der Straßenfotografie verpflichtet widmet er sich ausgiebig den städtischen Ausgehvierteln, wo er beispielsweise auf Yakuza und Prostituierte trifft. Er verweist jedoch auch auf die japanische Bildtradition des Holzschnittes mit Bildern aus einer Ausstellung, fotografiert Garküchen, Puppenspieler, Tempelbesucher, im Theater das Geschehen auf der Bühne und im Zuschauerraum, Sportereignisse wie Sumô (vgl. Abschnitt 1.4.) und Jūdô, bettelnde Kriegsinvaliden, Geishas, sich auf der Straße zum Gruß verbeugende Menschen, Demonstranten und die berühmten *U-Bahn-Stopfer*. Japan wird als ein modernes Land mit Tradition gezeigt, manche Fotografien thematisieren eine Situation des Umbruchs. So sind die Schaufensterpuppen hinter dem bettelnden Kriegsinvaliden eindeutig westlicher Provenienz (vgl. Elskens 1988: 43); Geishas in Kyoto werden offensichtlich auch von japanischen Touristen als fotografierenswerte Exotinnen betrachtet (vgl. ebd.: 48f.). Obwohl van der Elskens oft sehr nah am Geschehen ist und sich die Fotografierten teilweise der Präsenz des Fotografen bewusst sind, beobachtet er aus einer distanzierten Haltung heraus. Die Fotografien fokussieren meist einen zentralen Bildgegenstand, während sich der Hintergrund mehr oder weniger stark in der Unschärfe verliert.

Der zweite Teil ist mehr noch als der erste dem Menschenbild verpflichtet. Van der Elskens ist noch immer ein Straßenfotograf und fotografiert Typen, auf die er trifft. Porträts von Punks, Poppers, Rockern, absurd kostümierten Jugendlichen oder Barfrauen – um nur einige zu nennen – wechseln sich mit Straßenszenen ab. Die Porträtierten wissen meist um die Präsenz der Kamera. Er scheint den Menschen wesentlich näher als im ersten Teil, bleibt aber trotzdem ein distanzierter Beobachter, jemand, der nicht dazu gehört. Nicht nur die Porträts von Randgruppen wie Obdachlosen und unangepassten Jugendlichen deuten auf sein Interesse für das Soziale oder Politische hin. Er fotografiert auch Demonstrationen ultranationaler Gruppen oder Jugendliche, die Nazi-Outfits tragen. In einigen wenigen Bildern werden traditionelle Themen aufgegriffen, wobei diese kaum in einer herkömmlichen Form umgesetzt werden. Die Fotografie eines Teichs mit japanischen Karpfen wird im Bildtext mit der Symbolik des japanischen Chauvinismus in Verbindung ge-

Maar het werd meer en meer Tokyo. In Tokyo heb je alles en het leven is er dramatischer, tragischer, spannender dan elders in Japan» (Elskens 1988: 63).

20 Format: 30,5 x 30,5 cm.

bracht (vgl. ebd.: 136/137). Das Bild des Vaters, der sein Kind zu den Kirschblüten empor hebt, verweist auf die Bedeutung der Kirschblüte für die Japaner, macht aber deutlich, dass van der Elsen an dieser traditionell japanischen Motivwelt nicht weiter interessiert ist (vgl. ebd.). Teilweise greift er erneut Motive aus dem ersten Bildteil auf, wie beispielsweise die Jungen in Schuluniform, die fotografierte Geisha oder die sich zum Gruß oder Dank Verbeugenden.

Die Bildsprache van der Elsens ist nicht so radikal wie die Kleins, sondern eher zurückhaltend. Er ist ein Beobachter, der sich auf einen Bildgegenstand konzentriert und aus der Situation heraus fotografiert. Gelegentliche Unschärfen sind der Situation geschuldet, auch er verwendet keine zusätzlichen Lichtquellen. In der Ausarbeitung seiner Bilder lässt er den Himmel oder den Bildhintergrund oftmals dunkel zulaufen, manchmal sind Nachbelichtung und Abwedeln im Vergrößerungsprozess deutlich zu erkennen. Dieser gestalterische Eingriff ist eher ungewöhnlich für eine dokumentierende Straßenfotografie, macht aber deutlich, dass van der Elsen tatsächlich den Schwerpunkt auf den für ihn entscheidenden Bildgegenstand gelegt sehen möchte und damit Vordergrund und Hintergrund voneinander trennt. Dies reduziert die Komplexität der Bilder, weil Informationen aus dem Bildhintergrund gezielt ausgeblendet werden. Van der Elsens Herangehensweise ist künstlerisch zu nennen. Das Buch vermittelt jedoch keinen konzeptionell geschlossenen Eindruck, was sicher auch an dem langen Zeitraum liegt, über den van der Elsen wiederholt nach Japan reist. Seiner subjektiven Straßenfotografie, die sich nicht für herausragende Ereignisse, sondern für alltägliche Situationen interessiert, bleibt er über Jahre hinweg treu. Als Straßenfotograf beobachtet und dokumentiert van der Elsen genau und entwirft ein kaleidoskopisches Bild. Anders als der Titel vermuten lässt, versucht er nicht, möglichst viele Facetten Japans abzudecken. Aus diesem Grund und wegen der teilweise unvermittelt und roh wirkenden Bildsprache handelt es sich eindeutig um eine künstlerische Dokumentarfotografie. Thematische Schwerpunkte der Arbeit, wie die Sequenzen von Obdachlosen oder Jugendlichen, sind auch als Magazinfotografie vorstellbar, vielen Bildern fehlt jedoch eine in der journalistischen Fotografie üblichen Zuspitzung. In der Zusammenstellung des Gesamtwerks werden einzelne Aspekte kontextualisiert, was dazu führt, dass ein eindrückliches und vielschichtiges Bild der japanischen Gesellschaft entsteht. Die Gedrängtheit der Fotografien im Layout deutet weiter darauf hin, dass gerade in der Vielzahl der Bilder und Themen ein dem Fotografen wichtiger Gesamteindruck entsteht.

Indem Ed van der Elsen Randgruppen mit Sympathie und Ausdauer abbildet, zeigt er ein Bewusstsein für Probleme in der japanischen Gesellschaft, deren politische Relevanz evident ist. Dabei vermeidet er jedoch eine dezidiert anklagende Haltung. »Seine ungezwungene Begeisterung und sein Sendungsbewußtsein ließen ihn an Orten fotografieren, die sogar Japaner eher zu meiden pflegten« (Yokoe 2000: 159).

Ed van der Elsens Ansatz liegt in Bezug auf die Distanziertheit zum Gegenstand zwischen den beiden zuvor betrachteten Positionen. Einerseits verbindet er in seinen Fotografien die 1950er mit den 1980er Jahren, da er über einen langen Zeitraum hinweg wiederholt in Japan fotografiert. Andererseits steht auch seine Art und Weise, sich mit Japan zu befassen, zwischen den anderen beiden Positionen. Weder bleibt er gezielt auf Distanz zur fremden Kultur, noch stürzt er sich mitten hinein ins japanische Leben. Als Flaneur

auf den japanischen – vorrangig jedoch Tokyoter – Straßen beobachtet er die japanische Kultur aus der Fußgängerperspektive. Seine Zugehörigkeit ist ambivalent. Er sieht und fotografiert das, was auch andere Fußgänger sehen können, aber er hält eine Distanz, um seiner subjektiven Herangehensweise einen kritischen Abstand zu verleihen. Van der Elskens Fotografien zeigen die japanischen Straßen als *contact zone* (vgl. Teil I, Abschnitt 1.2.1.). denn was er sieht und ins Bild rückt, lässt ihn nicht unbeeinflusst. Traditionelle Themen behandelt er ebenso wie neuere Entwicklungen der japanischen Gesellschaft, deren Veränderung im Lauf der Jahre sich in van der Elskens Fotografien abzeichnet.

Die Alltäglichkeit der beobachteten Phänomene schlägt sich auch in der Bildauffassung nieder, denn Elskens zeigt die Dinge nicht als exotisch oder außergewöhnlich, sondern nähert sich ihnen auf sachliche, unspezifische und damit unspektakuläre Weise. Er erzeugt ein einfühlsames Porträt der japanischen Gesellschaft, das auch die Schattenseiten integriert. Betonen seine frühen Fotografien noch kulturell Differentes, nivellieren sich die Unterschiede zunehmend, da sich van der Elskens hauptsächlich für den japanischen Alltag interessiert. Er wird zum Zeugen der Veränderungen der japanischen Gesellschaft, die sich zunehmend von traditionellen Elementen löst und immer mehr Aspekte einer globalisierten Welt in sich aufnimmt. Japanische Eigenheiten bleiben jedoch im Blickfeld des Fotografen. Er behandelt sie ebenso unspektakulär wie die neuen Dimensionen der Jugendkultur.

1.4. Vergleich: Bildnerischer Umgang mit traditionellen Themen

In den drei vorgestellten Positionen zu Nachkriegs-Japan zeichnen sich unterschiedliche Herangehensweisen im Umgang mit dem Thema Japandarstellung ab. Dies ist deshalb interessant, weil sich im Laufe der Zeit die fotografierten Annäherungsweisen an dieses Thema ebenso verändern wie die fotografierte Gesellschaft selbst. In Teil I, Abschnitt 2.3.2. wird dargelegt, dass sich die visuellen Vorstellungen von Japan in Europa über Jahrhunderte hinweg herausbilden und noch heute die westliche Japanrezeption beeinflussen. Die hier cursorisch vorgestellten zwischen 1951 und 1988 fotografierten Arbeiten zeugen von spezifischen – auch zeitlich bedingten – Sichtweisen auf Japan. Sie beeinflussen aufgrund ihres Bekanntheitsgrades auch zeitgenössische Künstler, die sich mit Japan auseinandersetzen. Insofern ist es interessant, die konkrete Beschäftigung mit spezifisch japanischen Themen zu betrachten. Eine vergleichende Analyse kann über die sich verändernde Annäherung an Japan Aufschluss geben.

Während Bischof noch ein recht traditionelles Japanbild zeigt, verhandelt Klein teilweise traditionelle Themen in neuer Bildsprache. Van der Elskens zeigt in den frühen Fotografien ein traditionelles Japan, geht in den späteren Bildern jedoch dazu über, klassische Japanthemen nur in geringem Umfang zu streifen. Die unterschiedlichen Herangehensweisen sollen mittels eines Bildvergleichs zu Sumô und Darstellungen des Kaisers genauer erläutert werden. Sumô wird in allen drei Publikationen thematisiert, van der Elskens behandelt es sogar zwei Mal. Kaiserfotografien sind nur bei Bischof und Klein zu finden. Bei van der Elskens spielt die japanische Monarchie keine Rolle. Als traditionelle Sportart, die noch heute im großen Maßstab betrieben

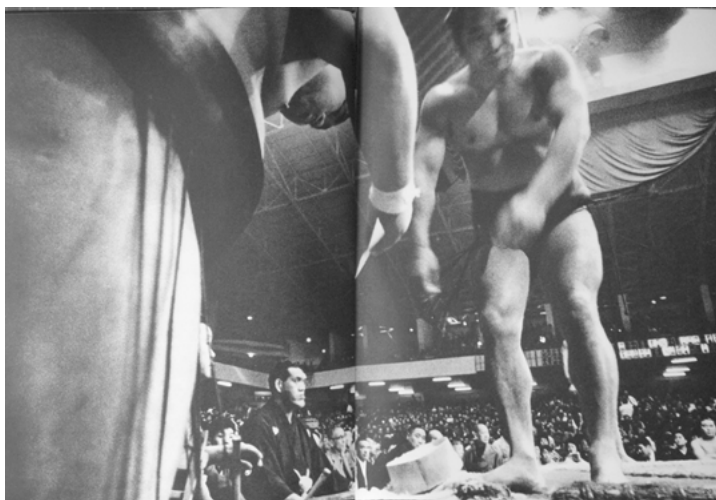


Werner Bischof: *Sumô-Ringer* (Bischof 1955: 89)

wird, ist Sumô ein fester Bestandteil der japanischen Gesellschaft. Hier begegnet die japanische Tradition einem zeitgenössischen Interesse für Sportveranstaltungen. Ähnlich wie Geishas oder buddhistische Mönche fehlen Sumô-Ringer in kaum einer westlichen Publikumspublication über Japan (vgl. z.B. Geo Special 2006: 7; Merian 1992: 20f.; Merian 1972: 25). Gleichzeitig ist Sumô heute internationalisiert: Einerseits wird es heute auch in Deutschland im Fernsehen übertragen, andererseits nehmen immer mehr nicht-japanische Ringer auch an großen Wettkämpfen teil.

Bischof beendet das zweite Kapitel, *Japan heute*, mit dem Bild eines Sumô-Ringers (Bischof 1955: 89). Die hochformatige schwarzweiße Ganzkörperaufnahme füllt eine linke Seite vollständig aus. Der Ringer hebt sich im Profil eindrucksvoll vor dem schwarzen Hintergrund ab und nimmt – mit Abstand zum Rand – die linke Bildhälfte ein. Er ist nicht angeschnitten. Charakteristische Haartracht, Bekleidung und Leibesfülle sind eindrucksvoll zu sehen. Die Fotografie ist ungefähr aus der Höhe der Knie des Ringers gemacht, der offenbar auf einer Bühne steht. Das Publikum verliert sich in der Unschärfe und reicht von den Füßen bis zu den Knien des Ringers. Der Ringer befindet sich in einer Bewegung, die durch die leichte Unschärfe des rechten Arms gekennzeichnet ist, da der Protagonist nach dem Bildtext Salz zur rituellen Reinigung des Ringes vor dem Kampf austreut. Das Salz bildet ausgehend von der Hand des Ringers in den Linien der Bewegungsunschärfe einen Halbkreis auf der rechten Bildhälfte. Das sehr harmonisch komponierte Bild baut eine große Spannung auf. Es scheint die gespannte Atmosphäre vor Beginn des Kampfes zu visualisieren. Die Kraft des Ringers verbindet sich mit einem meditativen Moment der Ruhe und Konzentration.

William Kleins Sumô-Fotografie steht relativ am Anfang des ersten, mit *Ritus* überschriebenen Kapitels (Klein 1965: 22/23). Es ist querformatig und füllt eine gesamte Doppelseite. Die Distanz, die Bischof in seiner Fotografie zum Ringer hält, ist bei Klein aufgelöst. Aufgrund des starken Anschnitts fällt zunächst eine Figur am unteren Bildrand in der linken Hälfte ins Auge. Der mit einem Kimono bekleidete Mann hält in der rechten Hand einen Stab



William Klein: Sumô-Ringer (Klein 1965: 22/23).

und scheint an der Bühne vorbei zu blicken. Das Halbprofil zeigt ein markantes Kinn und aufgeworfenen Lippen, die Augen sind leer; seine Erscheinung wirkt sehr martialisch. Links neben diesem Mann schiebt sich eine weitere Hand mit einem Stab in das Blickfeld, über die hinweg ein Junge direkt in die Kamera blickt. Die Zuschauer rechts neben und hinter dem ersten Mann sind weniger gut zu erkennen. Aufgrund der Untersicht ist der große Hallenbau mit gefüllten Rängen gut zu erkennen, was auf die Popularität des Sumô hindeutet. Der Fotograf steht unmittelbar hinter einem fülligen Ringer der sich gerade vor dem Gegner verbeugt. Der Ringer ist sehr stark angeschnitten. Am linken Bildrand sind unscharf Oberschenkel mit langen Fransen der Bekleidung und Gesäß zu sehen, am oberen Bildrand vor und über die Bildmitte hinausragend bilden Brustwarze, Gesicht und Hand einen Bogen, wobei der Fokus auf das Gesicht gelegt ist. Auf der rechten Bildhälfte befindet sich ein zweiter Ringer, der ebenfalls in der Bewegung einer Verbeugung festgehalten ist. Aufgrund der Unschärfe ist das Gesicht des zweiten Ringers, der wesentlich schlanker und muskulöser als der erste erscheint, kaum zu erkennen. Zudem befindet sich über ihm eine Lichtquelle, die eine Gegenlichtsituation erzeugt. Vor den Füßen des zweiten Ringers wirkt die Bühne sehr unordentlich, ein topfartiger runder Gegenstand steht leicht schräg auf nicht zu identifizierendem Gewirr. Die Fotografie wirkt sehr direkt und wenig stilisiert. Der Fotograf beschreibt die Ringer selbst als »harmlos und zahm und nur im Kampf miteinander gefährlich« (Klein 1965: o.S.). Der Eindruck von Rohheit und Gewalt entsteht eher durch den Blick auf den martialisch wirkenden Zuschauer und nicht durch die Kämpfer selbst. Sumô wird hier weniger als Tradition gezeigt, sondern als Sportveranstaltung, die zahlreiche Menschen anzieht. Sumô ist gesellschaftliches Ereignis. Die Fotografie verweist damit auf etwas, das dem Betrachter in der Komplexität seiner kulturellen Bedeutung verschlossen und entsprechend fremd bleibt.

Van der Elsen widmet sich sowohl 1959 als auch 1988 dem Thema Sumô. Die erste Doppelseite zeigt zwei Fotografien aus einem Trainingscamp (Elsen 1988: 38/39). Beide Fotografien sind sehr dunkel gehalten. Auf der linken se-



Ed van der Elsken: Sumō-Ringer (Elsken 1988: 38/39).

hen wir drei junge Ringer, die in einem Halbkreis stehend ein Geschehen zu betrachten scheinen. Der linke Ringer ist im Profil in seiner Fülle sehr gut zu erkennen, die anderen sind schlanker und verlieren sich im Dunkel. Hinter ihnen an der Wand befinden sich Tafeln mit japanischen Schriftzeichen, die aufgrund der Dunkelheit ebenfalls kaum zu erkennen sind. Die zweite Fotografie zeigt einen größeren Ausschnitt vermutlich desselben Raumes, in den nur durch über Kopfhöhe befindliche Papierfenster Licht fällt. Die jungen Männer bilden einen offenen Kreis um ein Ringerpaar in Hockstellung. Der Ring scheint aus Lehm Boden zu bestehen. Die Zuschauer – man erkennt am rechten Bildrand eine Frau – sitzen auf Tatami-Matten. Das Dunkel der Fotografien, die Männerkörper sowie der Raum deuten auf einen archaischen Ritus hin. Die Fotografien zeigen ein sehr traditionelles Bild.

Ein ganz anderer Eindruck entsteht bei den Aufnahmen von 1988 (Elsken 1988: 134/135). Auf einer Doppelseite sehen wir drei querformatige Fotografien, die eine Gruppe von fünf Männern mit traditioneller Ringer-Haartracht, bekleidet mit Kimono und Geta²¹ zeigen. Die Männer befinden sich auf den großen Fotografien in einem Fast-Food-Restaurant. Im linken Foto stehen drei Männer auf der rechten Bildhälfte als Gruppe der Kamera zugewandt, das Gegenlicht belässt sie schematisch im Halbdunkel. Weiter hinten sind auf der linken Bildhälfte die anderen beiden mit dem Rücken zur Kamera zu sehen, sie scheinen gerade am Tresen zu bestellen. In der Bildmitte der rechten Fotografie steht eine Figur isoliert, halb von hinten gesehen, wartend in einer Schlange, ein anderer Ringer wird gerade bedient. Im Halbdunkel kann man sowohl die anderen Ringer als auch weitere Personen wahrnehmen. Das dritte, kleinere Foto zeigt die Gruppe von hinten auf der Straße mit ihren Einkäufen in der Hand. In den Bildtexten bemerkt der Fotograf, dass diese Bilder in der Provinz gemacht zu sein scheinen, jedoch aus Tokyo stammen. Die Ringer befinden sich hier außerhalb der Situation des Wettkampfes, in der man sie automatisch verortet. In ihrer bunt gemusterten traditionellen Kleidung fehlt ihnen eine Anmutung von Stärke oder gar Gewalt. Das Nebeneinander von traditioneller Kleidung und Fast-Food-Restaurant wirkt zunächst etwas befremdlich. Der Fotograf setzt die Situation jedoch so lapidar ins Bild, dass das Verhalten der Ringer eine selbstverständliche Alltäglichkeit bekommt. Auf diese Weise gelingt van der Elsken eine Darstellung japani-

21 Geta: traditionelle japanische Holzsandalen.



Ed van der Elsken: Sumô-Ringer (Elsken 1988: 134/135).



Ed van der Elsken: Sumô-Ringer (Elsken 1988: 134/135).



Ed van der Elsken: Sumô-Ringer (Elsken 1988: 134/135).

scher Eigenheiten ohne die – für das europäische Auge existierende – Exotik der Situation voyeuristisch auszubeuten.

Der Vergleich des Umgangs mit dem traditionell japanischen Thema Sumô verweist auf eine sich verändernde Haltung in der bildmäßigen Umsetzung. Existiert in den 1950er Jahren noch ein Bedarf an einer beschreibenden Darstellung, die Körperkult, das Rituelle und die fremdartige Ästhetik eindrücklich ins Bild rückt, verweisen die späteren Sichtweisen auf die Popularität dieser traditionellen Sportart, ohne jedoch eine Ästhetisierung oder Exotisierung zu betreiben. Die Fotografen nehmen die Existenz des Sumô nach wie vor zur Kenntnis und räumen ihm einen Platz in ihren Japanarbeiten ein. Innerhalb der fotografischen Erzählung erhält Sumô jedoch keine hervorsteckende Bedeutung mehr. Es ist ein Aspekt unter vielen, die sich in den japa-



Werner Bischof: Kaiserpaar (Bischof 1955: 42).

nischen Alltag einfügen. Bischofs Fotografie hebt vergleichbar mit van der Elskens frühen Aufnahmen noch die Körperlichkeit des Ringers und Accessoires wie Kleidung und Frisur hervor. Rituelle und traditionelle Aspekte des Sports werden betont. In Kleins Fotografie ist Sumô ein Sport, der Arenen füllt, das traditionelle Element tritt in den Hintergrund und wird von dem Ereignischarakter der Veranstaltung verdrängt. Das spezifisch Japanische wird nicht betont. In van der Elskens späteren Fotografien gehören die Ringer ebenso wie Fast-Food zum japanischen Alltag. Ähnlich wie bei Klein erfahren sie keine Exotisierung.

Ein weiteres Thema gibt Aufschluss über die sich verändernde Japandarstellung. Sowohl in Werner Bischofs als auch in William Kleins Publikation werden Bilder des damaligen japanischen Kaisers Hirohito mit seiner Frau, Kaiserin Nagako, gezeigt. Van der Elskens fotografiert das Kaiserpaar nicht. Als Vorbemerkung ist zu erwähnen, dass sich der Tenno vor dem Ende des Krieges fast nie in der Öffentlichkeit zeigt und nur wenige autorisierte Fotografien verbreitet sind. Erst mit Aberkennung seiner Göttlichkeit im Zuge der japanischen Kapitulation 1945 beginnt er damit, öffentlich aufzutreten (vgl. Dower 1999: Kap. 9-11).

Werner Bischof begleitet einen Kaiserbesuch in Hiroshima in mehreren Fotografien, hier soll Abbildung 42, das das Kaiserpaar in der Frontalansicht zeigt, betrachtet werden. Das Querformat erstreckt sich in der Breite über eine Einzelseite, oben und unten ist der Umräum weiß. Es zeigt das in der Bildmitte aus dem Fenster eines Eisenbahnwagens sehende Kaiserpaar. Unterhalb des Waggonfensters befindet sich das kaiserliche Insignium der goldenen Chrysanthe. Nebeneinander stehend schauen die beiden mit ernster Miene aus dem Waggon heraus auf das Geschehen am Bahnsteig. Die rückwärtigen Fenster des Wagens bestehen aus Milchglas, vor dem sich das Paar sehr gut abhebt. Durch das Gegenlicht verbleibt es jedoch im Halbdunkel. Im Vordergrund des Bildes ist die Situation auf dem Bahnsteig zu sehen. Unscharf sind die Silhouetten zweier Männer in Anzügen von hinten zu erkennen, wobei der rechte stark angeschnitten ist. Aus der Kameraperspektive etwas weiter hinten, unmittelbar vor dem Fenster des Waggons, nimmt ein Bahnangestellter



William Klein: Kaiserpaar (Klein 1965: 90/91).

eine demütige Haltung ein. Er hebt die weiß behandschuhte Hand zum Gruß an die Schirmmütze. Die Bildkomposition zeichnet sich durch eine räumliche Dreieckskonstellation aus, die eine Bewegung links vom Vordergrund über den Mittelgrund des Grüßenden hin zum Kaiserpaar führt. Die Staffellung lässt eine deutliche Distanz zwischen Betrachter und Kaiserpaar entstehen und setzt so die hierarchische Distanz ins Bild. Das Kaiserpaar ist das Zentrum, alle Aktivität geschieht ihm zu Ehren. Die Fotografie bringt in großer Klarheit einen ehrfurchtsvollen Respekt vor dem japanischen Staatsoberhaupt zum Ausdruck.

William Klein kommt in seiner Fotografie des kaiserlichen Paares zehn Jahre später zu einer ganz anderen Darstellung. Das einzige Bild des Tenno und seiner Frau ist das dritte Bild des zweiten Kapitels *Album* (Klein 1965: 90/91). Das große Querformat erstreckt sich über die gesamte Doppelseite. Das Kaiserpaar befindet sich recht Format füllend in der Bildmitte und schaut in Richtung des Fotografen auf ein Schiffsmodell in einer Glasvitrine, die eine Barriere zwischen Fotograf und Kaiserpaar bildet. Der Kaiser trägt einen Anzug mit Krawatte, die Kaiserin ein Kostüm, einen kleinen hellen Hut mit angedeutetem Schleier und eine Perlenkette. Am unteren Bildrand ist als Beschriftung des ausgestellten Schiffsmodells in Versalien der Schriftzug »Japan Industry Floating« zu lesen. Kleins Bildtext benennt als Anlass den kaiserlichen Besuch einer Industriemesse. Im Hintergrund verlieren sich in der Unschärfe zahlreiche Personen, die zum Teil in Richtung des kaiserlichen Paares blicken. Anders als auf Bischofs Fotografie scheint den Protagonisten vom Publikum jedoch nicht allzu viel Aufmerksamkeit entgegen gebracht zu werden. Obwohl er durch die Vitrine vom Kaiserpaar getrennt ist, rückt der Fotograf sehr nah heran, so dass der Gesichtsausdruck des Kaisers gut zu erkennen ist. Das Gesicht der Kaiserin ist durch eine Spiegelung im Glas der Vitrine teilweise verdeckt, ihr Gesicht ist durch die Reflexion senkrecht in zwei Hälften unterteilt, die Nase verschwindet. Ihr Gesichtsausdruck wirkt dadurch fast stumpf und wenig vorteilhaft, was despektierlich erscheint. Die Bildkomposition verdeutlicht, dass Klein dem japanischen Staatsoberhaupt keinen besonderen Respekt entgegen bringt, das Kaiserpaar wird ähnlich dis-

tanzlos abgebildet wie andere Menschen, denen Klein auf der Straße begegnet. Die Bildkomposition deutet in keiner Weise an, dass es sich hier um das vormals göttliche japanische Staatsoberhaupt handelt. Kleins Fotografie wirkt im Gegensatz zu Bischofs wie ein zufälliger Schnappschuss. Der kaiserliche Besuch einer Industriemesse strahlt eine gewisse Alltäglichkeit aus, es ist keine Spur von ehrfürchtiger Distanz zu erkennen.

Der Bildvergleich scheint insofern interessant, als die Bildkomposition eine sich verändernde Haltung gegenüber einer traditionellen japanischen Institution zum Ausdruck bringt. Der ehrfurchtsvolle Abstand in Bischofs Fotografie findet sich in Kleins Bild nicht.²² Einerseits deutet dies auf die unterschiedliche Wahrnehmung und Arbeitsweise der Fotografen hin, andererseits verweist der Unterschied auch auf einen veränderten Umgang mit japanischen Traditionen. Klein zeigt das Kaiserpaar aus ähnlicher Nähe wie andere Protagonisten seiner Fotografien, macht also keinen Unterschied zwischen Volk und Kaiser. Damit widersetzt er sich einer stereotypisierenden Sichtweise der japanischen Gesellschaft, die als streng hierarchisch strukturiert gilt, und eröffnet dem westlichen Betrachter neue Wege der Interpretation. Van der Elksen misst der Thematik des japanischen Kaiserhauses keine Bedeutung bei. Die Institution der Monarchie ist weit entfernt von seinem Interesse für die Alltäglichkeit der Straße.

Die fotografischen Ansätze von Werner Bischof, William Klein und Ed van der Elksen reflektieren sowohl die der jeweiligen Zeit entsprechende Herangehensweise an die fremde Kultur als auch die individuell unterschiedlichen Motivationen und Ideen der subjektiven Annäherung an Japan. In der gemeinsamen Betrachtung der drei Arbeiten wird der sich verändernde Umgang mit traditionellen japanischen Themen deutlich. Insbesondere in Bischofs Arbeit, aber auch in den frühen Fotografien von der Elskens zeichnet sich noch ein großes Interesse für ein traditionelles Japan und die Besonderheiten der japanischen Kultur ab. Kleins Arbeit bricht zwar mit der *Art* des Umgangs, bewegt sich aber dennoch entlang traditionell japanischer Themen. Klein fügt dem jedoch zusätzliche Aspekte hinzu, was eng mit der gesellschaftlichen Entwicklung in der Tokyoter Metropolenregion zusammenhängt. Van der Elskens Langzeitbeobachtung vermag die entwicklungsbedingten Veränderungen des urbanen Japan am ehesten zu reflektieren. Der Fotograf setzt sich – mit Phasen der Unterbrechung – wiederholt mit Japan auseinander, was es ihm ermöglicht, gesellschaftliche und bauliche Veränderungen wahrzunehmen und dies in seine Fotografie einzubeziehen. Dementsprechend verändert sich auch der Fokus seiner Fotografien weg von traditionell Japanischem hin zur Darstellung einer globalisierten urbanen Kultur mit japanischen Elementen.

Mit den unterschiedlichen Zugängen der Fotografen zur fremden Kultur Japans ändert sich auch der Umgang mit Klischees. Zeigt Bischofs Fotografie Japan eher noch als *das Andere*, nimmt die Differenzierung in den anderen Positionen zu. Klein und van der Elksen widmen sich zunehmend der Darstellung des Alltäglichen, was auf die japanische Normalität verweist, in der sich auch eigenkulturelle Aspekte der Fotografen widerspiegeln. Insbesondere die zurückgenommene Straßenfotografie von der Elskens zeigt, dass ihm

22 Da beide Fotografen aus Republiken ohne Monarchie (Schweiz und USA) kommen, kann eine eigenkulturelle Prägung als Grund für die unterschiedliche Haltung wohl ausgeschlossen werden.

eine vielschichtige Darstellung des Normalen wichtiger ist, als das Differente der japanischen Kultur hervorzuheben. So zeigt bereits sein Ansatz Möglichkeiten auf, fotografisch das Fremde in seiner Fremdheit zu belassen und somit eine Darstellung zu erreichen, die Klischees hinter sich lässt. Kleins Arbeit markiert in Bezug auf die Darstellung von Japanklischees eine ambivalente Position. Auch er wendet sich ab von den bekannten Stereotypen, seine Themenwahl deutet jedoch an, dass einige japanspezifische Kategorien nach wie vor in seinem Denken verankert sind, weshalb er diese Kategorien wiederholt durchbricht und ihnen Neues hinzufügt. Die sich verändernde Rezeption Japans in der westlichen Fotografie, beispielhaft an den drei Positionen Bischofs, Kleins und van der Elskens vorgeführt, bilden somit eine Ausgangsbasis für die Betrachtung der zeitgenössischen dokumentarfotografischen Annäherungen an Japan.

Zusammenfassung:

Die historischen dokumentarfotografischen Positionen von den 1950er bis in die 1980er Jahre hinein verdeutlichen, wie sich der Umgang europäischer Fotografen mit der Darstellung Japans verändern. Die klischeehafte Darstellung Japans wird in der künstlerischen Auseinandersetzung im Laufe der Zeit zurückgedrängt. Individuelle und subjektive Erfahrungen des Fremden eröffnen eine differenzierte Sicht auf das Fremde. Während Werner Bischof noch einer umfassenden Japandarstellung verpflichtet ist und eine Distanz zum Gegenstand bewahrt, hebt William Klein die Distanz zum Gegenstand auf. Er nähert sich auf fast respektlose Art der Tokyoter Gesellschaft, greift dabei aber häufig traditionell behandelte Themenkomplexe auf. Diese zeigt er in bildnerisch neuer Art und Weise. Ed van der Elskens bleibt in seiner Langzeitbeobachtung Japans interessierter Straßenfotograf, der auf zurückhaltende Art das Geschehen beobachtet und damit die Veränderungen in der japanischen Gesellschaft dokumentiert. Unaufdringlich aber bestimmt schwenkt seine Wahrnehmung von Aspekten der Differenz auf Elemente einer Kultur, die viele Parallelen zur westlichen Welt aufweist, aber dennoch ihr japanisches Gesicht behält. Alle drei Fotografen verfolgen unterschiedliche Strategien. Bischof arbeitet mit einer Strategie der Ästhetisierung, Klein mit einer der Aufhebung von Distanz, während in van der Elskens Strategie das Alltägliche betont wird. Alle drei Strategien zeugen von den vielfältigen Möglichkeiten der Annäherungen an das Fremde in der künstlerischen Dokumentarfotografie.