

1. Mangas im globalen Transit. Mo(n)dalitäten medialer und kultureller Bildübermittlung

Die Phase der transkulturellen und marktökonomischen Globalisierung der Bildkunst und visuellen Kultur ist seit Anfang der 1990er Jahre vor allem durch eine hohe Beschleunigung der medialen Bildübertragungsprozesse gekennzeichnet. Aus der technik- und gesellschaftsphilosophischen Perspektive der Dromologie (Virilio 1980; Rosa 2014) betrachtet, äußert sich diese in einer komplexen Verdichtung von Übersetzungsprozessen, durch die Räume ineinander fallen und Zeiten implodieren. Die japanische Bildgattung des *Manga* kann als repräsentative Bildzeugin dieser neueren Entwicklung gelten: Sie hat sich vielgestaltig durch die Bild- und Mediengeschichte der visuellen Künste und Kulturen vom 8. bis ins 21. Jahrhundert übertragen (vgl. Koyama-Richard 2008) und ist im medialen Rausch der Bilderzirkulation zur transnationalen Bildformel einer globalen visuellen Kultur aufgestiegen.

Wie konnte es dazu kommen, dass das traditionell japanische Bildgenre des Mangas nun als globale Popikone zirkuliert? Worin besteht das enorme Übermittlungspotential, die Bildüberlebensmacht der Mangas von der japanischen Edo-Periode bis in die globale Gegenwart? Welche Elemente bestimmen die Weitertradierung und Übersetzung über historische Epochen und geokulturelle Räume hinweg? Ist es das Bild selbst, das sich aufgrund seiner autonomen Bildlogik und distinkten Bildmacht übersetzt? Ist es die das Bild formende Mangabildkultur, die zum Initiator der Bildtranslation wird? Eingeschlossen die Medienkultur, in die Mangas sich geschichtlich eingebettet haben? Oder ist es die Transkulturalität des Mangabildes, die Übersetzungen befördert? Im Folgenden soll die Bild- und Mediengeschichte der Mangas im globalen Transit untersucht werden. Der gewählte bildtranslatorische Zugriff soll dazu beitragen, die spezifischen Mo(n)dalitäten der kulturellen und medialen Manga-Übermittlung zu erschließen. Das japanische Bildgenre Manga bietet sich als Untersuchungsgegenstand der bildkulturellen Translationsforschung besonders gut an, weil es umfassende historische, mediale und transkulturelle Übersetzungsprozesse durchlaufen hat. Das mediengeschichtliche Bildspektrum der Gattung Manga reicht vom japanischen Holzschnitt über Comics bis hin zu Live-Bildern als *Tableau vivants* des zeitgenössischen *Anime*-Fankults.

Diese Medienwechsel und Bedeutungsverschiebungen erlauben es, mangabildliche Übersetzungsprozesse entlang historischer und topologischer Achsen zu verfolgen. In seiner Grundausrichtung orientiert sich dieser Untersuchungsansatz an Aby Warburgs Bilderatlas-Projekt *Mnemosyne*, das Routen der Bildtradition als herausragende historische Übermittlungsleistungen aufzuzeigen suchte, indem es den als Fahrzeuge definierten bewegten Bildern auf ihren Überlebenspfaden folgte (vgl. Warnke/Brink 2003; Wolf et al. 2018). Theoretisch stützt sich die bildübersetzungswissenschaftliche Analyse auf Debrays mediologisches Konzept der *transmission*, mit dem kulturhistorische Langzeit-Prozesse der Übermittlung definiert sind (Debray 1997). Eine Bildtranslatologie, beruhend auf dem Konzept der Transmission, ortet Bilder auf ihren Wegen durch Geschichte und Territorien, Kulturmilieus, Gesellschaften und Medien und erstellt daraus eine Art Netzwerkplan. Da das Routennetzwerk jedoch dicht und komplex ist, können nur die entscheidenden Transitstationen als Halte- bzw. Wendepunkte der Bildübersetzungsprozesse erfasst werden. Es bleibt die schwierige Aufgabe des Bildübersetzungsforschenden, diese aufzuspüren.

1.1 Koordinaten einer Manga-Translatologie. Diachrone Bildübermittlung

1.1.1 Vom Überleben des Bildgeistes

Manga haben sich über die verschiedensten Medien von der Papierrolle über den Holzschnitt, die Zeichnung, den Comic und Animationsfilm (analog wie digital) bis hin zum menschlichen Bildträger als Performer übertragen. Woher rührt diese bildmediologische Macht des Mangas, Bildgeschichte durch Bildübermittlung zu schreiben?

Bevor die Bedeutung von Manga auf die von Comic eingeschränkt wurde, bezeichnete Manga ein Bilderuniversum. In der Verschränkung des Kosmischen mit dem Komischen ist diese Entwicklung vorgezeichnet. An die japanische Maltradition des *ukiyo-e* anknüpfend, repräsentierten Manga wörtlich übersetzt »Bilder der Welt im Fluss«. Die Einführung des Begriffs, der Bildkategorie sowie des Bildmedienformats Manga geht auf den japanischen Künstler Katsushika Hokusai zurück. Seine Mangas waren schnell gezeichnete, als Serien von Bilder-alben zusammengestellte Skizzen, in denen die japanische Gesellschaft, Kultur und Nation der späten Edo-Periode porträtiert wurde (Abb.1).

Der genuin holistische Ansatz, die japanische Welt in all ihren Lebensaspekten darzustellen, spiegelt sich in der weltencyklopädischen Gesamtkonzeption der Bilder-alben wider. Nach dem großen Erfolg des ersten Manga-Bandes folgten zwischen 1814 und 1878 15 weitere, in denen insgesamt 4.000 Motive beständig variiert

Abb. 1: Buchseite aus Hokusai-Manga mit den Bildmotiven ›Spiel mit Grimassen‹, ›Wanderschauspieler‹ und ›Akrobaten‹, 1819, Farbholzschnitt



wurden. Dieses Bildprogramm unterstreicht die universale und panoramatische, im Zugang abstrahierende Ausrichtung des Mangas. Der französische Sammler und Kunstkritiker Théodore Duret hat die Hokusai-Manga als »schnelle, universale Skizzen« charakterisiert, die »alles einschließen, was das Auge sehen kann« (zit. n. Bouquillard/Marquet 2007: 22).¹ Edmond de Goncourt beschrieb Manga als eine Bildkaskade, »einen Bilderstrom«, »einen Bildersturz«, »einen Aufstand der Kritzeleien«, als »Skizzen [...] auf die Seiten geworfen wie ein Eiergelege von Seidenraupen« (zit. n. ebd.: 15).² Der weltumspannende Bilderstrom wird durch Bildübersetzung kondensiert. Verdeutlicht wird dies durch den Untertitel des ersten Manga-Bandes von Hokusai, in dem die »Übertragung des Wesens der Dinge« als der eigentliche Zweck und universale Anspruch des Bildmanuals genannt wird. Es ist die Essenz des Lebens als das Unwandelbare im Wandel, das sich in den Bildern des Weltenflusses überträgt.

Ein Hauptkennzeichen des essentialisierenden Blicks ist sein karikaturistischer Wesenszug. Er verhilft Manga zur bildgeschichtlichen Karriere als Comic,

1 Deutsche Übersetzung der Autorin.

2 Deutsche Übersetzung der Autorin.

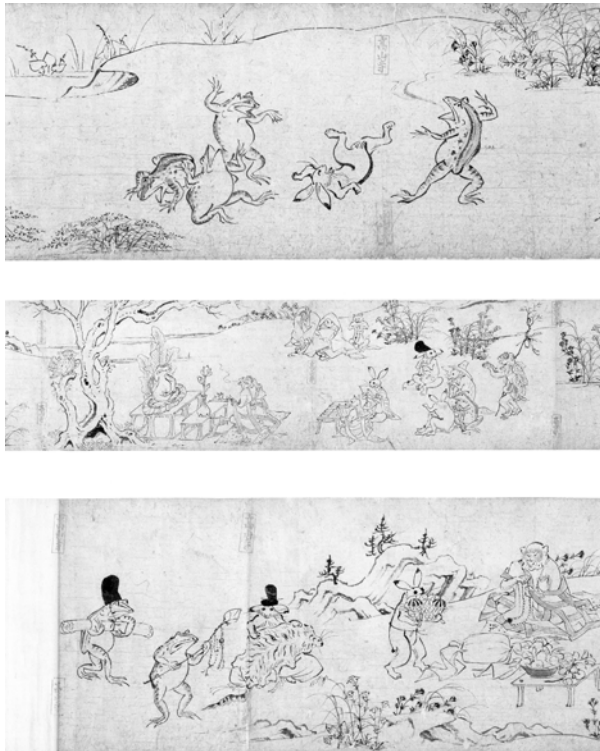
und zwar durch Fusion mit dem westlichen, insbesondere amerikanischen Comic-Genre. Bei einem Großteil der Hokusai-Manga handelt es sich um satirische Momentaufnahmen der japanischen Gesellschaft, in denen Charaktere aller Altersschichten und sozialen Klassen in einer Reihe verschiedener Posen und Aktivitäten zur Darstellung gelangen. Durch Überzeichnung der Charaktere zielen sie auf das allzu Menschliche. Damit führen sie eine japanische Bildtradition weiter, die bis in das frühe 7. Jahrhundert zurückreicht: Als erstes Comic-Porträt gilt gemeinhin eine Karikatur, die sich an einem Deckenbalken des berühmten Hōryū-Tempels in Japan befindet (Abb. 2).

Abb. 2: Karikaturen an den Deckenbalken des Hōryū-Tempels in Japan, Ende des 7. Jh.



In den sogenannten *emaki-mono*, gemalten Bildrollen, deren Produktion zwischen dem 8. und 12. Jahrhundert florierte, setzt sich die karikaturistische Bildtradition fort. *Emaki-mono* sind drastische, übertriebene Darstellungen, sie zeigen das Dämonische, Monströse und Obszöne menschlichen Lebens und menschlicher Fantasien, häufig überhöht durch animalische Gestalten. Tiere, meist dem chinesischen Tierkreis entstammend, werden zu Karikaturen menschlicher Gewohnheiten und Einstellungen anthropomorphisiert. Ein berühmtes Beispiel dieser Animalisierung in Form einer frühen Bildanimation ist die sogenannte *Bildrolle mit Vogel- und Tierkarikaturen*, die Toba Sōjō (1053-1140) zugeschrieben wird (Abb. 3).

Abb. 3: Toba Sōjō (*Kakuyū*, 1053-1140) zugeschrieben, *Bildrolle mit Vogel- und Tierkarikaturen* (»*Chōju jinbutsu giga*«), genaues Entstehungsdatum unklar



In den Tuschemalereien der insgesamt 12 Meter langen Papierrolle karikiert der Künstler das ausschweifende unmoralische Leben der buddhistischen Mönche. Neben Tieren in menschlicher Gestalt und Haltung finden sich andere über-

natürliche Wesen wie Monster und Dämonen auf den *emaki-mono*-Bildrollen. Die halb menschlichen, halbtierischen Gestalten zählen zu den fantastischen Ausgeburten der japanischen Literatur. Die Prozession der 100 Dämonen ist ein populäres Bildrollenmotiv, das durch die japanische Bildgeschichte hindurch tradiert wurde und in den gegenwärtigen Manga und Anime wiederauflebt. Nicht nur Monster, sondern auch alte Gegenstände waren Teil dieser nächtlichen Dämonenprozession, denn nach buddhistischem Glauben unterliegen auch Gegenstände Metamorphosen. Diese Animationskomponente begünstigte die Übersetzung der satirischen *Emaki-mono*-Bilder in den Cartoon und Animationsfilm (Abb. 4a und b).

Abb. 4a: Kawanabe Kyōsai, »Die nächtliche Prozession der 100 Dämonen«, Auszug aus dem *Pandämonium* »*Kyōsai Hyakki gadan*«, 1889

Abb. 4b: Mizuki Shigeru, *Gestalt des Yōkai Nurarikyon* aus »Die nächtliche Prozession der 100 Dämonen«, 1959



Im historischen Rückblick lässt sich die Hypothese aufstellen, dass die japanische Karikatur aufgrund ihrer spirituell-transformatorischen Bedeutungsdimension bis in die Gegenwart überlebt hat. Um den Geist der Dinge zu übertragen, bedurfte es der Animation. Diese affektive Motionsenergie ermöglichte es den Bildern, epochen- und raumübergreifend durch die Kultur- und Mediengeschichte zu migrieren. Die Monstrosität der spirituelle wie sexuelle Fantasien ausdrückenden Prämanga-Bilder lag in ihrer enormen Verwandlungskraft, ihrem transfigurativen Potential. Aufgrund ihres weltumspannenden Polymorphismus konnten sie sich tief ins kulturelle Bildgedächtnis einprägen. Die in ihnen zum Ausdruck gelangende Animation der Imagination sorgte für diachrone wie synchrone Übertragungsleistungen.

1.1.2 Bildmediologische Transmission

Neben den spirituellen, an religiöse und kulturelle Weltanschauungen gebundenen Übertragungsaspekten lassen sich weitere mediologische Elemente für die Übermittlung von Manga in die Gegenwart ausmachen, darunter vor allem zwei, die aus meiner Sicht das Überleben der Manga-Bilder sicherten: 1. ihre bildnarrative Konzeptualisierung, und 2. ihre modulare, reproduktionsbasierte Grundstruktur. In den *emaki-mono*, den Prämanga-Bildrollen, stoßen wir auf ein Bildmodell und Medienformat, das den Cartoon und Animationsfilm antizipiert. Die *emaki-mono* präsentieren kein geschlossenes Einzelbild, das auf einen Blick erfasst werden kann, sondern multiple Szenen einer zeitlich progredierenden narrativen Ordnung, die eher an einen Lese- als einen Sehsakt appelliert. Die Bildrolle, die üblicherweise mehrere Meter lang ist, bedarf der sektionsweisen Entfaltung, um die Einzelszenen betrachten und einen narrativen Faden spinnen zu können. Das Geschichtenerzählen entrollt sich als eine Serie von Einzelbildern oder -szenen, wie bei Manga und Anime. Es war der bekannte japanische Filmregisseur und Mitbegründer der Ghibli Studios, Takahata Isao, der in seiner Abhandlung über die japanische Bildrolle des 12. Jahrhunderts als Vorläufer des Kinos und Animationsfilms die erstaunlichen bildmediologischen Parallelen zwischen *Emaki*, *Manga* und *Anime* hervorgehoben hat (Isao 1999). Die Übertragung wird befördert durch die enge Bild-Text-Beziehung, die bereits die *emaki-mono*-Bildrollen charakterisierte. Gestalten einzelner Szenen wie Tiere und Menschen aber auch Gegenstände werden häufig durch Textpartikel animiert, die unmittelbar neben sie gesetzt sind. Dadurch entsteht der Eindruck sprechender Figuren und stellt sich das mediale Gesamterscheinungsbild einer Narration ein. In einigen frühen Beispielen der *emaki-mono* sind den Figuren sogar Sprechblasen bzw. Sprechströme beigefügt. Durch diese Animationselemente wird die Definition der Bildrolle als sprechendes wie narratives Bild betont. Es ist dieses bildrolleninhärente narrative Element, das den Weg zur Wiedererzählung bereitet und auf dieser Übermittlungsrouten Bildtradition ausformt. Als Bildgeschichten schreiben Mangas immer auch Geschichte. Indem sie Geschichte/n in Momentaufnahmen bildlich fokussieren, verfügen sie über die notwendigen Voraussetzungen, um ins Medienzeitalter überzutreten und dort zu einem global einflussreichen, populären Bildformat aufzusteigen.

Der zweite mediologische Aspekt der diachronen Bildtransmission betrifft das strukturelle Manga-Konzept, wie es von Katsushika Hokusai entwickelt wurde. Wie bereits erwähnt, wurden die Hokusai-Manga in Serien produziert, um kontinuierlich Bildwelten aufzubauen, die man als ikonografische Weltenzyklopädie des japanischen Lebens bezeichnen könnte. Hokusais Verwendung von Klassifikationskategorien und Modulanordnungen zeigt, dass seine Mangas als Bildhandbuch konzipiert waren. Insbesondere die systematische Struktur des ersten Manga-Bandes macht deutlich, dass sich dieser an einem der bekanntesten Manuale chinesischer

Malerei als Vorbild orientierte, nämlich dem sogenannten *Malereihandbuch des Senfkorngartens*, das 1670 von Wang Gei und Li Liufang kompiliert worden war. Damit präsentierte es sich selbst in seiner formalen Anlage als ein bildtranslatorisches Werk der Kunst und Kunstdidaktik, das Tradition weiterzugeben und Künstlergenealogien auszubilden suchte. Gerade weil Manga strukturell als Bausatz vorfabrizierter Bildformeln und rekonfigurierbarer Module entworfen wurden, waren sie leicht adaptierbar und übersetzbar. Ihr serieller Variationscharakter beförderte eine weite Verbreitung. Konzeptuell waren Manga daher bestens darauf vorbereitet, ins Medienzeitalter beschleunigter Reproduktion und Remediation einzutreten. In den zahlreichen Lehrhandbüchern zu Manga, die derzeit den massenmedialen, popkulturellen Markt überschwemmen, hat die traditionelle Didaktik der Hokusai-Manga durchaus überlebt, wenn auch in gewandelter Gestalt.

1.2 Topologische Bildtransmission: Kulturräumliche Übermittlungen zwischen japanischer und westlicher Bildkultur

Geschichtlich betrachtet dienten Mangas nicht nur der intrakulturellen Übermittlung bildlicher Traditionen und Imaginationen; sie fungierten ebenso als Bildagenten inter- und transkultureller Übersetzungsprozesse. In diesem dichten Transmissionsnetzwerk lassen sich vor allem zwei Kreuzungswege ausmachen, entlang derer der Manga-Bilderverkehr als visuelle Transkulturationsleistung geortet werden kann: 1. die Fusion des Manga mit der Karikatur aus Europa und dem Comic aus den USA, und 2. die Transmediation zwischen Manga-Ästhetik und westlicher Malerei/tradition, die im Japonismus als neuem modernen Kunststil gipfelte.

1.2.1 Vom japanischen Bildrollen-Manga zum internationalen Manga-Comic

Die Bildmedienform des Mangas, wie sie sich in der Gegenwartskultur präsentiert, hat sich unter dem Einfluss der westlichen Karikatur in der *Meiji*-Epoche der Modernisierung herausgebildet. Als Vermittler zwischen Manga und Cartoon fungierten zwei ursprünglich aus Europa stammende, nach Japan emigrierte Künstler: der britische Offizier Charles Wigman, der 1862 das Magazin *The Japan Punch* nach dem Vorbild des britischen Wochenmagazins *Punch* gründete, und der französische Maler und Illustrator Georges Bigot, der 1887 die Satirezeitschrift *Japan* lancierte. Kennzeichnend für die *Punch*-Illustrationen – politische Einzelbild-Cartoons, die auf Japanisch schon bald als *ponchi-e* bezeichnet wurden – ist ihre politische Zielrichtung. Sie dienten der satirischen Austragung kultureller und politischer Konflikte zwischen japanischer Tradition und westlicher Moderne. Auf offene, manchmal sogar offensive Weise stellten die Cartoons die Probleme der interkulturellen Vermittlung zwischen unterschiedlichen Weltansichten und visuel-

len Kulturen dar, sei es die Überassimilierung der Japaner/innen an den westlichen Lebensstil, oder aber den Widerstand der Europäer/innen und Amerikaner/innen, sich an die japanischen Sitten und Verhaltensweisen anzupassen. Japanische Illustrator/innen übernahmen schnell das aus Großbritannien neu eingeführte *Punch*-Cartoon-Format und verschmolzen es mit der Manga-Tradition.

Im Jahre 1890 wurde der japanische, aus dem Englischen abgeleitete Begriff *ponchi-e* durch das Wort Manga ersetzt. Dieser terminologische Schritt signalisierte, dass die westliche Bildtradition der Karikatur und Satire von der japanischen Mangatradition angeeignet worden war. Gleichzeitig legte diese Transkulturations- und Transmediationsleistung – das traditionelle japanische Bilddispositiv der Papierrolle und des Holzschnitts fusionierte mit der westlichen Bildtradition des Kupferstichs – den Grundstein für einen weiteren Akt der Bildtransmission in der Geschichte der japanischen Bildmedien, nämlich die Übersetzung des aus mehreren Bildtafeln bestehenden Comicstrips aus Europa und Amerika in das neu entstandene Manga-Format. Der japanische Künstler Kitazawa Rakuten, der in beiden klassischen Kunstgenres, dem *ukiyo-e* (Bilderholzschnitt) und dem *nihon-ga* (traditionelle japanische Tuschemalerei) ausgebildet war, schlug der Institutionalisierung des japanischen Comics durch Anknüpfung an die französische und amerikanischen Comictradition eine Schneise. 1905 gründete er das Magazin *Tōkyō Puck*, eine Kreuzung aus der französischen Comic-Zeitschrift *Rire* mit der amerikanischen *Puck*-Variante. Die vordringlich politischen Karikaturen, die häufig wegen ihrer drastischen Attacken auf die regierenden Politiker zensiert wurden, waren von kurzen Erklärungen auf Englisch, Chinesisch und Japanisch begleitet. In der Bildanordnung orientierten sich die *Tōkyō-Puck*-Comics am zeitgenössischen westlichen Modell, das die Zeichnungen in sechs Bildtafeln pro Seite arrangierte. Von Wilhelm Buschs *Max & Moritz* und der deutschen Tradition des *Bilderbogens* inspiriert, begann Rakuten, Manga speziell für Kinder einzuführen. Er erfand den Tomboy und Miss Haneko, ein modebewusstes japanisches *modern girl*, das der Modewelt des Westens nacheifert. Durch diese konsument/innenorientierte Spezialisierung, die Übertragung des traditionellen, die gesellschaftliche Elite adressierenden Erwachsenen-Manga in eine neue kindgerechte Manga-Bildsprache, begründete er eine neue japanische Tradition, die sich bis zum heutigen *Shōjo Manga* fortgesetzt hat – Mangas, die ausschließlich für die Konsumentinnengruppe der Mädchen produziert werden.

Mit dem Design von Manga als transkulturellem Bildgenre, das zwischen japanischer und westlicher Bildkulturtradition vermittelt, nimmt die Bildtransmission als Verwestlichung Gestalt an. Das Auftauchen der als modern ausgewiesenen japanischen Mädchenfigur weist auf eine transkulturelle Übersetzungswende hin, die sich im visuellen Erscheinungsbild der Manga-Heroinnen unmittelbar niederschlägt, ihrem zunehmend westlichen Outfit und ihrer euroamerikanischen physiognomischen Stilisierung. In den Darstellungen treten Mädchen mit drastisch

vergrößerten, ins Bläuliche verfärbten Augen und ins Platinblonde changierenden Haaren auf. Die genannten Verwestlichungsaspekte des äußeren Erscheinungsbildes werden inzwischen als typische Manga-Kennzeichen betrachtet.

Seit seiner Verbindung mit der westlichen Comic-Tradition hat sich der Manga-Comic als das Übermittlungsmedium schlechthin erwiesen, spezialisiert auf die Übertragung von moderner Kultur, Wissenschaft und Geschichte aus dem Westen. Das gesamte Universum der westlichen Lebens- und Wissenswelt von Optik und Informationstechnologie bis hin zu kulturellen Leistungen und gesellschaftspolitischen Errungenschaften wird in Manga-Bildern eingefangen. Wiederholt präsentiert sich der Manga als ein didaktisches Bildmedium interkulturellen Lernens. So werden Manga-Serien produziert, die sich ausschließlich mit europäischer Geschichte oder Kunstgeschichte befassen. Die meisten kreisen um prominente Künstler/innenfiguren oder historisch bedeutsame Persönlichkeiten. Unter ihnen ist vor allem Marie Antoinette zu einer populären Manga-Heroine aufgestiegen. Die originale, von Ikeda Riyoko entworfene Manga-Version von Marie Antoinette wurde 1972 unter dem Titel *The Rose of Versailles* als Serie in dem Magazin *Margaret* veröffentlicht. Aufgrund des großen Erfolges wurde der Marie-Antoinette-Manga in verschiedenen Aufführungsformaten remediatisiert: als Musical, das von den in Japan populären Schauspieler/innen des Takarazuka-Theaters aufgeführt wurde,³ als TV-Animationsfilmserie,⁴ und als Live-Action-Film,⁵ gedreht am Originalschauplatz in Versailles.

1.2.2 Vom Hokusai-Manga zu den gemalten Impressionen des französischen Japonismus

Der zweite Akt transkultureller Bildtransmission ist auf die westliche Bildkultur als Zielkultur gerichtet. Er manifestiert sich als Transmediation zwischen der Manga-Ästhetik der Hokusai-Schule und der westlichen impressionistischen Malerei. Im Ergebnis bringt er den französischen Japonismus hervor. Der Übermittlungsprozess vollzieht sich von außen nach innen. Zunächst erscheint das Japanische in Frankreich als eine exotische Mode, als äußere Hülle, Verpackung und Verkleidung.

-
- 3 Ikeda Riyokos Manga *Die Rose von Versailles* wurde für die Musicalfassung am traditionsreichen Takarazuka-Revuetheater von Shiji Ueda dramatisiert. Es wurde zwischen 1974 und 1976 mehrfach erfolgreich aufgeführt. Eine Wiederholungsaufführung im Jahr 1989 wurde von insgesamt über 2 Millionen Zuschauer/innen gesehen.
 - 4 Zwischen Oktober 1979 und September 1980 wurde die TV-Animationsserie *Rose of Versailles* in insgesamt 40 Episoden im japanischen Fernsehen ausgestrahlt.
 - 5 Der englischsprachige Film *Lady Oscar* wurde von Filmregisseur und Drehbuchautor Jacques Demy in Frankreich an Originalschauplätzen gedreht und 1979 erstmals in Japan gezeigt. Filmproduzent war Mataichiro Yamamoto.

Japanmode ist *en vogue*, vor allem bei der Pariser *Haute Couture*. Eine wahre Kimono-mania bricht aus. In Paris und anderen europäischen Modezentren trägt die Frau zu gesellschaftlichen Anlässen Kimono und Fächer. Claude Monets Bild *La Japonaise* (1876), das die blonde Ehefrau des Malers in einem Kimono darstellt, ist Ausdruck dieser Modeerscheinung. Mit der Zeit dringt die Mode tiefer unter die Haut, verwächst mit dem Körper, bildet eine innere Struktur als eigenständigen Stil aus und wird naturalisiert. Dass der Japonismus tiefe Wurzeln geschlagen hat in der westlichen Bildkultur und diese nachhaltig in ihrer Weiterentwicklung geprägt hat, kann am Werk des impressionistischen Malers Monet demonstriert werden. Im Zuge der Japanmode führte er zunächst japanische Gegenstände als Darstellungselemente in seine Malerei ein, um seinen Bildern einen exotistischen und erotischen Reiz zu verleihen. Nach einer Phase der äusserlichen Aneignung japanischen Lebensstils kommt es zunehmend zu einer Verinnerlichung, in deren Prozess die Bildsprache selbst eine Japonisierung erfährt. Dies äußert sich zunächst in einer veränderten Motiv- und Themenwahl. War Monet bis Mitte der 1860er Jahre den repräsentativen Themen und Gattungen der Salonmalerei verpflichtet, d.h. dem Historienbild und Porträt, so wendet er sich mit dem aufkommenden Japonismus der Darstellung von Straßen- und Naturszenen zu. Wiederholt ist von kunsthistorischer Seite darauf hingewiesen worden, dass sich Monets neue Motiv- und Themenkreise wie z.B. Boote auf dem Wasser, Brücken, Badende, steile Klippen mit einsamen, silhouettenhaft gestalteten Bäumen im Vordergrund, Gärten, Felder, Straßen- und Gebäudeansichten dem Einfluss des japanischen Holzschnitts mit seinen markantesten und im Westen bekanntesten Vertretern Hokusai, Hiroshige und Utamaro verdanken (vgl. Green 2001). Insbesondere Hokusais *36 Ansichten des Fuji* übten einen großen Einfluss auf Monet aus.⁶ Das szenische Arrangement und die serielle Variation ein- und desselben Themas, wie er es auf der Grundlage der Kathedrale von Rouen, den Heuhaufen oder anderen Motiven durchspielte, reflektiert die modulare Vieltafel-Organisation der Hokusai-Manga. Die Natur in ihren jahres- und tageszeitlich wechselnden Licht- und Bewegungserscheinungen darzustellen, ist eine der Hauptmotivationen japanischer Kunst. Monets serienhafte Momentaufnahmen der Natur spiegeln diese Ästhetik wider, ebenso die leichte, lichtdurchflutete Darstellungsweise, die sich von der Schwere, farblichen Dürsterkeit und Formensteifheit des akademischen Stils kontrastreich abhebt. Auch der Wechsel von der Atelier- zur Freiluftmalerei hängt mit diesem neu entdeckten japanischen Blick auf die Natur zusammen. Bezeichnenderweise war es gerade das Impressionistische, Szenische, das Monet in Europa harsche Kritik einbrachte. Die Darstellung des Flüchtigen, Wechselhaften anstelle des Dauerhaften und Idealschen widersprach den Konventionen der Akademiemalerei. Sie wurde nicht nur als fremd

6 Zur Bedeutung der Serialität und Gestaltvariabilität bei Hokusai siehe Kemp 2006.

wahrgenommen, sondern auch als Absturz der Hochkunst in die unbeständigen Niederungen der Volkskunst gewertet.

Auf lange Sicht hat der japanische Blickwechsel im europäischen Kunstschaffen den Ausstieg aus dem Tafelbild als klassischem Gemäldeformat und genuin westlicher Bilderfindung bewirkt. Die Übernahme multiperspektivischer und modularer, ausschnitthafter Darstellungen, wie sie für die japanischen Bildmedienformate des Holzschnitts sowie des Bild-/Stellschirms kennzeichnend sind, hat eine neue moderne Bildästhetik hervorgebracht, die das traditionelle, gerahmte Tafelbild sprengt. Monets berühmte Seerosen-Gemälde spiegeln diese Entwicklung repräsentativ wider. Der Tiefenraum des zentralperspektivisch organisierten Bildes hat sich zurückgezogen, das Bild schwimmt an der Oberfläche, wie die Seerosen auf dem Wasser, es bildet einen ornamentalen Farbteppich, in dem die flirrenden Pinselspuren die feste Kontur der Objekte verwischt haben. Das Gemälde drängt über die Bildränder hinaus, scheint diese zu überfluten. Die impressionistische Fokussierung auf einen Naturausschnitt lädt die Betrachtenden zur spirituellen Kontemplation ein. Aus der Perspektive einer kunstgeschichtlichen *longue durée* betrachtet, hat die japanische Transkulturation und Transmediation der westlichen Bildkunsttradition eine Überschreitung der Tafelmalerei als einzigartig westeuropäischer Erfindung bewirkt. So lösen synchronisierte Akte der transkulturellen Bildtransmission den historischen Traditionsbruch mit der diachronen Transmission eines spezifischen Bildformates aus.

Neben Monets Œuvre ist es vor allem das Werk Van Goghs, in dem sich bildkünstlerische Übersetzungsprozesse zwischen japanischer Mangatradition und westeuropäischer Maltradition ausmachen lassen (vgl. Napier 2007: 20ff.). Als Künstler hat sich Van Gogh offen zum Japonismus bekannt. So hat er einmal behauptet, dass sich sein gesamtes Werk auf das Japanische gründe.⁷ Wie stark sich mit dem Japonismus auch ein zenbuddhistischer Einfluss geltend macht, belegt Van Goghs Selbstporträt als buddhistischer Mönch, das er Paul Gauguin gewidmet hat (Abb. 5).

Die Selbstdarstellung als buddhistischer Mönch ist nicht unbedingt offensichtlich. So finden sich nur kleine äußere Hinweise wie der kahl geschorene Kopf, die, wie Van Gogh selbst stolz betont, leicht mandelförmigen Augen, sowie das um den Hals hängende Medaillon als rituelles Gemeinschaftszeichen. Der ganze Malstil, insbesondere der pastose, flirrende Farbauftrag, hat mit japanischen Holzschnitten und Tuschemalereien nur wenig gemein. Van Goghs Japanbild ist ein imaginiertes, visionäres. Japan erscheint ihm nicht als Realität, sondern als Phantasma. Daher kann er auch Arles, seine künstlerische Wirkstätte in der Provence, als japanisches Eiland betrachten. Die dort entstehenden Bilder, insbesondere die Serie

7 »My whole work is founded on the Japanese, so to speak.«, schreibt Van Gogh in einem Brief aus Arles. Zit. nach Napier 2007: 42).

Abb. 5: Van Gogh, »Selbstbildnis« (Gauguin gewidmet), 1888, Öl auf Leinwand



der blühenden Bäume, versprühen einen japanischen Geist, der in einem westlichen Bildkörper, dem impressionistischen Tafelbild wohnt. Der Identifikationsdruck mit Japan ist so groß, dass sich Van Gogh in Arles ein Gelbes Haus baut und dessen Wände mit japanischen Drucken dekoriert. Als Paul Gauguin ihn dort besuchen will, beschließt Van Gogh, das Gästezimmer im japanischen Stil auszugestalten. Van Gogh ist getrieben vom Wunsch, mit Gauguin und anderen Künstlerfreunden in Arles, seinem auserwählten Japan, eine Künstlerkolonie zu gründen. Angeblich geht auch diese Idee einer künstlerischen Arbeits- und Lebensgemeinschaft auf Japan zurück. Den Anfängen einer Künstlerkolonie nach japanischem Vorbild wurde schnell ein Ende gesetzt, als Van Gogh sich in einem Streit mit Gauguin in einem Bordell ein Ohr abschnitt. Nur zwei Jahre später beging er Selbstmord. Dieser tragische Lebensschlusspunkt macht deutlich, dass Van Goghs Japanfascination auch eine Ausflucht aus der eigenen Unzufriedenheit über die bestehenden

Verhältnisse in der westlichen Gesellschaft war, Ausdruck des tiefen persönlichen Leidens am Verlust menschlicher und geistiger Werte in einer zunehmend technisierten, materialistischen und korrupten Welt. Japan versprach spirituelles Heil, das harmonische Zusammenleben der Menschen mit und in der Natur. Es ist diese Natürlichkeit und Einfachheit, die Japan in einer als dekadent und verroht empfundenen abendländischen Kultur als Ausweg und Sehnsuchtsort erscheinen ließ. Über die japanische Kunst schrieb Van Gogh:

Wenn man sich mit japanischer Kunst befasst, dann sieht man, wie ein unbestreitbar weiser und philosophischer und kluger Mann seine Zeit womit verbringt? Die Entfernung des Mondes von der Erde zu studieren? Nein. Die Politik Bismarcks zu studieren? Nein. Er studiert einen einzigen Grashalm. Aber dieser Grashalm bringt ihn dazu, alle Pflanzen zu zeichnen, dann die Jahreszeiten, die weiten Landschaften, schließlich die Tiere, dann die menschliche Gestalt. So verbringt er sein Leben, und sein Leben ist zu kurz, um das alles auszuführen. Sieh mal, ist das nicht beinahe eine richtige Religion, was uns die Japaner lehren, die so schlicht sind, die in der Natur leben, als wären sie selber Blumen?⁸

Das Japanbild Van Goghs und anderer Zeitgenossen ist ein europäisches Phantasma, das jeder realen Grundlage entbehrt. Der Primitivismus, der, obgleich er dem Kolonialismus so oft Nahrung gab, zu einem neuen Lebensideal verklärt wurde, war ein Zerrbild westeuropäischer Wunschträume. Das fehlgeleitete und verblendete Japanbild konnte sich in gewissen Intellektuellen- und Künstlerkreisen nur deshalb so lange halten, weil Japan für viele ein real ungesehenes, nur in der Fantasie ausgemaltes, über massenmediale Kunstdrucke und Modebilder vermitteltes Land blieb – so eben auch für Van Gogh. Dass Japan gerade deshalb ab Mitte des 19. Jahrhunderts in den westlichen Blick rückte und eine Japonismuswelle auslöste, weil es sich selbst westlicher Technik und Kultur gegenüber öffnete, dadurch international anschlussfähig wurde und so zu einer neuen, ernst zu nehmenden Weltmacht in Asien aufsteigen konnte, wurde im verklärenden Kunstjaponismus bewusst ausgeblendet. Er interessierte sich gerade für die Rückwärtsgewandtheit und Inselhaftigkeit Japans als Ausdruck seiner Unverdorbenheit.

8 Van Gogh in einem Brief aus Arles. In der deutschen Übersetzung zitiert nach Plateroti 2001: 12.

1.3 Transaktive Bildtransmission: Globale Manga-Performances

Die jahrhundertealte japanische Mangatradition hat bis in die Gegenwart überlebt. Sie hat einen Neuen Japanismus⁹ hervorgebracht, der seit den 1990er Jahren unter dem Schlagwort der *J-Wave*, der japanischen Popkulturwelle, den Globus flutet. Der Welterfolg des Mangas als Comicstrip und Animationsfilm kann durchaus mit den vielschichtigen Übersetzungsprozessen begründet werden, welche die Bildgattung historisch durchlaufen hat. Die neue Wirk- und Strahlkraft des Mangas beruht auf Machtzuwachs durch Übersetzung. Sie verdankt sich einer produktiven Kreuzung transmedialer und transkultureller Übersetzungsprozesse, der erfolgreichen Vermittlung zwischen westlicher Wissens- und Technikkultur (einschließlich neuester Medientechnologie) und japanischer Populärkultur, kurz gesagt: der Transkulturalisierung zwischen kulturell differenten Bild- und Wissenstraditionen. Darüber hinaus könnte man argumentieren, dass sich Mangas aufgrund ihres panoramatischen und weltzenzyklopädischen, zugleich aber skizzenhaften und transitorischen Darstellungsmodus relativ leicht ins visuelle Medienzeitalter der Netzwerkgesellschaft transferieren ließen.

Inzwischen hat sich der Manga-Hype zu einer weltweit agierenden Fankultur mit Ausprägungen einer visuellen Globalkultur ausgewachsen. Die Rezeption popmediengerecht aufbereiteter Mangas findet in Gestalt eines Übersetzungsaktes statt, den ich als transaktive Bildtransmission bezeichnen möchte, weil Manga-Bilder aufgeführt bzw. nachgestellt werden, das heißt virtuelles in reales Leben übersetzt wird (Abb. 6).

Filmbilder werden in lebendige Bewegung versetzt, Action-Bilder schlagen in Aktivität um. Das transhistorische Überleben des Manga-Bildes transmutiert in ein Leben der Bilder, das mit der Vorstellung eines Nachlebens der Bilder als translationalem Nachspiel respondiert. So scheint das so genannte *cosplay* (Kostümspiel) des Manga-Anime-Kults die Tradition des *Tableau vivant* als zu Leben erwecktes, szenisch gestelltes Bild aufzunehmen. Es bietet eine ideale Projektions- und Identifikationsfläche für Wünsche und Sehnsüchte, aber auch Ängste und Alpträume. Jugendliche Mangakonsument/innen (von Leser/innen kann hier nicht mehr die Rede sein) schlüpfen in die Haut eines Manga-, Anime- oder Videospiele-Charakters, sie verkleiden sich im Stil desselben, präsentieren und posieren in diesem Outfit auf Partys und sogenannten *Cons*, mehrtägigen Zusammenkünften von Manga-Maniaks, die den Stil von Weltausstellungen und internationalen Messen pflegen. Die Cosplayers führen die ganze Vielfalt an Modestilen und Dresscodes vom Mittelalter über Barock, Rokoko und Biedermeier bis zum Cyberspace auf. Ethnische,

9 Hier bewusst als zeitgenössische Popkulturerscheinung des Japanismus in Abgrenzung zum kunsthistorischen Modernephänomen des französischen Japonismus bezeichnet.

Abb. 6: Manga Cosplay in einer nachgestellten Szene aus dem Animationsfilm »The Rose of Versailles« mit Marie Antoinette und Lady Oscar, 1999



soziale und Gendermutationen bestimmen diese Bildtransaktionen. Die Übersetzungsdimensionen der verlebendigten Animationscharaktere sind vielfältig: Sie schließen Transhistorisierung, Transmediation, Transkulturation, Transgenderisierung und nicht zuletzt Transhumanisierung ein.

Die Cons dienen nicht nur dem Austausch über die neuesten Entwicklungen innerhalb der Mangakultur. Sie bieten ein Selbstdarstellungsforum junger Menschen, um Rollen als Identifikationsmuster durchzuspielen und sich selbst als andere zu erproben; einen Ort der Freundschaft und des familiären Zusammenhalts, an dem sich alle aufgenommen fühlen, wie isoliert oder ausgestoßen sie sich im realen Leben auch fühlen mögen; ein Therapiezentrum, das es erlaubt, innerste Wünsche, Fantasien und Ängste zu artikulieren und für diese einen öffentlichen Raum der Sichtbarkeit zu schaffen. In Zeiten der sozialen, emotionalen und kulturellen Entfremdung scheint Cosplay, die moderne popmediale Version des gesellschaftlichen Maskenballs, ein neues Heilmittel zu sein. Das Mangakostümspiel reflektiert beides zugleich: den Identitäts- und Orientierungsverlust des einzelnen Individuums in einer zunehmend globalisierten Welt, sowie den ausgeprägten Wunsch nach Identifikation und gemeinschaftsstiftenden Ritualen. In dieser Hinsicht ist die Manga-Manie dem Japankult eines Van Gogh näher, als man zunächst vermuten mag, denn auch in ihr bietet Japan eine ideale Projektionsfläche

für eigene Wünsche und Interessen. Auch der neue Japanismus erscheint als ein Utopismus der Selbstfindung und Gemeinschaftsstiftung.

Die gezogene Parallele wirft die Frage auf: Wie japanisch ist dann eigentlich das, was als japanisch ausgegeben wird? Oder vielmehr: Was macht das Japanische an der japanischen Welle aus? Besteht das spezifisch Japanische vielleicht darin, Projektions- und Identifikationsmuster zu bieten, weil es nicht in Gegensätzen gefangen ist, sondern auf Austausch gerichtet, auf ein Leben im Fluss? Das Absurde: So japanisch der japanische Manga auch ist, indem er eigene Bildtraditionen, -motive und -themen aus *Ukiyo-e*, *Kabuki* und *Noh* verarbeitet: Er kann so ziemlich unbegrenzt alles Nicht-Japanische aufnehmen und es dennoch japanisieren.¹⁰ Gerade weil Manga Übermittlungsbilder einer synthetisierten, euroamerikanisch-japanischen Comic-Kultur sind, konnten sie zum Erfolgsbildmodell einer globalen visuellen Popkultur werden.

Meine Versuchsanordnung bestand darin, die Bildübersetzung des Mangas vom 8. bis ins 21. Jahrhundert am Kreuzungspunkt zwischen chrono- und topologischen Übermittlungsleistungen zu lokalisieren und zu konzeptualisieren – ein Unterfangen, das angesichts der global beschleunigten Bilderzirkulation immer komplexer und damit dringlicher wird. Wie gezeigt kann eine Bildübersetzungstheorie, die bei einem Bündnis aus Mediologie und kultureller Translationsforschung ansetzt, dazu beitragen, die globalen Austauschdynamiken und transkulturellen Aushandlungen zwischen Kunst-, Kultur- und Weltbildern in einer bildhistorischen wie bildmedialen Tiefenperspektive zu erforschen.

10 Bezeugt wird dies unter vielen anderen Aspekten dadurch, dass die Darstellung der Manga-Charaktere mit übergroßen Augen, die ursprünglich aus amerikanischen Vorkriegs-Cartoons übernommen wurde, inzwischen zu einem typischen Manga-Kennzeichen aufgestiegen ist, d.h. mit dem Japanischen identifiziert wird.

