

5. AUSWERTUNG DER GESPRÄCHE MIT JAPANISCHEN FOTOGRAFIE-EXPERTEN

Die exemplarisch vorgestellten Japanarbeiten von Paul Graham und Elisabeth Neudörfl beschäftigen sich jeweils mit einem Teilaspekt der zeitgenössischen japanischen Kultur und Gesellschaft. Beide beobachten das fremde Land als Ausländer, die sich längere Zeit in Japan aufhalten. Sie suchen nach Möglichkeiten, ihre Wahrnehmungen fotografisch zu visualisieren und einen eigenen Weg in der Japandarstellung zu finden. Einem dokumentariefotografischen Ansatz verpflichtet, bieten sie eine eigenständige Interpretation und präsentieren ihre Ergebnisse im Künstlerbuch. Das Ergebnis legt ihre Sichtweisen offen und präsentiert ihre Haltung gegenüber Japan.

Die Interpretation der beiden Ansätze von Graham und Neudörfl erfolgt in dieser Arbeit aus einem europäischen Blickwinkel heraus. Bislang bleibt aber ungeklärt, wie Japaner diesen Blick von außen einschätzen. Zeigen die Fotografien nach japanischen Maßstäben ein Japanbild, in dem sich Japaner wiederfinden können? Treffen sie Aussagen über Japan, denen Japaner Gültigkeit einräumen können? Der künstlerische Ansatz zeugt von einem eigenwilligen und damit subjektiven Umgang mit dem Thema Japan. Einer subjektiven Darstellung des Fremden wird – wie in Teil I, erstes Kapitel erläutert – mitunter mehr Gültigkeit eingeräumt als Darstellungen, die ihrem selbst gestellten Objektivitätsanspruch kaum genügen können (vgl. Teil I, Abschnitt 1.3.2.). Christoph Jamme äußert die Vermutung, dass künstlerische Repräsentationen möglicherweise zu zutreffenden Darstellungen des Fremden gelangen, weil sie keinen Objektivitätsanspruch erfüllen müssen. Deshalb sieht er in der Kunst einen Ausweg aus der Krise der ethnografischen Repräsentation (vgl. Jamme 2002: 191ff.). Fragen nach der Gültigkeit von Grahams und Neudörfls Darstellungen lassen sich jedoch kaum beantworten, denn wer soll darüber befinden? Weil jede Kultur unendlich viele Facetten aufweist, gibt es nicht *ein* gültiges Bild. Vielmehr setzt es sich aus zahlreichen möglichen Sichtweisen und Erzählungen zusammen und erlangt Gültigkeit über die Vielfältigkeit der Darstellungen, worauf sich ein Projekt wie *European Eyes on Japan* gründet. Nicht *ein spezifisches* Japanbild wird gezeigt; das Japanbild entsteht vielmehr aus der Zusammenschau einer Vielzahl von Ansätzen und Sichtweisen, die sich mit den unterschiedlichen Regionen Japans auseinandersetzen. Dieses Vorgehen zeigt: Japan existiert nicht als einheitlicher Komplex, der sich im Bild fixieren lässt. Die Teilhabe an einer der vielen unterschiedlichen Sub-Kulturen mag die an einer anderen kategorisch ausschließen. Unterschiede finden sich nicht nur innerhalb der vielfältigen Möglichkeiten der Metropolen, sondern auch zwischen Stadt und Land, dem Norden und dem Süden. Eine einzelne fotografische Arbeit kann demzufolge nicht die einzige Sichtweise auf Japan liefern, die alle Teilaspekte berücksichtigt. Weil die Fotografen um diese Unmöglichkeit wissen, beschränken

sie ihre Beobachtungen gezielt auf Aspekte, die ihnen persönlich besonders auffallen oder ihren Interessen entsprechen.

Die Arbeiten von Graham und Neudörfl schränken ihre Auseinandersetzung thematisch ein, dennoch verhandeln sie in ihren Fotografien verschiedene Elemente der japanischen Kultur, die in der europäischen Rezeption das Japanbild mit beeinflussen. Weil diese fotografischen Arbeiten – gemeinsam mit vielen anderen – das Japanbild in Europa prägen, bleibt die Frage, ob sie in Japan als zutreffend, verzerrend oder stereotyp rezipiert werden. Da eine solche Bewertung nicht aus einer europäischen Perspektive heraus entwickelt werden kann, sollen die Positionen aus einem japanischen Blickwinkel heraus überprüft werden.

Im zweiten Kapitel des ersten Teils wird ausführlich dargelegt, dass sich die Außensicht auf Japan und die Selbstwahrnehmung der Japaner im Laufe der Zeit durchdrungen und miteinander verwoben haben. Insofern ist es unmöglich, Fremd- und Selbstbilder sauber voneinander zu unterscheiden. Zahlreiche von westlichen Ausländern perpetuierte stereotype Annahmen über Japan und die Japaner sind in Japan selbst übernommen worden. Bestimmte Klischeevorstellungen sind ihnen ebenso geläufig wie westlichen Ausländern, andere erscheinen ihnen fremd. Weil die japanische Kultur seit Jahrhunderten Einflüsse von außen in die eigene Kultur integriert, sind die Ursprünge vieler zeitgenössischer Aspekte der japanischen Kultur auch für Japaner kaum auszumachen. Diese Aspekte beeinflussen unter anderen die japanische Sichtweise auf die Fotobücher *Empty Heaven* von Paul Graham und *Future World* von Elisabeth Neudörfl.

Während eines dreimonatigen Japanaufenthaltes habe ich im Sinne einer inversen Ethnografie japanische Fotografie-Experten zu den untersuchten Arbeiten befragt. Im Zentrum steht die Frage, ob es Graham und Neudörfl gelingt, ein nach japanischen Maßstäben angemessenes Bild der zeitgenössischen japanischen Gesellschaft zu vermitteln. Dies ist zentral, weil insbesondere in der angewandten Fotografie auch heute zahlreiche stereotype Vorstellungen über Japan wiederholt werden. In der Erwartungshaltung vieler Europäer drückt sich die Sehnsucht nach der Darstellung von Fremdem, wenn nicht gar Exotischem, aus. Nach dieser Prämisse bedeutet »Japan zu sehen« beispielsweise, »die Vernetzung, die Warenwelt, die Disziplin, die Exzentrik, den schrillen Chic, die Reste von Zen« abzubilden.¹ In Neudörfls Darstellung vermisst eine Journalistin Geishas und Tempel (vgl. Lockemann 2004: 125). Nun gehören all die aufgezählten Dinge ebenso zur japanischen Kultur wie zahlreiche andere. Dies lässt Rückschlüsse auf die vielfältigen möglichen westlichen Sichtweisen zu. Unberührt bleibt davon aber die Wahrnehmung der Arbeiten aus japanischer Sicht, die es zu erkunden gilt.

Eine weitere Frage thematisiert die unterschiedlichen fotografischen Sicht- und Darstellungsweisen von japanischer und europäischer Seite. Unterscheidet sich die Außensicht grundlegend von der Selbstsicht? Diese Annahme gründet auf den unterschiedlichen Intentionen, die japanische und europäische Fotografen verfolgen. Weil Fremdheit die Bedingungen der Betrachtung und damit das Ergebnis nachhaltig prägt, kann die Sicht von außen auf eine Thematisierung der Fremdheit kaum verzichten.

In Japan habe ich mit Kuratoren, Fotografen, Fotografie-Professoren und Kritikern über das vermittelte Japanbild in den analysierten Büchern gespro-

1 Dies alles vermisst Erdmann-Ziegler 1996: 90 in Grahams *Empty Heaven*.

chen und die Frage erörtert, wie repräsentativ es ist.² Da weder Grahams noch Neudörfls Arbeiten bislang in Japan ausgestellt worden sind, ist der Bekanntheitsgrad beider Arbeiten gering. Während Grahams Buch jedoch teilweise geläufig ist, hatte keiner meiner Gesprächspartner Neudörfls Buch zuvor gesehen.

Zu Beginn der Gespräche herrscht oft Skepsis, ob es europäischen Fotografen wirklich gelingen kann, ein präzises Bild von Japan zu zeigen. Die meisten sind davon überzeugt, dass Ausländer eher dazu neigen, sich mit den klassischen Themen der Japanfotografie zu beschäftigen und kaum einen tieferen Einblick in die japanische Kultur haben. Man ist der Meinung, dass Europäer einen grundsätzlich anderen Zugang haben als Einheimische. Dennoch lassen sich weder Bildsprache oder Motivwelten immer dezidiert voneinander unterscheiden, wie unten noch ausführlicher erläutert wird.

In der zentralen Frage herrscht ein Konsens unter den Befragten. Es besteht Einigkeit darin, dass es Graham und Neudörfl mit ihren Arbeiten gelingt, einen tiefen und präzisen Einblick in die japanische Gesellschaft und somit ein als adäquat empfundenes Bild des zeitgenössischen Japan zu vermitteln. Die Interviewten stellen klar, dass sie die Positionen als gültige Repräsentationen Japans akzeptieren können, aber dass die Arbeiten einen Ausschnitt aus dem japanischen Alltag zeigen, der insgesamt noch zahlreiche weitere Elemente beinhalte. Man ist sich einig, dass beide Fotografen ein sehr gutes Beobachtungsvermögen besitzen. Sie seien in der Lage, feine Details ins Bild zu setzen und damit nach dem japanischen Selbstverständnis wichtige Aspekte der japanischen Kultur zu vermitteln.

Die Frage, ob es interessant sei, Neudörfls und Grahams Arbeiten in Japan einem japanischen Publikum zu zeigen, wird grundsätzlich bejaht, weil Japaner daran interessiert seien, Fotos von Japan zu sehen (Kikuta). Dennoch herrscht eine gewisse Skepsis vor, weil dem durchschnittlichen Publikum nicht zugetraut wird, die Arbeiten wirklich lesen zu können. »Normale Japa-

- 2 Insgesamt konnte ich während eines dreimonatigen Japanaufenthaltes vom 1.4. bis zum 30.6.2006 zehn Interviews führen. Die Auswahl meiner Gesprächspartner erfolgte aufgrund von Empfehlungen und vermittelten Kontakten und ist daher eher zufällig zu nennen. Dennoch konnte ich beispielsweise mit Kasahara Michiko, Chefkuratorin des Tokyo Metropolitan Museum of Photography und Kommissarin des japanischen Pavillons auf der Biennale Venedig 2005, eine wichtige Repräsentantin der japanischen Museumslandschaft treffen. Fotografie-Professor Enari Tsuneo ist ein wichtiger Vertreter der künstlerischen Dokumentarfotografie in Japan und hat selbst zahlreiche Bücher zu Themen der japanischen Kriegs- und Nachkriegsgeschichte publiziert. Die meisten Interviews wurden auf Englisch geführt, so dass es den Gesprächspartnern aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse manchmal schwer fiel, die passenden Worte zu finden, um ihre Meinung adäquat zum Ausdruck zu bringen. Die Gespräche mit Enari Tsuneo und Saiga Yuji wurden übersetzt. Die Übersetzer waren Studenten, die sowohl Japanisch als auch Englisch sprechen, wobei deren Sprachkenntnisse die Ausdrucksfähigkeit teilweise limitiert haben. Dennoch zeugen die Äußerungen von einer ernsthaften Auseinandersetzung meiner Gesprächspartner mit der Fragestellung. Die direkten Zitate habe ich selbst aus den englischen Texten übersetzt. Die Leitfragen sowie Transkripte der Gespräche finden sich im Anhang, der als pdf von der Verlagswebsite herunter geladen werden kann (<http://www.transcript-verlag.de/ts1040/ts1040.php>). Weil die Interviews alle im Jahr 2006 geführt worden sind, verzichte ich im Text auf die Angabe der Jahreszahl. Alle Gesprächspartner sind am Ende des Literaturverzeichnisses genannt.

ner verstehen nicht, wie man Fotografie liest. [...] Deshalb ist es sehr schwierig, solch ein qualitativ hochwertiges Fotobuch [Graham] in Japan zu publizieren. Eine Ausstellung wäre vielleicht eine Möglichkeit« (Iizawa). Insgesamt sind sechs der Interviewten der Meinung, für Japaner sei es einfacher, Grahams Arbeit zu verstehen, weil sein Standpunkt Emotionen erzeuge und die Möglichkeit biete, sich damit auseinanderzusetzen (Kikuta; Kasahara; Enari; Yoshihara; Aya; Iizawa). Neudörfls Arbeit hingegen sei zu subtil, als dass sie ohne Erklärung einem japanischen Publikum präsentiert werden könne. »Vielleicht mögen Experten wie Fotohistoriker oder Kuratoren ihre [Neudörfls] Arbeiten, aber es besteht da immer ein grundsätzlicher Unterschied zur allgemeinen Öffentlichkeit« (Kasahara). Zwei Gesprächspartner sind umgekehrter Meinung (Ikeda; Oshima): Sie finden, dass Grahams Arbeit aufgrund der in ihr formulierten Kritik erklärungsbedürftig sei, Neudörfls Arbeit hingegen leicht zu verstehen. Dem japanischen Publikum wird offensichtlich wenig zugetraut, was das Verständnis von Fotografie anbelangt. Die Wichtigkeit, Außensichten auf Japan in Japan zu zeigen, wird aber wiederholt betont, was auf die Relevanz dieser Thematik schließen lässt.

5.1. Gespräche über Paul Grahams *Empty Heaven*

Grundsätzlich sind fast alle Interviewten der Meinung, dass sich die in Japan fotografierten Arbeiten europäischer Fotografen von denen japanischer Fotografen unterscheiden. Die Außensicht bringe eine Distanz mit sich, die es ermögliche, auch alltägliche oder gewöhnliche Dinge zu sehen, die Japanern kaum mehr auffallen. Der Unterschied zu japanischen Arbeiten über Japan finde sich sowohl in der Wahl der Themen als auch in der angewandten Bildsprache. Meine Gesprächspartner finden es sehr schwierig, Elemente zu nennen, die eine westliche von einer japanischen Bildsprache trennen. Insgesamt sei eine pauschale Abgrenzung von Bildsprachen, Stilen oder einer Auswahl bestimmter Motive zwischen westlicher und japanischer Japansicht kaum möglich. Kasahara Michiko, Chefkuratorin des *Tokyo Metropolitan Museum of Photography*, macht beispielsweise darauf aufmerksam, dass in der gegenseitigen Beeinflussung von Künstlern eine Art Kreislauf entsteht, der schwer zu entwirren ist. Sie spricht davon, dass zahlreiche in Europa sehr populäre japanische Künstler wie Araki Nobuyoshi, Murakami Takashi oder Mori Mariko ein exotisches Japanbild vermitteln, das Japan als orientalistisch im klassischen Wortsinn zeige. Diese Arbeiten beeinflussen wiederum europäische Fotografen, die sich Japan mit einem solchen Blick nähern. Kasahara sieht in Grahams Arbeit einen starken Einfluss von Araki.

»Diese Art von Bildern formt einen Kreis. Ich denke, Paul Graham ist von Arakis Tokyo beeinflusst und kam hierher, um von Araki beeinflusste Bilder zu machen. Also ist sein Blick japanisch-europäisch, japanisch in einer sehr speziellen Art. Es sieht nicht so sehr nach einem europäischen Blick aus. In einer exotischen Weise ist es ein japanischer oder auch ein europäischer Blick. Sein Blick ist derselbe wie der europäische Blick von denen, die Araki mögen« (Kasahara).

Dennoch findet Kasahara, die Grahams Arbeit sehr schätzt, dass Grahams Blick nicht besonders typisch ist für Europäer, obwohl er typisch japanische



»34. Hanging Decoration, Tokyo 1992« (Graham 1995a: o.S.; Orig. in Farbe).

Elemente mit einbezieht. Sie hält Grahams Arbeit für mehrdeutig und unklar in einer auch von Araki implementierten Weise, was wiederum sehr japanisch sei. Der Fotograf Saiga Yuji erklärt, Graham fotografiere Dinge, die ihn in Japan überraschen, aber er fotografiere sie nach japanischem Geschmack. Weil japanische Fotografen wie Araki oder Moriyama ebenfalls so fotografieren, sei Grahams Sichtweise für Japaner nicht überraschend. Kasahara bemerkt weiterhin, dass japanische Fotografen manchmal eine europäische Sichtweise auf Japan nachahmen, weil sie daran gemessen werden.

Insgesamt die Hälfte meiner Gesprächspartner betont die Bezüge zwischen Araki und Graham und weist auf die wechselseitige Beeinflussung hin, die eine klare Trennung von europäischer und japanischer Sichtweise unmöglich macht. Interessanterweise wählen fast alle Interviewpartner die Fotografie einer Dekoration vor nachtschwarzem Hintergrund, um auf den Araki-Bezug aufmerksam zu machen (vgl. Abb. 34: Graham 1995a: o.S.).³ Mit der Thematisierung des Bezugs zu Araki wird ein Aspekt der Sichtweisen auf Japan aufgegriffen, der auch schon in Zusammenhang mit den Japandiskursen genannt worden ist: Japanische Selbst- und Fremdbilder durchdringen und beeinflussen sich gegenseitig und machen eine klare Unterscheidung westlicher und japanischer Standpunkte unmöglich (vgl. Teil I, Abschnitt 2.3.1.).

Ein wichtiger Punkt in Grahams Arbeit und damit auch in meinen Gesprächen mit japanischen Fotografie-Experten sind die Bezüge zur jüngeren japanischen Geschichte. Sieht beispielsweise der Fotograf und Fotografie-Professor Enari Tsuneo in den Vergangenheitsbezügen eine herausragende Qualität der Arbeit, hatte Kasahara diese vor meinem Hinweis überhaupt nicht wahrgenommen. Kasahara findet Grahams Auseinandersetzung oberflächlich und kann die soziale oder historische Bedeutung nicht entdecken. Vermeintlich ikonische Bilder wie die Fotografie des *Kimono Pattern Flash*

3 Ein solcher Schmuck wird bei traditionellen Festen (*matsuri*) üblicherweise an Geschäften angebracht. Es handelt sich also um ein traditionelles Element japanischer Kultur. Die Form, die eine solche Dekoration heute angenommen hat, verweist jedoch auf die süßlich-kitschige Plastikkultur der Gegenwart.

Burn Photograph bringt sie nicht mit Hiroshima in Verbindung, ähnlich wie andere Gesprächspartner auch (z.B. Yoshihara; vgl. Teil II, Abschnitt 3.3.). Damit offenbart sich ein blinder Fleck, auf den Graham mit seinem Projekt aufmerksam machen möchte. Japans Rolle während des Zweiten Weltkriegs ist bis heute nicht aufgearbeitet. Weder wird sie im japanischen Schulunterricht thematisiert, noch findet ein öffentlicher Diskurs statt.⁴ Insbesondere junge Menschen haben keinen Bezug zu Bildmaterial, das Militärprozessionen im Yasukuni-Schrein, die kaiserliche Armee oder Szenen vom Tag der japanischen Kapitulation zeigt. Die Studenten des Fotografen und Dozenten Saiga Yuji, mit denen ich anlässlich eines Seminars sprechen konnte, verbinden mit Grahams Arbeit unter anderem ein diffuses Gefühl von Krieg, können es aber nicht genau benennen.

Enari sieht in Grahams Arbeit ein herausragendes Beispiel für eine kritische Momentaufnahme aus der Mitte der Periode der *bubble economy*. Er benennt als Thema *Japan nach dem Krieg*. Damit ist er einer der wenigen, die in Grahams Arbeit ein spezifisches Thema finden können. Die meisten reagieren auf einzelne Bilder und Bildgruppen, meinen aber, es ginge einfach um das heutige Japan, ohne dies spezifischer formulieren zu können. Enari macht darauf aufmerksam, dass eine direkte Beziehung zwischen der japanischen Kriegsniederlage, der darauf folgenden amerikanischen Besatzung und der heutigen Zeit bestehe. Denn das Interesse an materiellen Gütern und Wohlstand sei seiner Meinung nach durch die Besatzungszeit ausgelöst worden. Die Amerikaner »brachten diese Ideen nach Japan. Und das war der Beginn des modernen Japaners, die Basis für seine Psyche« (Enari). Im veränderten Umgang mit materiellen Gütern bestehe ein wichtiger Unterschied zur japanischen Vorkriegskultur. In Grahams Arbeit sehe er genau diese Zusammenhänge thematisiert. Das Buch »zeigt die moderne Zeit in Japan, die Motoren, die modernen Sachen wie den Kalender. Wenn ich das Buch sehe, verstehe ich, wie Japan wirklich ist. Es ist schön, dies aus einer frischen Perspektive heraus zu sehen. Es beschäftigt sich mit einem wesentlich ernsteren Thema als Ausländer normalerweise in Japan aufnehmen würden« (ebd.). Auch für japanische Fotografen ist – mit wenigen Ausnahmen – die Vergangenheit kein Thema der fotografischen Auseinandersetzung, weil sie darüber nichts wissen oder es sie nicht interessiert. Es sei sehr schwierig, eine kritische Arbeit zu publizieren. »Und wenn man sie publiziert, würde sie keiner anschauen« (ebd.). Damit äußert Enari eine sehr interessante Tatsache, die beispielsweise Ikeda Yuko, Kuratorin am *Kyoto National Museum of Modern Art*, bestätigt. Eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Verhältnissen wird eher mit europäischer als mit japanischer Fotografie assoziiert. Dass sich ein europäischer Fotograf zu japanischen Themen kritisch äußert, wird jedoch nicht von allen Befragten gut geheißt.

Der Fotograf und Dozent Oshima Naruki sieht hierin eine Form des Kolonialismus. Er hat allgemein das Gefühl, dass europäische Fotografen Japan tendenziell von oben herab betrachten. Er wirft Graham vor, dieser konstruiere innerhalb des Buches seine eigenen stereotypen Ideen von Japan. Damit werde er Japan und der japanischen Kultur nicht gerecht. Graham sehe nur

4 Sowohl Enari Tsuneo als auch der Fotograf Saiga Yuji weisen darauf hin, dass von Regierungsseite eine Art Bewusstseinskontrolle über den Sprachgebrauch ausgeübt wird. Jedes Jahr am 15. August wird des Kriegsendes gedacht, aber man spricht nie von *Niederlage* oder *Kapitulation*. Diese Begriffe sind tabu.

das, was er sehen möchte. »Der Fotograf versammelt die Bilder im Buch nach seiner Idee oder der stereotypen europäischen Vorstellung von den Japanern. [...] Die Idee wurzelt möglicherweise im Kolonialismus. Ich frage mich, warum der Fotograf normale Menschen und das alltägliche Leben mit Elementen des Krieges kombiniert« (Oshima). Oshima steht mit diesem Vorwurf allerdings allein da, keiner meiner Gesprächspartner hat sich in entsprechender Weise geäußert. Kikuta Mikiko, Kuratorin des Projekts *European Eyes on Japan*, sieht zwar Elemente der Konstruktion in Grahams Arbeit, meint aber: »Das ist die Realität dieses Fotografen, aber es ist auch unsere Realität. Wir hatten eine sehr schwere und schlechte Vergangenheit, aber jetzt leben wir mit diesen niedlichen Dingen. Auch das ist unser heutiges Leben« (Kikuta).

Grahams Kritik an der japanischen Gesellschaft wird nicht immer wahrgenommen. Diejenigen, die sie sehen, finden sie aber nicht ungerechtfertigt oder erniedrigend, sondern vielmehr notwendig. Denn einhellig wird die Meinung geäußert, dass Japan ein großes Defizit in der Aufarbeitung seiner Vergangenheit habe, was für das Land selbst nachteilig sei. »Er drückt Aspekte aus, von denen Japaner lieber nichts wissen möchten,« meint die Galeristin Aya. Dass ein europäischer Fotograf auf solche negativen Aspekte der japanischen Kultur hinweist, wird generell als legitim empfunden oder sogar als Chance, da ein solches Thema von Japanern selbst nicht angeschnitten wird. Selbst Oshima kann trotz seiner Kritik an Grahams Umgang mit der japanischen Kultur und Gesellschaft der Arbeit etwas abgewinnen. »Ich habe das Gefühl, die Realität dieser Fotografien wurde vom Fotografen konstruiert. Aber wir haben vor langer Zeit damit begonnen, über unsere Zivilisation anhand von Bildern europäischer Fotografen nachzudenken. Vielleicht präsentiert er diese Bilder, damit wir erneut damit beginnen, über unsere Kultur nachzudenken« (Oshima). Die Beschäftigung mit der eigenen Kultur birgt die Möglichkeit in sich, in einem Prozess der Selbstvergewisserung sich seines Standpunkts bewusst zu werden. Damit ließe sich Grahams Arbeit zwischen andere westliche Äußerungen über die japanische Kultur, wie sie beispielsweise in den Japandiskursen diskutiert werden, einreihen.

Als sehr europäisch wird allgemein die Zusammenstellung der Bilder in Grahams Buch empfunden. »Die meisten Fotografen würden Nahaufnahmen, Ansichten des Alltags und Bilder von jungen Frauen nicht miteinander kombinieren,« meint die Galeristin Aya.⁵ Die Zusammenstellung von sehr unterschiedlichen Motiven wird jedoch als der japanischen Kultur entsprechend angesehen, da hier viele verschiedene Aspekte nebeneinander bestehen. »Weil wir eine sehr durchmischte Kultur mit traditionellen, modernen und zeitgenössischen Dingen nebeneinander haben, sind die Bilder von Japan so verschiedenartig« (Matsumoto). Auch Bildkombinationen wie *Candy Wrapper* und *Kimono Pattern Flash Burn Photograph*, mit denen Graham über die Nebeneinanderstellung von einem zeitgenössischem süßlichen Manga-Motiv und der ikonischen Fotografie eines Atombombenopfers Emotionen erzeugen möchte, werden kaum als schockierend wahrgenommen (vgl. Teil II, Abschnitt 3.3.). Dies steht möglicherweise auch in Zusammenhang mit einem vom europäischen abweichenden Geschichtsverständnis in Japan, worauf

5 Diese Aussage ist deshalb verwunderlich, weil viele auf Araki verweisen, der selbst in seinen Büchern sehr unterschiedliche Bildwelten miteinander verbindet.

Matsumoto Kaoru, Kuratorin am *Osaka Contemporary Art Space*, aufmerksam macht.

»Ich glaube nicht, dass wir Japaner eine bestimmte Art haben, Geschichte nach konkreten Regeln zu konstruieren. Wir vermischen immer alles und wir vergessen alles. In unserer Gesellschaft bestehen zu jeder Zeit viele Elemente nebeneinander. Ich glaube, die europäische Kultur versucht immer, alles in eine Ordnung zu bringen und daraus die offizielle Geschichte zu machen. [...] In Japan haben wir eine Redensart über das Vergessen: Man wirft Dinge ins Wasser und das Wasser reinigt alles. Nichts ist wirklich feststehend und dazu da, in eine Ordnung gebracht zu werden. [...] In unserer Kultur haben wir eine sehr traditionelle Art zu denken, dementsprechend repräsentiert die Mischung einen Teil dieser Denkweise. Deshalb kann mich so etwas nicht schockieren. Es ist alles Teil unseres Lebens« (Matsumoto).⁶

Oshima weist auf die Tatsache hin, dass es sich bei beiden Fotografien um Reproduktionen von Gedrucktem handelt, weshalb er eine solche Bildkombination ebenfalls kaum als fremd oder schockierend empfindet. Enari betont aber, dass die ungewöhnliche Art der Bildzusammenstellung einen starken Effekt erzeugt und der Arbeit eine gedankliche Tiefe verleiht. Die in Grahams Arbeit formulierte Kritik komme nicht so sehr durch einzelne Bildmotive, sondern vielmehr durch die Zusammenstellungen zustande (vgl. Enari). Der Fotografie-Kritiker und Publizist Iizawa Kôtarô sieht hingegen in Grahams Art der Bildzusammenstellung eher eine Reminiszenz an die japanische Fotografie. Er vermutet, dass Graham sich an Büchern von Araki, Tomatsu Shomei oder Moriyama Daido orientiert hat. »Vielleicht hat Graham diese Art des japanischen Stils genau studiert und benutzt ihn dementsprechend in seinem Buch« (Iizawa). Iizawa betont die Mosaikhaftigkeit der japanischen Kultur, der Grahams Bildzusammenstellungen in jedem Fall gerecht werden.⁷

Ein wichtiger Bestandteil von Grahams Arbeit sind die Porträts sowohl von jungen Frauen als auch von Bürokraten. Weil sich Fragen nach stereotyper Darstellung sehr gut anhand von Porträts erläutern lassen, habe ich meine Gesprächspartner konkret danach befragt. Anhand der Frauenporträts lasse sich der Zeitraum von Grahams Arbeit sehr genau einordnen. Alle Gesprächspartner betonten, dass Frauen heute nicht mehr so aussehen. Sie kleiden sich anders, tragen andere Frisuren und seien anders geschminkt. Die porträtierten Frauen wirken wie Relikte aus den 1980er Jahren und seien damit sehr weit von der Gegenwart entfernt. »Alle Frauen sehen ein bisschen altmodisch aus, aber das kommt nicht vom Künstler, sondern von der Zeit« (Ikeda). Da Europäern die modischen Veränderungen in Japan kaum bekannt sind, ist es nur natürlich, dass diese Veränderungen Ausländern kaum auffallen. Auch wenn sich die Moden ändern, ein gewisses Idealbild japanischer

6 Die andere Geschichtsauffassung steht vermutlich im Zusammenhang mit der traditionellen japanischen Zeitrechnung, die auch heute noch gängig ist. Mit jedem Amtsantritt eines Kaisers beginnt eine neue Zeitrechnung. Das Jahr 2006 entspricht Heisei 18, weil Heisei-Tennos (Kaiser Akihitos) Amtszeit nach dem Tod von Showa-Tenno (Kaiser Hirohito) 1989 begonnen hat. 1989 war das Jahr Heisei 1, es folgte auf das Jahr Showa 64.

7 Auch wenn Arakis Bildwelten sich klar von Grahams unterscheiden, ist der Bezug durchaus gerechtfertigt. Auch Araki verbindet in seinen Büchern sehr unterschiedliche Motivwelten miteinander, die im Verlauf eines Buches wiederholt auftauchen.

Frauen besteht weiterhin. »Viele Frauen wollen einfach *so* sein: hübsch, entzückend, schön, wohlgestaltet« (Yoshihara). Besonders auffallend ist das auch als Titelbild eingesetzte Porträt *Girl with White Face*, denn diese Frau bezeichnen meine Interviewpartner als besonders traditionell japanisch (vgl. Teil II, Abschnitt 3.5.1.). Für Japaner wirke sie fast schon stereotyp in ihrem Aussehen. Ihr weißes Gesicht entspreche dem klassischen japanischen Schönheitsideal ebenso wie die speziell ausgesuchte Kleidung sowie die typische Geste der Hand, die zum Mund geführt wird, um die Zähne beim Lachen zu verdecken. Die anderen porträtierten Frauen werden als Durchschnittsjapanerinnen empfunden, die nicht besonders »charakteristisch oder eigentümlich« aussehen (Ikeda). Kasahara kritisiert jedoch Grahams Ansatz, nur junge und keine älteren Frauen auszuwählen. Sie gibt zu bedenken, dass Graham, indem er junge Frauen und alte Männer fotografiere, einen typisch europäischen Blickwinkel einnehme. Iizawa kommentiert die Tatsache, dass die Frauen ausnahmslos nicht in die Kamera schauen:

»Vielleicht interessieren sich westliche Fotografen für die Gesichter japanischer Frauen. Sie sind wie Masken, vielleicht wie Nô-Masken [...], wie eine Oberfläche, ohne einen Ausdruck. Nur mit Schlitzen oder Löchern als Augen; vielleicht ist das die westliche Art des Denkens. Die Augen sind der Eingang zur Seele. Wir können eine Person über ihre Augen verstehen, ihre Seele und ihre innersten Gefühle. Aber japanische Augen sind nur Schlitze, also haben sie [die westlichen Fotografen und das westliche Publikum] keinen Zugang zu ihrem Innern« (Iizawa).

Demzufolge lassen sich die Gesichter der Japanerinnen von Europäern beobachten, ohne die Personen dahinter verstehen zu können. Die Maskenhaftigkeit etabliert – ebenso wie die Gesten – eine Distanz in Grahams Porträts, die auch von Japanern wahrgenommen wird.

Die Gesten der porträtierten Frauen empfinden alle ausnahmslos als sehr typisch japanisch. Iizawa sieht in den Gesten ein defensives Verhalten, was Japanerinnen bereits in der Kindheit vermittelt bekommen, um sich zu schützen. »Japanerinnen werden erzogen, ihre Gefühle oder Meinungen nicht zum Ausdruck zu bringen und so haben sie Probleme, dies auf natürliche Art und Weise zu tun. Sie zögern, um ihre Gefühle mit diesen Gesten auszudrücken« (Iizawa). Laut Matsumoto sind solche Gesten, insbesondere das Bedecken der Zähne, jedoch heute weniger gewöhnlich als noch vor einiger Zeit, weil junge Frauen diese Art des Verhaltens nicht mehr vermittelt bekommen. Die Tatsache, dass Graham sich diesem Element widmet, wird seinem guten Gespür für Details der japanischen Kultur und Gesellschaft zugeschrieben. Solche Gesten gelten vielen Japanern als so selbstverständlich, dass sie ihnen gar nicht mehr auffallen, weswegen japanische Fotografen solche Bilder auch nicht machen können.

Vielen fällt es schwer, sich über die Porträts der Männer zu äußern, weil sie die Intention des Fotografen nicht verstehen können. »Viele Leute sagen, dass Japaner nicht geradlinig sehen, aufrichtig sprechen oder konsequent handeln wollen. Vielleicht ist dies ein Weg des Fotografen, das zu zeigen,« sagt die Kuratorin Yoshihara. Eine solche Lesart entspricht Iizawas Äußerungen zu den Frauenporträts. Ikeda meint, in den Männerporträts abermals Grahams Vorliebe für das Detail zu entdecken. »Er interessiert sich gar nicht für die Person selbst, sondern er interessiert sich für die Brille mit Gesicht, aber nicht für das Gesicht mit Brille« (Ikeda). Einigen Aussagen zufolge seien

Männer mit Brillen typisch japanisch. Enari meint, dass westliche Fotografen besonders gerne Japaner mit Brillen fotografieren, kann sich aber nicht erklären, warum das so ist. Die Männerporträts werden zumindest nicht als eine Herabsetzung des japanischen Arbeitnehmers gesehen oder als eine stereotypisierende, gleichmachende Art der Fotografie. Auch wenn vielfach nicht klar ist, welchen Zweck die Porträts erfüllen, macht insbesondere Yoshiharas Analyse deutlich, dass auch von japanischer Seite ein Verständnis für die von Graham gewählten fotografischen Ausdrucksmöglichkeiten vorhanden ist.

Insgesamt ist man sich einig, dass Graham sehr genau beobachtet und mit seiner Fokussierung von Details möglicherweise mehr über die japanische Gesellschaft zu vermitteln vermag als Arbeiten, die sich auf die größeren Zusammenhänge im Außenraum konzentrieren. »Er fokussiert immer so kleine Details. In diesem Sinn sind kleinste Räume sein formaler Zugang. Ich denke wirklich, dies repräsentiert die japanische Kultur auf präzise Weise« (Matsumoto). Graham gelinge es, typisch japanische Details ins Bild zu setzen, ohne den Eindruck zu erwecken, seine Arbeit sei stereotyp. Meinen Gesprächspartnern ist diese Unterscheidung immer sehr wichtig. Der Fotograf Saiga Yuji bemerkt, Graham gelinge es, weit unter die Oberfläche zu schauen. »Er hat ein Anliegen und vermittelt seinen Standpunkt, indem er genau hinschaut« (Saiga). Graham zeige Situationen, die wiedererkennbar seien, weshalb auch Ausländer, die Japan nicht kennen, Japanisches in Grahams Fotografien finden könnten (vgl. ebd.).

Japaner finden in Grahams Arbeit zahlreiche Anknüpfungspunkte zu ihrem Alltag. In vielen Gesprächen werden persönliche Assoziationen zu einzelnen Fotografien geäußert. Das verdeutlicht, dass meine Gesprächspartner viele der Details oder der kitschigen Objekte als Teil ihrer Alltagskultur verstehen, die überall in Japan anzutreffen ist. Gerade die Alltäglichkeit hält aber japanische Fotografen davon ab, solche Objekte überhaupt zu sehen. Die Szenerien, auf die Graham seinen Blick richtet, scheinen vielen Japanern zu alltäglich, als dass sie sie als abbildungswürdig erachten würden. Die assoziative Verbindung mit japanischer Fotografie zeigt jedoch, dass auch japanische Fotografen teilweise einzelne von Grahams Motiven auswählen können. Die Zusammenstellung der sehr unterschiedlichen Bilder, insbesondere in der von Graham gewählten kritischen Weise, lässt den Ursprung der Arbeit jedoch ganz offensichtlich als europäisch hervortreten.

Auch wenn Grahams Arbeit als gültige Japandarstellung gesehen wird, stellt Matsumoto klar:

»Wenn Grahams Fotografien die einzige Quelle japanischer Bilder [in Europa] sind, dann ist das ein großes Problem. Es ist wahr, unser alltägliches Leben beinhaltet solche Aspekte. Wir sind selbst starken traditionellen und stereotypen Bildern ausgesetzt, wir sind mit diesen traditionellen Aspekten konfrontiert. [...] Ich sage nicht, dass das alles vorurteilsbehaftet ist. [...] Vielleicht ist es typisch, aber es gibt einfach so viele verschiedene Dinge, die nebeneinander bestehen« (Matsumoto).

Damit benennt Matsumoto noch einmal einen wichtigen Punkt: Eine Position kann von japanischer Seite als gültig akzeptiert werden, wenn sie nicht fest schreibt. Weil Grahams Arbeit Leerstellen aufweist, die sich nicht erklären, sondern einer eigenständigen Interpretationsleistung des Publikums bedürfen, formuliert sie ein offenes Angebot. Japan wird durch Grahams Sichtweise nicht als Anderes festgeschrieben. Vielmehr bleibt in den Fotografien die

Herausforderung des Fremden bestehen, das Fragen aufwirft und keine Antworten bereitstellt. Neben Grahams kann es auch weitere gültige Japandarstellungen geben. Sie existieren nebeneinander und greifen verschiedene Facetten der japanischen Kultur und Gesellschaft auf. Sie überschneiden sich partiell oder zeigen ganz unterschiedliche Elemente.

5.2. Gespräche über Elisabeth Neudörfls *Future World*

So leicht es meinen Gesprächspartnern fällt, über Grahams Arbeit zu sprechen, so schwer tun sie sich damit, Worte für Neudörfls Arbeit zu finden. Die zurückhaltende Herangehensweise, die Alltäglichkeit des Abgebildeten und die weniger offensichtliche Haltung der Fotografin sind als Gründe hierfür anzuführen. »Da sind sehr viele subtile Dinge in den Bildern. Ich kann keinen Weg finden, die Fotografien zu lesen, [...] ich kann in ihrer Arbeit keinen Standpunkt erkennen« (Iizawa). Mit diesen Worten spitzt Foto-Kritiker Iizawa die Probleme zu, die auch andere mit Neudörfls Fotografien haben. Er ist jedoch der einzige, der dem nichts weiter hinzuzufügen weiß, während alle anderen Gesprächspartner nach einiger Zeit Anhaltspunkte finden, über die sich sprechen lässt. Während drei Interviewte finden, dass Neudörfls Arbeit auch von einem japanischen Fotografen fotografiert sein könnte (Kikuta; Kasahara; Enari), meinen die anderen, dass Japaner Japan so gerade nicht abbilden können. »Neudörfl fotografiert Dinge, die Japaner nicht anschauen. Japaner müssten auch so sehen können, sie haben diese Fähigkeit aber verloren, weil das einfach zu alltäglich ist,« sagt der Fotograf Saiga. Wiederholt wird erwähnt, Neudörfl zeige Japan, wie es wirklich ist (Aya; Ikeda; Saiga).

Der Alltag in Neudörfls Fotografien kommt allen sehr bekannt vor. »Die meisten Bilder sind für mich so natürlich, dass ich die ganze Zeit: ›kenne ich, kenne ich,‹ sagen möchte« (Aya). Aber gerade diese Alltäglichkeit führt auch zu Irritationen. Neben der Galeristin Aya, die selbst nicht versteht, warum sie so eigenartig auf die Alltäglichkeit der Abbildungen reagiert, hat beispielsweise Oshima Schwierigkeiten damit, dass es einer Ausländerin gelingt, den japanischen Alltag so treffend ins Bild zu setzen. »Diese Fotografien zeigen Aspekte unseres täglichen Lebens, aber ich finde es sehr merkwürdig, dass diese Bilder von jemandem von außerhalb gemacht worden sind« (Oshima). An anderer Stelle sagt er: »Sie zeigt eine merkwürdige Seite unserer Kultur. Das künstliche Schwimmbad ist lustig, aber es ist auch ganz normal für uns. Vielleicht weiß sie nicht, dass sie diese besondere Seite sieht. [...] Ich empfinde ein frisches Verständnis für unsere Kultur und unseren Alltag« (ebd.).

Aya meint, dass sie vorher nie genau darauf geachtet habe, wie Japaner für Fremde aussehen. Dies führt ihr nun Neudörfls Arbeit vor Augen und beschert ihr zunächst ein Unbehagen. »Wir Japaner achten immer gegenseitig darauf, wie wir aussehen. Aber ich habe noch nie gesehen, was Ausländer für Japaner empfinden. Vielleicht bin ich nicht daran gewöhnt, darüber nachzudenken. Vielleicht habe ich deshalb zunächst ein unbehagliches und befremdliches Gefühl« (Aya). Das Befremden anlässlich Neudörfls Fotografien bedeutet aber nicht, dass das Buch negativ bewertet wird. Im Gegenteil: Die meisten finden gerade die Subtilität und das Ungreifbare spannend und interessieren sich sehr für die Arbeit. Matsumoto meint, Neudörfls Ansatz »versucht, eine Balance zwischen der Ausländerin und der Fotografin zu finden.

Sie schaut in einer neutralen Weise auf die Szenerie; nicht neutral, aber auf eine gewisse Art objektiv« (Matsumoto). Gerade weil Neudörfl nicht »nach merkwürdigen, besonderen, geheimnisvollen oder exotischen Dingen« (Kikuta) sucht, gelingt es ihr, in ihren Bildern einen Ton zu treffen, der den meisten meiner japanischen Gesprächspartner sehr vertraut ist. Die weiche Tonalität und das Schwarzweiß werden ebenfalls dahingehend wahrgenommen, dass den Fotografien eine gewisse Zeitlosigkeit innewohnt. Zwar könne man in einigen Bildern sehen, dass sie in den 1990er Jahren gemacht seien, der Großteil der Szenerie könne aber heute noch angetroffen werden (vgl. ebd.). In einer Stadt wie Tokyo, die sich in einem permanenten Wandlungsprozess befindet, ist dies keinesfalls selbstverständlich.

Neudörfls Porträtfotografien von meist jungen Japanerinnen und Japanern werden als sehr natürlich empfunden. Die Auswahl der Porträtierten weise auf ganz normale durchschnittliche Japaner, die keine besonderen Eigenheiten besitzen, sondern einen Durchschnitt durch die (jüngere) Bevölkerung bilden, meinen die Interviewten. Kasahara bemerkt, dass die Modelle »nicht von der Fotografin oder von ihrer Art sie anzuschauen, belästigt werden. [...] Ich denke, sie respektieren die Fotografin ebenso, wie die Fotografin sie respektiert. Dies sind sehr natürliche Porträts, in denen die Fotografin nichts zeigt, was die Modelle selbst nicht auch zeigen wollen. Das ist das Wesentliche, denke ich« (Kasahara). Für Kikuta besteht das Besondere der Porträts in der wahrzunehmenden Distanziertheit, da die Personen nicht in die Kamera schauen. Dadurch wird es unmöglich, eine Aussage über die Persönlichkeiten der Porträtierten zu machen. Diese Art der Menschendarstellung findet Aya ungewöhnlich, weil sie in Porträts eher nach der Persönlichkeit der abgebildeten Person sucht. »Vielleicht ist sie [Neudörfl] daran interessiert, den Aspekt der kulturellen Existenz abzubilden« (Aya). Auch Saiga meint, die Porträts erzählen nichts über die Fotografierten. Neudörfl habe sich die Gesichter genau angeschaut, um etwas über Japaner zu erfahren, aber nicht, um eine Aussage über die einzelne Person zu machen. Einer von Saigas Studenten findet, die Fotografin habe möglicherweise zum Ausdruck bringen wollen, dass Japaner keine Gefühle zeigen oder keinen Ausdruck in ihrer Mimik haben (vgl. Saiga). Damit vertritt er eine ähnliche Idee, wie sie Iizawa in seinem Vergleich der europäischen Abbildung japanischer Frauengesichter mit Nô-Masken formuliert (vgl. Abschnitt 5.1.). Ikeda stimmt der Annahme zu, Neudörfl gehe es nicht um die Person als solche, sondern um den Blick auf die Person. Sie findet insbesondere die »schwarzen Köpfe« bei Neudörfls Porträts bildnerisch interessant. Sie seien »so rhythmisch« (Ikeda). Kikuta fallen hingegen insbesondere die Augen der Porträtierten auf, die sie sehr japanisch findet. Die japanischen Gesprächspartner können demzufolge sehr japanische Details in den Porträts entdecken, finden sie aber sehr natürlich und nicht stereotyp. Vielmehr empfinden sie sie als sehr treffende Darstellungen von ganz normalen Japanern.

Neudörfls Porträts werden oft mit Grahams Frauenporträts verglichen. Erstere gelten als natürlicher, unter anderem, weil sie sehr durchschnittliche Japaner zeigen. Grahams Porträts erinnern meine Gesprächspartner stark an die 1980er Jahre, weshalb sie eine zeitliche Distanz vermitteln. Neudörfls Porträts werden hingegen als eher zeitlos wahrgenommen. Aufgrund des engen Ausschnitts bei Neudörfls Porträts werde deren die Personen betreffende Aussagekraft stark geschmälert. Saiga spitzt den Vergleich dahingehend zu, dass Grahams Porträts Geschichten erzählen und Gefühle zeigen, während

Neudörfls Porträts nichts erzählen; weshalb sie in jedem Fall mehr als ein Bild benötigt, um ihre Aussage zu treffen. In Grahams Arbeit erzähle bereits ein einzelnes Porträt sehr viel (vgl. Saiga). Dazu passt auch Ikedas Beobachtung über den Gesichtsausdruck der Fotografierten: »Es ist sehr interessant: Die porträtierten Frauen in Grahams Buch versuchen zu sprechen, aber in Neudörfls Buch versuchen die Porträtierten, etwas zu hören« (Ikeda). Während Grahams Porträts durchaus in der Lage sind, etwas mitzuteilen, bleiben Neudörfls Porträts auch für die Befragten passiv und schwer zu entschlüsseln. Die Tatsache, dass auch Japaner nichts über die Persönlichkeiten der Porträtierten aus den Porträts herauslesen können, verdeutlicht, dass dies im Stil der Aufnahmen begründet ist und nicht mit der kulturellen Herkunft der Betrachter zusammenhängt.

Über das Layout äußern sich nur zwei der Gesprächspartner, denen es schwer fällt, die verschiedenen Bildgegenstände zusammenzubringen (vgl. Aya; Oshima). Sie finden es nicht besonders verständlich, warum Landschaften, Stadtlandschaften und Porträts im Layout miteinander verbunden werden. Aya meint: »Wenn japanische Fotografen ihre Bilder layouten, unterscheiden sie Objekte wie Landschaft und Porträt voneinander und bringen sie nicht zusammen. Sie würden Stadtlandschaft und andere Landschaft durch Kapitel voneinander trennen« (Aya).⁸ Aya sieht hier Parallelen zwischen Neudörfls und Grahams Arbeit. Die Parallelen erschöpfen sich jedoch in der in beiden Arbeiten fehlenden Unterteilung in Kapitel, denn viele Gesprächspartner sind der Meinung, dass Graham mittels der Bildzusammenstellung seiner Arbeit eine Schärfe und Kontur verleiht, die Neudörfls Arbeit fehlt.

Neudörfls Bildgestaltung wird nur selten thematisiert. Auffallend sei die eher ungewöhnliche ausschließliche Wahl des Hochformats. Die Bildaufteilung gilt wiederum als europäisch. »Ich denke, das ist eine sehr deutsche Art, die Szenerie auszuschneiden. [...] Sie konzentriert sich auf die Formen. Indem sie sie ausschneidet, wird wirklich eine Ordnung der Dinge und eine Struktur in der Unordnung vermittelt« (Matsumoto). Matsumoto ist aber der Meinung, dass japanische Fotografen viel von dieser Art der Bildgestaltung gelernt haben, so dass sie ihr sehr vertraut vorkomme. Ikeda sieht Neudörfls Bildgestaltung insbesondere von der Fotografie der Moderne beeinflusst. »Wenn man die moderne Fotografie in Deutschland der 1920er und 30er Jahre gut kennt, dann kann man eine solche Essenz ganz einfach aus ihren Fotografien herauslesen« (Ikeda). Mit der »Essenz« bezieht sich Ikeda auf die von ihr formulierte Vorliebe Neudörfls für »Strukturen und konstruktive Kombinationen mit den unterschiedlichen alltäglichen Motiven. Deshalb kann ich sagen, dass ihre Fotos sehr ästhetisch aussehen« (ebd.). In diesem Zusammenhang erwähnt Ikeda auch das Element der japanischen Schriftzeichen, die wiederholt in Neudörfls Fotografien zu sehen sind. »Das ist ein bisschen spielerisch, weil da der Bauhausstil mit den japanischen Zeichen kombiniert wird. [...] Aber auch wenn man Japanisch nicht versteht, spielt es für das

8 Dass Ayas Aussage nicht vollständig den japanischen Gepflogenheiten gerecht wird, macht auch Iizawas bereits zitierter Vergleich zwischen Arakis und Grahams Buch deutlich. Arakis Bücher leben gerade davon, sehr diverse Themenkomplexe unmittelbar miteinander zu kombinieren. Nach den Aussagen der Interviewten zu beurteilen, ist Arakis Art der Bildkombination jedoch nicht typisch für japanische Fotobücher.

Verständnis der Bilder keine Rolle. Das ist mehr so ein Gestaltungselement« (ebd.). Mit dem Verweis auf den »Bauhausstil« spielt Ikeda auf die Sachlichkeit in Neudörfls Fotografien an, die durch den Einsatz der japanischen Schriftzeichen gebrochen werde, weil diese ihr als weniger sachlich gelten. Mit moderner Klarheit bringt Ikeda eher lateinische Buchstaben in Verbindung. Iizawa sieht in der Präsenz der japanischen Schriftzeichen einen Kontrast zwischen dem zeitgenössischen und dem traditionellen Japan (vgl. Iizawa). Die Architekturen muten für ihn eher westlich an, während die japanischen Zeichen klar das Japanische betonen. Trotzdem hilft ihm diese Beobachtung nicht weiter, ein Verständnis für die Arbeit zu entwickeln. Ein Kontrast zwischen alt und neu wird sonst von niemandem in Neudörfls Arbeit gesehen. Das liegt vermutlich daran, dass die japanischen Schriftzeichen ebenso zur zeitgenössischen japanischen Kultur gehören wie nicht-traditionelle Architekturen, die Neudörfl vorrangig fotografiert.

Größere Verständnisschwierigkeiten ergeben sich aus der Wahl des Titels *Future World*. Einige fragen, ob Neudörfl in Japan die Zukunft gefunden habe (z.B. Kikuta). Unter Zukunft verstehen fast alle etwas anderes, sie können nichts Zukünftiges in den Fotografien entdecken, weshalb sie der Titel irritiert. Iizawa bewertet dies als Ironie, »weil sie die Zukunft nicht zeigt« (Iizawa). Dies entspricht wohl am ehesten der oben formulierten Annahme, dass Neudörfl sich die europäischen Ideen Japans als Land der Zukunft eignet, um sie in ihrer Japandarstellung zu durchbrechen und eben gerade nichts vermeintlich Zukünftiges zu zeigen, womit ein Element gängiger Japandarstellungen hinterfragt wird (vgl. Teil II, Abschnitt 4.1.). Neben Iizawa formuliert Saiga als einziger ein Verständnis für Neudörfls Wahl des Titels. »Die Welt, die Neudörfl fotografiert, ist so alltäglich, dass der Titel *Future World* zu sagen scheint, dass es auch in der Zukunft so weitergehen wird. Die Arbeit vermittelt, dass es wenig aufregende Dinge gibt im alltäglichen Leben. Der Begriff *Future World* ist abstrakt und eher weich, was sehr gut zu den Fotografien passt« (Saiga). Aya hingegen findet das Buch sehr interessant, »aber der Titel [...] ist unpassend gewählt« (Aya). Diese Reaktion ist sehr verständlich, denn woher sollen Japaner wissen, dass man in Europa die japanische Gegenwart für europäische Zukunft hält? Für Japaner ist ihre Gegenwart Gegenwart, weshalb sie die technologische Avanciertheit ihrer Gesellschaft und deren Rezeption in anderen Erdteilen nicht wahrnehmen können. Das ist nur aus einer Außensicht heraus möglich. Deshalb wird durch den Titel klar, dass es sich nicht um das Buch eines japanischen Fotografen handeln kann.⁹

Neudörfls Arbeit gilt meinen japanischen Gesprächspartnern als eine sehr adäquate Darstellung des zeitgenössischen japanischen Alltags. Die Alltäglichkeit und damit einhergehende Banalität wird teilweise jedoch als verstörend empfunden, weil die Intention der Fotografin daraus nicht abzulesen sei. Auf ihre zurückgenommene Weise verkörpere Neudörfls Fotografie jedoch etwas sehr Vertrautes. »Ich empfinde etwas sehr Japanisches, vielleicht eine gewisse Schüchternheit« (Kikuta). Dieses Gefühl von *Schüchternheit* ist vermutlich auf die feinfühlige und zurückhaltende Art zurückzuführen, mit der Neudörfl Themen aufgreift. »Sie nimmt sich eine Szene vor, die etwas vermittelt, aber sie macht das nicht auf eine vordergründige Art. Ihre Herangehensweise ist sehr zurückhaltend und vorsichtig. Man muss selbst heraus-

9 Aya: »Maybe the title is the difference.«

finden, was sie in der Szene gefunden hat« (Matsumoto). Aya meint dann auch: »Möglicherweise entspricht ihr empfindsamer Ausdruck japanischen Gefühlen« (Aya). Unabhängig davon, mit welchen Begriffen Neudörfls Ausdrucksweise belegt wird, verdeutlichen die verschiedenen Beschreibungsversuche, dass es Neudörfl gelingt, eine fotografische Arbeit zu entwickeln, die Japanern sehr Vertrautes zeigt. »Neudörfl befindet sich in der Mitte zwischen Europa und Japan. [...] Möglicherweise weiß sie, dass sie nicht auf eine japanische Art sehen kann. Dennoch ist sie eine Europäerin, die vermutlich etwas von Japan versteht, es mag und etwas für Japan empfindet« (Kikuta). Auch wenn es für die japanischen Fotografie-Experten nicht ganz einfach ist, sich direkt zu Neudörfls Arbeit zu äußern, wird im Laufe der Gespräche deutlich, dass die Qualität von Neudörfls Japandarstellung durchaus hervortritt und ein Interesse zu erzeugen vermag. Dass Neudörfl für Japan typische Aspekte aufgreift, sie aber nicht stereotyp sondern sehr feinfühlig und zurückhaltend verhandelt, ist Konsens. Damit bestätigen meine japanischen Gesprächspartner die Annahme, dass sowohl Neudörfls als auch Grahams Arbeiten einen interessanten Zugang zur japanischen Kultur bieten, der sich von anderen Außendarstellungen Japans unterscheidet. »Bevor ich Sie getroffen und bevor ich diese Bilder gesehen habe, war ich mir nicht sicher, ob ein Ausländer Japan wirklich sehen könne, wie es ist. Heute, wo ich diese Bücher gesehen habe, denke ich, dass die jüngere Generation sich im Vergleich zur vorhergehenden, die hauptsächlich hübsche Blumen, Geisha, Berge und all das zeigt, wirklich geändert hat« (Enari).

Zusammenfassung:

In Gesprächen über die analysierten Arbeiten von Paul Graham und Elisabeth Neudörfl bestätigen japanische Fotografie-Experten die Annahme, dass beiden eine adäquate und präzise Darstellung der zeitgenössischen japanischen Gesellschaft gelingt. Sie machen aber deutlich, dass es sich bei den Darstellungen lediglich um Teilaspekte der sehr komplexen japanischen Realität handelt. Der genauen Beobachtung Neudörfls und Grahams sei es zuzuschreiben, dass sie Aspekte der japanischen Kultur und Gesellschaft aufgreifen, die japanische Fotografen aufgrund der Alltäglichkeit so nicht zu zeigen vermögen. Auch neigen japanische Fotografen dazu, von einer kritischen Betrachtung wie sie Graham betreibt, Abstand zu nehmen. Beide Arbeiten lassen sich klar als europäische Darstellungen Japans erkennen, die jedoch eine wesentlich andere Sichtweise etablieren, als es allgemein von westlicher Japanfotografie erwartet wird.

