

## Jaqueline Berndt

### Zeitgenössische asiatische Kunst in Japan. Bericht über einen Lernprozeß

#### 1. Vorbemerkung: Schnittpunkt Kunstvermittler

In seinem Katalogbeitrag zur Berliner Ausstellung „Die anderen Modernen“ geht Alfons Hug davon aus, daß die außereuroamerikanische Bildende Kunst international (d.h. in den westlichen Zentren) noch lange nicht als gleichberechtigter Partner gelte. Und das liege „weder an den Idiosynkrasien der modernen Kunst noch an den Vorlieben des Publikums und der Sammler, sondern an den Vermittlern zwischen beiden, also den Administratoren der Moderne in Museen, Universitätsinstituten, Feuilletons und Kunstgalerien“<sup>1</sup>. Selbstkritisch ist von westlicher Ignoranz die Rede. Wie aber verhält sich Japan, das Hug als Ausnahme bezeichnet, zu den anderen Modernen?

Hier interessiert natürlich zu allererst Asien, die „nahe Fremde“<sup>2</sup>. Deren Kunst des 20. Jahrhunderts wird seit Ende der siebziger Jahre (siehe Zeittafel im Anhang<sup>3</sup>) durch japanische Kunstinstitutionen in einem Maße rezipiert, das internationale Beachtung findet, zumindest die der entsprechenden Fachwelt und spätestens in den neunziger Jahren. Das westliche Interesse an der asiatischen Gegenwartskunst ist gestiegen – symptomatisch dafür die „Asia Pacific Triennial“ in Brisbane, Australien seit 1993, die Biennale von Venedig 1995 mit ihren Schauen „TransCulture“ (finanziert von der japanischen Benesse-Stiftung), „Asiana“ und „Tiger’s Tail“ sowie „Traditions/Tensions: Contemporary Art in Asia“ der Asia Society in New York 1996. Japan gehörte zu den Wegbereitern, was der in Australien tätige John Clark anerkennend resümiert: „It is to the great credit of various Japanese institutions that whilst exhibitions based on such perspectives have been envisioned elsewhere they were first concretely realized in ex-

hibitions in Japan“<sup>4</sup>. Zugleich wird dieses Land kritisch in die Pflicht genommen. Denn Euroamerikaner näherten sich der Kunst Asiens durch die Brille Japans, betont der Thailänder Apinan Poshyananda.<sup>5</sup> Es seien Präsentationen aktueller japanischer Kunst gewesen<sup>6</sup>, die in den USA um 1990 eine neue Aufmerksamkeit für China, Südkorea und später Südostasien weckten. Im Unterschied zu den meisten asiatischen Ländern verfüge Japan allerdings sowohl über die Finanzkraft als auch über die organisationalen Strukturen, die es erlauben, Künstler international zu lancieren.

Apinan spricht von „Japan“. Der folgende Bericht aber beschäftigt sich nicht mit der Haltung Japans zu Asien im allgemeinen, sondern mit der seiner Kunstvermittler zur asiatischen Kunst des 20. Jahrhunderts und noch enger: mit dem Wandel der Sichtweisen jener, die seit 1979 als Kuratoren und/oder Publizisten an deren Vorstellung in Japan beteiligt sind. Sie kanalisieren, was davon ins Blickfeld gerät und wie, wirken als Initiatoren des innerasiatischen Austauschs ebenso wie als Schaltstelle zwischen dem asiatischen und dem euroamerikanischen Ausland, besetzen eine inländische Schlüsselposition zwischen akademischer Forschung und nichtspezialistischem Publikum. Insbesondere der Diskurs von Kuratoren staatlicher Museen gewährt Einblicke in japanische Asien- und Selbstbilder – sie unterstehen der jeweiligen öffentlichen Verwaltung, die ihre Interessen direkter als in westlichen Ländern durchsetzt<sup>7</sup>, und dokumentieren ihren Wissensstand tendenziell gründlicher als private Museen oder Galerien. Der folgende Bericht stützt sich auf ihre Ausstellungskataloge (die wiederum vorwiegend von ihrgleichen gelesen werden), die Symposien der Japan Foundation 1994 und 1997<sup>8</sup> sowie die asienbezogenen Beiträge<sup>9</sup> in den Jahrgängen 1978–1997 der monatlich erscheinenden Kunstzeitschrift „Bijutsu Techō“ (seit 1988 auch offiziell nur noch kurz: BT). Letztere entstand 1948, als zeitgenössische Kunst in Japan endlich institutionelle Relevanz zu gewinnen begann, und war mit ihrer Ausrichtung auf die

1 A. Hug, Die anderen Modernen, in: Die anderen Modernen. Zeitgenössische Kunst aus Afrika, Asien und Lateinamerika, hrsg. von Haus der Kulturen der Welt, Heidelberg 1997, S. 7.

2 Kuroda Raiji, Tasha no naka no tasha. Ōbei no ajia sakka nitsuite [On the Other Side of the Other: On Asian Artists in the West], in: Gendai bijutsu shinpojiumu 1994 „Ajia shichō no potensharu“ hōkokusho [Contemporary Art Symposium 1994 „The Potential of Asian Thought“, Konferenzbericht], hrsg. von Furuichi Yasuko/Kobayashi Izumi, Tōkyō: The Japan Foundation Asia Culture Center 1994, S. 71–80.

3 Englische Titel, so durch Veranstalter angegeben, sowie erster Veranstaltungsort bei Wanderausstellungen; mit \* gekennzeichnete in „Bijutsu Techō“/BT besprochen.

4 J. Clark, Modern Asian Art. Its Construction and Reception, in: Shinpojiumu „Saikō: Ajia gendai bijutsu“ [Symposium: „Asian Contemporary Art Reconsidered“], hrsg. von Furuichi Yasuko/Hoashi Aki, Tōkyō: The Japan Foundation Asia Center 1997, S. 100.

5 Vgl. Apinan Poshyananda, Taikoku hakenshugi ikō no ajia bijutsu [Asian Art in the Posthegemonic World], in: Furuichi/Kobayashi (Hrsg.) (Anm. 2), S. 81–90; ders., Nihon wa ajia no geijutsu to dô kakawaru beki ka [Wie sollte sich Japan zur asiatischen Kunst verhalten? Interview], in: ArtEXPRESS 2 (1995) 2, S. 20–27.

6 Vgl. A. Munroe (Hrsg.), Japanese Art after 1945. scream against the sky, New York 1994, S. 400.

7 „Staatliche Museen“: nationale [kokuritsu bijutsukan] sowie öffentliche in der Trägerschaft von Präfekturen und Kommunen [kōritsu bijutsukan]. Vgl. J. Berndt, Kunstgehäuse. Über den musealen Ort moderner Kunst in Japan, in: Japanstudien 9, hrsg. vom Deutschen Institut für Japanstudien der Philipp Franz von Siebold Stiftung, München 1997, S. 175–197.

8 Furuichi/Kobayashi (Hrsg.) (Anm. 2); Furuichi/Hoashi (Hrsg.) (Anm. 4).

9 Aus Platzgründen können nur die zitierten Artikel angegeben werden.

internationale, d.h. vornehmlich euroamerikanische Szene an jenem Prozeß beteiligt, der seit den frühen fünfziger Jahren zur Eröffnung von Museen für moderne Kunst führte.

Fünfzehn Jahre vergingen seit der ersten Ausstellung moderner asiatischer Kunst durch das Fukuoka Art Museum 1979, bis selbst die zentralen Tōkyōer Medien, auch BT, das Thema für sich entdeckten. Während dieser Zeit durchliefen die Kunstvermittler einen Lernprozeß, den der Kurator Ushiroshōji Masahiro, von Anfang an in Fukuoka dabei, als Weg „vom Exotismus zum zeitgleichen Ausdruck“ [ekizochizumu kara dōjidai no hyōgen he] beschreibt.<sup>10</sup> Was als japanischer Exotismus (selbst)kritisch reflektiert und wie die japanischen Leistungen gewertet werden, soll anhand der Überblicksschauen asiatischer Kunst des 20. Jahrhunderts das Zentrum des folgenden Abrisses bilden. Daß Japan zu Asien zählt, steht in Japan außer Frage; in welchem Sinne, nicht. Der japanische Wortgebrauch, der hier wiedergegeben wird, suggeriert oft eine Trennung zwischen beiden – besonders wenn euphorisch von der Erschließung asiatischer Kunst die Rede ist und die zahlreichen Präsentationen eigener dabei nicht zählen. Zumindest die vier Asienausstellungen von Fukuoka schließen Japan ein.

## 2. Vom „Freundschaftsgesellschaftengeist“ zur Kunst

1979 eröffnete die dem asiatischen Festland am nächsten gelegene Stadt Fukuoka ihr Kunstmuseum. Aus diesem Anlaß wurde die Ausstellung „Moderne Asiatische Kunst – Indien, China, Japan“<sup>11</sup> gezeigt, der ein Jahr später ein zweiter Teil zur asiatischen Kunst der Gegenwart folgte, was rückblickend als Beginn der Profilierung dieses Museums zu einem Zentrum für die zeitgenössische Kunst Asiens gilt.

Wenn hier wie im folgenden mit den Bezeichnungen „moderne“ und „Gegenwartskunst“ operiert wird, dann im japanischen Sinne von *kindai* und *gendai*, die rein zeitlich zwei Perioden am Jahr 1945 scheiden, sich darin aber nicht erschöpfen. Satō Dōshin<sup>12</sup> hat für Japans Kunstgeschichte demonstriert, daß erstere die Einbindung in den nationalen Rahmen und die nur darin mächtigen konservativen Kunstverbände konnotiert, während letztere sich schon in der Vorkriegszeit an der internationalen Avantgarde orientierte und seit den fünfziger Jahren explizit „Zeitgleichheit“

(*dōjidaisei*) anstrebte – mit Euroamerika. Fukuoka änderte ab 1980 zunächst nur die Blickrichtung. Dank der Erfahrungen seitdem kann andert-halb Jahrzehnte später am Beispiel der südostasiatischen Kunst zwischen vier gegenwärtigen Formen differenziert werden: der von Ästhetik wie Techniken her „traditionellen Kunst“ (*dentō bijutsu*), der dem westlichen Vorbild verpflichteten, akademistischen „modernen Kunst“ (*kindai bijutsu*), der „Gegenwartskunst“ (*gendai bijutsu*), die sich über einen experimentellen Ausdruck ihrer jeweiligen soziokulturellen Wirklichkeit stellt, und der „Volkskunst“ (*minshū bijutsu*) von „folk“ bis „kitsch“.<sup>13</sup> Die japanische Rezeption der asiatischen Kunst des 20. Jahrhunderts, wie sie sich beispielhaft am Fukuoka Art Museum und ab 1990 der Japan Foundation zeigt, beginnt mit einer Abkehr vom Traditionellen, dem Gegenstand orientalistischer Sehnsucht, entdeckt eine moderne asiatische Gemeinsamkeit in der Konfrontation mit der Kunst des hegemonialen Westens und verlagert seit der zweiten Hälfte der achtziger Jahre den Schwerpunkt immer mehr auf die sozial- wie kunstkritischen Arbeiten der unmittelbaren Gegenwart, wobei sie sich auch der Außenwelt des Museumsraums zuwendet – von Performances bis zu „volkskünstlerischen“ Formen. Ab Mitte der neunziger Jahre wendet sie sich erneut den historischen Modernismen der Region zu.

Fukuoka veranstaltete vier große, zunehmend „gegenwärtige“ Asienausstellungen. Diese ergänzte es seit 1988 u.a. um zehn vertiefende Einzelpräsentationen („Asian Artist Today – Fukuoka Annual“), betrieb Studien und legte eine Sammlung an, die mit rund 800 Objekten aus 18 asiatischen Ländern die Grundlage für ein neues Museum bildet: die im Frühjahr 1999 zu eröffnende Asian Art Gallery. Deren Schwerpunkt soll auf sozial engagierter Kunst seit den achtziger Jahren liegen, darunter einer Vielzahl von Installationen.

Daß Asien und zumal dessen Gegenwartskunst einmal im Mittelpunkt stehen würden, war zunächst gar nicht so klar. Yasunaga Kōichi nannte 1979 drei Zielvorstellungen für das neue Museum: Man wolle erstens strikt zwischen ständiger Ausstellung und Leihgalerie trennen, sich zweitens beim Aufbau der Sammlung auf Künstler aus Kyūshū seit Ende des 19. Jahrhunderts sowie die westliche Avantgarde des 20. Jahrhunderts konzentrieren und im übrigen drittens den internationalen Austausch mit

10 Ushiroshōji Masahiro, *Ajia Bijutsukan ga dekuru made* [Wie es zum Museum für Asiatische Kunst kam], in: *POSI* (1997) 8, S. 26; vgl. außerdem ders., *Ajia bijutsukan no tanjō he mukete* [Auf dem Weg zur Schaffung des Museums für Asiatische Kunst], in: *Furuichi/Hoashi* (Hrsg.) (Anm. 4), S. 30-32.

11 Aus Platzgründen erscheinen die japanischen Titel nur in der Zeittafel.

12 Satō Dōshin, *Nihon bijutsu no tanjō*. *Kindai nihon no „kotoba“ to senryaku* [Die Geburt der „japanischen Kunst“. „Worte“ und Strategien im modernen Japan]. Tōkyō: Kōdansha 1996.

13 Shioda Jun'ichi, *Tōnan ajia kara. Kitaru beki bijutsu no tame ni* [Glimpses into the Future of Southeast Asian Art: A Vision of What Art Should Be], in: *Tōnan ajia 1997. Kitaru beki bijutsu no tame ni* [Art in Southeast Asia 1997: Glimpses into the Future] (Ausst.kat.), hrsg. von Ishida Tetsurō, Shioda Jun'ichi u.a., Museum of Contemporary Art, Tōkyō, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, The Japan Foundation Asia Center 1997, S. 17.

den asiatischen Ländern fördern.<sup>14</sup> Ushiroshôji, der nun die Asian Art Gallery vorbereitet, formuliert es 1997 teleologisch: Inmitten der damaligen Gründungswelle öffentlicher Kunstmuseen, die sich alle mehr oder weniger der westlichen Kunst seit dem Impressionismus, der des modernen Japan sowie den jeweiligen lokalen Schöpfungen verschrieben, habe man eine unverwechselbare Ausrichtung in Asien entdeckt, war doch bereits eine Sammlung alter östlicher Kunst vorhanden. Zudem habe die einsetzende postmoderne Relativierung des westlichen Vorbilds den Blickwechsel begünstigt.<sup>15</sup> Andere betonen das Zusammenspiel von politischer und kunstspezifischer Initiative, z.B. Haryû Ichirô, der die eigenen Aktivitäten zur Überwindung des Eurozentrismus im japanischen Kunstbetrieb hervorzuheben sucht und die bereits seit 1978 zweijährlich im Kunstmuseum von Tôkyô abgehaltenen Ausstellungen „Die Dritte Welt und Wir“ (*Daisan sekai to wareware*) in Erinnerung ruft.<sup>16</sup> Bürgermeister Shintô Kazuma, der Fukuoka zu einem Informationszentrum Asiens ausbauen wollte, positionierte dessen Kunst 1979 als diplomatisches Mittel.<sup>17</sup>

Die politische Motivation zeigte sich im absichtsvoll unpolitischen Gestus der Ersten Asienausstellung, wie man die beiden Teile von 1979 und 1980 im Nachhinein zusammenfassend nennen sollte. Zunächst wurde moderne Kunst aus Indien (mit 100 Exponaten), China (mit 80) und Japan (mit 73) vorgestellt. Im Katalog begründet die japanische Seite die Ähnlichkeit der drei Länder über deren historisches Verhältnis zum Buddhismus und deren moderne Begegnung mit der westlichen Kunst. Auch der indische und der chinesische Katalogessay beschränken sich darauf. Daß Japan sich von den beiden anderen nicht nur durch die „Mehrschichtigkeit“ (*jûsôsei*) seiner modernen Malerei in Gestalt einer westlichen Richtung (*yôga*) und einer japanischen (*nihonga*) unterscheidet<sup>18</sup>, sondern daß der die Rezeption westlicher Kunst in all diesen Ländern be-

gleitende Nationalismus dort in antikolonialen Bewegungen aufkam, hier aber eine Kolonialmacht stützte, blieb im Zeichen der Ästhetisierung ausgeblendet. Erst mit der erneuten Hinwendung zur modernen Kunst Asiens – seit der Ausstellung „Asian Modernism“ 1995 – begann eine über kritische Appelle hinausgehende Auseinandersetzung mit dieser Seite der Kunstgeschichte.<sup>19</sup> 1979 in Fukuoka jedoch erfuhr japanische Kunst der dreißiger, vierziger Jahre, deren Autonomieanspruch vor dem Hintergrund der militärischen Expansion gerade in einer solchen Ausstellung hätte fragwürdig werden müssen, eine verharmlosende Bestätigung, beispielsweise das 1940 in Peking entstandene Landschaftsbild „Forbidden City of Peking“ (*Shikinjô*) von Umehara Ryûsaburô (1888–1986), zu dessen Biographie es heißt: „Reiste von 1933 bis 1943 auf der Suche nach Themen durch Formosa und China. Schuf einen faszinierenden dekorativen Stil“.<sup>20</sup> Und über Fujita Tsuguharu (fürs Ausland: Léonard Foujita, 1886–1968), der aufgrund seiner exponierten Stellung während des Militarismus nach 1945 in Japan zu einem der wenigen Sündenböcke gestempelt wurde, mit denen sich die Vergangenheit verabschieden ließ, schreibt man: „Schuf viele dokumentarische Kriegsbilder. Ging nach dem Krieg über Amerika nach Frankreich. Wurde 1955 französischer Staatsbürger.“<sup>21</sup>

Auch 1980 fungierte Fukuoka nur als Organisator. Die Auswahl der nun neueren Künstler – und damit auch die Definition „Asiens“ – blieb den Repräsentanten der diesmal dreizehn Teilnehmerländer überlassen.<sup>22</sup> Abgesehen davon, daß man auf Quantität setzte und sich an die klassischen Museumsgattungen Gemälde, Graphik, Skulptur hielt – anstatt mit dem Verweis auf eine Besonderheit asiatischer Modernen, etwa die Rolle des Kunsthandwerks, neue Wege zu beschreiten<sup>23</sup> –, führte das gleichberechtigte Verfahren zu folgendem Ergebnis: „Hier stellte die Seniorenklasse all der Länder aus [...], insgesamt war nur Nachahmung sowie asiatische Vielfalt entdecken, und man konnte sich des Eindrucks eines Wirrwarrs nicht

14 Yasunaga Kôichi, Wadai: Ajia bijutsu-ten. Fukuoka-shi bijutsukan kaikan kinen [Gesprächsthema: Ausstellung asiatischer Kunst anlässlich der Eröffnung des Fukuoka Art Museum], in: *Bijutsu Techô* (1979) 11, S.24-25

15 Ushiroshôji, Ajia Bijutsukan ga dekuru made (Anm. 10), S. 25. „Sowohl hinsichtlich des Ausstellungsumfangs als auch der akkumulierten Sammelbestände haben wir das meiste geleistet auf den Gebieten Asien, Heimatkunst und alte Kunst.“ Kuroda Raiji, Museum Report: Fukuoka-shi bijutsukan [Fukuoka Art Museum], in: *BT* (1992) 5, S. 228f). Letztere ging mit der Eröffnung des allgemeinen Museums von Fukuoka [Fukuoka-shi hakubutsukan] 1990 an dieses über.

16 Haryû Ichirô, Naze ajia bijutsu ni chûmoku suru ka [Warum Aufmerksamkeit für die asiatische Kunst?], in: *POSI* (1997) 8, S. 14.

17 Ajia bijutsu-ten dai 1-bu: Kindai ajia ni bijutsu – indo, chûgoku, nihon [Asian Art Exhibition Part 1: „Modern Asian Art – India, China & Japan] (Ausst.kat.), Fukuoka Art Museum 1979, S. 3.

18 Koike Shinji, Ajia bijutsu-ten dai 1-bu „Kindai ajia no bijutsu – indo, chûgoku, nihon“ kôsei [Asian Artists Exhibition Part 1: „Modern Asian Art – Indien, China & Japan“], in: Fukuoka Art Museum (Anm. 17), S. 10.

19 Vgl. Ajia no modanizumu. Sono tayôna tenkai: Indonesia, firipin, tai [Asian Modernism: Diverse Development in Indonesia, the Philippines and Thailand] (Ausst.kat.), hrsg. von Furuichi Yasuko/Nakamoto Kazumi, Tôkyô: The Japan Foundation Asia Center 1995; Tōnan ajia – kindai bijutsu no tanjō [The Birth of Modern Art in Southeast Asia: Artists and Movements] (Ausst.kat.), hrsg. von Fukuoka Art Museum/Ushiroshôji Masahiro/Toshiko Rawanchaikul, 1997.

20 Fukuoka Art Museum (Anm. 17), S. 268.

21 Ebenda, S. 267.

22 Sri Lanka, Indien, Pakistan, Nepal, Thailand, Malaysia, Bangladesh, China, Indonesien, Korea, Philippinen, Singapur, Japan; insgesamt 471 Künstler mit je einem Werk, davon 163 Japaner.

23 Endô Nozomi, „Ajia bijutsu-ten“. Ajia gendai bijutsu kikaku no fukumu mondai [„Asian Art Show“ – Probleme bei Projekten zur asiatischen Gegenwartskunst], in: Dai 4-kai ajia bijutsuten, Tôkyô [The 4th Asian Art Show, Tôkyô] (Ausst.kat.), hrsg. von Setagaya bijutsukan/Endô Nozomi, Tôkyô: Setagaya Art Museum 1995, S. 53.

erwehren.<sup>24</sup> Im japanischen Kunstbetrieb verkörperte das Fukuoka-Projekt dennoch eine Neuerung, denn es durchtrennte die trotz steigenden Gegenwartsinteresses auch nach 1945 vorherrschende Praxis, asiatische Kunstgegenstände nur als Zeugnisse einer großen Vergangenheit auszustellen.<sup>25</sup>

Fukuokas Zweite „Asian Art Show“ 1985<sup>26</sup> praktizierte noch einmal die konzeptionelle Gleichberechtigung der Nationen. Die damit einhergehende lexikonartige Bestandsaufnahme, die Fülle der Exponate und die Einbindung der Schau in ein Asienfestival verstellten den Blick für Änderungen. Zumindest die Auswahl des japanischen Beitrags oblag diesmal nicht mehr den autoritären Kunstverbänden, sondern einer unabhängigen Kommission, was sich in der Präsentation jüngerer Künstler, u.a. aus den Bereichen von Video-Art und Fotografie, niederschlug. In einem Sonderteil zeigte man neuere Balinesische Kunst. Gestützt auf die Studienreisen und Sammelerfahrungen seit 1978, war das Museum schließlich selbstbewußt genug, sich von der Dritten Asienausstellung 1989 an das letzte Entscheidungsrecht vorzubehalten. Apinans harsche Kritik, daß Japan sich nur in seiner Führungsrolle als Teil Asiens verstehe, was sich beispielsweise daran zeige, daß es anders als Australien für die „Asia Pacific Triennial“ nicht die gleichberechtigte konzeptionelle Kooperation mit Asiaten und also außerjapanische Perspektiven suche<sup>27</sup>, trifft nur teilweise zu. Um nicht im „Freundschaftsgesellschaftengeist“ zu wirken, sondern künstlerisch innovative und als solche gerade in Asien auch sozialkritische Arbeiten ausstellen zu können, mußte Fukuoka auf seiner Unabhängigkeit bestehen. Denn die Partner, mit denen es bis dahin zu tun hatte, waren vorwiegend an ebensolcher Kunst nicht interessierte staatliche Institutionen.<sup>28</sup> Sollten diplomatische Trübungen vermieden werden, dann blieb nur, in den asiatischen Ländern das Gespräch mit Künstlern, Publizisten und Kuratoren zu suchen und die institutionelle Verantwortung selbst zu tragen, die jene oft noch nicht übernehmen konnten. Für Singapur, das schon 1976 eine modern ausgerichtete National Museum Art Gallery einrichtete, ab 1993 das

24 Yasunaga Kôichi, *Ajia gendai bijutsu to no 15-nen* [15 Jahre mit asiatischer Gegenwartskunst], in: Uchûju wo sagase – ajia gendai bijutsu he no tabi [Looking for Tree of Life. A Journey to Asian Contemporary Art] (Ausst.kat.), hrsg. vom Saitama Museum of Contemporary Art 1992, S. 12.

25 Asano Shôichirô, *Sengo bijutsu-en ryakushi 1945–1990* [Kurze Geschichte der Kunstausstellungen 1945–90], Tôkyô: Kyûryûdô 1997.

26 Dreizehn Länder (ohne Burma, mit Pakistan), 268 Künstler, 368 Exponate, davon 68 japanische.

27 Bei der Zweiten „Asia Pacific Triennial“ (September 1996–Januar 1997) war Apinan die Auswahl des australischen Beitrags übertragen. Vgl. Apinan (Anm. 5), S. 94; Caroline Turner, *Enriching Encounters*, in: Furuichi/Hoashi (Hrsg.) (Anm. 4), S. 67–71. Japan verfügt außerdem nicht über eine Zeitschrift wie die australische „Art AsiaPacific“ (seit März 1993).

28 Haryû (Anm. 16), S. 15–16.

Singapore Art Museum aufbaute und 1996 eröffnete, stellt dessen Direktor fest: „Asian modern and contemporary art scholarship is still relatively young and most curatorial staff, being recent graduates of Western post-graduate schools, are trained in Western art historical methodology.“<sup>29</sup>

Wenn Fukuoka 1989<sup>30</sup> sein Entscheidungsrecht auch nur gegen sieben der fünfzehn beteiligten Länder tatsächlich durchsetzte, so stellte es sich doch bereits damit gegen den Brauch, im Unterschied zu den subjektiveren Ausstellungen westlicher Kunst für die asiatische stets nationale Kuratorenteams heranzuziehen. Die Dritte „Asian Art Show“ wies zwei weitere Neuerungen auf. Es fand ein Graphik-Workshop statt, zu dem aus jedem Land ein Künstler eingeladen war, und es gab erstmals ein Thema: „Symbolic Visions in Contemporary Asian Life“. Im Grußwort zum Katalog wird es erläutert: „Die asiatischen Künstler streben danach, eine vom Westen verschiedene, spezifisch östliche Kunst, die die Eigenart ihrer Kultur erfaßt und belebt, zu schaffen, indem sie Gott im alltäglichen Leben, das reiche Wirken der Natur sowie eine einzigartige Kosmologie verfolgen.“<sup>31</sup> Wenn der Orientalismusvorwurf, daß „Japaner versuchen, das Fremde in Eigenes zu verwandeln“<sup>32</sup>, greift, dann hier. Die Entdeckung des „Asiatischen“ (*ajiarashisa*) in Vielfalt, Spiritualität und Mythen erweist sich als japanische Sehnsucht nach einer verlorenen Vergangenheit<sup>33</sup> und offenbart ihren eigentlichen Adressaten, ein japanisches Publikum. In der Betonung östlicher Spezifik tritt ein dualistisches Denkmuster zutage, das den westlichen Exotismus wiederholt, wo es sich des „Asiatischen“ zur Auffüllung des Lochs bedienen will, das durch die abnehmende Vorbildlichkeit des Westens entstand. Und auch wenn es Gegenwartskunst ist, die das „Asiatische“ nun belegen soll, leistet die Einseitigkeit des auf sie gerichteten Blicks einer romantischen Ästhetisierung Vorschub, die die „Unreinheit“ ebendieser Kunst schlichtweg übergeht.

Das Interesse am Kosmologischen und Spirituellen kennzeichnete einige weitere Asienausstellungen der frühen neunziger Jahre: „Looking for Tree of Life – A Journey to Asian Contemporary Art“, „Narrative Visions in Contemporary ASEAN Art“ sowie „New Art from South East Asia 1992“. Die beiden letzteren veranstaltete das 1990 geschaffene ASEAN Culture Center der Japan Foundation. Ansässig in Tôkyô, wo man Fukuokas Dritte

29 Kwok Kian Chow, *SAM is not a Foreign Name*, in: Furuichi/Hoashi (Hrsg.) (Anm. 4), S. 88.

30 Ohne Burma, dafür mit Mongolei, Brunei, Pakistan; 104 Künstler, 233 Werke.

31 *Dai 3-kai ajia bijutsu-ten: Nichijô no naka no shôchôsei* [3rd Asian Art Show: Symbolic Visions in Contemporary Asian Life] (Ausst.kat.), Fukuoka Art Museum 1989, S. 4.

32 Apinan (Anm. 5), S. 89.

33 Shinkawa Takashi, Sayonara, „ajia bijutsu“ [Lebwohl, „asiatische Kunst“], in: BT (1995) 11, S. 162.

„Asian Art Show“ damals kaum zur Kenntnis genommen hatte<sup>34</sup>, ergänzte das Zentrum die hauptstädtische Beschränkung auf China und Korea durch seinen Einsatz für die unterrepräsentierte südostasiatische Kunst, im engeren Sinne die der sechs ASEAN-Länder. Seine Recherchen vor Ort zielten auf die neue Generation, die in den späten achtziger Jahren neben die Vertreter der Hochkunst – ob traditionalistisch oder westlich-akademistisch – getreten war.

Tani Arata äußerte auf einem Symposium 1994: „Den heutigen Auslegungen asiatischer Gegenwartskunst mangelt es an einer ‚Perspektive, die den im Ästhetischen enthaltenen Problemen nachgeht‘.“<sup>35</sup> Wollte er den Zugang zum Andersartigen vor allem um eine breitere Berücksichtigung geistiger Traditionen ergänzen, so weitete die Vierte „Asian Art Show“ 1994<sup>36</sup> das Blickfeld sozial. Mit ihrer thematischen Frage nach „Realism as an Attitude“ wandte sie sich gegen die eigene Ausrichtung auf den „Symbolismus“ fünf Jahre zuvor und ersetzte „Stilistik“ durch „Haltung“, die Gestaltungen motiviert, bevor überhaupt von Kunst die Rede ist. So wurden die Exponate, unter denen nun Installationen dominierten, jenseits aller nationalen Herkunft in sechs Abteilungen gruppiert: „Society as Reality“ (*Shakai to iu genjitsu*), „Nation, Nationality, History“ (*Kokka, minzoku, rekishi*), „The City and Consumption“ (*Toshi, shōhisareru yokubō*), „Images of Communities“ (*Kyōdōtai no imēji*), „The Natural Environment“ (*Kankyō toshite no shizen*) sowie „Intimations of Violence“ (*Bōryoku no aimaina araware*). Gleichzeitig durchsetzte man das als „Kunst“ Identifizierbare mit der koreanischen *Minjoong*-Kunst (Volkskunst) der achtziger Jahre, mit Rikscha-Bemalungen aus Bangladesch und chinesischen Neujahrsbildern (*Nianhua*). Wieder lud man aus jedem Land einen Künstler ein, stellte aber nun den Gästen drei Workshop-Formen zur Wahl: öffentliche Produktion, Performance und Künstlergespräch.

Das neue Konzept schien einen Ausweg aus dem Dilemma zu bieten, welches der Hang zum ungebrochen traditionellen Geist sichtbar gemacht hatte: daß die japanischen Arbeiten in einem solchen Bezugsrahmen „unasiatisch“ wirkten. Deren Ausnahmestellung bestätigte indirekt Fukunaga Osamu, als er für die fast zeitgleich in Hiroshima stattfindende Schau „Creativity in Asia: Asian Art Now“<sup>37</sup> das Besondere asiatischer Kunst in

34 BT berichtete zwar von der großen Peking Ausstellung „China/Avant-Garde“ – (Cai Guo Qiang, From Peking, in: BT [1989] 5, S. 130-132), nahm aber Fukuoka nicht wahr.

35 Tani Arata, *Rekishi kara genzai he* [Von der Geschichte zur Gegenwart], in: Furuichi/Kobayashi (Hrsg.) (Anm. 2), S. 23. Vgl. auch ders., *Hokujō suru nanpū. Tōnan ajia gendai bijutsu* [Südwind auf Nordkurs. Die zeitgenössische Kunst Südasiens], Tōkyō: Gendai kikakushitsu, 1993.

36 18 Länder, einschließlich Burma, Vietnam, Laos; 48 Künstler, 124 Exponate.

37 Mit antiorientalistischer Intention zeigte Hiroshima 1994 a) gegenwärtige Volkskunst (Mithala-Malerei, Balinesische Malerei, Nianhua), b) zeitgenössische „autonome“ Mu-

sechs Merkmalen verallgemeinerte: dem religiös geprägten Denken und der sich daraus speisenden symbolistischen Narrativität, dem engen Zusammenhang von Kunst und Alltag, dem Aufgreifen sozialer Probleme, den unverwechselbaren Farben und Formen, der Bevorzugung eines direkten gegenüber einem ästhetisch elaborierten Ausdruck und der selbst westlich durchsetzten „Volkskunst“. Die Suche nach asiatischen Gemeinsamkeiten als solche stimmt verdächtig. Fukuoka und Hiroshima aber fanden 1994 regionale Berührungspunkte in den Widersprüchen einer liberalen Modernisierung, und auch wenn die japanische Verantwortung dafür implizit blieb, führten sie doch vor Augen, daß künstlerische Innovation sich mit sozialkritischem Engagement verbindet und das wiederum mit der Relativierung eines institutionell abgesicherten Kunstbegriffs.

In leicht veränderter Gestalt wurde die Asienschau anschließend im Setagaya Art Museum, Tōkyō gezeigt. Dessen Katalog erklärt zum Anliegen: „Wir müssen aufhören, asiatische Werke von einer Einheit wie Staat bzw. Volk oder Religion her zu behandeln. Vielmehr sollten wir zum Nullpunkt des Ausstellens zurückkehren: die einzelnen Werke zunächst im Zustand der Tabula Rasa präsentieren, aus jedem einzelnen seinen Hintergrund herauslesen, ernst nehmen, was das Bewußtsein des Betrachters anspricht, und von daher einen Austausch mit dem Künstler bzw. dem Werk entwickeln.“<sup>38</sup> Was wie das Plädoyer für einen Ästhetizismus klingen mag, ist der Vorschlag, sich von jenem Denken zu lösen, welches Individualität ignoriert und die Exponate orientalistisch einem Ursprung – ob national oder spirituell – zuzuordnen sucht, was gerade neuere Installationen verwehren. Statt dessen wird verlangt, ihnen als künstlerischen Äußerungen zu begegnen, im Bewußtsein ihres konkreten Entstehungskontextes, aber ohne auf dessen pure Spiegelung abzuheben. Am Ende seiner Version der Ausstellung setzte das Setagaya Art Museum eine lange weiße Wand. Damit deutete es auf die „Leerstellen“: Keiner möge sich der Illusion hingeben, daß es japanischen Kuratoren bereits gelungen sei, ein über Datenerhebungen hinausgehendes Interpretationskonzept zu entwerfen<sup>39</sup>, oder daß asiatische Kunst nur sei, was Japanern asiatisch vorkomme.<sup>40</sup> Im Oktober 1995 benannte die Japan Foundation ihr ASEAN Culture Center programmatisch in Asia Center um.

seumskunst, c) Installationen, Performances. Im Gegensatz zu „Magiciens de la Terre“ (Centre Georges Pompidou, 1989) versuchte man eine Ordnung, um panasiatischen Eindrücken vorzubeugen. Vgl. Obigane Akio, *Ajia no sōzōryoku* [Creativity in Asian Art Now], in: *Ajia no sōzōryoku* [Creativity in Asia: Asian Art Now] (Ausst.kat.), hrsg. von Fukunaga Osamu/Miyatake Hiroshi u.a., Tōkyō: Asahi Shinbunsha 1994, S. 13-17.

38 Endō (Anm. 23), S. 51.

39 Kritik durch Apinan (Anm. 5), S. 84; Selbstkritik durch Endō (Anm. 23), S. 53.

40 (Selbst)kritische Vermerke, daß eine Berücksichtigung der westasiatischen Länder ebenso fehle wie Neuseelands und Australiens (Tani [Anm. 35]).

Was 1980 – zu einem im internationalen Vergleich relativ frühen Zeitpunkt<sup>41</sup> – mit der ersten Gegenwartsschau des Fukuoka Art Museum begann, wurde erst ein Jahrzehnt später national wahrgenommen. Das lag zum einen am Tôkyôzentrismus, und so gesehen müßte es sich verbieten, „Japan“ für die Pionierarbeit zu loben. Zum anderen lag es an den künstlerischen Angeboten vieler asiatischer Länder selbst. Sie trugen dazu bei, ein vornehmlich politisches oder historisches Interesse zu wecken. Erst seit den achtziger Jahren machte sich dort eine nicht nur im zeitlichen Sinne gemeinte Gegenwartskunst bemerkbar, die eine kritische Aktualität in bezug auf ihre Kultur und Gesellschaft entfaltete, indem sie tradierte wie moderne Symbole ästhetisch innovativ aufgriff. Eine solche Einschätzung mag mit dem Verdikt des westlich-modernistischen Ästhetizismus belegt werden. Realistisch betrachtet, ist allerdings der Blickwinkel japanischer Ausstellungsmacher und -besucher durch ursprünglich westliche Hochkunst-Institutionen (mit) geprägt, und bei aller moralischen Gutwilligkeit gegenüber dem von der international dominanten Kunstszene Ausgegrenzten braucht dieses doch auch Qualitäten, die über seinen konkreten Entstehungskontext hinaus eine kunstspezifische Kommunikation initiieren. Man kann der Frage nach „Qualität“ gegenüber nichtwestlicher Kunst als solcher orientalistische Motive unterstellen, wie es die Wissenschaftlerin Hagiwara Hiroko in der BT-Diskussionsrunde von 1995 tut, um die uneingestandene Hegemonialität des japanischen Kunstbetriebs zu kritisieren und für eine Vielfalt von Wertungskriterien zu plädieren, die soziale Hintergründe stärker gewichten, und man kann wie der seit 1985 am Fukuoka Art Museum tätige Kurator Kuroda Raiji dagegenhalten, daß dennoch nach „Qualität“ zu suchen sei – und zwar in Form konkreter Ausstellungserfahrungen und des Dialogs mit Fachleuten anderer asiatischer Länder –, um die Eigenart künstlerischen Ausdrucks vor dessen Einengung auf einen Spiegel jeweiliger nationaler bzw. regionaler Problemlagen zu bewahren.<sup>42</sup> Sein Kollege Ushiroshôji unterstützt das, wenn er es im Rückblick auf die Fukuoka-Ausstellung von 1980 als Exotismus wertet, daß man einer möglichen „Qualität“ dieser Kunst skeptisch gegenüberstand und sich auf die häufig gestellte Frage, ob es denn in Asien überhaupt Gegenwartskunst

41 Seit 1968 „Triennale India“, seit 1981 ausschließlich auf Asien konzentrierte „Asian Art Biennale Bangladesh“. Obwohl japanische Künstler an beiden von Anfang an beteiligt waren, berichtet die Zeitschrift „Bijutsu Techô“/BT im hier untersuchten Zeitraum nur sporadisch darüber. Nakamura Hideki, Kaigai repôto indo: Dai 6-kai indo triennale [Auslandsbericht Indien: 6. Triennale India], in: Bijutsu Techô (1986) 5, S. 113–117; ders., Kaigai repôto banguradeshu: Ajia âto biennare banguradeshu [Auslandsbericht Bangladesh: Asian Art Biennale Bangladesh], in: Bijutsu Techô (1986) 6, S. 151–155.

42 Zadankai: Ajia no bijutsu no mikata [Gesprächsrunde: Sichtweisen auf die Kunst Asien – Hagiwara Hiroko, Kuroda Raiji, Tadokoro Masae, Sanda Haruo], in: BT (1995) 2, S. 147f.

gebe, die Antwort zurechtgelegt hatte: „Als Stil vielleicht nicht, aber als ernsthaften Ausdruck unserer Nachbarn, die im gleichen Zeitalter leben.“<sup>43</sup> Diesem Argument habe ein Schema der Verspätung unterlegen – ganz vorn die westliche Kunst, dahinter die japanische, noch weiter zurück die asiatische – und damit ein egoistisches Asienbild, das seine künstlerischen Kriterien aus dem Westen bezog. Wenn Ushiroshôji den Wandel seitdem als einen „vom Exotismus zum zeitgleichen Ausdruck“ charakterisiert, dann ist dieser nicht nur als zeitlicher zu verstehen, sondern auch als Zuwendung zu einem Dialog zwischen Gleichen, zwischen künstlerisch Gleichrangigen.

### 3. Orientalismus<sup>44</sup>: Asiatische Kunst für Japan

Mitte der neunziger Jahre sehen die Vermittler asiatischer Gegenwartskunst ihr Thema plötzlich in den zentralen Medien „boomen“. Ihren Ausstellungen wird eine erstaunliche Aufmerksamkeit zuteil, obwohl die Besucherzahlen bei Präsentationen westlicher Kunst nach wie vor um einiges höher liegen. Selbstkritisch genug, befürchten sie allerdings, daß der Journalismus den wirtschaftlichen Aufschwung Chinas und Südostasiens, die dortige Liberalisierung sowie die historischen Jahrestage – 50 Jahre Kriegsende und Unabhängigkeit Koreas, 25 Jahre diplomatische Beziehungen zu China, die nahende Rückgabe Hongkongs – nur als Anlaß benutzt, ein kulturelles Asien-Fieber zu schüren, das sich in einer modischen Aufwärmung von Klischees erschöpft.

Das Ausstellungspublikum berausche sich, so Kuroda, an der Traditionalität, den spontanen Energien, der Gesellschaftlichkeit dieser Kunst, und ein Großteil der Kunstwelt entdecke darin eine Alternative zum viel belangloser wirkenden japanischen wie euroamerikanischen Schaffen.<sup>45</sup> Solange man jedoch die Gesamtheit der jeweiligen künstlerischen Praktiken und die Funktionen der Kunstwerke im Kontext der jeweiligen gesellschaftlichen Modernisierung standhaft ignoriere, bleibe man auf den Westen fixiert: Vielen japanischen Vermittlern sei nur an Arbeiten gelegen, die vom Westen unvergiftet scheinen, es aber zugleich mit dessen Avantgardismus aufnehmen können. Wie habe man sich denn bislang beispielsweise mit der koreanischen Kunst beschäftigt? „[...] minimalistische Gemälde und überwiegend ‘ästhetisch’ wirkende Werke, die sich natürlicher Materialien bedienen, also immer nur ‘östliche’ Werke ohne deutlich poli-

43 Ushiroshôji, Ajia Bijutsukan ga dekiru made (Anm. 10), S. 26.

44 E. W. Said, Orientalism, New York 1978; japanische Übersetzung Tôkyô: Heibonsha, 1986.

45 Kuroda (Anm. 2); ders., Ajia gendai bijutsu: „Bûmu“ no omote to ura [Asiatische Gegenwartskunst: Vorder- und Rückseite des „Booms“], in: ArtEXPRESS 2 (1995) 2, S. 33.

tischen Charakter wurden rezipiert und historisiert“, meint Kuroda<sup>46</sup> und erinnert zugleich daran, daß chinesische Kunst ja gemeinhin die Erwartung von philosophischer Tiefe, kosmischem Format und ein wenig Gewalt-samkeit zu erfüllen habe. Hatte man dafür noch klassische Museumsgatungen vor Augen, so pries man später die Installationen als „asiatisch“.<sup>47</sup>

Sicher ließ sich schon 1994 anführen, daß eine Abkehr vom „stilistischen Asien“ nicht nur in Fukuoka einsetzte und die Präsentation einer Kunst mit sozialen Botschaften als Chance begriffen wurde, das Eigene, in seiner Verquickung mit westlichen Wertungskriterien, zu problematisieren.<sup>48</sup> Aber noch Jahre später moniert der Koreakenner Robert Fouser anlässlich der Ausstellung „An Aspect of Korean Art in the 1990s“ eine Unentschlossenheit der Kuratoren, die dem BT-Rezensenten<sup>49</sup> offenbar nicht auffiel. Erstmals bot das Nationalmuseum für Moderne Kunst Tōkyō 1996 in Zusammenarbeit mit dem National Museum of Contemporary Art, Korea eine aktuelle Überblicksschau.<sup>50</sup> Man zeigte angeblich jüngere und in Japan vergleichsweise unbekannte Künstler/innen von hohem Standard, in Wirklichkeit jedoch – so Fouser – Installationen, Kunsthandwerkliches sowie monochrome Malerei, von denen nur erstere als gegenwartstypisch gelten können. Die *Minjoong*-Bewegung fehlte ebenso wie die Verarbeitung von Technologieentwicklung oder Konsumkultur, und die japanischen Katalogbeiträge ergingen sich in Hinweisen auf „koreanische Materialien“ (Holzkohle, Betttücher), „koreanische Techniken“ (Tuschmalerei, Kalligraphie), „koreanische Motive“ (Kiefern, Lotusblüten), so daß der Rezensent schlußfolgert: „By keeping Korea ambiguous, the organisers kept it safe – and weak.“<sup>51</sup>

Kuroda beobachtet eine Tendenz, die sich nicht nur auf den Hang zum rein Ästhetischen, sondern auch die diesem entgegengesetzte Betonung der Gesellschaftlichkeit beziehen läßt: „Innerhalb der geographischen wie politischen Grenzen des heutigen Japan werden sie [die asiatischen Künstler] nicht als von der herrschenden Kultur Unterdrückte und Marginalisierte, also nicht als den japanischen kulturellen Mainstream herausfordernde, uns unangenehme ‘Fremde’ bewundert, sondern als ‘nahe’ Fremde, die die Erwartungen der Japaner erfüllen“.<sup>52</sup> Ähnlich muß es sich mit den Ausstellungen japanischer Kunst in den USA um 1990 verhalten haben, die

46 Kuroda (Anm. 2), S. 72.

47 Obigane (Anm. 37), S. 17; Kritik durch Tatehata Akira, Maruchikaruchurazumu no wana [Die Falle des Multikulturalismus], in: Furuichi/Hoashi (Hrsg.) (Anm. 4), S. 39f.

48 Z. B. Nakamura Hideki, Shinpojiumu he no yōbō [Vorschläge für das Symposium], in: Furuichi/Kobayashi (Hrsg.) (Anm. 2), S. 9.

49 Nakashima Naoyuki, Exhibition Review: Hanshizenshugi no teiryū [Unterschwelliger Pannaturalismus], in: BT (1997) 1, S. 130.

50 Gegenausstellung in Seoul 1997: „Japanese Contemporary Art Exhibition“.

51 R. J. Fouser, Canned ambiguity, in: Art AsiaPacific 5 (1997) 16, S. 37.

52 Kuroda (Anm. 2), S. 72.

nicht durch Bezüge auf den Zweiten Weltkrieg oder die neueren Wirtschaftskonflikte zwischen beiden Ländern störten.<sup>53</sup> Mancher Japaner führt die sozialkritische Kunst Asiens gegen die eigene Szene ins Feld, wo eine Auseinandersetzung mit dem Tennō-System, Paria-Diskriminierung, neu-religiösen Sekten oder in Japan ansässigen Koreanern kaum stattfindet.<sup>54</sup> Für Kuroda jedoch verbirgt sich selbst darin oft eine immer noch japan-zentrische Kompensation: „Südasiatische Werke, die Japans expansive Handlungen in Asien aufgreifen oder gegen die Zerstörung von Natur und Gemeinschaften in Asien durch japanische Unternehmen protestieren, werden gleichsam als ‘zeitgenössische Kunstwerke mit einer in der japanischen Kunst nicht anzutreffenden Gesellschaftlichkeit’ gepriesen, also nur als ‘Kultur’ von Ländern, deren Geschichte in keiner Beziehung zu Japan steht.“<sup>55</sup> Das läßt sich als Seitenhieb auf einen gern gepflegten intellektuellen Gestus verstehen, der das Eigene gegenüber dem beeindruckenden Anderen – früher Europa, nun Asien – fatalistisch herabsetzt und in Defensivhaltung dessen Affirmation befördert.

Japan bewegt sich zwischen Ost und West. Es gehört zu den anderen Modernen, aber anders – aus westlicher wie eigener Sicht. Seit dem späten 19. Jahrhundert grenzte es sich einerseits von den Nachbarn und ihrer zeitgenössischen Kultur ab, stützte sich aber andererseits auf deren enthistorisierend vereinheitlichte Vergangenheit, um sich gegenüber Euroamerika zu behaupten. Dabei läßt sich „Kultur“ durch „Kunst“ ersetzen – die asiatische, die man sich vorrangig über in Japan befindliche Objekte aneignete, war Element der eigenen *Kunstgeschichte* und für die Gegenwart weniger von Belang als die westliche. „Art was important in defining space in at least two ways: it defined Japan’s historical relation (and debt) to Asia and in doing so re-presented a notion of *tōyō* [Orient]; and second, the distinction between Japan and Asia facilitated the redefinition of Japan from an archipelago with much regional and individual differentiation to a nation-state of like-people.“<sup>56</sup> Asien für Japan – das war Reduktion der Vielfalt auf eine Einheit aus nun globalem Blickwinkel und ästhetisierte Vergangenheit unter Ausschluß politischer wie wirtschaftlicher Beziehungen. Gerade deshalb konnte Asien auf der Gegenwartsebene in die Position des chaotischen, mystischen, stagnierenden Objekts, des politisch wie wirtschaftlich traktierbaren Fremden gerückt werden.

Für diese Vorgesichte sind die genannten Kunstvermittler sensibilisiert. Man wagt es beispielsweise 1994 kaum, nach asiatischen Universalien zu fragen, weil sich vom berühmten ersten Satz aus Okakura Tenshins

53 Apinan (Anm. 5), S. 83.

54 Nakamura, Shinpojiumu he no yōbō [Vorschläge für das Symposium], in: Furuichi/Kobayashi (Hrsg.) (Anm. 2).

55 Kuroda (Anm. 2), S. 72.

56 S. Tanaka, *Japan’s Orient: Rendering the Past into History*, Berkeley 1993, S. 38.

„The Ideals of the East“ (1901/03): „Asia is one“<sup>57</sup> eine direkte Linie zur expansiven Politik der „Großasiatischen Ko-Prosperitätssphäre“ ziehen lasse.<sup>58</sup> Demgegenüber konnte sich Kawakita Michiaki, damals Direktor des Nationalmuseums für Moderne Kunst Kyôto, 1979 für die Begründung des Veranstaltungsorts noch auf Okakura beziehen.<sup>59</sup> Dieser hatte Japan als Museum Asiens definiert: Hier seien über die Jahrhunderte hinweg alle Einflüsse bewahrt worden, hier habe die asiatische Vielfalt zur Synthese gefunden. Notehelfer<sup>60</sup> verdeutlicht, wie sich bei Okakura der Nachweis von Japans Führerschaft mit seiner Verantwortung für Asien, die Kritik am Westen mit der Kritiklosigkeit gegenüber dem eigenen Land verband. Er bemerkt einen Wandel dort, wo dieser um 1905 der Unvereinbarkeit der Kriegertradition mit den beschworenen asiatischen Werten friedlicher Kooperation und religiöser Toleranz den Triumph des Ästhetisch-Spirituellen über die rohe Gewalt entgegenzusetzen suchte. Bis zur Begründung einer solchen Rolle der Kunst als Gegengewicht zum militärischen Expansionismus seiner Zeit sei er allerdings nicht vorgestoßen, hätte es dazu doch eines menschheitlichen Universalismus bedurft.

Vor diesem Hintergrund versteht beispielsweise Kuroda die in den Medien gefeierte „Vielfalt Asiens“, welche die neuere Kunst belege, als bloßes Pendant zur früheren Vereinheitlichung. Er wehrt sich gegen „Asien“ als romantischen Begriff, der auf die kulturelle Dimension beschränkt, was in einem politischen und wirtschaftlichen Rahmen als Dritte Welt zu begreifen wäre, und schlägt etwas vor, das für die Gegenwart dem von Notehelfer bei Okakura vermißten Universalismus entspricht: „Wir müßten das Wort ‘Asien’ als einen Begriff verwenden, dem selbstverständlich Asien selbst und Euroamerika, aber auch Afrika und Lateinamerika, die unter dem Aspekt der Dritten Welt viele Probleme mit Asien gemein haben, sowie Australien, das seinen Eintritt in die asiatische Welt anstrebt, zustimmen würden.“<sup>61</sup> In eine ähnliche Richtung hatte bereits Nakamura gedeutet, als er 1986 von der Kunstbiennale Bangladesh berichtete. Er forderte, über die zeitgenössische japanische Kunst auch aus asiatischem Blickwinkel nachzudenken, und warnte zugleich – in Abwandlung des japanischen Sprichworts von der Geborgenheit des Froschs, der die Welt nicht kennt –

57 Okakura Tenshin, *The Ideals of the East*, Rutland, Vt./Tôkyô 1970 (dt.: *Die Ideale des Ostens*, Leipzig: 1923). Vgl. S. Richter/M. Waligora, *Die Erfindung Asiens. Tagore und Okakura auf der Suche nach Identität*, in: *asien afrika lateinamerika*, (1996) 24, S. 17-31

58 Fukunaga Osamu, *Ajia no kanôsei* [Possibility in Asian Art Now], in: Fukunaga/Miyatake u.a. (Hrsg.) (Anm. 37), S. 24.

59 Kawakita Michiaki, *Kindai nihon no bijutsu* [Japanese Art in the Modern Age], in: *Fukuoka Art Museum* (Anm. 17), S. 35-37.

60 F. G. Notehelfer, *On Idealism and Realism in the Thought of Okakura Tenshin*, in: *The Journal of Japanese Studies* 16 (1990) 2, S. 309-355.

61 Kuroda (Anm. 2), S. 71.

vor „Asien im Brunnen“, denn ihm war ein panasiatisch motiviertes Unverständnis gegenüber den japanischen Beiträgen begegnet.<sup>62</sup>

Die internationale Strategie der Kwangju Biennale (seit 1995) scheint ihm recht zu geben. Shimizu Toshio, Kurator am Art Tower Mito, rückt das dortige Übergewicht westlicher Ausstellungsmacher 1997 in eine realistische Perspektive: „Wählt man diese Methode, so kann man die Informationen wieder in euroamerikanische Kanäle einspeisen. Die Informationen aus Indien (Triennale) und Bangladesh (Biennale) gehen nicht über die Region hinaus. Denn dort verfügt man nicht über Berührungspunkte, die mit der Außenwelt verbinden.“<sup>63</sup> Die Wirkung auf Euroamerika sei Kwangjus Anliegen und zu akzeptieren, da Korea international freier agieren könne als Japan mit der Last seiner Geschichte. Das deutet an, warum Japan bislang keine „Großereignisse asiatischer Gegenwartskunst“<sup>64</sup> organisierte, was sich ab 1999 in Fukuoka mit einer „Asian Art Triennial“ ändern soll.

Die Vergangenheit erlegt den Kunstvermittlern Selbstkritik am japanischen Orientalismus wie Eurozentrismus auf und verbietet ihnen die Schärfe eines Apinan gegenüber ähnlichen Phänomenen bei anderen Asiaten. Solche werden, wenn überhaupt, von Ausländern angesprochen. Vishakha N. Desai stieß durch die Wahl eines asiatischen Kurators – Apinans – für die amerikanische „Traditions/Tensions“-Ausstellung auf Unverständnis bei asiatischen Partnern und schlußfolgert: „The desire for the validation by Western critics and artists continues to play an important part of the psyche of the contemporary art world elsewhere.“<sup>65</sup> Der auch in Japan publizierende chinesische Kunstkritiker Fei Dawei bestätigt: „Eurozentrismus: Er geht keineswegs nur auf die Europäer zurück [...]. Wenn asiatische Kunstkreise sich immer wieder über den westlichen Kulturhegemonismus beschwerten, so hauptsächlich deshalb, weil der Westen zu seinen internationalen Ausstellungen nicht genügend asiatische Künstler einlädt.“<sup>66</sup> Japan darf man in diesem Zusammenhang zum „Westen“ zählen.

62 Nakamura, Kaigai repôto banguradeshu (Anm. 41), S. 151.

63 Shimizu Toshio, „Ajia“ no naka no ikkoku, kankoku ga totta sentaku to wa? [Welche Strategie wählte Korea, ein Land in „Asien“?], in: *BT* (1997) 11, S. 199.

64 Apinan (Anm. 5), S. 84.

65 Vishakha N. Desai, *East in the West. Presentations of Contemporary Asian Art in the U.S.*, in: *Furuichi/Hoashi* (Hrsg.) (Anm. 4), S. 62.

66 Fei Dawei, *Asien und Europa. Stichworte zum interkulturellen Austausch*, in: *Haus der Kulturen der Welt* (Hrsg.), (Anm. 1), S. 27. Vgl. auch ders., *Hijôguchi* [Exceptional Passage], in: *BT* (1992) 2, S. 142-157.



## 4. Fazit

Nach zwanzigjähriger Erfahrung zeichnen sich drei Aufgaben ab.

Erstens eine über Ausstellungen hinausgehende Unterstützung asiatischer Künstler. Japanische Kunstvermittler haben zwar Öffentlichkeit geboten und den innerasiatischen Austausch häufig erst initiiert, laden aber kaum zu längeren Aufenthalten ein.<sup>67</sup> „Artist in Residence“-Programme entstehen hier ohnehin erst seit den neunziger Jahren<sup>68</sup>, und auch Fukuoka will eins aufbauen. Apinan schlägt darüber hinaus eine finanzielle Kooperation zwischen Museen, der Japan Foundation, den Kunst- und Kulturprogrammen der ASEAN und dem Australian Art Council vor, die asiatischen Künstlern die Teilnahme an Megaausstellungen außerhalb der Region ermöglicht.<sup>69</sup>

Zweitens sollen dualistische Vorstellungen – das Asiatische vs. das Westliche – entkräftet werden, aus der historischen Perspektive über eine differenzierte Beschäftigung mit den Modernismen der Region<sup>70</sup>, aus der heutigen über die Berücksichtigung weiterer Identitäten, sowohl geschlechtlicher als auch der von asiatischen Künstlern in der Diaspora.<sup>71</sup> Damit verbindet sich die Forderung, die Auseinandersetzung mit Individuen stärker zu gewichten – richtungsweisend die Ausstellungen von Fang Lijun und Hanh Thi Pham.<sup>72</sup>

Drittens geht es um eine Kritik der eigenen Institution. Praktisch heißt das, der stets exotismusträchtigen Ästhetisierung im Ausstellungsraum mit dem Konzept eines „schwachen Museums“ zu begegnen<sup>73</sup>, welches seine Monopolisierung von Wissen zurücknimmt, um sich dem Dialog zu öffnen, vor allem indem es bei seinen Ausstellungen verdeutlicht, wer für wen aus welcher Perspektive spricht, aber auch indem es seine Besitzstände wandern läßt. Wissenschaftlich ist angeraten, die selten zahlreichen Re-

67 Haryû (Anm. 16), S. 16.

68 Murata Makoto, *Nihon no âtistito in rejidensu no jittai* [Zur Situation von „artist in residence“-Programmen in Japan], in: BT (1998) 3, S. 70-77.

69 Apinan Poshyananda, *Cultural Sentinels at the Crossroads*, in: Furuichi/Hoashi (Hrsg.) (Anm. 4), S. 110.

70 Vgl. insbesondere: J. Clark (Hrsg.), *Modernity in Asian Art*. Sydney 1993; Jim Supangkat, *The Emergence of Indonesian Modernism and its Background*, in: Furuichi/Nakamoto (Hrsg.) (Anm. 19), S. 204-213.

71 Kuroda (Anm. 2); bei den Asienausstellungen Fukuokas waren durchschnittlich 10 Prozent Frauen vertreten. Ders., *Tômeina busô – ajia x amerika x nihon* [The Transparent Armor: Asia x America x Japan], in: *Ajia gendai sakka shirîzu X: Betonamu x amerika waga mi wo dakkan seyo* [Asian Artist Today – Fukuoka Annual X: Hanh Thi Pham, A Vietnamese: Her Body in Revolt (Ausst.kat.)], Fukuoka Art Museum.

72 Fukunaga Osamu, *Tônân ajia – bijutsu no gendai* [The Art of the Present in Southeast Asia], in: Ishida, Shioda u.a. (Hrsg.), *Tônân ajia kara* (Anm. 13), S. 19-24, hier S. 23.

73 Muroi Hisashi, *21-seiki no hakubutsukan bunka wa dô naru no ka* [Wie wird die Museumskultur des 21. Jahrhunderts?], in: *Asian Center News* (1998) 8, S. 9-11.

sûmées zu den Asienausstellungen mit den neueren kritischen Studien zur Spezifik der japanischen Institution „Kunst“ zu verbinden. All das jedoch mit einem Realismus, wie Clark ihn anregt: „Perhaps one should not be too critical of exoticizing processes in inter-cultural relations because these are often neither simplistic nor an outward sign of inner false consciousness, but rather part of a contested learning process compromised as it must be in the world by mutual ignorance and by power relations.“<sup>74</sup>

## Anhang

## Ausgewählte japanische Ausstellungen zeitgenössischer Kunst Asiens

- 1 Contemporary Korean Painting [Kankoku gendai kaiga-ten], National Museum of Modern Art Tôkyô, 1968.
- 2 Indische Malerei der Gegenwart [Gendai indo kaiga-ten], National Museum of Modern Art Tôkyô, 1970.
- 3 Zeitgenössische Malerei aus China [Chûgoku gendai kaiga-ten], Yamatane Museum Tôkyô, 1979\*.
- 4 (1st Asian Art Show, Part 1:) Modern Asian Art [Ajia bijutsu-ten dai 1-bu: Kindai ajia no bijutsu – indo, chûgoku, nihon], Fukuoka Art Museum, 1979\*.
- 5 (1st Asian Art Show, Part 2:) Festival: Contemporary Asian Art Show [Ajia bijutsu-ten dai 2-bu: Gendai ajia bijutsu-ten], Fukuoka Art Museum, 1980.
- 6 Chinesische Druckgraphik der Gegenwart [Chûgoku gendai hanga-ten], Museum of Modern Art Kanagawa, 1982\*.
- 7 Aspects of Contemporary Korean Art [Kankoku gendai bijutsu no isô], Kyôto City Art Museum, 1982\*.
- 8 Zeitgenössische Kunst aus Korea [Kankoku gendai bijutsu-ten], Tôkyô Metropolitan Art Museum, 1983.
- 9 Nam Jun Paik, Tôkyô Metropolitan Art Museum, 1984.
- 10 Korea-Japan Contemporary Sculpture Exhibition [Kannichi gendai bijutsu kôryû-ten], Fukuoka Art Museum, 1984.
- 11 Begegnungen mit asiatischer Malerei [Ajia kaiga to no deai], Fukuoka Art Museum, 1984.
- 12 2nd Asian Art Show [Dai 2-kai ajia bijutsu-ten], Fukuoka Art Museum, 1985.
- 13 Asian Artist Today – Fukuoka Annual I: Roberto Feleo (The Philippines) [Ajia gendai sakka shirîzu I: Tamashii no jigazô], Fukuoka Art Museum, 1988.
- 14 Asian Artist Today – Fukuoka Annual II: He Duo-Ling, China – The Depth of Realism [Ajia gendai sakka shirîzu II: Riarizumu no shinsô], Fukuoka Art Museum, 1988.

74 Clark (Anm. 4), S. 96.

- 15 Indische Gegenwartskunst [Indo gendai bijutsu-ten], Art Museum Me-guro, Tôkyô, 1988.
- 16 3rd Asian Art Show – Symbolic Visions in Contemporary Asian Life [Dai 3-kai ajia bijutsu-ten: Nichijô no naka no shôchôsei], Fukuoka Art Museum, 1989.
- 17 Narrative Visions in Contemporary ASEAN Art [Monogatari no sumu mori – ASEAN no gendai bijutsu], The Japan Foundation ASEAN Culture Center, 1990.
- 18 The New Generation in Contemporary Singaporean Art [Henbô suru shakai no shinsedai – shingapôru gendai bijutsu futari-ten], The Japan Foundation ASEAN Culture Center, 1990\*.
- 19 Tradition, the Source of Inspiration [Dentô, insupirêshon no gensen], Fukuoka Art Museum, 1990.
- 20 Asian Artist Today – Fukuoka Annual III: Thawan Duchanee, Thailand – In Quest of the Ultimate Sacredness [Ajia gendai sakka shirîzu III: Kyûkyoku no seisei he no kikyû], Fukuoka Art Museum, 1990.
- 21 Asian Artist Today – Fukuoka Annual IV: Tan Chin-Kuan, Malaysia – Stage-Art of Tragedy [Ajia gendai sakka shirîzu IV: Higeiki no butai – bijutsu], Fukuoka Art Museum, 1990.
- 22 Contemporary Asian Art Show. Masterpieces of Asian Art from the Fukuoka Art Museum Collection [Fukuoka-shi bijutsukan shozô ni yoru ajia gendai bijutsu-ten], Naha Civic Gallery, 1991.
- 23 Asian Artist Today – Fukuoka Annual V: Tang Da-Wu (Singapore) [Ajia gendai sakka shirîzu V: Minzoku to shizen no hazama de], Fukuoka Art Museum, 1991.
- 24 Montien Boonma – The Pagoda & Cosmos Drawn with Earth [Montien Boonma – tsuchi de egakareta pagoda to kosumosu], The Japan Foundation ASEAN Culture Center, 1991.
- 25 Looking for Tree of Life – A Journey to Asian Contemporary Art [Uchûju wo sagase – ajia gendai bijutsu he no tabi], Saitama Museum of Modern Art, 1992.
- 26 New Art from Southeast Asia 1992 [Bijutsu zensen hokujôchû – tônan ajia no nyû âto], Fukuoka Art Museum, 1992\*.
- 27 Contemporary Malaysian Art – Today's Malaysia Seen Through Art [Bijutsu ni miru marêshia no ima – marêshia gendai bijutsu-ten], Japan Foundation ASEAN Culture Center, 1992.
- 28 Beyond the Border – Contemporary Thai/Japanese Art Exhibition [Biyondo za bôdâ – nihon tai gendai bijutsu-ten], Japan Foundation ASEAN Culture Center, 1993\*.
- 29 Facing the Infinite Space – Contemporary Paintings from Singapore and Japan [Kaosu to mukiau kaiga no shosô – nihon shingapôru gendai bijutsu-ten], The Japan Foundation ASEAN Culture Center, 1993.

- 30 Asian Artist Today – Fukuoka Annual VI: Rasheed Araeen – Strife and/or Structure (Pakistan, U. K.) [Ajia gendai sakka shirîzu VI: Kôsô/kôzô], Fukuoka Art Museum, 1993.
- 31 12 Contemporary Artists from Korea [Kankoku – gendai bijutsu no 12-nin], Miyagi Museum of Art, 1993\*.
- 32 4th Asian Art Show – Realism as an Attitude [Dai 4-kai ajia bijutsu-ten: Jidai wo mitsumeru me – tayôna genjitsu no shosô], Fukuoka Art Museum, 1994.
- 33 Asian Artist Today – Fukuoka Annual VII: Dhruva Mistry (India, U.K.) [Ajia gendai sakka shirîzu VII: Kamigami no ei'en no toki], Fukuoka Art Museum, 1994.
- 34 Creativity in Asia – Asian Art Now [Ajia no sôzôryoku], Hiroshima City Museum of Contemporary Art, 1994\*.
- 35 The 30th „Artists Today“ Exhibition: Asia Pacific Universe – Contemporary Art from Australia, Canada, China, India, Japan, Philippines [Yôjô no uchû – ajia taiheiyô no gendai âto], Yokohama Citizens' Gallery, 1995.
- 36 Visions of Happiness – Ten Asian Contemporary Artists [Kôfuku gensô], The Japan Foundation ASEAN Culture Center, 1995\*.
- 37 Asian Modernism – Diverse Developments in Indonesia, the Philippines and Thailand [Ajia no modanizumu – sono tayôna tenkai. Indonesia, firipin, tai], The Japan Foundation Asia Center, 1995\*.
- 38 Asian Artist Today – Fukuoka Annual VIII: Mokoh: Peeping into „Paradise“ (Bali, Indonesia) [Ajia gendai sakka shirîzu VIII: „paradaisu“ no sesshi], Fukuoka Art Museum, 1995.
- 39 Asian Artist Today – Fukuoka Annual IX: Kim Young-ji (South Korea) [Ajia gendai sakka shirîzu XI: Kankoku no tekunorojî âtisuto], Fukuoka Art Museum, 1995.
- 40 Territory of Mind: Korean Art of the 1990s [Kokoro no ryôiki – 1990-nendai no kankoku bijutsu], Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, 1995\*.
- 41 Circulating Currents – Japanese and Korean Contemporary Art [Kanryû – nikkân gendai bijutsu-ten], Aichi Art Museum, Nagoya City Art Museum, 1995\*.
- 42 Fang Lijun – Human Images in an Uncertain Age [Monogatari naki jidai no ningenzô], The Japan Foundation Asia Center, 1996\*.
- 43 Origins and Myths of Fire – New Art from Japan, China and Korea [Hi no kigen to shinwa – chûkannichi gendai bijutsu-ten], Museum of Modern Art Saitama, 1996\*.
- 44 An Aspect of Korean Art in the 1990s [90-nendai no kankoku bijutsu kara – tôshindai no monogatari], National Museum of Modern Art Tôkyô, 1996\*.

- 45 asian view – Asia in Transition [Eijian byû – yakudô suru ajia], Tôkyô Metropolitan Museum of Photography, 1996.
- 46 Kunst aus dem gegenwärtigen China – Preisgekrönte Werke der 8. Nationalen Kunstausstellung Chinas [Chûgoku dai 8-kai zenkoku bijutsuten jushô yûshô sakuhin ni yoru gendai chûgoku no bijutsu-ten], National Museum of Art Ôsaka, 1996.
- 47 The Birth of Modern Art in Southeast Asia: Artists and Movements [Tônân ajia – kindai bijutsu no tanjô], Fukuoka Art Museum, 1997\*.
- 48 Asian Artist Today – Fukuoka Annual X: Hanh Thi Pham, A Vietnamese: Her Body in Revolt [Betonamu x amerika: Waga mi wo dakkan seyo], Fukuoka Art Museum, 1997.
- 49 Art in Southeast Asia 1997: Glimpses into the Future [Tônân ajia 1997 – kitarubeki bijutsu no tame ni], Museum of Contemporary Art Tôkyô, 1997\*.
- 52 Chinese Contemporary Art 1997 [Chûgoku gendai bijutsu-ten], Watari-um, Tôkyô, 1997\*.

## Mitteilungen und Berichte

### Die Wende 1989/90. Studien in der Region

Workshop vom 29.-31. Januar 1998 in Leipzig

Ziel der von *Günther Heydemann* (Leipzig), *Gunther Mai* (Erfurt) und *Werner Müller* (Rostock) veranstalteten und von der Volkswagenstiftung geförderten Tagung war es, eine Bestandsaufnahme der bisherigen Forschung zu leisten, Perspektiven zukünftiger Arbeit aufzuzeigen und nach Möglichkeiten der Kooperation zu suchen. *G. Heydemann* wies einleitend darauf hin, daß es nicht „die Wende“, sondern vielmehr zahlreiche, nach Bedingungen, Verlauf, Akteuren und Ergebnissen verschiedene Prozesse gegeben habe. Diese Feststellung sollte im Verlauf der Konferenz eine eindrucksvolle Bestätigung erfahren.

Die ersten beiden Referate dienten der Einführung. *Hubertus Knabe* (Berlin) zeichnete den „langen Weg zur Opposition“ in der DDR nach, die, legt man organisatorische und programmatische Stringenz als Maßstab an, eigentlich erst im Herbst 1989 vorhanden gewesen sei. Sie habe aber zumindest z. T. an vorherige Entwicklungen anknüpfen können. So sei das in den achtziger Jahren unter dem Dach der Kirche entstandene „unabhängige kommunikative Netzwerk“ eine wichtige Voraussetzung für die Entwicklung der Protestbewegung gewesen. Der Erfurter Soziologe *Frank Ettrich* referierte über den „ostdeutschen Transformationsprozeß in der sozialwissenschaftlichen Transitionsdebatte“, beschränkte sich allerdings weitgehend auf in der Diskussion Geläufiges, etwa die Forderung nach einem „multifaktoriellen Erklärungsansatz“ bei der Auseinandersetzung mit dem Umbruch in der DDR und Osteuropa. Den Abschluß des ersten Tages bildeten Überblicke über den

Stand der Forschung in den einzelnen Bundesländern. *Werner Müller* und *Kai Langer* (Rostock) berichteten über Mecklenburg-Vorpommern, *Hermann-Josef Rupieper* (Halle) über Sachsen-Anhalt, *Günther Heydemann* und *Gunther Mai* über Thüringen. Zu Berlin-Brandenburg war kein Berichterstatter anwesend, aus dem Plenum erfolgte aber der Hinweis auf ein laufendes Projekt zum „Reformdiskurs“ in der SED vor 1989. Es wurde deutlich, daß die friedliche Revolution in der Tat regional und lokal sehr unterschiedlich verlief.

Am Freitagvormittag referierte zunächst *Klaus Krakat* (Berlin) weitgehend Bekanntes über „Bestimmungsfaktoren der Wirtschaftsentwicklung zwischen 1985 und 1989“. Er verwies auf die zentralistische, von einer schwerfälligen Bürokratie gekennzeichnete Entscheidungsstruktur, die wachsenden Außenhandelsdefizite, die abnehmende Arbeitsproduktivität und den damit einhergehenden Währungsverfall. Die Planwirtschaft der DDR sei mit der Lösung dieser Probleme überfordert gewesen und steuerte daher im Sommer 1989 auf eine Finalkrise zu. *Francesca Weil* (Leipzig) berichtete über ihre Forschungen zum sozialen Wandel in einem Leipziger Arzneimittelwerk. Die „Wende“ habe sich für die Beschäftigten eher als politische Demonstration „nach Feierabend“ denn als innerbetrieblicher Vorgang dargestellt. Neben die Euphorie über die politischen Veränderungen sei die Angst um den Erhalt des Arbeitsplatzes getreten, was zur Abnahme des ursprünglich starken Zusammenhalts innerhalb der Belegschaft führte. *Anne*

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Comparativ** : Leipziger Beiträge zur Universalgeschichte und vergleichenden Gesellschaftsforschung / hrsg. im Auftr. der Karl-Lamprecht-Gesellschaft Leipzig e.V. – Leipzig : Leipziger Univ.-Verl.

Früher Schriftenreihe. – Früher außerdem hrsg. vom Interdisziplinären Zentrum zur Vergleichenden Erforschung Gesellschaftlicher Transformationen (IZT) i.G. an der Universität Leipzig.

ISSN 0940-3566

Jg. 8, H. 3. Modernen in Ostasien. – 1998

**Modernen in Ostasien** / hrsg. von Steffi Richter. – Leipzig : Leipziger Univ.-Verl., 1998

(Comparativ ; Jg. 8, H. 3)

ISBN 3-933240-24-7

© Leipziger Universitätsverlag GmbH, Leipzig 1998

COMPARATIV. Leipziger Beiträge zur Universalgeschichte und vergleichenden Gesellschaftsforschung 8 (1998) 3

ISSN 0940-3566

ISBN 3-933240-24-7

## Inhalt

<i>Steffi Richter</i>	Modernen in Ostasien. Prolog	7
<i>Ralf Moritz</i>	China: Wie modern ist die Tradition?	15
<i>Klaus Birk</i>	Zivilgesellschaft in China? Zur Frage der Autonomie und politischen Partizipation gesellschaftlicher Gruppen	30
<i>Sakai Naoki</i>	Das Problem des „Japanischen Denkens“: Die Herausbildung „Japans“ und das Schema der Kofiguration	45
<i>Olf Lehmann</i>	Wege zur Identität – Eigenes und Fremdes im zeitgenössischen Konfuzianismus	65
<i>Kuraya Mika</i>	Künstler auf Koreareise. Das Fremde in japanischem Blick (1895 und 1945)	82
<i>Jaqueline Berndt</i>	Zeitgenössische asiatische Kunst in Japan. Bericht über einen Lernprozeß	98

## Mitteilungen und Berichte

<i>Christopher Beckmann/ Georg Wilhelm</i>	Die Wende 1989/90. Studien in der Region	119
--	--	-----

## Buchbesprechungen

Benedikt Stuchtey, W. E. H. Lecky (1838–1903). Historisches Denken und politisches Urteilen eines anglo-irischen Gelehrten, Göttingen 1997 ( <i>Eckhardt Fuchs</i> )	124
Clifford Geertz, Spurenlesen. Der Ethnologe und das Entgleiten der Fakten. Aus dem Englischen von Martin Pfeiffer, München 1997 ( <i>Grit Lemke</i> )	126
Erk Volkmar Heyen (Hrsg.), Öffentliche Verwaltung und Wirtschaftskrise, Baden-Baden 1995 ( <i>Hans-Martin Moderow</i> )	130
Winfried Speitkamp (Hrsg.), Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik, Göttingen 1997 ( <i>Friedemann Scriba</i> )	133
Jörg-Peter Findeisen, Schweden. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Regensburg 1997 ( <i>Matthias Middell</i> )	135