

KUNSTGEHÄUSE: ÜBER DEN MUSEALEN ORT MODERNER KUNST IN JAPAN

Jaqueline BERNDT

Wer sich für moderne Kunst interessiert und die Begegnung mit dieser in japanischen Museen sucht, hat inzwischen rein quantitativ eine breite Auswahl. Seit den 1980er Jahren erlebt Japan einen Boom an Museumsgründungen. Präfekturen und Kommunen investieren in spektakuläre Gehäuse, die vor allem der Kunst des 20. Jahrhunderts dienen. Sie tun dies, um ihre Regionen kulturell aufzuwerten und einem Bedürfnis nach immateriellem „Reichtum“ zu begegnen, das im Zeitalter materiellen Wohlstands zunehmend artikuliert wird. Fast alle japanischen Präfekturen verfügen heute über ein spartenspezifisches Kunstmuseum; 18 der 41 Kunstmuseen von Präfekturen (*Kenritsu bijutsukan*) sind seit 1980 entstanden (ZENKOKU BIJUTSUKAN KAIGI 1996). Kann ein Kunstmuseum von seinem Charakter her auch nicht mit der Popularität der Fußballliga konkurrieren, so doch als Aushängeschild dienen, das lokale Identität bestärkt – nicht zuletzt, weil es Besucher von außerhalb beeindruckt. Viele der neuen Museumsbauten wurden von bekannten Architekten wie Isozaki Arata, Kurokawa Kishō, Maki Fumihiko und Andō Tadao entworfen, die als Vertreter der sogenannten japanischen Atelierfraktion seit den 1970er Jahren vornehmlich mit Kultureinrichtungen internationales Aufsehen erregten (BOGNAR 1995; SHINKENCHIKU HENSHŪBU 1994).

Weltweit erhielt die architektonische Postmoderne eines ihrer ersten Betätigungsfelder im Museumsbau und verschaffte diesem eine dem Inhalt gegenüber eigenständige Attraktivität: die „Architektonisierung“ des Museums (PEHNT 1989: 76–82; BRAUERHOCH 1996: 259). Verwaltungen können sich mit der Schaffung eines solchen Blickfangs profilieren. Für den einzelnen gewinnen Kunstmuseen nicht nur als Bezugspunkte lokaler Identität an Bedeutung, sondern vor allem als ein Freizeitangebot, das einen Ausstieg aus der zweckbestimmten Hektik des Alltags gewährt und die in einer technisierten Welt steigende Sehnsucht nach der Aura des Echten zu befriedigen verspricht. Der „Erlebnisort“ Kunstmuseum ist in der Informationsgesellschaft auch als neuartiger „Lernort“ gefragt: nicht mehr im Sinne des Belehrtwerdens über eine vermeintlich kohärente Kunstgeschichte, sondern der nonverbalen Erfahrung von deren Konstruktcharakter sowie, ganz allgemein, der Übung in visueller Wahrnehmung und kreativ-kritischem Denken. Für Unterschiede zu sensibilisie-

ren und zum Wechseln eingefahrener Perspektiven anzuregen, dies macht die gegenwärtige gesellschaftliche Relevanz von Kunst und damit des Museums als einem ihrer Orte aus (HOCHREITER 1994; ZIMMER 1996; FEHR 1996; MACDONALD und FYFE 1996; DAWTREY *et al.* 1996). Das konkrete Kräfteverhältnis zwischen institutionellem Träger, Museumspersonal und Fachwelt sowie Museumsnutzer, vom einzelnen bis zur Kommune, entscheidet jedoch, inwieweit derartige Funktionen erfüllt werden.

Kuratoren und Wissenschaftler haben, anfangs vor allem im anglo-amerikanischen Raum, seit den späten 1970er Jahren eine Revision des Museums unternommen und seine Repräsentation einer authentischen nationalen Hochkultur als modernes Konstrukt kritisiert, indem sie analysierten, wie es soziale Beziehungen spiegelt und organisiert. Diese Forschungstendenz, die sich in den 1980er Jahren als „Neue Museologie“ verbreitete (HOCHREITER 1994: 204–206), verarbeitet und fördert die Neudefinition des Museums im Verhältnis zur Kommune und Region statt zur Nation, als eines Ortes der kulturellen Verständigung über Macht und Wissen, Identität und Differenz, Dauer und Flüchtigkeit (MACDONALD 1996: 2–3). Das in diesem Zusammenhang entwickelte Konzept des „integrierten Museums“ fußt auf folgenden Kriterien: Erweiterung des Gegenstandsbereichs, Bezug zum Territorium, Dialog mit der Bevölkerung und interdisziplinäres Zusammenwirken der Spezialisten (HOCHREITER 1994: 236–242). Zwar läßt sich der Hauptteil der seit den 1980er Jahren erschienenen museologischen Literatur auf das Kunstmuseum beziehen, betrifft dieses jedoch nicht direkt. Dessen Infragestellung ging von künstlerischen Angeboten (MEINHARDT 1993) und den diese aufgreifenden Kunstkritikern wie Kuratoren aus. Spätestens seit CRIMPS Aufsatz „On the Museum’s Ruins“ von 1980, der durch seine Aufnahme in den von FOSTER herausgegebenen Sammelband *The Anti-Aesthetic – Essays on Postmodern Culture* (1983) über die Kunstwelt hinaus bekannt wurde, muß bei der Aufnahme des Themas Kunst deren Prägung durch die moderne Institution Museum und die von dieser diskursiv formierte Kunstgeschichte berücksichtigt werden.

Parallel zur internationalen Prüfung moderner Paradigma ist auch in Japan seit den 1980er Jahren die Problematik des Museums an eine zentrale Stelle des Kunstdiskurses gerückt. Nicht zuletzt der Neugründungsboom forderte dazu heraus, sich mit der Spezifik von „Kunst“ im eigenen Land auseinanderzusetzen, denn er ließ, gerade weil er viele Gebäude mit großzügigen Ausstellungsflächen und hervorragender technischer Ausstattung hervorbrachte, grundlegende Charakterzüge der Institution deutlich werden. Moderne und zeitgenössische Kunst ist vor allem in öffentlichen Museen zu Hause. Hier untersteht sie einer – sachfremden – Verwaltung, die in den 1980er Jahren bei der Schaffung von Museen der

schönen Hülle den Vorrang gab, d. h. sich für den Bau entschied, bevor sie an dessen „Füllung mit Exponaten“ und an dessen Einbindung in die Kommune bzw. Region, etwa durch eine Zusammenarbeit mit den Bürgern oder Schulen, dachte (*Bijutsu Techō* 1996: 74–79; ŌSHIMA 1996: 15–43). Vielen der so entstandenen Einrichtungen mangelt es an thematisch konzentrierten ständigen Ausstellungen, wie sie nur solide Sammelbestände ermöglichen. Deshalb müssen sie Interessenten durch teuer erworbene Einzelstücke internationalen Ranges oder durch temporäre Sonderausstellungen anziehen, was sie eher als Kunsthallen denn Museen erscheinen läßt.

Das Phänomen der schönen Hülsen und dessen moderne Vorgeschichte greifen Künstler/innen wie Kawamata Tadashi, Fukuda Miran oder Morimura Yasumasa gegenwärtig in ihren Arbeiten ebenso auf wie Kuratoren, Kunstkritiker und Wissenschaftler in ihren Publikationen. Für Periodika – von der Kunstzeitschrift *Bijutsu Techō* bis zu Kulturjournalen wie *Taiyō* (vgl. 1995) oder *Raku* – ist es ein Dauerthema. Innerhalb der japanischen Forschung lassen sich zwei Tendenzen unterscheiden: eine, die angesichts aktueller Erfordernisse „Kunstmanagement“ (*geijutsu kei-eigaku*) als Wissenschafts- wie Ausbildungsgebiet zu etablieren versucht (SASAKI und TSUCHIYA 1994), und eine, die entgegen der traditionellen Orientierung an Werkimmanenz und Schöpfer die moderne japanische Kunstgeschichte als Institutionsgeschichte sieht (KITAZAWA 1989, 1996; KINOSHITA 1993; SATŌ 1996). Letztere steht in einer Wechselbeziehung zum verstärkten akademischen Interesse an der Kunst des modernen Japan; 1984 wurde beispielsweise endlich eine Wissenschaftliche Gesellschaft für die Kunst der Meiji-Zeit (heute: Meiji Bijutsu Gakkai) gegründet. Beide Richtungen führen die in der gegenwärtigen Museumslandschaft anzutreffenden Probleme auf die staatliche Implantierung von „Kunst“ (als *bijutsu*) seit dem späten 19. Jahrhundert und deren Funktionalisierung im Kaiserreich bis 1945 zurück. In dieser Zeit dominierten alte Kunstgegenstände, während moderne (*kindai*) und zeitgenössische (*gendai*) Werke des In- wie Auslands erst nach dem Zweiten Weltkrieg auf eine Nachfrage trafen, die zur Entstehung von Sammlungen und Museen führte.

Die folgende Betrachtung, die ausgehend von gegenwärtigen Problemen, insbesondere des Sammelns und Vermittelns, die Museen nach Trägerschaft differenziert und dies um einen Exkurs zur Entstehung des Kunstmuseums in Japan ergänzt, ist geleitet von dem Interesse an moderner und zeitgenössischer Kunst. Um japanischer Kunst (nicht nur akademisch, sondern auch ästhetisch) gerecht zu werden, reicht der isolierte Blick auf einzelne Werke nicht aus. Dieser geht allzu leicht ins Leere, wenn er vom institutionellen Rahmen abstrahieren zu können glaubt – sei es,

daß frühe Gemälde zwar zeitlich, nicht jedoch qualitativ als modern eingestuft, sei es, daß Angebote der Salonausstellung *Nitten* für das Höchstmögliche gegenwärtiger japanischer Kunst gehalten werden. Das Museum – als zugänglicher Ausschnitt – bezeichnet und organisiert den Raum, der der Kunst gesellschaftlich zuteil wird.

1. SAMMELN, BEWAHREN, AUSSTELLEN, FORSCHEN

Das Kunstmuseum ist in Japan per Gesetz als eine Subkategorie des Museums definiert. Zur Gesamtzahl der Museen gibt es unterschiedliche Angaben. Folgt man dem niedrig veranschlagenden Museumsverband (Nihon Hakubutsukan Kyōkai), so verfügte Japan 1993 über 2.892 Museen (*hakubutsukan*), von denen 565 in die Kategorie Kunstmuseum (*bijutsukan*) fielen (SEKI 1994: 3; SASAKI und TSUCHIYA 1994: 184–185). Vier Jahrzehnte zuvor hatte man noch 201 registrierte Museen, darunter 30 Kunstmuseen, gezählt (KOGA *et al.* 1981: 102). Ein 1996 veröffentlichter Kunstmuseumsführer weitet die Definition bis auf Heimat- und Volkskundemuseen sowie Tempelschatzhäuser aus und nennt 1.530 kunstbezogene Einrichtungen (ZENKOKU BIJUTSUKAN KAIGI 1996), die häufig das Wort *bijutsukan* nicht in ihrem Namen tragen. Kunst als solche hat verschiedene Heimstätten. Tendenziell begegnet man der vormodernen Kunst in den *hakubutsukan* und der modernen in den *bijutsukan*.

Wie in anderen Ländern auch unterteilen sich Museen nach ihren jeweiligen Trägern in öffentliche und private. Das Wort „öffentlich“ (*kōritsu*), wie es im folgenden verwendet wird, meint hier jedoch „nichtprivat“ in Abgrenzung von Nationalmuseen (*kokuritsu*). Aus der Verwaltungsstruktur Japans ergibt sich eine Dreiteilung in privat, national und öffentlich, wobei letzteres die Ebenen der Präfektur (*kenritsu*), der Stadt bzw. Kommune (*shiritsu*) sowie des Stadtbezirks (*kuritsu*) umfaßt.

Per Gesetz (*Hakubutsukan-hō*) sind Museen im allgemeinen solche Einrichtungen des „Sammelns, Bewahrens, Ausstellens und Erforschens“, die entweder durch lokale öffentliche Körperschaften (Präfekturen und Kommunen) oder durch juristische Personen (öffentlich-rechtliche und privatrechtliche Stiftungen sowie Religionsgemeinschaften) getragen werden und beim Bildungsausschuß (*kyōiku iinkai*) der zuständigen Präfektur registriert sind. Eine Registrierung, die den Vorteil der Steuerfreiheit für Vermögenszuwendungen – vor allem aus Erbschaften – mit sich bringt, wird gewährt, wenn das Museum über Gebäude und Boden verfügt, Kuratoren beschäftigt und mehr als 150 Tage pro Jahr geöffnet ist (SASAKI und TSUCHIYA 1994: 163–168). Im gegenwärtigen Japan findet man jedoch viele Einrichtungen, die sich „Museum“ nennen, obgleich sie nicht

als solches registriert sind. So fallen neuere kommunale Museen, die nicht dem Bildungsausschuß unterstehen, und von Unternehmen getragene Museen, die nicht über staatlich anerkannte Kuratoren verfügen, aus dem Gesetzesrahmen heraus. Die Nationalmuseen waren von Anfang an nicht darin enthalten, sollte doch das im Geiste des Bildungsgrundgesetzes (1947) und des Gesetzes zur gesellschaftlichen Bildung (1948) geschaffene Museumsgesetz vor allem den Ausbau von öffentlichen und privaten Museen als Bildungsinstrumenten fördern. Das Ziel war, die Demokratisierung der japanischen Gesellschaft aufklärerisch-kulturell zu unterstützen und für die Kunstmuseen, diesem Auftrag mittels Ästhetisierung ihrer Exponate nachzukommen.

Hinsichtlich der vier Aufgaben, die das Gesetz festschreibt, seien an dieser Stelle nur einige Aspekte angeführt, die das Kunstmuseum betreffen. Kann man für westliche Länder davon ausgehen, daß die Sammlung die Grundlage aller musealen Aktivitäten bildet und deren Präsentation gerade aufgrund ihres breiten Spektrums Erstbesucher ohne Vorkenntnisse anzuziehen vermag, so stehen in Japan nicht die ständigen Sammlungen, sondern temporäre Sonderausstellungen im Zentrum der Kuratorentätigkeit und des Interesses der Museumsgänger. Dennoch legen Gesetzgeber und staatliche Verwaltungen Wert auf das Sammeln, was wie die Übernahme eines ausländischen Prinzips wirkt, das der inländischen Lage nur bedingt entspricht und an Grenzen stoßen muß. Im Rückblick zeigt sich, daß das japanische Kunstmuseum vom Zeitpunkt seiner Entstehung an Probleme mit der Sammlung hatte. Erst seit den späten 1880er Jahren begann der Staat mit der systematischen Zusammentragung von Kunstgegenständen für museale Kollektionen. Ein Großteil des einheimischen Erbes war zu diesem Zeitpunkt aber bereits ins westliche Ausland abgeflossen. Auf diese Weise verließen Kunstgegenstände das Land, die mit der Aufhebung des feudalen Ständesystems im Zuge der Meiji-Restauration aus dem Besitz von Kriegeradel und buddhistischen Tempeln auf den freien Markt gelangt waren. Ist damit schon für die alte Kunst ein im Vergleich zu westlichen Ländern verspäteter Beginn der Sammeltätigkeit festzustellen, so verzögert sich dieser für die moderne Kunst umso mehr.

Nachdem von Regierungsseite gegen den Ausverkauf der Kulturgüter eingeschritten worden war, konzentrierten sich staatliche Museen und private Sammler im Inland auf alte Kunstobjekte. Erst als diese in den 1920/30er Jahren weitgehend Aufnahme in verschiedene Kollektionen gefunden hatten, geriet auch moderne Kunst in den Blick. Von den großen Sammlungen, die Unternehmer seit dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts anlegten und seit den 1950er Jahren der Öffentlichkeit in Gestalt von Museen zugänglich machten, zeigen nur drei eine Hinwendung zum Modernen – die von Ōhara Magosaburō, Noma Seiji und Yamazaki Taneji

(SATŌ 1996: 211–215). Staatlicherseits wurden zeitgenössische japanische Werke vornehmlich durch das Kultusministerium und – in Form von Abschlußarbeiten – durch die Kunsthochschulen zusammengetragen, allerdings erst nach dem Krieg in Museen überführt.

Auf diese historische Ausgangslage, die Orientierung des Gesetzgebers und nicht zuletzt die steigenden Preise auf dem internationalen Kunstmarkt wurde bei der Konzeption neuer öffentlicher Museen seit den 1980er Jahren unterschiedlich reagiert. Man griff auf private Sammlungen zurück, wie beispielsweise das Kunstmuseum der Präfektur Miyagi (1981) (*Bijutsu Techō* 1996: 26–27), ergänzte aus privaten Kollektionen erhaltene japanische Einzelwerke um ausländische Klassiker, oder aber man strebte von vornherein kein breites Spektrum an, das sich aufgrund der Verspätung ohnehin nur unvollkommen hätte entwickeln lassen, sondern entschied sich für ein noch wenig beachtetes Sammelgebiet mit günstigeren Preisen. So trug das Kunstmuseum der Stadt Takamatsu (Takamatsu-shi Bijutsukan, 1988) bis zu seiner Eröffnung vier Jahre lang ausschließlich japanische Kunst zusammen, die nach 1945 entstanden war (*Bijutsu Techō* 1996: 28–29), und die Stadt Fukuoka veranstaltet in ihrem städtischen Museum seit dessen Gründung (Fukuoka-shi Bijutsukan, 1979) Ausstellungen moderner und gegenwärtiger Kunst Asiens, die zum Anlaß genommen wurden, nach sorgfältiger Prüfung bislang 500 Werke für das 1998 zu eröffnende Museum der Asiatischen Kunst (Fukuoka-shi Ajia Bijutsukan) anzukaufen (*Bijutsu Techō* 1996: 30–31). Die Stadt Mito schuf, wohlweislich nicht unter dem Namen „Kunstmuseum“, ein „Zentrum für Gegenwartskunst“ (Mito Geijutsukan Gendai Geijutsu Sentā, 1990), wo auf das Sammeln gänzlich verzichtet wird. Statt sich als Nachzügler dem Aufbau einer Kollektion zu widmen, verwendet diese Einrichtung die ihr zur Verfügung stehenden Mittel für wechselnde Projekte mit Künstlern, ohne deren aktuelle Angebote als Werke zu musealisieren.

Das japanische Museumsgesetz, seit 1952 unverändert in Kraft, befördert mit seiner Aufgabenstellung die Objektlastigkeit der Kunstmuseen (*Dome* 1997b). Es erfaßt nicht jene neuen Arbeitsfelder, die sich in allen hochentwickelten Ländern aus dem Wandel des Museums vom Musentempel zum Lernort, zur Freizeitstätte und zum Erlebnisraum ergeben haben. So wurden in westlichen Industrieländern, insbesondere Deutschland und den USA, die oben genannten vier Funktionen des Museums und damit die Aufgaben seiner Kuratoren um die des „Vermittelns“ ergänzt. Die unter diesem Stichwort entwickelte Museumspädagogik faßt in Japan erst seit Anfang der 1990er Jahre allmählich Fuß: Die renommierte Kunstzeitschrift *Bijutsu Techō* nahm in ihre repräsentative Zeittafel zur japanischen Kunst seit 1945 auch das 1992 vom Tōkyōter Bridgestone-Museum veranstaltete deutsch-japanische Symposium über Museumspäd-

agogik auf (*Bijutsu Techō* 1995: 214). Zum anderen gibt es seit 1991 die Zeitschrift *Dome*, deren Programm bereits der Name enthält: Er ist eine Abkürzung für „Document of Museum Education“.

Die Verspätung ist sowohl den Museumsverwaltern als auch den (potentiellen) Museumsnutzern zuzuschreiben (HORIGUCHI 1996: 7). Die Bevölkerung, vor allem aber die Schulen setzen sich kaum zu den Museen in Bezug und stellen daher keine Forderungen nach deren stärkerer Öffnung hin zur Kommune. Verwaltungen begründeten zwar regelmäßig die Schaffung eines neuen Museums mit dessen Relevanz für vorhandene Bildungseinrichtungen, doch übersahen sie dabei oft die Realitäten des Schulsystems. Bildende Kunst ist an japanischen Mittel- und Oberschulen ein Wahlfach, das – von Kunsthochschulen abgesehen – nicht zu den Gegenständen der universitären Eintrittsexamen zählt. Im Unterricht selbst werden vor allem Gestaltungstechniken vermittelt. Bemühen sich Lehrer, darüber hinaus das kritisch-kreative Wahrnehmungsvermögen ihrer Schüler zu entwickeln, beispielsweise durch die gemeinsame Kunstbetrachtung in einem der lokalen Museen, so sind ihnen allein schon durch das strenge Zeitregime, das der Lehrplan fordert, Grenzen gesetzt. Da zudem mindestens zwanzig Personen versammelt sein müssen, um den verbilligten Eintrittstarif in Anspruch nehmen zu können, und Schulleitungen auf die physische Sicherheit ihrer Schützlinge (z. B. mit Charterbussen) bedacht sind, erfolgen meist geplante Massenbesuche, die keinen Raum für freie Diskussionen lassen (ŌSHIMA 1996: 112–123).

Die Initiative kann also nur von den Museen selbst ausgehen. Diese beschäftigen im Normalfall jedoch keine entsprechenden Spezialisten. Kuratoren haben sich in Japans öffentlichen Museen vor allem als Verwaltungsgeneralisten zu bewähren (vgl. MASUDA 1993; *Dome* 1997a; *Bijutsu Techō* 1996; ŌSHIMA 1996: 143–173). Dürfen sich die beamteten Mitarbeiter der Nationalmuseen, denen der Status von Forschungseinrichtungen zukommt, in erster Linie als Wissenschaftler (*kenkyūin*) verstehen, so bezeichnen sich die Angestellten von Präfektur- und kommunalen Museen (*gakugeiin*) mittlerweile lakonisch als *zatsugeiin* (gewissermaßen: „Mädchen für alles“), weil die Verwaltungen ihre fachliche Autonomie beschneiden und sich gegen eine Fixierung arbeitsteiliger Zuständigkeitsbereiche wehren. Im Mai 1996 war dieses Fehlen eines klar definierten Berufsbildes sogar erstmals Thema eines Sondersymposiums im Rahmen der Frühjahrstagung der Kunsthistorischen Gesellschaft Japans (Nihon Bijutsu-shi Gakkai). Einrichtungen wie das Kunstmuseum der Präfektur Shiga (Shiga Kenritsu Kindai Bijutsukan, 1984) (*Bijutsu Techō* 1996: 64–65) und das Setagaya-Kunstmuseum (Setagaya Bijutsukan, 1986) konnten nur museumspädagogische Programme aufbauen, die nun als Vorbilder gelten, weil die jeweilige Direktion einzelnen Kuratoren die Möglichkeit ein-

räumte, sich die notwendigen Kenntnisse und Fähigkeiten neben den anderen Arbeitsverpflichtungen anzueignen. Eine professionelle Ausbildung dafür ist nicht im Angebot der Hochschulen. Von den ästhetisierenden Traditionen des Kunstmuseums, der langjährigen Orientierung auf vorgebildete Besucher und den zumeist kunstwissenschaftlichen akademischen Abschlüssen der Kuratoren her überwiegen außerdem Präsentationen ohne didaktische Aufbereitung: Die Werke sollen für sich selbst sprechen. Für Erläuterungen und Hintergrundinformationen stehen Kataloge zur Verfügung sowie in zunehmenden Maße Lesecken bzw. Handbibliotheken. Deren langes Schattendasein macht sich noch heute in bezug auf Umfang und Budget, Fachpersonal und Service bemerkbar. Wie schon den Sammlungen fehlt es auch ihnen an originellen Beständen und einer auf Austausch gerichteten Kooperation mit anderen Museen. Die erste Handbibliothek eröffnete 1976 das Tōkyōter Kunstmuseum (Tōkyō-to Bijutsukan), dessen Bestände 1995 dem neuen Museum für Zeitgenössische Kunst (Tōkyō-to Gendai Bijutsukan) übertragen wurden, welches nun mit 28.000 Buchtiteln, 37.000 Ausstellungskatalogen und 2.000 Periodika unter der Obhut von vier Bibliothekaren über die größte entsprechende Einrichtung an einem japanischen Kunstmuseum verfügt (*Bijutsu Techō* 1996: 68–71).

Nicht allein das Angebot an Exponaten, sondern vor allem eine nutzerfreundliche Vermittlung erweist sich als notwendig, um die Existenz attraktiver Gehäuse mit Besucherzahlen zu legitimieren – insbesondere dann, wenn die neuen Museen aufgrund der eng bebauten Stadtzentren und hohen Bodenpreise mit verkehrungünstigen Randlagen vorliebnehmen müssen. Doch bestärken solche Schwierigkeiten auch den Mut zur Innovation. Neben den museumspädagogischen Anstrengungen zeigt sich das an Versuchen mit unkonventionellen Öffnungszeiten. Das Museum, als moderne Institution auf allgemeine Zugänglichkeit ausgerichtet, hat zwar meist nur einen Tag pro Woche geschlossen, jedoch auch nur zu Zeiten geöffnet, die den einzelnen zu einer Nutzung an arbeitsfreien Tagen zwingt. Dem begegnen einige Einrichtungen – und zwar solche für moderne Kunst –, indem sie an einem Abend pro Woche noch länger als die Kaufhäuser geöffnet haben, beispielsweise das Setagaya-Kunstmuseum (samstags bis 20 Uhr), das Museum für Zeitgenössische Kunst Tōkyō (freitags bis 21 Uhr), das Nationalmuseum für Moderne Kunst Kyōto (von April bis Oktober freitags bis 20 Uhr) (vgl. ZENKOKU BIJUTSUKAN KAIGI 1996).

2. MUSEUMSLANDSCHAFT JAPAN

Moderne Kunst ist in den Händen unterschiedlicher musealer Träger. Da sind erstens die Nationalmuseen, die nicht zuletzt wegen des Kultusministeriums in ihrer Tätigkeit von den Sammlungen ausgehen können und müssen. Da sind zweitens die öffentlichen Museen der Präfekturen und Kommunen, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg den Charakter von Kunsthallen, also Räumlichkeiten für wechselnde Ausstellungen ohne eigene Sammlung, ablegten. Und drittens gibt es privates Engagement durch Unternehmen, die in Japan eher eigene Museen gründen als staatliche zu unterstützen.

2.1. Nationalmuseen für Moderne Kunst

Japan verfügt über vier Nationalmuseen für Moderne Kunst, die seit 1968 dem Amt für Kultur (Bunka-chō) beim Kultusministerium unterstehen. Deren erstes wurde 1952 in Tōkyō (heute: Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan) geschaffen. Nach seinem Umzug 1969 in den von Taniguchi Yoshirō entworfenen modernistischen Betonbau in Takebashi wurde es 1970 um ein Film-Zentrum und 1977 um ein Museum für Kunsthandwerk erweitert. Insgesamt beschäftigt es gegenwärtig 24 wissenschaftliche Mitarbeiter. Kernstück dieses Kunstmuseums ist die aus mittlerweile etwa 7.800 Werken bestehende Sammlung, vorwiegend zur japanischen Kunst seit 1907. In diesem Jahr fand erstmals jene Ausstellung statt, für die das Kultusministerium bis 1948 verantwortlich war, zunächst unter dem Namen *Bunten*, ab 1919 *Teiten*, ab 1935 *Shin-Bunten*, seit 1946 *Nitten* in der Trägerschaft einer gleichnamigen Stiftung. Diese Ausstellung gilt bis heute als die wichtigste Bühne des konventionellen inländischen Kunstbetriebs. Das Tōkyōer Nationalmuseum erhielt 1952 alle Werke, die das Ministerium nach Prämierung auf den von ihm veranstalteten Ausstellungen regelmäßig angekauft hatte, und außerdem alle japanischen Werke aus dem Bestand des allgemeinen Nationalmuseums (Kokuritsu Hakubutsukan), die nach 1907 entstanden waren. Seither wurde diese Sammlung durch Arbeiten solcher ausländischer, vornehmlich westlicher, Künstler ergänzt, die einen besonderen Einfluß auf die moderne und zeitgenössische Kunst Japans ausübten (*Bijutsu Techō* 1996: 20–23).

1951 begannen die französisch-japanischen Verhandlungen über die Rückführung von 370 Kunstwerken, die Matsukata Kōjirō vor dem Krieg in Europa für ein japanisches Museum zusammengetragen hatte. Um diese Kollektion unterzubringen, deren Übergabe die französische Regierung an einen Ausstellungsort in der Hauptstadt knüpfte, stellte man den

Plan eines Kyōtoer Kunstmuseums zunächst zurück und schuf in Ueno das Nationalmuseum für Westliche Kunst (Kokuritsu Seiyō Bijutsukan, 1959) (KOGA *et al.* 1981: 103, 120), dessen Bau Le Corbusier in Zusammenarbeit mit Maekawa Kunio, Sakakura Junzō und Yoshizaka Takamasa realisierte. 1963 wurde in Kyōto, wenngleich zunächst als Dependance des Tōkyōter Museums, ein Nationalmuseum für moderne Kunst (heute: Kyōto Kokuritsu Kindai Bijutsukan) eröffnet, das sich in seiner Sammlung auf die westjapanische Moderne konzentriert und deren kunsthistorische Eigenständigkeit gegenüber dem hauptstädtischen Zentrum auch mit Sonderausstellungen dokumentiert. Im Jahre 1967, als erstmals Kunstwerke der Meiji-Zeit in die Reihe der Nationalen Kulturgüter aufgenommen wurden, erlangte es seine verwaltungstechnische Unabhängigkeit. 1977 kam schließlich das auf japanische wie internationale Kunst der Gegenwart spezialisierte Nationalmuseum Ōsaka (Kokuritsu Kokusai Bijutsukan) hinzu. In einem durch Kawasaki Kiyoshi umgebauten Pavillon der Weltausstellung von 1970 untergebracht, hoffen die sieben Kuratoren auf den Umzug in ein stabileres Gebäude im Zentrum von Ōsaka, wo sie sich nicht mit wochentags weniger als zehn Besuchern begnügen und deshalb an zwei Samstagen im Monat kostenlos Eintritt gewähren müssen.

Trotz dreier Nationalmuseen, die sich mit moderner und zeitgenössischer japanischer Kunst befassen, sucht man eine umfangreiche ständige Überblicksschau vergebens. Auch wenn die drei in bezug auf Ausstellungen immer enger kooperieren, verbleibt der Gedanke, eine gemeinsame Sammlung zu bilden oder zumindest die verstreuten repräsentativen Werke einer bestimmten Zeit bzw. bestimmter Künstler an einer Einrichtung zu konzentrieren, bislang im Stadium der Kuratorendiskussion.

2.2. Exkurs: Zur Entstehung des Kunstmuseums in Japan

Das Kunstmuseum wie das Museum überhaupt war ein Produkt der westlichen Moderne, das der japanische Staat innerhalb kurzer Zeit implantierte, um sich nach außen wie nach innen als Kulturnation zu beweisen. Die erste Kunstmuseum (*bijutsukan*) genannte Einrichtung Japans befand sich auf dem Gelände der ersten Ausstellung zur Förderung von Handel und Industrie (Naikoku Kangyō Hakurankai) von 1877 und zählte dort neben der Fontäne zu den Sehenswürdigkeiten. Dieser fensterlose Bau aus Holz und Stein, der nach europäischem Vorbild mit Oberlichten ausgestattet war, präsentierte Skulpturen und Kunsthandwerk sowie vierstufig gehängte Drucke, Gemälde, Kalligraphien und Fotos (SHIINA 1989: 168–173; KITAZAWA 1989: 119–124). Hier wirkte die Erfahrung der Wiener Weltausstellung von 1873 nach, bei der japanisches Kunstgewerbe

für Aufsehen gesorgt hatte. Anlässlich der inländischen Ausschreibung für Wien war der Versuch unternommen worden, ein japanisches Pendant für das deutsche Wort „Kunst“ zu schaffen. Das sich damit einbürgernde Übersetzungswort *bijutsu* beschränkte sich zwar im Unterschied zum heutigen Sprachgebrauch noch nicht auf die Bildende Kunst, deutete aber bereits auf eine Abgrenzung vom traditionell weiten Kunstverständnis (als *geijutsu*) und mit seinem Bestandteil *bi* (Schönheit) auf die kommende Ästhetisierung der Objekte im Raum des Museums (KITAZAWA 1989; SATŌ 1996). Die offizielle Aufkündigung der Einheit von Kalligraphie und Malerei (*shoga itchi*) und damit die Differenzierung von Kunsthandwerk und Kunst machte sich bereits 1881 bei der zweiten Industrierausstellung bemerkbar, auf der ein neuer Steinbau von Josiah Conder den Ausstellungsrahmen abgab, und hatte sich 1890 als Gegensatz von Kalligraphie und Kunsthandwerk auf der einen, Malerei und Plastik auf der anderen Seite durchgesetzt (KITAZAWA 1996: 31).

Der Conder-Bau wurde zur Heimstatt des Reichsmuseums (Teikoku Hakubutsukan), welches ab 1882 täglich geöffnet hatte und zu einem Sammelmuseum mit komplexen Beständen erweitert worden war. Den Charakter eines Kunstmuseums sollte es erst annehmen, als man nach dem Kantō-Erdbeben von 1923 mit der Auslagerung naturwissenschaftlicher und technischer Exponate in das spätere Wissenschaftsmuseum begann (KOGA *et al.* 1981: 113). Aber auch dann noch lag der Schwerpunkt auf alten Kunstgegenständen. Zum einen waren die neueren Arbeiten japanischer Künstler nicht weit genug in die historische Perspektive gerückt, um sie für musealisierungswürdig zu halten, zum anderen wirkten die Zeitumstände fort, unter denen dieses Museum entstanden war: Nach einer ersten okzidentalistischen Phase des jungen japanischen Staates, die von einer Geringschätzung alter Kulturgüter begleitet war, verstärkte sich ab 1881 in Kunstwelt wie Kulturpolitik die Rückwendung zur Tradition. So wurde im Zeichen der Bewahrung beispielsweise an der 1889 eröffneten ersten staatlichen Kunstakademie (Tōkyō Bijutsu Gakkō) der Malerei im westlichen Stil (*yōga*) sieben Jahre lang kein Lehrstuhl zugestanden. Daß sich das spartenspezifische Kunstmuseum in Japan erst ab den späten 1920er Jahren durchsetzte, hat mit dieser Ausgangslage zu tun. Kunst war zunächst einmal ein musealer Gegenstandsbereich unter anderen und wie die anderen in ihrem Bezug zum Reich von Interesse, dessen Geschichte zu belegen, alten, „rein japanischen“ Gegenständen zufiel. Zwar ging das Kaiserliche Museum in den 30er Jahren dazu über, auch Werke der (westlich beeinflussten) modernen japanischen Kunst zu sammeln und veranstaltete 1943 eine große Sonderausstellung zur Malerei der Meiji-Zeit (NAGATA 1997: 124), doch bestand sein Anliegen nach wie vor nicht darin, einer autonomen Kunst und deren ästhetischem Eigenwert zu dienen.

Vielmehr erhöhte es die Kunst in seinen vom lebensweltlichen Alltag abhebenden Räumlichkeiten, indem es sie an den Tennō band und für die nationale Identität funktionalisierte.

Das zeigte sich an seiner unveränderten Bezeichnung als *hakubutsukan* und an seinem Träger. Unterstand es zunächst dem Innenministerium, so ab 1886 dem Hofministerium. Um seine Sonderstellung zu verdeutlichen und es von Regierungseinrichtungen wie der Reichsuniversität (Teikoku Daigaku) und der Reichsbibliothek (Teikoku Toshokan) abzugrenzen, wurde es im Jahre 1900 in Teishitsu Hakubutsukan (Kaiserliches Museum, genau genommen: Museum des Kaiserhauses) umbenannt (KOGA *et al.* 1981: 60–63). Worauf es mit seinen Exponaten zielte, zeigte auch seine Architektur. Bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts baute man in einem europäisierenden Stil (*yōfū kenchiku*), steckte den – von Exponaten wie Intention her – „urjapanischen“ Inhalt in eine westliche und deshalb modern wirkende Hülle und visualisierte in diesem Nebeneinander den Zeitgeist des *wakon yōsai* (der Verbindung von japanischer Seele und westlichem Geschick). Da der Conder-Bau von 1881 das Erdbeben nicht überstanden hatte, bemühte man sich ab 1928 – anlässlich der Inthronisierung des Shōwa-Tennō – um ein neues Hauptgebäude. Anfangs war noch geplant, es stilistisch mit dem 1900 anlässlich der Verlobung des späteren Taishō-Tennō begonnenen und 1909 durch Katayama Tōkuma fertiggestellten europäisierenden Nebengebäude Hyōkeikan in Einklang zu bringen, doch als es 1930 zur Ausschreibung kam, wurde von den Entwürfen gefordert, dem Inhalt der Einrichtung gemäß das Japanische zum Grundton zu erheben (NAGATA 1997: 118). Das tat der Architekt Watanabe Jin, indem er einem modernen Baukörper ein geschwungenes japanisierendes Giebedach aufsetzte und damit das Nebeneinander von Japanischem und Westlichem in ein augenfälliges Miteinander überführte. Mit der Eröffnung dieses Neubaus im Jahre 1937 war der Kaiserkronenstil (*teikan yōshiki*), den bereits andere öffentliche Einrichtungen, z. B. das Kunstmuseum der Stadt Kyōto von 1933, aufwiesen (STEWART 1987: 107–113), als architektonischer Stil des japanischen Militarismus etabliert. Zumindest wurde er nach Kriegsende als solcher verstanden und abgelehnt. Anzumerken ist allerdings, daß er auf bestimmte Bauaufgaben, wo sich der Staat zu präsentieren gedachte, wie Präfekturverwaltungen und Kulturzentren beschränkt blieb (INOUE 1995: 3–101; NAGATA 1997: 119). So entwarf der Architekt Watanabe Jin fast zeitgleich mit dem neuen Museumshauptgebäude dem Industriellen Hara Kunizō eine modernistische Villa im Bauhausstil, in der Haras Enkel seit 1979 ein vielbeachtetes, von einer privatrechtlichen Stiftung getragenes Museum für zeitgenössische Kunst führt (Hara Bijutsukan).

2.3. Öffentliche Kunstmuseen – Präfektur, Stadt, Stadtbezirk

Das 1952 schließlich gegründete Tōkyōter Nationalmuseum war keineswegs der erste öffentliche Ort für moderne Kunst. Bereits ein Jahr zuvor wurde in Kamakura mit dem Museum für Moderne Kunst Kanagawa (Kanagawa Kenritsu Kindai Bijutsukan, 1951) das erste Präfekturmuseum eröffnet, seiner Vorreiterposition gemäß in einem Bau des Modernisten Sakakura Junzō, der 1937 für den japanischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung den Grand Prix erhalten hatte (STEWART 1987: 154–157; INOUE 1995: 208–221).

Bis zur Nachkriegszeit gab es in Japan im Grunde genommen keinen eigenen musealen Raum für moderne Kunst, was nicht heißt, daß diese nicht geschaffen und ausgestellt wurde. Zu besichtigen war sie beispielsweise im 1926 eröffneten Tōkyōter Kunstmuseum (Tōkyō-fu Bijutsukan, seit 1943 – aufgrund der Verwaltungsreform –Tōkyō-to Bijutsukan). Dieses erste öffentliche Kunstmuseum wies jenen Charakterzug auf, der alle nachfolgenden Einrichtungen seiner Art prägen sollte: Es arbeitete als Leihgalerie (*kashi garō*), d. h., es stellte seine Räumlichkeiten für Ausstellungen – insbesondere den dem ministerialen *Teiten*-Modell folgenden Ausstellungen akademischer Kunstverbände (*kōbō dantai-ten*) – zur Verfügung, ohne selbst zu sammeln, zu bewahren und zu forschen. Erst anlässlich seines Umzugs im Jahre 1975 in den von Maekawa Kunio entworfenen Ziegelbau gab es diese Kunsthallen-Orientierung auf und wurde zu einem Museum im eigentlichen Sinne.

Das Prinzip der Leihgalerie förderte die späte Entstehung von Museumssammlungen auf dem Gebiet der modernen Kunst. Gegenwärtig lebt es in der Favorisierung von Sonderausstellungen fort und dominiert zugleich den außermusealen Kunstbereich. Ermöglicht es dort jungen, unbekannten Künstlern einerseits, gegen Zahlung der Miete zu debütieren, so legen andererseits bei weitem nicht alle Galeristen strenge qualitative Maßstäbe an, ganz abgesehen von der Dokumentation der Arbeiten etwa in Form sorgfältiger Kataloge oder der Vermittlung von fachspezifischen Kontakten. Wenn außerdem der geliehene Raum vornehmlich von Personen aufgesucht wird, die zum Familien- oder Bekanntenkreis zählen, entsteht eine Insider-Öffentlichkeit gegenseitiger Rücksichtnahme, die harsche Kritik verhindert und Mittelmaß befördert.

So freizügig wie die heutigen Leihgalerien gegenüber (zahlungskräftigen) Künstlern verhielten sich die öffentlichen Kunstmuseen der Vorkriegszeit nicht; sie waren der Kulturpolitik des japanischen Staates, dem Tennō-System eng verbunden. Das legen die Gründungsanlässe ebenso nahe wie die Ausstellungen in ihren Hallen. Das verwaltungstechnisch erste Kunstmuseum einer Stadt (denn das Tōkyōter Kunstmuseum gehörte

zur Präfektur) wurde 1933 unter dem Namen „Inthronisierungsdenk-museum Kyōto“ (Tairei Kinen Kyōto Bijutsukan) eröffnet: Man hatte es anlässlich der 1928 in Kyōto vollzogenen Inthronisierung des Shōwa-Tennō konzipiert, und es wurde erst 1952 in „Kunstmuseum der Stadt Kyōto“ (Kyōto-shi Bijutsukan) umbenannt. Es war wie das Kunstmuseum der Stadt Ōsaka (Ōsaka Shiritsu Bijutsukan, 1936) nicht ausschließlich ein Ort für aktuelle Kunst und wenn, dann den Verbandsausstellungen vorbehalten, vor allem der des Kultusministeriums. Der damaligen japanischen Avantgarde, von der proletarischen Kunst ganz zu schweigen, blieb aufgrund ihrer Distanz zu den Verbänden nicht nur eine durch staatliche Institutionen gewährleistete Öffentlichkeit versagt, sie wurde mit der nationalistischen Gleichschaltung der Kunst in der zweiten Hälfte der 30er Jahre zum Schweigen gebracht (KOZAWA 1993: 54–56).

Das Kriegsende bewirkte auch für die Kunstwelt einen tiefen Einschnitt. Was bis dahin nur in temporären Präsentationen zu besichtigen war, erhielt einen festen Platz in den neuen Museen für moderne Kunst auf nationaler und öffentlicher Ebene. Aufnahme fand zunächst die zwischen 1868 und 1945 entstandene einheimische Kunst. Mit dem Wort *kindai* für „modern“, wie es sich bis in die 1980er Jahre hinein in den Bezeichnungen von Kunstmuseen findet, rückte sie in die Vergangenheit: Sie entstammte einem anderen, dem kaiserlichen Japan und sollte im neuen demokratischen Staat als von der alten Ideologie bereinigtes, pur ästhetisches Erbe erlebbar werden. Diese Umorientierung leisteten die in den 50er Jahren gegründeten Museen, eben deshalb hießen sie *bijutsukan*. Nach wie vor unterscheidet man auf japanisch zwischen moderner (*kindai bijutsu*) und zeitgenössischer bzw. gegenwärtiger Kunst (*gendai bijutsu*). Scheinbar eine mechanische Periodisierung, die sich auf das Jahr 1945 stützt, betont sie doch die Kriterien „künstlerische Autonomie“ und „internationale Gleichzeitigkeit“ (SATŌ 1996: 148–151). *Gendai bijutsu* wird im Unterschied zu *kindai bijutsu* nicht in bezug auf „Japan“ definiert; der Begriff erfasst die von Staat wie Verbänden unabhängige japanische Kunstproduktion vor und nach 1945, die sich international ausrichtet/e, und zugleich die weltweite (bis in die 1980er Jahre vorrangig westliche) Moderne und Postmoderne (MUNROE 1994: 395).

Im Verlauf des Wirtschaftswachstums gewann in den 1960er Jahren eine Reihe von Präfekturen den finanziellen Spielraum, eigene Kunstmuseen zu etablieren. Anlässlich ihrer hundertjährigen Jubiläen leisteten sich Präfekturen wie Hokkaidō (1967), Hyōgo (1970) und Gunma (1974) Stätten für moderne Kunst. In den 1980er Jahren verlagerte sich der Gründungsseifer dann auf die kommunale Ebene. Hier konkurrierte man hinsichtlich des eigenen Profils nicht mehr nur auf dem Gebiet der Malerei und Plastik, sondern entdeckte neue Gegenstandsbereiche. So eröffnete

beispielsweise die Stadt Machida ein Internationales Druckgraphikmuseum (Machida Shiritsu Kokusai Hanga Bijutsukan, 1987), die Stadt Kawasaki ein „Bürgermuseum“ (Kawasaki-shi Shimin Myūjiamu, 1988), welches Bildende Kunst der Gegenwart mit Volkskunde, Regionalgeschichte, Graphik, Fotografie und Comic zusammenführt, und der Tōkyōer Stadtbezirk Setagaya ein Kunstmuseum, dessen Sammlungsschwerpunkt jenseits der konventionellen Kunstgeschichte, auf der naiven und Außenseiterkunst liegt (Dome 1997c: 22–26).

Einige der jüngeren kommunalen Einrichtungen – beispielsweise das Kunstzentrum in Mito oder das Kunstmuseum Yokohama (Yokohama Bijutsukan, 1989) – gehen auch hinsichtlich des Verhältnisses von Fachpersonal und staatlicher Verwaltung neue Wege: Sie befinden sich nicht in rein öffentlicher Trägerschaft, sondern unterstehen Stiftungen, denen die Kommunen jährlich eine bestimmte Summe zuwenden (ZENKOKU BIJUTSUKAN KAIGI 1996: 74, 190) – im Falle des reichen Toyota (Toyota-shi Bijutsukan, 1995) beläuft sich diese auf ein Prozent des kommunalen Jahreshaushalts (*Bijutsu Techō* 1996: 52). Damit sind die betroffenen Museen zwar aufgefordert, zusätzliche Geldquellen zu erschließen, gewinnen aber zugleich eine größere Unabhängigkeit von der Kommunalverwaltung. Im Unterschied zur aktuellen deutschen Diskussion über die Lage der Museen spielen in Japan Klagen über sinkende staatliche Subventionen eine weitaus geringere Rolle als die Suche nach Auswegen aus der Umklammerung durch die Bürokratie. Die zentralstaatlich finanzierten Nationalmuseen haben seit dem Zusammenbruch der *bubble economy* keinerlei Rückgänge hinzunehmen, während die öffentlichen Museen geringere Steuereinnahmen durchaus zu spüren bekommen. Doch konnten sie ohnehin nie eine hundertprozentige Subventionierung genießen und sind – insbesondere bei Sonderausstellungen – an andere Finanzierungsformen, beispielsweise Zuwendungen durch Zeitungsverlage, gewöhnt. Solange ihr Träger keine Stiftung, sondern die Präfektur- bzw. Kommunalverwaltung ist, bleiben sie allerdings einem kurzfristigen und lokalen Denken unterworfen. So kann sich die Beamtenschaft etwa aus regionalem Eifer gegen die überregionale Ausweitung von Bewerbungsausstellungen sperren, die gelegentlich für nichtetablierte Künstler/innen vom Museum ausgeschrieben werden, oder ein neuer Bürgermeister im Namen der Steuerlast den schon fortgeschrittenen Museumsplan seines Vorgängers unvermittelt zu Fall bringen. Neben den Profilierungsversuchen von Lokalpolitikern behindert jedoch entscheidender eine im Jahresrhythmus erfolgende und zudem langwierige Budgetbewilligung die Arbeit der Kuratoren. Das betrifft nicht nur die mehrere Jahre erfordernde Vorbereitung großer Sonderausstellungen (weshalb nicht von ungefähr viele Museen zu Beginn eines Fiskaljahres eigene Bestände zeigen), son-

dern auch die bei Ankäufen notwendige Reaktionsschnelligkeit auf dem internationalen Kunstmarkt. Darüber hinaus können die öffentlichen Museen nicht selbständig über die von ihnen erwirtschafteten Einnahmen aus Eintritt, Museumsladen und Café verfügen. Diese sind – ebenso wie Spenden – an die Präfektur- bzw. Stadtkasse abzuführen und im öffentlichen Jahreshaushalt von vornherein verplant (SASAKI und TSUCHIYA 1994: 137).

Der neuere Museumsboom im öffentlichen Bereich war in vielen Fällen weder fachspezifisch noch regionalwirtschaftlich motiviert, sondern ging auf eine Bürokratie zurück, die sich selbst ein Denkmal setzte, ohne die neuen Gehäuse zum Anlaß für institutionelle Innovationen zu nehmen. Die Stiftungen öffentlichen Rechts sind Pilotprojekte. Es darf nicht übersehen werden, daß man diese in den reichen Jahren der *bubble economy* konzipierte, die mittlerweile der Vergangenheit angehören.

2.4. Private Kunstmuseen

Dem flüchtigen Blick zeigt sich die japanische Museumslandschaft dualistisch: auf der einen Seite öffentliche Museen als Orte von Verbandsausstellungen, auf der anderen Seite private, denen es mit aufwendigen Sonderausstellungen nur um möglichst hohe Besucherzahlen zu gehen scheint. Abgesehen davon, daß die privaten Museen ihre Wirtschaftlichkeit sehr ernst zu nehmen haben, weil sie ihre Kosten nur zu einem Zehntel mit öffentlichen Subventionen decken können und die Förderung gemeinnütziger juristischer Personen institutionell nicht in Form von Steuervorteilen für Spender verankert ist, gingen sie in der modernen Geschichte Japans oft andere Wege als die öffentlichen.

Eine besondere Bedeutung für das inländische Kunstschaffen erlangte das 1930 durch den Textilindustriellen Ōhara Magosaburō eröffnete Museum in Kurashiki (Ōhara Bijutsukan). Aufbauend auf Werken europäischer Kunst, die der 1929 verstorbene Maler Kojima Torajirō in den letzten zehn Jahren seines Lebens zusammengetragen hatte, war es das erste Kunstmuseum Japans, das sich von Anfang an auf seine Sammlung und ständige Ausstellung stützte (KOGA *et al.* 1981: 114). Heute ein beliebtes Ausflugsziel, spielte es bis in die Nachkriegszeit hinein eine außergewöhnliche Rolle für japanische Künstler, denn es ermöglichte ihnen die Begegnung mit westlicher Kunst im Original, was sonst nur ein Europa-aufenthalt bot. Wer sich diesen nicht leisten konnte, mußte mit den Schwarz-Weiß-Fotos der Kunstzeitschriften vorliebnehmen; die staatlichen Museen veranstalteten schließlich noch keine entsprechenden Sonderausstellungen.

Bevor sich in den 50er Jahren das Museumsangebot allmählich verbesserte – beispielsweise in Gestalt des auf den französischen Impressionismus spezialisierten Bridgestone-Museums (1952) –, füllten große Zeitungsverlage die Lücken. Im Unterschied zu den wenigen vorhandenen Museen verfügten sie über Geld und Auslandskontakte und damit die Voraussetzungen, um Werke der modernen westlichen Kunst zu Sonderausstellungen nach Japan zu holen. Daß sie die Initiative ergriffen, hatte nicht zuletzt mit ihrer Tradition als Vermittler westlicher Kultur zu tun. Zugleich schufen sie der experimentellen inländischen Kunst eine Öffentlichkeit. Vor allem die „Indépendant“-Ausstellung, die der Yomiuri-Zeitungsverlag von 1949 bis 1963 in den Räumen des Tōkyōter Kunstmuseums ausrichtete (Yomiuri Andependan-ten), wurde zum Ort der japanischen Avantgarde (MUNROE 1994: 398). Anders als das französische Vorbild zwar nicht durch die Künstler selbst organisiert, waren die eingereichten Arbeiten hier jedoch keiner von Verbandsinteressen gelenkten Auswahl unterworfen. Daß ab Ende der 50er Jahre jene Kunst gesellschaftlich an Boden gewann, die sich ohne jeglichen Bezug auf etablierte Verbände definierte (*gendai bijutsu*), geht letztlich auf das Engagement der Yomiuri-Zeitung zurück, ebenso wie die Berufung unabhängiger *commissioner* für die Auswahl der japanischen Beiträge zur Biennale von Venedig ab 1964.

Gegenwärtig zählen die Zeitungsverlage zu den wichtigsten Sponsoren von Sonderausstellungen, insbesondere solchen ausländischer Kunst. Bediente sich die Yomiuri für ihre „Indépendant“-Ausstellung allerdings noch des Tōkyōter Kunstmuseums als Leihgalerie, so dominieren heute gemeinsame Projekte von Zeitungsverlagen und Museen. Für diese Zusammenarbeit gibt es drei Grundformen: Das Museum trägt maximal ein Drittel der Kosten, überläßt dafür aber dem Zeitungsverlag das Konzept, oder das Museum behält sich die Konzipierung der Ausstellung vor und erhält vom Zeitungsverlag maximal ein Drittel der Kosten, oder aber man übernimmt Finanzierung wie inhaltliche Verantwortung zu gleichen Teilen (TSUCHIYA 1994: 134). Der Vorteil einer solchen Kooperation besteht darin, daß sich umfangreiche Ausstellungen realisieren lassen, für deren Werbung gesorgt ist und – im Falle öffentlicher Museen – durch die Zwischenschaltung eines Exekutivausschusses flexibler mit den Geldern umgegangen werden kann. Gerade durch die historische Vorreiterrolle der Zeitungsverlage hat es sich jedoch auch eingebürgert, das öffentliche Budget für Sonderprojekte klein zu halten, mithin sich der entsprechenden Verantwortung zu entziehen. Zudem kann ein übergroßes Engagement der Zeitungen nicht nur die Veröffentlichung unbefangener Ausstellungskritiken hemmen (IWABUCHI 1995: 201), sondern auch die Entfaltung von Spezialgebieten einzelner Museen, da Wanderausstellungen bevorzugt

werden. Daß an den Geldern von außen kein Weg vorbeiführt, sehen die Kuratoren ein. Sie wehren sich gleichwohl dagegen, jegliche inhaltliche Kompetenz aus der Hand zu geben und bloße Zuarbeiten zu leisten.

Die Zeitungsverlage kooperieren neben den Museen mit Kaufhäusern. Sind westliche Einrichtungen in den vergangenen Jahrzehnten dazu übergegangen, das kommerzielle Element als Museumsshop in den Museentempel hereinzuholen, so begegnet man in Japan der modernen Tradition, Kunst im Kommerztempel zu präsentieren. Dies geschieht je nach Kaufhaus auf zweierlei Weise, veranstaltungs- oder museumsorientiert (HAYASHI 1994: 208–212). Die Galerie, der ältere Typ, ist in der obersten Etage eines Kaufhauses unweit der Geschenkabteilung angesiedelt. Als kulturelles Aushängeschild und zusätzlicher Service am Kunden wird sie aus dem Werbeetat des Unternehmens finanziert. Ihre Nutzung hat sich seit den 1980er Jahren allerdings verändert: Ehedem ein spannendes Begleitprogramm zum Einkauf, suchen nun viele Besucher zunächst die Ausstellung auf und lassen sich auf dem Rückweg zum Konsum verleiten. Der zweite, tatsächlich „Kunstmuseum“ genannte Typ, der seit der Eröffnung einer solchen Einrichtung durch die Seibu-Gruppe 1975 (seit 1989 als Sezon Bijutsukan in Tōkyō/Ikebukuro) verstärkt zu beobachten ist, veranstaltet zwar auch wechselnde Ausstellungen und besitzt keine Sammlung, erfüllt aber die Anforderungen an ein Museum insofern, als hier Kuratoren beschäftigt sind – ein entscheidendes Kriterium, um beispielsweise Nationale Kulturgüter ausstellen zu dürfen. Museen von Kaufhäusern wie Isetan (1979), Mitsukoshi (1991) oder Tōbu (1992) unterstehen einer eigens dafür eingerichteten Abteilung des Unternehmens, können als solche aber keinerlei öffentliche Subventionen in Anspruch nehmen.

Statt wie in Europa und Amerika bereits vorhandene öffentliche Museen zu unterstützen, bevorzugen es Kaufhäuser und andere japanische Unternehmen, selbst entsprechende Einrichtungen zu schaffen und zu verwalten – sei es in Form einer Abteilung, einer Tochtergesellschaft oder einer Stiftung. Etwa 80 Prozent aller privaten Museen befinden sich in der Trägerschaft letzterer. So untersteht das Tōkyōer Bridgestone-Museum seit 1966 der Ishibashi-Stiftung ebenso wie seit 1977 das Ishibashi-Museum in Kurume. Der Skulpturenpark „Chōkoku no Mori“ in Hakone entstand 1969 als Stiftung der Fuji-Sankei-Gruppe, und das Internationale Kunstmuseum Tōkyō (Tōkyō Kokusai Bijutsukan, 1990) in Tama wird auf diese Weise von der Tōshiba-AG finanziert.

Daß Unternehmen lieber eigene Museumsprojekte betreiben, erklärt sich sowohl aus historisch erprobten Verkaufs- und Werbestrategien als auch aus der spezifischen Institutionalisierung von Kunst, die erst spät angemessene öffentliche Räume entstehen ließ. So nimmt es nicht Wunder, daß noch heute viele Japaner weniger in Museen als in Kaufhäusern mit

Bildender Kunst in Berührung kommen. Die bahnhofsnahe Lage und die langen Öffnungszeiten sind besucherfreundlicher, die fehlende Distanz zwischen kommerziellem Alltag und von diesem abhebender Musealität verringert Berührungssängste.

3. BLICK NACH VORN

Der Japanische Museumsverband (Nihon Hakubutsukan Kyōkai) formulierte auf seiner Jahrestagung 1992 einen Forderungskatalog, der die hier skizzierten Probleme widerspiegelt: eine durchgreifende Revision des Museumsgesetzes, eine Verbesserung des qualitativen Niveaus der Kuratoren und ihrer Behandlung, eine längerfristige Budgetierung von Sondervorhaben, eine Anhebung öffentlicher Subventionen, insbesondere für private Museen, sowie hinsichtlich des Steuersystems erstens eine breitere Anerkennung der besonderen Gemeinnützigkeit, zweitens einen größeren Spielraum für die Verwendung zweckgebundener Zuwendungen und drittens Herabsetzung bzw. Erlaß der Steuer auf Veräußerungsgewinne für Ankauf und Schenkung von Materialien (SASAKI und TSUCHIYA 1994: 168).

Daß der Staat darauf eingeht und damit auch das Kunstmuseum gemäß seinem Potential für eine Gesellschaft mit steigenden Kreativitätsanforderungen ernstnimmt, ist nicht abzusehen. Zu sehr ist die Bürokratie der höheren Jahrgänge von einem ökonomistischen Hardware-Denken geprägt: Steuervergünstigungen gebühren der privaten Großindustrie, der für sie wichtigen Infrastruktur und den entsprechenden Anlageinvestitionen. Zu sehr benutzt der Staat die nationalen und öffentlichen Kultureinrichtungen, um nicht mehr aufstiegsfähige Beamte bis zur Pensionierung mit Stellen zu versorgen; selbst das Tōkyōter Nationalmuseum für Moderne Kunst muß mit seinem Direktorposten dazu beitragen.

Den Unmut journalistisch-pauschal auf die Bürokratie zu konzentrieren und den Rückzug des in Japan ohnehin mäßig engagierten Staates (CLARK 1995: 165) zu fordern, löst jedoch keine Probleme. Vielmehr wäre auszuweiten, was sich mit der 1990 geschaffenen Stiftung zur Förderung von Kunst und Kultur (Geijutsu Bunka Shinkō Kikin) andeutete, an der Zentralregierung und private Wirtschaft in einem Verhältnis von 5:1 finanziell beteiligt sind (SASAKI und TSUCHIYA 1994: v; NODA 1997: 210–213; ŌSHIMA 1996: 40–43). Wie einige Kommunen zeigen, ist eine flexible Zusammenarbeit zwischen staatlicher Verwaltung und Kuratoren im Sinne der Sache – der Kunst wie der Besucher – durchaus möglich. Hier werden dem Kunstmuseum neue Gegenstandsbereiche erschlossen, von Fotografie und Graphikdesign über Manga bis zur Videokunst, hier entstehen Vor-

schläge für die nähere Zukunft, wie die gemeinsame Nutzung eines Gebäudes durch verschiedene in der gleichen Stadt angesiedelte Institutionen, vor allem aber die Neudefinition des Museums als einer Einrichtung, die nicht in erster Linie kunsthistorisches Wissen vermittelt, sondern erfahrbar macht, wie sich Wissen konstituiert, und daher nicht nur Räumlichkeiten zur Verfügung stellt, sondern sich als generalstabsartige Produktionsagentur für Projekte versteht. Einigen informationstechnologischen und gattungsübergreifenden Tendenzen der Gegenwartskunst ist ohnehin angemessener zu entsprechen, indem man Rechte an Werken statt Objekte kauft, indem man in qualifiziertes Personal und Datenbanken statt in herkömmliche Gehäuse und deren Ausstattung mit High-Vision-Galleries investiert. Schließlich können und müssen die Museen ihre bislang eher zögerliche Kooperation durch das Internet intensivieren (ITÖ 1997; *InterCommunication* 1996). Wird es die Aura des Echten auch nicht ersetzen, sondern das Streben nach dieser eher verstärken, so kann es doch einige Mängel der japanischen Museumslandschaft kompensieren, denn es erlaubt einen direkten Zugang aus der entlegensten Provinz, ermöglicht die vergleichende Zusammenschau bislang verstreuter Werke und öffnet durch spielerische Interaktivität die Kunst (vor allem als *gendai bijutsu*) einem jugendlichen Publikum, das großteils die musealen Hallen nicht einmal testet, weil es institutionelle Schwere vermutet.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bijutsu Techō* (1995): Tokushū: Sengo 50nen shashin de miru Nihon no gendai bijutsu [Monatszeitschrift Bijutsu Techō, Sonderthema: 50 Jahre seit Kriegsende – Zeitgenössische japanische Kunst im Bild]. Tōkyō: Bijutsu Shuppansha 47, 5, S. 16–230.
- Bijutsu Techō* (1996): Tokushū: Ikite'iru bijutsukan [Monatszeitschrift Bijutsu Techō, Sonderthema: Das Museum lebt]. Tōkyō: Bijutsu Shuppansha, 48, 5, S. 16–109.
- BOGNAR, Botond (1995): *The Japan Guide*. New York: Princeton Architectural Press.
- BRÄUERHOCH, Frank-Olaf (1996): Die Frankfurter Museen und ihr Publikum. In: ZIMMER, Annette (Hg.): *Das Museum als Nonprofit-Organisation: Management und Marketing*. Frankfurt/M., New York: Campus Verlag, S. 249–262.
- CLARK, John (1995): The Conditions for Postmodernity in Japanese Art of the 1980s. In: ARNASON, Johann P. und Yoshio SUGIMOTO (Hg.) (1995):

- Japanese Encounters with Postmodernity*. London/New York: Kegan Paul International, S. 154–175.
- CRIMP, Douglas (1993): *On the Museum's Ruins*. Cambridge/London: The MIT Press.
- DAWTREY, Liz et al. (1996): *Critical Studies and Modern Art*. The Open University (o. O.).
- Dome (1997a): Tokushū 1: Kinkyū tōgi, kore de ii no ka? „Gakugeiin mondai“ [Sonderthema 1: Brandaktuell: Soll es so weitergehen? Das „Kuratorenproblem“]. Ōsaka: Nihon Bunkyo Shuppan, 30. Februar, S. 6–15.
- Dome (1997b): Tokushū 2: „Hakubutsukan-hō“ [Museumsgesetz]. Ōsaka: Nihon Bunkyo Shuppan, 30. Februar, S. 18–27.
- Dome (1997c): Setagaya Bijutsukan: 10nenkan no „keu“ na korekushon [Setagaya-Kunstmuseum: 10jährige Sammlung mit „Seltenheitswert“]. Ōsaka: Nihon Bunkyo Shuppan, 31. April, S. 22–26
- FEHR, Michael (1996): Zur Position des Kunstmuseums in der postindustriellen Mediengesellschaft. In: ZIMMER, Annette (Hg.): *Das Museum als Nonprofit-Organisation: Management und Marketing*. Frankfurt/M., New York: Campus Verlag, S. 53–68.
- FOSTER, Hal (Hg.) (1983): *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press.
- HAYASHI, Yōko (1994): Bijutsukan no shūhen [Die Peripherie des Kunstmuseums]. In: SASAKI, Akihiko und Yoshio TSUCHIYA (Hg.): *Geijutsu keieigaku kōza 1 – Bijutsu-hen* [Kurs Kunstmanagement 1: Bildende Kunst]. Tōkyō: Tōkai Daigaku Shuppan, S. 199–220.
- HOCHREITER, Walter (1994): *Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800–1914*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- HORIGUCHI, Toshihiro (1996): „Rejā no ba“ ishiki hikuku [Kaum als Freizeitstätte im Bewußtsein]. In: *Nihon Keizai Shinbun* 15.06.1996, S. 7, Abendausgabe, Kinki-Region.
- INOUE, Shōichi (1995): *Senjika Nihon no kenchikuka. Āto, kitchu, japanesuku* [Architekten im kriegszeitlichen Japan – Kunst, Kitsch, Japanisieren]. Tōkyō: Asahi Shinbunsha.
- InterCommunication (1996): Tokushū: Sūpāmyūjiamu. Denshi jōhō jidai no bijutsukan [Vierteljahreszeitschrift InterCommunication, Sonderthema: Supermuseum – Das Kunstmuseum im Zeitalter der elektronischen Information]. Tōkyō: NTT Shuppan, 5, 1, S. 58–145.
- ITŌ, Toshiharu (Hg.) (1997): *Bijutsukan kakumei* [Museumsrevolution]. Tōkyō: Dai Nippon Insatsu.
- IWABUCHI, Junko (1995): *Bijutsukan no tanjō* [Die Geburt des Museums]. Tōkyō: Chūō Kōronsha.

- KINOSHITA, Naoyuki (1993): *Bijutsu to iu misemono* [Kunst als Schaustellerei]. Tōkyō: Heibonsha.
- KITAZAWA, Noriaki (1989): *Me no shinden* [Schrein des Auges]. Tōkyō: Bijutsu Shuppansha.
- KITAZAWA, Noriaki (1996): Nihonga to iu na no kindai kaiga [Die moderne Malerei namens „nihonga“]. In: *Musashino Bijutsu* 99, S. 26–31.
- KOGA, Tadamichi et al. (Hg.) (1981): *Hakubutsukan-gaku kōza 2: Nihon to sekai no hakubutsukan-shi* [Kurs Museologie 2: Museumsgeschichte Japans und der Welt]. Tōkyō: Yūzankaku Shuppan.
- KOZAWA, Setsuko (1993): Zen'ei geijutsu undō no teikō to zasetzu [Widerstand und Scheitern der avantgardistischen Kunstbewegungen]. In: AKAZAWA, Shirō und Kenzō KITAGAWA (Hg.): *Bunka to fashizumu. Senjiki Nihon ni okeru bunka kōbō* [Kultur und Faschismus. Kulturelle Leuchtbänder im kriegszeitlichen Japan]. Tōkyō: Nihon Keizai Hyōronsha, S. 53–90.
- MACDONALD, Sharon (1996): Theorizing Museums: An Introduction. In: MACDONALD, Sharon und Gordon FYFE (Hg.): *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Oxford: Blackwell Publishers, S. 1–18.
- MACDONALD, Sharon und Gordon FYFE (Hg.) (1996): *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Oxford: Blackwell Publishers.
- MASUDA, Hiroshi (1993): *Gakugeiin no hitorigoto. Sakkon bijutsukan jijō* [Selbstgespräche eines Kurators. Zur gegenwärtigen Situation an den Kunstmuseen]. Tōkyō: Geisōdō.
- MEINHARDT, Johannes (1993): Eine andere Moderne. Die künstlerische Kritik des Museums und der gesellschaftlichen Institution Kunst. In: *KUNSTFORUM International*, 123, S. 160–191.
- MUNROE, Alexandra (1994): *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*. New York: Harry N. Abrams.
- NAGATA, Ken'ichi (1997): „Teikan yōshiki“ to hakubutsukan [„Kaiserkronenstil“ und Museum]. In: BERNDT, Jacqueline (Hg.): *Kindai gendai Nihon bunka ni okeru „kitchu“*. *Kawairashisa no bigaku*. [Kitsch in der modernen und gegenwärtigen japanischen Kultur. Ästhetik des Niedlichen]. Heisei 7/8 nendo kagaku kenkyūhi josei (Kiban kenkyū C 2), Kenkyū seika hōkokusho, S. 115–127.
- NODA, Kunihiro (1997): Bunka seisaku to bunka gyōsei no genjō to kadai [Gegenwärtige Lage und Aufgaben der Kulturpolitik und Kulturverwaltung]. In: SASAKI, Akihiko (Hg.): *Geijutsu keieigaku kōza 1 – Bijutsushen* [Kurs Kunstmanagement 1: Bildende Kunst]. Tōkyō: Tōkai Daigaku Shuppan, S. 210–225.
- PEHNT, Wolfgang (1989): *Museum in Mönchengladbach. Architektur als Collage*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

- ŌSHIMA, Seiji (1996): *Bijutsukan to wa nanika* [Was ist ein Kunstmuseum?]. Tōkyō: Seieisha.
- SASAKI, Akihiko (Hg.) (1997): *Geijutsu keieigaku wo manabu hito no tame ni*. [Für alle, die sich mit dem Studium des Kunstmanagements beschäftigen]. Tōkyō: Seikai shisōsha.
- SASAKI, Akihiko und Yoshio TSUCHIYA (Hg.) (1994): *Geijutsu keieigaku kōza 1 – Bijutsu-hen* [Kurs Kunstmanagement 1: Bildende Kunst]. Tōkyō: Tōkai Daigaku Shuppan.
- SATŌ, Dōshin (1996): „*Nihon bijutsu*“ no tanjō. *Kindai Nihon no „kotoba“ to senryaku* [Die Geburt der „japanischen Kunst“. „Worte“ und Strategien im modernen Japan]. Tōkyō: Kōdansha.
- SEKI, Hideo (1994): *Zenkoku myūjiamu gaido* [Museumsführer Japan]. Tōkyō: Kashiwa Bijutsu Shuppan.
- SHIINA, Noritaka (1989): *Meiji hakubutsukan koto hajime* [Der Beginn des Museums in der Meiji-Zeit]. Kyōto: Shibunkaku Shuppan.
- SHINKENCHIKU HENSHŪBU (Hg.) (1994): *Shinkenchiku kenchiku gaido bukku 1864–1993* [Shinkenchiku-Architekturführer 1864–1993]. Tōkyō: Shinkenchikusha.
- STEWART, David B. (1987): *The Making of a Modern Japanese Architecture – 1868 to the Present*. Tokyo, New York: Kodansha International.
- Taiyō (1995): Tokushū: *Nihon no bijutsukan '95* [Japans Kunstmuseen '95]. Tōkyō: Heibonsha, 406, April, S. 7–100.
- TSUCHIYA, Yoshio (1994): Hakubutsukan, bijutsukan no zaimu, keiri [Finanzierung und Betriebsführung von Museen und Kunstmuseen]. In: SASAKI, Akihiko und Yoshio TSUCHIYA (Hg.): *Geijutsu keieigaku kōza 1 – Bijutsu-hen* [Kurs Kunstmanagement 1: Bildende Kunst]. Tōkyō: Tōkai Daigaku Shuppan, S. 123–145.
- ZENKOKU BIJUTSUKAN KAIGI (Hg.) (1996): *Zenkoku bijutsukan gaido* [Kunstmuseumsführer Japan]. Tōkyō: Bijutsu Shuppansha.
- ZIMMER, Annette (Hg.) (1996): *Das Museum als Nonprofit-Organisation: Management und Marketing*. Frankfurt/M., New York: Campus Verlag.