

Daniel Hedinger

Im Wettstreit mit dem Westen



Japans Zeitalter der Ausstellungen 1854–1941

campus

Im Wettstreit mit dem Westen

Reihe »Globalgeschichte«
Band 7

Herausgegeben von Sebastian Conrad, Andreas Eckert und Ulrike Freitag

Daniel Hedinger, Dr. phil., ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Humboldt-Universität zu Berlin.

© Campus Verlag GmbH

Daniel Hedinger

Im Wettstreit mit dem Westen

Japans Zeitalter der Ausstellungen 1854–1941

Campus Verlag
Frankfurt/New York

© Campus Verlag GmbH

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Herbstsemester 2009 auf Antrag von Prof. Dr. Jakob Tanner und Prof. Dr. Jörg Baberowski als Dissertation angenommen.

Gedruckt mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (SNF), der Stiftung zur Förderung japanisch-deutscher Wissenschafts- und Kulturbeziehungen (JaDe-Stiftung) sowie der Deutschen Forschungsgemeinschaft (SFB 640 »Repräsentationen sozialer Ordnungen« an der Humboldt-Universität zu Berlin).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie. Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-593-39400-8

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2011 Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Umschlaggestaltung: Guido Klütsch, Köln

Umschlagmotiv: »Der Taiwan- und der Auslandspavillon am Shinobazu-Teich«. Künstler unbekannt. 1907. Lithografie. In: *Füzoku gahō*, Nr. 361, 25.4.1907, ohne Seitenzahlen. Archiv von Nomura Co., Ltd.

Druck und Bindung: Druckpartner Beltz, Hemsbach

Gedruckt auf Papier aus zertifizierten Rohstoffen (FSC/PEFC).

Printed in Germany

www.campus.de

© Campus Verlag GmbH

Meinen Eltern

Inhalt

Einleitung.....	9
-----------------	---

Teil I: Ein chronologischer Einblick, 1854–1914

1. »The Spirit of the Age«: Die Ankunft der Fremden und die Kunde von einer Weltausstellung.....	31
2. Das Ende der alten Ordnung: Japan auf dem Weg vom Zuschauer zum Ausstellungsteilnehmer	42
3. Das erste Jahrzehnt der neuen Ära: Lokaler Ausstellungsboom im Innern, erfolgreiche Partizipationen in Übersee.....	65
4. Das Fin de Siècle: Vielfalt und Globalität der japanischen Ausstellungen in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg	98

Teil II: Thematische Perspektiven, 1868–1914

5. Erziehung und Wissen	119
6. Zivilisation und Zukunft.....	159
7. Kaiser und Nation.....	199
8. Konsum und Vergnügen.....	231

Teil III: Synopsis, 1900–1941

9. Kontinuitäten, Wandel, Brüche: Die Ausstellungen der Taishō- und der frühen Shōwa-Zeit.....	265
10. Imperium und Kolonie.....	278
11. Krieg und Frieden.....	299
 Anmerkungen	 318
Literatur	362
Dank	406
Bildkommentare.....	408
Bildteil	427

Einleitung

Von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts heißt es, es sei das Zeitalter der Ausstellungen gewesen. Zu dem Schluss gelangten bereits die Zeitgenossen, die diesen Umstand – zumindest im Westen – euphorisch begrüßten und voller Selbstbewusstsein feierten.¹ Gemeint waren und sind damit in der Regel die fünf Jahrzehnte zwischen der ersten Londoner Weltausstellung 1851 und der Pariser *Exposition Universelle* des Fin de Siècle. Doch ein Zeitalter trägt nie nur einen Namen. Angesichts des Umstands, dass in dieser Zeit Weltausstellungen ausschließlich in der westlichen Welt stattfanden, ist die Bezeichnung ebenso anmaßend wie übertrieben und einseitig.²

Schon passender scheint es da, vom »imperialen Zeitalter« zu sprechen.³ Umso mehr, als sich mit dem Begriff des Imperialismus die beiden herausragenden Phänomene dieser Jahre fassen lassen: koloniale Eroberung und kapitalistische Marktintegration. Kolonialismus und Kapitalismus waren verschränkte Phänomene einer doppelten Expansion des Westens, welche global wirkte und das Zeitalter erst zum imperialen machte. Nun waren es Ausstellungen, an denen diese beiden Grundtendenzen der Epoche ihre mustergültigen Auftritte fanden. Denn kein anderes Medium der Zeit war in der Lage, den territorialen und ökonomischen Expansionswillen des Westens in seiner globalen Anmaßung vollendeter zu repräsentieren. Als prototypisches Medium der Epoche – so und nur so – scheint es nicht verfehlt, vom »Zeitalter der Ausstellungen« zu sprechen.

Doch ist die Geschichte dieses »Zeitalters der Ausstellungen« bisher praktisch nur aus westlicher Sicht geschrieben worden.⁴ Entsprechend wenig wissen wir darüber, wie nicht-westliche Staaten und Akteure mit dem Phänomen Ausstellungen umgingen, wie sie es sahen und nutzten. Dieses Buch versteht sich als ein Beitrag zu einer Historiografie des Mediums aus außereuropäischer Perspektive und damit in einem breiteren Sinne zu einer Globalgeschichte von Vernetzung, Verflechtung und Austausch um 1900.

Als Fallbeispiel dient das japanische Kaiserreich, das sich für diese Thematik geradezu aufdrängt: Denn mit über drei Dutzend Beteiligungen zwischen 1870 und 1910 war Japan der regelmäßigste, gewichtigste und erfolgreichste nicht-westliche Teilnehmer an Weltausstellungen in den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg.⁵ Der japanische Fall eröffnet insofern ungewohnte Perspektiven, als es dem Land in der Hochphase des Imperialismus gelang, zunächst weitgehend unabhängig zu bleiben und später selbst zur einzigen nicht-westlichen Kolonial- und Großmacht aufzusteigen. Dies war der Hintergrund, vor dem Japan in einen andauernden Wettstreit mit dem Westen trat. Ein Wettstreit, der auf ökonomischer, kultureller, gesellschaftlicher und letztendlich militärischer Ebene ausgefochten wurde und für den Japan, wie im Folgenden gezeigt wird, das Medium Ausstellung sowohl auf der internationalen Bühne als auch im Landesinneren in seiner ganzen Vielfalt nutzte. Die erste Leitfrage des Buches lautet somit: Welche neuen Perspektiven eröffnet die Analyse des japanischen Falls in Bezug auf die Geschichte der Ausstellungen?

Ist es nun aber angesichts der japanischen Erfolge und der Intensität, mit der man Ausstellungen für eigene Zwecke einsetzte, angebracht, von »Japans Zeitalter der Ausstellungen« zu sprechen? Zugebenermaßen, im globalen Vergleich erscheint diese Betitlung provokant. Wenn schon die Rede von einem allgemeinen »Zeitalter der Ausstellungen« diskussionswürdig ist, wirkt ob den Aktivitäten in Paris und London die Zuspitzung auf Japan ebenso vermessen wie übertrieben. Doch veranlasst eine solche Provokation zumindest, die herkömmliche Lesart von (Welt-)Ausstellungen zu überdenken: Denn im Folgenden geht es auch darum, eine konsequent außereuropäische Perspektive auf ein Medium zu entwickeln, das unwiederbringlich in die Geschichte europäischer Welt dominanz um 1900 eingeschrieben scheint.

Es ist aber vor allem der Blick ins Landesinnere, nach Japan selbst, welcher der Rede von »Japans Zeitalter der Ausstellungen« Sinn verleiht: Denn während des für dieses Buch relevanten Zeitraums prägten Ausstellungen durch ihre ganze Vielfalt wesentlich das politische, wirtschaftliche und kulturelle Leben des Landes. Ihre Zahl ging in die Hunderte. Keine andere Veranstaltungsform vermochte mehr Menschen an einem einzigen Ort zu sammeln.⁶ Dabei boten keinesfalls nur die internationalen Weltausstellungen Bühnen für den Wettstreit mit dem Westen. Vielmehr war dieser auch an den innerjapanischen Veranstaltungen allgegenwärtig. Denn im Landesinneren war die Konkurrenzsituation zu westlichen Nationen, die in dieser Zeit meist als übermächtig erschienen, die Triebfeder für die Aneignung des

Mediums. Wenn Ausstellungen dazu dienten, Wissen zu transferieren, westliche Zivilisation zu propagieren und neue ökonomische Ordnungen zu implementieren, geschah dies stets vor dem Hintergrund eines Wettstreits, den die Zeitgenossen als global empfanden und dessen Herausforderung darin bestand, dass er vor dem Lokalen nicht Halt machte. So gesehen lassen sich internationale Partizipationen und nationale Aneignung nicht voneinander trennen. Vielmehr erlaubt das Medium Ausstellung, Transfer und Verflechtung in lokalen, nationalen und globalen Spannungsfeldern zu diskutieren. Die Forschung zum modernen Japan ist nach wie vor von nationalen Perspektiven dominiert. Daher lautet die zweite Leitfrage: Zu welchen neuen Erkenntnissen führt die Untersuchung von Ausstellungen als ein Medium globaler Verflechtung um 1900 in Bezug auf die Geschichte Japans?

Was nun die hier postulierte Dauer des japanischen Zeitalters der Ausstellungen betrifft, also die Jahre zwischen 1854 und 1941, ist dreierlei anzufügen: Erstens habe ich mich für einen längeren Untersuchungszeitraum entschieden, da dies erlaubt, Ausstellungen nicht als einzelne, isolierte Ereignisse, sondern in Serien zu untersuchen. Dies wiederum ist die Voraussetzung, um nach den Variationen, den Wendungen und den Verläufen der Kurven und Konjunkturen zu fragen, so wie das Michel Foucault für die Geschichtsschreibung im Allgemeinen eingefordert hat.⁷ Dabei wird ersichtlich, dass je nach untersuchtem Feld – sei dies das Kulturelle, das Ökonomische oder das Politische – die Bedeutung und die Funktion des Mediums Ausstellung für Japan stetigem historischen Wandel unterworfen waren. Ausstellungen spielten keineswegs in allen Bereichen durchgehend eine gleich prägende Rolle.

Diese Schwankungen und Konjunkturen sind der Grund, wieso zweitens der innere Schwerpunkt des Buches auf der Meiji-Zeit (1868–1912) liegt, insbesondere ihrer ersten Hälfte; einer Epoche also, die von besonders tiefgreifenden Umbrüchen – sowohl in Bezug auf die Ausstellungen als auch die Geschichte Japans – gekennzeichnet war. Doch ist die Chronologie an ihren Rändern bewusst offen gehalten. Dabei markieren die Jahreszahlen 1854 und 1941 die äußersten chronologischen Eckpunkte eines japanischen Zeitalters der Ausstellungen.

Aus westlicher Sicht sind die Zäsuren von 1854 und 1941 nicht selbstredend. Im gewählten Zeitraum widerspiegelt sich somit drittens die historische Partikularität Japans. Offensichtlich wird hier, dass Japan zum eingangszitierten westlichen »Zeitalter der Ausstellungen« Abweichungen, sowohl was die Chronologien als auch die Zäsuren betrifft, aufweist. Ein Umstand,

welcher der Rede von »Japans Zeitalter der Ausstellungen« zusätzlichen Sinn verleiht. Im japanischen Fall begann dieses Zeitalter nur geringfügig verspätet – nämlich drei Jahre nach der ersten Londoner Weltausstellung – mit der Ankunft amerikanischer Kriegsschiffe, die in ihrem Gepäck auch eine kleine Industrieausstellung mitführten. Während in Bezug auf den Beginn die kleine chronologische Abweichung nicht ins Gewicht fällt, erscheinen die Unterschiede zum Westen aufgrund der Begleitumstände – nämlich der erzwungenen Öffnung des Landes – als durchaus dramatisch. Dies zeigt, dass nicht so sehr die Frage, *wann* ein Zeitalter beginnt oder endet, die produktive ist, sondern vielmehr die Frage danach, *wie* es beginnt beziehungsweise endet.

So einfach sich der Beginn eines Zeitalters der Ausstellung für Japan festmachen lässt, so schwer fällt es, sein Ende zu definieren. Die hier vorgeschlagene Verlängerung weit ins 20. Jahrhundert hinein lässt sich folgendermaßen begründen: Einerseits markierte der Erste Weltkrieg für Japan nicht im gleichen Ausmaß eine Epochenschwelle wie in Europa. So sind, was Themen wie Nation, Konsum und Imperium anbelangt, die ausstellungstechnischen Kontinuitäten zwischen der ausgehenden Meiji-Zeit und der frühen Shōwa-Zeit (1926-1945) offensichtlich. Andererseits lässt sich die Wahl der Zäsur 1941 damit begründen, dass mit der »Großen Ausstellung der wissenschaftlichen Landesverteidigung« in Frühling dieses Jahres eine Phase groß angelegter Militär- und Kriegsausstellungen endete. Die Militär- und Kriegsausstellungen waren die einzig wirklich neuartige Ausstellungsform der frühen Shōwa-Zeit. Was folgte, waren Pearl Harbor und der Pazifische Krieg, welche der Epoche, in der Japan den Wettstreit mit dem Westen auf dem Ausstellungsgelände austrug, ein endgültiges Ende setzten. Als dann schließlich ab den 1950er Jahren und noch unter US-amerikanischer Besatzung zögerlich wieder Ausstellungen auf japanischem Boden eröffneten und erste Partizipationen in Übersee stattfanden, waren die Vorzeichen dann doch ganz andere. So gesehen markieren die Jahreszahlen 1854 und 1941 nicht nur die äußersten chronologischen Eckpunkte eines japanischen Zeitalters der Ausstellungen. Vielmehr soll im Folgenden auch gezeigt werden, dass wir es bei dem hier vorgeschlagenen kurzen Jahrhundert für Japan tatsächlich in vielerlei Hinsicht mit einem im Sinne von Barbara Tuchman »zusammenhängenden historischen Zeitabschnitt« zu tun haben.⁸

Globalgeschichte: Geteilte Welten versus geteilte Welt

Kume Kunitake⁹, ein hoher Regierungsbeamter, schrieb über die Wiener Weltausstellung von 1873:

»Ach, diese Konkurrenz! [Ausstellungen] sind wie Kriege in Friedenszeiten. In einer zivilisierten Welt sind sie Angelegenheiten von äußerster Wichtigkeit. Man sollte ihnen daher höchste Aufmerksamkeit schenken.«¹⁰

Die *New York Times* wiederum berichtete wenige Jahre später von der ersten Landesausstellung Japans Folgendes:

»Japan is very anxious to enter the family of nations, and naturally enough those who have the management of affairs thought that an International Fair would help it along in the right direction.«¹¹

Ausstellungen waren für Japaner in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Angelegenheit von »äußerster Wichtigkeit«. Sie empfanden sie als »Kriege in Friedenszeiten«, deren Wettbewerbsdruck sie beklagten und deren Faszination sie dennoch erlagen. Ausländer wiederum glaubten, dass das Land durch diese Veranstaltungen in »die Familie der Nationen« eintreten würde. Vor diesem Hintergrund konnte man in Japan gar nicht anders, als diesem Medium die »höchste Aufmerksamkeit« zu schenken. So gesehen repräsentierten Ausstellungen die geteilte Welt schlechthin – geteilt im Sinne von gemeinsam ebenso wie von hierarchisch unterteilt.

Das Machtgefälle zwischen diesen geteilten, einander fremden Welten widerspiegelt sich in den entgegengesetzten Blickwinkeln der beiden Quellenzitate: Einmal handelt es sich um die japanische Perspektive auf das Phänomen Weltausstellung, das andere Mal um einen westlichen Kommentar zu einer innerjapanischen Veranstaltung. Das erste Zitat stammt aus dem Bericht der Iwakura-Mission, eine von der japanischen Regierung initiierte mehrjährige Welt- und Studienreise in die Vereinigten Staaten und nach Europa. Kume Kunitake verfasste ihn im Namen der Regierung. Festgehalten hat er die gesammelten Eindrücke der japanischen Delegation. Einen zentralen Bestandteil des Berichts bildet die Beschreibung der Wiener Weltausstellung von 1873, der ersten offiziellen Teilnahme des geeinten Kaiserreichs. Im Gegensatz dazu richtete sich der Blick des Autors der zweiten Quelle, eines Korrespondenten der *New York Times*, auf die erste Landesausstellung Japans, welche 1877 stattfand. Stärker aber als die eigentliche Veranstaltung, die ohne ausländische Beteiligung in Tokio über die Bühne ging, beschäftigte den Korrespondenten das ambitionierte Vorhaben

der japanischen Regierung, aus der nächsten Landesausstellung eine internationale Veranstaltung zu machen. »Japan is very anxious to enter the family of nations«, lautete das Urteil. Eine internationale Ausstellung käme da gerade recht.

Dieser fundamentale Unterschied in der Art und Weise, mit der auf die jeweilige Ausstellung geblickt wird, spiegelt die geopolitischen Machtverhältnisse der Zeit. Die Öffnung Japans war einige Jahre zuvor unter vorgehaltener Waffe erfolgt. Nachdem amerikanische Kriegsschiffe in den 1850er Jahren bis in die Bucht von Tokio vorgedrungen waren, sah sich das Tokugawa-Shogunat – Japans Militärregierung, die das Land seit dem frühen 17. Jahrhundert beherrscht hatte – zur Unterzeichnung einer ganzen Reihe ungleicher Verträge mit westlichen Kolonialmächten gezwungen. Im darauffolgenden Jahrzehnt, das in Japan selbst von Wirren und Bürgerkrieg geprägt war, begannen japanische Politiker, Diplomaten, Gelehrte und Studenten den Westen zu bereisen. Zentrale Stationen ihrer Reisen waren Weltausstellungen. So gesehen begleitete diese Veranstaltungsform die Öffnung Japans von Beginn an. An Weltausstellungen nahmen japanische Delegationen ab den frühen 1860er Jahren teil, zuerst als Zuschauer, ab der Pariser *Exposition Universelle* von 1867 auch als Teilnehmer. Und im darauffolgenden Jahrzehnt begannen diejenigen, die Europa und die USA besucht hatten, in Japan selbst Ausstellungen nach westlichem Vorbild zu organisieren.

Die beschriebene Gegensätzlichkeit zwischen dem kritisch urteilenden Blick des Westlers und dem bewundernden des Japaners erscheint vor dem Hintergrund dieser geopolitischen Konstellation zunächst plausibel. Können wir uns somit Timothy Mitchells einflussreichem Diktum anschließen, dass die Europäer im ausgehenden 19. Jahrhundert die »Welt als Ausstellung« sahen und begriffen und damit den Orient zum Objekt ihrer kolonialen Blicke machten?¹² Dass Ausstellungen also Orte waren, an denen westliche Imperialmächte ihre globalen Ambitionen und Ansprüche repräsentierten und damit auch durchsetzten? Nun, die Forschung ist diesem Urteil bereitwillig gefolgt.¹³ Aber auch wenn sie, oder gerade weil sie, Ausstellungen so intensiv als Orte imperialer Repräsentation beschrieb und dabei ausführlich das Ausstellen kolonialer Subjekte thematisierte, blieb sie – und dies mag zunächst paradox erscheinen – stark eurozentristisch ausgerichtet. Denn in der Regel hat sie die Geschichte der Ausstellungen aus der Perspektive westlicher Mächte, allen voran Frankreich, Großbritannien sowie den USA, erzählt. Dies ist nicht zuletzt auch eine Folge der starken Konzentration auf

Großveranstaltungen in den imperialen Zentren wie Paris, London oder Chicago.¹⁴ Darüber, wie außereuropäische Mächte, beispielsweise das Osmanische Reich, China oder Japan, das Medium sahen und nutzten, wissen wir aber so gut wie nichts. Eurozentrisch sind die bisherigen Forschungsansätze jedoch nicht nur in der Wahl ihrer Räume: In der Folge von Mitchell verkamen nicht-westliche Ausstellungsbesucher und –organisatoren viel zu häufig zu passiven Objekten, die sich dem kollektiven Blick des Westens aussetzten, ohne selbst je zurückzublicken. Damit jedoch wurden sie gleichsam ein zweites Mal zum Objekt gemacht.

Aus der Perspektive Japans bedarf dieses Erzählmuster zumindest einer Ergänzung. Nicht nur nutzten die Japaner die Weltausstellungen für ihre viel beachteten Auftritte. Vielmehr erlaubten ihnen diese Veranstaltungen auch zurückzublicken. Mehr noch: Sie beschrieben, was sie sahen, und trafen in der Folge Entscheidungen aufgrund ihrer Eindrücke. Dabei finden sich in den Quellen erstaunlich harsche Urteile über das, was sie vorgesetzt bekamen. Diese machten selbst vor den Gastgebern nicht halt, wie Kume Kunitakes Bericht aus Wien zeigt. In Bezug auf Österreich-Ungarn hält er lakonisch fest: »Angesichts der österreichischen Ausstellungsgegenstände ist das Land nur mit Mühe in die Reihe zivilisierter Länder zu stellen.«¹⁵ Aus dieser außereuropäischen Perspektive präsentieren sich die komplexen transnationalen Geflechte, welche sich an Weltausstellungen um 1900 offenbarten, in einem neuen Licht. So gesehen repräsentierten Ausstellungen nicht ausschließlich hierarchisch unterteilte Welten, sondern auch eine gemeinsam geteilte Welt, der trotz aller Machtgefälle ein absolutes Zentrum fehlte, von dem aus sich alles beobachten, ordnen und beherrschen ließ.

Um diese Art von Geschichten in den Blick zu bekommen, bedarf es eines multiperspektivischen Ansatzes, der außereuropäische Sichtweisen ernst nimmt. Auf methodischer und theoretischer Ebene bietet sich dafür eine Herangehensweise an, die in letzter Zeit unter dem Begriff der Globalgeschichte erhöhte Aufmerksamkeit genießt.¹⁶ Das Feld erscheint momentan ebenso dynamisch wie kontrovers. Doch sollte die Häufigkeit, mit der das Schlagwort mittlerweile fällt, nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Globalgeschichte ihren Platz in der historiografischen Debatte noch nicht gefunden hat.¹⁷

Woran liegt das? Ein Grund scheint die Reichweite der Ansätze sowie die vorhandene Vielfalt zu sein. So herrscht bereits auf der Ebene der Begrifflichkeiten Uneinigkeit und Verwirrung. Globalgeschichte ist nicht gleich Weltgeschichte, und diese beiden unterscheiden sich wieder von

transnationalen Geschichtsschreibung, wobei jedoch in der Praxis selten scharf getrennt wird. Wohl nicht zu Unrecht, denn insgesamt erscheint angesichts der Vielfalt der Zugriffe eine Vereinheitlichung der Begriffe und Ansätze weder möglich noch wünschenswert. Ein weiterer Grund, wieso die Globalgeschichte ihren Platz in der historiografischen Forschung noch nicht gefunden hat, ist, dass in konzeptionellen Diskussionen Globalgeschichte zwar vielerorts eingefordert wird, auf der Ebene der empirischen Forschung konkrete Ergebnisse bisher aber zu wenige vorliegen. Mit anderen Worten: Die wortreich geforderte empirische Wende der Globalgeschichte harrt noch weitgehend ihrer Umsetzung.

Der letzte und wohl wichtigste Grund ist theoretischer und methodischer Natur: Christopher Bayly hat an prominenter Stelle geschrieben, dass alle Historiker nun Welthistoriker seien; nur wüssten sie dies noch nicht.¹⁸ Diese Aussage wird häufig zitiert und selten hinterfragt.¹⁹ Sie ist insofern problematisch, als sie auch besagt, dass alle Historiker einfach so und irgendwie Globalgeschichte betreiben würden. Dies impliziert, dass die Globalgeschichte theoretisch und methodisch so anspruchslos sei, dass man sie schreiben könne, ohne sich dessen bewusst zu sein. Doch ganz so einfach ist es nicht. Vielmehr erscheint, um zu neuen Forschungsergebnissen jenseits der etablierten Nationalgeschichten zu gelangen, eine dezidiertere Herangehensweise in methodischer und theoretischer Hinsicht eine Notwendigkeit. In anderen Worten: Trotz der durchaus wünschenswerten Vielfalt des Feldes kommt auch die Globalgeschichte ohne einige klare Prämissen nicht aus. Zu diesen Prämissen – eine Art globalgeschichtliches Minimum – würde ich folgende drei Punkte zählen: Erstens die konsequente Suche nach Erklärungszusammenhängen jenseits der Nation, was wiederum ein alternatives Raumverständnis voraussetzt. Als zweiter Punkt ist die Überwindung des Eurozentrismus zu nennen.²⁰ Doch dies scheint nur durch die Berücksichtigung nicht-westlichen Materials sowie multiperspektivische Zugänge möglich. Eine »Kreuzung der Blickwinkel«, wie sie die *histoire croisée* fordert, bietet hier einen vielversprechenden Ansatz.²¹ Drittens verwendet eine solche Globalgeschichte einen Kulturbegriff, der in Anlehnung an Clifford Geertz den symbolischen Gehalt der Kultur ebenso wie deren Unbeständigkeit und Wandlungsfähigkeit betont. Damit bedarf sie dichter Kontextualisierung und verweigert sich gleichzeitig großen Meistererzählungen.

Für globalhistorische Fragestellungen scheinen Weltausstellungen, an denen die Zeitgenossen über globale Ordnungen verhandelten, geradezu

prädestiniert. Denn sie boten vom Moment ihrer Entstehung an eine Bühne für interkulturellen Kontakt, Transfer und Austausch. So gesehen sind sie fest in die Geschichte der Globalisierung eingeschrieben.²² Als Miniaturwelten, die den Anspruch repräsentierten, die ganze Welt abzubilden, und schon aufgrund ihrer Anlage stets daran scheitern mussten, eignen sie sich auch, um über alternative Raumvorstellungen zu diskutieren. Ihre Vielfalt und ihr Facettenreichtum bedarf zudem einer dichten Beschreibung, womit sie sich auch jeglicher Form von Meta-Erzählung im Vornherein entziehen. Dabei lassen sich anhand von Ausstellungen transnationale Praktiken rekonstruieren und Akteure der Globalisierung in den Blick nehmen. Eine Schwerpunktsetzung auf Praktiken und Akteure ist insofern ein Forschungsdesiderat, als dass sich die Geschichtsschreibung zu lange auf die Analyse von Bildern und Diskursen über das Andere fixiert hat. Die *agency* sozialer Akteure ist aber vor allem auch deshalb zentral, weil sich damit das komplexe Wechselspiel zwischen globalen Machtgefällen (die geteilte Welt) und einer ihr entgegenlaufenden, zunehmenden Vernetzung (die geteilten Welten) nachzeichnen lässt.

Aber nicht nur mit Blick auf die Geschichte der Weltausstellungen mögen globalhistorische Ansätze produktiv sein. Vielmehr wird im Folgenden davon ausgegangen, dass sich durch die Überschreitung nationaler Grenzen ein neues Bild der Meiji-Zeit entwerfen lässt. Die schnellen Umbrüche in Japan lassen sich nur in Kontexten globalen Wandels verstehen. Die Platzierung Japans in der Globalgeschichte findet dabei stets im Spannungsfeld zwischen globalen Gemeinsamkeiten und lokalen Partikularitäten statt.

Die Ausstellungsforschung: Eine Positionierung

Ausstellungen ist in den letzten zwei Jahrzehnten in der Forschung verstärkt Aufmerksamkeit zuteilgeworden.²³ Zu diesem Boom hat eine ganze Reihe von wissenschaftlichen Neuorientierungen beigetragen, die sich unter dem Begriff *cultural turn* zusammenfassen lassen. Gerade die Weltausstellungen eignen sich für Überlegungen zur politischen Bedeutung von Bildern, Symbolen, Gesten oder aber für die Diskussion von Themen wie Medialisierung, Visualisierung, Globalisierung und Transfer. Der Vielfalt kulturgeschichtlicher Ansätze ist gemeinsam, dass sie Kultur als ein komplexes, historisch übermitteltes und daher wandelbares Gewebe gemeinsamer Symbole und

Praktiken verstehen.²⁴ Für kulturgeschichtliche Forschungsvorhaben bietet sich das Medium Ausstellungen insofern an, als sie verdichtete Räume oder Kristallisationspunkte bilden, an denen sich Fragen nach Wissensordnungen, nach ökonomischen oder technologischen Austauschprozessen ebenso wie nach der Repräsentation von Nation und Imperium diskutieren lassen. Dabei repräsentiert das Medium Ausstellung immer wieder Zusammenhänge, die größer als es selbst sind und jenseits von ihm liegen. Dass man bereits im 19. Jahrhundert nicht in der Lage war, Ausstellungen thematisch auf einen Nenner zu bringen oder räumlich klar einzugrenzen, mag ein Grund sein, wieso das Medium für kulturgeschichtliche Ansätze attraktiv ist. Denn durch seine Struktur versperrt sich das Medium auch großen Meistererzählungen, die infolge der kulturellen Wende – sei dies in Bezug auf die Nationalstaatenbildung oder die Genese der Moderne – immer stärker in die Kritik geraten sind.

Trotz dieser Attraktivität des Mediums für kulturgeschichtliche Ansätze ist für die Ausstellungsforschung insgesamt wiederholt ein Theoriedefizit diagnostiziert worden.²⁵ Vor dem Hintergrund, dass das Gros der Studien auf theoretische Ansätze verzichtet und stark beschreibend vorgeht, ist dieser Befund nicht von der Hand zu weisen. Zudem konzentriert sich eine Vielzahl von Arbeiten auf einzelne Veranstaltungen, zum Beispiel eine Weltausstellung, die dann als Ausgangspunkt für eine ganze Reihe von Entwicklungen beschrieben wird und damit Gefahr läuft, wiederum neue Meistererzählungen zu schaffen.²⁶ Insgesamt lässt sich jedoch weniger ein generelles Theoriedefizit feststellen als vielmehr eine große Diskrepanz zwischen wenigen, theoretisch argumentierenden Studien, die ihre Ausrichtung jedoch häufig mit einer beträchtlichen Distanz zum Untersuchungsgegenstand bezahlen respektive kaum historisch verankert sind, und der Masse empirisch ausgerichteter Bücher, die auf die theoretische Einordnung ihrer Ergebnisse verzichten.

Der für die Forschung wichtigste theoretische Zugang neben dem kulturgeschichtlichen war in den letzten Jahren sicherlich eine sich auf Michel Foucaults Arbeiten berufende Herangehensweise, die auf Ordnungs-, Kategorisierungs- und Disziplinierungsfunktionen von Ausstellungen fokussiert. Foucaults Denken kreiste um staatliche Institutionen: das Irrenhaus, die Klinik oder das Gefängnis. Ausstellungen waren für ihn kaum ein Thema. Umso bemerkenswerter ist es, dass seit den 1990er Jahren kaum eine theoretisch geleitete Studie zu Ausstellungen ohne den obligatorischen Verweis auf Foucaults Konzeptionen von Macht und Disziplinierung auskommt. So

lautet etwa Tony Bennetts Urteil über die erste Weltausstellung in London, dass sie ein Ensemble aus Techniken der Disziplinierung und der Darstellung vereint hätte.²⁷ Folglich spricht er von einem »Exhibitionary Complex«. Die Bezüge zu Foucaults Werke *Surveiller et punir* und *Les mots et les choses* sind offensichtlich. Im Zentrum dieses »Ausstellungskomplexes« stehen Überwachungstechnologien; dabei ist es das überwältigende Spektakel einer Ausstellung, welches die Macht des Mediums über seine Zuschauer zusätzlich steigert. In diesem Verständnis sind Ausstellungen tragende Stützen eines staatlichen Kontrollapparats; ihre Funktion besteht darin, zu disziplinieren und Ordnung zu schaffen. Ihre visuellen Qualitäten machen sie zu einer Variation des Panoptikums.²⁸ Mit dem Verweis auf das Panoptikum rücken der »moderne Blick« und die Kontrolle über ihn ins Zentrum der Überlegungen.²⁹ Einer solchen Lesart folgen zahlreiche Studien.³⁰

Die Zuschauer, als handlungsfähige Akteure, sind dabei außer Sicht geraten. In diesem Zusammenhang scheint eine Verschiebung bezüglich der theoretischen Zugänge sinnvoll. Der Fokus der Ausstellungsforschung auf die Kontrolle der Blicke der Zuschauer ist insofern problematisch, als sich quellentechnisch der Erfolg solcher Disziplinierungsmaßnahmen kaum belegen lässt, weil die Zuschauer so gut wie nie darüber sprachen. Ausstellungsakteure jedoch – seien dies Organisatoren, Aussteller, Kommissare, professionelle Berichterstatter aber auch Zuschauer – haben oft ihre Eindrücke festgehalten, was erlaubt, Zuschauerperspektiven auf das Spektakel wenigstens teilweise zu rekonstruieren. Zudem gibt es eine Fülle von Material, das belegt, wie diese Akteure Ausstellungen nutzten. Das heißt, anstelle der kontrollierten Blicke sollten Selbstzeugnisse einerseits und Praktiken der Begehung von Ausstellungen andererseits in den Mittelpunkt rücken.

In diesem Zusammenhang drängt sich eine Verschiebung betreffend der foucaultschen Machttheorie auf, welche dieser in seinem Werk selbst vollzogen hat. Dass bisher Ausstellungen in erster Linie mit Kontroll- und Disziplinierungsmaßnahmen, die Foucault in *Surveiller et punir* in Bezug auf das Gefängnis entworfen hat, in Verbindung gebracht wurden, ist im Grunde genommen ein Missverständnis. Denn die institutionelle Beschaffenheit und die medialen Bedingungen von Ausstellungen und Gefängnissen unterscheiden sich von Grund auf; alleine dadurch, dass man Ausstellungen aus eigenen Stücken besucht und frei(willig) wieder verlässt. Daher sind zur Diskussion dieses Mediums die in Foucaults Spätwerk beschriebenen »positiveren« Machttechnologien besser geeignet. Unter dem Begriff der

Biopolitik diskutiert er Technologien, die nicht ausschließlich von oben unterdrücken oder kontrollieren, sondern komplexe Techniken der Kontrolle des Selbst produzieren.³¹ Dadurch jedoch verschwindet die Macht nicht einfach. Giorgio Agamben hat in diesem Zusammenhang von der freiwilligen Knechtschaft des Einzelnen gesprochen: »In einer seiner letzten Schriften stellt Foucault fest, dass der moderne westliche Staat in einem bislang unerreichten Maß subjektive Techniken der Individualisierung und objektive Prozeduren der Totalisierung integriert hat; er spricht von einem eigentlichen ›politischen *double bind*, das die gleichzeitige Individualisierung und Totalisierung der modernen Machtstrukturen bildet.«³² Eine solche Konzeption von Macht wird dem Medium Ausstellung weitaus gerechter. In eine ähnliche Stoßrichtung zielt auch Michael Manns Unterscheidung zwischen »despotischer Macht« und »infrastruktureller Macht«, die er vor allem aus Überlegungen zur Herrschaft des Staates hergeleitet hat.³³ Die Unterscheidung ist insofern produktiv, als es im Folgenden darum geht, zu zeigen, dass Ausstellungen nicht in erster Linie auf despotischer Macht oder Kontrollmacht beruhen, sondern komplexere, infrastrukturelle Macht zu schaffen imstande sind. Diese wiederum lassen jedoch Machtgefüge und Machtgefälle keineswegs einfach verschwinden. Gerade die Vielfalt des Mediums Ausstellungen legt dabei nahe, dass eine Beschränkung auf staatliche Machtstrukturen sowie eine einfache Gegenüberstellung von staatlicher Macht und privater, individueller (Ohn)macht der Komplexität globaler Konstellationen um 1900 nicht gerecht werden kann. Versteht man Ausstellungen in diesem Zusammenhang nicht als Machtinstrumente des Staates, sondern als utopische Weltentwürfe und alternative Räume, an deren Erschaffung ganz unterschiedliche gesellschaftliche Akteure beteiligt sind und deren Resultate ebenso vielfältig wie widersprüchlich sein können, drängt sich für ihre Analyse Foucaults Begriff der Heterotopie auf. Heterotopien sind für ihn Räume, die gesellschaftliche Verhältnisse spiegeln; sie sind »wirkliche, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind«. ³⁴

Was die Forschungslage zum japanischen Ausstellungswesen betrifft, ist zunächst festzuhalten, dass abgesehen von kunsthistorischen Arbeiten zum Japonismus und damit verbunden den Beteiligungen Japans an Weltausstellungen in europäischen Sprachen sehr wenig vorhanden ist.³⁵ Die vereinzelt Studien, die es gibt, konzentrieren sich auf die wichtigsten internationalen Veranstaltungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts; in der

Regel fokussieren sie dabei auf einzelne Partizipationen.³⁶ Was die Geschichte der innerjapanischen Ausstellungen betrifft, liegt abgesehen von einigen Aufsätzen nichts vor.³⁷ Daneben gibt es einige Arbeiten, die das Thema Ausstellung streifen, indem sie verwandte Institutionen wie Museen oder Zoos untersuchen.³⁸

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Forschung in japanischer Sprache viel umfangreicher ist.³⁹ Es existiert eine Reihe von Monografien zum Thema Ausstellungen in der Meiji-Zeit. Deren Schwerpunkte liegen je nachdem auf Wirtschaftsfragen, Technikgeschichte oder einzelnen Veranstaltungstypen.⁴⁰ Auch Überblicksdarstellungen liegen vor.⁴¹ Daneben gibt es mehrere Arbeiten zur Entstehung von Museen auf japanischem Boden, die jeweils auch die Geschichte der frühen Ausstellungen in der Meiji-Zeit beinhalten.⁴²

Der japanischsprachigen Ausstellungsforschung ist eigen, dass sie stark ereignisgeschichtlich orientiert ist und größtenteils theoriefern argumentiert. Das bereits angesprochene Theoriedefizit trifft für sie so gesehen in besonderem Maße zu.⁴³ Darüber hinaus sind Ausstellungen lange Zeit als Beispiele für das Streben nach Frieden, Fortschritt und ökonomischer Expansion beschrieben worden. Die Tendenzen der Forschung zum japanischen Ausstellungswesen lassen sich in drei Punkten zusammenfassen. Erstens: Ein Großteil der Arbeiten legt den Schwerpunkt auf japanische Beteiligungen an Weltausstellungen, vor allem in Paris, Wien oder Chicago.⁴⁴ Was das Landesinnere betrifft, sind die großen nationalen Industrieausstellungen am meisten thematisiert worden.⁴⁵ Studien, die Verflechtungen zwischen internationalen Veranstaltungen und innerjapanischen anhand globalgeschichtlicher Zugänge untersuchen, sind hingegen selten. Abgesehen von der Thematisierung nationaler Identitätenbildung durch Partizipationen an Weltausstellungen fehlt eine Einordnung in globale Zusammenhänge meist weitgehend.

Zweitens ist in der japanischsprachigen Forschung die Tendenz auszumachen, sich auf staatlich organisierte Veranstaltungen zu konzentrieren beziehungsweise die Rolle des Meiji-Staates in Bezug auf die Ausrichtung von Ausstellungen ins Zentrum zu rücken. Die Folge ist, dass kleinere, alternative Veranstaltungsformen ebenso wie private Organisatoren kaum Beachtung finden. Drittens beschränken sich zahlreiche Arbeiten auf eine einzelne Ausstellung.⁴⁶ Dies ist insofern problematisch, als sie dazu neigen, in einer einzelnen Veranstaltung den Ausgangspunkt für neuartige Entwicklungen zu suchen. So ist die These weit verbreitet, Ausstellungen hätten im Laufe des 19. Jahrhunderts immer stärker kolonialen und imperialen Interes-

sen gedient, wobei jeweils eine Veranstaltung als Ausgangspunkt dieser Entwicklung verstanden wird.⁴⁷ Diejenigen Studien, die mehrere Ausstellungen berücksichtigen, gehen fast ausschließlich chronologisch vor.⁴⁸ Ein solcher Ansatz hat im Gegensatz zu einem thematischen Zugang den Nachteil, dass er häufig Fortschrittsgeschichten produziert: Eine beliebte These lautet, dass sich aus kurzfristigen Ausstellungen permanente Museen entwickelt hätten.⁴⁹ Auch sind Kommerzialisierungsthesen beliebt, die besagen, dass das Medium immer stärker kommerziellen Zwecken gedient habe.⁵⁰ Diese greifen die von Walter Benjamin geprägte Vorstellung von Weltausstellungen als »Wallfahrtstätten zum Fetisch Ware« auf.⁵¹ Damit verbunden ist die Folgerung, dass Ausstellungen sich im Verlaufe der Meiji-Zeit immer mehr zu Orten des Vergnügens und der Unterhaltung gewandelt hätten.⁵² Zu dieser Vergnügungsthese zählt auch die Annahme, die Regierung hätte sich schrittweise aus der Ausstellungsorganisation zurückgezogen und sie privaten Organisatoren überlassen.⁵³ All diese Entwicklungsgeschichten lassen sich vor dem Hintergrund der Vielfalt des Mediums sowie längerer Untersuchungszeiträume nochmals diskutieren. Besonders produktiv ist es, dafür den Blick in Zeit nach dem Ersten Weltkrieg zu lenken, eine Periode, die in der bisherigen japanischen Ausstellungsforschung zu kurz gekommen ist.

Die Quellenlage

Ein großer Teil der vorhandenen Quellen besteht aus amtlichen Publikationen: Ausstellungskataloge, Objektlisten, Berichte und Beurteilungen. In der Regel publizierten die für das Ausstellungswesen zuständigen Ministerien diese Schriften – zuerst das Erziehungs-, später das Innen- und schließlich das Landwirtschafts- und Handelsministerium. Dieses Material ist gut zugänglich und sehr umfangreich: So umfasst eine Neuauflage der amtlichen Schriften der Meiji-Zeit, die unter dem Titel »Entwicklungsgeschichte der Industrie in der Meiji-Zeit, Materialien zu den Industrieausstellungen«⁵⁴ erschienen ist, alleine 240 Bände. Die Forschung hat sich ihrer gerne bedient. Doch alternative Formen des Ausstellens sowie privat organisierte, kleinere und regionale Veranstaltungen dokumentiert dieses Quellenmaterial kaum.

Die Fokussierung der Forschung auf amtliche Quellen ist problematisch: Denn in den von den Behörden veröffentlichten Materialien ist wenig Kritisches über das Medium Ausstellung zu finden. Im Folgenden werden

deshalb Quellen, die alternative Perspektiven eröffnen beziehungsweise Misstöne beinhalten, wo immer möglich berücksichtigt. Dazu zählen zunächst Tageszeitungen, Satirezeitschriften und Illustrierte. Zwar versuchte die Regierung während des gesamten Untersuchungszeitraums durch Zensurgesetze die Presse zu kontrollieren. Doch in den bisher kaum berücksichtigten Satirezeitschriften etwa findet sich in Bezug auf Ausstellungen bemerkenswert viel Spott und Kritik.⁵⁵ Gerade in Japan, wo eine politische Presse erst infolge der erzwungenen Öffnung des Landes entstand, haben sich Zeitungs- und Ausstellungswesen besonders stark Hand in Hand entwickelt. Dabei haben sich beide Medien funktional unterstützt und verstärkt. Kennzeichnend dafür ist, dass ab der späten Meiji-Zeit immer mehr Zeitungsverlage als Ausstellungsorganisatoren fungierten.

Presseerzeugnisse nicht nur in Japan erfüllten noch eine weitere wichtige Funktion: In Zeiten eingeschränkter Reisemöglichkeiten haben sie den Rezipientenkreis von Ausstellungen entscheidend erweitert. Die Zeitgenossen waren sich dieses Phänomens durchaus bewusst. *The Economist* schrieb bereits anlässlich der ersten Weltausstellung 1851, dass die Millionen, welche die Ausstellung besuchten, wenige seien im Vergleich zu all denen, die über Zeitungen und Illustrierte vom Großereignis erfahren hätten.⁵⁶ Die durch Zeitungen geschaffene Öffentlichkeit war dabei in vielerlei Hinsicht global. Daher erstaunt es kaum, dass in Bezug auf den Wettstreit mit dem Westen für Japan während der gesamten Meiji-Zeit die internationale Presse von zentraler Bedeutung war und dass man sie entsprechend umwarb. Dabei war die Regierung von den Journalisten, deren Arbeit man nicht kontrollieren konnte, abhängig. Der Politiker und Ausstellungsmacher Kaneko Kentarō brachte dies auf den Punkt, als er in der Vorbereitungsphase für eine große innerjapanische Ausstellung vor der versammelten internationalen Presse 1907 in Tokio verkündete:

»Gentlemen, I do not wish to magnify the importance of the press; but I feel that the success or failure of an international exhibition largely depends on what you, the representatives of the press, will do for it. It has been wisely said that »the St. Louis World's Fair was built upon newspaper columns.«⁵⁷

Zuschauerperspektiven auf Ausstellungen sind schwer zu rekonstruieren. Nun sagen Presseerzeugnisse insofern etwas über den Geschmack der Bevölkerung aus, als sie von Beginn der Meiji-Zeit an kommerziell vertrieben wurden und sich deshalb an den Bedürfnissen ihrer Leserschaft orientieren mussten. Diese wollte offensichtlich ausführlich über Ausstellungen, insbesondere über die Weltausstellungen in Übersee, informiert sein. Für die Rekonstruktion von

Zuschauerperspektiven genügt dies jedoch nicht, daher werden Leserbriefe, Reiseberichte, persönliche Notizen, Tagebücher, literarische Zeugnisse und unpubliziertes Archivmaterial zur Ergänzung beigezogen. Dazu zählen beispielsweise die Aufzeichnungen wichtiger Akteure wie Shibusawa Eiichi, Alexander von Siebold oder Kido Takayoshi, aber auch Tagebucheinträge von Zeitgenossen, die ansonsten wenig mit dem Medium zu tun hatten. Eine Sonderstellung innerhalb der Archivmaterialien kommt dem Nachlass eines der führenden Ausstellungsmacher der Meiji-Zeit, Tanaka Yoshio, zu. Tanaka sammelte von den frühen 1860er Jahren bis in die 1910er Jahre jegliches mit der Organisation von Ausstellungen im Zusammenhang stehende Material: Ausstellungspläne, Einladungen, Korrespondenz oder auch Produktbeschreibungen. Entstanden sind für das Thema einzigartige Alben, die als eine Art lebensgeschichtlicher Entwurf eines Ausstellungsmachers gelesen werden können.

Ausstellungen sind ein Medium, das visuell zu beeindrucken sucht. Daher spielen im Folgenden Bildmaterialien wie Farbholzschnitte, Pläne, Postkarten, Ausstellungseinladungen, Karikaturen oder Fotografien eine wichtige Rolle. Für die Verwendung von Bildern als Quellen sind eine Reihe von Überlegungen zentral: Die konzeptionelle Hinwendung zum Visuellen, die seit einigen Jahren unter den Schlagworten *iconic*, *pictural* oder *visual turn* Furore macht, hat längst die Geschichtswissenschaften erreicht.⁵⁸ Die zentralen Postulate des *iconic turn* lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Nicht mehr das, was ein Bild ist, was es als ästhetisches Artefakt darstellt, wird thematisiert; dafür rückt das Feld der Sichtbarkeit, das es eröffnet, oder das, was Bilder im Betrachter auszulösen imstande sind, ins Zentrum der Überlegungen.⁵⁹ Der *iconic turn* fordert eine Abwendung von Bildinhalten und eine Hinwendung zu visuellen Praktiken. Die Beschreibung des Feldes der Sichtbarkeiten kommt dabei oft einer Analyse der Macht gleich.⁶⁰ Daher steht häufig auch die »Macht der Bilder« im Fokus des Interesses. Bilder sind nicht mehr einfach nur andere Texte oder Diskurse. Der *iconic turn* postuliert das Ende der Vorherrschaft der Schrift über das Bild, des Diskurses über das Visuelle oder des Sagbaren über das Sichtbare. Die visuelle Wende beruht auf der Feststellung fundamentaler Unterschiede in den medialen Bedingungen von Bildern und Texten. Mit Foucault ließe sich festhalten, dass das, was man sieht, nie in dem liegt, was man sagt.⁶¹

Für das Medium Ausstellung gilt es zu diskutieren, inwiefern die an Ausstellungen perfektionierten Strategien visueller Beeindruckung Wirkung zeigten und Erfolge erzielten. Auch das komplexe Zusammen- und Wechsel-

spiel zwischen Bild und Text lässt sich anhand dieser Veranstaltungsform gut ausloten. Die diesbezüglichen Resultate in der Ausstellungsforschung jedoch fallen zwiespältig aus: Einerseits liegen einige interessante, theoretisch verankerte Abhandlungen vor, welche auf die Prämissen des *iconic turn* Bezug nehmen.⁶² Andererseits verwendet der Großteil der Studien Bilder nach wie vor rein illustrativ. Gerade weil der *iconic turn* über eine herkömmliche kunsthistorische Analyse von Kunstwerken und Bildern hinausgeht und die Thematisierung einer *visual culture* fordert, ist ein kritischer Umgang mit Bildmaterial wichtig. Dabei beinhaltet eine Geschichte des Visuellen auch grundsätzliche Reflexionen über die Ermöglichungsbedingungen und Grenzen von Bildern und damit des historischen Wandels, dem das Visuelle unterworfen ist.⁶³ Im Folgenden werden deshalb anhand von Ausstellungen Visualisierungstechniken vor dem Hintergrund der sich ändernden medialen Bedingungen visueller Repräsentation in Japan zwischen 1851 und 1941 thematisiert. Um dies zu gewährleisten, folgen auf die Abbildungen, die sich zwischen dem zweiten und dem dritten Teil des Buches befinden, ausführliche Bildkommentare.

Vorschau

Das Buch besteht aus drei Teilen: Der erste Teil ist chronologisch aufgebaut und behandelt die Jahre zwischen der Ankunft der Fremden 1854 und dem Tod des Meiji-Kaisers 1912. In diesem wird die politische, soziale und ökonomische Geschichte Japans mit derjenigen von Ausstellungen verknüpft. Methodisch ist er kulturgeschichtlichen Ansätzen verpflichtet, wie sie im Zusammenhang mit einer neuen Kulturgeschichte der Politik beziehungsweise Diplomatie formuliert wurden.⁶⁴ Es geht also darum, Ausstellungen als politische Kommunikationsräume zu beschreiben, in denen durch kommunikative Aushandlungsprozesse Ordnungen produziert, in Frage gestellt oder aber umgestürzt wurden. Zentral dafür ist der auf dem Gelände der Ausstellungen global ausgetragene Wettstreit mit dem Westen: So wird beschrieben, wie westliche Mächte das Medium nutzten, um die japanische Regierung vom Vorteil der Öffnung des Landes und der Unterzeichnung ungleicher Verträge zu überzeugen. Ebenso ist jedoch die Rede davon, wie man danach von japanischer Seite her versuchte, durch Beteiligungen an Weltausstellungen den Revisionsprozess der ungleichen Verträge zu beschleu-

nigen. Eine Kulturgeschichte der Politik anhand der Ausstellungen der Meiji-Zeit zeigt aber auch, wie diese Veranstaltungen in Zeiten politischen und sozialen Wandels in Japan selbst der regionalen Abgrenzung und lokaler Profilierung dienten.

In Abgrenzung zum ersten Teil sind die vier Kapitel des zweiten thematisch und nicht chronologisch gegliedert. Der Schwerpunkt dieses Teils liegt auf der Meiji-Zeit. Die Überschriften bestehen jeweils aus einem Begriffspaar, was den Kapiteln eine innere Spannung verleiht und thematische Querschnitte erlaubt. Insgesamt hat das für diesen umfangreicheren Teil gewählte nicht-chronologische Vorgehen den Vorteil, dass die in der Forschung häufig aufgezeigten Entwicklungsgeschichten – beispielsweise von industriell ausgerichteten Ausstellungen zu national geprägten oder von behördlich kontrollierten zu von Vergnügen und Konsum dominierten Veranstaltungen – diskutiert werden können. Das Kapitel *Erziehung und Wissen* beschreibt, wie durch die Aneignung von Ausstellungen in Japan neuartige Wissensordnungen entstanden. Es wird jedoch auch gezeigt, wie keinesfalls einfach eine moderne, westliche Wissensordnung eine ältere japanische Version ersetzte. In diesem Prozess spielte die Vorstellung, dass Ausstellungen Schulen des Volkes seien und damit der Erziehung zu dienen hätten, eine entscheidende Rolle. Das Kapitel *Zivilisation und Zukunft* thematisiert, wie an Ausstellungen Visionen einer zivilisierten Zukunft inszeniert wurden. Dabei kontrastierten Hoffnungen, Träume und Ambitionen, die in Ausstellungen zum Ausdruck kamen, im Verlaufe der Meiji-Zeit immer stärker mit Enttäuschungen, Zweifel und Scheitern. Das dritte Kapitel *Kaiser und Nation* behandelt die Frage, wie Ausstellungen der Repräsentation der Nation dienten, welche Rolle dabei die Auftritte des Kaisers spielten und wie die Bevölkerung darauf reagierte. Die These lautet, dass es nach der Revolution von 1868 rund ein Jahrzehnt dauerte, bis sich die Modalitäten der performativen Akte stabilisierten und aus den Ritualen der Macht Staatszeremonien wurden, die man in der Folge nicht nur den eigenen Landsleuten, sondern auch den ausländischen Beobachtern immer wieder vorführte.⁶⁵ Das letzte Kapitel dieses Teils – *Konsum und Vergnügen* – dreht sich um ökonomische Aspekte: Hier steht der Zuschauer als Konsument von Ausstellungen im Mittelpunkt. Anhand der besucherstärksten Veranstaltung der Meiji-Zeit – die Tokioter Industrieausstellung von 1907 – wird gezeigt, wie in Japan bereits um die Jahrhundertwende eine neue Konsumkultur entstand, die sich mit dem Begriff *consumer capitalism* fassen lässt, deren

Genese in der Forschung bis anhin auf die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg datiert wurde.

Der dritte, abschließende Teil kombiniert thematische und chronologische Perspektiven: Das erste Kapitel dieses Teils beschreibt die Entwicklungen während der Taishō-Zeit (1912-1926) und der frühen Shōwa-Zeit (1926-1945). Es geht darum, Kontinuitäten, Wandel und Brüche an den Ausstellungen nach 1914 in Bezug auf die zuvor diskutierten Thematiken herauszuarbeiten. Es wird gezeigt, dass sich beispielsweise die Repräsentation von Nation oder die Art und Weise, wie Ausstellungen dem Vergnügen und Konsum dienten, nach dem Ersten Weltkrieg nicht radikal wandelten. Während damit insgesamt die Kontinuitäten zur Meiji-Zeit überwiegen, gibt es zwei wichtige Ausnahmen: Erstens dienten Ausstellungen nach 1914 auf immer komplexere Art der Repräsentation eines geeinten Imperiums; sowohl in Japan als auch in den Kolonien. Dementsprechend wendet sich das zweite Kapitel dieses Teils der Thematik *Imperium und Kolonie* zu. Zweitens entstehen ab den späten 1920er Jahren Militär- und Kriegsausstellungen. Derartige Veranstaltungen, welche einer Zeit voller Konflikte, Krisen und Widersprüchen entsprangen, waren die letzte ausstellungstechnische Innovation des japanischen Zeitalters der Ausstellungen. Sie werden im abschliessenden Kapitel mit dem Titel *Krieg und Frieden* beschrieben.

Teil I: Ein chronologischer Einblick,
1854–1914