

Takashi MURAKAMI, Mr., ob, AYA TAKANO

Kunstforum,

Kawaii im Superflat Art Movement

May 2023

Journal für Sozialwissenschaft 2023, Mai-Juni 2023

Cuteness

Das Niedliche als ästhetische Kategorie

01 Ausstellungsansicht *Takashi Murakami: MurakamiZombie*, Busan Museum of Art, Busan, 2023, Foto: Studio Jeongbiso, Dongseok Park, © Takashi Murakami / Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved., Courtesy: Perrotin



Kawaii im Superflat Art Movement

Von Annekathrin Kohout





02 Serie *Followers*, Produktionsstandbild, Foto: Sayuri Suzuki, ©Netflix

„Wir leben in einem Zeitalter, in dem dein Wert in Zahlen bemessen wird“ – so bricht es aus Natsume Hyakuta heraus. Sie ist eine der Hauptfiguren der 2020 erschienenen japanischen Dramaserie „Followers“; [02] die inmitten der pulsierenden Kunstwelt Tokios der Gegenwart spielt und die dort zu beobachtenden Verstrickungen von Kunst, Mode, Werbung und Sozialen Medien in den Blick nimmt. Regie geführt und am Drehbuch mitgeschrieben hat Mika Ninagawa, die sich in den frühen 2000er Jahren einen Namen als Fotografin gemacht hat. In Fotobüchern wie „Baby Blue Sky“ (1999) oder „Like a Peach“ (2002) hat die Künstlerin einen ebenso sentimental-nostalgischen wie progressiv-futuristischen Stil entwickelt, der nun in „Followers“ fortgeführt wird. Er zeugt von einer ambivalenten Haltung jener Cuteness gegenüber, die als japanisches „Kawaii“ bekannt ist. Einerseits von der Faszination und Bewunderung, andererseits von dem melancholischen Unbehagen gegenüber dem Niedlichen, Verführerischen, Konsumistischen. Hauptdarstellerinnen sind Limi Nara, eine erfolgreiche Modefotografin, und die junge Nachwuchsschauspielerin Natsume Hyakuta, die an ihrer Erfolglosigkeit leidet, bis Limi eines Tages eine Fotografie von ihr auf Instagram veröffentlicht, sie dadurch zigtausende Follower gewinnt und sich ihr Leben schlagartig ändert. Außerdem gibt es noch Sunny, eine junge

Künstlerin, die zunächst ebenfalls mit Misserfolgen zu kämpfen hat, bis sie schließlich ein aufstrebendes Talent wird.

Die Serie spielt nicht nur im gegenwärtigen Tokioter Mode- und Kunstbetrieb, sondern ist sogar aus ihm hervorgegangen. Orte, Kunstwerke und Künstler*innen gehen auf reale Vorbilder zurück, auf die Fotografien von Ninagawa oder die Gemälde der von Takashi Murakamis KaiKai Kiki-Galerie vertretenen Künstlerin ob.

„Heutzutage macht ein Zahlenunterschied den Unterschied unseres Erfolgs im Leben“ bekräftigt Sunny gegenüber ihrer Freundin in der eingangs genannten Szene und im frühlinghaften Abendlicht des Kirschblüten-übersäten Tokios. Ihre Aufmerksamkeit gilt allerdings den Bildschirmen der auffällig in Teddybärhüllen gekleideten Smartphones. So fremd die Ästhetik und so skurril die Charaktere auch anmuten mögen: Dieses Sinnieren über die Zahlenmagie der Sozialen Medien, einschließlich der davon ausgelösten Frustration, ist keine Szene mehr, die man nur in irgendeiner als überdreht oder futuristisch wahrgenommenen ostasiatischen Großstadt vermuten würde.

„The world of the future might be like Japan is today – super flat.“¹ Das hat Takashi Murakami 2005 im Katalog zu seiner Ausstellung „Little Boy“ geschrieben, mit der er die japanische Otaku-Kultur rundum

japanische Mangas, Spiele und Animes weltweit bekannt machte. [05] Auch wenn man in Deutschland den japanischen Künstler wegen seiner Allianz mit der Mode- und Konsumwelt und seiner Aneignung der Ästhetik des Niedlichen verachten mag, wie Murakami selbst nicht müde wird zu erwähnen,² ist er doch auch Vorreiter einer theoretischen wie praktischen Auseinandersetzung mit der Einebnung von Kunst und Kommerz sowie High und Low, wie sie durch die Globalisierung und nicht zuletzt durch die neuen Bedingungen der Sozialen Medien weltweit zu beobachten ist. „Eine Möglichkeit, sich die Superflachheit vorzustellen, ist der Moment, in dem Sie bei der Erstellung einer Desktop-Grafik für Ihren Computer eine Reihe von verschiedenen Ebenen zu einer einzigen verschmelzen.“³ schreibt Murakami 2000, auf der Suche nach einer Beschreibung für diese Entwicklung. Dass er sowohl Hochkulturelles als auch Popkulturelles in seinem Buch und seiner Arbeit zusammenbringe, habe mit diesem neuen „Realitätssinn“ zu tun, durch den die verschiedenen Schichten der (japanischen) Kultur und Tradition zu einer Einheit verschmelzen. Heute würde er wahrscheinlich die Timelines und Feeds der Sozialen Medien als Metapher wählen, wo man sich auf der glatten Smartphone-Oberfläche durch Artefakte scrollt, die verschiedenartiger nicht sein könnten – und doch zusammengehen.

KAWAII UND DAS SUPERFLAT ART MOVEMENT

Das oft so genannte „Superflat Art Movement“, das sich um Murakami herum formierte, hat keine konkrete Ausrichtung, aber doch wiederkehrende Themen, allen voran die Auseinandersetzung mit der japanischen Populärkultur. Da in dieser „Kawaii“ und Variationen wie „Kimokawaii“ oder „Gurokawaii“ sehr dominant sind, liegt es nahe, dass Künstler*innen wie Chiho Aoshima, Mahomi Kunikata, Yoshitomo Nara, Aya Takano [07] oder eben Murakami dem Niedlichen auch besondere Aufmerksamkeit widmen.

Überraschend ist hingegen die Tatsache, dass Kawaii – bevor es flächendeckend kapitalisiert wurde – eine Protestästhetik war. Sharon Kinsella hat in ihrem vielzitierten Aufsatz „Cuteness in Japan“ gezeigt, wie Kawaii ursprünglich als literarischer Underground-Trend unter meist weiblichen Jugendlichen entstand, die zu Beginn der 1970er Jahre anfangen, mit kindlichen, rundlichen Zeichen zu schreiben, außerdem versetzt mit Bildzeichen wie Herzchen, Sternchen oder Gesichtern.⁴ Das Gegenkulturelle an dieser auf den ersten Blick harmlosen Schrift war, dass sie nicht wie in Japan üblich vertikal, sondern horizontal geschrieben und mit bis dahin ungewohnten Satzzeichen wie Ausrufezeichen



03 Mariko Mori: *Play with Me*, 1994, Fotografie, ©Mariko Mori, Courtesy: Sean Kelly

oder sogar englischen Wörtern versehen wurde. Die Rebellion gegen die traditionelle japanische Kultur bestand also z.T. in der Identifikation mit dem Westen (weshalb auch Murakami bis heute im Kawaii eine japanische Version eigentlich amerikanischer Popkultur sieht).

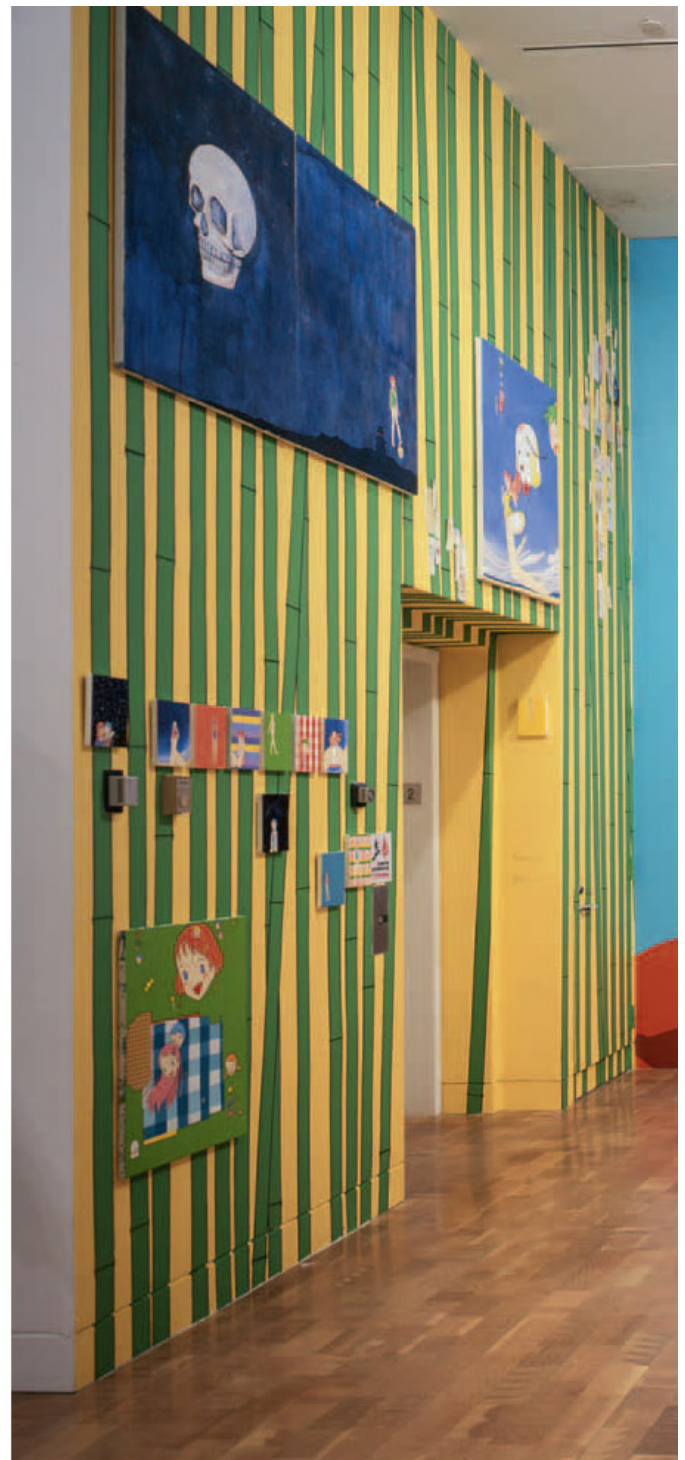
„Heutzutage macht ein Zahlenunterschied den Unterschied unseres Erfolgs im Leben“.

So galt Niedlichkeit zu dieser Zeit als Protest gegen die etablierten gesellschaftlichen Werte und Realitäten, wenn auch nicht, wie im Westen, durch sexuelle Provokationen, sondern durch die übertriebene Ablehnung des Erwachsenseins, das – besonders von Frauen – als eine Zeit der Einschränkungen und Unfreiheit wahrgenommen wurde. Das hing auch damit zusammen, dass es in Japan keine ausgeprägte Vorstellung von einem emanzipierten Erwachsenen oder von gesellschaftlich akzeptierten alternativen Lebensmodellen gab.⁵ Kaum aufgekomen, ereilte Kawaii das gängige Schicksal vieler Subkulturen: Es wurde während des gleichzeitig aufkeimenden Konsumbooms in Japan vom Mainstream vereinnahmt und domestiziert. Mariko Mori hatte später in ihrer Arbeit „Play with me“ (1994) [03] ein gutes (und feministisches) Bild für diese Entwicklung gefunden. In ihrer Fotoarbeit inszeniert sie sich selbst als Cyborg-Mädchen mit „Moe“-Elementen (Niedlichkeitsmarkern), dessen Wildheit aber gezähmt, eine Dienstleistung geworden ist. Sie soll nun anderen zu einem schnellen Glück verhelfen, indem sie den drögen, anstrengenden, unerfreulichen Alltag (den in der Fotografie die Herren im Anzug verkörpern) für kurze Zeit in Vergessenheit geraten lassen.

Inspiziert von der Kawaii-Handschrift der Jugendkultur experimentierte das Unternehmen Sanrio 1971 mit dem Druck von niedlichen Motiven auf Schreibwaren und Briefpapier. Nur wenige Jahre später entstand als ein Charakter unter vielen Hello Kitty – heute die wohl populärste „Yuru Chara“ (dt. ‚leichter Charakter‘) der Welt.⁷ Der von dem Illustrator Miura Jun 2003 geprägte Begriff bezeichnet in Japan verbreitete niedliche, anthropomorphe Charaktere, die nicht nur in der Werbung und bei Konsumgütern zur Darstellung einer Marke oder eines Unternehmens eingesetzt werden, sondern auch in öffentlichen Institutionen und Behörden.

Diesen Charakteren liegt ein Figurenbegriff zugrunde, der auch für Takashi Murakamis Arbeit von zentraler Bedeutung ist. Die Besonderheit von Charas besteht darin, dass die Figuren über keine verbindliche Geschichte verfügen, narrativ nicht kontextualisiert sind, sondern als „private

Imaginationsobjekte“⁸ dienen. Wo ist Hello Kitty geboren? Was macht ihren Charakter aus? Das bleibt alles ausdrücklich offen. Charas sind nicht in Story-Welten situiert, wo sie eine konkrete Rolle und Funktion annehmen würden. Auf diese Weise agieren die Figuren als „meta-narrative-Knotenpunkte“⁹, können durch verschiedene Medien und Kulturen migrieren. Die Wirkung solcher Figuren beschrieb Murakami wie folgt: „Es gibt keine dramatischen Geschichten, die mit diesen Figuren verbunden sind, die ihrem Publikum nur ein Gefühl der Lethargie vermitteln. Sie verkörpern nur Opportunismus, und das Leben dieser Kreaturen steht im Dienst von übersprudelnden öffentlichen Ereignissen.“¹⁰



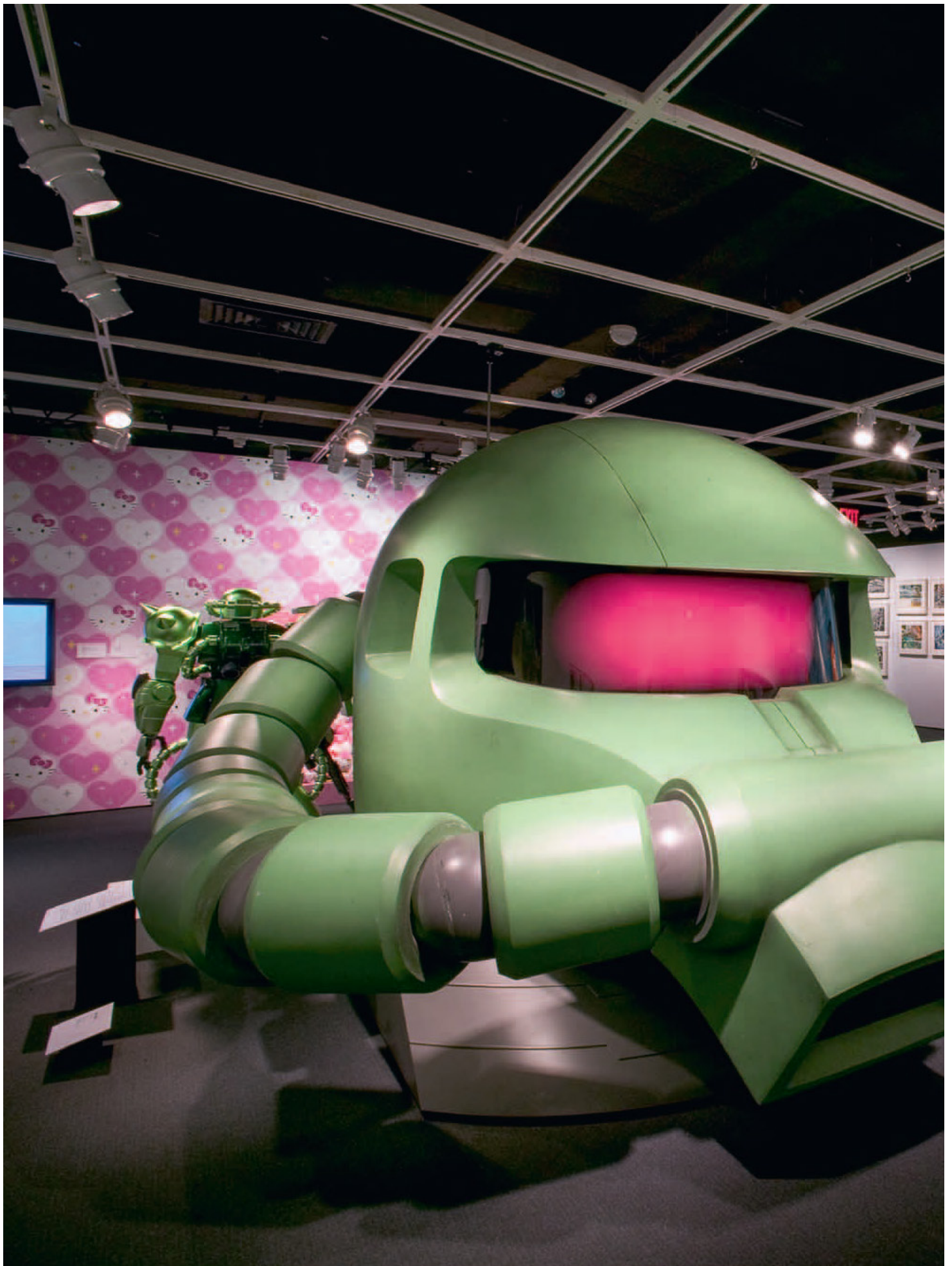


04 Ausstellungsansicht *Superflat*, Los Angeles Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2001, Foto: Joshua White

Viele Figuren Murakamis, allen voran die 1993 eingeführte Figur Mr. Dob, gehen auf diese Maskottchen-Kultur zurück. Das muss man aber nicht unbedingt als Akt der Nachahmung klassifizieren: Auch oder gerade jene, in denen er sich selbst zur Figur macht, können vielmehr als Versuch eines ‚Learning by doing‘ im Sinne John Deweys angesehen werden. Als eine Möglichkeit, gleichzeitig ‚in‘ und ‚außerhalb‘ der Sachen zu sein, mit denen er sich beschäftigt. Sosehr Murakamis Werk oft auf seine Selbstinszenierung als „Company Man“ oder „Business Artist“ reduziert wurde, so gut lässt sich seine Arbeit doch gleichermaßen als künstlerische Forschung beschreiben. Warum er Mr. Dob kreiert habe? „Ich wollte das Geheimnis der

Überlebensfähigkeit auf dem Markt erforschen, die Universalität von Figuren wie [...] Hello Kitty und ihren in Hongkong produzierten Nachahmungen“, sagte Murakami in einem Interview mit Hypebeast.¹¹ Den beanspruchten Forschergeist muss man dem Künstler natürlich nicht abnehmen, allerdings zeugen seine Texte und Essays, Interviews und Instagram-Beiträge doch von einer Auseinandersetzung mit der japanischen Kunst-, Pop- und Nachkriegsgeschichte sowie einschneidenden Katastrophen wie dem Tōhoku-Erdbeben 2011 und jüngst der Corona-Pandemie, die alles andere als oberflächlich ist.

Am folgenreichsten für die Einordnung dessen, was man auch „Neo Pop“ oder „New Pop“¹² in Japan



05 Ausstellungsansicht *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*, Japan Society, New York, 2005, Foto: Seong Kwon





06 ob, *Your, My, Story -Green-*, 2021, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm, © ob/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved., Courtesy: Perrotin

nennt, dürfte die bereits erwähnte und im Jahr 2000 veröffentlichte Superflat-Theorie gewesen sein. Darin ordnet Murakami die zeitgenössische Manga- und Plakatkunst sowie beliebte Animationen der Otaku-Kultur in die Kunstgeschichte der Edo-Periode (1600–1867) ein und präsentiert Superflat sowohl als neue Kunstform als auch als kulturelles Konzept und eine Art Philosophie. Blättert man durch den Katalog, in dem sein Manifest erschien, lässt sich der Eindruck gewinnen, es handle sich um eine japanische Version des Warburgschen Mnemosyne-Atlas: Aktuelle Motive und Formensprachen werden unaufgeregt in ihren Traditionslinien zurückverfolgt, auf der Suche nach einer Pathosformel, die all den Gegenüberstellungen zugrunde liegt. Der 70er-Jahre Cartoon „The Gutsy Frog“ wird als Fortleben eines Handbuchs für Tanz von Katsushika Hokusai aus dem frühen 19. Jahrhundert präsentiert, Yoshinori Kanada Animation „Adieu Galaxy Express 999“ von 1981 als eine gegenwärtige Variante von Kano Sansetsus „A Mountain Bird on an Ume Tree“ von 1631.¹³

2005 gab Murakami dann den Katalog zur Ausstellung „Little Boy“ heraus. Die Publikation ist nichts Geringeres als eine Popkulturgeschichte Japans, erzählt entlang verschiedener Analysen und historischer Einordnungen ausgewählter Mangas, Animationen, aber auch künstlerischer Positionen; kreisend um die Sozialfigur des Otaku sowie wiederkehrender Motive wie den Atompilz. Das sich niedlich anhörende „Little Boy“, der Name der Atombombe, die auf Hiroshima abgeworfen wurde, wird ihm zur sinnbildlichen Grundlage seiner Auseinandersetzung mit der Kawaii-Kultur. In seinem Essay „Earth in My Window“ beschreibt er sie als

Kapitulationsästhetik. Kawaii und der damit verbundene Kult der Cuteness, so Murakami, seien Symptom einer „kulturellen Impotenz“: Da die japanische Gesellschaft nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs keine Gelegenheit gehabt habe, sich von innen heraus zu modernisieren, sei sie übergangslos in eine amerikanisierte ausgehöhlte Postmoderne katapultiert worden: „Yuru Chara steht für die Japaner selbst: Nachdem alles blitzschnell weggeblasen wurde, erstarkte eine infantile und impotente Kultur unter dem Deckmantel einer unbegründeten, nationalen Marionetteninfrastruktur. Was entstand, war eine Kultur, die in ihrer Kindheit eingefroren war.“¹⁴ Murakamis Figuren haben daher oft spitze Zähne oder schielende Augen, sie wirken illusioniert und gleichzeitig desillusioniert.

MASOCHISTISCHE NIEDLICHKEIT

Im Spiegel von Superflat-Künstler*innen wie Murakami, Nara, Takano, oder Mori entpuppt sich die vermeintlich sorglose bunte Niedlichkeit hin und wieder als unheilvoll und traurig. Wie Totoro aus dem gleichnamigen Film von Hayao Miyazaki spendet sie zwar Trost, aber ihre Existenz ist gleichzeitig der Beweis dafür, dass es überhaupt eines Trostes bedarf. An diese Emotionalität knüpfen junge japanische Künstler*innen wie die 1992 geborene ob [06] an, deren Werke in „Followers“ wesentlich zur Gesamtatmosphäre der Serie beigetragen haben. Sie ist eine der bekanntesten Vertreterinnen der sogenannten SNS-Generation (Social-Networking-Services-Generation). In ihren Arbeiten reflektiert sie ihre Social Media-Sozialisation und beschäftigt sich vor allem mit der Beautyfilterästhetik, die sie als „dreamy filter of the feminine psyche“ deutet.¹⁵ Das wiederkehrende Motiv eines jungen Mädchens mit großen Augen in zartem, atmosphärischem Licht ist aber keinesfalls nur süß, vielmehr zeigt sich das Süße als ein Sehnsuchtsort, dem man sich nur annähern kann, der aber nie ganz erreicht wird.

Im Angesicht dieses tröstlichen Niedlichen wird man sich der eigenen Verletzlichkeit und Schwäche bewusst. Ob beschreibt damit ein abgründiges ‚niedlich‘, bei dem das Reale als eine Bedrohung in die vermeintlich heile Welt einbricht, wie das von Roland Barthes beschriebene Punctum in die Fotografie. Es ist das Niedliche, das all die vertrauten Gefühle zwar auslöst – Zuneigung, Schutzbedürfnis, ggf. Begierde –, aber in der gleichzeitigen Offenkundigkeit der Ohnmacht gegenüber den Effekten ‚sticht‘, um bei der Formulierung von Barthes zu bleiben. In der Superflat Art und ihren Nachfolgern zeigt sich im Erleben von Niedlichkeit daher ein gewisser Masochismus: Die Künstler*innen offenbaren ein ästhetisches Leiden am Kapitalismus, an der Quantifizierung der Kultur, am Ausgeliefertsein der Affekte und am fehlenden Protestvermögen.



07 Aya Takano, *doki doki donpen*♡, 2020, Öl auf Leinwand, 97 × 130 cm, © Aya Takano/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved., Courtesy: Perrotin

Im Angesicht dieses tröstlichen
Niedlichen wird man sich
der eigenen Verletzlichkeit
und Schwäche bewusst.

ANMERKUNGEN

1 Takashi Murakami: *Superflat*, Tokio 2000, S. 5.

2 Cornelius Tittel: *Deutschland hasst mich*, in: WELT am Sonntag, 11.12.2019.

3 Murakami 2000, S. 5 (wie Anm. 1).

4 Sharon Kinsella: *Cuties in Japan*, in: Lise Skov/Brian Moeran (Hg.): *Women, Media, and Consumption in Japan*, London/New York 1995, S. 220–254.

5 Ebd., S. 242.

6 Vgl. Hiroki Azuma: *Otaku. Japan's Database Animals*, London 2001, S. 43.

7 Vgl. Christiane R. Yano: *Pink Globalization. Hello Kitty's Trek Across the Pacific*, Durham 2013.

8 Lukas R.A. Wilde: *Im Reich der Figuren*, Köln 2018, S. 341.

9 Ebd.

10 Takashi Murakami: *Earth in my Window*, in: Ders. (Hg.): *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*, New York 2005, S. 98–150, hier S. 101. Übers. d. Verf.

11 Keith Estiler: „Mr. DOB“: *Takashi Murakami's Most Famous Character Explained* (8.4.2019), in: www.hypebeast.com (25.1.2023).

12 Margit Brehm: *Die fließende Welt, die es beinahe gegeben hätte*, in: Dies. (Hg.): *The Japanese Experience*, Ostfildern-Ruit 2002, S. 20–33, hier S. 26.

13 Murakami 2000, S. 66/67 und 36/37 (wie Anm. 1).

14 Murakami 2005, S. 100/101, Übers. d. Verf. (wie Anm. 10).

15 Vgl. Künstlerinbeschreibung auf der Website der Kaiikai Kiki-Galerie, <http://en.gallery-kaikaikiki.com/category/artists/ob/> (25.1.2023).

