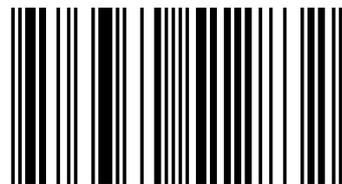


## Netzwerke des Widerstands in der Holzschnittdruck-Bewegung Japans

In diesem Buchband wird der Frage nachgegangen, wie sich die Holzschnittdruck-Bewegung auf die Schaffung von Netzwerken und die Stärkung von Widerstandsbewegungen im sozialen und politischen Kontext auswirkt. Im Gegensatz zur traditionellen Produktionsweise von Holzschnittdrucken, wo ein Werk entweder aufgrund von künstlerischer Selbstverwirklichung oder finanziellem Profit durch ein Zusammenspiel von separaten Arbeitsvorgängen kreiert wurde, verbindet die gegenwärtige Holzschnittdruck-Bewegung die Menschen untereinander und verstärkt ihre Motivation und Hoffnung im widerständigen Kampf für eine andere Gesellschaft dadurch, dass Kunstwerke kollektiv und mit einer bestimmten politischen Botschaft erschaffen werden. Diese Bewegung lässt sich der angewandten Kunst zuordnen, als Ausdruck einer in der Praxis nutzbar gemachten Kunst, die neue Dimensionen der Interpretation, Herangehensweise und des Kunstschaffens eröffnet. Denn diese Form der angewandten Kunst – die gleichzeitig dynamisch und aktiv das Leben der Menschen prägt – übersteigt die vorherrschende Bedeutung von Kunstobjekten als ästhetische Zeitzugnisse hin zu einem Mittel für das Verständnis von Unabhängigkeit und Freiheit.



Mirco Pizzera studierte Japanologie und Kunstgeschichte Ostasiens an der Universität Zürich. Durch sein Interesse an politischen und sozialen Themen lernte er AktivistInnen in Tokyo kennen und verbreiterte somit internationale, aktivistische Netzwerke. Seine Tätigkeit verbindet akademische Standpunkte mit aktivistischen Sichtweisen.



978-3-330-51283-2



Mirco Pizzera

## Netzwerke des Widerstands in der Holzschnittdruck- Bewegung Japans

Empowerment und Schaffung von Netzwerken in  
Japan, Südostasien und anderen Teilen der Welt

**Mirco Pizzera**

**Netzwerke des Widerstands in der Holzschnittdruck-Bewegung  
Japans**

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

**Mirco Pizzera**

# **Netzwerke des Widerstands in der Holzschnittdruck-Bewegung Japans**

**Empowerment und Schaffung von Netzwerken in  
Japan, Südostasien und anderen Teilen der Welt**

FOR AUTHOR USE ONLY

**Reihe Gesellschaftswissenschaften**

## Impressum / Imprint

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle in diesem Buch genannten Marken und Produktnamen unterliegen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz bzw. sind Warenzeichen oder eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Inhaber. Die Wiedergabe von Marken, Produktnamen, Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen u.s.w. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek: The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this work is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

Coverbild / Cover image: [www.ingimage.com](http://www.ingimage.com)

Verlag / Publisher:

AV Akademikerverlag

ist ein Imprint der / is a trademark of

OmniScriptum GmbH & Co. KG

Bahnhofstraße 28, 66111 Saarbrücken, Deutschland / Germany

Email: [info@omniscryptum.com](mailto:info@omniscryptum.com)

Herstellung: siehe letzte Seite /

Printed at: see last page

**ISBN: 978-3-330-51283-2**

Copyright © Mirco Pizzera

Copyright © 2017 OmniScriptum GmbH & Co. KG

Alle Rechte vorbehalten. / All rights reserved. Saarbrücken 2017

FOR AUTHOR USE ONLY

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>Vorwort</b>	<b>4</b>
<b>1 Einleitung</b>	<b>6</b>
<b>2 Traditioneller Holzschnittdruck in Japan</b>	<b>8</b>
2.1 Entwicklung des Holzschnittdruckes bis in die Moderne	8
2.1.1 Der Umbruch in der Meiji-Zeit und seine Auswirkungen auf den Holzschnittdruck	11
2.2 Sōsaku-Hanga	12
2.2.1 Neue Einflüsse in der Holzschnittdruck-Bewegung und deren Unterschiede zur Tradition	13
2.2.3 Sozialer und politischer Protest in der <i>sōsaku hanga</i> Bewegung	17
<b>3 Gegenwärtige Holzschnittdruck-Bewegung</b>	<b>21</b>
3.1 Soziale und Politische Bewegungen im gegenwärtigen Japan	22
3.1.1 Protest gegen nukleare Energie und Kraftwerke	23
3.1.2 Anti-Kriegs-Bewegung und die Debatte um den Verfassungsartikel Nr. 9	25
3.1.3 Widerstand gegen US-amerikanische Militär-Basen	26
3.2 Verbreitung des Holzschnittdruckes in politischen und sozialen Netzwerken in Südostasien	28
3.3 A3BC Tōkyō, andere Kollektive und Bewegungen	33
3.4 Produktionsweise	35
3.4.1 Kollaborative Arbeit	35
3.4.2 Wöchentliche Treffen und Workshop-Kultur	36
3.4.3 Materialien und Techniken	38
3.4.4 Lehren und Lernen	41

<b>4 Rezeption und Darstellung</b>	<b>42</b>
4.1 Objektbeschreibungen ausgewählter Werke	43
4.1.1 Okinawa-Banner	43
4.1.2 D.I.Y. Worldwide Woodblock Print Movement	46
4.1.3 Erhebung des Friedens – Entsagung des Krieges	50
4.2 Ausdruck von Wort und Bild	53
4.2.1 Das Entwerfen und Erschaffen eines Werkes	57
4.2.2 Bilder als Worte und das Verhältnis von Text im Bild	59
4.2.3 Verständnis und Rezeption der Werke	65
4.3 Publizieren und Ausstellen von Werken	67
4.4 Weitere Wege und Arten der Distribution und Rezeption von Werken	69
<b>5 Empowerment und Schaffung von Netzwerken in politischen Widerstands- Bewegungen durch die gegenwärtige Holzschnittdruck-Kunst</b>	<b>71</b>
<b>6 Schlusswort – Beitrag zur globalen Kunst- und Widerstandsbewegung?</b>	<b>75</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>79</b>
Primärquellen	79
Sekundärliteratur	79
<b>Anhang</b>	<b>82</b>
Abbildungsverzeichnis	82
Interviews	88

## **Vorwort**

Als Student der Kunstgeschichte Ostasiens kam ich relativ früh mit dem Thema des japanischen Holzschnittdruckes in Kontakt, den ich alsbald als eine sehr interessante Kunstform empfand. Durch mein langjähriges Studium bekam ich die Gelegenheit mich auf unterschiedlicher Ebene damit auseinander zu setzen. Was ich jedoch lange nicht erfahren konnte, war, wie das praktische Handwerk sich anfühlte. Im November des Jahres 2015 bekam ich Besuch von einem japanischen Freund, der faszinierende Werke und die Kunde eines neu begründeten Holzschnittdruck-Kollektivs in Tōkyō mit sich brachte. Natürlich konnten wir es nicht bei einer kleinen Ausstellung und einem Diskussions-Abend belassen, sondern organisierten einen Workshop im besetzten Haus, wo ich aktiv bin. Die Teilnahme war gross und die Faszination an dieser Kunstform noch grösser.

Durch meinen Hang, meine Interessen und mein aktivistisches Leben, stets so viel wie möglich in den akademischen Kontext einzubringen, inspirierte mich diese Form des künstlerischen Aktivismus oder der aktivistischen Kunst einmal mehr, diese Begebenheit in den akademischen Kontext hinein zu tragen – selbst wenn ich manchmal der Meinung bin, dass hier zwei unversöhnliche Fronten aufeinander prallen. Nach einigen Wochen des Nachdenkens festigte sich der Gedanke, meine Bachelor-Arbeit über dieses Thema zu machen. Ich spielte schon länger mit dem Gedanken meine FreundInnen in Japan zu besuchen, kam jedoch aus verschiedensten Gründen nicht dazu, nicht zuletzt auch, weil ich mir immer sagte, dass eine solche Reise, vor allem mit Flugzeug, seine guten Gründe und eine angemessene Länge haben sollte.

Jedoch ergaben sich durch dieses Arbeitsthema und den lange ersehnten Besuch somit zwei Berechtigungen für eine weitere Reise nach Japan, während derer ich neue Bekanntschaften machte und dieses grossartige Netzwerk von aktiven Menschen einmal mehr erleben durfte. Natürlich mit der Kunstform des Holzschnittdruckes im Zentrum, die uns in Tōkyō wunderschöne Momente der Solidarität und der Freude bereitete. Ich durfte selbst viele Erfahrungen machen, mich im Holzschnitzen üben und befand mich kurzzeitig als Mitglied des Kollektivs auf einer wunderschönen Reise. Zurückgeblieben sind Werke, Eindrücke, Interviews, neue Bekanntschaften und die Motivation, ein eigenes Holzschnittdruck-Kollektiv zu begründen – natürlich erst nach Abgabe dieser Arbeit.

Als letztes möchte ich ganz herzlich allen Beteiligten des Kollektivs und meinen Freunden und Freundinnen in Japan für die gute Zeit und den Beitrag zu dieser Arbeit danken. Im speziellen Ueoka Seiji, *sensei* und Begründer des Kollektivs und Tokunaga Risa, die mich mit vielen Informationen versorgte, sowie Katie Bender, die mir mit ihren Übersetzungsfähigkeiten in Japan vor Ort half. Ein besonderer Dank geht an Narita Keisuke, Betreiber des Infoshops, der mich letztes Jahr besuchte und einen unermüdlichen Aufwand für eine andere Gesellschaft leistet. Als letztes auch ein grosses Danke an Professor Hans B. Thomsen, der meine Arbeit betreute, mit welchem ich die Faszination am Holzschnittdruck teilen durfte und der mich durch die vielen Jahre meines Studiums begleitete. Zudem waren die gemeinsamen Gespräche, die wir hatten, stets eine Freude und seine mir gegenüber gebrachte Selbstverständlichkeit, mein aktivistisches Leben neben und mit dem Studium zusammen zu führen, schätzte ich besonders.

Ich hoffe diese Arbeit – die ich jedermensch bereitwillig zur freien Verfügung stelle – wird ein Beitrag zu unterschiedlichsten Zwecken bringen, nicht zuletzt für eine weltweite Holzschnittdruck-Bewegung, in welcher Kunst zum Ausdruck für Unabhängigkeit und Freiheit wird.

## **1 Einleitung**

In dieser Arbeit wird die gegenwärtige Holzschnittdruck-Bewegung in Japan untersucht. Dabei wird der Frage nachgegangen, wie sich diese auf die Schaffung von Netzwerken und die Stärkung von Widerstandsbewegungen im sozialen und politischen Kontext auswirkt. Im Gegensatz zur traditionellen Produktionsweise von Holzschnittdrucken, wo ein Werk entweder aufgrund von künstlerischer Selbstverwirklichung oder finanziellem Profit durch ein Zusammenspiel von mehreren separaten Arbeitsvorgängen kreiert wurde, verbindet die gegenwärtige Holzschnittdruck-Bewegung die Menschen untereinander und verstärkt ihre Motivation und Hoffnung im widerständigen Kampf für eine andere Gesellschaft dadurch, dass Kunstwerke kollektiv und mit einer bestimmten politischen Botschaft erschaffen werden.

In der Untersuchung wird für die historische Aufarbeitung vorwiegend Sekundärliteratur als Quellen dienen, wobei die jüngere Geschichte durch vereinzelte Artikel und Publikationen, jedoch vorwiegend mit Interviews von involvierten Personen im Zuge einer Feldforschung aufgearbeitet wird. Es handelt sich bei diesem Phänomen, der Verbindung von Kunst und Aktivismus, um eine Bewegung, die in Südostasien in den letzten zwei Jahrzehnten ihren Anfang fand und im Bezug auf Japan sich auf die letzten Jahre beschränkt. Aus diesem Grund ist relativ wenig Literatur und dokumentiertes Material vorhanden, vor allem im akademischen Kontext.

In einem ersten Schritt wird eine kurze historische Entwicklung des Holzschnittdruckes in Japan aufgezeigt und etwas detaillierter die für die gegenwärtige Bewegung bedeutsamen Veränderungen des letzten Jahrhunderts beleuchtet. Besonders massgebend sind die Einflüsse, welche einen Unterschied zur traditionellen Kunstform darstellen und diejenigen, die eng mit sozialem und politischem Protest in Verbindung stehen, bilden die Grundlagen für die heutige Bewegung.

Als nächstes werden die sozialen und politischen Bewegungen im gegenwärtigen Japan thematisiert, die Netzwerke und Anliegen der Menschen, wie sie ab Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden und auf welchem Stand sie sich heute befinden. Diesen kommt eine wesentliche Rolle in der Verbreitung des Holzschnittdruckes in Südostasien zu, wo ähnliche Phänomene und Gruppierungen mit gleichen Interessen vorhanden sind. Der Fokus liegt dabei auf einem der jüngsten Kunst-Kollektive, das sich in Tōkyō befindet. Anhand diesem und anderen Beispielen werden die kollaborative Arbeit, Lernstrukturen und die verbindenden Elemente untersucht, sowie auch die verwendeten Materialien und Techniken der gegenwärtigen Produktionsweise.

Zur Rezeption und Darstellung der Werke werden vorgängig ausgewählte Objekte des japanischen Kollektivs beschrieben, die sich in mehreren Gesichtspunkten voneinander unterscheiden, obwohl sie alle auf ähnlichem Weg erschaffen wurden. Der Prozess des Entwerfens und Erschaffens eines Werkes ist ebenfalls zentral für die nachfolgende Interpretation der Holzschnittdrucke, die auch hinsichtlich der Verwendung und dem Verhältnis von Wort und Bild untersucht werden. Abschliessend zur Rezeption und Darstellung wird die Praxis der Publikation und des Ausstellens betrachtet, sowie auch weitere Wege und Arten der Distribution und Rezeption der Werke.

Schlussfolgernd werden die Verbindungen zwischen der Holzschnittdruck-Bewegung und den Netzwerken im sozialen und politischen Widerstand zusammengetragen und die dabei entstehenden gegenseitigen Einflüsse thematisiert. Das Entstehen neuer Netzwerke oder die Festigung von bereits bestehenden Verbindungen durch diese Kunstform sowie das Empowerment in Protest-Bewegungen, im Sinne der Befähigung, Verantwortung zu übernehmen und einer Stärkung des Selbstbewusstseins von Individuen, stehen im Zentrum. Abschliessend wird versucht, anhand der Erörterung des Beitrags zur globalen Kunst- und Widerstandsbewegung, eine angemessene Einordnung in die Kunstgeschichte zu finden, wobei neue Herangehensweisen der Interpretation und Bedeutung von Kunst durch dieses Beispiel der gegenwärtigen Holzschnittdruck-Bewegung zum Ausdruck kommen.

## 2 Traditioneller Holzschnittdruck in Japan

Holzschnittdruck bezeichnet die Technik, ein Bild auf die Oberfläche eines Holzblocks zu übertragen, um dieses auf Papier zu drucken. Zuerst wird das Motiv von einem normalen Papier auf ein dünneres Papier übertragen, um es dann verkehrt auf den Holzblock zu kopieren. Traditionell wurde in Japan meistens Kirschholz verwendet, dessen Oberfläche mit verschiedenen Messern und Werkzeugen bearbeitet wurde, sodass ein Negativ des Bildes entsteht. Als nächster Schritt wird Tinte auf den Block aufgetragen und danach das zu bedruckende Papier darauf gelegt. Dann wird die Rückseite des Papiers mit einem *baren* 馬連, einem scheibenförmigen Werkzeug, gerieben und angedrückt, sodass sich die Tinte überträgt.<sup>1</sup> Ein Holzschnitt wurde stets von einer Person entworfen und von jeweils spezifischen HandwerkerInnen auf Holz übertragen, geschnitzt und anschliessend von gelernten DruckerInnen gedruckt. Zuletzt wurden sie von wiederum anderen Leuten herausgegeben, den Verlegern.

### 2.1 Entwicklung des Holzschnittdruckes bis in die Moderne

In der japanischen Geschichte geht die Tradition des Holzschnittdruckes bis ins achte Jahrhundert zurück, wo die Holzdruck-Technik von buddhistischen Mönchen zum Kopieren von Sutras benutzt wurde.<sup>2</sup> Der Holzschnittdruck fand durch den Buddhismus Verbreitung in Japan. Damals, „als das Verlagswesen ausschliesslich in den Händen des Klerus lag und nicht kommerziell orientiert war“<sup>3</sup>, wurden Holzschnitte mit buddhistischen Themen auf Papier gestempelt und zurecht geschnitten an Gläubige oder PilgerInnen verkauft, zur Verteilung ihres Schriftgutes, sowie als Einnahmen für die Mönche und Tempel. Diese Holzschnitte werden als *bukkyō hanga* 仏教版画 bezeichnet (Abb. 1) und wurden in der Heian-Zeit 平安時代 (794-1185) bekannt.



Abbildung 1:  
*bukkyō hanga*,  
Heian-Zeit,  
Holzschnittdruck-  
Stempel, Tusche  
auf Papier

1 Penelope E. Mason, *History of Japanese Art. Second Edition, Revised by Donald Dinwiddie* (London: Laurence King Publishing Ltd, 2005), 283.

2 April Vollmer, „Mokuhanga International,“ *Art in Print* 2 (2012): 4.

3 Friedrich B. Schwan, *Handbuch japanischer Holzschnitt. Hintergründe, Techniken, Themen und Motive* (München: Iudicium, 2003), 96.

Danach entwickelte sich der Holzschnittdruck weiter und später entstanden die ersten *sumizuri-e* 墨摺絵 (Abb. 2), einfache Drucke mit ausschliesslich schwarzer Tusche und darauf *nishiki-e* 錦絵 (Abb. 3), die ersten Farbholzschnitte.<sup>4</sup> Holzschnittdrucke werden häufig als *ukiyo-e* 浮世絵 (Abb.4) bezeichnet. Dieser Begriff umfasst jedoch die Holzschnittdruck-Kunst der Edo-Zeit 江戸時代



Abbildung 2: *Behind the Screen*, Moronobu Hishikawa, ca.1680 *sumizuri-e*, Holzschnitt-  
druck, Tinte auf Papier

(1615-1868), in welcher diese Kunstform eine der ausgeprägtesten Darstellungen der japanischen Kultur zu dieser Zeit widerspiegelt. Das Wort *ukiyo* stammt aus dem buddhistischen Kontext und steht für die Vergänglichkeit der irdischen Welt gegenüber der Ewigkeit des Jenseits. In der Edo-Zeit erhielt es jedoch eine andere Konnotation. Die Bilder



Abbildung 3: *Mitate of the Calligrapher Ono no Tofu*, Harunobu Suzuki, nach 1765, *nishiki-e*, Holz-schnittdruck, Tinte auf Papier

des *ukiyo-e* stellen die Lebensfreude und das Geniessen der Menschen im Diesseits dar und somit stand das Wort und diese Bilder nun für das Vergnügen, die Freudenviertel oder das Theater.<sup>5</sup> Während dieser Zeit wurden Holzdrucke stetig populärer und auch erschwinglicher für niedriger stehende Kaufleute oder normale BürgerInnen. Es entwickelten sich aber auch viel elaboriertere Druckkünste und Stilrichtungen, die wesentlich teurer verkauft werden konnten. Durch solche Wandlungen wurden „Kunst und Kommerz zu egalitären Partnern in der Produktion von *ukiyo-e*“<sup>6</sup>.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als „die Produktion von *ukiyo-e hanga* fast völlig zum Erliegen“<sup>7</sup> kam, erfuhr die Holzschnittdruck-Bewegung einen erneuten Wandel. Einerseits entwickelte sich die Praxis der *fukusei hanga* 複製版画, der „nachgemachten“ Drucke und zwei neue Richtungen entwickelten sich: *shin hanga* 新版画 („neue



Abbildung 4: *Thirty-six Views of Mt.Fuji - The Great Wave*, Hokusai Katsushika, ca. 1830, Holzschnittdruck, Tinte auf Papier

4 Schwan, 2003, 88.

5 Mason, 2005, 278.

6 Vollmer, 2012, 4.

7 Schwan, 2003, 162.



Abbildung 5: *Snow at Ueno*, Kiyomizudo, Hasui Kawase, 1929, shin hanga, Holzschnittdruck, Tinte auf Papier

Drucke“, Abb. 5) waren Drucke, bei welchen KünstlerInnen die alte Tradition der *ukiyo-e* wieder aufleben lassen wollten, während andere KünstlerInnen die *sōsaku hanga* 創作版画 Bewegung („kreative Drucke“, Abb. 6) begründeten, bevorzugt westliche Techniken anwandten und ihre Werke komplett selbst kreieren wollten. Das bedeutete, dass Letztere vom Entwurf, über das Schnitzen und Drucken bis zum Publizieren alles selbst machten.<sup>8</sup>

Im Japan der Nachkriegszeit entwickelten sich durch die „zunehmende Internationalisierung und den damit verbundenen Grenzüberschreitungen“ viele unterschiedliche Ansätze und Stilrichtungen in der Druckkunst, „dass der Begriff der *sōsaku-hanga* bald nicht mehr geeignet war, die gesamte Vielfalt der japanischen Druckgraphik zu umfassen“<sup>9</sup>. Eine der international gängigsten und wohl auch neutralsten Bezeichnungen für den Holzschnittdruck ist *mokuhanga* 木版画. Das Wort oder Zeichen für *moku* steht für Holz und *hanga* besteht aus zwei Zeichen, die als „gedrucktes Bild“ übersetzt werden können.<sup>10</sup> Der alleinstehende Begriff *hanga* 版画, wurde im Jahre 1905 von Yamamoto Kanae, eines Pioniers der *sōsaku hanga* Bewegung, geprägt und „wurde in der Folge von Anhängern dieser Bewegung in ihrem Ringen um Anerkennung ihrer Arbeiten als Kunstwerke bereitwillig aufgenommen“<sup>11</sup>, erfuhr allgemeine Akzeptanz und etablierte sich als Fachbegriff. Somit kann gesagt werden, dass heutzutage in Japan *hanga* generell als Holzschnittdruck verstanden wird, sowohl als einfache – den meisten Menschen bekannte – Drucktechnik, sowie auch als Kunstform der gesamten Holzschnittdruck-Geschichte.

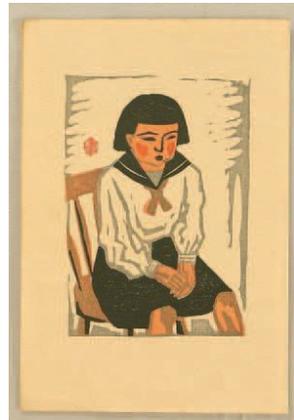


Abbildung 6: *Girl*, Shizuo Fujimori, 1936, *sōsaku hanga*, Holzschnittdruck, Tinte auf Papier

8 Mason, 2005, 382.

9 Schwan, 2003, 166.

10 Vollmer, 2012, 4.

11 Schwan, 2003, 88.

### 2.1.1 Der Umbruch in der Meiji-Zeit und seine Auswirkungen auf den Holzschnittdruck

Mit der Meiji-Zeit 明治時代 (1868-1911) brach eine neue Ära an, die schon in der späten Edo-Zeit durch die Umstellung auf die Geld-Wirtschaft eingeleitet wurde und „starke gesellschaftliche Verwerfungen“, sowie auch „soziale Unruhen und Aufstände“ mit sich brachte. „Literaten, Wissenschaftler und Gelehrte begannen in immer stärkerem Masse die Legitimation des bestehenden Machtapparates in Frage zu stellen“.<sup>12</sup> Dies führte zu neuen Auslegungen von Geistesströmungen und hatte indes auch seine Auswirkungen auf den Holzschnittdruck. Das Verlangen nach westlichem Wissen und Technologien wuchs auf der einen Seite und auf der anderen Seite gab es den Hang, alte japanische Traditionen zu bewahren. Doch angetrieben durch die Überlegenheit der westlichen Zivilisation, wurden in „einer nahezu blinden Übernahme“ westliche Kultur und Strukturen übernommen, die nach kurzer Zeit durch Kritik und Zweifel „zu einer Neubewertung der Tradition und in deren Gefolge zu einem masslos übersteigerten Nationalismus führte“<sup>13</sup>.



Abbildung 7: Russo-Japanese War, Kokunimasa, 1904, Kriegsbild vom russisch-japanischen Krieg, Holzschnittdruck, Tinte auf Papier

Die Holzschnittdrucke des *ukiyo-e* hatten drei Charakteristiken: Sie behandelten populäre Themen, waren allgemein erschwinglich und wurden kommerziell produziert. Was sich in der Meiji-Periode am meisten änderte, war der erste

Punkt. Die Regierung begrüßte sogar die Darstellung oder das Kommentieren von Themen, die zuvor in der Edo-Zeit als verboten galten, obwohl immer noch eine gewisse Zensur vorherrschte. Es wurde teils nicht nur toleriert, sondern auch „enthusiastisch ermutigt“<sup>14</sup>, solche Drucke zu produzieren und in Umlauf zu bringen, um den aufkeimenden Nationalismus zu stärken, gegen die übriggebliebene, alte Tendenz zur Militärregierung der Edo-Zeit zurückzukehren.

12 Schwan, 2003, 153.

13 Schwan, 2003, 153.

14 Mason, 2005, 382.

In diesem Zeichen stand auch das letzte Aufblühen der *ukiyo-e* um den Jahrhundertwechsel. Während des russisch-japanischen, sowie vom chinesisch-japanischen Krieg wurden viele Drucke mit Szenen aus dem Krieg und von neuen Helden zur Propaganda im japanischen Volk benutzt (Abb. 7). Bilder von Aufständischen stiessen bei der Bevölkerung auf Verständnis und Sympathie und die Kriegsbilder „wurden gar zum absoluten Verkaufsschlager und bescherten den Holzschnittmeistern die vorläufig letzte Hochkonjunktur ihres Handwerks“<sup>15</sup>. Jedoch nahmen sich einige KünstlerInnen auch die Freiheit, sich über die Regierung und deren Gesetze lustig zu machen und es entstanden viele Karikaturen. Beispielsweise zogen sie die Verordnung der Kontrolle von Nacktheit – was eines von vielen kontroversen Themen war durch die Ankunft von westlichen Werten – ins Lächerliche<sup>16</sup> (Abb. 8).

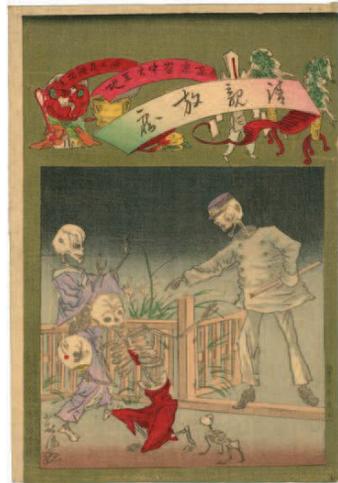


Abbildung 8: From the series *Kiyochika Ponchi*, Kobayashi Kiyochika, ca. 1881, Karikatur über die Verordnung zur Kontrolle von Nacktheit, Holzschnittdruck, Tinte auf Papier

## 2.2 Sōsaku-Hanga

Durch den Umbruch in der Meiji-Zeit standen sich „in der Holzschnittkunst [...] anfangs zwei Gruppierungen in relativer Unversöhnlichkeit gegenüber“<sup>17</sup>. Auf der einen Seite wurde die Verinnerlichung westlicher Werte und abendländischen Gedankenguts, welches stark vom Individualismus geprägt war, verfochten und auf der anderen Seite wurde versucht, die langandauernde japanische Tradition und Kultur, als einzigartig zu erkennen, diese wertzuschätzen und fortzuentwickeln. Aus der westlich orientierten Strömung entstand die westliche Malerei (*yōga* 洋画) und die Idee des *sōsaku hanga*. Der Hang zur Tradition brachte die Malerei im japanischen Stil (*nihonga* 日本画) und die *shin hanga* Bewegung hervor.

<sup>15</sup> Schwan, 2003, 154.

<sup>16</sup> Mason, 2005, 383.

<sup>17</sup> Schwan, 2003, 161.

## 2.2.1 Neue Einflüsse in der Holzschnittdruck-Bewegung und deren Unterschiede zur Tradition

Die Idee des *sōsaku hanga* wurde hauptsächlich von westlichen Ideen beeinflusst. Der Holzschnittdruck als eigenständige Kunstform hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Japan einen schweren Stand. „Er wurde als ein rein kunsthandwerkliches Produkt angesehen und hatte sich vor allem aufgrund der Entwicklung der letzten fünfzig, sechzig Jahre in den Köpfen der Menschen als blosses Massenprodukt zur Verbreitung von Neuigkeiten festgesetzt“<sup>18</sup>. Viele alte Strukturen der traditionellen Druckkunst, wie beispielsweise das Lehrer-Schüler-Verhältnis verloren an Bedeutung. Zudem machte sich die Erkenntnis breit, dass in Europa, wo der Holzschnittdruck immer noch als anerkannte Kunstform galt, die „Druckgraphik insgesamt einen ganz anderen Stellenwert“<sup>19</sup> besass als in Japan. Durch vielfältigen Austausch, sowie Ausland-Reisen und Kunststudien, liessen sich viele japanische Kunstschaffende von der westlichen Idee der Eigenverantwortung und Selbstbestimmung eines Künstlers beeinflussen und waren motiviert, in ihrer Heimat, der Holzschnittdruck-Kunst ein neues Gesicht zu verleihen.

Durch Yamamoto Kanae 山本鼎 (1882-1946), einem Kunststudent, der in den Stilarten westlicher Malerei bewandert war, wurde die Bewegung des „kreativen Druckes“ im Jahre 1904 ins Leben gerufen. Er wagte den mutigen Schritt, „das Motiv eines Fischers nicht in Öl zu fassen oder als Aquarell zu fertigen, sondern einen Holzblock zum Ausdruck seiner künstlerischen Aussage zu benutzen“<sup>20</sup> (Abb. 9). Durch seine Arbeiten motivierte er viele andere KünstlerInnen, seinem Beispiel zu folgen und „den Pinsel mit dem Schnittmesser und ihre Palette mit dem Holzblock“<sup>21</sup> zu vertauschen und sich europäischer Vorbilder zu bedienen.

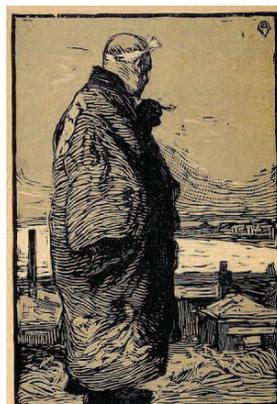


Abbildung 9: *Fisherman*, Yamamoto Kanae, 1904, Holzschnittdruck, Tinte auf Papier

In Europa war die Holzschnittkunst schon seit dem 15. Jahrhundert bekannt, geriet jedoch in Vergessenheit und wurde in den 1770er Jahren zur Reproduktion und weniger als

18 Schwan, 2003, 164.

19 Schwan, 2003, 164.

20 Schwan, 2003, 165.

21 Schwan, 2003, 165.

künstlerische Technik verwendet.<sup>22</sup> In Frankreich erlebte der Holzschnittdruck eine Wiederbelebung durch die Bewegung des Japonismus (Abb. 10), Ende des 19. Jahrhunderts, die sich einige Jahre später in Deutschland ebenfalls ausbreitete. Der Japonismus fand in den künstlerischen Alltag Einzug, nachdem zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Austausch zwischen Japan und Europa wuchs.<sup>23</sup> „In Frankreich hatten die Maler um die Jahrhundertwende die schöpferischen Impulse aus Japan längst in ihr Werk integriert [...]. In München gab es weiterhin Auktionen japanischer Kunst und Ausstellungen“.<sup>24</sup>



Abbildung 10: *Evening Shower at Atake and the Great Bridge*, Einflüsse durch den Japonismus, Links: Hiroshige Ando, 1857, Holzschnittdruck, Tinte auf Papier Rechts: Vincent van Gogh, 1887, Ölmalerie

Emil Orlik (1870-1932) trug wesentlich dazu bei, dass der Originalfarbholzschnitt in Deutschland wieder aufkam. Orlik brachte viel neues Wissen und Inspiration nach Deutschland zurück und somit sind seine Farbholzschnitte „teilweise stark japanisch beeinflusst aber trotzdem europäisch geblieben“<sup>25</sup>. Einige KünstlerInnen wie Wassily Kadinsky (1866-1944), Marianne von Werefkin (1860-1938) und Franz Marc (1880-1916)



Abbildung 11: Umschlagillustration des Almanachs „Der Blaue Reiter“, Wassily Kadinsky, 1912

begründeten 1911 das aussereuropäische Kunstprogramm der „Blaue Reiter“, in welchem die Rezeption der japanischen Kunst eine grosse Rolle spielte (Abb. 11). „Dabei verhalf die japanische Kunst auch ihnen zu einem entscheidenden Schritt in ihrer Suche nach einer veränderten visuellen Sprache.“<sup>26</sup> Die rheinischen ExpressionistInnen „wollten keineswegs die japanische Kunst kopieren, sondern eine durch die japanischen Farbholzschnitte gewonnene Erkenntnis in eine eigene Formensprache und einen neuen malerischen Ausdruck umsetzen“<sup>27</sup>.

22 Setsuko Kuwabara, „Emil Orlik – Sein Beitrag zur Wiederbelebung des Originalholzschnitts im deutschsprachigen Raum,“ in *Die Maler des „Blauen Reiter“ und Japan*, bearbeitet von Brigitte Salmen (München: Schlossmuseum des Marktes Murnau, 2011), 51-60.

23 Andrea Hirner, „Wie der Japonismus nach München kam,“ in *Die Maler des „Blauen Reiter“ und Japan*, bearbeitet von Brigitte Salmen (München: Schlossmuseum des Marktes Murnau, 2011) 19-28.

24 Hirner, 2011, 27.

25 Kuwabara, 2011, 58.

26 Claudia Delank, „Die Japansammlungen des „Blauen Reiter“ und ihr Einfluss auf die Malerei,“ in *Die Maler des „Blauen Reiter“ und Japan*, bearbeitet von Brigitte Salmen (München: Schlossmuseum des Marktes Murnau, 2011) 89-102.

27 Delank, 2011, 101.



Abbildung 12:  
Ausstellungspakat der  
Galerie Arnold in  
Dresden, Ernst Ludwig  
Kirchner, 1910

Diese Bewegung hatte rückwirkenden Einfluss auf Japan. Im Jahre 1914 wurde im Magazin *Gendai no Yōga* 現代の洋画 (Zeitgenössische westliche Malerei) ein Artikel von Kadinsky zusammen mit Holzschnitten veröffentlicht.<sup>28</sup> In den folgenden Monaten fand im Hibiya Art Museum in Tōkyō eine Ausstellung mit Drucken von deutschen ExpressionistInnen statt. Werke von Erich Heckel (1883-1970), Kadinsky, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) und Marc wurden präsentiert. Kirchner war unter anderen ein Gründungsmitglied der ebenfalls deutschen Künstler-Gruppe „Die Brücke“, welche sich bevorzugt dem Medium des Holzschnittdruckes bediente und eine grundsätzliche Kritik an Modernisierung und Kolonialisierung durch ihr künstlerisches Schaffen ausdrückte (Abb. 12).

In den 1920er-Jahren folgten weitere expressionistische Ausstellungen. Einflüsse deutscher Kunst sind jedoch schon in den 1910er-Jahren zu sehen, als verschiedene Reproduktionen deutscher Drucke von japanischen Kunstschaffenden publiziert wurden, unter anderem von Onchi Kōshirō 恩地孝四郎



Abbildung 13: *Dainichi Nyorai*, Munakata  
Shikō, 1937, Holzschnittdruck, Tinte auf Papier

(1891-1955), der sich von Kadinsky inspiriert sah. Auch Munakata Shikō 棟方志功 (1903-1975) verfolgte eine expressionistisch geprägte Herangehensweise, indem er Holzblöcke mit einfachen Werkzeugen, die von Kindern benutzt wurden, bearbeitete. Er versuchte dadurch die beim Schnitzen entstehenden Emotionen mitzuteilen und den Charakter des Holzes zu bewahren (Abb. 13).<sup>29</sup> „Das Schaffen deutscher Expressionisten war somit für Künstler der kreativen Drucke konzeptuell und stilistisch einflussreich.“<sup>30</sup>

Im Jahre 1918 wurde die *nihon sōsaku hanga kyōkai* 日本創作版画協会 (Gesellschaft kreativer Drucke Japans) begründet, welche die Idee vertrat, dass KünstlerInnen für jeden Schritt in der Schaffung ihres Druckes selbst verantwortlich sein sollten. Sie sollten das Bild entwerfen, den Holzdruck eigenhändig schnitzen und drucken. Einige gingen soweit, dass sie

28 Midori Tomita, „Woodcuts 1946-1953 by Kōsaka Gajin (1877-1953): The Discovery of Children’s Art in Japan and German Expressionism“ (Master Thesis, University of Cincinnati, 2003), 8-9.

29 Riva Castleman, *Prints of the Twentieth Century: A history* (Norwich: Thames and Hudson Ltd, 1976), 126.

30 Tomita, 2003, 13.

sogar ihr eigenes Papier herstellten.<sup>31</sup> Nebst der unabhängigen Schaffung der Werke, war es auch üblich, die eigenen Drucke selbst zu veröffentlichen. Sie glaubten daran, dass der Inhalt eines Werkes durch die Einwirkung von Zweiten und Dritten, wie Schnitzende und Druckende, nicht mehr sinngetreu ihrer Idee entsprach.<sup>32</sup> Sie lehnten Vorschläge und Vorgaben seitens der Verlegenden grundsätzlich ab, was sie von der *shin hanga* Bewegung unterschied.<sup>33</sup> Viele neue Techniken wurden ausprobiert, so beispielsweise von Onchi, der für ein Portrait sieben separate Blöcke benutzte und diese mehrmals mit Tinte in fünfzehn Stufen zu einem Druck brachte (Abb. 14).<sup>34</sup> Er experimentierte ebenfalls mit neuen Druck-Materialien wie Wachs-Papier, Karton, Fäden, Stoffe, Blätter, Drähte oder Holzkohle.<sup>35</sup>



Abbildung 14: *Portrait of Poet Hagiwara Sakutarō*, Onchi Kōshirō, 1943, Holzschnittdruck, Tinte auf Papier

Die KünstlerInnen litten anfangs „sehr unter der fehlenden öffentlichen Akzeptanz in Japan, wo man ihre Holzschnitte nach wie vor als Kunst zweiter Klasse betrachtete“<sup>36</sup>. Doch im Laufe der Zeit erhielt auch diese Kunstrichtung Anerkennung durch gesponserte Ausstellungen oder eigene Abteilungen der Druckkunst in Hochschulen. Bevor Onchi im Jahre 1939, als Künstler der Propaganda-Maschinerie der Regierung, nach China entsendet wurde, begründete er die *ichimokukai* 一目会 (Gesellschaft des ersten Donnerstags), welche zentral war für das Überleben der kreativen Druckbewegung während des Zweiten Weltkrieges. Nach Mason überlebte die *shin hanga* Bewegung als solche den Krieg nicht.<sup>37</sup> Die alte Kunst des Holzschnittdruckes hat jedoch heute immer noch bestand und wird beispielsweise am Adachi Institute of Woodcut Prints in Tōkyō gelehrt, wo unter anderem Reproduktionen alter Werke und Techniken in der *ukiyo-e* Tradition weitergegeben werden.<sup>38</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg erlangte die *sōsaku hanga* Bewegung ihre volle Anerkennung und Würdigung innerhalb und ausserhalb Japans durch internationale Aufmerksamkeit, vor

31 Mason, 2005, 384-385.

32 Margaret Gentles, „A Gift of Modern Japanese Prints,“ *The Art Institute of Chicago Quarterly* 1 (1963): 13.

33 Schwan, 2003, 164.

34 Mason, 2005, 385.

35 Gentles, 1963, 14.

36 Schwan, 2003, 165.

37 Mason, 2005, 386.

38 Vollmer, 2012, 5.

allem von amerikanischer Seite her. „In deren Augen haftete den Bildern nichts von dem alten, konservativen und faschistischen Japan an“<sup>39</sup>. Sie wurden als fortschrittlich, linksliberal und internationalistisch angesehen, was aber zuweilen von der eigenen Regierung nicht immer gern gesehen wurde.

Trotzdem bestand die Gefahr, zum Kommerz zu tendieren, da die Übernahme westlicher Konzepte auch bedeutete, dass ein neues Verständnis von *Kunst* geschaffen wurde. Da in Japan kein solches Konzept von Kunst bestand, wurde durch die Einführung von etwas *Neuem* möglich, dieses als eine neue Form der Kunst anzusehen. Die individuelle Praxis der Kunstschaftung entsprach dem europäischen Konzept und analog dazu führte die *sōsaku hanga* Bewegung dazu, dass der Holzschnittdruck zu einer Form der Kunst wurde, wie es beispielsweise Öl-Malerei schon war.<sup>40</sup>

### 2.2.3 Sozialer und politischer Protest in der *sōsaku hanga* Bewegung

Yamamoto Kanae war nebst seiner Pionier-Rolle für die *sōsaku hanga* Bewegung auch zentral für das Aufkommen der bäuerlichen und traditionellen Handwerks-Kunst. Die *mingei* 民芸 (Volks-Kunst) Theorie war eine der ersten und einflussreichsten Strömungen für die moderne Kunst-Theorie und die Bewegung der 1920er-Jahre in Japan. Sie verfolgte das Ziel der Anerkennung und Schaffung von handgefertigter Volkskunst durch unbekannte KünstlerInnen.<sup>41</sup> Als sich Kanae auf der Rückkehr von seiner Europareise im Jahre 1916 fünf Monate in Russland aufhielt, besuchte er Museen der Volks-Kunst, bäuerliche Musik-Konzerte und eine Ausstellung kreativer Malereien von Kindern.<sup>42</sup> Diese Erfahrungen inspirierten ihn dazu, diese Bewegung nach Japan zu bringen.

Durch Vorlesungen und eine Ausstellung verbreitete sich diese Bewegung im ganzen Land und wurde alsbald in den Schulen propagiert und praktiziert. Dies wurde sogar staatlich unterstützt und führte 1925 zu regulären Kursen in verschiedenen Regionen und zu zunftähnlichen, landwirtschaftlichen Kooperativen, welche Volks-Kunst ausübten und organisierten. Dadurch wollte Kanae vor allem das private Einkommen für die bäuerliche

---

39 Schwan, 2003, 165.

40 Seiji Ueoka, Interview mit Ueoka Seiji vom 23. März 2016.

41 vgl. Yuko Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory. Cultural Nationalism and Oriental Orientalism* (Bodmin: RoutledgeCurzon, 2004), xv-xvii.

42 Kikuchi, 2004, 32.

Bevölkerung steigern und Freude in den Alltag bringen. Etwa zehn Jahre später versiegte die Bewegung, wobei einige kleine Gruppen bis heute überlebt haben und den Gedanken weiter tragen.

Als 1927 eine Ausstellung russischer Künstler anlässlich des 20. Jahrestages der Russischen Revolution stattfand, bildete sich „so etwas wie eine proletarische Künstlerbewegung“<sup>43</sup>. Es wurden Ausstellungen gemacht, die von der Öffentlichkeit gut besucht, aber von den Behörden missbilligt wurden, da sie gesellschaftspolitische Anliegen thematisierten. Diese Bewegung wurde fünf Jahre später verboten, doch ihr Geist blieb erhalten. Es bildete sich eine „Gruppierung, die, von den Plänen einer sozialen Revolution beseelt, sozialistische Ideen zu verbreiten suchte und die Volksmassen mit kostenloser Massenkunst zu versorgen trachtete“<sup>44</sup>. Dies war eine Zeit wo Japan den Blick politisch auf Deutschland richtete und sich von dessen demokratischer Struktur fasziniert sah.<sup>45</sup> Verschiedene deutsch-japanische Gesellschaften wurden begründet und liberale, links ausgerichtete Ideologien wurden ebenfalls populär. Radikale Studierende lernten sogar die deutsche Sprache, damit sie die Gesamtwerke von Marx und Engels lesen konnten.



Abbildung 15: *Evening glow over Hiroshima*, Asai Kiyoshi, Überlebender des Atombombenangriffs auf Hiroshima, Holzschnittdruck

Japan war von globalen, künstlerischen Entwicklungen ziemlich abgeschnitten ab 1937, als der Krieg mit China begann, bis 1952, als es seine Regierungsfähigkeit wieder erlangte.<sup>46</sup> Vieles aus dieser Zeit wurde nach dem Krieg von der Besatzungsmacht Amerika beschlagnahmt, deportiert und nur langsam an Japan zurückgegeben. Es gibt zwei Gründe, warum Drucke aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges häufig marginalisiert oder sogar

ausgelassen werden. Der erste liegt darin, dass meistens zwischen Vor- und Nachkriegszeit unterschieden wird und somit das dazwischen Liegende vergessen wird. Der zweite Grund ist ebenfalls historischer Natur. Kriegsdrucke haben ihre Tradition aus der Meiji-Zeit, vom

43 Schwan, 2003, 165.

44 Schwan, 2003, 165.

45 vgl. Tetsurō Katō, „Personal contacts in Japanese-German cultural relations during the 1920s and early 1930s,“ in *Japanese-German Relations, 1895-1945. War, diplomacy and public opinion*, eds. Christian W. Spang and Rolf-Harald Wippich (Bodmin: Routledge, 2006), 119-138.

46 Thomas R. H. Havens, *Radicals and Realists. In the Japanese Nonverbal Arts, The Avant-Garde Rejection of Modernism* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006), 2.

russisch-japanischen und vom chinesisch-japanischen Krieg. Sie stellen stets Kriegsszenen dar. Drucke, die während des Zweiten Weltkriegs geschaffen wurden, sind keine klassischen Kriegs-Drucke in diesem Sinne, da sie keine Bilder vom Krieg wiedergeben.<sup>47</sup>

Ein stellvertretendes Beispiel aus dieser Zeit ist der Holzschnittdruck von Onchi, der den Autor Hagiwara Sakutarō 萩原朔太郎 (1886-1942) porträtiert (siehe Abb. 14). Er zeigt Hagiwara voller Qual, der an Alkoholismus und Depressionen litt und sich stets über das Militär aufregte. „Onchi's eigene Qual ist sicherlich auch in diesem Druck dargestellt“<sup>48</sup> und legt somit eine andere Herangehensweise der Kunstschaffung, Verarbeitung historischer Begebenheiten und Interpretation dar. Nebst der Knappheit an Materialien, die zur Schaffung von Holzschnittdrucken nötig waren, fanden sich alsbald viele Kunstschaffende in staatlich geförderten oder patriotisch orientierten Druck-Kreisen oder Programmen wieder. Nebst Munakata's Aussage „Culture develops with war“ und militaristischen Drucken, die mit patriotischen Werten beladen scheinen, darf nicht vergessen werden, dass nicht nur KünstlerInnen, sondern auch Literaten oder gewöhnliche BürgerInnen wie in jedem anderen Land dazu beitrugen, „Kulturen des Krieges zu schaffen“.<sup>49</sup>

In der Besatzungszeit nach dem Krieg erschienen viele Drucke von Kunstschaffenden aus der *sōsaku hanga* Bewegung, die ein nicht militarisiertes Japan der Vor-Kriegs-Zeit darstellten.<sup>50</sup> Darunter war auch Onchi, der als einer der wenigen Künstler die Zerstörung des Krieges und den Verlust von kulturellem Erbe direkt adressierte. Doch auch er liess die schrecklichsten Momente und Begebenheiten vom Krieg aus: die Atombombenabwürfe in Hiroshima und Nagasaki. Sie wurden erst später zum Thema, als KünstlerInnen befürchteten, dass sie in Vergessenheit geraten könnten (Abb. 15). Daneben ist noch Kitaoka Fumio 北岡文雄 (1918-2007) zu erwähnen, der von einem mandchurischen Aussenposten zurückkehrte und die Heimreise von ihm selbst und tausend weiteren JapanerInnen dokumentierte und somit ein Bild vom Kollaps der japanischen kolonialistischen Herrschaft wiedergab (Abb. 16).



Abbildung 16: *Departure of a Family*, Kitaoka Fumio, ca. 1945, Holzschnittdruck, Tinte auf Papier

47 Kendall H. Brown, „Out of the Dark Valley: Japanese Woodblock Prints and War, 1937-1945,“ *Impressions* 23 (2001): 65-66.

48 Brown, 2001, 66.

49 Brown, 2001, 82.

50 Alicia Volk, *Made In Japan. The Postwar Creative Print Movement*, with a contribution by Helen Nagata (Seattle: University of Washington Press and Milwaukee Art Museum, 2005) 33.

In der Nachkriegszeit gab es viele Kunstschaaffende, die sich gegen Atomkraft, US-amerikanische Kriegsbasen und Krieg, wie den vorangegangenen mit Korea, wehrten und ihre Kunst diesen Themen widmeten. Sie fanden ihr Sprachrohr durch die *Vanguard Association* in der *Nippon Exhibition*, die heute als *Scene (shaku) show* weiter existiert. Sie begann 1947 als Antwort auf die *Japan Independent Exhibition (nihon andependanten)*, die von der *Japan Art Association (nihon bijutsukai 日本美術会)* – welche von der Kommunistischen Partei Japans begründet wurde – ins Leben gerufen wurde. Die *Japan Independent Exhibition* war die erste Ausstellung ohne Vorgaben und Jury und sollte das Banner des sozialen Realismus hochhalten, was von der *Vanguard Association* abgelehnt wurde. Doch als die *Japan Independent* in die *Nippon Exhibition* umgewandelt wurde, verlor sie viel von ihrer Wucht der Werke, die unter direktem Einfluss des offiziellen Marxismus entstanden.<sup>51</sup>

Eine weitere Antwort auf die *Japan Independent Exhibition* war die *Yomiuri Independent Exhibition*, die 1949 von der gleichnamigen Zeitung *yomiuri shinbun 読売新聞* finanziert und als Kontrapunkt herangeführt wurde. Wie die *Japan Independent* war die *Yomiuri Independent* ebenfalls eine Ausstellung ohne Vorgaben und Jury, jedoch ohne jegliche Verbindung zur Kommunistischen Partei. Trotzdem wurde sie als ein Unternehmen gegen die staatliche und offizielle Kunst und deren Veröffentlichung betrachtet, da diese stets verschiedensten Einschränkungen unterlagen.

Die *Japan Independent* hatte zum Ziel, die Kunst der ArbeiterInnen-Bewegung auszustellen und wollte nicht *Kunst* oder *KünstlerInnen* im Fokus haben. Der grosse Unterschied der *Yomiuri Independent* lag genau darin, dass sie auch berühmte Kunstwerke und Kunstschaaffende mit einbezog und ihnen so grössere Popularität und mehr Publikum bescherten. Dies genügte, um die Kunstwerke und die aktivistische Bewegung der ArbeiterInnen dieser Zeit zu diskreditieren und zu untergraben.<sup>52</sup>

Die *Yomiuri Independent* unterwanderte so die protestreiche und wirklich freie Kunstbewegung der 50er- und 60er-Jahre, indem sie den Modernismus und teilweise sogar den Kapitalismus aufleben liess und gleichzeitig demokratische Werte und egalitären Zugang für alle anpries.<sup>53</sup> Solange eine solche Art von Ausstellung erhalten wurde, war es für den widerständigen und rebellischen Geist derjenigen, die den Modernismus, die Abstraktion und

---

51 Havens, 2006, 32.

52 Ueoka, 2016.

53 Havens, 2006, 50.

elitäre Institutionen ablehnten, sehr schwierig die Kunstbewegung und dieses neu erschaffene Verständnis davon anzugreifen.

Als die *Yomiuri Independent* 1964 endete, hatten sie genug Freiheit, dies mit aller Radikalität zu tun, jedoch fehlte es an theoretischer Grundlage oder energischer Kraft mit längerfristiger Wirkung. In der darauffolgenden Zeit etablierten sich mehrere Museen und andere Ausstellungsorte als Plätze für die Kunst der *Avant-Garde*, welche nun auch ihren Platz in der kommerziellen Gesellschaft gefunden hatte. Diese Generation von Kunstschaffenden hatte einerseits grössere Freiheit den Modernismus, die Politik und die Gesellschaft zu kritisieren, jedoch mit nun unvorhersehbaren Folgen für ihre Existenz in der freien Marktwirtschaft.<sup>54</sup> Somit gelang es auch, durch die *sōsaku hanga* Bewegung den Holzschnittdruck zur etablierten *Kunstform* zu machen. Die ArbeiterInnen-Bewegung formte aber gleichzeitig eine Bewegung der *sozialen Kunst*, weil Menschen aus aktiven sozialen Bewegungen sich den sozialen Umständen bedienten und diese in ihre Kunst einfliessen liessen. „When you read about woodblock prints, there's always this division of woodblock prints as art and as movement. But practically it was always mixed together, there's nothing like a line, where you could separate those two aspects from each other“<sup>55</sup>.

### 3 Gegenwärtige Holzschnittdruck-Bewegung

Aus den Schlüssen des vorangehenden Kapitels ist es schwierig, zu einer Definition mit genau abgesteckten Grenzen einer gegenwärtigen Holzschnittdruck-Bewegung zu gelangen. Auf der einen Seite steht die Tradition und das Erbe der Holzschnittdruck-Kultur Japans und deren bisweilen langsameren aber auch drastischen Veränderungen, die sie erfuhr und auf der anderen Seite müssen die Einflüsse westlicher Gedanken von Kunst und Kultur und deren Auswirkungen, sowie auch daraus erfolgtes Umdenken in Betracht gezogen werden. In der Gegenwart ist es also mehr denn je notwendig, auch die politischen und sozialen Hintergründe der aktivistischen KünstlerInnen und kunstschaffenden AktivistInnen zu beleuchten. Das erneute Aufleben und deren Art der Verbreitung nehmen ebenfalls grossen Einfluss auf die gegenwärtige Produktionsweise von Holzschnittdrucken.

---

<sup>54</sup> Havens, 2006, 145-146.

<sup>55</sup> Ueoka, 2016.

### 3.1 Soziale und Politische Bewegungen im gegenwärtigen Japan

Nach dem Krieg formte sich in Japan eine breite Protest-Bewegung in der Zivilgesellschaft, von Menschen, BürgerInnen und Anwohnenden, die sich in Gruppen organisierten, um ihre Absichten zu erreichen. In Japan gibt es einige tausend solcher Gruppierungen, was bis anhin ein unbekanntes Phänomen in der politischen Landschaft darstellt. Diese Gruppierungen besitzen nach Yasumasa sechs Charakteristiken: Erstens unterscheiden die Gruppen stets zwischen *künstlich* geschaffenen Problemen, wie Verschmutzung oder entfremdete Lebensumstände und *menschlichen* Problemen, wie beispielsweise Krieg und Frieden. Zweitens entstanden sie aus Gemeinschaften oder regionalen Gebieten, häufig aufgrund von lokal auftretenden Umweltproblemen. Drittens ist dies ein nationales Phänomen, das sich im ganzen Land zeigt und trotz lokalen Problemen, sind die Auswirkungen in ganz Japan präsent. Viertens zeichnet sich durch diese Bewegung eine verstärkte Tendenz in Richtung der Demokratisierung des Landes ab. Fünftens agieren diese Gruppierungen entgegen etablierten oder unternehmerischen Formen von Widerstand, die nicht vorsätzlich politisch erscheinen, jedoch zu politischer Aktion schreiten. Sechstens handelt es sich nicht um professionelle politische Gruppen mit Beamten oder Mitgliedern, da sie ihre Büros meist zuhause unterhalten und sich aus gewöhnlichen Menschen unterschiedlichen Alters zusammensetzen, die sich meist direkt mit den Problemen konfrontiert sehen. Zuletzt kann gesagt werden, dass diese Bewegung charakterisiert wird durch Leute, die gewillt sind, sich selbst zu helfen, um ihre Lebensumstände zu verbessern.

Es gab schon seit jeher Protest-Bewegungen und rebellische, aufständische Tendenzen gegen die Autoritäten in Japan. „Dies ist jedoch das erste Mal in der Geschichte, dass das System den Menschen erlaubt, ihr eigenes Ding zu tun.“<sup>56</sup> Fast die ganze japanische Bevölkerung nahm an den Bemühungen des zweiten Weltkrieges teil: Sie wählten. Sie waren von der Regierung nicht gezwungen teilzunehmen, jedoch klar dazu ermutigt worden. Heutzutage wird die Teilhabe an Protest-Bewegungen von der Regierung, die von der LDP repräsentiert wird, nicht mehr gefördert. Dementsprechend begannen BürgerInnen aus eigener Initiative sich gegen bestehende Verhältnisse zu wehren und zu protestieren.

In der jüngeren Geschichte Japans gibt es verschiedene Trends und politische Begebenheiten, die zu unterschiedlichen Bewegungen führten, wie beispielsweise Teile von ArbeiterInnen-

---

56 Kuroda Yasumasa, „Movements in Japan: A New Politics,“ *Asian Survey* 11 (11, 1972): 947-951.

Bewegungen. Carl Cassegård geht in seinem Buch *Youth Movements, Trauma and Alternative Space in Contemporary Japan* auf unterschiedliche Probleme von prekären Beschäftigungs-Verhältnissen, die eine grosse Sparte von Menschen umfassen, oder die Bewegung der Freeter (TeilzeitarbeiterInnen) ein. Ebenfalls thematisiert er das Bedürfnis nach einem einfachen Lebensstil, dem Zurücklassen dieser alltäglich gestressten Arbeitswelt, die beispielsweise von der Gruppe namens *dameren* だめ連 ausgedrückt wird.<sup>57</sup>

Nicht zu vergessen ist natürlich das Problem der Obdachlosigkeit, das zu unterschiedlichen Reaktionen, Solidarität unter Menschen und Orten des Protests von und für obdachlose Menschen führte. Hier soll jedoch hauptsächlich auf drei ebenfalls grosse und für den Holzschnittdruck massgebende Strömungen eingegangen werden: Den Protest gegen nukleare Energie und Kraftwerke, insbesondere nach der Katastrophe von Fukushima, die Anti-Kriegs-Bewegung, welche die aktuelle Debatte um die Revision des Artikels Nummer 9 in der japanischen Verfassung<sup>58</sup> umfasst und den Widerstand gegen US-amerikanische Militär-Basen, vor allem in Okinawa.

### 3.1.1 Protest gegen nukleare Energie und Kraftwerke

Der Protest gegen Atomkraftwerke und die friedliche Nutzung der Atomenergie, wie sie seit dem Krieg propagiert wurde, zeigten sich schon in den frühen 50er Jahren. Nach dem Schrecken der Atombombenabwürfe über Hiroshima und Nagasaki, sorgte ein Unfall, bei welchem japanische FischerInnen von einem Atombombentest verstrahlt wurden, für Entsetzen und die nachfolgende anti-nuklear Bewegung war die vielleicht kräftigste auf der ganzen Welt zu dieser Zeit.<sup>59</sup> In den 60er Jahren gingen die Proteste über die Sicherheitsabkommen mit den USA, dem Widerstand gegen den Flughafen Narita bis hin zu einer breiten Umweltbewegung in den 70er und 80er Jahren. Der Widerstand, vor allem in

---

57 vgl. Carl Cassegård, *Youth Movements, Trauma and Alternative Space in Contemporary Japan* (Leiden: Global Oriental, 2014), 79-116.

58 Article 9. Aspiring sincerely to an international peace based on justice and order, the Japanese people forever renounce war as a sovereign right of the nation and the threat or use of force as means of settling international disputes.

In order to accomplish the aim of the preceding paragraph, land, sea, and air forces, as well as other war potential, will never be maintained. The right of belligerency of the state will not be recognized.  
[http://japan.kantei.go.jp/constitution\\_and\\_government\\_of\\_japan/constitution\\_e.html](http://japan.kantei.go.jp/constitution_and_government_of_japan/constitution_e.html), per 05.05.2016.

59 Akihiro Ogawa, „Civil society: past, present, and future,“ in *Critical Issues in Contemporary Japan*, edited by Jeff Kingston (New York: Routledge, 2014), 52-63.

Form von öffentlichem Protest und Demonstrationen, kam in den späten 70er Jahren fast zum Erliegen, nachdem radikale Studentenbewegungen in gewalttätigen Konflikten mit den Behörden gipfelten.

Seit dieser Zeit gab es in Japan fast keine grossen Demonstrationen m bis ins Jahr 2011, das Jahr der Katastrophe von Fukushima. Damals gelang es einer kleinen alternativen Gruppierung namens *shiroto no ran* 素人の乱 (Aufstand der Amateure) erstmals wieder eine Demonstration mit ca. 15'000 Menschen zu organisieren. Dies wurde von keiner Seite erwartet und sollte der Beginn einer neu auflebenden, grossen Demonstrations- und Protestkultur im ganzen Land sein.<sup>60</sup> Im September des gleichen Jahres endeten die monatlichen Demonstrationen, die von *shiroto no ran* und weiteren Gruppen



Abbildung 17: *sugoroku*, A3BC, 2015, Brett- und Würfelspiel, das dem Leiterspiel ähnelt, wobei die einzelnen Stationen Ereignisse der Kries- und Nukleargeschichte darstellen, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Textil

organisiert wurden, als einige Personen verhaftet wurden. Dies war jedoch keineswegs das Ende dieser Bewegung. Durch das erneute Aufkommen von Protesten und Demonstrationen, wurde unterschiedlichen Themen wieder Platz geboten, wie auch der Prekarisierungs-Problematik, derer sich *shiroto no ran*, auf der Suche nach alternativen Lebensformen, schon lange widmete.<sup>61</sup>

Ebenfalls im September formte sich das sogenannte *tent village* (Zelt-Dorf) auf dem METI-Areal (Ministry of Economy, Trade and Industry) als ähnliche Form einer Occupy-Bewegung, um gegen die Energie-Politik und die vehemente Verteidigung der nuklearen

60 Steffi Richter, „Fukushima‘ als Ereignis. Wissen, Praxis, Protest,“ in *Japan nach „Fukushima“*. Ein System in der Krise. Leipziger Ostasien-Studien 15 (Barleben: Leipziger Universitätsverlag 2012), 114-133.

61 Richter, 2012, 121.

Energie zu protestieren,<sup>62</sup> welche bis heute andauert.<sup>63</sup> Zudem wurden seit dem 11. März 2012, zum einjährigen Gedenken an die Katastrophe, vor dem Regierungsgebäude und dem Sitz des Premierministers Demonstrationen abgehalten, die sich ab Ende März zu wöchentlichen Protesten umwandelten<sup>64</sup> und bis heute, fünf Jahre danach, lebhaft andauern.<sup>65</sup> Die Proteste gipfelten im Juni und Juli des Jahres 2012 mit bis zu 200'000 TeilnehmerInnen in Tōkyō und unzähligen weiteren landesweit. Es war auch das erste Mal in der gesamten japanischen Geschichte, dass sich eine solch grosse Protestbewegung über mehr als drei Jahre hinweg im ganzen Land verbreitete und kundtat.<sup>66</sup>

### 3.1.2 Anti-Kriegs-Bewegung und die Debatte um den Verfassungsartikel Nr. 9

Japan hatte seit dem Zweiten Weltkrieg genug Grund um gegen jegliche Form von Krieg zu sein, was sich auch im Niederschreiben der Verfassung zeigte und stets Platz oder Gehör fand in verschiedensten Protest-Bewegungen, sowie auch in der Anti-AKW-Bewegung. Schon zu Beginn der 50er Jahren gab es die politische Tendenz, die eben geschriebene Verfassung zu revidieren, welche aber gegen Ende dieser Dekade zum Erliegen kam – der Gedanke sich jedoch in einigen Köpfen von PolitikerInnen der Liberal Demokratischen Partei (LDP)<sup>67</sup> bewahrte. Im Jahre 1993 wurde das *No to Constitutional Revision! Citizens' Network* begründet und die Bewegung gegen eine Änderung der Verfassung durch eine Parlamentarische Verordnung von 1997 gestartet. Schon damals ging es um landeseigene und US-amerikanische Interessen von Globalisierung durch die Entwicklung einer gemeinsamen, militärischen Kapazität der Verteidigung.<sup>68</sup>

---

62 Koichi Hasegawa, *Beyond Fukushima. Toward a Post-Nuclear Society* (Melbourne: Trans Pacific Press, 2015), 192.

63 Gemäss Hasegawa zählte *tent village* per 30. April 2015 bereits 1328 Tage und meines Wissens besteht es heute noch, wie ich im Frühjahr 2016 in Tokyo vernahm.

64 Hasegawa, 2015, 193.

65 Diese Proteste habe ich am fünften Jahrestag, dem 11. März 2016 erlebt und mitgemacht.

66 Hasegawa, 2015, 194.

67 Die LDP ist die Partei, die seit dem Zweiten Weltkrieg über 50 Jahre an der Macht war, nach Fukushima für vier Jahre von der DPJ, der Opposition, abgelöst wurde und jetzt wieder regiert. Wenn die Wahlen vom Juni 2016 nicht wieder die DPJ an die Macht bringen – deren Chancen momentan nicht allzu gut stehen – wird der Verfassungsartikel 9 mit grosser Wahrscheinlichkeit geändert.

68 Ken Takada, „Article 9 and the Peace Movement,“ in *Another Japan is Possible. New Social Movements and Global Citizenship Education*, edited by Jennifer Chan (California: Stanford University Press, 2008) 158-161.

Für die Erhaltung des Artikels setzten sich namhafte Persönlichkeiten zusammen, formten die *Article 9 Association* (*kyūjō no kai* 九条の会) und lancierten eine landesweite Kampagne mit öffentlichen Reden und Diskussionen.<sup>69</sup> Dies geschah vor allem als Antwort auf den Entscheid des Premierministers Koizumi Junichirō 小泉純一郎 (2001-2006), im Januar 2004 Truppen in den Irak-Krieg zu entsenden.<sup>70</sup> Nicht nur durch die Akteure der Gruppe um Artikel 9, die sich auch an Anti-AKW-Demonstrationen beteiligten, sondern auch durch die nationsweite Verbreitung der Bewegung gegen Atomkraft und die Kriegs-Hinterlassenschaft von Hiroshima und Nagasaki, scheinen sich diese Bewegungen stark zu überlappen.<sup>71</sup>

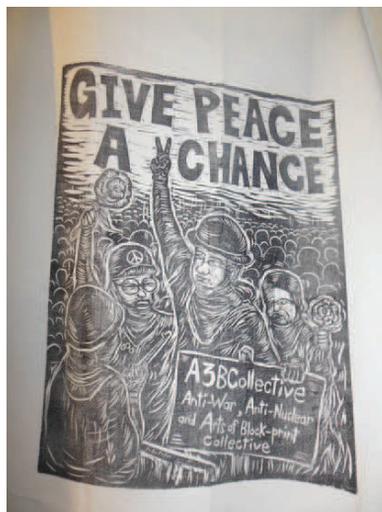


Abbildung 18: *Give Peace a Chance*, A3BC, 2015, Holzschnittdruck für den Frieden, beliebtes Workshop-Motiv, Ölfarbe auf Textil

### 3.1.3 Widerstand gegen US-amerikanische Militär-Basen

Die Opposition gegen die Errichtung oder den Erhalt von US-amerikanischen Militär-Basen war seit dem Krieg auch ein steter Bestandteil der Anti-Kriegs-Bewegung. So beispielsweise die Proteste in Sunagawa, durch die 50er Jahre, als eine grosse Militär-Basis im Westen Tōkyōs geplant war. In diesen Protesten nahmen auch unterschiedliche Kunst-Gruppen wie *Energy* und Einzelpersonen teil.<sup>72</sup> Sunagawa zählt heute in der Bewegung als einer der grössten Erfolge gegen die militärischen Vorhaben der Regierung, da diese Basis nie gebaut wurde.<sup>73</sup>

69 Takada, 2008, 160.

70 Ogawa, 2014, 58.

71 Ogawa, 2014, 59. Zudem kann ich das selbst bestärken, da ich die gleichen Menschen wie im Jahre 2012, aktiv in der Anti-AKW-Bewegung, fast vier Jahre später in einer kombinierten Bewegung aus Anti-AKW und Anti-Krieg (sowie Anti-Abe) erlebt habe. Grösstenteils drückt sich das durch die Kanäle und die Art und Weise der Mobilisierung aus.

72 Havens, 2006, 31 und 128.

73 Jedes Jahr im Herbst findet ein alljährliches Fest, das *sunagawa matsuri*, zum Gedenken daran statt, in der Nähe von Tachikawa. Ebenfalls findet allmonatlich eine Demonstration in Tachikawa statt, zur Zeit wenn

Anders sieht es in Okinawa aus. Die Inselkette im Süden Japan repräsentiert gerade einmal ein Prozent der Bevölkerung Japans und etwa ein halbes Prozent der Landzone, jedoch befinden sich 75 Prozent aller US-amerikanischen Militär-Basen auf Okinawa. Diese sind weder auf der Karte verzeichnet, noch den meisten TouristInnen oder anderen Besuchenden bekannt. Bis 1972 war Okinawa unter US-amerikanischer Vorherrschaft, wobei die USA über jegliche Rechte und Freiheiten dieses Territoriums verfügen konnte.

Die Proteste begannen schon in den 50er Jahren, als Okinawa zur zentralen Operations-Basis der USA wurde, im Krieg gegen Korea. Ein Wendepunkt in der Bewegung war ein Vergewaltigungsoffer im Jahre 1995. Das Mädchen wurde dabei getötet und als Antwort entstanden viele neue Gruppen und andere vermischten sich oder verschmolzen miteinander. Probleme wie Vergewaltigung, Nötigung oder alltägliche Gewalt durch amerikanische Soldaten wurde zum Teil des täglichen Lebens in Okinawa und auch Unfälle, wie beispielsweise ein Helikopter, der auf einer Basis in der Nähe einer Universität landen wollte und in das Gebäude krachte, waren nicht selten.<sup>74</sup>

Eine der aktuellsten Debatten dreht sich um den Neubau einer Militärbasis, hauptsächlich als Helikopter- und Flugzeug-Trainingsgelände, in Henoko. Schon zu Ende der 90er Jahre begannen sich Protestbewegungen dagegen zu wehren, obwohl in einer Wahl dagegen gestimmt wurde, die Regierung sich aber dafür einsetzte, dass sie trotzdem gebaut wurde.<sup>75</sup> Der Widerstand errichtete

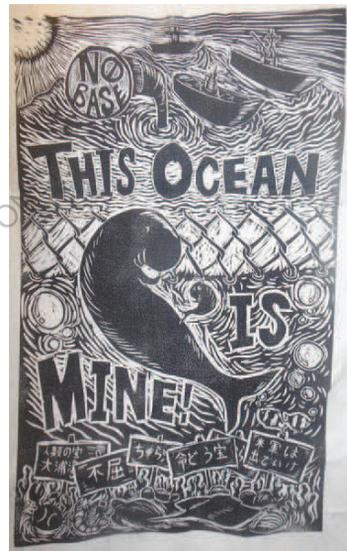


Abbildung 19: *This Ocean is mine*, A3BC, 2015, solidarischer Holzschnittdruck für den Widerstand in Okinawa, entstanden bei einem Aufenthalt in Henoko, Ölfarbe auf Textil

ein altes, riesiges Kampfflugzeug zum Training nach Tachikawa kommt. Diese Demonstration sieht sich auch im Zeichen mit dem Kampf gegen den Kauf von neuen Osprey-Helikoptern, solidarisch mit dem Widerstand in Henoko, Okinawa und in der Tradition von *sunagawa*. Das letzte Mal als ich daran teilnahm, am 22. März 2016, zählten wir 15 Personen, befanden uns aber trotzdem auf der traditionellen Demo-Route über die grössten Kreuzungen bis hin zum Bahnhof Tachikawa.

74 Motosu Hirayama, „We Want Blue Sky in Peaceful Okinawa,“ in *Another Japan is Possible. New Social Movements and Global Citizenship Education*, edited by Jennifer Chan (California: Stanford University Press, 2008) 147-151.

75 Handlungen wie diese sind im Zusammenhang mit dem US-Japanischen Sicherheitsabkommen zu verstehen, welches seit den 50er Jahren besteht und in den 60ern zu massiven Protesten führte. Die japanische Regierung setzt alles daran, diesem Abkommen Folge zu leisten, obwohl viele Gruppen und

ein weiteres Zelt-Dorf als Raum zur Organisation für den Protest. Die Menschen begannen mit Sitz-Blockaden den allmählichen Beginn des Baus von Strassen und anderen Vorbereitungen zu verhindern.

Nach dem oben genannten Unfall in der Universität, wo glücklicherweise kein Mensch ums Leben gekommen war, verstärkte sich die Stimme des Widerstands und die Regierung konterte damit, dass der Bau, wenn nötig, mit Gewalt vorangetrieben werden sollte. Dies veranlasste AktivistInnen aus dem ganzen Land anzureisen und sich mit dem Widerstand zu solidarisieren. Das Aufschaukeln der Gewalt zog sich über die Jahre hinweg, sowie auch das Abkommen zum Bau dieser Basis, welches im Jahre 2013 von US-Präsident Barack Obama und dem momentanen japanischen Premierminister Shinzō Abe 安倍晋三 bekräftigt wurde – was nicht zuletzt ein Zeichen für einen doch wirksamen Widerstand darstellt.<sup>76</sup>

### 3.2 Verbreitung des Holzschnittdruckes in politischen und sozialen Netzwerken in Südostasien

Die Wege und Methoden der Verbreitung des Holzschnittdruckes ähneln, wenn nicht sogar korrelieren, mit der Art und Weise des Austauschs von Informationen, Wissen und Praktiken in alternativen, politischen und sozialen Netzwerken. So konstatiert Steffi Richter im Bezug auf die Gruppe *shiroto no ran*, dass sie mit „ihren auf konkrete eigene Probleme bezogenen Forderungen [...] sich dennoch einem transnationalen Kontext zugehörig [verstehen], und grosser Wert [...] auf eine horizontale Form der Organisation ihrer Aktionen“gelegt wird. Sie organisieren sich ohne Organisation, „im Sinne von etablierten politischen Gruppierungen oder gar Parteien, die aber keinesfalls ausgeschlossen werden“.<sup>77</sup> Auf diese Weise ist ein breites Spektrum an Aktionsformen und gegenseitigem Verständnis vorhanden und gleichzeitig „wird der öffentliche Raum für einen begrenzten Zeitraum durch den *gemeinsamen* Einsatz von kreativen Techniken okkupiert und eine Störung der alltäglichen Abläufe hervorgerufen“<sup>78</sup>.

---

Organisationen glauben, dass sich Japan schon länger hätte davon lösen können.

76 Alexis Dudden, „Okinawa Today: Spotlight on Henoko,“ in *Critical Issues in Contemporary Japan*, edited by Jeff Kingston (New York: Routledge, 2014), 177-185.

77 Richter, 2012, 121.

78 Julia Obinger, *Alternative Lebensstile und Aktivismus in Japan. Der Aufstand der Amateure* (Wiesbaden: Springer VS, 2015), 162.

Einer der Ursprünge neuer Interpretation, Anwendung und Verbreitungswege von Kunst kann auf das indonesische Kunst-Kollektiv *Institute of People Oriented Culture of Taring Padi* (gemeinhin bekannt als *Taring Padi*) zurückgeführt werden. Das Kollektiv bildete sich Ende des Jahres 1998 als Reaktion auf die Reformations-Ära, die zu Beginn des Jahres in Indonesien seinen Anfang fand.<sup>79</sup> Durch Kunst begannen sie zwischen den Menschen ein Verständnis für den Kampf gegen Ungerechtigkeit, den Aufbau einer umweltbewussten Gemeinschaft, soziale, politische und kulturelle Anliegen zu schaffen und luden die Menschen ein, aktiv und mutig ihre Lebenserfahrungen

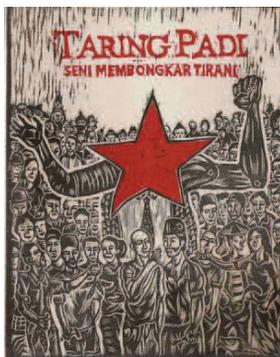


Abbildung 20: Taring Padi, Buchdeckel-Illustration des gleichnamigen Buches, 2010, Holzschnittdruck

mitzuteilen und ihre Meinung gegen die Machenschaften der Regierung auszudrücken. „Taring Padi betrieb aktivistische Arbeit, sich selbst als humanitäre und/oder künstlerisch aktivistische Gruppe sehend“<sup>80</sup>.

Sie besuchten Gemeinschaften von Dörfern, bäuerlichen Menschen und FabrikarbeiterInnen, um ihre Kunst vorzustellen und gegenseitig Ideen auszutauschen. Zu Beginn wurden sie durch ihr exzentrisches und künstlerisches Auftreten mit Vorbehalt behandelt, doch ihre Kunst und deren Ausdrucksfähigkeit schaffte es, die Distanz aufzubrechen und die Aufmerksamkeit der Leute zu gewinnen. Das Kollektiv begann auf verschiedenen Wegen die Kunst ins Land zu tragen: durch Seminare, Kunst-Workshops, Zeichen-Unterricht, Holzschnitt- und Siebdruck, kreieren von Postern, Flyern oder Bannern. Kunst wurde mit Diskutieren verbunden und zum Mittel, um Politik und Bewusstsein zu lehren und lernen und gleichzeitig wurde sie den Leuten näher gebracht und verbreitete sich allmählich.<sup>81</sup>

Die Praxis der aktivistischen Kunstschaffung von Taring Padi verbreitete sich im Laufe der Jahre nach Amerika, Singapur, Malaysia und Europa, durch verschiedene Formen von Veranstaltungen, Ausstellungen, Workshops und Austausch. Dennoch erfolgte diese Verbreitung nicht in einer standardisierten Weise, wie sie die internationale Kunstwelt kennt. Die Form der horizontalen Demokratie mit flacher Hierarchie und ihre Politik der offenen

79 Alexander Supartono, „Introduction,“ in *Taring Padi. Seni Membongkar Tirani (Art Smashing Tyranny)*. (Sembungan: Lumbung Press, 2011) 7-18.

80 Dolorosa Sinaga, „Taring Padi: Not for the sake of a Fine Arts Discourse,“ in *Taring Padi. Seni Membongkar Tirani (Art Smashing Tyranny)*. (Sembungan: Lumbung Press, 2011) 23-36.

81 Sinaga, 2011, 28-31.

Tür bedeutet, dass direkte menschliche Beziehungen zwischen KuratorInnen, SchriftstellerInnen, Organisierenden, sowie auch anderen KünstlerInnen geschaffen wurden, und nicht über den Weg der Bürokratie. Es gibt keine Anträge, Verträge oder ausladende Dokumentationen. Netzwerke werden durch die soziale Praxis der Konversation geschaffen und durch das Teilen eines gemeinsam errichteten Raumes.

Dies darf jedoch nicht als eine „Szene“ degradiert werden, denn sie verbinden Kunstschaffende der höchsten Milieus mit Menschen, die das erste Mal in ihrem Leben solche Formen kennen lernen. Dieses teils spontane Agieren bringt natürlich auch Probleme mit sich, wie beispielsweise das Einhalten von Fristen für Termine, Budget-Pläne und weitere Faktoren in der Organisation von Ausstellungen oder dem Austausch von Kunst(werken). Trotzdem erstrecken sich die Orte und Aktivitäts-Felder von anarchistischen Buchläden, über kommerzielle Galerien, besetzte Häuser und Plätze, die von KünstlerInnen über die ganze Welt betrieben werden und so die Basis dieses geteilten, globalen Netzwerkes nähren.<sup>82</sup>

In Südostasien besteht eine tiefe geographische, historische und politische Verbindung unter Menschen von sozialen Bewegungen, vor allem zwischen Japan und Süd-Korea. Eine wichtige Rolle spielt dabei der Infoladen *Irregular Rhythm Asylum (IRA)*<sup>83</sup> in Shinjuku, Tōkyō, der die Zirkulation von Leuten, Informationen und Wissen zwischen AktivistInnen, Kunstschaffenden und MusikerInnen gefördert hat. Eine dieser Personen ist Hong Song-dam (\*1955), ein koreanischer Druck-Künstler, der eine wichtige Rolle in den 80er Jahren im Aufstand von Kwangju und der Bewegung *People's Art* (民衆美術) spielte. Er hielt Workshops und

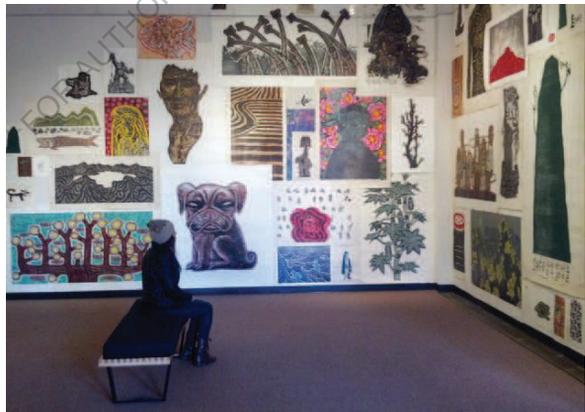


Abbildung 21: *Sparkling Eyes*, Lee Yun-Yop, 2013, Installation von Holzschnittdrucken aus der Protestbewegung an einer Ausstellung

82 Alexandra Crosby, „Growing Global Cultural Networks,“ in *Taring Padi. Seni Membongkar Tirani (Art Smashing Tyranny)*. (Sembungan: Lumbung Press, 2011) 317-329.

83 Der Infoshop wird hauptsächlich von Narita Keisuke geführt, der als eigenständiger Designer tätig ist und den Infoshop sechs Halbtage die Woche öffnet. Narita versteht sich auch als Teil des Holzschnittdruck-Kollektivs A3BC, das sich wöchentlich im Infoshop Donnerstag abends trifft. Er organisiert und koordiniert verschiedenste Gruppen und Einzelaktivitäten von AktivistInnen und KünstlerInnen (vgl. Obinger 2015).

Diskussions-Veranstaltungen im Infoshop IRA. Die Geschichte der japanisch-koreanischen Solidarität in sozialen Bewegungen erstreckt sich von nachkriegszeitlichen Anti-Kriegs- und Anti-AKW-Kampagnen im Koreanischen Krieg (1950-53) über politische Gefangene des koreanischen Militärregimes der 70er- und 80er-Jahre bis hin zur Problematik der sexuellen Ausnützung von überlebenden Frauen des Kriegs durch das japanische Militär, was in den 90er-Jahren grosse Debatten auslöste.<sup>84</sup>

Lee Yun-Yop (\*1967) entstammt der Nachfolgeneration von Hong Song-dam und ist ein Holzschnittdruck-Künstler, der sich bezüglich aktuellen sozialen Problemen mit der Kunst-Gruppe *Dispatching Art Group* (派遣美術団), gegen den Bau von Militärbasen, Zwangsräumungen oder Streik-Bewegungen solidarisiert und vor Ort den Leuten beibringt, wie sie mit Holzschnittdruck grosse Banner und Plakate als Waffen des Widerstands produzieren können. Diese dynamische Verbindung von Kunst und Aktivismus faszinierte einige Menschen in und um IRA, die sich schon länger solidarisch in Angelegenheiten mit koreanischen Befreundeten organisierten. Einer davon entschied sich dann bei Lee Yun-Yop, den Holzschnittdruck zu lernen und entwickelte sich nach drei Jahren des Lernens zu einem beachtlichen Holzschnittdruck-Künstler, der diese Praxis zurück nach Japan trug.

Tokunaga Risa<sup>85</sup> lernte 2003 malaiische AktivistInnen kennen, welche die Reformations-Ära durchlebten. Ein Jahr darauf nahm sie an einer Ausstellung und Informations-Veranstaltung von Taring Padi teil. Sie war fasziniert von deren Holzschnittdrucken, welche die unterschiedlichsten sozialen Probleme thematisierten, wie Sexismus, ArbeiterInnen- und Migrations-Angelegenheiten, Opposition gegen das Militär, Landrechte der bäuerlichen Bevölkerung, Korruption oder wirtschaftliche Ungerechtigkeit. Diesen Problemen ging sie schon länger als Aktivistin nach, jedoch nicht durch Kunst, sondern in Form von Untersuchungen hinsichtlich einer gerechteren Sprache und Menschenrechten und sah diese nun übertragen in die Kunstform des Holzschnittdruckes, erschaffen von KünstlerInnen ihrer eigenen Generation. Von ihren Werken fühlte sich auch Narita Keisuke, der Betreiber des Infoladens IRA, beeinflusst und verspürte schon länger den Wunsch, sich ähnlichen Kunstformen zu widmen<sup>86</sup>.

---

84 Risa Tokunaga, Interview mit Tokunaga Risa vom 07. Mai 2016.

85 Tokunaga Risa ist Dozentin an der Tōkyō University of Foreign Studies, Kunstneressierte und Aktivistin. Ich sehe sie als eine der zentralen Personen im Austausch und der Übermittlung von Holzschnittdruck in Japan und den heute bestehenden Verbindungen dieser Kunstform zwischen Japan und Südostasien. Die folgenden Informationen in diesem Kapitel stammen aus einem Interview mit ihr vom 07.04.2016, falls nicht anders vermerkt.

86 Keisuke Narita, Interview mit Narita Keisuke vom 20.03.2016.

Durch den Widerstand gegen den G8-Gipfel in Japan kamen malaiische AktivistInnen nach Japan und mit ihnen ein Banner von Taring Padi. Dieses ist nun von Zeit zu Zeit im Infoladen zu sehen und führte dazu, dass das Buch über das Kollektiv Taring Padi seit 2011 im Infoladen erhältlich ist<sup>87</sup>. Zwei Jahre später erfuhr Tokunaga vom malaiischen Druckkollektiv *Pangrok Sulap* über das Internet und interessierte sich sogleich dafür, da ihr Stil dem der Taring Padi sehr ähnelte. Nach der Katastrophe von Fukushima begann sie sich selbst als Teil einer stadt-zentrierten Wissens- und Kulturproduktion, -zirkulation und -konsumtion zu hinterfragen, was ihrer Meinung nach eine Ursache der Marginalisierung von Randbezirken wie Fukushima oder Ost-Malaysia zur Folge hatte.

Angetrieben dadurch entschloss sie, zu Beginn des Jahres 2014 nach Malaysia zu reisen und das Kollektiv Pangrok Sulap zu besuchen. Danach schrieb sie einige Reiseberichte als Beiträge zum Weblog von IRA. Ueoka Seiji, ein Bekannter und Freund von ihr, wurde durch diese Berichte auf diese aktivistische Form der Kunstschaffung aufmerksam und begann sich sofort zu überlegen, ein Kollektiv zu gründen als Mittel für den Aktivismus. Er befasste sich schon länger mit dieser Kunstform und war selbst leidenschaftlicher Holzschnittdruck-Künstler zu dieser Zeit, sah es jedoch eher als historische Sache der alten Schule an. Er fand sich aber motiviert durch diese südostasiatische Holzschnittdruck-Bewegung selbst ein Kollektiv zu gründen.

Im August 2014 war es dann soweit: das *Anti-War Anti-Nuke Art-Blockprint-Collectiv* (A3BC) wurde aus seiner Initiative heraus im Infoladen IRA gegründet. Im November des selben Jahres folgte eine erste Ausstellung von Werken des malaiischen Kollektivs Pangrok Sulap und im Februar 2015 eine zweite, zusammen mit einer Punk-Band namens *Marjinal*. Im September wurde ein dokumentarisches Filmprojekt namens *Constellation* gestartet, dessen Direktor und Produzent Teil von A3BC sind und welches alternative Räume in Ost- und Südostasien fokussierte, aber auch IRA, A3BC und Pangrok Sulap thematisierte.



Abbildung 22: Pangrok Sulap, Plakat für die zweite Konzertreihe mit einem Workshop von Pangrok Sulap, 2015, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Papier

87 Was nicht zuletzt auch einer meiner ersten persönlichen Berührungen mit der neuen Holzschnittdruck-Bewegung Südosasiens verursachte.

Die oben erwähnte Band Marjinal spielte eine wichtige Rolle in der Vernetzung der japanischen D.I.Y. (*Do-It-Yourself*) - und Punk-Szene seit Beginn des neuen Jahrtausends. Sie beeinflussten viele heutige Mitglieder des A3BC, sowie auch Rizo Leong vom malaiischen Druckkollektiv, unterhalten einen autonomen Freiraum für Strassenkinder in Malaysia – mit welchen sie ebenfalls Holzschnittdrucke machen – und haben die Angewohnheit, wenn sie auf Band-Tour sind, im Vorfeld von Konzerten Holzschnittdruck-Workshops zu veranstalten. Sie können somit als eine massgebend verbreitende Kraft des Holzschnittdruckes in den letzten zwei Jahren in Japan und Südostasien bezeichnet werden.<sup>88</sup>



Abbildung 23: A3BC-Logo

### 3.3 A3BC Tokyo, andere Kollektive und Bewegungen

Als erste Gruppe sei hier nochmals Taring Padi aufgeführt, die seit 1998 bestehen und sich heute in der dritten Generation befinden und unvermindert in ihrer kollektiven Form progressive, integrative und militante Kunstwerke erschaffen.<sup>89</sup> Zu ihren Grundsätzen zählt die Ablehnung von privatem Besitz ihrer Werke, sie gehören immer gleichzeitig allen, was verhindert, dass sie zu Waren werden, die gegen Geld gehandelt werden.<sup>90</sup>

Eine weitere Eigenschaft ist ihre Organisationsform: Durch zunehmende Bekanntheit und vermehrte internationale Anfragen haben sie sich eine Struktur zurechtgelegt, nach derer einer Einladung folgend ein Treffen abgehalten wird und die Liste von aktiven Mitgliedern durchgegangen wird, wobei neue Mitglieder, die sich als aktiv genug erweisen, um das Kollektiv zu repräsentieren, am Ende der Liste hinzugefügt werden. Dem obersten Mitglied auf der Liste wird die Gelegenheit gegeben, sich auf die Reise zu begeben und das Kollektiv zu repräsentieren und die nötigen Vorbereitungen werden getroffen. Sobald dieses Mitglied nach Indonesien zurückkehrt, wird es wieder zuunterst auf die Liste gesetzt. So entsteht ein Zyklus, der versucht alle Mitglieder möglichst gleichberechtigt zu behandeln und gleichzeitig profitieren alle vom Austausch, der in Form von Erfahrungen, Informationen und neuen Verbindungen mit Netzwerken zurück ins Land getragen wird.<sup>91</sup>

Das malaiische Kollektiv Pangrok Sulap ist im kleinen Bergdorf Ranau, im malaiischen Borneo beheimatet und begründete sich 2013 nachdem die Band Marjinal in Sabah, Borneo,

88 vgl. Interview mit Tokunaga, Narita und Leong.

89 Supartono, 2011, 8.

90 Supartono, 2011, 13.

91 Crosby, 2011, 325-327.



### 3.4 Produktionsweise

In der Produktionsweise erfuhr die Holzschnittkunst wie erwähnt schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts massgebende Änderungen mit dem Einfluss von westlichen Philosophien und Kunstverständnis. Die KünstlerInnen begannen ihre Werke fast oder ausschliesslich alleine zu produzieren, entgegen der klaren, hierarchischen Arbeitsteilung, die in der Edo-Zeit an den Tag gelegt wurde. In der gegenwärtigen Holzschnittdruck-Bewegung erfuhr der Vorgang zur Erschaffung eines Holzschnittdruckes wiederum einige Änderungen, was klar auch mit der politischen und sozialen Motivation der Schaffenden zusammenhängt und der Pragmatik der Moderne – die letzten Endes auch durch die kurzlebige Konsumkultur und Überproduktion der verschwenderischen kapitalistischen Wirtschaftsweise beeinflusst und geprägt wird.

#### 3.4.1 Kollaborative Arbeit

Der Wandel, welcher mit der *sōsaku hanga* Bewegung einsetzte, zählt zur grundsätzlichen Arbeitsweise der gegenwärtigen politischen Holzschnittdruck-Bewegung: die Werke werden selbst konzipiert und entworfen, geschnitzt, gedruckt und herausgegeben. In der Vorgehensweise der Kollektive kamen jedoch



Abbildung 25: Gemeinsames Schnitzen an der Druck-Platte des D.I.Y.-Worldwide-Woodblock-print-Movement am wöchentlichen A3BC-Treffen im Infoladen IRA, März 2016

noch einige Veränderungen hinzu. Beispielsweise werden Holzschnitte, die von KünstlerInnen geschaffen wurden, an den Orten der Herstellung hinterlassen oder weiter verteilt und so von anderen Menschen benutzt und gedruckt. Der Druckvorgang ist meist eine kollaborative und partizipative Tätigkeit, da das Auftragen der Farbe etwas mehr Übung braucht, als das darauffolgende Drucken, welches entweder von den gleichen Leuten, der Person, welche den Druck für sich macht oder bei grossen Drucken gemeinsam von Vielen vollzogen wird.

Das Konzipieren eines Holzschnittes im A3BC erfolgt bei grösseren oder gemeinsamen Werken durch Diskussionen und Gespräche in der Gruppe, da jede Person unterschiedliche Vorstellungen von der Beziehung und dem Ausdruck zwischen Politik und ihrem eigenen künstlerischen Schaffen hat. Durch eine Handlung, Linie oder Erzählung, auf welche sich die

Leute im Vorfeld einigen, ist es oft so, dass ein verworrener oder unverständlicher Ausdruck vermieden werden kann. Des Weiteren ist das Vergnügen und die freie Kollaboration durch ein D.I.Y.-Kollektiv, ohne explizit Werke mit politischem Ausdruck zu schaffen, an sich politisch und eine Art des Widerstandes.<sup>94</sup>

Auch Narita erfreut sich in erster Linie an der kollektiven Arbeitsstruktur. Bis jetzt war er noch nie Teil eines Kollektivs, welches sich mit Kunst befasste oder Werke erschuf. Er sieht es „sehr fest als eine kollektive Form der Kreativität“ an und zudem bereite es „auch so viel Spass“<sup>95</sup>. Ueoka sieht es gar als ganz neue Dimension der Werkerschaffung an: „Weil wir es zusammen tun, kollektiv, wird es durch die Idee etwas, das alle zusammen halten kann, wie eine höhere Ideologie, ähnlich dem Gefühl von Solidarität“<sup>96</sup>. Diese kollektive Produktion sieht er als jemand, der sich schon länger mit dieser Kunstform und Tradition auseinandersetzt, auch als eine Besonderheit in der heutigen Holzschnittdruck-Bewegung mit Verbindungen in ganz Südostasien.

Tokunaga hatte die Gelegenheit nebst A3BC, Menschen von den Kollektiven Taring Padi und Pangrok Sulap bei Workshops zu erleben, sowie auch ihrer Arbeit beizuwohnen. Sie betrachtet „Verbindlichkeit, Hingabe, Leidenschaft, Sinn an Freude und Teilen, Flexibilität“ als zentrale Punkte in der Zusammenarbeit von Leuten eines Kollektivs. Ebenso sind die Eigenschaften, etwas oder jemanden nicht zu verurteilen und keine hierarchischen Strukturen auszuüben, als wichtig einzustufen.<sup>97</sup>

### 3.4.2 Wöchentliche Treffen und Workshop-Kultur

Jeden Donnerstagabend trifft sich A3BC, um sich zu besprechen und Kunstwerke zu schaffen. „Wir sind offen für alle, sodass die Teilnehmenden sich jederzeit ändern können“ heisst es in einem Interview im *Signal Zine*.<sup>98</sup> Diese Abende sind unterschiedlich spontan ausgelegt oder im Vorfeld geplant. Entweder der Rahmen bleibt offen und die abendliche Tätigkeit bestimmt sich durch die anwesenden Leute oder ein bestimmtes Projekt, wie ein grosser Holzschnitt, das Drucken eines Zines und von T-Shirts oder ein spezieller Workshop

---

94 A3BC, Interview mit A3BC im *Signal Zine* vom 15.08.2015.

95 Narita, 2016.

96 Ueoka, 2016.

97 Tokunaga, 2016.

98 A3BC, 2015.

ist angesagt. An diesen Abenden geht es manchmal auch einfach darum, ein gutes Essen zusammen zu geniessen, sich wieder zu sehen und sich über aktuelle Angelegenheiten zu unterhalten. Natürlich sind es nicht immer dieselben Menschen, die sich jede Woche treffen, jedoch gibt es einige Personen, die jeden Donnerstag vor Ort sind. Dies ist auch notwendig, um die minimale Infrastruktur und Mittel, sowie auch ein Basis-Wissen zur Verfügung zu stellen.

Auf diese Weise und aus diesem Grund kann dieser offene, für alle zugängliche Abend als eine Form von Workshop angesehen werden, wo es darum geht, Erfahrungen und Techniken auszutauschen. Ebenfalls „bringen Workshops immer neue Leute“<sup>99</sup>, die sich mit dieser Kunstform bekannt und vertraut machen und gegebenenfalls Freude daran entwickeln oder sogar Teil des Kollektivs werden. Das Kollektiv hält Workshops in Schulen, an Orten des Widerstands, wie beispielsweise in Henoko, Okinawa oder am 12. März 2016 im *tent village* des andauernden Anti-AKW-Protests. Das Wissen, die Faszination und Inspiration dieser Kunstform wurde durch Workshops von



Abbildung 26: Plakat für die Ausstellung und den Workshop in Lyon, A3BC, 2015, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Papier

Narita auch nach Europa gebracht, als er im November 2015 die Schweiz, Italien, Frankreich und Spanien bereiste. In Lyon organisierte er sogar eine Ausstellung mit den Kunstwerken und einen Workshop mit befreundeten AktivistInnen (Abb. 26), darunter auch eine Band, die als Folge davon im April 2016 Japan bereiste und das neu geschaffene Netzwerk zwischen den Menschen dadurch bestärkte. Im Autonomen Kulturzentrum Bremgarten, Schweiz, wurde ein Workshop in Kombination mit einer kleinen Ausstellung und einem Diskussionsabend über den Widerstand gegen Krieg und Atomenergie veranstaltet (Abb. 27).<sup>100</sup>



Abbildung 27: Ausstellung und Workshop im Kulturzentrum Bremgarten, November 2015

<sup>99</sup> Narita, 2016.

<sup>100</sup> vgl. Interview mit Narita und Ueoka. Ein weiterer Teil dieses Wissens basiert auf meinen eigenen Erfahrungen und Erlebnisse während meines Aufenthalts von Anfang März bis Mitte April 2016 in Japan aus der Zeit und den Gesprächen die ich zusammen mit Menschen des Kollektivs teilen durfte.

Wie schon erwähnt, stellen Workshops auch einen wichtigen Faktor in der Verbreitung der Holzschnittdruck-Kunst dar, wie sie von der indonesischen Band Marjinal oder von Taring Padi ausgetragen werden. Auch das malaiische Druckkollektiv nutzt oft den öffentlichen Raum für Workshops, beispielsweise die belebten Strassen oder Einkaufszentren. Dort wird nicht gerade geschnitzt, jedoch den Leuten die Möglichkeit gegeben, einen eigenen Druck anzufertigen und diesen nach Hause zu nehmen. „Zu Beginn zögern die Leute und nach einer Weile versammeln sie sich und beobachten uns – spätestens, wenn sie hören, dass es nichts kostet“<sup>101</sup> erzählt Leong von seinen Erfahrungen.



Abbildung 28: Workshop-Resultate, November 2015

### 3.4.3 Materialien und Techniken

Die Holzschnittdrucke von A3BC und anderen Kollektiven zeichnen sich durch einen einfachen, etwas rauen und ausdrucksstarken Stil aus, der jedoch weniger abstrakt, wie Werke von expressionistischem Einfluss der *sōsaku hanga* Bewegung erscheint, gleichzeitig aber nicht eine realitätsnahe Darstellung zum Ziel hat. Es handelt sich mehrheitlich um einfarbige Drucke, selten wird eine zweite Farbe benutzt, die jeweils im Nachhinein mit separaten, meist kleinen Blöcken in Aussparungen gedruckt wird (siehe Abb. 17). Andere traditionelle Techniken und Effekte wie die Nutzung der Holzfaserstruktur für Konturen im Bild (*mokume* 木目) oder das graduelle Verblässen von Farbverläufen und Schattierungen (*bokashi* ぼかし) finden keine Verwendung.

Die folgende Aussage von Ueoka charakterisiert relativ gut die Faszination und zugleich simple Anwendungsweise der Holzschnittdruckkunst, wie sie in der gegenwärtigen Bewegung präsent ist: „Something very interesting for me was to see the opposite space of the image when you put on ink. Another point is, that a woodblock print creation has an end. At some point you're finished with carving and it's over. When you're doing a painting you can remove the paint, add again – there's no end if you want.“<sup>102</sup>

<sup>101</sup> Rizo Leong, Interview mit Rizo Leong vom 05.03.2016.

<sup>102</sup> Ueoka, 2016. Ein Erlebnis und Effekt der von mir häufig beobachtet wurde, vor allem bei Menschen, die

Die Holzschnitte werden auf Papier jedweder Art, Stoffe für Transparente, Aufnäher oder T-Shirts gedruckt. Das verwendete Holz beschränkt sich meist auf Sperrholz, eine verleimte Mehrschichtplatte aus dünnen gegeneinander laufende Lagen von weichem Holz, häufig von Nadelbäumen. Zuweilen wird auch eine Mittel-Dichte-Faserplatte (MDF) benutzt, ein Verbund aus Leim und Holzmehl, wobei der Unterschied dieser beiden darin liegt, dass Sperrholz immer noch eine Faserung aufweist und somit beim Schnitzen mehr Vorsicht geboten ist, da beim Herausheben von geschnitzten Teilen das Holz ausreißen kann. Welches jedoch geeigneter ist, vor allem für Leute, die es das erste Mal versuchen, ist umstritten und lässt die Geister scheiden. Mit der jeweils richtigen Technik und Anwendung der spezifischen Messer können Fehler vermieden werden. Zum Schnitzen werden jeweils einseitig geschliffene, abgeschrägte, gerundete oder V-förmige Messer benutzt, die zu moderaten Preisen im japanischen Kunstfachhandel gekauft werden können, sowie auch die Öl-Farbe und die anderen dazugehörigen Werkzeuge.



Abbildung 29: Druckworkshop mit A3BC und Rizo Leong im Moonstep, Nakano, Tōkyō, März 2016

Der Entwurf wird meistens zuerst auf Papier gebracht und anschliessend auf ein transparentes Papier übertragen, welches dann umgekehrt durch ein Kohlepapier auf den Holzblock übertragen wird, indem das Bild zum insgesamt dritten Mal nachgezeichnet wird. Da der Block beim Schnitzen nach oben zeigt und beim Drucken nach unten, muss das Bild gespiegelt aufgetragen und ausgeschnitzt

werden. Die Holzplatten werden häufig eingefärbt mit einer markanten Farbe, die sich vom Holz abhebt, damit der Unterschied zwischen bereits geschnitzter und unbearbeiteter Fläche besser ersichtlich wird.

Wenn der Block fertig geschnitzt ist, wird er kurz abgebürstet und die Farbe, die auf eine Glas- oder Kunststoff-Platte gegeben wird, mittels einem harten Roller auf den Holzblock aufgetragen. Danach wird von oben ein Papier darauf gelegt und mit einem *baren*, gleichmässig überall mehrmals Druck ausgeübt. Viel gängiger ist jedoch die Variante, dass

---

Holzschnitt zum ersten Mal machen, jedoch auch langjährige Kunschtchaffende oder Mitglieder der Kollektive sind immer wieder von neuem begeistert, wenn ein Druck, bzw. das Schnitzen zu Ende ist und das erste Mal Farbe aufgetragen wird und auf Papier oder Stoff ein neues Bild entsteht, welches doch meist unvorhersehbar anders wirkt, als beim planen, zeichnen und schnitzen.

das Papier auf den Boden gelegt wird und der Holzblock darauf gestürzt wird, indem es in kleinem Abstand zum Druckgut positioniert und zum Schluss fallen gelassen wird.



Abbildung 30: Rizo beim "Antreten" einer Druckplatte, im Hintergrund stehend befindet sich Ueoka Seiji, Gründer von A3BC

gebraucht werden. Um sich vor übermässiger Verschmutzung zu schützen, wird häufig Zeitung als Unterlage, Abdeckung beim Darauftreten oder um die restliche Farbe von den Drucken zu entfernen, benutzt. Zeitung eignet sich auch, um frische Drucke oder Druck-



Abbildung 31: Auftragen von Farbe auf eine grosse Druckplatte

platten einzukleiden und zu transportieren, diese müssen jedoch binnen einiger Zeit befreit und etwa drei Tage zum Trocknen ausgelegt werden, bis die Farbe ausgetrocknet ist. Bedruckte Textilien können nach einer Woche problemlos in der Waschmaschine gewaschen werden.<sup>103</sup>

<sup>103</sup> Wobei unklar ist, ob die Druckfarbe nur kaltem Wasser standhält, da in Japan bei vielen Waschmaschinen nur kalte Waschkvorgänge möglich sind.

mit Farbe gefüllt und nach dem Drucken nicht zu sehen sein. Trotzdem wird aber schon beim Auftragen der Farbe mit dem Roller viel Druck ausgeübt, um die Farbe zu übertragen und nach wiederholten Vorgängen haftet eine genug dicke Farbschicht auf dem Holzschnitt. In Malaysia werden häufig Öl-Farben für Aussen-Fassaden benutzt, die sich durch längeres, schonendes Einkochen verdicken und gut für Holzdruck verwendet werden können.<sup>104</sup>

Diese Praxis, sowie auch die Tatsache, dass – häufig alte oder Schnittreste von – Sperrholz und MDF verwendet wird, zeugt von einem gewissen Pragmatismus, der auch auf die beschränkten, vor allem finanziellen, Mittel der Kollektive und Einzelpersonen zurückzuführen ist. Allgemein gesagt, scheint es auch offensichtlich, dass die Produktionsweise von Drucken durch die Holzschnittdruck-Kunst ein pragmatischer, schneller und zugänglicher Weg ist, sich auszudrücken und mitzuteilen, entgegen der weitaus aufwendigeren Variante von chemischen, elektronischen oder maschinellen Produktionsweisen. Wobei letztere stets mehr kosten und Strom oder den Einsatz von Hilfsmitteln und Infrastruktur bedingen, abgesehen davon, dass der Holzschnittdruck in der Tradition der südostasiatischen Kultur liegt und Kunstschaffende, sowie Betrachtende einen ganz anderen Bezug dazu haben.

### **3.4.4 Lehren und Lernen**

Einer der Gründe wieso A3BC oder auch Narita selbst Workshops veranstalten, oder diese Praxis auch ausser Lande tragen, ist der Austausch von Erfahrungen, Techniken und Wissen mit anderen Kollektiven, Bewegungen oder auch Einzelpersonen. Meistens handelt es sich dabei um AktivistInnen, D.I.Y.-KünstlerInnen oder MusikerInnen. Es geht auch darum, die Leute zu befähigen und ihnen zu helfen, die Kraft zu finden, die sie schon in sich tragen. „Weil alle Kunst schaffen können.“<sup>105</sup> Seiner Meinung nach können alle Holzschnittdruck machen, da es einfach ist und keine speziellen Techniken oder Ausbildungen braucht, wie beispielsweise Musik oder Design zu machen. Leute können ihren eigenen Stil finden und in der Bewegung mit dabei sein. Darum ist Zugänglichkeit und Offenheit gegenüber von kleinen Kindern bis alten Menschen und Personen jeglicher Art sehr wichtig.

---

<sup>104</sup> Eine Praxis die mir Leong erklärte, als wir einst zusammen Öl-Farbe für einen Workshop einkaufen.  
<sup>105</sup> Narita, 2016.

Wie jedoch Tokunaga konstatierte, ist es wichtig, dass nicht leichtfertig oder von oben herab über die gegenseitige Arbeit oder Werke von anderen geurteilt wird.<sup>106</sup> Den Kunstschaffenden muss genug Raum bleiben, etwas auszuprobieren und auch Fehler zu machen. Ebenso muss es Gelegenheiten geben, bei welchen Menschen, die sich das erste Mal an dieser Kunstform versuchen, auch etwas zum kollektiven Schaffen beitragen können. Wie Sinaga über Taring Padi schreibt, bei denen die Erschaffung eines Werkes ebenfalls mit vorgängigen Diskussionen verbunden ist, gibt es da teilweise sogar eine Aufteilung von Arbeiten und Verantwortung, sowie auch unterschiedliche Fähigkeiten bezüglich visuellem Ausdruck und Techniken. Dies überkamen sie jedoch durch die kollektive Produktionsweise, zusammen zu zeichnen, voneinander zu lernen und sich gegenseitig zu motivieren. „Diese Tradition der kollektiven Arbeit bildete auch Disziplin, Synergien und Arbeits-Organisation“.<sup>107</sup>

Genauso können diejenigen, welche sich mehr zutrauen oder zu mehr fähig sind, Korrekturen anbringen oder mit Ideen aufkommen, die wiederum andere ausführen, was sehr lehrreiche Momente für diejenigen sind, die sich noch nicht so gut mit der Holzschnitt-Kunst auskennen. Dieser Weg kann als Prinzip des *learning by doing* bezeichnet werden, wobei den Menschen nicht nur gesagt oder theoretisch gelehrt wird, was zu tun ist, sondern durch aktives Zeigen und Raum, sowie auch Zeit, etwas auszuprobieren, die Menschen direkt motiviert und veranlasst werden, selbst Hand anzulegen. Dies ist auch eine der besten Formen, Techniken und Gelerntes zu verinnerlichen.<sup>108</sup> Dies bedingt natürlich wiederum Offenheit gegenüber Kritik und Bereitschaft, sich stets nicht nur als Lernende oder Lehrende zu sehen, sondern gleichzeitig als beides.

#### **4 Rezeption und Darstellung**

In diesem Kapitel werden als erstes Werke vorgestellt und beschrieben, um sie danach spezifischer zu untersuchen. Einerseits geht es um die Interpretation und den Ausdruck der Werke, wie sie von den Menschen, die sie produzierten, beabsichtigt wurden und andererseits um die Wahrnehmung oder Rezeption vom aussenstehenden, betrachtenden Publikum.

---

106 Tokunaga, 2016.

107 Sinaga, 2011, 31.

108 vgl. Sinaga. Ebenso habe ich dieses Prinzip – schon lange hinsichtlich unterschiedlichsten Tätigkeiten in selbstbestimmtem Leben – bei den wöchentlichen Treffen von A3BC erlebt, wo sich stets gegenseitig geholfen wurde und zum Ausprobieren ermuntert wurde. Mein eigenes Wissen und meine Fähigkeiten haben sich dadurch enorm gesteigert und durch wiederholte Praxis entsteht allmählich ein Bewusstsein und Gespür für diese Kunstform.

## 4.1 Objektbeschreibungen ausgewählter Werke

Die Werke werden aus der beobachtenden Perspektive nach folgenden Punkten beschrieben: Die verwendeten Materialien, Abmessungen und Techniken, sowie die genau abgebildete Szenerie und allfällige Worte, Sätze oder Zeichen. Auf eine Interpretation oder Andeutungen wird vorerst verzichtet.

### 4.1.1 Okinawa-Banner

Dieser Druck ist 3.6 Meter lang und ein Meter breit. Zum Drucken wurde schwarze Öl-Farbe benutzt, die mit einem Roller auf die Druckplatten aufgetragen wurde. Das Druckmaterial ist ungebleichter Stoff aus Baumwolle und Leinen. Er besteht aus zwei Druckplatten von 1.8 Meter Länge und einem Meter Breite. Die Druckplatten bestehen aus herkömmlichen, 5.5 Millimeter dickem Sperrholz (Mehrschichtplatte). Der Druck hat keinen spezifischen Namen. Der Anlass zur Schaffung dieses Druckes und die Anwendung sind ein Solidaritätsbekenntnis mit dem Widerstand gegen die Militär-Basis in Henoko, Okinawa. Deshalb und wegen seinem Format, wird er als Okinawa-Banner bezeichnet.



Abbildung 32: *Okinawa-Banner*, A3BC, 2015, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Textil

Vom oberen Rand und den jeweiligen Ecken zur Mitte zeichnet sich eine halbkreisförmige Landmasse ab und der Rest ist Meer. In der linken oberen Ecke sind Blumen und ein Schmetterling zu erkennen, auf der Landmasse sind als erstes eine Gruppe von sechs fabelartigen, grimasseschneidenden Wesen zu sehen, die den göttlichen Torwächtern von japanischen Tempeln ähneln, wovon eines das Sprechgerät eines Megaphons, das zu dessen Füßen liegt, in der einen Hand hält und in der anderen Hand einen süsskartoffelartigen Gegenstand hochhält. Auf dem Meer tanzend, befinden sich verschiedene Musik spielende

Wesen: ein gesichtsloses Wesen hält ein Banjo, ein Oktopus bedient sich eines Xylophons und eine gehörnte Ziege hält eine Rassel in der Hand. Des Weiteren sind sie von drei Vögeln und einem Schmetterling umringt.

Rechts von dieser Musikgruppe schwimmt ein kanuförmiges Boot, in welchem sich eine Trommel und ein weiteres lautenförmiges Instrument befinden. An der Spitze des Bootes ist ein offensichtlich gehetztes Schwein im Begriff der Flucht, erkennbar an zwei Schweissperlen im Gesicht. Dieses droht gleich mit einem Seelöwen zu kollidieren, der aus dem Wasser auftaucht und über dessen Rücken mit abgestützten Pfoten ein schnurrbärtiger Kater hervorguckt, daneben ein kleiner lachender Hund, der auf das Schwein zu zeigen scheint und noch weiter rechts daneben ein eher ausdrucksloser Hase, der die Szene ebenfalls beobachtet. Unterhalb von Schwein und Seelöwe befinden sich eine schwimmende Schildkröte, einige Fische und drei Wasserschlangen, die sich nach oben zum Schwein richten.

Über dem Boot und dem Schwein ist eine Gruppe von Krebsen auszumachen, wovon sich einer gelöst hat und dem Schwein nachzustellen scheint. Die anderen bewegen sich auf einen Zaun zu, der auf der halbkreisförmigen Landmasse mit dem Spitz nach unten ein Dreieck abzeichnet und gegen den oberen Rand des Bildes offen bleibt. Der vorderste Krebs der Gruppe hat ein Loch in den Zaun geschnitten, hinter welchem sich eine zusammengedrückte Gruppe von aufrechtstehenden Raben befindet. Der Zaun hat ein rautenförmiges Muster, oben schräg nach vorne abgewinkelte mit drei Reihen Stacheldraht verbundene Ausläufer. Hinter dem Zaun in der rechten oberen Ecke befinden sich Fässer, teils umgekippt und das Land dahinter lässt an ölverschmutzte Gewässer erinnern. Zur linken Seite des Zaundreieckes parallel verlaufend taucht eine Reihe von drei Flugzeugen ins Bild ein. Vom ersten ist nur die Nase zu erkennen, das zweite diagonal abgeschnitten und das dritte befindet sich fast ganz auf dem Bild. Die linke Hälfte scheint eine in der Mitte zentrierte Handlung zu fokussieren, weshalb sich alles von links und von der Mitte des Banners her in die Mitte der linken Hälfte richtet.

Ab der Hälfte, auf der rechten Seite bewegt sich alles in die rechte Richtung, gegen den rechten Bildrand zu. Anschliessend an die rechte Flanke des Zauns grenzen buschartige Sträucher und Pflanzen, direkt gefolgt von einem dichten Wald mit hohen Bäumen, von denen nur die Stämme zu sehen sind. Zwischen den Stämmen ist das runde Gesicht eines kleinen klassischen Waldgeistes zu erkennen und drei Bäume weiter die Guy-Fawkes-Maske

(Abb. 32)<sup>109</sup>. Zu den Wurzeln der Bäume sind zwei Enten zu sehen, die erste geduckt, der zweiten folgend, welche im Laufschrift mit einem angehobenen Bein und offenem Schnabel einen Affen verfolgt.

Der Affe wird von unten von einem Blauwal, der gerade aus dem Wasser auftaucht und von oben von einer Katze mit geschlossenen Augen im Sprungangriff verfolgt. Zudem fliegen Maiskolben nach ihm und eine Schlange windet sich gerade um sein rechtes Bein, welches hinten steht. Er trägt eine Schwimmweste, einen Helm mit Kinnschnur, der ihm aber nach hinten abrutscht, ebenso wie seine Sonnenbrille, die nach hinten oben davonfliegt, weil er wegrennen muss. In seinem Gesicht, das erschreckt nach hinten gewendet ist, zeigen sich wie beim Schwein zwei Schweißperlen, als Ausdruck der Hetze und in der rechten Hand hält er ein Stück Koralle, welches wohl vom Riff unter seinem rechten Fuss, am unteren Rand des Bildes, aus dem Meer herausragt.

Ebenfalls bei seinem rechten Fuss befindet sich ein Seestern, der sich auf der noch glatten Meeresoberfläche schwimmen sieht, wogegen der Blauwal links von ihm durch sein Auftauchen heftige Wellen auf alle Seiten verursacht. Sein rechter Fuss befindet sich fast schon in Reichweite von zwei Rettungsringen, wovon einer ganz im Bild ist und der andere bereits halb abgeschnitten wird vom Bildrand, in wessen Nähe sich auch der rechte ausgestreckte Arm des Affen befindet. Darüber, etwas entfernter scheinend, in der rechten oberen Ecke, ist ein Sandstrand mit Palmen zu

erkennen, links davon ein steil abfallender Abhang, über welchen die Katze hinunter flitzt.



Abbildung 33: Die Guy-Fawkes-Maske als Symbol des weltweiten Protests an einer Demonstration gegen das Urheberrechtsabkommen ACTA im Internet

Abbildung 34: Okinawa-Banner aufgehängt am Protest-Camp in Henoko



Abbildung 34: Okinawa-Banner aufgehängt am Protest-Camp in Henoko

<sup>109</sup> Die Guy-Fawkes-Maske wurde populär durch die Video-Verfilmung „V for Vendetta“, des gleichnamigen Comics. Sie wurde alsbald von verschiedenen Netz-AktivistInnen, unter ihnen die Gruppe *Anonymous*, als Wahr- oder Erkennungszeichen subsumiert und zum Zeichen der Occupy-Wallstreet-Bewegung.

#### 4.1.2 D.I.Y. Worldwide Woodblock Print Movement

Das Ausmass diese Holzschnittdruckes beträgt 182 Zentimeter in der Länge 91 Zentimeter in der Breite. Er ist auf einen ungebleichten Baumwoll-Leinen-Stoff gedruckt. Die einzige Druckplatte besteht aus Sperrholz, von 5.5 Millimeter Dicke und wurde über fünf Wochen hinweg geschnitzt. Vom Beginn des Werkes bis zum Ende, haben unterschiedliche Personen internationaler Herkunft im Schaffungsprozess mitgewirkt (siehe Abb. 25). Er wurde nach dem üblichen Verfahren gedruckt, wo zuerst Farbe aufgetragen wird und die Platte mit dem Druck nach unten auf das zu bedruckende Tuch gelegt wird. Unter dem Tuch befindet sich eine Platte der exakt selben Grösse, auf welcher das Tuch ausgebreitet ist. Während zwei Menschen die Druckplatte vorsichtig zum Tuch bringen, markieren andere die Ecken und Kanten, indem sie mit kleinen Holzabschnitten senkrecht vom Rand der Unterlags-Platte das Tuch abklemmen, spannen und gleichzeitig die Abschnitte etwas schräg nach aussen haltend, eine Führung für die kommende Druckplatte bilden. Danach wird der Druck von etwa 8-10 Menschen über etwa fünf Minuten hinweg durch ständiges Treten, Tanzen und darauf herum gehen, allmählich gepresst, darauf achtend, dass die Ränder und auch die Mitte gut übertragen werden (Abb. 36).



Abbildung 35: *D.I.Y.-Worldwide-Woodblock-print-Movement*, A3BC, 2016Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Textil  
Der Druck ist überwiegend dunkel, bis an den Rand, wobei der Rand komplett von Schriftzügen umringt wird, die in 18 verschiedenen Sprachen „Holzschnittdruck“ bedeuten. Der Länge nach, in den oberen vier Fünfteln der Breite ist die Abkürzung D.I.Y. mit Grossbuchstaben und den jeweiligen Punkten zu sehen, gleichmässig den ganzen Druck in

Drittel unterteilend. Auf dem unteren, letzten Fünftel steht der Schriftzug „Worldwide Woodblock-print Movement“ in einer Laufschrift, dicker als die verschiedenen Sprachen des Rahmens, aber ebenfalls komplett ausgeschnitzt, das heisst, weiss erscheinend und somit auch markant heraus stehend. Die drei Grossbuchstaben sind mit einer doppelten, weissen Linie geschrieben, in deren Mitte



Abbildung 36: "Antreten" der Druckplatte

nur schwarz ist, was sie vom Geschnitzten im Inneren der Buchstaben und dem Aussen herum abhebt und als Buchstaben erkennen lässt.



Abbildung 37: Buchstabe D

Das grosse D (Abb. 37) enthält in der oberen linken Ecke sich überlappende Blumen und einen Hund, der seine linke Pfote mit dem Handzeichen für Frieden erhebt. Er sitzt auf dem hinteren Teil eines geschuppten Fisches, der senkrecht nach unten mit seinem geöffneten Mund den Schwanz eines löwen-ähnlichen Fabelwesens einschliesst, welches Blätter als Mähne und verschiedene Symbole als Fell trägt und mit ebenfalls geöffnetem Mund seine Vorderpfoten auf ein Buch abstützt. Daneben in der unteren linken Ecke befinden sich zwei Strichmenschen und zwei Augen, mit dem Spruch „Good for a laugh“.

In der Rundung nach oben ragt ein Krokodilkopf in das D hinein und über ihm ein grösserer Drachenkopf, dessen Zunge aus seinem offenen Mund die Rückenflosse des Fisches vom Anfang berührt. Ebenfalls halb in seiner Mundöffnung sind zwei sich überlappende Briefsymbole zu sehen, einer schwarz, einer weiss, das als gängiges Symbol für E-Mail-Verkehr benutzt wird. Über der Schwanzflosse des Fisches und rechts vom Kopf des Hundes ist eine liegende 8 zu erkennen, in deren Aussparungen Pupillen zu sehen sind und an ein Augenpaar erinnern lassen.

Im grossen I (Abb. 38) befinden sich zuoberst eine Ansammlung von verschiedenen Werkzeugen: Eine Nähmaschine, auf der „sewing“ geschrieben steht, ein Eimer mit Schrubber, Putzwerkzeug und einer Erntesichel, und rechts davon Nägel, eine Ahle und ein etwas grösserer Hammer, der diagonal nach unten ragt und dessen Kopf den Eimer überlappt. In der rechten oberen Ecke ist der Viertel des Zifferblatts eines Weckers zu sehen. Unter dem Eimer ist eine Ansammlung von Wolle und etwas Gestricktem mit Nadel zu sehen, wobei sich der Faden nach unten in eine Holzschnittlinie verwandelt, die von einem

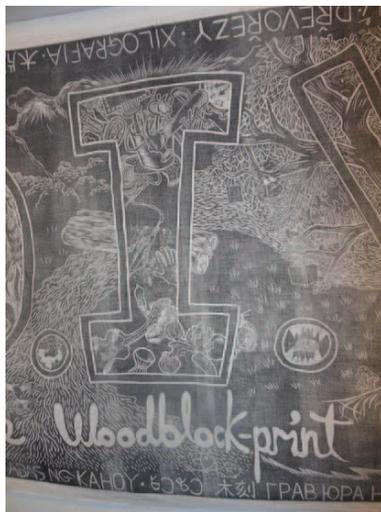


Abbildung 38: Buchstabe I

Messer in der linken Hand eines Handpaares geschnitzt wird. Darum herum befinden sich Holzschnitzel. In der unteren Verbreiterung des I's ragt von links unten schräg nach rechts oben eine Gitarre heraus und daneben ist eine halbe Handtrommel zu sehen. Der Gitarrenhals überdeckt eine Ansammlung von Gemüse, die auch den restlichen Teil ausfüllt. Am rechten Rand unten, bei der Verbreiterung, kriecht eine Schnecke nach oben.

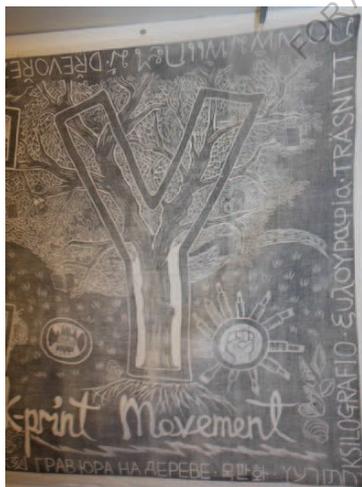


Abbildung 39: Buchstabe Y

Das ganze Y (Abb. 39) wird von einer Baumstruktur ausgefüllt und umringt. Ausserhalb des Buchstabens nach unten zeigend, sind Wurzeln zu sehen. Wo sich das Y ab der Mitte zu scheiden beginnt, trennt sich der Baum in zwei Haupt-Äste auf, die sich nach oben hinweg weiter verzweigen und an verschiedensten Stellen über die Buchstaben-Struktur hinausgehen, wobei sie die Doppellinie, die den Buchstaben umgibt, nicht überlagern, sondern dahinter durchgehen. Bis zur Aufteilung in zwei Äste ist der Stamm im Buchstaben von einem ganz weissen Hintergrund abgehoben, danach füllen Blätter die

Zwischenräume von Ästen und Buchstaben sowie einen grossen Bereich aussen herum aus und formen eine grosse Baumkrone. Anhand der unterschiedlichen Blattstrukturen ist auch hier zu erkennen, dass über mehrere Male verschiedene Personen daran gearbeitet haben. In der Baumkrone auf Ästen drauf befinden sich verschiedene Tiere, wie eine Eule, ein Eichhörnchen oder Vögel und an einigen Stellen sind Bücher an Ästen aufgehängt. Zum Fuss des Y, auf der linken Seite über den Wurzeln spriessen drei Pilze hoch und in der Wurzelstruktur versteckt befinden sich ein A im Kreis, als Zeichen für Anarchie und ein N im Kreis mit einem Pfeil am oberen Ende, als Symbol der Häuserbesetzungs-Bewegung.

Der erste der drei Punkte zwischen den grossen Buchstaben, die im gleichen Stil mit Doppel-Linien geformt sind, enthält einen Fisch. Der zweite zeigt ein geöffnetes Raubtier-Maul von innen her und der dritte ist umringt von Holzschnittdruck-Messern mit einer geschlossenen Faust im Innern, ein Symbol des Widerstands. Im Hintergrund des ganzen Bildes ist oben eine Bergkette mit Wolken zu sehen, die rechts von der Baumkrone verdeckt wird. Links vom D ist ein Zelt zu erkennen, in welchem Menschen offensichtlich auf einem Brett stehen und an den Spitzen der Zeltstangen sind drei kleine Fahnen angebracht mit den Wörtern „wood“, „block“ und „dance“. Darunter sitzen zwei Menschen, ein jüngerer mit einem Buch und ein älterer, der seine Hand über die Schulter des jüngeren legt, auf einem Vorsprung, zu dessen Füssen sich Wasser befindet, welches fast den ganzen unteren Schriftzug hinterlegt.

Der Flusslauf entspringt ganz rechts auf mittlerer Höhe des Bildes, wo in der unteren Ecke eine Ansammlung von Muscheln zu sehen ist, zieht hinter dem Y hindurch und wird allmählich breiter. Dort wo er das I hinterfliesst, befindet sich eine einfache Brücke mit Baumstämmen, die über den Fluss gelegt wurden, ebenfalls hinter dem Buchstaben und zu beiden Seiten sichtbar. Zwischen dem D und dem Y, wo sich auch der Punkt mit dem Fisch befindet, richtet sich der Fluss nach unten, öffnet sich und schlägt links Wellen gegen den Vorsprung, auf dem die Menschen sitzen. Über dem Wort „Worldwide“ befindet sich ein senkrecht nach oben schauender, comic-ähnlicher Fisch und ein Vogel. Nach rechts verschwindet der Wasserverlauf gegen unten, wo sich noch zwei Fische befinden, bis nur noch Wellenspitzen zu sehen sind.

#### 4.1.3 Erhebung des Friedens – Entsagung des Krieges

Der Titel des Werkes lautet auf japanisch *heiwa hōki* 平和蜂起 *sensō hōki* 戦争放棄 auf Englisch wird es *Uprising for Peace – Renunciation of War* genannt. Es handelt sich um zwei Drucke von 122 Zentimeter Höhe und 45.5 Zentimeter Breite. Der Druck ist mit schwarzer Öl-Farbe auf ein ungebleichtes Baumwoll-Leinen Tuch gedruckt. Es ist eine Komposition, bei welcher die separat gedruckten Tücher aufeinander zu einer Flagge zusammengenäht werden, sodass ein Hinten und ein Vorne entsteht. Auf der Vorderseite zeigt sich die *Erhebung des Friedens*, die Hinterseite wird als die *Entsagung des Krieges* bezeichnet. Oben und auf der einen Seite (meist linke Kante der Vorderseite) werden Schlaufen angebracht, um die Flagge an eine in Japan gängige Flaggen-Trage-Stange<sup>110</sup> aus Plastik anzubringen (Abb. 41 und 42).



Abbildung 41: *heiwa hōki*, A3BC, 2015, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Textil



Abbildung 40: *sensō hōki*, A3BC, 2015, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Textil

110 An vielen japanischen Demonstrationen zu sehen und relativ billig und einfach im Land zu erwerben.

Die *Erhebung des Friedens* zeigt unten die Atombombenkuppel von Hiroshima. Eines der wenigen Gebäude, das nach der Explosion der Atombombe teilweise stehen geblieben ist. Auf der linken Seite ist ein kleiner nach hinten abfallender Teil einer Seitenwand zu sehen. Die vordere Front des Gebäudes zeigt eine Wand durchzogen von vertikal und horizontal verlaufenden Betonstrukturen. Oben links in der Wand ist ein offenes Fenster zu sehen, welches schliessen lässt, das das Gebäude kein Dach mehr hat. Darunter befindet sich ein teils verbrettertes, teils mit Backsteinen zugemauertes Fenster. Rechts davon, etwas vom Gebäude nach vorne abstehend, ist eine giebelähnliche Frontansicht eines Backsteinhausteils zu sehen mit einem Fenster, dessen Streben noch erhalten sind und darunter ein Türeingang ohne Tür, ins Schwarze führend. Rechts davon, nach vorne abgehend, steht eine rechteckige Betonmauer mit der vorher erwähnten Struktur zu sehen, ebenfalls mit einem leeren, schwarzen Fenster.

Über dem Gebäude in der rechten Hälfte erhebt sich eine ringförmige domartige Kuppel, wobei zuerst ein zylindrischer Ring aus Beton mit Dreier-Paaren von Fenstern aufragt, die jeweils von dickeren Beton-Partien getrennt sind. Durch die leeren Fenster hindurch sind der Hinterteil der Kuppel und einige Bienen zu sehen. Über dem Zylinder thront eine verstreute Kuppel. Im rechten Drittel sind die Verstreungen zu erkennen, wobei der mittlere und linke Drittel fast ganz von Bienen ausgefüllt sind. Der Himmel um das Gebäude ist durch feine, spärliche, horizontale Linien dargestellt, die sich nach oben verdichten und überall, wo keine Bienen zu sehen sind, auftaucht. Auf diese Weise hebt sich das Dunkel vom Gebäude vom Hellen des Himmels ab. Von der Mitte des Bildes nach oben ändert sich der Himmel zu einem gegenteiligen, dominanten Schwarz mit vereinzelt weissen Linien.

Ein dichter Schwarm von Bienen erhebt sich von der Kuppel und beschreibt bis etwa zur Mitte des Bildes eine nach links verzerrte, sich öffnende V-Form, in deren Mitte der Himmel und dessen Farbwechsel erkennbar werden. Die Bienen werden mit aufsteigender Höhe im Bild verhältnismässig grösser und ab der Mitte sind sie relativ gut und teilweise einzeln erkennbar. Zu Beginn ist der Schwarm so dicht von überlappenden Bienen, dass fast keine einzelne ganze Biene ausgemacht werden kann. Vom oberen Rand des Bildes zur Mitte, ebenfalls in einer V-Form verlaufend, parallel zum Bienenschwarm, zeigen sich unterschiedliche Waffen ab: Bajonette, Gewehrläufe und Revolver sind auf den ersten Blick auszumachen. Im Hintergrund befindet sich eine grosse, tropfenförmige Bombe. Die Waffen sind sehr einfach dargestellt und doch durch prägnante Merkmale erkennbar. Auch wenn es

sich um scheinbar ältere Modelle handelt, so machen sie doch einen neuartigen, sauberen Eindruck. Der Bienenschwarm lichtet sich gegen oben, wo sich die Bienen an die Waffen heften, sich an sie klammern und sie zu verschlingen oder vernichten beginnen.

Der Bienenschwarm wurde in einem speziellen Druckverfahren erzeugt. Von unterschiedlichsten Bienen in Form, Ausdruck und Grösse wurden als Erstes separate Stempel aus Holz geschnitzt. Mit Hilfe dieser Stempel wurden die Bienen eine nach der anderen auf die grosse zu schnitzende Holzplatte gedruckt und nacheinander ausgeschnitzt. Wenn eine Biene fertig geschnitzt war, wurde eine nächste überlappend zur daneben liegenden gedruckt und nur der Teil ausgeschnitzt, der sich noch auf unbeschnitztem Holz befand. Mit dieser Technik gelang es, einen möglichst authentischen Bienenschwarm darzustellen und obwohl sich die Bienen auf etwa 15 verschiedene Stempel beschränken, muss der Druck genau und lange betrachtet werden, bis eine Repetition sichtbar wird, was ebenfalls durch die unterschiedlichen Überlappungen erreicht wurde (Abb. 42).



Abbildung 42: Detailansicht Bienenschwarm

Auf der Rückseite sind die vier japanischen Charakter für *sensō hōki* von oben nach unten zu lesen. Sie erscheinen alle in der gleichen Grösse, jeweils proportional zu Vierteln des Werks, geschrieben in einer kalligraphischen Schreibweise, bei welcher die Pinselstriche sehr markant und authentisch dargestellt sind. Die Schrift ist von einem schwarzen Rahmen umgeben, der an einigen Stellen von Blumen, die in das Bild hineinragen, unterbrochen ist. In der unteren Breite sind zwei gleich grosse Blumen etwa zur Hälfte zu sehen, wobei oben nur eine zu einem Drittel links ins Bild ragt. An der linken Seite sind zwischen dem ersten und zweiten Charakter Blütenblätter und ein Kelchblatt einer Blume zu sehen und weiter unten zwischen dem dritten und vierten Charakter, ist nur ein Kelchblatt sichtbar. Auf der rechten Seite oben, parallel und in gleichem Ausmass zum ersten Charakter, werden die Blütenblätter vom Rahmen abgeschnitten und in der oberen Ecke zeigt sich eine noch geschlossene

Blütenknospe. In der Mitte dieser Seite, zwischen dem zweiten und dritten Charakter, ragt eine fast komplett sichtbare Blüte ins Bild hinein.

Auf der hintersten Ebene des Werkes befinden sich Kreise, die sich im gleichen Abstand zueinander von ihrem jeweiligen Zentrum her ausdehnen. Jedes dieser scheibenartigen Muster zählt rund 30 Kreise, von innen bis aussen. Im gesamten sind es sechs solche Muster, die das Bild mehr oder weniger in Drittel aufteilen. Unten links und oben rechts ist es jeweils ein Viertel einer solchen Scheibe, deren Zentren sich fast auf den Ecken befinden. Sie überlagern beide das ihnen gegenüberliegende Muster, halbkreisförmig in das Bild eindringend. Die dominanteste Scheibe ist die, in der Mitte links liegende, die zwar von den oberen und unteren Kreisen überlagert wird, jedoch fast den ganzen zweiten und dritten Charakter hintermalt. Bei diesem Muster ist als einziges das Zentrum, ein ganz kleiner Kreis, zu sehen, von welchem her sich die anderen Kreise ausbreiten. Die äussersten Kreise werden von der mittleren rechten Blume überlagern, würden aber fast bis an den Rand gelangen. Darüber ist noch ein kleiner Teil des sechsten solchen Musters zu sehen, das Gegengleich des Dominanten, wobei es gleichzeitig die Scheibe ist, von welcher am wenigsten zu sehen ist, da sie auch von allen anderen überlagert wird.

Die vier Charakter sind schwarz ausgefüllt und daher sehr markant ersichtlich und von weitem erkennbar. Die Blumen mit ihren Blütenblättern, die keine Struktur haben und deshalb als weiss erscheinen, bilden einen Kontrast zur dunklen Schrift. Dieser Kontrast verstärkt sich durch die feinen kreisförmigen Muster im Hintergrund, die von weitem schwierig als solche erkannt werden, jedoch trotzdem Struktur hineinbringen und die anderen Elemente von sich abheben lassen. Wenn sich die Fahne jedoch bewegt, scheinen die Blumen dabei mitzumachen und die Kreise entfalten eine bannende Wirkung.

#### **4.2 Ausdruck von Wort und Bild**

Der Ausdruck von Wort und Bild hängt mit der Definition dieser zweier Begriffe und deren Verhältnis zu- und voneinander ab. Ob es nun Worte in einem Bild sind oder ein „Bild, das mehr als tausend Worte aussagt“, ist letzten Endes auch von den Betrachtenden eines Werkes abhängig. Dieses Verhältnis beherbergt nach Mitchell auch den Zusammenhang von Kunstgeschichte mit literarischer Geschichte, Text-Studien, Linguistik und anderen Disziplinen, die sich mit verbalem Ausdruck befassen.

Er sagt, dass *Wort und Bild* generell ein Kurz-Wort für die grundsätzliche Trennung menschlicher Erfahrungen der Repräsentation, Präsentation und Symbolen ist. Diese Trennung kann auch als Verhältnis zwischen dem Sehbaren und Sagbaren, der Darstellung und dem Diskurs, oder dem Vorführen und dem Erzählen betrachtet werden.<sup>111</sup> Dieser unweigerliche Zusammenhang erweist sich nicht zuletzt auch als ein Dilemma, vor welchem mit keinerlei Methodik bewahrt werden könne, sondern schlicht auf den Ausdruck *Wort und Bild* zu beziehen oder sich zu verlassen sei und ihn, als einen dieses Problem beherbergenden Ausspruch wahrzunehmen:

From the standpoint of the word/image problematic, then, the difficult and deeply ethical/political task of art history may be somewhat clearer. If art history is the art of speaking for and about images, then it is clearly the art of negotiating the difficult, contested border between words and images, of speaking for and about that which is „voiceless“, representing that which cannot represent itself. The task may seem hopelessly contradictory: if, on the one hand, art history turns the image into a verbal message or „discourse“, the image disappears from sight. If, on the other hand, art history refuses language, or reduces language to a mere servant of the visual image, the image remains mute and inarticulate, and the art historian is reduced to the repetition of clichés about the ineffability and untranslatability of the visual. The choice is between linguistic imperialism and defensive reflexes of the visual.<sup>112</sup>

Diese Widersprüchlichkeit zeigt sich auch in der Betrachtung und Interpretation von Werken der modernen Holzschnittdruck-Bewegung. Es gibt unterschiedlichste Verhältnisse in denen Wort und Bild in Werken erscheinen und verschiedenste Formen oder Ebenen der Zusammenhänge. Umso wichtiger erscheint deshalb hier auch diese von Mitchell erwähnte, ethische oder politische Aufgabe, die KunsthistorikerInnen zukommt. Die unterschiedlichen Absichten und Kontexte bei der Erschaffung solcher Holzschnittdrucke sind demnach ausschlaggebend für die oder eine zentrale Aussage eines Werks.

Obwohl der politische Ausdruck eines Werks als sehr wichtig betrachtet wird, darf es dennoch nicht zu einem blossen Diskurs degradiert werden, da die kunstschaftende

---

111 W.J.T. Mitchell, „Word and Image“, in *Critical Terms for Art History*, eds. by Robert S. Nelson and Richard Schiff, 2nd ed. (Chicago und London: The University of Chicago Press, 2003), 51-61.

112 Mitchell, 2003, 60.

Faszination und das Interesse überhaupt Anlass zur Produktion eines Werkes sind. Wiederum würden die Werke – oder gerade der Holzschnittdruck als hier untersuchtes Medium von Kunst – wohl kaum erschaffen werden, ohne dass eine Motivation für oder eine Notwendigkeit nach Handlungsbedarf hinsichtlich sozialer und politischer Angelegenheit bestehen würde.

Nobita's<sup>113</sup> Reihe *In Your Head* (Abb. 43) zeigt ein interessantes Zusammenspiel von Wort und Bild. Jeweils über dem Kopf des relativ ausdruckslosen Gesichtes zeigt sich ein passender Spruch, dessen Abbild im Innern des Kopfes zeichnerisch dargestellt ist. Auf der einen Seite könnte argumentiert werden, dass diese Bezeichnungen überflüssig sind, da sie das Abgebildete benennen. Andererseits helfen sie, das Werk zu verstehen oder verstärken sogar den Effekt der Aussage. Durch die Einsicht in den Kopf – was entweder Gedanken oder viel eher dem menschlichen Bewusstsein nahe kommt – wird klar gestellt, dass es sich bei der Sache um etwas Verinnerlichtes handelt.



Abbildung 43: *In Your Head*, Nobita, 2015, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Papier

Die Aussage des Werkes zielt auf die gegenwärtigen, verinnerlichten, gesellschaftlichen und politischen Muster in der Moderne ab. Durch diese Form der Darstellung dringt der Ausdruck dieses Werkes jedoch wortwörtlich in die Köpfe der Betrachtenden. Eine einfache Schlagzeile, ein Text oder ein noch so elaboriertes Bild hätte nicht den gleichen Effekt wie diese wechselseitige Druck-Serie von Wort und Bild zusammen. Die Motivation zur Erschaffung dieses Werkes liegt in der Befangenheit und Schwierigkeit eines Bruches mit bestehenden Verhältnissen, was aber nicht explizit benannt, sondern subversiv durch den in Mitleidenschaft gezogenen Ausdruck des Gesichts impliziert wird.

---

113 Nobita ist der Übername von Lukas, einem Aktivist und Holzschnittdruck-Künstler aus Deutschland, den ich in der Schweiz kennengelernt habe und in Japan während meiner Feldforschung wieder angetroffen habe. Mitte März 2016 wurden Werke von ihm im Infoladen IRA ausgestellt.

Der Druck *International Solidarity against Nuke* (Abb. 44) weist im Verhältnis zum Bild relativ viel Text auf. Es handelt sich um ein Solidaritätsbekenntnis zwischen der Anti-AKW-Bewegung von Japan und der Schweiz, sowie um einen internationalen Aufruf gegen Atomkraft. Dies war zugleich Anlass und Motivation, zur Erschaffung des Druckes, der am fünften Jahrestag der Tragödie von Fukushima kreiert wurde.

Natürlich erweist sich hier die Aufgabe der Kunstgeschichte, diesen Druck einzuordnen und zu interpretieren als schwierig, ohne die genauen Kenntnisse um den Kontext, aus dem er entstanden ist. Obwohl es hier nahe liegt, den Druck als reine

politische Botschaft zu betrachten, da er auch grösstenteils aus Worten besteht – ohne welche er nicht auskommen würde – darf er eben nicht als blosser Diskurs degradiert werden. Denn ohne die Möglichkeit, diese Mitteilung in der Form eines Holzschnittdruckes auszudrücken, wäre dieser Druck nie entstanden. Umgekehrt gäbe es dieses Werk jedoch auch nicht ohne die Notwendigkeit nach Handlungsbedarf dieser sozialen und politischen Angelegenheit.

Gleichzeitig stellt der Druck nicht nur die notwendige Solidarität dar, sondern steht für dieselbe symbolisch in seiner Rezeption. Der Druck wurde mehrfach am besagten Jahrestag unter Protestierenden verteilt, war Anlass für eine Ansage während der Kundgebung – die sich über die sozialen Medien wie Twitter noch weiter verbreitete – und wurde sogar in der Schweiz fast gleichzeitig, wenn auch nur elektronisch, verteilt. Die Druckplatte wurde anschliessend in mehreren Workshops benutzt und folglich befindet sich das Werk in unterschiedlicher Form in verschiedenen Händen, auf Kleidungsstücken oder aufgehängt – antizipiert als Kunstwerk zur Betrachtung und bewahrt als Botschaft des Widerstands und der Solidarität.



Abbildung 44: *International Solidarity against Nuke*, Mirco Pizzera, 2016, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Textil



#### 4.2.1. Das Entwerfen und Erschaffen eines Werkes

Beim Entwerfen, sowie auch beim Erschaffen eines Holzschnittdruckes gibt es jeweils zwei Herangehensweisen: die individuelle und die kollektive. Entweder entstammt die Idee von einer Person, die den Entwurf liefert und diesen bis zum fertigen Holzschnitt bringt, oder der Prozess geht schon beim Entwerfen in die kollektive Produktionsweise über und der Holzschnitt wird folglich auch zusammen fertig gestellt. Es gibt somit unterschiedliche Zeitpunkte, in welchen sich die Zahl der Beteiligten vergrößern kann.

Jedoch gibt es auch viele kleine Produktionen von Einzelpersonen, die ihre eigene Herangehensweise haben, wie beispielsweise Leong, der „einfache Bilder, von welchen Leute angezogen werden“<sup>114</sup> entwirft und diese zu einem Holzschnittdruck bringt. Leong hat einen sehr charakteristischen Stil, der an die Werke des indonesischen Kollektivs Taring Padi erinnern und von bestimmten, spontanen Linien-Strukturen geprägt ist. Im Gegensatz zu den meisten Leuten des A3BC skizziert er sich nur kurz einen gespiegelten Entwurf direkt auf den Holzblock und beginnt sogleich zu schnitzen, währenddessen sich auch die Aufteilung und Farbgebung ergibt.

Narita dagegen orientiert sich meist an einem aktuellen sozialen oder politischen Thema und sobald er eine Idee hat, beginnt er zu zeichnen, manchmal sogar mit Hilfe von Programmen auf dem Computer. Er versucht auch, sich andere Werke anzuschauen oder historische Dokumente zu konsultieren. Zum Schluss packt er all dies zusammen in ein Werk.<sup>115</sup> Eine solche Herangehensweise ist bei den Mitgliedern von A3BC sehr gängig.<sup>116</sup>



Natürlich kann eine Idee auch während der Erschaffung in einen kollektiven Prozess übergehen und von mehreren Menschen ausgeführt werden. Bei A3BC werden gemeinsame Werke jedoch meistens durch Gespräche und Diskussionen gestartet. Verschiedene Ideen

---

114 Leong, 2016.

115 Narita, 2016.

116 Durch meine regelmässige Anwesenheit an den wöchentlichen Treffen erlebte ich, wie Ideen oder Werke entstanden, indem sich die Leute Zeit nahmen, sich eine Idee auszudenken, sich darüber auszutauschen und dann sorgfältig ein Design zu erstellen. Dieses wurde dann meist mit Transparent- und Kohle-Papier übertragen und dann geschnitzt. Ein zentraler Punkt war immer die Farbgebung, welche Teile nun ausgeschnitzt oder belassen werden, bzw. schwarz werden oder weiss/leer bleiben.

werden gesammelt, überdacht und zu einem ganzen Bild kombiniert. Oft werden existierende Bilder, wie beispielsweise historische Werke oder Buch-Illustrationen, miteinander verbunden und deren Idee oder Intention fließt in das neue Werk ein.



Abbildung 45: *chōjū jinbutsu giga*, 12. - 13. Jahrhundert, Handrolle, Tinte auf Papier

Dazu zwei Beispiele: Das erste ist das Okinawa-Banner für die Bewegung gegen die US-amerikanische Militärbasis in Henoko. Zuerst wurde die Größe und die Komposition entschieden. Bei der Komposition einigte sich das Kollektiv, eine Referenz an die klassische japanische Handrolle *chōjū jinbutsu giga* 鳥獣人物戯画 (Rolle der fröhlich herumtollenden Tiere

und Menschen, Abb. 45) zu kreieren und da dies ursprünglich eine Handrolle, also ein in die Länge gezogenes Bild war, beschlossen sie, ein längliches Banner zu machen. Darauf zeichneten sie zusammen einen verkleinerten Entwurf und projizierten diesen auf die Holzplatten. Der Prozess vom Beginn bis zum fertigen Druck dauerte zwei Monate.<sup>117</sup>



Das zweite Beispiel ist der Holzschnitt des *D.I.Y. Worldwide Woodblock-print Movement*. Dieser Druck entstand aus der Idee, die wörtlich im Namen dieses Werkes wiedergegeben ist, da ihm auch kein spezifischer Name gegeben wurde. Die ursprüngliche Idee stammt von Narita, dessen Ziel es ist, eine weltweite Holzschnittdruck-Bewegung zu begründen<sup>118</sup>, was bei den Mitgliedern des Kollektivs und zugleich auch bei Anwesenden auf Anklang stieß. Ein Anlass dazu war der Besuch von Rizo Leong vom malaiischen Kollektiv Pangrok Sulap in Tōkyō. Gleichzeitig befanden sich noch weitere Menschen europäischer Herkunft, die am Holzschnittdruck interessiert waren, in Japan.

Der Entwurf des Druckes bestand lediglich in der Vorstellung der drei Grossbuchstaben im Zentrum und dem Schriftzug darunter. Diese zwei Dinge, sowie alles Nachfolgende, wurden direkt auf die Holzplatte skizziert und ausgeschnitten. Allmählich kamen in der schnitzenden

117 A3BC, 2015.

118 Narita, 2016.

Gruppe Ideen auf, wie der Rahmen aus unterschiedlichen Sprachen oder der Baum im Grossbuchstaben Y. Ausgeführt wurden sie dann jeweils von verschiedensten Menschen über mehrere Male hinweg. Dazu kommt auch noch, dass sich bei jeder Gelegenheit, am Druck weiter zu schnitzen, neue Personen vorfanden, die sich auch beteiligten, indem sie einen kleinen Beitrag zur Landschaft im Hintergrund oder zum Ausfüllen der Buchstaben lieferten. So entwickelte sich dieser Druck unter ständiger Interdependenz von Reden und Schnitzen, sowie vom Kommen und Gehen verschiedenster Menschen.

#### 4.2.2 Bilder als Worte und das Verhältnis von Text im Bild

Als erstes soll hier auf die drei vorangehend beschriebenen Werke eingegangen werden. Wie gerade erwähnt, bezieht sich das Okinawa-Banner auf die Handrolle *chōjū jinbutsu giga* aus der Heian-Zeit, die einerseits eine fortlaufende Erzählung ohne jegliche Worte oder Beschreibung darstellt und andererseits nur mit schwarzer Tinte gezeichnet wurde. Des Weiteren ist die Darstellung „durchaus satirisch und zuzeiten sarkastisch“<sup>119</sup>. Nebst der klassischen Verwendung von Tieren, die menschliches Verhalten an den Tag legen, wie beispielsweise die Gruppe der sechs Fabelwesen mit dem Megaphon zur linken, die als DemonstrantInnen betrachtet werden können oder die Raben, die sich hinter dem Zaun befinden und durch ihren schlechten Ruf als Feindbild der amerikanischen Besatzungsmächte



Abbildung 46: Szene aus der Handrolle der herumtollenden Tiere

zusammengepfercht stramm stehen, gibt es auch andere Parallelen zur Handrolle.

In der Handrolle gibt es Szenen, die den Betrachtenden direkt zu adressieren scheinen, wie eine Eule, die auf einem Baum sitzt oder einen Affen, der sich breit

grinsend über eine voran-gegangene Tat freut (Abb. 46).<sup>120</sup> Im Okinawa-Banner kann die Eule mit dem musizierenden Tintenfisch verglichen werden, der einem fragend in die Augen zu blicken scheint, und der Affe mit dem schnurrbärtigen, grinsenden Kater über dem Seelöwen,

<sup>119</sup> Mason, 2005, 118.

<sup>120</sup> Mason, 2005, 118.

der die Szene zu geniessen scheint, sowie der kleine Hund mit der Brille neben ihm, der offensichtlich erfreut auf das flüchtende Schwein zeigt. Letzteres kann durch seine ihm zugeschriebene Hilfslosigkeit und nachgesagte Schmutzigkeit<sup>121</sup> klar als die in die Flucht geschlagene Besatzungsmacht betrachtet werden. Ein grundsätzlicher Unterschied liegt darin, dass die Handlungsrichtung tendenziell von links nach rechts verläuft, anders als in traditionellen Handrollen und japanischer Schreibweise. Möglicherweise ist auch dies ein Angriff oder eine Anlehnung an den Einfluss der USA, der vor allem seit dem Zweiten Weltkrieg die neue Lese- und Schreibweise von links nach rechts ins Land brachte.

Wie bei der Handrolle, kann auch hier, ohne geschriebene Worte, „was oder wer der [/die] Künstler[Innen] zu parodieren beabsichtigte“<sup>122</sup>, nur erraten werden. Trotzdem können sich Betrachtende dem Humor einzelner individueller Szenen oder Abschnitte erfreuen, wie der Affe – der die japanische Küstenwache repräsentiert und das Korallenstück in seiner Hand die Zerstörung des dortigen Riffs durch den Bau der Basis symbolisiert – von allen möglichen Tieren verfolgt am liebsten das Bild verlassen würde. Auch die versteckten Gesichter im Wald haben ihre Anspielungen, beispielsweise an die alte japanische Götter-Tradition und das Verhältnis von Mensch, Tier und Natur und die Guy-Fawkes-Maske, die den Widerstand gegen den modernen Überwachungsstaat und die Occupy-Bewegung verkörpert – beide zeugen von stiller Teilhabe, die mit der Position der Betrachtenden verglichen werden kann.

Beim Holzschnitt *D.I.Y. Worldwide Woodblock-print Movement* erweist sich die Deutung noch etwas schwerer, besonders, wenn der Druck ohne Kenntnis der KünstlerInnen, die ihn geschaffen haben, interpretiert wird. Eine Aussage erscheint jedoch offensichtlich: Die Internationalität des Druckes. Diese zeigt sich schon im Rahmen, der in 18 verschiedenen Sprachen das Wort „Holzschnittdruck“ wiedergibt, aber auch in der bildlichen Diversität. Die Buchstaben D und I sind von verschiedensten Objekten ausgefüllt, die durch ihren Stil auf unterschiedliche KünstlerInnen schliessen lassen. Dies ist ebenso beim Baum im Buchstaben Y ersichtlich, deren Blätter mehrere Schnitz-Stile (siehe Abb. 39) aufweisen.

---

121 Es ist eine bewiesene Tatsache, dass Schweine nicht schmutzig sind, sondern einen sehr geordneten „Haushalt“ führen, welche Orte dreckig (also für Exkrememente) und welche sauber sind. Der Grund wieso sie häufig schmutzig sind, rührt daher, dass sie auf zu kleinem Platz eine zu grosse Anzahl ihresgleichen vorfinden und sich so nicht organisieren können. Daraus resultiert wohl auch die ihnen zugeschriebene Hilfslosigkeit, die wohl eher auch ein Produkt der Massentierhaltung ist. Aus dieser Perspektive betrachtet und weiter gedacht, könnte dies auch als einen Affront gegen die kapitalistische Unterdrückung und Ausbeutung der Tiere gelten.

122 Mason, 2005, 119.

Die Buchstaben stehen für den Ausdruck *Do It Yourself*, eine Bewegung der selbstbestimmten, autonomen Handlungsweise, die mit diesem Begriff ihre Anfänge in amerikanischen Universitäts-Arealen der 70er Jahre fand und die europäische Autonomien- und Punk-Szene, sowie auch die Kollektive Taring Padi und Pangrok Sulap beeinflusste.<sup>123</sup>

Literarisch und bildlich betrachtet, kann der Spruch, beziehungsweise die Buchstaben wie folgt verstanden werden. Die Tiere im D symbolisieren Lebendigkeit und bezeichnen einen Zyklus, was somit als Akt der Handlung, der immer zu wiederholenden, permanenten Aktion, also als das *Tun* gesehen werden kann. Im I sind verschiedene Werkzeuge und Materialien vorzufinden. Sie repräsentieren die Mittel, die nötig sind, um *etwas* zu tun. Das Y beherbergt einen Baum, mit Wurzeln und hoch emporragendem Blätterdach, in welchem sich unterschiedliche Lebewesen befinden und von dessen Äste Bücher herabhängen, ein Symbol für Wissen. Der Baum dient schon lange als Zeichen oder Ursprung des Lebens, egal welcher Art. Darin kann das *selbst* als eigenes, lebendiges Wesen wiedergefunden werden.

Die Punkte zwischen den Buchstaben beschreiben eine Steigerung, vom stillen Fisch über das geöffnete, laut werdende Maul bis hin zur geballten Faust, ein Zeichen für Widerstand, umringt von Holzschnittdruck-Messern, die Mittel der Kunstschaffenden, sich auszudrücken und zu wehren. Mit der selben Konnotation verbunden, steht auch das Zelt links vom D, welches generell die Verbreitung und Nutzung der Holzschnittdruck-Praxis darstellt, in diesem Falle an das Protest-Camp in Henoko, Okinawa, angelehnt. Die Brücke über dem Fluss hinter dem I könnte als die Verbindung des *Tuns* mit dem *Selbst* verstanden werden, im Sinne der Befähigung von Menschen, die begreifen sollen, das sie selbst etwas tun können und auch sollen, sofern sie etwas zu ändern wünschen. Zudem ist das Bild in eine Natur-Landschaft eingebettet, die in der Idee der Autarkie und für aktivistische Beteiligte eine wichtige und beschützenswerte Lebensgrundlage darstellt.



Abbildung 47: *hōki kimono*, Rückseite, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Textil

Der Druck *Erhebung des Friedens – Entsagung des Krieges* ist eine klare Kritik am zerstörerischen Gedanken des Krieges und eine Auflehnung gegen die Änderung des Verfassungsartikels Nummer 9. Hier ist ein prägnantes Wortspiel ersichtlich: *hōki* bedeutet gleichzeitig Erhebung, Aufstand (蜂起) einerseits und andererseits Entsagung, Ablehnung (放棄). Im Japanischen wird es jedoch unterschiedlich geschrieben, beide Male mit jeweils zwei anderen Charakteren. Dieses

123 Vater und Siegel, 2016.

Wortspiel zielt klar darauf ab mitzuteilen, dass das eine zum anderen führt und gleichzeitig Krieg nie mit Frieden vereinbar sein wird. Deshalb wird dieser Druck auch stets als Flagge getragen, wobei kürzlich ein Gewand, ähnlich einem einfachen *kimono* 着物, angefertigt wurde, welches nun als Kostüm für eine Demonstration oder einen Workshop dient (Abb. 47 und 48). Bei der Flagge jedoch wird die Kehrseite und die unwiderrufliche Zusammengehörigkeit dieser zwei Tatsachen bewusst.



Abbildung 48: *hōki kimono*, Vorderseite, Holzschnitt- druck, Ölfarbe auf Textil

Die *Entsagung des Krieges* wirkt durch die hinterlegten Kreismuster schon fast hypnotisch und durch die Blumen am Rand des Bildes, zeigt sich die Friedfertigkeit derjenigen ab, die ein Ende des Krieges wollen. Die *Erhebung des Friedens* birgt ein weiteres Wortspiel, dieses Mal jedoch mit dem Bild. Das erste Zeichen des Wortes *hōki* für Erhebung ist das gleiche Zeichen wie dasjenige für Biene (蜂), das zweite Zeichen bedeutet aufstehen (起). Und die Erhebung des Friedens ist durch den *Aufstand* eines *Bienenschwarms* dargestellt. Hier wird also das Wort *Erhebung* in der Bildsprache wiedergegeben. Fortlaufend könnten die Bienen, rein aus ihrer Anzahl, der ihnen zugeschriebenen Arbeitseifrigkeit und der Organisation als Schwarm, als eine Masse von ArbeiterInnen – oder ganz einfach die meisten BewohnerInnen Japans – gesehen werden.

Sie erheben sich aus der tragischen und grausamen Erbschaft des Zweiten Weltkrieges<sup>124</sup> entgegen der modernen Rüstungsindustrie, die durch die Waffen am oberen Rand dargestellt sind, für ein neues Zeitalter des Friedens. Letzten Endes verkörpert die Biene durch ihre wichtige Rolle in der Befruchtung in der Natur ein Symbol des Lebens, ohne welches Ökosysteme, einschliesslich Mensch und Tier, nicht mehr funktionieren würden. In jüngster Zeit treten immer mehr Engpässe in der Befruchtung und im Bestand der Bienen auf, weswegen der Friede nicht nur unter Menschen, sondern auch zwischen Mensch und Tier vonnöten ist.

Zwischen Wort und Bild sind also unterschiedliche Verhältnisse anzutreffen. Gewisse Werke kommen ganz ohne Worte aus und funktionieren als eine Art von Bildsprache, wogegen bei anderen Werken Worte im Zentrum stehen, die jedoch mit dem Bild und einer erweiterten Aussage in Zusammenhang stehen. Dies ist auch bei Werken anderer Kollektive der Fall, wie

<sup>124</sup> Die Atombombenabwürfe über Nagasaki und Hiroshima gelten als die Spitze der in einem Krieg jemals angewandten Massenvernichtungswaffen gegen Menschen.

bei Taring Padi, die sich bei der Kreation von Propaganda-Plakaten an deren stilistische Eigenschaften anlehnen und sich Worten bedienen, die ihre Aussage verstärkt.<sup>125</sup> Leong von Pangrok Sulap ist sogar der Meinung, dass die politische Mitteilung viel wichtiger ist, als das Design.<sup>126</sup> Das soll aber nicht heissen, dass Worte über das Bild dominieren und es somit vorhin genannten Reduktion auf einen Diskurs kommt, sondern in seinem Fall immer beides unweigerlich in Zusammenhang steht und sich gegenseitig ergänzt.



Abbildung 49: *Culture Attack*, Pangrok Sulap, 2015, Holzschnitt-  
druck, Olfarbe auf Papier

Leong denkt sich meist eine Idee oder zentrale Mitteilung aus, die er dann in eine bestimmte Szene einbettet und mit einzelnen oder mehreren Wörtern auf die Aussage des Werks fokussiert. In einem Holzschnittdruck namens *Culture Attack* (Kultur-Angriff, Abb. 49) sind drei traditionell gekleidete, malaiische Einheimische bei einem Tanz zu sehen. Das Werk war anscheinend für einige Betrachtende schwer zu verstehen, da sich die Frage stellt, ob es sich nun um einen Angriff *auf* die einheimische Kultur oder einen Angriff *der* Kultur handelt. Für viele ist die Aussage jedoch klar, da durch den Ausdruck des Bildes eine derartig kräftige und offensive Präsenz der Kultur dargestellt wird, die von Überzeugung und dem Überlebenswillen der einheimischen Kultur spricht.

Leong produzierte jedoch auch schon Holzschnitte ohne Worte, wie ein grosses Banner, auf welchem eine Gruppe von Orang-Utans zu sehen ist, die in einem kürzlich abgeschlagenen Wald sitzen und einem vereinzelt, auf einem Baumstumpf sitzenden Menschen, zu dessen Füssen eine Kettensäge liegt, ein Palmblatt über den Kopf halten. Dieser Druck ist ein Appell an die industrialisierte Zerstörung des Regenwaldes in Borneo und zeigt deutlich die unweigerliche gegenseitige Abhängigkeit von Menschen und anderen Tieren auf, symbolisiert durch den Menschen, der aufgrund des Ablebens der Bäume keinen Schatten mehr hat, welchen ihm nun die Tiere mit dem Palmblatt spenden (Abb. 50).<sup>127</sup>

---

125 Sinaga, 2011, 32.

126 Leong, 2016.

127 Vater und Siegel, 2016. Seit den 90er Jahren wurde 80% des Regenwaldes abgeholzt und zerstört, unter anderem auch durch den Einsatz von Feuer, die bis heute noch eine tödliche atmosphärische Verschmutzungen verursachen. Der Rückgang des Regenwaldes hat einen katastrophalen Effekt auf den Erhalt von bedrohten Arten und Ökosysteme.



Abbildung 50: Holzschnittdruck gegen die Regenwaldabholzung, Pangrok Sulap, 2015, Ölfarbe auf Textil

Die persönliche Absicht und der Ausdruck, der aus Werken hervorgeht, kann sich natürlich je nach betrachtendem Umfeld ändern. Hier handelt es sich um Werke, von denen sich die Leute aus unterschiedlichen Gründen angezogen fühlen. Entweder von der Grösse, der Form oder der Komposition, aber auch durch die Farbgebung und die Schnittführung wird eine – teilweise durchaus beabsichtigte – Aufmerksamkeit der Betrachtenden zuteil. Die individuellen Werke sind von sehr unterschiedlichem Charakter, die Werke des jeweiligen Kollektivs folgen jedoch häufig einer Linie, welche durch ein Geflecht der einzelnen Meinungen und Haltungen der einzelnen Mitglieder geprägt ist.

Deshalb ist die Selbstreflexion als Individuum, sowie auch als Kollektiv – das als eine Gruppe von unterschiedlichen Individuen betrachtet wird – ein sehr zentraler Teil in der Schaffung ihrer Kunstwerke. „To express something, I think we always need to focus on our self-expression. If we're thinking too much about others' thoughts, the design will be led by these – or generally *the* – thoughts.“<sup>128</sup>, so Ueoka's Gedanken über den Ausdruck der eigenen Gedanken in Kunstwerken. Dies kann auch als zentraler Unterschied zur kommerzialisierten

---

128 Ueoka, 2016.

Kunst betrachtet werden und als – mindestens ein – Ausgangspunkt im Verhältnis von Wort und Bild, welche somit schon bei dem ersten Gedanken an ein Werk beginnen, den gesamten Ausdruck zu bestimmen.

#### 4.2.3 Verständnis und Rezeption der Werke

Ein grundlegendes Verständnis für Holzschnittdruck ergibt sich in Japan aus der Tradition dieser Kunstform. Viele Menschen erkennen einen Holzschnittdruck, da sie über die Geschichte dieser Druckform in der Schule unterrichtet werden. Früher wurde Technik und Praxis in der Schule geübt und die Kinder bekamen einen Einblick in die traditionelle Kunstform, wogegen es heute immer seltener praktiziert wird, „weil es gefährlich sei“, erzählt Ueoka.<sup>129</sup> Aus diesen Gründen ist beispielsweise die Handrolle *chōjū jinbutsu giga* vielen JapanerInnen ein Begriff oder sie erinnern sich zumindest vage daran. Durch die längliche Form des Okinawa-Banners wird auch auf das Format der Handrolle angespielt und die Assoziation dazu erleichtert. Desweiteren ist den meisten Menschen in Japan die Problematik von US-amerikanischen Militärbasen und auch die spezifische Situation in Okinawa bekannt.

Ähnlich steht es um den Widerstand gegen die Revision des Verfassungsartikels Nummer 9 und die Bewegung gegen Krieg. Bei der Flagge *Erhebung des Friedens* bediente sich das Kollektiv des Motivs der Atombombenkuppel von Hiroshima, die für fast alle Menschen in Japan zum Wahrzeichen gegen Krieg geworden ist. Durch den visualisierten Aufstand des Friedens mit den sich erhebenden Bienen gegen die Waffen der Rüstungsindustrie wird dieses Werk von den meisten Betrachtenden ohne jegliche Worte in beabsichtigter Form verstanden. Holzschnittdrucke haben eine spezifische Erscheinungsform, eine ihnen inhärente Ästhetik, die das Verständnis und die Rezeption dieser Werke durchdringt und bei betrachtenden Personen häufig zu einer Konnotation mit dem Schaffungsprozess und den dahinter stehenden KünstlerInnen zur Folge hat.

Dies führt häufig zu einer ersten Wertschätzung dieser Werke und veranlasst die Leute dazu, sie länger und eingehender zu betrachten. Dadurch entfaltet sich, gerade bei größeren Werken, die ihnen beigelegte Bedeutung, ähnlich wie bei alternativen Medien, die in den

---

129 Ueoka, 2016.

gleichen Netzwerken erschaffen und benutzt werden. Bei Zines, Flugblättern und dergleichen ist eine hohe Verwendung von anarchistisch konnotierter Symbolik zu finden, „die sich inhaltlich an Themen der Punk-Kultur orientieren, [und] auch die entsprechende Bildsprache sowie Gestaltungs- und Vervielfältigungstechniken“<sup>130</sup> aufweisen.

Diese Tatsache führt Obinger zur Interpretation, dass die Gestaltung solcher Medien die grundsätzliche Überzeugung des Widerstands gegen die Normen visuell zum Ausdruck bringt, was nicht zuletzt auch mit den Mitteln der Reproduktion und dem Anspruch auf eine kostengünstige Produktion zu tun hat. Dies soll den Lesern aufzeigen, dass es sich dabei nicht um Mainstream-Medien handelt und steigert gleichzeitig die „Authentizität, die innerhalb der Gruppe eine hohe Wertschätzung erfährt“<sup>131</sup>, sowie die Glaubwürdigkeit der Publikationen, die durch diese technische Umsetzung unterstützt wird. Dieser Methode folgt die gegenwärtige Holzschnittdruck-Bewegung, indem Werke nach ähnlichen Mustern erschaffen und in den gleichen Netzwerken verteilt werden. Somit können die Drucke auch als eine Form von alternativen Medien angesehen werden – die jedoch durch ihre historische Tradition potentiell mehr Aufmerksamkeit erlangen können.

Die Verwendung von Symbolen und Zeichen, die den Menschen bekannt sind, ist auch in den Werken von Taring Padi zu finden und als eine ihrer Stärken anzusehen.<sup>132</sup> Die Werke lassen Platz für spontane Ideen, sind aber grundsätzlich nicht nur intuitiv gestaltet, weil sie sich sonst von ihrer Funktion und Absicht entfernen würden. Die Deutung solcher Symbole und Zeichen ist ein wesentlicher kunsthistorischer Bestandteil in der Betrachtung und Deutung der Werke. Mitchell erinnert hierbei an die Ikonologie, bei welcher die Verbindung vom Bild (icon) und dem Wort (logos) untersucht wird.<sup>133</sup>

Jedoch darf auch hier das Wort, welches ein notwendiger Bestandteil eines Werkes darstellt, nicht als blosses Instrument im Dienste des visuellen Bildes betrachtet werden, genauso wenig wie das Bild nicht als plumpes Nebenprodukt zur Hilfe der Entschlüsselung des Werks behandelt werden darf. Zu einem tiefgehenden Verständnis einzelner Bestandteile, sowie einem ganzen Werk sind nicht nur die spezifische Deutung einzelner Symbole oder die historische Datierung eines Ereignisses erforderlich, sondern eine weitergehende Betrachtung des Kontextes, aus welchem das Werk entstanden ist.

---

130 Obinger, 2015, 153.

131 Obinger, 2015, 154.

132 Sinaga, 2011, 33.

133 Mitchell, 2003, 53.

In diesem Sinne schreibt auch Supartono über Taring Padi, oder die generelle Radikalisierung der Kunst – wie sie auch in der gegenwärtigen Holzschnittdruck-Bewegung Japans zu sehen ist –, dass eine solche Kunstform Bestandteil von sozialen und politischen Umbrüchen ist. „In volatile social situations, art tends to depart from traditional values and canons and becomes part of history in the making, seeking to actively contribute to societal change.“<sup>134</sup> Demnach stellt diese Form der Kunstschaffung und auch die Betrachtung dieser Kunst nicht länger „eine unzerlegbare Ausprägung der visuellen Kunst [dar], die in der Kunstgeschichte traditionell vom breiteren Kontext isoliert studiert wurde“<sup>135</sup>.

Clunas schreibt weiter dazu, dass immer mehr gelehrt wird genau das zu tun: die Kunstgeschichte in einen breiteren Kontext zu stellen. Was dabei entsteht oder vielmehr faktisch schon häufig der Fall sei, ist das Aufschreiben einer „Kunstgeschichte des Sozialen, wenn nicht eine soziale Geschichte der Kunst“. In diesem Zeichen muss auch das Verständnis und die Rezeption von Werken der gegenwärtigen Holzschnittdruck-Bewegung verstanden werden. Die KünstlerInnen, sowie auch die von ihnen erschaffenen Werke, sind Bestandteil der gegenwärtigen Gesellschaft und ihren Problemen, sowie auch ein Ausdruck der Bedürfnisse von einzelnen Menschen, ganzen Gruppen oder der Natur im übertragenen Sinne.

#### 4.3 Publizieren und Ausstellen von Werken

Viele Werke der gegenwärtigen Holzschnittdruck-Bewegung werden in unterschiedlich grossen Ausstellungen an verschiedensten Orten präsentiert. So verhalf beispielsweise Tokunaga dem Kollektiv Pangrok Sulap zu Ausstellungen an ihrer Universität, im Infoshop und darüber hinaus sogar ein Interesse an ihren Werken seitens Museen zu wecken.<sup>136</sup> Ueoka von A3BC „versuchte immer Ausstellungen zu machen. Wie eine Bestätigung des eigenen Lebens und Schaffens“<sup>137</sup>. Dies war zum Zeitpunkt als das Kollektiv noch nicht begründet war und er alleine Werke schuf. Dabei hatte er stets das Gefühl, dass das Ausstellen von Kunst die Leute beeinflusst, auch wenn das nicht seine Absicht war. „Ich produziere für mich

---

134 Supartono, 2011, 8.

135 Craig Clunas, „Social History of Art“, in *Critical Terms for Art History*, eds. by Robert S. Nelson and Richard Shiff, 2nd ed. (Chicago und London: The University of Chicago Press, 2003), 465-477.

136 vgl. Vater und Siegel, 2016.

137 Ueoka, 2016.

selbst. Wenn ich darauf abziele zu beeinflussen, dann will ich so viele Menschen wie möglich involvieren, vom Prozess der Kreation bis hin zur Publikation oder Ausstellung eines Werkes.<sup>138</sup> Für seine eigenen Werke erwartet er jedoch kein spezifisches Publikum, denn wer



Abbildung 51: Ausstellung der Werke von Pangrok Sulap im IRA, Narita Keisuke (ganz links), Tokunaga Risa (ganz rechts) und Mitglieder von A3BC

auch immer sie sehen will, ob Freunde, Unbekannte oder sogar niemand, für ihn stimmt alles.

Narita organisiert sehr regelmässig Ausstellungen im Infoladen IRA, meistens mit Werken, die nicht Teil einer grossen Kunstbewegung oder -strömung sind, sondern von AktivistInnen und von Menschen aus der D.I.Y-Szene (Abb. 51).

„Sie haben keine Orte um auszustellen und machen Kunstwerke oder Designs für den Widerstand oder die Bewegung. Ich will einen Raum kreieren, damit ihre Werke gesehen werden.“<sup>139</sup>

Solche Ausstellungen werden unter anderem auch von Menschen ausserhalb von politischen Bewegungen besucht und somit auch von gewöhnlichen Leuten betrachtet. Dabei realisieren sie, dass diese Kunstwerke sogar interessanter sind, als solche aus dem generellen Trend und gewisse Aspekte viel besser visualisieren. Dabei geht es ihm darum, die politische Perspektive der KünstlerInnen durch ihre Kunst aufzuzeigen und darüber hinaus eine Gelegenheit zu schaffen, Kunstinteressierte mit politisch engagierten Menschen zusammen zu bringen, in einer Plattform des Austausches.

Bei den Werken von A3BC ist das Ziel, so vielen Menschen wie möglich die Kunstwerke zugänglich zu machen und sie anzusprechen. Deshalb wird versucht, die Kunstwerke in eine Form zu bringen, damit sie überall hängen und verteilt werden können, jedoch meistens nicht für spezifische Ausstellungen oder Galerien. Es geht ihnen um das Publizieren an Demonstrationen, Camps und Aktionen auf der Strasse, ähnlich der Praxis in anderen Regionen Südostasiens.<sup>140</sup> Dies war auch das Ziel des indonesischen Kollektivs Taring Padi, als sie das erste Mal, Ende der 1990er-Jahre ihre Plakate und Holzschnitte im öffentlichen Raum anbrachten (Abb.52):

138 Ueoka, 2016.

139 Narita, 2016.

140 vgl. Interview mit Narita und Ueoka.

That was an act that translated the collective's organizational inclusivity into an inclusivity of beholders, making the work physically accessible to all members of the public without necessarily expecting feedback or other interaction from the common viewer, let alone the art institution.<sup>141</sup>

Der Schritt, das grösstmögliche Publikum zu adressieren, weist eine ideologische Überzeugung auf, bei welcher dem Inhalt der thematisierten Angelegenheiten eine grosse Wichtigkeit zugeschrieben wird. Auch hier zeigt sich somit wieder die Notwendigkeit nach Handlungsbedarf bei politischen und sozialen Problemen, die jedoch nicht über die Form des Kunstschaffens gesetzt wird, sondern mit ihr einher geht. Gleichzeitig ist den Kunstschaffenden aber viel wichtiger, dass ihre Botschaft verbreitet wird, als dass ihre Werke in privatem Besitz oder in schwer zugänglichen Räumen landen.



Abbildung 52: Holzschnittdrucke von Taring Padi als Strassenplakate

#### 4.4 Weitere Wege und Arten der Distribution und Rezeption von Werken

Nebst klassischen Ausstellungen und Publikationen gibt es unterschiedlichste Wege und Arten, Werke zu verteilen, sie zugänglich zu machen und dementsprechend auch andere Formen der Rezeption. Wie erwähnt, richten sich die Werke meistens an die Öffentlichkeit, also an ein grösstmöglichstes Publikum. Narita konstatiert, dass die Menschen durch diese Kunstform ihre eigene Stimme und Meinung kundtun können und die Werke somit eine mediale Form annehmen: „[...] we think, it's more a media than art – and media is for everyone“<sup>142</sup>. Dieser Ansatz ähnelt der Definitionsweise von sozialen Medien in der Gesellschaft nach Fukushima:

In terms of production, unlike traditional mass media (such as print, radio, or TV), which is distributed one-to-many from a single centralized source, unified in

---

141 Supartono, 2011, 11.

142 Narita, 2016.

organization and managed in content, social media flows many-to-many, generated through multiple paths and reproduced on multiple platforms [...]. Content is usually generated from multiple sources by a collective process that costs very little or nothing, usually decentralized in less hierarchical networks, characterized by multiple points of production to multiple points of consumption [...] Finally, individual users of social media are usually both producers and consumers of content, [...] often producing strings of content and users, and shared communities [...].<sup>143</sup>

Punkte wie die Verteilung von vielen zu vielen, die Erschaffung und Reproduktion auf verschiedenen Ebenen, sowie auch die kollektive und pragmatische Produktion in flachen hierarchischen Netzwerken treffen auf die gegenwärtige Holzschnittdruck-Bewegung zu. Ebenso wird dieses Medium von ähnlichen Menschen produziert und konsumiert. Diese Aspekte und Prozesse gleichen der Produktion und Verteilung alternativer Medien in den politischen und sozialen Netzwerken der Protest-Bewegungen gegen Atomkraft, Krieg und Prekarisierung, wie sie auch Obinger beschreibt.<sup>144</sup>

Auf diese Weise werden Holzschnittdrucke für Flugblätter und Plakate (siehe Abb. 22) in der Szene benutzt, T-Shirts gefertigt um ein Nebeneinkommen für den Infoladen oder Bands zu erhalten oder einfach vervielfältigt und verteilt, wie beispielsweise an offenen Druckworkshops. A3BC veröffentlichte kürzlich ein Zine, um sich gegenüber der Öffentlichkeit zu präsentieren (Abb. 53). „Natürlich zielt es auch darauf ab, eine Botschaft gegen Krieg und Atomkraft zu verbreiten. Und wir wollten experimentieren, wie es ist, eine Publikation von Hand zu drucken, wie es die Leute in der Vergangenheit ohne Maschinen gemacht haben.“<sup>145</sup>

Offene Workshops auf der Strasse sind auch in Malaysia gängig. Leong meint dazu, dass es egal sei, wer am kollaborativen Prozess teilhabe, solange die Botschaft



Abbildung 53: Deckblätter des A3BC-Zines am Trocknen, Holzschnittdruck, 2016, Ölfarbe auf Papier

143 David H. Slater, Love Kindstrand, Keiko Nishimura, „Crisis and Opportunity: Social Media in Kōbe, Tōhoku, and Tokyo,“ in *Disasters and Social Crisis in Contemporary Japan. Political, Religious, and Sociocultural Responses*. eds. Mark R. Mullins and Koichi Nakano (New York: Palgrave Macmillan, 2016) 209-237.

144 vgl. Obinger, 2015, Fallbeispiele alternativer Medienproduktion im Netzwerk, 140-157.

145 Narita, 2016.

verbreitet wird. Dazu begeben sie sich auf die Strassen oder in Einkaufszentren, ganz nach der Einstellung, dass „Wissen für alle frei ist. Wenn wir das Wissen mit allen Leuten teilen, kommt es auch zurück – ein gegenseitiger Austausch.“<sup>146</sup>

Davon inspiriert begab sich A3BC am 10. April 2016 auf die Strasse, zusammen mit AktivistInnen, die einen sogenannten *zero en shoppu* 〇円ショップ (0-Yen-Laden)<sup>147</sup> organisierten. Im Vorfeld wurden zusammen alte Kleider gesammelt, wovon sich die PassantInnen bedienen und sie anschliessend bedrucken konnten. Dazu wurden verschiedene



Abbildung 54: Offener Druck-Workshop mit A3BC am zero en shoppu, Kunitachi, Tōkyō, April 2016

schon bestehende Druckplatten mitgenommen, damit die Leute sich ein bevorzugtes Motiv auswählen durften. Einerseits war dies eine weitere Gelegenheit für die AktivistInnen, Drucken zu lernen und üben, Dinge für sich selbst zu drucken und andererseits kamen viele vorbeigehenden Menschen mit dieser Kunstform in Kontakt, erfreuten sich am Druckprozess teilzuhaben, indem sie auf ihrem eigenen Kleidungsstück herumtanzten und nicht zuletzt eine politische, solidarische Botschaft mit nach Hause nehmen durften.<sup>148</sup>

## 5 Empowerment und Schaffung von Netzwerken in politischen Widerstands-Bewegungen durch die gegenwärtige Holzschnittdruck-Kunst

Unter Empowerment wird wie bei Cassegård die Bestärkung des Selbstbewusstseins von Menschen als politische Akteure verstanden, „besonders der Prozess wodurch Leute, die sich lange machtlos fühlten, zu spüren gegeben wird, dass sie die Macht zum Widerstand haben

146 Leong, 2016.

147 Hierzulande Gratis- oder Umsonst-Laden genannt und eine gängige Praxis in der autonomen Szene und besetzten Häusern, um Dinge die nicht mehr gebraucht werden, allen zur Verfügung zu stellen und eine alternative ökonomische Struktur des Teilens und Austausches zu generieren.

148 Dieser offene Druckworkshop entstand ursprünglich aus meiner eigenen Initiative. Was auf den Begebenheiten beruht, dass ich selbst von dieser Kunstform erfreut und von Leongs Aktivismus in Malaysia (den ich noch einige Tage zu Beginn meiner Reise antraf) inspiriert war. Zudem kannte ich beide dieser Gruppierungen, die sich untereinander auch kannten, jedoch an unterschiedlichen Orten aktiv sind. Dieser *zero en shoppu* war einer der erfolgreichsten und bestbesuchtesten überhaupt und im Anschluss waren wir eine Gruppe von ca. 50 Leuten, die zusammen im nahe gelegenen Park einen schönen Abend verbrachten. Ein weiterer nennenswerter Aspekt ist, dass durch diese Weise alte Kleidungsstücke für die Leute an neuem Wert gewinnen. Was sie vielleicht nicht mehr anziehen oder unbedruckt nicht mitnehmen würden, stellt nach dem Druck für sie selbst als ein Stück Kunst, bei dem sie sogar mitgewirkt haben. Anschliessend verpackten wir die Stücke in Zeitung und teilten den Leuten mit, dass sie sie zuhause auspacken und etwa drei Tage austrocknen lassen sollten.

und sich für einen bedeutungsvollen Wandel in der Gesellschaft und in ihren eigenen Leben bemühen<sup>149</sup>. Dafür müssen seiner Meinung nach alternative Diskurse gegenüber den vorherrschenden geschaffen werden, wobei alternative Räume, die einen Rückzug gegenüber der etablierten Gesellschaft darstellen, sehr zentral sind. Gleichzeitig bilden diese eine Basis für Tätigkeit und Aktivismus in der Bewegung.

Diese Räume müssen nicht zwingend physisch und geographisch lokalisiert werden können, sondern es handelt sich dabei auch um Gruppierungen, Strömungen und Teil-Bewegungen. Richter schreibt über die Gruppe *shirōto no ran*, die sich nach knapp einem Jahr ihrer Bemühungen, Anti-AKW-Demonstrationen zu organisieren, selbst in der Situation befindet, dass andere Gruppen und Versammlungen ihr Wissen über Organisation in Erfahrung bringen wollen. Dabei zitiert sie Kinoshita mit der Aussage, dass es sich nicht um eine konkrete, besondere Idee, die von der Gruppe ausgehe, handelt, sondern um „selbst denken, sich selbst äussern, selbst tun“. Leute kämen nun zusammen, „die bislang nichts miteinander zu tun gehabt hätten und die in einer Art lokaler Gesellschaft daran gingen, diese selbst zu verändern“.<sup>150</sup>



Abbildung 55: Mitglieder von A3BC

In der globalisierten, zivilisierten Gesellschaft von heute gibt es immer mehr Bedarf, Menschen und Regionen, die unter Ausbeutung und Unterdrückung leiden zu unterstützen. „Themes of empowerment, education and giving voice to the marginalised communities are universal in nature and they resonate with a wider audience despite language barriers“<sup>151</sup> konstatiert Tokunaga in einem E-Mail-Interview für *The Star* bezüglich der wachsenden D.I.Y.-Kunst-Bewegung und subkulturellen Gemeinschaften in Südostasien. Daraus ergibt sich auch ihr Anliegen, das Kunstschaffen von Kollektiven wie Pangrok Sulap oder A3BC in die Öffentlichkeit zu tragen, weil die Leute es hören sollen. Ob es sich um randständige Gruppierungen in Sabah oder Okinawa handelt, „wir müssen ihren Kampf zur Kenntnis nehmen“<sup>152</sup>.

149 Cassegård, 2014, 181.

150 Richter, 2012, 120.

151 Daryl Goh, „Sabah-based art collective finds audience in Tokyo,“ *The Star*, November 05, 2014. Abgerufen Mai 07, 2016, <http://www.thestar.com.my/lifestyle/entertainment/arts/frame-up/2014/11/05/sabahbased-art-collective-finds-audience-in-tokyo/>

152 Goh, 2014.

Die gegenwärtige Holzschnittdruck-Bewegung kann als ein alternativer Diskurs – oder eben ein *Frei-Raum* – für die Befähigung von Menschen, die auf unterschiedlichen Ebenen betroffen sind und sich zusammen für die Änderung von bestehenden Verhältnissen einsetzen, betrachtet werden. Netzwerke werden durch den gemeinsamen Schaffungs-Prozess errichtet, wie zum Beispiel bei Workshops auf der Strasse, bei denen es darum geht, „Bindungen zwischen verschiedensten Leuten zu kreieren“<sup>153</sup> oder Kontakte zur lokalen ländlichen und bäuerlichen Bevölkerung zu knüpfen.<sup>154</sup> Selbst schon durch den gemeinsamen Prozess des Druckens entsteht ein verbindendes Gefühl, wie bei der Aktion vom *zero en shoppu* oder der Erschaffung des Okinawa-Banners, wo ein „Sinn für Kollaboration und Teilen zwischen den Teilnehmenden“<sup>155</sup> entstand.

Jedoch schon durch die wöchentlichen Treffen, welche A3BC im Infoladen IRA abhält, beginnen diese Netzwerke durch Austausch und gemeinsames Beisammensein zu entstehen. Die Kunstschaffenden unterstützen und motivieren sich gegenseitig, neue Motive zu schnitzen und helfen einander bei Fragen und Problemen. Durch das Übertragen von Wissen und Kompetenzen ist die Kern-Gruppe dieses Kollektivs fähig, andere Leute anzuleiten und ihnen ein Gefühl von Zugehörigkeit zu vermitteln, wie durch die Haltung, dass alle Kunst erschaffen können oder durch die Möglichkeit, zusammen ein grosses Werk zu erschaffen, ohne dass bestimmte Voraussetzungen nötig wären. Die Menschen die solche Erfahrungen machen, fühlen sich schnell als Teil einer Gruppe oder Bewegung, dadurch, dass sie wissen, auch ihren Beitrag zu den gemeinsamen Zielen beigetragen zu haben. So findet auch Narita, dass „diese Holzschnittdruck-Bewegung alternative, aktivistische Netzwerke stärker macht durch Workshops. Und Workshops bringen immer neue Leute.“<sup>156</sup>

Aufgrund dieser Herangehensweise sehen viele der AktivistInnen den Holzschnittdruck als eine mediale Kommunikationsform. Dies knüpft an schon bestehenden medialen Verteil-Netzwerken in den gleichen Kreisen an, wobei neben der Übermittlung von politischen Informationen oder dem Zweck der Mobilisierung, unabhängig „vom tatsächlichen Informationsgehalt [...] innerhalb des Netzwerks auch eine Stärkung der Gemeinschaft beziehungsweise eine Gemeinschaftsbildung, bis hin zu einer Konstruktion kollektiver Identitäten“<sup>157</sup> stattfindet. Dies weitet sich sogar noch aus, durch die Vermischung von

---

153 Leong, 2016

154 Vater, 2016.

155 A3BC, 2015.

156 Narita, 2016.

157 Obinger, 2015, 155.

ProduzentInnen und KonsumentInnen, die beides zugleich machen und somit noch Unbeteiligten eine tiefe Zugänglichkeit für die Erschaffung dieser Kunstform darbietet.

Slater stellt die Frage, ab welchem Zeitpunkt das Engagement in alternativen Kommunikationsformen selbst zum politischen Akt wird und merkt an, dass der Informationsfluss durch solche soziale Medienkanäle Individuen und Gruppen auf eine Weise politisiert, wie man es sich kaum hätte vorstellen können. Dabei seien auch schon bestehende Netzwerke ein wichtiger Faktor, vor allem bezüglich der Fähigkeit, diese in „machtvolle Rekrutierungs-Plattformen für Individuen von verschiedenen sozialen Regionen und besonders von relativ entrechteten sozialen Schichten“<sup>158</sup> umzuwandeln. A3BC knüpft genau an diesem Punkt mit ihren politischen Zielen der Denuklearisierung und Entmilitarisierung an, da es sich einerseits um ähnliche Leute handelt, die sich schon über längere Zeit an Protesten beteiligen oder sich andererseits mit widerständigen Gruppen zusammen organisieren. Von der Produktion grosser Transparente, wie das Okinawa-Banner für das Protest-Camp in Henoko über eine Anti-AKW-Ausstellung mit eigenen und internationalen Werken, bis hin zur Produktion von eigenen Flugblättern und Zines.

Von ähnlicher Tragweite zeugen die wieder aufkeimenden Bindungen mit der ländlichen Bevölkerung, die vor allem bei Pangrok Sulap und Taring Padi ein Thema sind. Sie erinnern an die Bewegung der Volkskunst (*mingei*), die im frühen 20. Jahrhundert von Yamamoto und der *sōsaku hanga* Bewegung aufgegriffen wurde und darauf abzielte, Kunst zu proletarisieren und allen zugänglich zu machen. In Malaysia wurden Drucke verkauft um tausenden von evakuierten Familien zu helfen, die nach Überflutungen obdachlos waren und verschiedenste



Abbildung 56: Panrok Sulap in einem befreundeten Dorf

traditionelle Handwerke, wie Schmuck oder handgerollte Zigarren entgegen der kapitalistischen Produktionsweise zu verkaufen, um Kampagnen und Aufrufe für papierlose oder migrantische ArbeiterInnen und Kinder zu unterstützen (Abb 56).

158 Slater, Kindstrand, Nishimura, 2016, 229.

Letzten Endes stellt sich auch hier wieder die Frage, wie bei der Rezeption der Werke, nach einer kunsthistorischen Beurteilung und Einordnung dieser wieder auflebenden Holzschnittdruck-Kunst. Diese Bewegung, sowie auch die erschaffenen Werke, sind Teil und Ausdruck der gegenwärtigen Gesellschaft und ihrer Probleme, müssen in einen größeren Kontext eingebettet werden und dürfen nicht isoliert betrachtet werden. Auf der einen Seite hätte die Holzschnittdruck-Kunst ohne den Handlungsbedarf in politischen und sozialen Angelegenheiten keinen solchen Aufschwung erlebt. Andererseits wären diese Netzwerke, national sowie auch international, ohne die Ausdrucksform dieser Kunst aus rein politischer Motivation und Initiative wohl kaum entstanden.

„Empowerment through woodblock print movement in art is equal to empowerment in resistance.“<sup>159</sup> Dieser Ausspruch von Narita zeugt vom ebenbürtigen Zusammentreffen von Kunst und Widerstand. Dementsprechend ist es notwendig, dieses Phänomen aus kunsthistorischer, sowie auch aus sozialhistorischer Perspektive zu betrachten, um eine sozio-politische Kunstgeschichte zu schreiben. Wie Ueoka schon sagte, ist es kaum möglich Holzschnittdruck nur als Kunst oder nur als Bewegung anzusehen. Daraus folgend wird im letzten Kapitel versucht, eine Annäherung zu finden, um diese gegenwärtige Holzschnittdruck-Bewegung angemessen zu positionieren.

## **6 Schlusswort – Beitrag zur globalen Kunst- und Widerstandsbewegung?**

Hinsichtlich der Definition von *global* und der *Kunst-* sowie auch *Widerstandsbewegung*, ist es wichtig, die eigene, aus der Region oder Gruppe selbst stammende Wahrnehmung, sowie auch die Rezeption von aussen zu betrachten. Werke, Bilder von Kunst oder blosse Informationen, die um die halbe Welt reisen und an unterschiedlichsten Orten bekannt sind, dürften als global eingestuft werden. Ebenso ergeht es der Kunst oder dem Widerstand, die stets von Handelnden, denjenigen, die sie erschaffen, und von gegenüber Gestellten je nach Situation anders interpretiert werden.

Beispielsweise kann traditionelles Handwerk von den ausübenden Menschen als reine, nachhaltige Subsistenzwirtschaft verstanden werden, wogegen andere darin Kunstgegenstände oder die Bewahrung alter Traditionen als Kunst sehen. Im gleichen Zuge

---

159 Narita, 2016.

betrachten die HandwerkerInnen dies als politischen Akt, da sie für eine emissionsarme, alternative Wirtschaftsweise ohne Ausbeutung kämpfen, worum andere es als reine Konsumgüter ohne jeglichen politischen Anspruch betrachten. Tokunaga wirft die Frage auf, „wie zwischen *persönlichem* und *politischem / sozialem* Ausdruck“<sup>160</sup> unterschieden wird und denkt, dass A3BC für Teilhabende Raum gibt, sich an fließenden Grenzen zwischen diesen zwei Ausdrücken zu erfreuen und zu versuchen.

Leong sagt: „We never thought that anybody outside of Ranau would be paying attention to what we do. It's great to find supporters of our work outside of Malaysia. Ours is a struggle that will continue and our art will tell the stories of rural Sabahan life and her people left in the margins ... that they must not be forgotten or ignored.“<sup>161</sup> Diese Ambivalenz von persönlichem und politischem, sozialem Ausdruck geht einher mit dem Erschaffen und der Rezeption von Kunst. Die Grenzen zwischen der Erschaffung eines Kunstwerkes, aus unterschiedlicher Motivation und die Wahrnehmung oder Einordnung eines solchen als Kunstobjekt oder Mittel zum Widerstand erhalten auf diese Weise eine mehrfache Konnotation, je nach betrachtender Perspektive. Dies drückt sich bei A3BC darin aus, dass sie denken, der Akt der Freude und freien Kollaboration durch ein D.I.Y.-Kunst-Kollektiv sei „ohne sogar explizit politische Äusserungen zu produzieren [...] für sich selbst politisch und eine Art des Widerstandes“<sup>162</sup>.

Narita ist der Meinung, dass diese Bewegung mehr zum Widerstand als zur Kunst beiträgt. Denn viele Menschen denken, dass sie keine Kunst erschaffen können, doch Holzschnittdruck können alle machen. Die Menschen drücken dadurch ihre eigene Stimme und Meinung aus, weshalb er es auch mehr als ein Medium und weniger als Kunst beurteilt „und Medien sind für alle“. Somit kommt Empowerment durch die kunstschaftende Holzschnittdruck-Bewegung einer Befähigung im politischen Widerstand gleich.<sup>163</sup> Die Rezeption der Objekte als Kunstwerke bleibt jedoch fragwürdig und durch solche Aussagen oder beispielsweise die Haltung der Kollektive, dass Werke nicht kommodifiziert werden sollen und somit eher schwierig in privaten Besitz zu bringen sind, bleibt dahingestellt ob, wann und wie die Holzschnitte als Kunstobjekte anerkannt werden.

Die Verflechtung mit protestreichen und aufständischen Strömungen wird nicht zuletzt von offizieller und staatlicher Seite kritisch betrachtet und teilweise missbilligt, was der

---

160 Tokunaga, 2016.

161 Goh, 2014.

162 A3BC, 2015.

163 Narita, 2016.

Anerkennung und Rezeption einer solchen Kunst-Bewegung erheblichen Schaden zufügen kann, wie beispielsweise die Unterwanderung der *Japan Independent Exhibition (nihon andepandanten)* durch die *yomiuri shinbun*. Ueoka meint dazu, dass diese Gefahr in der gegenwärtigen Holzschnittdruck-Bewegung nicht besteht. Worin er ein grösseres Problem sieht, ist in der sozialen Kontrolle durch die japanische Bevölkerung selbst: „Even if the government doesn't directly suppress the movement, the people do it inter-socially. For example the big anti-military-base banner in Henoko at the protest camp in Okinawa was ripped down by right-winged people.“<sup>164</sup>

Der Unterschied zur Bewegung heute liegt vielleicht darin, dass sie zwar ein kleineres Ausmass als Mitte des letzten Jahrhunderts aufweist, jedoch sehr starke, persönliche und überregionale Verbindungen bestehen, wie beispielsweise „zwischen Pangrok Sulap und A3BC, zwischen Leuten in breiteren und verschiedenen alternativen D.I.Y.-Bewegungen in Malaysia und Japan, aber nicht auf diese beide beschränkt bleiben“<sup>165</sup>. Darüber hinaus bestehen auf der Basis von aktivistischen Netzwerken und alternativen Räumen, Tendenzen eine globale Holzschnittdruck-Bewegung zu bilden und internationale Treffen zu organisieren. Wobei hier durch die gegebenen, politischen und bewegungs-internen Strukturen eine Grundlage besteht, derer sie nicht so einfach beraubt werden kann und die Form des Holzschnittdruckes keinen expliziten Anspruch mitbringt, als Kunst bezeichnet zu werden. Sinaga liefert dazu einen passenden Versuch zur Einordnung von Taring Padi in den kunsthistorischen Kontext.

In my opinion, there are three elements that one has to take into consideration before contemplating Taring Padi's position within the Indonesian history of art. Firstly, the works of Taring Padi are not an exploration of a visual arts discourse. Secondly, the works of Taring Padi are not individual expressions, instead they serve as a collective medium to fight and make change. Thirdly, the members of Taring Padi do not view themselves as artists, but as activists who carry out a function, of empowering and facilitating the education of communities in socio-political matters, through the medium of art. In relation to these three points, the question of how to place the works of Taring Padi within the Indonesian history of the arts in fact becomes irrelevant and unnecessary.

What Taring Padi have done and continue to do will always be of interest, for from their hands we can see a function for art within the community that is not a matter of commodity. The investment that Taring Padi have made has a greater investment value

---

164 Ueoka, 2016.

165 Tokunaga, 2016.

than monetary exchanges. Taring Padi bringt art to the people. They give purpose to the practice of art as the medium and the means with which to comprehend the meaning of liberty and freedom.<sup>166</sup>

Sämtliche Punkte die genannt wurden, treffen auch auf A3BC zu, welches vielleicht noch nicht so lange Bestand hat wie das indonesische Kollektiv, jedoch ein ähnliches Potential und die gleichen Grundsätze und Ziele aufweist. Deshalb fällt es schwer, abschliessend eine rein kunsthistorische Einordnung oder Beurteilung abzugeben, sondern verlangt viel mehr nach einer anderen Definition von Kunst oder dessen abgestecktem Forschungsbereich. Um es mit Ueoka's Worten zu sagen: „Art can be a social movement. Expressing social issues through art makes it *art practice*.“<sup>167</sup> Übersetzt könnte der Begriff *angewandte Kunst* verwendet werden, als Ausdruck einer *in der Praxis nutzbar gemachten* Kunst, die neue Dimensionen der Interpretation, Herangehensweise und des Kunstschaffens eröffnet. Denn diese Form der angewandten Kunst – die gleichzeitig dynamisch und aktiv das Leben der Menschen prägt – übersteigt die vorherrschende Bedeutung von Kunstobjekten als ästhetische Zeitzeugnisse hin zu einem Mittel für das Verständnis von Unabhängigkeit und Freiheit.



Abbildung 57: Gemeinsames Schnitzen für eine Internationale Holzschmittdruck-Bewegung, links mit Hut: Rizo Leong, linke Ecke hinten: Ueoka Seiji, von der rechten Ecke vorne nach hinten: Narita Keisuke, Lukas (Nobita) und Mirco Pizzera

166 Sinaga, 2011, 34-35.

167 Ueoka, 2016.

## Literaturverzeichnis

### Primärquellen

A3BC. Interview mit A3BC im *Signal Zine* vom 15.08.2015.

Leong, Rizo. Interview mit Rizo Leong vom 05.03.2016.

Narita, Keisuke. Interview mit Narita Keisuke vom 20.03.2016.

Tokunaga, Risa. Interview mit Tokunaga Risa vom 07. Mai 2016.

Ueoka Seiji. Interview mit Ueoka Seiji vom 23. März 2016.

### Sekundärliteratur

Brown, Kendall H. „Out of the Dark Valley: Japanese Woodblock Prints and War, 1937-1945.“ *Impressions* 23 (2001): 64-85.

Cassegård, Carl. *Youth Movements, Trauma and Alternative Space in Contemporary Japan*. Leiden: Global Oriental, 2014.

Castleman, Riva. *Prints of the Twentieth Century: A history*. Norwich: Thames and Hudson Ltd, 1976.

Crosby, Alexandra. „Growing Global Cultural Networks.“ In *Taring Padi. Seni Membongkar Tirani (Art Smashing Tyranny)*. Sembungan: Lumbung Press, 2011, 317-329.

Clunas, Craig. „Social History of Art.“ In *Critical Terms for Art History*. Edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff. 2nd ed. Chicago und London: The University of Chicago Press, 2003, 465-477.

Delank, Claudia. „Die Japansammlungen des „Blauen Reiter“ und ihr Einfluss auf die Malerei.“ In *Die Maler des „Blauen Reiter“ und Japan*. Bearbeitet von Brigitte Salmen. München: Schlossmuseum des Marktes Murnau, 2011, 89-102.

Dudden, Alexis. „Okinawa Today: Spotlight on Henoko.“ In *Critical Issues in Contemporary Japan*. Edited by Jeff Kingston. New York: Routledge, 2014, 177-185.

Gentles, Margaret. „A Gift of Modern Japanese Prints.“ *The Art Institute of Chicago Quarterly* 1 (1963): 12-15.

Goh, Daryl. „Sabah-based art collective finds audience in Tokyo.“ *The Star*, November 05, 2014. Abgerufen Mai 07, 2016.  
<http://www.thestar.com.my/lifestyle/entertainment/arts/frame-up/2014/11/05/sabahbased-art-collective-finds-audience-in-tokyo/>

Hasegawa, Koichi. *Beyond Fukushima. Toward a Post-Nuclear Society*. Melbourne: Trans Pacific Press, 2015.

Havens, Thomas R. H. *Radicals and Realists. In the Japanese Nonverbal Arts, The Avant-Garde Rejection of Modernism*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.

Hirayama, Motoh. „We Want Blue Sky in Peaceful Okinawa.“ In *Another Japan is Possible. New Social Movements and Global Citizenship Education*. Edited by Jennifer Chan. California: Stanford University Press, 2008, 147-151.

Hirner, Andrea. „Wie der Japonismus nach München kam.“ In *Die Maler des „Blauen Reiter“ und Japan*. Bearbeitet von Brigitte Salmen. München: Schlossmuseum des Marktes Murnau, 2011, 19-28.

Katō, Tetsurō. „Personal contacts in Japanese-German cultural relations during the 1920s and early 1930s.“ In *Japanese-German Relations, 1895-1945. War, diplomacy and public opinion*. Edited by Christian W. Spang and Rolf-Harald Wippich. Bodmin: Routledge, 2006, 119-138.

Kikuchi, Yuko. *Japanese Modernisation and Mingei Theory. Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*. Bodmin: RoutledgeCurzon, 2004.

Kuwabara, Setsuko. „Emil Orlik – Sein Beitrag zur Wiederbelebung des Originalholzschnitts im deutschsprachigen Raum.“ In *Die Maler des „Blauen Reiter“ und Japan*. Bearbeitet von Brigitte Salmen. München: Schlossmuseum des Marktes Murnau, 2011, 51-60.

Mason, Penelope E. *History of Japanese Art*. Second Edition. Revised by Donald Dinwiddie. London: Laurence King Publishing Ltd, 2005.

Mitchell, W. J. T. „Word and Image“ In *Critical Terms for Art History*. Edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff. 2nd ed. Chicago und London: The University of Chicago Press, 2003, 51-61.

Obinger, Julia. *Alternative Lebensstile und Aktivismus in Japan. Der Aufstand der Amateure*. Wiesbaden: Springer VS, 2015.

Ogawa, Akihiro. „Civil society: past, present, and future.“ In *Critical Issues in Contemporary Japan*. Edited by Jeff Kingston. New York: Routledge, 2014, 52-63.

Richter, Steffi. „'Fukushima' als Ereignis. Wissen, Praxis, Protest.“ In *Japan nach „Fukushima“. Ein System in der Krise*. Leipziger Ostasien-Studien 15. Barleben: Leipziger Universitätsverlag 2012, 114-133.

Schwan, Friedrich B. *Handbuch japanischer Holzschnitt. Hintergründe, Techniken, Themen und Motive*. München: Iudicium, 2003.

Sinaga, Dolorosa. „Taring Padi: Not for the sake of a Fine Arts Discourse.“ In *Taring Padi. Seni Membongkar Tirani (Art Smashing Tyranny)*. Sembungan: Lumbung Press, 2011, 23-36.

Slater, David H., Love Kindstrand, Keiko Nishimura. „Crisis and Opportunity: Social Media in Kōbe, Tōhoku, and Tokyo.“ In *Disasters and Social Crisis in Contemporary Japan. Political, Religious, and Sociocultural Responses*. Edited by Mark R. Mullins and Koichi Nakano, New York: Palgrave Macmillan, 2016, 209-237.

Supartono, Alexander. „Introduction.“ In *Taring Padi. Seni Membongkar Tirani (Art Smashing Tyranny)*. Sembungan: Lumbung Press, 2011, 7-18.

Takada, Ken. „Article 9 and the Peace Movement.“ In *Another Japan is Possible. New Social Movements and Global Citizenship Education*. Edited by Jennifer Chan. California: Stanford University Press, 2008, 158-161.

Tomita, Midori. „Woodcuts 1946-1953 by Kōsaka Gajin (1877-1953): The Discovery of Children’s Art in Japan and German Expressionism.“ Master Thesis, University of Cincinnati, 2003.

Vater, Tom und Laure Siegel. „Balancing Tradition and Protest in Borneo.“ *Nikkei Asian Review*, März 09, 2016. Abgerufen Mai 05, 2016.  
<http://asia.nikkei.com/Life-Arts/Arts/Balancing-tradition-and-protest-in-Borneo?page=1>

Volk, Alicia. *Made In Japan. The Postwar Creative Print Movement*. With a contribution by Helen Nagata. Seattle: University of Washington Press and Milwaukee Art Museum, 2005.

Vollmer, April. „Mokuhanga International.“ *Art in Print* 2 (2012): 4-13.

Yasumasa, Kuroda. „Movements in Japan: A New Politics.“ *Asian Survey* 11 (11, 1972): 947-952.

## Anhang

### Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: *bukkyō hanga*, Heian-Zeit, Holzschnittdruck-Stempel, Tusche auf Papier  
[http://viewingjapaneseprints.net/texts/topictexts/faq/faq\\_beginnings.html](http://viewingjapaneseprints.net/texts/topictexts/faq/faq_beginnings.html)
- Abbildung 2: *Behind the Screen*, Moronobu Hishikawa, ca.1680 sumizuri-e, Holzschnitt-  
druck, Tinte auf Papier  
[https://ukiyo-e.org/image/aic/111345\\_600763](https://ukiyo-e.org/image/aic/111345_600763)
- Abbildung 3: *Mitate of the Calligrapher Ono no Tofu*, Harunobu Suzuki, nach 1765,  
nishiki-e, Holz-schnittdruck, Tinte auf Papier  
<https://ukiyo-e.org/image/mia/49471>
- Abbildung 4: *Thirty-six Views of Mt.Fuji - The Great Wave*, Hokusai Katsushika, ca. 1830,  
Holzschnittdruck, Tinte auf Papier  
<https://ukiyo-e.org/image/artelino/44169g1>
- Abbildung 5: *Snow at Ueno, Kiyomizudo*, Hasui Kawase, 1929, shin hanga,  
Holzschnittdruck, Tinte auf Papier  
[https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Kawase\\_Hasui-No\\_Series-Snow\\_at\\_Ueno\\_Kiyomizudo-00030376-020420-F06](https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Kawase_Hasui-No_Series-Snow_at_Ueno_Kiyomizudo-00030376-020420-F06)
- Abbildung 6: *Girl*, Shizuo Fujimori, 1936, sōsaku hanga, Holzschnittdruck, Tinte auf  
Papier  
<https://ukiyo-e.org/image/artelino/51245g1>
- Abbildung 7: *Russo-Japanese War*, Kokunimasa, 1904, Kriegsbild vom russisch-  
japanischen Krieg, Holzschnittdruck, Tinte auf Papier  
<https://ukiyo-e.org/image/wbp/1017691281>
- Abbildung 8: *From the series Kiyochika Ponchi*, Kobayashi Kiyochika, ca. 1881,  
Karikatur über die Verordnung zur Kontrolle von Nacktheit,  
Holzschnittdruck, Tinte auf Papier  
<http://eliott-rust.tumblr.com/post/90541989086/kokuritsu-keikai-kuiki-macabre-japanese-ukiyo-e>
- Abbildung 9: *Fisherman*, Yamamoto Kanae, 1904, Holzschnittdruck, Tinte auf Papier  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Yamamoto\\_1904.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Yamamoto_1904.jpg)

- Abbildung 10: *Evening Shower at Atake and the Great Bridge*, Einflüsse durch den Japonismus, Links: Hiroshige Ando, 1857, Holzschnittdruck, Tinte auf Papier Rechts: Vincent van Gogh, 1887, Ölmalerei  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Japonismus#/media/File:Hiroshige\\_Van\\_Gogh\\_2.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Japonismus#/media/File:Hiroshige_Van_Gogh_2.JPG)
- Abbildung 11: *Umschlagillustration des Almanachs "Der Blaue Reiter"*, Wassily Kadinsky, 1912  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Wassily\\_Kandinsky#/media/File:BlaueReiter.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky#/media/File:BlaueReiter.jpg)
- Abbildung 12: *Ausstellungsplakat der Galerie Arnold in Dresden*, Ernst Ludwig Kirchner, 1910  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Br%C3%BCcke\\_%28K%C3%BCnstlergruppe%29#/media/File:Ernst\\_Ludwig\\_Kirchner\\_-\\_KG\\_Br%C3%Bccke\\_%28Ausstellungsplakat\\_der\\_Galerie\\_Arnold\\_in\\_Dresden%29.jpeg](https://de.wikipedia.org/wiki/Br%C3%BCcke_%28K%C3%BCnstlergruppe%29#/media/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_-_KG_Br%C3%Bccke_%28Ausstellungsplakat_der_Galerie_Arnold_in_Dresden%29.jpeg)
- Abbildung 13: *Dainichi Nyorai*, Munakata Shikō, 1937, Holzschnittdruck, Tinte auf Papier  
<https://ukiyo-e.org/image/aggv/dscn2142>
- Abbildung 14: *Portrait of Poet Hagiwara Sakutarō*, Onchi Kōshirō, 1943, Holzschnittdruck, Tinte auf Papier  
<https://ukiyo-e.org/image/harvard/HUAM-CARP01053>
- Abbildung 15: *Evening glow over Hiroshima*, Asai Kiyoshi, Überlebender des Atombombenangriffs auf Hiroshima, Holzschnittdruck  
[http://www.theblackmoon.com/blog/archive/2005\\_08\\_01\\_archive.html](http://www.theblackmoon.com/blog/archive/2005_08_01_archive.html)
- Abbildung 16: *Departure of a Family*, Kitaoka Fumio, ca. 1945, Holzschnittdruck, Tinte auf Papier  
<https://ukiyo-e.org/image/famsf/5049161402710089>
- Abbildung 17: *sugoroku*, A3BC, 2015, Brett- und Würfelspiel, das dem Leiterspiel ähnelt, wobei die einzelnen Stationen Ereignisse der Kries- und Nukleargeschichte darstellen, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Textil  
 Photo vom Autor
- Abbildung 18: *Give Peace a Chance*, A3BC, 2015, Holzschnittdruck für den Frieden, beliebtes Workshop-Motiv, Ölfarbe auf Textil  
 Photo vom Autor

- Abbildung 19: *This Ocean is mine*, A3BC, 2015, solidarischer Holzschnittdruck für den Widerstand in Okinawa, entstanden bei einem Aufenthalt in Henoko, Ölfarbe auf Textil  
Photo vom Autor
- Abbildung 20: Taring Padi, Buchdeckel-Illustration des gleichnamigen Buches, 2010, Holzschnittdruck  
<https://thelibrarium.org/2011/10/26/taring-padi-seni-membongkar-tirani/>
- Abbildung 21: *Sparkling Eyes*, Lee Yun-Yop, 2013, Installation von Holzschnittdrucken aus der Protestbewegung an einer Ausstellung  
<http://suanpond.blogspot.ch/2014/03/fusing-traditional-and-contemporary.html>
- Abbildung 22: Pangrok Sulap, Plakat für die zweite Konzertreihe mit einem Workshop von Pangrok Sulap, 2015, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Papier  
[http://www.distance-fromto.com/instagram/rizo\\_leong/457750545](http://www.distance-fromto.com/instagram/rizo_leong/457750545)
- Abbildung 23: A3BC-Logo  
<http://a3bc.hanga.org/about/>
- Abbildung 24: Banner gegen Atomkraft mit Beiträgen unterschiedlicher Menschen, A3BC, 2015, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Textil  
Photo vom Autor
- Abbildung 25: Gemeinsames Schnitzen an der Druck-Platte des D.I.Y.-Worldwide-Woodblock-print-Movement am wöchentlichen A3BC-Treffen im Infoladen IRA, März 2016  
Photo vom Autor
- Abbildung 26: Plakat für die Ausstellung und den Workshop in Lyon, A3BC, 2015, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Papier  
Photo vom Autor
- Abbildung 27: Ausstellung und Workshop im Kulturzentrum Bremgarten, November 2015  
Photo vom Autor
- Abbildung 28: Workshop-Resultate, November 2015  
Photo vom Autor

- Abbildung 29: Druckworkshop mit A3BC und Rizo Leong im Moonstep, Nakano, Tōkyō, März 2016  
Photo vom Autor
- Abbildung 30: Rizo beim "Antreten" einer Druckplatte, im Hintergrund stehend befindet sich Ueoka Seiji, Gründer von A3BC  
Photo vom Autor
- Abbildung 31: Auftragen von Farbe auf eine grosse Druckplatte  
Photo vom Autor
- Abbildung 32: *Okinawa-Banner*, A3BC, 2015, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Textil  
Photo vom Autor
- Abbildung 33: Die Guy-Fawkes-Maske als Symbol des weltweiten Protests an einer Demonstration gegen das Urheberrechtsabkommen ACTA im Internet  
<http://www.badische-zeitung.de/deutschland-1/anti-acta-demos-tausende-menschen-gehen-auf-die-strasse--55776806.html>
- Abbildung 34: Okinawa-Banner aufgehängt am Protest-Camp in Henoko  
<http://a3bc.hanga.org/en/work/banner-for-okinawa/>
- Abbildung 35: *D.I.Y.-Worldwide-Woodblock-print-Movement*, A3BC, 2016 Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Textil  
Photo vom Autor
- Abbildung 36: "Antreten" der Druckplatte  
Photo vom Autor
- Abbildung 37: Buchstabe D  
Photo vom Autor
- Abbildung 38: Buchstabe I  
Photo vom Autor
- Abbildung 39: Buchstabe Y  
Photo vom Autor
- Abbildung 40: *sensō hōki*, A3BC, 2015, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Textil  
Photo vom Autor
- Abbildung 41: *heiwa hōki*, A3BC, 2015, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Textil  
Photo vom Autor

- Abbildung 42: Detailansicht Bienenschwarm  
Photo vom Autor
- Abbildung 43: *In Your Head*, Nobita, 2015, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Papier  
Photo vom Autor
- Abbildung 44: *International Solidarity against Nuke*, Mirco Pizzera, 2016,  
Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Textil  
Photo vom Autor
- Abbildung 45: *chōjū jinbutsu giga*, 12. - 13. Jahrhundert, Handrolle, Tinte auf Papier  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Ch%C5%8Dj%C5%AB-jinbutsu-giga#/media/File:Chouju\\_thief.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Ch%C5%8Dj%C5%AB-jinbutsu-giga#/media/File:Chouju_thief.jpg)
- Abbildung 46: Szene aus der Handrolle der herumtollenden Tiere  
<https://www.studyblue.com/notes/note/n/chapter-3-heian/deck/1243590>
- Abbildung 47: *hōki kimono*, Rückseite, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Textil  
Photo vom Autor
- Abbildung 48: *hōki kimono*, Vorderseite, Holzschnittdruck, Ölfarbe auf Textil  
Photo vom Autor
- Abbildung 49: *Culture Attack*, Pangrok Sulap, 2015, Holzschnitt-druck, Ölfarbe auf Papier  
Photo vom Autor
- Abbildung 50: Holzschnittdruck gegen die Regenwaldabholzung, Pangrok Sulap, 2015,  
Ölfarbe auf Textil  
Photo vom Autor
- Abbildung 51: Ausstellung der Werke von Pangrok Sulap im IRA, Narita Keisuke (ganz links), Tokunaga Risa (ganz rechts) und Mitglieder von A3BC  
Star Artikel Quelle
- Abbildung 52: Holzschnittdrucke von Taring Padi als Strassenplakate  
<http://www.undergrowth.org/user/content/taring%20padi>
- Abbildung 53: Deckblätter des A3BC-Zines am Trocknen, Holzschnittdruck, 2016, Ölfarbe auf Papier  
Photo vom Autor

Abbildung 54: Offener Druck-Workshop mit A3BC am zero en shoppu, Kunitachi, Tōkyō, April 2016

[https://www.google.ch/searchq=a3bc+zero+en+shop&client=ubuntu&hs=Phd&channel=fs&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi4g7u2torNAhVJ1xQKHVfBbUQ\\_AUICCGC&biw=1280&bih=623#imgrc=ze5jlr7pD7AeOM%3A](https://www.google.ch/searchq=a3bc+zero+en+shop&client=ubuntu&hs=Phd&channel=fs&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi4g7u2torNAhVJ1xQKHVfBbUQ_AUICCGC&biw=1280&bih=623#imgrc=ze5jlr7pD7AeOM%3A)

Abbildung 55: Mitglieder von A3BC

<http://a3bc.hanga.org/page/5/>

Abbildung 56: Pangrok Sulap in einem befreundeten Dorf

Photo von Tokunaga Risa

Abbildung 57: Gemeinsames Schnitzen für eine Internationale Holzschnittdruck-Bewegung, links mit Hut: Rizo Leong, linke Ecke hinten: Ueoka Seiji, von der rechten Ecke vorne nach hinten: Narita Keisuke, Lukas (Nobita) und Mirco Pizzera  
Photo vom Autor

FOR AUTHOR USE ONLY

## **Interviews**

**Interview with Ueoka Seiji, 23.03.2016,**

**One founder and a key member of the A3BCollective.**

### **Why do you make woodblock prints? / What is your motivation?**

American popular art movements were creating a lot of woodblock prints when I was young. Silkscreen printing was also included into this genre. I started out with woodblock prints. I always liked the «thinness» of the art. Oil painting is very thick, whereas printed work is much thinner. It fitted to the times of the 80's. And woodblock printing was already *there*.

I liked that medium and the physical thinness of the ink in the artworks. When I started, a lot of things came up, mainly in the creating of an image.

Something very interesting for me was in seeing the opposite space of the image when you put on ink. Another point is, that a woodblock print creation has an end. At some point you're finished with the carving and it's over. When you're doing a painting you can remove the paint, add again – there's no end if you want.

### **How did you get in touch with it?**

In Japan woodblock printing was everywhere. I did it already in elementary school, but knew it from before (nowadays still practiced in schools, but sometimes stopped, because it can be dangerous). We had a lot of temples and shrines in the neighborhood and there were always woodblock prints from the temples, that you hung on your house every year.

### **What do you refer to when you are creating / doing a print? Where do your ideas and inspiration come from?**

I did a lot of different things in early times. In the beginning mostly landscape designs with trees, light, mountains, etc. I also got something like a reference: *sanbon no ki*. Now I do different things like social issues, anti-war, anti-nuke etc. These are new dimensions of creating a work. Because we are doing it together, collectively, through an idea, it becomes something that brings everyone together, like a superior ideology, similar to the feeling of solidarity.

### **What is your aim in woodblock printing?**

Personally I also make woodblock prints by myself, without others. Now on the topic of money. Once every 15 years I have an exhibition at a friend's gallery, but now he had to close it. In the end of the 90's I called people together online and made a global network to try to make a space to just think about *art*. I did two exhibitions in New York and Scotland. There I was not yet thinking about social issues so much, but I wanted to turn towards it. Then after 9/11 there were suddenly strange and weird reactions on this online mailing list from Israeli and American Jewish people about the artworks and so I stopped this project.

For the collective the aim is *no war, no nukes* but it's about a more or less distanced topic, we might reach it in 100 years, but at least this is the direction to go.

### **Who's your audience?**

Personally I have no particular audience. Whoever wants to see it, friends or others or maybe also no one, this is all ok.

For the collective, we target as many people as possible. Producing the artworks that they can be hung anywhere, but mostly not in galleries; it's about publication at demos, camps, street actions the street – in similar ways to how other South East Asian people do it.

### **Are there connections / parallels to the *sōsaku-hanga* movement of the 20th century?**

#### **Differences?**

At this time prints of the ukiyo-e movement were getting more and more popular, especially in America. And in return, their art influenced also movements here in Japan. So it was getting more and more commercial. Before that, there was no really concept of *art* in Japan, so it needed to be a *new* thing in order to become *art*. The *sōsaku-hanga* movement was new in the sense that everything was done by one person, by the artist. That woke up the individualist practice. So in this time they started to do it individually to make it *art* whereas now it is getting mixed up with the Punk and D.I.Y. movement. So the *sōsaku-hanga* brought woodblock prints to *art* in the same way that oil painting already had become *art*.

In the 1960's there was this Independent (*Andependante*) exhibition organized by the communist party. It was an art exhibition, depicting works of the labor movement and not focused on the *art* or the *artist*. Then the Yomiuri Shinbun did an exhibition with the *same name*. It included like the original Independent social artists but *also* featured famous artists

that were generally disliked by the labor activists. The Yomiuri Shinbun did this for two years and now it's called the „Yomiuri Independent“ whereas the originally one is called „Nihon Independent“. Nevertheless it was enough to discredit the original exhibition and overshadow the artworks and movement of the labor activists at this time.

The *sōsaku-hanga* movement wanted to bring woodblock print to *art*. But the labor movement created a social art movement, because social conditions became the focus of the people who organized social movements.

**Do you see a similar danger that could occur in the present movement?**

For now it's probably ok. The thing about Japanese people is, that they hold each other back. Even if the government doesn't directly suppress the movement, people do it inter-socially. For example, the big anti-military-base banner in Henoko at the protest camp in Okinawa was ripped down by right-wing people.

**What relation do you have to publishing / exhibiting art? What do you think of it?**

I always try to do exhibitions. It is like a confirmation of your own life and work. I don't think that exhibiting art has no influence, but I'm not specifically aiming to influence people by doing so. I just produce for myself.

If I were to aim for influence, then I would want as many people as possible involved, from creation process up until the publication or exhibition of an artwork.

**What do you want to express through producing / publishing woodblock prints?**

To express something, I think we always need to focus on our self-expression. If we think too much about other people's thoughts, then the design will be led by these – or generally *their* – thoughts.

I wanted to do social art already in my earlier days, but I didn't know how, until I heard about South East Asian woodblock print movement from Narita Keisuke. Through an event in which we both participated, we ended up in the IRA (Irregular Rhythm Asylum, Infoshop in Shinjuku) and I found out about this movement.

**When you do a workshop, who's your audience and what is your aim in showing it to others?**

If you do it in school, you say „whatever“. So I don't care about style, topic etc.

Basically I do workshops in order to create an opening and to give first insights for people to start the practice of creating woodblock prints.

**Is there something specific (special) in this movement? What potential does it have?**

The special thing is that it is a *collective production* and all around South East Asia there are connections in this collective way of producing, sharing techniques, and knowledge. For example Rizo from Malaysia of the Pangrok Sulap Collective, the Band Marginal who tours around and even teaches children in the street, the Taring Padi movement etc.

**Can / Does it contribute something to the global art // resistance movement?**

Art can be a social movement. Expressing social issues through art makes it *art practice*.

**General statements / quotations**

„When you read about woodblock prints, there's always this division between woodblock prints as art and as a movement. But in practice they were always mixed together, there's nothing like a fine line, where you can separate these two aspects from each other.“

**Interview with Tokunaga Risa, 07.04.2016,**

**She takes part in the woodblock print movement, as an observing member, looks also from an academic viewpoint and is the central person in connecting people and in exhibiting or distributing works by others.**

**Can you trace the history of the present woodblock print movement in Japan out of your own view?**

Some more specific questions/notes about the movement: How did it come to Japan?

Who brought it here and through what sort of events caused it to spread?

What were the social, political and/or cultural backgrounds during its transmission?

Looking at the present woodblock print movement in terms of the things happening around A3BC, I can illustrate by using the following background information.

1. Connection with South Korean social movements: History of Japan-South Korea solidarity, Hong Sung-dam, Lee Yun-yop, and the IRA

East Asia cultures are deeply interconnected geographically, historically and politically. People in the region have built a long history of social movements, especially between Japan and South Korea. In some sense, IRA is also part of this long current of activity and has facilitated circulation of people, information and knowledge among activists/artists/musicians both Japan and South Korea.

Yuka Okamoto, an editor and cultural worker, had a series of projects with Hong Sung-dam, a Korean print artist who became one of the important figures in the 1980 Kwangju Uprising and the “People’s Art/ 民衆美術” movement. With coordination by Yuka Okamoto, Hong Sung-dam gave workshops and talks about his involvement in the anti-military regime struggle and democratization transition of South Korea at the IRA. Hong Sung-dam really liked the IRA that’s why his masterpiece (the one you saw displayed at the IRA) was given to the IRA. Please remember that Yuka Okamoto’s project with Hong Sung-dam did not only focus on his legendary Kwangje Uprising, but also on his recent theme of Yasukuni Shrine, a place which still worships and glorifies Imperial Japan’s war-dead, an apparatus of the fascist state propaganda.

With regards to Japan’s social movement, the Japan-Korea Solidarity Movements (a generic term within which many different subjects, group and directions have existed) have been significant in leftist movements, such as the anti-war and anti-nukes campaigns in Korean War (1950-53), solidarity with Korean political prisoners under the military regime in 1970s to 80s, and solidarity with Korean survivors of the former Japan’s military sexual slavery system from 1990s to date.

Because the Kwangju Uprising is a momentum of Korean people’s anti-military struggle as well as of East Asian people’s collective history, we have a good amount of publications on this event in Japanese. Hong Sung-dam’s artworks are well known by Japanese who have been interested in Korean people’s movements over the three decades.

Following the generation of Hong Sung-dam, Lee Yun-yop has been involving in the recent social movements as a woodblock print artist and in organizing an art group (“Dispatching Art Group/ 派遣美術団”) which goes to protest sites (for example, a farmers’ village

protesting against US military base construction, an urban neighborhood occupying their apartment building against eviction, to a factory where workers are on strike, and so on.) and makes woodblock banners and teaches people how to use art as weapons of struggle.

Some of my activist friends who have done solidarity work with Korean comrades became close to Lee Yun-yop and told us (i.e. friends around the IRA) how Lee Yun-yop uses his woodblock prints in social movements and how Korean social movements are more inclusive in its dynamic connections between activism and art. These connections made one of my activist friends decide to stay in Korea and learn woodblock printing under the supervision of Lee Yun-yop. This friend now became a quite amazing woodblock artist after three years of apprenticeship and is now well connected to activists within Korea.

## 2. Connections to Southeast Asian social movements: My DIY journey in the regional networks of Malaysia, Indonesia, and Australia

Since 2003, I got to know Malaysian activists who went through the 1999 Reformation Movement (the time of large democracy movement) along with mixed influence of the post-Seattle/ anti-globalisation/anarchist/DIY punk movements. Among activities that I followed was Food-Not-Bombs Kuala Lumpur chapter and street art (making political graffiti and stencils). In 2004, I attended a Taring Padi (Indonesian woodblock art activist collective) exhibition and artist talk in Malaysia, which was organized by friends who were art school students at the time. I was amazed by their woodblock printings; by how all these social issues (feminism, workers and migrants struggle, anti-military rule, farmers' land rights, corruption and economic injustice, etc.) with which I had been concerned and had tried to address through activism and research through the non-art media of the language of justice and human rights were now translated into the woodblock print art form by artists from my generation.

In the following years I became friends with other Taring Padi members (they had already explored other art mediums than woodblock print but maintained their sharp social criticism) while in Australia and then wrote an essay on the Taring Padi in a Japanese magazine.

During the 2008 G8 protests in Japan, we hosted activists from overseas including Malaysia. Our Malaysian comrades brought fundraising merchandise to support their travel, one of which was a Taring Padi banner and the IRA received this object. The banner has been

displayed at the IRA from time to time. As long as I remember, that particular Taring Padi banner was originally purchased by a Malaysian labor union and donated to the Malaysian delegate for the G8 protest.

When Taring Padi published their 10th anniversary retrospective book in 2011, I recommended Kei that we distribute the book at the IRA and he did so.

In late 2013, I read an article on Pangrok Sulap that appeared on a Malaysian online news-site. I became very interested in visiting them. The first reason for my attention was I found their style to resemble that of the Taring Padi. The second reason was that I had never been to the “faraway” East Malaysia where Pangrok Sulap is based. After the 2011 Fukushima nuclear disaster, I started to question myself for my being a part of a system of city-center knowledge/cultural production and a site for circulation and consumption, whereas the periphery (like Fukushima and East Malaysia) have long been marginalized in many ways.

After my first visit Pangrok Sulap in January 2014, I contributed a series of travelogues for the IRA blog. Seiji Ueoka read my piece and thought of starting woodblock art collective as a tool of activism. As an artist, Ueoka-san thought that woodblock art movement was old-schoolback and part of past history but was inspired by Southeast Asian woodblock art activist collective in our time and wanted to try it.

In August 2014, A3BC was launched by initiative of Seiji Ueoka at the IRA. In November 2014, I organized 1st Pangrok Sulap exhibition at the IRA. In February 2015, I organized 2nd Pangrok Sulap exhibition with punk friends who had been to Malaysia and/or Indonesia for their band tour at Nakano Moonstep.

In September 2015, the documentary “Constellatio” that reported a number of alternative spaces in East and Southeast Asia was launched. Director Keijiro Nakamori and producer Haruka Iharada are part of the A3BC collective. This film covered IRA/A3BC as well as Pangrok Sulap. Active members of the A3BC joined us after watching this film.

As for other aspects of the current woodblock print movement in Japan, I would like to mention a connection between Japanese DIY punk scene and Indonesia’s punk band Marjinal. A Japanese photographer Ayumi Nakanishi has an ongoing documentary film project with Marjinal based in Jakarta and had organized film screening tours as well as band tours from 2013 to 2015. Marjinal runs an autonomous space called Taring Babi for street punk children, tour bands and uses woodblock prints for the production of t-shirts and patches as ways to support themselves. Several Japanese DIY punk bands got in touch with Marjinal since the

early/mid 2000s. As Marjinal toured in Japan along with Ayumi Nakanishi's documentary film crew, they also organized a number of woodblock print workshops and exhibitions. At that time most audience came from the punk scene. Inspired by Marjinal, some punks are now into woodblock/lino cut print for their own band design. For some A3BC members, Marjinal is quite influential in their starting to create woodblock prints. When Rizo came to the IRA, they sang Marjinal songs.

**What do you consider as special or important in the way of production of woodblock prints in this movement?**

Techniques, knowledge, workshops, sharing, learning, and exchange....

Commitment, dedication, passion, the sense of joy and sharing, being flexible, non-judgmental, non-hierarchical

Umm... They are important for all collective activities, aren't they?

**Do you think the art of woodblock print is empowering people not only to create art by themselves but also to express their own voice/opinion concerning political/social issues?**

Yes. But the question arises on how one differentiates between personal expressions and political/social expressions. I think A3BC gives a space for participants to enjoy and try negotiating the fluid boundaries between the two.

**What kind of boundaries, connections or networks did arise out of this new woodblock print movement?**

For me, I have facilitated network between Pangrok Sulap and A3BC, between people in broader and different alternative/DIY movements in Malaysia and in Japan but not limiting myself to the two.

**Interview with Narita Keisuke, 20.03.2016,**

**He runs an Infoshop „Irregular Rhythm Asylum“ in Shinjuku, and hosts the weekly A3BC gathering. He sees himself also as a part of the collective.**

**Why do you do woodblock print? / What is your motivation?**

I enjoy the collective work.

Until now, I never had a collective that dealt with or created a form of art. For me, I see it very much as collective creativity.

Besides all that, it's also so much fun.

**How did you get in touch with it?**

I was very inspired by the Taring Padi, an art collective from Indonesia. I knew them already since seven or eight years ago and have been a fan.

But for a long time I didn't create woodcut by myself and have just recently started.

**What do you refer to when you are creating/doing a print? Where do your ideas and inspiration come from?**

Basically I try to make art with motives from current social issues.

When I get an idea, then I start to make a design by drawing, sometimes also on my computer.

Sometimes I also look at other artworks or historical documents.

And then, I pack all this together into one work.

**What is your aim in woodblock print? What do you want to express?**

The creation of a global woodblock print movement.

I once really want to organize a global international woodblock print gathering. It's a lot about exchange of experiences and of techniques and knowledge with other collectives and movements. That's also a reason, why I am or we are doing workshops.

**Who is your audience?**

Basically the people on the street.

**What relation do you have to publishing / exhibiting art? What do you think of it?**

Basically we exhibit artists, who are not in the main art scene. These artists are mostly out of the D.I.Y.-Scene or the activist scene. They don't have any place to exhibit and they make artwork or design for protest or the movement.

I want to create places to show their works.

If we have an exhibition, we have even people visiting from outside of the political movements, we have a lot of „normal“ people, attending the exhibitions and seeing the artworks.

They will realize, that these artworks are even more interesting or visualizing better than normal pieces of art.

**What is important for you by publishing / exhibiting art like this, f.ex. Rizo's / Nobita's Prints?**

Basically it's about showing their political viewpoints through art.

Furthermore it's a chance to gather people around this political art scene, a kind of a circle-platform.

**When you do a workshop, who's your audience and what is your aim in showing it to others?**

Sometimes also high school-students (as on the 12th of March, 2016), but basically activists, D.I.Y.-artists, musicians etc.

We do workshops in order to empower people and to help finding power that they already have. Because everyone can do art.

**Is there something specific (special) in this movement? What potential does it have?**

Everyone can do woodblock prints, because it's easy. People also can enjoy the work and each other by doing. We don't need special techniques in order to make woodblock prints.

It is different from, for example, composing music or creating designs. This requires much more education. Here, people can find their own styles and everyone can join the movement. It's a lot about accessibility, about being very open, also to small children and to older people.

**Can / Does it contribute something to the global art // resistance movement?**

Yes I think so. More to the resistance than to the art movement in my opinion. Most of people think, that they cannot become an artist. But if you do woodblock print, everyone can become an artist.

Empowerment through woodblock print movement in art is equal to empowerment in resistance. People can express their own voice and opinion through it.

That is why we think it is more media than art – and media is for everyone.

**What ways and means of publication do you use for the artworks? (For example, (own)zine, journals...)**

The publication we are making now is basically for introducing ourselves to the public. Of course it also aim to spread anti-war and anti-nuke messages. We wanted to experiment by making a publication by hand printing, just like the people in the past was doing without machines.

**What kind of boundaries, connections or networks arose out of this new woodblock print movement?**

I think this woodblock print movement is making the alternative/activists network stronger through doing workshops. And doing workshop always brings in new people.

**Concerning the Names of the Prints / Banners**

Yeah, we don't have specific titles on the banners because they are basically just a banner or a flag for protest.

But for the Hiroshima banner, we call it "Uprising for Peace (*Heiwa hōki*)". It is a flag and we print Kanji characters that say "Renunciation of War (*Sensō hōki*)" on the backside of Hiroshima one. The intention was for those two prints to make one flag. You see that both of them contains the word "hōki" but they are different Kanji characters.

*Heiwa hōki* is 平和蜂起, and *Sensō hōki* is 戦争放棄.

**Interview with Rizo Leong, 05.03.2016,**

**He is from Malaysia and a member of the woodblock print collective Pangrok Sulap.**

**Why do you do woodblock print? / What is your motivation?**

To spread social messages. Because in my country there are a lot of social issues and governmental problems in social interests. This is one of the main purposes of our collective.

**How did you get in touch with it?**

Through friends from Indonesia. A Band called “Marjinal” played in Saba (Malaysia) and they organised a woodblock print workshop. They taught us the correct tools and techniques.

**What do you refer to when you are creating/doing a print? Where do your ideas and inspiration come from?**

I just draw simple images, to which people are attracted.

I was also inspired by the A3BC (Anti-nuke, Anti-war Art of Blockprint Collective) of Japan.

**What is your aim in woodblock print?**

I want people to do woodcut by themselves. It is an easy and simple medium to tell your opinion and express your voice. I want to inspire people to do the same on their own.

**Which people you want to achieve?**

I do woodcut for everyone: For children, for the public etc.

As long as message is spread, it doesn't matter who the audience is, or who takes part in the collaborative work. I go on the streets, outside or in shopping malls (in Saba).

We do workshops on the street, because we think, that knowledge is free to everyone. If we share knowledge with all the people, it also comes back – it is a mutual exchange.

**General statements / quotations**

“The political message is much more important than the design.”

“Through our collective we do workshops on the streets and in public spaces. We go for example, into shopping malls and print or let the people print copies on their own. First the people hesitate, but after a while a lot of people are watching and gathering around (especially when they hear that it is for free). We always have a nice time and many different people join the printing together. Sometimes we start singing and dancing on the plates, lying on top of the paper on the ground to be printed and enjoy a nice atmosphere all together. It's about erasing boundaries between different people.”

“At every exchange place/country, I make a woodcut about a local actual political topic. I leave the block there, so that the people can use it for multiplying, merchandising etc. and to

spread the message. I then take a copy back home. Through this, we can express international solidarity.”

### **Interview with A3BC in the *Signal Zine* from the 15.08.2015**

#### **Q1. Who is A3BC? Does A3BC exist as a formal collective? Or is participation in A3BC open to anyone?**

A1.

A3BC (Anti-war, Anti-nuclear and Arts of Block-print Collective) is a wood-block print collective that produces woodcuts focused on anti-war and anti-nuclear themes. We are open to everyone, so that participants can change at any time.

#### **Q2. How did you start?**

A2.

It was launched by the participants of several wood-block print workshops held in 2014 at an info shop called IRREGULAR RHYTHM ASYLUM (IRA) in Tokyo.

#### **Q3. What have you done so far?**

A3.

Exhibitions: *Sendai 21 Independants* 2014 (Sendai City, Japan); *No Nukes No War Today* 2014 (Maruki Gallery for the Hiroshima Panels, Japan)

Workshops: *Yuntaku Takae Festival*, Tokyo (solidarity event for Okinawa), Autonomes Zentrum (Köln, Germany) and at many other local info-shops.

Guest workshop & exhibition support: “East Asian Yasukunism -The Yasukuni Fallacy” by Sungdam Hong (a former member of the culture-publicity team for 5.18 Gwangju Democratization Movement in 1980, Korea) in Tokyo, 2015

Actions: Producing banners for the protest movement against the US base construction in Okinawa, making and distributing placards for the demonstration against the legislative package of two security reform bills (International Peace Support Bill and Peace and Security Legislation Development Bill) submitted by Prime Minister Shinzo Abe’s Cabinet.

Publishing: 2015 Calendar and now producing a zine themed on anti-war, anti-nuclear, and DIY wood-block print.

**Q4. How does A3BC usually work?**

A4.

Every Thursday night, we have meetings and produce art works at the IRA, Tokyo.

**Q5. What are some common reference points for you as a group: artistically, politically, culturally, socially?**

A5.

Anti-war, Anti-nuclear, DIY, and having a nice meal.

**Q6. Tell us about the collaborative work that you do as a group?**

A6.

We collaborate in the whole process of our wood-block prints, from sketching, carving to printing.

**Q7. Can you tell us about the lifecycle of one image (perhaps the Okinawa/US base image or whatever):**

**How the imagery was developed/decided upon? How it was made? And what was down with the print when it was finished?**

A7.

We start our production by talking about the issue on the table. We let the ideas pop up and roll them over, and try to find the whole picture. Also we often adopt remixing or jamming of the existing images (eg. classical images, book illustrations, etc.) and often use not only papers but also cotton cloths as medium for printing so we can easily take them outdoor.

To take the process of the banner production for the anti-US base movement in Okinawa as an example, we decided during the first discussion we decided upon the size and composition; we received a composition from a Japanese classical picture scrolls called "Chōjū jinbutsu giga" ("Animal-Person Caricatures") and developed it into a design for a cloth with the dimensions 3.60 meter x 1.00 meter.

Next we collectively drew a miniature draft, and projected and traced it onto a 5.5 mm thick sheet of plywood and collectively engraved it into the wood.

It took us about two months before the start of the printing.

Finally, in the printing process, instead of using a press machine, we laid the big block on the

floor and put the banner cloth onto it. Then all participants stepped on it in order to make the print. The printing process itself appears to have added a sense of collaboration and sharing among the participants.

**Q8. Do you have ties with specific social movements and struggles? Have you been able to meet your goals with doing political artwork?**

A8.

We don't have special ties with any specific movements but work with various groups on a project-to-project basis. For instance, our banner was sent and posted at the sit-in site in Okinawa against the construction of the US bases. We hope to see our goals to be achieved from now on.

**Q9. How do you navigate the tension between creating functional (easily readable) utilitarian artwork for political movements and between formal experimentation and expression? (Or do you even worry about this at all?)**

A9.

Each participant has a different idea about how close or far the distance between politics and their own artworks should be, however, we'll try to navigate through discussions in the group. It appears that the works can be often free from abstruseness when some plot or storylines are attached to the expressions. Also we think that, even without producing explicitly political expressions, the act of fun and free collaboration through a DIY collective is in itself political and a form of resistance.

**Q10. What are some future goals for the group?**

A10.

Elimination of war and nuclear technologies.

**Q11. What would the ideal A3BC collective look like?**

A11.

The principals of the Antarctic Treaty: Commons, No-war and No-nuclear. Given it is a DIY

collective living in Tokyo, a city that has been turned into one of the most capitalistic cities, we think of our present format as being of ourselves is almost ideal.

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

**More  
Books!** 



**yes**  
**I want morebooks!**

Buy your books fast and straightforward online - at one of the world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at  
**[www.get-morebooks.com](http://www.get-morebooks.com)**

Kaufen Sie Ihre Bücher schnell und unkompliziert online – auf einer der am schnellsten wachsenden Buchhandelsplattformen weltweit!  
Dank Print-On-Demand umwelt- und ressourcenschonend produziert.

Bücher schneller online kaufen  
**[www.morebooks.de](http://www.morebooks.de)**

OmniScriptum Marketing DEU GmbH  
Bahnhofstr. 28  
D - 66111 Saarbrücken  
Telefax: +49 681 93 81 567-9

[info@omniscrptum.com](mailto:info@omniscrptum.com)  
[www.omniscrptum.com](http://www.omniscrptum.com)

OMNI Scriptum 

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY