

GEISTER IM GITTER Anke Feuchtenbergers Kyoto-»Manga«

Jaqueline Berndt

Einer der sogenannten *Graphic Essays* von Anke Feuchtenberger trägt den Titel »Postcards from Kyoto«. Er besteht aus zwei Doppelseiten mit insgesamt 24 farbigen Bildern, die als gleichgroße quadratische Panels zu jeweils sechst ein Gitter bilden. Weder durch rahmende Linien noch durch Zwischenräume voneinander abgehoben, werden die Vignetten eher im Zusammenspiel als in der Vereinzlung wahrgenommen. Der abwechselnd helle und dunkle Grund suggeriert visuelle Stränge. Als Anhaltspunkt für Sequenzialität mag auch die Platzierung von Rot, Violett oder Schwarz dienen. Ein erzählendes Nacheinander aber findet sich nicht. Außerdem fehlt das kluge Wechselspiel von Wort und Bild, das die graphischen Erzählungen Anke Feuchtenbergers auszeichnet. Vollkommen wortlos sind die »Postkarten« jedoch nicht. Auf der ersten Doppelseite gibt es drei Sprechblasen: ein körperloser weinender Kindskopf ruft »Mommy!«, aus einem Drahtkäfig tönt »I'm so hungry«, und ein anthropomorphes Vogelwesen mit erhobenerm Zeigefinger verspricht »Come! I feed you all!«. Die zweite Doppelseite enthält Sprechblasen ohne Sprech: vollkommen schwarz streben vier von einer flüchtenden Dame auf ein männliches Wesen zu, das ihren Rockzipfel umklammert, und milchweiße Ballons treten aus den Brustwarzen eines schwarzen Wesens, um ihrerseits schwarze Blasen aus mundartigen Öffnungen abzusondern. Schon auf der vorherigen Seite zeigte sich ein wortloses weißes Wölkchen mit Dorn, ausgestoßen von einem Gespenst im Bade. »Postcards from Kyoto« verwendet Elemente des Comics, legt sich aber nicht darauf fest, einer zu sein.

Ebenso unbestimmt bleibt »Kyoto«. Der Ortsname im Titel und seine Wiedergabe in holprig abgezeichneten japanischen Schriftzeichen verweisen auf die alte Hauptstadt; das einzelne Wort »Samurai«, welches über einem altertümlichen Bleistiftanspitzer mit Handkurbel steht, japanisiert. Bildmotivisch ist die kulturelle Referenz allerdings nicht typisch für den Ort und nur bedingt erkennbar, am ehesten wohl in Gestalt der weiß gewandeten Dame mit dem aufgelösten Haar (in Panel 8), der Rikscha (in Panel 23) und der Veranda des traditionellen Holzhauses, auf der der Rockzipfeljunge sitzt (Panel 14), vielleicht auch angesichts des roten Lampions im dritten Panel oder des

Esstischchens mit der Sake-Schale im zwölften. Das 18. Panel, auf dem ein uniformierter Mann sich einem Gebläse stellt, dessen Luftstrom zwei Augen hat, erinnert an eine jener Klimaanlage älterer Bauart, wie sie zum Beispiel im Mangamuseum von Kyoto um Temperaturlausgleich ringen. Das zehnte Panel zeigt offenbar ein Sushi-Fließband (*kaitenzushi*), auf dem kleine rote Köpfe an drei nicht unbedingt menschlichen Wesen vorbeiziehen. Kyotos urbane Topographie wird (im Unterschied zu anderen *Graphic Essays*) nicht abgebildet, und damit entfällt auch seine Moderne. »Postcards from Kyoto« zeigt vielmehr Fragmente einer imaginierten Welt – nicht Kyoto, sondern »Kyoto«. Doch anders als bei Roland Barthes' Begegnung mit »Japan« geht es nicht um sprachliche Repräsentation und Bedeutung (oder deren angebliches Fehlen)², sondern darum, Unbestimmtheit bildlich zu denken.

Anke Feuchtenbergers »Kyoto« ist eine Zwischenwelt, in der sich herkömmliche Grenzen auflösen: die moderne Mechanik des Bleistiftanspitzers verbindet sich problemlos mit dem vormodernen, retrospektiv spiritualisierten Kriegerum; ein virtuelles Geschöpf frönt dem Bad in einer aktuellen, waschechten Wanne; Tier, Mensch und Pflanze bilden Mischwesen; Organisches und Anorganisches kommen zusammen, unter anderem bei dem Taxi im ersten Panel, wo ein Menschenkopf das Dachschild ersetzt. Die Bilder selbst führen Durchlässigkeit vor. So decken die getuschten oder mit Buntstift schraffierten Hintergründe den Seitengrund nicht vollständig ab; die meisten Gespensterkörper sind semitransparent; schwarze Konturlinien, die die Figuren von ihrer Umgebung abheben würden, finden sich kaum.

Japonistische Stilelemente, wie sie aus der europäischen Begegnung mit dem *ukiyo-e*-Farbholzschnitt im späten 19. Jahrhundert hervorgingen, treten also nicht in Erscheinung. Dafür zeigen sich andere Berührungspunkte mit japanischer Tradition: »Postcards from Kyoto« korreliert mit den *Hokusai Manga* und assoziiert die *Yōkai*. Beide werden oft damit in Verbindung gebracht, was heute unter dem Namen Manga weltweit zirkuliert – erstere als ein vermeintlicher »Ursprung«, letztere als populärer Figurentyp.

Die »Manga« des Malers und Holzschnittmeisters Katsushika Hokusai (1760–1849)³ erschienen in fünfzehn Heften von 1814 bis 1878 und dienten in ihrem heimischen Kontext sowohl der zeichnerischen Übung als auch der amüsierten Betrachtung.⁴ Die viertausend schwarz-weißen Bilder waren in der Mehrzahl jedoch nicht komisch gemeint. Im Übrigen gibt es unter ihnen nur wenige Bildsequenzen, und wenn, dann nicht in erzählerischer Absicht. Auf katalogartige Weise visualisieren sie zumeist räumliche Facetten, seien es Posen oder Orte. Das Fehlen eines Zeitflusses sowie die Abwesenheit narrativer Sequenzialität machen es schwer, sie als Vorläufer der heutigen graphischen Erzählungen namens Manga zu verstehen. Im frühen 19.

Jahrhunderts meinte Manga etwas Anderes, nämlich die unterschiedlichsten Dinge über die Zeichnung zu begreifen – Dachgebälk, Geschirr und Waffen, Heilige und Helden, einfache Leute bei der Arbeit, im Badehaus oder beim Tanzen, irdische und unirdische Figuren. Im Fehlen einer Hierarchie des Darstellungswürdigen lag für viele europäische Maler*innen der eigentliche Reiz der *Hokusai Manga*.

Zur erfahrbaren und damit darstellungswürdigen Welt von Hokusais Zeitgenossen gehörten Geister und Gestaltwandler, oder *Yōkai*. Diese eigentlich vagen, nicht vollständig rationalisierbaren Wesen der mündlichen Überlieferung wurden seit dem späten 18. Jahrhundert dem lokal verankerten Erzählen schrittweise entzogen und in gedruckten »Bilderalben« überregional vermarktet. Repräsentativ für diesen Wandel sind die vier *Yōkai-Enzyklopädien*, die Toriyama Sekien (1712–1788) zwischen 1776 und 1784 herausbrachte. Sie zeigen einen ähnlichen Hang zum Katalogisieren wie die Dekaden später entstandenen *Hokusai Manga*.

Wie diese erschienen sie im Buchformat, das heißt, auf Seiten zum Umblättern statt einer kontinuierlichen Bilderrolle, und sie präsentierten ihren Inhalt in einfachen schwarz-weißen Linienzeichnungen, die sich für die Reproduktion im Holzblockdruck eigneten. Humorvolle Akzentuierungen halfen, das Unheimliche annehmbar zu machen.

Yōkai sind ursprünglich dort zu Hause, wo Fakt und Fiktion, Glaube und Zweifel aufeinandertreffen.⁵ Als un/sichtbare, im/materielle Wesen bewegen sie sich zwischen »dieser« und »jener« Welt. Im Zuge der Modernisierung, die sich bereits bei Sekien sowohl epistemologisch als



Abb. 1: Anke Feuchtenberger, »Postcards from Kyoto«, S. 3, aus *Die Spaziergängerin*.

auch medial anbahnte, setzte sich dann ein Konzept von Natur durch, das die *Yōkai* ihrer natürlichen Fluidität beraubte: Sie wurden ins Reich des Übernatürlichen verwiesen.⁶ Seit den sechziger Jahren sind sie allerdings zurück. Als postmoderne Folklore trotzen sie den modernen Wissensregimes im Bereich des Fantastischen und das über die Grenzen Japans hinaus. Mittlerweile gehören *Yōkai* zu den global erfolgreichsten Figurentypen von Manga und Anime. Ihre Popularität lässt sich leicht auf die kommerzielle und fankulturelle Stärke dieser Medien als solcher zurückführen. Doch ist gleichermaßen von Bedeutung, dass sie auf einer anderen als fotografisch-indexikalisch basierten Medialität beruhen. Beide stützen sich auf die Zeichnung, und ebendiese kommt fluiden, gewissermaßen queeren Wesen zugute, die sich jenen Grenzen entziehen, auf denen modern-westliche Identitäten beruhen. Dieses »Sowohl/Als auch« von Maskulinität und Femininität, Mensch und Tier, West und Ost anzunehmen, zeichnet alle Arbeiten Anke Feuchtenbergers aus. Mit der Verwendung eines weicheren Strichs sowie malerisch anmutender Bildgebungsverfahren ist es stärker ins Blickfeld gerückt. Ist es Zufall, dass sich exklusiv repräsentationale Lesarten auf die holzschnitthaften, »schwarz-weißen« Frühwerke konzentrieren?⁷

Anke Feuchtenberger war selbst einige Male in Kyoto. Sie hatte Ausstellungen in der auf Graphik und Illustration spezialisierten Transpop (oder Trance Pop) Gallery, die sich außerhalb der Mangazene positionierte, sowie am Kyoto International Manga Museum, wo auch eine Podiumsdiskussion sowie ein Workshop mit Studierenden stattfand.⁸ 2009 leitete sie dann das internationale Projekt *Auf Alfred Lichtwarks Spuren*. Die »Zeichnungen, die im Austausch zwischen deutschen und japanischen Zeichnerinnen und Zeichnern in Hamburg und Kyoto entstanden«, veröffentlichte sie in dem Bändchen *Grasmücke*, zusammen mit den »Postcards from Kyoto«, die offenbar auch in der italienischen Wochenzeitschrift *Internazionale* publiziert worden waren.⁹

Die *Grasmücke* beginnt mit einem zehnteiligen Text,¹⁰ in dem Anke Feuchtenberger Eindrücke von einem ihrer Kyoto-Aufenthalte wiedergibt. Dessen Zwischenüberschriften nennen zweimal »Gespenster«, zuerst im Bezug auf eine Figur des *Bunraku*-Theaters: »keine Puppe mehr, kein lächerlicher Geist, sondern durch strenge Choreographie der Zeit ein unirdisch schönes Wesen in großem Schmerz«.¹¹ Erinnert wird auch eine Prinzessin, die ihren weißen Hals ausfährt, um ins Innere eines Hauses zu gelangen, »während draußen vor dem Tor der Kimono ohne Kopf steht«. Im zweiten Fall ist von einer *Yōkai*-Ausstellung am Mangamuseum die Rede als einem »Ausflug in andere Welten«, deren »ekstatisch-tragisch agierende Mutanten« überhaupt »nicht verstaubt« wirken und deren reduziertem Zei-

chenstil »eine wilde zähe Widerständigkeit« eignet. Die Beschreibung des Pandämoniums würde auch auf die *Hokusai Manga* passen: »Alle Arten von Mensch- und Tierformationen, belebte Küchengeräte, Lampions mit zerfressenen Gesichtern und gefährliche Schatten vor den semitransparenten papiernen Schiebetüren.«¹²

Anke Feuchtenberger wusste selbst, wie semitransparente papierne Schiebetüren wirken können, war sie bei diesem Kyoto-Aufenthalt doch in einem alten alleinstehenden Holzhaus untergebracht, welches sich damals noch im Besitz der Seika Universität befand. Es war Sommer, die Zikaden surrten, und aus den Ostbergen kamen Affen herunter, um die umliegenden Felder zu plündern. Zwischenwesen wie die *Yōkai* zeigen sich bevorzugt in drückend schwülen Nächten, umso mehr in einem traditionellen Anwesen, wie es Tanizaki Jun'ichirō in seinem literarischen Essay *Lob des Schattens* folgendermaßen schilderte:

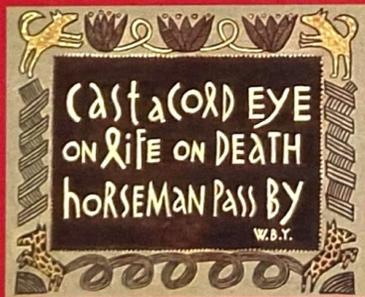
Früher [...] waren wohl die Innenräume ständig von einem solchen nebelartigen Dunkel erfüllt, und die edlen Damen saßen darin, eingetaucht in diese Lauge von Düsternis. [...] Die Menschen von heute sind längst an die Helligkeit des elektrischen Lichts gewöhnt und haben vergessen, daß es je eine solche Dunkelheit gegeben hat. Insbesondere jene ‚sichtbare Dunkelheit‘ der Innenräume hatte, so scheint mir, etwas Glitzerndes, Flimmerndes an sich, erzeugte leicht Halluzinationen und wirkte in gewissen Fällen unheimlicher als das Dunkel im Freien. Kobolde und Geistererscheinungen traten wohl vorzugsweise aus dieser Art Dunkelheit hervor [...]»¹³

Bereits 1933, als der Essay entstand, war das Halbdunkel der Geistererscheinungen auf dem Rückzug. Anfang des 21. Jahrhunderts konnte Anke Feuchtenberger es in Kyoto zumindest noch erahnen. Doch dem systematischen Ausbau der Reise- und Tourismusbranche zu einem maßgeblichen Pfeiler des Bruttosozialprodukts halten die Zwischenwesen nicht stand. Zwischen 2010 und 2019 vervierfachte sich die Anzahl der ausländischen Japanbesuche. 2017 wurden die Visabestimmungen für Reisende aus der Volksrepublik China gelockert, und seither ächzt Kyoto unter einem Massentourismus, der mehrheitlich asiatisch ist. Als Kompensation für die entsprechenden Einbußen während der Covid-19-Pandemie förderte die japanische Regierung mit finanziellen Zuwendungen den inländischen. Vor diesem Hintergrund wirken die »Postcards from Kyoto« wie Grüße aus einer anderen Zeit. Ansichtskarten haben es im digitalen Zeitalter ohnehin schwer. Doch die Zeichnungen selbst rühren an Fragen, die alles andere als obsolet sind.

- 1 Anke Feuchtenberger, *Die Spaziergängerin*. Berlin: Reprodukt 2012, 28–31.
- 2 Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- 3 Japanische Personennamen werden hier in der japanischen Reihenfolge angegeben: Nachname (Katsushika) vor Vornamen (Hokusai) ohne Abtrennung durch ein Komma. Die Nennung bei letzterem, normalerweise ein Künstlername, war bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts gang und gäbe.
- 4 Siehe Jaqueline Berndt, »Traditionsbezüge: ›Manga‹, Bildrollen und Hokusai Manga«, in dies, *Manga: Media, Art, and Material*. Leipzig: Leipzig University Press 2015, 49–59.
- 5 Michael Dylan Foster, *The Book of Yōkai: Mysterious Creatures of Japanese Folklore*. Oakland: University of California Press, 2015, 8.
- 6 Hirota, Ryūhei, »Traversing the Natural, Supernatural, and Paranormal: Yōkai in Postwar Japan«, in *Japanese Journal of Religious Studies* 48.2 (2021), 321–339.
- 7 Z. B. Elizabeth «Biz» Nijdam, »What's in A Name?« Anke Feuchtenberger's *Roses and the Mythic Methodologies of her Feminist Comic Art* in *Comic Art and Feminism in the Baltic Sea Region*, hrsg. v. Kristy Beers Fägersten, Anna Nordenstam, Leena Romu, Margareta Wallin Wictorin. London: Routledge 2021, 83–104.
- 8 <https://www.kyotomm.jp/HP/2007/11/anke.php>, abgerufen 13. 07. 2023.
- 9 *Grasmücke*, hrsg. von der Lichtwark-Gesellschaft e.V., Quilow: MamiVerlag 2010, 38–41.
- 10 Ebd., Einleitung: 5–14.
- 11 Ebd., 11.
- 12 Ebd., 13.
- 13 Tanizaki, Jun'ichirō, *Lob des Schattens: Entwurf einer japanischen Ästhetik*, aus dem Japanischen übertragen von Eduard Klopfenstein. Zürich: Manesse 1988, 61–62.

Stets dem Experiment verpflichtet, immer mit einer klaren politischen, feministischen Haltung sind Anke Feuchtenbergers Zeichnungen prägend für mehrere Generationen von Comicautor*innen. Dieser Band ist eine Verbeugung vor ihrem Werk: Neben Comics umfasst es Illustrationen, Bühnenbilder, Animationen, Plakate und vieles anderes mehr. In ihrer Lehre an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg hat sie in fünfundzwanzig Jahren maßgeblich das mitgestaltet, was heute als Graphic Novel bekannt ist.

Dieses Buch versammelt 40 Beiträge: Texte und Bilder ehemaliger Studierender, Kolleg*innen, Geisteswissenschaftler*innen und Fans. Ergänzt um ein ausführliches Gespräch mit und zahlreiche Bildbeispiele von **Anke Feuchtenberger**.



Textem Verlag, 23 Euro
ISBN: 978-3-86485-303-6

2023

Andreas Stuhlmann
und Ole Frahm (Hrsg.)

DIE KÖNIGIN VONTJANZE
Kleiner Atlas zum Werk von Anke Feuchtenberger

DIE KÖNIGIN VONTJANZE

Kleiner Atlas zum Werk von
Anke Feuchtenberger
Andreas Stuhlmann und Ole Frahm (Hrsg.)

2