LMU LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

DEPARTMENT FÜR ASIENSTUDIEN
JAPAN-ZENTRUM

Abschlussarbeiten am Japan-Zentrum der Ludwig-Maximilians-Universität München

Munich University Japan Center Graduation Theses

herausgegeben von / edited by

Christian Göhlert, Martin Lehnert, Peter Pörtner,
Evelyn Schulz, Klaus Vollmer

Band 10

Japan-Zentrum der LMU

2019

Vorwort der Herausgeber_innen

Bei den Beiträgen in der vorliegenden Schriftenreihe handelt es sich um Abschluss- und Hausarbeiten des Japan-Zentrums der LMU. Eine große Bandbreite an Themen und Forschungsrichtungen findet sich darin vertreten. Ziel der Reihe ist es, herausragende Arbeiten einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Es wird davon abgesehen, inhaltliche oder strukturelle Überarbeitungen vorzunehmen; die Typoskripte der Arbeiten werden praktisch unverändert veröffentlicht.

Editors' Foreword

The present series comprises select Bachelor, Master and *Magister Artium* theses, as well as other papers that were submitted to the Japan Center of Munich University and address a broad variety of topics from different methodological perspectives. The series' goal is to make available to a larger academic community outstanding studies that would otherwise remain inaccessible and unnoticed. The typescripts are published without revisions with regards to structure and content and closely resemble their original versions.

Regina Bichler

Regionale und nationale Identitätsbildung im „Nihon Minka Shūraku Hakubutsukan“ (Freilichtmuseum japanischer Bauernhäuser) in Toyonaka

Bachelorarbeit an der LMU München, 2018

Japan-Zentrum der LMU
Oettingenstr. 67
80538 München

© 2019 R. Bichler
Alle Rechte vorbehalten.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 2
2. Hauptteil 4
2.1 Museumswissenschaftliche Grundlagen 4
2.1.1 Aktuelle museologische Konzepte 4
2.1.2 Museologische Ausgangsbedingungen im Japan der 1950er Jahre ... 11
2.2 Umsetzung museologischer Konzepte in der Ausstellung 18
2.2.1 Analyse der Ausstellungsstücke 19
2.2.2 Analyse der Ausstellungstexte 26
2.2.3 Analyse weiterer didaktischer Hilfsmittel und Veranstaltungen 32
2.2.4 Umsetzung der damaligen museumswissenschaftlichen Konzepte .. 34
2.3 Identitätsbildung als museale Funktion..... 37
2.3.1 Formen und Mechanismen der Identitätsbildung im Museum 37
2.3.2 Nationale Identitätsbildung als museales Narrativ..... 39
2.3.3 Regionale Identitätsbildung als museales Narrativ 45
3. Fazit und Ausblick..... 49
4. Literatur 51
5. Eidesstattliche Erklärung 57

Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Abb. 1: Bauernhaus aus Settsu-Nose (Präf. Osaka)..... 18
Abb. 2: Schematische Karte des Freilichtmuseums Toyonaka. 19
Abb. 3: Beispiel 1 zur Objektpräsentation. 22
Abb. 4: Beispiel 2 zur Objektpräsentation. 22
Abb. 5: Ehemaliger Pferdestall im Magariya aus Iwate..... 24
Abb. 6: Raum im Bauernhaus aus Nagano..... 24
Abb. 7: Beispiel einer Objektbeschriftung mit Holztafel. 27
Abb. 8: Beispiel Begleittext..... 28
Abb. 9: Schautafel im *gasshō zukuri*-Haus aus Shirakawa..... 36
Tab. 1: Ausgestellte Gebäude im Freilichtmuseum Toyonaka.....19

1. Einleitung

Japan ist nach den USA das Land mit den meisten Museen weltweit: 5.699 im Jahr 2015,[1] mit fast 280 Millionen Besuchern – mehr als das Doppelte der japanischen Bevölkerung.[2] Unter dieser Museenvielfalt befinden sich auch 109 Freilichtmuseen mit über 6 Millionen Besuchern.[3] Vergleicht man als deutscher Tourist das japanische Angebot an Freilichtmuseen mit dem im eigenen Land, so fällt auf, dass es in Japan sowohl Museen mit regionalen als auch landesweiten Ausstellungsstücken gibt. Während man beispielsweise im Gasshō Zukuri Minka-en 合掌造り民家園 („Park von Bauernhäusern im *gasshō zukuri*-Stil“) in Shirakawa (Präf. Gifu) einen Überblick über den regionalen, ins UNESCO-Weltkulturerbe aufgenommenen *gasshō zukuri*-Baustil[4] bekommt, kann man durch einen Besuch im Nihon Minka Shūraku Hakubutsukan 日本民家集落博物館 („Freilichtmuseum japanischer Bauernhäuser“) in Toyonaka (Präf. Osaka) über die traditionellen Baustile von Bauernhäusern aus verschiedenen Regionen Japans lernen.

Im Gegensatz dazu existiert in Deutschland kein einziges Freilichtmuseum, welches Gebäude oder Baustile aus ganz Deutschland präsentiert.[5] Stattdessen sind ausschließlich lokale und regionale Ausstellungen zu finden, wie z.B. das Oberschwäbische Museumsdorf Kürnach oder das Fränkische Freilandmuseum Bad Windsheim, die oft mit dem Begriff „Heimat“ in Verbindung gebracht werden.

Durch diese Beobachtung kommt die Frage auf, warum es in Japan auch überregionale und nationale Freilichtmuseen in Ergänzung zu den lokalen und regionalen Einrichtungen gibt.[6] Überträgt man die Möglichkeit der Identifikation mit dem Lokalen und Regionalen als „Heimatgefühl“ auf überregionale und nationale Ausstellungen, so lässt sich die These

[1] Vgl. Monbukagakushō 2015. In der Zahl sind sowohl gemäß des japanischen Museumsgesetzes von 2008 registrierte Museen, museumsäquivalente und museumsartige Einrichtung enthalten. Je nach feststellender Institution und statistischer Methode kann die Zahl abweichen.

[2] 126,98 Millionen Einwohner im Jahr 2014. Bei der Besucherzahl wird nicht zwischen einheimischen und ausländischen Besuchern unterschieden. https://de.statista.com/statistik/daten/studie/19305/umfrage/gesamtbevoelkerung-in-japan/, Zugriff 27.05.2018

[3] Vgl. Monbukagakushō 2015. Davon 16 registrierte Museen und 93 museumsäquivalente und museumsartige Einrichtungen. Besucherzahlen nur für das Jahr 2014 verfügbar.

[4] *gasshō zukuri* bedeutet wörtlich „gefaltete Hände“, da die starken Dachschrägen, die zur Vermeidung der Anhäufung von Schneemassen dienen, an dieses Bild erinnern sollen. Vgl. Young 2004: 84-87.

[5] Erarbeitet über die Museumsliste der von der ICOM (International Council of Museums) unterstützten Webseite http://www.vl-freilichtmuseen.de/index3.html, Zugriff 27.05.2018

[6] Genauso interessant wäre die Frage, warum es sie in Deutschland nicht gibt, was aber im Rahmen einer japanologisch orientierten Arbeit nicht skizziert werden kann.

formulieren, ob dadurch ein nationales Einheitsgefühl und die Identifikation mit Japan als Ganzem hervorgerufen werden soll.

Um dieser These nachzugehen, soll exemplarisch am 1956 gegründeten Nihon Minka Shūraku Hakubutsukan in Toyonaka[7] die Ausstellung zunächst unter Aspekten der aktuellen internationalen und damaligen japanischen Konzepte der Museologie betrachtet werden. Auf diese Weise soll einerseits das Museum auf die Effektivität der Vermittlung präsentierter Inhalte untersucht werden, die zur Identitätsbildung notwendig ist; andererseits soll versucht werden, das Konzept der Ausstellung aus kuratorischer und ideengeschichtlicher Sicht zur Zeit seiner Etablierung nachzuvollziehen.

Über eine Analyse der Präsentationsrhetorik und der inhaltlichen Strategie soll geklärt werden, inwieweit das Museum regionale und nationale Identitätsbildung gezielt fördert und wie sich dies im Ausstellungskonzept manifestiert. Mit Hilfe der gesammelten Ergebnisse wird abschließend die These geprüft, ob der ideologische Schwerpunkt des Museums bewusst auf nationale – und nicht explizit regionale – Identifikation gelegt ist.

Der aktuelle Forschungsstand zu Museumswissenschaften und Freilandmuseen in deutscher (Waidacher 2005; Vieregg 2006; Kaiser 2006; Waldemer 2006; Walz 2016) und englischer Sprache (Gailey 1999; Chappell 1999; Macdonald 2006; Aso 2014) ist umfassend und kann bereits einige Brücken zu Museen in Japan schlagen. In Japanischer Sprache existieren zwar Publikationen von Universitäten und in Zeitschriften von museologischen Forschungsgesellschaften,[8] die Recherche ist allerdings dadurch erschwert, dass die entsprechenden Medien für den japanischen Binnenmarkt produziert werden und von Europa aus nur durch Import zugänglich sind. Zu japanischen Freilichtmuseen sind in japanischer Sprache außer Publikationen der betreffenden Museen zu ihren eigenen Ausstellungen bereits weniger aktuelle[9] und meist eher technische Abhandlungen zu finden (z.B. Hayakawa 2016), die sich mit Aspekten wie Konservierung und Transferierung von Häusern beschäftigen. Ein ähnliches Bild zeichnet die englischsprachige Literatur zu japanischen Freilichtmuseen (Ehrentraut 1993; Siegenthaler 2010; Mizushima 2017). Während Quellen zu nationaler Identitätsbildung in Japan vielfältig sind (Gordon 1993; Vlastos 1998; McVeigh 2004; Fogel 2005; Doak 2007; Brumann und Cox 2010), lässt sich

[7] Im Folgenden zur Vereinfachung nur noch „Freilichtmuseum Toyonaka“ genannt.

[8] Dies zeigt beispielsweise der Ergebniskatalog, wenn man in der akademischen Datenbank CiNii nach „博物館学“ („Museumswissenschaften“) sucht. https://ci.nii.ac.jp/books/, Zugriff 19.06.2018.

[9] Recherche durch Suche in der akademischen Datenbank CiNii nach „野外博物館“ („Freilichtmuseum“). https://ci.nii.ac.jp/books/, Zugriff 19.06.2018.

sowohl auf Englisch als auch auf Japanisch nur wenig zu regionalen Aspekten finden (Fukuda 1997; Roberts 2005). Ein ähnlicher Ansatz in der Verknüpfung von Museumswissenschaften und Identitätsbildung am Beispiel eines konkreten Freilichtmuseums (wie hier angestrebt) wurde nur bei Siegenthaler 2010 gefunden, der sich mit dem Hida Minzoku Mura 飛騨民俗村 („Volkskundliches Dorf Hida“) beschäftigt, weshalb sich diese Arbeit regelmäßig auf dessen Ergebnisse stützt.

2. Hauptteil

2.1 Museumswissenschaftliche Grundlagen

2.1.1 Aktuelle museologische Konzepte

Museumsdefinition und -funktionen

Vor der eigentlichen Untersuchung sollen zunächst aktuelle museologische Konzepte vorgestellt werden, die auf das Freilichtmuseums japanischer Bauernhäuser in Toyonaka angewendet werden können.

Laut der „Ethischen Richtlinien für Museen“ von ICOM (International Council of Museums), der größten globalen Museumsorganisation, ist ein Museum

> [...] eine gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt. (Ethische Richtlinien für Museen von ICOM, 2010, http://www.icom-deutschland.de/client/media/364/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf, Zugriff 19.01.2019)

Aus dieser Definition[10] leiten sich die fünf Kernfunktionen des Museums ab: Sammeln, Bewahren, Erforschen, Ausstellen und Vermitteln. Für die Skizzierung der Identitätsbildung im Museum sind hauptsächlich die Funktionen Ausstellen und Vermitteln von Bedeutung, da sie sich durch die Kommunikation des Museums mit dem Besucher ergeben.

[10] Es existieren zahlreiche ähnliche Definitionen verschiedener Wissenschaftler und Institutionen, die oft als Arbeitsdefinitionen herangezogen werden. Für eine ausführliche Diskussion vgl. Walz 2016: 8-14. Die Definition von ICOM soll hier v.a. aufgrund dessen internationaler Autorität in der Museologie verwendet werden. Die fünf daraus abgeleiteten Museumsfunktionen sind allgemeine Grundlage der Museologie und lassen sich genauso aus alternativen Definitionen extrahieren.

Die spezifische Komponente der Wissensdarstellung im Museum ist die sinnliche Erfahrbarkeit des Wissens in Form von physischen Objekten. „Es kann nicht nur textlich darstellen, sondern materielle Relikte einer abwesenden Wirklichkeit *zeigen*."[11] Wird ein Objekt zum musealen Exponat,[12] wird es dem „Nützlichkeitskreislauf" entzogen, bekommt es eine symbolische Bedeutung zugewiesen und wird unter besonderen Schutz gestellt.[13] Es wird im Museum Teil des kulturellen Gedächtnisses, welches sich in ein „Funktionsgedächtnis" und ein „Speichergedächtnis" unterteilen lässt. Das „Funktionsgedächtnis" wird von Staaten und Nationen zur Konstruktion ihrer Vergangenheit genutzt, während das „Speichergedächtnis" einen eher wissenschaftlichen Bewahrungsanspruch ohne direkte Gebrauchsfunktion aufweist.[14] Diese Ambivalenz des kulturellen Gedächtnisses spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle in der Identitätsbildung, weshalb im Verlauf der Arbeit auf deren praktische Umsetzung eingegangen wird.

Freilichtmuseum

Freilichtmuseen[15] (auch Freilandmuseen oder Museumsdörfer genannt) gehören zur Gruppe der volkskundlichen Museen und entstanden Ende des 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund elementarer Umbrüche in Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur.[16] Bereits seit 1867 wurden auf der Weltausstellung in Paris „ethnographische Dörfer" mit regionalen Baustilen als Vorläufer des Freilichtmuseums gezeigt; als erstes permanentes Freilichtmuseum gilt jedoch das 1874 eröffnete „Nordiska Museet" in Stockholm mit Bauernhäusern aus ganz Schweden, welches erstmals die Idee der nationalen Identität mit der Bewahrung und Ausstellung von architektonischen Zeugnissen der Vergangenheit verknüpfte. [17] Während das älteste deutsche Freilichtmuseum, das „Museumsdorf

[11] Thiemeyer 2016: 21.
[12] Während eine Musealie ein der Museumssammlung angehörendes Objekt ist, ist ein Exponat eine im Museum ausgestellte Musealie. Vgl. Walz 2016: 13.
[13] Pomian 1990: 44f.
[14] Assmann 2009: 134-140.
[15] Das Freilichtmuseum ist nicht deckungsgleich mit dem Heimatmuseum, die beiden Museumstypen können sich aber überschneiden. Heimatmuseen sind auf die lokale Komponente fokussierte, meist eher zufällige Sammlungen mit starkem Identifikations- und Erziehungscharakter. Vgl. Vieregg 2006: 95; Henkel et al. 2016: 108.
[16] Vgl. Waldemer 2016: 93.
[17] Siegenthaler 2010: 61.

Cloppenburg“, bereits 1934 gegründet wurde,[18] entstanden die meisten Freilichtmuseen in Deutschland erst nach dem Zweiten Weltkrieg.[19]

Die charakteristische Besonderheit des Freilichtmuseums ist seine Sammlung von Bauwerken, die meist von ihrem Ursprungsstandort auf das Museumsgelände transloziert wurden.[20] Damit gehen nicht nur technische Schwierigkeiten einher, sondern auch spezifische Anforderungen in der Konservierung und Denkmalpflege. So stellt vor allem die Bewahrung der Bauwerke unter freiem Himmel eine besondere Herausforderung dar: Die Bauwerke sind den jahreszeitlichen Witterungen ausgeliefert, es kann kein konservatorisch sinnvolles Raumklima eingestellt werden, pflanzliche und tierische Schädlinge können die Bausubstanz verschlechtern. Aber auch die Beanspruchung der Gebäude durch Besucher sowie Museumsangestellte können die Bewahrung des Originalbaus erschweren, beispielsweise durch die demonstrative Nutzung von offenen Feuerstellen oder land- bzw. hauswirtschaftlichem Interieur.

Museale Ausstellungskonzepte

Für die Darstellung musealer Ausstellungskonzepte empfiehlt es sich, zunächst eine Definition und die ihr zugeordneten Funktionen zu betrachten:

> Für eine Ausstellung wird eine Auswahl von Sammlungsgegenständen neu geordnet und strukturiert, um einen vermittelbaren Zusammenhang darzustellen, der von einem dezidierten Interesse geleitet wird. Dieser Zusammenhang entwickelt sich zwischen dem Zeugnischarakter des Sammlungsobjekts, der Aussageabsicht der Kuratorinnen und Kuratoren, der für Museumsgäste verfügbaren, erläuternden Information sowie dem Verständnisinteresse und -vermögen der Museumsgäste. (Warnecke 2016: 242)

Hieraus ergeben sich verschiedene Teilaspekte, die Auskunft über die Ausstellung und deren Konzept geben: die Exponate an sich, deren Anordnung, beigefügte Texte, die Absicht der Kuratoren (Welche Botschaft soll übermittelt werden?) und die Reaktionen der Besucher. Die Analyse des Besucheraspekts kann im vorgegebenen Rahmen der Bachelorarbeit allerdings nicht geleistet werden, weshalb dieser auch in der Theorie ausgeklammert wird.

[18] Waldemer 2016: 93.
[19] Schröder 1997: 45-77.
[20] Waldemer 2016: 94, Tobler 2017: 14.

Im Folgenden werden verschiedene theoretische Ansätze zur Beschreibung der Ausstellungsgestaltung vorgestellt, die in Abschnitt 2.2 zur Anwendung kommen.

Zunächst kann die gesamte räumliche Präsentationsstruktur einer Ausstellung in linear oder nicht-linear unterteilt werden. Lineare Strukturen weisen Narrative[21] mit klarer Richtung, chronologischen Anordnungen der Exponate und feste Klassifikationen auf, die häufig im Rahmen eines „Zwangsrundgangs", also einer genau festgelegten Besichtigungsreihenfolge, zusammengefasst sind. Nicht-lineare Strukturen äußern sich beispielsweise in assoziativen Reihen, Ausstellungen von Einzelwerken oder dem Nebeneinander von unabhängig voneinander verständlichen Aspekten, die in nur lose skizzierten Rundgängen, als offene Exponatanordnungen oder einzelne „Präsentationsinseln" zusammengefasst sind. [22]

In der räumlichen Komponente ergeben sich im speziellen Fall des Freilichtmuseums aus der Sammlung an Gebäuden weitere Anordnungskonzepte:[23] kulissenhaftes Arrangement mit möglichst detailgetreuer Nachbildung des Ursprungstandorts; parkähnliche Gestaltung des Museumsgeländes mit Gruppierung der Gebäude nach Bau- oder Funktionstypen; sowie Präsentation der Gebäude in „Dörfern", zusammengestellt nach siedlungsgeographischen Erkenntnissen. Vor allem letzteres Anordnungskonzept wurde im deutschen Sprachraum verstärkt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts umgesetzt.[24]

Die Innenraumpräsentation der Häuser kann mit oder ohne Interieur erfolgen, wobei sich originales Inventar aus einer bestimmten Epoche, rekonstruiertes Inventar oder Inventar des letzten Nutzungszustands unterscheiden lässt.[25]

Dies leitet zu verschiedenen Präsentationsarten über, die in der Museologie in komplexer, vielschichtiger Weise durch Wissenschaftler erarbeitet wurden und werden. Dabei soll in vorliegender Arbeit nur die Schauausstellung[26] behandelt werden.

Harris Shettel unterscheidet intrinsisch interessante, primär ästhetische und instruktive Ausstellungsarten.[27] Während intrinsisch interessante Ausstellungen Besucher durch ihre historische, soziale oder psychologische Botschaft anziehen und ihnen ein emotionales

[21] „Narrativ" findet sich nicht im Duden, ist aber die treffendste Übersetzung für das englische „narrative", welches einen Schlüsselbegriff in der englischsprachigen Museologie darstellt. Vgl. Roberts 2014.
[22] Warnecke 2016: 244.
[23] Waldemer 2016: 94.
[24] Ebd.
[25] Ebd.
[26] Weitere Ausstellungsgattungen sind Wechselausstellung, Marginalienausstellung oder öffentliche Studiensammlung, die für das Freilichtmuseum Toyonaka jedoch nicht relevant sind. Vgl. Waidacher 2005: 144.
[27] Vgl. Shettel 1973, zitiert in Waidacher 2005: 146.

Erlebnis bieten, zeigen primär ästhetische Ausstellungen meist Kunst und Kunsthandwerk, welche das Schönheitsbedürfnis des Menschen ansprechen sollen. Bei instruktiven Ausstellungen steht der Lernprozess im Vordergrund, der dem Besucher Erkenntnis und Orientierung bieten soll.

Josef Beneš unterteilt museale Ausstellungen stattdessen in die Wirkungskategorien informativ, formativ und rekreativ,[28] welche den Schlagwörtern Bildung, Erziehung und Erholung zugeordnet werden können.

Weiterhin sind Inszenierung und Immersion Gestaltungsmöglichkeiten für Ausstellungen. Der Begriff Inszenierung umfasst Dioramen,[29] Historienmalereien und Stilräume, die gemäß eines gegebenen Themas ausgestattet sind, und sollen die Veranschaulichung für die Besucher erleichtern.[30] Immersionen sind dagegen „Ausstellungsgestaltungen, von denen das Publikum mit allen Sinneseindrücken eingenommen wird, also etwa begehbare Räume bzw. solche illusionistische Umwelten, die quasi-authentische Erlebnisse eines Dortseins vermitteln."[31]

Zur Vereinfachung der Immersion wird seit den 1960er Jahren auch „Living History" inszeniert, in deren Rahmen beispielsweise Schauspieler in Kostümen der jeweiligen Zeit eine bestimmte Rolle in der damaligen sozialen Gemeinschaft verkörpern oder (haus-)wirtschaftliche Tätigkeiten vorführen. Der Nutzen dieser Vorgehensweise ist allerdings umstritten.[32]

In der Museumspädagogik spielen Strategien für besucherorientierte Präsentationen eine wichtige Rolle.[33] Dabei wird zwischen narrativem, künstlerischem und partizipativem Ansatz unterschieden. Beim narrativen Ansatz werden die Exponate erzählerisch in einen fachwissenschaftlichen Kontext eingebunden, in dem auch die emotionale Komponente berücksichtigt wird. Er ist daher für ein primär nicht-akademisches Publikum geeignet.[34]

[28] Vgl. Beneš 1978, zitiert in Waidacher 2005: 146.
[29] Diorama bedeutet „in die Tiefe gebautes Schaubild mit plastischen Gegenständen vor gemaltem oder fotografiertem Hintergrund". Duden Webseite https://www.duden.de/rechtschreibung/Diorama, Zugriff 29.05.2018
[30] Vgl. Klein und Wüsthoff-Schäfer 1990, zitiert in Waidacher 2005: 162.
[31] Bitgood 1990, zitiert in Waidacher 2005: 162.
[32] Vgl. Chappell 1999: 338.
[33] Vgl. Kaiser 2006: 140.
[34] Vgl. ebd.

Der künstlerische Ansatz verlässt sich mehr auf eine subjektive und kreative Perspektive als auf Wissenschaft oder Geschichte. Mithilfe künstlerischer Zusammenstellung soll eine Botschaft in Form von Atmosphäre übermittelt werden.[35]
Beim partizipativen Ansatz bemüht sich das Museum um die Integration des Besuchers in die Entscheidungsprozesse zur Planung einer Ausstellung, was häufig durch das Schlagwort „Demokratisierung des Museums“ ausgedrückt wird. [36]

Die Ausstellung ergänzende Texte und Beschriftungen haben eine Reihe unterschiedlicher Funktionen inne: Sie stellen Informationen über die Exponate bereit, leiten die Aufmerksamkeit auf bestimmte Aspekte, verknüpfen bekannte und neue Erkenntnisse, helfen bei der Interpretation des Gesehenen und bieten Orientierung und Überblick innerhalb der Ausstellung.[37] Dabei spielen Leserlichkeit (Typographie und Layout), Lesbarkeit (Sprache), Verständlichkeit (Grammatik, Vokabular, inhaltlicher Zusammenhang) und Stil (Fachtext oder Alltagssprache) eine wichtige Rolle.[38]
In Museen tauchen unterschiedliche Textebenen und Informationsstrukturen auf, die zum Verständnis der Ausstellung beitragen. Zunächst gibt der Museums- oder Ausstellungstitel das allgemeine Thema vor und weckt somit gewisse Erwartungen beim Besucher. Meist findet sich in der Nähe des Eingangs ein Einleitungstext, der einen Überblick über die Ausstellung verschafft. Exponate werden durch Objektbeschriftungen identifiziert oder erklärt und in Gruppentexten zueinander in Beziehung gesetzt. Didaktische Beschriftungen liefern passende Hintergrundinformationen oder geben Denkanstöße.[39] Zusätzlich können kostenlose oder kostenpflichtige Handblätter, Broschüren und Ausstellungskataloge weiterführende Informationen bieten.

Exponate können durch eine Reihe an Ausstellungsmitteln ergänzt werden.[40] Neben originalen Musealien lassen sich auch Kopien, Rekonstruktionen oder ähnliche Objekte einsetzen, die aufgrund ihrer Symbolhaftigkeit als „ikonische Mittel“ bezeichnet werden. „Ergänzte Objekte“ sind beispielsweise Dioramen oder nicht-originales Interieur, welche ein

[35] Vgl. Kaiser 2006: 150-153.
[36] Vgl. Kaiser 2006: 140; 172.
[37] Waidacher 2005: 166.
[38] Waidacher 2005: 167.
[39] Vgl. Waidacher 2005: 171f.
[40] Vgl. Waidacher 2005: 174.

unmittelbares Erlebnis des Gesehenen bewirken sollen. Textliche Mittel bieten verschiedene Informationen, während „exakte Mittel“ wie Schemata, Tabellen und Karten oft den Zweck haben, abstrakte Zusammenhänge oder Größen begreifbar zu machen.[41]

Die Aussageabsicht des Kurators oder der Kuratorin wird in einer Ausstellung meist nicht direkt, sondern über Metakommunikation „zwischen den Zeilen“ als subtil wirkende Botschaften vermittelt und kann akademische, museologische, politische oder individuelle Standpunkte umfassen.[42] Akteure aus Wirtschaft, Politik und Gesellschaft können ebenso – vor allem in der Funktion des Geldgebers – Einfluss auf Ausstellungsinhalte nehmen, weshalb auch neutral und objektiv wirkende Präsentationen kritisch hinterfragt werden sollten.[43]
Dazu lassen sich Emotionalisierung und Rhetorik analysieren. Rhetorische Aspekte einer Ausstellung umfassen beispielsweise Auswahl, Hierarchisierung und Anordnung von Themen im Gesamtkontext der Ausstellung.[44] Man stelle sich beispielsweise eine Ausstellung zum Nationalsozialismus vor, bei der Themen wie der Autobahnbau hervorgehoben werden, während der Holocaust verschwiegen oder nur am Rande erwähnt wird – hier ließe sich an der rhetorischen Themenkonstellation sofort erkennen, dass es sich um eine unausgewogene Darstellung handelt.
Emotionalisierung dagegen bedeutet, dass dem Publikum eher Emotionen statt Fakten vermittelt werden sollen, beispielsweise Angst vor dem Kommunismus[45] und Überlegenheitsgefühle gegenüber Juden in der nationalsozialistischen Propaganda. Je nachdem, ob und welche positiven und negativen Gefühle rhetorisch geweckt werden sollen, lässt sich auf die dahinter liegende Botschaft schließen.

Zusammenfassend zeigt sich die große Bedeutung von ICOM in der internationalen Museologie sowie eine erstaunliche Bandbreite an Ausstellungskonzepten in Objektanordnung, Textgestaltung, Wahl der Hilfsmittel und Kommunikation mit den Besuchern, die auch auf Freilichtmuseen angewendet werden können. Dabei können Positionen des Kurators und weiterer Interessengruppen in die Ausstellung einfließen, sodass die museale Präsentation kaum als objektiv an sich gewertet werden kann.

[41] Vgl. Waidacher 2005: 174.
[42] Vgl. Kaiser 2006: 183.
[43] Vgl. Kaiser 2006: 184f.
[44] Kaiser 2006: 186.
[45] Kaiser 2006: 189.

2.1.2 Museologische Ausgangsbedingungen im Japan der 1950er Jahre

Die rechtlichen Grundlagen der heutigen japanischen Museen wurden 1951 mit dem Museumsgesetz (jap. *Hakubutsukan-hō* 博物館法) geschaffen. Darin sind Museumsregistrierung, finanzielle Zuschüsse der Regierung für öffentliche Museen, Steuererleichterung für private Museen und ein Qualifizierungsprogramm für Kuratoren geregelt.[46] Nachdem Ende der 60er Jahre ein regelrechter „Boom" an Museumsgründungen einsetzte, wurden 1973 vom Ministerium für Bildung, Kultur, Sport, Wissenschaft und Technologie (jap. Monbushō 文部科学省)[47] Standards zur Einrichtung und Verwaltung öffentlicher Museen geschaffen.[48]

Bereits seit 1928 existierte die Nihon Hakubutsukan Kyōkai 日本博物館協会 („Gesellschaft Japanischer Museen", eng. JAM),[49] doch erst im August 1973 wurde auch die Zennihon Hakubutsukan Gakkai 全日本博物館学会 („Japanische Museologische Gesellschaft") mit dem Ziel der Entwicklung und Förderung museologischer Forschung in Japan gegründet.[50] Bis zu diesem Zeitpunkt beschäftigten sich mit den Themen Museum und Museologie hauptsächlich die Nihon Hakubutsukan Kyōkai mit ihren Fachzeitschriften *Hakubutsukan Kenkyū* 博物館研究 („Museumsforschung") und *Hakubutsukan Zasshi* 博物館雑誌 („Museumszeitschrift"), sowie Zeitschriften mit geschichtlichem Fokus wie z.B. *Rekishi Hyōron* 歴史評論 („Geschichtsbesprechung").[51]

<u>Das Museumsgesetz</u>

Unter dem Museumsgesetz werden sowohl öffentliche und private registrierte[52] Museen (jap. *tōroku hakubutsukan* 登録博物館) als auch „museums-äquivalente Einrichtungen"[53] (jap. *hakubutsukan sōtō shisetsu* 博物館相当施設) geregelt. Museen, die keinen solchen Status erworben haben, gelten als „museumsartige" Einrichtungen und unterliegen nicht

[46] Vgl. Mizushima 2017: 118.
[47] Durch die Zusammenlegung zweier Behörden seit 2001 Monbukagakushō 文部科学省 oder auch MEXT genannt.
[48] Mizushima 2017: 118f.
[49] Webseite der JAM https://www.j-muse.or.jp/en/index.php, Zugriff 30.05.2018.
[50] Webseite der Japanischen Museologischen Gesellschaft http://www.museology.jp/goaisatu.html, Zugriff 30.05.2018.
[51] Vgl. Fukuda 1998: 26.
[52] Registrierung bei einem entsprechenden Komitee der jeweiligen Region, für die bestimmte Auflagen erfüllt werden müssen. Vgl. Mizushima 2017: 119.
[53] Auch dieser Status muss bürokratisch durch ein lokales Komitee erlangt werden. Vgl. Mizushima 2017: 119. Japanische Begrifflichkeiten aus Hayakawa 2017: 127.

dem Museumsgesetz. Registrierung bringt eine Reihe von v.a. finanziellen Vorteilen mit sich, ist aber auch an bestimmte Bedingungen geknüpft.[54]

Die Rolle des Museums in Japan ist im 1951 verabschiedeten und zuletzt 2008 geänderten Museumsgesetz Abschnitt 1 Paragraph 2 definiert:

> この法律において「博物館」とは、歴史、芸術、民俗、産業、自然科学等に関する資料を収集し、保管（育成を含む。以下同じ。）し、展示して教育的配慮の下に一般公衆の利用に供し、その教養、調査研究、レクリエーション等に資するために必要な事業を行い、あわせてこれらの資料に関する調査研究をすることを目的とする機関 [...] (Quelle: http://elaws.e-gov.go.jp/search/elawsSearch/elaws_search/lsg0500/detail?lawId=326AC1000000285&openerCode=1)
>
> „Museum" im Sinne dieses Gesetzes ist eine Institution mit dem Zweck, Materialien zu Geschichte, Kunst, Volkskunde, Industrie, Naturwissenschaft usw. zu sammeln, zu bewahren (einschließlich zu fördern; selbiges gilt im Folgenden), auszustellen, unter pädagogischer Berücksichtigung für die Nutzung durch die allgemeine Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen, den notwendigen Betrieb für den Beitrag zu Bildung, Forschung, Erholung etc. auszuüben sowie Forschung zu diesen gesamten Materialien durchzuführen. (Eigene Übersetzung)

Daraus lassen sich die gleichen Funktionen – sammeln, bewahren, forschen, präsentieren und vermitteln – ableiten wie im Statut von ICOM (vgl. 2.1.1) und zeigen die globale Vernetztheit des Museumswesens.

1950 erklärte das Monbushō erstmals, dass nun auch *minka* als wichtige Architekturwerke geschützt und studiert werden sollten, und die ersten Bauernhäuser bekamen 1956 den Status *jūyō bunkazai* 重要文化財 („wichtiges Kulturgut") auf nationaler Ebene.[55] Zusammen mit dem Museumsgesetz von 1951, welches den Kommunen und Gemeinden die Gründung von Museen und lokalen Geschichtszentren signifikant vereinfacht, dürfte dies die Etablierung von Freilichtmuseen wie dem hier besprochenen in Toyonaka deutlich erleichtert oder motiviert haben.

Freilichtmuseen

In der japanischen Museologie gibt es keine eindeutige Definition von Freilichtmuseen, unter anderem da es viele Fälle von Häusern gibt, die einzeln ausgestellt werden.[56] Von einigen Museumswissenschaftlern wurden Freilichtmuseen in der Vergangenheit als Museen kategorisiert, die große Objekte wie Gebäude, steinerne Statuen, Skulpturen, Schiffe etc. im

[54] Vgl. Mizushima 2017: 124f.
[55] Siegenthaler 2010: 66.
[56] Vgl. Hayakawa 2017: 127.

Freien ausstellen, vom Monbukagakushō allerdings als Institutionen, die eine natürliche Landschaft oder Gebäude ausstellen; jedoch gibt es noch eine Reihe weiterer Definitionen, die in den japanischen Museumswissenschaften vertreten sind.[57]

Entsprechend sollen auch verschiedene Volkskundler, Kuratoren und Museumskonzepte betrachtet werden, die nach dem Zweiten Weltkrieg und in der Gründungszeit des Freilichtmuseum Toyonaka aktiv waren, um den museologischen Zeitgeist einzufangen.

Japanische Volkskunde

Die Stellung der japanischen Volkskunde und ihre Bedeutung in der Nachkriegszeit zeigt sich u.a. in der Veröffentlichung der englischsprachigen „Series of Japanese Life and Culture" ab 1951 durch die Kokusai Bunka Shinkōkai 国際文化振興会 („Gesellschaft zur Förderung internationaler Kultur"), in der „Folklore in Japanese Life and Customs" 1963 als sechster Band publiziert wurde und ähnliche Themen wie die japanischen Freilichtmuseen anspricht.[58]

Aus Platzgründen sollen hier jedoch nur zwei wichtige Volkskundler besprochen werden, nämlich Yanagita Kunio 柳田國男 (1875-1962), der als Begründer dieser Disziplin in Japan gilt,[59] sowie Shibusawa Keizō 渋沢敬三 (1896-1963), der sich vor allem mit ökonomischen Aspekten der Volkskunde befasste, dessen Thesen für das Freilichtmuseum in Toyonaka aber von Bedeutung sind, da er dort als Berater und Vorstandsmitglied fungierte.[60]

Yanagita Kunio beschäftigte sich mit einer großen Bandbreite an volkskundlichen Themen wie Volksglauben, Rituale, Feste, Ahnenverehrung, Sozialstrukturen, Verwandtschafts-systeme oder Volksreligion und war eine intellektuelle Schlüsselfigur der 20er und 30er Jahre.[61] Während er seine Forschungen anfänglich noch *kyōdo kenkyū* 郷土研究 („lokale Studien") nannte und die kulturelle Diversität im ländlichen Japan betonte,[62] bezeichnete er sie ab den 1930er Jahren als *minzokugaku* 民俗学 („Volkskunde")[63] und betrachtete die lokalen Unterschiede als Ableger einer einzigen nationalen Geschichte.[64] Dabei vermengte er

[57] Hayakawa 2017: 127f.
[58] Vgl. Ōtō 1963.
[59] Henry 2012: 52.
[60] Vgl. Yokohama-shi Rekishi Hakubutsukan 2002: 151, 155.
[61] Morse 2012: 10f.
[62] Siegenthaler 2010: 64f.
[63] Henry 2012: 49.
[64] Morris-Suzuki 1998: 68, 72.

wissenschaftliche Forschungsergebnisse mit einem romantisierten Bild des ländlichen Raums als Quelle des Brauchtums der Vorfahren, [65] was repräsentativ für seine Zeit[66] und deren *agrarian myth* („landwirtschaftlicher Mythos“) war, eine ideologische Fixierung auf den ländlichen Raum und die Bräuche der Bauern, welche mit dem Wachsen der Städte ebenso mitwuchs.[67]

Yanagita war überzeugt, dass soziale Praktiken aus dem landwirtschaftlichen Kontext die japanische Bevölkerung unabhängig von ihrem gesellschaftlichen Status verbinden würden.[68] Deshalb erhoffte er sich durch den Vergleich lokaler Gebiete aus ganz Japan eine tiefere Einsicht in die Japanische Kultur als Ganzes und folgerte, dass lokale Identität nur durch Bezugnahme auf die nationale Identität lesbar sei.[69] Ronald Morse fasst Yanagitas Bestrebungen um die Volkskunde folgendermaßen zusammen: „if there is one unifying theme in Yanagita's work it is the search for elements of tradition that explain Japan's distinctive national character".[70]

Obwohl Yanagitas wichtigste Werke und Thesen in der Vorkriegszeit entstanden, blieb die Dynamik der Beziehung zwischen lokal und national auch nach dem Zweiten Weltkrieg größtenteils unverändert.[71] So wurde das Konzept des 1959 eröffneten Hida Minzoku-kan 飛騨民族館 („Volkskundehaus Hida“, der Vorgänger des Minzoku Mura) von Yanagitas Thesen und Methoden beeinflusst;[72] inwiefern dies ebenfalls für das Freilichtmuseum Toyonaka gilt, ist dagegen unklar und kann nur über den Abgleich von Yanagitas Thesen mit dem Ausstellungsnarrativ erörtert werden.

Shibusawa Keizō, Enkel des berühmten Unternehmers Shibusawa Eiichi (1840-1931), interessierte sich in der Volkskunde besonders für die ökonomische Situation der „einfachen“ Bevölkerung (jap. *jōmin* 常民), [73] in der er den Ansatz zur Armutsbekämpfung sah.[74] Bereits 1937 plante er ein Museum zur japanischen Wirtschaftsgeschichte, welches

[65] Gluck 1985: 180f.
[66] Morse 2012: 11.
[67] Vgl. Gluck 1985: 178-186.
[68] Aso 2014: 149.
[69] Henry 2012: 52.
[70] Morse 1990: xvi, zitiert in Henry 2012: 50.
[71] Siegenthaler 2010: 65.
[72] Siegenthaler 2010: 64.
[73] Von u.a. Yanagita und Shibusawa verwendeter Begriff, der politische, militärische, akademische und religiöse Eliten ausschließt. Vgl. Aso 2014: 149.
[74] Vgl. Aso 2014: 138.

jedoch nie umgesetzt wurde.[75] Shibusawa arbeitete mit dem Begriff *kokumin* 国民 („Staatsbürger“) als Adressat für sein Museum und setzte ihn in Bezug zu Standeszugehörigkeit, regionaler und temporaler Diversität in Japan.[76] Aus seiner privaten Sammlertätigkeit entstand das Yaneura no Hakubutsukan 屋根裏の博物館 („Dachbodenmuseum“) mit naturhistorischem Fokus, das allerdings nicht öffentlich zugänglich war,[77] und 1921 die Achikku Myūzeamu Sosaeti アチックミューゼアムソサエティ („Gesellschaft des Dachbodenmuseums“), mit der er den Schwerpunkt der Sammlung auf volkskundliche Objekte verschob.[78] Die öffentlichen Funktionen und Methoden, die Shibusawa in seinem geplanten Museum sah, waren u.a. möglichst originalgetreue Darstellung der Vergangenheit; Verwendung vieler Modelle, Fotografien, Graphiken, Diagramme und weiterer optischer Hilfsmittel; detaillierte Erläuterung des Entwicklungsprozesses; Erstellung von Aufzeichnungen, die Produktionsmethoden und Materialien bewahren; evtl. Einbeziehung von Wissen über verwandte Völker sowie die Vermittlung von Aufklärung und Anregungen für die Zukunft.[79]

Dabei spielte die Materialität der Objekte und deren visuelle Präsentation eine bedeutende Rolle für die Kommunikation mit dem Publikum, aber auch für die Anregung von Emotionen.[80] Mit diesen konkreten Kriterien soll daher in Abschnitt 2.2 auch das Freilichtmuseum Toyonaka auf Shibusawas Konzepte und deren Umsetzung untersucht werden, denn er stand dessen Ausstellungseinrichtung ab 1958 beratend zur Seite und war von 1962 bis zu seinem Tod Vorstandsmitglied der Kōeki zaidan hōjin Ōsakafu bunkazai sentā 公益財団法人 大阪府文化財センター („gemeinnützige rechtsfähige Stiftung ‚Zentrum für Kulturgut Osaka‘“), der Trägergesellschaft des Museums.[81]

Kuratoren anderer Freilichtmuseen

Eine noch wichtigere Rolle als volkskundliche Wissenschaftler und deren Forschungsergebnisse spielten und spielen die Kuratoren der Ausstellungen. Deshalb lohnt

[75] Aso 2014: 139.
[76] Aso 2014: 141.
[77] Trotz des Museumsbegriffs im Namen handelte es sich um eine Sammlung, die noch in ein öffentliches Museum umgewandelt werden sollte, was Shibusawa aber nicht gelang. Nach seinem Tod begründeten die Objekte die Sammlung des Kokuritsu Minzokugaku Hakubutsukan 国立民俗学博物館 („Nationales Ethnologiemuseum“) in Suita (Präf. Osaka). Yokohama-shi Rekishi Hakubutsukan 2002: 150.
[78] Vgl. Aso 2014: 143.
[79] Vgl. ebd.
[80] Aso 2014: 143f., 148.
[81] Aso 2014: 142; Yokohama-shi Rekishi Hakubutsukan 2002: 151, 155.

sich ein Blick auf die kuratorische Situation anderer Freilichtmuseen mit ähnlicher Gründungszeit, nämlich das Hida Minzoku-kan (1959) und das Kawasaki Shiritsu Nihon Minka-en 川崎市立日本民家園 („Städtischer Park japanischer Bauernhäuser Kawasaki", 1958).[82]

Nagakura Saburō 長倉三朗 (1911-1997) war ein gelernter Töpfer aus Takayama, der sich auch mit Folklore und materieller Volkskultur wie lokaler Keramik, landwirtschaftlichen Geräten und örtlichen Festen beschäftigte.[83] 1953 trat er dem Beratungskomitee für das Takayama Kyōdo-kan 高山郷土館 („lokales Museum von Takayama") bei, in dem u.a. *gasshō zukuri*-Häuser ausgestellt wurden.[84] Mit dem Hida Minzoku-kan gründete er 1959 ein Zentrum für volkskundliches Material, welches in einem transferierten Bauernhaus aus einer nahe gelegenen Siedlung untergebracht war und bis in die 70er Jahre zum Freilichtmuseum Hida Minzoku Mura erweitert wurde, in dem regionale Bauwerke und Interieur ausgestellt werden.[85] Dabei standen allerdings die ohne Vitrinen ausgestellten Geräte und Einrichtungsgegenstände der Sammlung im Vordergrund, die Häuser *per se* spielten eine untergeordnete Rolle und sollten als geeigneter Hintergrund dienen.[86] Um diesen Hintergrund zu beleben, wurden die Feuerstellen der Häuser stetig beheizt, was weder brandschutztechnischen noch konservatorischen Standards der Zeit entsprach.[87] Nagakuras Entscheidung, die handwerklichen Arbeiten und traditionelle Lebensweise in der Region in den Vordergrund zu stellen, folgte sowohl dem *status quo* der auf „die Nation" fokussierten Volkskunde als auch einem Narrativ, welches auf die Herausarbeitung einer nationalen Identität ausgerichtet war.[88] Die geringe Würdigung der Häuser als eigenständige Kulturobjekte könnte der fehlenden (Aus-)Bildung Nagakuras in Architektur und Architekturgeschichte geschuldet sein, oder nur die Umsetzung von Nagakuras persönlichen Prioritäten aufzeigen, die er als Direktor der Museums selbstständig gestalten konnte.[89]

[82] Die Auswahl dieser beiden Freilichtmuseen erfolgt aus der Schwierigkeit der Informationsbeschaffung über Kuratoren von japanischen Freilichtmuseen im Allgemeinen. Unabhängig davon, ob die beiden Museen bzw. deren Kuratoren repräsentativ für die japanischen Freilichtmuseen sind, zeigen sie einen Kontrast in den kuratorischen Konzepten, der für die museologische Analyse des Museums von Bedeutung ist.
[83] Siegenthaler 2010: 62f.
[84] Siegenthaler 2010: 63, 65.
[85] Siegenthaler 2010: 59; 67f.
[86] Siegenthaler 2010: 69.
[87] Siegenthaler 2010: 69.
[88] Vgl. Siegenthaler 2010: 61.
[89] Siegenthaler 2010: 67, 69.

Furue Ryōnin 古江亮仁 (*1915), Gründer und Kurator des Kawasaki Shiritsu Nihon Minka-en, zeigt eine Haltung gegenüber dem Freilichtmuseum, die sich stark von der Nagakuras unterscheidet. Das 1958 gegründete Museum stellt 25 *minka* aus ganz Japan zusammen mit Inventar und landwirtschaftlichen Geräten aus und basiert damit auf einem ähnlichen Ansatz wie das Freilichtmuseum Toyonaka.[90] Seine hohe Wertschätzung der Gebäude und der Wunsch des Schutzes dieser Strukturen, welche auch als Motiv der Museumsgründung fungiert haben könnten, spiegelt sich in seinen Schriften wider, in denen er die Architektur der Bauernhäuser als Kunst betrachtet.[91] Im Vergleich zu Nagakuras Fokus auf handwerkliche Kunstobjekte wird daher bei Furue ein architekturzentriertes Museumskonzept sichtbar. Bedenkt man, dass es zu diesem Zeitpunkt bereits museologische Fachzeitschriften und Kuratorenprüfungen gab,[92] erscheinen jedoch die gewählten Ansätze beider und deren Umsetzung subjektiv und arbiträr.

Die museumswissenschaftlichen Bedingungen in Japan wurden maßgeblich vom Museumsgesetz von 1951 bestimmt, welches half, die Differenzierung und Weiterentwicklung des Museumswesens voranzutreiben. Starke Kuratorenpersönlichkeiten arbeiteten an der praktischen Umsetzung der Museumsgestaltung nach ihren eigenen Vorstellungen, beeinflusst von den Thesen wichtiger Volkskundler ihrer Zeit wie Yanagita Kunio und Shibusawa Keizō, was zu unterschiedlichen Ergebnissen führen konnte. Daher lässt sich aus genannten Beispielen keine Schlussfolgerung für das kurative Museumskonzept des Freilichtmuseums Toyonaka ziehen,[93] weshalb es im Folgenden selbstständig analysiert werden soll.

[90] Vgl. Webseite des Kawasaki Shiritsu Nihon Minka-en: http://www.nihonminkaen.jp/, Zugriff 05.06.2018.
[91] Vgl. Siegenthaler 2010: 70.
[92] Der damalige Stand des Kuratorenwesens wird nachgezeichnet durch das Inhaltsverzeichnis der museumswissenschaftlichen Zeitschrift *Hakubutsukan Kenkyū* 博物館研究 29 (3) auf https://ndlonline.ndl.go.jp/#!/detail/R300000003-I3462669-00
[93] Weder der Name des ursprünglichen Kurators noch Informationen zu diesem konnten trotz intensiver Recherche herausgefunden werden.

2.2 Umsetzung museologischer Konzepte in der Ausstellung

Das Freilichtmuseum Toyonaka wurde 1956 als erstes japanisches Bauernhausmuseum gegründet[94] und umfasst eine Fläche von ca. 36.000 m² mit 12 Gebäuden (siehe Abb. 1 und Abb. 2) im Hattori-Ryokuchi-Park der Stadt Toyonaka (Präf. Osaka).[95] Träger und Leitung ist die Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 公益財団法人 大阪府文化財センター („gemeinnützige rechtsfähige Stiftung ‚Zentrum für Kulturgut Osaka'"). Das Freilichtmuseum wurde 1960 als Museum im Sinne des Museumsgesetzes registriert.[96] Eine Umstrukturierung oder Neugestaltung der Ausstellung seit der Gründung ist nicht bekannt. Der aktuellste Bericht zum Museum ist für das Jahr 2014 verfügbar[97] und registriert 35.507 Besucher an 303 Öffnungstagen.[98]

Abb. 1: Bauernhaus aus Settsu-Nose (Präf. Osaka).
Beispiel für die im Freilichtmuseum Toyonaka ausgestellten Gebäude. Foto: Regina Bichler, 2018.

[94] Vgl. Hayakawa 2017: 128.
[95] Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2006: 1f.
[96] Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2006: 2.
[97] Vgl. Webseite der Stiftung: http://www.occh.or.jp/?s=data/nenpo, Zugriff 08.06.2018.
[98] Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2014: 87.

1．河内布施の長屋門（大阪府）
2．日向椎葉の民家（宮崎県）
3．信濃秋山の民家（長野県）
4．大和十津川の民家（奈良県）
5．越前敦賀の民家（福井県）
6．北河内の茶室（大阪府）
7．南部の曲家（岩手県）
8．小豆島の農村歌舞伎舞台（香川県）
9．奄美大島の高倉（鹿児島）
１０．摂津能勢の民家（大阪府）
１１．飛騨白川の民家（岐阜県）
１２．堂島の米蔵（大阪府）

Abb. 2: Schematische Karte des Freilichtmuseums Toyonaka.
Nummerierung der Gebäude anhand eines vorgeschlagenen Rundgangs, der auch als Grundlage für die Nummerierung in Tab. 1 dient. Quelle: http://www.occh.or.jp/minka/?s=guide

2.2.1 Analyse der Ausstellungsstücke

Die Exponate des Freilichtmuseums Toyonaka lassen sich grob in drei Gruppen unterteilen: Gebäude, Großexponate und Kleinobjekte. Tab. 1 gibt eine Übersicht über die einzelnen Gebäude, deren Herkunft, Bau- und Verlegungsjahr, zugewiesener Titel und deren im Freilichtmuseum Toyonaka angegebene Nummerierung.

Tab. 1: Ausgestellte Gebäude im Freilichtmuseum Toyonaka. Mit Herkunft, Bau- und Verlegungszeit sowie zugewiesenem Titel. Quelle: Kōeki zaidan hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2006.

Nr.	Gebäude	Herkunft	Baujahr/-zeit	Verlegungs-jahr	Titel
1	Torgebäude „Nagayamon“	Kawachi-Fuse (Präf. Osaka)	Edo-Zeit	1959	-
2	Bauernhaus mit separater Toilette und Stall	Hyuga-Shiiba (Präf. Miyazaki)	Mitte Edo-Zeit	1959	wichtiges Kulturgut[99]
3	Bauernhaus	Shinano- Akiyama (Präf. Nagano)	1755	1961	wichtiges Kulturgut
4	Bauernhaus mit separatem Lagerhaus	Yamato-Totsukawa (Präf. Nara)	1840er	1962	materielles Kulturgut der Präfektur[100]
5	Bauernhaus	Echizen-Tsuruga (Präf. Fukui)	Edo-Zeit	1963	materielles Kulturgut der Präfektur
6	Teehaus	Kita-Kawachi (Präf. Osaka)	älter als 1851	2005	-
7	Bauernhaus „Magariya“	Nambu (Präf. Iwate)	Edo-Zeit	1964	materielles Kulturgut der Präfektur
8	Bauerndorf-Kabukitheater	Shōdishima (Präf. Kanagawa)	mindestens 1859, eher älter	1963	materielles volkskundliches Dokument der Präfektur[101]
9	Hochspeicher „Takakura“	Amami-Ōshima (Präf. Kagoshima)	unbekannt; wahrscheinlich Edo-Zeit	1958	materielles Kulturgut der Präfektur
10	Bauernhaus	Settsu-Nose (Präf. Osaka)	Anfang/Mitte Edo-Zeit	1960	wichtiges Kulturgut
11	*gasshō zukuri*-Bauernhaus mit separater Toilette	Hida-Shirakawa (Präf. Gifu)	Ende Edo-Zeit	1956	wichtiges materielles volkskundliches Kulturgut[102]
12	Reisspeicher	Dōjima (Präf. Osaka)	wahrscheinlich Edo-Zeit	1960	-

Als Großexponate werden u.a. ein Windrad aus Sakai (Präf. Osaka), zwei Einbäume aus den Präfekturen Shimane und Kagoshima, ein Transportkarren, Truhen, Badewannen, ein Schlitten und weitere Objekte aufgefasst, die hier nicht abschließend gelistet werden können. Im Museum sind sie je nach Größe, Nutzung und Zusammenhang[103] innerhalb oder außerhalb der Gebäude aufgestellt. Zu den Kleinobjekten zählen z.B. Geschirr, Spielzeug, Werkzeug und weitere Alltagsgegenstände.

[99] jap. *jūyō bunkazai* 重要文化財.
[100] jap. *fushitei yūkei bunkazai* 府指定有形文化財.
[101] jap. *fushitei yūkei minzoku shiryō* 府指定有形民俗資料.
[102] jap. *jūyō yūkei minzoku bunkazai* 重要有形民俗文化財.
[103] Nicht zu einem Gebäude gehörige Exponate wie die Einbäume sind separat präsentiert, während z.B. ein Badetrog im Inneren des zugehörigen Hauses an der vermuteten Stelle aufgestellt ist.

Anordnungskonzept der Häuser

Die Nummerierung der Gebäude im Museum (siehe Abb. 2) zeigt einen Besichtigungsrundgang von Nummer 1 bis Nummer 12 auf, der sich beim Besuch des Museums anbietet. Dem Vorschlag muss allerdings nicht gefolgt werden, es gibt weder Narrativ noch Chronologie in diesem Rundgang, sondern er wird allein von der räumlichen Lage der Gebäude bestimmt. Es handelt sich hierbei um eine nicht-lineare Präsentationsstruktur, bei der jedes Gebäude als „Präsentationsinsel" für sich alleine steht.
Als Anordnungskonzepte lassen sich kulissenhafter Nachbau der Ursprungsumgebung[104] und Präsentation in „Dörfern" ausschließen. Die Gebäude sind zwar in einem Park gelegen, aber nicht nach Bau- oder Funktionstypen gruppiert (beispielsweise als Gruppe von Häusern aus Bergregionen), sodass kein für Freilichtmuseen typisches Anordnungskonzept erkennbar ist. Vielmehr liegt bei Betrachtung der Museumsgeschichte[105] nahe, dass die Häuser bei ihrer Translozierung stets an einer räumlich günstigen Stelle aufgebaut wurden und sich deshalb mit zunehmendem Verlegungsjahr vom Eingang entfernen.

Innenraumpräsentation

Die Innenraumpräsentation der Häuser erfolgt mit einem Teil des Interieurs, darunter (Koch-)Geschirr, Strohsandalen, Werkzeug, landwirtschaftliche und Haushaltsgeräte, wobei nicht erkenntlich ist, ob es sich um das Originalinterieur (des letzten Nutzungszustands oder als Relikte z.B. der Edo-Zeit[106]) oder passende Gegenstände aus einem anderen Haushalt handelt.[107] Die Innenausstattung der einzelnen Häuser ist in Vitrinen, auf niedrigen grau-braunen Blöcken[108] oder frei im Raum ausgestellt (siehe Abb. 3 und Abb. 4). Dabei ist oft kein eindeutiges Gruppierungskonzept der Gegenstände erkennbar: Spielzeug steht neben Kerzenständern, Handwerkszeug eines Zimmermanns und Essensbehältern.[109]

[104] Es sind zwar kleine Gärten angelegt, um auf landwirtschaftliche Produktion hinzuweisen, aber es gibt keinerlei Hinweise auf landschaftsarchitektonische Umgestaltung der Fläche, um dem Herkunftsort der Häuser zu ähneln – was bei mehreren Exponaten aus Bergregionen auch nur schwer möglich wäre.
[105] Der Erwerb der jeweiligen Gebäude wurde nicht als einheitliches Konzept geplant, sondern ergab sich oft spontan. Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2006: 2.
[106] Die Edo-Zeit (1603-1868) gilt als kulturelle Blütezeit Japans. Vgl. Walthall 2006: 102-108.
[107] Bedenkt man, dass manche Häuser zur Zeit der Museumsgründung bereits mehrere Hundert Jahre alt waren, so ist es wahrscheinlicher, dass es sich bei den meisten Gegenständen eher um das Inventar des letzten Nutzungszustands handelt als um Originalobjekte aus der (bei Museumsgründung schon ca. 100 Jahre vergangenen) Edo-Zeit.
[108] Die Farbe ist vermutlich so gewählt, damit die Blöcke sich passend in die Gebäude einfügen und nicht als Präsentationshilfen auffallen.
[109] Inhalt einer Vitrine im Magariya aus Nambu.

Abb. 3: Beispiel 1 zur Objektpräsentation.
Kleinobjekte frei im Raum (Vordergrund) sowie auf grau-braunen Blöcken als Hilfsmittel (Hintergrund rechts) im Bauernhaus aus Settsu-Nose (Präf. Osaka) ausgestellt. Foto: Regina Bichler, 2018.

Abb. 4: Beispiel 2 zur Objektpräsentation.
Objektpräsentation im Bauernhaus aus Shina-Akiyama (Präf. Nagano). Die landwirtschaftlichen Geräte sind nicht einzeln beschriftet und ohne erkennbares didaktisches Konzept im Raum (hier ein ehemaliger Stall) verteilt.

Umsetzung von Ausstellungskonzepten

Die Kategorien „intrinsisch interessante“, „primär ästhetische“ und „instruktive“ Ausstellungsarten von Harris Shettel verschwimmen im Freilichtmuseum Toyonaka zu einem Hybrid: Die intrinsisch interessante Komponente ist in der „Japaneseness“[110] der edo-zeitlichen Exponate begründet, die sowohl einheimische als auch ausländische Touristen als archetypisches Bild von Japan anzieht. Die ästhetische Komponente bilden die Bauernhäuser an sich, die in ihrer Größe, Materialität und handwerklichen Verarbeitung beeindrucken, während deren ausführliche, größtenteils textbasierte Erklärung die instruktive Komponente bildet.

Beneš Wirkungskategorien „informativ“, „formativ“ und „rekreativ“, treffen ebenfalls als Hybrid zu, zumindest in der Vereinigung von Bildungs- und Erholungszwecken, die mit schriftlichen Erläuterungen und der landschaftlich ansprechenden Parkgestaltung umgesetzt sind. Inwiefern Erziehung im Museum eine Rolle spielt, kann erst in Abschnitt 2.3 sinnvoll erörtert werden.

Fragt man nach dem Grad an Inszenierung und Immersion, die das Museum einsetzt bzw. hervorruft, so zeigen sich unterschiedliche Situationen je nach der konkreten Gestaltung der einzelnen Räume. Im Allgemeinen fungieren die Bauernhäuser und anderen Gebäude als inszenierte Stilräume, die mit ihrer detaillierten und vielseitigen Ausstattung – unabhängig von deren Authentizität – einen spezifischen Eindruck von der materiellen Lebenswelt der jeweiligen Zeit und Region verschaffen. Allerdings sind manche Räume eher klassisch museal ausgestattet (siehe Abb. 5), was einen niedrigen Immersionsgrad zur Folge hat, andere dagegen suggerieren die Belebtheit und Bewohnbarkeit des Ausstellungsobjekts, bieten also einen hohen Immersionsgrad (siehe Abb. 6).

Der Immersionsgrad wird gesteigert durch die Quantität an Ausstellungsstücken, die Begehbarkeit der Bauernhäuser und freie Bewegbarkeit der Besucher zwischen den Objekten, deren teils informelle Präsentation[111] sowie beispielsweise die Befeuerung der Kochstellen tragen zur Wahrnehmung der Exponate als lebendige Geschichte bei. Dagegen wurde auf die Inszenierung einer „Living History“ verzichtet.

[110] Dt. etwa „Japanhaftigkeit“, allerdings existiert keine passende Übersetzung gleicher Aussagekraft.

[111] An der Wand angelehnt, von der Decke hängend, im Raum dekoriert oder auf dem Boden liegend. Eigene Beobachtungen vor Ort.

Abb. 5: Ehemaliger Pferdestall im Magariya aus Iwate.
Die Begleittexte, die als laminierte DinA2-Drucke an die Wand gepinnt sind, die Vitrine mit Exponaten in der Mitte des Raumes sowie die künstliche Beleuchtung vermitteln eine klassisch museale Atmosphäre, bei der Information und Wissensvermittlung im Vordergrund stehen und das Gebäude in den Hintergrund rückt. Foto: Regina Bichler, 2018.

Abb. 6: Raum im Bauernhaus aus Nagano.
Das Arrangement der Gebrauchsgegenstände in der Nähe der Feuerstelle suggeriert die aktuelle Benutzung des Hauses, auf künstliche Beleuchtung wurde verzichtet und nur die Objektbeschriftungen sowie die Absperrung, die den Besucher am Betreten hindert, verweisen auf die Inszenierung der Szene. Foto: Regina Bichler, 2018.

Umsetzung von Museumspädagogik

Vergleicht man den narrativen, künstlerischen und partizipativen Ansatz in der besucherorientierten Präsentation museumspädagogisch, so lässt sich das Freilichtmuseum Toyonaka als größtenteils narrativ einordnen. Die historische und architektonische Geschichte der Häuser wird durch Überlieferungen, die Familiengeschichte der Besitzer oder Ähnliches (siehe hierzu Abschnitt 2.2.3) von der didaktisch-fachwissenschaftlichen Ebene auf eine emotional ansprechende Ebene übertragen. Es werden also keine reinen Fakten, sondern eine subjektive und lokale Form der Geschichte in narrativer Struktur vermittelt. Inwieweit der künstlerische Ansatz zutrifft, ist nicht eindeutig zu beurteilen, da Pro- und Contra-Kriterien gegeben sind. Einerseits sind keine explizit kreativen und künstlerischen Gestaltungsprinzipien in der Museumsgestaltung erkennbar, andererseits vermittelt das Museum seine Botschaft aber auch in einer passenden Atmosphäre.

Tatsächlich lässt sich jedoch dem Museum eine demokratische und partizipative Komponente nicht absprechen. Zum einen handelt es sich um ein nicht-staatliches Museum, das von einer gemeinnützigen Kulturorganisation getragen und hauptsächlich von freiwilligen Helfern betreut wird (58 im Jahr 2014).[112] Zum anderen war das Projekt der Verlegung des *gasshō zukuri*-Hauses aus Shirakawa (Präf. Gifu) in die Präfektur Osaka, das später zur Gründung des Freilichtmuseums führte, bei den Bürgern Toyonakas so beliebt, dass sie selbst für ihre Stadt als Zielort der Verlegung warben und Geld spendeten.[113]

Inwiefern in der heutigen Stiftungs- und Museumsstruktur die Mitglieder die Möglichkeit zur Mitsprache und Durchsetzung ihrer Interessen haben, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht erörtert werden, doch zumindest die Zahl der freiwilligen Helfer und die Suche des Museums nach weiteren[114] in der Betreuung von Exponaten und Besuchern zeigt, dass Partizipation von Laien möglich und erwünscht ist.

Die Konzeption des Museums zeigt insgesamt wenig kreative und gezielte Ausstellungsplanung im Sinne museologischer Kriterien, sondern es entsteht der Eindruck, dass es sich hauptsächlich um ein Projekt interessierter Laien handelt. Vor allem bei der ungeordneten Präsentation der Kleinexponate scheint der Schwerpunkt eher auf das

[112] Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2014: 85.
[113] Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2006:
[114] Vgl. Rekrutierungsaufruf für freiwillige Helfer auf der Webseite des Museums: http://www.occh.or.jp/minka//?s=sankasha, Zugriff 10.04.2018.

„Zeigen“ der vorhandenen Dinge gelegt zu sein anstatt auf wissenschaftliche Dokumentation und Vermittlung, sodass die Stärke des Museums in der Schaffung von Atmosphäre und Immersion liegt.

2.2.2 Analyse der Ausstellungstexte

Museumstitel und Einleitungstext

Der Titel des Museums („Freilichtmuseum japanischer Bauernhäuser“) deutet bereits an, dass es sich um eine Ausstellung von Gebäuden aus verschiedenen Präfekturen handelt und kein Regionalmuseum. Vor dem Eingang befindet sich eine große Informationstafel mit einer kurzen Beschreibung der Sammlung sowie einer stilisierten Karte der Museumslandschaft, auf der die einzelnen Gebäude repräsentiert und benannt sind (ähnlich der Abb. 2). Dagegen gibt es im Inneren des Freilichtmuseums keinen weiteren Einleitungstext mit einem Motto oder einer Erklärung des Ausstellungskonzepts, wie man ihn in zahlreichen Ausstellungen oder Museen findet.

Objektbeschriftungen

Die Exponate im Freilichtmuseum Toyonaka sind flächendeckend beschriftet. Vor jedem Gebäude steht eine rote Tafel aus dem Jahr 2005, die Auskunft gibt über Name, Herkunft, frühere Besitzer, Fläche, Verlegungsjahr und kulturellen Status [115] des Hauses (Objektbeschriftung). Dazu folgt eine zusammenfassende Erläuterung wichtiger geschichtlicher und architektonischer Aspekte (didaktische Beschriftung, auch als Begleittexte bezeichnet). Diese Tafeln sind durchgängig zweisprachig auf Japanisch und Englisch gehalten und verwenden im Japanischen Furigana[116] nur für Ortsnamen und einige Fachbegriffe.

Die einzelnen Räume des Hauses, Großexponate und Kleinobjekte sind entweder durch kleine Holztafeln (siehe Abb. 7) oder Plastikständer mit weißem Papier bzw. laminierten Drucken beschriftet. Dabei wird der Name des Objekts meist in Hiragana und Kanji oder in Katakana angegeben, bei Räumen und einigen Großexponaten auch in Englisch, und mit einem Satz Verwendung oder Funktionsweise erklärt, im Japanischen meist ohne Furigana, manchmal ebenfalls auf Englisch. Nur in sehr wenigen Fällen enthielten auch die Erklärungen

[115] Z.B. Nationalschatz, wichtiges nationales/regionales Kulturgut.

[116] Furigana sind phonetische „Lesehilfen“ für japanische Schriftzeichen, die über dem eigentlichen Schriftzeichen stehen und u.a. für Schulkinder zur besseren Lesbarkeit eingesetzt werden. Vgl. als Beispiel Abb. 8.

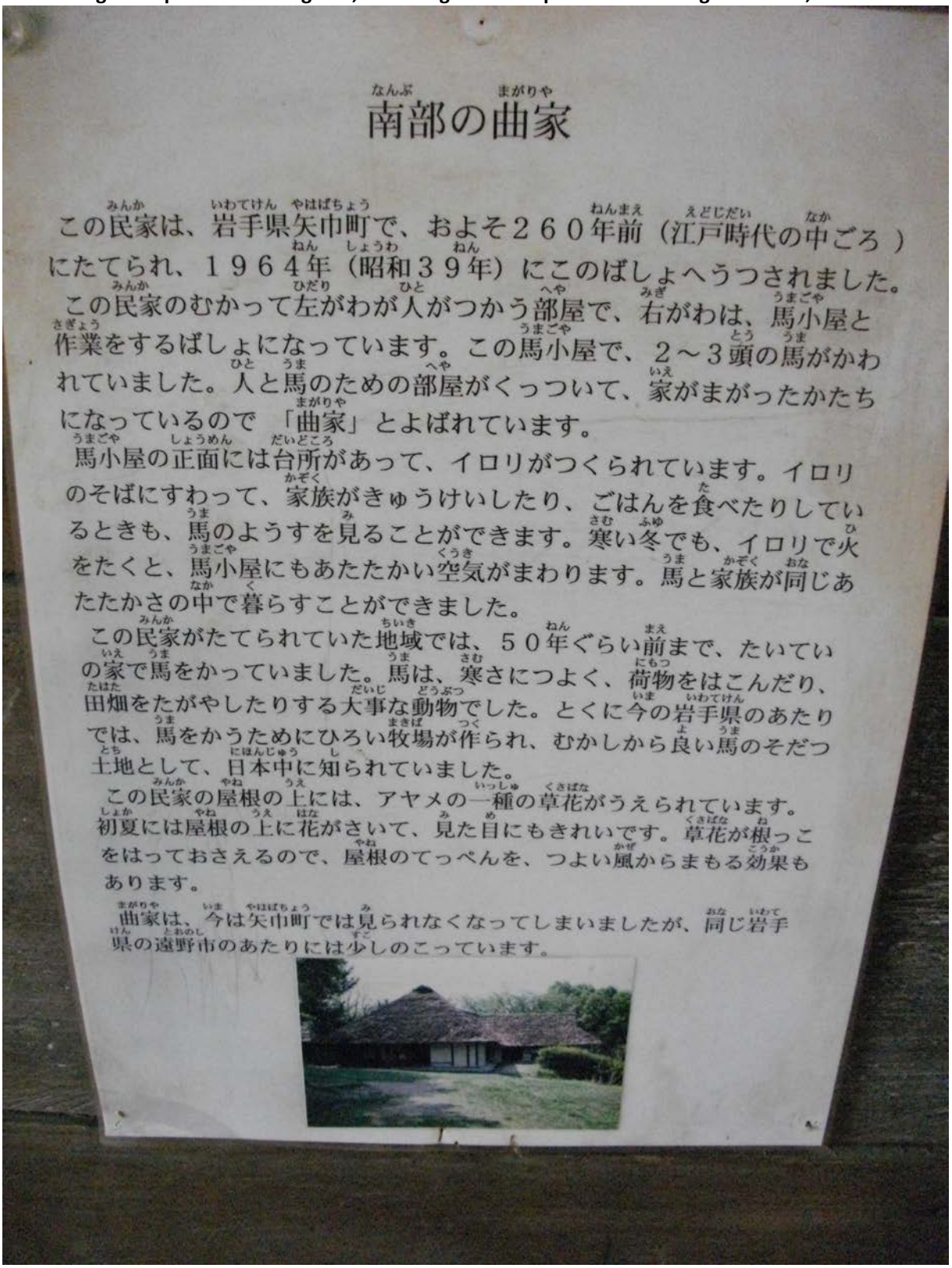
Furigana. Ein Zusammenhang zwischen Objekt und der Benutzung von Furigana oder Englisch konnte nicht gefunden werden. Es liegt nahe, dass diejenigen Exponate auf Englisch benannt und erklärt sind, die von den Kuratoren[117] als besonders wichtig[118] erachtet werden. Zahlreiche Furigana waren insbesondere bei Texten zu finden, deren materieller Zustand einen neueren Eindruck machten, möglicherweise weil sie zustandsbedingt ersetzt werden mussten. Bei einem Begleittext im Bauernhaus aus Totsukawa findet sich eine Tafel mit durchgehenden Furigana sowie Informationen anderer Begleittexte in vereinfachter Sprache wiederholt, was auf eine Ausrichtung auf jüngere Besucherzielgruppen hindeutet. Optisch ist aber kein Fokus auf kindgerechte Präsentation gelegt, da sich die Texttafel in Layout oder Gestaltung nicht von den „Texten für Erwachsene“ unterscheidet. Unklar ist allerdings, ob ein solcher Text bereits bei der Einrichtung des Museums vorhanden war und erneuert wurde oder erst später aus didaktischen Gründen hinzugefügt wurde. Bei den Objektbeschriftungen entsteht der Eindruck, dass es sich bei den Holztafeln um die ursprünglichen Beschriftungen handelt, die je nach Zustand durch neue aus Papier und Plastik ersetzt wurden.

Abb. 7: Beispiel einer Objektbeschriftung mit Holztafel.

[117] Es wurden keine Informationen zu aktuellen oder früheren Kuratoren gefunden, aber alleine durch die lange Zeitspanne seit der Gründung des Museums ist davon auszugehen, dass bis heute mehrere Personen in dieser Funktion gleichzeitig und/oder sukzessiv tätig waren.

[118] Weil typisch für Häuser der jeweiligen Region, z.B. der *hottate bashira* 掘っ立て柱 („eingegrabener Standbalken“) aus Nagano.

Benennung auf Japanisch und Englisch, Erklärung nur auf Japanisch. Foto: Regina Bichler, 2018.



南部の曲家

この民家は、岩手県矢巾町で、およそ２６０年前（江戸時代の中ごろ）にたてられ、１９６４年（昭和３９年）にこのばしょへうつされました。

この民家のむかって左がわが人がつかう部屋で、右がわは、馬小屋と作業をするばしょになっています。この馬小屋で、２～３頭の馬がかわれていました。人と馬のための部屋がくっついて、家がまがったかたちになっているので「曲家」とよばれています。

馬小屋の正面には台所があって、イロリがつくられています。イロリのそばにすわって、家族がきゅうけいしたり、ごはんを食べたりしているときも、馬のようすを見ることができます。寒い冬でも、イロリで火をたくと、馬小屋にもあたたかい空気がまわります。馬と家族が同じあたたかさの中で暮らすことができました。

この民家がたてられていた地域では、５０年ぐらい前まで、たいていの家で馬をかっていました。馬は、寒さにつよく、荷物をはこんだり、田畑をたがやしたりする大事な動物でした。とくに今の岩手県のあたりでは、馬をかうためにひろい牧場が作られ、むかしから良い馬のそだつ土地として、日本中に知られていました。

この民家の屋根の上には、アヤメの一種の草花がうえられています。初夏には屋根の上に花がさいて、見た目にもきれいです。草花が根っこをはっておさえるので、屋根のてっぺんを、つよい風からまもる効果もあります。

曲家は、今は矢巾町では見られなくなってしまいましたが、同じ岩手県の遠野市のあたりには少しのこっています。

Abb. 8: Beispiel Begleittext.
Laminiertes DinA3-Blatt mit Fotografie, an die innere Hauswand gepinnt, mit Beschreibung des Magariya aus Nambu in Kanji mit Furigana. Foto: Regina Bichler, 2018.

Gruppentexte und Begleittexte

Gruppentexte, welche die gezeigten Klein- oder Großobjekte in Beziehung setzen, gibt es nur wenige, die sich zudem optisch nicht von den Begleittexten mit Hintergrundinformationen unterscheiden lassen, welche als laminierte, weiße DinA2- oder DinA3-Drucke an den Wänden befestigt sind (siehe Abb. 8). Sie sind fast ausschließlich in japanischer Sprache vorhanden und enthalten in der Regel Furigana für einige wenige Fachbegriffe. Themen der Begleittexte sind architektonische Erklärungen, Geschichte und Umweltbedingungen der Region, Geschichte der ehemaligen Besitzer des Gebäudes, Lebensweise mit haus- und landwirtschaftlichen Tätigkeiten, Familiensystem und Erziehung, einzelne Persönlichkeiten der Region etc. Die in den Begleittexten angesprochenen Themen sind je nach Haus unterschiedlich und könnten einerseits durch den Forschungsstand zur Volkskunde in der jeweiligen Region, andererseits durch Schwerpunktsetzung der Kuratoren bestimmt worden sein.

Einige wenige didaktische Beschriftungen sind auch auf Englisch verfügbar. Dabei handelt es sich nicht um direkte Übersetzungen der japanischen Vorlagen, sondern eher um eine knappe Zusammenfassung, beispielsweise der Legende von Tsurutomi-hime im Dorf Shiiba, oder Erklärungen zu Begriffen wie Shinto oder Kagura,[119] die ausländischen Besuchern möglicherweise unbekannt sind. Auch ein- bis zweiseitige Erläuterungen einiger der oben genannten Themen liegen als laminierte Blätter in mehreren Häusern in englischer Sprache aus, wobei ungeklärt bleibt, warum diese nicht für alle Gebäude verfügbar sind.

Gedruckte Informationsmaterialien

Schriftliche Informationsmaterialien, die kostenlos bezogen werden können, sind eine Broschüre über das Museum mit Kurzbeschreibungen der Gebäude, die auf Japanisch und Englisch verfügbar ist, und ein DinA4-Blatt mit kurzen Erklärungen zu den Häusern in mehreren Sprachen (Chinesisch, Koreanisch, Französisch, Spanisch, Deutsch), [120] das allerdings keine neuen Erkenntnisse im Vergleich zu den roten Tafeln vor den Gebäuden bietet. Möglicherweise sollen hier Informationen auch für Besucher geboten werden, die nicht des Japanischen oder Englischen mächtig sind. Käuflich lassen sich auf Japanisch der

[119] Oft mehrteilige, regional verschiedene Rituale zur Verehrung und Unterhaltung von Gottheiten, bestehend aus Reinigung des Ortes, Anrufung der Gottheit, Gebet sowie Unterhaltung der Gottheit mit Musik und Tanz. Ortolani 1990: 13ff.

[120] Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2014: 86.

über 50-seitige Museumsführer *Minka no annai* 民家の案内 („Erklärungen zu den Bauernhäusern“) sowie ein umfangreiches Buch *Minzoku* 民俗 („Volkssitte“, „Volksbrauch“) über die japanische Volkskunde, Gründung und Erweiterung des Museums erwerben.[121] Während *Minzoku* nicht erworben wurde und deshalb hier nicht vorgestellt werden kann, bietet die Einleitung von *Minka no annai* einen Einblick in die Zielsetzung des Museums:

> **懐かしい日本の暮らしが見えてくる各地の民家の野外博物館。**
>
> 日本民家集落博物館は、日本各地の代表的な民家を移築復元し、関連民具と合わせて展示する野外博物館です。大阪府豊中市の服部緑地の一角、約３万６千㎡の敷地内に、北は岩手、南部の曲屋（まがりや）から南は鹿児島・奄美大島の高倉まで１２棟の民家を集めています。各民家とも江戸時代（１７～１９世紀）の建築で、地方固には、その土地の自然を活かし、調和しながら生活を営んでいた人々の知恵が随所にうかがえます。それぞれの暮らしぶりは時の流れを超えて、いまに生きる私たちに、大切なメッセージを静かに語りかけてくれることでしょう。(Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2006: 1)
>
> **Das Freilichtmuseum der Bauernhäuser aus den einzelnen Regionen, in dem das nostalgische Leben in Japan sichtbar wird.**
>
> Das Freilichtmuseum für japanische Bauernhäuser ist ein Freilichtmuseum, das repräsentative, aus den einzelnen Regionen Japans translozierte und rekonstruierte Bauernhäuser ausstellt und mit Gebrauchsgegenständen in Zusammenhang setzt. In einer Ecke des Hattori-Ryokuchi-Parks in Toyonaka (Präf. Osaka) gelegen, bringt es auf einer Geländefläche von ca. 36.000 m² 12 Bauernhäuser zusammen, von Iwate im Norden über ein Magariya aus Nambu bis zum Hochspeicher aus Amami-Ōshima/Kagoshima. Alle Bauernhäuser wurden in der Edo-Zeit (17.-19. Jahrhundert) erbaut und haben einen charakteristischen Stil hinterlassen, der sich aus geographischen Besonderheiten und Bräuchen entwickelte. Dort [Anm.: im Freilichtmuseum] können wir allerorts über die Weisheit der Menschen erfahren, welche die Natur des Landes nutzten und ein Leben in Harmonie führten. Die jeweilige Lebensweise hat den Fluss der Zeit überschritten und möchte uns, die wir heute leben, im Stillen eine wichtige Botschaft erzählen. (Eigene Übersetzung)

Bei dieser Einleitung fällt zunächst das Adjektiv *natsukashii* 懐かしい („nostalgisch“) auf, welches direkt auf die rückwärtsgerichtete Sehnsucht nach dem Landleben aufmerksam macht, die das Museum mit seiner Ausstellung stillen soll. Neben einigen Eckdaten wie Größe und Anzahl an exponierten Gebäuden wird auf die regionalen Besonderheiten hingewiesen, die jedes Bauernhaus besitze, und die „harmonische“ (von *chōwa* 調和, „Harmonie“) Lebensführung der „weisen“ (von *chie* 知恵, „Weisheit“) Menschen von damals herausgestellt. Damit wird rhetorisch eine Verklärung des Bauernlebens in der Edo-Zeit bewirkt, bei der nicht der edukative Zweck des Freilichtmuseums, sondern nur seine ästhetische und formative Komponente in den Fokus gerückt wird.

[121] Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2014: 86.

Die restlichen Kapitel des Museumsführers beschäftigen sich mit den einzelnen Exponaten und bieten eine knappe Zusammenfassung der Begleittexte zu den Gebäuden und einigen Großexponaten[122] mit vielen Fotografien. Dabei kann regelmäßig in Ausdrücken wie „森林と水資源に恵まれた“ („mit Wäldern und Wasserquellen gesegnet“)[123] naturverklärende Sprache beobachtet werden, während kontroverse Themen wie Brandrodungsfeldbau oder Staudammbau, der historische Dörfer in Seen versinken lässt, zwar erwähnt, aber nicht diskutiert werden.

Gänzlich unkritisch steht der Text auch der mittlerweile konservatorisch umstrittenen Praxis [124] gegenüber, ein Bauwerk in einen beliebig gewählten früheren Zustand zurückzuversetzen, wie es bei vielen der Häuser im Freilichtmuseum Toyonaka erfolgte. Zudem vermittelt *Minka no annai* den Eindruck, dass traditionelle Häuser nur durch die Verlegung in ein Museum geschützt und erhalten werden können: „現在は、野外博物館などで保存公開されている家屋の他は、ほとんど見ることが出来なくなっています。“ („Heute kann man fast keine Wohnhäuser [Anm.: Magariya] mehr sehen, die nicht z.B. im Freilandmuseen konserviert und öffentlich zugänglich gemacht werden.“)[125] Das dies nicht der Fall ist und es noch viele weitere konservatorische Optionen gibt, zeigen Beispiele aus ganz Japan.[126]

Als Ganzes betrachtet sind die vorhandenen Museumstexte sowohl auf Informationsvermittlung als auch auf emotionales Ansprechen der Besucher ausgelegt, jedoch in beiden Fällen unkritisch gegenüber dem Inhalt und berücksichtigen kaum pädagogische und didaktische Aspekte. Kinder und ausländische Besucher ohne oder mit nur geringen Japanischkenntnissen können den Großteil der vom Museum gebotenen Informationen wegen mangelnder Lesbarkeit (d.h. das Fehlen von Furigana bzw. Übersetzungen) nicht rezipieren und sind deshalb auf die in der Ausstellung geschaffene Atmosphäre und Immersion angewiesen. Zudem entsteht aufgrund der Materialität der Ausstellungstexte der Eindruck, dass mit stark begrenzten finanziellen Mitteln gearbeitet wurde.

[122] Das Windrad aus Sakai, die Einbäume aus Shimane und Kagoshima und buddhistische Gedenktürmchen. Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2006: 47-50.
[123] Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2006: 19.
[124] Vgl. Tobler 2017: 15.
[125] Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2006: 28.
[126] Vgl. Ehrentraut 1993: 262.

2.2.3 Analyse weiterer didaktischer Hilfsmittel und Veranstaltungen

Didaktische Hilfsmittel

Hilfsmittel neben Texten und Musealien werden nur bedingt eingesetzt. Als ikonische Mittel zählen zum einen die zahlreichen Fotos zu den Begleittexten, z.B. vom früheren Zustand der Häuser und deren Herkunftsorten, welche das Geschriebene veranschaulichen und tatsächliche Abbilder ihrer Zeit (wenn auch nicht der Edo-Zeit) darstellen. Zum anderen wirken als ikonische Mittel die Vitrinenmodelle des Hauses aus Echizen-Tsuruga (Präf. Fukui) und der forstwirtschaftlichen Arbeit in Yamato-Totsukawa (Präf. Nara), die eher symbolisch als maßstabsgetreu angelegt erscheinen. Inwiefern nicht-originales Inventar oder Kopien von Gegenständen als ergänzte Mittel eingesetzt werden bleibt unklar, da diesbezüglich keine Beschriftungen oder Erklärungen geboten werden. Exakte Mittel wie Landkarten oder architektonische Skizzen werden ebenfalls verwendet, jedoch nicht in größerem Umfang.[127]

Veranstaltungen

Zusätzlich zu den Exponaten, Texten und Ausstellungsmitteln bietet das Freilichtmuseum Toyonaka verschiedene Aktionen für Besucher unterschiedlicher Altersgruppen an. Dabei gibt es drei Arten von Veranstaltungen: Ausstellungen von Anwohnern (jap. *shimin tenji* 市民展示), saisonale Aktivitäten (jap. *kisetsu gyōji* 季節行事), „Mitmach-Aktionen“ (jap. *sanka taiken kata jigyō* 参加体験型事業) und Veranstaltungen, bei denen die Bauernhäuser als Gebäude genutzt werden (jap. *tenji minka wo katsuyō shite no moyo'oshi* 展示民家を活用しての催し).[128]

Ausstellungen von Anwohnern betreffen häufig Kunsthandwerk wie Temari, [129] Papierprodukte oder Nō-Masken, die im Reisspeicher aus Dōjima gezeigt werden. Sie dienen als eine Art kleine Wechselausstellung, die inhaltlich nicht mit den restlichen Exponaten in Verbindung steht und keine interaktiven Komponenten umfasst. Saisonale Aktivitäten werden jährlich durchgeführt und beziehen sich v.a. auf die Bräuche an Fest- und Feiertagen wie Tanabata, Neujahr und Obon. Einzelne Häuser werden zu diesen Anlässen unter Beteiligung der Besucher geschmückt und es können die entsprechenden shintoistischen

[127] Im Vergleich zu Bildern und Begleittexten machen exakte Mittel nur einen Bruchteil der Ausstellungsmittel aus. Eigene Beobachtungen vor Ort.

[128] Vgl. Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2014: 78-82 und die Webseite des Museums: http://www.occh.or.jp/minka//?s=event, Zugriff 10.04.2018.

[129] Bestickte Stoffbälle, die als Dekoration oder Spielgerät genutzt werden können.

oder buddhistischen Rituale durchgeführt werden. [130] „Mitmach-Aktionen“ sind kinderzentriert und bieten Möglichkeiten zum Basteln von z.B. Origami oder Koma-Kreiseln, dem Ausprobieren von hauswirtschaftlichen Exponaten wie Mörsern zur manuellen Mehlherstellung oder landwirtschaftlichen Erfahrungen wie dem Ausgraben von Bambussprossen. [131] Die Aktionen sind nicht auf das bessere Verständnis der Museumsexponate hin ausgerichtet, sondern zielen eher auf die spielerische Vermittlung des Eindrucks einer Lebensweise ab, die den Kindern unbekannt ist. Anlässe, bei denen die Bauernhäuser als Gebäude genutzt werden, sind u.a. Konzerte, Vorträge, Vorführungen, Lesungen und Teezeremonien. Die Veranstaltungen können unterhaltenden oder bildenden Inhalt haben und werden fast ausschließlich im Bauernhaus aus Yamato-Totsukawa, Hyūga-Shiiba, dem Magariya aus Nambu und dem Teehaus aus Kitakawachi abgehalten.[132] Einige Häuser (das Haus aus Yamato-Totsukawa, das Magariya und das Teehaus) können zudem für Veranstaltungen privat gemietet werden. [133] Die Übereinstimmung mit den für Veranstaltungen genutzten Gebäuden zeigt, dass nur einzelne Gebäude zur Weiternutzung ausgewählt wurden, was wohl entweder aus logistischen oder konservatorischen Gründen erfolgt. Damit sind die betreffenden Gebäude dem Nützlichkeitskreislauf nicht vollständig entzogen, erfüllen jedoch auch nicht ihren ursprünglichen Nutzen und weisen so eine Hybridform aus Exponat und funktionalem Gebäude auf.

Während auch die Ausstellungshilfsmittel nur einen geringen didaktischen Beitrag leisten, kompensieren viele der angebotenen Veranstaltungen zumindest die Informationslücke der Kinder mit Unterhaltung und möglicherweise auch einem gewissen Lerneffekt. Die Veranstaltungen mit aktiver Besucherbeteiligung geben dem Museum ein partizipatives Element und bieten Abwechslung gegenüber der Dauerausstellung.

[130] Vgl. Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2014: 79 und die Webseite des Museums: http://www.occh.or.jp/minka//?s=event, Zugriff 10.04.2018.
[131] Vgl. Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2014: 80 und die Webseite des Museums: http://www.occh.or.jp/minka//?s=event
[132] Vgl. Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2014: 81f. und die Webseite des Museums: http://www.occh.or.jp/minka//?s=event
[133] Vgl. die Webseite des Museums: http://www.occh.or.jp/minka//?s=room

2.2.4 Umsetzung der damaligen museumswissenschaftlichen Konzepte

Bereits in Abschnitt 2.1.2 wurde der Einfluss volkskundlicher Ideen auf das Museumswesen skizziert und soll hier in der Praxis analysiert werden.

Umsetzung von Shibusawa Keizōs Konzepten

Betrachtet man die Ausstellungskonzeption im Hinblick auf Shibusawas Vorstellung von einem volkskundlichen Museum (siehe 2.1.2), so fällt auf, dass trotz seiner Mitwirkung am Freilichtmuseum Toyonaka nur wenige seiner Ideale umgesetzt wurden. Die möglichst originalgetreue Darstellung der bäuerlichen Vergangenheit wird zwar durch Immersionsbestrebungen und reichhaltiges Interieur anvisiert, ist jedoch aufgrund der zweifelhaften edo-zeitlichen Authentizität des Inventars wahrscheinlich nicht wirklich gegeben. Weiterhin ist auffällig, dass im Vergleich zur Menge an Objektbeschriftungen und Begleittexten Hilfsmittel wie Modelle, Diagramme etc., die Shibusawa als notwendig propagierte, nur spärlich eingesetzt werden, dafür aber umso mehr Fotografien zu Landschaft, Ursprungsort und letztem Nutzungszustand der Gebäude, Bau- und Rekonstruktionsarbeiten usw. Auch die von Shibusawa geforderte Dokumentation von Produktionsmethoden und -materialien ist – mit Ausnahme der ausführlich erläuterten Seidenraupenzucht – nur textuell oder durch eine einzige Fotografie pro Gerät und Methode repräsentiert, was keiner Prozessbeschreibung gerecht werden kann. Die gesellschaftlichen Entwicklungsprozesse von der Edo-Zeit bis in die Entstehungszeit des Museums werden dagegen häufig chronologisch nachverfolgt, die von Shibusawa geforderten Anregungen für die Zukunft oder der Vergleich mit anderen Ländern bleibt aber aus.

Der Einfluss von Yanagita Kunios Thesen

Yanagitas Thesen hingegen findet man „zwischen den Zeilen“ bereits deutlicher. Durch die Gestaltung der Gebäude als „Präsentationsinseln“ zu den einzelnen Regionen werden auch die kulturelle Diversität Japans und lokale Aspekte wie in Yanagitas Regionalstudien betont. Zudem finden sich unter den textuell und fotografisch dargestellten Themen etliche, mit denen sich auch Yanagita in seinen Werken befasste und welche die Bauernhäuser nur indirekt betreffen: Rituale (Kagura in Shiiba), Feste (Matsuri zur Ernte im ländlichen Kabukitheater), Volksglauben (Vorstellungen zur Seele im Haus aus Settsu-Nose) oder Verwandtschaftssysteme (Großfamilien in Shirakawa). Dagegen werden Differenzen im

Sozialstatus der Dorfbewohner zwar manchmal angerissen (z.B. bei der Erklärung zum Nagaya-mon, dass in der Edo-Zeit nur ein bestimmter Personenkreis ein solches Tor besitzen durfte), jedoch nicht problematisiert, sondern durch die vermeintliche „Allgemeingültigkeit" der vorgestellten Lebensweisen und Bräuche nivelliert und im Sinne Yanagitas als verbunden dargestellt. Die Umsetzung von Yanagitas Thesen zur Beziehung zwischen lokaler und nationaler Geschichte werden separat in Abschnitt 2.3 geprüft.

Gemeinsamkeiten mit und Unterschiede zu anderen Freilichtmuseen

Vergleicht man die Präsentationsstrategie im Freilichtmuseum Toyonaka mit der Gestaltung des Hida Minzoku Mura und des Kawasaki Shiritsu Minka-en, so gibt es mehr Gemeinsamkeiten mit letzterem. Die detaillierten Beschreibungen in Text und Bild zu Architektur, Bauweise, Raumaufteilung oder Nutzungsweise der Häuser bezeugen, dass der Schwerpunkt der Ausstellung auf die Dokumentation und Präsentation der Häuser ausgerichtet ist, und dies sogar in einer für architektonische Laien möglicherweise zu ausführlichen Art und Weise (vgl. Abb. 9). Ein Indiz für die Wertschätzung der Häuser als Kunstwerke ist deren Einbindung in die rekreative Funktion des Museums, bei der die Gebäude durch einen „Spazierweg" nur lose in einem gärtnerisch ansprechend angelegten Park verbunden sind und somit auch rein optischer Konsum ohne Bildungsinteresse möglich ist. Dabei wurde nicht versucht, die Landschaft entsprechend des ursprünglichen Standorts zu gestalten, was der Wirkungskategorie „formativ" und deren Bildungsfunktion zugerechnet werden müsste.

Trotz der unterschiedlichen Einstellungen gegenüber den ausgestellten Gebäuden lassen sich auch Parallelen zu Nagakuras Museum finden. So werden im Freilichtmuseum Toyonaka einige Bauernhäuser, z.B. aus Settsu-Nose und Nambu, ebenfalls mit offenen Feuern beheizt, was ein brandschutztechnisches Risiko darstellt[134] und den allgemeinen Zustand der Häuser durch Rußablagerungen verändert, was bereits bei Nagakura kritisiert wurde. Weiterhin sind die meisten Exponate ohne Vitrine offen und anscheinend arbiträr im Gebäude angeordnet. Dabei wurde jedoch auf eine Präsentationsweise geachtet, welche die Kleinobjekte nicht in den Vordergrund treten lässt (beispielsweise die erwähnten grau-braunen Blöcke) und den musealen Fokus auf dem Gebäude an sich belässt. Zudem erscheinen nur sehr wenige

[134] Die brandschutztechnischen Regelungen in Japan im Bezug auf (Freilicht-)Museen können im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt werden.

Gegenstände in der Ausstellung als tatsächliche Kunstobjekte, [135] sondern als Gebrauchsgegenstände, deren Wert eher in der Dokumentation einer bestimmten Lebensweise anstatt in deren technischer oder künstlerischer Verarbeitung liegt. Nagakuras Herausarbeitung einer japanischen „Nation“ wird erst in Abschnitt 2.3 besprochen.

Abb. 9: Schautafel im *gasshō zukuri*-Haus aus Shirakawa.
„Position und Benennung der wichtigsten architektonischen Bauelemente“. Foto: Regina Bichler, 2018.

[135] Darunter v.a. Keramik und Metallobjekte wie Geschirr, die sich in einer Vitrine befanden. Eigene Beobachtungen vor Ort.

Im Freilichtmuseum Toyonaka ist eine Vielzahl an zeitgenössischen Theorien der 1950er Jahre zu erkennen, von Shibusawas modellzentrierten Ausstellungskonzepten über Yanagitas lokale Studien und volkskundliche Themen bis hin zur Übernahme von Nagakuras Ausstellungspraxis für Kleinobjekte und Furues künstlerischer Wertschätzung der Bauernhäuser. Aufgrund der schwierigen Beschaffung von passender Literatur aus Japan lässt sich jedoch nicht vergleichen, ob die im Freilichtmuseum Toyonaka gewählten Ansätze dem damaligen Lehrstandard des Kuratorenwesens entsprechen oder vielmehr eigene Ideen der an der Ausstellungsplanung Beteiligten eingebracht wurden.

2.3 Identitätsbildung als museale Funktion

2.3.1 Formen und Mechanismen der Identitätsbildung im Museum

„Die volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Museen richten ihr Augenmerk speziell auf die Dokumentation des Alltags und widmen sich scheinbar trivialen Dingen.“[136] Trotz dieses Dokumentationsanspruchs, der im Freilichtmuseum Toyonaka erfüllt zu sein scheint, ist das in Museen präsentierte Wissen kein reines Abbild der Wirklichkeit, sondern es erzeugt auch Wirklichkeit mit bestimmten Absichten und politischen Motivationen.[137] Dabei wird materielles oder immaterielles „Kulturerbe“ beispielsweise als politisches Vehikel nationaler Kultur oder unpolitischer Nostalgie genutzt, welche als Tradition verschleiert ist.[138] Dies kann bis hin zu *invented traditions*[139] („erfundene Traditionen“) führen, die den Anschein einer Jahrhunderte alten Überlieferung erwecken, tatsächlich aber erst im 19. oder 20. Jahrhundert als ideologisches Mittel zur Legitimation politischer, wirtschaftlicher oder privater Interessen eingesetzt wurden und auf verschiedenen Ebenen zur Identitätsbildung von einzelnen gesellschaftlichen Gruppen oder ganzen Nationen beitragen können.[140]

<u>Das Museum als Heterotopie</u>

Museen zeigen häufig Exponate aus einem langen Zeitraum oder einem größeren geographischen Raum in einer künstlichen, in der Realität nicht so dagewesenen

[136] Mede-Schelenz 2016: 210.
[137] Thiemeyer 2016: 18.
[138] Brumann und Cox 2010: 3.
[139] Der Begriff geht auf den Werktitel „The Invention of Tradition“ von Hobsbawm und Ranger zurück, die sich damit allerdings auf die Verhältnisse in Großbritannien bezogen. Vgl. Vlastos 1998: 2.
[140] Vgl. Vlastos 1998: 1-16.

Zusammenstellung. Für dieses Phänomen benutzt Michel Focault (1926-1984) den Begriff „Heterotopie." „Heterotopien[141] besitzen die Fähigkeit, mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen."[142] Das Freilichtmuseum in Toyonaka ist somit in seiner Präsentation von Häusern verschiedener Epochen aus ganz Japan eine Heterotopie der japanischen Bauernhausarchitektur. Durch die Anordnung und das Zueinander-in-Bezug-Setzen der Exponate im Museum entsteht eine Deutung, die vom Konzept des Museums bzw. Kurators beeinflusst wird. Folglich ist die Bedeutung der Exponate nicht immanent, sondern wird erst im Kontext des Museums erzeugt. Somit entsteht Spielraum für die Vermittlung sozialer, politischer oder wirtschaftlicher Botschaften, die im Interesse eines Kurators, privaten Geldgebers oder des Staates liegen.

Das bereits angesprochene, u.a. im Museum umgesetzte kulturelle Gedächtnis wird somit zum „autoritativen Gedächtnis", wobei die wissenschaftliche Information zur Nebensache gerät und „eher selektive, kanonisierende Verformungen wirksam sind, um das Ziel einer geschlossenen Darstellung zu erreichen."[143] Inwieweit dies im Freilichtmuseum Toyonaka der Fall ist, soll in Abschnitt 2.3.2 und 2.3.3 untersucht werden.

Theorien zur Identitätsbildung im Museum

Die identitätsbildende Erfahrung im Museum wurde in Deutschland vor allem durch zwei Theorien beschrieben: das Kompensationsmodell von Hermann Lübbe (*1926) und das Modell des Museums als „xenologische Institution" von Peter Sloterdijk (*1947).[144] Bei Lübbe liegt die identitätsstiftende Kompensation darin, dass im Museum Relikte einer bereits vergangenen Realität aufbewahrt werden, die vor dem Wegwerf- oder Zerstörungsprozess gerettet wurden und nun Orientierung in einer sich rasch verändernden Umwelt bieten.[145] Diese Theorie findet v.a. bei Heimat- und Volkskundemuseen Anwendung, da diese oft aus derartigen nostalgischen Bestrebungen entstanden sind.[146]

[141] Hetertopien sind für Focault Räume, die sich von unserer alltäglichen Umgebung unterscheiden und nach eigenen Regeln funktionieren. Vgl. Thiemeyer 2016: 19.
[142] Focault 2001: 938.
[143] Fried 2004: 301.
[144] Thiemeyer 2016: 19.
[145] Vgl. Lübbe 1982: 14; Thiemeyer 2016: 19f.
[146] Thiemeyer 2016: 20.

Bei Sloterdijk ist die entscheidende Eigenschaft des Museums, dass es Fremdheitserfahrungen zulässt, also eine „xenologische Institution“ darstellt.[147] Damit wird das Museum zum Begegnungsort mit dem Fremden, ist Lernort statt Identifikationsort. Hier werden u.a. ethnologische Museen angesprochen, die erfahrungsgemäß eine starke Fremdheitserfahrung sowie einen eindeutigen Lerneffekt auf den Besucher ausüben.
Betrachtet man beide Theorien im Rahmen der komparativen Qualität eines Museums, widersprechen sie sich nicht, sondern ergänzen sich, da sie einerseits die Wahrnehmung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen den Exponaten skizzieren, andererseits die Identitätsbildungsprozesse des Besuchers beleuchten können.

Historische Museen sind im Allgemeinen identitätsstiftend; welche Identität konstruiert werden soll, setzt sich meist aus verschiedenen Interessen zusammen. Die Bildung der Identität erfolgt zum einen über die heterotopischen Eigenschaften des Museums, als auch über Schaffung von Orientierung im Kompensationsmodell von Lübbe und in der Bereitstellung einer Fremdheitserfahrung als xenologische Institution nach Sloterdijk, aus der ein Lerneffekt entsteht.

2.3.2 Nationale Identitätsbildung als museales Narrativ

Dass eine national ausgerichtete Botschaft im Freilichtmuseum von Toyonaka existiert, spiegelt sich bereits in dessen Namen wieder: Nihon Minka Shūraku Hakubutsukan, d.h. „Freilichtmuseum *japanischer* Bauernhäuser“. Obwohl es sich weder um ein nationales noch ein staatliches Museum handelt, wird in der Benennung sowie im Vorwort zu *Minka no annai* (siehe 2.2.3 S. 30) ein Anspruch auf die Repräsentation des ganzen Landes erhoben und somit von Museen mit rein lokalen Exponaten abgesetzt.
Bereits Arthur Hazelius (1833-1901), der Gründer des anfangs erwähnten Freilichtmuseums Nordiska Museet hatte die Stärkung des nationalen Bewusstseins in Schweden durch die Präsentation von dessen Regionen als eindrucksvolle und stimmige Landschaften als Ziel vor Augen.[148] Zum Ende des 21. Jahrhunderts wird das Freilichtmuseum weltweit als Produktion und Reproduktion eines „national-cultural imaginary“ [149] gesehen, welches als „the

[147] Vgl. Sloterdijk 2007: 356.
[148] Waldemer 2016: 93.
[149] Ivy 1995: 3.

inextricable linkage of culture with the idea of the nation“[150] gilt.[151] Entsprechend zeigt Siegenthaler u.a. am Freilichtmuseums Toyonaka auf, dass auch in Japan Freilichtmuseen zur Bildung nationaler Identität beitragen können:

> The Nihon Minka Shūraku Hakubutsukan (opened outside of Osaka in April 1960) [... Anm.: und weitere Museen] emulate the Skansen model in their wide geographical representation, attempting to contribute to the articulation of a national architectural identity by gathering buildings for display from locations nationwide. (Nihon Kenchiku Gakkai 1976 zitiert in Siegenthaler 2010: 64)

Allerdings handelt es sich beim Freilichtmuseum in Toyonaka nicht um ein nationales oder staatliches, sondern von einem regionalen Kulturverein gegründetes Museum – wie kommt es also zum Fokus auf eine nationale Identität?

Japanische Identität in der Nachkriegszeit

Bereits zu Beginn der Meiji-Zeit wurden die Bewahrung und Ausstellung von Objekten, die als Manifestation der „Japanese nation-ness“ galten, politisch genutzt.[152] Die Niederlage im Zweiten Weltkrieg – „zum ersten Male in seinem Leben als Nation vernichtend geschlagen“ [153] – bedeutete einen tiefen Einschnitt in das japanische Selbstbild und Selbstwertgefühl, und damit auch in das Verhältnis zu bisherigen Werten und Traditionen.[154] Durch die rasche industrielle Entwicklung nach dem Krieg begann jedoch bereits in den 50er und 60er Jahren eine „era of the rebirth of national pride“.[155] So war in den 50er Jahren eine politische Tendenz unter dem Stichwort *gyaku kōsu* 逆コース („Rücklauf“) zu beobachten, welche die Wiederherstellung von traditionellen Werten und Verhaltensmustern im politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Leben sowie die Wiederbelebung von Bräuchen und Traditionen anstrebte, weshalb dieses Jahrzehnt häufig als Jahre der Nostalgie bezeichnet wird.[156] Dabei stand im Kontrast zur militaristischen Vorkriegszeit nun der Wert der „Harmonie“ (jap. *wa* 和 oder *chōwa* 調和) im Vordergrund,[157] welcher ebenfalls im Vorwort zu *Minka no annai* (vgl. 2.2.3 S. 30) als Prinzip des Zusammenlebens mit der Umwelt Erwähnung findet und aufzeigt, dass auch die Intention des Museums dem damaligen

[150] Ivy 1995: 3.
[151] Siegenthaler 2010: 61.
[152] McVeigh 2004: 168.
[153] Brüll 1979: 44.
[154] Ebd.
[155] Siegenthaler 2010: 74
[156] Vgl. Brüll 1979: 49f.
[157] Brüll 1979: 45.

nostalgischen Zeitgeist entspricht (der mit *natsukashii* 懐かしい in der Überschrift sogar wörtlich erwähnt wird).

Funktionen von Kulturgütern und Museen in Japan

Museen leisteten ihren Beitrag zur Wiederentdeckung des Nationalgefühls durch die Sammlung, Bewahrung und Ausstellung von historischen japanischen Objekten und Gebäuden, womit diesen das Etikett des Wertvollen und Schützenswerten verliehen wurde – d.h. das einer kulturellen Leistung, die gewürdigt werden sollte. Dazu gehört auch die staatliche Zuweisung von Titeln wie *kokuhō* 国宝 („nationaler Schatz"), *jūyō bunkazai* 重要文化財 („wichtiges Kulturgut") oder lokalen Varianten.[158] Neun der zwölf Gebäude im Freilichtmuseum Toyonaka sind mit einer solchen Zuweisung versehen, davon vier nationale und fünf präfekturale Titel, die in Tab. 1 (S. 19) aufgeführt sind.[159] Dabei fungieren die zugewiesenen Titel sowohl als Teil des Funktions- als auch des Speichergedächtnisses: Während der exakte Titel und damit die Einstufung ihrer Wichtigkeit den Platz der Objekte im nationalen Kontext bestimmt, also dem Funktionsgedächtnis zuspielt, sorgt er in seiner Gedächtnisfunktion dafür, dass den betreffenden Objekten staatlicher, präfekturaler oder lokaler Schutz zukommt und sie der Kultur nicht verloren gehen, was dem Speichergedächtnis zugeordnet wird. Die staatliche „Etikettierung als besonders wertvoll" und damit sehenswert stützt allerdings nicht nur die Aufwertung der Bauernhäuser als wichtige volkskundliche Objekte, sondern kann ebenso als ökonomisches Mittel zur Steigerung der Besucherzahlen gesehen werden.[160] Dies steht im Zusammenhang mit der Entwicklung des Tourismus in Japan, der für Museen eine bedeutende Rolle als Zubringer potenzieller Besucher spielt: Erst in den 1960er und 1970er Jahren entwickelte sich als Folge des Wirtschaftswachstums ein ausgeprägter Binnentourismus,[161] der u.a. durch gestiegene Einkommen und eine Verbesserung der Reiseinfrastruktur möglich wurde.[162] Das Freilichtmuseum Toyonaka, welches 1956 als erstes japanisches Freilichtmuseum gegründet wurde, bediente die Nachfrage nach kultureller Freizeitaktivität, Nostalgie und der touristischen Entdeckung des eigenen Landes bereits auf die umgekehrte Weise, noch vor

[158] Vgl. McVeigh 2004: 167.
[159] Hayakawa 2017 kommt nur auf sechs staatliche Titelzuweisungen, was hier nicht nachvollzogen werden konnte.
[160] Vgl. Ehrentraut 1992: 263.
[161] Siegenthaler 2010: 60.
[162] Vgl. Goto-Jones 2009: 102-104.

der Ausweitung des Binnentourismus. Indem es Gebäude aus weit entfernten und teilweise schwer zugänglichen Regionen in die gut bereisbare Präfektur Osaka brachte, bot es seinen Besuchern die Möglichkeit, ohne großen Aufwand, Kosten und Anstrengung, sondern durch Immersion in die Museumsausstellung eine andere Zeit und andere Orte in Japan zu „bereisen“.[163] Dadurch wurde eine emotionale Verbindung zu und Identifikation mit Regionen des Landes ermöglicht – was eine Voraussetzung für die Bildung der nationalen Identität darstellt – zu denen es keine direkten geographischen oder brauchtümlichen[164] Verbindungen gab.

Die Edo-Zeit als *invented tradition*

Nicht nur in der räumlichen, sondern ebenso in der zeitlichen Komponente der Ausstellung ist die Bemühung um eine Identifikation mit Japan als Nation erkennbar. So steckt in der Entscheidung im Freilichtmuseum Toyonaka, alle Häuser nach ihrem Zustand in der Edo-Zeit wiederaufzubauen bzw. umzubauen (und nicht beispielsweise in ihrem letzten Nutzungszustand zu belassen), bereits eine zielgerichtete Intention für die Identitätsbildung. Durch die Einigung Japans[165] unter Tokugawa Ieyasu, Toyotomi Hideyoshi und Oda Nobunaga endeten die langen kriegerischen Auseinandersetzung der Samuraiclans und eine ca. 250-jährige Friedenszeit begann, die ökonomische und kulturelle Blüte mit sich brachte und deshalb seit der Meiji-Zeit mit der japanischen Tradition als Abgrenzung zur Moderne gleichgesetzt wird.[166] Die Edo-Zeit kann daher als Allegorie und *invented tradition* der ultimativen „Japaneseness“ verstanden werden, in der durch die *sakoku*-Politik[167] 鎖国 („abgeschlossenes Land“) noch keine „verfälschenden“ westlichen Einflüsse vorhanden sind.[168] Die Wahl der Edo-Zeit zur Rekonstruktion bringt folglich weitreichende Implikationen mit sich, wobei aus wissenschaftlicher Sicht in Kauf genommen wurde, dass durch den Rückbau der Häuser in einen früheren Zustand deren Authentizität verloren geht und der bauliche Zustand nicht mehr zum wahrscheinlich weit jüngeren Inventar passt.[169]

[163] Persönlicher Kommentar Prof. Peter Pörtner, 12.06.2018.
[164] Hiermit ist gemeint, dass im Alltag unterschiedliche Sitten und Bräuche je nach Region existier(t)en und nicht landesweit dieselben.
[165] Damals Honshu, Shikoku und Kyushu ohne Okinawa und Hokkaido.
[166] Vgl. Gluck 1998: 262f.
[167] Isolationspolitik 1633-1854, bei der Handel und diplomatische Beziehungen nur mit wenigen Ländern (Ryūkyū, Korea, Niederlande) unter strengen Kontrollen betrieben wurden. Vgl. Beasley 1999:272.
[168] Vgl. Gluck 1998: 262-284, Brumann und Cox 2010: 8.
[169] Vgl. Fußnote 105.

Das Bild der Edo-Zeit kann einerseits im ideologischen Sinn als Narrativ eines politischen und gesellschaftlichen Konstrukts als Vorgänger des modernen Nationalstaats verwendet werden, welches sowohl von staatlicher als auch gesellschaftlicher Seite unterstützt wurde, um „nationale Geschichte“ zu erzählen.[170] Andererseits dient es bis heute als prominentes Japanbild im populären Geschichtsgedächtnis, bei dem die nostalgische Dimension der historischen Vergangenheit nicht nur im Sinne von „Tradition“ zu Identifikationszwecken, sondern auch zur Unterhaltung genutzt wird.[171]

Bedenkt man, dass das Freilichtmuseum Toyonaka kein staatliches Museum ist, sondern durch eine für diesen Zweck geschaffene private Kulturstiftung gegründet wurde, so liegt nahe, dass es sich bei der Wahl der Edo-Zeit nicht um die Festigung einer neuen Nationalstaats-Ideologie als Ausstellungsziel handelt, sondern eher um eine Abgrenzung des Gezeigten von der Moderne und der jüngsten Geschichte. In der gebotenen Ausstellung kann eine unbeschwerte, positive Darstellung „traditioneller“ japanischer Geschichte konsumiert werden, welche gleichzeitig die Identifikation mit einem Japan als zusammengehörige Nation ermöglicht, die nicht den Makel von Militarismus und Kriegsniederlage aufweist. Somit dürfte die Intention der Stärkung des nationalen Selbstbildes bei der Errichtung vorhanden gewesen, jedoch auf gesellschaftlich-kultureller und nicht staatlicher Ebene. Doch wie funktioniert die Bildung nationaler Identität konkret im Freilichtmuseum Toyonaka?

<u>Beispiele der Konstruktion nationaler Identität im Freilichtmuseum Toyonaka</u>

Ein Aspekt dabei ist die Betonung der Gemeinsamkeiten zwischen den Regionen. Indem beispielsweise die Ähnlichkeit der *chūmon zukuri*-Architektur[172] 中門造り des Bauernhauses aus Akiyama (Präf. Nagano) zum ebenfalls L-förmigen Magariya aus Nambu (Präf. Iwate) aufgezeigt wird,[173] entstehen kulturelle und „traditionelle“ Zusammenhänge zwischen zwei ca. 700 km voneinander entfernten Gebieten, die wegen der weiten Distanz zu dieser Zeit wahrscheinlich nicht oder nur sehr wenig im Austausch miteinander standen. Der Eindruck von kultureller Zusammengehörigkeit wird weiter dadurch verstärkt, dass die architektonischen Besonderheiten und Lebensweisen stets als resultierend aus den

[170] Vgl. Gluck 1998: 264.
[171] Vgl. ebd.
[172] Übereck-Grundriss, der seinen Namen von einem Vorraum namens *chūmon* 中門 ableitet, in dem sich der Kuhstall befindet und wegen der kalten, schneereichen Winter die Distanz zum Hauseingang vergrößern soll.
[173] Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2006: 16

klimatischen und topographischen Gegebenheiten beschrieben werden, und nicht durch unterschiedliche Werte oder Bräuche.[174] Im Beispiel von Akiyama und Nambu lässt sich aus der Logik dieser Darstellungsweise schlussfolgern: Beide Gebiete sind kalt und schneereich und haben eine ähnliche Architektur, aber sie sind zu weit voneinander entfernt, um gegenseitig ihre Bauweise zu imitieren, d.h. die Menschen, die in diesen Gebieten leben, müssen durch gemeinsame Werte, Denkweise und Traditionen zu den gleichen Ergebnissen gekommen sein.

Bis hierhin ist nur eine Parallele gezogen, die v.a. für die Bewohner der genannten oder landschaftlich ähnlichen Gegenden gilt, aber bereits Ansätze für eine Identifikation auf nationaler Ebene aufweist.

Für einen Museumsbesucher z.B. aus Osaka überwiegt im vorigen Beispiel Sloterdijks Fremdheitserfahrung mit Lerneffekt, da noch keine Identifikationsquelle mit der eigenen Region oder dem „Japaner-Sein" geboten wird. Betrachtet man aber, dass im *gasshō zukuri*-Haus aus Shirakawa (Präf. Gifu) ausführlich die Herstellung von Misopaste erklärt, deren Wichtigkeit in der dortigen Ernährung betont und dazu ein Bottich zur Misoherstellung ausgestellt wird, so kann zum einen der erwachsene Besucher an die Nostalgie der heimischen Misoherstellung durch die Eltern oder Großeltern erinnert werden, zum anderen werden Besucher jeden Alters von der plakativen *Japaneseness* angesprochen, die mit dem Verzehr von Miso als „traditionelles" japanisches Nahrungsmittel assoziiert wird.

So werden in der narrativen Präsentation der Ausstellung die regionalen Unterschiede durch das Aufzeigen einer gemeinsamen kulturellen Basis nivelliert, wodurch Identifikation und ein Gemeinschaftsgefühl ermöglicht werden (im angeführten Beispiel die Gemeinschaft der Miso-Esser, die intuitiv im geographischen Japan lokalisiert wird). Dies entspricht der Verknüpfung von Yanagita Kunios lokalen Studien mit dessen Überzeugung von einem spezifischen japanischen Nationalcharakter, der im Museum sowohl in lokaler Präsentation als auch mit landesübergreifenden Narrativen dargestellt wird. Ebenso findet sich im musealen Verweis auf eine gemeinsame nationale Kultur durch äquivalente Lebensweisen der Regionen eine weitere Ähnlichkeit zu Nagakuras Konzept. Die Umsetzung geschieht jedoch im Freilichtmuseum Toyonaka eher textbasiert, im Hida Minzoku Mura dagegen hauptsächlich objektbasiert.

[174] Vgl. Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2006 und Ausstellungstexte.

Die Identifikation der Besucher mit ihrer Nation ist ein häufiges Ziel kulturhistorischer Museen. Im Freilichtmuseum Toyonaka erfolgt sie über textuelle Rhetorik, Betonung kultureller Leistungen, Idealisierung der Edo-Zeit sowie das Aufzeigen von gemeinsamen Werten, Denk- und Lebensweisen in den unterschiedlichen Regionen Japan. Dabei kann gleichzeitig eine Flucht vor der damaligen innerstaatlichen und weltpolitischen Situation festgestellt werden, welche die Suche nach Identität in die Vergangenheit und in *invented traditions* ableitet.

2.3.3 Regionale Identitätsbildung als museales Narrativ

Freilichtmuseen sind im Regelfall Museen mit Exponaten im[175] und aus dem ländlichen Raum, weshalb ländliches Kulturerbe meist gleichzeitig auch lokales Kulturerbe ist.[176] Lokale Aspekte können jedoch nicht nur ein nationales Narrativ stützen wie in 2.3.2 gezeigt, sondern auch mit lokalen Identitäten und der Zurschaustellung kultureller Vielfalt im Gegensatz zu einer homogenen nationalen Identität stehen.[177] Durch zunehmende Zentralisierung und Landflucht nach dem Zweiten Weltkrieg entstand ein ausgeprägter Stadt-Land-Dualismus, der auch ideologische Konsequenzen hatte. Die räumliche und zeitliche Entfernung vom Land- und Dorfleben ließ dieses zu einem utopischen Bild vom „Quell der Nation", unverfremdeter Lebensweise und japanischer Authentizität heranwachsen.[178]

<u>Lokalität und Regionalität im Freilichtmuseum</u>

Die Etablierung von lokalen und regionalen Freilichtmuseen ist daher ein Ausdruck der kulturellen Dezentralisierung[179] und des bereits in 2.1.2 behandelten Paradigmenwechsels in der Klassifizierung von Kulturerbe in den 1950er Jahren, durch den auch Bauernhäuser und Artefakte der nicht-elitären Bevölkerungsschichten als schützenswert eingestuft wurden,[180] womit sie erstmal aktiven Eingang in das kulturelle Speichergedächtnis fanden. Dabei gibt es zwei mögliche Kategorien für den Ausdruck von Lokalität und Regionalität im

[175] Allein aus Platzgründen findet man Freilichtmuseen kaum zentral in großen Städten, sondern eher auf dem Land wie Shirakawa, an Stadträndern oder in Vororten wie in Toyonaka bei Osaka oder Kawasaki bei Tokyo.
[176] Vgl. Ben-Ari 1992, zitiert in Brumann und Cox 2010: 9.
[177] Vgl. Ben-Ari 1992: 216, zitiert in Siegenthaler 2010: 60.
[178] Brumann und Cox 2010: 8.
[179] Siegenthaler 2010: 74.
[180] Vgl. Siegenthaler 2010: 71.

Freilichtmuseum: strukturelle Lokalität/Regionalität und Lokalität/Regionalität in der Präsentationsweise. [181] Während das Freilichtmuseum Toyonaka keine strukturelle Regionalität wie sie beispielsweise im Hida Minzoku Mura durch die Ausstellung von ausschließlich lokalen Exponaten besitzt, kann dennoch regionale Identitätsbildung über die Präsentation erreicht werden. Die folgenden Beispiele aus dem Museum sollen aufzeigen, wie dies im Freilichtmuseum Toyonaka umgesetzt wurde.

Von den 12 Gebäuden im Freilichtmuseum Toyonaka sind fünf aus der Region Kansai: [182] das Bauernhaus aus Settsu-Nose (Präf. Osaka), das Bauernhaus aus Yamato-Totsukawa (Präf. Nara), das Nagaya-mon aus Kawachi, der Reisspeicher aus Dōjima und das Teehaus aus Kitakawachi (alle Präf. Osaka). Damit stammen fast die Hälfte der Exponate aus der Region und können mit den restlichen Gebäuden kontrastiert oder in Beziehung gesetzt werden. Um die Darstellung des Regionalen und Lokalen im Museum zu analysieren, werden im Folgenden Auffälligkeiten in optischer und textueller Präsentation dieser Exponate untersucht.

<u>Kontextualisierung lokaler Geschichte zur Konstruktion von Lokalstolz</u>

Im gesamten Museum wird kein geschichtlicher Überblick über die Edo-Zeit gegeben, stattdessen werden nur einzelne politische Akteure, Gesetze oder Ereignisse erwähnt, die direkten Einfluss auf die Exponate und das Leben deren Bewohner ausübten, z.B. wie der Beginn der Meiji-Restauration und deren reaktionäres Schlagwort *sonnō jōi* 尊皇攘夷 („den Kaiser ehren, die Barbaren vertreiben“)[183] im Dorf Totsukawa angenommen wurde, die Entsendung von eigenen Schutzwachen für den Kaiserpalast auslöste und dadurch der gesellschaftlichen Status der Einwohner vom Tennō angehoben wurde.[184] Hierbei geht es nicht um die gesellschaftlichen Veränderungen der Meiji-Restauration, sondern um die Einbettung von Lokalgeschichte in einen größeren, nationalen Kontext, also in das Funktionsgedächtnis Japans. Im Falle Totsukawas, bei dem die heroischen Taten und kaisertreue Einstellung der Bewohner hervorgehoben werden, wird ein Regionalstolz erzeugt, der eher zur lokalen als nationalen Identifikation anregt. Unterstützend wird ein Foto der

[181] Siegenthaler 2010: 70.
[182] Die Region Kansai umfasst die Präfekturen Osaka, Kyoto, Nara, Hyōgo, Wakayama, Mie und Shiga.
[183] Mit diesem Motto wurde vor allem in Samuraikreisen die Ablehnung der Verträge mit dem Ausland und des politischen Kurses der Tokugawa-Regierung ausgedrückt, häufig in Verbindung mit Aktivismus und Gewalt. Vgl. Beasley 1999: 197, 274.
[184] Vgl. Ausstellungstexte und Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2006: 19f.

Dorfflagge mit der kaiserlichen Chrysantheme und dem ersten Schriftzeichen des Dorfnamens (jap. *jū* 十, „Zehn“) präsentiert.

Daneben wird zudem die Rolle der Familie Maruta, den Vorbesitzern des ausgestellten Bauernhauses, in der Geschichte des Dorfes und der Unterstützung des Kaisers erzählt.[185] So wird das Haus und sogar seine Architektur[186] als Artefakt historischer Zusammenhänge dargestellt und in lokalen wie nationalen Kontext eingebunden. Die Behandlung lokaler Geschichte als Beitrag zur nationalen Geschichte widerspricht Yanagitas Ansicht, dass Lokalgeschichte nur ein Ableger der Nationalgeschichte und lokale Identitätsbildung nicht ohne nationale möglich sei.[187] Dagegen lässt sich die Hervorhebung der Rolle der Region für das ganze Land mit Nagakuras Vorstellung von lokaler Autonomie und der Förderung lokaler Identität vereinbaren.[188]

Die Rolle des ländlichen Lebens für die regionale Identitätsbildung

Mit der Erwähnung der vorherigen Hausbesitzer und den Erläuterungen zu deren Familiengeschichte wird im Freilichtmuseum Toyonaka ein Aspekt des *agrarian myths* angesprochen, der seinen Ursprung bereits in der Meiji-Zeit hat und bis heute in der Präsentationsweise von Freilichtmuseen weiterexistiert: „Bauern leben generell im Haus ihrer Vorfahren (*sosen denrai no ie* 祖先伝来の家) und ändern nur selten ihren Wohnort.“[189] Die Betonung des hohen Alters der ausgestellten Häuser von bis zu 400 Jahren und der Bezug in Begleittexten und Museumsführer auf die Besitzerfamilien, von denen einige „ihr“ Haus angeblich noch regelmäßig besuchen,[190] erzeugt den Anschein von sozialer und genealogischer Kontinuität, den bereits das Zitat aus der Meiji-Zeit ausdrückt. Dabei entsteht ein Eindruck von exemplarischer Verwurzelung mit dem Haus als „Heimat“ (jap. *furusato* ふるさと), bei dem eine starke Identifikation mit dem Lokalen impliziert wird.

Ebenso verhält es sich mit der Darstellung des *ie*-Systems 家制度 („Haushaltssystem“) im Museum. Dieses nicht nur die Blutsverwandten, sondern auch die Hausangestellten

[185] Vgl. Ausstellungstexte und Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2006: 19f.

[186] Die offene Veranda wird als Platz für Vorbereitungen zum militärischen Ausrücken erklärt, und die Bauweise des Daches wird als regionale Besonderheit hervorgehoben, die „der Stolz der Bewohner wurde“ (jap. *kyojūsha no hokori ni natte imashita* 居住者の誇りになっていました). Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2006: 20.

[187] Vgl. Henry 2012: 52.

[188] Vgl. Siegenthaler 2010: 61.

[189] Übersetztes Zitat aus Gluck 1985: 182.

[190] Vgl. Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2006: 5, 9.

umfassende Wohnsystem wurde von einem Hausvorstand geleitet und bildete bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs eine rechtliche Einheit.[191] Die angeblich reibungslose Funktionsweise und die Rollenverteilung werden besonders ausführlich im *gasshō zukuri*-Haus aus Shirakawa dargestellt, wo das *ie* bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch wirtschaftliche Relevanz hatte,[192] spiegeln sich aber auch in der Raumaufteilung[193] und Lebensweise aus anderen Regionen wieder. Zur Zeit der Gründung des Freilichtmuseums war das *ie*-System zwar rechtlich zugunsten des Individuums bereits abgeschafft, jedoch traten 1955 noch 70 Prozent der Landbevölkerung für das *ie* ein, während es in der Stadt nur 20 Prozent waren.[194] Folglich war dieses Thema zur Zeit der Museumsgründung noch hochaktuell und sozial so präsent, dass es auch im Freilichtmuseen enormes Identifikationspotenzial für das ländliche Japan – und damit das Lokale und Regionale – mit sich brachte und sicher noch heute als Kondensationskeim der Nostalgie fungieren kann.

Ein weiterer wichtiger Aspekt in der Identifikation mit der Region sind die vielen Partizipationsmöglichkeiten der Besucher im Museum, denn das Publikum kann mit aktiver Beteiligung, beim „Mitmachen", sowohl didaktisch als auch ideologisch besser erreicht werden.[195] Nicht nur über den Verein der Kulturstiftung Osaka und als freiwillige Helfer können sich Interessierte einbringen, sondern auch durch die Teilnahme an den angebotenen Aktivitäten. Dabei dient das Museum nicht nur als Veranstaltungsort mit Bildungsfunktion, sondern auch als konkret lokalisierte Kommunikationsplattform. Beispielsweise können Familien aus der Umgebung das an Kinder gerichtete Aktionsprogramm nutzen, um neue Kontakte mit anderen Familien mit gleichaltrigen Kindern zu knüpfen oder bestehende zu vertiefen, indem befreundete Kinder als Gruppe teilnehmen. Das Museum wird so zum sozialen Treffpunkt und bietet Möglichkeiten zur Mitgestaltung sowie einen direkten Bezug zur heutigen Lebenssituation seiner Besucher, deren Eigeninitiative ein *community empowerment* bewirken kann, das eng mit der Idee der Demokratisierung des Museums verknüpft ist.[196]

[191] Vgl. Kuwayama 1996.
[192] Vlg. Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2006: 3f. und Ausstellungstexte.
[193] Im Kontrast zu den restlichen Hausmitgliedern hatten der Hausvorstand und seine Frau stets ein eigenes Zimmer. Vgl. Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2006 und Ausstellungstexte.
[194] Brüll 1979: 52f.
[195] Vgl. Tobler 2017: 25.
[196] Vgl. Crooke 2006: 178.

3. Fazit und Ausblick

Das Freilichtmuseum Toyonaka ist ein Museum japanischer Bauernhäuser aus der Edo-Zeit, das zwar in der Analyse der Ausstellung nach didaktischen, pädagogischen und allgemein museologischen Kriterien weder auf aktuellem Stand noch besonders beispielhaft ist, mit seiner angenehmen, rekreativen Atmosphäre und dem in vielen Räumen hohen Immersionsgrad ein interessantes und – bei ausreichenden Japanischkenntnissen – informatives Besuchserlebnis ermöglicht. Dabei werden anhand von ausgestellten Gebäuden, Groß- und Kleinobjekten, deren Beschriftungen und Begleittexten die Architektur und Lebensweise verschiedener Regionen Japans von der Edo-Zeit bis in die 1950er Jahre vorgestellt. Zielgruppe des Museums sind deshalb in erster Linie erwachsene Japaner v.a. aus städtischen Wohngegenden, die das reale Leben eines Bauern nicht oder nur von Erzählungen ihrer Eltern, Großeltern usw. kennen. Die Vergangenheit und das Landleben sollen für diese Zielgruppe als etwas Positives, Erstrebenswertes und Nostalgisches dargestellt werden. Dafür werden neben Informationen auch Emotionen in der Ausstellung vermittelt, die bereits einen Hinweis auf die Funktion der Identitätsbildung im Museum geben. In der Ausstellungsrhetorik finden sich zahlreiche Anspielungen sowohl auf die Konstruktion eines nationalen Narrativs, aber ebenso auf die Förderung der Identifikation mit der Region Kansai und dem Museum als lokaler Institution. Für die Präsentation der Nation wird die kulturelle Diversität der Regionen bei gleichzeitig ähnlichen Werten, Denk- und Lebensweisen an konkreten architektonischen und alltagspraktischen Beispielen herausgearbeitet, welche die konservative Grundhaltung der Zielgruppe nach dem Zweiten Weltkrieg genauso anspricht wie heutige Besucher. Durch die Konzentration auf die Edo-Zeit in den Ausstellungsstücken, von denen einige dafür sogar rückgebaut wurden, wird eine harmonisch stilisierte Geschichts- und Erinnerungskultur ermöglicht, die sich auf *invented traditions* stützt, wodurch sie einerseits von der Kriegsniederlage ablenkt und andererseits das im Wirtschaftswachstum entstehende Bedürfnis nach Unterhaltung und Freizeitgestaltung befriedigt. So wird die Bildung eines neuen, auf kulturelle Gemeinsamkeiten und Leistungen fokussierten japanischen Selbstbilds angeregt, welches fließend in die Identifikation mit der „japanischen Nation“ *per se* übergeht. Ähnlich funktioniert auch die – etwas weniger im Museum ausgeprägte – Konstruktion regionaler Identität, bei der allerdings lokale Beiträge zur nationalen Geschichte und der *agragrian myth* von Kontinuität, Authentizität und „Unkorrumpiertheit“ des Landlebens im

Vordergrund stehen. Zudem werden im Museum durch den Einsatz einer Vielzahl an freiwilligen Helfern, der Leitung über eine lokale, nicht-staatliche Kulturstiftung und ganzjährig zahlreiche, die Besucher aktiv einbindende Veranstaltungen Möglichkeiten zur Partizipation und Gestaltung im Museumsumfeld geboten. Da diese Angebote besonders für Anwohner interessant sind, ergibt sich ein lokales Moment im Museum, das sowohl die Identifikation mit dieser Institution selbst als auch mit der Region, deren Geschichte, Kultur und Bewohnern miteinbezieht. Die anfänglich aufgestellte These, dass im Freilichtmuseum ein nationales Einheitsgefühl und die Identifikation mit Japan als Ganzem hervorgerufen werden soll, kann also bestätigt, gleichzeitig aber auch auf die regionale Dimension ausgeweitet werden.

Was im Rahmen dieser Arbeit trotz ihrer Bedeutung für Ziele und Richtungen in der Identitätsbildung nicht behandelt werden konnte, sind die detaillierten Strukturen der Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā, welche das Freilichtmuseum Toyonaka leitet, und deren Einfluss auf die Ausstellung. Aus deren Jahresbericht von 2014 geht zwar hervor, dass Vertreter aus Lokalpolitik, Universitäten, Unternehmen und interessierte Privatpersonen wichtige Ämter innerhalb der Stiftung innehaben,[197] aber der Grad an demokratischer Struktur und die Einflussmöglichkeiten der einzelnen Mitglieder und deren Vorstellungen von den direkten und indirekten Vermittlungsinhalten des Museums ist daraus nicht erkennbar. Zudem konnten keine Informationen über den damaligen Kurator oder ein verantwortliches Kuratorenteam und deren gestalterische Entscheidungsfreiheit im Kontrast zu politischen oder wirtschaftlichen Interessen gefunden werden, welche ebenfalls bei der Untersuchung von museal vermittelten Botschaften berücksichtigt werden sollten.

Das Freilichtmuseum Toyonaka, seine museologische Konzeption und deren Rolle in Ideologie- und Identitätsbildung sind somit in dieser Arbeit nicht erschöpfend behandelt und bieten noch etliche weitere interessante Aspekte für zukünftige Forschungen.

[197] Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 2014: 4-6.

4. Literatur

Aso Noriko (2014). *Public Properties. Museums in Imperial Japan*. Durham, London: Duke University Press.

Assmann, Jan (2007). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen.* München: C. H. Beck.

Beasley, William (1999). *The Japanese Experience. A short History of Japan*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Ben-Ari, Eyal (1992). „Uniqueness, Typicality, and Appraisal: A 'Village of the Past' in Contemporary Japan." *Ethnos* 57, S. 201-218.

Beneš, Josef (1973). *Übersetzung Muzeologický Slovník = Museologisches Wörterbuch [Arbeitsübersetzung] 3. Teil*. Prag: Nationalmuseum Prag.

Bitgood, Stephen (1990). *The role of simulated immersion in exhibition*. Jacksonville/Alabama: Center for Social Design.

Brüll, Lydia (1979). „Restaurative Tendenzen in den Wertvorstellungen." Klaus Kracht (Hrsg.). *Japan nach 1945*. Beiträge zur Kultur und Gesellschaft. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, S. 44-55.

Brumann, Christoph und Rupert Cox (2010). „Introduction". Brumann und Cox (Hrsg.). *Making Japanese Heritage*. London, New York: Routledge, S. 1-17.

Chappell, Edward (1999). „Open-Air Museums. Architectural History for the Masses". *Journal of the Society of Architectural Historians* 58/3, S. 334-341.

Crooke, Elisabeth (2006). „Museums and Community". Sharon Macdonald (Hrsg.). *A Companion to Museum Studies*. Malden u.a.: Blackwell Publishing, S. 170-185.

Doak, Kevin (2007). *A History of Nationalism in Modern Japan. Placing the People*. Leiden, Boston: Brill.

Ehrentraut, Adolf (1993). „Heritage Authenticity and Domestic Tourism in Japan". *Annals of Tourism Research* 20, S. 262-278.

Fried, Johannes (2004). *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik*. München: C. H. Beck.

Foucault, Michel (2005). „Von anderen Räumen". Daniel Defert und François Ewald (Hrsg.). *Dits et écrits. Schriften in vier Bänden* Band 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.931-942.

Fogel, Joshua (2005, Hrsg.). *The Teleology of the Modern Nation-State*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Fukuda Tamami 福田珠己 (1997). „Chi'iki wo tenji suru. Chirigaku ni okeru chi'iki hakubutsukan-ron no tenkai 地域を展示する。地理学における地域博物館論の展開" (Die Region ausstellen. Die Entwicklung des Diskurses über regionale Museen in der Geographie). *Jinbun chiri* 人文地理 49/5, S. 24-46.

Gailey, Alan (1999). „Domesticating the Past: The Development of Open-Air Museums". *Folk Life* 38/1, S. 7-21.

Gluck, Carol (1985). *Japan's Modern Myths. Ideology in the Late Meiji Period*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

--- (1993). „The Past in the Present". Andrew Gordon (Hrsg.). *Postwar Japan as History.* Berkeley et al.: University of California Press, S. 64-95.

--- (1998). „The Invention of Edo". Stephen Vlastos (Hrsg.). *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*. Berkeley u.a.: University of California Press, S. 1-16.

Gordon, Andrew (1993, Hrsg.). *Postwar Japan as History*. Berkeley u.a.: University of California Press.

Goto-Jones, Christopher (2009). *Modern Japan. A very short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Hayakawa Noriko 早川典子 (2016). „Nihon ni okeru ki-zukuri jūtaku no ichiku jirei ni kansuru kenkyū 日本における木造住宅の移築事例に関する研究" (Forschung zu Fällen der Verlegung von Holzhäusern in Japan). *Jūsōken kenkyū ronbunshū* 住総研 研究論文集 43, S. 127-136.

Henkel, Matthias, Friedrich Scheele und Markus Walz (2016). „Lokalität als Thema: Orts-, Stadt-, Regionalmuseen". Markus Walz (Hrsg.). *Handbuch Museum: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 107-113.

Henry, David (2012). „Folktales and the Formation of Yanagita Kunio's Folklore Studies in the early to mid 1930s". Ronals Morse (Hrsg.). *Yanagita Kunio and Japanese Folklore Studies in the 21st Century*. Tokyo, San Francisco: Japanime, S. 49-61.

ICOM Deutschland (2010). *Ethische Richtlinien für Museen von ICOM.*
URL: http://www.icom-deutschland.de/client/media/364/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf, Zugriff 19.01.2019

Ivy, Marilyn (1995). *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan*. Chicago: Rizzoli.

Kaiser, Brigitte (2006). *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*. Bielefeld: transcript Verlag.

Klein, Hans-Joachim und Barbara Wüsthoff-Schäfer (1990). *Inszenierung an Museen und ihre Wirkung auf Besucher*. Berlin: Staatliches Museen Preussischer Kulturbesitz.

Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 公益財団法人 大阪府文化財センター (2006, Hrsg.). *Minka no annai. Mukashi no o-uchi no hakubutsukan* 民家の案内。むかしのおうちのはくぶつかん (Erklärungen zu den Bauernhäusern. Museum der Häuser aus früheren Zeiten). Toyonaka: Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā. (Museumsführer zum Nihon Minka Shūraku Hakubutsukan 日本民家集落博物館, „Freilichtmuseum japanischer Bauernhäuser“)

--- (2014). *Nenpō Heisei 26 nendo* 年報平成 26 年度 (Jahresbericht Rechnungsjahr 2014). Toyonaka: Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā.
URL: http://www.occh.or.jp/static/pdf/data/nenpo/nenpoH26.pdf (24.05.2018)

Kuwayama Takami (1996). „The Familial (ie) Model of Japanese Society”. Josef Kreiner und Hans Dieter Ölschleger (Hrsg.). *Japanese Culture and Society. Models of Interpretation.* München: Iudicium, S.143-188.

Lübbe, Hermann (1982). *Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen*. London: University of London Institute of German Studies. (Bithell Memorial Lectures)

Macdonald, Sharon (2006, Hrsg.). *A Companion to Museum Studies*. Malden et al.: Blackwell Publishing

McVeigh, Brian (2004). *Nationalisms of Japan. Managing and Mystifying Identity*. Lanham u.a.: Rowman and Littlefield.

Mede-Schelenz, Anja (2016). „Kulturwissenschaftliche Forschung – Forschung an kulturwissenschaftlichen Museen“ Markus Walz (Hrsg.). *Handbuch Museum*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 210-213.

Mizushima, Eiji (2017). „Museums, Museology and Curators in Japan“. *Museologia e Patrimônio* 10/2, S. 117-133.

Monbukagakushō 文部科学省 (2015, Hrsg.). *Chōsa kekka no gaiyō* 調査結果の概要 („Übersicht über die Forschungsergebnisse“).
URL: http://www.mext.go.jp/component/b_menu/other/__icsFiles/afieldfile/2017/04/28/1378656_03.pdf, Zugriff 27.05.2018

Morse, Ronald (1990). *Yanagita Kunio and the Folklore Movement: The Search for Japan's National Character and Distinctiveness*. New York: Garland.

--- (2012). „Introduction: Yanagita Kunio in Global Perspective”. Ronald Morse (Hrsg.). *Yanagita Kunio and Japanese Folklore Studies in the 21st Century*. Tokyo, San Francisco: Japanime, S. 8-12.

Morris-Suzuki, Tessa (1998). „The Invention and Reinvention of Japanese Culture”. Edward Beauchamp (Hrsg.). *Japanese Society since 1945*. New York: Garland, S. 28-50.

Nihon Kenchiku Gakkai 日本建築学会 (1976). „Yagai hakubutsukan 野外博物館“ (Freilichtmuseen). *Kenchiku Zasshi* 建築雑誌 91 (1107), S. 497-499.

Ortolani, Benito (1990). *The Japanese Theatre. From shamanistic Ritual to contemporary Pluralism*. Leiden: E. J. Brill. (Handbuch der Orientalistik. Fünfte Abteilung: Japan. Zweiter Band: Literatur, Theater, Musik. Erster Abschnitt: The Japanese Theatre.)

Ōtō Tokihiko (1963). *Folklore in Japanese Life and Customs*. Tokyo: Kokusai Bunka Shinkōkai. (Series on Japanese Life and Culture, Vol. VI)

Pomian, Krzysztof (1990). „Museum und kulturelles Erbe“. Gottfried Korff und Martin Roth (Hrsg.). *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt a. M. u.a.: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, S. 41-64.

Roberts, Lisa (2014). *From Knowledge to Narrative. Educators and the Changing Museum*. New York: Random House.

Roberts, Luke (2005). „Cultivating Non-National Understandings in Local History“. Joshua Fogel (Hrsg.) *The Teleology of the Modern Nation-State*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, S. 162-173.

Schröder, Martina (1997). *Freilichtmuseen in Baden-Württemberg. Entstehung, Entwicklung, Wirkung*. Tübingen: Tübinger Verein für Volkskunde.

Shettel, Harris (1973). „Exhibits: Art form or educational medium?”. *Museum News* 52, S. 32-41.

Siegenthaler, Peter (2010). „Architecture, folklore studies, and cultural democracy. Nagakura Saburō and *Hida Minzoku-mura*". Brumann und Cox (Hrsg.). *Making Japanese Heritage*. London, New York: Routledge, S. 59-77.

Sloterdijk, Peter (2007). „Museum – Schule des Befremdens." Peter Sloterdijk und Peter Weibel (Hrsg.). *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*. Hamburg: Philo & Philo Fine Arts, S.354-370.

Thiemeyer, Thomas (2016). „Das Museum als Wissens- und Repräsentationsraum". Markus Walz (Hrsg.). *Handbuch Museum*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 18-21.

Tobler, Beatrice (2017). „Bezüge schaffen. Inszenierungs- und Vermittlungsformen im Freilichtmuseum Ballenberg". *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 113/2, S. 13-30.

Vieregg, Hildegard (2006). *Museumswissenschaften. Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Vlastos, Stephen (1998). „Tradition: Past/Present Culture and Modern Japanese History". Stephen Vlastos (Hrsg.). *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*. Berkeley u.a.; University of California Press, S. 1-16.

Waidacher, Friedrich (2005). *Museologie – knapp gefasst*. Wien u.a.: Böhlau Verlag.

Waldemer, Georg (2006, Hrsg.). *Freilichtmuseum. Geschichte – Konzepte – Positionen.* München, Berlin: Deutscher Kunstverlag.

--- (2016). „Volkskunde, Alltagskultur". Markus Walz (Hrsg.). *Handbuch Museum: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 92-96.

Walz, Markus (2016). „Begriffsgeschichte, Definition, Kernaufgaben". Markus Walz (Hrsg.). *Handbuch Museum*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 8-14.

Warnecke, Jan-Christian (2016). „Ausstellen und Ausstellungsplanung". Markus Walz (Hrsg.). *Handbuch Museum*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 242-245.

Yokohama-shi Rekishi Hakubutsukan 横浜市歴史博物館 und Kanagawa Daigaku Nihon Jōmin Bunka Kenkyūjo 神奈川大学日本常民文化研究所 (2002, Hrsg.). *Yaneura no hakubutsukan: Jitsugyōka Shibusawa Keizō ga sodateta tami no gakumon* 屋根裏の博物館。実業家渋沢敬三が育てた民の学問 (Das Dachbodenmuseum: Die Volkswissenschaft, die der Geschäftsmann Shibusawa Keizō ausbildete). Yokohama: Yokohama-shi Rekishi Hakubutsukan.

Young, David und Michiko Young (2004). *Introduction to Japanese Architecture*. Hong Kong: Periplus.

Internetquellen

CiNii akademische Datenbank, https://ci.nii.ac.jp/ja, Zugriff 12.06.2018

Ethische Richtlinien für Museen der ICOM, http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php, Zugriff 27.05.2018

Hakubutsukan-hō 博物館法 („Japanisches Museumsgesetz“), http://elaws.e-gov.go.jp/search/elawsSearch/elaws_search/lsg0500/detail?lawId=326AC1000000285&openerCode=1, Zugriff 19.06.2018

Inhaltsverzeichnis *Hakubutsukan kenkyū* 博物館研究 1956 29 (3), https://ndlonline.ndl.go.jp/#!/detail/R300000003-I3462669-0, Zugriff 12.06.2018

Kawasaki Shiritsu Nihon Minka-en 川崎市立日本民家園 („Städtischer Park japanischer Bauernhäuser Kawasaki“) http://www.nihonminkaen.jp/, Zugriff 05.06.2018

Kōeki Zaidan Hōjin Ōsakafu Bunkazai Sentā 公益財団法人 大阪府文化財センター („rechtsfähige Stiftung ‚Zentrum für Kulturgut Osaka‘“), http://www.occh.or.jp/?s=index, Zugriff 24.05.2018

Nihon Minka Shūraku Hakubutsukan 日本民家集落博物館 („Freilichtmuseums japanischer Bauernhäuser“), http://www.occh.or.jp/minka//, Zugriff 10.04.2018

Nihon Hakubutsukan Kyōkai 日本博物館協会 („Gesellschaft Japanischer Museen“, JAM), https://www.j-muse.or.jp/index.php, Zugriff 05.06.2018

Statista https://de.statista.com/statistik/daten/studie/19305/umfrage/gesamtbevoelkerung-in-japan/, Zugriff 27.05.2018

Virtual Library Museen, von der ICOM (International Council of Museums) unterstützt http://www.vl-freilichtmuseen.de/index3.html, Zugriff 19.05.2018

Zennihon Hakubutsukan Gakkai 全日本博物館学会 („Japanische Museologische Gesellschaft“), http://www.museology.jp/goaisatu.html, Zugriff 30.05.2018.

Übersetzungshilfsmittel

Casio Ex-word Dataplus 8

Leo Online Dictionary, https://www.leo.org/englisch-deutsch/

Wadoku Japanisch-Deutsches Wörterbuch, https://www.wadoku.de/

Weblio *eiwa jitten – waei jitten* 英和辞典・和英辞典 („Englisch-Japanisch/Japanisch-Englisches Wörterbuch“), https://ejje.weblio.jp/