Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 31 (1977)

Heft: 1

Artikel: Die Auseinandersetzung zwischen Nihon-ga und Yôga in Theorie und Praxis : Betrachtungen zur Malerei der Meiji-Zeit (1868-1912)

Autor: Ledderose-Croissant, Doris

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-146480

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DIE AUSEINANDERSETZUNG ZWISCHEN *NIHON-GA* UND *YÔGA* IN THEORIE UND PRAXIS

Betrachtungen zur Malerei der Meiji-Zeit (1868–1912)

DORIS LEDDEROSE-CROISSANT

Japans Öffnung gegen den Westen hatte bald nach 1868 zur schnellen Aufnahme von Naturwissenschaften und Technik geführt, sollte im kulturellen Bereich aber widersprüchliche Reaktionen auslösen. So wird die japanische Malerei der Meiji-Zeit durch zwei programmatisch entgegengesetzte Tendenzen bestimmt, die beide einer Modernisierung japanischer Kunst gerecht zu werden versuchten: Es ist zu unterscheiden zwischen der Malerei im westlichen Stil – *Yôga* 洋画, die mit der Technik der Ölmalerei auch westliche Stilformen aufnahm, und der Malerei einheimischer Tradition – *Nihon-ga* 日本画, die teilweise eine moderne Malerei nationaler Eigenart schaffen wollte. *Yôga,* aber auch die modernistischen Maler innerhalb der *Nihon-ga,* verstanden sich während der Meiji-Zeit gegenüber der Mehrheit konservativer Maler als Avantgarde japanischer Kunst.

In der westlichen Literatur zur Kunst der Meiji-Zeit wurde das theoretische und künstlerische Dilemma der modernistischen *Nihon-ga* bisher kaum kritisch betrachtet[1]. Ihre Werke wurden sogar als hybride Versuche jenseits der zukunftsträchtigen, ins 20. Jahrhundert führenden Tendenzen abgetan. Ebensowenig aber kann die Ölmalerei der *Yôga* mittels des an abendländischer Malerei gewonnenen Qualitätsmassstabs als originale Leistung gewertet werden. Diese negativen Urteile der Stilkritik sind ihrerseits insofern problematisch, als ihnen Kriterien ästhetischer Beurteilung zugrunde liegen, die erst im Zug der Auseinandersetzung des Westens mit der Kunst Japans entwickelt wurden.

Im folgenden kann gezeigt werden, dass die Voraussetzungen für einen künstlerischen Kontakt zwischen West und Ost in Japan grundsätzlich von denjenigen Faktoren verschieden waren, die in Europa die formal-ästhetische

[1] Vgl. John M. Rosenfeld, Western-Style Painting in the Early Meiji-Period and its Critics. In *Tradition and Modernization in Japanese Culture.* Ed. Donald H. Shively. Princeton 1971. – Tôru Haga, The Formation of Realism in Meiji-Painting: The Artistic Career of Takahashi Yuichi. Ebenda. – Beide Autoren stellen die Leistung der *Yôga* derjenigen der *Nihon-ga* voran. Eine Gegenüberstellung beider Richtungen wurde m. W. von japanischer Seite noch nicht unternommen.

Aufnahme japanischer Formprinzipien im Japonismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts begünstigt hatten. Während die Rezeption japanischer Kunst im Abendland ohne Kenntnis der ostasiatischen Kunsttheorie geschah, war in Japan zunächst eine theoretische Basis zu finden, die die Nachfolge westlicher Kunst rechtfertigte. Während die Fortschrittlichkeit der westlich-orientierten *Yôga* bereits damit garantiert schien, dass diese nach und nach die Darstellungsmethoden des bürgerlichen Realismus, des Impressionismus und späterer Stilformen aufnahm, wurde die progressive Richtung innerhalb der *Nihonga* in eine praktisch und theoretisch zwiespältige Position gedrängt: Die Forderung nach einer sowohl modernen als auch national-japanischen Malerei zwang die *Nihon-ga* zur bewussten Auseinandersetzung, nicht nur mit der eigenen Tradition, sondern auch mit westlichen Kunstkonzepten und Gestaltungsmitteln. Dabei musste die ästhetisch begründete Ablehnung westlicher Darstellungsmethoden an Gewicht verlieren, sobald die japanische Malerei um 1900 sich mit dem Phänomen des japanischen Einflusses auf die westliche Kunst konfrontiert sah.

Die hier zu erläuternde These ist, dass erst über die Rückwirkung des japanischen Einflusses auf Post-Impressionismus und Jugendstil, die vom Westen bereits als typisch japanisch akzeptierten Charakteristika alter japanischer Kunst von der japanischen Moderne als nationale Stilmerkmale erkannt und von der modernistischen *Nihon-ga* zu neuem Leben erweckt wurden.

Da die japanische Reaktion auf die westliche Kunst bereits im 18. Jahrhundert einsetzte, soll einführend auf die Problematik der theoretischen Integration des abendländischen Realismus in die traditionelle ostasiatische Ästhetik eingegangen werden.

Der Vergleich zweier Darstellungen des seit alters als Nationalsymbol verehrten Berges *Fuji* 富士山 verdeutlicht die extremen Möglichkeiten japanischer Malerei in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ein 1798 datiertes Bild des Protagonisten europäischer Malerei Shiba Kôkan 司馬江漢 (1747–1818) zeigt den *Fuji* in perspektivisch abmessbarer Distanz hinter der plastischen Staffage des Vordergrundes (Abb. 1)[2]. Auf einer Hängerolle des berühmten Literatenmalers Ike no Taiga 池大雅 (1723–1776) dagegen ist auf die Wiedergabe räumlicher Verhältnisse kein Wert gelegt und das Bildthema als flüchtige Impression einer üppigen Sommerlandschaft eingefangen (Abb. 2)[3].

[2] Sakamoto, Mitsuru, und Naruse, Fujio, *Namban bijutsu to yôfûga.* (Genshoku Nihon no Bijutsu 25) 坂本満，成瀬不二雄，南蛮美術と洋風画 (原色日本の美術), Shôgakkan, Tôkyô 1972, Taf. 111.

[3] Takenouchi Shizuo Ed., *Nihon Bunka-shi 7, Edo Jidai 2,* Chikuma Shobô 竹之内静雄，日本文化史，江戸時代，筑摩書房, Tôkyô 1966, Taf. 38.

Ungeachtet des formal und thematisch bestimmten Pluralismus der japanischen Malschulen und Stiltraditionen, die während der Edo-Zeit (1603–1868) nebeneinander existierten, entwickelte Japan keine eigene Kunsttheorie, sondern blieb an der Ästhetik der chinesischen Literatenmalerei orientiert. Diese durch das Bild von Ike no Taiga repräsentierte Stilform chinesischer Malerei war im 18. Jahrhundert in Japan aufgenommen worden.

Die Kunsttheorie der Literatenmalerei (chines. *wen-jen-hua;* japan. *bunjin-ga* 文人画 unterschied spätestens seit dem 14. Jahrhundert zwischen den künstlerischen Zielen einer naturgetreuen Wiedergabe des Objekts (chines. *hsieh-chen;* japan. *shashin* 写真) einerseits, und der Wiedergabe der künstlerisch-individuellen Idee (chines. *hsieh-i;* japan. *sha-i* 写意) anderseits. Der Antagonismus von Objekttreue im "Wiedergeben des Erscheinungsbildes" und subjektivem Ausdruck im "Wiedergeben der Idee" impliziert zugleich eine wertende Unterscheidung zwischen Kunst im eigentlichen Sinn und Berufsmalerei. Das improvisierende "Pinselspiel" des vornehmen, die Kunst zum Zeitvertreib ausübenden Literatenmalers stand als Mittel der Persönlichkeitsbildung innerhalb des konfuzianischen Moralsystems höher als die handwerklich präzisere, durch Gegenstand und Ikonographie gebundene Kunst des Berufsmalers[4].

Dieses Modell blieb auch in Japan bis ins 19. Jahrhundert verbindlich und ist dafür verantwortlich, dass zur Legitimation realistischer Darstellungsmethoden nur ausserästhetische Argumente angeführt werden konnten.

Das Dilemma ostasiatischer Kunsttheorie kommt in den Traktaten japanischer Maler zum Ausdruck, die bereits im 18. Jahrhundert, angeregt durch holländische Graphik und Lehrbücher, mit Zentralperspektive, Licht- und Schattengebung im Bild die Wirklichkeit wiederzugeben versuchten. Satake Shozan 佐竹曙山 (1748–1785) führte in zwei Traktaten schon 1778 aus, dass die Malerei im westlichen Stil (*Ranga* 蘭画) im Unterschied zur Literatenmalerei der praktischen Verwendung diene. Die Devise "Stelle die Idee, nicht die Gestalt dar" habe die Malerei Japans zu einer für den Staat untauglichen Spielerei ausarten lassen[5].

Im gleichen Sinn sagt Shiba Kôkan in seinem *"Shumparô hikki"* 春波楼筆記 von 1811, dass mit der westlichen Methode japanische Naturphänomene, wie etwa der Berg *Fuji,* reproduziert werden könnten,

[4] Vgl. Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting.* Harvard University Press 1971, passim. – Günther Debon/Chou Chün-shan, *Lob der Naturtreue. Das Hsiao-Shan Hua-Pu des Tsou I-Kuei* (1686–1772). Wiesbaden 1969, S. 15ff., 90–97.

[5] Satake Shozan weist in seinen Traktaten *Gahô kôryô* 画法綱領 (1778) und *Gazu rikai* 画図理解 (1778) auf den praktischen Zweck der westlichen Malerei hin. Vgl. Nara Kannosuke u.a., *Kinsei no yôga, Akita ranga* 奈良環之助, 近世の洋画, 秋田蘭画. Tôkyô 1965, S. 64ff.

während die chinesische Manier der Landschaftsmalerei nur Traumbilder herzustellen fähig sei[6].

Die Kritik an der mangelnden Objekttreue herkömmlicher Darstellungsmethoden ging Hand in Hand mit dem bereits im 18. Jahrhundert einsetzenden Interesse an Naturwissenschaften, Mathematik und Medizin. Auch die Malerei im westlichen Stil wurde in den zur Öffnung des Landes drängenden Kreisen zum Politikum, konnte von ihren Vertretern selbst aber nur als pragmatisches Kunstmittel jenseits jeglichen Kunstwertes traditioneller Art legitimiert werden. An dieser vor dem Hintergrund der ostasiatischen Kunsttheorie verständlichen Einschätzung illusionistischer Darstellung sollte sich bis zur Meiji-Zeit nichts ändern.

Die vermeintliche Nützlichkeit westlicher Malerei wurde bereits 1857 anerkannt und das Studium der Ölmalerei 1861 mit der Einrichtung eines Ateliers im "Amt zur Erforschung ausländischer Schriften" *Bansho Shirabe-sho* 蕃書調所 offiziell von der Regierung gefördert. Der bedeutendste Maler, der aus dieser Schule hervorging, war Takahashi Yuichi 高橋由一 (1828–1894). Er hinterliess Stilleben, die seine intensive Bemühung um die Wiedergabe optischer Erscheinung bezeugen und die sich weit von der noch für Shiba Kôkan charakteristischen mechanistischen Anwendung perspektivischer Regeln entfernt hatten. Yuichi's 1877 entstandenes Bild "Getrockneter Lachs"[7] (Abb. 3) steht als Zeugnis seiner sensiblen Beherrschung der Ölmalerei in Widerspruch zur theoretischen Rechtfertigung seiner Kunst, in welcher er sich noch 1865 auf Shiba Kôkan beruft. Yuichi sagt:

> Die Malkunst Europas hat von Beginn an die Objekttreue (shashin) 写真 hochgeschätzt. Macht man aber die vielfältigen Erscheinungsformen der Natur zum Gegenstand der Malerei, dann sind die abkonterfeiten Dinge bald selbst schon kleine Schöpfungen aus Menschenhand. Obgleich man sagen könnte, dass derart naturgetreue Bilder wie Schrifttexte benutzt werden können, ist doch klar, dass Schriftzeichen die Dinge nur versinnbildlichen. Ohne die Malerei lässt sich aber doch über die Beschaffenheit der Dinge im einzelnen kaum etwas mitteilen. . . . So gesehen kann die Bedeutung der westlichen Malmethode für den Staat und den täglichen Bedarf der Menschen nicht hoch genug eingeschätzt werden. Dient die Malerei doch dazu, durch die Bildnisse von Heiligen, Weisen, Helden und hervorragenden Männern die Tugend zu verbreiten, die friedlichen Sitten von Gesang und Tanz zu illustrieren, oder auch Krieger und Schlachtgetümmel zu veranschaulichen[8].

[6] Shiba Kôkan, *Shumparô hikki* (1811). In *Nihon Zuihitsu taisei* 日本随筆大成, Bd. 1, Tôkyô 1926, S. 413.

[7] Farbige Reproduktion bei Takashina Shûji, *Kindai no yôga* 高階秀爾, 近代の洋画 (Genshoku Nihon no Bijutsu 27), Shôgakkan, Tôkyô 1971, Taf. 1–2.

[8] Aushang im *Bansho Shirabe-sho* von 1865. Zitiert bei Kumamoto Kenjirô, *Kindai Nihon bijutsu no kenkyû.* Tôkyô Kokuritsu Bunkazai Kenkyû-sho 隈元謙次郎, 近代日本美術の研究. 東京文化財研究所, Tôkyô 1964, S. 59.

Yuichi unterstreicht hier die didaktischen Möglichkeiten einer realistischen Malerei, die durch ihre Thematik zum Instrument der öffentlichen Moral gemacht werden könne. An anderer Stelle derselben Schrift stösst er auf das künstlerische Dilemma, dem sich die ostasiatische Malerei dank ihrer Kunsttheorie seit alters gegenüber sah. Er sagt:

> Die Malkunst des Ostens erreicht Ausgezeichnetes in der Pinselführung *(hitsu-i)* 筆意 , vernachlässigt darüber aber den Gegenstand. Die Malkunst des Westens zeichnet sich aus durch Objekttreue *(shashin)* 写真 , vernachlässigt darüber aber die Pinselführung. Die Pinselführung schadet der Wiedergabe des Gegenstandes, die Objekttreue schadet andererseits dem subjektiv-künstlerischen Ausdruck beim Gebrauch von Pinsel und Tusche[9].

Yuichi spricht sich anschliessend für einen Mittelweg zwischen Objektivismus und Subjektivismus aus, jedoch sollte ein solcher formaler Kompromiss innerhalb der *Yôga* erst nach Bekanntwerden post-impressionistischer Methoden ermöglicht werden.

Mit der Berufung italienischer Lehrer an die 1876 gegründete Kunstabteilung der Technischen Hochschule (Kôbu Bijutsu Gakkô 工部美術学校) sollte die japanische Ölmalerei zu internationalem Niveau entwickelt werden. Dieses Experiment kam bereits mit der Schliessung der Kunstschule 1882 zu Ende. Die pro-westliche Kulturpolitik der ersten fünfzehn Jahre der Meiji-Zeit wich einem zunehmend erstarkenden Kulturchauvinismus, der durch die begeisterte Aufnahme japanischer Kunstprodukte im Ausland gerechtfertigt schien. Von 1882 bis zur Einrichtung einer Professur für westliche Malerei 1896 wurde die Ausübung westlicher Kunstmethoden nicht mehr offiziell gefördert, jedoch nahm die Zahl der privat im Ausland, besonders in Frankreich, studierenden jungen Maler zu. Die desolate Situation der in Schultraditionen erstarrten und von Musterbüchern abhängigen japanischen Malerei liess nunmehr das Fehlen einer repräsentativen, nationalen Ausstellungskunst bewusst werden. Diese Umstände begünstigten die Aufnahme einer neuen, spekulativen Kunsttheorie. Deren Prophet war der Amerikaner Ernest F. Fenollosa (1853–1908)[10].

Fenollosa war 1878 fünfundzwanzigjährig von der Universität Harvard weg an die Universität Tôkyô berufen worden, wo er als Philosophielehrer eingestellt wurde. Er war bis zu seiner Rückkehr 1890 an der Gründung einer japanischen Denkmalpflege und der Aktivierung der Kunsterziehung massgeblich beteiligt. Fenollosa lieferte das theoretische Fundament der in den

[9] Kumamoto, K., a.a.O., S. 59.

[10] Ausführliche Darstellung von Leben und Wirken Fenollosas bei Lawrence W. Chisholm, *Fenollosa: The Far East and American Culture.* New Haven and London, Yale University Press 1963.

achtziger Jahren einsetzenden Bewegung der modernen *Nihon-ga*. Er begann 1882 mit der Verbreitung seiner Kunstlehre. Seine heute nur noch in japanischer Übersetzung erhaltene Rede "Die wahre Theorie der Schönen Künste" (Bijutsu shinsetsu 美術真説) enthielt folgende Richtlinien[11]:

Die Malerei habe im Westen, aber auch in Japan, deshalb einen Tiefpunkt erreicht, weil technische Perfektion und Naturnachahmung zu Kriterien ihrer Beurteilung geworden seien, und weil sie nur noch dem ästhetischen Wohlgefallen diene. Die wesentliche Aufgabe von Kunst liege aber darin, durch die zum Ausdruck gebrachte Idee über die Trivalität des Alltags zu erheben. Diese Aufgabe werde von der traditionellen japanischen Malerei in formaler Hinsicht besser erfüllt als durch die westliche Ölmalerei, die zu einem Zweig der Naturwissenschaften herabgesunken sei. Naturwiedergabe (*shasei* 写生) aber zerstöre die Idee. Die technischen Errungenschaften, wie Perspektive, Modellierung und Kolorismus, würden durch das Hell-Dunkel (*nôtan* 濃淡), die Linie und die zarte Farbgebung japanischer Malerei übertroffen. Dies habe man im Westen bereits erkannt und mit dem Studium japanischer Gestaltungsmittel begonnen. Die Situation dränge daher zum Abbruch des Studiums der Ölmalerei. Zugleich sei aber auch die japanische Literatenmalerei als das andere Extrem einer inhaltsleeren, naturabgewandten Stilform aufzugeben. Grundlegend für die Regeneration japanischer Kunst sei es, – im Unterschied zur bisherigen Praxis des Kopierens alter Vorlagen, – über das Studium der Natur direkt neue Bildideen zu entwickeln.

Fenollosas Polemik gegen den westlichen Realismus sprach der konventionellen Kunsttheorie der Literatenmalerei das Wort. Mit der Ablehnung dieser Form der Malerei selbst aber stellte er der japanischen Malerei die Aufgabe, zu einem Ausdrucksmittel abstrakter Ideen (*myôsô* 妙想) zu werden, die vorher weder dargestellt noch formuliert worden waren.

Was Fenollosa unter derartigen Ideen verstand, präzisierte er 1886 in einem Vortrag über die "Zukunft der japanischen Bildthemen"[12]. Er führte aus, dass die moderne japanische Malerei weder die Wirklichkeit abzubilden noch alte Kunstwerke zu kopieren habe, sondern sich auf die kulturellen Werte des Landes besinnen müsse. Dazu zählten die geschichtlichen Ereignisse und die Taten seiner religiösen und politischen Führer.

Fenollosa entwarf damit ein Programm, das sich prinzipiell nicht von demjenigen unterschied, welches der *Yôga*-Maler Takahashi Yuichi bereits

[11] Fenollosas Vortrag vor der "Drachensee-Gesellschaft" (*Ryûchi-kai* 龍池会) erschien in der Übersetzung von Ômori Korenaka 大森惟中 1909 als Publikation des Tôkyô Bunka-zai Kenkyûsho 東京文化財研究所.

[12] Ernest Fenollosa, *Nihon gadai no shôrai*. In *Dai Nippon Bijutsu Shimpô* 日本画題の将来. 大日本美術新報, Nr. 18, 1885.

1865 in der didaktischen Funktion einer zukünftigen japanischen Malerei realistischer Art verwirklicht sehen wollte. Über die Verbindung seines durch Herbert Spencer (1820–1903) geprägten Fortschrittsglaubens mit dem romantischen Konzept der Form und Inhalt transzendierenden Bedeutsamkeit von Kunst als Manifestation des sogenannten Zeitgeistes gelangte Fenollosa zu der Überzeugung, dass die Zukunft der Weltkunst in der Synthese des westlichen Kunstkonzeptes mit japanischem Formgefühl liege.

Fenollosas Forderung nach neuer inhaltlicher Bedeutsamkeit der japanischen Malerei stellte die *Nihon-ga* vor die Aufgabe, neue Bildthemen in zeitgemässem, zugleich aber auch japanischem Stil darzustellen. Dass diese Aufgabe nicht ohne Anleihen bei der westlichen Kunst zu erfüllen war, zeigt die Entwicklung.

Fenollosa sah seine Erwartungen an die Modernisierung japanischer Malerei in den Werken von Kanô Hôgai 狩野芳崖 (1828–1888) bestätigt. Hôgai, dessen Malerei in der akademischen Tradition der *Kanô*-Schule stand, hatte Fenollosa 1884 kennengelernt und gehörte bis zu seinem Tod 1888 zur Elite einheimischer Maler. Hôgai erlebte seinen ersten grossen Erfolg mit dem Bild "Schutzgott, einen Dämon fangend" von 1886 (Abb. 4)[13]. Durch die Kombination zweier Figurentypen ikonographisch verschiedener Herkunft entstand ein neues Bildthema. Eine Tuscheskizze Hôgais von 1882 zeigt noch den konventionellen Typ des chinesisch gekleideten Dämonenbezwingers *Chung K'uei* 鍾馗 (japan. *Shôki*)[14] (Abb. 5). Die farbige Fassung von 1886 zeigt dagegen eine rothäutige, halbnackte Figur vom buddhistischen Typ eines *Kongô Rikishi* 金剛力士, eines "Hüters des Gesetzes". Die Figur steht vor einer reich dekorierten Säule, die Fluchtlinien der Bodenfliesen öffnen einen Tiefenraum, der im Hintergrund durch einen gelben Brokatvorhang abgeschlossen wird. In psychedelisches Farbenspiel getauchte Nebelschwaden haben sich zu einem Bogen geformt und zu rocaille-artigen Formen verschnörkelt. Der Gaskronleuchter als Lichtquelle versetzt die Höllenvision in eine modernisierte Umwelt, deren verschlüsselte Symbolik noch durch das Wunschjuwel unten rechts betont wird.

Hôgais Bemühung um die Synthese westlicher und japanischer Gestaltungsmittel und Bildthemen erreichte ihren Höhepunkt in seinem letzten Werk, der "Gnadenreichen Kannon" (*Hibo Kannon* 悲母観音) von 1888 (Abb. 6).

[13] Hosono, Masanobu, *Fenollosa to Hôgai* (Kindai no Bijutsu 17) Shibundô 細野正信, フェノロサと芳崖 (近代の美術 17) 至文堂, Tôkyô 1973, Taf. 16. – Das Bild erhielt 1886 den Ersten Preis der "Gesellschaft zur Begutachtung von Malerei" *Kanga-kai* 鑑画会, die 1883 von Fenollosa und anderen gegründet worden war.

[14] *Chung K'uei* soll, der Legende nach, dem T'ang-Kaiser Hsüan Tsung 玄宗 (712–756) im Traum versprochen haben, das Land von Dämonen zu befreien.

Hier wurde dem buddhistischen Gestalttyp des Bodhisattva eine christlich-kosmologische Bedeutung aufgesetzt. Die Entwicklung der Bildidee führte über verschiedene Vorstufen. Hôgai hat das Motiv eines geflügelten, über Mond- oder Erdkugeln schwebenden Engels auf zahlreichen Skizzen, welchen zum Teil Aktstudien zugrundeliegen, festgehalten[15] (Abb. 7). Die endgültige Fassung des Bildes hat zwar einen Bodhisattva-Typ chinesischer Herkunft zur Vorlage[16], behält aber die auf der Skizze erscheinende Kugel als inhaltlichen und kompositionellen Bezugspunkt bei. Die Kugel ist in der "Gnadenreichen Kannon" als embryonale Blase definiert, die sich aus dem Nektar in der linken Hand der Kannon gebildet hat und die ein nacktes Kind umfängt. Die Felsen unten links versinnbildlichen die Erde. Unentschieden bleibt, ob das Kind zur Erde hinunterschwebt oder in den Himmel aufgenommen wird. Diese symbolistische Zweideutigkeit erklärt, warum Fenollosa und Okakura Tenshin das Bild als "Schöpfung des Menschen" deuten und Michelangelos Fresko in der Sixtinischen Kapelle an die Seite stellen konnten[17].

Nachdem Fenollosa 1890 nach Boston zurückgekehrt war, wurden die progressiven Maler der *Nihon-ga* von dem Präsidenten der 1889 eröffneten Staatlichen Kunstakademie (*Tôkyô Bijutsu Gakkô* 東京美術学校), Okakura Tenshin (O. Kakuzô 岡倉天心 (覚三), 1862–1913) angeführt. Tenshin war dem Westen um die Jahrhundertwende durch sein "Buch vom Tee" (1906) und "Die Ideale des Ostens" (1903) als leidenschaftlicher Streiter für die Unabhängigkeit Asiens bekannt geworden. Als Schüler von Fenollosa übernahm Tenshin das Konzept einer Regeneration japanischer Kunst aus völkischen Wurzeln, bekräftigte zugleich aber auch die Notwendigkeit einer Synthese zwischen Ost und West, wozu der "Zeitgeist" verpflichte[18].

[15] Hosono, M., a.a.O., Abb. 99–107.

[16] Hosono, M., a.a.O., Abb. 91 (Freer Gallery, Washington). – Eine andere Version der *Hibo Kannon* (Freer Gallery, Washington) wird von Hosono (a.a.O., Abb. 93) auf 1884 datiert, scheint aber kaum vor der Version in der Tôkyô University of Arts (Tôkyô Geijutsu Daigaku 東京芸術大学) entstanden zu sein. Vgl. Takashina Shûji, *Nihon Kindai bijutsu shiron* 高階秀爾, 日本近代美術史論, Tôkyô 1972, S. 111ff.

[17] Ernest Fenollosa, *Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst.* 2 Bde (1913), Leipzig 1923, Bd. 1, S. 152. – Okakura Tenshin, *Kanô Hôgai* (1889). Aufgenommen in *Okakura Tenshin-shû.* Ed. Takenouchi Shizuo (*Meiji Bungaku Zenshû* 38 岡倉天心集 (明治文学全集), Tôkyô 1968, S. 301.

[18] Im Aufsatz *Kanô Hôgai* (a.a.O.) führt Tenshin aus, dass die wahre Kunst zwischen dem puristischen Ausdruck der Idee *myôsô* und der Banalität realistischer Darstellungsweise angesiedelt sei. In *Meiji sanjûnen-kan no bijutsu* 明治三十年間の美術 (*Okakura Tenshin-shû* S. 60ff.), – einer Bilanz der japanischen Kunstentwicklung zwischen 1868 und 1898 –, behauptet Tenshin, dass es dem Zeitgeist *jisei* 時勢 entspreche, wenn aus westlicher und ostasiatischer Kunst und Kultur das jeweilige Beste ausgewählt würde.

Zu einer derartigen Synthese sah sich die modernistische Malerei japanischer Richtung in dem Moment um so mehr gezwungen, als die Maler der westlich orientierten *Yôga*-Richtung begannen, traditionelle japanische Bildthemen mittels realistischer Darstellungsmethoden neu zu gestalten. So wurde das 1889 entstandene Bild "Kannon, auf einem Drachen reitend" (Abb. 8) des *Yôga*-Malers Harada Naojirô 原田直次郎 (1863–1899) teils als sensationeller Fortschritt der japanischen Ölmalerei begrüsst, teils aber auch als Banalisierung des religiösen Sujets abgelehnt[19].

Die Diskussion um die japanischen Bildthemen nahm 1890 an Schärfe zu. Gegen die Darstellung religiöser Themen mit realistischen Mitteln wandte sich der Soziologe Toyama Shôichi 外山正一 (1848–1900). Er forderte eine "Ideenmalerei" (*jinbutsuteki shisô-ga* 人物的思想画) profaner und humaner Inhalte, die das Gefühl zu erregen fähig sei[20]. Ihm gegenüber vertraten der Dichter Mori Ôgai 森鷗外 (1862–1922) und Hayashi Tadamasa 林忠正, der Berater des Kunsthändlers Samuel Bing in Paris, die Meinung, dass die Malerei nicht in den Dienst der Literatur gestellt und allein aufgrund formaler Kriterien beurteilt werden dürfe[21]. Paradoxerweise konnte sich der Ästhetizismus eines l'art pour l'art, der die Kunsttheorie Ostasiens doch weitgehend geprägt hatte, nicht auf die Avantgarde einheimischer Malerei, wohl aber auf die Anhänger der um 1894 durch Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866–1924) eingeführten, impressionistischen Richtung der Ölmalerei berufen.

Kuroda Seiki war nach zehnjährigem Studium in Paris 1894 zurückgekehrt und sollte 1896 die erste Professur für westliche Malerei an der Staatlichen Kunstakademie in Tôkyô erhalten. Der durch ihn vermittelte neue Aspekt europäischer Malerei führte zur Teilung der *Yôga* in eine ältere, realistische Schule, wie sie etwa von Asai Chû 淺井忠 (1856–1907) vertreten wurde (vgl. Abb. 9), und eine neuere Richtung der von Kuroda Seiki angeführten, impressionistischen Freiluftmalerei (vgl. Abb. 10). Interessanterweise wurde die ältere als Nord-Schule (*Kita-ha* 北派), die jüngere als Süd-Schule (*Minami-ha* 南派) bezeichnet. Diese Benennung erinnert an die traditionelle Unterscheidung von Nord- und Süd-Schule der chinesischen Kunsttheorie, mit welcher seit dem 16. Jahrhundert die akademische Richtung von der genialischeren der Literatenmalerei abgegrenzt wurde[22].

[19] Kumamoto, K., a.a.O., S. 182ff., Abb. 170.
[20] Kumamoto, K., a.a.O., S. 183ff.
[21] Kumamoto, K., a.a.O., S. 185.
[22] Vgl. Susan Bush (a.a.O., S. 151ff.) zur Kunsttheorie von Tung Ch'i-ch'ang 董其昌 (1555–1636). Vgl. auch Nelson Wu, Tung Ch'i-ch'ang (1555–1636): Apathy in Government and Fervor in Art. In *Confucian Personalities.* Ed. Arthur Wright and Denis Twichett, Stanford 1962, S. 260ff. – Vgl. Kumamoto, K. (a.a.O., S. 215ff.) zur Auseinandersetzung zwischen Nord- und Süd-Schule der *Yôga.*

Die Übertragung dieses Modells auf zwei Stilrichtungen der *Yôga* beweist die Abhängigkeit japanischer Kunstkritik vom konventionellen Schema ostasiatischer Kunsttheorie. Die Spaltung der *Yôga* förderte zugleich aber auch das Bewusstsein von der Vielfalt stilistischer Möglichkeiten westlicher Malerei und differenzierte den bisher pauschal angewandten Begriff des Realismus, beziehungsweise der "Objekttreue" *shasei,* unter den die abendländische Kunst subsummiert worden war. Diese Entwicklung innerhalb der *Yôga* sollte sich auch auf die Suche nach stilistischer Identität auf seiten der *Nihon-ga* auswirken.

Das führende Talent der Künstlergruppe um Okakura Tenshin war Hishida Shunsô 菱田春草 (1874–1911). Sein Bild "Wasserspiegel" (Mizukagami 水鏡) von 1897 ist eine Allegorie auf die Vergänglichkeit von Schönheit und Jugend (Abb. 11). Der Mädchenfigur im chinesischen Kostüm der T'ang-Zeit (618–907) liegt eine chinesische oder frühe japanische Vorlage zugrunde. Die Bildidee selbst kam durch das Studium prä-raffaelitischer Malerei zustande und mag durch Darstellungen, wie sie die Vanitas-Allegorie eines Bildes mit dem Titel "Gedanken im Kloster" von Charles A. Collins (1828–1873) zeigt, angeregt worden sein (Abb. 12). Die formalen Widersprüche zwischen atmosphärisch durchleuchtetem Raum und linearer Konturierung des sich im Wasser spiegelnden Mädchens verteidigte Shunsô mit der Behauptung, dass die Linie in der ostasiatischen Malerei nicht von deskriptiver, sondern von metaphysischer Bedeutung sei und deshalb als unveräusserliches Attribut des erhabenen Sujets beibehalten werden müsse[23].

Andere Werke der "Ideenmalerei" lehnen sich an Symbolismus und Jugendstil an. Der *Yôga*-Maler Fujishima Takeshi 藤島武二 (1867–1943) verherrlichte 1902 das goldene Zeitalter kaiserlicher Macht im 8. Jahrhundert in seinem Bild "Erinnerung an die Tempyô-Zeit" (Abb. 13), das dem gleichfalls 1902 entstandenen Bild der chinesischen Prinzessin "Wang Chao-chün" 王昭君 (Abb. 14) von Hishida Shunsô in vielem gleicht[24]. Beide Darstellungen zeigen ihre Figuren als Silhouetten vor goldfarbenem Grund und reduzieren das Geschehen auf das verhaltene Pathos sentimentaler Innerlichkeit.

Die formalen und ikonographischen Anleihen bei der europäischen Malerei rückten die Figurenmalerei der *Nihon-ga* in fatale Nähe zu derjenigen der *Yôga.* Aber auch der stilistische Eklektizismus der *Nihon-ga* wurde negativ

[23] Hishida, Shunsô, *Ga-en shinsai* 画苑新彩. In *Waseda Bungaku* 早稲田文学 Nr. 5, 1897. Derselbe Aufsatz wird zitiert bei Gotô, Shigeki, *Hishida Shunsô-Imamura Shikô* (Gendai Nihon Bijutsu Zenshû 3) 後藤茂樹, 菱田春草 - 今村紫紅. (現代日本美術全集), Tôkyô 1973, S. 131.

[24] Farbige Reproduktion bei Gotô, Shigeki, a.a.O., Taf. 13.

aufgenommen. Der Linearismus und die dunkle Tonigkeit wurden von der Öffentlichkeit als "Schwindel"-Stil *môrô-gadai* 朦朧画体 und schlechter Kompromiss kritisiert[25].

Nachdem Okakura Tenshin 1898 zum Rücktritt von seinen öffentlichen Ämtern gezwungen worden war, zogen sich auch seine Anhänger von der Staatlichen Kunstakademie zurück und gründeten die Sezession der "Japanischen Kunstakademie" des *Nihon Bijutsu-in* 日本美術院. Die Ablehnung der progressiven *Nihon-ga* drängte diese in eine Opposition, die zur Besinnung auf die Stilmittel einer eigentlich nationalen Malerei überleiten sollte.

Hishida Shunsô und Yokoyama Taikan 横山大観 (1868–1958) – der spätere Staatskünstler der dreissiger Jahre – kehrten von einer Reise nach Amerika und Europa 1905 selbstbewusster denn je zurück. Die von beiden 1905 verfasste Schrift "Über die Malerei" argumentiert zwar stereotyp, dass Japan dem Realismus westlicher Kunst seine spezifisch östliche Geistigkeit entgegenzusetzen habe, verzeichnet aber auch eine Wendung im stilistischen Programm, die ohne die Anregung durch Post-Impressionismus und Jugendstil kaum denkbar ist[26].

Die Malerei Japans, heisst es, habe auf die Tradition von Ogata Kôrin 尾形光琳 (1658–1716) zurückzugreifen, die bereits im 17. Jahrhundert eine national-japanische Variante des "koloristischen Impressionismus" hervorbrachte. Der Anschluss an Kôrin wird mit dem Hinweis auf eine Konstruktion der japanischen Kunsttheorie des späten 18. Jahrhunderts gerechtfertigt. Danach galt die Kôrin-Schule als japanische Parallele zur chinesischen Literatenmalerei und als nationale Manifestation der eingangs erläuterten Maxime der "Wiedergabe der Ideen" in Unterscheidung von der Objekttreue[27]. Mit der Berufung auf diese rein spekulative Klassifikation der dekorativen Kôrin-Schule als japanischer Süd-Schule schaffte sich die progressive *Nihon-ga* eine Basis, auf der sie in eine ästhetisch und stilgeschichtlich sowohl gegen China wie auch gegen den Westen abgesicherte Konkurrenz zur *Yôga* treten konnte.

Die Abkehr von Linearismus und Hell-Dunkel-Malerei der neunziger Jahre bestimmte die Entwicklung der Künstlergruppe des *Nihon Bijutsu-in* nach 1905.

[25] Vgl. Nakamura, Tanio, *Meiji no Nihon-ga* 中村渓男, 明治の日本画 (Nihon no Bijutsu 17), Shibundô, Tôkyô 1967, S. 63.

[26] Die Schrift ist aufgenommen in Gotô, Shigeki, a.a.O., S. 131–133.

[27] Diese Theorie vertritt Kuwayama Gyokushû 桑山玉洲 (1743–1799) in seinem Traktat *Kaiji higen* 絵事鄙言 von 1799. Publ. in Kokusho Kankô-kai Ed., *Nihon shoga-en* 日本書画苑 (国書刊行会), 2 Bde., Tôkyô 1970 (Neudruck), Bd. 2, S. 179.

Shunsôs Bild "Japanische Zedern" (Abb. 15) von 1909 erinnert in Sujet, vertikalem Bildaufbau und Wiederholung ähnlicher Formelemente an Werke des Jugendstils, wie etwa einen Bildteppich nach Entwürfen von Alfred Mohrbutter von 1896, der seinerseits traditionellen, japanischen Formprinzipien verpflichtet ist[28] (Abb. 16).

Die ebenfalls 1909 entstandenen Bildschirme "Fallendes Laub" (Abb. 17) von Shunsô vereinen rhythmisch über die Fläche verteilte Formen mit raumsuggestiver Abstufung des Kolorits. Der Vergleich mit dem Wandschirm eines Schülers von Kôrin aus dem 18. Jahrhundert zeigt, wie eng sich Shunsô an Vorbilder aus der Kôrin-Schule anlehnte, deren dekorative Unbeschwertheit aber in stimmungsvolle Romantik eintauchte[29] (Abb. 18).

Zweifellos hat die neo-impressionistische Technik auch den Rückgriff auf die noch um 1882 durch Fenollosa diskreditierte Literatenmalerei nahegelegt. Der dem Kreis um Okakura Tenshin zugehörende Imamura Shikô 今村紫紅 (1880–1916) malte 1912 die Serie der "Acht Ansichten vom Biwa-See" (Abb. 19). Diese Bilder lehnen sich in Komposition, kontrastreicher Kolorierung und struktureller Auflösung der Farbflächen in kleine Pinselstriche und -tupfen sowohl an die neo-impressionistische Manier wie an die Technik der japanischen Literatenmaler an.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die von Fenollosa ins Leben gerufene Bewegung der avantgardistischen *Nihon-ga* um 1905 den Anschluss an die japanische Tradition wiedergewonnen hatte, der ihr durch Fenollosas utopischen Aufruf zur künstlerischen Synthese zwischen Ost und West zunächst verwehrt war[30]. Die Entwicklung führte vom akademischen Stil der Tuschmalerei der Kanô-Schule über den Mischstil der neunziger Jahre zum Rückgriff auf die dekorative Kôrin-Schule und die Literatenmalerei. Dieser Prozess wurde offenbar indirekt durch die Entwicklung der europäischen Malerei bestimmt, in welcher sich bekanntlich der japanische Einfluss seit

[28] Gabriele Howaldt, *Bildteppiche der Stilbewegung* (Kunst in Hessen und am Mittelrhein 4), Darmstadt 1964, Abb. 55.

[29] Farbige Reproduktion der Bildschirme "Fallendes Laub" von Hishida Shunsô in Gotô, Shigeki, a.a.O., Taf. 19. – Der zum Vergleich gezeigte Bildschirm kam 1906 in die Sammlung des Museum of Fine Arts, Boston. Er stammt wahrscheinlich von Kôrins Schüler Watanabe Shikô 渡辺始興 (1683–1755).

[30] Fenollosa hoffte noch 1892 auf die Entstehung eines neuen Menschentyps durch die Fusion westlichen Materialismus mit östlichem Idealismus. In seinem Poem *East and West* von 1892 figuriert Kanô Hôgai als der ideale Künstler. Diese Meinung änderte Fenollosa während seines zweiten Aufenthaltes in Japan 1896 bis 1900. 1898 vertrat er in dem Aufsatz *"The coming fusion of East and West"* (*Harper's Monthly* Nr. 98, December 1898) die Theorie, dass der Mensch der Zukunft nicht durch Japan, sondern durch China hervorgebracht werde. – Vgl. auch L. Chisholm, a.a.O., S. 95ff., S. 136.

dem Impressionismus vielfach nachweisen lässt[31]. Bezeichnenderweise schlossen die avantgardistischen *Nihon-ga*-Maler nicht an den im Westen einflussreichen, japanischen Farbholzschnitt an, da dieser aufgrund seiner Bildthemen als vulgäre Kunstform galt. Sie bezogen sich vielmehr auf die der japanischen Kunsttheorie integrierte Kôrin-Schule. Damit konnte sich die Künstlergruppe des *Nihon Bijutsu-in* zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Erbe der vornehmsten Gattung traditioneller national-japanischer Malerei dem konservativen Lager anti-westlich gestimmter Kulturträger zugesellen. Der Kampf um eine einheimische, moderne Malerei schien insofern gewonnen, als das politisch erstarkende Japan der ausgehenden Meiji-Zeit den vormals als Synthese zwischen Ost und West verstandenen "Zeitgeist" schliesslich mit Nationalismus gleichzusetzen begonnen hatte.

[31] Vgl. *Weltkulturen und moderne Kunst.* Verlag Bruckmann, München 1972, S. 164–424 (Katalog der vom Organisationskomitee für die Spiele der XX. Olympiade, München 1972, veranstalteten Ausstellung).

Abbildungen

1. Shiba Kôkan (1738–1818): Fuji hinter dem Sumida-Fluss. 1798 (Detail). Farben auf Seide. 40,7 x 103 cm. Privatsammlung.
2. Ike no Taiga (1723–1776): Sommerlandschaft mit Fuji. Ca. 1766. Farben und Tusche auf Seide. 36,8 x 111,5 cm. Privatsammlung.
3. Takahashi Yuichi (1828–1894): Getrockneter Lachs. 1877. Öl. 140 x 46,5 cm. Tôkyô Geijutsu Daigaku.
4. Kanô Hôgai (1828–1888): Schutzgott, einen Dämon fangend. 1886. Farben auf Papier. 124 x 64 cm. Privatsammlung.
5. Kanô Hôgai: Shôki. Ca. 1882. Tusche auf Papier. 167 x 90,9 cm. Museum of Fine Arts, Boston.
6. Kanô Hôgai: Gnadenreiche Kannon. 1888. Farben auf Seide. 196 x 86,4 cm. Tôkyô Geijutsu Daigaku.
7. Kanô Hôgai: Engel. Tusche auf Papier (Detail einer Rolle). Tôkyô Geijutsu Daigaku.
8. Harada Naojirô (1863–1899): Kannon, auf einem Drachen reitend. 1889. Öl. 272 x 181 cm. Kongoku-ji, Tôkyô.
9. Kuroda Seiki (1866–1924): Fallende Blätter. 1891. Öl. 76,2 x 62,1 cm. Privatsammlung.
10. Asai Chû (1856–1907): Feldbestellung im Frühlung. 1888. Öl. 55 x 73,7 cm. Kindai Kokuritsu Hakubutsu-kan, Tôkyô.
11. Hishida Shunsô (1874–1911): Wasserspiegel. 1897. Farben auf Seide. 257,8 x 170,8 m. Tôkyô Geijutsu Daigaku.
12. Charles A. Collins (1828–1873): Convent Thoughts. 1850. Öl. 84,14 x 76,5 cm. Ashmolean Museum, Oxford.
13. Fujishima Takeshi (1867–1943): Erinnerung an die Tempyô-Zeit. 1902. Öl. 147 x 92,5 cm. Bridgestone Gallery, Tôkyô.
14. Hishida Shunsô (1874–1911): Wang Chao-chün (Detail). 1902. Farben auf Seide. 167,4 x 370 cm. Zempô-ji.
15. Hishida Shunsô (1874–1911): Zedern. 1909. Farben auf Seide. 119,3 x 50 cm. Eisei Bunko.
16. Alfred Mohrbutter (Entwurf): Bildteppich "Denn alles Fleisch ist wie Gras . . .". 1896. Wirkerei. 200 x 120 cm. Privatsammlung, Hamburg.
17. Hishida Shunsô: Fallende Blätter (linker Bildschirm eines Paares). Farben auf Papier. 1909. 156,4 x 363 cm. Eisei Bunko.
18. Watanabe Shikô (1683–1755) zugeschrieben: Herbstfrüchte und Blumen (sechsteiliger Bildschirm). Farben auf Seide. Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston.
19. Imamura Shikô (1880–1916): Heimkehrende Segelboote bei Yabase (aus der Serie "Acht Ansichten vom Biwa-See"). 1912. Farben auf Papier. 165 x 56,9 cm. National Museum, Tôkyô.

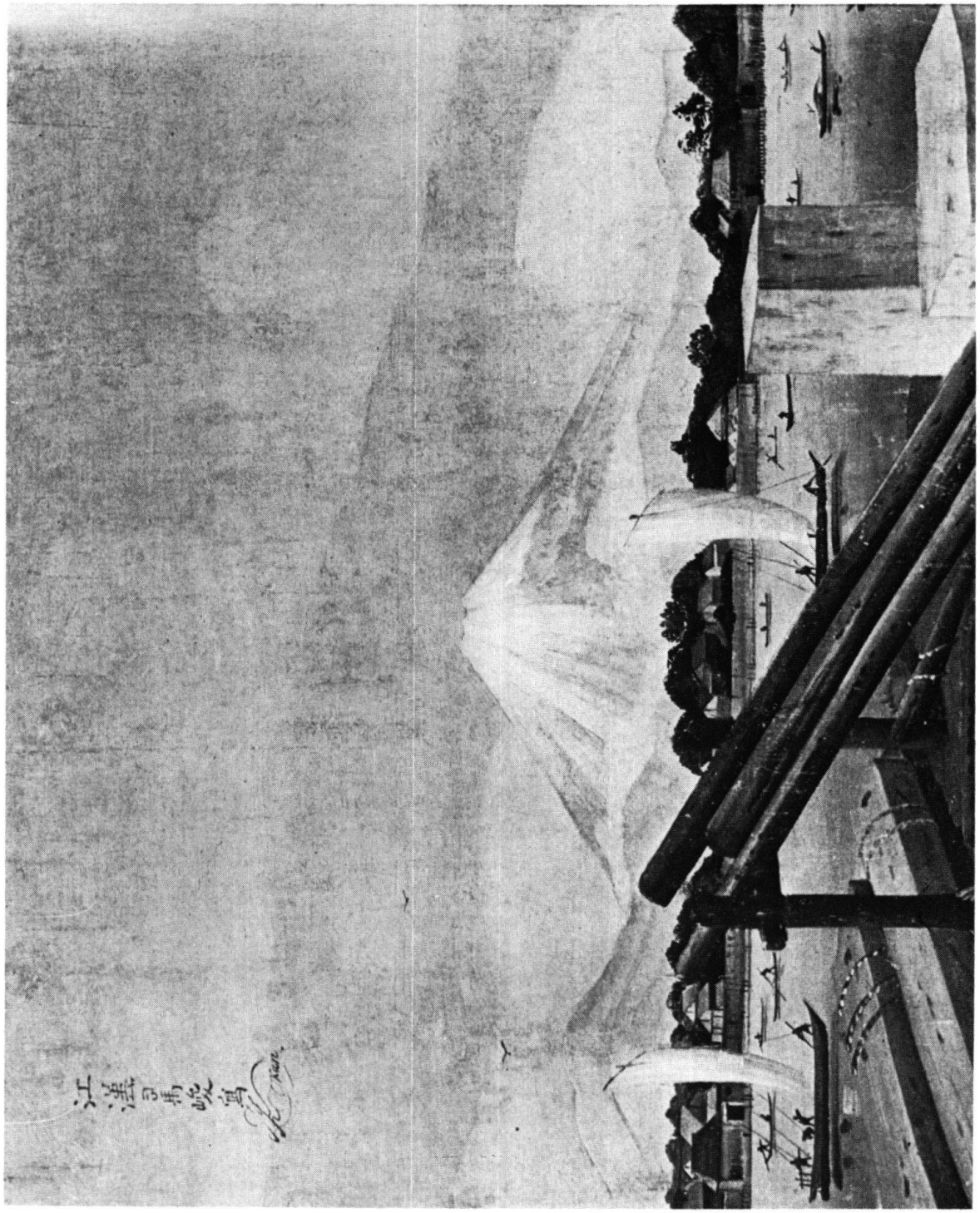

Abb. 1

Abb. 2

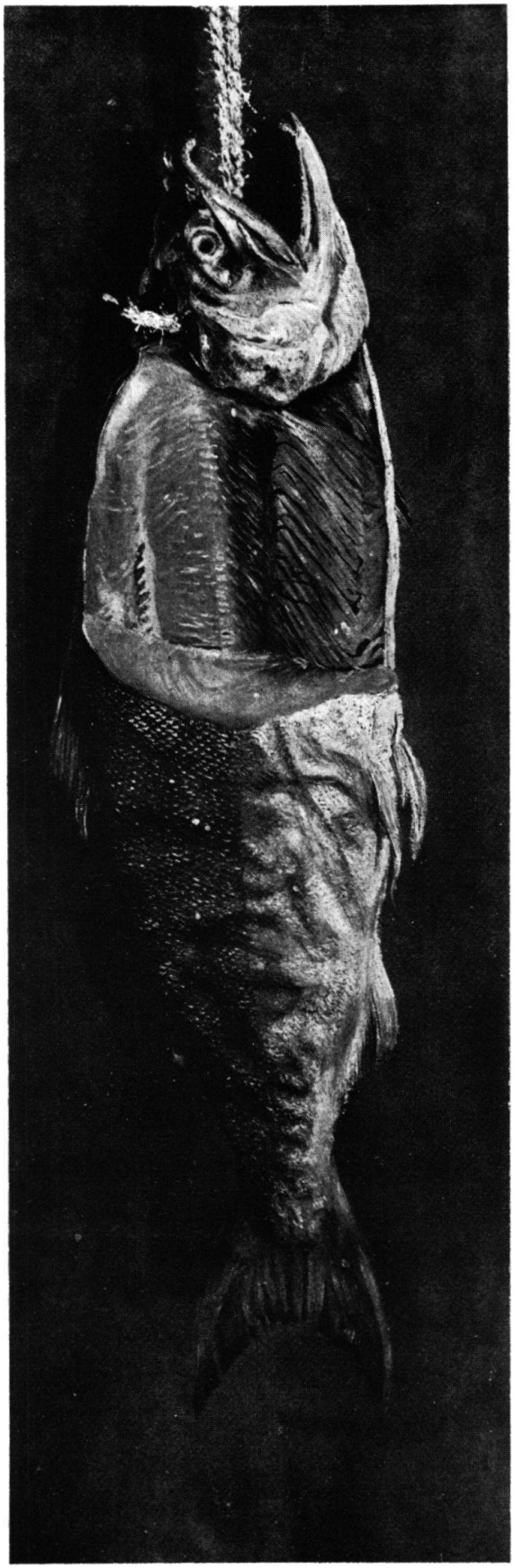

Abb. 3

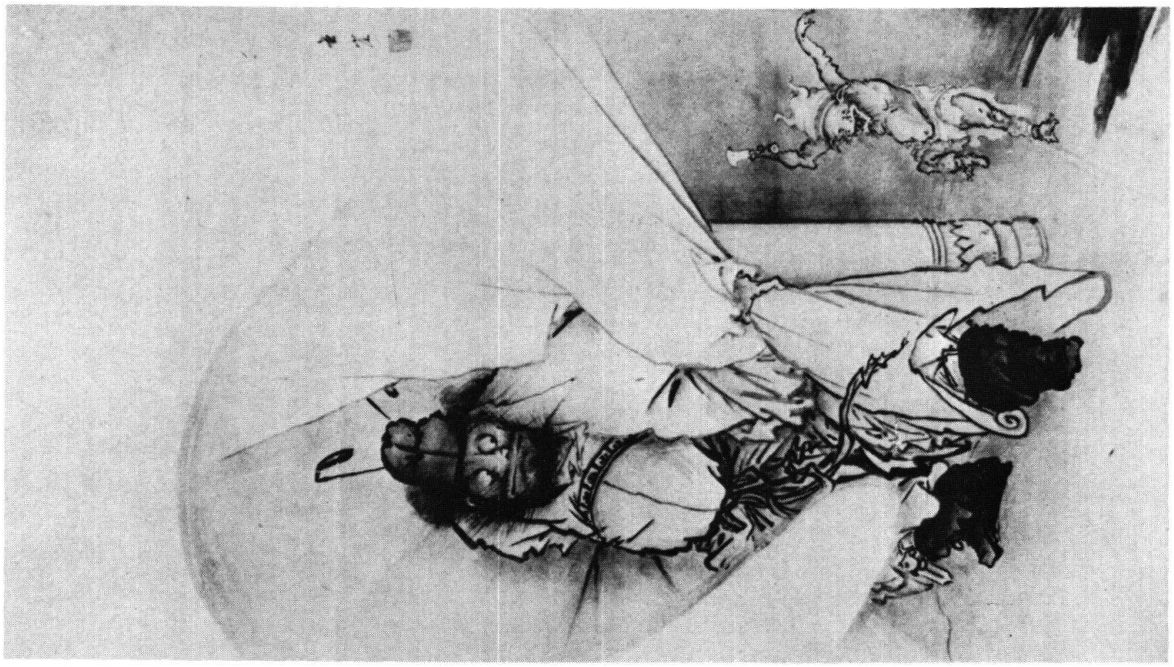

Abb. 4 ▲▲
Abb. 5 ▲

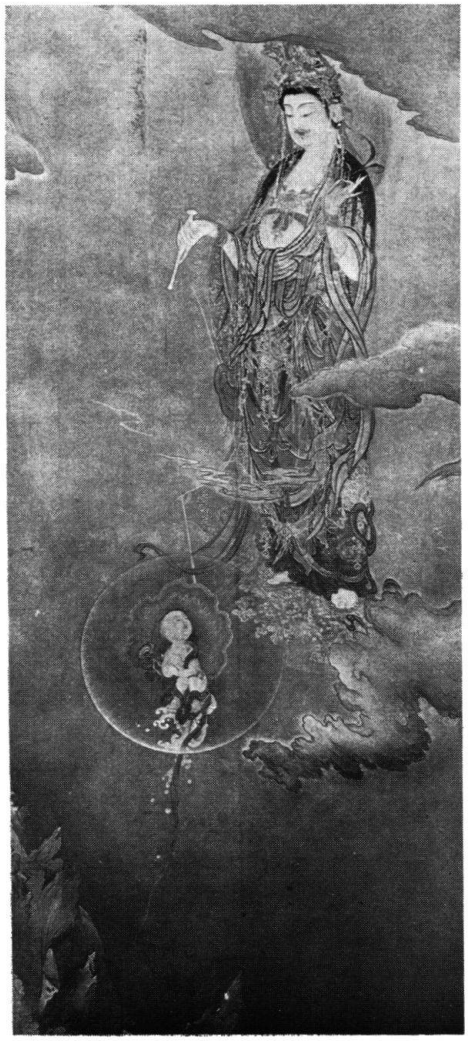

Abb. 6

Abb. 7

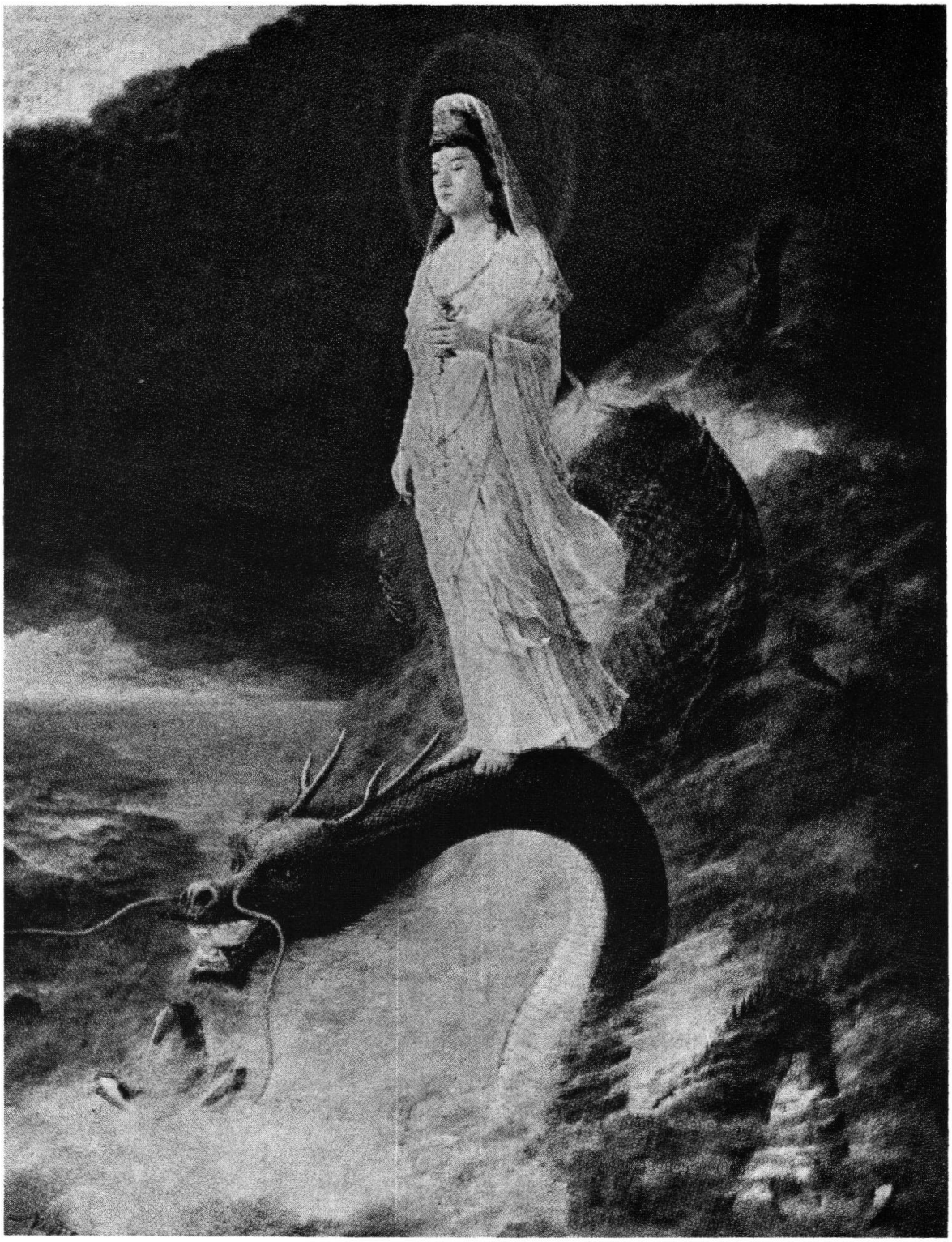

Abb. 8

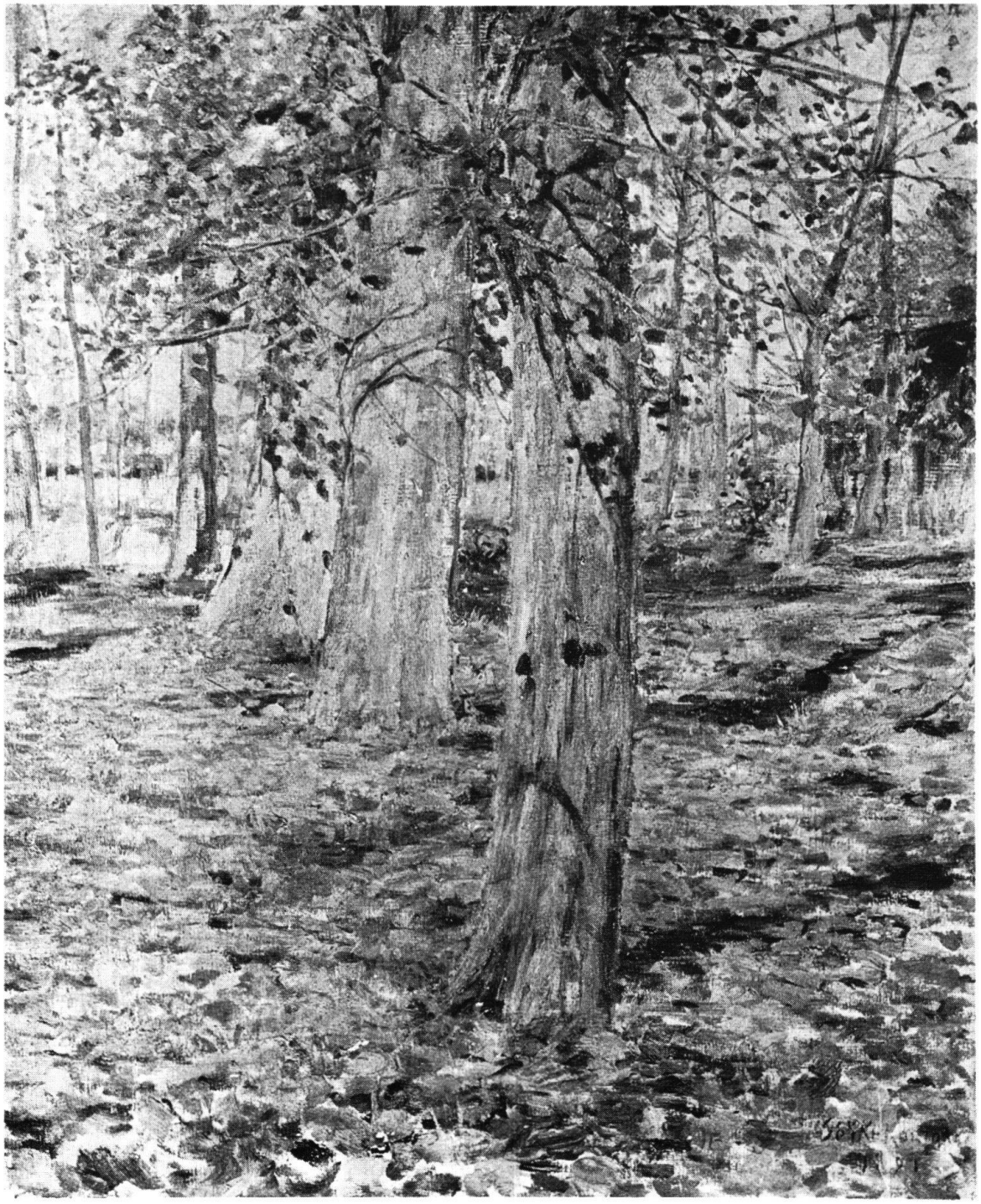

Abb. 9

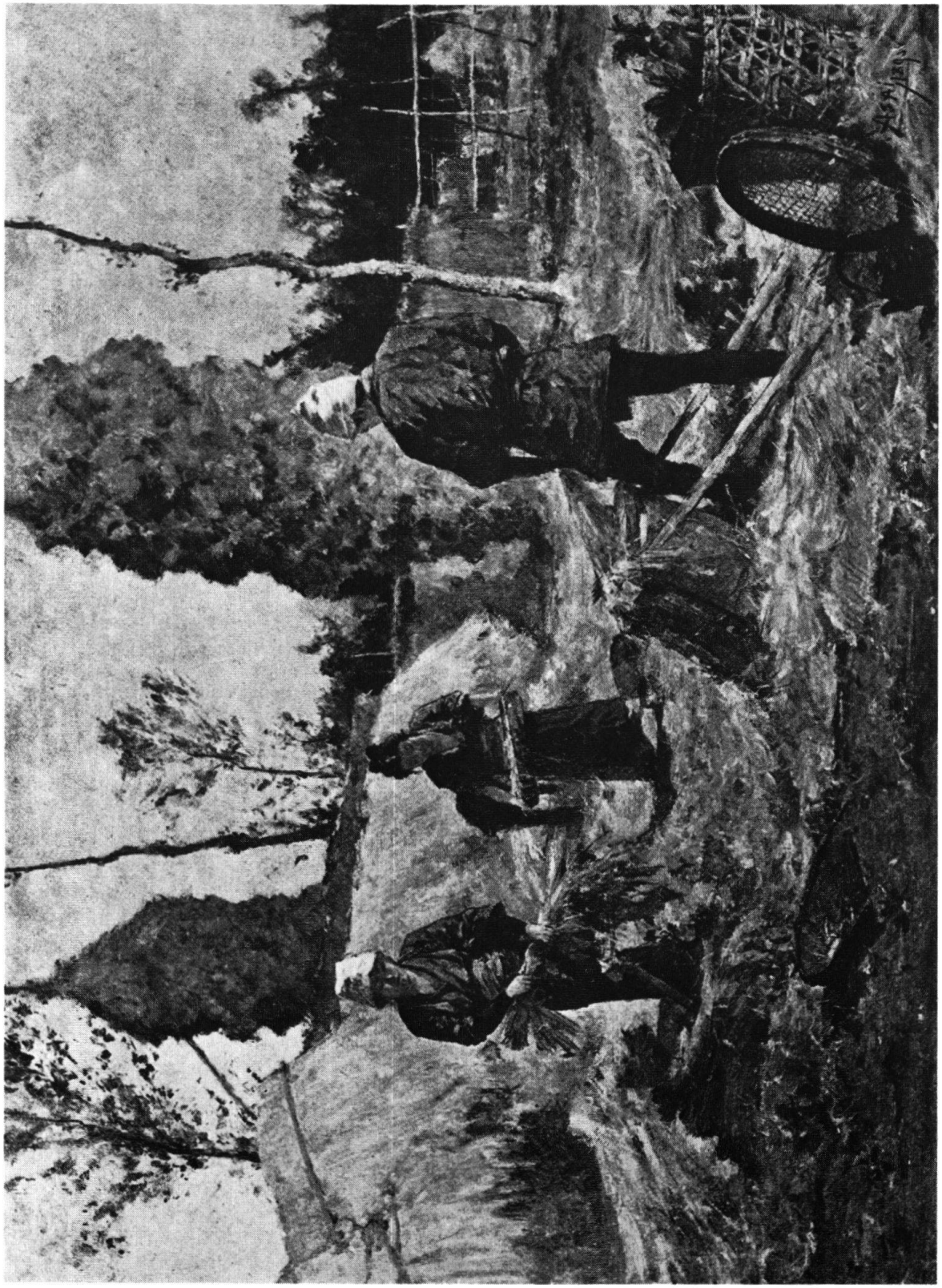

Abb. 10

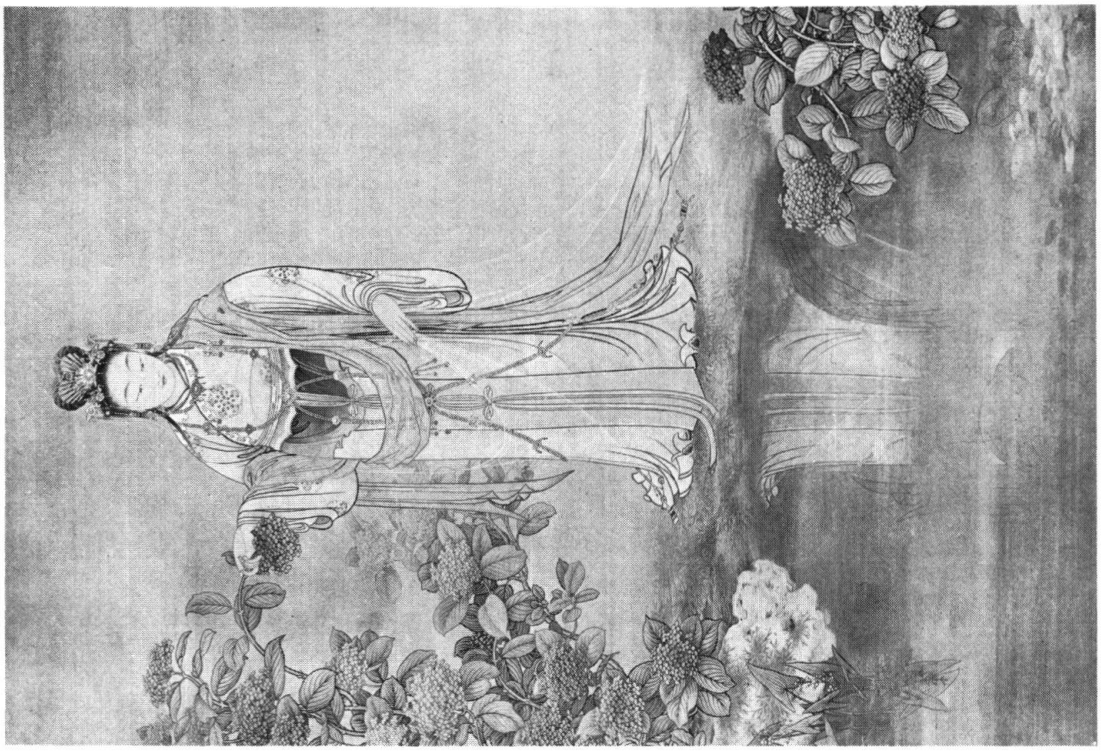

Abb. 11

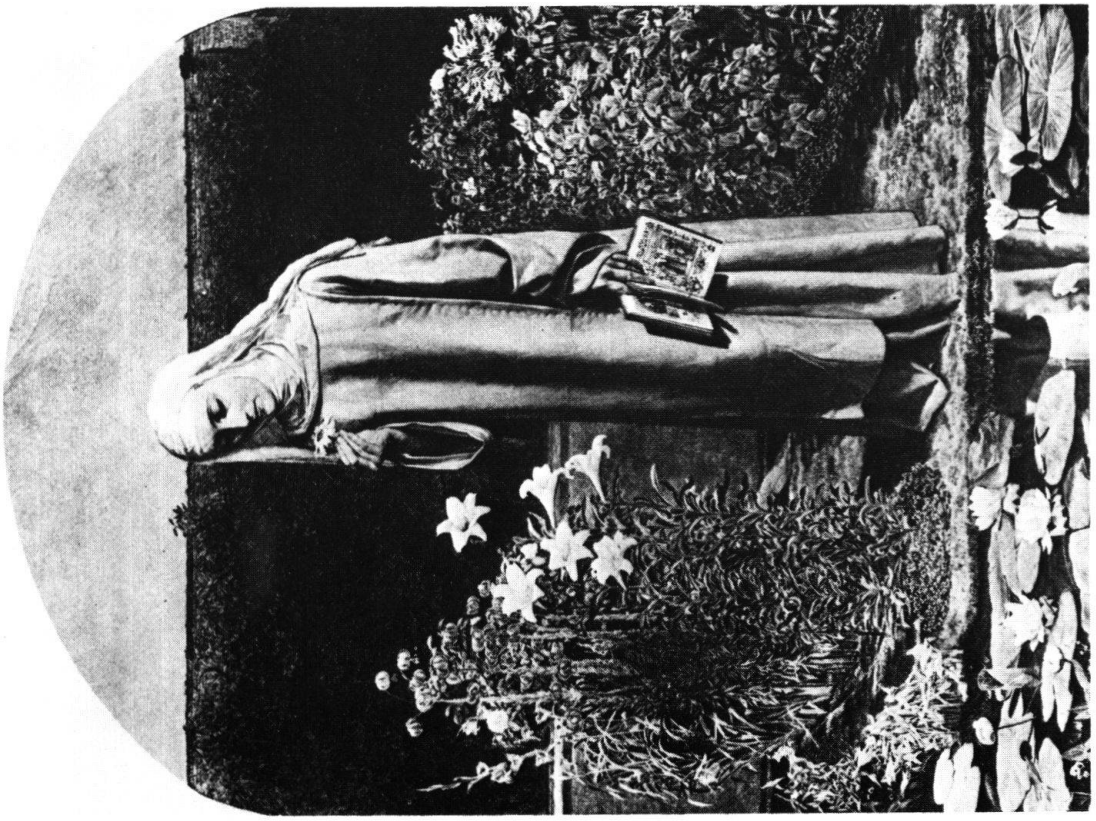

Abb. 12

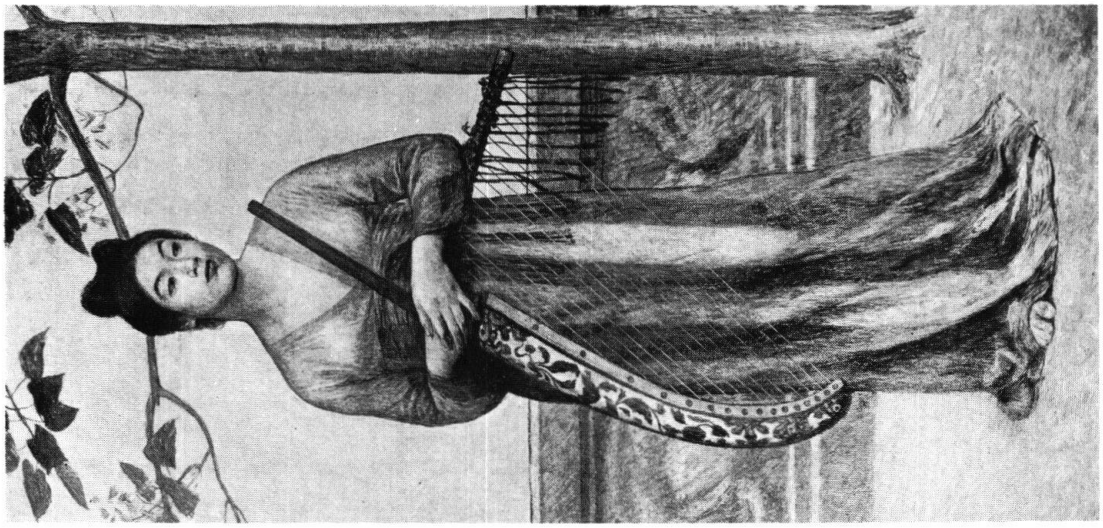

Abb. 13

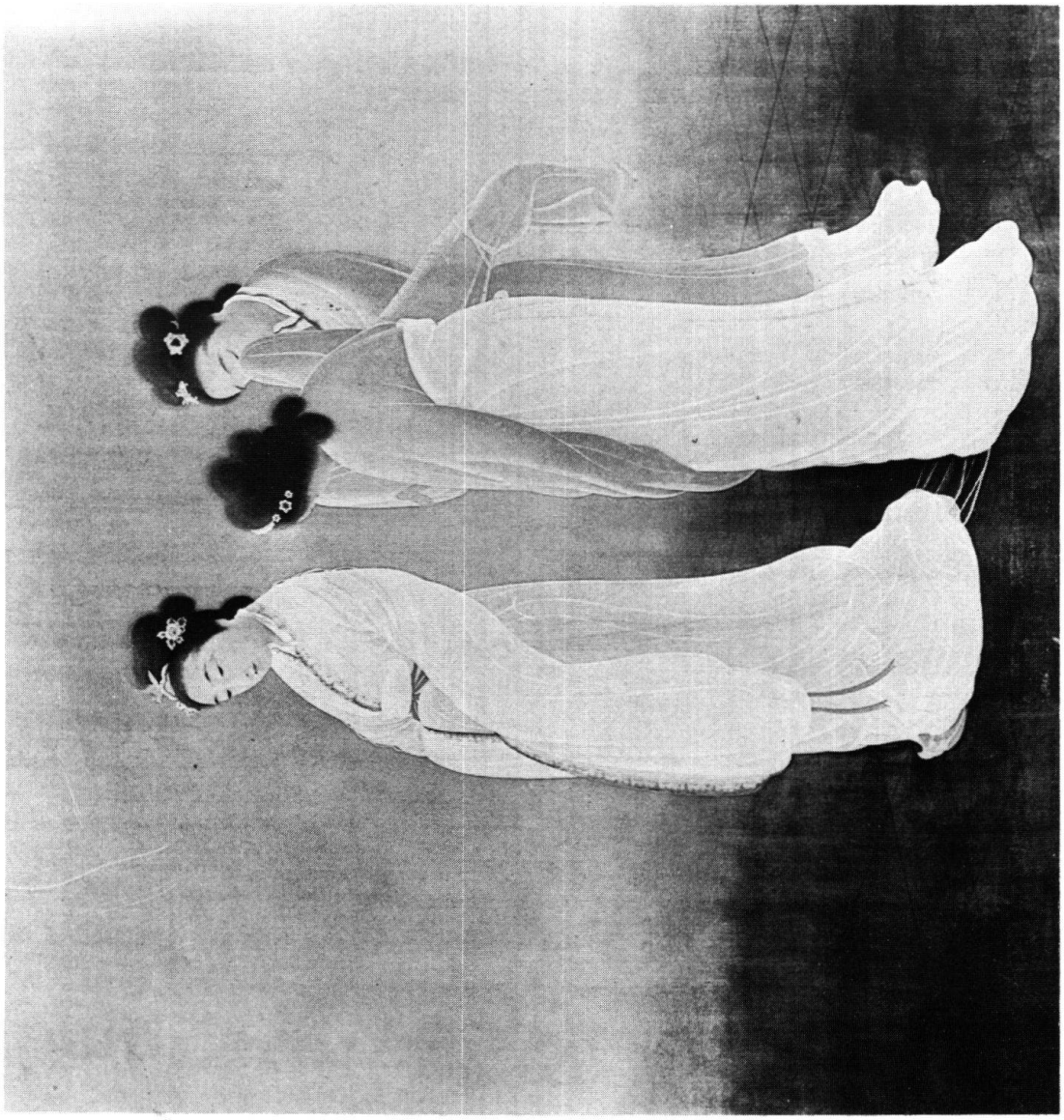

Abb. 14

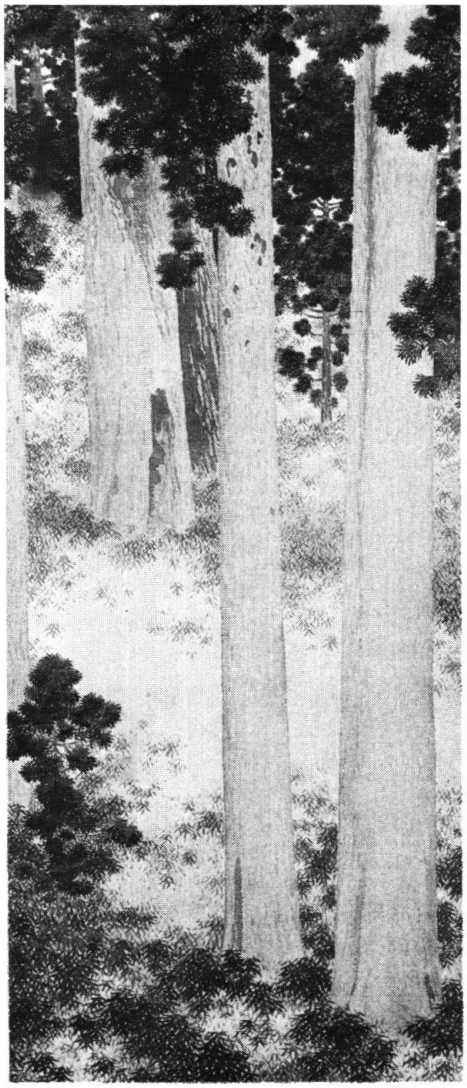

Abb. 15

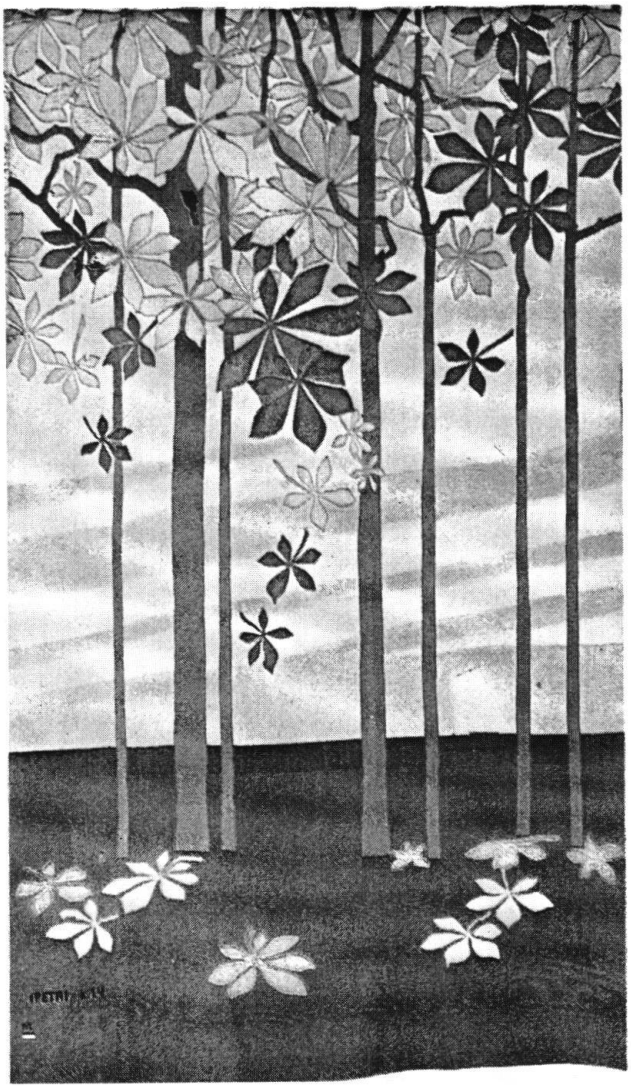

Abb. 16

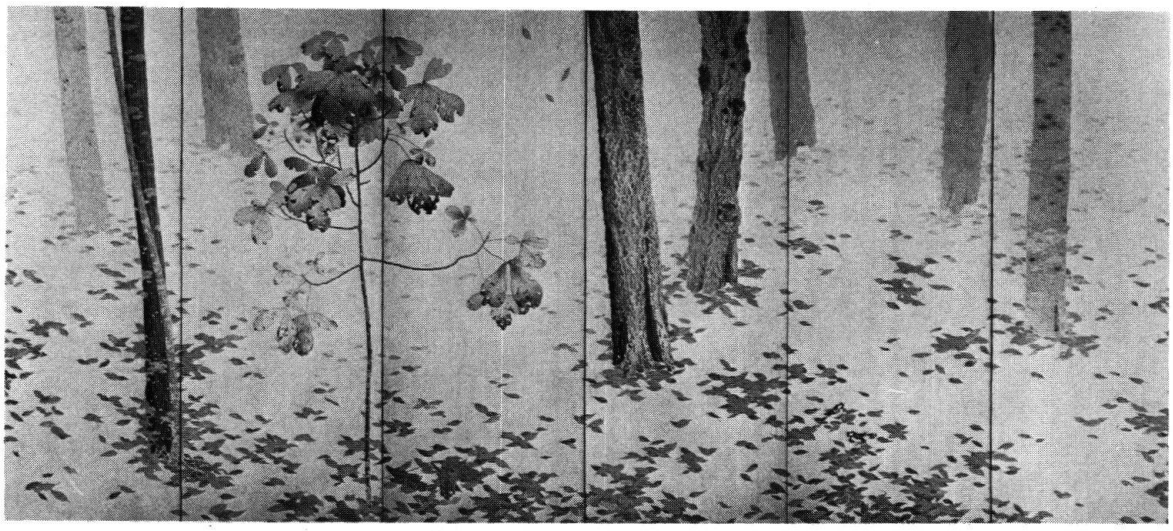

Abb. 17

Abb. 18

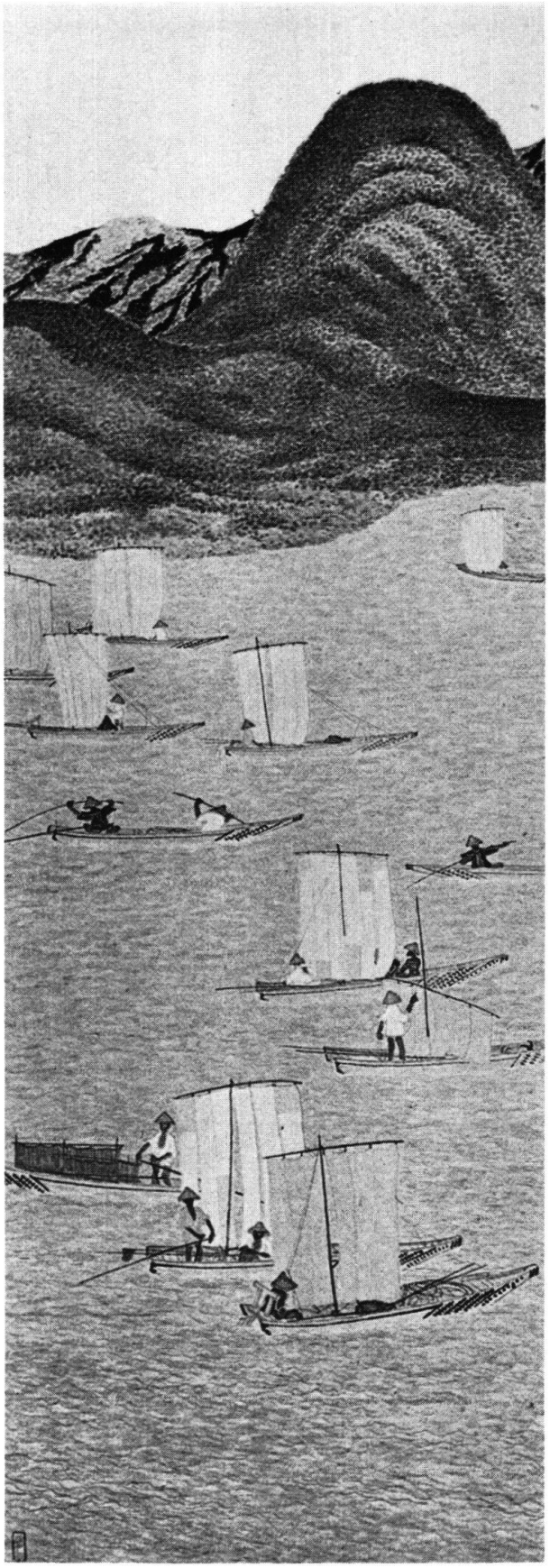

Abb. 19