

<b>Zeitschrift:</b>	Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Asiengesellschaft
<b>Band:</b>	44 (1990)
<b>Heft:</b>	2
 <b>Artikel:</b>	Das Geheimnis des Hibo Kannon
<b>Autor:</b>	Croissant, Doris
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-146887">https://doi.org/10.5169/seals-146887</a>

### **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:** 03.02.2026

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

# DAS GEHEIMNIS DES HIBO KANNON

Doris Croissant

Kanô Hôgai, the great central Genius of Meiji, may be regarded as clearly striking a last note on the great instrument which Godoshi first sounded.

Ernest Fenollosa<sup>1</sup>

Kanô Hôgais (1828-1888) in seinem Todesjahr gemalter “Gnadenreicher Kannon” (Hibo Kannon) gilt heute als das reifste Werk der frühen *Nihonga* (Abb. 1). Diese moderne Richtung autochthoner japanischer Malerei entstand aus der Reformbewegung, die der Amerikaner Ernest F. Fenollosa (1858-1908) um 1882 theoretisch begründete und die in der “Gesellschaft zur Begutachtung von Malerei” (*Kanga-kai*) zwischen 1884 und 1890 in Tôkyô an die Öffentlichkeit trat.<sup>2</sup> Die Ikonographie des “Hibo Kannon”, seine Vorbilder in der buddhistischen Malerei, seine stilistischen Neuerungen, und nicht zuletzt, die Rolle, die Fenollosa bei der Entstehung des Bildes spielte, wurden seit nunmehr über einhundert Jahren immer wieder diskutiert, aber noch keineswegs befriedigend erklärt.

Fenollosa interpretierte das Bild in seinen 1912 posthum erschienenen *Epochs of Chinese and Japanese Art* als “Schöpfung des Menschen”.<sup>3</sup> Er stellte dort auch die seither fast einhellig akzeptierte These auf, daß der “Hibo Kannon” auf eine Bildschöpfung des viel gepriesenen Malers Wu Tao-tzu (jap. Godôshi), der zwischen 710 und 760 in Lo-yang und Ch’ang-an tätig war, zurückgehe. Das Beweisstück war für Fenollosa der unsignier-

1 Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art. An Outline History of East Asiatic Design*. 2 Bde (1912), New and Revised Edition, New York: Dover Publications, Inc., 1963, Bd. 2, S. 125; ders. *Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst*. 2 Bde, 2. unveränderte Auflage, Leipzig 1923, Bd. 2, S. 131.

2 Vgl. Kapitel II. und V.

3 Fenollosa, *Epochs*, Bd. 1, S. 132.

te "Kuanyin mit Fischkorb", heute in der Freer Gallery of Art, Washington, D.C., den er für eine Sung-zeitliche Kopie nach Wu Tao-tzu hielt (Abb. 3). Die Gestalt des Bodhisattva gleicht Hôgais "Hibo Kannon" so genau, daß ein Zusammenhang zwischen beiden Werken in der Tat nicht zu leugnen ist.<sup>4</sup>

Wieso aber konnte Fenollosa das heute in die Ch'ing-Zeit datierte Bild mit Wu Tao-tzu in Verbindung bringen?<sup>5</sup> Zwar hat Fenollosa Wu Tao-tzu in seinen *Epochs* mit Phidias und Michelangelo auf eine Stufe gestellt und ihn als einen der größten Maler der Weltkunst gepriesen, aber welche Vorstellungen verband er mit dem zur Gänze verlorenen Werk dieses Malers?<sup>6</sup> Glaubte auch Hôgai selbst an seine Nachfolge Wus? Und warum versuchte er die Modernisierung der Kanô-Tradition ausgerechnet im Gebiet buddhistischer Figurenmalerei zu bewerkstelligen?

Diese Probleme sind eng mit dem Reformprogramm der frühen *Nihonga*-Maler verknüpft. Dessen Zielsetzung ist zwar aus Fenollosas Vorträgen aus den achtziger Jahren, die in zeitgenössischer, japanischer Übersetzung überliefert sind, bekannt, wir wissen aber nicht, zu welchen theoretischen Konsequenzen die künstlerische Realisierung von Fenollosas Ideen bei den Kanô-Malern selbst geführt hat.

An Hôgais in Zusammenarbeit mit Fenollosa zwischen 1883 und 1888 entstandenen Bildern läßt sich augenfällig überprüfen, was es mit der von Fenollosa behaupteten "Wu Tao-tzu-Renaissance" auf sich hat. Es wird zu zeigen sein, wie Hôgai in seinem Spätwerk versuchte, die Modernisierung konventioneller japanischer Malerei unter westlichem Einfluß mit dem klassizistischen Rückgriff auf Stilformen buddhistischer Sakralmalerei zu verbinden.

### *I. Hôgais "Kannon" (1883) und "Hibo Kannon" (1888)*

Hôgais "Gnadenreicher Kannon" (Hibo Kannon) zeigt den im Himmel schwebenden Bodhisattva Avalokiteśvara, der als Begleiter des Buddha Amitâbha eine kleine Figur dieses Buddha des "Reinen Landes" in der Krone trägt (Abb. 1). Das Kind zu Füßen des Kannon ist ein ikonographisches Novum, das zu verschiedenen Deutungen geführt hat (s.u.). Eine

4 Fenollosa, *Epochs*, Bd. 1, S. 132; ders. *Ursprung*, Bd. 1, S. 152, Taf. 49.

5 Vgl. Anm. 17.

6 Vgl. Fenollosa, *Epochs*, Bd. 1, S. 137: "Altogether we must regard Godoshi ... as one of the very greatest of the line masters of the world. His figures do not look cheap, even when seen in the same blow of the eye with photographs of Phidias and Michel Angelo." (Vgl. ders., *Ursprung*, Bd. 1, S. 158).

frühe Version dieses Bildes hatte Hôgai für die im Frühjahr 1884 in Paris stattfindende zweite Ausstellung japanischer Kunst (*Nihon bijutsu jûrankai*) gemalt. (Abb. 2). Diese Version muß deshalb 1883 bis 1884 entstanden sein.<sup>7</sup> Dieser Pariser “Kannon” wurde nach der wenig erfolgreichen Verkaufsausstellung von dem Kunsthändler Samuel Bing verwahrt, im Jahr 1886 an Fenollosa verkauft und kehrte dann in dessen Gepäck 1887 nach Japan zurück. Fenollosa hat die Odyssee des Bildes in einem Brief an Charles Lang Freer, den großen Kunstsammler und Begründer der Freer Gallery of Art in Washington, beschrieben. Das auf den 12.9.1902 datierte, maschinenschriftliche Schreiben wurde erst 1982 von Seiichi Yamaguchi bekannt gemacht.<sup>8</sup> Es enthält zwei Informationen, die die herkömmliche Vorstellung über die Beziehung zwischen Hôgai und Fenollosa umwerfen:

Zum ersten wurde bisher angenommen, daß Fenollosa, der 1878 aus Boston auf den Lehrstuhl für Philosophie an die Universität Tôkyô berufen worden war, den Maler erst im April 1884 entdeckte und ihn hinfert intellektuell und finanziell förderte.<sup>9</sup> In seinem Brief an Freer beschreibt Fenollosa hingegen, wie er Hôgais Bilder bereits auf der Ersten Preisausstellung Japanischer Malerei (*Naikoku kaiga kyôshin-kai*) im Herbst 1882 sah, und wie ihn dieser bald darauf zusammen mit Kanô Tomonobu besucht habe.<sup>10</sup>

Zweitens betont Fenollosa, der Hôgais Pariser “Kannon” an Freer verkaufen will, daß dieses Bild ganz Hôgais Erfundung sei, während der

7 Die erste, von der *Ryûchi-kai* (Drachensee-Gesellschaft) organisierte Pariser Ausstellung von 52 Bildern zeitgenössischer Maler fand im Juni 1883 statt. Hôgai war darunter nicht vertreten. Im Februar 1884 stellte dieselbe am Export japanischer Kunst interessierte Gesellschaft eine zweite Ausstellung von 250 Bildern von 150 Malern zusammen. Sie wurde am 20. Februar verschifft, im März in Paris ausgestellt und, da die Bilder nicht verkauft worden waren, zum großen Teil im August wieder nach Japan zurückgebracht. Vgl. Urasaki, Eishaku, *Nihon kindai bijutsu hattatsu-shi*. (Meiji-hen), Tôkyô: Tôkyô Bijutsu 1974, S. 101 ff.

8 Yamaguchi, Seiichi, *Fenollosa* (engl. Titel: *Ernest Francisco Fenollosa: A Life Devoted to the Advocacy of Japanese Culture*). 2 Bde, Tôkyô: Sanseidô 1972, Bd. 1, S. 234 ff., Abb. S. 237.

9 Vgl. Kurihara, Shinkichi, *Fenollosa to Meiji bunka*. Tôkyô: Rokugei Shobô 1968, S. 294 f.; Hisatomi, Susumu, *Ernest Francisco Fenollosa*. Tôkyô: Chûô kôron bijutsu shuppan 1980, S. 95 f.; Hosono, Masanobu, *Fenollosa to Hôgai* (*Kindai no bijutsu* 17), Tôkyô: Shibundô 1973, S. 62 f.; ders., *Edo Kanô to Hôgai* (*Book of Books, Nihon no bijutsu* 52), Tôkyô: Shogakukan 1978, S. 193 ff.; *Hôgai Kanô, Commemoration of the 150th Anniversary of his Birth* (jap. Titel: *Seitan hyaku-gojû-nen Kanô Hôgai*). (Katalog), Hrsg.: Yamaguchi Kenritsu Bijutsu-kan 1979.

10 Dort stellte Hôgai einen konventionell gemalten “Hotei und Kinder” aus. Vgl. Yamaguchi, a.a.O., Bd. 1, Abb. S. 235; vgl. Urasaki (a.a.O., S. 109 ff.) zu dieser vom Ministerium für Landwirtschaft und Handel zur Förderung einheimischer Malerei organisierten Ausstellung.

spätere “Hibo Kannon” von 1888 seine Vorzüglichkeit erst Fenollosas Einfluß auf Hôgai verdanke.

Der Brief an Freer bezeugt also Fenollosas Kontakt zu Hôgai bereits zur Zeit der Entstehung des Pariser “Kannon” 1883/84. Dies läßt es, auch entgegen Fenollosas Beteuerung, zweifelhaft erscheinen, daß Hôgai dieses ungewöhnliche Bild ganz selbständig konzipierte, um so mehr als Hôgai – wie Fenollosa weiter berichtet – schon ab 1883 seine finanzielle Unterstützung in Anspruch nahm.<sup>11</sup>

Der Pariser “Kannon” unterscheidet sich von dem späteren “Hibo Kannon” hauptsächlich in den landschaftlichen Details und in der Zeichnung des Kindes. Den Blick in die Höhe gerichtet schwebt der nackte Knabe auf Wasserperlen, die sich aus dem aus des Bodhisattvas Flasche (*suibyô*) fließenden Nektar bilden. Während das Kind in der frühen Version zur Erde hinabdeutet, hat es in der späteren die Hände zum Gebet gefaltet. Die ursprünglich goldene Scheibe seiner Aureole wurde im “Hibo Kannon” zur gläsernen, mit einer gallertartigen Masse gefüllten Kugel, die es wie einen Embryo umfängt. Der Abgrund hinter den schroffen Felsgipfeln ist im “Hibo Kannon” in schwarz-blaue Finsternis getaucht und läßt den im goldenen Licht erstrahlenden Himmel darüber um so heller leuchten. Die überirdische Erscheinung des Bodhisattva steht im Zentrum einer ovalen, kaum konturierten Mandorla, die wie ein Lichtkegel die Finsternis aufzubrechen scheint. Die Wolkenfetzen, die sich vor den Bodhisattva schieben, sind im Pariser “Kannon” ornamental stilisierte Kumuluswolken, in der späteren Fassung aber dichte, Licht und Schatten reflektierende Wolkenbänke.

Fenollosa hat dem “Kuanyin mit Fischkorb”, den Freer 1904 von dem Kunsthändler Yamanaka erwarb, in seinen *Epochs* eine heute abstrus anmutende Form- und Gehaltsanalyse gewidmet<sup>12</sup> (Abb. 3). Er schrieb dort auch, daß Hôgai dieses oder ein ähnliches Bild als Vorlage für seinen “Hibo Kannon” benutzt haben müsse.<sup>13</sup> Vergleicht man die beiden Bodhisattva-Bilder Hôgais mit dem “Kuanyin mit Fischkorb”, so wird deutlich, daß nicht die Version von 1883/84, sondern die spätere von 1888 die größere Ähnlichkeit mit der vermeintlichen Vorlage aufweist. Von den Attributen des Fischkorbs und den zwei Kindern abgesehen, entspricht die Kuanyin-Figur in den charakteristischen Details ihres Gewandes, dem Liniengewirr am Rocksaum, den ausbuchtenden Zipfeln des Schleiers, aber

11 Vgl. unten S. 358.

12 *Epochs*, Bd. 1, S. 132 f.; ders. *Ursprung*, Bd. 1, S. 152 f.

13 Diese Beobachtung muß Fenollosa schon früher gemacht haben, da er bereits in seinem Brief an Freer von 1902 argumentierte, der Pariser “Kannon” gehe auf einen Bodhisattva-Typ von Wu zurück. Vgl. Yamaguchi, a.a.O., Bd. 1, S. 236.

auch den Wasserperlen unter den zwei Lotusblüten, die ihre Füße tragen, dem “Hibo Kannon”. Auch die kompakte Wolkenbank rechts, die für Fenollosa nahendes Unglück symbolisierte, gleicht der entsprechenden Wolke dort.<sup>14</sup>

Daraus wäre zu folgern, daß Hôgai das anonyme Bild erst um 1888 gesehen hat, aber schon für den Pariser “Kannon” von 1883/84 eine ähnliche Vorlage im “Wu-Stil” verarbeitet hatte.<sup>15</sup> Warum sollte er für die Kannon-Figur des “Hibo Kannon” aber eine neue, nur geringfügig abweichende Vorlage herangezogen haben? Der Vergleich zweier Tuschzeichnungen des Kannon macht deutlich, daß Hôgai die Pariser Figur überarbeitete, indem er sie streckte, das Gewand linear vereinfachte, die rechte Hand organischer gestaltete und dem Gesicht weibliche Züge gab (Abb. 4-5).<sup>16</sup> Welche Rolle sollte dabei der “Kuanyin mit Fischkorb” gespielt haben?

Des Rätsels Lösung kann nur sein, daß es sich bei diesem Bild um eine auf Hôgais “Hibo Kannon” basierende Fälschung handelt.<sup>17</sup> Eine genaue Untersuchung der Pigmente und der Malseide des Bildes steht zwar noch aus, aber schon die ikonographische Analyse läßt keinen anderen Schluß zu.

Das seit der Sung-Zeit bekannte Thema des “Kuanyin mit Fischkorb” (chin. *Yü-lan Kuan-yin*; jap. *Gyoran Kannon*) gehört zu den Travestien buddhistischer Gestalttypen. Ihm lag die Legende der Fischverkäuferin zugrunde, die die Glaubensstärke des frommen Ma, der zu Beginn des 9. Jh. gelebt haben soll, prüfte, bevor sie ihn heiratete. Nach ihrem Tod erwies sich, daß sie in Wahrheit eine Inkarnation des Kuanyin war.<sup>18</sup> Ming-zeitli-

14 Fenollosa, *Epochs*, Bd. 1, S. 133; ders., *Ursprung*, Bd. 1, S. 153.

15 Vgl. Hosono, *Fenollosa to Hôgai*, S. 75 ff. Hosono vergleicht in einer bildlichen Gegenüberstellung ohne Kommentar den Pariser “Kannon” mit dem “Kuanyin mit Fischkorb” und führt in Abb. 92 und 95 weitere, z.T. verlorene Beispiele von Kannon-Bildern zum Vergleich an, deren Herkunft und Datierung aber fragwürdig sind.

16 Vgl. Minakami, Tsutomu, “Kanô Hôgai, Hibo Kannon no shitae”. In: *Sansai* 234, Febr. 1970, S. 32 ff., Abb. 1-3. Keine der drei Zeichnungen des “Kannon” in der Kunstakademie in Tôkyô, die als Vorzeichnungen entstanden sein könnten, ist datiert. Vielleicht entstanden die dem Pariser Bild gleichenden Zeichnungen aber auch erst nach dessen Rückkehr nach Japan 1887-1888.

17 Zu diesem allerdings dort nicht begründeten Schluß kam bereits 1932 Ozaki, Natsuhiko (“‘Hibo Kannon’ by Kanô Hôgai”. In: *Bijutsu Kenkyû*, No. XII, December 1932, S. 17 ff., S. 20). – Laut Dokumentation der Feer Gallery äußerte J. E. Lodge 1921 Zweifel an der Echtheit des Bildes. A. G. Wenley datierte das Bild 1945 ins 19. Jh. James Cahill hielt das Bild 1965 für eine Arbeit des 17. bis 18. Jhs. Diese Auskunft verdanke ich Dr. Ann Yonemura, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington D.C.

18 Vgl. Tomita, Kojiro and Hsien-Chi Tseng, *Portfolio of Chinese Paintings in the Museum (Yüan to Ch'ing Periods)*, Boston: Museum of Fine Arts 1961, Nr. 20,

che Darstellungen der Fischverkäuferin, wie ein Bild im Museum of Fine Arts, Boston, zeigen ein junges Mädchen mit Fischkorb, nicht aber den buddhistischen Gestaltyp des Avalokiteśvara (Abb. 6).<sup>19</sup> Die Wasserperlen unter den Füßen des Bodhisattva sind dagegen aus mehreren Beispielen des über das Meer schreitenden “Kannon mit Weidenzweig” (chin. *Yang-liu Kuan-yin*; jap. *Yôryô Kannon*) bekannt (vgl. Abb. 7).<sup>20</sup> Dort werden die Lotuskelche unter den Füßen der Figur von zwei aus dem Meer aufschäumenden Wasserfontänen getragen. Sie leiten den Bodhisattva zu einem am Ufer stehenden Kind.

Die unsinnige Anbringung von Schaumkronen unter einem im Himmel schwebenden Bodhisattva ist zwar Hôgais eklektizistischer Motivwahl zuzutrauen, fällt aber aus dem Rahmen der bildnerischen Möglichkeiten eines noch an ikonographische Regeln gebundenen Malers der Sung- oder der Yüan-Zeit.<sup>21</sup>

Das Kind in Hôgais “Hibo Kannon” wurde durch zwei auf Wolken stehende Knaben vertauscht. Der eine trägt ein Eimerchen, der andere steckt eine Lotusblüte in eine Vase. Diese Kindergruppe findet sich fast identisch auf einem der sechzehn Arhat-Bilder (*Jûroku Rakkan zu*) im Ryûkô-in (Kyôto).<sup>22</sup> Außer dem über groß gezeichneten Fischkorb, dem Attribut des *Yü-lan Kuan-yin*, hält der Bodhisattva wie Hôgais “Hibo Kannon” in der Linken einen Weidenzweig. Der Weidenzweig kennzeichnet zusammen mit der Nektarflasche den *Yang-liu Kuan-yin* als Heilbringer bei

Textbd. S. 6. – Dem *Yü-lan Kuan-yin* liegt eine im 14. Jh. festgehaltene Legende zugrunde. Er gehört zu den 33 Manifestationen des Kuan-yin.

19 Tomita, a.a.O., Taf. 20; vgl. Honma Bijutsu-kan, Hrsg., *Sôgen Chûgoku kaiga-ten*. (Katalog) 1979, Abb. 64 “Gyoran Kannon”, Priv. Slg. Japan.

20 Zu diesem Bildtyp zählt der koreanische, ins 13. Jh. datierte “Yôryû Kannon” im Sensô-ji (Asakusa-dera, Tôkyô), (vgl. Kawakami, Kei, Hrsg., *Nihon kaiga-kan* 12, *Torai kaiga*. Tôkyô: Kôdansha 1971, Taf. 15). – Auch Darstellungen des auf einem Felsen sitzenden Kuanyin zeigen häufig Wasserfontänen unter dessen Füßen. (Vgl. Bunkashô, Hrsg., *Jûyô bunkazai*, Bd. 8, Kaiga II, Tôkyô: Mainichi Shinbunsha 1973, Abb. 284-90). Fenollosa schrieb den Prototyp des sitzenden Kannon nicht wie üblich Wu Tao-tzu, sondern dessen Vorgänger Yen Li-pen (um 600-673) zu. (Vgl. *Ursprung*, Bd. 1, S. 143, Taf. 48. – Über die Wasserfontänen schrieb Fenollosa: “... to descend through space on leaping foaming water is a Godoshi creation which Hôgai has borrowed.” (*Epochs*, Bd. 1, S. 132). – Das anbetende Kind wird häufig als Sudhanasresthi-daraka (chin. Shan-ts'ai t'ung-tzu; jap. Zenzai-dôji), der Avalokiteśvara auf dem Potalaka-Berg besuchte, gedeutet (vgl. Tomita, a.a.O., Taf. 23, S. 7).

21 Fenollosa (*Epochs*, Bd. 1, S. 132) schreibt dazu: “... Kwannon usually sits by the sea, she has holy water in a crystal vase; but to descend through space on leaping foaming water is a Godoshi creation which Hôgai has borrowed.”

22 *Jûyô bunka-zai*, Bd. 8, Abb. 319-10.

allen Krankheiten.<sup>23</sup> Warum vertauschte der Fälscher die Nektarflasche des "Hibo Kannon" mit einem Fischkorb? Wollte er den Bodhisattva als Inkarnation einer Frau kennzeichnen und hatte er ihn deshalb mit dem profanen Attribut der Gemahlin des legendären Ma ausgestattet? Ganz unwahrscheinlich wäre eine solche ikonographische Tour-de-force nicht, wenn dem Fälscher die zeitgenössische Interpretation des "Hibo Kannon" bekannt war.

Okakura Kakuzô veröffentlichte ein Jahr nach Hôgais Tod in der Zeitschrift *Kokka* einen Nachruf auf den Maler, in dem er den "Hibo Kannon" als Symbol der idealen Mutter und Erzeugerin deutete.<sup>24</sup> Das aus ihrer Flasche fließende "Wasser der Gnade" (*jihi no mizu*) hole die Seele des Menschen, verkörpert durch ein unschuldiges Kind, aus der ewigen Nacht des irdischen Jammertals ins "Reine Land" Buddhas zurück. Fenollosa muß diese Deutung gekannt, aber mißverstanden haben, da er in seinem Brief an Freer wie auch in seinen *Epochs* Hôgais "Hibo Kannon" als "Schöpfung des Menschen" (Creation of man) titulierte. Aus dem Nektar werde das den Menschen symbolisierende Kind geboren, das auf die Erde hinabgeschickt werden soll. Der fragend empor gerichtete Blick deute die Furcht vor dem bevorstehenden Schicksal an.<sup>25</sup> Sowohl Okakuras wie Fenollosas Interpretation suggerierte den Vergleich mit dem christlichen Bildthema der Mutter Gottes mit dem Jesusknaben.<sup>26</sup> Es ist anzunehmen, daß Hôgai, wenn er ein buddhistisches Pendant zu diesem klassischen Thema christlicher Kunst erfinden wollte, sich eher Okakuras als Fenollosas Deutung angeschlossen hätte.

23 Vgl. Sawa, Ryûken, *Butsuzô zuten*. Tôkyô: Yoshikawa Kôbunkan, 6. Aufl. 1966, S. 73. – Fenollosa hielt den Fischkorb für eine sungzeitliche Ergänzung des Prototyps von Wu. Hôgai's "Hibo Kannon" komme hingegen dem Original näher (*Epochs*, Bd. 1, S. 133).

24 *Okakura Tenshin shû* (*Meiji bungaku zenshû* 38). Komp. von Kamei, Shôchirô und Miyagawa, Torao, Tôkyô: Chikuma Shobô 1968, S. 300 ff. – Okakuras Nachruf "Kanô Hôgai" erschien zuerst in *Kokka* 2, 1889.

25 Yamaguchi, a.a.O., Bd. 1, S. 236. – Fenollosa, *Epochs*, Bd. 1, S. 132.

26 Hosono veröffentlichte 1968 die Kopie einer Lithographie von Giorgiones "Madonna auf dem Altar", die Hôgai 1888 anfertigte. Diese Kopie sollte später als Holzschnitt reproduziert werden. Die Lithographie kam erst 1887 durch Fenollosa nach Japan und kann Hôgai deshalb nicht zu seinem "Kannon" von 1883 inspiriert haben. Zu diesem Zeitpunkt müssen ihm schon andere Madonnenbilder als Muster für das nackte Kind vorgelegen haben. Vgl. Hosono, Masanobu, "Kanô Hôgai no seibô-shi zô." In: *Sansai* 226, 1968/3, S. 68 ff. – In Hôgais Skizzenbüchern finden sich zahlreiche Entwürfe weiblicher Figuren, die mit Flügeln ausgestattet über Wolken und Wellen schweben. Das Thema einer fliegenden Figur scheint ihn als Alternative zum "Kannon" beschäftigt zu haben. Möglich ist, daß er dabei auf geflügelte Frauenfiguren allegorischer Bedeutung, wie z.B. Musen, in der westlichen Malerei zurückgriff.

Der "Hibo Kannon" erinnert nicht zuletzt aber an das Motiv der Heimholung des Sterbenden in Amidas Paradies, wie es aus Darstellungen des *Amida raigō* bekannt ist. Fenollosas kühne Umdeutung des amidistischen Erlösungsaktes in die Zeugung des wahren Menschen ist dagegen die Frucht der mystizistischen Spekulationen, wie sie im Kreis der Bostoner "Brahmins" gepflegt wurden.<sup>27</sup>

Der "Kuanyin mit Fischkorb" kann nur in Kenntnis der ikonographischen Mehrdeutigkeit des "Hibo Kannon" entstanden sein. Fenollosa muß dieses Bild spätestens um 1902 gesehen und, vielleicht aufgrund japanischer Expertisen, als frühes, repräsentatives Werk der "Wu Tao-tzu"-Tradition identifiziert haben. Welche stilistischen Kriterien rechtfertigen diese Zuschreibung?

Unter den Wu Tao-tzu zugeschriebenen Bildern gibt es besonders viele Darstellungen des Kuanyin. Bereits der Malereikatalog der Ashikaga-Sammlung *Kundaikan sayû chôki* (Vorwort von 1511) von Sôami (1485?-1525) führt in der obersten Qualitätsklasse einen "Kannon in Farbe" von Wu auf.<sup>28</sup> In China selbst wird der über Wellen schreitende Bodhisattva der Barmherzigkeit in mehreren Versionen durch Steinschnitte überliefert.<sup>29</sup> Zu dem gleichen Figurentyp gehört der stehende Kannon des von zwei Landschaftsbildern des Li T'ang (um 1050- nach 1130) flankierten Triptychons im Kôtô-in (Daitokuji, Kyôto).<sup>30</sup> Das wohl aus der Yüan-Zeit stammende Bild zeigt den als "Linie wie fliegende Wolken und fließendes Wasser" (*hsing-yün liu-shui miao*), in Japan auch als Wolkenlinie (*yu-un-ten*) klassifizierten Linientyp, den u.a. auch Wu Tao-tzu in der Gewanddarstel-

27 Vgl. Chisholm, Lawrence W., *Fenollosa: The Far East and American Culture*. New Haven and London: Yale University Press 1963, S. 102 ff. über den Kreis buddhistischer Japanophilen in Fenollosas Heimatstadt Boston. Die schwärmerische Vertiefung in buddhistische Malerei fand auch in Fenollosas Dichtungen ihr Echo. In *Ode on Reincarnation* (1896) tritt Hôgai als Maler der "divinity of birth" auf. Fenollosa erinnert sich darin auch an ein Detail aus einem der "500 Lohan"-Bilder im Daitoku-ji: Eine Frau trägt auf einem Tablett ein nacktes Kind. Die das Kind umgebende Aureole ist für Fenollosa "... a crystal globe ... the soft casket of the new old soul...". Vgl. Murakata, Akiko, "Ernest F. Fenollosas 'Ode on Reincarnation'". In: *Harvard Library Bulletin*, Bd. XXI, No. 1, 1973, S. 50 ff., S. 63. Taf. 1-2.

28 *Gadô-shû (Dai-Nippon bunkô, Geidô-hen)*, Hrsg. Wada, Toshihiko, Tôkyô: Shunyôdo Shoten 1938, S. 17.

29 Sirén, Osvald, *Chinese Painting. Leading Masters and Principles*, 7 Bde. London: Lund Humphries 1956-58, Part I, Bd. 1, S. 112 ff., Fig. 17.

30 Suzuki, Kei, Hrsg., *Comprehensive Illustrated Catalog of Chinese Paintings*, 5 Bde. Tôkyô: Heibonsha 1982-83. Bd. 4, *Japanese Collections, Temples and Individuals*, JT 12-002-1.

lung buddhistischer Figuren verwandt haben soll.<sup>31</sup> Das augenfälligste Merkmal dieser Art der Gewanddarstellung ist die an- und abschwellende, wellenförmige Konturierung der Falten, die den Eindruck vibrierender Bewegung vermittelt. Schon Chang Yen-yüan bemerkte 847 in seinem *Li-tai ming-hua chi*, daß die Linie Wu Tao-tzus stellenweise unterbrochen sei, ohne doch den Eindruck von Geschlossenheit vermissen zu lassen.<sup>32</sup> Wus Pinseltechnik wurde seit der Ming-Zeit auch als "Orchideenblattlinie" von der "Eisendrahtlinie" unterschieden, die ursprünglich von Ku K'ai-chih (um 344-406) entwickelt und im 11. Jh. durch Li Lung-mien (um 1049- um 1106) zur Vollendung gebracht worden sein soll.<sup>33</sup>

Typisch für die seit alters Wu Tao-tzu zugeschriebenen "Kuanyin"-Figuren ist weiterhin die Parallelführung der "Wolkenlinie" in den Gewandfalten, die am Rocksaum in verschlungenen Plissierungen endet. Eine derartig manieristische Gewanddarstellung kennzeichnet viele aus dem 12.-13. Jh. stammende Figuren-Darstellungen, wie z.B. den Kuan-yin des Amitâbha-Triptychons von P'u-yüeh (12. Jh.) im Shôjôke-in (Kyôto)<sup>34</sup> (Abb. 9).

Dieser Faltenstil wurde in China teils auf Wu Tao-tzu, teils auf den aus Khotan in Zentralasien stammenden und lange in Ch'ang-an tätigen

31 Vgl. March, Benjamin, *Some Technical Terms of Chinese Painting*. Baltimore: Waverly Press, 1935, S. 43, Taf. VI (mittlere Abb. in der zweiten Reihe); vgl. Fong, Wen, *The Lohan and a Bridge to Heaven. (Freer Gallery of Art Occasional Papers*, Bd. 3, No. 1), Washington 1958, S. 8, Anm. 10, Abb. 12. – Ooka Shunboku (1680-1763) bezeichnet denselben Linientyp in seinem *Gakô senran* von 1740 als *Yû-un-ten* und fügt die Zeichnung eines sitzenden Priesters in diesem Gewandstil bei. Vgl. *Nihon shoga-en*, 2 Bde., Tôkyô: Meicho kankô-kai 1970, Bd. 2, S. 12 ff., 14.

32 Acker, William R. B., *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting. (Sinica Leidensia VIII und XII)*. 2 Bde, Leiden: E. J. Brill 1954-1974. Bd. 1, S. 183-184; Bd. 2, Teil 1 (*Translations and Annotations*), S. 232-237 (Biographie des Wu Tao-hsüan, d.i. Wu Tao-tzu).

33 Vgl. Barnhart, Richard M., "Survivals, Revivals, and the Classical Tradition of Chinese Figure Painting". In: National Palace Museum, Republic of China, Hrsg., *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*. Taipei 1970, S. 143-210, 145. – Vgl. auch Lawton, Thomas, *Freer Gallery of Art Fiftieth Anniversary Exhibition, II. Chinese Figure Painting*. Smithsonian Institution Washington 1973, S. 6 ff. (Beispiele zum Wu-Stil in der Freer Gallery: Nr. 24, 25, 38).

34 *Nihon kaiga-kan* 12, Taf. 19, vgl. Taf. 8, 10; Farbtaf. in *Jûyô bunkazai*, 8, Taf. 10, Nr. 279. Das vielleicht früheste bekannte Beispiel des Stils von Wei-ch'ih I-seng sind die Musterzeichnungen *zuzô* buddhistischer Figuren in indischer Tanzpose in dem 821 von Chisen, einem Schüler des Kûkai (Kôbô Daishi), gezeichneten *Shishu goma honzon narabi ni kenzoku zuzô* im Daigo-ji. Vgl. Hamada, Takeshi, *Zuzô*. (*Nihon no bijutsu* 55), Tôkyô: Shibundô 1970, Taf. 1.

Wei-ch'ih I-seng (2. H. 7. Jh. bis um 710) zurückgeführt.<sup>35</sup> In Hôgais Oeuvre tritt dieselbe manieristische Plissierung zum erstenmal in seinem "Kannon auf Wellen" (Abb. 8) von um 1883, dann wieder am Rocksaum seines Pariser "Kannon" von 1883/1884 (Abb. 2) auf. Hôgai scheint diesen Falten-typ um diese Zeit durch das Studium buddhistischer Sakralmalerei kennengelernt und seinen Musterbüchern einverlebt zu haben. Daß der ondulierende Faltenwurf von ihm allerdings mit Wei-ch'ih I-seng in Verbindung gebracht wurde, ist unwahrscheinlich. Vielmehr hielt Hôgai den ornamental strukturierten Faltenwurf seiner Bodhisattva-Figuren für ein typisches Merkmal des Wu-Stils. Der Beweis dafür ist Hôgais "Niô" von 1886, der nicht nur eine formal-stilistische, sondern auch eine thematische Rekonstruktion eines Bildes von Wu sein will und der in seinem Gewand denselben Faltentyp zeigt. (Vgl. Abb. 14). Da dieses Bild, wie der "Fudô" von 1887, für die von Fenollosa ins Leben gerufene *Kanga-kai* geschaffen wurde, soll zunächst auf deren Bedeutung für Hôgais Auseinandersetzung mit buddhistischer Malerei eingegangen werden.

## *II. Kanô Hôgai und die Kanga-kai*

Fenollosa begegnete Hôgai, wie erwähnt, bereits im Herbst 1882, also zwei Jahre früher als gewöhnlich angegeben wird. Dem Einfluß Fenollosas verdankte der bis dahin unbekannte Maler seine steile Karriere in den folgenden Jahren. Als Sohn des im Dienst des Daimyô von Chôfu stehenden Kanô-Malers Seikô 1828 geboren, arbeitete Hôgai zunächst lange Zeit für dieselben Herren, ging aber nach deren Enteignung 1877 nach Tôkyô, wo er sich bis 1881 als Designer für Exportartikel durchschlug. Gelegentliche Aufträge seiner früheren Patronen ermöglichten es ihm, sich weiter als Maler zu betätigen, jedoch blieb ihm bis zur Anstellung durch das Erziehungsministerium im November 1884 eine offizielle Anerkennung versagt. Diesen Posten scheint ihm Fenollosa vermittelt zu haben. Fenollosa hatte Hôgais auf der zweiten "Preisausstellung" im April 1884 gezeigten Bilder verteidigt und zur Prämierung vorgeschlagen. Schon seit Ende 1883 hatte er den Maler durch ein monatliches Stipendium finanziell unterstützt.<sup>36</sup>

35 Zu Wei-ch'ih I-seng vgl. Cahill, James, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1980, S. 19 f.; Lawton, a.a.O., Nr. 25.

36 Yamaguchi, a.a.O., Bd. 1, S. 241. Fenollosa zahlte Hôgai ein monatliches Stipendium von 20 Yen. Er selbst bezog seit seiner Berufung an die Universität Tôkyô 1878 ein Monatsgehalt von 300 Yen (Yamaguchi, a.a.O., Bd. 1, S. 2).

Fenollosa beschrieb die daraus folgende Verpflichtung Hôgais in seinem Brief an Freer 1902 so:

... Later in that year I took Hôgai into my employ paying him a monthly salary, and letting him paint for me as he felt. Then I got him a house near mine where he began a long series of experiments looking consciously to the perfect control of his strongest powers. These works came out at the monthly meetings of the art club I had established, and where mostly my property though I occasionally allowed him to paint for others. His few great works that remain and have influenced all art since his day were done for me at this time...<sup>37</sup>

Hôgai scheint die in ihn gesetzte Hoffnung zum ersten Mal durch seinen auf der siebten *Kanga-kai* des Jahres im September 1885 gezeigten "Arhat mit Drachen" erfüllt zu haben<sup>38</sup> (Abb. 10). Das Bild wurde nur mit dem 3. Preis ausgezeichnet, von Fenollosa aber hoch gelobt und mit der Malerei des Li Lung-mien verglichen.<sup>39</sup>

Li Lung-mien galt für Fenollosa als der nach Wu Tao-tzu größte Maler Chinas und als Vermittler von dessen Stil nach Japan.<sup>40</sup> Zu den lange Li Lung-mien zugeschriebenen Werken, die Fenollosa kannte und noch für Originale hielt, gehören die einhundert Hängerollen der "500 Arhat" im Daitoku-ji (Kyôto) von den beiden Sung-Malern Chou Chi-ch'ang und Lin T'ing-kuei, die auf 1178 datiert sind.<sup>41</sup> Diese Bilder könnte Fenollosa während seiner Reisen nach Kyôto und Nara in den Sommern 1880, 1881 oder 1884 gesehen haben.<sup>42</sup> Möglich ist auch, daß er nur deren Kopien von Minchô (Chô Densu, 1352-1431) im Tôfuku-ji (Kyôto) kannte.<sup>43</sup>

37 Yamaguchi, a.a.O., Bd. 1, S. 237 (Abb. des Briefes).

38 Vgl. Hosono, *Fenollosa to Hôgai*, Abb. 77; *Hôgai Kanô, Commemoration of the 150th Anniversary of his Birth*, a.a.O., Abb. S. 161; *Hôgai sensei iboku zenshû*, Bd. 2, Taf. 62; vgl. Yamaguchi, a.a.O., Bd. 1, S. 297.

39 Yamaguchi, Seiichi, Hrsg., *Fenollosa bijutsu ronshû*. Tôkyô: Chûô kôron bijutsu shuppan 1988, S. 61 ff., S. 67 f. (Vortrag anlässlich der Ausstellung zeitgenössischer Malerei 1885).

40 Vgl. Fenollosa, *Ursprung*, Bd. 1, S. 228, Bd. 2, S. 19, 23 ff.

41 Fong, *The Lohans and a Bridge to Heaven*, S. 5.

42 Vgl. das ausführliche, auf Tag und Monat datierte *curriculum vitae* Fenollosas bei Yamaguchi (a.a.O., Bd. 2, S. 395-445) unter den betreffenden Jahren.

43 Fenollosa hat den Tôfuku-ji erstmals 1880 zusammen mit Okakura und Kanô Tomonobu besucht. Er widmete Minchô zu dessen 450. Totenmesse im April 1888 ein Gedicht und sah vielleicht auch die zu jener Gelegenheit im Tôfuku-ji ausgestellten Bilder Minchôs. (Vgl. Yamaguchi, a.a.O., Bd. 1, S. 203 ff. 206). – Fenollosa erinnerte sich, Kopien der 1894 in das Museum of Fine Arts, Boston, gelangten zehn Rollen aus der Serie der "500 Arhat" im Daitoku-ji von Kanô

Daß auch Hôgai einige der “500 Arhat”-Rollen und weitere, Minchô zugeschriebene Arhat-Darstellungen kannte, bezeugt sein Diptychon mit zwei Arhat-Figuren (Abb. 11a-b).<sup>44</sup> Der rechte, von einem Drachen über die Wellen getragene Arhat im Meditationssitz (Abb. 11b) entspricht der Arhat-Figur einer Hängerolle der Daitoku-ji-Serie (Abb. 13). Fenollosa erwarb interessanterweise eben dieses Bild zusammen mit neun anderen Hängerollen für die Sammlung des Museum of Fine Arts in Boston, als er 48 Arhat-Bilder des Daitoku-ji 1894 für eine Ausstellung nach Boston geholt hatte.<sup>45</sup>

Hôgais “Arhat mit kämpfenden Tigern” (Abb. 11a) sitzt auf einem Felsen vor einer Höhle, wie auch der spätere “Arhat mit Drachen” von 1885 (Abb. 10). Die beiden kämpfenden Tiger übernahm Hôgai aus einem Minchô zugeschriebenen Arhat-Bild aus einer Serie von sechzehn Bildern im Kenchô-ji (Kamakura)<sup>46</sup> (Abb. 12).

Charakteristisch für alle drei Arhat-Darstellungen Hôgais sind die wie Vignetten um die Szenen gelegten, zu ornamentalen Kurven verwehten Wolkenschleier, die die Raumillusion steigern und zugleich dekorative Rahmung sind. Auf dem Diptychon kaschieren die Wolken die Bildecken und sind einem Rhombus angeglichen. In dem “Arhat mit Drachen” von 1885 bilden sie über der Figur einen Bogen, wie er im “Niô” von 1886 wieder begegnet (Abb. 14).

Das Kunstmittel, flache, in Spiralen und Kurven auslaufende Kumuluswolken zur Kaschierung der Bildecken oder als Repoussoir einzusetzen, muß Hôgai von den “500 Arhat” im Daitoku-ji oder von deren Kopien übernommen haben. Für die labile, wie in einem Vexierspiegel verzerrte Gestalt des “Arhat mit Drachen” läßt sich keine Vorlage ausfindig machen. Sie markiert in prägnanter Weise Hôgais selbständige Verarbeitung buddhistischer Figurentypen, die seinen Bruch mit der Tuschmalerei der Kanô-Schule besiegelte.

Tanbi (Tambi, 1840-93) erhalten zu haben (*Epochs*, Bd. 2, S. 123; *Ursprung*, Bd. 2, S. 129). Dies könnte in den achtziger Jahren gewesen sein.

44 Die bisher um 1882 datierten Bilder scheinen erst um 1883 bis 1885, vielleicht auf Fenollosas Bestellung, entstanden zu sein. Vgl. Kyôto Kokuritsu Hakubutsukan, Hrsg., *Kanô Hôgai* (Katalog) 1989, Abb. 95, *Hôgai Kanô, Commemoration of the 150th Anniversary of his Birth*, S. 236, Abb. 67.

45 Tomita, Kôjirô, *Museum of Fine Arts, Boston. Portfolio of Chinese Paintings in the Museum (Han to Sung Periods)*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1938, Taf. 82; auch abgebildet in Fenollosa, *Epochs*, Bd. 2, S. 21 und in ders., *Ursprung*, Bd. 2, Taf. VII. Vgl. Fong, *The Lohans and a Bridge of Heaven*, S. 4.

46 *Suiboku bijutsu taikei*, Hrsg. von Tanaka, Ichimatsu, Bd. 5 (*Kaô, Moku-an, Minchô*), Tôkyô: Kôdansha 1974, Fig. 5.

Es kann kaum ein Zweifel bestehen, daß Hôgais Beschäftigung mit buddhistischer Kultmalerei in vollem Umfang erst durch das Studium der auf der *Kanga-kai* gezeigten, von Kanô-Meistern begutachteten und nicht selten von Fenollosa gekauften Bilder aus japanischen Sammlungen ermöglicht worden ist. Hôgai teilte Fenollosas Verehrung für Minchô, den dieser für den würdigsten japanischen Nachfolger des Li Lung-mien hielt.<sup>47</sup> In seinem „Niô“ von 1886 hat Hôgai schließlich ein Bildthema, das erstmals von Wu Tao-tzu dargestellt worden sein soll, aufgegriffen und ikonographisch neu interpretiert.

### *III. Hôgais „Niô fängt einen Dämon“ (Niô shokki zu) (1886)*

Für dieses Bild wurde Hôgai auf der zweiten *Kanga-kai* im April 1886 mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Der „Niô“ gehörte zur Privatsammlung Fenollosas, aus welcher das Bild erst 1921 in den Besitz eines japanischen Sammlers überwechselte<sup>48</sup> (Abb. 14). Fenollosa rühmte das Bild als bestes Werk der Ausstellung und hob lobend hervor, daß der Maler acht Monate lang daran gearbeitet habe.<sup>49</sup>

In der buddhistischen Bildtradition steht der „Gesetzeswächter“ Niô zwar nicht selten auf unterjochten Dämonen, ist aber niemals in handgreifliche Auseinandersetzungen mit diesen verwickelt. Hashimoto Gahô (1835-1908), der zweite große Maler der *Kanga-kai*, hatte allerdings schon auf deren erster Ausstellung 1885 mit einer vergleichbaren Dramatisierung eines buddhistischen Themas debütiert. Sein „Bishamonten, einen Dämon jagend“ (Philadelphia Art Museum) mag Hôgai zu seinem „Niô“ angeregt haben<sup>50</sup> (Abb. 16).

Hôgai hat ein Thema säkularer Maleri in die buddhistische Symbolsprache übertragen: Die populäre Figur des Dämonenbezwingers Chung K'uei (jap. Shôki) ist zur kraftstrotzenden Schutzgottheit vom Typ des

47 Vgl. Fenollosa, *Epochs*, Bd. 2, S. 71; ders., *Ursprung*, Bd. 2, S. 74.

48 Vgl. Kumamoto, Kenchirô, *Kindai Nihon bijutsu no kenkyû*, Tôkyô kokuritsu bunka-zai kenkyû-sho 1964, S. 461 f.; Farbtaf. 76 in *Hôgai Kanô, Commemoration of the 150th Anniversary of his Birth*.

49 Vgl. Yamaguchi, *Fenollosa bijutsu ronshû*, S. 96 ff., S. 107. Kumamoto, a.a.O., S. 463.

50 Satô, Dôshin, „Again on Kanga-kai“ (jap.). In *Bijutsu Kenkyû* 340, Nov. 1987, S. 1 ff., Taf. IV.

Vajradhara (jap. Kongô rikishi) geworden, die einem Dämon den Garaus macht. Anstelle des üblichen einzinkigen Diamantkeils (*vajra*) hält der “Beschützer der Lehre” hier den dreizinkigen *sankoken* in der rechten Hand, womit auf die Bedeutung der Figur als Beschützerin der drei Manifestationsweisen Buddhas verwiesen sein mag.<sup>51</sup>

Die Transformation des von Hôgai häufig gemalten, in chinesischer Beamtenkleidung gezeigten Chung K’uei in einen Vajradhara führte über mehrere Vorstufen. Der um 1882 datierte “Shôki” (Museum of Fine Arts, Boston) aus der Sammlung des mit Fenollosa in Japan weilenden Arztes und Buddhismusforschers Sturgis Bigelow (1854-1926) versetzt den Dämonenbezwinger schon in ein ähnliches Ambiente (Abb. 15). Der neben einer Säule aus einem Vorhang hervortretende Chung K’uei lauert offenbar in einer Palasthalle einem Teufelchen auf, das auf einem Bein hüpfend in boshafter Freude eine Glocke schwingt.<sup>52</sup> Brokatvorhang und Säule kehren im “Niô” von 1886 wieder, wo sie zu einem mit Fliesen belegten und von Gasleuchtern erhellten Interieur gehören. Der Niô würgt den strampelnden Dämon am Hals, so daß dessen Augen hervorquellen und er sich blau verfärbt. Vier weitere Teufelchen machen sich in den Hintergrund davon. Orangefarben getönte Nebelschwaden bilden über dem rothäutigen Niô einen Bogen und rollen sich seitlich zu Spiralen auf. Die linke untere Bildecke wird von einem Teil des goldenen Vorhangs verdeckt, dessen florale Muster auch den Hintergrund füllen. Die brodelnden Wolkenballen in der rechten Bildecke schieben eine goldene Kugel in die Höhe, vielleicht ein Wunschjuwel.

Den vor einer giftgrünen Flammenmandorla stehenden Niô umfangen in allen Regenbogenfarben schillernde Nebelschwaden. Die an psychodelische Lichteffekte erinnernden Farbakkorde kobaltblauer, grüner, gelber, roter und orangener Töne kamen durch die Verwendung von aus Frankreich importierten Pigmenten zustande, die den Maler in einen wahren Farbenrausch versetzt zu haben scheinen.<sup>53</sup> Was aber hat dieses Aufgebot an technischen und ikonographischen Neuerungen mit Wu Tao-tzu zu tun?

Die Mythisierung des Wu Tao-tzu hat in der Sung-Zeit folgende Legende entstehen lassen: Als Kaiser Hsüan-tsung (regierte 712-756) einmal krank

51 Vgl. Seckel, Dietrich, *Buddhistische Kunst Ostasiens*. Stuttgart: W. Kohlhammer 1957, S. 18 und 173; Goepper, Roger, *Shingon. Die Kunst des Geheimen Buddhismus in Japan*. Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln 1988, S. 236 ff.

52 *Hôgai sensei iboku zenshû*, Bd. 2, Taf. 28, vgl. ebenda Taf. 35; *Hôgai Kanô, Commemoration of the 150th Anniversary of his Birth*, Abb. S. 155.

53 Kumamoto (a.a.O., S. 461) hält das Gelb, Blau und Rot für importierte Farben, die Fenollosa aus Frankreich besorgt hatte.

in seinem Palast daniederlag, träumte ihm von einem kleinen Dämon, der vor ihm auf einem Bein hüpfte, auf einer gestohlenen Jadeflöte blies und sein Unwesen trieb. Der Kaiser wollte die Wache rufen, doch da erschien ein großer Dämon in Beamtenkleidung mit einer schwarzen Mütze und einem Schwert. Der ergriff den kleinen Teufel, riß ihm ein Auge aus und fraß es auf. Als der Kaiser nach seinem Namen fragte, gab er sich als der graduierte Student Chung K'uei aus Nan-shan zu erkennen. Er habe unter Kaiser Kao-tsu (reg. 618-626) nach dem Examen kein Amt erhalten und sei in Armut gestorben. Weil der Kaiser ihn dennoch habe standesgemäß begraben lassen, schwor er, das Reich von bösen Geistern zu befreien. Als Kaiser Hsüan-tsung bald darauf genesen war, ließ er Wu Tao-tzu kommen und befahl ihm, seinen Traum zu malen. Das Bild entsprach der kaiserlichen Vision so genau, daß der Maler gefeiert und mit hundert Goldstücken belohnt wurde.<sup>54</sup>

Der in der Tuschnakmalerei der Kanô-Schule überlieferte Figurentyp des Chung K'uei zeigt diesen, in Übereinstimmung mit der Legende, in Beamtenkleidung mit schwarzer Kappe und Schwert, zuweilen auch einen Dämon ergreifend, aber nie in einem Innenraum.<sup>55</sup> Hôgai modifizierte diese Überlieferung, indem er ein prächtiges Interieur – offensichtlich eine Meiji-zeitliche Palasthalle mit Glaskandelabern – zeigte, den Scholaren Chung K'uei aber sein typisch chinesisches Aussehen nahm und ihn in einen Vajradhara, die Symbolgestalt übermenschlicher, das Gute beschützender Kraft schlechthin, verwandelte. Die Vorlage für diese Figur scheint Hôgai seinen Mustervorlagen (*funpon*) entnommen zu haben. Denn bereits sein vielleicht schon in den fünfziger Jahren entstandener, stehender “Fudô Myôô” blickt, wie der “Niô”, mit nach links gewandtem Körper nach rechts, wobei sein rechter Arm durch den Oberkörper verdeckt wird<sup>56</sup> (Abb. 19).

Die ungewöhnlich reiche Gewandung des “Niô” – er trägt über dem üblichen Hüftrock blaue und rosafarbene Schärpen, sowie ein hellgrünes Schultertuch – könnte von dem im Unterschied zum Vajradhara in der Malerei häufig dargestellten Gestalttyp der Himmelskönige (jap. *tennô*; skr. *Lokapâla*) angeregt worden sein. Fenollosa hielt die “Vier Himmels-

54 Die Legende wurde im *Meng-ch'i pi-t'an* von Shen Kua (1030-1093), einer Sammlung von Geschichten vom Ende der Nord-Sung-Zeit, aufgeschrieben. In: *Hsin chiao-cheng Meng ch'i pi-t'an*. Hong Kong: Chung-hua shu chü 1975, S. 320 f.; vgl. Lawton, a.a.O., S. 143 ff.

55 Vgl. Hashimoto Gahôs Kopie eines “Shôki mit Dämon” von Kanô Tanyû (1602-1674) in: Hosono, *Fenollosa to Hôgai*, Abb. 79.

56 *Hôgai sensei iboku zenshû*, Bd. 1, Abb. 15. Dort um 1853-54 datiert.

„könige“, die zu seiner Sammlung gehörten, für Werke des nur noch dem Namen nach bekannten, japanischen Malers Kose Kanaoka (9.-10. Jh.) „im Wu Tao-tzu-Stil“.<sup>57</sup> Diese heute in der Mitte des 13. Jh. datierten Bilder der Fenollosa-Weld-Collection im Museum of Fine Arts, Boston, sind prächtige Beispiele für Wus „Orchideenblattlinie“, die – Fenollosa mißverständlich als „lead line“ (Bleilinie) bezeichnete, sowie für die mit dem Wu-Stil assoziierte, schattierende Kolorierung, die Fenollosa zum Vergleich mit Tizian anregte<sup>58</sup> (Abb. 17). Ein noch früheres Beispiel der Lokapâla im Wu-Stil sind die vier Himmelskönige auf den Wänden eines hölzernen Reliquienkastens aus dem Jahr 1012, der 1978 in der Pagode des Jui-kuang-Tempels in Suchou gefunden wurde<sup>59</sup> (Abb. 18). Interesanterweise zeigen diese Figuren neben der kräftigen „Orchideenblattlinie“ der Schärpen und des Überwurfs in dem leichteren, unter dem Panzer hervorschauenden Unterkleid des Hôgai offenbar auch dem Wu-Stil zugeordnete „Faltenplissee“.

Die plumpe Gestalt von Hôgais „Niô“ ist keine Kopie einer Vorlage, sondern ein neuer Entwurf. Was dieses Bild von alter buddhistischer Malerei unterscheidet, ist vor allem seine luminaristisch erschlossene Räumlichkeit. Das Ergebnis ist ein illusionistisches Bühnenspektakel, das den Chung K'uei des kaiserlichen Traums als einen buddhistischen *deus ex machina* auftreten lässt. Erstaunlicherweise sah Fenollosa in eben diesen Neuerungen seine Erwartungen in die Modernisierung japanischer Malerei erfüllt.

#### *IV. Hôgais „Fudô myôô“ (1887)*

Der „Fudô“ in der Sammlung der Kunstakademie in Tôkyô (Tôkyô Geijutsu daigaku) entstand, als Fenollosa zusammen mit Okakura Kakuzô zwischen September 1886 und Oktober 1887 im Auftrag der japanischen Regierung nach Amerika und Europa reiste<sup>60</sup> (Abb. 20). Obgleich der „Fudô“ auf den ersten Blick kaum vom ikonographischen Standard

57 Fenollosa, *Epochs*, Bd. 1, S. 160, Abb. gegenüber Seite 157; vgl. *Zaigai Nihon no shihô*. Bd. 1, Tôkyô: Mainichi Shinbun-sha 1980, Taf. 20-26, S. 103 ff.

58 Fenollosa, *Epochs*, Bd. 1, S. 160; ders. *Ursprung*, Bd. 1, S. 181, Taf. LVI.

59 *Chung-hua mei-shu ch'üan-chi, Hui-hua pien*, Bd. 2 (*Sui T'ang Wu-tai hui-hua*). Beijing: Jen-min mei-shu ch'u-pan she 1984, Abb. 80, S. 172-179, S. 47.

60 Vgl. Chisholm, a.a.O., S. 76 ff.; Yamaguchi, a.a.O., Bd. 2, S. 317 ff. – Farbtafeln in: Hosono, *Fenollosa to Hôgai*, Abb. 17; Hôgai Kanô. *Commemoration of the 150th Anniversary of his Birth*, Nr. 79.

abzuweichen scheint, erweist sich die Suche nach einem Vorbild für diese Komposition bei näherem Hinsehen als wenig erfolgversprechend.<sup>61</sup>

Der Fudô sitzt auf einem Felsen vor einer in goldenem Licht erstrahlenden Höhle, wie wir sie schon aus Hôgais Arhat-Bildern kennen. Aufspritzende Wellen am Fuß des Felsens deuten das umgebende Meer an, ein Motiv, das schon aus Fudô-Darstellungen des 12. Jh. bekannt ist.<sup>62</sup> Der Fudô blickt mit grimmigem Ausdruck nach rechts. Mit der rechten Hand hält er sein Schwert senkrecht in die Höhe, mit der linken Faust umschließt er sein hier als Kette gestaltetes Fangseil (*kensaku*). Der um die Beine geschlungene rote Wickelrock wird an den Säumen durch grüne und violette Linien eingefasst. Der Schal um Brust und Schulter changiert in grünen, violetten und roten Tönen. Die wie Flammen hochzüngelnden Locken sind hellblau, die auf dem Scheitel sitzende Lotusblüte ist gelb, die Körperfarbe braun-schwarz. Arm- und Fußreifen, sowie ein Collier sind mit farbigen Edelsteinen geschmückt. Die zwischen den Felsen wachsenden Pflanzen sind rot gefärbt wie Korallen.

Hôgais "Fudô" unterscheidet sich von klassischen Beispielen dieses Gestalttyps in der japanischen Malerei nicht allein durch die bereits aus dem "Niô" bekannte Palette importierter Farben. Neu an ihm ist vor allem die Auffassung des "Wissenskönigs" (skr. Acalanâtha) und Manifestation des Buddha Vairocana als Asket. Während der Fudô traditionell in Malerei und Plastik als Jüngling mit fülligem Leib und rundlichen Schultern dargestellt wird, hat ihn Hôgai mit den gleichen knochigen Schultern und Armen ausgestattet, wie seinen "Arhat mit Drachen" (vgl. Abb. 10). Auch die Schlüsselbeine treten kantig hervor und ersetzen die drei

61 Hôgais Bleistiftskizze der Skulptur eines Fudô im Kairyûô-ji (Nara), die er auf einer Reise ins Kansai-Gebiet im Frühjahr 1886 anfertigte, wurde seit ihrer Veröffentlichung durch Kumamoto 1956 immer wieder als Vorlage zitiert. Da sie den Fudô in Yôga-Haltung zeigt, der "Fudô" von 1887 aber im *hanka*-Sitz das rechte Bein über das linke Knie legt, wurde angenommen, daß Hôgai diese Pose von dem "Roten Fudô" (*Aka Fudô*) im Myôô-in (Kôyasan) übernommen habe. Es lassen sich aber auch andere Beispiele nennen, die Hôgai gesehen haben könnte. Vgl. Kumamoto, a.a.O., S. 462 f., Abb. 298; Seki, Chiyo, "Drawings by Hôgai Kanô, Part I – Drawings of Nara District Art Treasures" (jap.): In: *Bijutsu Kenkyû* No. 286, March 1973, S. 12 ff.; Taf. IVa; Hosono, *Fenollosa to Hôgai*, Abb. 80, S. 73; vgl. Nakano, Genzô, *Fudô myôô zô (Nihon no Bijutsu* 238). Tôkyô: Shibundô, 1986, Abb. 11, 81, 108, S. 76 f.; vgl. Sawa, Ryûken, "Shin hakken Ao-Fudô no nazô." In: *Taiyô* 1979, 2, S. 57 ff. Taf. 1.

62 Nakano, a.a.O., Abb. 108; Sawa, a.a.O. Frühe Beispiele des auf einem Felsen im Meer sitzenden Fudô datieren aus dem 12.-13. Jh. (zwei "Fudô" im Hôraku-ji, Osaka).

Halsfalten (*sandō*), die der Acala mit Buddha gemeinsam hat. Weitere Neuheiten, wie der mit einer Kette versehene, am Knauf ornamental perforierte Schwertgriff und die Kette des Fangseils, verraten die Kenntnis westlicher Metallarbeiten.

Die Interpretation des den Geist der Erleuchtung verkörpernden, die Versuchungen besiegenden “Unerschütterlichen” als Asket bezeugt erneut Hôgais, vielleicht durch Fenollosa inspirierte Absicht, klassischen Gestalttypen der buddhistischen Kunst eine neue Bedeutung zu unterlegen.

Dem Bruch mit der ikonographischen Konvention entsprechen die neuen Bildmittel des Luminarismus und der dreidimensionalen Wiedergabe des Körpers. Verkürzungen, wie sie am linken Arm mit der zur Faust geballten Hand und an dem gegen einen Felsen gestemmten, in Untersicht gezeigten Fuß des Fudô ins Auge fallen, aber auch die Raum schaffende Überschneidung der Figur durch die versetzt nach oben und unten weisenden Parallelen des Schwertes und der Kette, transponieren die flächengebundenen Fudô-Darstellungen der klassischen buddhistischen Kunst in die Sprache des Illusionismus. An den Wu-Stil erinnert auch hier wieder der Manierismus des Faltenwurfs.

Die Assoziationen mit Wu Tao-tzu, die dieses Bild bereits bald nach seiner Entstehung ausgelöst zu haben scheint, führen in die verworrenen Wege der Kunstfälschung zurück. Der 1980 in Nanking erworbene “Fudô” (Priv.Slg., Stuttgart) mißt weniger als die Hälfte von Hôgais “Fudô”, stimmt mit diesem aber im wesentlichen überein (Abb. 21). Das auf Seide gemalte Bild trägt am linken Bildrand die Signatur *Wu Tao-tzu ching-hui*, “Respektvoll gemalt von Wu Tao-tzu”, und ein unleserliches Siegel. Die evidentermaßen gefälschte Signatur könnte den Schluß nahelegen, daß es sich bei diesem Bild um eine alte, erst nachträglich signierte Vorlage für Hôgais “Fudô” handelte.<sup>63</sup> Dagegen sprechen aber folgende Gründe. Wäre das Bild ein chinesisches Original, so besäßen wir in ihm den bis jetzt einzigen Beleg für die Tradierung des bisher nur aus Japan bekannten Fudô-Typs in die spätere Malerei Chinas.<sup>64</sup> Eine japanische Kopie ist das Bild

63 Die Signatur des Nankinger “Fudô” (Farbe auf Seide; 63.5 cm x 28.5 cm) ist zum Teil über defekte, mit Seidengewebe ausgebesserte Stellen im Malgrund geschrieben. Diese entstanden vielleicht beim Entfernen einer anderen, ursprünglichen Signatur. Spuren derselben waren allerdings auch durch die Infrarot-Aufnahmen und Aufnahmen mit UV-Reflex, die dankenswerterweise Herr Roland Zachmann, Universität Heidelberg, anfertigte, nicht zu entdecken. Das rote Intaglio-Siegel darunter ist unleserlich, könnte vielleicht aber von der ursprünglichen Signatur stehen geblieben sein.

64 Stilistisch müßte das Bild ins 14.-16. Jh. datiert werden. Aus der Ming-Zeit kennen wir aber nur den Acala-Typus der tantristischen Ikonographie mit sechs Armen und

deshalb nicht, weil die plastische Wiedergabe der Figur nicht vor der Meiji-Zeit konzipiert worden sein kann. Auch dieses "Beweisstück" für Hôgais Wu Tao-tzu-Nachfolge scheint also eine Fälschung zu sein, die nachträglich mit der Wu Tao-tzu-Signatur versehen wurde. Sein Maler benutzte Hôgais "Fudô", um eine kleinere Replik im Stil alter Kultmalerei herzustellen. Er hat deshalb den Körperschmuck, die Lotusblüte in den Haaren, sowie die Kette mit Gold gemalt. Auch der fehlende zweite Fangzahn wurde ergänzt. Die Wiedergabe des ungewöhnlichen Kolorits bereitete offenbar Schwierigkeiten, da die in der Vorlage grünen Pigmente an Rock und Schultertuch abgesprungen sind und den hellen Grund der Malseide freigaben. Die Befangenheit des Kopisten zeigt sich auch in der spannungslosen Linienführung, in mißverstandenen Details und besonders in der falsch proportionierten Zeichnung des rechten Arms, die dazu zwang, die Fangkette oberhalb des Knies enden zu lassen.<sup>65</sup>

Das Bild scheint genauso wie der "Kuanyin mit Fischkorb" (Abb. 3) im späten 19. Jh. in Japan entstanden zu sein. Nach China konnte die Fälschung auf einem ähnlichen Weg gelangt sein, wie eine 1986 bekannt gewordene, dritte Version des "Hibo Kannon", nämlich auf privatem Weg, über den Kunsthandel, oder mit den in den dreißiger Jahren in der Manduschurei veranstalteten Ausstellungen japanischer Kunst.<sup>66</sup>

Der Nankinger "Fudô" ist ein weiterer Beleg dafür, daß Hôgais späte Bilder mit Wu Tao-tzu in Verbindung gebracht wurden, und daß diese frühen *Nihonga*-Werke zur Produktion von Fälschungen Anlaß gaben. Gewiß war auch die nicht zuletzt durch Fenollosa geschrückte Nachfrage nach alten Meistern ein Anreiz für Fälscher, das Angebot an "Originalen" des Wu Tao-tzu zu vergrößern. Welches Ausmaß dieser "Geschäftsgeist" des japanischen Kunsthandels während der Sammlertätigkeit von Fenollosa,

drei Köpfen, wie er in Bildern des Shui-lu-Ritus überliefert ist. Vgl. Shansi-sheng Po-wu-kuan, Hrsg., *Pao-ning-ssu Ming-tai shui-lu hua*. (Engl. Titel: *Ming Dynasty Shui Lu Paintings at Bao Ning Si – Paintings of Buddhist or Taoist Rituals*), Beijing: Wen-wu ch'u-pan she 1985, Taf. 25.

- 65 Der Fälscher muß nicht unbedingt Hôgais "Fudô" in der Sammlung der Tôkyô Geijutsu Daigaku gekannt haben. Als Vorlage könnten ihm auch andere Versionen, wie der heute im Stadtmuseum von Shimonoseki befindliche, von Hôgai signierte "Fudô", vielleicht eine frühere Fassung, gedient haben. (Diese Information verdanke ich Herrn Professor Hironobu Kohara).
- 66 Vgl. eine Notiz in *Asahi Shinbun*, 2. Oktober 1986, über die Sammlung japanischer Malerei im Pekinger I-shu po-wu-yüan. Darin befindet sich eine weitere Version des "Hibo Kannon", die im Herbst 1986 in Peking ausgestellt war. (Diese Information verdanke ich ebenfalls Herrn Professor H. Kohara).

Bigelow und Freer annahm, wäre an den alten Beständen der amerikanischen Museen zu untersuchen.<sup>67</sup>

#### *V. Fenollosa und das Programm der Kanga-kai*

Obgleich der von Fenollosa als ein Bild im Wu-Stil beschriebene “Kuanyin mit Fischkorb” (Abb. 3) nicht das Vorbild für Hôgais “Hibo Kannon” (Abb. 1) sein kann, bestätigen Hôgais nach 1883 entstandenen Werke seine Beschäftigung mit Wu Tao-tzu und dem Wu-Stil. Hôgais Auseinandersetzung mit früh-buddhistischer Malerei führt auf die Frage zurück, ob es Fenollosa war, der ihn dazu veranlaßte.

Fenollosa hat sich seit 1880 der Unterweisung durch Kanô-Meister anvertraut, die ihm ihre Maßstäbe der Beurteilung und Datierung alter Malerei übermittelten. Zu diesen gehörten Kanô Tomonobu (1843-1912) aus der Hamachô-Linie, Kanô Tanbi (1840-1893) aus der Kajibashi-Linie, Kanô Eitoku (1814-1891), der Fenollosa in das Kobikichô-Haus adoptierte, und die ebenfalls diesem Kanô-Haus angehörenden Hashimoto Gahô (1835-1908) sowie Kanô Hôgai. Etwa die Hälfte der 32 an der *Kanga-kai* teilnehmenden Maler gehörten zur Kanô-Schule.<sup>68</sup> Des Japanischen nicht mächtig war Fenollosa auf die Übersetzungshilfe seiner englisch sprechenden Schüler aus der Philosophiekasse der Universität Tôkyô, wo er seit 1878 lehrte, angewiesen. Ariga Nagao (1860-1925), später Professor für Soziologie, und Okakura Kakuzô (1858-1913), der zukünftige Spiritus rector der *Nihonga*-Bewegung, berichten, wie Fenollosa sie unermüdlich zur Übersetzung und Erklärung des erst im Manuskript vorliegenden Malerlexikons *Koga bikô* von Eitokus Bruder Asaoka Okisada, des Sung-zeitlichen Katalogs *Hsiüan-ho hua-p'u* oder Kuo Hsis *Lin-ch'üan kao-chi* angetrieben habe.<sup>69</sup> In den kunsthistorischen Kenntnissen, die sich Fenollosa während seines intensiven Studiums ostasiatischer Kunst erwarb, mußte

67 Fenollosa verkaufte seine Sammlung 1886 an Charles Goddard Weld, der sie als Fenollosa-Weld-Collection 1911 dem Museum of Fine Arts, Boston, stiftete. Sie umfaßte circa 1000 Bilder. Demselben Museum vermachte Sturgis Bigelow eine 2000 Bilder umfassende Sammlung. Diese immensen Bestände wurden im Lauf der Jahre von Fälschungen gesäubert und befinden sich daher nicht mehr zur Gänze im Besitz des Bostoner Museums. Vgl. dazu Yamaguchi, a.a.O., Bd. 2, S. 15; Murakata, Akiko, *Brief Biography of Bigelow, an Early Collector of Far Eastern Art* (jap. Text): In *Kobijutsu* 35, 1971, S. 57 ff.; Satô, a.a.O., passim.

68 Yamaguchi, a.a.O., Bd. 1, S. 131 ff.; Satô, a.a.O., S. 211 ff.

69 Yamaguchi, a.a.O., Bd. 1, S. 132 ff.

sich also der Wissenshorizont seiner japanischen Berater aus der Kanô-Schule widerspiegeln. Ab wann aber wurde ihm Wu Tao-tzu zum Begriff?

In seiner Rede vor der "Drachensee-Gesellschaft" (Ryûchi-kai) von 1882 taucht der Name Wu Tao-tzu noch nicht auf. Die früheste Erwähnung des Malers findet sich m.W. in Fenollosas Notizen zu seiner Sammlung aus den Jahren 1880 bis 1889 in der Houghton Library, Cambridge, Mass., die Seiichi Yamaguchi z.T. veröffentlichte. Fenollosa kommentierte dort einen sitzenden "Kannon im weißen Gewand", den er 1883 von dem Kunsthändler Yamanaka erworben hatte. Fenollosa schreibt das Bild Kanô Motonobu (1476-1559) zu, hält es aber für ein letztlich auf Wu Tao-tzu zurückgehendes Werk.<sup>70</sup> Diese Eintragung muß nicht genau aus der Zeit des Ankaufs stammen, wird gewiß aber dessen Beweggründe wiedergeben. Sie zeigt, daß Fenollosa um 1883 die Figur eines frontal vor einer Höhle sitzenden Kannon im Stil Minchôs für eine Erfindung Wu Tao-tzus hielt. In dieser Gewißheit bestätigten ihn, wie er notierte, die nicht mit Namen genannten "Herren Kanô". Andere, zur gleichen Zeit oder in den folgenden Jahren erworbene Bilder, hält er für getreue Kopien nach Wu, eine Überzeugung, an der er bis zur Niederschrift der *Epochs* festhielt.

Auf der ersten *Kanga-kai* im Jahr 1885 erläuterte er seinen Zuhörern am Beispiel eines "Kannon" von Wu Tao-tzu das Phänomen des Stilwandels, das den Malern Mut zu neuen Ideen geben solle.<sup>71</sup> Auf der fünften *Kanga-kai* am 3. Mai 1885 ließ er die Versammelten angesichts des von ihm Wu Tao-tzu zugeschriebenen "Shâkyamuni Buddha" aus seinem eigenen Besitz (heute Freer Gallery of Art, Washington, D.C.) über Imaginationskraft und religiöse Überzeugung reflektieren, die die Voraussetzungen wahrhaft religiöser Malerei auch in der Gegenwart seien.<sup>72</sup>

Fenollosas Demonstrationen an Bildern, die er für frühe Kopien oder gar Originale des Wu Tao-tzu hielt, waren insofern ein Novum, als sie anonyme Beispiele buddhistischer Sakralmalerei zum Gegenstand ästhetischer Betrachtung und zum Vorbild zukünftiger Malerei erhoben. Fenol-

70 Yamaguchi, a.a.O., Bd. 1, S. 127 (mit Abbildung des im Museum of Fine Arts, Boston, befindlichen Bildes); vgl. Fenollosa, *Epochs*, Bd. 1 S. 135; ders. *Ursprung* Bd. 1, S. 155.

71 Yamaguchi, *Fenollosa bijutsu ronshû*, S. 49 ff., S. 52 (Text des Vortrags: *Nihon kaiga no shôrai*).

72 Yamaguchi, *Fenollosa bijutsu ronshû*, S. 59 f. (Text des Vortrags: *Kaiga ni bukyô wo mochiyuru tokushitsu*). Vgl. Abbildung dieses Bildes in *Epochs*, Bd. 1, vor S. 133 und *Ursprung*, Bd. 1, Taf. L. Dieser "Shâkyamuni" ist eine aus der Yüan-Zeit stammende Variante der mittleren Figur des "Shaka sanzon zu" Triptychons im Tôfuku-ji (Kyôto), das Wu Tao-tzu zugeschrieben wurde. Vgl. auch Seckel, a.a.O., Abb. 97.

losa war in der Tat einer der ersten Ausländer, die den Kunstwert buddhistischer Malerei und Skulptur erkannten. Auf seiner ersten Reise ins Kansai-Gebiet war Fenollosa schon 1880 auf die buddhistischen Kunstschatze in den zu Beginn der Meiji-Zeit verwüsteten und danach verarmten Tempeln gestoßen. Auf späteren Reisen nutzte er die Chance, wertvolle Kunstwerke billig einzukaufen, bevor das Ausfuhrverbot von 1887 den Kunstexport erschwerte.<sup>73</sup> Sein Forschergeist war daher von Anfang an von der Ambition geprägt, mit Hilfe einheimischer Kunstkenner eine wertvolle Sammlung buddhistischer Kunst anzulegen.

Fenollosa teilte mit der akademischen Kunstlehre seiner Kanô-Freunde die Ablehnung der Literatenmalerei, des bürgerlichen *Ukiyo-e*, und selbstverständlich auch der westlich orientierten Malerei der *Yôga*. Seine Vorurteile und Irrtümer kulminierten in der Behauptung, daß es die Literatenmalerei und der westliche Realismus waren, die für die Misere der Kunst der Gegenwart verantwortlich seien.<sup>74</sup> Dem kontinuierlichen Niedergang der Künste war nur durch die Rückbesinnung auf die Schöpfungen klassischer Meister zu begegnen. Daß es aber Wu Tao-tzu war, den Fenollosa schon um 1883 als Vorbild des Kanô Motonobu zitierte, und dessen verlorene Malerei er im Echo späterer Epochen wiederzuerkennen glaubte, läßt annehmen, daß er sich dabei auf die Hinweise und Expertisen seiner Berater aus der Kanô-Sippe verließ. Es darf unterstellt werden, daß diese Fenollosa auf seiner Suche nach frühen Meisterwerken nicht ganz uneigennützig, vielleicht auch wider besseres Wissen unterstützten. Die Verlockung, anonymen Bildern durch die Zuschreibung an große Meister zu höherem Marktwert zu verhelfen, war allerdings auch durch den Ehrgeiz zu rechtfertigen, den großen Namen der europäischen Kunstgeschichte etwas Vergleichbares in der ostasiatischen Malerei an die Seite zu stellen.

Shûji Takashina glaubte, daß es Fenollosas in den *Epochs* beschriebene Entdeckung der sog. gräco-buddhistischen Kunst in den buddhistischen Tempeln Naras war, die ihn veranlaßte, seinen Protégé Hôgai während dessen Arbeit am "Hibo Kannon" auf Wu Tao-tzu aufmerksam zu ma-

73 Vgl. Urasaki, a.a.O., S. 133 ff. – Entgegen einer verbreiteten Meinung hat nicht Fenollosa als erster zum Schutz buddhistischer Kunst aufgerufen, sondern der italienische Graphiker Eduardo Chiossone (1832-1898), der 1875 als Sachverständiger für das Druckwesen nach Japan gekommen war. Schon 1879 hat er Reisen ins Innere Japans unternommen und eine Kommission zur Registrierung der Tempelschätze ins Leben gerufen.

74 Vgl. Croissant, Doris, "Fenollosas 'Wahre Theorie der Kunst' und ihre Wirkung in der Meiji-Zeit." In: *Saeculum* 38, Heft 1, 1987, S. 52 ff.

chen.<sup>75</sup> Abgesehen davon, daß Wu Tao-tzu in den *Epochs* nicht der gräco-buddhistischen Phase T'ang-zeitlicher Kunst, sondern der folgenden Blütezeit buddhistischer Kunst im esoterischen Buddhismus des 8. Jhs. zugerechnet wird, ignorierte Takashina das oben erläuterte Echtheitsproblem des "Kuanyin mit Fischkorb", das seine These grundsätzlich in Frage stellt.

Die Bilder der *Kanga-kai*-Maler wanderten, wie Dôshin Satô kürzlich nachwies, zum großen Teil sofort nach ihrer Entstehung in amerikanische Sammlungen und von dort in die Museen von Boston, Washington und Philadelphia.<sup>76</sup> Die ersten Werke der reformierten *Nihonga* waren also nicht für ein japanisches Publikum, sondern für ausländische Abnehmer konzipiert. Wie Satô zurecht bemerkte, entsprachen diese Werke nicht dem vom japanischen Farbholzschnitt und Kunstgewerbe geprägten Geschmack des europäischen Japonismus und fanden deshalb in Europa keine Liebhaber.<sup>77</sup> Dieses kommerzielle Fiasko der frühen *Nihonga* war wohl nicht zuletzt eine Folge davon, daß die europäischen Japanophilen ihre ästhetischen Erwartungen gegenüber der japanischen Moderne nicht, wie die Amerikaner es taten, mit einem Interesse an religiösen und historischen Inhalten verknüpften.<sup>78</sup>

Die Reformbewegung der japanischen Malerei stand vor der auch von Fenollosa in seinem Vortrag "Wahre Theorie der Kunst" von 1882 nur theoretisch gelösten Aufgabe, die Tradition ostasiatischer Malerei mit neuem Geist zu erfüllen.<sup>79</sup> Schon ein Jahr später reagierte Hôgai auf diesen Appell mit der Neuformulierung eines buddhistischen Motivs in seinem Pariser "Kannon". Er begründete mit diesem Bild bereits das neue Genre der religiösen Historienmalerei der *Nihonga*, welches Fenollosa in seinen Vorträgen vor der *Kanga-kai* ab 1885 fordern sollte. Vermutlich war es Fenollosa, der Hôgai schon um 1883 dazu ermunterte, für die Pariser Ausstellung ein westliche Betrachter ansprechendes, buddhistisches Bild zu malen. Die aus diesem Versuch resultierende Synthese realistischer Bildwirkung mit der für die alttümliche Figurendarstellung des Wu-Stils

75 Takashina, Shûji, *Nihon kindai bijutsu-shi-ron*. Tôkyô: Kôdansha 1972, S. 101 ff., S. 132 ff. Takashina mußte 1972 noch glauben, daß Fenollosa erst 1884 auf Hôgai aufmerksam geworden war. Deshalb erwähnte er die Existenz des Pariser "Kannon" von 1883/84, die seiner These widersprach, nur am Rand.

76 Satô, a.a.O., *passim*.

77 Satô, a.a.O., S. 217.

78 Fenollosa verurteilte bezeichnenderweise schon 1883 und 1884 die Wertschätzung des *Ukiyo-e*. Seine Kritik an Louis Gonse (*L'Art Japonais*, Paris 1883) untersucht Yamaguchi, a.a.O., Bd. 1, S. 267 ff.

79 Fenollosas epochemachender Vortrag vor der Drachensee-Gesellschaft (1882) ist bei Yamaguchi, *Fenollosa bijutsu ronshû*, S. 7 ff., nachzulesen. — Vgl. Croissant, a.a.O.

typischen Linienführung setzte allerdings stilkritische Kenntnisse voraus, über die Fenollosa nicht verfügte.<sup>80</sup>

In Hôgais Alterswerk kam das in der ostasiatischen Malerei immer wieder zu beobachtende Prinzip zum Tragen, stilistische Neuanfänge, wie sie auch die *Nihonga*-Reform verlangte, durch den Rückgriff auf historische Meister zu legitimieren. Die ehemaligen Hofmaler der Kanô-Akademie waren nach der Meiji-Restauration um ihr Auskommen und ihre Positionen gebracht worden und bangten um ihre künstlerische Rehabilitation als führende Richtung einheimischer Malerei. Der für die Kraft seiner Linie und Farbe sowie für die Lebensnähe seiner Figurendarstellung gerühmte Wu Tao-tzu bot sich daher als Ahnherr einer gegenüber westlichen Einflüssen zwar offenen, aber dennoch den erhabenen Inhalten buddhistischer Kunst verbundenen Moderne an.

Mit Fenollosas Rückkehr nach Boston 1890 zerfiel die *Kanga-kai* und entließ ihre Maler in alle Winde.<sup>81</sup> Fenollosa sah die Reformbewegung danach als gescheitert an. Er schrieb in seinen *Epochs*:

The line from Godoshi to Kanô Tomonobu breaks forever with the death of the latter.<sup>82</sup>

Kanô Tomonobu starb 1912. Er war der letzte Blutsverwandte der Kanô-Sippe und einer der engsten Berater Fenollosas. Tomonobu redigierte zusammen mit Nagao Ariga im Jahr 1910 das von Fenollosas Witwe komplizierte Manuskript der *Epochs*.<sup>83</sup> Wenn Fenollosa den künstlerisch unbedeutenden Tomonobu unter die ideellen Nachfolger des Wu Tao-tzu einreihte, dann entsprach er damit dem ideologischen Selbstverständnis der letzten Repräsentanten der Kanô-Schule. Auch das Gerücht von dem ge-

80 Schon Kanô-Maler, wie Isen-in (1775-1828), sein Sohn Seisen-in (1796-1846) und dessen Sohn Shôsen-in (1823-1880) aus der Kobikichô-Linie, haben eine umfangreiche Kopiensammlung chinesischer Malerei angelegt, in der sich auch Kopien nach Wu Tao-tzu zugeschriebenen Bildern befinden sollen. Vgl. Tôkyô Kokuritsu Hakubutsu-kan, Hrsg., *Kanô-ha no kaiga* (Katalog), Tôkyô 1979, S. 32 f., und Fenollosa, *Epochs*, Bd. 2 S. 123.

81 Satô, a.a.O., S. 216. Hashimoto Gahô und Kanô Tomonobu fanden in der 1889 eröffneten Kunstakademie Tôkyô Bijutsu Gakkô, der Vorgängerin der heutigen Tôkyô Geijutsu Daigaku, eine Anstellung als Lehrer. Gahôs leitende Stellung dort sollte ursprünglich der 1888 verstorbene Hôgai einnehmen. Der Großteil der übrigen Kanô-Maler scheint zur Produktion kunstgewerblicher Dekore für Exportartikel zurückgekehrt zu sein.

82 Fenollosa, *Epochs*, Bd. 2, S. 125; ders., *Ursprung*, Bd. 2, S. 131.

83 Fenollosa, *Epochs*, Bd. 1, S. XXII; ders., *Ursprung*, Bd. 1, S. XXVIII.

heimnisvollen Ursprung des "Hibo Kannon" aus einer von Wu Tao-tzu stammenden Bildidee wurde wohl durch die Strategen der *Nihonga*-Reform in die Welt gesetzt und an Fenollosa weitergegeben.

*Glossar*

Aka Fudô	赤不動
Amida raigô	阿彌陀來迎
Ariga Nagao	有賀長雄
Asaoka Okisada	朝岡興禎
Ch'en Kua	沈括
Chisen	智泉
Chô Densu (Minchô)	兆殿司 (明兆)
Chou Ch'i-chang	周季棠
Chung K'uei	鐘魁
Daitoku-ji	大德寺
Fudô Myôô	不動明王
funpon	粉本
Godôshi, siehe Wu Tao-tzu	
Gyoran Kannon, siehe Yü-lan Kuan-yin	
hanka	半跏
Hashimoto Gahô	橋本雅邦
Hibo Kannon	悲母觀音
Hôraku-ji	法樂寺
hsing-yün liu-shui miao	行雲流水描
Hsüan-ho hua-pu	宣和畫譜
Hsüan-tsung	玄宗
jihi no mizu	慈悲の水
Jui-kuang-ssu	瑞光寺
Kairyûô-ji	開龍王寺
Kanga-kai	鑑畫會
Kannon. (chin. Kuan-yin)	
Kanô Eitoku	狩野永惠

Kanô Hôgai	狩野芳崖
Kanô Isen-in	狩野伊川院
Kanô Motonobu	狩野元信
Kanô Seikô	狩野晴皋
Kanô Seisen-in	狩野晴川院
Kanô Shôsen-in	狩野勝川院
Kanô Tanbi	狩野探美
Kanô Tanyû	狩野探幽
Kanô Tomonobu	狩野友信
Kao-tsü	高祖
Kenchô-ji	建長寺
kensaku	覗索
Kôbô Daishi (Kûkai)	弘法大師 (空海)
Koga bikô	古畫備考
Kongô rikishi	金剛力士
Kôtô-in	高桐院
Ku K'ai-chih	顧愷之
Kuan-yin	觀音
Kuo Hsi	郭熙
Kundaikan sayû chôki	君臺觀左右帳記
Li-tai ming-hua-chi	歷代名畫記
Li T'ang	李唐
Li Lung-mien	李龍眠
Lin-ch'üan kao-chih chi	林泉高致集
Lin T'ing-kuei	林庭桂
Myôô-in	明王院
Naikoku kaiga kyôshin-kai	內國繪畫共進會

Nihon bijutsu jûran-kai	日本美術縱覽會
Nihonga	日本畫
Niô shokki zu	仁王捉鬼圖
Okakura Kakuzô (Tenshin)	岡倉覺三 (天心)
Ôoka Shunboku	大岡春卜
P'u-yüeh	普悅
Ryûchi-kai	龍池會
sandô	三道
sankoken	三鈷杵
Sensô-ji	淺草寺
Shan-ts'ai-t'ung-tzu	善財童子
Shôjôke-ji	清淨華寺
Shôki, siehe Chung K'uei	
Shui-lu	水陸
Sôami	相阿彌
suibyô	水瓶
Tôfuku-ji	東福寺
Wei-ch'ih I-seng	尉遲乙僧
Wu Tao-tzu (Tao-hsüan)	吳道子 (道玄)
Yang-liu Kuan-yin	楊柳觀音
Yen Li-pen	閻立本
Yôga	洋畫
Yôryû Kannon, siehe Yang-liu Kuan-yin	
Yü-lan Kuan-yin	魚籃觀音
yu-un-ten	岫雲點
Zenzai dôji, siehe Shan-ts'ai-t'ung-tzu	
zuzô	圖像

*Abbildungen*

Abb. 1 Kanô Hôgai, Hibo Kannon, 1888, Hängerolle, Farben auf Seide, 196,0 x 86,4 cm, Tôkyô Geijutsu Daigaku

Abb. 2 Kanô Hôgai, Kannon, 1883/84, Hängerolle, Farben auf Seide, 164,0 x 85 cm, Courtesy of the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., (02.225).

Abb. 3 Anonym, China(?), Kuanyin mit dem Fischkorb, urspr. als Hängerolle montiert, Farben auf Seide, Courtesy of the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington D.C., (04.2).

Abb. 4 Kanô Hôgai, Hibo Kannon, Tuscheskizze auf Papier, Tôkyô Geijutsu Daigaku

Abb. 5 Kanô Hôgai, Kannon, Tuscheskizze auf Papier, Tôkyô Geijutsu Daigaku

Abb. 6 Anonym, China, Kuanyin mit Fischkorb, frühes 14. Jh., Hängerolle, Tusche und Farben auf Seide, 85,1 x 37 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Abb. 7 Hui-hsü (Korea?, 13. Jh.), Kuanyin mit Weidenzweig, Hängerolle, Farben auf Seide, 141,8 x 61,3 cm, Sensô-ji, Tôkyô

Abb. 8 Kanô Hôgai, Kannon auf Wellen, um 1883, Hängerolle, Tusche auf Papier, 136,4 x 63,6 cm, Privatsammlung, Japan

Abb. 9 P'u-yüeh (tätig 12. Jh.?), Kuanyin aus Amitâbha-Trias, Hängerolle, Farben auf Seide, 127,2 x 48,8 cm, Shôjôke-ji, Kyôto

Abb. 10 Kanô Hôgai, Arhat mit Drache, 1885, Hängerolle, Tusche und Farben auf Papier, 150,0 x 89,7 cm, Privatsammlung, Japan

Abb. 11 Kanô Hôgai, Zwei Arhats, 1883-1885, zwei Hängerollen, Tusche und Farben auf Papier, je 135,2 x 62,0 cm, Museum der Präfektur Yamaguchi (Yamaguchi Kenritsu Bijutsu-kan)

Abb. 12 Minchô (1352-1431) zugeschrieben, Arhat, eine von acht Hängerollen, Tusche und Farben auf Papier, 143,9 x 83,0 cm, Kenchô-ji, Kamakura

Abb. 13 Chou Chi-ch'ang und Lin T'ing-kuei, Arhat, eine von 100 Hängerollen aus der Serie "500 Arhat", dat. 1178, Tusche und Farben auf Seide, Museum of Fine Arts, Boston

Abb. 14 Kanô Hôgai, Niô fängt einen Dämon (Niô shokki zu), 1886, Hängerolle, Farbe auf Papier, 124,0 x 64,0 cm, Slg. Nara, Japan

Abb. 15 Kanô Hôgai, Shôki, um 1885, Hängerolle, Tusche auf Papier, Museum of Fine Arts, Boston

Abb. 16 Hashimoto Gahô, Bishamonten jagt einen Dämon, um 1885, Hängerolle, Philadelphia Museum of Art

Abb. 17 Anonym, Japan, Zôchôten (einer der vier Himmelkönige), 13. Jh., Hängerolle, Farben auf Seide, 148,4 x 72,7 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Abb. 18 Anonym, China, Himmelskönig, Malerei auf einem Reliquienkasten, Datiert 1013, Farben auf Holz, 124,0 x 42,5 cm, (Detail), Museum Suchou

Abb. 19 Kanô Hôgai, Fudô, um 1855, Hängerolle, Farben auf Papier

Abb. 20 Kanô Hôgai, Fudô (Fudô Myôô zu), 1887, Hängerolle, Farben und Gold auf Papier, 158,3 x 79,0 cm, Tôkyô Geijutsu Daigaku

Abb. 21 "Wu Tao-tzu" signiert, Fudô, Hängerolle, Farben und Gold auf Seide, 63,5 x 28,5 cm, Privatsammlung, Stuttgart





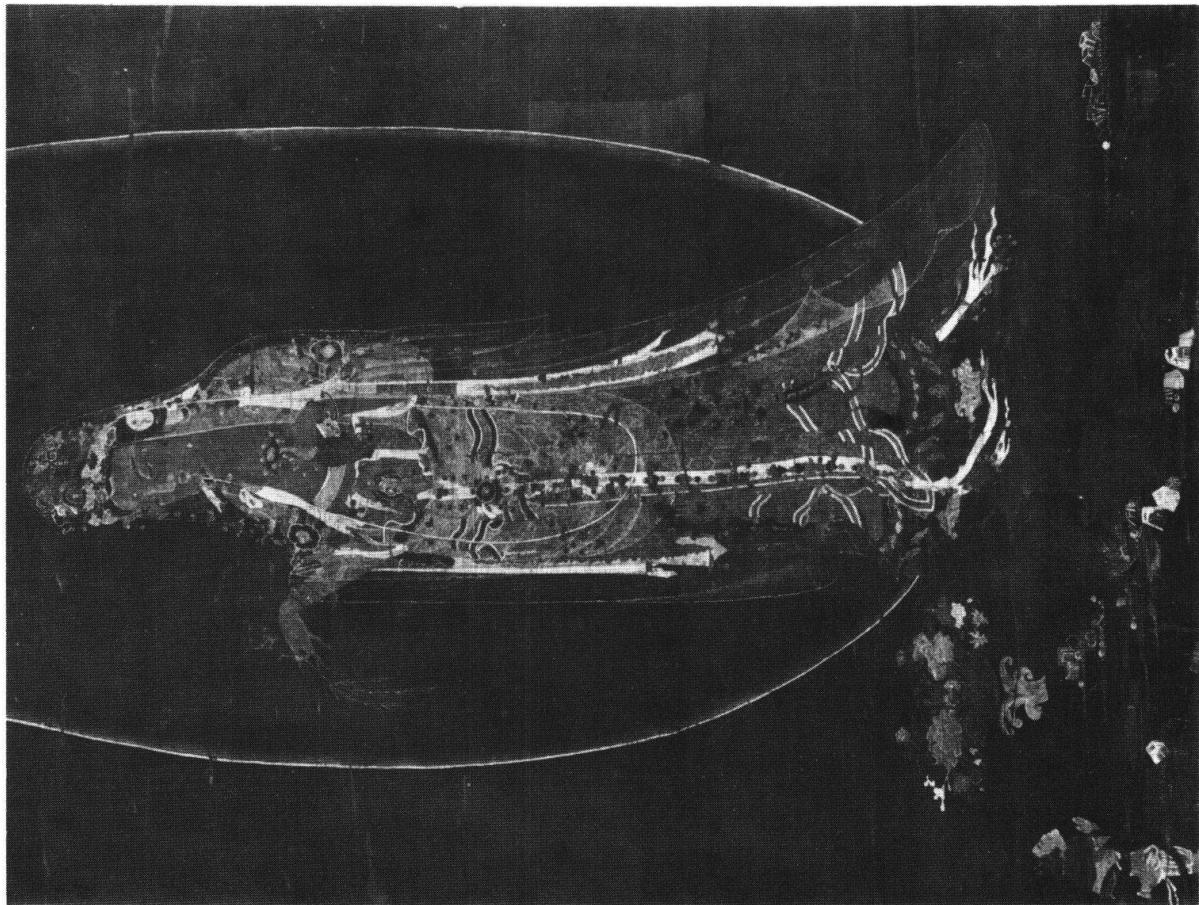




4



5



7



6

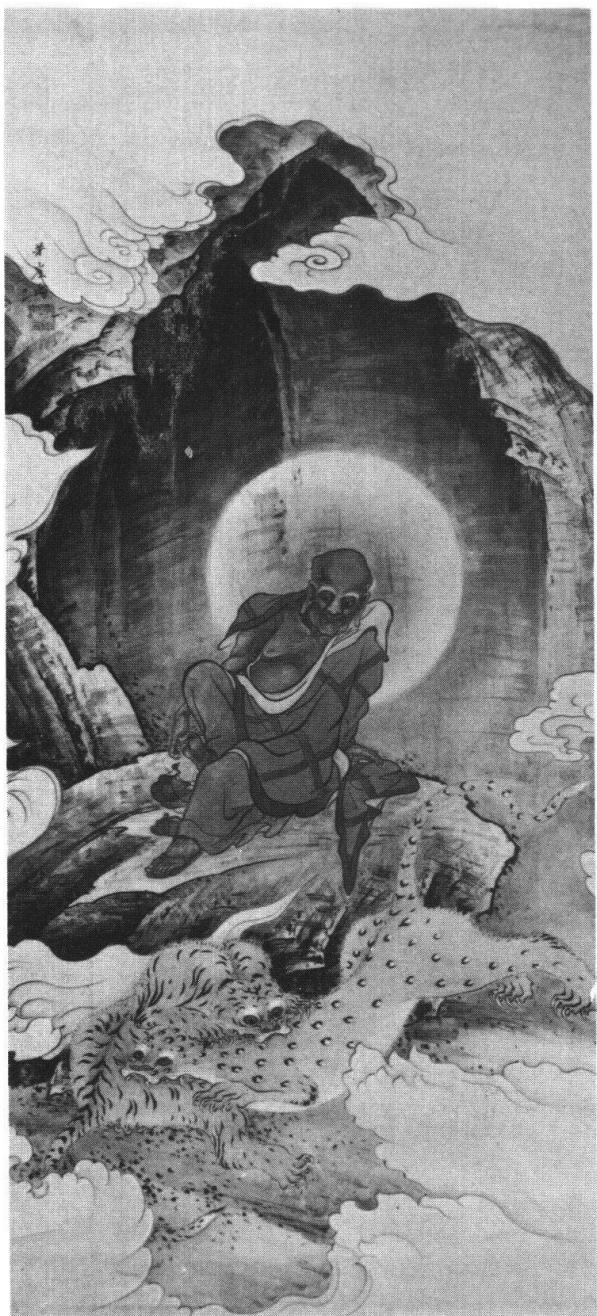


8



9





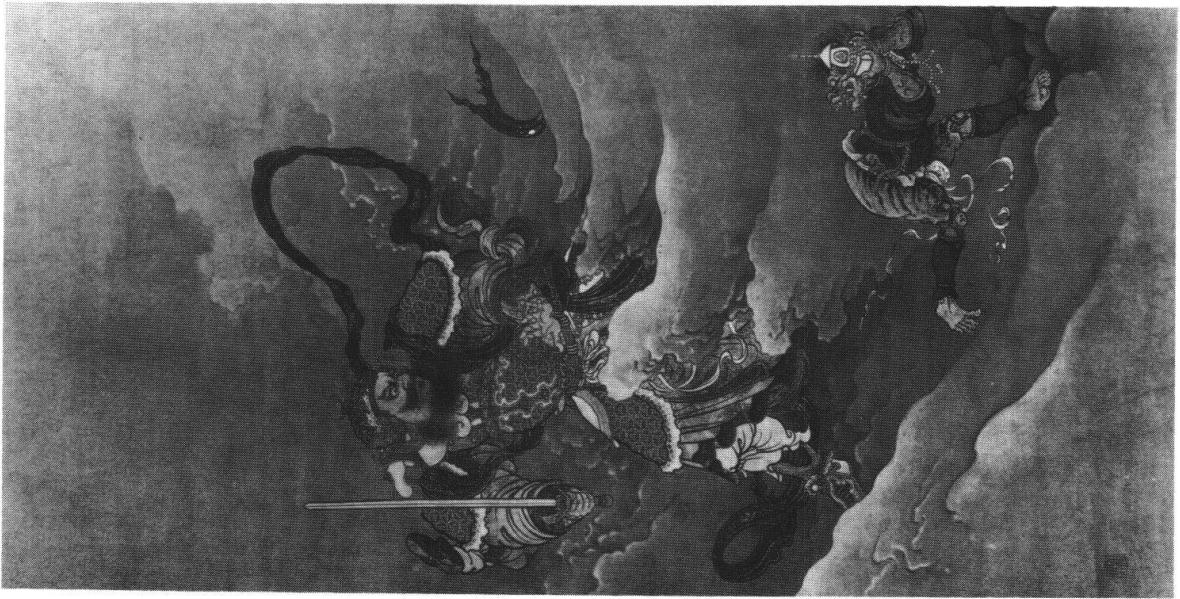


12

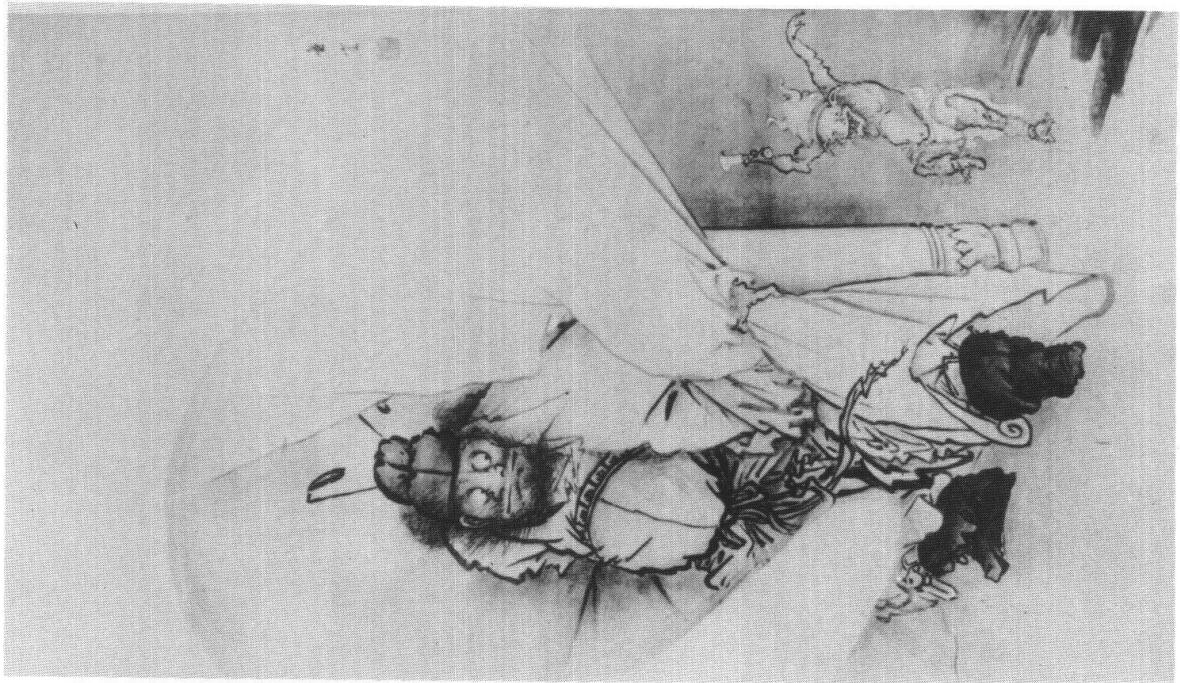


13





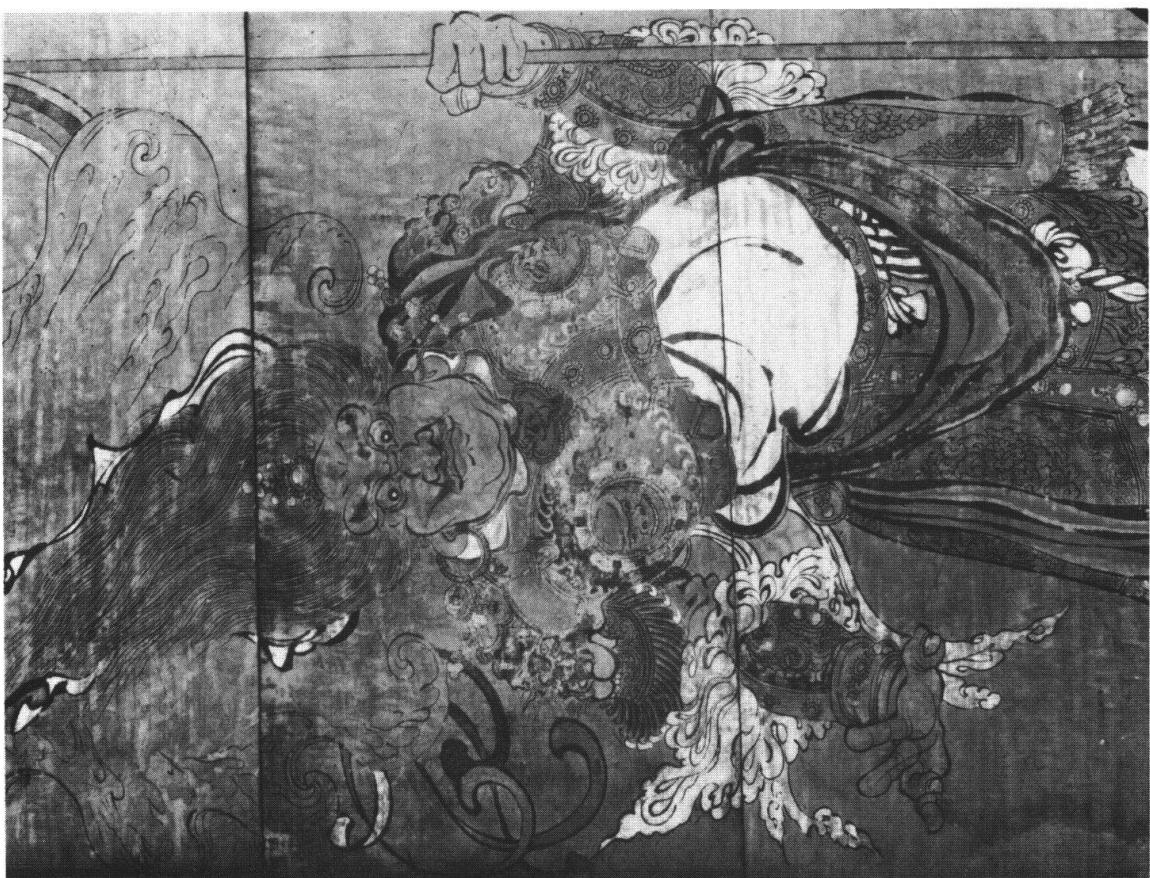
16



15



19



18



17



