**Zeitschrift:** Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

**Herausgeber:** Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

**Band:** 6 (1999)

**Artikel:** Reisebilder - Bilderreise : das "Kôyo tanshô zu" von Tani Bunchô (1763-1840)

**Autor:** Trinh, Khanh

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-720036

**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:** 12.12.2025

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

*Khanh Trinh*

# *Reisebilder – Bilderreise*

## *Das »Kôyo tanshô zu« von Tani Bunchô (1763–1840)*

Dank des technischen Fortschritts ist es uns heute ein Leichtes, die physische Beschaffenheit sowie die atmosphärische Stimmung einer durchreisten Region bildlich festzuhalten. Hoch entwickelte Fotoapparate und Videokameras machen es möglich, dass sich der von einer Reise Heimgekehrte die unterwegs gesammelten Erlebnisse beliebig oft vor Augen führen und sie vor allem mit den Daheimgebliebenen teilen kann. Die Reisebilder des einen ermöglichen einem andern so eine imaginäre Reise zu fernen, unbekannten Plätzen anhand bildlichen Materials. Dieses Bedürfnis der Aufzeichnung und Verbreitung von Reiseeindrücken ist ein soziales Phänomen, das in der modernen Zeit gerade in Japan eine weite Verbreitung gefunden hat. Doch bereits seit den Anfängen der bildenden Kunst sind Reisedokumentationen immer wieder und in den unterschiedlichsten Formen in Erscheinung getreten.



Im Folgenden wird als repräsentatives Beispiel einer Reisedokumentation die auf das Jahr 1793 datierte Bilderserie »Kôyo tanshô zu« (»Bilder einer Reise ausserhalb der Pflicht zu den landschaftlichen Sehenswürdigkeiten«[1]) des Tani Bunchô (1763–1840) vorgestellt, die sich heute im Tôkyô National Museum (im Folgenden TNM) befindet und als »Wichtiges Kulturgut«, jûyô bunkazai, registriert ist. Diese hohe Auszeichnung wurde der Bilderserie nicht nur aufgrund ihrer hervorragenden künstlerischen Qualität zuteil, sondern vor allem wegen des ungewöhnlichen und innovativen Charakters. Die emotionsfreie, objektive Sicht des Malers auf die sich ihm darbietende Landschaft und sein sichtliches Bemühen um eine dokumentarische Wiedergabe seiner Reiseimpressionen rufen noch heute Erstaunen hervor.

### *1. Werkanalyse*
### *a) Formaler Aufbau des »Kôyo tanshô zu«*

Ursprünglich im Format eines Albums gemalt, sind die 79 Ansichten heute als zwei Querrollen montiert. Das Werk ist signiert und datiert, das letzte Blatt auf der zweiten Quer-

1 Der Titel dieses Werks, das im Westen erst zwei Mal in Ausstellungen präsentiert wurde, ist als »Sketches from an Inspection Tour of the Coast« *(Reflections of Reality in Japanese Art*, hrsg. von Sherman E. Lee, Ausst.-Kat. The Cleveland Museum of Art, Cleveland 1983, Kat.-Nr. 120, S. 280–281) und als »Skizzen aus den Provinzen Izu und Sagami« *(Japan und Europa 1543–1929*, hrsg. von Doris Croissant/Lothar Ledderose, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 1993, S. 296–297 und Abb. 80) aufgeführt worden. Für die vorliegende Arbeit entschied ich mich für eine wörtliche Übersetzung des japanischen Titels, da sie dem Wesen des Werkes am nächsten kommt. Hosono Masanobu hat die abgekürzte Zeichenkombination »Kôyo tanshô zu« aufgeschlüsselt: »Kômu no yoka ni keishôchi o saguru« (Hosono Masanobu, *Tani Bunchô hitsu »Kôyo tanshô zu« no seiritsu ni tsuite*, in: Kôyo tanshô zu bessatsu, Tôkyô 1975, S. 1–29, hier S. 24).

Mein herzlicher Dank geht an Professor Kono Motoaki, Tôkyô University, und Hr. Matsubara Shigeru, Tôkyô National Museum, die mir ermöglicht haben, das Werk im Original eingehend zu studieren, sowie an PD Dr. Doris Ledderose-Croissant, PD Dr. Burglind Jungmann und Melanie Trede für ihre Anregungen und Durchsicht dieses Manuskripts. Der grösste Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Helmut Brinker für seine langjährige wissenschaftliche Betreuung.

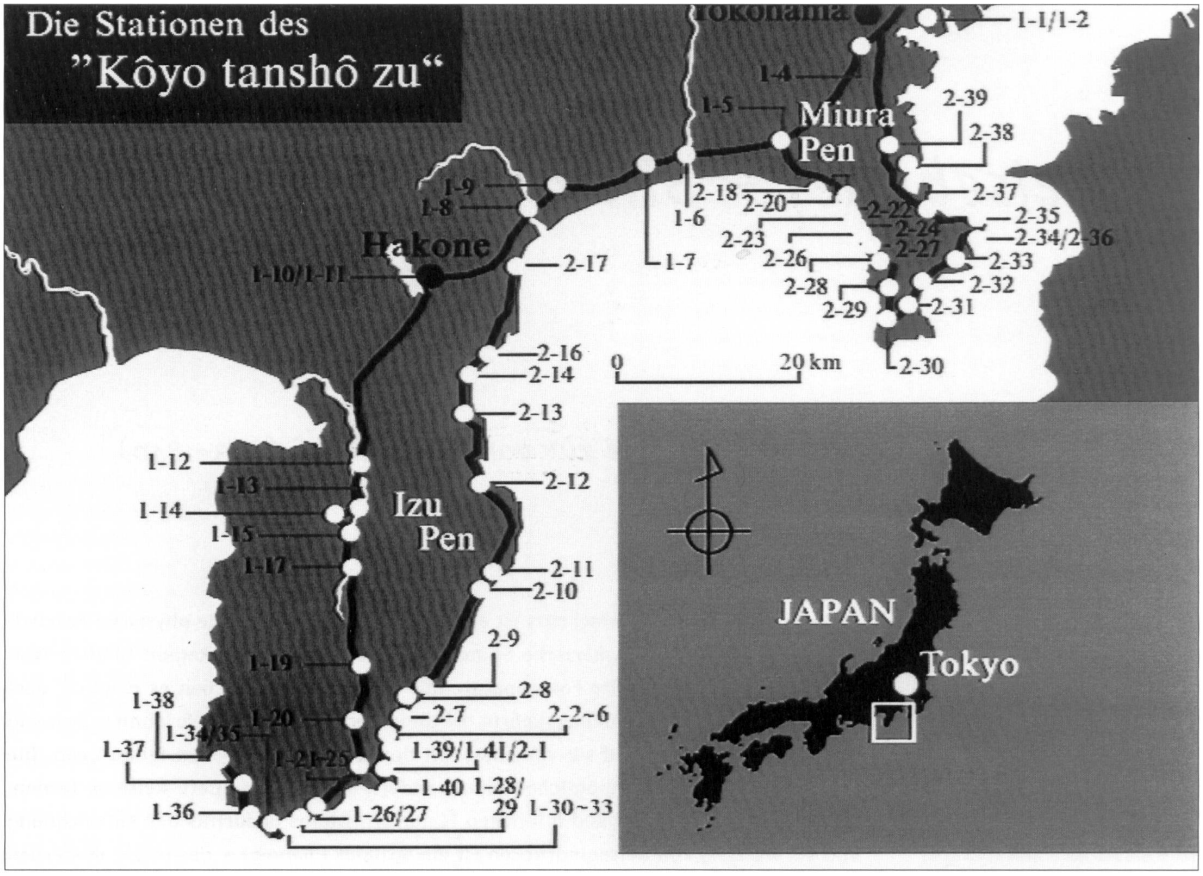



Abb. 1: Die Stationen des »Kôyo tanshô zu«:

1–1 Kanagawa, Provinz Musashi (1)
1–2 Kanagawa (2)
1–3 Blick nach Westen vom Dorf Shibafu
1–4 Blick nach Osten von Hodogaya
1–5 Ansicht des Fuji vom Gelände des Fujisawa-Tempels
1–6 Fluss Ba'nyu
1–7 Korai-Tempel, Provinz Sagami
1–8 Fluss Sakawa
1–9 Umezawa
1–10 Ashi-See bei Hakone
1–11 Fujimidaira, Hakone
1–12 Suisho-Berg, Provinz Izu
1–13 Odaira-Wasserfall
1–14 Blick nach Süden vom Dorf Kakigi
1–15 Blick nach Süden vom Dorf Aobane
1–16 Quelle des Kano-Flusses
1–17 Yugashima
1–18 Kawaino
1–19 Dorf Nashimoto
1–20 Blick nach Westen vom Dorf Mitsukuri
1–21 Shimoda
1–22 Shimoda-Hafen
1–23 Shimoda-Hafen
1–24 Shimoda-Hafen
1–25 Shimoda-Hafen
1–26 Teishi (1)
1–27 Teishi (2)
1–28 Koina-Hafen (1)
1–29 Koina-Hafen (2)
1–30 Minokake-Insel
1–31 Nagatsuro (1)
1–32 Nagatsuro (2)
1–33 Nagatsuro-Hafen
1–34 Irozaki
1–35 Irozaki (Forts.)
1–36 Dorf Iruma
1–37 Mera
1–38 Blick nach Osten von Ihama
1–39 Kakizaki-Hafen
1–40 Suzaki
1–41 Blick nach Süden von den Kakizaki-Hügeln
2–1 Nummer 2
2–2 Shirahama (1)
2–3 Shirahama (2)
2–4 Shirahama (3)
2–5 Shirahama (4)
2–6 Itado-Strand
2–7 Yatsu
2–8 Kawazu
2–9 Midaka-Hafen
2–10 Akasawa-Berg
2–11 Yawatano-Strand
2–12 Itôzaki
2–13 Kamitaga
2–14 Atami-Hafen
2–15 Blick nach Westen vom Oyasumi-Gipfel
2–16 Blick nach Osten von Inamura
2–17 Komekami-Strand
2–18 Yuigahama bei Kamakura, Sagami Provinz
2–19 Dorf Kunoya
2–20 Abusuri-Strand
2–21 Miura
2–22 Morito
2–23 Isshiki-Strand
2–24 Utsuha
2–25 Sagô-Tal
2–26 Akiya-Strand
2–27 Ashina-Strand
2–28 Sajima-Strand
2–29 Dorf Wada
2–30 Koajiro-Burgruine auf der Miura-Strasse
2–31 Kikuna-Strand
2–32 Tsukui-Strand
2–33 Kurihama
2–34 Blick aufs Meer von Uraga
2–35 Hashirimizu-Strand
2–36 Kamoigaoka
2–37 Blick aufs Meer von Yokosuka
2–38 Blick aufs Meer von Natsushima
2–39 Kanazawa, Provinz Musashi, mit einer Ansicht auf die Ruine des Kuran-Aussichtsturmes auf dem Shoten-Berg

*Khanh Trinh*

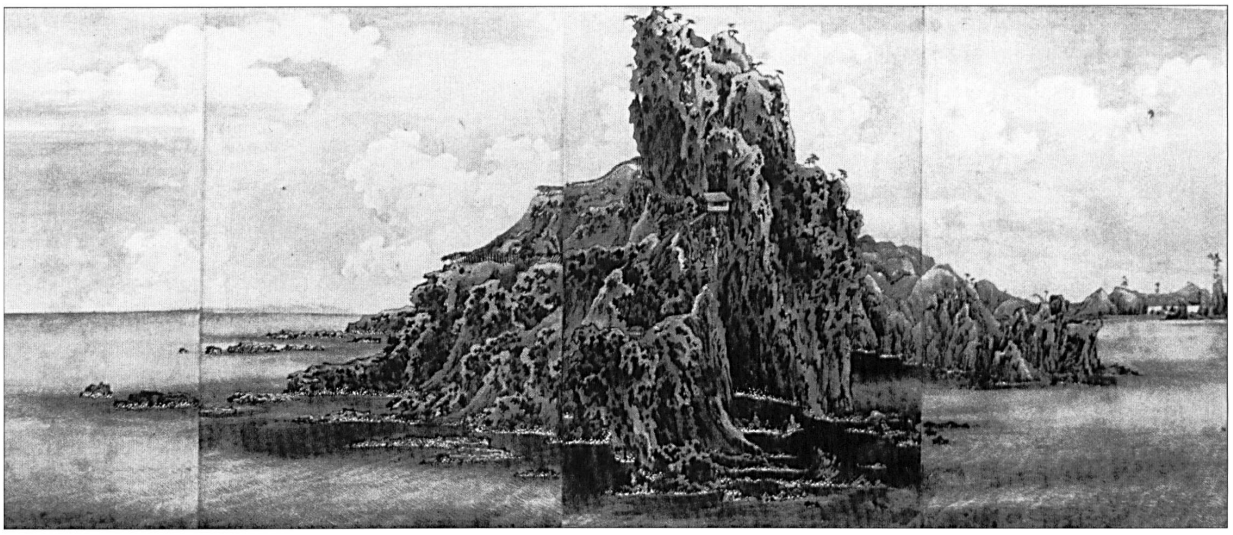


Abb. 2: Tani Bunchô, Irôzaki, aus »Kôyo tanshô zu«, 1793, Tusche und Farben auf Papier, 2 Querrollen mit insgesamt 80 Blättern zu je 23,6 x 32,4 cm, 1. Rolle, 34. und 35. Blatt (1–34/35), Tôkyô National Museum.

rolle trägt die Signaturaufschrift: »Von Tani Bunchô anlässlich der Inspektionsreise entlang der Küste der Provinzen Tô und So[2] im vierten Monat des fünften Jahres der Kansei-Ära [1793] skizziert.«

Weitere Informationen bezüglich der Entstehung dieses Werks liefert zudem eine Inschrift auf der Deckelinnenseite der Holzkiste, in welcher die zwei Querrollen aufbewahrt werden: »Dieses Werk entstand während der Amtszeit des Fürsten[3], als er eine Reise zur Inspektion der Verteidigungsanlagen entlang der Küste unternahm. Tani Bunchô, der in seinem Gefolge mitreiste, wurde beauftragt, die unterwegs ins Auge fallenden landschaftlichen Sehenswürdigkeiten zu malen. Der Titel ›Kôyo tanshô zu‹ stammt von [Sadanobu] selbst.«[4]



Jede Ansicht trägt am rechten Rand eine Bildaufschrift, die die Orte identifiziert. Bei einigen Blättern teilt der Künstler sogar seinen genauen Standort mit. In kleinen, deutlich lesbaren Schriftzeichen werden ausserdem Berge, Flüsse, Dörfer oder markante Bauten eines Ortes mit Namen benannt, wodurch das Gesamtwerk den dokumentarischen Charakter einer topografischen Darstellung erlangt. Mittels dieser präzisen Ortsbenennungen lässt sich die Route der Inspektionsreise rekonstruieren (Abb. 1):

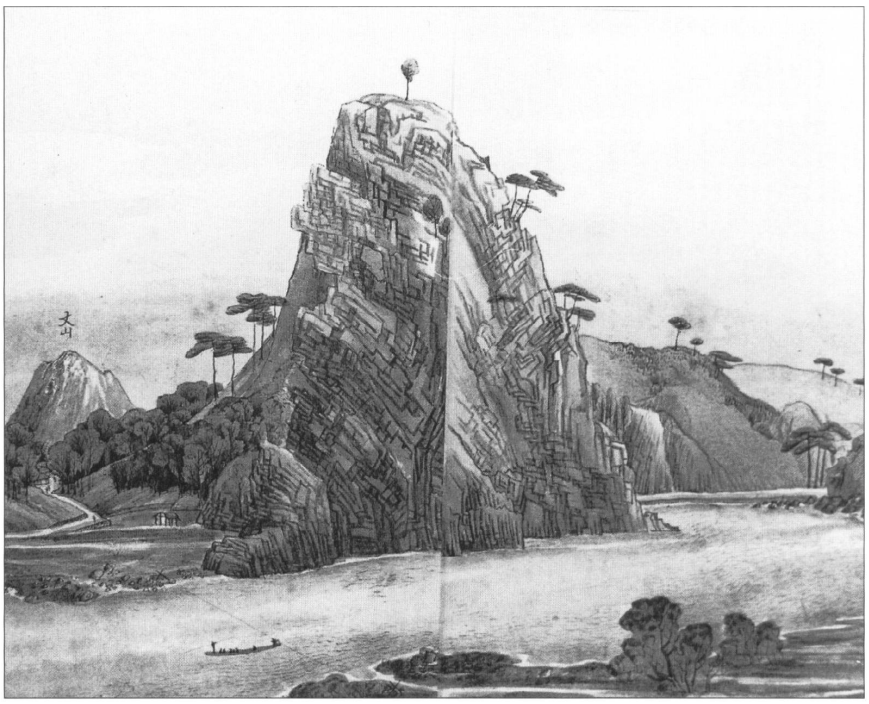
Von Kanagawa aus führte die Reise in südwestlicher Richtung entlang der Sagami-Küste zum Ashi-See bei Hakone, einem damals wie heute beliebten Ausflugsort zur Betrachtung des berühmten Fuji-Berges. Weiter ging es durch das bergige Hinterland der Halbinsel Izu bis zum Hafenort Shimoda, dem als einzigem Ort auf der ganzen Reise fünf Darstellungen gewidmet sind. Die am südlichsten Punkt der Halbinsel gelegenen, von Erosion verformten, bizarren Felsen des pittoresken Irôzaki-Kaps übten eine grosse Faszination auf die Reisenden aus. Auf zwei Doppelblättern hält Bunchô die Schönheit dieses Ortes eindrucksvoll fest (Abb. 2). Die Ostseite der Küstenlinie wurde anschliessend in Richtung Norden inspiziert; Komekami war die letzte Station auf der Halbinsel Izu. Erster Anlaufpunkt auf der gegenüberliegenden Halbinsel Miura war Yuigahama bei Kamakura, von da aus wurde die ganze Küste von West nach Ost bewandert. Die letzte Station, die auf den Bildrollen dargestellt ist, liegt bei Kanazawa (heute Kanazawa Hakkei, Präfektur Kanagawa).

2 Heute die Halbinseln Izu und Miura (Präfektur Kanagawa), die in der Sagami- und Tôkyô-Bucht im Südwesten der Stadt Tôkyô liegen.

3 Matsudaira Sadanobu (1758–1829), Feudalfürst der Provinz Shirakawa, Regent der Tokugawa-Militärregierung von 1787 bis 1793.

4 Nach Hosono 1975 (wie Anm. 1), S. 25.

Abb. 3: Tani Bunchô, Suishô-Berg, Provinz Izu, aus »Kôyo tanshô zu« (I–I2).





## b) Die technische Ausführung des »Kôyo tanshô zu«

Bei den 79 in sich geschlossenen Kompositionen wendet der Maler eine äusserst feine Pinselsprache an, die zuweilen fast grafisch wirkt. Für die Kolorierung werden vornehmlich subtile Grün-, Braun- und Blautöne eingesetzt, auch kostbare Pigmente wie Malachit und Kobalt kommen zum Einsatz. Offensichtlich richtet sich das Bestreben des Malers danach, die Landschaftselemente in ihrem geografischen Kontext wahrheitsgetreu wiederzugeben. Dabei erstreckt sich die Genauigkeit der Naturbeobachtung sogar bis zum tektonischen Aufbau der Felsen und Berge. So kommt es, dass der Künstler beispielsweise die kristalline Struktur des Suishô-Berges auffallend naturalistisch wiedergibt, indem er die Ausrichtungen der einzelnen Gesteinsschichten sorgsam nachzeichnet (Abb. 3). Menschen, Tiere und Architektur scheinen hingegen nur von sekundärem Interesse zu sein und werden entsprechend schematisch erfasst. Bei den vereinzelt zu sehenden Figuren könnte es sich um die Teilnehmer der Reisegruppe handeln. Ungeachtet ihrer unterschiedlichen sozialen Ränge (Herr – Gefolge) stellt Bunchô die Figuren in gleicher Grösse, Kleidung und Aussehen als Prototypen des Reisenden dar.

Der Künstler hat sich augenscheinlich bemüht, Naturphänomene wie Regen, Dunst, klarer Himmel oder düstere Gewitterwolken sowie Zeichen einer Besiedlung wie aufsteigende Rauchschwaden, heimkehrende oder sich entfernende Segelschiffe u. a. m. einzufangen. Insgesamt strahlt die Atmosphäre jedoch durchgehend eine für ostasiatische Landschaftsbilder ungewohnt unpersönliche, unterkühlte Stimmung aus. Entgegen der Gewohnheit ostasiatischer Maler auf Reisen legt Tani Bunchô in diesen Bildern kein Zeugnis von seiner persönlichen Naturerfahrung ab, sondern dokumentiert

– wie ihm aufgetragen war – als neutraler Beobachter das Gesehene auf eine möglichst objektive Art und Weise. Zum ersten Mal in der japanischen Geschichte der Malerei begegnen wir hier dem besonderen Fall, dass ein Auftraggeber »seinen« Maler mit auf eine Reise nimmt und ihn ausgewählte Orte so, wie sie in der Natur vorkommen, abbilden lässt. Dieser Entstehungsumstand und der daraus resultierende emotionsfreie Charakter der Ansichten legen japanischen Kunsthistorikern nahe, Bunchô als einen »malenden Photographen«[5] zu bezeichnen.

Der elegante, erlesene Gesamteindruck der Bildrollen weist einerseits auf die hervorragende Kunstfertigkeit des Malers hin, andererseits auf den hohen ästhetischen Anspruch sowie den materiellen Wohlstand des Auftraggebers. Zweifellos ist das »Kôyo tanshô zu« keine Sammlung von unterwegs spontan aufgezeichneten Reiseimpressionen – wie aus der Signaturaufschrift zu erwarten wäre –, vielmehr handelt es sich um eine sorgfältige Ausarbeitung der vor Ort angefertigten Skizzen. Suganuma weist darauf hin, dass es für einen jungen Maler wohl kaum möglich wäre, während der physisch anstrengenden Reise eine derart grosse Anzahl von kompositorisch wie stilistisch sorgfältig durchdachten Bildern anzufertigen.[6] Ausserdem führt er die »Gesammelten Schriften des Kien«, Kien bunshû, an: Minagawa Kien (1734–1807)[7] berichtet, dass er im Auftrag des Kaufmanns Wada Ryûko Aufschriften für ein dreizehn Blätter umfassendes Album verfasst habe, dessen Vorlage Skizzenbücher gewesen sein sollen, die Bunchô auf der Inspektionsreise der Küste im Jahre 1793 angelegt habe.[8] Ein weiteres, aussagekräftiges Indiz für die Existenz von Skizzenbüchern, auf denen die vorliegenden 79 Ansichten basieren, liefert Uchiyama durch einen Vergleich zwischen der TNM-Version und einer späteren Kopie des Albums durch Nomura Bunshô (Lebensdaten unbekannt), eines Schülers von Bunchô. Obwohl Bunshô in seinem Kolophon versicherte, dass er das Werk seines Lehrers ganz getreu kopierte, tauchen einige Unterschiede zum »Original« auf.[9]

An dieser Stelle muss hervorgehoben werden, dass die deutsche bzw. englische Übersetzung der häufig in Signaturaufschriften auftauchenden japanischen Begriffe shukusha (wörtlich: »verkleinert abbilden«) oder shasei (wörtlich: »die Natur abbilden«) mit »Skizze« bzw. »sketches« den Sinn nur ungenau wiedergibt. Der Entstehungsprozess ostasiatischer Landschaftsbilder führt üblicherweise mindestens über drei Stufen: vor Ort angefertigte Skizzen mit Notizen zur Farbgebung, Ortsnamen usw.; eine (meist) unkolorierte Vorzeichnung, die dem Auftraggeber zur Genehmigung vorgelegt wird; und schliesslich die sorgfältige Ausarbeitung im Studio, die teilweise in Zusammenarbeit mit anderen Ateliermitgliedern ausgeführt wird. Bunchôs Version im TNM gehört zweifellos der letzten Gruppe an und ist nach dem Geschmack und den Anregungen Sadanobus, des Auftraggebers, angefertigt worden.

## c) Stilistische Besonderheiten des »Kôyo tanshô zu«

Augenfälligstes Merkmal von Bunchôs Bilderserie ist der übersteigerte Realitätsgrad, der einerseits auf einer eingehenden Naturbeobachtung gründet, andererseits durch die häufige Anwendung europäischen Stil- und Motivvokabulars erzeugt wird.

Der Landschaftsausschnitt wird stets von einem festen, leicht erhöhten Standpunkt aus betrachtet. Im Gegensatz zur traditionellen Landschaftsmalerei, die den Betrachter

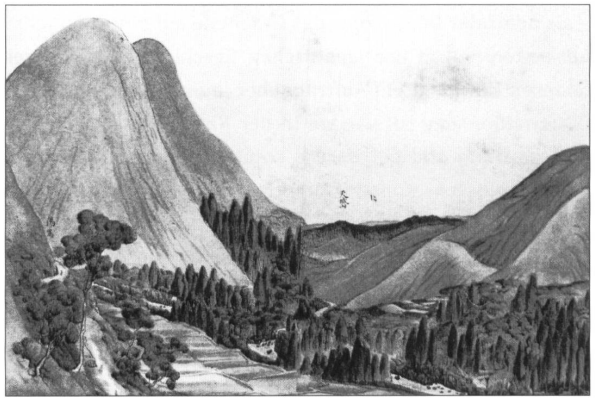
5 In der japanischen Literatur lautet der Begriff »kameraman to shite no gaka«. Er wurde zuerst für Bunchô erfunden und später auf einige andere Maler in Bunchôs Umgebung angewandt (Uchiyama Jun'ichi, *Edo no kôkishin. Bijutsu to kagaku no deai*, Tôkyô 1996, S. 78–80).

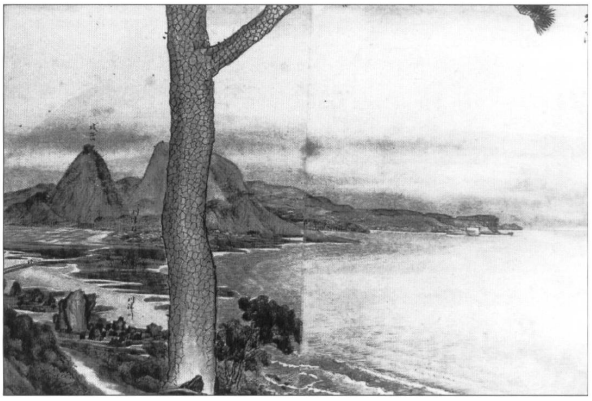
6 Suganuma Teizô, *Tani Bunchô hitsu Kôyo tanshô zu ni tsuite*, in: Bijutsu kenkyû 47, 1935, S. 508–513, hier S. 510.

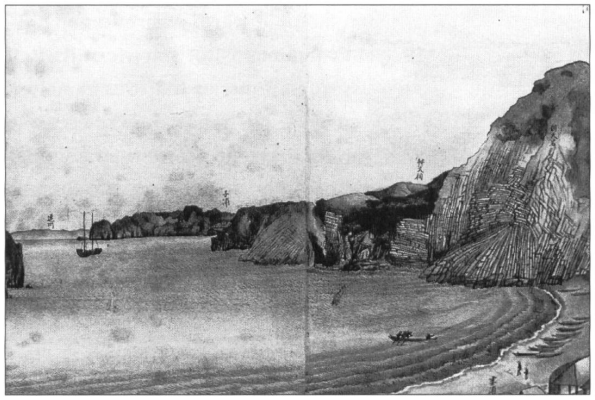
7 Minagawa Kien war ein prominenter konfuzianischer Gelehrter, Essayist und Literatenmaler aus Kyôto.

8 Bereits ein Jahr nach der Vollendung des »Kôyo tanshô zu« kam Wada Ryûko, ein wohlhabender Kaufmann aus Ôsaka, angeblich in den Besitz von Bunchôs Skizzen. Er beauftragte den Maler Ueda Kôfu (1759–1831), dreizehn Bilder daraus zu kopieren. Gemäss Kiens Aufzeichnungen waren unter den dreizehn Darstellungen zwei Tierbilder, die in der Version des TNM jedoch nicht vorkommen. Auch stimmen manche Bildtitel der Kopie nicht mit Bunchôs Version für Sadanobu im TNM überein. Siehe hierzu Suganuma 1935 (wie Anm. 6), S. 510–511.

9 Bunshôs Kopie, die sich heute in der Nationalen Parlamentsbibliothek, *Kokuritsu kokkai toshokan*, in Tôkyô befindet, enthält 86 Ansichten, d.h. sieben mehr als die TNM-Version (Uchiyama Jun'ichi, *Kôyo tanshô zu o megutte*, in: Sadanobu to Bunchô. Matsudaira Sadanobu to shûhen no gakatachi, Ausst.-Kat. Fukushima kenritsu hakubutsukan, Fukushima 1992, S. 85–89, hier S. 86–87, Abb. 2 und 3).







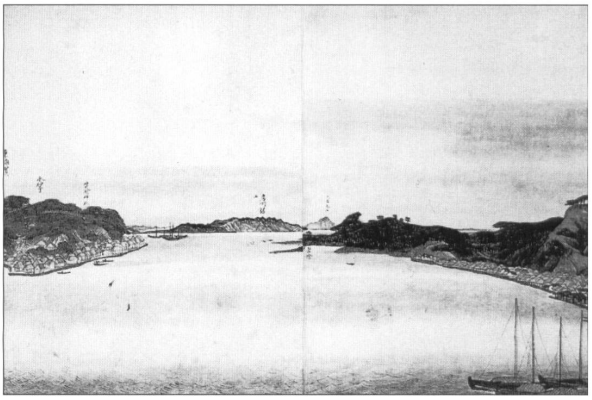


Abb. 4: Tani Bunchô, Yugashima, aus »Kôyo tanshô zu« (1–17).

Abb. 5: Tani Bunchô, Yatsu, aus »Kôyo tanshô zu« (2–7).

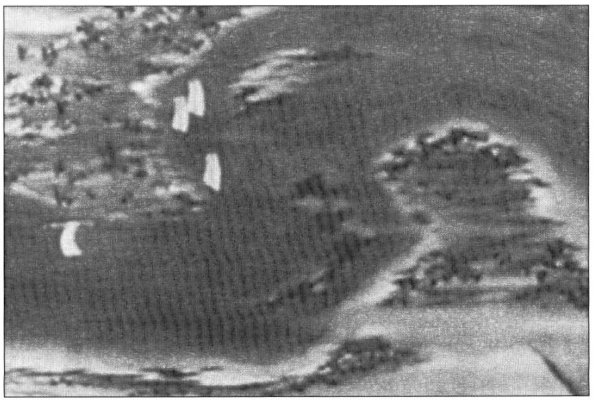
Abb. 6: Tani Bunchô, Mera, aus »Kôyo tanshô zu« (1–37).

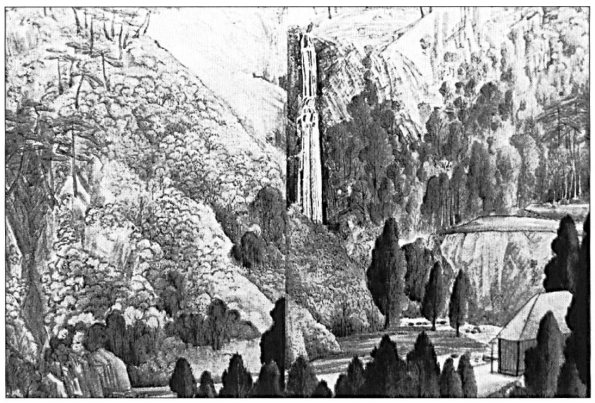
Abb. 7: Tani Bunchô, Blick aufs Meer von Uraga, aus »Kôyo tanshô zu« (2–34).

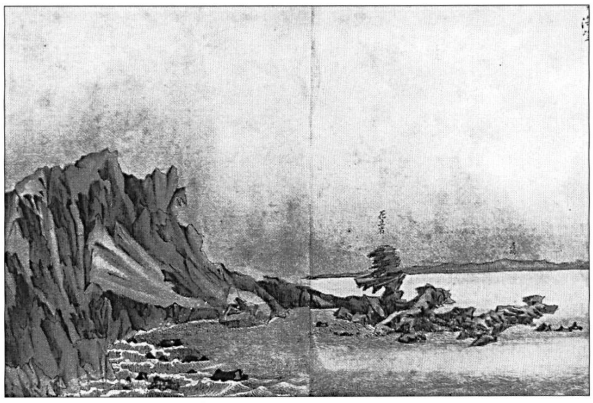
ins Bild mit einbezieht und zum Umherwandern einlädt, gewährt Bunchôs rationale Raumerfassung dem Publikum nur einen Blick von ausserhalb auf die Landschaft. Die Raumwirkung erzielt der Künstler nicht in herkömmlicher Weise durch Staffelung der Bildelemente – je höher auf der Bildfläche, desto grösser die Entfernung vom Betrachter –, sondern unter Anwendung der von der westlichen Malerei entlehnten Zentralperspektive (Abb. 4) sowie durch den Repoussoir-Effekt (Abb. 5).

Besonders häufig wendet Bunchô die Methode an, Küstenlinie oder Landstrassen in eine stark gekrümmte Kurve zu legen, um damit eine illusorische Raumtiefe zu evozieren (Abb. 6). Dieser Kompositionstypus tritt insgesamt nicht weniger als fünfundzwanzig Mal auf und hinterlässt dadurch einen repetitiven Eindruck in der gesamten Bilderserie. Die rationale Raumaufteilung kommt ausserdem in der Setzung einer markanten, tief liegenden Horizontlinie zum Ausdruck. Während die traditionelle ostasiatische Malerei vorzugsweise mit dekorativen, atmosphärischen Wolkenbändern und Nebelstreifen operiert, definiert Bunchô ganz klar den Übergang zwischen Himmel und Erde.

Die Anwendung der Zentralperspektive sowie die klare Definition des Horizonts ermöglichen dem Künstler zudem, beide Ufer eines Wasserlaufes wirklichkeitsgetreu wiederzugeben (Abb. 7). Gewiss sind die westlichen Prinzipien des zentralen Fluchtpunktes bei der Darstellung »Blick aufs Meer von Uraga« nicht bis zu letzter Konsequenz durchgeführt. Würde Bunchô jedoch nur die Parallelperspektive der einheimischen







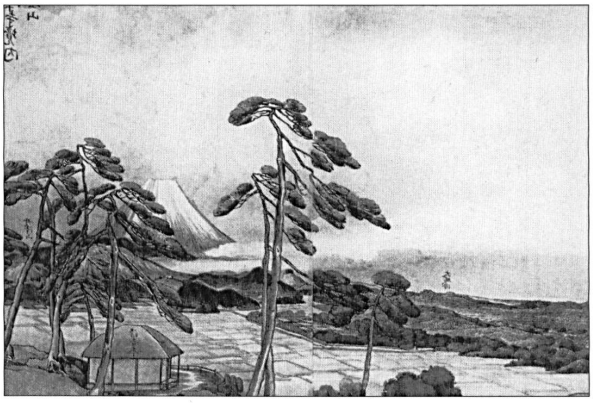




Abb. 8: Maruyama Ôkyo, Die beiden Ufer des Yodo-Flusses (»Yodogawa ryôgan zukan«), Detail, 1765, Tusche und Farben auf Seide, Querrolle, 40,2 x 1690,5 cm, Tôkyô, The Arc-en-Ciel Foundation.

Abb. 9: Tani Bunchô, Blick aufs Meer von Yokosuka, aus »Kôyo tanshô zu« (2–37).

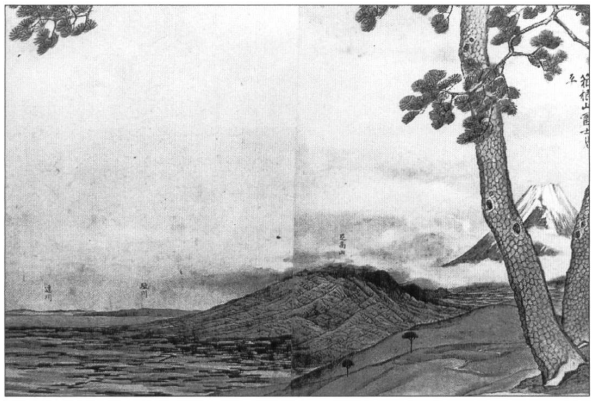
Abb. 10: Tani Bunchô, Odaira-Wasserfall, aus »Kôyo tanshô zu« (1–13).

Abb. 11: Tani Bunchô, Blick auf den Fuji-Berg vom Gelände des Fujizawa-Tempels, aus »Kôyo tanshô zu« (1–5).

traditionellen Malerei kennen, käme er vielleicht auf eine ähnliche Lösung, wie sie Maruyama Ôkyo (1733–1795) in der Bildrolle »Die beiden Ufer des Yodo-Flusses« eindrucksvoll demonstriert hat (Abb. 8).

Während Maler in traditioneller Manier die aus der chinesischen Malerei übernommenen Strukturstriche wie Hanffaserstriche, Axthiebstriche oder Moospunkte anwenden, um Dreidimensionalität und Stofflichkeit der Objekte zu evozieren, erzeugt Bunchô mit haarfeinen Schraffuren und geschickt angelegten Helldunkelkontrasten, die in den importierten, europäischen Kupferstichen ihre Vorbilder haben, Volumen und Plastizität in seinen Landschaftselementen (Abb. 9). Die grafisch wirkenden Schraffuren bieten sich vor allem bei der Darstellung des Wassers als besonders geeignet an, um eine möglichst naturgetreue Wiedergabe von Meereswogen zu erzielen. Bunchôs Wellen kräuseln sich nicht dramatisch und dekorativ, wie es in der traditionellen Malerei üblich ist, sondern rollen sanft und wirklichkeitsgetreu an die Klippen heran.

Dem Formenschatz der europäischen Kunst entnommen sind auch die sich diskret im Hintergrund haltenden, leicht dahintreibenden Wolken, die hier ein getreues Abbild des Himmels sein wollen und weder dekorative noch kompositorische Funktion besitzen, wie es in der japanischen Malerei vielfach üblich ist. Auch in der Darstellung von Bäumen entfernt sich Bunchô eindeutig von der einheimischen Tradition, indem er auf die konventionelle Unterscheidung zwischen den einzelnen Baumarten sowie



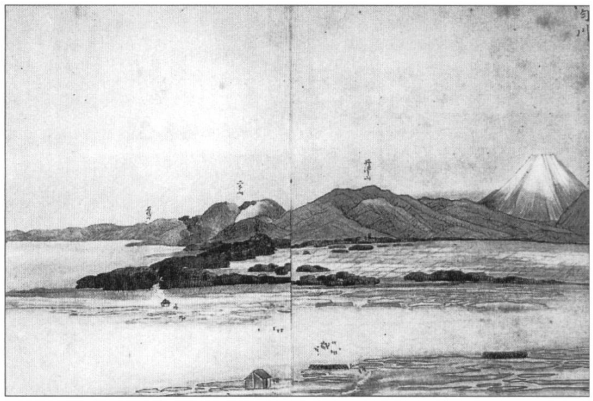


Abb. 12: Tani Bunchô, Fujimidaira, Hakone, aus »Kôyo tanshô zu« (I–II).

Abb. 13: Tani Bunchô, Sakawa-Fluss, aus »Kôyo tanshô zu« (I–8).

zwischen kahlen und belaubten Bäumen verzichtet. Die bewaldeten Flächen im »Kôyo tanshô zu« weisen eine homogene, üppige Vegetationsdecke auf. Die nahe Verwandtschaft zu europäischen Kupferstichen ist auffällig, umso mehr, als in einigen Bildern gar pappelartige Bäume auftreten, die in Japan nicht zu den heimischen Arten zählen (Abb. 10).

Neben dem überwiegenden Eindruck von westlich orientierter Kompositionsweise lassen sich aber auch Züge erkennen, die für die einheimische Landschaftsdarstellung charakteristisch sind. Eine Hommage an die japanische Tradition der »Darstellung berühmter Orte«, meisho-e, zollt Bunchô mit seiner Ansicht des Fuji, der sich hinter den Kiefernstämmen in der Gartenanlage des Fujizawa-Tempels verborgen dem Blick des Betrachters nur teilweise darbietet (Abb. 11). Majestätisch erhebt sich Japans berühmtester Berg aus seiner hügeligen Umgebung, ein opaker Nebelgürtel legt sich um seinen Fuss und verhüllt den Übergang zwischen der Basis des Berges und der unmittelbar darunter gelegenen Landschaft. Die vollendete konische Form des schneebedeckten Gipfels hinter einer Reihe von Kiefernstämmen durchschimmern zu lassen, gehört in Japan zu den von der klassischen Literatur und Malerei geschaffenen, feststehenden Topoi, die tief im Bewusstsein jedes kultivierten Japaners verankert sind. Es ist anzunehmen, dass auch Bunchôs Sicht bei der Betrachtung dieser Szene entscheidend von der kodierten Vorstellung beeinflusst war.[10]

Besonders reizvoll sind im vorliegenden Werk Ansichten, in denen westliche und ostasiatische Darstellungsmodi harmonisch gemischt sind. Auf den ersten Blick erinnert die Darstellung des Odaira-Wasserfalls (Abb. 10) an einen europäischen Kupferstich, da das grafische Element bei der Darstellung der Bäume sehr prominent ist. Bei näherer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass das Hauptmotiv des Wasserfalls vollkommen in ostasiatischer Manier dargestellt ist. Der Wasserfall wird hier typischerweise durch negatives Lavis geformt. Für die Darstellung der scharfkantigen Felsen um den Wasserfall mangelt es ebenfalls nicht an chinesischen und japanischen Vorbilder.

Auch in der Ansicht »Fujimidaira bei Hakone« (Abb. 12) vereinigt Bunchô westliche und östliche Malmodi insofern, als die kühn angesetzten Kiefernstämme im Vordergrund aus dem Stilrepertoire der japanischen dekorativen Malschule der Rinpa entlehnt sind, während die dahinter sich entfaltende Landschaft unübersehbar in westlicher Raumauffassung dargestellt wird.

Durch die Vorgabe, eine Landschaftsszene möglichst wirklichkeitsgetreu wiederzugeben, gelangt Bunchô zu einigen innovativen Kompositionen, die deutlich von den

10 Tsuruoka Akemi, *Tani Bunchô hitsu »Kôyo tanshô zu« to sono shûhen*, in: Kobijutsu 105, 1993, S. 30–52, hier S. 46–47, Abb. 39 und 40.

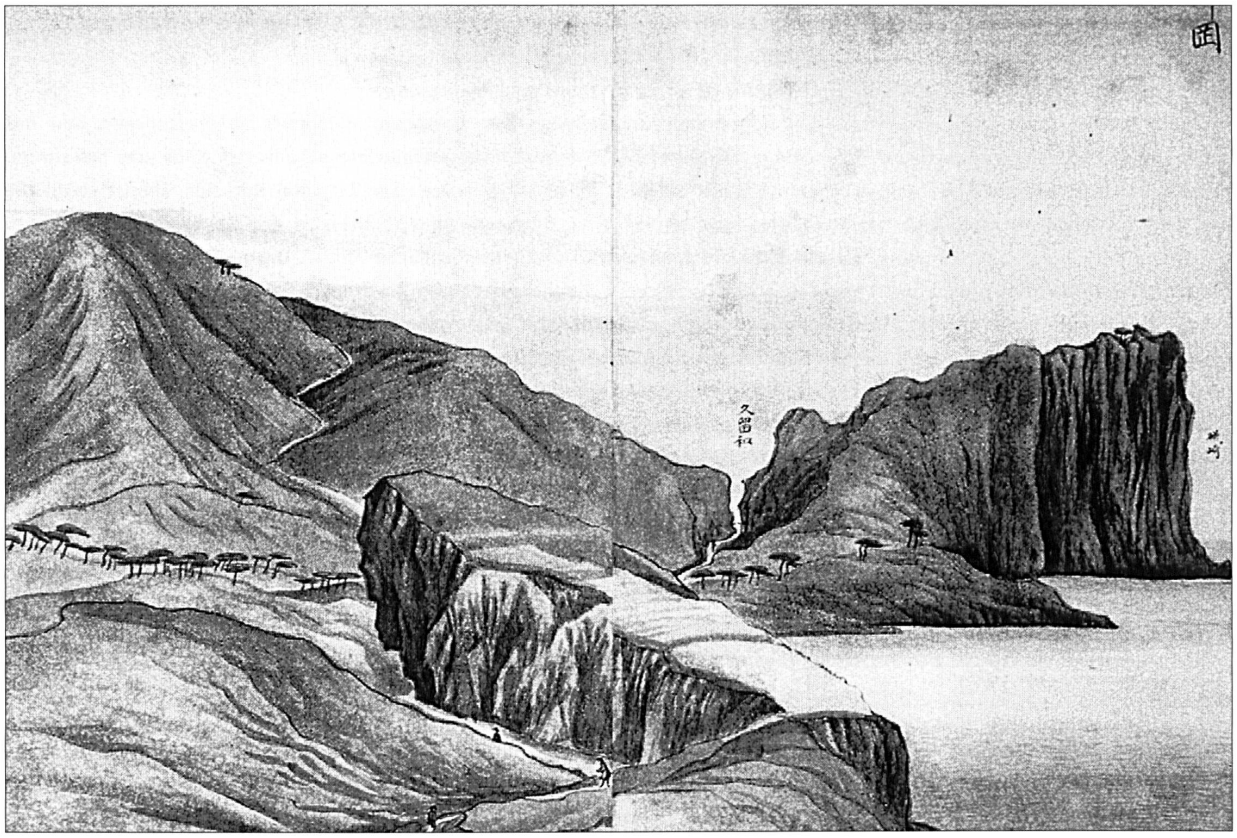


Abb. 14: Tani Bunchô, Sagô-Tal, aus »Kôyo tanshô zu« (2–25).

Gewohnheiten der traditionellen Landschaftsdarstellung gelöst sind. So kommt es häufig vor, dass Bunchô Flussläufe nicht wie üblich in die Bildtiefe führen lässt, sondern sie parallel zur Bildebene anlegt. Die räumliche Tiefe erzeugt er bei diesem Kompositionstypus durch senkrecht vom Hauptstrom abzweigende Nebenarme des Flusses oder durch die Ausrichtung der gesamten Komposition auf einen zentralen Fluchtpunkt hin (Abb. 13).

Mächtige, überhängende Felsen fasst der Maler als Teil eines gesamten landschaftlichen Kontextes auf und gibt sie gleichberechtigt mit den übrigen Landschaftskomponenten wieder. In einem nach den Prinzipien der traditionellen Landschaftsmalerei gemalten Bild wäre dem gewaltigen, überhängenden Felsen in Sagô-no-oka bestimmt eine zentralere und prominentere Stellung in der Komposition eingeräumt worden. Unter dem Gebot der realistischen Darstellung fügt sich der grosse Felsen im mittleren Vordergrund bei Bunchô jedoch bescheiden in die pittoreske Landschaft ein (Abb. 14).

Insgesamt betrachtet halten sich der Anteil an westlichen und ostasiatischen Maltechniken und Motiven die Waage, sodass dieselbe Bilderserie dem westlichen Publikum eher als eine Sinisierung westlicher Malerei erscheinen mag, während das asiatische Publikum sie wohl als »verwestlicht« empfindet. Dieses hybride Erscheinungsbild in einer Bilderserie von diesem beeindruckenden Umfang stellt ein Novum in der japanischen Landschaftsdarstellung des 18. Jahrhunderts dar.

## II. Die sozio-historischen Hintergründe des »Kôyo tanshô zu«
### a) Biographie des Malers[11]

Tani Bunchô wurde am neunten Tag des neunten Monats im dreizehnten Jahr der Hôreki-Ära (15. Oktober 1763) in der Hauptstadt Edo als ältester Sohn des bekannten Dichters Tani Rokkoku (1729–1809) geboren. Zur Zeit von Bunchôs Geburt stand die Tani-Sippe bereits seit zwei Generationen im Dienste der Tayasu, eines Daimyô-Geschlechts aus der Provinz Omi (heute Präfektur Shiga). Dieser familiäre Hintergrund war förderlich für Bunchôs Karriere als Maler, da er sich einerseits dank dem vererbten Beamtenstatus stets in finanzieller Sicherheit wähnen konnte, andererseits wurde ihm eine klassische Ausbildung in Malerei und Dichtung ermöglicht. Zudem konnte er durch das gesellschaftliche Ansehen seines Vaters in Kreisen prominenter Literaten und Künstler seiner Zeit verkehren.

Wie im Falle vieler Maler des vormodernen Japan vermögen die Quellen auch bei Bunchô keine genaue Angaben bezüglich seines künstlerischen Bildungsweges zu geben. Einheitlich wird jedoch Katô Bunrei (1706–1782), ein Maler der Kanô-Schule, als Bunchôs erster Lehrer aufgeführt. Damit scheint Bunchô den konventionellen Weg genommen zu haben, da praktisch alle Künstler seiner Zeit ihre ersten Grundkenntnisse der Malerei bei Kanô-Meistern erlernten, indem sie die über Generationen überlieferten Modellbücher unermüdlich kopierten.

Entscheidender für Bunchôs künstlerisches Werden war jedoch der vielfältige Maler Watanabe Gentai (1749–1822), der aus verschiedenen chinesischen und japanischen Quellen die Grundprinzipien seiner Malerei schöpfte und damit wohl ein prägendes Vorbild für Bunchôs stilistischen Eklektizismus abgab. So studierte Gentai den Qing-zeitlichen, dekorativ-akademischen Malstil des Shen Nanpin[12] (tätig Mitte des 18. Jahrhunderts) bei dessen prominentestem Schüler Sô Shiseki (1712–1786). Von Nakayama Kôyô (1717–1780) wurde er in die ästhetischen Prinzipien und stilistischen Tendenzen der idealistischen Literatenmalerei eingeführt. Ausserdem besass Gentai selbst eine ausgezeichnete Sammlung chinesischer Malerei aus der Ming- und Qing-Zeit, insbesondere zahlreiche Werke des professionellen Malers Lan Ying (1585–nach 1648), von denen Bunchô einige Kopien hergestellt hat.[13]

Von grosser Bedeutung für das Verständnis des »Kôyo tanshô zu« ist ausserdem Bunchôs enge Beziehung zu Kitayama Kangan (1767–1801), einem naturalisierten Chinesen mit ursprünglichem Namen Ba Môki (chin. Ma Mengqi). Kangans Vater, der immigrierte chinesische Maler Ba Dôryô (chin. Ma Daoliang), stand im Dienst der Tokugawa-Regierung mit der Aufgabe, Reparaturarbeiten an den Instrumenten des Observatoriums durchzuführen. Durch diese Arbeit hatte Ba Dôryô regen Kontakt mit holländischen Fachleuten, von denen er nicht nur die Sprache, sondern auch die europäische Malkunst vermittelt bekam. Ein freundschaftliches Verhältnis pflegte er ausserdem zu dem heute allgemein als Pionier der Malerei im westlichen Stil, yôfûga, anerkannten Shiba Kôkan (1747–1818), der grosses Interesse an Astronomie und Kartografie hegte.[14]

Kangan tat sich hauptsächlich im Qing-zeitlichen akademischen Malstil hervor, durch seinen Vater wurde er zudem in die westliche Kunst eingeführt. Von Kangan wird berichtet, dass er sich das Pseudonym »Han Deiki« zulegte, wohl weil seine Bilder im westlichen Stil bei den Holländern sehr hohes Lob gefunden und diese ihn gar mit dem

11 Hier sollen nur Punkte in der Künstlerbiographie erwähnt werden, die für das Verständnis des vorliegendes Werkes von Bedeutung sind. Die Angaben sind den ausführlichen Studien von Mori Senzô, Yorozu Tetsugorô und Frank Chance entnommen: Mori Senzô, Tani Bunchô den no kenkyû, in: ders., Jinbutsu-hen, (Mori Senzô chosakushû 3), Tôkyô 1971, S. 157–309; Yorozu Tetsugorô, *Bunchô*, in: Tetsujin garon, Tôkyô 1968, S. 249–311; Chance, Frank L., *Tani Bunchô (1763–1840) and the Edo School of Japanese Painting*, Ph.D. Dissertation University of Washington 1986, S. 45–113.

12 Der aus Wuxing, Provinz Zhejiang, stammende Maler Shen Nanpin kam 1731 nach Nagasaki, wo er während zweier Jahre aktiv war. Sein Einfluss auf die japanischen Maler im 18. Jahrhundert ist äusserst weit reichend, da er nicht nur die sogenannte Nagasaki-Schule begründete, sondern auch Entscheidendes zur Formierung der japanischen Literatenmalerei beitrug, und schliesslich diente sein Stil indirekt einer Gruppe von Malern aus der Provinz Akita als Referenz bei der Entwicklung ihrer Schule, der *Akita ranga*. Siehe hierzu Roberts, Laurance P., *A Dictionary of Japanese Artists. Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer*, Tôkyô/New York 1976, S. 144.

13 Gentais Bedeutung als Inspirator für Bunchôs künstlerische Vielfalt verdient zukünftig zweifellos mehr Beachtung, als es in diesem Rahmen möglich ist. Siehe hierzu Hosono 1975 (wie Anm. 1), S. 11–12, und Kono Motoaki, *Tani Bunchô*, (Nihon no bijutsu 257), Tôkyô 1987, S. 29–36.

14 Die erste eingehende westliche Studie über Kôkans Bedeutung als Pionier der Malerei im westlichen Stil stammt von Calvin French (French, Calvin L., *Shiba Kôkan. Artist, Innovator, and Pioneer in the Westernization of Japan*, New York/Tôkyô 1974).

flämischen Meister Anton van Dyck verglichen haben sollen.[15] Die Aufzeichnungen widersprechen sich in der Angabe, wie Bunchô und Kangan, die etwa gleichaltrig waren, zueinander gestanden sind. Während einige Quellen Kangan als Bunchôs Lehrer anführen, vertreten andere die gegenteilige Meinung. Fest steht jedoch, dass es zwischen den beiden Künstlern eine gegenseitige Beeinflussung gegeben haben muss, da von beiden Werke erhalten sind, die in Komposition, Thematik und Stil nahezu identisch sind.[16] Die Wahrscheinlichkeit ist gross, dass Bunchô durch Kangan und dessen Vater in die Prinzipien des yôfûga eingeführt wurde.

Bunchô machte sich Bunreis »Orthodoxie« der Kanô-Schule und Gentais stilistischen »Synkretismus« zum Grundsatz seines persönlichen Schaffens. Wohl als erster Künstler in Japan pries Bunchô selbstbewusst seinen persönlichen Stil als »Synthese der acht Malereitraditionen«[17] an, und in der Tat ist seine stilistische Vielfalt einzigartig in seiner Zeit. In seinem Werk finden sich neben religiöser und weltlicher Figurenmalerei vorzügliche Blumen-und-Vogel-Darstellungen in allen damals vorherrschenden chinesischen und japanischen Stilrichtungen.

Das Hauptthema seines Schaffens ist jedoch die Landschaftsmalerei, in welcher das ganze Spektrum seiner stilistischen Vielfalt zum Ausdruck kommt. Im Vorwort zu einer Publikation bekannte Bunchô einst: »Seit meiner Jugend liebe ich Berge und Gewässer und reise deshalb überall herum, und immer, wenn ich reizvollen Landschaften begegne, lasse ich es nicht aus, diese zu skizzieren«.[18] Neben den zahlreichen Ideallandschaften bilden Darstellungen von realen Landschaften einen wichtigen Bestandteil seines Œuvres, wobei das »Kôyo tanshô zu« zu den frühesten und umfangreichsten Werken dieses Genres gehört.

Eine weitere wichtige Komponente für das Verständnis von Bunchôs Schaffen besteht darin, dass er dank seiner Zugehörigkeit zum Tayasu-Clan in den Dienst des charismatischen, einflussreichen Politikers Matsudaira Sadanobu (1758–1829) – der ursprünglich aus der Tayasu-Familie stammte – berufen wurde, wobei die Beziehung zwischen dem Staatsmann Sadanobu und dem Künstler Bunchô über ein offizielles Dienstverhältnis hinausging. Sadanobu war nicht nur als Mäzen wichtig, auch seine ästhetischen Anschauungen übten entscheidende Einflüsse auf das Schaffen von Bunchô aus.[19]

## b) Zum historischen Umfeld

Wie aus der eingangs erwähnten Signaturaufschrift zu ersehen ist, entstand »Kôyo tanshô zu« im Jahre 1793 anlässlich einer Inspektionsreise unter der Leitung des Matsudaira Sadanobu. Dass der Regent, d. h. die faktisch mächtigste Persönlichkeit im japanischen Kaiserreich, selbst die Expedition anführte, deutet auf eine akute Krisensituation hin, deren historisch-politische Hintergründe im Folgenden beleuchtet werden.

Nachdem das Edikt zur völligen Abschliessung des japanischen Reiches im Jahre 1639 erlassen worden war, wehrte die Militärregierung rigoros jegliche politische oder kommerzielle Annäherung seitens westlicher Mächte, von den Holländern abgesehen, ab. Das Interesse am wirtschaftlichen Austausch mit dem Inselreich liess jedoch nicht nach, und seit den 1730er-Jahren warb vor allem der nördliche Nachbar Russland eifrig

15 Hosono 1975 (wie Anm. 1), S. 24–25, Kono 1987 (wie Anm. 13), S. 62.
Von Kangan ist ein Porträt des deutschen Chirurgen Laurens Heister (1683–1758) erhalten geblieben, das Kangan aus einem importierten Anatomie-Traktat kopiert hat. Prätentiös signierte er dieses Werk mit »Van Dyck« (French, Calvin L., *Through Closed Doors. Western Influence on Japanese Art 1639–1853*, Rochester 1977, Kat.-Nr. 77, S. 163).

16 Chance 1986 (wie Anm. 11), S. 60–63.

17 Den Begriff *hasshû kengaku* benutzte Bunchô in einem Brief an Fürst Mizuno, den Feudalherrn der Provinz Dewa. Dort zählte er seine Qualifikationen auf und bekundete damit den Wunsch, zum Maler mit Beamtenstatus im Dienste der Militärregierung, *goyô eshi*, ernannt zu werden. Dieser Titel ist in der Edo-Zeit Malern der Kanô-Schule vorbehalten gewesen (Kono 1987 [wie Anm. 13], S. 28). Die Zahl Acht ist nicht wörtlich zu nehmen, sondern in Anlehnung an eine Vielzahl ähnlicher, buddhistischer Ausdrücke im Sinne von »alle« oder »alle wichtigen« zu verstehen.

18 Vorwort zur »Bildersammlung von Japans berühmten Bergen«, *Nihon meizan zue*, Holzschnittbuch mit Darstellungen der neunzig berühmtesten Bergen Japans, das im Auftrag des Arztes Kawamura Juan (vor 1765–nach 1815) kompiliert und erstmals im Jahre 1804 unter dem Namen Meizan *zufu* veröffentlicht worden ist. Zitat nach Kono 1987 (wie Anm. 13), S. 61.

19 Das Zusammentreffen von Sadanobu und Bunchô hat neben dem zu untersuchenden »Kôyo tanshô zu« einige für die japanische Kunstgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts signifikante Werke hervorgebracht. Zu den wichtigsten Aufträgen Sadanobus gehört die Kompilation der ersten japanischen Kunstenzyklopädie, *des Shûko jusshu* («Zehn Gattungen von Antiquitäten»), für die Bunchô ausgedehnte Forschungsreisen zu Tempeln, Klöstern und Privatsammlungen in Japan unternommen hat, um Kunstschätze zu kopieren und mit kritischen Kommentaren zu versehen. 1805 betraute Sadanobu Bunchô mit der Wiederherstellung der sechsten und siebten Bildrolle der »Entstehungsgeschichte des Ishiyama-Tempels« *(Ishiyamadera engi emaki)*, einem Werk im *yamato-e*-Stil, das im Zeitraum von 1324 bis 1326 entstanden ist. Die hinsichtlich der Kunst symbiotische Beziehung zwischen Sadanobu und Bunchô wird ausführlich behandelt von Kawanobe Yasunao, *Sadanobu to Bunchô*, in: Sadanobu to Bunchô. Matsudaira Sadanobu to shûhen no gakatachi, Ausst.-Kat. Fukushima kenritsu hakubutsukan, Fukushima 1992, S. 74–84.

um Japans Gunst. Bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts gelang es der Regierung jedoch, alle ausländischen Annäherungsversuche dezidiert abzuwehren. Nachdem aus Russland heimkehrende japanische Schiffbrüchige in den 1780er-Jahren jedoch allerlei geheimnisvolle Geschichten von diesem benachbarten Volk zu erzählen wussten, wurde man sich allmählich der wirtschaftlichen und militärischen Macht der Nachbarn und gleichzeitig der eigenen Verwundbarkeit bezüglich der Küstenverteidigung bewusst.

Im Jahre 1791 entsandte Katharina die Grosse eine Expedition unter der Leitung des Marineoffiziers Adam Laxman nach Japan.[20] Die russische Flotte erreichte die Nordostküste Hokkaidôs Ende 1792. Laxman beschloss in Nemuro zu überwintern und liess die Regierung in Edo seine Absicht wissen, im Frühling persönlich vorsprechen zu wollen. Als Grund seines Besuchs gab er die Übergabe von japanischen Schiffbrüchigen an, doch war es nur allzu deutlich, dass das Ziel der russischen Delegation die Öffnung Japans für eine freie Handelsbeziehung war.

Einige Monate zuvor hatte die Publikation »Militärische Diskussionen eines Inselreiches«, Kaikoku heidan (1792), des konfuzianischen Gelehrten Hayashi Shihei (1738–1793) die sich bis dahin in Sicherheit wähnende japanische Bevölkerung in höchstem Masse schockiert. Shihei deckte in seiner Schrift polemisch Japans militärische Schwäche in der Küstenverteidigung auf, die im Falle einer Konfrontation mit starken ausländischen Flotten fatale Konsequenzen für das Inselreich zeitigen würde. Der Regent Sadanobu liess die als subversives Material erachtete Publikation sofort nach ihrem Erscheinen beschlagnahmen und sämtliche Druckstöcke vernichten. Shihei selbst wurde in seine Heimat verbannt und unter Hausarrest gestellt, wo er im folgenden Jahr an den Folgen einer Depression starb.[21]



Shiheis apokalyptische Voraussage schien sich mit Laxmans Auftreten jedoch zu bewahrheiten. Die Militärregierung sah sich nun gezwungen, rasch zu reagieren. Noch im elften Monat des vierten Jahres der Kansei-Ära (entspricht der Jahreswende 1792/1793) befahl Sadanobu den Feudalfürsten der Küstenregion bei der Hauptstadt Edo, ihre Verteidigungsanlagen zu überprüfen und militärische Übungen durchzuführen. Den offiziellen Befehl des Shôguns zur Inspektion der Verteidigungsposten entlang der Küste erhielt Sadanobu einen Monat später. Da er selbst zu jener Zeit mit anderen, innenpolitischen Problemen beschäftigt war,[22] entsandte Sadanobu eine erste Expedition zur Erkundung der Befestigungsanlagen entlang der Tôkyô-Bucht. Die zweite Inspektion im Jahr 1793, die vom achtzehnten Tag des dritten Monats bis zum siebten Tag des vierten Monats dauerte, fand unter seiner persönlichen Leitung statt. In seinem Gefolge reisten 25 Personen, darunter auch der Maler Tani Bunchô, der ein Jahr zuvor zu Sadanobus persönlichem Gefolgsmann berufen worden war. Auf der Reise wurde er mit der Aufgabe der visuellen Reportage betraut.[23]

Angesichts dieses historischen Hintergrundes liegt die Annahme nahe, dass Bunchôs Malerei bei diesem Auftrag vornehmlich dem pragmatischen Zweck dienen sollte, für die Entwicklung der Verteidigungsstrategie eine adäquate Dokumentation der beobachteten Landschaften zu liefern. Die 79 Szenen im »Kôyô tanshô zu« waren in erster Linie wohl als topografische Darstellungen konzipiert, sodass sich der Realismus in der Landschaftswiedergabe und die auffällige Nüchternheit der Bildstimmung aus dieser Vorgabe erklären. Dennoch lassen sich in den vorliegenden Querrollen einzelne Ansichten entdecken, die wohl weniger aufgrund ihrer strategischen Wichtigkeit, sondern vielmehr dank besonderer landschaftlicher Reize als darstellungswürdig ausgewählt wurden.

*Khanh Trinh*

20 Zur Laxman-Expedition siehe Ooms, Herman, *Charismatic Bureaucrat. A Political Biography of Matsudaira Sadanobu (1758–1829)*, Chicago/London 1975, S. 119–121, sowie Hosono 1975 (wie Anm. 1), S. 24.

21 Für weiterführende Literatur zu Hayashi Shihei siehe Goodman, Grant K., *Japan. The Dutch Experience*, London/Dover 1986, S. 214–216.

22 Sadanobu war damals verwickelt in die heiklen Fragen der Erbfolge des Kaiserhauses. Siehe dazu Ooms 1975 (wie Anm. 20), S. 115–119.

23 Suganuma 1935 (wie Anm. 6), S. 508–510.

In der Tat finden sich in Sadanobus Aufzeichnungen während der Inspektionsreise sowohl offizielle, militärische Überlegungen als auch Erinnerungen an mussevolle Momente – pittoreske Landschaften zu betrachten und sie mit Gedichten zu besingen, einer Gruppe von Affen beim Spiel zuzuschauen oder sich der gastfreundlichen Bewirtung durch die lokale Bevölkerung zu erfreuen.[24] Unbestritten stand die Expedition hauptsächlich und offiziell im Zeichen der Pflicht, für die nationale Sicherheit Vorsorgemassnahmen für die Küstenverteidigung zu treffen. Es soll dennoch nicht ausser Acht gelassen werden, dass die Reiseroute – mehr oder minder zufällig – an Orten vorbeiführte, die in der klassischen japanischen Literatur als »berühmte Orte«, meisho, aufgeführt werden und seit je als beliebte Pilgerorte galten. Die Intention der Reise war demnach zweischichtig, was sich auch auf die Konzeption des Werkes ausgewirkt haben muss.

## *III. Das »Kôyo tanshô zu« zwischen Tradition und Innovation*
### *a) Die Tradition der Darstellung realer Orte in Japan*

Die Anfänge der bildlichen Wiedergabe von realen Landschaften führen in Japan in die zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts zurück. Eingebunden in einen religiösen oder literarischen Kontext waren die dargestellten Landschaften durch bestimmte Erkennungsmerkmale definiert, sodass sie einem privilegierten, kultivierten Publikum auch ohne verbale Erläuterungen verständlich waren. Historische und poetische Anspielungen, die solchen »berühmten Orten«, meisho, zugrunde lagen, prägten das Bild einer Landschaft derart, dass die Künstler ganz klaren kompositionellen und thematischen Konventionen zu folgen hatten. Empirische Erfahrung mit der Landschaft war für den Maler nicht notwendig, auch Naturtreue war keine absolute Vorgabe bei den »Bildern berühmter Orte«, meisho-e, da die Symbolsprache vollkommen zur Identifizierung eines Ortes ausreichte.[25] Neben den stark an chinesische Vorbilder angelehnten Ideallandschaften bildet das Genre der meisho-e ein Hauptthema im Repertoire aller japanischen Malschulen.

Reiseimpressionen bildlich festzuhalten wurde im 18. Jahrhundert zu einem wichtigen Thema für die japanischen Literatenmaler, die sich in ihrem Stil- und Motivschatz nach chinesischen Vorbildern richteten. Nach Japan importierte chinesische Malereimanuale wie etwa das »Malkompendium aus dem Senfkorngarten« (chin. Jieziyuan huazhuan, jap. Kaishien gaden) oder die »Acht Arten der Malerei« (chin. Bazhong huapu, jap. Hasshû gafu) vermittelten ihnen das grundlegende Wissen über die Maltechniken und Motivrepertoires alter chinesischer Meister.[26] In Entsprechung zu den Idealen, welche chinesische Gelehrtenmaler in ihren theoretischen Abhandlungen über die Malerei formuliert hatten, trachteten die japanischen Literatenmaler in ihren Reisebildern nicht nach einer äusseren Ähnlichkeit mit der realen Erscheinung einer Landschaft; vielmehr strebten sie danach, mit der Kraft der von alten Meistern erlernten Pinselsprache das innere Wesen einer Naturszene einzufangen und gleichzeitig die eigene Vision von diesem Ort zum Ausdruck zu bringen. »Wahre Ansichten«, shinkei-zu, wie dieses Genre seit Ende des 18. Jahrhunderts in der japanischen Maltheorie genannt wurde, offenbarten demnach keine oberflächliche Naturtreue, sondern manifestierten den intellektuellen Dialog zwischen dem reisenden Gelehrtenmaler und der von ihm beobachteten Landschaft.[27]

24 Aufzeichnungen der vergnüglichen Momente finden sich bei Suganuma 1935 (wie Anm. 6), S. 509. In Briefen an seinen Untergebenen betonte Sadanobu, dass er jeden Berg, jedes Gewässer, jeden Baum exakt nach dem jeweiligen Erscheinungsbild abgebildet haben wollte, um damit eine vollständige Herrschaft über die Landschaft zu besitzen und mögliche Angriffswege eines Gegners besser antizipieren zu können (siehe hierzu Tsuruoka 1993 [wie Anm. 10], S. 38, sowie Kishimoto Akemi, *Edo jidai goki kaiga no jikkei hyôgen ni kansuru kenkyû. Tani Bunchô hitsu »Kôyo tanshô zu« zaikentô to »Ogasawarajima shinkei zu« shokai*, in: Kajima bijutsu kenkyû nenpô 13, 1996, S. 50–74, hier S. 52–54).

25 Zu Entstehung und Entwicklung der *meisho-e* siehe auch Chino Kaori, *Meisho-e no seiritsu to tenkai*, in: Nihon byôbu-e shûsei, Tôkyô 1980, Bd. 10, S. 115–121.

26 Beide Werke sind in verschiedene Sektionen unterteilt, die jeweils eine besondere Thematik in der Malerei anhand von Beispielen alter chinesischer Meister behandeln. Das *Bazhong huapu* wurde vermutlich in der Tianqi-Ära (1621–1627) kompiliert und bereits im Jahre 1672 in Japan nachgedruckt, eine zweite Auflage erschien 1710. Das *Jieziyuan huazhuan* wurde zum ersten Mal 1679 in China publiziert. Im Jahre 1701 erschien die zweite und dritte Ausgabe mit einigen Ergänzungen. Der erste japanische Nachdruck erschien im Jahre 1748. Siehe hierzu Yonezawa Yoshiho/Yoshizawa Chû, *Japanese Painting in the Literati Style*, (Heibonsha Survey of Japanese Art 23), New York/Tôkyô 1974, S. 170–178.

27 Das komplexe Thema der *shinkei-zu* kann im Rahmen dieser Arbeit nicht ausreichend behandelt werden; es sei deshalb auf folgende vorzügliche Studien hingewiesen:
Sakai Tetsuo, *Nihon nanga ni okeru »shinkei« no mondai ni tsuite*, in: Miyagi kenritsu bijutsukan kenkyû kiyô 2, 1987, S. 1–45; Takeuchi, Melinda, *»True« Views. Taiga's shinkeizu and the Evolution of Literati Painting Theory in Japan*, in: The Journal of Asian Studies 48.2, 1989, S. 3–26; Tsuji Nobuo, *Shinkeizu no keifu. Chûgoku to Nihon*, in: Bijutsushi ronsô 1, 1984, S. 113–136, und 3, 1987, S. 39–65.

Die Kunst und Kultur im Japan des 18. Jahrhunderts war auch geprägt von einem positivistischen Zeitgeist, der zum Teil durch die Beschäftigung mit westlichen Naturwissenschaften stimuliert wurde. In bestimmten Kreisen wuchs der Wunsch nach möglichst realitätsnahen Abbildungen aller Naturphänomene; über den dekorativen Wert hinaus sollte die Malerei als objektiver Informationsträger eine beschreibende Funktion ausführen.

Angeregt durch europäische Kupferstiche mit Veduten bekannter Städte sowie Holzschnitte aus Suzhou mit realistischen Darstellungen chinesischer Sehenswürdigkeiten, die seit Beginn des 18. Jahrhunderts in zunehmender Zahl nach Japan importiert wurden, begannen japanische Künstler, beliebte einheimische Reiseziele unter Anwendung westlicher Malmodi darzustellen. In Anlehnung an die ausländischen grafischen Vorbilder, die als Zugabe zu den als »Optiques« bezeichneten Guckkästen (jap. nozoki karakuri) nach Japan kamen und sich grosser Beliebtheit unter der städtischen Bevölkerung erfreuten, sind die ersten Landschaftsdarstellungen im westlichen Stil in Japan in der Holzschnittkunst zu finden.[28]

In der Hauptstadt Edo entwarfen Holzschnittmeister wie Okumura Masanobu (1686–1764), Torii Kiyotada (tätig ca. 1720–1750), Nishimura Shigenaga (ca. 1697–1756) u. a. seit den 1740er-Jahren Innenansichten von Kabuki-Theatern und Teehäusern des Vergnügungsviertels Yoshiwara, die aufgrund ihrer perspektivischen Sicht »fliessende Bilder«, uki-e, genannt wurden.[29] In den 1760er-Jahren wandte Maruyama Ôkyô die europäischen Techniken der Zentralperspektive und des Chiaroscuro bei der Herstellung seiner »Brillenbilder«, megane-e, an, die ebenfalls für die beliebten Guckkästen hergestellt wurden und wirklichkeitsnahe Ansichten von berühmten Orten in und um Kyôto zeigten. Ôkyo übertrug die realistischen Malmodi auch auf die Malkunst, jedoch nicht so explizit und konsequent wie eine jüngere, in Edo tätige Generation von Malern wie Shiba Kôkan (1747–1818) sowie die Akita-Maler Odano Naotake (1749–1780) und Satake Shozan (1748–1785), deren stark westlich beeinflusste Landschaftsdarstellungen für Bunchôs Reisebilder durchaus Pate gestanden haben könnten.[30]



28 Der technische Aufbau und die Bedeutung der »Vue d'optiques« für die populäre Kultur der Edo-Zeit wird ausführlich behandelt bei Screech, Timon, *Rezeption und Interpretation der westlichen Perspektive im Japan des 18. Jahrhunderts*, in: Japan und Europa 1543–1929, hrsg. von Doris Croissant/Lothar Ledderose, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 1993, S. 128–137, sowie Screech, Timon, *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan. The Lens within the Heart*, Cambridge 1996, S. 94–132.

29 In zeitgenössischen japanischen Quellen findet man auch die Bezeichnung »versunkene Bilder«, *kubomi-e*, für dieses Genre (Miwa Hideo, *Odano Naotake to Akita ranga*, (Nihon no bijutsu 327), Tôkyô 1993, S. 24–37).

30 Noch nicht ausführlich untersucht worden ist, inwiefern die Holzschnitte von Utagawa Toyoharu (1735–1814) einen Einfluss auf Bunchôs realistische Landschaftsdarstellungen gehabt haben. Toyoharu stellte seit den 1770er Jahren Kopien von europäischen Veduten her und übertrug westliche Malprinzipien auch auf die Landschaftsmalerei.
Über Toyoharus Bedeutung für die Landschaftsdarstellung im westlichen Stil siehe Lee, Julian J., *The Origin and Development of Japanese Landscape Prints. A Study in the Synthesis of Eastern and Western Art*, Ph.D. Dissertation University of Washington 1977, S. 316–445.

31 Zum Pragmatismus der Abschliessungspolitik der Tokugawa-Regierung siehe Goodman 1986 (wie Anm. 21), S. 25–36.

## b) Stilistische Vorbilder

Wie bereits mehrfach erwähnt, bildet der westliche Einfluss das Hauptmerkmal von Bunchôs Reisebildern. Die erste Berührung mit der europäischen Malerei geht in Japan auf das Ende des 16. und den Anfang des 17. Jahrhunderts zurück, als japanische Christen unter Anleitung von Jesuitenmissionaren Ölgemälde religiösen Inhalts herstellten. Mit dem nachhaltigen Verbot des christlichen Glaubens im Jahre 1612 und den darauf folgenden rigorosen Vertreibungen der europäischen Missionare sowie der Verfolgung japanischer Konvertiten wurde das kaum angefangene Studium der westlichen Malerei jedoch im Keime erstickt.

Die Wiederaufnahme der Beschäftigung mit der westlichen Malerei im 18. Jahrhundert entstammte zunächst dem grossen Wissensdurst der städtischen Gelehrtenschicht, die auch zu einer steigenden Nachfrage nach europäischen naturwissenschaftlichen Abhandlungen geführt hatte. Besonders nach der Aufhebung des Einfuhrverbots von Druckerzeugnissen im Jahre 1720 konnten ausländische wissenschaftliche Texte ungehindert nach Japan gelangen,[31] und das Studium der europäischen Wissenschaften

Abb. 15: Odano Naotake, Der Shinobazu-Teich, 2. Hälfte 18. Jh., Tusche und Farben auf Seide, Hängerolle, 97,5 x 132,5 cm, Akita, Museum für Moderne Kunst.

erhielt sogar offizielle Unterstützung seitens der Militärregierung. Beim Kopieren der Originalabbildungen in diversen Traktaten für die japanischen Übersetzungen machten sich die Künstler allmählich mit den europäischen Darstellungsmodi vertraut. Japanische Pioniere der Malerei im westlichen Stil wie Odano Naotake, Satake Shozan und Shiba Kôkan erlangten auf diese empirische Weise ihre Grundkenntnisse über die europäischen Malerei.[32]

Die von Naotake und Shozan begründete Maltradition, die nach dem Heimatort ihrer Begründer und der wichtigsten Inspirationsquelle »Holländische Malerei aus Akita«, Akita ranga, genannt wird, pflegte als erste Schule die Prinzipien und Methoden der westlichen Malerei. Charakteristisch für die Akita ranga ist der Kompositionstyp mit einem stark vergrösserten Bildelement im Vordergrund, das als Repoussoir vor eine tief positionierte, in der Ferne sich entfaltende Landschaft gestellt wird und so die Illusion eines tiefen Raumes erweckt (Abb. 15). Der Einfluss dieses Stils ist in einigen Darstellungen der vorliegenden Querrollen deutlich erkennbar (vgl. Abb. 5).

Shiba Kôkan, der sich zuerst als Holzschnittkünstler im Stil von Suzuki Harunobu (1724–1770) einen Namen gemacht hat, setzte sich ab den späten 70er-Jahren des

32 French 1974 (wie Anm. 14), S. 80–81.

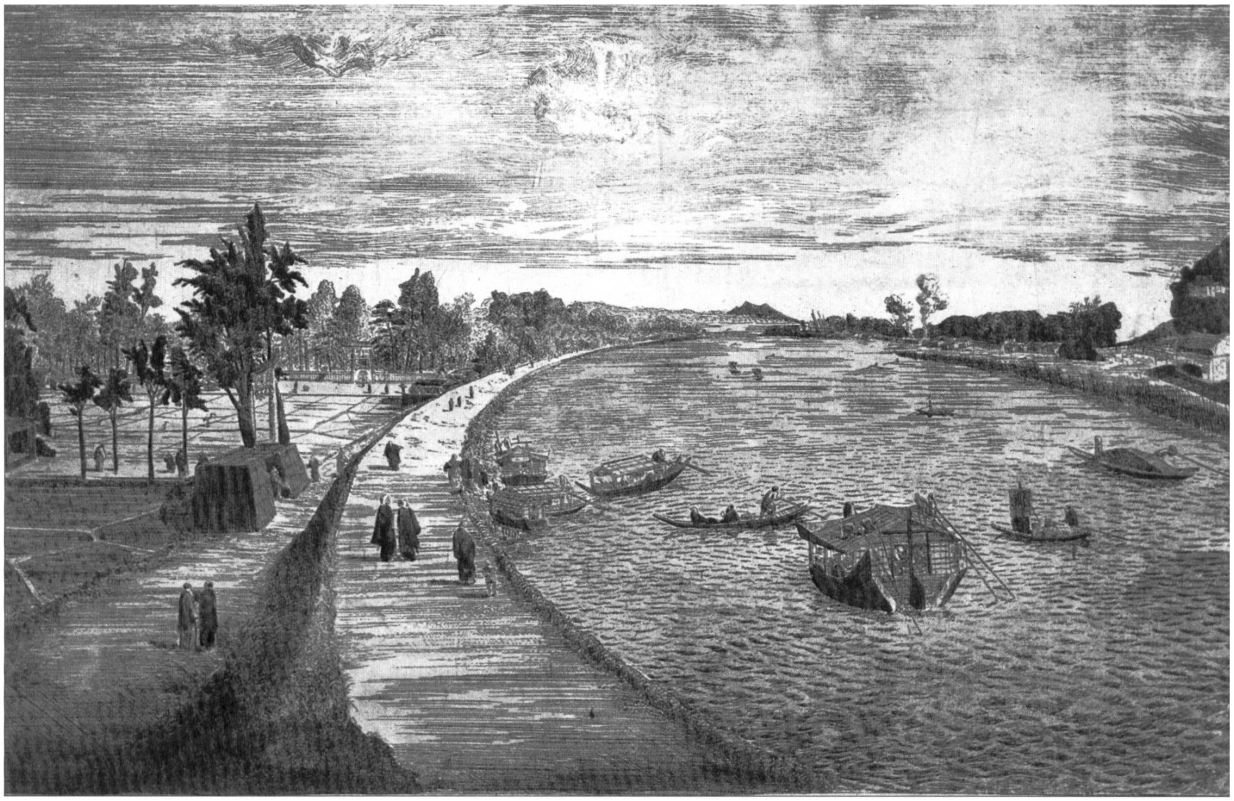


Abb. 16: Shiba Kôkan, Mimeguri, 1783, handkolorierter Kupferstich, 28,0 x 40,4 cm, Kobe City Museum.

18. Jahrhundert intensiv mit der abendländischen Kunst und Wissenschaft (insbesondere der Astronomie) auseinander. Für die vorliegende Untersuchung von Belang sind Kôkans Kupferstiche mit Ansichten berühmter Orte in Edo (Abb. 16), die als erste ihrer Art in Japan in den Jahren 1783–1784 fertig gestellt wurden. Kôkans Vorliebe, Küsten- beziehungsweise Uferlinien als stark gekrümmte Kurven zu führen, um Raumtiefe hervorzurufen, diente zweifellos als Prototyp für die zahlreichen Küstenansichten des »Kôyo tanshô zu« (vgl. Abb. 6).

Obwohl es keine schriftlichen Quellen gibt, die eine direkte Verbindung zwischen Bunchô und den zeitgenössischen Pionieren der Malerei im westlichen Stil wie Naotake, Shozan oder Kôkan belegen, kann dennoch angenommen werden, dass Bunchô dank seines weit reichenden sozialen Netzes – vermutlich auch über Kangan und dessen Vater – durchaus mit diesem Künstlerkreis und dessen Werken vertraut war.

Das »Kôyo tanshô zu« ist keineswegs Bunchôs Erstlingswerk im westlichen Stil. Bereits im Jahre 1790 kopierte er erfolgreich die auf einem Kupferstich Albrecht Dürers basierende Illustration eines Rhinozerosses aus Johan Jonstons Werk »Dr. J. Jonstons Naeukeurige Beschrijving van der Viervoetigen Dieren [...]«.[33] Im Museum der Stadt Kôbe ist ausserdem eine prachtvolle Blumen-und-Vogel-Darstellung von Bunchô überliefert geblieben, die als Vorlage ein auf das Jahr 1725 datiertes Stilleben des weitgehend unbekannten holländischen Malers Willem van Royen (1654–1728) hat.[34]

In »Rhinozeros«, »Kôyo tanshô zu« und »Blumen-und-Vogel-Darstellung nach Van Royen« stellt Bunchô eindrücklich seine Beherrschung der europäischen Maltechniken

*Khanh Trinh*

33 Siehe Kono 1987 (wie Anm. 13), S. 63, Abb. 84.

34 Van Royens Ölgemälde – eines der fünf europäischen Bilder, die Shôgun Tokugawa Yoshimune im Jahre 1722 beim damaligen »Opperhoofd« der Vereinigten Ostindischen Kompanie bestellt hatte – kam ein Jahr nach seiner Entstehung nach Japan. Kurz nach der Ankunft in Japan wurde das Bild dem Tempel Gohyakurakan in Edo gestiftet, sodass es einem breiten Publikum zugänglich war. Im Jahre 1796 fertigten die Gebrüder Ishikawa Tairô (1765–1817) und Môkô (Lebensdaten unbekannt) eine exakte Kopie dieses Ölgemäldes an; Bunchôs Version, die nach Ansicht japanischer Forscher eine Kopie dieser Kopie ist, entstand wahrscheinlich kurz danach.
Van Royens Original ist nicht erhalten geblieben; auch die Kopie der Ishikawa-Brüder galt lange Zeit als verloren, erst in jüngster Zeit wurde sie in einer Privatsammlung in Kakudate, Präfektur Akita, wieder entdeckt. Für diesen Hinweis danke ich Dr. Oka Yasumasa vom Kobe City Museum.

unter Beweis, dennoch macht die Malerei im westlichen Stil nur einen geringen Anteil in seinem Œuvre aus. Diese drei Werke stammen alle aus der Kansei-Ära (1789–1800). In seinem Spätwerk tauchen in der Porträtmalerei und andeutungsweise in der Landschaftsmalerei zwar hin und wieder westliche Einflüsse auf, die in den drei genannten Werken sichtbare intensive Auseinandersetzung mit der Malerei im westlichen Stil findet jedoch nicht mehr statt. Seine Beschäftigung mit diesem Stil kann demnach als eine der zahlreichen Stationen seines künstlerischen Bildungsweges gedeutet werden. Wie viele seiner Zeitgenossen weiss Bunchô die westlichen Maltechniken für sich zu schätzen und diese pragmatisch einzusetzen, ohne sie jedoch zu einem Wesensmerkmal seines Stils zu erheben.[35]

Weitere Vorbilder für Bunchô lassen sich in der traditionellen asiatischen Malerei finden. So belegt Tsuruoka mit anschaulichen Beispielen, dass japanische bebilderte Lokalführer möglicherweise Inspirationsquellen für einige Kompositionen des »Kôyo tanshô zu« gewesen sind. Auch für Bunchôs Art der Felsdarstellungen und seine Anwendung von Strukturstrichen lassen sich in den chinesischen Malereikompendien zahlreiche Prototypen finden.[36]

### *c) Bedeutung des »Kôyo tanshô zu« in der Landschaftsdarstellung der späten Edo-Zeit*

Im Entstehungsjahr des »Kôyo tanshô zu« war Bunchô dreissig Jahre alt, stand mit einem jährlichen Stipendium von 100 hyô[37] seit fünf Jahren im Dienste der Tayasu-Familie und war ausserdem seit einem Jahr persönlicher Gefolgsmann des Matsudaira Sadanobu. Dieses soziale Prestige war zweifellos aussergewöhnlich für einen jungen Maler, der ausserhalb der »akademischen« Maltraditionen der Kanô- und Tosa-Schule stand.[38] Als Maler verfügte er bereits über ein breites Stil- und Motivrepertoire und hatte sich einen Namen als ausgezeichneter Kopist früherer Meisterwerke der chinesischen und japanischen Malerei gemacht. Auch im Genre der Darstellung realer Orte war Bunchô nicht unerfahren: Im Jahre 1787 verarbeitete er seine visuellen Eindrücke der pittoresken Landschaft in Shiogama und Matsushima (heute Präfektur Miyagi) im Querrollenformat; 1788 entwarf er im Auftrag des konfuzianischen Gelehrten Kumazaka Taishû für dessen Gedichtsband Eibôhen zwanzig Illustrationen mit Landschaften aus der Heimatregion des Auftraggebers; und im Jahre 1790 kopierte er das Album »Wundersame Landschaften von einem Schiffbrüchigen betrachtet«, Hyôkyaku kishô zu, des chinesischen Malers Fang Xiyuan (tätig ca. 2. Hälfte 18. Jahrhunderts), welches Darstellungen japanischer Landschaften enthält, die Fang Xiyuan auf der Schifffahrt entlang der Küste des Japan-Meeres gesehen hat, als er nach einem Schiffbruch vor der Tôkyô-Bucht von der japanischen Behörde nach Nagasaki zur Registrierung und Repatriierung überführt wurde. Im Gegensatz zum »Kôyo tanshô zu« hat Bunchô diese frühen Darstellungen realer Orte als Vorlagen für Holzschnittillustrationen erschaffen.[39] Diese Erfahrungen waren sicherlich eine überzeugende Empfehlung für Sadanobus anspruchsvollen Auftrag zur Anfertigung des »Kôyo tanshô zu«.

Wenige Monate nach der Inspektionsreise trat Sadanobu vom Regentenamt zurück und konzentrierte sich nur noch auf seine Aufgabe als Feudalherr der Provinz Shirakawa. Sein Interesse galt dabei nicht nur den politischen und wirtschaftlichen

Uchiyama 1996 (wie Anm. 5), S. 230–231; Katagiri Kazuo, *Yôfûgaka Ishikawa Tairô to Edo no rangakukai (jô)*, in: Museum 227, 1970, S. 4–10; Screech, Timon, *The Strangest Place in Edo. The Temple of the Five Hundred Arhats*, in: Monumenta Nipponica 48.4, 1993, S. 408–428, hier S. 424–428.

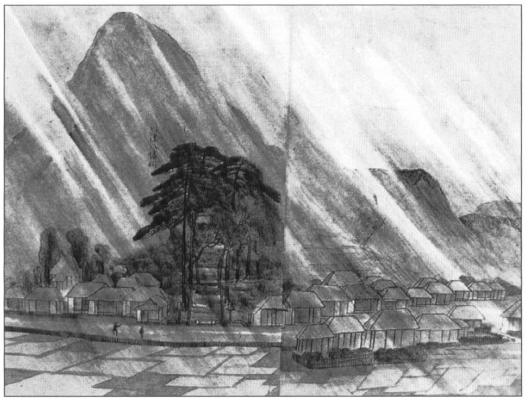
35 Es ist erstaunlich, dass von *Bunchô* selbst keine Äusserungen über die westliche Malerei erhalten sind. Im Bunchô gadan, »Diskussion über die Malerei des Bunchô«, sind zwar zwei Aufsätze dieses Themas aufgezeichnet, doch stammen beide nicht von ihm selbst, sondern von Leuten seiner Umgebung: Das *Seiyôga*, »Die westliche Malerei«, wurde von einem nicht identifizierbaren Yamazaki Munenobu verfasst; das *Taisei no gahô ni yoru koto*, »Über die Prinzipien der westlichen Malerei«, stammt von Ishikawa Tairô (Sakazaki Shizuka, *Bunchô gadan*, in: ders., Nihon kaigaron taikei, Tôkyô 1980, Bd. 4, S. 236–321, hier S. 248–249 und S. 314–317).

36 Tsuruoka 1993 (wie Anm. 10), S. 44–47. Auch die Möglichkeit von Einflüssen aus der koreanischen Malerei ist in Zukunft stärker zu berücksichtigen, erfreute sich doch die Darstellung realer Orte auch bei den koreanischen Literatenmalern des 18. und 19. Jahrhunderts grosser Popularität.

37 Wörtlich »Körbe aus geflochtenen Zweigen«, dient als Masseinheit für Reis und Kohle. 100 *hyô* Reis würden für den Unterhalt einer Familie mit zusätzlich fünf Untergebenen ausreichen.

38 Die Kanô-Schule wurde vom Kriegsadel unterstützt, während die Tosa-Schule unter dem Patronat des Kaiserhofs stand.

39 Kono 1987 (wie Anm. 13), S. 86.



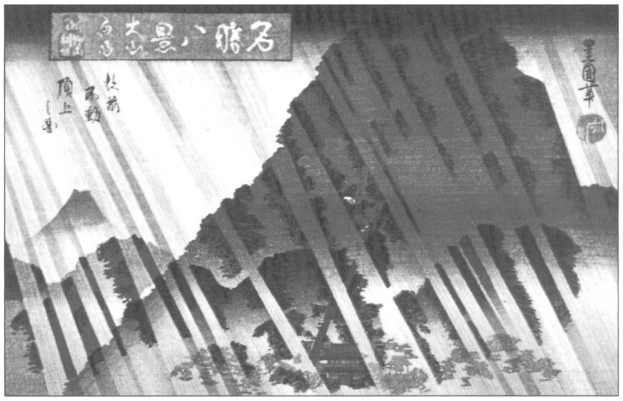


Abb. 17: Tani Bunchô, Kawazu, aus »Kôyo tanshô zu« (2–8).

Abb. 18: Utagawa Toyokuni II, Abendregen in Ôyama, 1. Hälfte 19. Jh., Farbholzschnitt, 26,4 x 37,8 cm.



Angelegenheiten, sondern auch sehr stark der Kulturförderung. Angefangen bei Tani Bunchô hatte Sadanobu eine beachtliche Anzahl von Malern in seinem Dienst, von denen er einige von Bunchô ausbilden liess. Zu den bekanntesten Malern dieser Gruppe gehören der Malermönch Haku'un (1764–1825), Hirose Môsai (1767–1829), Aôdô Denzen (1748–1822) sowie Bunchôs Adoptivsohn Tani Bun'ichi (1787–1818).[40] Vieles deutet daraufhin, dass Bunchôs »Kôyo tanshô zu« diesen Künstlern als nachahmungswertes Modell in ihrem Studium der realistischen Landschaftsdarstellung gedient hat. In Denzens Skizzensammlungen können beispielsweise getreue Kopien von einigen der 79 Ansichten gefunden werden.[41] Bedeutend stärker als auf Denzen ist Bunchôs Einfluss auf das Werk des Malermönchs Haku'un, der nicht nur das »Kôyo tanshô zu« vollständig kopiert, sondern sich auch in seinen späteren Reisebildern sehr stark an diesem Vorbild orientiert hat.[42]

Das »Kôyo tanshô zu« eröffnete zunächst den Künstlern in Bunchôs unmittelbarer Umgebung eine neue Variante der Darstellung realer Orte, eines zunehmend populären Genres der bildenden Kunst gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Werke wie die achtzehn Blätter umfassende Bilderserie »Darstellung berühmter Orte aller Provinzen«, Shokoku meisho zu, des Tani (alias Shimada) Gentan (1778–1840) oder die Reiseskizzen »Wahre Ansichten der Vier Provinzen«, Shishû shinkeizu, des Watanabe Kazan (1793–1841) wären ohne das »Kôyo tanshô zu« wohl kaum denkbar.

Obwohl noch keine einschlägigen schriftlichen Nachweise vorgelegt werden können, scheinen Bunchôs Reisebilder über seine unmittelbare Umgebung hinaus einem erweiterten Künstlerkreis in Edo bekannt gewesen zu sein. Dies würde etwa die verblüffende Ähnlichkeit zwischen Bunchôs Ansicht »Kawazu« (Abb. 17) und der Darstellung »Abendregen in Ôyama« des Holzschnittmeisters Utagawa Toyokuni II (1777–1835) (Abb. 18) erklären. Auch der für seine Landschaftsdrucke berühmte Andô Hiroshige (1797–1858) scheint mit Bunchôs Werk vertraut gewesen zu sein. Im Jahre 1853 malte Hiroshige im Auftrag der Tayasu-Familie (bei der Tani Bunchô ja angestellt gewesen war) das Album »Berühmte Orte der Provinzen Sagami und Musashi«, Buso meisho tekagami, in welchem er die Impressionen seiner zwei Jahre zuvor unternommenen Reise durch diese Regionen in 37 Ansichten visuell verarbeitete. Einige Kompositionen aus Hiroshiges lyrisch gemaltem Album weisen sowohl in der Thematik als auch in der Komposition auffallend starke Ähnlichkeiten mit Bunchôs Ansichten im »Kôyo tanshô zu« auf.[43] (Abb. 19, 20)

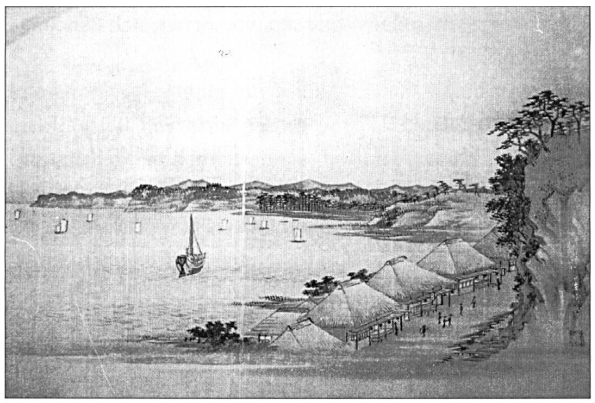
*Khanh Trinh*

40 Kawanobe 1992 (wie Anm. 19), S. 81–84.

41 Suganuma 1935 (wie Anm. 6), S. 511.

42 Zum Einfluss von Bunchô auf Haku'un siehe *Uchiyama Jun'ichi, Haku'un no kenkyû. Mishokai no shinkeichô o chûshin ni,* in: Sendaishi hakubutsukan chôsa kenkyû hôkoku 10, 1990, S. 44–69, hier S. 50–52; Tsuruoka 1993 (wie Anm. 10), S. 47–50.

43 Die Motivation der Tayasu-Familie, Hiroshige mit der Anfertigung dieses Albums zu beauftragen, entspricht ziemlich genau Sadanobus Beweggründen, als er Bunchô »Kôyo tanshô zu« malen liess. Die Beziehung zwischen Hiroshige und Bunchô soll Gegenstand einer künftigen Untersuchung sein.
Eine ausführliche Analyse von Hiroshiges Album findet sich bei Narazaki Muneshige, *Hiroshige hitsu »Buso meisho tekagami« ni tsuite,* in: Kokka 864, 1964, S. 5–19.



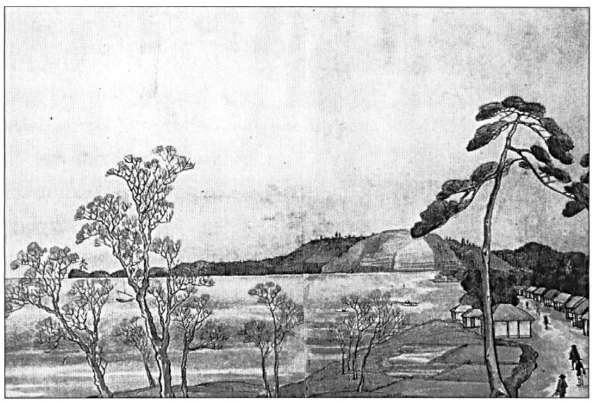


Abb. 19: Andô Hiroshige, Blatt aus dem Album »Berühmte Orte der Provinzen Sagami und Musashi« (»Buso meisho tekagami«), 1853, Tusche und Farben auf Seide, 24,3 x 41,8 cm, Hiraki Ukiyo-e Museum.

Abb. 20: Tani Bunchô, Kanagawa in der Provinz Musashi (I), aus »Kôyo tanshô zu« (I–I).

## IV. Schlussbemerkung

Der auffallend »westlichen« Gestaltungsart der 79 Landschaftsbilder des »Kôyo tanshô zu« liegen verschiedene Motivationen zugrunde. Einerseits kann dieses Werk als Bunchôs Gesellenstück im Studium der westlichen Malerei, worin er seine Meisterung dieses Stiles extensiv unter Beweis stellt, gewertet werden; andererseits, und zweifellos signifikanter, waren die Intentionen des Auftraggebers ausschlaggebend für die Wahl des anzuwendenden Stiles.

Auch der sozio-kulturelle Hintergrund verdient besondere Beachtung bei der Interpretation der vorliegenden Bildrollen. Aus dem vorherrschenden positivistischen Zeitgeist und dem Wohlstand der städtischen Bevölkerung in der zweiten Hälfte der Edo-Zeit (1603–1868) resultierten ein unglaublicher Reiseboom sowie eine steigende Nachfrage nach lebensnahen Reiseschilderungen in Wort und Bild, die auch ohne Vorkenntnisse der klassischen Künste leicht verständlich waren. Die enge Beziehung zwischen den Reiseberichten mit ihren lebhaften Schilderungen und der Konzeption der »realistischen« Landschaftsserien berühmter Holzschnittmeister wie Katsushika Hokusai (1760–1849) und Andô Hiroshige, die im Zuge dieser Modeerscheinung entstanden sind, ist heute ein weit bekanntes Faktum. Noch wenig erforscht sind hingegen die zahlreichen in der gleichen Epoche angefertigten Reisebilder, die losgelöst von traditionellen Konventionen ein hohes Mass an Naturtreue aufweisen und hauptsächlich von einer Gruppe in Edo tätiger Maler stammen. Es ist kein Zufall, dass diese Künstler einen Teil ihrer Ausbildung bei Tani Bunchô absolviert haben, hat dieser mit dem »Kôyo tanshô zu« doch zum ersten Mal die hohe Malkunst mit der als Handwerk erachteten topografischen Darstellung in Einklang gebracht und damit eine innovative Möglichkeit in der Landschaftsdarstellung aufgezeigt.

Wie Melinda Takeuchi bemerkt, gibt es nur wenige Kulturen, die über ein so reiches Vokabular für die Bezeichnung von Darstellungen realer Landschaften verfügen wie das Japan des 18. Jahrhunderts.[44] Dennoch ist es keine einfache Aufgabe, das »Kôyo tanshô zu« einem der bestehenden Termini zuzuordnen. Bunchôs Reisebilder sind in ihrer Konzeption zweifellos topografische Ansichten, durch die maltechnische Perfektion erfährt das Werk jedoch eine ästhetische Aufwertung. Auch sind Elemente der traditionellen Genres der meisho-e und shinkei-zu unverkennbar; doch wie eingangs besprochen, unterliegen diese Kategorien äusserst komplexen theoretischen

44 Neben den angesprochenen *meisho-e* und *shinkei-zu* gibt es die Termini *keibutsu-ga* (»Bilder pittoresker Orte«), *shaji engi-e* (»Bildchroniken von Tempel- oder Schreinlegenden«), *e-zu* (»Landkarte mit malerischem Charakter«), *meisho zu-e* (»Bildführer zu berühmten pittoresken Gegenden«) u.a. (Takeuchi 1989 [wie Anm. 27], S. 3). Die subtilen Nuancen zwischen den als *zu-e* und den als *e-zu* bezeichneten topographischen Darstellungen werden erläutert in Smith, Henry D. II, *World without Walls. Kuwagata Keisai's Panoramic Vision*, in: Japan and the World, hrsg. von Gail Bernstein/Haruhito Fukui, Oxford 1988, S. 3–19, hier S. 4.

Überlegungen sowie praktischen, technischen Konventionen, von denen sich Bunchô in seinem Werk aber weitgehend gelöst hat.

Die nationale politische Krisensituation zum Anlass für eine Inspektionsreise nehmend, lagen Sadanobus Intentionen beim Auftrag dieser Serie von Reisebildern wohl nicht nur bei einer informativen Dokumentation, sondern auch bei der Erschaffung eines ästhetisch anspruchsvollen Bildführers durch zuvor noch nicht im Bild gezeigte Regionen und damit bei der Erschliessung einer neuen Form im Genre der »Darstellung realer Orte«. In dem talentierten und aufstrebenden Tani Bunchô fand er den passenden Partner, um diese Idee erfolgreich zu realisieren.

**Mehrfach zitierte oder häufig verwendete Literatur**


**Chance 1986**
Chance, Frank L., *Tani Bunchô (1763–1840) and the Edo School of Japanese Painting*, Ph. D. Dissertation University of Washington 1986.

**Chino 1980**
Chino, Kaori, *Meisho-e no seiritsu to tenkai*, in: Nihon byôbu-e shûsei, Tôkyô 1980, Bd.10, S. 115–121.

**French 1974**
French, Calvin L., *Shiba Kôkan. Artist, Innovator, and Pioneer in the Westernization of Japan*, New York/Tôkyô 1974.

**French 1977**
French, Calvin L., *Through Closed Doors. Western Influence on Japanese Art 1639–1853*, Rochester 1977.

**Goodman 1986**
Goodman, Grant K., *Japan. The Dutch Experience*, London/Dover 1986.

**Hosono 1975**
Hosono, Masanobu, *Tani Bunchô hitsu »Kôyo tanshô zu« no seiritsu ni tsuite*, in: Kôyo tanshô zu bessatsu, Tôkyô 1975, S. 1–29.

**Katagiri 1970**
Katagiri, Kazuo, *Yôfûgaka Ishikawa Tairyô to Edo no rangakukai (jô)*, in: Museum 227, 1970, S. 4–10.

**Kawanobe 1992**
Kawanobe, Yasunao, *Sadanobu to Bunchô*, in: Sadanobu to Bunchô. Matsudaira Sadanobu to shûhen no gakatachi, Ausst.-Kat. Fukushima kenritsu hakubutsukan, Fukushima 1992, S. 74–84.

**Kono 1987**
Kono, Motoaki, *Tani Bunchô* (Nihon no bijutsu 257), Tôkyô 1987.

**Kishimoto 1996**
Kishimoto, Akemi, *Edo jidai goki kaiga no jikkei hyôgen ni kansuru kenkyû. Tani Bunchô hitsu »Kôyo tanshô zu« zaikentô to »Ogasawarajima shinkeizu« shokai*, in: Kajima bijutsu kenkyû nenpô 13, 1996, S. 50–74.

**Lee 1977**
Lee, Julian J., *The Origin and Development of Japanese Landscape Prints. A Study in the Synthesis of Eastern and Western Art*. Ph. D. Dissertation University of Washington 1977.

**Miwa 1993**
Miwa, Hideo, *Odano Naotake to Akita ranga* (Nihon no bijutsu 327), Tôkyô 1993.

**Mori 1971**
Mori, Senzô, *Tani Bunchô den no kenkyû*, in: ders., Jinbutsu-hen (Mori Senzô chosakushû 3), Tôkyô 1971, S. 157–309.

**Narazaki 1964**
Narazaki, Muneshige, *Hiroshige hitsu »Buso meisho tekagami« ni tsuite*, in: Kokka 864, 1964, S. 5–19.

**Okabe 1992**
Okabe, Mikihiko, *Sadanobu to seiyôga*, in: Sadanobu to Bunchô. Matsudaira Sadanobu to shûhen no gakatachi, Ausst.-Kat Fukushima kenritsu hakubutsukan, Fukushima 1992, S. 90–93.

**Ooms 1975**
Ooms, Herman, *Charismatic Bureaucrat. A Political Biography of Matsudaira Sadanobu (1758–1829)*, Chicago/London 1975.

**Roberts 1976**
Roberts, Laurance P., *A Dictionary of Japanese Artists. Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer*, Tôkyô/New York 1976.

**Sakai 1987**
Sakai, Tetsuo, *Nihon nanga ni okeru »shinkei« no mondai ni tsuite*, in: Miyagi kenritsu bijutsukan kenkyû kiyô 2, 1987, S. 1–45.


*Khanh Trinh*

**Sakazaki 1979**
Sakazaki, Shizuka, *Bunchô gadan*, in: ders., Nihon kaigaron taikei, Tôkyô 1980, Bd. 4, S. 236–321.

**Screech 1993(a)**
Screech, Timon, *Rezeption und Interpretation der westlichen Perspektive im Japan des 18. Jahrhunderts*, in: Japan und Europa 1543–1929, hrsg. von Doris Croissant/Lothar Ledderose, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 1993, S. 128–137.

**Screech 1993(b)**
Screech, Timon, *The Strangest Place in Edo. The Temple of the Five Hundred Arhats*, in: Monumenta Nipponica 48.4, 1993, S. 408–428.

**Screech 1996**
Screech, Timon, *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan. The Lens Within the Heart*, Cambridge 1996.

**Smith 1988**
Smith, Henry D. II., *World Without Walls. Kuwagata Keisai's Panoramic Vision*, in: Japan and the World, hrsg. von Gail Bernstein/Haruhito Fukui, Oxford 1988, S. 3–19.

**Suganuma 1935**
Suganuma, Teizô, *Tani Bunchô hitsu »Kôyo tanshô zu« ni tsuite*, in: Bijutsu kenkyû 47, 1935, S. 508–513.

**Takeuchi 1989**
Takeuchi, Melinda. *»True« Views. Taiga's shinkeizu and the Evolution of Literati Painting Theory in Japan*, in: The Journal of Asian Studies 48.2, 1989, S. 3–26.

**Tsuji 1984/87**
Tsuji, Nobuo, *Shinkeizu no keifu. Chûgoku to Nihon*, in: Bijutsushi ronsô 1, 1984, S. 113–136, und 3, 1987, S. 39–65.

**Tsuruoka 1993**
Tsuruoka, Akemi, *Tani Bunchô hitsu »Kôyo tanshô zu« to sono shûhen*, in: Kobijutsu 105, 1993, S. 30–52.

**Uchiyama 1990**
Uchiyama, Jun'ichi, *Haku'un no kenkyû. Mishokai no shinkeichô o chûshin ni*, in: Sendaishi hakubutsukan chôsa kenkyû hôkoku 10, 1990, S. 44–69.

**Uchiyama 1992**
Uchiyama, Jun'ichi, *Kôyo tanshô zu o megutte*, in: Sadanobu to Bunchô. Matsudaira Sadanobu to shûhen no gakatachi, Ausst.-Kat. Fukushima kenritsu hakubutsukan, Fukushima 1992, S. 85–89.

**Uchiyama 1996**
Uchiyama, Jun'ichi, *Edo no kôkishin. Bijutsu to kagaku no deai*, Tôkyô 1996.

**Yonezawa/Yoshizawa 1974**
Yonezawa, Yoshiho/Yoshizawa, Chû, *Japanese Painting in the Literati Style* (Heibonsha Survey of Japanese Art 23), New York/Tôkyô 1974.

**Yorozu 1968**
Yorozu, Tetsugorô, *Bunchô*, in: Tetsujin garon, Tôkyô 1968, S. 249–311.



Fotonachweis
H. Brinker: 2–7, 9–14, 17, 20; Gaka to tabi – Egakareta shizen II, Ausst.-Kat. Suntory Museum of Art Tôkyô, Tôkyô 1990, Kat.-Nr. 75, S. 24: 8; Miwa Hideo, Odano Naotake to Akita ranga, (Nihon no bijutsu 327), Tôkyô 1993, Taf. 14: 15; Shiba Kôkan. His versatile Life, Ausst.-Kat. Kobe City Museum, Kobe 1996, Taf. 2–14, S. 57: 16; Toyokuni, (Ukiyoe taisei 9), Tôkyô 1975, Taf. 62: 18; Egakareta Nihon no fûkei. Kinsei gakatachi no manazashi, Ausst.-Kat. Shizuoka Prefectural Museum of Art, Shizuoka 1995, Kat.-Nr. 86, S. 116: 19.