

Reisebilder - Bilderreise : das "Kôyo tanshō zu" von Tani Bunchō (1763-1840)

Autor(en): **Trinh, Khanh**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **6 (1999)**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720036>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Reisebilder – Bilderreise

Das »Kôyo tanshō zu« von Tani Bunchō (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.

141

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 tanshō zu« aufgeschlüsselt: »Kômu no yoka ni keishōchi o saguru« (Hosono Masanobu, *Tani Bunchō hitsu »Kôyo tanshō zu« no seiritsu ni tsuite*, in: *Kôyo tanshō zu bessatsu*, Tōkyō 1975, S. 1–29, hier S. 24).

Mein herzlicher Dank geht an Professor Kono Motoaki, Tōkyō University, und Hr. Matsubara Shigeru, Tōkyō 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.

Im Folgenden wird als repräsentatives Beispiel einer Reisedokumentation die auf das Jahr 1793 datierte Bilderserie »Kôyo tanshō zu« (»Bilder einer Reise ausserhalb der Pflicht zu den landschaftlichen Sehenswürdigkeiten«¹⁾) des Tani Bunchō (1763–1840) vorgestellt, die sich heute im Tōkyō National Museum (im Folgenden TNM) befindet und als »Wichtiges Kulturgut«, jûyō 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 tanshō 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-

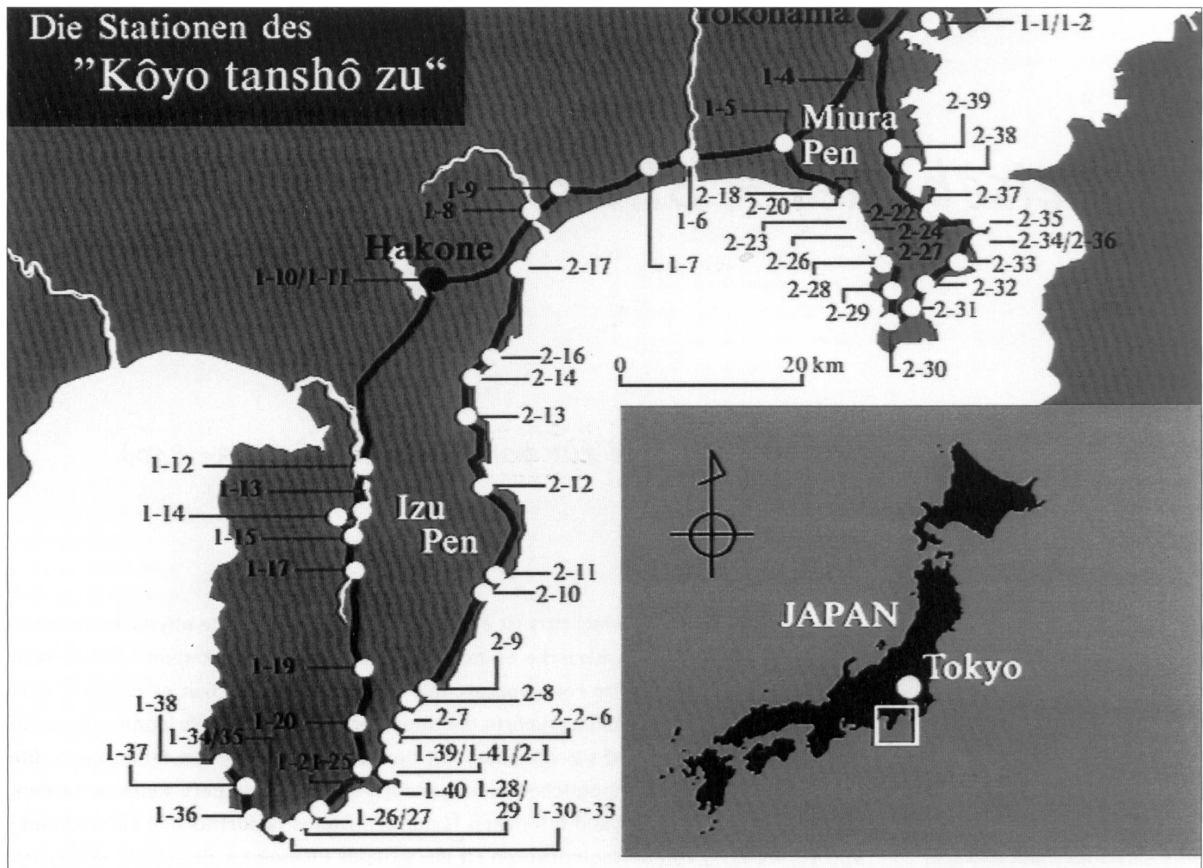


Abb. I: Die Stationen des "Kôyo tanshō zu":

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

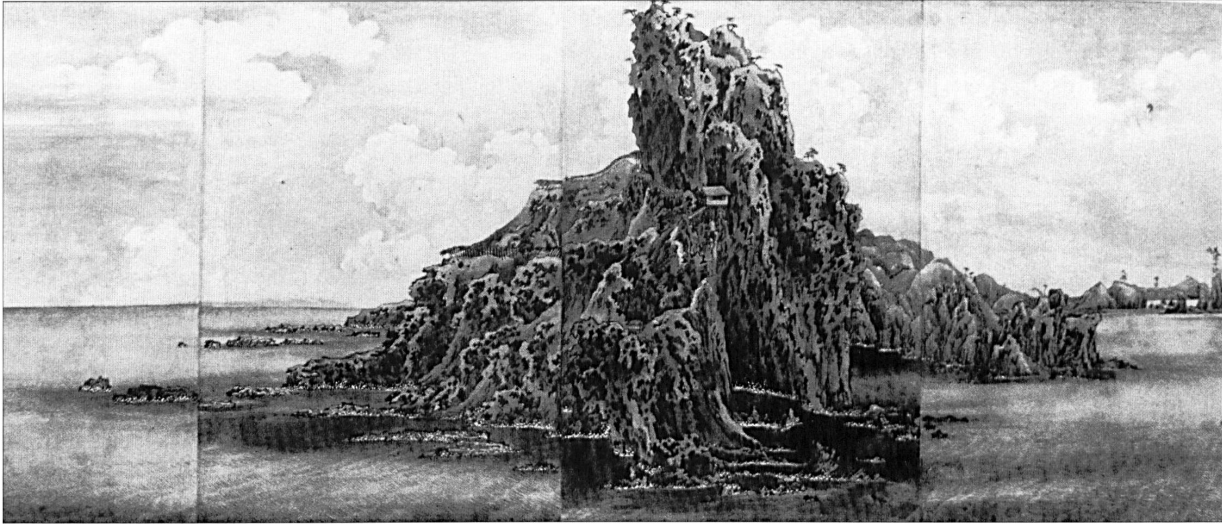


Abb. 2: Tani Bunchō, Irōzaki, aus »Kōyo tanshō zu«, 1793, Tusche und Farben auf Papier, 2 Querrollen mit insgesamt 80 Blättern zu je 23,6 x 32,4 cm, 1. Rolle, 34. und 35. Blatt (1–34/35), Tōkyō National Museum.

rolle trägt die Signaturaufschrift: »Von Tani Bunchō anlässlich der Inspektionsreise entlang der Küste der Provinzen Tō und So² 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 Fürsten³, als er eine Reise zur Inspektion der Verteidigungsanlagen entlang der Küste unternahm. Tani Bunchō, der in seinem Gefolge mitreiste, wurde beauftragt, die unterwegs ins Auge fallenden landschaftlichen Sehenswürdigkeiten zu malen. Der Titel »Kōyo tanshō 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):

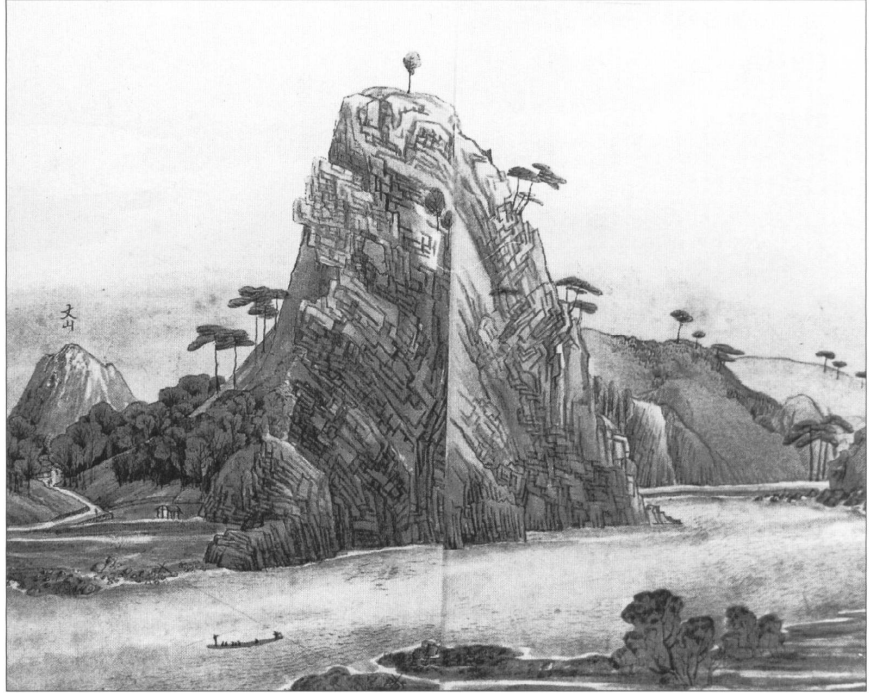
Von Kanagawa aus führte die Reise in südwestlicher Richtung entlang der Sagami-Küste zum Ashi-See bei Hakone, einem damals wie heute beliebten Ausflugsort zur Betrachtung des berühmten Fuji-Berges. Weiter ging es durch das bergige Hinterland der Halbinsel Izu bis zum Hafenort Shimoda, dem als einzigem Ort auf der ganzen Reise fünf Darstellungen gewidmet sind. Die am südlichsten Punkt der Halbinsel gelegenen, von Erosion verformten, bizarren Felsen des pittoresken Irōzaki-Kaps übten eine grosse Faszination auf die Reisenden aus. Auf zwei Doppelblättern hält Bunchō 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 Tōkyō-Bucht im Südwesten der Stadt Tōkyō 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 tanshō zu« (I–12).



b) Die technische Ausführung des »Kôyo tanshō 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, Bunchō 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 »Kōyo tanshō 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 bunshū, an: Minagawa Kien (1734–1807)⁷ berichtet, dass er im Auftrag des Kaufmanns Wada Ryūko Aufschriften für ein dreizehn Blätter umfassendes Album verfasst habe, dessen Vorlage Skizzenbücher gewesen sein sollen, die Bunchō 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 Bunshō (Lebensdaten unbekannt), eines Schülers von Bunchō. Obwohl Bunshō 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. Bunchōs 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 »Kōyo tanshō zu«

Augenfälligstes Merkmal von Bunchōs 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 Bunchō erfunden und später auf einige andere Maler in Bunchōs Umgebung angewandt (Uchiyama Jun'ichi, *Edo no kōkishin. Bijutsu to kagaku no deai*, Tōkyō 1996, S. 78–80).

6 Suganuma Teizō, *Tani Bunchō hitsu Kōyo tanshō zu ni tsuite*, in: *Bijutsu kenkyū* 47, 1935, S. 508–513, hier S. 510.

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

8 Bereits ein Jahr nach der Vollendung des »Kōyo tanshō zu« kam Wada Ryūko, ein wohlhabender Kaufmann aus Ōsaka, angeblich in den Besitz von Bunchōs Skizzen. Er beauftragte den Maler Ueda Kōfu (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 Bunchōs Version für Sadanobu im TNM überein. Siehe hierzu Suganuma 1935 (wie Anm. 6), S. 510–511.

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

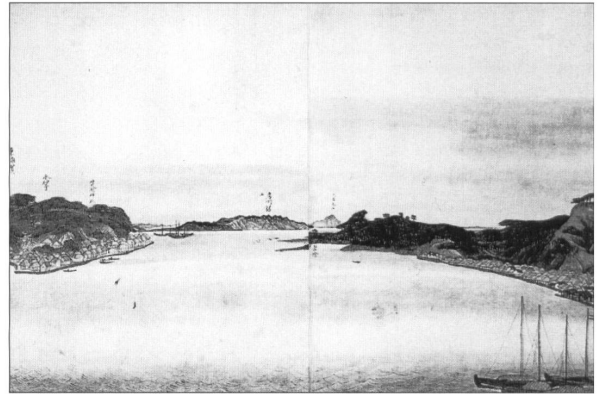
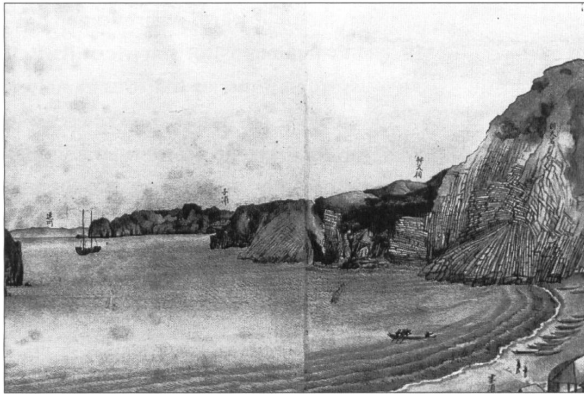
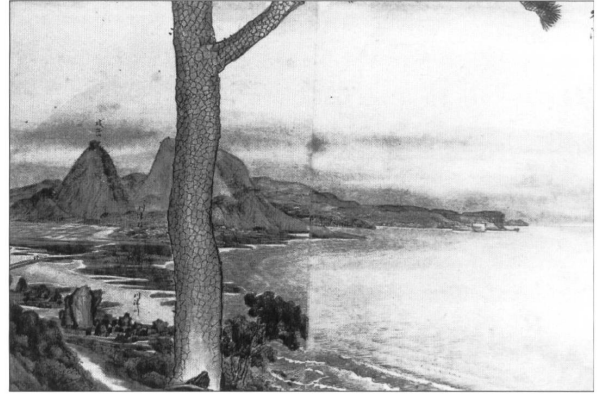
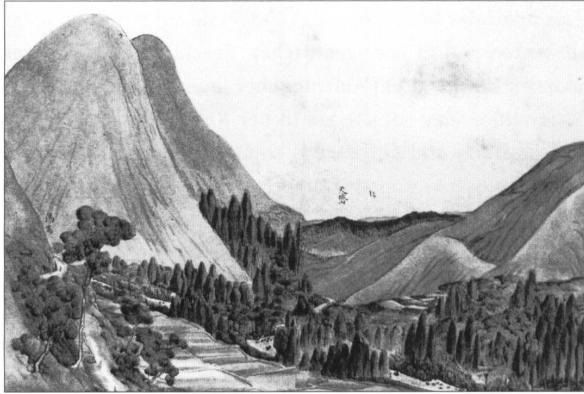


Abb. 4: Tani Bunchô, Yugashima, aus »Kôyo tanshō zu« (1–17).

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

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

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

ins Bild mit einbezieht und zum Umherwandern einlädt, gewährt Bunchô's rationale Raumerfassung dem Publikum nur einen Blick von ausserhalb auf die Landschaft. Die Raumwirkung erzielt der Künstler nicht in herkömmlicher Weise durch Staffellung 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

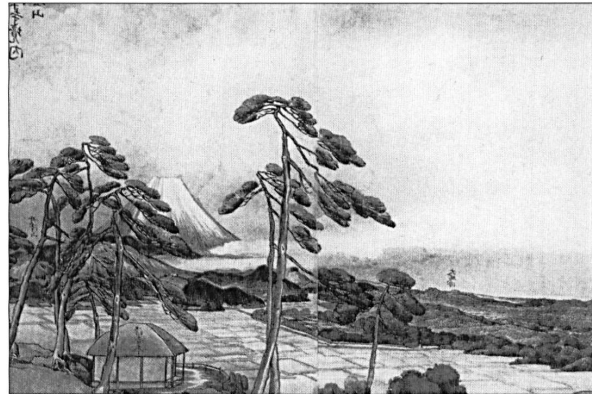
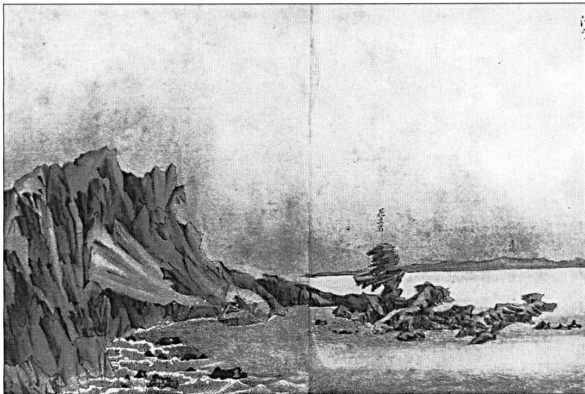
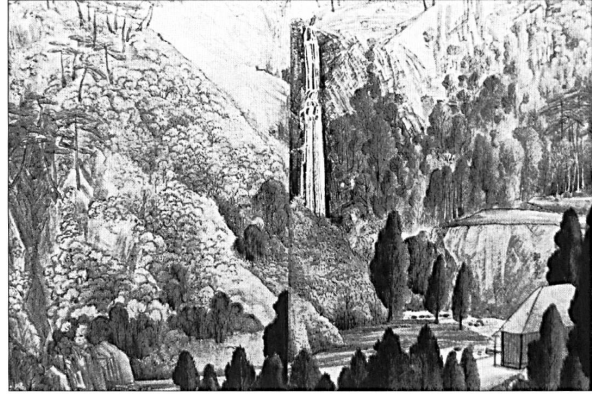
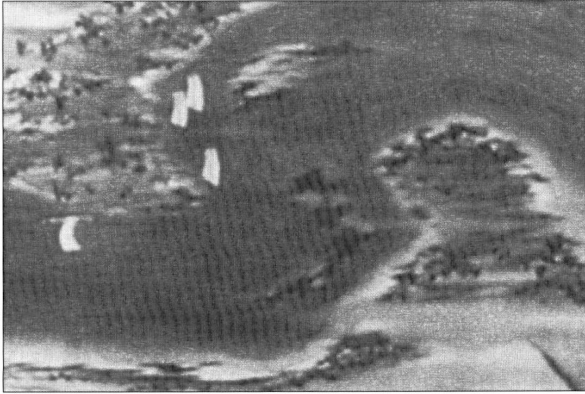


Abb. 8: Maruyama Ôkyo, Die beiden Ufer des Yodo-Flusses («Yodogawa ryôgan zukan»), Detail, 1765, Tusche und Farben auf Seide, Querrolle, 40,2 x 1690,5 cm, Tôkyô, The Arc-en-Ciel Foundation.

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

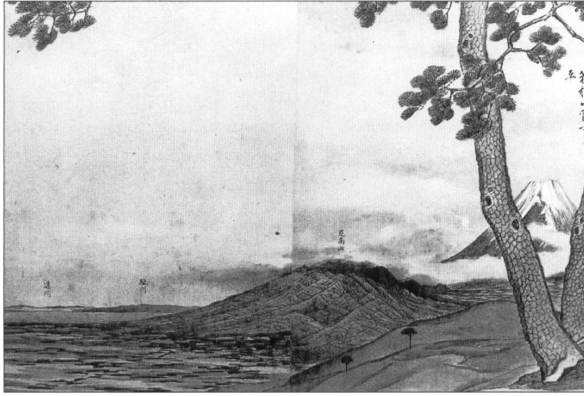


Abb. 12: Tani Bunchō, Fujimidaira, Hakone, aus »Kōyo tanshō zu« (I–II).

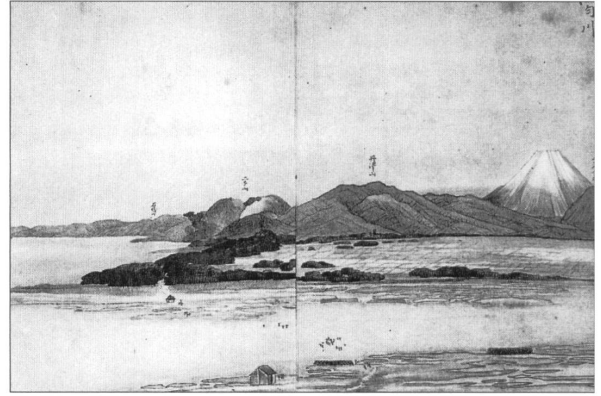


Abb. 13: Tani Bunchō, Sakawa-Fluss, aus »Kōyo tanshō zu« (I–8).

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

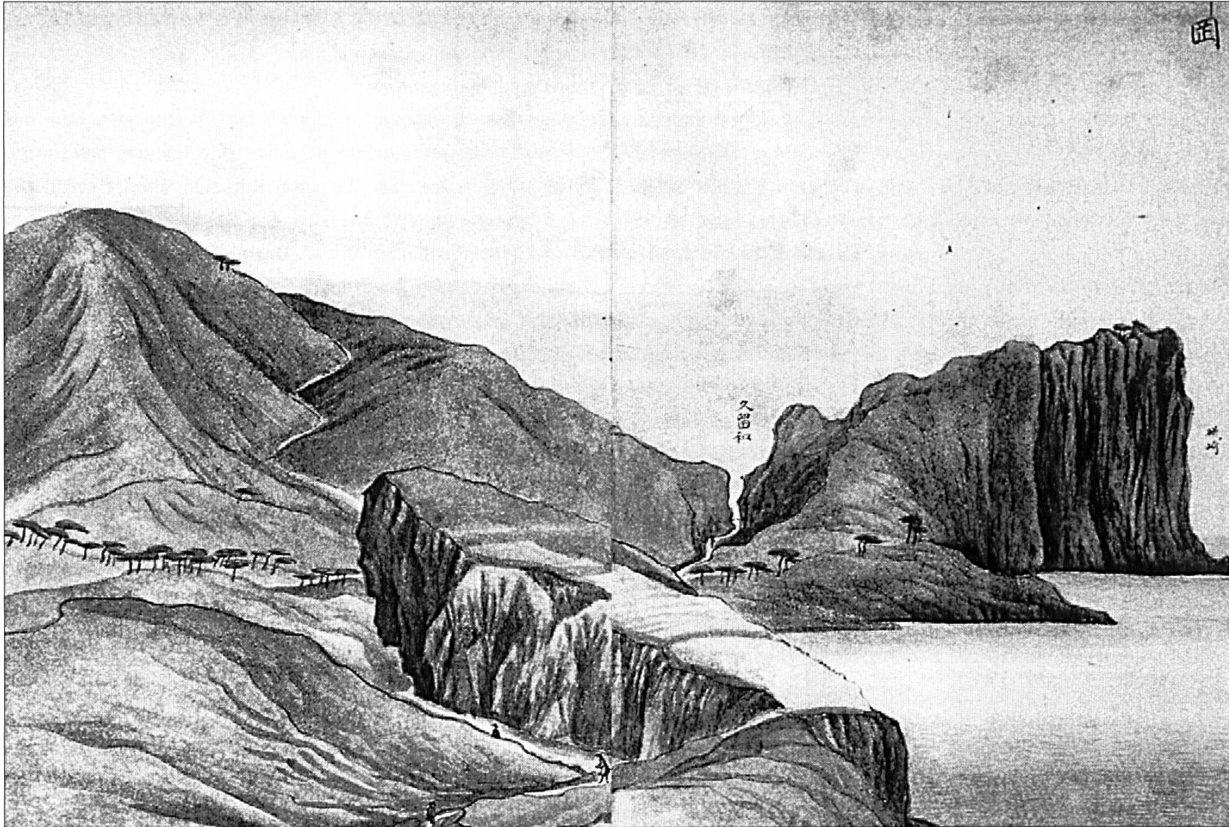
Neben dem überwiegenden Eindruck von westlich orientierter Kompositionsweise lassen sich aber auch Züge erkennen, die für die einheimische Landschaftsdarstellung charakteristisch sind. Eine Hommage an die japanische Tradition der »Darstellung berühmter Orte«, meisho-e, zollt Bunchō mit seiner Ansicht 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 Bunchōs 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 Vorbildern.

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

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

¹⁰ Tsuruoka Akemi, *Tani Bunchō hitsu »Kōyo tanshō zu« to sono shūhen*, in: *Kobijutsu* 105, 1993, S. 30–52, hier S. 46–47, Abb. 39 und 40.



149

Abb. 14: Tani Bunchō, Sagō-Tal, aus »Kōyō tanshō zu« (2–25).

Gewohnheiten der traditionellen Landschaftsdarstellung gelöst sind. So kommt es häufig vor, dass Bunchō 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 Sagō-no-oka bestimmt eine zentralere und prominendere Stellung in der Komposition eingeräumt worden. Unter dem Gebot der realistischen Darstellung fügt sich der grosse Felsen im mittleren Vordergrund bei Bunchō 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 tanshō zu« a) Biographie des Malers¹¹

Tani Bunchō wurde am neunten Tag des neunten Monats im dreizehnten Jahr der Hōreki-Ära (15. Oktober 1763) in der Hauptstadt Edo als ältester Sohn des bekannten Dichters Tani Rokkoku (1729–1809) geboren. Zur Zeit von Bunchōs Geburt stand die Tani-Sippe bereits seit zwei Generationen im Dienste der Tayasu, eines Daimyō-Geschlechts aus der Provinz Omi (heute Präfektur Shiga). Dieser familiäre Hintergrund war förderlich für Bunchōs Karriere als Maler, da er sich einerseits dank dem vererbten Beamtenstatus stets in finanzieller Sicherheit wähen 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 Bunchō keine genaue Angaben bezüglich seines künstlerischen Bildungsweges zu geben. Einheitlich wird jedoch Katō Bunrei (1706–1782), ein Maler der Kanō-Schule, als Bunchōs erster Lehrer aufgeführt. Damit scheint Bunchō den konventionellen Weg genommen zu haben, da praktisch alle Künstler seiner Zeit ihre ersten Grundkenntnisse der Malerei bei Kanō-Meistern erlernten, indem sie die über Generationen überlieferten Modellbücher unermüdlich kopierten.

Entscheidender für Bunchōs 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 Bunchōs stilistischen Eklektizismus abgab. So studierte Gentai den Qing-zeitlichen, dekorativ-akademischen Malstil des Shen Nanpin¹² (tätig Mitte des 18. Jahrhunderts) bei dessen prominentestem Schüler Sō Shiseki (1712–1786). Von Nakayama Kōyō (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 Bunchō einige Kopien hergestellt hat.¹³

Von grosser Bedeutung für das Verständnis des »Kôyo tanshō zu« ist ausserdem Bunchōs enge Beziehung zu Kitayama Kangan (1767–1801), einem naturalisierten Chinesen mit ursprünglichem Namen Ba Mōki (chin. Ma Mengqi). Kangans Vater, der immigrierte chinesische Maler Ba Dōryō (chin. Ma Daoliang), stand im Dienst der Tokugawa-Regierung mit der Aufgabe, Reparaturarbeiten an den Instrumenten des Observatoriums durchzuführen. Durch diese Arbeit hatte Ba Dōryō 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, yōfuga, anerkannten Shiba Kōkan (1747–1818), der grosses Interesse an Astronomie und Kartographie 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 vorliegenden Werkes von Bedeutung sind. Die Angaben sind den ausführlichen Studien von Mori Senzō, Yorozu Tetsugorō und Frank Chance entnommen: Mori Senzō, Tani Bunchō den no kenkyū, in: ders., Jinbutsu-hen, (Mori Senzō chosakushū 3), Tōkyō 1971, S. 157–309; Yorozu Tetsugorō, Bunchō, in: Tetsujin garon, Tōkyō 1968, S. 249–311; Chance, Frank L., Tani Bunchō (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, Tōkyō/New York 1976, S. 144.

13 Gentais Bedeutung als Inspirator für Bunchōs 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 Bunchō, (Nihon no bijutsu 257), Tōkyō 1987, S. 29–36.

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

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. Präventiv 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 *hasshū kengaku* benutzte Bunchō 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, *goyō eshi*, ernannt zu werden. Dieser Titel ist in der Edo-Zeit Malern der Kanō-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 Bunchō hat neben dem zu untersuchenden »Kōyo tanshō 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 Shūko jussu* (»Zehn Gattungen von Antiquitäten«), für die Bunchō ausgedehnte Forschungsreisen zu Tempeln, Klöstern und Privatsammlungen in Japan unternommen hat, um Kunstschätze zu kopieren und mit kritischen Kommentaren zu versehen. 1805 betraute Sadanobu Bunchō 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 Bunchō wird ausführlich behandelt von Kawanobe Yasunao, *Sadanobu to Bunchō*, in: Sadanobu to Bunchō. Matsudaira Sadanobu to shūhen no gakatachi, Ausst.-Kat. Fukushima kenritsu hakubutsukan, Fukushima 1992, S. 74–84.

flämischen Meister Anton van Dyck verglichen haben sollen.¹⁵ Die Aufzeichnungen widersprechen sich in der Angabe, wie Bunchō und Kangan, die etwa gleichaltrig waren, zueinander gestanden sind. Während einige Quellen Kangan als Bunchōs 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 Bunchō durch Kangan und dessen Vater in die Prinzipien des yōfuga eingeführt wurde.

Bunchō machte sich Bunreis »Orthodoxie« der Kanō-Schule und Gentais stilistischen »Synkretismus« zum Grundsatz seines persönlichen Schaffens. Wohl als erster Künstler in Japan pries Bunchō 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 Bunchō 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 »Kōyo tanshō zu« zu den frühesten und umfangreichsten Werken dieses Genres gehört.

Eine weitere wichtige Komponente für das Verständnis von Bunchōs 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 Bunchō über ein offizielles Dienstverhältnis hinausging. Sadanobu war nicht nur als Mäzen wichtig, auch seine ästhetischen Anschauungen übten entscheidende Einflüsse auf das Schaffen von Bunchō aus.¹⁹

b) Zum historischen Umfeld

Wie aus der eingangs erwähnten Signaturaufschrift zu ersehen ist, entstand »Kōyo tanshō 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

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 Hokkaidōs 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 wählende 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 Shōguns 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 Tōkyō-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 Bunchō, 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 Bunchōs 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 »Kōyō tanshō 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.

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.

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 hyōgen ni kansuru kenkyū. Tani Bunchō hitsu »Kōyo tanshō zu« zaikentō to »Ogasawarajima shinkei zu« shokai*, in: Kajima bijutsu kenkyū nenpō 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 byōbu-e shūsei, Tōkyō 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 Chū, *Japanese Painting in the Literati Style*, (Heibonsha Survey of Japanese Art 23), New York/Tōkyō 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 suite*, in: Miyagi kenritsu bijutsukan kenkyū kiyō 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. Chūgoku to Nihon*, in: Bijutsushi ronsō 1, 1984, S. 113–136, und 3, 1987, S. 39–65.

III. Das »Kōyo tanshō 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.

153

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. Hasshū 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

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), Tōkyō 1993, S. 24–37).

30 Noch nicht ausführlich untersucht worden ist, inwiefern die Holzschnitte von Utagawa Toyoharu (1735–1814) einen Einfluss auf Bunchōs 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 Abschlusspolitik der Tokugawa-Regierung siehe Goodman 1986 (wie Anm. 21), S. 25–36.

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 Ōkyō 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 Kyōto zeigten. Ōkyō 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 Kōkan (1747–1818) sowie die Akita-Maler Odano Naotake (1749–1780) und Satake Shozan (1748–1785), deren stark westlich beeinflusste Landschaftsdarstellungen für Bunchōs Reisebilder durchaus Pate gestanden haben könnten.³⁰

b) Stilistische Vorbilder

Wie bereits mehrfach erwähnt, bildet der westliche Einfluss das Hauptmerkmal von Bunchōs 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



155

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 Kōkan 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 Kōkan, 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.

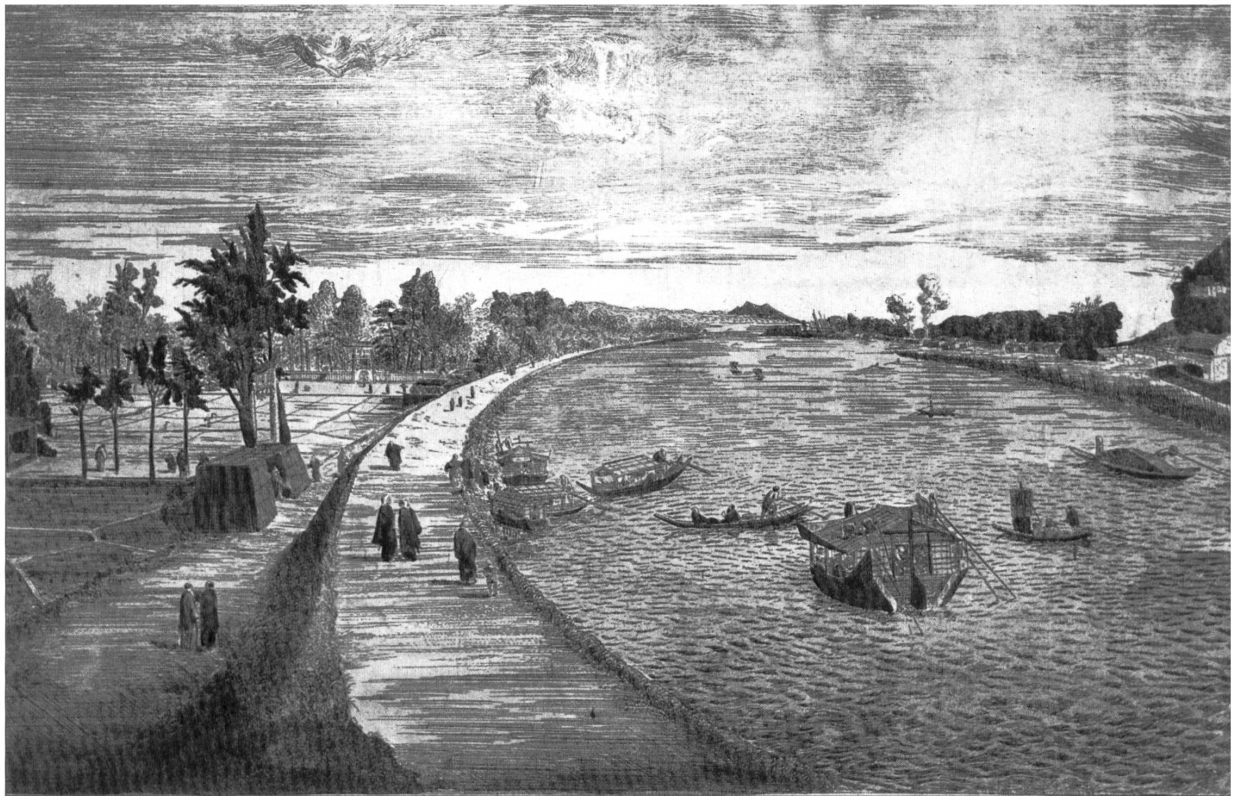


Abb. 16: Shiba Kōkan, Mimeguri, 1783, hand-kolorierter Kupferstich, 28,0 x 40,4 cm, Kobe City Museum.

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

34 Van Royens Ölgemälde – eines der fünf europäischen Bilder, die Shōgun Tokugawa Yoshimune im Jahre 1722 beim damaligen »Oppehoofd« 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 Tairō (1765–1817) und Mokō (Lebensdaten unbekannt) eine exakte Kopie dieses Ölgemäldes an; Bunchōs 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 Kakodate, Präfektur Akita, wieder entdeckt. Für diesen Hinweis danke ich Dr. Oka Yasumasa vom Kobe City Museum.

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

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

Das »Kōyo tanshō zu« ist keineswegs Bunchōs Erstlingswerk im westlichen Stil. Bereits im Jahre 1790 kopierte er erfolgreich die auf einem Kupferstich Albrecht Dürers basierende Illustration eines Rhinoceroses aus Johan Jonstons Werk »Dr. J. Jonstons Naeukeurige Beschrijving van der Viervoetigen Dieren [...]«.³³ Im Museum der Stadt Kōbe ist ausserdem eine prachtvolle Blumen- und Vogel-Darstellung von Bunchō 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 »Rhinoceros«, »Kōyo tanshō zu« und »Blumen- und Vogel-Darstellung nach Van Royen« stellt Bunchō eindrücklich seine Beherrschung der europäischen Maltechniken

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 Bunchō 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 Bunchō lassen sich in der traditionellen asiatischen Malerei finden. So belegt Tsuruoka mit anschaulichen Beispielen, dass japanische bebilderte Lokalführer möglicherweise Inspirationsquellen für einige Kompositionen des »Kōyo tanshō zu« gewesen sind. Auch für Bunchōs Art der Felsdarstellungen und seine Anwendung von Strukturstrichen lassen sich in den chinesischen Malereikompendien zahlreiche Prototypen finden.³⁶

c) Bedeutung des »Kōyo tanshō zu« in der Landschaftsdarstellung der späten Edo-Zeit

Im Entstehungsjahr des »Kōyo tanshō zu« war Bunchō dreissig Jahre alt, stand mit einem jährlichen Stipendium von 100 hyō³⁷ 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 Kanō- und Tosa-Schule stand.³⁸ Als Maler verfügte er bereits über ein breites Stil- und Motivrepertoire und hatte sich einen Namen als ausgezeichnete Kopist früherer Meisterwerke der chinesischen und japanischen Malerei gemacht. Auch im Genre der Darstellung realer Orte war Bunchō 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 Taishū für dessen Gedichtsband Eibōhen zwanzig Illustrationen mit Landschaften aus der Heimatregion des Auftraggebers; und im Jahre 1790 kopierte er das Album »Wundersame Landschaften von einem Schiffbrüchigen betrachtet«, Hyōkyaku kishō 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 Tōkyō-Bucht von der japanischen Behörde nach Nagasaki zur Registrierung und Repatriierung überführt wurde. Im Gegensatz zum »Kōyo tanshō zu« hat Bunchō 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 »Kōyo tanshō 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, *Yōfūgaka Ishikawa Tairō to Edo no rangakukai (jō)*, 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 Bunchō selbst keine Äusserungen über die westliche Malerei erhalten sind. Im Bunchō gadan, »Diskussion über die Malerei des Bunchō«, sind zwar zwei Aufsätze dieses Themas aufgezeichnet, doch stammen beide nicht von ihm selbst, sondern von Leuten seiner Umgebung: Das *Seiyōga*, »Die westliche Malerei«, wurde von einem nicht identifizierbaren Yamazaki Munenobu verfasst; das *Taisei no gahō ni yoru koto*, »Über die Prinzipien der westlichen Malerei«, stammt von Ishikawa Tairō (Sakazaki Shizuka, *Bunchō gadan*, in: ders., *Nihon kaigaron taikai*, Tōkyō 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 hyō Reis würden für den Unterhalt einer Familie mit zusätzlich fünf Untergebenen ausreichen.

³⁸ Die Kanō-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 Bunchō, Kawazu, aus »Kōyo tanshō zu« (2–8).

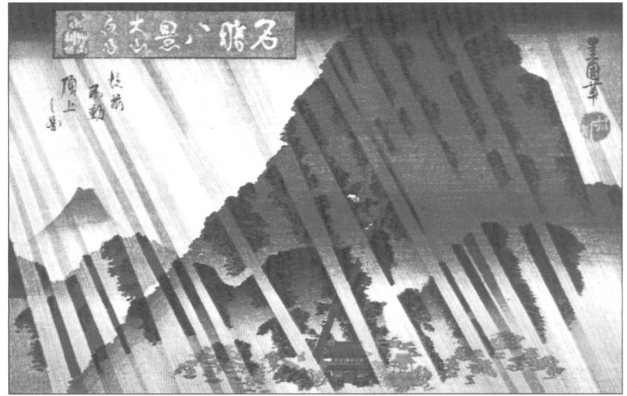


Abb. 18: Utagawa Toyokuni II, Abendregen in Ōyama, 1. Hälfte 19. Jh., Farbholzschnitt, 26,4 x 37,8 cm.

Angelegenheiten, sondern auch sehr stark der Kulturförderung. Angefangen bei Tani Bunchō hatte Sadanobu eine beachtliche Anzahl von Malern in seinem Dienst, von denen er einige von Bunchō ausbilden liess. Zu den bekanntesten Malern dieser Gruppe gehören der Malermönch Haku'un (1764–1825), Hirose Mōsai (1767–1829), Aōdō Denzen (1748–1822) sowie Bunchōs Adoptivsohn Tani Bun'ichi (1787–1818).⁴⁰ Vieles deutet daraufhin, dass Bunchōs »Kōyo tanshō 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 Bunchōs Einfluss auf das Werk des Malermönchs Haku'un, der nicht nur das »Kōyo tanshō zu« vollständig kopiert, sondern sich auch in seinen späteren Reisebildern sehr stark an diesem Vorbild orientiert hat.⁴²

Das »Kōyo tanshō zu« eröffnete zunächst den Künstlern in Bunchōs 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«, *Shishū shinkeizu*, des Watanabe Kazan (1793–1841) wären ohne das »Kōyo tanshō zu« wohl kaum denkbar.

Obwohl noch keine einschlägigen schriftlichen Nachweise vorgelegt werden können, scheinen Bunchōs Reisebilder über seine unmittelbare Umgebung hinaus einem erweiterten Künstlerkreis in Edo bekannt gewesen zu sein. Dies würde etwa die verblüffende Ähnlichkeit zwischen Bunchōs Ansicht »Kawazu« (Abb. 17) und der Darstellung »Abendregen in Ōyama« des Holzschnittmeisters Utagawa Toyokuni II (1777–1835) (Abb. 18) erklären. Auch der für seine Landschaftsdrucke berühmte Andō Hiroshige (1797–1858) scheint mit Bunchōs Werk vertraut gewesen zu sein. Im Jahre 1853 malte Hiroshige im Auftrag der Tayasu-Familie (bei der Tani Bunchō 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 Bunchōs Ansichten im »Kōyo tanshō zu« auf.⁴³ (Abb. 19, 20)

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

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

42 Zum Einfluss von Bunchō auf Haku'un siehe Uchiyama Jun'ichi, *Haku'un no kenkyū. Mishokai no shinkeichō o chūshin ni*, in: Sendaishi hakubutsukan chōsa kenkyū hōkoku 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 Bunchō »Kōyo tanshō zu« malen liess. Die Beziehung zwischen Hiroshige und Bunchō 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.

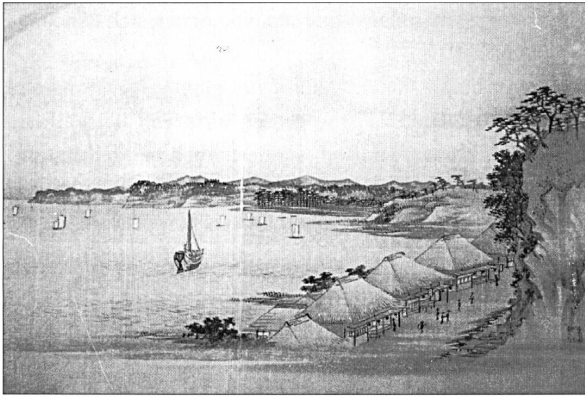


Abb. 19: Andō Hiroshige, Blatt aus dem Album »Berühmte Orte der Provinzen Sagami und Musashi« (»Buso meisho tekagami«), 1853, Tusche und Farben auf Seide, 24,3 x 41,8 cm, Hiraki Ukiyo-e Museum.

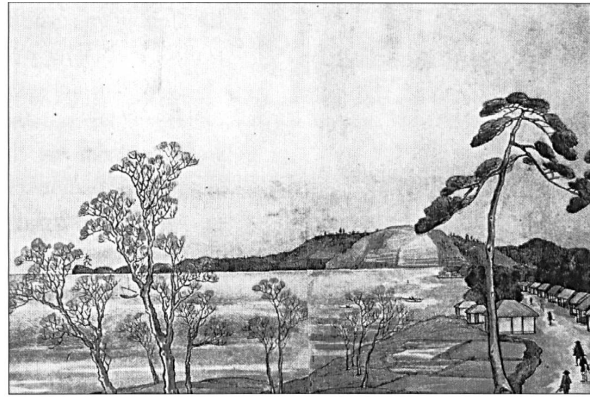


Abb. 20: Tani Bunchō, Kanagawa in der Provinz Musashi (I), aus »Kōyo tanshō zu« (I–I).

IV. Schlussbemerkung

Der auffallend »westlichen« Gestaltungsart der 79 Landschaftsbilder des »Kōyo tanshō zu« liegen verschiedene Motivationen zugrunde. Einerseits kann dieses Werk als Bunchōs 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 Andō 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 Bunchō absolviert haben, hat dieser mit dem »Kōyo tanshō 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 »Kōyo tanshō zu« einem der bestehenden Termini zuzuordnen. Bunchōs 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

159

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 tanshō zu« no seiritsu ni tsuite*, in: *Kôyo tanshō 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 tanshō 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, Mikihiro, *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 taikai*, 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 tanshō 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 tanshō 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 tanshō 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.