

Yôga: Japanische Malerei im westlichen Stil

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der
Universität Heidelberg
vorgelegt von Tassilo Reiner

Erstgutachter: Prof. Dr. Michael Hesse, Zweitgutachterin: Frau Prof. Dr. Melanie Trede

Heidelberg, September 2010

Vorwort

Herrn Matsushita Fumio, den Gründer des Unternehmens Nichidai Megane, traf ich, wenige Monate bevor er starb, ein letztes Mal inTokyo. Unser kurzes Gespräch berührte alle aktuellen Themen, bis er mich schließlich fragte: "Machst du noch Iai?¹ Die japanische Kultur darf nicht in Vergessenheit geraten." Mehr denn je schien er sich, Bürger eines hochindustrialisierten, verwestlichten und gespaltenen Landes, der die Möglichkeiten des Kapitalismus voll ausgeschöpft hatte, seiner Wurzeln zu erinnern.

Meinen besonderen Dank möchte ich allen denen aussprechen, die dazu beitrugen, daß ich dieses Dissertationsprojekt durchführen konnte: Mit unendlicher Geduld unterstützte mich mein Doktorvater Herr Professor Michael Hesse. In allen japanologischen Fragen stand mir Zweitbetreuerin Frau Professorin Melanie Trede zur Seite. Gemeinsam verhinderten sie, daß ich in der cultural gap versank.

Auch möchte ich Frau Katharina Halstenberg, Heidelberg, Herrn Dr. jur. Gerhard Halstenberg, Richter am Bundesgerichtshof a.D., Karlsruhe, Herrn Prof. Kusunose, Tokyo, postum Herrn Matsushita Fumio, Shizuoka, Familie Kataoka, Tokyo und weiterhin der Bibliothek Chûôtoshokan, Tokyo, danken. Sie alle standen mir auf unterschiedliche Weise ebenfalls bei.

Bis auf wenige Ausnahmen - z.B. die schwierigen japanischen Namen - nahm ich alle Übersetzungen aus dem Japanischen selbst vor. Es war mir wichtig, bei der Übertragung z.B. japanischer institutioneller Einrichtungen ins Deutsche darauf zu achten, daß keine Mißverständnisse entstehen und die Wortbedeutung gewahrt wird. Ich habe weiterhin versucht, die gezielte terminologische Verwendung bedeutungsschwerer Kanji nicht in einer allgemein gehaltenen Übersetzung, die sich dem textuellen Zusammenhang problemlos einfügt, der leichten Lesbarkeit wegen untergehen zu lassen, sondern den tieferen Bedeutungssinn einfließen zu lassen (Kô-mô-jin: „die Rotborstigen“, bzw. „die Rotfelligen“, der Spottname für die Niederländer, statt „die Holländer“). Hierarchische Strukturen und institutionelle Bezeichnungen, sowie epochale Entwicklungen werden in Japan wesentlich differenzierter, d.h. in kleineren Abschnitten wahrgenommen als in Deutschland und entsprechend terminologisch gekennzeichnet.

¹ Die älteste japanische Schwerttechnik

Inhalt

	Seite
1. Einleitung	6
2. Definition der Terminologien <i>Yōfūga</i> , <i>Yōga</i> , <i>Seiyōga</i>	27
3. <i>Yōfūga I</i> , Malereien in westlicher Manier in der Zeit des Handels mit den Südlichen Barbaren (<i>Nanban bōeki</i>)	30
3.1 <i>Seiga</i> , christliche Bilder im Dienst der Kolonisierung Japans	32
3.2 <i>Nanban byōbu</i> , Stellschirme mit Südbarbarenszenen: narrative Darstellungen wirtschaftlicher Interaktionen in der Monumentalmalerei	36
3.3 <i>Sezokuga</i> , Säkulare Malereien an Jesuitenkollegien im Dienst der Kolonisierung	40
4. Die Niederlassungen der Vereenigten Oostindischen Compagnie (VOC) in Japan, Voraussetzung für die Entwicklung der zweiten Phase der Malerei in westlicher Manier (<i>Yōfūga II</i>): Bild-Dokumente und Informationen über „die Hollander“ in Westtechnik	47
4.1 Die Betriebsärzte der VOC: Keimzelle der Niederlandforschungen (<i>Rangaku</i>), der Niederlandmalerei (<i>Ranga</i>) und der Akitaschule der Niederlandmalerei (<i>Akitaranga</i>): frühe Dokumente medizinischer Tätigkeit, kulturelle Schranken	55
4.2 Der Minengutachter Hiraga Gennai: zoologisches Abbildungsmaterial, Kulturschranken	60
4.3 Odano Naotake: erstmalige Überwindung der Kulturschranke	65
4.4 Die Maler der Akitaschule der Niederlandmalerei: zoologische und botanische Abbildungen, Überwindung der Kulturschranke	71
4.5 Shiba Kōkan: Hauptvertreter der Edoschule der Niederlandmalerei (<i>Edokei yōfūga</i>), der erste Kupferstecher und Kartograph Japans	75
4.6 Die farbige topographische Karte des Kawahara Keiga	81
4.7 Yasuda Raishū: japanische Veduten, städtebauliche Dokumente der Handelsstraße Tōkaidō an der Ostküste	84
5. Darstellungen westlicher Kriegsschiffe auf ukiyo - Holzschnitten während der wirtschaftlichen Öffnung des Landes in der Endphase des Tokugawa-Regimes (<i>Bakumatsu goki</i>): westliche Rationalität, japanisches Sentiment	87

5.1	<i>Bakumatsu kaikôki</i> , die Öffnung des Hafens Yokohama für den internationalen Handel gegen Ende der Bakufuzeit: <i>Yokohama-e</i>	90
5.1.1	Goseda Hôryû: profitabler Handel mit westlicher Porträtmalerei	91
5.2	Kawakami Tôgai und das „Amt zur Erforschung der Westmalerei (<i>Gagakukyoku</i>)“	94
6.	<i>Meiji isshinki</i> , die Phase der Meiji-Restauration: Die geplante Industrialisierung nach westlichem Vorbild	99
6.1	Die 1870er Jahre (<i>Meiji shoki</i>): Der Krieg um die Verwestlichung, frühe bildliche Reaktionen	101
6.2	Die beginnende Umstrukturierung Japans in einen Industriestaat moderner Prägung: Das Ministerium für das Ingenieurwesen (<i>Kôbu shô</i>)	105
6.2.1	Die "Kunstschule der Ingenieurwissenschaften" (<i>Kôbu bijutsu gakkô</i>), erste Staatliche Kunstschule für Westmalerei in Japan am Ausbildungskomplex für das Ingenieurwesen	109
6.2.2	Goseda Yoshimatsu, Tokonami Seisei, Takahashi Yuichi: Bilder erster Ingenieursleistungen	118
6.3	Das Innenministerium (<i>Naimu shô</i>) und die Landsteuerreform (<i>Chiso kaisei</i>): Bilder der Bauern	126
6.4	"Europa" auf japanischen Ölbildern während der "Überwinterungszeit der Westmalerei (<i>Fuyugomori</i>)" in den 1880er Jahren: Propaganda	129
6.5	Der Meiji-Kunstverein (<i>Meiji bijutsukai</i>), erster Verein Japans für Westmalerei während der <i>Fuyugomori</i>	136
7.	<i>Sangyô kakumeiki</i> , die Phase der Industriellen Revolution in Japan (1890 - 1910): Integration der Westmalerei als kulturelles Symbol des japanischen Kapitalismus	140
7.1.	Kuroda Seiki und Kume Keiichirô, die Neue Schule (<i>Shinha</i>): uneingeschränkte Macht der Industrie, französische Einflüsse	142
7.1.1	Der Schimmelverein (<i>Hakubakai</i>): moderner japanischer Realismus in der Mitte der Industriellen Revolution	147
7.2	Mitsutani Kunishirô, Nakamura Fusetsu und der Pazifik - Kunstverein für Westmalerei (<i>Taihei yôgakai</i>) in der Zeit der Kolonisationen	154
7.3	Die <i>Bunten</i> , Ausstellungen des Kultusministeriums in der Endphase der Industriellen Revolution(<i>Sangyô kakumei matsuki</i>)	156

8.	Zusammenfassung	164
9.	Anhang	170
9.1	Benutzte Literatur	170
9.2	Abbildungen	182

1. Einleitung

Westliche Formen der Malerei sind in Japan so selbstverständlich, daß der Eindruck entsteht, dies sei schon immer so gewesen. Doch das ist nicht der Fall. In drei zeitlich voneinander getrennten Transferphasen bemühte man sich in Japan um technische Fertigkeiten der europäischen Bildherstellung: 1543 gelangten die europäischen Maltechniken mit den Missionaren des Jesuiten Franz Xaver erstmals nach Japan, hatten eine kurze Blütezeit und wurden mit Beginn des totalen Landesabschlusses im Jahre 1639 wieder abgelehnt. Mit den Niederländern² kamen die Westtechniken um 1705 im Zusammenhang mit der Arbeit der Betriebsärzte der Vereenigten Oostindischen Compagnie (VOC) ein zweites Mal nach Japan. Vor allem ab 1750 kam es zu einer intensivierten, definitiven Aneignung dieser Techniken unter bewußter Vermeidung japanischer Darstellungsmodi. Diese zweite Phase ging mit der Industrialisierung ab 1855 über in die dritte Phase: Die europäische Maltechnik wurde jetzt ab 1876 an einer Lehrinstitution unterrichtet. Erst im Jahre 1907 wurde sie als Neokulturgut am japanischen Kultusministerium etabliert.

Dies evoziert die Frage nach den Funktionen, welche die westlichen Maltechniken in den genannten Blütezeiten hatten. Denn da Japan eine eigene Kulturtradition hatte, kann nicht selbstverständlich davon ausgegangen werden, daß man das Produkt einer unbekannteren, fremden Kultur ohne weiteres übernehmen wollte.

Einen substantiellen Unterschied der Kulturen, die sich auf den extrem weit auseinanderliegenden Kontinenten entwickelten, versuche ich mit einem Beispiel aus der religiösen Kunst deutlich zu machen. Daß die Religion in Japan, wenngleich mit völlig anderen Vorstellungen und Inhalten arbeitend, ähnlich wie im europäischen Mittelalter eine äußerst mächtige, kulturprägende Instanz war, zeigt die Tatsache, daß man sich bei der Erstellung von Karten nicht um Fakten kümmerte, sondern buddhistische Glaubensvorstellungen darin verankerte. Diese Form buddhistischer Kartographie existiert bis heute neben Karten in westlicher Manier.

Die über China nach Japan gelangte Gattung Sansui ("Berge und Wasser"), eine Form der chinesisch-japanischen Landschaftsmalerei, wird einerseits von Literatenmalern hergestellt, ist andererseits jedoch auch eine von Mönchen produzierte Variante des

² Siehe Kap.4, Anm. 158

buddhistischen Andachtsbildes. Abb.a zeigt die Jahreszeiten Frühling und Sommer der 4-Jahreszeiten-Sansui³ des Mönchs Kenkô Shôkei aus der Muromachi-Zeit, die sich im Besitz der Tokugawa befand. Vermeintlich ist nur die Schönheit der Natur, eine Landschaft mit Flüssen und Gebirgsregionen, vereinzelt Tempelgebäuden und kaum identifizierbaren Personen das Bildthema; die Gebirgslandschaften sind komprimiert und in stark ästhetisierender Manier dargestellt. Tatsächlich ist jedoch in einer Andachtssansui das religiöse Empfinden der Mönchsmaler thematisiert: Diese Bilder dienten der Kontemplation, im Bild Kenkô Shôkeis ist die tiefe Beziehung zur Natur und den jahreszeitlichen Wechseln zum Ausdruck gebracht. In einer Literatensansui ist der Wunsch verankert, die spirituelle Essenz der Natur, eines früheren Meisters oder einer historischen Situation wiederzugeben: Auch diese Bilder enthalten religiöse Dimensionen, nämlich die spirituelle Begegnung mit den Verstorbenen, einen Kernpunkt der buddhistischen Ahnenverehrung, und weiterhin mit der Natur im Sinne des spirituellen Einsseins. Beide Formen unterliegen ähnlichen Stilkonventionen. Und in beiden Sansui-Varianten wird die Naturtreue als das Gegenteil von hoher Kunst betrachtet.

Im weltlichen Umfeld bildeten definitiv religiöse Andachtssansui gewissermaßen eine Insel sakraler Dimensionen: Das Dasein des Menschen wird als ein vergleichsweise unbedeutender kleiner Teil eines unbegreiflichen kosmischen Prinzips eingestuft, das aus einem "Nichts" (mu) ein ständiges Werden und Vergehen produziert. Menschen sind daher bedeutungsperspektivisch extrem verkleinert wiedergegeben. Gebirge als höchste Erhebungen der Erde sind dem All als Ursprungsort allen Seins am nächsten: Das Gebirge beherrscht die Szenerie. Aus dem Gebirge aufsteigende Nebel (chin. bo-shan) stellen die Verbindung zum Kosmos her, sodaß die Mystik des Schöpferischen im Bild verankert ist. Flüsse sind Energie, sie symbolisieren den Wandel der Elemente, dem auch das menschliche Dasein unterworfen ist. Die gesamte Gebirgslandschaft ist ein heiliger Ort, der auf Sansui-Bildern komprimiert dargestellt ist. Dort sind die Götter - höhere Inkarnationsstufen und für das menschliche Auge unsichtbar - beherbergt, dort kann ein Mönch die Erleuchtung finden, wie unzählige *Shussan Shaka* (der aus den Bergen herabsteigende Shakyamûni) - Darstellungen zeigen. Das endgültige Ziel religiöser Übungen ist das Verlassen des erdgebundenen Reinkarnationszyklus und das Erreichen des Nirvana, die Verschmelzung mit dem kosmischen Prinzip. Der Wunsch, der Veränderlichkeit und Seinswandlung auf Bildern Ausdruck zu geben, führte zu einer

³ Kenkô Shôkei, „*Shiki sansuizu byôbu* (4-Jahreszeiten-Sansui)“, Muromachi-Zeit (14./15. Jh.), 6-er Stellschirm, Tusche auf Papier, Höhe: 150.7; Länge: 344.2, Tokugawa-Kunstmuseum, Nagoya, Quelle: siehe Abb. Verz.

weiteren Bildform, der Gattung Mandala (jap. Mandara). Auf diesen Bildern ist ein Moment festgehalten, z.B. das Auftauchen einer Inkarnation aus dem Universum, bevor das Rad sich weiterdreht.

Der Kern dieser religiösen Auffassung, die zu entsprechenden Bilderfindungen führte, ist die unbedeutende Position des Menschen und aller irdischen Gegebenheiten im Gefüge des Gesamten, das dem Menschen keine übergeordnete Position zugesteht: In technischer Hinsicht bemühte man sich aus diesem Grund nicht um eine dezidierte Realitätsillusion wie in Europa mit dem Ziel, das Gesehene zumindest im Sinne der Ähnlichkeit festzuhalten, wenn nicht gar zu konservieren. Der Bildraum kennt keine betonte Hintergrundgestaltung, da die Dinge momenthaft aus der Leere, nicht aus dem Irdischen entstehen. Der Realismus, den die europäische Bildhauerei erreichte, wurde mit dem unerlaubten Anspruch, schöpfergleich sein zu wollen, verbunden⁴, diese Sicht beeinflusste auch die Bildherstellung. In China galt spätestens ab der Sung-Zeit (10.-12.Jh) der Wunsch nach realitätsillusionistischen Bildern als vulgär, niedrig und ungebildet, auch diese Auffassung beeinflusste Japan.

Um diesen religiösen Ideen Rechnung zu tragen, wurden Richtlinien für die Bildherstellung entwickelt, die auch die weltliche Kunst beeinflussten.

Kompositionsvorgaben, motivische und farbgebende Stilistika der einzelnen Schulen, d.h. der Meister, in deren Tradition die Malerei steht und zu denen der spirituelle Kontakt aufrechterhalten bleibt, sind bis heute wesentlich und müssen beachtet werden. Zentral ist hierbei die für Europäer unverständliche Qualität der Pinselführung mit Tusche: Bis zu 6 verschiedene Grauabstufungen sind mit dem Pinsel zu erzielen, ein bestimmter, festgelegter Duktus ist einzuhalten. Schüler erwerben die Manier eines Meisters, diese verschmilzt mit der Persönlichkeit der Nachfolgemaler. Die in bis zu 18 Duktusvariationen beherrschte Pinselführung ist nicht Ausdruck der Individualität des Malers, sondern festgelegter Aufgaben und Zielsetzungen in der Nachfolge des Meisters.

Diese besondere Qualität der Pinselführung in der Malerei steht im Zusammenhang mit der Kalligraphie, die in Japan und in China essentiell ist und die es in Europa nicht gibt. Sie enthält eine religiös-spirituelle Dimension, in der sich Gefühl, Wortbedeutung und Energie in abstrakter Form verbinden (*Shodô*/Weg der Schrift): Das Ki (chin. Chi/Qi), die Energie des Kosmos, findet dieser Auffassung zufolge seinen Weg durch die Hand des Ausführenden auf die Malgrundlage, das sinojapanische Schriftzeichen ist die durch seine Bedeutung mystisch aufgeladene Form, in der das Ki - kontrolliert durch die festgelegte

⁴ Vgl. Hashi, Hidefumi, „13: *Binchentso Ragûza*“, in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S.32-33.

Schreibweise - fließt. Die Theorie der kosmischen Energie Ki ist die Grundlage der traditionellen chinesischen Medizin (TCM).

Durch die Besonderheit des nicht die Phonetik betonenden Schriftsystems mit seiner Vielfalt an kompliziert aufgebauten Schriftzeichen wird die Entwicklung spezifischer Sehfähigkeiten gefördert, sodaß neben China auch Japan als eine visuelle Welt bezeichnet werden muß, in der man auf allerfeinste Abstufungen reagiert und die anders charakterisiert ist als die visuelle Prägung in Europa. Auch dies beeinflusste die spezifischen Charakteristika chinesisch - japanischer Bildgattungen und Sehgewohnheiten. Die daraus resultierenden strengen Stilkonventionen mit festgelegten Themen, einer umfangreichen Ikonographie und Symbolik, sowie einer äußerst sublimierten Ästhetik verlangen darüberhinaus auch vom Betrachter ein hohes Maß an Bildung.

Im Gegensatz dazu wurde in der griechischen Klassik, einer Hauptwurzel europäischen Gedankengutes, der bildhauerisch perfekt gestaltete menschliche Körper dafür eingesetzt, Götter darzustellen: Abb.b zeigt Zeus⁵, der, einem Speerwerfer nachempfunden, als äußerst athletischer Blitzeschleuderer dargestellt ist. Die Grenze zwischen erreichbarer muskulärer Entwicklung des menschlichen Leibes und bildhauerischer Perfektion nach Berechnungen ist verwischt. Die dargestellte Dynamik entsprach zwar den Grundprinzipien der neuen Kunst, Kräfte und Gegenkräfte darzustellen, doch zeigt sie zugleich auch die tatsächlich erreichbare, athletische Kraft eines perfekt durchtrainierten Speerwerfers.

Götter wurden mittels eines solchen idealisierten, perfektionierten menschlichen Körpers dargestellt, der innerhalb der Grenzen des Physiologischen blieb, die Kunst stand im Dienst der Religion. Der Kern dieser religiösen Auffassung ist die wichtige Position des schönen Menschen innerhalb der Schöpfung als sichtbares Zeugnis der Götter. Der perfekte menschliche Körper wurde als bevorzugte, gar einzige Möglichkeit betrachtet, Götter darzustellen und ihnen damit gerecht zu werden. Dies bezeugt anthropozentrisches Denken. Denn die Idee, das Göttliche werde durch die Körperlichkeit des schönen Menschen vermittelbar, betonte den Menschen als bevorzugtes Wesen auf der Erde. Das aus Nordafrika nach Europa transferierte Christentum verdrängte als zweite große Wurzel europäischen Gedankengutes antike Glaubensvorstellungen und die damit verbundene spezifische Skulpturenproduktion. Die christliche Glaubenstheorie spricht den Menschen die Position eines Ebenbildes Gottes auf Erden zu. Als Krone der Schöpfung eingestuft, sind die Menschen in den Mittelpunkt des irdischen Geschehens gestellt, das dem Reich Gottes untergeordnet ist. Auch die herausragende Position und Funktion des

⁵ Zeus vom Kap Artemision, um 460 v.Chr., Athen, Nationalmuseum, Quelle: Siehe Abb.Verz.

Menschen Jesus betont die wichtige Position der Menschen auf der Erde: Denn der als Sohn Gottes eingestufte Mensch Jesus stellte dieser Auffassung zufolge die seit dem Genuß des Apfels der Erkenntnis verlorengegangene Verbindung zu Gott wieder her, indem er sein Leben für sie opferte (die Sündenvergebung durch den Tod am Kreuz). Die endgültige Rückkehr zu Gott, dem Vater, wird als postmortales Ereignis betrachtet, das in einer erdfernen Sphäre, dem Paradies, stattfindet.

Der Kern dieser religiösen Auffassung ist ebenfalls anthropozentrisch und wurde mithilfe unterschiedlicher Bilderfindungen, deren Hauptaufgabe die Vermittlung des christlichen Denkgebäudes war, thematisiert. In der Hauptsache sind der Werdegang und die besondere Funktion Christi, die Positionen und Aufgaben der Maria und der Apostel thematisiert. Die Glaubensbotschaften werden dabei in menschlichen Gestaltsymbolen chiffriert und mit Attributen versehen, welche die Funktionen der Figuren anzeigen.

Einzig die Position des Heiligen Geistes ist, biblischen Aussagen folgend, bildlich mit dem Tiersymbol der Taube gekennzeichnet.

Diese religiösen Ideen, in Südeuropa entstanden oder nach der Ansiedelung dort weiterentwickelt, sind im Vergleich mit der Theorie der produzierenden, nicht personifizierten Leere, die den Menschen nicht bevorzugt, anthropozentrisch. Sie beeinflussten nicht nur die Bildthemen, die überwiegend den Menschen in den Mittelpunkt stellen. Sie bewirkten langfristig betrachtet auch die Bevorzugung und Entwicklung einer mimetischen Bildqualität und eines Realismus, der beliebig auswählbare Aspekte des menschlichen Daseins nach Bedarf gewissermaßen konservieren läßt. Der Wunsch, die stoffliche und damit im weiteren Sinne haptische Illusion zu ermöglichen, beherrschte die westeuropäische Entwicklung der Malerei und steht in deutlichem Gegensatz zur im Vergleich zurückgenommenen, die Realitätsillusion vermeidenden japanischen Darstellungsweise.

Die Kontaktaufnahmen zwischen Japan und Europa begannen auf Basis vollkommen unterschiedlicher Seinsauffassungen und sakraler Forderungen, welche die Bildherstellung beeinflussten.

Bei der Frage nach der Funktion der Westtechniken im kulturell-religiösen Fremdgebiet gehe ich infolgedessen davon aus, daß von Seiten der Japaner kein selbstverständliches Übernahmeinteresse an der europäischen Religion und Kultur bestand. Betrachtet man jedoch japanische Westmalereien aus deren Blütezeiten, so entsteht genau dieser Eindruck. Unzählige Werke vermitteln eine scheinbar erfolgreiche Assimilation des Westlichen, fast

könnte man glauben, man habe das Ziel gehabt, ein wirtschaftliches und kulturelles Tochtergebiet Europas zu werden. Insbesondere Bilder in perfekter Technik und mit westlichen Themen machen dies glauben. Viele gleichen Werken aus den entsprechenden europäischen Entwicklungsphasen und zeigen deren stilistische und künstlerische Charakteristika. Doch liegt dieser Eindruck meines Erachtens darin begründet, daß nur wenig und jeweils stilistisch deutlich geprägtes Vorlagenmaterial zur Verfügung stand. Auch vermittelten die Lehrer aus Europa den jeweils aktuellen technisch-stilistischen Standard ihres Herkunftslandes: Dieses Material wurde von den kulturell und religiös völlig anders geprägten und häufig in einer traditionellen Maltechnik ausgebildeten japanischen Malern mit dem Ziel des Erwerbs der realistischen Technik kopiert. Eine dezidierte Realistik, die das Gesehene direkt auf die Malfläche zu transportieren scheint, war in der heimischen Maltradition nicht entwickelt worden. Denn ein Bildhauer oder Maler, der die Realität illusionieren wollte, wurde als Person betrachtet, die sich anmaßte, wie das erzeugende Prinzip („gottähnlich“) handeln zu wollen. Auch durfte aus religiösen Gründen der menschliche Körper nicht für Forschungszwecke geöffnet und abgemalt werden. Weiterhin wurde die Realitätsillusion als vulgär und ungebildet eingestuft. Entsprechend bereitete meines Erachtens der Erwerb der fremden realistischen Kulturtechnik größte Schwierigkeiten. Denn abgesehen von technischen Problemen mußte die internalisierte, massiv ablehnende Auffassung bezüglich der realistischen Malweise überwunden werden. Weiterhin war, in Anbetracht der Verwendungsziele, der Schritt hin zur westlichen Rationalität und Empirik zu bewerkstelligen. Dies schloß jegliche bildliche Ästhetisierung oder Ornamentalisierung darzustellender Objekte aus und verlangte die sachliche Auseinandersetzung mit der materiellen Realität nicht nur der landschaftlichen Umgebung oder der Oberflächen, sondern auch der verborgenen Strukturen im Leibesinneren. Diese Situation der Überwindung und des Verlassens internalisierter religiöser Gebote und Verbote, sowie kultureller Auffassungen, um den Schritt in die fremde Kulturtechnik mit ihren praktischen Nutzungsmöglichkeiten bewerkstelligen zu können, möchte ich als Kulturschranke bezeichnen.

Sie erklärt auch die Zahl der gemalten, gezeichneten und radierten Werke mit europäischen Themen. Deren Vielfalt wiederum zeigt die Maler als Künstlerpersönlichkeiten, die sich mit der neuen Kulturtechnik - auch im Sinne der philologischen Kulturforschung⁶, wie sie von Niederlandforschern betrieben wurde – beschäftigten. Einige Maler übersprangen die kulturelle Barriere im Sinne der Pionierschaft, da ihre Werke nicht allein durch die Adaption technischer Fertigkeiten, sondern im Zusammenhang mit der Übernahme

⁶ Ausführlich in Kat Japan und Europa, 1543 – 1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993.

westlicher Errungenschaften wie Rationalität und Empirik entstanden. Ohne Euphorie hätten sie dies wohl kaum bewältigt. Ihre Erfahrungen während der Auseinandersetzung mit der Westtechnik hielten Satake Shôzan, Shiba Kôkan und Takahashi Yuichi schriftlich fest. So begeisterten sich Satake Shôzan und Shiba Kôkan für die Möglichkeiten der perspektivischen Darstellung, dabei ging Satake Shôzan so weit, die heimische Maltradition zu diffamieren. Takahashi Yuichi träumte davon, die Bevölkerung mit den Qualitäten der westlichen Technik vertraut zu machen, begeisterte sich für die westliche Porträt- und Stillebenmalerei und schlug vor, Museen zu bauen. Und Kuroda Seiki versuchte, die Figuren-, Historien- und Allegoriemalerei in Japan heimisch zu machen. Für ihn war sie, da er in Frankreich gelebt hatte, identisch mit der französischen Salonmalerei der Zeit.

Dennoch führte selbst die Begeisterung der Maler bis 1907 nicht zur dauerhaften, offiziellen Etablierung der europäischen Kulturtechniken Malerei und Zeichnung. Wie bereits ausgeführt, war Japan im Besitz einer eigenen, chinesisch beeinflussten Kulturtradition mit eigenen Kulturtechniken, die für die Übermittlung sakraler Dimensionen, aber auch weltlicher Inhalte eingesetzt wurden. Deren Darstellungsmodalitäten wurden langfristig relativ unverändert tradiert, was auf eine tiefe Verhaftung mit den religiösen Grundlagen hinweist, die wenig Flexibilität duldet und damit dogmatische Dimensionen hatte. Vor diesem Hintergrund der eigenen Religions- und Kulturtradition war es darüberhinaus kaum möglich, die in ihrer Substanz völlig unterschiedliche europäische Religion und Geisteshaltung ohne weiteres zu verstehen, zu übernehmen und umzusetzen. Auch verdeutlicht allein der dreimalige Versuch, die europäischen Bildherstellungstechniken in Japan anzusiedeln, daß bis 1907 kein tiefes Interesse am europäischen *Kulturgut* der Malerei bestand, sondern daß Erwerb und Umgang mit den Maltechniken jeweils ganz bestimmten wirtschaftlichen, innen- und außenpolitischen Zielen unterstanden. Denn das Beziehungsverhältnis zwischen Japan und den einzelnen europäischen Ländern war, wie noch zu zeigen sein wird, langfristig betrachtet, negativ geprägt. Es konnte nicht erwartet werden, daß die jeweiligen japanischen Regierungen das fremde Kulturgut ohne weiteres im Land verankern würden. Die Industrialisierung war eine großangelegte Verteidigungsmaßnahme mit dem Ziel, von den imperialistischen westlichen Staaten nicht aufgesogen zu werden. Trotz Bemühungen um die technischen Fertigkeiten der Europäer kann von einem echten Interesse an kulturellen Dimensionen nicht gesprochen werden. Die Maler der zweiten und dritten Phase standen in Kontakt mit der Regierung, waren größtenteils sogar Beamte. Ihre Arbeit diente damit den Zielen der jeweiligen Regierung. Sie hatten untereinander Kontakt, dies

ermöglichte gegenseitige Kontrollen.

Auf das möglicherweise große persönliche, von den offiziellen Aufgaben abweichende Interesse einzelner Maler am europäischen Kulturgut, wie dies in Schriften immer wieder angesprochen wird (Satake Shozan, *Gaho kôryô* (Grundzüge der Maltechnik), 1778; Shiba Kôkan, *Seiyô gadan* (Plauderei über westliche Malerei), 1799 und *Seiyô gahô* (Prinzipien der westlichen Malerei), 1805, Takahashi Yuichi, *Yôgaku Tekigen* (prospects of Western Science), 1865, werde ich nicht eingehen.

In der ersten Phase des Kontakts ab 1543 dienten die westlichen Maltechniken dem Versuch der Kolonisation Japans durch die Portugiesen und der Missionierung durch die Jesuiten.

In der zweiten Phase wurden die Maltechniken bereits um 1705 für die Dokumentation medizinischer Aktivitäten eingesetzt. Im Laufe des Zusammenbruchs der Isolationspolitik und in Vorbereitung auf den Kontakt mit den Kolonialmächten erarbeitete man gezielt die wissenschaftlichen und naturwissenschaftlichen Fertigkeiten Europas: Ab 1750 dienten sie der Herstellung von medizinischem, zoologischem, botanischem, kartographischem und astronomischem Abbildungsmaterial. Weiterhin verwendete man sie für die Herstellung realistischer Stadtansichten. Dabei arbeitete man im Sinne des Lernprozesses zunächst nach Vorlagen. Odano Naotake und Shiba Kôkan waren die ersten, welche die Grenze zur eigenständigen Forschung überschritten. Weiterhin wurden die Westtechniken eingesetzt, um das Dasein der Niederländer auf Dejima, die Überbringer des Wissensgutes waren zu dokumentieren. Dabei entstand ein generalisiertes Bild der Europäer.

In der dritten Phase benötigte man die europäischen Maltechniken beim Aufbau eines Industrie- und Rüstungsstaates nach westlichem Vorbild. Sie wurden für zivile, militärische und propagandistische Zwecke eingesetzt. Weiterhin dienten sie dem Kampf gegen die den Fortschritt blockierenden Traditionalisten. Während der Industriellen Revolution ab 1890 wurden die Möglichkeiten des technischen Realismus für die Verherrlichung der Ergebnisse der Industrialisierung eingesetzt, doch dokumentierte man auch ihre Folgen. Mit zunehmenden Erfolgen der japanischen Kapitalwirtschaft wurden der fremden Kulturtechnik immer mehr Tore zu offiziellen - auch kulturelevanten - Stellen geöffnet, ehe man sie 1907, als Japan sich auf wirtschaftlicher Ebene neben den modernen westlichen Industriestaaten etablierte, endgültig integrierte. Die Westtechniken begleiteten in ihrer Gesamtheit die kapitalistische Entwicklung Japans. Sie wurden dafür eingesetzt, durch gezielte Informationen über Europa politische Ziele zu unterstützen.

Um diese These zu untermauern, möchte ich zunächst die Qualität des

Beziehungsverhältnisses, das Europa mit Japan knüpfte, sichtbar machen. Denn es war die Basis, auf der es zum Transfer der Kulturtechnik kam. Ich werde daher den Verlauf der Begegnungen, die auf japanischem Territorium stattfanden und die, von beiden Seiten kommend, eine interkulturelle Schnittmenge bildeten, chronologisch aus der Vogelperspektive vorstellen. Dieser Blick auf die "Beziehungskarte" zeigt deutlich die Veränderungen während der Jahrhunderte. Der Kontakt zwischen Japan und Europa bestand über den gesamten Zeitraum auf wirtschaftlicher Ebene, wobei die europäischen Partner wechselten. Diese Wirtschaftsbeziehung war, mit Ausgangspunkt in Portugal, aggressiv motiviert und hatte eine Kettenreaktion zur Folge. Die durch die Beschreibung des Wirtschaftskontakts aufgezeigte grundsätzlich negative Qualität der Beziehung prägte auch die Motivationen, die hinter dem Erwerb der westlichen Kulturtechniken der Bildherstellung standen. Um nun eine Antwort auf die Frage nach der Funktion jenseits kultureller oder künstlerischer Ambitionen zu erhalten, erscheint es mir unumgänglich, interdisziplinär vorzugehen und Einsichten anderer Fachgebiete, der Wirtschaftsgeschichte, der Medizingeschichte und des Ingenieurwesens, in die Argumentation einzubeziehen. Die Analyse der jeweiligen Situation, innerhalb derer die westlichen Maltechniken vermittelt wurden, verdeutlicht deren tatsächliche Funktion als Teilbereich innerhalb des großen Gefüges. Die jeweiligen Funktionen werde ich mit Bildmaterial verdeutlichen, oft waren jedoch nur schriftliche Informationen auffindbar, insbesondere dort, wo die Westtechniken für militärische Zwecke eingesetzt wurden. Der Vergleich mit rein europäischen oder rein japanischen Werken ermöglicht es, die neuen Aufgaben der Maler zu erfassen, mit denen sie in der japanischen Maltradition nicht konfrontiert wurden. Die Bildtitel beziehe ich, sofern authentisch, als Erläuterungshilfen ein.

Quellen

An schriftlichen Quellen stehen der Erforschung der Edo - Westmalerei bislang Texte zur Verfügung, die von Satake Shōzan und Shiba Kōkan stammen und in denen sich die Maler mit den Problemen und Möglichkeiten der westlichen Maltechnik auseinandersetzen: 1778 schrieb Satake Shōzan erstmalig über europäische Malerei; in „Grundzüge der Maltechnik (*Gahō kōryō*)“ verglich er die traditionelle Maltechnik der Kanō-Schule mit der europäischen Vorgehensweise. Er beklagte das Fehlen einer Perspektivierung der

Szenerien, Gegenstände und Personen in der japanischen Kunsttradition, betonte die Vorzüge der realitätsnahen Darstellungsweise der Westtechnik und kritisierte die eigene Kunsttradition als nutzlose Verschönerung (in: Oka, 1993, auch in: Satake Shôzan, Okanô, 1971, Naruse, 1972). 1799 legte Shiba Kôkan in „Prinzipien der westlichen Malerei (*Seiyô gahô*)“ seine Theorie über die niederländische Malerei nieder, in der auch Anleitungen zum Erlernen der einzelnen Methoden wie z.B. der Handhabung der Linearperspektive stehen. Im gleichen Zeitraum schrieb er „Plauderei über die westliche Malerei (*Seiyô gadan*)“, gefolgt vom „Diskurs über die Astronomie (*Tenchi ridan*)“ im Jahr 1816. (Oka, 1993, auch in Shiba Kôkan zenshû/Gesamtausgabe, 1992). Beide Maler, Hauptvertreter der "Akitaschule der Niederlandmalerei", waren begeistert von den Möglichkeiten, die sich ihnen eröffneten.

In der Meiji-Zeit signalisierte auch Takahashi Yuichi Westeuphorie. (1865, in Aoki u. Sakai, 1989). Dennoch herrschte unter den Westmalern der Meiji-Zeit keine allgemeine Westeuphorie. Koyama Shotarô, der als Maler beim Aufbau des Rüstungsstaates maßgeblich beteiligt war, trennte den aus Europa importierten und auf kulturelle Größenordnungen verweisenden Begriff der "Kunst" strikt von der japanischen Kalligraphie (1882, 1986). Die Kalligraphie ist eine fundamentale Kulturtechnik Ostasiens, vielleicht sogar ihr typischstes Symbol. Damit signalisierte Koyama, der die Realistik der Westtechniken gezielt für den Aufbau eines modernen Rüstungsstaates einsetzte, die Unvereinbarkeit der Kulturgüter. Die Wahrung der Tradition, der Kultur und des Gedankenguts Ostasiens war das zentrale Anliegen Okakura Tenshins, das er in verschiedenen Schriften thematisierte, die in der Gesamtausgabe der Schriften aus der Meiji-Zeit/Meiji bungaku zenshû, 1968, enthalten sind.

Benutzte Literatur, Forschungsstand

Japanische und ostasiatische Forscher bearbeiten die japanische Westmalerei in Bezug auf ihre künstlerische Phänomenologie, konzentrieren sich auf Aspekte der Geschichte und verwenden diese als Hintergrund, um künstlerische Entwicklungen, die das Fremdkulturgut in Japan durchlief, auch anhand der Erstellung von Künstlerbiographien sichtbar zu machen; dabei wird der Schwerpunkt auf die Erarbeitung kleiner Einheiten gelegt. Um in Bezug auf die Funktion der Westmalereien zu Antworten zu gelangen, halte ich hingegen die vorab beschriebene Methode für notwendig, bei der japanische und europäische Forschungsergebnisse aus unterschiedlichen Fachbereichen verschränkt verarbeitet werden.

Die von mir durchgesehenen japanischen - kunsthistorischen – Dokumentationen, in der Bibliographie aufgeführt, stellten einen Fundus bereit, den ich auf Hinweise durcharbeitete, die meine These unterstützen. Wirtschaftliche Informationen zu allen Phasen entnahm ich Fachtexten aus dem Taikai Lexikon der Wirtschaftswissenschaften⁷. In Lexika⁸ fand ich weitere wirtschaftliche, historische, politische und allgemeine Hinweise sowie Erklärungen zu einzelnen Sachverhalten wie z.B. die Entwicklung des japanischen Schienennetzes. Insgesamt lag eine bruchstückhafte Situation vor.

Für die Bearbeitung der Westmalerei der Momoyama-Zeit stellte ich japanische kunsthistorische Forschungen (Takeda 1992, Sakamoto, 1993, Trede, 1993), sowie das „Farbige Bilderlexikon, Chronik der Geschichte der japanischen Kunst“⁹, 1986 (Bilder) neben wirtschaftliche (Sasaki, 1984), historische (Lexikon der japanischen Geschichte¹⁰, 1991) und allgemeine Informationen (Großes Wörterbuch der japanischen Sprache¹¹, 1989). Doch erst der Einbezug der europäischen historischen Situation dieser Zeit (Tschöpe, 2004) und insbesondere aktueller europäischer Forschungsergebnisse über die Arbeit der Jesuiten im Dienst der Kolonisation (Bernecker/Pietschmann, 2001; Hartmann, 2001) ermöglichte einen Blickwinkel, der über die Focussierung auf künstlerische Fragen hinausgehend die tatsächlichen Aufgaben der westlichen Kulturtechniken als Instrument der Kolonisation sichtbar werden ließ. Der Vergleich der japanischen Bilder mit europäischen Bildern, die das Dasein der Kolonialherren in Indien thematisierten (in Kurowski, 1990, der Text ist unerheblich), bekräftigte meine Annahme, denn einige Facetten des kolonialen Lebensstils wurden auf japanischen Stellschirmen festgehalten. In diesem Zusammenhang betrachte ich die Beschreibung der Ereignisse während des sogenannten Südbarbarenbooms, von Sakamoto (1993), Tadayoshi (1993) und Trede (1993) als positives Signal freundschaftlicher interkultureller Aktivitäten eingestuft, jedoch als Zeichen der zunächst sehr erfolgreichen Strategie der vermeintlichen „Händler“, im Land Fuß zu fassen und dabei Elemente ihrer heimischen Kultur dauerhaft anzusiedeln. Das Ziel war dabei, das Land kulturell zu überfrachten¹² (Inculturation) und die endgültige Usurpation durchzuführen. Der ungeheure Anklang des Christentums in Japan, von Trede in seinen Details lebendig beschrieben, und weiterhin die dadurch in Gang gekommene,

⁷ Taikai Keizaigaku jiten

⁸ Kakusen Nihonshi jiten/Lexikon der japanischen Geschichte; Nihongo Daijiten/Großes Wörterbuch der japanischen Sprache, Kojien/Allgemeines Japanischlexikon

⁹ Genshoku zuten, Nihon bijutsu shi nenpyô und Genshoku zuten, Nihon bijutsu shi nenpyô zuhan tokushû Momoyama jidai

¹⁰ Kakusen Nihonshi jiten

¹¹ Nihongo Daijiten

¹² Durch die Verbreitung der Religion, der Bauweise, der Kulturtechniken (Musik, Malerei), der Wissensgüter, sowie durch Sprachunterricht

europäisch beeinflusste Kunstproduktion dieser Zeit werden von japanischen und ostasiatischen Forschern, die sich mit der künstlerischen Phänomenologie¹³ befassen und den Blick auf die japanische Seite gerichtet halten, als Zeichen eines freundschaftlichen Kulturaustausches eingestuft (Tadayoshi, Sakamoto, Cooper und Trede, Vgl. Essays in Kat. Japan und Europa, 1993). Diese äußerlich positive Situation und die vermeintlich freundschaftlichen Ambitionen schrumpfen, bezieht man die Motive der europäischen Seite ein, zu Vehikeln der Kolonisationsstrategien zusammen, deren eine die gezielte Anpflanzung europäischer Kulturelemente war.

Für die Bearbeitung der Westmalereien der Edozeit nutzte ich Bildmaterial und Begleittexte aus den Katalogen „Wegweiser zum Ausdruck der Westmalerei: von Mitte der Edo-Zeit bis zum Beginn der Meiji-Zeit“¹⁴ (1985) und „Werke der Hollandmaler: Führer durch die japanische Westmalerei der Edozeit“¹⁵ (1990), Takehanas „Werke der Akitahollandmaler“¹⁶ (1989) und „Die Westmaler der Edozeit“¹⁷ von Oono Tadashige (1968). Bilder und Informationen über Shiba Kōkan fand ich in Frenchs Biographie (1974), der diese jedoch als privat und im Laufe einer Künstlerreise entstanden betrachtet. Die Begleittexte zu den Abbildungen in den genannten Katalogen, auch die auf kurze Abschnitte eingeschränkten historischen Hintergrundinformationen erscheinen durch den in dieser Arbeit methodisch aus der Vogelperspektive auf langfristige Entwicklungen gerichteten Blick und den Einbezug anderer Fachbereiche und wichtiger Ereignisse in Europa in einem anderen Licht: Tschöpes Artikel über die Vereenigde Oostindische Compagnie (2004), ausgestattet mit historischen Informationen über die Entwicklungen in Europa, verdeutlichte die Tragweite der wirtschaftlichen Beziehung, die Japan mit dem mächtigsten europäischen Giganten der Zeit eingegangen war, der die Position der

¹³ Tadayoshi (1993) über die Verwendung europäischer Vorlagen für die Herstellung japanischer Karten in westlichem Stil, Cooper (1993) über Verwendung und Kopie eindeutig europäischer Vorlagen für die Darstellung europäischer Städte auf Stellschirmen. Sakamoto und Trede (1993) gehen weiterhin davon aus, daß auch für die Herstellung von säkularen Szenen auf Stellschirmen europäische Vorlagen kopiert wurden. Da jedoch zunächst die Inculturation/Europäisierung der Japaner das Ziel war, ist anzunehmen, daß auch beabsichtigt wurde, Maler auszubilden, die in der Lage waren, die neue Kulturtechnik eigenständig anzuwenden. Dies bedeutete zu diesem Zeitpunkt, daß die Maler den Realismus der Renaissance erwarben, um die Umgebungsrealität abzubilden. Es dürfte sich bei den Szenerien daher, nach Erreichen eines technischen Grundniveaus, um Kombinationen realistischer Darstellungen von Situationen vor Ort mit Kopien handeln. Ein weiteres Ziel ist die Einstufung der unzähligen Schiffsdarstellungen auf Südbarbarenstellschirmen: Sakamoto (1993) und Takeda (1992) klassifizieren die Szenerien mit Schiffen in 3 Typen; Sakamoto vertritt dabei die Auffassung, daß ausschließlich Bildquellen und Vorlagen aus Europa oder China kopiert wurden. Auch hier wird dem Realitätsgehalt der dargestellten Szenen wenig Bedeutung beigemessen. Trede (1993) eruierte die Herkunft der Motive des in diesem Zeitraum entstandenen Südbarbaren-/Nanbankunsthanderwerks und wies auf die Besonderheiten dieser synthetisierten Kunstform hin.

¹⁴ Yōfūhyōgen no dōnyū: Edo chūki kara meiji shoki made

¹⁵ Akitarangaten: Edo yōga no nabigētā

¹⁶ Gashū Akitaranga

¹⁷ Edo no Yōgaka

Portugiesen in Übersee übernommen hatte. Er erläutert die unvorstellbare Macht der VOC und die Form, die diese Macht annahm. Dieser Wirtschaftskontakt stellte den Ausgangspunkt, der den Transfer der europäischen Maltechnik überhaupt ermöglichte. Der Handelskontakt beschränkte sich, abgesehen von einer Pflichtreise nach Edo, auf die kleine künstliche Insel Dejima, denn Japan hatte sich seit der negativen Erfahrung mit den Portugiesen dem Ausland verschlossen.

Tschöpes Artikel läßt erkennen, in welcher Gefahr sich Japan befand, das versuchte, mit taktischen Manövern und profitablen gegenseitigen Handelskontakten der Gefahr der Usurpation zu entgehen.¹⁸ Und er macht nachvollziehbar, daß Japan in eine bedrängende Situation geriet, als die auf Autarkie (Reisanbau) basierende Isolationspolitik zu zerbrechen begann: Die Furcht, einer ungewollten Konfrontation gegenüberzustehen, führte dazu, sich vehement mit den westlichen überlegenen Wissenschaftstechniken zu befassen, obwohl diese mit Methoden arbeiteten, welche die heimische Religion und Ethik gravierend verletzten. Die vor diesem außenpolitischen Hintergrund gezielte Erarbeitung der medizinischen und naturwissenschaftlichen Fertigkeiten ging weit über ein rein philologisches, von Neugier getragenes oder gelehrtes Interesse, wie Yoshida (1993), Oka (1993), Naruse (1993) und Sasaki (1993) den Umgang mit den Naturwissenschaften kommentieren, hinaus.

Weiterhin verdeutlicht der Vergleich mit westlichen, anwendungsbezogenen kartographischen, ingenieurstechnischen, botanisch-pharmazeutischen und vor allem medizinischen Darstellungen (Hoff, 1998; Purmann, 1705; Le Dran, 1733; Reil, 1807/08; Noel, 1841) die tatsächlichen, anwendungsbezogenen Aufgaben der Maler und der Westtechniken im Dienst der naturwissenschaftlichen Praxis. Er ist ergänzt durch Informationen aus japanischen Lexika, dem Lexikon der japanischen Geschichte (1991), sowie der japanischen Medizingeschichte in westlichem Stil (Fujikawa, 1935; Rosner, 1993; Sasaki, 1993; Yoshida, 1993). Zwar bieten Rosner, Sasaki und Yoshida, die sich mit der Entwicklung der japanischen Medizingeschichte befaßten, im Detail ausführliche Informationen, doch kommen sie zu anderen Schlüssen: Der Zeitpunkt der definitiven praxisnahen Auseinandersetzung mit der westlichen Medizin wird jeweils wesentlich später, zumeist erst in der Meiji-Zeit, angesetzt. Auch wird, und diese Auffassung blieb im Kern seit 1935 (Fujikawa) unverändert, das erste bebilderte Anatomiebuch Japans als ausschließliche Kopie eines - oder mehrerer - westlicher Anatomiebücher eingestuft. Während Fujikawa die übersetzerische Leistung dieses Werks als grundlegend für die nachfolgende Entwicklung der japanischen Medizin betont, stufen French (1974), Rosner,

¹⁸ In diesem Kontext die Angehörigen der mächtigen VOC auf Dejima vor Nagasaki als Gefangene zu bezeichnen (Vos, 1993) erscheint unrealistisch.

Sasaki und Yoshida (1993) es als aus gelehrtem Interesse und philologischer Neugier hergestellt ein. Diese Sichtweisen klammern, da das Buch als Kopie betrachtet wird, seit 1935 den definitiv praxisbezogenen Aspekt bereits zum Zeitpunkt der Herstellung aus. Insbesondere der Einbezug europäischer Abbildungen aus naturwissenschaftlichen Dokumentationen verdeutlicht die tatsächlichen Ziele des Erwerbs der westlichen Maltechniken in einem Land, das den Realismus ablehnte, sich dem Ausland verschloß und sich intern zu wappnen begann. In diesem Kontext ist auch die Herstellung der zahlreichen Kopien aus europäischen bebilderten naturwissenschaftlichen Werken nicht als Zeichen neugierigen gelehrten Interesses zu sehen, sondern als Vorstufe der Erarbeitung der Praxis und als Teil einer als notwendig erachteten Kulturforschung, die sich darum bemühte, die Fähigkeiten einer unbekannt, als gefährlich eingestuften Region zu erarbeiten. Einblicke in die verschlossene Welt der Edo-Zeit, die aus wirtschaftlicher und politischer Sicht eine extrem lange Phase der Abschottungs- und Isolationspolitik unter der Militärherrschaft der Tokugawa war, geben Nitobe (1988), Yamamoto (1989) und Miyamoto (1974): Sie helfen, das Verständnis dafür aufzubauen, daß dieses Land, nach der kulturell-religiösen Überfrachtung wieder im Besitz eines eigenen geschlossenen Systems mit einer äußerst sublimierten Kunst- und Kulturentwicklung¹⁹, sich den westlichen Kulturtechniken mit eindeutig praxisorientierten Zielen zuwandte. Und sie verhindern ein träumerisches Versinken in die hochentwickelte Kultur der Edo – Zeit.

Im Gegensatz dazu wird die gesamte Bildproduktion in westlichem Stil als jenseits der praktischen Nutzung betrachtet: Yoshida (1993) stuft den Erwerb der Kenntnisse der Medizin, Botanik, Astronomie, sowie technischer Geräte als von Neugier und philologischem Interesse getragen ein. Weiterhin betont er die Nutzung technischer Geräte für künstlerische Zielsetzungen, so den Gebrauch des Teleskops durch Maruyama Ookyo, um Tier- und Pflanzenbilder zu modifizieren. Damit knüpft er an French (1974) an, der ebenfalls der Auffassung ist, daß Shiba Kôkan das Mikroskop nur für die Herstellung künstlerischer Insektenbilder eingesetzt habe. Auch Screech (1993) betrachtet die Verwendung des Guckkastens nicht als im Dienst der Praxis, sondern für künstlerische Zwecke: So habe man den Guckkasten dafür verwendet, japanische Interieurs tiefer Gesellschaftsschichten linearperspektivisch korrekt darzustellen; er habe dem Unterhaltungs- und Vergnügungsgewerbe gedient. Wie bereits erwähnt, beschäftigten sich Sasaki, Yoshida und Rosner mit der japanischen Medizingeschichte in westlichem Stil. Sasaki (1993) gesteht zwar der japanischen Medizin eine gewisse Experimentierfreude in

¹⁹ So die Teezeremonie, die Teekeramik, die Malereien der Kanô- und Rinpa-Schule

Bezug auf die Sektion zu. Doch auch dieses Interesse stuft er weit entfernt von der medizinischen Praxis ein: So habe Maruyama Ookyô Sektionen mitverfolgt, um seinen Figurendarstellungen mehr Realitätsnähe zu verleihen. Auch Rosner (1993) betrachtet die Beschäftigung mit europäischer Medizin während der Edo-Zeit als unabhängig von Forschung und Praxis: Man habe sich ausschließlich aus gelehrtem Interesse damit befaßt und eigenständige Forschungen abgelehnt. Der Höhepunkt der Auseinandersetzung sei die vollständige Übertragung des Anatomiebuches von Kulmus einschließlich der Abbildungen ins Japanische gewesen.

Die ebenfalls entstandene eindeutig künstlerische Bildproduktion betrachte ich, wie bereits erwähnt, als Teil des Erwerbs der schwierigen Technik nach europäischen Vorlagen, die durch die VOC nach Japan verbracht und dort gehandelt wurden. Dabei entwickelten einige Maler ein großes Interesse an den Möglichkeiten dieser Malweise. Oka (1993) betrachtet die Niederlandmalerei (*Ranga*) allgemein als Teilbereich der fremden Kultur, mit der man sich aus gelehrtem Interesse befaßt habe. Dieses Interesse, meines Erachtens aus Gründen der Vorsicht gegenüber den Fremden auf Dejima an den Tag gelegt, stuft Oka jedoch äußerst positiv ein: Man habe das Ziel gehabt, eine Synthese japanischer und westlicher Darstellungsformen zu schaffen, um ein neues ästhetisches Bewußtsein zu schaffen. Ein derartiges Ziel erscheint in Anbetracht der konsequent bis zur erzwungenen Landesöffnung aufrechterhaltenen Abschottungspolitik zweifelhaft.

Ein weiterer, kunsthistorisch bearbeiteter Aspekt ist der Einfluß des neuen Mal- und Zeichenstils auf die heimische Maltradition in der Edozeit. Er wird von Oka (1993) als Traditionsbruch eingestuft: So soll Shiba Kôkan die „naturalistische“, d.h. realistische Landschaftsmalerei als Möglichkeit betrachtet haben, sich von den Vorgaben der chinesischen Tradition der idealen Landschaftsmalerei zu distanzieren. Sasaki (1993) konstatierte weiterhin den Einfluß der westlichen Naturwissenschaften auf die Tier- und Pflanzenmalerei des Satake Shôzan, geht jedoch nicht so weit, von gezielten Synthetisierungen zu sprechen. Naruse, der 1993 stilistische Fragen in Bezug auf die Porträtmalerei Shiba Kôkans bearbeitete, vertritt die Auffassung, daß die Rezeption der westlichen Maltechniken für die Entwicklung einer neuzeitlichen japanischen Porträtmalerei von herausragender Bedeutung gewesen sei. Demgegenüber hebt Mayr das Weiterbestehen japanischer Charakteristika in der Porträtmalerei trotz westlicher Einflüsse hervor. Dies bezeugt einen Streit um den epochebildenden Einfluß der unterschiedlichen Kulturtechniken auf japanischem Boden.

Die Verbindung von westlicher Maltechnik und Industrialisierung in der Meiji-Zeit stellte Harada Minoru (1973/Neuaufl.1997) zwar her, doch ging er nicht ausführlich darauf ein, sondern legte insbesondere Wert auf die Vermittlung der grundsätzlichen Entwicklungsstränge der europäischen Malweise einschließlich der entsprechenden Gattungsbezeichnungen, die z.T. europäischen Termini nachempfunden sind, so z.B. der Begriff der „romantischen“ (romanshugi, wörtl. romantizistischen) oder der „naturalistischen“ Malerei (shizenshugi). Sie wurden japanisch konnotiert, der Begriff „Naturalismus“ (wörtlich Natur-ismus) z.B. steht für die europäische Realitätsillusion in der modernen Malerei.

Tanaka Atsushi (1993) erwähnt zwar die Umstrukturierung Japans nach europäischem Vorbild und die ungeheure Macht des Meijistaates; auch deutet er aufkommende Identitätsprobleme in der Bevölkerung im Zusammenhang mit der Verwestlichung an. Doch er geht nicht näher darauf ein sondern betont, die Verwestlichung sei von allgemeiner Euphorie getragen gewesen. Das Hauptaugenmerk ist auf künstlerische Fragen und Themen gerichtet: So berichtet er zwar über die Schwierigkeiten der Westmaler, jenseits der Kulturpolitik der Zeit Anerkennung als Künstler zu finden, die Ziele dieser Kulturpolitik führt er jedoch nicht aus. Takahashi Yuichi habe das Ziel gehabt, eine Änderung der Sehgewohnheiten herbeizuführen und den „Naturalismus“ zu fördern. Er soll später durch Fontanesi darum bemüht gewesen sein, der Kunst als eigenständigem Ausdrucksmittel eine Basis zu schaffen. Weiterhin betont Tanaka einen künstlerischen Kampf zwischen den „naturalistischen“ Malern der Alten Schule und jenen der neuen Künstlergeneration unter Kuroda Seiki (so auch Harada bereits 1973). Die neue Generation habe nach Ausdrucksmöglichkeiten für ihre Empfindungen auf der Suche nach einer neuen Identität zwischen Modernisierung und Vergangenheit gesucht. Tanaka bezeichnet weiterhin -wie bereits Harada, 1973- die Werke der Maler des Schimmelvereins als romantische Malerei; auf den Bildern sei das Innenleben der Künstler und ihr Umgang mit den Umwälzungen thematisiert: Der europäische Begriff „romantisch“ steht nun für die Innenwelt der Künstler während der Verwestlichung. Nach Tanaka verfolgte weiterhin Kuroda Seiki das Ziel, die europäische akademische Ideen-, Historien-, Figuren- und Freilichtmalerei in Japan zu etablieren; er stuft Kuroda als „gemäßigten Naturalisten“ ein, dies habe die Genremalereien seiner Schüler beeinflusst. Die kulturministeriellen Kunstausstellungen ab 1907 kommentiert Tanaka mit der Bewertung, es habe sich um eine endlose Reihe sentimentaler Genrebilder gehandelt; die romantische Stimmung sei dabei verlorengegangen. Auch Croissant (1993) wendet sich in Bezug auf die Westmalerei zunächst künstlerischen Fragen und Themen zu: So habe Takahashi Yuichi das Ziel

verfolgt, die europäische Stilleben-, Historien- und Porträtmalerei zu entwickeln. Man habe weiterhin das Ziel der Erarbeitung einer autochthonen realistischen Malerei japanischer Prägung gehabt, um das Niveau des Herbstsalons zu erreichen. Weiterhin hätten Yamamoto Hôsui und Harada Naojirô das Anliegen gehabt, der Forderung nach einer didaktischen Yôgamalerei nachzukommen und einheimische Themen mit westlichen Bildherstellungsweisen zu synthetisieren. Wada Sanzô, Wada Eisaku und Akamatsu Rinsaku hätten in ähnlicher Weise an diesem Ziel gearbeitet, darum bemüht, die europäische Figurenmalerei in Japan heimisch zu machen und eine Figurenmalerei aufzubauen, die den japanischen Menschen idealisiert und heroisiert. Die Autoren der von mir verwendeten Texte in der Kompilation des Kunstmuseums Kanagawa (2000), zusammengestellt aus einer Reihe von biographischen Einzelartikeln der Zeitschrift *Bijutsu techô/Handbuch der Kunst der Jahre* (4/1995 bis 10/1998), widmen sich in erster Linie der Hervorhebung künstlerischer Einzelleistungen im Zusammenhang mit der westlichen Maltechnik. Die ebenfalls verwendeten Einzeltexte der Kompilation von Miwa Hideo (1993) zeigen eine gleichermaßen große Zurückhaltung in Bezug auf Industrialisierung, Verwestlichung und Rüstung, der Schwerpunkt ist auch hier auf künstlerische Einzelleistungen gelegt.

Die Frage des Einflusses der Politik auf die Westmalerei wurde bislang eingehend in Bezug auf die Position Japans auf den Weltausstellungen diskutiert: Harada erwähnte bereits 1973 die Exporterfolge und die Erfolge japanischen Kunsthandwerks auf der Wiener Weltausstellung des Jahres 1873. 1974 nahm Conant darauf Bezug und thematisierte den Zusammenhang von Politik und Malerei in der Meijizeit nochmals, bezog sich dabei jedoch auf die Nihongamalerei. Auch Baumunk (1993) thematisiert die Erfolge Japans auf der 1873er Weltausstellung nochmals; dabei legt er den Schwerpunkt auf die Frage nach den Absichten der japanischen Aussteller, sowie auf die Reaktionen, die der japanische Pavillon auch auf den folgenden Weltausstellungen auf sich zog. Girmond (1993) berichtet ebenfalls ausführlich über die Wirkung des gezielt produzierten Exportkunsthandwerks auf den Weltausstellungen. Satô Dôshin (1995) erweitert dieses Thema durch den Einbezug des Einflusses der Politik /Wirtschaftspolitik der Meijiregierung auf das japanische Kunsthandwerk und die Exportindustrie. Satô (1999) widmet sich dem Zusammenhang von moderner Kunst und Politik im Meijistaat nochmals, unmittelbar daran knüpft Croissant (2001 (Vortrag Köln); 2003; 2005 (Vortrag Heidelberg); 2008) an: Sie vertritt die Auffassung, die Westmalerei der Meijizeit habe der nationalen Repräsentation gedient. Man habe sich darum bemüht, vor dem Westen eine eindeutig

prowestliche Haltung auch auf den Weltausstellungen zu vermitteln und gleichzeitig zu zeigen, daß man das maltechnische Niveau des Westens erreicht habe. Zugleich habe man die Westmalerei für Modernisierung und Aufklärung im Land eingesetzt. Im Zuge dieser Argumentation richtet Croissant das Hauptaugenmerk auf die Kaiserporträts des Takahashi Yuichi: Man habe mittels der gezielten verwestlichten Darstellung des Kaisers versucht, den Verwestlichungskurs im Land zu propagieren. Die Porträts hätten weiterhin die Doppelrolle des Kaisers signalisiert, den modernen verwestlichten Staat und die Tradition der Ahnen zu vereinen. In diesem Zusammenhang sind Croissant/Bryson (2003) der Auffassung, daß durch die Verwestlichung auch die westliche patriarchale Struktur nach Japan transferiert worden sei.

Meine Arbeit knüpft an die wirtschaftspolitischen Aufgaben der Westmalerei an. Ich beziehe sie jedoch nicht auf die repräsentative Aufgabe vor dem Ausland auf Weltausstellungen, sondern richte den Blick unter Einbezug der außenpolitischen, sowie der wirtschaftlichen Situation auf die Nutzung der Westmalerei für praktische und propagandistische Zwecke im Land selbst. Hierunter fällt auch, wie „Europa“ zu bestimmten Zeiten der wirtschaftlichen Entwicklung vermittelt wurde.

Die Voraussetzung hierfür ist meines Erachtens die genauere Kenntnis des Ausmaßes der in kunsthistorischen Schriften höchstens marginal angedeuteten Industrialisierung. Sie wurde erst durch Informationen über die einzelnen Phasen der japanischen Wirtschaftsgeschichte, die ich Texten des Lexikons der Wirtschaftswissenschaften (1984)²⁰ entnahm, nachvollziehbar: Es handelte sich um einen unvorstellbaren, großangelegten, vollständig durchgeplanten Umstrukturierungsprozeß einschließlich der oktroyierten Verwestlichung. Als Selbstschutzmaßnahme in direkter Reaktion auf den von Seiten Amerikas angedrohten Krieg eingeleitet, entzog diese Umstrukturierung Japan zunächst das kulturelle Fundament, überfrachtete es mit einer Fremdkultur²¹ und stellte die Bevölkerung vollständig in den Dienst des Aufbaus. Höchstwahrscheinlich hätte Japan ohne diese Bedrohung den Zustand des Landesabschlusses erst im Falle des endgültigen Zusammenbruchs der autarken Wirtschaftsform aufgegeben. Diese gravierende Dimension rückt Debatten über künstlerische Zielsetzungen oder stilistische Einstufungen, sofern sie nicht der gezielten Repräsentation dienten (Vgl. Croissant, Satô), in den Hintergrund und stellt die immer wieder betonte Begeisterung für die Verwestlichung in Frage.

Daß Japan nach europäischem Vorbild umstrukturiert werden sollte, wurde vom

²⁰ Taikei Keizaigaku jiten

²¹ Die nicht homogen war, sondern sich aus unterschiedlichen, in verschiedenen Ländern Europas entwickelten Systemen zusammensetzte, die bedarfsorientiert ausgewählt und zusammengesetzt wurden.

Autorenteam der Nippon Steel 1989 mit z.T. ausführlichen Informationen angesprochen. Die Verbindung von westlicher Maltechnik und Industrialisierung deutete Harada Minoru 1973 an. Die Geschichte des zum Vorbild erklärten Europa zeigt weiterhin, daß die westlichen Maltechniken immer auch praktischen, d.h. ingenieurstechnischen Arbeiten dienten: Aufschluß darüber geben mittels der Darstellung der langen Entwicklung des Ingenieurwesens und der Aufgaben der Ingenieure, auch für technische Laien noch verständlich, Wolfgang König und Walter Kaiser (2006) vom Verband Deutscher Ingenieure (VDI). Ein herausragendes Beispiel für diese praxisbezogene Tätigkeit ist Leonardo da Vinci, der Bauzeichnungen von Brücken herstellte, die ohne weiteres auch als künstlerische Einzelleistung gewissermaßen falsch eingestuft werden können. Weiterhin befand sich Japan zum Zeitpunkt des Übergangs in die geplante Moderne technisch auf vorindustriellem Niveau. Dies bekräftigte meine These, daß auch die japanischen Westmaler mit Arbeiten betraut waren, die praktischen Zwecken und damit dem vordringlichen Ziel der Industrialisierung dienten. Auch der Einbezug der Entwicklungen in England und Frankreich während der Industrialisierung - Friebe (1983); Mattie (1998); Kat. Industrie und Technik (1969) - war aufschlußreich in Bezug auf das Vorbild, an dem sich Japan orientierte. Harada (1973) berichtet zwar über den ersten verbeamteten Lehrmeister der Westmalerei im Dienst der Industrialisierung, Kawakami Tôgai, der in kunsthistorischen Abhandlungen wenig Berücksichtigung findet. Doch richtet er das Augenmerk auf die Frage des erreichten Westniveaus der Ölmalereien und den Einfluß der japanischen Nanga-Malerei. Erst Tanaka Atsushi (1985) informiert, jedoch ohne Bildmaterial zur Verfügung zu stellen, mittels des Lebenslaufs des Kawakami über dessen tatsächliche Aufgaben als Maler für Industrie und Rüstung. Weitere Informationen über Kawakamis kartographische Tätigkeit fand ich im Nihongo Daijiten. Auch hier ermöglichten der Blick auf die Ingenieurstätigkeit und weiterhin Informationen von Axel Schuppe, dem Geschäftsführer des Verbands der Bahnindustrie (VDB) e.V. (2009), die im Lexikon der japanischen Geschichte²² gefundenen Informationen über die Entstehung des japanischen Schienennetzes und die Arbeit der Westmaler unter Leiter Kawakami Tôgai besser zu verstehen: Denn das Schienennetz übernimmt bis heute eine wichtige Funktion als Instrument der gezielten Entwicklung von Wirtschaftsräumen, d.h. für strukturplanerische Ziele. Dabei arbeiten nach wie vor Kartographen, Geographen und Ingenieure eng zusammen. Damit wird auch die grundsätzliche Arbeit der Malergeneration unter Kawakami Tôgai am „Amt für Malereiforschung“²³, sowie im Ausbildungskomplex für das Ingenieurwesen, dem die sog.

²² Nihonshi jiten

²³ Gagaku kyoku

„Kunstschule für das Ingenieurwesen“²⁴ angegliedert war, verständlich: Die Westmalerei diente dem Aufbau. Nahezu alle Westmaler der ersten Generation erhielten hier und bei Tôgai ihre Ausbildung. Dieses Grundanliegen wurde in japanischer Manier tradiert. Wie bereits erwähnt, widmen sich die von mir durchgesehenen Einzelartikel der Zeitschrift Bijutsu techô/Handbuch der Kunst aus den Jahren von 4/1995 bis 10/1998, zusammengestellt in der Kompilation des Kunstmuseums Kanagawa (2000), in erster Linie der Hervorhebung künstlerischer Einzelleistungen im Zusammenhang mit der westlichen Maltechnik. Doch sind immer wieder Informationen zu Industrie und Rüstung eingestreut: Insbesondere Artikel Nr.25 über Koyama Shotarô, Artikel 14 über Hyakutake Kenkô (wirtschaftliche Aufbauphase), und Art. 45 über Mitsutani Kunishirô (Industrielle Revolution) sind aufschlußreich, vor dem Hintergrund des Aufbaus eines Rüstungsstaates jedoch sehr ernüchternd. Weitere detaillierte biographische Informationen über einzelne Maler entnahm ich der Kompilation von Miwa Hideo (1993).

Weiterhin bestätigten die erfolgreichen wirtschaftlichen und außenpolitischen Entwicklungen ab 1890 (Nakamura, 1984) die unterschiedlichen Aufgaben der Westmalerei für, wie Takahashi Yuichi es ausdrückte, Staat und Regierung. Auch hierzu entnahm ich den Wirtschaftstexten und dem Lexikon der japanischen Geschichte (1991) wichtige Informationen, die in kunsthistorischen Forschungen keine Berücksichtigung finden, wie der Kommentar Tanakas (1993) deutlich zeigt: Denn er reiht auch die den Rüstungs- und Kolonisationskurs unterstützenden, prämierten Bilder der offiziellen kultusministeriellen Kunstaussstellungen ab 1907 in die seiner Auffassung nach „endlose Reihe sentimentaler Genrebilder, denen es an Romantik fehlt“, ein.

Der Begriff der „Industriellen Revolution“, der in Europa die Anfänge bezeichnet, steht in Japan für die Zeit ab 1890: Damit festigt er terminologisch nicht nur die ersten Erfolge der Industrialisierung, sondern auch die Kolonisationsabsichten Japans. Diese dienten dazu, eine ebenbürtige Position neben den Industriestaaten unter Beweis zu stellen und Finanzierungshilfen zu erhalten. Die westlichen Zeichentechniken wurden auch hierfür benötigt. Als dies gelang, wurden die westlichen Kulturtechniken am Kultusministerium als Neokulturgut endgültig integriert: Dies honorierte die grundsätzliche Aufgabe, die den westlichen Kulturtechniken und der Übernahme westlicher Fertigkeiten insgesamt zugeordnet war. Damit rücken auch die scheinbar nur auf das Erreichen künstlerischer Fertigkeiten ausgerichteten Ziele Wada Eisakus, Akamatsu Rinsakus und Wada Sanzôs, die europäische Figurenmalerei in Japan heimisch zu machen, eine heroische japanische Figurenmalerei und eine autochthone realistische Malerei japanischer Prägung aufzubauen,

²⁴ Kôbu bijutsu gakkô

die „das maltechnische Niveau des Hebsters hat“ (Croissant, 1993), in ein anderes Licht, vergegenwärtigt man sich den Grund, der zur Zwangsverwestlichung führte.

2. Definition der Terminologien *Yôfûga*, *Yôga* und *Seiyôga*

In Japan werden drei Fachtermini, *Yôfûga*, *Yôga* und *Seiyôga*, benutzt, um das Gebiet der Westmalerei genauer zu differenzieren. Die Terminologie *Yôga* wird gelegentlich auch für die Kennzeichnung ausländischer Filme im Gegensatz zum japanischen Film (*Hôga*) eingesetzt²⁵, doch ist dies hier irrelevant.

Für Bilder, die in der Zeit von 1543 bis 1868 produziert wurden, steht, in zwei Gruppen gegliedert, die Terminologie *Yôfûga*²⁶. Sie kennzeichnet Malereien, die „...die Technik des Ausdrucks westlicher Malerei kopierend, in der Momoyama-Zeit und in der Späten Edo-Zeit hergestellt wurden.“²⁷

Der Aufbau des Wortes *Yôfûga* betont einerseits die Bemühung um Malerei *im Stil* westlicher Malereien (*yô-fû*), unterstreicht jedoch andererseits auch eine deutliche Abgrenzung von diesen. Es wäre daher mit "Malereien in westlichem Stil" zu übersetzen.²⁸

Für Bilder, die mit fremdem Malmaterial²⁹ und in fremden Techniken³⁰ von Europäern im westlichen Ausland hergestellt wurden, steht die Terminologie *Seiyôga*.³¹ Der Aufbau des Wortes betont durch die Verkettung der beiden bedeutungsidentischen und präfigal eingesetzten Silben „*sei*“ und „*yô*“ die Bedeutung „westlich“ durch Verdoppelung der Grundbedeutung. Der Begriff wäre zwar wörtlich mit Westwestmalerei zu übersetzen, da er, geht man von der Wortbedeutung aus, das äußerste Extrem der Westmalerei - die von Europäern in Europa hergestellten Bilder - kennzeichnet, doch wird aus Gründen der Qualität der Übersetzung die Bezeichnung "Genuine Westmalerei" eingesetzt.

Der Terminus *Yôga* nimmt eine Position in der Mitte ein. Auch er wird für Werke einer Epoche benutzt, er steht für Werke ab 1868. Er wird als *verwandt* mit *Seiyôga* und als der japanischen Malerei *Nihonga* entgegengesetzt eingestuft³²: Dies betont eine klare

Abgrenzung von der japanischen Malerei *Nihonga* ab der Meiji-Zeit.³³ Wörtlich wäre der

²⁵ *Kojien*, Hrsg. Shinmura Izuru, 4. Aufl., Tokyo: Iwanami Shoten, 1991, S.2629 u. *Kodansha Karâhan Nihongo daijiten*, Tokyo: Kodansha, 1989, S.2019

²⁶ *Nihongo daijiten*, S.2023/2024 u. *Kojien*, S.2635

²⁷ „*Momoyama jidai to edojidai goki, seiyôga no hyôgengihô ni naratte egakareta e.*“ *Nihongo daijiten*, S.2023/24

²⁸ *Yôfûga*: Keine Angabe bei Nelson, Andrew Nathaniel, *The Modern Reader's Japanese-English Character Dictionary*, Rutland, Vermont, Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1962, S.546; keine Übersetzung in *Kojien*, S.2635, *Nihongo daijiten*, S. 2023/23 u. *Concise Japanisch-Deutsches Wörterbuch (Konsaisu wadoku jiten)*, Hrsg. Kunimatsu Kôji, 2. Aufl. 1976, Tokyo: Sanseido, 1985, S.1385

²⁹ Öl- und Wasserfarben, Pastellkreiden, *Nihongo daijiten*, S.1077; im *Kojien*, S.1426, werden zusätzlich Bleistift und "Stifte" genannt.

³⁰ Techniken der Ölmalerei, der Skizze/Vorzeichnung, der Perspektivik, Kupferstichtechnik, *Kojien*, S.1426 *Nihongo daijiten*, S.1077 u. *Kojien*, S.1426

³¹ *Kojien*, S.2629 u. *Nihongo daijiten*, S.2019

³² Es wird hierbei viel Wert darauf gelegt, die *Nihonga*-Malerei von westlichen Malereiformen zu trennen: " *Nihonga*: Nach der Meiji-Restauration als Bezeichnung verwendet, die von *Yôga*, insbesondere von Ölmalerei abgrenzt", *Nihongo daijiten*, S. 1480; " *Nihonga*: Malereiform, die im Gegensatz zu der ab der Meijizeit aus Europa ins Land hereingekommenen Westmalerei...", *Kojien*, S.1962

Terminus *Yōga* zwar mit den Begriffen "Westbilder" oder "Westmalerei" zu übersetzen, doch da diese Übersetzungen auch für von Europäern hergestellte Bilder benutzt werden³⁴, ist eine eindeutige Kennzeichnung als *von Japanern* gemalte Westbilder - "Japanische Westmalerei"- unumgänglich.

Unter diesem Gesichtspunkt des japanischen Bedürfnisses der genauen Differenzierung der Bildformen voneinander sind die Standardübersetzungen für die Terminologie *Yōga*, "Western Style Painting"³⁵, "Western Painting"³⁶ oder "die europäische Malerei", "ein europäisches Gemälde"³⁷, als

unzureichend einzustufen. Auch stiften die Übersetzungen der Terminologie *Seiyōga* mit ebenfalls "western painting"³⁸ oder „occidental painting“³⁹ Verwirrung insbesondere dann, wenn sie gemeinsam mit Übersetzungen der Terminologie *Yōga* auftreten, da auch sie nicht klären, ob es sich um japanische oder europäische Westmalereien handelt. Das weiterhin völlige Fehlen definierender Übersetzungen des Terminus *Yōfūga*⁴⁰ erschwert den Zugang zu von japanischen Kunsthistorikern vorgenommenen Einstufungen.

Die unterschiedlichen Terminologien zeigen, daß das Auftreten westlicher Malweisen in Japan chronologisch - nach Epochen der japanischen Geschichte - eingestuft wird. Diese Epochen waren in Bezug auf den Kontakt zu Europa jedoch Phasen internationaler Wirtschaftsgeschichte: *Yōfūga I*: Momoyama-Zeit, *Nanban boēki*, Handel mit den Portugiesen. *Yōfūga II*: Edo-Zeit, Handel mit der Vereinigten Oostindischen Compagnie. *Yōga*, gelegentlich vermergt mit *Seiyōga*: Meiji-Zeit, Industrialisierung, internationaler Handel. Nach einer Nachahmungsphase (*Yōfūga I und II*) wird der Schritt hin zu eigenständiger japanischer Westmalerei durch den Terminus *Yōga* betont, der im Zusammenhang mit den Entwicklungsgängen in die Moderne, das heißt dem Aufbau der kapitalistischen Industrie, steht. Die Werke dieses Zeitraums werden qualitativ der Genuinen Westmalerei (*Seiyōga*) gleichgesetzt. Da es sich um epochale Einteilungsbegriffe handelt, verdeutlicht dies den enormen Stellenwert, den die westlichen Maltechniken im Zusammenhang mit der Industrialisierung erhielten.

Diese kategorische Einstufung aller Werke unterschiedlicher Maler zeigt japanische Präferenzen und Denkweisen: Die terminologische Kategorisierung der Westmalerei ist den wirtschaftlichen Interaktionen mit Europa subsumiert. Dies nimmt jedoch keine

³⁴ *Nihongo daijiten*: Der Terminus *Seiyōga* wird mit "western painting/Westmalerei" übersetzt, S.1077

³⁵ Nelson, S..546/2550-8

³⁶ *Nihongo daijiten*, S.2019

³⁷ Concise, Japanisch-deutsches Wörterbuch, S.1385

³⁸ *Nihongo daijiten*, S.1077

³⁹ Nelson, S. 811/4273-9

⁴⁰ Siehe Anm. 27

Rücksicht auf die tatsächliche bildherstellende Leistung mit den Mitteln der Westtechniken.

Einige wichtige japanische Maler überschritten die kulturelle Schranke vollständig.

3. *Yōfūga* I, Malereien in westlicher Manier in der Zeit des Handels mit den Südlichen Barbaren (*Nanban bōeki*)

Die Vorläufer der *Yōga* werden unter der Bezeichnung „Malereien in westlicher Manier“ (*Yōfūga*) geführt. Zeitlich bilden diese zwei große Gruppen; die erste Gruppe der *Yōfūga* ist in der Momoyama-Zeit, die zweite Gruppe in der Spätphase der Edo-Zeit angesiedelt.⁴¹ Diese beiden Gruppen unterscheiden sich von *Yōga* dadurch, daß sie bereits terminologisch als Kopie oder Versuch, in der Manier der westlichen Bilder zu malen (*yō-fū*) gekennzeichnet sind.⁴²

Der erste historisch greifbare Kontakt mit europäischer Maltechnik entstand als Begleitprodukt portugiesischer Kolonisierungsambitionen und der Missionstätigkeit im Japan der Momoyama-Zeit. Sie geriet in eine kulturelle Situation, in der die Bildherstellung die Aufgabe hatte, spirituelle Essenzen wiederzugeben und in der mimetische Ziele, als vulgär betrachtet, abgelehnt wurden.⁴³ Und sie geriet in die Endphase eines hundertjährigen Krieges (*sengoku jidai*), der das Land ausgezehrt hatte.

Die Portugiesen hatten nach der Erschließung des Seewegs nach Indien durch Vasco da Gama im Jahr 1499 die koloniale Vorherrschaft im Indischen Ozean an sich gerissen. Unter König Manuel I, der von 1495-1521 regierte, erreichte das portugiesische Kolonialreich seinen Höhepunkt. Der Handel mit asiatischen Gewürzen, insbesondere dem Pfeffer, unterlag von der Krone festgelegten Kontrakten.⁴⁴ Lissabon gedieh zum wichtigsten Exporthafen der Welt. In den Jahren nach 1521, unter Regierung König Johanns III, sanken die Staatseinnahmen in den Kolonien.⁴⁵ Man beabsichtigte, nach Ostasien vorzustoßen, um weitere Gebiete zu erobern und durch Kolonisation wirtschaftlich verfügbar zu machen. 1543⁴⁶ gelangten die Schiffe der Portugiesen nach Japan, das im Zuge der großen

⁴¹ *Nihongo daijiten*, S. 2023/24

⁴² Die japanischen Einteilungen unterliegen epochalen Einstufungen: Maler, die vor der Meiji-Zeit tätig waren, werden unabhängig von der tatsächlichen Leistung grundsätzlich als Kopisten eingestuft, die nur in westlicher Manier (*yō-fū*) gearbeitet haben sollen. Diese generalisierende Auffassung teile ich jedoch nicht; einige Maler, darunter Odano Naotake, arbeitete meines Erachtens nicht ausschließlich als Kopist (siehe 4.3).

⁴³ Dazu ein Zitat von Wang Keyu (gest. 1587): „Wenn einfache Leute heute über Malerei reden, dann wissen sie nichts von der sublimen Kunst, durch Pinselführung spirituelle Resonanz zu erzeugen, sondern beziehen sich zuallererst auf die formale Ähnlichkeit. Dies ist aber ein Beweis für vulgären Geschmack. Betrachten die heutigen Leute ein Bild, dann urteilen sie danach ob es ähnlich ist oder nicht. Sie wissen nicht, daß Ähnlichkeit im Altertum dasjenige war, worauf es am wenigsten ankam.“ Zit. nach Croissant, Doris, *Japanische Malerei in der Moderne. Zum Verhältnis zwischen Kunst und Staat im 19. und 20. Jhd.*, in: Detlef Hoffmann (Hrsg), *Kunst der Welt oder Weltkunst? Die Kunst in der Globalisierungsdebatte*. Loccum Protokolle 21/02, 2003, S.64, 65

⁴⁴ Tschöpe, Reinhild, "Provenienz und Geschichte der VOC: Die älteste Aktie (Andeel) der Welt", www.oldest-share.com/index_deu.htm, S.2, 2.7.2004

⁴⁵ Pietschmann, Horst, Bernecker, Walther L., *Geschichte Portugals*, München: Beck, 2001, S.44, 45, Kurowski, Franz, *Herrscher der Meere: Die Geschichte der Welteroberer*, Berg: Türmer, 1990, S.346-348

⁴⁶ Sasaki Junnosuke, *Nanban bōeki*, in: *Keizaigaku jiten*, S.97

Expansion eines der kleineren, zufällig erreichten Gebiete⁴⁷ war; ab 1550 begannen die Handelsaktivitäten.⁴⁸

Im Jahr 1580 änderte sich die Situation in Südeuropa, die Dynastie der Aviz in Portugal erlebte ihren Niedergang. Philipp II von Spanien annektierte Portugal, dies führte zum Zusammenschluß der beiden Seefahrernationen Portugal und Spanien, die fortan eine Vormachtstellung in Europa behaupteten.⁴⁹

Die Portugiesen kamen noch während der sog. *Sengoku jidai*, der "Zeit der kriegführenden Gebiete", nach Japan, eines langjährigen inländischen Kampfes um Umstrukturierungen, der von 1467 bis 1568 dauerte.⁵⁰ Doch nimmt die Momoyama-Zeit als Phase, in der die Handelskontakte florierten, eine herausragende Position ein. Die Momoyama-Zeit⁵¹ dauerte von 1582 bis 1598, dem Tod des Landesvereinigers Hideyoshi.⁵² Während seiner Herrschaft versuchten die Portugiesen, auch Japan mittels florierender wirtschaftlicher Aktivitäten allmählich unter Kontrolle zu bringen. Im Jahr 1592 war das Monopol aufgebaut⁵³, es stellte das Sprungbrett in die Kolonisation.⁵⁴ Daß reges Interesse daran bestand, auch Japan zu erobern, verdeutlichen die Güter, die man von den Japanern durch Tauschgeschäfte (*kôeki*) erhielt: Gold, Silber und Kupfer.⁵⁵

⁴⁷ Sie landeten auf Tanegashima, *ibid.*, u. *Nihon, sono...*, S.55; Auch soll bereits Columbus Japan (Zipangu) gesucht haben, von dessen angeblichen Reichtümern er träumte, Reichert, F.E., *Zipangu – Japans Entdeckung im Mittelalter*, in: *Kat. Japan und Europa 1543 – 1929*, Hrsg. Doris Croissant, Lothar Ledderose, Berlin: Argon, 1993, S.32

⁴⁸ Sasaki J., S.98

⁴⁹ Pietschmann, Bernecker, S.47ff

⁵⁰ *Kakusen Nihonshi jiten*, Hrsg. Takayanagi Kiyô, 2. Aufl., Tokyo: Kakusen shoten, 1995, S.545

⁵¹ Der Name *Momoyama*, „Pfirsichberg“, rührt von der Bezeichnung des Gebietes, auf dem der siegreiche Feldherr Hideyoshi sein Schloß gebaut hatte. *Nihongo daijiten*, S. 1963

⁵² Weitere Einteilung von 1582 bis 1600, hier wird die Schlacht von Sekigahara als Endpunkt der Momoyama-Zeit festgelegt, *ibid.*

⁵³ Sasaki J., S.98

⁵⁴ Cooper schließt eine bewaffnete Interventionsabsicht aus, Cooper, Michael, *Frühe europäische Berichte aus Japan*, in: *Kat. Japan und Europa*, S.47; Sakamoto erwähnt nur eine abrupte Beendigung des Nanbanbooms in den 1590er Jahren, als Grund nennt er die beginnende Ablehnung des Christentums, Sakamoto Mitsuru, *Nanban–Stellschirme – Bilder der Fremden*, in: *Kat. Japan und...*, S.59; Miyoshi betrachtet das damalige europäisch–japanische Verhältnis als getragen vom gegenseitigen Interesse am Kulturaustausch, Miyoshi Tadayoshi, *Japanische und europäische Kartographie vom 16. bis zum 19.Jahrhundert*, in: *Kat. Japan und...*, S.39 bis 42.

⁵⁵ *Nihonshi jiten*, S.721

3.1 (*Seiga*), christliche Bilder im Dienst der Kolonisierung Japans

Bevor man dazu übergang, die Missionare bei der Kolonisation taktisch einzusetzen, hatte man versucht, auf konventionellem Wege vorzugehen: Die Portugiesen waren zwar bereits im Jahr 1516 bis nach Kanton gelangt und versuchten, im Land Fuß zu fassen. Doch blieben sie erfolglos, sie kehrten nicht mehr nach Europa zurück. Erst die Ankunft der Jesuiten in Ostasien ermöglichte es im Jahr 1554, mit Macao einen Stützpunkt in China aufzubauen.⁵⁶ Dies verdeutlicht die wichtige Rolle der Christianisierung im Zuge kolonialistischer Zielsetzungen. Der Ordensobere Pedro Alvarez Cabral setzte sie strategisch ein: Mittels der Christianisierung sollte der Kontakt zur Bevölkerung aufgebaut werden (Kirchenbau, Spitäler, Schulungseinrichtungen), um im Land Fuß zu fassen und die Handelsaktivitäten bis hin zum Monopol - der wirtschaftlichen und damit politischen Vormachtstellung im Land - auszudehnen.⁵⁷ Denn „seit den Entdeckungen von Christoph Kolumbus 1492.....diente diesen beiden katholischen Staaten (Spanien/Portugal) das „Patronat“, d.h. der Missionsauftrag des Papstes, als formale Legitimation der ungeheueren Erweiterung ihres Machtbereiches.“⁵⁸ Ignatius von Loyola hatte den Jesuitenorden im Jahre 1534 gegründet, 1540 waren die Regeln von Papst Paul III bestätigt worden und der Orden hatte den Namen Societas Iesu erhalten. Der Orden war militärisch strukturiert, von den Mitgliedern wurde zur Erfüllung des Ordensauftrages unbedingter Gehorsam bis zur Selbstaufgabe verlangt, Strukturen, die von den Kolonialherren zusammen mit dem fundamentalen Auftrag des Ordens der weltweiten Missionstätigkeit eingesetzt wurden.⁵⁹

Auch in Japan versuchte man die kombinierte Methode - Handelsbeziehungen und Christianisierung - anzuwenden, um die Voraussetzungen für den wirtschaftlichen Übergriff nach dem Aufbau des Handelsmonopols zu schaffen. Unter den Missionaren, die auf den Händlerschiffen König Johanns III mit nach Japan fuhren, übernahm der Franzose François Xavier, eines der ersten Ordensmitglieder der Jesuiten⁶⁰, eine führende Rolle im Dienst der Kolonisierung. Abb. 1 ⁶¹ zeigt Franz Xaver, der von Ignatius zur Weltmission ausgesandt wird. Japan war eines von vielen zu missionierenden Gebieten: Franz Xaver begann mit der Mission in Indien, reiste 1549 - definitiv beauftragt, da der zufällige Kontakt zu Japan bereits 1543 erfolgt war- nach Japan und fuhr dann nach China weiter,

⁵⁶ Pietschmann, Bernecker, S.42

⁵⁷ Ibid., S.41

⁵⁸ Hartmann, Peter, Die Jesuiten, München: Beck, 2001, S.47

⁵⁹ Hartmann, S.20, 21, 24, 25, 43ff

⁶⁰ Im Jahre 1544 bereits 40 Mitglieder; Hartmann, S.17

⁶¹ Unbekannter Maler, Die Entsendung des François Xavier nach Indien, 17. Jh., Kammer des Ignatius bei Il Gesù, Rom, Quelle: siehe Abb. Verz.

wo er 1556 landete.⁶² Die Japanmission der Jesuiten fand gleichzeitig mit der Amerikabekehrung im Rahmen der beabsichtigten Weltmission statt: Brasilien wurde ebenfalls 1549 Ordensprovinz⁶³, Florida 1566⁶⁴, Peru 1576.⁶⁵ Ähnliche Verhaltensweisen wie sie in anderen Kolonien (Indien, Ostafrika, Westafrika) bereits praktiziert wurden (Sklaverei), erwarteten somit auch Japan, Brasilien, Florida und Peru: "Die Besetzung und Unterwerfung dieser riesigen Gebiete führte zu einem Kulturschock bei den Indianern, zur Unterdrückung und Ausrottung vieler Ureinwohner.....Ein großer Teil der Indios hielt die harte Arbeit in Bergwerken oder in Plantagen weder psychisch noch physisch aus."⁶⁶ Bemühungen, die Situation der Ureinwohner in den eroberten Gebieten zu verbessern, scheiterten: „Im Prinzip hatten die Päpste sich schon sehr früh für die Rechte der Indios und ihre Anerkennung als Menschen und gleichberechtigte Christen eingesetzt. Aber ihr Einfluß war im fernen Amerika gering, da die Kirche wegen des Patronats der Monarchen völlig von den Königen beherrscht wurde. Diese setzten ihnen genehme Bischöfe ein und sorgten dafür, daß die Kirche möglichst ihre Interessen und die der Siedler vertrat."⁶⁷ Franz Xaver wurde nach der Einreise in Japan mit Gründung der „Ordensprovinz Indien und Japan“, am 10.10. 1549 zum Ordensprovinzial ernannt.⁶⁸

Um die missionarischen Ziele umzusetzen, mußte die Barriere des Fremden überwunden werden. Es standen hierfür anfänglich keinerlei sprachliche Möglichkeiten zur Verfügung. Einerseits versuchte Franz Xaver, „seine Gesprächspartner mit Uhren, Brillen und Flinten aus Europa zu begeistern..."⁶⁹

Andererseits setzte er Bilder ein, um die christliche Botschaft zu verkünden. Diese Bilder bekamen eine äußerst wichtige Funktion, denn sie bereiteten den religiösen Boden für die wirtschaftliche Usurpation. Obwohl sie Aufschluß über die religiöse und kulturelle Identität der Fremden gaben, wurden sie höchstwahrscheinlich als eine weitere Form südasiatischer buddhistischer Sakraldarstellungen betrachtet. Europa war zu diesem Zeitpunkt unbekannt⁷⁰, die Portugiesen waren aus südlicher Richtung -Indien- gekommen. Diese Bilder werden in Japan als *Seiga* (Heiligenbilder) bezeichnet.

Das wichtige christliche Bekehrungsritual, die Taufe, wurde mit Hilfe dieser Bilder, die

⁶² Xavier starb bei der Ankunft, den Missionsauftrag führten die Patres Ricci und Nobili aus. Hartmann, S.58ff

⁶³ Ibid., S.47

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid., S.48

⁶⁶ Ibid., S.47

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid., S.17

⁶⁹ Ibid., S.56, jedoch auch *Nihonshi jiten*, S.721 u. *Nippon: Sono sugata to kokoro*/Japan, the Land and its People, Hrsg. Shin nippon seitetsu kabushikigaisha, Tokyo: Gakuseisha, 1989, S.53/55

⁷⁰ So auch Miyoshi T., Japanische und europäische Kartographie..., in *Kat. Japan und Europa...*, S.37 und Cooper, M., Frühe europäische Berichte aus Japan, in *ibid.*, S.49

man den japanischen Heiden vorlegte, zum Initiationsritual der Kolonisierung. Das in spätmittelalterlichem Stil gemalte Bild „Johannes, der Täufer“⁷¹ (Abb.2) verdeutlicht die Absicht der Bekehrung und ist zugleich das Symbol Franz Xavers in Japan, der als erster Japanmissionar die Rolle des Täufers übernahm. Johannes steht im Bildzentrum, durch die tiefe Horizontlinie ist er ins bedeutungsperspektivisch Riesenhafte vergrößert, der Betrachter ist in Froschperspektive gebracht. Er trägt die Attribute Lamm, Bibel und Kreuz. Der Gestus der Weisung, Relikt mittelalterlicher Darstellungen, richtet sich auf das Lamm Gottes. Der Täufer scheint den Betrachter intensiv anzuschauen. Der goldene, mit Ornamenten verzierte Bildhintergrund betont die dunkle Gestalt des Johannes, der ein neues Zeitalter des Glaubens ankündigt: Der Täufer ist der Vorbote Jesu, der die Ankunft des Messias ankündigt und Umkehr, Armut, Buße fordert. Johannes taufte den Messias, dies bestätigte dessen Gotteszugehörigkeit⁷² und leitete dessen öffentliches Wirken als Gottes Sohn ein, sodaß ihm eine Schlüsselfunktion bei der Etablierung des christlichen Glaubens zukommt.

Doch waren die Absichten der Europäer, mit der Darstellung christlicher Attribute zum Ziel zu kommen, nicht erfolgreich, da diese im fremden Kulturgebiet kaum entschlüsselt werden konnten. Vielmehr verhalf wohl die Assoziation mit Bekanntem dazu, daß die Portugiesen in Japan Fuß fassen konnten: Denn der Täufer ähnelt der buddhistischen Figur des Shakyamûni, der nach 7 Jahren aus den Bergen zurückkehrt, um von Armut und geistlicher Läuterung zu sprechen. Abb.3⁷³ zeigt eine Darstellung des Shakyamûni des chinesischen Malers Liang Kai, die zu diesem Zeitpunkt in Japan bekannt gewesen sein dürfte. Auch er ist langbärtig, barfüßig, zerlumpt, arm, und auch er trägt nur lose ein Tuch um den abgemagerten Leib und weist damit fundamentale inhaltliche Ähnlichkeit mit der Darstellung des Johannes auf.

Auch das Bild "Maria und die 15 Mysterien"⁷⁴ (Abb.4) wurde eingesetzt, um das Christentum zu vermitteln. Im Bildzentrum steht die Figur der Maria mit dem Jesuskind, darunter ist das Symbol des "Ewigen Lichtes" abgebildet, das die ständige Gegenwart Gottes verdeutlicht. Unter dem Ewigen Licht ist die Verehrung des Altarsakraments durch Ignatius und Franz Xaver dargestellt. Die

Porträts des Ordensgründers Ignatius und seines ersten Schülers Franz Xaver, das

⁷¹ Perea, "Johannes der Täufer (*Senreishasei Yohane*)", Präfekturmuseum Nagasaki, Quelle: siehe Abb.Verz.

⁷² Matth.3, 2-3

⁷³ Liang K`ai, "*Shussan Shaka* (Der aus den Bergen herabsteigende Shakyamûni)", Tusche, Farben auf Seide, 119,0 x 50 cm, um 1200, Tokyô, Shima Eiichi-Sammlung. Während der Ashikaga-Zeit gelangte das Bild vermutlich in die shogonale Ashikagasammlung (1336-1568)

⁷⁴ Unbekannter Maler, "*Maria jûgo gengizu* (Maria und die 15 Mysterien)", Momoyama-Zeit, keine weiteren Angaben, Universität Kyôto, Museum der Fakultät der Literaturwissenschaften. Quelle: siehe Abb.Verz.

Ordenssymbol der Jesuiten, sowie die Bildunterschrift dienten weiterhin der Bekanntmachung des Ordens. 15 Einzeldarstellungen, um die Figur der Maria gruppiert, erzählen von den Mysterien im Leben Mariens. Auch dieses Bild weckte wohl Assoziationen mit buddhistischen oder hinduistischen Darstellungen, denn es ähnelt in Bezug auf den Bildaufbau und die Motive einem buddhistischen Mandala. Das Mandala ist eine Form des buddhistischen Andachtsbildes, auf dem die Welt des Satori (Nirwâna) zum Ausdruck gebracht wird. Es stellt Buddhas und Bodhisattvas dar, die den irdischen Zustand verlassen haben.⁷⁵ Abb. 5⁷⁶ zeigt ein Mandala aus der Kamakura-Zeit. Dargestellt ist in der Mitte der Gott Gandharva, Diener des Taishakuten⁷⁷, der von 15 nackten Kindern und ihren Schutzgottheiten umgeben ist. Zwei Kinder werden von je einer "Göttin der Kinder (Hârîtî, japanisch Kishimojin)"⁷⁸ umarmt. Vor einem solchen Mandala mit Szenen aus dem buddhistischen Jenseits wurde um ein langes und glückliches Leben der Kinder gebetet. Das Motiv der Kindergöttin mit Kind scheint auf der Mariendarstellung ins Zentrum gebracht worden und von anderen, bedeutungsperspektivisch verkleinerten, in ihrem überirdischen Lebenskontext befindlichen Gottheiten umgeben zu sein. Damit betonte das Jesuitenandachtsbild vermeintlich die Göttin Hârîtî mit Kind.

Es kann daher davon ausgegangen werden, daß die Japaner eine neue buddhistische Glaubensgruppe aus südlichen Regionen vermuteten, die mit den Händlern kamen und die man zunächst als harmlos einstufte, da sie das Wohlergehen der Kinder wichtig fanden.

Um den Boden für die wirtschaftliche Usurpation zu bereiten, wurden nun Strategien erdacht, die sich auf den Umgang mit der Kultur Japans richteten. Die Patres Xaver und Valignano vertraten die Methode der Akkomodation⁷⁹: „Die Ordensleute sollten sich an den Eßgewohnheiten und der Kleidung des Landes orientieren, z.B. ein Teezimmer für Gäste einrichten. Er (Valignano) empfahl....die Beachtung der Anstandsformen der buddhistischen Mönche und der einheimischen Sitten."⁸⁰ Auch die Akkomodation trug wohl dazu bei, in den als buddhistische Mönche verkleideten Missionaren Mitglieder einer neuen Glaubensgruppe zu sehen. Der Ordensobere Cabral vertrat jedoch die Inkulturation: „Der Ordensobere in Japan, P. Francesco Cabral, zu sehr geprägt von seinen kolonialen Erfahrungen und überzeugt von der Überlegenheit europäischer Kultur und Zivilisation,

⁷⁵ *Nihongo daijiten*, S.1875

⁷⁶ "*Dôjikyô mandarazu* (Gebetsmandala für Kinder)", Kamakura-Zeit, Farben, Seide, 87 x 48 cm, MOA - Museum, Shizuoka

⁷⁷ *Nihongo daijiten*, S.626

⁷⁸ *Ibid.*, S.401

⁷⁹ Sie sollen dabei keine kolonialistischen Interessen vertreten haben -Vgl. Hartmann, *Die Jesuiten*, S.57- doch ist es unwahrscheinlich, daß sich im streng hierarchischen System der Jesuiten ein Pater gegen den Ordensoberen durchsetzen konnte.

⁸⁰ Vgl. *ibid*

glaubte, auch in Japan müßten sich die Bewohner den Portugiesen anpassen und nicht umgekehrt."⁸¹ Trotz innerer Differenzen bezüglich der Härte der Vorgehensweisen dienten beide Methoden dazu, die Voraussetzungen für eine erfolgreiche Niederlassung zu schaffen.⁸²

3.2 *Nanban byōbu*, Stellschirme mit Südbarbarenszenen: narrative

Darstellungen wirtschaftlicher Interaktionen in der Monumentalmalerei

Die Ankunft der Missionare löste in Japan einen Kulturschock aus.⁸³ Man bezeichnete die Portugiesen - und später, ab 1587, auch die Spanier⁸⁴- als „Südbarbaren“⁸⁵ (*Nanbanjin/Nambanjin*). Der Begriff verdeutlicht, daß man annahm, die Portugiesen stammten aus Südasien, der Route der Eroberer entsprechend, die von Indien über Südasien Richtung Ostasien gekommen waren.⁸⁶ Man kannte Korea und China, da die Chinesen zu diesem Zeitpunkt kulturell führend waren, weiterhin, dem buddhistischen Weltbild entsprechend, auch Indien.⁸⁷ Die Ausländer wurden für eine chinesische Volksgruppe gehalten: Deshalb erinnern die ausländischen Landschaften mit "Szenerien der Südbarbaren" auf den Kōbe-Stellschirmen (*Kōbe nanban byōbu*)⁸⁸ an chinesische

⁸¹ Ibid., S.57/58

⁸² Die im Zuge dieser Taktiken entstandenen Veränderungen im Land bezeichnet Sakamoto als Namban-Boom, ohne jedoch auf die Hintergründe Bezug zu nehmen. Sakamoto Mitsuru, Namban-Stellschirme – Bilder der Fremden, in: Kat. Japan und..., S.58,59

⁸³ Takeda Tsuneo, *Momoyama no bijutsu* (Die Kunst der Momoyama-Zeit), Hrsg. Takeda Tsuneo, Tokyo: Iwanami Shoten, 1992, S.202. Wesentlich gemäßiger Sakamoto M., die Fremden wären unbeliebt gewesen, Kat. Japan und..., S.57

⁸⁴ Hall, Whitney, Das japanische Kaiserreich, Fischer Weltgeschichte Bd.20, Frankfurt a.M.: Fischer, 1968, S.137

⁸⁵ *Nihongo daijiten*, S.1462 u. Takeda Tsuneo, *Momoyama no bijutsu*, S.202

⁸⁶ Diese Bezeichnung wird zumeist positiv interpretiert: Für Sakamoto steht sie schlicht für die "Fremdlinge aus dem Süden", Sakamoto M., Namban – Stellschirme..., in: Kat. Japan und..., S.47. Cooper sieht darin nur einen Spottnamen, eine weitere Interpretation des Begriffs wird nicht angeboten, Cooper, M., Frühe europäische Berichte aus Japan, in: Kat. Japan und..., S.47. Nach Trede bedeutet Namban ebenfalls „Fremde aus dem Süden“, der Begriff stamme aus dem Chinesischen und stehe für die Portugiesen, Spanier, Italiener, sowie ihre Diener und alles, was sie an Exotischem, auch aus den Kolonien in Afrika, Indien, Südostasien, mitbrachten. Er soll von den Japanern mit Ausland, Zivilisation, neuen technischen, religiösen u. philosophischen Strömungen positiv assoziiert gewesen sein, Trede, Melanie, Das Bild der Fremden – Namban-Stellschirme und Genremalerei im Westlichen Stil des 16. bis 17. Jahrhunderts, in: Kat Japan und Europa, 1543 – 1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S.235

⁸⁷ Zögner, Lothar, Japan und die Welt – Karten und Reiseberichte, in: Kat Japan und Europa, 1543 – 1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S.219

⁸⁸ Es handelt sich um die Stellschirme des Städtischen Museums Kōbe

Landschaften."⁸⁹ Die Portugiesen wurden als „Händler“⁹⁰ betrachtet, das Interesse der Japaner richtete sich ausschließlich auf Handelsgeschäfte⁹¹, die einerseits Pulver, Gewehre, Leder, Waren u.a. einbrachten⁹², andererseits auch die Handelsvormachtstellung Chinas im Land beendeten.⁹³ Die Missionare wurden wohl, dies wird auf den Kanôstellschirmen deutlich, auf denen der weltliche Teil der Begegnungen thematisiert ist, als buddhistische Mönche einer neuen Sekte gesehen. Sie waren von marginaler Bedeutung, ihre Aktivitäten wurden unterschätzt.⁹⁴

Maler der Kanôschule hielten die Begegnungen mit den „Südlichen Barbaren“, die zum Handelsgeschäft führten, auf sog. *Nanban byôbu* ("Stellschirme mit Darstellungen Südlicher Barbaren") fest. Die unterschiedlichen szenisch-narrativen „Darstellungen des Tauschhandels" (*Kôekizu*)⁹⁵ zeigen Ereignisse, die sich in einem zeitlichen Nacheinander abspielten, die Ankunft der Handelsschiffe, Situationen des Empfangs der ausländischen Delegationen und die Abfahrt der Schiffe auf paarig angeordneten Stellschirmen mit bis zu sechs Parzellen.⁹⁶

Auf dem folgenden 6-er Stellschirm, Abb.6, „Darstellungen des Tauschhandels mit den Südlichen Barbaren, die Südlichen Barbaren“⁹⁷, sieht man eine portugiesische Handelsdelegation vor oder nach einer Tauschhandelsaktion. Dargestellt sind aus der Vogelperspektive Würdenträger, Händler, Geistliche und das Personal, die auf Klappstühlen in einer höfischen Anlage ostasiatischen Stils sitzen. Die Bekleidung der Fremden ist minutiös dargestellt; im Vordergrund finden Reiterspiele statt. Die Portugiesen tragen in der Mehrzahl eine runde Kopfbedeckung nach dem Vorbild des Entdeckers Dom Francisco d'Almeida.(Abb. 7)⁹⁸. Er war wesentlich früher, im Jahr 1505, in Ostafrika

⁸⁹ Takeda Tsuneo, *Momoyama no bijutsu*, S.20, Sakamoto, Fremdlinge aus..., S.64. Nach Sakamoto war China das Symbol für das Fremde, nach dem man sich gesehnt habe, *ibid.*, S.71

⁹⁰ Dies wird durch die Bildtitel (*Nanban kôekizu*, *Nanban bôekizu*), jedoch auch durch die Bezeichnung Nanbanhandel (*Nanban bôeki*), verdeutlicht.

⁹¹ Sasaki Junnosuke, "*Nanban bôeki* (Der Handel mit den Südbarbaren)", in: *Taikei Keizaigaku jiten*, Hrsg. Takahashi Taizô, Masuda Shirô, 6. Aufl., Tokyo: Tôyô keizai shimpôsha, 1984, S.97/98

⁹² Die Portugiesen handelten über den Stützpunkt Macao mit Seide, Baumwolle, Gold, Moschus; sie tauschten diese Waren gegen japanisches Silber, Kupfer u. Lackarbeiten; Japan bestritt 1/3 des Welthandels mit Silber, Sakamoto M., S.57

⁹³ *Ibid.*, S.98

⁹⁴ Der christliche Glaube soll eine Modeerscheinung gewesen sein, Sakamoto M., S.59

⁹⁵ *Kôeki*: Tauschhandel; gelegentlich wird das Wort *Bôeki* verwendet, es wird in erster Linie für den Handel im modernen Sinne, d.h. gegen Geld, eingesetzt.

⁹⁶ Takeda benennt drei verschiedene Formen des narrativen Zusammenbaus von Stellschirmszenen mit "Darstellungen von Handelsszenarien mit den Südlichen Barbaren" (*Nanban bôekizu*), Takeda Tsuneo, *Momoyama no bijutsu*, S.198. So auch Trede; sie vertritt die Auffassung, daß auch ausländische Küstenszenarien und Szenen in ausländischen, bzw. chinesischen Palästen eingebaut sind. Trede, M., *Das Bild der...*, S.235, 236. Auf einigen Stellschirmen sollen darüberhinaus auch Szenarien in ausländischen Häfen dargestellt sein, Sakamoto M., *ibid.*, S.62,63.

⁹⁷ Kanô Sanraku, „Darstellungen des Tauschhandels mit den Südlichen Barbaren, die Südlichen Barbaren" (*Nanbanjin kôekizu*, *nanbanjin*)", Momoyama-Zeit, 6er Stellschirm, Tôkyô, Suntori-Kunstmuseum, Quelle: siehe Abb.Verz.

⁹⁸ "Dom Francisco d'Almeida" -und "Vasco da Gama"-, Manuskript von 1646, Quelle: siehe Abb. Verz.

gelandet. Später reiste er nach Indien weiter und wurde dort Vizekönig. 1507 vernichtete er die vereinigte indisch-ägyptische Flotte und sicherte damit die Vorherrschaft Portugals im Indischen Ozean über einen Zeitraum von rund einhundert Jahren.⁹⁹ Er garantierte damit auch die Gütertransporte aus den Kolonien, die Portugal reich machten. Diese Kopfbedeckung erlangte, über 50 Jahre später immer noch getragen, Symbolfunktion. Im Bild überwiegt das Weltliche: Nur wenige Jesuitenmönche stehen auf der Zugangsbrücke, während rund 20 Delegierte darauf warten, bewirtet zu werden, bzw. das Tauschgeschäft zu beginnen. Einige der Mönche¹⁰⁰ zeigen Akkomodationsverhalten: Sie stehen - die langen Nasen und die Xaviersche Haartracht entlarven sie als Europäer – in heller Mönchskutte¹⁰¹ ebenfalls am Rand, von den Malern durch Aussparung der Färbung bedeutungsperspektivisch als unwesentlich gekennzeichnet. Betont wird der Reichtum der Handelspartner; die Präsentation steht im Vordergrund, europäisches Alltagsverhalten ist hervorgehoben: Über die gesamte Breite des Stellschirms zieht sich die Reihe der auf Klappstühlen sitzenden Fremden, die japanische Hofanlage dient nur noch als Staffage portugiesischer Reiterspiele und Selbstdarstellungen. Dies deutet auf die wichtige Position, die man in Japan dem wirtschaftlichen Kontakt mit den Portugiesen gab.¹⁰²

In diesem Kontext ist die Einbettung der Szenerie in eine sinojapanische Landschaft der Gattung "Blumen und Vögel" (*Kachôga*)¹⁰³ mit Felsformationen, blühenden Bäumen und verschiedenen Vögeln nur Rahmenwerk. Auch die für die Maler der Kanôschule charakteristischen Gestaltungselemente wie vorübertriebene Wolken auf dunklem Grund sind ästhetische Staffage, die allerdings in Kombination mit dem Einsatz des Blattgoldes den Reichtum der Gastgeber unterstreicht, die als Tauschware Gold besaßen, für das die Portugiesen sich interessierten.

Auch Abb.8 zeigt den „Tauschhandel mit den Südlichen Barbaren“¹⁰⁴, doch ist hier die Situation bereits deutlich verändert. Macht und Reichtum der inzwischen ansässigen Handelspartner, die ihre in der Kronkolonie Indien praktizierten kulturellen

⁹⁹ Kurowski, S.347

¹⁰⁰ Eine der Besonderheiten des neuen Ordens war, daß keine Ordenstracht vorgeschrieben war. Hartmann, S.19

¹⁰¹ Sakamoto sieht hierin Mönche in braunen Franziskanerkutten (Sakamoto M., S.62); doch waren diese europäischen Formen in Japan unbekannt; es ist daher anzunehmen, daß man sie in Japan dem Bekannten entsprechend als südasiatisch, chinesisch oder als neue japanische Variante einstuft.

¹⁰² Sakamoto fragt hingegen nach festgelegten Bildtypen; so handle es sich um Typ 3 der Stellschirmvariationen. Er stuft die Entstehungszeit aller 3 Formen zwischen 1590 u.1614 und während des sog. Nambanbooms ein. Diesen Zeitraum beschreibt er als Phase reger Kulturübernahme aufgrund wirtschaftlicher Begegnungen. Sakamoto M., S.58,59, 63,64. Diese nur auf die Ereignisse in Japan gerichtete Sicht schließt die Motive der Eroberer und ihre gezielten Taktiken aus.

¹⁰³ *Nihongo daijiten*, S.362

¹⁰⁴ Kanô Naitoku, "Darstellungen des Tauschhandels mit den Südlichen Barbaren (*Nanbanjin kôekizu*)", Momoyama-Zeit, 6er Stellschirm, Städt. Museum Kôbe, Quelle: siehe Abb. Verz. Sakamoto nennt den Maler Kanô Naizen, der Stellschirm soll zwischen 1570 und 1616 hergestellt worden sein, Sakamoto M., S.61.

Verhaltensweisen nach Japan transferierten, ist das Thema. Rechts ist die Ankunft eines der Schiffe dargestellt, die, Karacke oder Nau genannt und, ausgestattet mit 2 Kastellen und bis zu 8 Decks, für die Fahrten auf schwerer See eingesetzt wurden.¹⁰⁵ Diese Handelsschiffe (Abb.9)¹⁰⁶ wurden Vorbild für Toyotomi Hideyoshi, der ab 1592 mit einem Siegel als offizielle Frachtschiffe gekennzeichnete Schiffe für den Handel in Südasiens einsetzte¹⁰⁷, 1593 eine Parade für die Fremden sowie Volksfeste veranstaltete und eine Europamode ins Leben rief.¹⁰⁸ Er profitierte offensichtlich von den Handelskontakten, ohne die tatsächlichen Motive der Portugiesen zu durchschauen.

Die bereits im Land ansässigen Portugiesen empfangen freudig ein Schiff aus der Heimat: Man ist in Aufruhr, jubelt, rennt, unter ihnen befinden sich schwarzgekleidete Jesuiten, die zur Kutte variable Kopfbedeckungen tragen (die Kapuze, den Hut Dom Almeidas, eine orientalische Kopfbedeckung). Der indische Lebensstil der Kolonialherren ist dargestellt und zeigt, daß man ihn in Japan kopierte: Ein akkomodierter Edler oder Jesuit in japanischer Bekleidung wird auf einer Sänfte liegend zum Anlegeplatz getragen, eine Verhaltensweise, die in Indien bereits länger praktiziert wurde¹⁰⁹ (Abb.10)¹¹⁰. Abb.10 zeigt weiterhin: Die abgebildeten Gefolgsleute tragen die runde Kopfbedeckung Dom d' Almeidas, der Vizekönig von Indien war. Ein weiterer Höhergestellter reitet auf einem Elefanten, auch dieses Verhalten stammt aus Indien, mehr noch, der Elefant wurde eigens für diesen Zweck importiert, da es in Japan keine Elefanten gab. Zum Zeitpunkt der Bildherstellung befanden sich die Portugiesen daher, was die innerjapanischen Wirtschaftsbeziehungen anbelangt, in der Konjunkturphase sprunghafter Ausdehnung auf dem Wege zum Monopol.¹¹¹ Diese Situation erlaubte es, die begüterte Lebensweise in Indien, die man seit 1500, der Zeit des dortigen portugiesischen Gewürzmonopols¹¹², führte, zu kopieren. Die Macht des Weltlichen, das sich mit zunehmendem wirtschaftlichem Erfolg ausbreitete, erfaßte - wie in den anderen Kolonien - auch die Kleriker, indem es deren Akkomodationsverhalten ebenfalls verweltlichte: Links sitzt in einer sinojapanischen höfischen Anlage¹¹³ im Vordergrund ein vollkommen säkularisierter Jesuit, erkennbar an der Tonsur, in japanischer fürstlicher Bekleidung. Er schaut der Prozession der bereits ansässigen Portugiesen zu, die dem ankommenden Schiff

¹⁰⁵ Kurowski, S.105, 106

¹⁰⁶ "Portugiesische Karacken vor einer felsigen Küste", Quelle: siehe Abb. Verz.

¹⁰⁷ *Nippon, sono...*, S.55

¹⁰⁸ Sakamoto, S.58

¹⁰⁹ Sakamoto sieht darin, hergestellt nach chinesischen Bildvorlagen, Phantasiegebilde oder Szenen, die im Ausland spielen, *ibid.*, S.62 - 64

¹¹⁰ "Ausritt eines portugiesischen Edlen in Indien", "Variante mit Tragbett", Quelle: siehe Abb. Verz.

¹¹¹ Sasaki J., *ibid.*, S.98

¹¹² Kurowski, S.346

¹¹³ Sakamoto sieht diesen Teil als „ausländische Stadt“, Sakamoto M., S.63

entgegenenilen. Dies gliedert ihn, der das Mönchsgewand ablegte, in das pompöse Weltliche ein, das die gesamte Szenerie beherrscht. Die verschränkten Darstellungen des Drachens und des Kreuzträgers auf dem sinoiden Schmucktürbogen über ihm geben einen Hinweis auf das Miteinander der beiden Handelspartner Japan und Portugal aus der Sicht der Japaner.

3.3 *Sezokuga*, Säkulare Malereien an Jesuitenkollegien im Dienst der Kolonisierung

Eine weitere Strategie der Jesuiten, das Gebiet unter Kontrolle zu bekommen, war die Errichtung von Kollegien, an denen Unterricht in europäischen Kulturtechniken erteilt wurde. Im Jahr 1579 kam Visitator Alessandro Valignano nach Japan.¹¹⁴ Er soll eine bedrückende Situation der Mission vorgefunden haben¹¹⁵ und etablierte mit Hilfe christianisierter Feudalherren bereits ein Jahr später, 1580, ein Kollegium in Ariba, 1581 eine Schule in Azuchi.¹¹⁶ Die Missionare unterrichteten Latein, Musik, Ölmalerei und europäische Wissenschaften mit dem Ziel, Kleriker auszubilden und das Christentum zu verbreiten.¹¹⁷ Auch dies war kein auf Japan bezogener Einzelfall. Die Jesuiten hatten mit finanzieller Unterstützung durch Fürsten und Städte bereits in vielen Städten Europas Kollegien gegründet¹¹⁸, an denen kostenloser Unterricht erteilt wurde. Im Jahre 1608 waren darüberhinaus 28 Kollegien in Übersee registriert¹¹⁹; in Japan wurden die Lehrinstitutionen „Seminario“¹²⁰ genannt. Als Lehrer an einer dieser Schulen arbeitete der Missionar Giovanni Niccolò.¹²¹

Er lehrte die Techniken der Herstellung von Ölbildern.¹²² Japanische Farbpigmente, mit Walnuß- oder Bohnenöl vermischt, dienten als Ersatz für Ölfarben.¹²³ Zugleich gelangte

¹¹⁴ *Nihonshi jiten*, S.784

¹¹⁵ Hartmann, S.57

¹¹⁶ *Nihonshi jiten*, S.543

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Hartmann, S.35

¹¹⁹ Ibid., S.38

¹²⁰ Ibid., S.35. Portugies.: Schule; theolog. Fachbegriff: katholische Lehrinstitution

¹²¹ Sakamoto M., S.61

¹²² Sakamoto, *ibid.*, Takeda Tsuneo, *Momoyama no bijutsu*, S.203.

¹²³ Kat. *Meihinzu ryoku*, Hrsg. MOA-Kunstmuseen Shizuoka u. Hakone, Shizuoka: Kabushiki gaisha Emu-ô-ê-shôji, 1982, Abb. S. 53

auch die neue Errungenschaft der Renaissancemalerei, die Illusion des Dreidimensionalen mit Hilfe der wissenschaftlichen Perspektive, nach Japan. Die handwerklichen Techniken mußten erlernt werden, hierfür benutzte man hauptsächlich von den Portugiesen mitgebrachte Kupferstichvorlagen¹²⁴ überwiegend aus Antwerpen.¹²⁵

Abb.11 zeigt eines der Bilder in der neuen Technik, die Hauptstadt Portugals, "Lissabon"¹²⁶, die sich in der manuelinischen Zeit (1495–1521) während der Konsolidierung des portugiesischen Kolonialreiches zum wichtigsten Exporthafen entwickelt hatte.¹²⁷

Japanische Gesandte hatten 1585 die Vorlagen - die drei ersten Bände des Werks „Civitates Orbis Terrarum“ von Georg Braun und Franz Hogenberg, Köln 1572-1618, welche Stadtansichten der wichtigsten europäischen Städte enthalten - auf einer Reise durch Südeuropa erhalten.¹²⁸

Aus der Vogelperspektive ist die an der Küste gelegene Stadtanlage dargestellt. Das Stadtgefüge, mit unzähligen Türmen ausgestattet, erstreckt sich bis in die gebirgigen Regionen des Hinterlands; die Zahl der Türme deutet auf Wehrhaftigkeit und den baulichen Reichtum der Stadt hin, Kirchen jedoch sind selten. Im Bildvordergrund liegt das Hafengebiet, portugiesische Naus und Karacken mit den typischen Kastellen und beflaggt mit dem Kreuzsymbol, weiterhin beflaggte Schiffe mit weniger hohen Kastellen aus Nordeuropa - die Frachtschiffe der niederländischen Handelspartner, die den nordeuropäischen Markt mit Gewürzen belieferten¹²⁹ - sind dargestellt, dies vermittelt rege Handelsaktivitäten. Auf einem Militärgelände liegen Kanonen, jene moderne Waffe, die es den Portugiesen ermöglichte, sich militärisch durchzusetzen und nach der Errichtung von Festungsbauten (Fort Jesus in Mombasa, größte portugiesische Festung, Fort Mina, Westafrika, Fort auf Ceylon) die Gewalt über die Kolonien zu behalten: Den Südeuropäern, die den Gesandten diese Werke schenkten, war offensichtlich daran gelegen, militärische und wirtschaftliche Macht, sowie urbane Entwicklung, d.h. einen mächtigen, nicht zu unterschätzenden Handelspartner zu vermitteln.

¹²⁴ Takeda Tsuneo, *Momoyama no bijutsu*, S.203

¹²⁵ Trede, M., *Das Bild der...*, S.237

¹²⁶ „*Risubonzu* (Darstellung der Stadt Lissabon)“, Momoyama-Zeit, keine weiteren Angaben, Städt. Museum Kôbe, Quelle: siehe Abb. Verz.; Angaben in *Kat. Japan und...*, S.53: Stellschirmpaar mit Weltkarte und vier Ansichten europäischer Städte, Japan, 1610-1620

¹²⁷ Kurowski, *ibid.*, S.346, 347 u. Bernecker, Pietschmann, *ibid.*, S.33: "Vor allem das Interesse am Pfeffer- und Gewürzhandel, der bis dahin - gemeinsam mit den arabischen und zunehmend auch den türkischen Zwischenhändlern - von Venezianern und Genuesen kontrolliert wurde und über dessen Modalitäten, Bedeutung und Gewinnchancen die Portugiesen sehr gut informiert waren, bildete ein starkes Motiv für diese riskanten und kostspieligen Fahrten. Dies verdeutlicht auch der Umstand, daß sich Lissabon inzwischen zu einem so großen Handelszentrum entwickelt hatte, daß es viele Kaufleute aus dem Mittelmeer- und Nordseeraum, vor allem Italiener, Franzosen, Engländer, Flamen und auch Deutsche dauerhaft in seinen Mauern beherbergte."

¹²⁸ Cooper, M., *Frühe europäische Berichte aus...*, *Kat. Japan und...*, S.53

¹²⁹ Tschöpe, "Provenienz und Geschichte der VOC: Die älteste Aktie (Andeel) der Welt, www.oldest-share.com/index_deu.htm, S.2, 2.7.04

Japanische Schüler malten die Vorlage direkt ab und vergrößerten sie auf Stellschirmformat; die Darstellung von Kriegsgerät nimmt auf Unerwartetes Bezug: Die Portugiesen verkauften die hocheffiziente Kanone an einzelne japanische Regionalherrscher, die sie im Kampf gegen inländische Gegner einsetzten: Bereits um 1558 sollen die Otomo aus Nordkyûshû die ersten gewesen sein, die diese Waffen im Kampf gegen japanische Gegner einsetzten und europäische Kanonen kopierten (sog. *Tanegashima*).¹³⁰ Um 1570 wurden zusätzlich nach portugiesischem Vorbild Musketiere strategisch eingesetzt, man profitierte von den portugiesischen Waffen.¹³¹ Dies macht verständlich, warum Japaner die Waffen der Portugiesen darstellten, vor denen sie sich hätten fürchten müssen. Doch zeigt es auch die Taktik der Kolonialherren, verfeindete Gruppen im Fremdgebiet durch Waffenlieferungen gegeneinander auszuspielen, territoriale Binnenmachtkämpfe wirtschaftlich auszunutzen und durch Waffenlieferungen anzuheizen und damit den kriegsgeschwächten Handelspartner unter Kontrolle zu halten. Ob diese Dimension von den japanischen Malern und ihren Auftraggebern erkannt wurde, sei dahingestellt.

Über der Stadt sind drei Personen abgebildet, die höchstwahrscheinlich dem Hause der Aviz angehören, jedoch durch die schematisierte Wiedergabe der Gesichtszüge nicht individualisiert werden können. Der berittene Edle mit dem Gesichtsschema des Franz Xaver (Abb.1) trägt römischen Kriegsornat.

Abb. 12 und 13¹³² zeigen die Ankunft Vasco da Gamas in Calicut 1489 und jene des Pedro Alvarez Cabral in Brasilien im Jahr 1500. Beide, Vertreter der weltlichen Sphäre, tragen das soldatische Symbolgewand der Welteroberer, die römische Uniform. Dieses Symbol militärischer Stärke taucht auf der Stadtdarstellung Lissabons wieder auf, sodaß hier die militärische Stärke der Portugiesen im Sinne eines cäsarischen *Veni-vidi-vici* betont ist. Die militärischen Signale der Vorlagen wurden von den Japanern kopiert: Militärisches und Sakrales sind vereinigt, Xavers Gesicht ist das Symbol des militanten Sakralen. Es entsteht damit der bewußt vermittelte und ebenso bewußt rezipierte Gesamteindruck einer reichen, militärisch starken Stadt, aus der die „Handelspartner“ kamen und in der wohlhabende Müßiggänger leben, die ähnlich dargestellt sind wie die Personen auf den folgenden Abb.14 und 15. Im Zuge des Erarbeitens der Techniken kam es offensichtlich zu japantypischen Schematisierungen mit der Botschaft "*Nanbanjin/Portugiesen*". Auch die unmittelbaren Eindrücke, die man in Japan von den Portugiesen bekam, wurden

¹³⁰ Nach Hall, S.139, 140

¹³¹ *ibid.*, S.140

¹³² "Die Ankunft Vasco da Gamas in Calicut am 28. Mai 1489" und "Die Ankunft des Pedro Alvares Cabral in Brasilien am 24. April 1500", Azulejoarbeit, Stadtpark Portimao, Quelle: siehe Abb. Verz.

dargestellt und in die Vorlagenkompositionen eingebaut. Die folgenden Bilder sind, da bereits technisch versiert, wohl in der Konjunkturphase produziert worden. Als Säkulare Malereien (*Sezokuga*)¹³³ bezeichnet, bezeugen sie auf den Stellschirmen in synthetisierender Manier sowohl die Inhalte des Kulturunterrichts, als auch die Realität vor Ort.

Die Abb.14 und 15 zeigen Darstellungen musizierender Europäer.¹³⁴ Auf Abb. 14 sind gelehrte Diskussionen mit Geistlichen zu sehen, die neben musikalischen Schäferspielen und in einer Atmosphäre des Müßiggangs stattfinden, die von religiösem Eifer und Exerzitien¹³⁵ nichts ahnen lassen. Auffallend viele Lämmer versinnbildlichen die Schar der Gläubigen und weisen zugleich auf das Nutztier hin, dessen Wolle und Fleisch im Alltag verarbeitet wurden. Eine gebirgige Küstenregion findet sich sowohl in Portugal, als auch in Japan, die Kegelform des Vulkans in der Bildmitte jedoch (Vulkan Aso, Kyûshû, Der heilige Vulkan Fuji als Symbol) verlagert die Situation nach Japan.

Der stark bogenförmige grüne Küstenbereich zeigt wohl das Hafengebiet Nagasaki, Kyûshû. Der Hafen Nagasaki wurde im Jahr 1570 von Omura Sumitada gegründet. Omura war einer der drei christlichen Daimyô aus Kyûshû, welche die Jesuiten stark unterstützten und ihnen 1579 die Verwaltung der Stadt übertrugen.¹³⁶ Das riesenhaft emporsteigend dargestellte Gebäude in europäischem Stil mit zwei Türmen, einem Wehrturm und einem Glockenturm, sowie einer Apsis, versehen mit einem Zugang zum Festland, ist die kombinierte Darstellung zweier Gebäudetypen, des Kirchenbaus und des Festungsbaus. Die Jesuiten errichteten Festungen und Kirchen in den Kolonien – und in den geplanten Kolonien. Dieses Gebäude wurde, japanischen Schreinanlagen in Gewässern ähnlich, ins Meer verlagert dargestellt, Segelschiffe signalisieren Konjunktur, Reichtum und Macht. Auf dem Stellschirmpendant (Abb.15) werden Gespräche und musikalische Intermezzi bei Harfen- und Mandolinenspiel gezeigt. Auch diese Aktivitäten der Portugiesen sind in eine grüne, hügelige und idyllisch anmutende Landschaft voller Blüten verlegt, die im subtropischen Kyûshû/Nagasaki ebenso zu finden ist wie in Portugal. Der Pavillon wirkt

¹³³ Säkulare Malereien (*Sezokuga*): „Bilder, die im Gegensatz zu religiösen Bildern ein weltliches Thema haben. Sie wurden insbesondere in der Zeit des japanischen Altertums und des japanischen Mittelalters produziert. Es handelt sich hierbei um Malereien auf Stellschirmen und Schiebetüren, weiterhin auf Bildrollen mit Erzählungen und Mythen...“, *Nihongo daijiten*, S.1088. Sakamoto bezeichnet diese Bilder ebenfalls als Säkulare Malereien, insbesondere aber als *Yôfûga* im Gegensatz zur japanisch-portugiesischen Lackkunst, Sakamoto M., S.62

¹³⁴ „*Yôjin sôgakuzu byôbu* (Stellschirm mit Darstellungen musizierender Europäer)“, Momoyama-Zeit, paariger 6er Stellschirm, MOA-Museum Shizuoka, Quelle: siehe Abb. Verz. Angaben in Kat. Japan und..., S.241: Musizierende Europäer, Anf. 17.Jh., sechsteiliges Stellschirmpaar, Farbe, Gold auf Papier, je 93 x 302,5cm, unsign., Tokyo, Eisei Bunko.

¹³⁵ Ordensgründer Ignatius soll sich bereits früh harten Bußübungen unterzogen haben (Hartmann, Die Jesuiten, S.10), im Jahre 1548 erschien das Handbuch „*Exercitia spiritualia*“, das planmäßige Anleitungen und Übungen enthielt. *Ibid.*, S.26-28.

¹³⁶ Hall, S.141

zwar sinoid, doch handelt es sich wohl um die Darstellung einer portugiesischen Wallfahrtskirche, wie der Vergleich mit der Kirche Bom Jesu do Monte bei Braga (Abb. 16)¹³⁷ zeigt. Der Bau auf oktagonalem Grundriß weist die entscheidenden Merkmale des von den Japanern gemalten Renaissancebaus auf. Da in Japan insgesamt rund 200 Kirchen gebaut wurden¹³⁸, ist es naheliegend, daß auch diese, wie die Portugiesen selbst, vor Ort Bildthema wurden. Das Leben der körbetragenden Bauern im linken Bildteil verbleibt unbedeutend, das Dasein der Priester und Mönche ist hinabgesunken auf eine Position schmückenden, unterhaltsamen Beiwerks, dies entspricht dem Verhalten der reich gewordenen Kolonialherren und Jesuiten in Indien und zeigt, daß die Bilder zur Zeit der Hochkonjunktur in Japan gemalt wurden.¹³⁹ Die Fraktion Valignano, die einen gemäßigeren Kolonialismus vertrat, war den streng kolonialistisch eingestellten Geistlichen der Fraktion Cabral sichtlich unterlegen. Die kombinierten Strategien der Bekehrung mittels Bildern, der Akkomodation, des kulturellen Unterrichts an Kollegien und der wirtschaftlichen Interaktionen, die den Boden für die Kolonisation bereiten sollten, waren auch in Japan erfolgreich.¹⁴⁰ 1580 gab es bereits 100 000 Konvertiten.¹⁴¹ Im Jahr 1593 soll es bereits 217 000 Bekehrte gegeben haben, die in 207 Kirchen von 151 Jesuiten betreut wurden.¹⁴² 1596 betreute der erste Bischof für Japan bis zu 300 000 Gläubige.¹⁴³

¹³⁷ Siehe Abbildungsverzeichnis

¹³⁸ Hall, S.142, Pietschmann/Bernecker, S.56

¹³⁹ Im Gegensatz dazu ist Meyer der Ansicht, daß bis auf das Liebespaar alle Motive europäischen Stichen entnommen wurden: Man habe Motive aus dem Kupferstich „Pyramus und Thisbe“ von Philipp Galle (1537-1612) nach einem Entwurf Maarten van Heemskercks (1498-1574) und Motive aus dem 1598 gestochenen „Paternus“ von Raphaël Sadeler (1551-1628) nach einer Vorlage von Marten de Vos (1532-1603) übernommen. Dennoch grenzt sie diese Bewertung ein: „Die Künstler malten nicht einfach Vorlagen ab, sondern benutzten diese als ‚Motivreservoir‘, aus denen sie kleinere oder größere Elemente kopierten, kreativ umgestalteten oder weiterverwerteten.“ Die musizierende Gesellschaft erinnere an venezianische Pastoralen des 16. Jhs., auf denen das klassische Arkadien thematisiert sei. Meyer, Frauke, Kat. Japan und..., Katalogteil, S.241. Auch Trede vertritt die Auffassung, daß die Malereien der Stellschirme ausschließlich europäische Inhalte zeigen und nach Vorlagen aus Flandern hergestellt wurden. In der Zeit der Bedrängnis des Christentums sollen die Jesuiten veranlaßt haben, Stellschirme nach Vorlagen herzustellen, auf denen das Leben in Europa paradiesisch dargestellt ist. Die Stellschirme wurden als teure Geschenke an mächtige Territorialherren verschenkt; man soll das Ziel gehabt haben zu vermitteln, daß der christlichen Glaubensgemeinschaft anzugehören ein Privileg sei. Trede, M., das Bild der..., S.237 Diese Sichtweisen klammern das Bedürfnis der japanischen Maler, ihre Lebensumgebung im Umgang mit den Fremden, deren Kulturtechniken sie erwarben und deren Kirchen und Spitäler gebaut wurden, auf Bildern festzuhalten, aus. Es ist dabei kein Widerspruch, daß die Maler aus europäischen Bildvorlagen der Zeit passende Motive kopierten. Denn es ist einfacher, vom Bild zu kopieren, als sich maltechnisch mit dem Problem der perspektivischen/dreidimensionalen Darstellung eines gesehenen Objekts zu mühen.

¹⁴⁰ Lebendige Beschreibungen der Veränderungen in Japan aufgrund der Missionsarbeit geben Trede, Melanie, Begegnung zweier Kulturen – Nanban-Kunst und Kunstgewerbe, in: Kat. Japan und Europa, 1543 – 1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S.245-247 und Sakamoto Mitsuru, Nanban-Stellschirme – Bilder der Fremden, in ibid., S.56-71. Der Katalog enthält darüberhinaus viele Beispiele, die den massiven Einfluß des Christentums auf die einheimische künstlerische und kunsthandwerkliche Arbeit bezeugen.

¹⁴¹ Trede, M., ibid., S.245

¹⁴² Pietschmann, Bernecker, S.56

¹⁴³ Ibid

Die Portugiesen begannen, den japanischen Handel monopolistisch zu beherrschen¹⁴⁴, dies wäre die Einleitung zur Kolonisation gewesen. Portugal stand um 1590 im Kampf um Kolonien mit anderen europäischen Staaten¹⁴⁵: Diese Situation in Europa erklärt, daß man sehr darum bemüht war, auch Japan unter Kontrolle zu bekommen.

Einheimische Kreise jedoch, die dem Christentum gegenüber feindlich eingestellt waren, sollen bereits früher den Verdacht gehegt haben, diese Religion könne im Bündnis mit den europäischen Mächten zur Abhängigkeit Japans führen.¹⁴⁶ Angedeutet ist dieser Verdacht auf den Abb.14/15, auf denen Mönche sichtlich keine Bußübungen mehr machen, sondern sich weltlichen Dingen hingeben. Man begann eine großflächige unkontrollierbare Vernetzung missionarischer und wirtschaftlicher Aktivitäten zu fürchten, dies hatte bereits 1587 zu einem ersten „Erlaß zum Verbot des Christentums“¹⁴⁷ geführt. Die erste Christenverfolgung begann 1597¹⁴⁸, ein Jahr nach der Ernennung des ersten Bischofs von Japan. Damit wurde die weitere Machtausdehnung der Portugiesen mittels kultureller und religiöser Institutionen verhindert und der Kolonisierung der langjährig erarbeitete Boden entzogen.

Nachdem die Grundlage für den wirtschaftlichen Übergriff, das Christentum mit seinen unzähligen Institutionen und Kontaktstellen im Land, unter Kontrolle war, begann man, das Monopol der Portugiesen zu zerschlagen. Im Jahr 1604 wurde das „Gesetz zur Regelung des Rohseidenimports“¹⁴⁹ erlassen. Dieses Gesetz regelte den Handel mit chinesischer Rohseide sowohl auf der Import- als auch auf der Exportebene und legte die Handelsbefugnisse fest. Von der Bakufuregierung zunächst in den Städten Kyôto, Sakai und in der Hafenstadt Nagasaki¹⁵⁰ umgesetzt, konnte auf diese Weise das Monopol der Portugiesen nach 1604 allmählich unterlaufen und später zu Fall gebracht werden.¹⁵¹ Die Befürchtungen der Regierung, eine weitere Kronkolonie der "Südlichen Barbaren" in der Nachfolge Indiens - die Bezeichnung "Ordensprovinz Indien und Japan" impliziert dies - zu werden, hatten Einschränkungsverfahren zur Folge, bis schließlich der Erlaß des Jahres 1616 die Handelsaktivitäten mit westlichen Händlern auf die beiden Hafenstädte Hirado

¹⁴⁴ „.....nanban bôeki wa, kyûsoku ni tenkai, nakademo, porutogaru wa, hobo nihon bôeki wo dokusen suru ni itatta.“ Sasaki, "Nanban bôeki", in: *Keizaigaku jiten*, S.98

¹⁴⁵ Bernecker, Pietschmann, S.53

¹⁴⁶ Von japanischer Seite wird nur der Etablierungsversuch des Christentums als gefährvoll angeführt: *Nihongo daijiten*, S.1462 u. Sasaki Junnosuke, "Nanban bôeki (Der Handel mit den Südlichen Barbaren)", in: *Keizaigaku jiten*, S.97, 98

¹⁴⁷ *Nihonshi jiten*, S.404

¹⁴⁸ Hartmann, Die Jesuiten, S.56

¹⁴⁹ „Itowappu hô“; Sasaki, "Nanban bôeki", in: *Keizaigaku jiten*, S.98 u. *Nihonshi jiten*, S.73/74, doch nicht unter „Landesabschluss" (*Sakoku*), S.404

¹⁵⁰ *Nihonshi jiten*, S.73/74

¹⁵¹ Sasaki, "Nanban bôeki", in: *Keizaigaku jiten*, S.98. Von Sakamoto unter dem Begriff „shuinsen“ wie folgt dargestellt: Man habe in den Jahren von 1604 bis 1639 den Seehandel sanktioniert und das portugiesische Monopol des Zwischenhandels mit China unterbrochen, Sakamoto M., S. 60

und Nagasaki¹⁵², zwei kontrollierbare Punkte an der Peripherie des Territoriums, beschränkte. Im Jahr 1624 wurde der Handel mit Portugiesen auf japanischem Territorium gänzlich abgelehnt. Im Zuge der sog. „Gesamtmaßnahmen“ (*shō seisaku*) in den Jahren von 1633 bis 1636 kam es zu weiteren Einschränkungen des Kontakts mit dem christlichen Ausland¹⁵³, insbesondere der Bau der künstlichen Insel Dejima vor Nagasaki im Jahr 1634, auf die man die portugiesischen Händler vorerst aussiedeln wollte¹⁵⁴, zeigt den Entschluß, der Gefahr eines wirtschaftlichen Übergriffs keinerlei Chancen mehr zu geben. Das sog. „Landesabschlußdekret“ (*Sakoku rei*) des Jahres 1639¹⁵⁵ beendete den wirtschaftlichen Kontakt mit den Portugiesen und Spaniern endgültig.¹⁵⁶ Auch die erste Phase der Bildproduktion in westlicher Manier fand ihr Ende.¹⁵⁷

¹⁵² *Nihonshi jiten*, S.404

¹⁵³ „Gesamtmaßnahmen“ (*Shō seisaku*), *ibid*

¹⁵⁴ *Ibid.*, S.652

¹⁵⁵ *Sakoku rei* u. *Sakoku*, „Erlaß, das Land zu verschließen“ u. "Zugekettetes Land“, *ibid.*, S.404.

¹⁵⁶ Sakamoto, Vos, Zögner sehen die Gründe der Abschlußpolitik nur auf religiöser Ebene; man habe die Überfrachtung durch das Christentum verhindern wollen. Sakamoto M., S.59,60, Vos, Ken., Dejima und die Handelsbeziehungen zwischen den Niederlanden und dem vormodernen Japan, in: Kat. Japan und Europa 1543 – 1929, Hrsg. Doris Croissant u. Lothar Ledderose, Berlin: Argon, 1993, S.74; Zögner, Lothar, Japan und die Welt – Karten und Reiseberichte, in: *ibid.*, S.219. Zögner erwähnt in diesem Zusammenhang zwar auch die Furcht vor der Kolonisation, S.219, doch ohne dies genauer zu erklären.

¹⁵⁷ Vgl. Kat. *Meihinzu ryoku*, Hrsg. MOA-Kunstmuseum Shizuoka und Hakone, zu Abb. 53 u. Tanaka Atsushi, in: Kat. *Yōfū hyōgen no dōnyū: Edo chūki kara meiji shoki made* (Wegweiser zum Ausdruck der japanischen Westmalerei von Mitte der Edo-Zeit bis zum Beginn der Meiji-Zeit), Hrsg. Asano Tōru, Tanaka Atsushi, Ozaki Masaaki, National Museum Tokyo, Tokyo 1985, S.3

4. Die Niederlassungen der Vereenigden Oostindischen Compagnie (VOC) in Japan, Voraussetzung für die Entwicklung der zweiten Phase der Malerei in westlicher Manier (*Yōfūga II*): Bild-Dokumente und Informationen über „die Hollander“¹⁵⁸ in Westtechnik

Zum Zeitpunkt der portugiesisch-spanischen Vorherrschaft wurde der niederländische Handel mit asiatischen Gewürzen über portugiesische Lieferanten abgewickelt: Das Handelshaus Cunertorf & Snel in Lissabon kaufte Gewürze der iberischen Händler und versorgte den nordeuropäischen Markt über Handelsvertretungen in Antwerpen.¹⁵⁹ Nach 1590 zeichnete sich der Niedergang dieser Vorherrschaft ab: Der Vertrag von Greenwich des Jahres 1596 hatte die Schwächung der Seemacht auf europäischem Boden zur Folge, da Heinrich IV von Frankreich, die Sieben Vereinigten Provinzen und England, deren Länder Absatzgebiete für portugiesische Waren waren, einen Bündnisvertrag schlossen.¹⁶⁰ Dieser untergrub die wirtschaftliche Dominanz der Spanier und Portugiesen in Europa. Gleichzeitig beschlossen die niederländischen Kaufleute, die Einfuhr asiatischer Gewürze selbst zu übernehmen. Zunächst finanzierten einzelne Vorkompanien - die Brabantse Compagnie, die Rotterdamse Compagnie, und die Compagnie van Verre - Schiffe und Ausrüstung, sodaß innerhalb weniger Jahre 65 Schiffe, verteilt auf 15 Flotten, zur Verfügung standen.¹⁶¹ Doch erst die Gründung einer Wirtschaftsgemeinschaft im Sinne der modernen Aktiengesellschaft ermöglichte den Vorstoß an die Spitze der Bündnispartner im

¹⁵⁸ In Japan wurden die Mitarbeiter der VOC von Anfang an als „Hollander“ (Holländer) bezeichnet, dies zeigen Bildaufschriften und Wortbildungen der Zeit. Für Aktivitäten, die im Zusammenhang mit der VOC entstanden, wurde einerseits das Wort „*oranda*-“ (Holland/holländische -, Dutch) benutzt, andererseits die als Präfix fungierende Silbe „*ran*-“ eingesetzt und mit „Holland-“ übersetzt: Übersetzer, Forscher, Maler, deren Werke, Medizin, Handel. Damit wurde Holland, eine Grafschaft, die im Gebiet der Nördlichen Niederlande lag, zur Terminologie für alle, die mit den Schiffen der VOC nach Japan kamen und weiterhin für alle in Japan, die sich mit ihnen beschäftigten. Auch die ostasiatische/japanologische Forschung, die die Gegebenheiten in Japan bearbeitet, orientiert sich an dieser Übersetzung. Wenngleich aus japanischer Sicht korrekt, und weiterhin ebenfalls korrekt, betont man die Tatsache, daß die VOC u.a. auf Anregung des Syndicus der Provinz Holland, Baarnevelt, gegründet wurde, bin ich trotzdem der Auffassung, daß diese Übersetzung der Situation in Europa, bzw. der Heimat der VOC, nicht gerecht wird: Denn die sog. Niederen Lande standen seit 1556 unter spanischer Herrschaft (Span. Niederlande); ab 1568 kam es unter der Führung des Statthalters der Grafschaften Holland, Zeeland, Utrecht, Wilhelm II von Oranien, zu Aufständen gegen Philipp II; 1579 schlossen sich die 7 Nördlichen Provinzen (Holland, Zeeland, Groningen, Utrecht, Friesland, Gelderland, Overijssel) zur Utrechter Union zusammen, 1581 wurde die Republik der Sieben Vereinigten Niederlande gegründet. 1602 wurde in Amsterdam, d.h. in dem Gebiet, das sich bis zum Westfälischen Frieden 1648 immer wieder gegen die spanischen Besatzer zur Wehr setzen mußte, die den Südlichen Teil weiterhin beherrschten, die Vereenigte Oostindische Compagnie (VOC) gegründet. Da Japan in Kontakt mit der VOC stand, die im nördlichen Gebiet gegründet worden war und damit in Übersee auch die befreiten Niederlande repräsentierte, werde ich mit Rücksicht auf die Situation in Europa alle japanischen Bezeichnungen, die sich auf sie beziehen, mit „Niederländer-“ übersetzen.

¹⁵⁹ Tschöpe, Reinhild, "Provenienz und Geschichte der VOC: Die älteste Aktie (Andeel) der Welt", www.oldest-share.com/index_deu.htm, S.2, 2.7.2004

¹⁶⁰ Bernecker, Pietschmann, S.53

¹⁶¹ Tschöpe, S.3

Kampf gegen die Machthaber und gegen die europäischen Konkurrenten: Auf Anregung des Syndikus "landsadvocaat" der Provinz Holland Johan van Oldenbarnevelt und des späteren Generalgouverneurs Prinz Johann Moritz von Nassau wurden am 20. März 1602 im Zuge eines nationalen Zusammenschlusses die niederländischen Kaufleute der Vorkompanien zur großen Gesellschaft "Vereenigde Oostindische Compagnie" (VOC) verbunden.¹⁶² Das Amsterdamer Kontor der VOC wurde durch den Handel mit eigenen Anteilen zur "ersten Aktienbörse" der Welt¹⁶³, die Gesellschaft selbst hatte damit alle Voraussetzungen, ein auf Gewinne ausgerichteter Firmengigant zu werden.¹⁶⁴

Der VOC wurde zusätzlich von den Generalstaaten ein Freibrief verliehen, der sie mit Souveränitätsrechten ausstattete. Sie hatte sich die Rechte des Monopolhandels in Asien erkämpft, das Staatliche Privileg (Octroi) stattete die Gesellschaft mit weitreichenden Rechten aus. Hierzu zählten das Ausschließlichkeitsrecht zum Handel östlich des Kaps der Guten Hoffnung, das Verhandlungsrecht im Namen der Generalstaaten und die Befugnis, Verträge und Bündnisse abzuschließen. Die Gesellschaft verfügte über das Recht, Festungen zu errichten und Gouverneure zu ernennen, sowie eine firmeneigene Armee zu unterhalten: "Auf diese Weise wurde die Gesellschaft zu einem Staat im Staat, die über eine unglaubliche kommerzielle und politische Macht verfügte, völlig souverän von dem Staate, der sie privilegierte bis hin zur eigenen Münzprägung."¹⁶⁵ Damit trat die VOC die Nachfolge der portugiesischen Kolonialherren in Übersee an.¹⁶⁶

Japanische Maler dokumentierten mit den Mitteln der westlichen Maltechniken unterschiedliche Facetten des Kontakts mit der VOC

Im Jahre 1609, 30 Jahre vor der endgültigen Abschottung des Landes und bereits 7 Jahre nach ihrer Gründung, hatte die VOC¹⁶⁷ mit Hauptsitz auf Batavia, Indonesien, auch eine Zweigniederlassung in Japan, auf Hirado, gegründet. Kawahara Keiga nutzte die realistische Westtechnik rund 200 Jahre später - 1826-, um einen Blick auf diese erste Niederlassung festzuhalten.¹⁶⁸ Die VOC war zu diesem Zeitpunkt bereits bankrott, die „Batavische Republik“, seit 1795 Nachfolgerin der „Republik der Sieben Vereinigten Niederlande“, hatte die Überreste übernommen.¹⁶⁹ Das Bild "Das Handelskontor der VOC

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Vgl. auch Schmitt, Eberhard; Schleich, Thomas; Becik, Thomas, Kaufleute als Kolonialherren: Die Handelswelt der Niederländer vom Kap der Guten Hoffnung bis Nagasaki 1600-1800, Schriften der Universitätsbibliothek Bamberg, Bamberg, 1988

¹⁶⁷ Jap. *Higashiindô gaisha*

¹⁶⁸ *Nihonshi jiten*, S.168 u. French: "Dutch East India Trading Company", French, Calvin L., Shiba Kôkan: Artist, Innovator and Pioneer in the Westernization of Japan, Tokyo, New York: Weatherhill, 1974, S.6, 182/Anm. 10

¹⁶⁹ Auflösung zum 31.12.1799. Detaillierte Angaben über die Geschäftsabwicklung bei Vos, Ken, Dejima

auf Hirado", Abb.17¹⁷⁰, zeigt in klassizistischer Manier das Küstengebiet und die Lage der Gebäude. Rechts liegen direkt an der Küste weißgetünchte einfache Wohngebäude mit tiefgezogenem Satteldach und Dachreiter, sowie stehenden Rechteckfenstern im Stil holländischer oder nordeuropäischer Bürgerhäuser. Auf dem Dach des höchsten Gebäudes, des Kontors, ist eine Aussichtsplattform errichtet, auf der zwei Handelsvertreter in Gehrock und hellen Beinkleidern mit einem Teleskop nach Schiffen Ausschau halten. Weitere Gebäude und Lagerhallen für Waren wurden auf der anderen Seite der Bucht direkt am Wasser dicht aneinandergelagert, ein Deich befestigt das Küstenstück, zwischen den Landzungen kreuzen Boote auf dem Wasser.¹⁷¹

Das Handelsembargo des Jahres 1639 vertrieb die Portugiesen endgültig vom japanischen Markt¹⁷², die Niederlassung auf Hirado blieb zwei Jahre länger, bis 1641, aktiv. Da jedoch die Bakuferegierung die Entwicklung auch eines niederländischen Handelsmonopols im Land befürchtete¹⁷³, wurden die Angestellten der VOC auf die Insel Dejima vor Nagasaki, die ursprünglich für die Portugiesen erbaut worden war, umgesiedelt. Diese Maßnahme, die Handelsvertreter auf einer künstlichen Insel kontrollierbar anzusiedeln zeigt, daß man den Handelskontakt mit der VOC nutzen wollte, ohne die Gefahren der Octroi einzugehen. Diese Angst war begründet: Die VOC hatte die Portugiesen aus Ceylon und Malakka vertrieben und errichtete in Südafrika die erste weiße Kolonie. Schließlich herrschte sie "...über acht auswärtige Gouvernements in Amboyna, Banda, Ternate, Macassar, Malakka, Ceylon, Java und Am Kap der Guten Hoffnung."¹⁷⁴ Ihre Niederlassungen (Faktoreien) standen in Bengalen, an der Koromandelküste, in Surat, in Thailand und am Persischen Golf, die Handelswege verbanden Japan, China, Indien, den Persischen Golf, Afrika und Europa sowie all diese Länder mit Amsterdam, und bis zu ihrem Niedergang war die VOC "das reichste Unternehmen der Welt", das skrupellos vorging, Monopole bildete, lokale Konkurrenten vernichtete und die Preise für die wichtigsten Gewürze um 180% in die Höhe trieb. Sie war Herr über 150 Handelsschiffe, 40 Kriegsschiffe, 20.000 Seeleute, 10.000 Soldaten und beinahe 50.000 Zivilisten in Diensten.¹⁷⁵ Die VOC kontrollierte

und..., S.76,77

¹⁷⁰ Kawahara Keiga, „*Hirado no oranda shōkan* (Das niederländische Handelskontor in Hirado)", 1826, Farben auf Papier, 25,0 x 47,0cm, Rijksmuseum voor Voelkenkunde, Leiden, Quelle: siehe Abb. Verz.

¹⁷¹ Das Bild wurde im Auftrag v. Siebolds hergestellt, der eine realistische Szenerie verlangt habe. Vos ist jedoch der Auffassung, daß es sich dabei um eine rekonstruierte Ansicht handelt, die aus alten Vorlagen und Skizzen der aktuellen Situation zusammengesetzt wurde. Vos, Ken, Kat. Japan und..., Katalogteil, S.274

¹⁷² Sasaki, "Nanban bōeki", in: *Keizaigaku jiten*, S.98

¹⁷³ *Nihonshi jiten*, S.404. Vos begründet die Akzeptanz der Niederländer und ihre Umsiedlung nach Dejima jedoch mit ihrer antiklerikalen Haltung und ihrer Religionszugehörigkeit: Man habe in Japan von dem Befreiungskampf der Niederländer gegen die spanische Religionsvorherrschaft gewußt. Vos, Dejima und..., S.74

¹⁷⁴ Zit. nach Hobhouse, Henry, in Tschöpe, "Provenienz und Geschichte der VOC...", S.4

¹⁷⁵ Ibid.

sowohl die innerasiatischen Handelsbeziehungen als auch den Handel zwischen dem Osten und Europa: "Am Persischen Golf tauschte sie Gewürze gegen Salz, in Sansibar Salz gegen Nelken, Nelken gegen Gold in Indien, in China Gold gegen Tee und Seide, Seide gegen Kupfer in Japan, Kupfer gegen Gewürze auf den südostasiatischen Inseln."¹⁷⁶ Die Niederlassung Dejima vor Japan war damit ein kleines, an ungewollten Ausdehnungsmöglichkeiten gehindertem Glied¹⁷⁷ in der Kette der Niederlassungen der "größten Monopolgesellschaft ihrer Zeit".¹⁷⁸

Dejima wurde in den darauffolgenden 212 Jahren (erste Hafenöffnung: Hafen Hakone, 1854) "der einzige Ort in ganz Japan, auf dem der Handel mit dem Ausland möglich war."¹⁷⁹ Diese Kontakte beschränkten sich auf die asiatischen Handelspartner China und Korea, sowie den einzigen europäischen Handelsvertreter, die VOC¹⁸⁰, die in Europa das alleinige Handelsrecht mit Japan besaß.¹⁸¹ Bis zur Öffnung des Hafens Yokohama im Jahr 1858 verblieb Dejima jedoch vier Jahre länger „das einzige Fenster nach Europa“.¹⁸² Dort, auf einem 13,1 qkm großen, fächerförmig angelegten künstlichen Erdwall¹⁸³, wohnten die als „Hollander“ bezeichneten Handelsvertreter, Abb. 18¹⁸⁴ zeigt einen Lageplan der Siedlung aus dem Jahr 1780. Die Beschriftung der Karte, "Lageplan des Hollandgrundstücks auf Dejima" (*Dejima oranda yashikikei*), kennzeichnet das Inselgebiet als niederländisches Gebiet¹⁸⁵, d.h. zumindest als Wohngebiet, auf dem keine Japaner lebten. Die Bezeichnung *Dejima chô* für die Hauptstraße zeigt, daß die Insel zugleich auch ein Verwaltungsbezirk ("Stadtteil Dejima") war. Die Insel ist durch eine Brücke mit dem Hafengebiet verbunden und weist einfache urbane Strukturen auf. Die Straße *Dejima chô* spaltet den Fächer der Länge nach in zwei große Areale, eine mittig angelegte große Abzweigung führt direkt auf die Brücke zu, japanische Holzbauten mit Holzgatter und Holzsatteldach stellen Wohnhäuser, Stallungen und Lagerräume. Gartenanlagen und Felder deuten auf Selbstversorger-Landwirtschaft hin (Abb.19)¹⁸⁶. Die beiden zweistöckigen

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ausführliche Beschreibung der Kontrollinstanzen bei Vos, *Dejima und...*, S.76. Er deutet sie jedoch nur dahingehend, daß die Einfuhr christlicher Literatur und weiterhin eine ungewollte Ausdehnung des Christentums im Land befürchtet worden sei

¹⁷⁸ Tschöpe, *ibid.*

¹⁷⁹ *Nihongo daijiten*, S.1330

¹⁸⁰ Im *Nihonshi jiten* wurden Unternehmung und Staat zusammengefaßt unter "Die Niederlande", S.404.

¹⁸¹ *Ibid.*, S.794, French, Shiba Kôkan..., S.182/Anm.10. Die Engländer waren zwar in den Jahren von 1613-1623 auf Hirado, doch wurden sie von der VOC übervorteilt und gaben auf, Vos, S.72

¹⁸² *Nihonshi jiten*, S.168

¹⁸³ *Nihonshi jiten*, S.652. Angaben bei Vos: Größe d. Insel 80x100m (=8qkm), verbunden mit dem Festland durch eine Brücke, Wachtürme, Vos, S.75. Angaben bei Wakabayashi: 15387qm im Jahr 1636. Darüberhinaus zusätzliche Informationen über die Insel. Wakabayashi, *Dejima...*, S.277

¹⁸⁴ Werkstatt Toyojima, "*Dejima, orandaya hozo* (Karte der Niederländerinsel Dejima)", An`ei 9 (1780), colorierter Holzschnitt, Städt. Museum Nagasaki, Quelle: siehe Abb.Verz.

¹⁸⁵ *Nihonshi jiten*, S.168

¹⁸⁶ "*Dejima*", colorierte Zeichnung, keine weiteren Angaben, Städtisches Museum Nagasaki, Quelle: siehe

weißgetünchten Steinhäuser in europäischem Stil, die Kontorsgebäude, sind bekrönt mit der Flagge der Niederlande. Die Angestellten der VOC sollen auf Dejima bewacht und kontrolliert worden sein und ein Leben wie Gefangene geführt haben.¹⁸⁷

Shiba Kôkan setzte im Jahr 1788 die Möglichkeiten der Westtechniken ein, um die geographische Lage der Hafenregion Nagasaki und der Insel Dejima festzuhalten (Abb.20)¹⁸⁸. Kôkan hatte auf autodidaktischem Wege und mittels Lektüre eines niederländischen Buches¹⁸⁹ als erster Japaner 1783 einen Kupferstich hergestellt (Abb.21, "Blick auf Mimeguri")¹⁹⁰ und war in der Lage, mit den unterschiedlichsten Drucktechniken sowie westlichen realistischen Darstellungsmethoden - Perspektivik, Kontrastierung, Volumen - umzugehen.

In einem gut überschaubaren Küstengebietsstück, das eine kontrollierbare Enge bietet, liegt zwischen abgerodeten, bewirtschafteten Hügeln auf einem ebenen Gebiet die Stadtanlage eng und zentralisierend. Etwas ausgelagert ist der durch die Flagge gekennzeichnete niederländische Sektor zu sehen. Kleinere Segler kreuzen im Vordergrund, ein sehr groß dargestellter Dreimaster der VOC läuft durch die Enge aus. Mit Bildkommentaren informiert Kôkan darüberhinaus über den Standort, von dem aus der Blick auf das niederländische Gebiet gezeichnet wurde - „Nagasaki, vom Westhügel aus.....die Flagge zeigt das Niederländergebiet Dejima" - und er gibt eine Information über die Abfahrtszeiten der Schiffe der VOC: "Im August verlassen die niederländischen Schiffe den Hafen."¹⁹¹ Diese Kommentare Kôkans unterstreichen das Anliegen einer möglichst realistischen Wiedergabe der Situation im Sinne des Bild-Dokuments, zugleich ist der Handelskontakt betont, der mit Hilfe dieser Schiffe ermöglicht war. Auf einem weiteren Bild-Dokument informiert Kôkan über die Handelsschiffe der VOC; er zeigt, ebenfalls 1788, einen Dreimaster (Abb.22)¹⁹². Kôkan legt Wert auf technische Dinge, die er mit handschriftlichen Kommentaren erläutert. Differenziert dargestellt sind die Form des Schiffes mit angehobenem Achterdeck, die Schiffsfanken mit Einstiegstreppe und Kanonenöffnungen über die gesamte Länge, der Aufbau der Takelage, sowie der Ausguck mit Flagge. Ein aufgerolltes Tau mit dem handschriftlichen Kommentar „Rad der Ankerwinde"¹⁹³ und der Anker selbst sind gesondert abgebildet, schriftlich erläutert wird

Abb. Verz.

¹⁸⁷ Vos, S.75,78

¹⁸⁸ Shiba Kôkan, "Hafen Nagasaki", 1788, Illustration aus dem Reisetagebuch *Saiyû Ryodan*, Holzschnitt
Quelle: siehe Abb. Verz.

¹⁸⁹ Ausführungen hierzu in French, Shiba Kôkan..., S.43

¹⁹⁰ Shiba Kôkan, „*Mimeguri no kei* (Blick auf Mimeguri)", 1783, Kupferstich, coloriert, Städt. Museum
Kôbe/Nakau-Ei- Collection, siehe Abb. Verz.

¹⁹¹ "*Nagasaki, nishizakitachi. ;.hata wo... kômôdeshima....; kômôfune ha hachigatsu minato wo dete...*"

¹⁹² Shiba Kôkan, „*Oranda fune no zu* (Darstellung eines niederländischen Schiffes)", 1788, Holzschnitt,
Illustration aus dem Reisetagebuch *Saiyû Ryodan*, Quelle: siehe Abb. Verz.

¹⁹³ *Manrikisha*

das Material des Ankers in der Skizze: Das Querstück besteht aus Holz, die Blätter sind aus Eisen. Ein weiterer Kommentar, nicht vollständig leserlich, deutet den Vergleich mit japanischen Anker an, da er mit den Worten „Auch die japanischen Anker sind/haben.....“¹⁹⁴ beginnt. Die Größenverhältnisse werden durch die Darstellung von Personen, die auf überdachten Booten und Ruderbooten bei dem Schiff ankommen, nachvollziehbar gemacht. Die Skizze ist mit "Bild eines holländischen Schiffes" (*Orandafune no e*) betitelt: Die besondere Position der VOC als vom niederländischen Staat unabhängiger Wirtschaftsgigant war Kôkan offensichtlich nicht bekannt. Weiterhin wußte er nicht, daß die VOC im befreiten Gebiet der Nördlichen Niederlande gegründet worden war und dort ihren Hauptsitz hatte.

Die japanische Niederlassung der VOC wurde über den gesamten Zeitraum des Landesabschlusses von wechselnden Leitern - den sog. „*Kapitan*“¹⁹⁵ - geführt, die den Handel im Büro des jeweiligen Leiters abwickelten. Die *Kapitan* waren verpflichtet, nach der Ankunft in Japan bei der Regierung (Bakufushôgunat) in Edo vorzusprechen.¹⁹⁶ Es war verboten, japanisches Territorium zu verlassen, dies bezog sich auch auf Dejima: Der niederländische Sektor durfte weder von Japanern, noch von den Bewohnern der Stadt Nagasaki¹⁹⁷ ohne offizielle Erlaubnis betreten werden.¹⁹⁸ Shiba Kôkan, der Westmaler aus der Stadt Edo (*Edo yôgaka*), jedoch verschaffte sich, als Händler¹⁹⁹ verkleidet, 1788 Zutritt in das Büro des zu dieser Zeit tätigen Leiters der Niederlassung auf Dejima, Hendrik Casper Romberg.²⁰⁰ Er hatte mit Unterstützung der Provinzfürsten die Provinzgrenzen überschritten²⁰¹ und mit Hilfe eines Beamten ein Visum für den niederländischen Sektor erhalten.²⁰² Kôkan setzte seine Fähigkeiten der realistischen Zeichentechnik ein, um die Büroräume des Handelskontors auf Dejima abzubilden. Darüberhinaus gab er detaillierte Beschreibungen der Räumlichkeiten²⁰³, sodaß er auch hier Bild-Dokumente schuf, die

¹⁹⁴ "*Nihon no ikari mo...*"

¹⁹⁵ Aus dem Portugiesischen (*capitao*), i.d. Bedeutung von „lang“. Dienstzeit ca. ein Jahr, ggf. Aufenthaltsverlängerung. In der Zeit von 1609 bis 1856 insgesamt 166 Generationen. *Nihonshi jiten*, S.208 Andere Angabe bei Vos: Die „Opperhoofd“, Gelehrte und Wissenschaftler, hätten pflichtgemäß bei Hof vorgesprochen und Bericht über Batavia und das Ausland erstattet, Vos, S.79,80

¹⁹⁶ Sog. *Edo sanpu*. Ab 1609 bis 1850, insgesamt 116 mal. *Nihonshi jiten*, S.120. Genauere Beschreibung der Tributreise bei Vos, S.79,80. Welche Informationen auf diesen Tributreisen zusätzlich vermittelt wurden, schildert Wakabayashi. Wakabayashi, M., Dejima..., S.273

¹⁹⁷ Aus den Reiseaufzeichnungen Kôkans: „My three companions, though natives of Nagasaki, had never seen Dutchmen before; access to the Dutch residences on Deshima is strictly prohibited.“ Zit. nach French, Shiba Kôkan..., S.65

¹⁹⁸ *Nihonshi jiten*, S.168, French, Shiba Kôkan..., S.62,65, Vos, S.78

¹⁹⁹ Nach Wakabayashi gab er sich als Priester aus, Wakabayashi M., S.274

²⁰⁰ „The event of greatest significance was his admittance to the secluded dutch compound on the manmade island of Deshima in Nagasaki harbor. In order to gain access, he was obliged to disguise as a merchant engaged in official business with Dutch residents. With the assistance of his friend Katsuki Rihei, a minor government official, Kôkan applied for an entry pass on November 21.“ French, Shiba Kôkan..., S.62

²⁰¹ Ibid., S.55

²⁰² Ibid., S.62

²⁰³ French, S.64

einerseits über den Handelspartner informierten, sich andererseits zu allgemeingültigen Aussagen über das den Japanern unzugängliche westliche Ausland verdichteten. Abb.23²⁰⁴ zeigt den Blick in das Kontor. Bis auf eine geöffnete japanische Schiebetür (*Shôji*), die einen angrenzenden Raum andeutet, ist der Raum europäisch gestaltet, dargestellt ist niederländisches Interieur des 17. und 18. Jahrhunderts: Einfache Holzstühle für japanische Handelspartner und ihre Übersetzer (*Oranda tsûji*)²⁰⁵, zwischen denen Spucknapfe stehen, sind an der rechten Wand aufgereiht. Gegenüber steht der mit Armlehnen komfortabler ausgestattete Stuhl des Niederlassungsleiters vor einem Tischchen mit Karaffen und Gläsern dicht an einer niedrigen Bücherwand. Die Wandzone oberhalb der Bücherschränke ist mit Bildern ausgestattet, ein Kronleuchter mit blauen Kerzen - *Kôkan* beschriftete die Deckenbeleuchtung mit "azurblaue Lichtquelle" (*ruritô*) - dient als Lichtquelle. Er stammt wohl aus der Zeit des gerade angelaufenen Kontaktes um 1650/60, ähnliche Lichtquellen finden sich auf Bildern Jan Vermeers. Das eigentümliche Mißverhältnis der Größen der Gegenstände in Bezug zum Raum selbst entsprach der Realität: Japanische Räume sind bis heute kleiner und niedriger, europäische Möbel, für bis zu vier Meter hohe Räume gebaut, wirken darin wuchtig und zu groß. Die von *Kôkan* festgehaltene niederländische Innenraumausstattung einschließlich der Möbel, Bücherwände, Geschirre und Bilder - Seestücke, Porträts der Angehörigen, Genre- und Landschaftsbilder - bezeugt, daß die Angestellten der Auslandsniederlassung sich ungehindert bemühten, auf Dejima ein möglichst heimatliches Ambiente zu schaffen.²⁰⁶ Das "Porträt" eines der Segelschiffe der VOC, eines Dreimasters mit geblähten Segeln und wehenden Fahnen, gewann im interkulturellen Kontext an Bedeutung. Ohne diese Schiffe wäre es nicht gelungen, den Überseehandel zu monopolisieren. In den Räumen der Leiter der Auslandsniederlassungen, aber auch auf den Aktienpapieren der Gesellschaft wurden sie zum Sinnbild der Macht der VOC, deren Mitarbeiter sich keineswegs an fremde Landesgewohnheiten anpassen wollten.

Wissenschaftliche Fachbücher, die Grundlage der japanischen Niederlandforschungen (*Rangaku*), wurden den japanischen Handelspartnern und Übersetzern in diesem Büro verkauft.²⁰⁷

Die Möglichkeiten der realistischen Westtechniken wurden weiterhin eingesetzt, um

²⁰⁴ Shiba *Kôkan*, „The Dutch Factory Director’s Room, Deshima“, 1788, Holzschnitt, Illustration aus dem Reisetagebuch *Saiyû Ryodan*. Quelle: siehe Abb.Verz.

²⁰⁵ Die wirtschaftlichen Interaktionen mit den niederländischen Händlern wurden von einem Beamten, dem *Oranda tsûji* (Niederlandvermittler) im Auftrag der Regierung abgewickelt. Diese Beamten waren zugleich Übersetzer für Wirtschaftsangelegenheiten und Zollbeamte. *Nihonshi jiten*, S.168

²⁰⁶ Dies zieht die Aussage, man habe auf Dejima in Gefangenschaft gelebt (Vos, S.75,78), in Zweifel

²⁰⁷ Hiraga Gennai soll Shiba *Kôkan* zufolge seinen gesamten Hausrat verkauft haben, um ein solches Buch zu erwerben. French, Shiba *Kôkan*..., S.41/42

Mitglieder der Belegschaft der Auslandsniederlassung der VOC zu malen. Abb.24²⁰⁸ zeigt einen sog. „Hollander“, wohl einen Nagasaki-Druck.²⁰⁹ Der "Hollander" ist in realistischer Manier dargestellt. Er wird von einem Mohrenknaben, der einen japanischen Lackschirm hält, begleitet und ist nach der Mode um 1720 gekleidet; das Bild entstand wohl um diese Zeit. Die Bildaussagen entsprachen den Fakten: Der Mitarbeiter als Repräsentant des wirtschaftlichen Imperiums in der Phase der Hochkonjunktur war reich, der Diener stammte aus einem der Gouvernements. Dies verdeutlicht, daß die Mitarbeiter versuchten, den weltweiten privilegierten Status auch auf Dejima aufzubauen - allerdings innerhalb des kleinen Rahmens, der ihnen in Japan zugestanden wurde.

Der Bergbauingenieur, "Pionier der Niederlandforschungen"²¹⁰ und Westmaler Hiraga Gennai Gennai (1728-1779) porträtierte eine Niederländerin, eine Frau "mit roten Borsten/eine Rotfellige" (*Kômôjin*).²¹¹ Er erlernte 1752 die westliche Öltechnik in Nagasaki²¹², sodaß das Porträt wohl aus dieser Zeit stammt. Das Bild, mit "Europäerin" betitelt (Abb.25)²¹³, zeigt jedoch keine rothaarige Bestie, sondern eine hübsche junge Frau im Dreiviertelprofil. Trotz japanoider Ausführung, die darauf hinweist, daß Gennai technische Probleme bei der Umsetzung der Binnenstrukturen hatte, sind die rassischen Unterschiede, große Augen, lockige, im Nacken zusammengebundene Haare, helle Gesichtsfarbe und die schmale Nase deutlich hervorgehoben. Mit Perlen, Halskette und Blüten von Kirsche oder Pflaume geschmückt, gibt er das Bild einer jungen und schönen Frau aus Europa, die den Betrachter aus großen Augen anblickt. Zunächst scheint schlicht ein Individuum abgebildet. Gelangte dieses Bild jedoch, hergestellt in einer Technik, die in Japan inzwischen wieder weitgehend unbekannt war, von Dejima oder Nagasaki aus auf das übrige verschlossene Territorium, dann bekam es allgemeingültige Aussagekraft. Denn westlichen Ausländern, d.h. Europäern, war der Aufenthalt in Japan verboten, und Japaner durften das Land nicht verlassen. Man konnte daher nicht wissen, wie Menschen aus

²⁰⁸ *Toyojimayahan* - Werkstatt, Nagasaki, „Hollander“, colorierter Holzschnitt, Quelle: siehe Abb. Verz.

²⁰⁹ Es gab Verlage in Nagasaki, die billige Drucke (Nagasaki-Drucke) herstellten, auf denen die Niederländer thematisiert waren; auch wurde auf Querrollen das Leben der Fremden festgehalten. Sie sollen nach Wakabayashi produziert worden sein, um die Neugierde auf das Dasein der Fremden vor Nagasaki zu befriedigen. Wakabayashi, *Dejima...*, S.274, 278,279. An dieser Stelle überschneiden sich die Kulturtechniken häufig, westliche Darstellungsmodi sind mit japanischen synthetisiert: Das Bedürfnis der Maler, die gesehene Realität festzuhalten, führte zu einer neuen Form des Realismus, der sehr deutlich die Fakten vermittelte.

²¹⁰ Kat. *Akitarangaten...*, S.144 u. French, Shiba Kôkan, S.41

²¹¹ Die Bezeichnung *kômôjin* (die Rotfelligen) für die Niederländer enthält einen negativen Unterton. *Kô-mô* bedeutet „rötlichbraune Borsten“, die Silbe *mô* wird für die Kennzeichnung von Tierhaar oder Pinselborsten aus Tierhaar eingesetzt. Auf die ebenfalls mögliche Verbindung von *kô* (rötlichbraun) mit *Hatsu/kami* (menschl. Haar), wie dies für Blonde getan wird (*kimpatsu*: Goldhaar), wurde jedoch verzichtet, sodaß angenommen werden muß, daß man sich zumindest über die starke Körperbehaarung der Fremden lustig machte, wenn nicht gar die Verbindung zum Tierhaften herstellte.

²¹² Kat. *Akitarangaten...*, S.114

²¹³ Hiraga Gennai, "*Seiyô fujinzu* (Europäerin)", Öl auf Tuch, 41,2 x 30,8cm, Städt. Museum Kôbe, Quelle: siehe Abb. Verz.

Europa aussahen, da die Vergleichsmöglichkeiten fehlten. Gennais Bild gerann damit in Japan zu einer einseitig-überhöhenden, generalisierenden Information über europäische Frauen, bzw. das Herkunftsgebiet der Angestellten, die Niederlande. Dort, im Herkunftsland der europäischen Wissenschaft und Medizin, waren die Frauen vermeintlich schön, reich, jugendlich - und gesund. Und dort war man, wie Nagasaki-Drucke es vermittelten, vermeintlich begütert.

Der Handel mit der VOC, und ab 1800 mit der Batavischen Republik, der Nachfolgerin der Republik der Sieben Vereinigten Niederlande, florierte: Über 700 Händlerschiffe²¹⁴ kamen "bis Ende der Bakufuzeit nach Japan."²¹⁵ Japan exportierte Gold, Silber, Kupfer²¹⁶, Lackwaren, Kunsthandwerk²¹⁷, Kampfer u. a., Importgüter waren Rohseide, Stoffe, Baumwolle, Zucker, Arzneimittel und Spirituosen.²¹⁸

4.1 Die Betriebsärzte der VOC: Keimzelle der Niederlandforschungen (*Rangaku*), der Niederlandmalerei (*Ranga*) und der Akitaschule der Niederlandmalerei (*Akitaranga*): frühe Dokumente medizinischer Tätigkeit, kulturelle Schranken

Die Niederlassungsleiter der VOC wurden von Betriebsärzten, die nicht nur aus den Niederlanden kamen²¹⁹, begleitet. Diese weckten schnell das japanische Interesse, und sie leiteten den Beginn der japanischen Westmedizin und Chirurgie ein.²²⁰ Das Verbot des Zutritts zum verschlossenen Staat wurde bereits nach 10 Jahren punktuell ignoriert, um an

²¹⁴ *Nihonshi jiten*, S.168.

²¹⁵ *Ibid.*, S.168, Da keine Daten angegeben sind, wird von einem Zeitraum von 216 Jahren, ausgehend vom Landesabschluß 1639 bis zur Öffnung des Hafens Yokohama 1858, ausgegangen.

²¹⁶ Über den Gold-, Silber- und Kupferhandel kontrollierte der Exporteur Japan den Handelspartner dauerhaft, Vos K., Dejima und..., S.75,76 ff

²¹⁷ Ausführlich in Impey, Oliver, Japanisches Exportkunsthandwerk und seine Auswirkungen auf die europäische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Kat. Japan und Europa, Hrsg. Doris Croissant u. Lothar Ledderose, Berlin: Argon, 1993, S.147-163

²¹⁸ *Nihonshi jiten*, S.168 u. French, Shiba Kôkan....S.6

²¹⁹ Thunberg: Schweden; Kaempfer, v.Siebold: Deutschland

²²⁰ „*Nishi-o geka no saisho*.“ Oono Tadashige, *Edo no Yôgaka* (Westmaler der Edozeit), Tokyo: Sansaisha, 1968, S.18. Fujikawa bezeichnet jedoch Louis Almeida als den "ersten europäischen Arzt in Japan", Fujikawa, "Die Entwicklung der Medizin in Japan", www.amuseum.de/medizin/CibaZeitung/APR35.HTM, S.4, 2.7.2004

medizinisches Wissen zu gelangen.²²¹ Nagasaki und Edo waren die beiden Tore, durch die das europäische medizinische Wissen Einzug hielt.²²² Als erster Arzt kam Caspar Schaumburger im Jahre 1649 nach Nagasaki.²²³ Er wurde aufgefordert, dem japanischen Arzt Kawaguchi Ryôan in Nagasaki mit Hilfe des Dolmetschers „Übersetzerwachposten Chôko“ medizinische Kenntnisse zu vermitteln. Diese bezeichnete man daraufhin als Casparus-Methode (*Kasuparu ryû*).²²⁴ Später wurde die "Kaspar-Schule der Chirurgie" (*Kasuparu-ryû-geka*) gegründet, an der man die Methoden des Schaumburger lehrte²²⁵, und bereits früh wurden auch die Lehren der "Kasparschule der Chirurgie" schriftlich niedergelegt: Im Jahre 1661 schrieb Kawaguchi das Buch „Mitteilungen über die Methode des Casparus“.²²⁶

Sog. "Niederlandvermittler" (*Oranda tsûji*), die als Übersetzer und Dolmetscher arbeiteten, waren die ersten Schüler der Betriebsärzte. Aus ihrer Arbeit ging die „Chirurgie der Rotfelligen“ (*Kômô ryû geka*) hervor.²²⁷ Nach der Ernennung zum Arzt durften sie den Titel "Chirurg der Niederländischen Schule" (*Oranda-ryû-Geka*) führen.²²⁸ Japanische Ärzte²²⁹ erhielten Lehrbefugnisse²³⁰, doch auch die Betriebsärzte bekamen die Erlaubnis,

²²¹ "Obgleich während dieser Zeit der Shôgun durch strenge Gesetze jeden anderweitigen Verkehr mit den Ausländern bei Todesstrafe verboten hatte, erhielten doch die Oranda-Tsûji, d.h. die japanischen Dolmetscher auf der holländischen Faktorei die Erlaubnis, mit den holländischen Ärzten in Verbindung zu treten, um ihre medizinischen Kenntnisse zu bereichern.....Überdies begleitete der Arzt den holländischen Gesandten, wenn dieser alljährlich den Hof des Shôguns in Yedo (Edo), seinem Befehl zufolge, besuchte." Fujikawa Y., "Die Entwicklung der japanischen Medizin", in: Ciba-Zeitschrift, April 1935, Nr. 20, S.6

²²² Ibid.

²²³ Oono Tadashige, *Edo no Yôgaka*, S.18 Andere Angaben bei Fujikawa: Der deutsche Arzt Casper Schamberger soll im Jahr 1741 im Dienst der Holländisch-Ostindischen Kompagnie nach Dejima gekommen sein. Fujikawa, "Die Entwicklung der japanischen Medizin", S.6. Vos: Caspar Schambergen, Vos, K., Dejima und..., S.81. Keine Angaben hierzu bei Rosner: Man habe medizinisches Personal mitgeführt: Ärzte, Barbieri und Feldscher; bedeutende Ärzte seien Thunberg und Kaempfer gewesen, Rosner, Erhard, Die europäische Medizin in Japan: 16.-19. Jahrhundert, Begleitschrift zu: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Doris Croissant, Lothar Ledderose, Berlin: Argon, 1993, S.28

²²⁴ So auch Fujikawa, der die Gründung einer Schule der Chirurgie betont: "Welche Bedeutung dieser Arzt für die japanische Heilkunde gewann, geht daraus hervor, daß seine Schüler und Nachfolger eine Schule der Chirurgie *Caspar-ryû-Geka* d.h. Caspar'sche Schule der Chirurgie, gründeten. Diese Schule der holländischen Heilkunde spielte neben der oben erwähnten *Nambanryû-Geka* im 17. Jahrhundert eine bedeutende Rolle". Fujikawa, "Die Entwicklung der japanischen Medizin", S.6 u. Vos, Ken, Dejima und..., S.81. Das Suffix *-ryû* wurde hier mit "Methode" übersetzt, da Anwendungspraktiken der niederländischen Chirurgietechniken übernommen wurden.

²²⁵ Fujikawa, *ibid.*

²²⁶ „Mitteilungen des Casparus (*Kasuparu denpô*)“, OonoTadashige, *Edo no yôgaka*, S.18

²²⁷ Rosner übersetzt mit „Chirurgie der Rothhaarigen“, S.29; diese Übersetzung berücksichtigt jedoch nicht den negativen Unterton (siehe Anm. 210). Erste Ärzte, die chirurgisches Wissen vermittelten (die *kômôryû geka*), sollen nach Wakabayashi Caspar Schambergen (1649-51 auf Dejima) und Willem ten Rhijne (1675-76 auf Dejima) gewesen sein. Wakabayashi übersetzt die Bezeichnung *kômôryû geka* -"Chirurgie der Rotfelligen"- jedoch mit „Holländische Chirurgie“, ohne die tatsächliche Wortbedeutung zu berücksichtigen. Als Dolmetscher fungierten Motoki Ryôi (1628-1697) u. Narabayashi Chinzan (1648-1711). Wakabayashi Misako, Dejima – Das Fenster zum Westen, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Doris Croissant, Lothar Ledderose, Berlin: Argon, 1993, S.272

²²⁸ Fujikawa, S.6,7

²²⁹ *Han-i*, „Arzt der Han-Präfektur(en)“

²³⁰ Daniel Bosch verlieh dem japanischen Arzt Iwayama (1643-93) ein Zertifikat, das ihm die Lehrbefugnis erteilte, Oono Tadashige, *Edo no yôgaka*, S. 18/19

auf dem verbotenen Staatsgebiet Unterricht zu erteilen.²³¹

Theoretische Grundlage der japanischen Medizin wurde ein Lehrbuch des bedeutenden französischen Mediziners Ambroise Paré (ca. 1510-1590) aus dem Jahr 1627, das 1649 in niederländischer Übersetzung herausgegeben wurde, dann nach Japan gelangte und dort als Lehrwerk diente.²³² Auch dieses Buch dürfte im Büro des Niederlassungsleiters, das Kôkan 1788 zeichnete (Abb.23), übergeben worden sein. Paré war Chirurg und Kriegschirurg, der seine Erkenntnisse in der Abhandlung "Über die Behandlung der Schußwunde" (1545) niedergelegt hatte. Er hatte Techniken der Amputation, mechanische Prothesen, den Steinschnitt, sowie Methoden der Geburtshilfe entwickelt und die Gefäßligatur wiederentdeckt.²³³ Narabayashi Yeikyû übersetzte das Werk ins Japanische und veröffentlichte es im Jahr 1706 mit großem Erfolg: "Der Eindruck....war jedoch in unserem Lande ein so gewaltiger, dass die damaligen Beschreibungen der europäischen Chirurgie fast nur auf diesem Werke fussten."²³⁴

Der Maler Nishikuraku setzte jedoch bereits vor oder um 1700 schon vorhandene Kenntnisse der westlichen Maltechniken ein, um die Vorbereitung zu einer Trepanation festzuhalten.²³⁵ (Abb. 26²³⁶). Es handelt sich wohl um eine Lehrsituation, da der Maler die Erlaubnis hatte, die drei Europäer zu beobachten. Der Patient sitzt an einem Tisch mit Tischtuch, das als Op-Tuch fungiert, während der Arzt - möglicherweise ist Kaempfer dargestellt, der 1690 nach Japan kam - dabei ist, das Kopfhaar zu entfernen. Das OP-Instrumentarium - Bohrer, Scheren, Gefäße mit alkoholischen Lösungen und eine Nierenschale - liegt griffbereit. Ein Mitarbeiter liest die Anleitung zur Operation vor. Das Bild, vermengt mit in diesem Kontext unbeholfen wirkenden japanischen Darstellungsmodi, verdeutlicht den Versuch Nishikurakus, das persönlich Gesehene in

²³¹ Der Arzt Stieven unterrichtete in einem konfuzianischen Tempel. Ibid., S.18/19

²³² Das Buch „De Chirurgie ende opera van alle de Werken van Mr. Ambroise Paré“, Amsterdam 1649.“ Paré wird von Fujikawa angeführt, doch ist der Name des Arztes -unrichtig- mit Ambroise Paré transkribiert: "Der Eindruck des paarigen Werkes war jedoch in unserem Lande ein so gewaltiger, dass die damaligen Beschreibungen der europäischen Chirurgie fast nur auf diesem Werke fussten." Fujikawa, "Die Entwicklung der japanischen Medizin", S.10

²³³ Zetkin, Schaldach, Wörterbuch der Medizin, Zahnheilkunde, Grenzgebiete. Stuttgart: Thieme, 1985, S.1585

²³⁴ "Geka Sôden (Überlieferte Chirurgie)", Fujikawa, "Die Entwicklung der japanischen Medizin", S.10. Rosner: Narabayashi Chinzan, „Kôï geka sôden“, 1706. Er deutet jedoch die intensiven Bemühungen um den Erwerb westlicher medizinischer Kenntnisse als außermedizinisches, intellektuelles, vom Reiz des Exotischen ausgelöstes Interesse, Rosner, S.29. Das Buch *Kôï geka sôden* (Einführung in die niederländische Chirurgie) enthält jedoch nach Sasaki Passagen aus dem Buch „Anatomie universelle du corps humain“ von Paré aus dem Jahr 1561 und aus dem Buch „De corporis humani fabrica, libri septem“, 1543, von Andreas Vesalius, Sasaki Jôhei, Vom Sinnbild zum Abbild – Malerei und Naturwissenschaften in der Edo-Zeit, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Doris Croissant u. Lothar Ledderose, Berlin: Argon, 1993, S.140

²³⁵ Hierzu Hinweise, daß die japanischen Dolmetscher von den Westärzten auf Dejima unterrichtet wurden: Fujikawa, "Die Entwicklung der japanischen Medizin", S.6

²³⁶ Nishikuraku, "Ran`i tôbu geka shujutsu zu (Darstellung einer Kopfoperation, die ein niederländischer Arzt durchführt)", Quelle: siehe Abb. Verz.

möglichst realistischer Manier festzuhalten. Doch blockierte ihn die Kenntnis japanischer Maltechniken im Sinne der Kulturschranke: Der Raum ist, verschachtelt, in japanischer Manier wiedergegeben, Stuhl und Tisch sind perspektivisch verzerrt, Schattierungen, Volumina und Andeutungen von Binnenstrukturierungen jedoch unterstreichen den Wunsch, die Situation korrekt festzuhalten. Da Kaempfer im gleichen Zeitraum in Japan war und selbst Zeichnungen anfertigte, weiterhin der japanische Maler Kontakt zu den Ärzten hatte, ist es denkbar, daß der Künstler auch Zeichnungen von Kaempfer sah, wenn nicht gar Zeichenunterricht von ihm oder einem anderen Arzt erhielt.

Im Jahr 1684 waren bereits 40 Trepanationen von dem deutschen Kriegschirurgen und Wundarzt Purmann durchgeführt worden.²³⁷ Da der deutsche Arzt Kaempfer als Betriebsarzt der VOC 1690 in Nagasaki ankam, kann davon ausgegangen werden, daß er die Operationstechnik Purmanns kannte und nach Japan transferierte. Abb. 27²³⁸ aus dem Hauptwerk Purmanns aus dem Jahr 1705, auf der eine Bluttransfusion von Tier zu Mensch dargestellt ist, zeigt, daß die von Nishikuraku festgehaltene Situation zum ungefähr gleichen Zeitpunkt stattfand, denn Setting und Behandlungsmodalitäten sind identisch: Der Patient sitzt in Alltagsbekleidung auf einem Stuhl vor einem Behandlungstisch mit Tischtuch, auf dem das notwendige Material liegt, die Personen tragen die Bekleidung der Zeit, der Arzt praktiziert mit Perücke.

Erwerb und Lehre medizinischer Fähigkeiten erforderten geeignetes medizinisches Abbildungsmaterial. Doch versuchte man zunächst, dieses Material in sinojapanischer Nampin-Technik herzustellen, wie ein frühes Beispiel aus dem Jahr 1706 aus der Kompilation „Niederländische Operationsmethoden“ (*Oranda geka shûden*)²³⁹ zeigt. Die Illustrationen stammen von einem unbekanntem Künstler. Abb. 28²⁴⁰ aus dem Band "Chirurgische Operationsmethoden des Paré" zeigt eine Trepanation und die für diesen Eingriff eingesetzten Instrumente. In japanischer Manier von rechts nach links gelesen, wird ein Mann zunächst unbekleidet mit Schnittwunde am Kopf, dann bekleidet mit zwei Einbohrlöchern, d.h. vor und nach dem Eingriff, gezeigt. Über seinem Kopf informiert ein

²³⁷ Mit freundlicher Unterstützung Antiquariat Franz Siegle, Heidelberg, Kat.Nr. 43, Medizin und Naturwissenschaften, Begleittext zu Abb.181, S.54

²³⁸ Unbekannter Maler, Darstellung einer Bluttransfusion, Kupferstich, aus dem Hauptwerk des zu seiner Zeit berühmten Mediziners Matthäus Gottfried Purmann (1648-1721), der als Wundarzt und Feldchirurg tätig war: Grosser und gantz neugewundener Lorbeer-Krantz oder Wund Artzney...samt vielen dazu dienenden Kupffer-Tabellen, Frankfurt und Leipzig, M. Rohrlachs Witwe und Erben, 1705, mit freundlicher Genehmigung Antiquariat Siegle, Heidelberg

²³⁹ „*Oranda geka shûden* (Gesammelte Überlieferungen der niederländischen Chirurgie)" von einem Autor, der in den Jahren von 1643-1711 lebte, es handelt sich möglicherweise um die Übersetzung des Lehrbuches von Paré des Jahres 1706 von Narabayashi Yeikyû (Überlieferte Chirurgie/*Geka-sôden*), bzw. Narabayashi Chinzan, (*Kôï geka sôden*), das mit Abbildungen in japanischer Manier ausgestattet wurde.

²⁴⁰ Unbekannter Maler, aus dem Band „Operationsdarstellungen nach Paré (*Pare geka shujutsu zukan*)“, keine weiteren Angaben, Quelle: Takehana Rintarô, *Gashû Akitaranga* (Werke der Akita-Niederlandmaler), Tokyo, Akita: Akita-Hôsha, 1989, Abb.12

Schädelschema über die mit Kreuzen gekennzeichneten Bohrpunkte. Es folgt die Darstellung zweier weiterer Patienten, deren einer nach dem Eingriff noch guter Dinge scheint, während der andere bei angesetztem Bohrer den Kopf neigt. Über ihm ist der Bohrer vergrößert dargestellt. Ganz links ist ein Mann ebenfalls nach dem Eingriff und mit verbundenem Kopf zu sehen. Er stützt, dabei wirkt er aufgeräumt und guter Dinge, den Arm in die Seite. Über ihm sind alle verwendeten Instrumente abgebildet.

Die gesamte quasi - narrative Bildreihe erweckt den Eindruck einer leicht zu bewerkstelligen Operation, die komplikationslos verläuft.²⁴¹ Es werden zwar einzelne Behandlungsschritte gezeigt, doch stehen diese nicht in kausal - logischem Zusammenhang. Der nackte Oberkörper des Patienten ist weiterhin in einer Manier (dem Malstil der in dieser Zeit berühmten Kanôschule) wiedergegeben, die zeigt, daß der Maler keine Kenntnisse der menschlichen Physiologie und Anatomie hatte. Als Bildmaterial für medizinische Tätigkeit und Lehre nach westlichem Vorbild war diese Art der Darstellung unzureichend. Nicht nur der Maler, auch die japanischen Ärzte, die eine Obduktion ablehnten, überwandern zu diesem Zeitpunkt die kulturelle Schranke der westlichen Rationalität, die in die Tiefen der (z.B. menschlichen) Materie eindringen und diese auch bildlich erfassen will, nicht.²⁴²

Ein Vergleich mit Abbildungen aus einem medizinischen Lehrbuch des französischen Chirurgen der Pariser Charité, Le Dran, aus dem Jahr 1733, macht dies deutlich. Le Dran bemühte sich darum, die von Paré entwickelte Methode der Lithotomie (Steinschnitt, Blasensteinentfernung) weiterzuentwickeln, er arbeitete im Körperinneren. Einige genaue Darstellungen des Beckenbereichs zeigen, daß die westliche medizinische Forschung es inzwischen selbstverständlich verlangte, den Körper zu öffnen und die von außen nicht sichtbaren verborgenen Strukturen genau abzubilden. Die westlichen Abbildungsmethoden dienten ausschließlich der möglichst exakten Wiedergabe der von außen unsichtbaren Strukturen, Formen und Substanzen: Abb. 29²⁴³ zeigt den knöchernen Aufbau des Beckens von vorne und halbseitlich; mittels der Schraffurtechniken wurde versucht, harte

²⁴¹ Dies ist unwahrscheinlich, da die Trepanation, die älteste Form des chirurgischen Eingriffes, nur selten überlebt wurde.

²⁴² Rosner deutet die kulturelle Verschiedenheit der Kontinente im Sinne eines „kulturellen Selbstverständnisses“ zwar an; er bezieht sich dabei jedoch nur auf die Situation der Erarbeitung westlicher Anatomiebücher und auf die intellektuelle, theoretische Auseinandersetzung, die man in Japan mit dem exotischen, fremdartigen Westen gehabt habe. Das von ihm als „westliches Denkgebäude“ bezeichnete kulturelle Anderssein wird jedoch nicht näher definiert. Rosner, E., Die europäische..., S.31

²⁴³ Kupferstiche von Beckenknochen, OP - Instrumenten, aus: Henry François le Dran, Vergleichung der mancherley Manieren den Stein aus der Blasen zu ziehen, deutsche Übersetzung mit Kupferstichen, Berlin: Johann Andreas Rüdiger, 1733, Kopien mit freundlicher Genehmigung Antiquariat Welz, Heidelberg

knöcherne, gewebige weichere Substanzen, weiterhin deren dreidimensionalen Aufbau nachvollziehbar zu machen. Abb.30²⁴⁴ zeigt die für die Blasensteinentfernung verwendeten Instrumente, auch hier wurden die Schraffurmethode eingesetzt, um Form, Aufbau und das Material der Instrumente zu dokumentieren.

Die Ablehnung der westlich-rationalistischen empirischen Substanz, welche die Frühphase der japanischen Medizin kennzeichnet²⁴⁵, führte zu fehlerhaftem Abbildungsmaterial, da die Bereitschaft fehlte, den Körper zu öffnen und die Forschungsarbeit unabhängig von ethisch-religiösen Empfindungen durchzuführen. Die Abbildungen verloren damit als Lehrmaterial an Wert: Nicht ohne Grund „experimentierte man unter Zuhilfenahme der Übersetzung des Buches von Paré über Generationen.“²⁴⁶ Die Vielzahl der Verwundungen durch den Gebrauch des Schwertes, die in der Textsammlung *Hagakure* beschrieben werden, läßt trotz der verwirrend magisch-irrealen Aspekte keinen Zweifel an den Hoffnungen, die sich insbesondere auf das Gebiet der Chirurgie bezogen und die es notwendig machten, das westliche System der Medizin in seiner Gesamtheit zu akzeptieren und kulturelle Schranken zu überwinden: „...Dôhaku's wound was a severed neck bone, and since only his throat remained intact, his head hung down in front. Now boosting his head up with his own hands, Dôhaku went off to the surgeon`s. The surgeon`s treatment was like this: First he rubbed a mixture of pine resin and oil on Dôhaku`s jaw and bound it in ramie. He then attached a rope to the top of his head and tied it to a beam, sewed the open wound shut, and buried his body in rice so that he would not be able to move.“²⁴⁷

²⁴⁴ Kupferstiche von Beckenknochen, OP-Instrumenten, aus: Henry François le Dran, Vergleichung der mancherley Manieren den Stein aus der Blasen zu ziehen, deutsche Übersetzung mit Kupferstichen, Berlin: Johann Andreas Rüdiger, 1733, Kopien mit freundlicher Genehmigung Antiquariat Welz, Heidelberg

²⁴⁵ Sugita Gempaku soll nach der ersten Autopsie 1771 überrascht gewesen sein, daß niederländische physiologische Darstellungen des Körpers mit der Realität übereinstimmten, Asano Tôru, Kat. *Yôfûhyôgen no dônyû...*, S.1

²⁴⁶ Oono Tadashige, *Edo no yôgaka*, S.19

²⁴⁷ Yamamoto Tsunetomo, *Hagakure: The Book of the Samurai*, übersetzt William Scott Wilson, Tokyo, New York: Kodansha International, 1989, S.123

4.2 Der Minengutachter Hiraga Gennai: zoologisches Abbildungsmaterial, Kulturschranken

Durch Reformmaßnahmen (*Kyôhō kaikaku*, die Reformen der Kyôhō-Ära)²⁴⁸ versuchte Tokugawa Yoshimune (1684-1751), der im Jahre 1716 das Amt des Shôgun in der 8. Generation übernahm²⁴⁹, die wirtschaftliche Stabilität des Bakufusystems zu erhalten. So ordnete er die Förderung der autarken Produktivität im Inland durch Erschließung neuer Reisanbaugebiete an. Im Jahr der Hochkonjunktur der VOC, 1720, veranlaßte er darüberhinaus, sich verstärkt dem Ausland zuzuwenden, indem er das Verbot des Imports ausländischer Literatur²⁵⁰ aufhob. Verbunden damit war der Beginn der offiziellen Förderung der sog. „Realistischen Studien“ (*Jitsugaku*)²⁵¹, d.h. der westlichen empirischen Naturwissenschaften. Über die japanische Niederlassung der VOC gelangte das Informationsmaterial für die entstehende und von offizieller Seite unterstützte Forschergruppe der *Rangakusha*²⁵² (Niederlandforscher) ins Land.²⁵³ Bis in die 1750er Jahre blieb jedoch die Inlandsproduktion weiterhin problematisch. Dies und die unerwartete Machtsteigerung des Standes der Händler, die eine florierende Binnenwirtschaft aufgebaut hatten und die Regionalmärkte durch den Aufbau spezifischer Rechtsvorteile kontrollierten - dies entzog sie der Macht der Bakufuregierung²⁵⁴ - führte zur weiteren Schwächung der inneren Stabilität des Systems. Um die finanziellen Probleme zu bewältigen, wandte sich die Bakufuregierung dem Auslandshandel, d.h. dem Verkauf von Edelmetallen an die VOC²⁵⁵ zu, die Niederlandforscher übernahmen hierbei

²⁴⁸ *Nihonshi jiten*, S.686 u. S. 268; Die Kyôhō-Ära dauerte von 1716-1736

²⁴⁹ *Ibid.*, S.686

²⁵⁰ *Ibid.*, S.686 u. French, Shiba Kôkan..., S.7

²⁵¹ *Nihonshi jiten*, S.686

²⁵² Vos, Rosner, Yoshida betrachten hingegen die Entstehung der *Rangakusha* – Forschergruppe als von der Regierung unabhängig: 1. Das Streben nach Wissen habe im späten 18. Jh. zu Hollandologie/*Rangaku* – Zirkeln geführt, Vos, K., Dejima und..., S.80. 2. Es habe sich um eine zögerliche Entwicklung aufgrund eines intellektuell-gelehrten Interesses Einzelner (Arai Hakuseki, Aoki Kon'yû) am Ausland gehandelt, Rosner, E., Die europäische..., S.30. 3. Es habe sich um Bemühungen einzelner Gelehrter auf eigene Faust gehandelt, welche die holländische Sprache erlernen wollten. Man habe danach versucht, westliche Werke der Naturwissenschaften, der Technik, der Kultur- und Sozialwissenschaften zu übersetzen. Erst um 1840 habe es eine definitive Hinwendung der Regierung zu den Erkenntnissen der *Rangakusha*, die als nutzbar betrachtet wurden, gegeben. Vgl. Yoshida Tadashi, *Rangaku – Die Holländischen Wissenschaften*, in: Kat. Japan und Europa 1543 -1929, Hrsg. Doris Croissant u. Lothar Ledderose, Berlin: Argon, 1993, S.94-106.

²⁵³ Es soll zu einer Welle der Europabegeisterung gekommen sein, im Zuge derer man sich um die Naturwissenschaften und die westlichen Maltechniken mit einer Blüte um 1750 bemühte; dieser Blüte folgte ein strengerer utilitaristischer Umgang mit den westlichen Kulturtechniken unter Sadanobu Matsudaira um 1790, Croissant, Doris, *Malerei und Graphik im Holländischen Stil Ranga und Ukie*, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Doris Croissant u. Lothar Ledderose, Berlin: Argon, 1993, S.287, 288. Sowohl die Welle der Europabegeisterung als auch der nachfolgende strengere Umgang mit Europäischem müssen im Zuge der unveränderten langfristigen Abschottungspolitik, d.h. Auslandspolitik, als regierungsgesteuert betrachtet werden.

²⁵⁴ *Nihonshi jiten*, S.120/121

²⁵⁵ Exportiert wurden Gold, Silber, Kupfer. *Ibid.*, S.168. French über die "Dutch merchants": „...in return

wichtige Funktionen. Zunächst versuchte man um 1750 mit einem Maßnahmenprogramm eine Produktionssteigerung des Exportguts Edelmetall im gesamten Staatsgebiet anzukurbeln.²⁵⁶ Die Shôgunatsregierung verlagerte die finanziellen Probleme auf die Provinzregierungen²⁵⁷, der 10. Shogun Tokugawa Ieharu (1737-86), der im Jahr 1760 das Shogunat übernahm²⁵⁸, ließ die Bergwerke des Landes überprüfen. Der Niederlandforscher (*Rangakusha*) Hiraga Gennai wurde aufgefordert, nach Edelmetallvorkommen zu suchen.²⁵⁹ Gennai arbeitete als Gutachter und Materialprüfer mit dem Bergbauspezialisten Yoshida Rihei²⁶⁰ zusammen: „In dieser Zeit wurden beide von allen Provinzen gebeten, die Entwicklung und Förderung der Bergwerke zu betreiben.“²⁶¹ In der Umgebung Osakas stellte Gennai Silbervorkommen fest. Im Jahr 1773 forschte er in der Chichibu-Gebirgsregion nach Metallvorkommen.²⁶² Shiba Kôkan, der zu dieser Zeit als Niederlandforscher darum bemüht war, sich die westliche realistische Abbildungstechnik und die Technik des Kupferstichs zu erarbeiten (erster geglückter Stich 1783, Einsatz der realistischen Techniken 1788), soll ihn dabei begleitet haben.²⁶³ Ebenfalls um 1773 erhielt Gennai den Auftrag, Hilfestellung bei der Erarbeitung von Methoden zur Produktionssteigerung der Ani-Kupfermine in der Provinz Akita zu leisten, die von besonderem Interesse für die Regierung war.²⁶⁴ In diesem Jahr wurde er nach Akita gerufen²⁶⁵ und stellte fest, daß es in der Innai-Silbermine auch qualitativ hochwertiges Erz, in der Ani-Kupfermine auch Silbervorkommen gab.²⁶⁶ Der "Pionier der Niederlandforschungen"²⁶⁷, Gennai, der sich bereits 1752 in Nagasaki um den Erwerb der Technik der westlichen Ölmalerei bemüht hatte²⁶⁸, beschäftigte sich mit Botanik und Zoologie und dokumentierte die Ergebnisse. Die Reformen der Kyôhō-Ära

they sought primarily copper and other metals“, French, Shiba Kôkan..., S.6

²⁵⁶ Takehana, *Gashû Akitaranga*, S.113-115. Tanaka Atsushi erwähnt ebenfalls diese Finanzkrise, nennt zusätzlich Mißernten und Naturkatastrophen insbesondere im Gebiet des Daimyô Yoshiatsu Satake. Tanaka, Kat. *Yôfûhyôgen no dônyû...*, S.14. Keine Angaben bei Takehana, doch ist anzunehmen, daß es sich bei der Formulierung "die Bakufuregierung" um den Sohn des Tokugawa Yoshimune, Tokugawa Ieshige (1711-61), 9. Shôgun, der 1745 die Regierung übernahm, handelt. *Nihonshi jiten*, S.683

²⁵⁷ Takehana, *Gashû Akitaranga*, S.113/114

²⁵⁸ *Nihonshi jiten*, S.684

²⁵⁹ Tanaka Atsushi, Kat. *Yôfûhyôgen no dônyû...*, S.14

²⁶⁰ Ibid

²⁶¹ Takehana, *Gashû Akitaranga*, S.114

²⁶² French, Shiba Kôkan..., S.120/121

²⁶³ Zit. nach French, Shiba Kôkan, S.121. (Shiba, *Shumparô Hikki*, NZT, 1:411)

²⁶⁴ Takehana, *Gashû Akitaranga*, S.114

²⁶⁵ Kat. *Akitarangaten...*, S.114; French: 1773 soll Gennai auch in der Chichibu-Gebirgsregion Möglichkeiten des Bergwerkbbaus eruiert haben, French, Shiba Kôkan, S.120/121

²⁶⁶ Die Berichte Gennais werden in der Präfekturbibliothek Akita verwahrt. Zusammenfassung in Takehana, *Gashû Akitaranga*, S.114 ff

²⁶⁷ Kat. *Akitarangaten...*, S.144 u. French, Shiba Kôkan, S.41; Yoshida betrachtet hingegen Otsuki Gentaku, nicht Hiraga Gennai, als herausragenden Niederlandforscher; Yoshida T., S.94 Nach Croissant gilt Gennai als der Initiator der Ranga/Niederlandmalerei, Croissant, S.288

²⁶⁸ Kat. *Akitarangaten...*, S.114

hatten zu einer Intensivierung der Kräuterkunde, einer Vorstufe der pharmazeutischen Botanik, geführt. Bereits Kimura Kenkadô (1736-1802) hatte sich im Zuge der Reformen mit diesem Gebiet befaßt; er kopierte das zwischen 1736 und 1748 publizierte Buch „Taalryk register der plaat-ofte figuur beschrijvingen der bloemdragenden gewassen“ von Johann Wilhelm Weinmann.²⁶⁹ Daraufhin befaßten sich unterschiedliche Gelehrte mit der sog. Naturlehre; ein Naturproduktregister (*sanbutsuchô*) und ein Naturkundelexikon wurden verfaßt.²⁷⁰ Im Jahr 1757 veranstaltete Gennai den ersten Arzneimittelmarkt, und 1763 entstand das Werk „Liste der regionalen Verbreitung von Kräutern und Mineralien (*Butsurui hinshitsu*)“²⁷¹, die eine Erläuterung der Naturobjekte enthielt, die man auf diesem Markt zu sehen bekommen hatte.²⁷² Doch diente auch ein Buch des holländischen Arztes und Zoologen Jan Jonston des Jahres 1660²⁷³ mit Illustrationen eines Schweizer Künstlers²⁷⁴, das Gennai 1761²⁷⁵ von den Niederländern gekauft hatte, als Vorlage.²⁷⁶ Darüberhinaus soll Gennai die verschiedensten seltenen Gegenstände und Lebewesen, die durch die Niederländer nach Nagasaki kamen, ebenfalls in diesem Buch festgehalten haben.²⁷⁷ Doch nicht er selbst, sondern Sô Shiseki und Shiba Kôkan stellten die Holzschnitte her.²⁷⁸ Abb.31²⁷⁹ zeigt in Gläsern konservierte Echsen. Die Innereien wurden höchstwahrscheinlich auf ihre Arzneimittelwirksamkeit geprüft, dies war eine übliche Praxis in der japanischen Medizin.²⁸⁰ Die Tiere sind in einer synthetisierten Manier wiedergegeben, welche die Schwierigkeiten mit der westlichen Abbildungstechnik bezeugt. Die Umrißlinie und das Fehlen eindeutiger Schattierungen lassen den links abgebildeten Lurch, was die Wiedergabe der Oberflächenstrukturen anbelangt, plan erscheinen. Dies zeigt den Einfluß japanischer Methodik. Weiterhin läßt diese

²⁶⁹ Sasaki Jôhei, S.143 (Jap.:“Weinmann Seishokubutsu shashin honzô“)

²⁷⁰ Sasaki betrachtet diese Tätigkeiten, die zumindest als Vorstufen empirischer Arbeit im westlichen Stil zu sehen sind, jedoch nur als Hobby von Gelehrten, das dazu beigetragen habe, naturalistische Tier- und Pflanzendarstellungen in der Malerei zu verankern. Sasaki J., S.142 u.144

²⁷¹ übersetzt nach Uwe Hohmann, Yoshida Tadashi, Rangaku – die..., S.105

²⁷² Yoshida T., *ibid.*

²⁷³ Das Buch „Naeu-keurige Beschrijving van de Natuur der viervoetige Dieren“, 1660, Yoshida T., S.106

²⁷⁴ French, Shiba Kôkan..., S.42. French gibt an, der polnische Arzt u. Zoologe John Johnston habe das Buch verfaßt, S.42. Oka Yasumasa: Es handle sich um ein 4-bändiges Tierlexikon des preußischen Naturwissenschaftlers Jan Jonston, das zwischen 1649 u.1653 in Frankfurt erschien, ins Holländische übersetzt u. 1660 in Amsterdam gedruckt worden sei. Die Stiche stammten von Matthäus Merian; Oka Yasumasa, Die Malerei im Westlichen Stil in der Edo-Zeit, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Doris Croissant, Lothar Ledderose, Berlin: Argon, 1993, S.111

²⁷⁵ French., S.179, Chapter Five, Anm. 4: Oka Yasumasa nennt das Jahr 1768, Oka Yasumasa, *ibid.*, S.112

²⁷⁶ French, S.41/42

²⁷⁷ Vgl. *ibid.*

²⁷⁸ Sechs Bände, Städt. Museum Kôbe, Quelle: Asano Tôru, *Yôfûhyôgen no dônyû...*, S.2.

²⁷⁹ Sô Shiseki, Shiba Kôkan o. Hiraga Gennai: Eidechsen, aus: Gennai "*Butsurui Hinshitsu* (Liste der regionalen Verbreitung von Kräutern und Mineralien)", in: Kat. *Akitarangaten*, S.89, Städt. Museum Kôbe (keine Angabe über d. Maler).

²⁸⁰ In der zeitgleich aktiven medizinischen Schule *Ko-i-hô* des Gonzan Gotô z.B. wurde die Bärenleber als medikamentös wirksam betrachtet, um "die Zirkulation der Lebenskraft" zu erhalten. Fujikawa, "Die Entwicklung der japanischen Medizin", S.5

Zeichenmethodik, u.a. entwickelt, um spirituelle Dimensionen wie den Kontakt mit der Natur auszudrücken, oder den Fluß der kosmischen Energie durch die Hand auf den Malgrund und damit in das Abzubildende zu ermöglichen - ein Vergleichspunkt wäre der geformte Energiefluß in Kalligraphien, der sich im Duktus zeigt - das Tier unerwartet lebendig wirken, was auf naturwissenschaftlichen Abbildungen konservierter toter Tiere eher störte. Die rechts abgebildete Echse hingegen ist bereits mit deutlicheren Differenzierungen der Binnenstrukturen und mit Helldunkeleffekten, die vom Umriß ausgehen, ausgestattet. Dies zeigt den stärkeren Einfluß der europäischen Technik. Die Wiedergabe der Gefäße mittels einer Einzellinie nimmt den Abbildungen an Realistik, die Größe der Tiere bleibt unklar: Auf diesen beiden Bildern prallten die unterschiedlichen Kulturen, die völlig verschiedene Anforderungen an Maltechniken stellten, aufeinander; 1763 konnten zoologische Abbildungen - weder in Form von Kopien, noch aufgrund eigener Beobachtungen²⁸¹ - nicht perfekt realisiert werden. Auch Gennai selbst hatte, wie das ebenfalls in synthetisierter Form gemalte Porträt einer Europäerin zeigt (Abb.25), technische Schwierigkeiten. Diese stehen - wie die Probleme der Maler bei der Herstellung von medizinischem Abbildungsmaterial seit 1706 - im Zusammenhang mit der Akzeptanz westlicher Rationalität bei der bildlichen Erfassung von Objekten und Lebewesen.²⁸² Gennai übernahm jedoch eine Schlüsselfunktion im Hinblick auf die Entstehung der *Yōfūga II* in der Späten Edo-Zeit²⁸³, da er sowohl Technikenkenntnisse, als auch geeignete Literatur in die Provinz Akita und nach Edo transferierte. Die Bezeichnungen "Bilder der Rotfelligen" (*Kômōga*) oder "Hollandbilder" (*Oranda-e*)²⁸⁴ beziehen sich auf die Quelle dieser Informationen vor Nagasaki, die Niederlassung der VOC auf Dejima.

²⁸¹ Yoshida betont in diesem Zusammenhang die anti-wissenschaftliche Haltung der Rangakusha. Es habe sich um rein philologische Interessen, um naturgeschichtliche Forschungen gehandelt, die im Gegensatz zur modernen systematischen westlichen Biologie gestanden hätten. Diese moderne Forschung habe erst nach 1868 in Japan eingesetzt. Yoshida T, S.106.

²⁸² Die Erarbeitung der westlichen Darstellungsmethoden mit dem Ziel der perfekten naturwissenschaftlichen Abbildung faßt Croissant hingegen nur als künstlerische Zielsetzung und als Übergangsstufe auf; sie ist der Auffassung, die japanischen Maler hätten sich durch die Aneignung fremder Malmethoden künstlerisch weiterzuentwickeln versucht, das Ziel sei die Sprengung der engen Grenzen der heimischen Maltraditionen gewesen. Die Maler hätten weiterhin, fasziniert von der Präzision westlicher Kupferstiche, der Farbigkeit und dem Realismus der Ölmalerei, den Wunsch entwickelt, im westlichen Stil zu arbeiten. Die Voraussetzung hierfür sei lediglich ein „gewisses Verständnis der naturwissenschaftlichen Grundlagen gewesen“. Von da ab habe man die westlichen Möglichkeiten der Realistik in die einheimische Malerei überführt. Als Folge habe dies allmählich die Sehgewohnheiten verändert und den Übergang in die japanische Neuzeit geschaffen. Dieser Vorgang sei jedoch nicht ideologisch untermauert gewesen. Erste Zeugnisse dieser künstlerischen Auseinandersetzung mit den Perspektivierungsmöglichkeiten der fremden Kulturtechnik waren nach Croissant *ukie* ab 1740, gefolgt von *megane*, *nozoki meganee*, *meishoe*, Croissant, Malerei und..., S.287

²⁸³ *Nihongo daijiten*, S.2023/24

²⁸⁴ *Ibid.*, S.2024

4.3 Odano Naotake: erstmalige Überwindung der Kulturschranke

Die Zeit der Untersuchung der Minen in Akita wurde zum Initiationsereignis der sog. "Akitaschule der Niederlandmalerei" (*Akitaranga*), der „first school of Western Style painting in the Edo period“²⁸⁵, denn Gennai unterrichtete, während er die Minen untersuchte, den Provinzherren der Akita, Satake Shôzan, und seinen Hofmaler, Odano Naotake, in den westlichen Maltechniken. Das „Groot Schilderboek“²⁸⁶ des Niederländers Gerard de Lairese (1640-1711) diente als Übungsbuch und Vorlage.²⁸⁷ Abb. 32 zeigt eine Seite dieses Buches, das neben klassizistischen Übungsvorlagen auch Theorien und Kunsturteile des De Lairese enthält, sodaß klassizistische Normen der Herstellung und Beurteilung von Bildern die technisch - stilistische Grundlage der Akitaschule der Niederlandmalerei wurden.²⁸⁸

Gennais Instruktionen und ein medizinisches Ereignis ebneten den Weg zur Überwindung der kulturellen Schranke. Am 4. März 1771 wurde in Kotsukappara²⁸⁹ bei Edo erstmals der Körper einer hingerichteten Japanerin geöffnet, japanische Ärzte (Sugita Gempaku und Maeno Ryôtaku) wohnten der Autopsie bei.²⁹⁰ Bis zu diesem Zeitpunkt hatte man es in der japanischen Medizin vermieden, den Körper zu öffnen.²⁹¹ Sugita soll überrascht gewesen sein, daß die Darstellungen in niederländischen Büchern physiologischen Realitäten entsprachen.²⁹² Dies hatte unzählige Sektionen zur Folge, da "viele Gelehrte ... durch selbständiges Studium die Anatomie lernten, sie seziierten verhältnismäßig viele menschliche Leichen, wobei zu beachten ist, dass damals im allgemeinen nur die Sektion von Hingerichteten gestattet war."²⁹³ Das Ereignis der Sektion markierte den Schritt hin zu eigenständiger medizinischer Forschung, die das Vordringen in die Tiefe des Leibes nicht

²⁸⁵ Asano Tôru, Kat. *Yôfû hyôgen no dônyû...*, S.2, Takehana, *Gashû Akitaranga*, S.113

²⁸⁶ De Lairese, „Groot Schilderboek“, 1740, Städt. Museum Kôbe

²⁸⁷ Gennai soll Shôzan, Kôkan u.a. Akitamaler mithilfe dieses Buches in der realistischen Westtechnik unterrichtet haben. Kat. *Akitarangaten...*, S.95

²⁸⁸ In Kat. *Akitarangaten...*, S.95, wird allerdings nur auf den Reichtum der technischen Informationen des Buches Bezug genommen. Darüberhinaus wird De Lairese als Historienmaler (*rekishigaka*) eingestuft, nicht als Klassizist (Klassizismus: *kotenshugi*)

²⁸⁹ Rosner transkribiert mit *Kotsugahara*, nennt jedoch kein Datum, Rosner, *Die europäische Medizin in Japan...*, S.31

²⁹⁰ Kat. *Akitarangaten*, S.7, French, Shiba Kôkan, S.120

²⁹¹ Sasaki betrachtet jedoch den Traktat „*zôshi*“ (Traktat über die Eingeweide) des Jahres 1754 von Yamawaki Tôyô als auslösendes Ereignis, Sektionen durchzuführen. Dieser Traktat habe zu medizinischer Experimentierfreude mit einem Höhepunkt in den 1780ern geführt, Sasaki Jôhei, S.141

²⁹² Asano Tôru, Kat. *Yôfûhyôgen no dônyû...*, S.1; Fujikawa, "Die Entwicklung der japanischen Medizin", S.7, Rosner, S.31

²⁹³ Fujikawa, "Die Entwicklung der...", S.8. Nach Rosner erlernten die Ärzte die Anatomie jedoch ohne eigenständige Forschungen wie folgt: 1. Durch Vergleich geöffneter Körper mit Abbildungen in Anatomiebüchern; 2. Durch Übersetzung des Anatomiebuchs "Ontleedkundige Tafelen von Kulmus ins Japanische und Kopie der Abbildungen: Das „*Kaitai shinsho*“ habe ausschließlich als theoretisches Lehrwerk gedient, Rosner, S.31

mehr ablehnte. Daraufhin begann man, Abbildungsmaterial der bislang unbekanntenen Strukturen des Körperinneren herzustellen.

1773 wurde das „*Kaitai yakuzu*“, ein Probedruck des *Kaitai shinsho*, veröffentlicht.²⁹⁴ Kumaya Genshō, der mit Sugita Gempaku zusammenarbeitete, fertigte die Zeichnungen an. Die folgende Abb. zeigt die Organe des Oberkörperinneren (Abb 33)²⁹⁵. Er hatte durch den Kontakt zu Sugita auch die Möglichkeit, Autopsien mitzuverfolgen. Die Darstellung zeigt links die Speiseröhre, Herz, Magen, Leber und Teile des Dickdarms, sie wurden schriftlich gekennzeichnet. Rechts sind die Luftröhre, beide Lungenflügel, Herz, Magen und Leber nebeneinander und weiterhin der Dünndarm abgebildet. Die Organe sind schematisiert wiedergegeben, Beschriftung und Legende erläutern die Abbildung. Der Vergleich mit einer medizinischen Abbildung des Jahres 1779 (Abb.34)²⁹⁶ zeigt, daß der japanische Maler versuchte, die Umrisse einer wirklichkeitsnahen europäischen Vorlage²⁹⁷ abzuzeichnen oder zu kopieren und die westliche Art der Beschriftung transkribiert übernahm. Er war nicht in der Lage, die Binnenstrukturen und Volumina differenziert abzubilden, wie das in Europa längst üblich war. Die Legende erläutert die Funktion der 16 in der Schemadarstellung gekennzeichneten Organe, es handelt sich um medizinisches Grundlagenwissen. In Deutschland war man zu diesem Zeitpunkt längst dabei, einzelne Nerven des Gehirns zu unterscheiden und abzubilden.²⁹⁸ Bezeichnungen wie "Lebensatem", "Lebensblut" usw. zeigen darüberhinaus den Einfluß japanischen Denkens²⁹⁹: „Nr.1: Beide Lungenflügel. Lebensatem. Inhalation hilft bei der Bewegung des Blutes. Nr.2: „Herz, Lebensblut.“ Nr. 4: „Magen: nimmt feste Speisen und Flüssigkeiten auf.“ Dies zeigt den Beginn der Bemühungen, das Wissen um die Vorgänge im Körperinneren eigenständig zu erarbeiten und mit westlicher Abbildungstechnik zu dokumentieren. Da Kumaya Genshō jedoch zeichentechnisch nicht in der Lage war, eine genaue Kopie herzustellen, überwand er die kulturelle Schranke nicht.

Odano Naotake jedoch, der ebenfalls mit Sugita Gempaku zusammenarbeitete, erreichte

²⁹⁴ Rosner ist der Auffassung, daß damit die Regierung getestet werden sollte, *ibid.*, S.31

²⁹⁵ Kumaya Genshō, "Organe des Körperinneren, Rückseite" (li.) und "Organe des Körperinneren, Vorderseite" (re.), 1773, Holzschnitt, 38,6 x 26,6 cm, aus: Sugita Gempaku et al., "Auszüge aus der Anatomie (*Kaitai Yakuzu*)", insgesamt 5 Blätter, Städt.Senshū Kunstmuseum Akita, Quelle: siehe Abb. Verz.

²⁹⁶ Darstellung des Gehirns, aus: Mayer, Joh. C.A., Anatomisch-physiologische Abhandlung vom Gehirn, Rückenmark und Ursprung der Nerven, Berlin, Leipzig: G.J. Decker, 1779, Kupfertafeln von C.C. Glassbach nach Zeichnungen v.Hopffer, in: Antiquariat Siegle, Medizin und Naturwissenschaften, Kat. 43, S. 164, Abb.Nr.164

²⁹⁷ Nach Rosner ausschließlich des Anatomiebuches „*Ontleedkundige Tafelen*“ v. Kulmus d. J. 1722, S.31

²⁹⁸ Doktorarbeit Johann F. Meckels zur Untersuchung des 5. Gehirnnervs/nervus trigeminus aus dem Jahr 1748: *Tractatus anatomico physiologicus de quinto pare nervorum cerebri*. Göttingen: Vandenhoeck, 1748

²⁹⁹ Gonzan Gotō (1659-1733) führt Krankheiten auf Störungen der Zirkulation der Lebenskraft zurück. Durch Kälte, Wind, Hitze, Feuchtigkeit und Ernährungsstörungen werde die Zirkulation der Lebenskraft beeinträchtigt, diese müsse aber wiederhergestellt werden. Fujikawa, "Die Entwicklung der japanischen Medizin", S.5

als erster japanischer Westmaler die Qualität westlicher naturwissenschaftlicher Abbildungen.³⁰⁰

Zu Beginn der Erforschung des menschlichen Körpers waren die inneren physiologischen Zusammenhänge des Leibes völlig unbekannt. Sie form- und materialgetreu abzubilden stellte sehr hohe technische Anforderungen und verlangte eine extrem rationalistische Haltung, die inneren Bereiche des menschlichen - toten - Körpers nur noch als abzubildendes Objekt zu betrachten. Die Dimensionen dieses spezifischen Problems werden anhand der isolierten Darstellung des Kleinhirns im Werk Johann Christian Reils deutlich, der diesen Teil des Gehirns erforschte (Abb.35)³⁰¹. Form, Beschaffenheit und Substanzen dieses Körperteils sind bis heute nicht selbstverständlich. Reils Mitarbeiter, Zeichner und Kupferstecher, waren in der Lage, die materielle Qualität dieses Organs zu erfassen und die Oberflächenstrukturen so zu dokumentieren, daß sie für den Betrachter nachvollziehbar wurden: Das Kleinhirn hat eine äußerst markante Form; zwei muskelähnliche gemaserte dunkle Gewebeflächen entwickeln sich bauchig zu je einem Halbrund auseinander. Sie wirken fest, die Gewebekörper grenzen an eine knorpelige Struktur mit festem Kern, dem Verbindungspunkt zu Halswirbelsäule und Rückenmark. Der Arzt Sugita Gempaku und seine Mitarbeiter, Kumaya Genshō und Odano Naotake, jedoch stammten aus einem Kulturkreis, in dem man aus ethischen Gründen diese Vorgehensweise, sich profunde Kenntnisse der Anatomie anzueignen, über 100 Jahre lang abgelehnt hatte, obgleich spätestens seit 1706 Abbildungsvorlagen im Buch Parés zur Verfügung standen.

Als erster überwand Odano Naotake die kulturelle Schranke. Seit 1773 stand er in Kontakt mit Hiraga Gennai, von dem er westliche Abbildungstechniken erlernte.³⁰² Nach einem Jahr der technischen Übung und drei Jahre nach der ersten Obduktion veröffentlichten er, Kumaya und Sugita Gempaku im August 1774 das fünfbändige Werk „Neues Buch über die Anatomie“ (*Kaitai Shinsho*).³⁰³ Es gilt zwar als Übersetzung des Anatomiebuches „Ontleedkundige Tafelen“ von J.A. Kulmus³⁰⁴, der „Anatomia nova“ von Casparus

³⁰⁰ Ihm müßte infolgedessen die Bezeichnung *Yōgaka* (Westmaler), nicht *Yōfūgaka* (in westlicher Manier) zukommen

³⁰¹ "Kleinhirn, Vorder- und Rückseite", Kupferstich, aus: Johann Christian Reil, "Fragmente über die Bildung des kleinen Gehirns im Menschen", mit acht Kupfertafeln, in: Archiv für die Physiologie, hrsg. von J.Chr.Reil u. J.H.F. Autenrieth, Bd.8, Halle, Curt, 1807-08

³⁰² Reise nach Edo 1773, Kat. *Akitarangaten...*, S.55, Studien bei Gennai bis 1779, Takehana, *Gashū Akitaranga*, S.114

³⁰³ Rosner betrachtet das *Kaitai shinsho* als das Ergebnis der Zusammenarbeit von Maeno Ryōtaku, Nakagawa Jun`an, Sugita Gempaku u.a. Gelehrter, die sich um die Übersetzungen bemüht hätten. Die Zeichnungen bespricht er jedoch nicht; Odano Naotake wird nur als Zeichner des Titelblattes nach einer Vorlage von Valverde erwähnt. Rosner übersetzt mit „Neuer Traktat der Anatomie“, Rosner, S.31

³⁰⁴ French, Shiba Kōkan, S.120, Rosner, S.31, Yoshida, S.94, 97, Oka, S.111

Bartholin³⁰⁵ und anderer medizinischer Lehrbücher, die vier Jahre gedauert haben³⁰⁶ soll.

³⁰⁷ Odano Naotake wird dabei ausschließlich als Kopist der westlichen Abbildungen betrachtet.³⁰⁸

Doch das "Neue Anatomiebuch" enthält neben Kopien auch die Dokumentation eigener Forschungen, die Naotake in Zusammenarbeit mit dem Arzt Sugita Gempaku erstellte. Die Abb.36-38³⁰⁹ informieren über das menschliche Skelett und seinen Aufbau: Abb. 36³¹⁰ zeigt die gesamte Wirbelsäule sowie zwei Teilansichten, die Form eines einzelnen oberen Wirbelkörpers sowie eines Endwirbels, weiterhin das Handskelett. Technisch korrekt schraffiert, sind auch die Binnenstrukturen und die Volumina erfaßbar. Dies zeigt, daß Naotake nach einem Jahr der Übung in der Lage war, perfekte Kopien nach Vorlagen anzufertigen, die keine japanoiden Synthetisierungen zeigen. Hierzu war er schneller in der Lage, da eine Kopie sich wesentlich leichter herstellen läßt als eine direkte Zeichnung vom Objekt. Denn die schwierige Arbeit der Übertragung der Dreidimensionalität des Objekts und seiner Binnenstrukturen auf eine zweidimensionale Fläche wurde bereits geleistet. Abb.37³¹¹ zeigt das ganze Skelett bis zur Mitte der Oberschenkelknochen, mit „Alle Knochen zur Stützung des Leibes“ beschrieben, gefolgt von Abb. 38³¹², auf der die unteren Extremitäten und das Fußskelett abgebildet sind. Auch hier zeigt die Darstellungsweise bis in die Details eine Routine im Umgang mit der Anatomie, die Naotake nicht gehabt haben kann, da ihm physiologische Kenntnisse fehlten. Diese Darstellung ist ebenfalls eine Vorlagenkopie ohne japanoide Synthetisierungen.

Kleinere Abbildungen an den Bildrändern jedoch, die Darstellung eines Schulterblattes und eines einzelnen Zehennagels, sind Dokumentationen eigener Beobachtungen, die den Wunsch Naotakes, eigenständig europäisch empirisch zu arbeiten, zeigen. Form, Größe und Substanz der Objekte bleiben auffallend unklar, sie sind ohne schriftliche Erklärung

³⁰⁵ Asano Tôru, Kat. *Yôfûhyôgen no dônyû...*, S.1

³⁰⁶ Vgl. *ibid.* Odano Naotake soll verschiedene westliche Lehrbücher der Medizin und Kupferstiche des niederländischen Anatomiebuches "Tafelanatomia" kopiert haben. Kat. *Akitarangaten...*, S.55

³⁰⁷ „Das Talent des Odano Naotake wird sichtbar, der es in kurzer Zeit bewerkstelligte, eine derartige realistische Maltechnik zu erarbeiten“, Kat. *Akitarangaten...*, S.55

³⁰⁸ Oka betont in diesem Zusammenhang den Wert des Kopierens westlicher Illustrationen auf dem Weg zur Aneignung westlicher Maltechniken und Wissenschaften, Oka, S.111

³⁰⁹ Odano Naotake, "Skelett und Zunge"(39), Handskelett und Wirbelsäule"(40), "Skelett der Unteren Extremitäten" (41), aus: Sugita Gempaku, "*Kaitai Shinsho* (Neues Buch der Anatomie)", 1774, 5 Bde., Städt. Senshû Kunstmuseum Akita, Quelle: siehe Abb. Verz.

³¹⁰ Odano Naotake, "Skelett und Zunge"(39), Handskelett und Wirbelsäule"(40), "Skelett der Unteren Extremitäten" (41), aus: Sugita Gempaku, "*Kaitai Shinsho* (Neues Buch der Anatomie)", 1774, 5 Bde., Städt. Senshû Kunstmuseum Akita, Quelle: siehe Abb. Verz.

³¹¹ Odano Naotake, "Skelett und Zunge"(39), Handskelett und Wirbelsäule"(40), "Skelett der Unteren Extremitäten" (41), aus: Sugita Gempaku, "*Kaitai Shinsho* (Neues Buch der Anatomie)", 1774, 5 Bde., Städt. Senshû Kunstmuseum Akita, Quelle: siehe Abb. Verz.

³¹² Odano Naotake, "Skelett und Zunge"(39), Handskelett und Wirbelsäule"(40), "Skelett der Unteren Extremitäten" (41), aus: Sugita Gempaku, "*Kaitai Shinsho* (Neues Buch der Anatomie)", 1774, 5 Bde., Städt. Senshû Kunstmuseum Akita, Quelle: siehe Abb. Verz.

nicht erkennbar, die Bannung des Gesehenen auf zweidimensionale Ebene bereitete technische Schwierigkeiten. Im Vergleich mit den technisch perfekten Kopien sind gerade diese Unzulänglichkeiten der Beweis dafür, daß Naotake die Abbildungstechniken für Dokumentationen eigener medizinischer Beobachtungen und Forschungen einsetzen wollte. Eine weitere, ebenfalls nicht perfekte gastroenterologische Abbildung Naotakes - Abb.39³¹³, „Teil Darstellungen des Magen-Darm Trakts“- die sich darüberhinaus durch japanoide Elemente (Betonung der Umrißlinie, Vernachlässigung der Binnenzeichnung) gravierend von seinen perfekten Skelettdarstellungen unterscheidet, zeigt tiefere eigene Forschungsambitionen. Naotake arbeitete bereits sehr empirisch im westlichen Sinne, denn er stellte nun auch Abbildungen des Leibesinneren her. Die Abbildung gibt in groben Zügen eine fundamentale Auskunft. Sie zeigt den Weg, den die feste Nahrung von der Aufnahme bis zur Ausscheidung im Körper durchläuft. Dargestellt ist ein – nach Entfernung des Knochens- ab dem Kieferbereich vertikal aufgeschnittener Körper. Nur die wesentlichen Organe, die an der Nahrungsaufnahme beteiligt sind, wurden abgebildet, allenfalls angedeutet sind Luftröhre und Brustkorb: Die Zunge, der Übergang in die Speiseröhre und die Zuleitung zum Magen sind gezeigt, gefolgt von der Darstellung des u-förmig angelegten Dickdarms, des Dünndarms und des Enddarms; die wesentlichen Teile sind japanisch beschriftet.³¹⁴ Links oben ist der Magen isoliert wiedergegeben und mit „Magen, vollständige Form“ beschriftet, die Stellen der Zu- und Ausleitung des Nahrungsbreis sind gekennzeichnet. Rechts oben ist der Magen mit abgeklapptem Segment dargestellt und mit „Magen, Segment“ beschriftet. Darunter wurde ein Stück geöffneten Darmes mit Beschriftung abgebildet. Die Einfachheit der Darstellung sowohl in inhaltlicher als auch in zeichentechnischer Hinsicht zeigt, daß eigene Beobachtungen mit den tatsächlich vorhandenen technischen Fähigkeiten, eine Abbildung des Präparats herzustellen, dokumentiert wurden. Denn die getreue Kopie einer europäischen Vorlage der Zeit hätte eine wesentlich differenziertere Illustration zur Folge gehabt. (Vgl. Abb. 29, 38). Das Bild eines Handrückens (Abb. 40)³¹⁵ zeigt die vollständige Überwindung der kulturellen Barriere.

Dargestellt ist das Sehnengeflecht des Handrückens, das mit Nadeln, Gabeln und anderen spitzen Gegenständen von Knochen und Gelenken abgehoben wurde. Die Abbildung informiert über die Ansatzstelle und den Verlauf der Sehnen, ausgehend von den Fingergelenken über den Handrücken, das Handgelenk bis in den Unterarm: Naotake

³¹³ Odano Naotake, "Teil Darstellungen des Magen-Darm-Trakts", aus: Sugita Gempaku, "*Kaitai Shinsho* (Neues Buch der Anatomie)", 1774, 5 Bde., Städt. Senshû-Kunstmuseum Akita, Quelle: siehe Abb. Verz.

³¹⁴ Japanisches Zählsystem, Bsp: Dickdarm=yô

³¹⁵ Odano Naotake, "Der Handrücken", aus: Sugita Gempaku, "*Kaitai Shinsho* (Neues Buch der Anatomie)", 1774, 5 Bde., Städt. Senshû-Kunstmuseum Akita, Quelle: siehe Abb. Verz.

bemühte sich um die realitätsnahe Wiedergabe der unbekanntenen physiologischen Strukturen am von der Haut befreiten Präparat. Die Zeichnung zeigt technische Mängel im Vergleich zu seinen perfekten Kopien: Sie läßt Pflanzenfasern assoziieren und ist ohne schriftliche Erklärung („Handrücken,“) nicht sofort erkennbar. Auch hier beweisen die technischen Unzulänglichkeiten, daß Naotake keine Kopie anfertigte, sondern eigene Forschungen mit Hilfe der westlichen Abbildungstechniken dokumentierte. Weiterhin verließ er bei dieser Abbildung die Stufe der Synthetisierung mit japanischen Techniken, da die Bemühung um Binnenstrukturierungen deutlich zu sehen sind (rechter Abbildungsteil). Und er zeigte mit dieser Darstellung seinen Wunsch, in die Tiefen des Physiologischen vorzudringen, um diese zu dokumentieren. Damit nahm er für Japan die Position Leonardo da Vincis ein, der in Europa um 1510 als einer der ersten Maler über das künstlerische Interesse an der Anatomie hinausgehend selbst hergestellte Präparate bildlich dokumentierte (Abb.41)³¹⁶. Die Abbildung von Sehnen und Bändern, die direkt unter der Haut liegen, zeigt einen vergleichbaren Entwicklungsstand der Erforschung des Physiologischen: Um 1774 befand sich damit Japans Forschung auf dem europäischen Stand des 16. Jhs. Odano Naotake überwand als erster japanischer Maler die kulturelle Schranke vollständig.³¹⁷

Das *Kaitai Shinsho* war infolgedessen die erste konsequente Umsetzung des Postulats Realistischer Studien (*Jitsugaku*) im Gefolge der Kyôhō-Reformen nach 1716 und insbesondere nach 1720 durch die Übernahme des Gesamtkomplexes westlicher medizinischer und naturwissenschaftlicher Methodik einschließlich der westlichen Abbildungstechniken. Für die Entwicklung der japanischen Medizin und ihrer angegliederten Zweige war es "eine epochemachende grundlegende Arbeit"³¹⁸, auch die Erfolge des japanischen Arztes Hanaoka Seishû (1760-1835) um 1790, der erstmalig Tumorexstirpationen, Amputationen, Cheiloplastiken und andere chirurgische Operationen durchführte und ein Anästhetikum aus Pflanzen³¹⁹ entwickelte, zeigen rund 20 Jahre nach dem Beginn des Erwerbs der medizinischen Grundlagen³²⁰ den schnellen

³¹⁶ Leonardo da Vinci, Anatomische Studien, 1510, Federzeichnung, 28,4 x 19,7 cm, Royal Collection, Windsor Castle

³¹⁷ Sasaki diskutiert zwar ebenfalls die Übernahme westlicher Empirik, doch betont er deren Wert für die Malerei, denn er bezieht sich dabei auf die Figurenmalerei insbesondere des Maruyama Ookyô, der Studien am seziierten Leib betrieb und westliche Anatomiebücher verwendet haben soll, um seinen Figuren Realitätsnähe zu verleihen. Sasaki, S.141.

³¹⁸ Fujikawa, "Die Entwicklung der...", S.7/8

³¹⁹ Ibid., S.10

³²⁰ Vos siedelt jedoch die erste ernsthafte praktische Auseinandersetzung mit westlicher Medizin erst im Jahr 1857 in Nagasaki unter Leitung eines Niederländers an. In diesem Jahr wurde die erste Ärzteschule nach westlichem Muster gegründet, Vos, K., S.82. Rosner betrachtet hingegen die Unterrichtstätigkeit des Philipp Franz v. Siebold in einer eigenen Schule in Nagasaki ab 1823 als Wendepunkt, der die Akzeptanz westlicher Medizin in Japan angezeigt habe, Rosner, S.33. Weiterhin sieht er den von der Regierung angeordneten und ab 1871 systematisch durchgeführten Aufbau einer medizinischen Ausbildungsstätte

Entwicklungsgang in der Praxis.

4.4 Die Maler der Akitaschule der Niederlandmalerei: zoologische und botanische Abbildungen, Überwindung der Kulturschranke

Einige Maler der Akitaschule arbeiteten für den Arzt Sugita Gempaku, für dessen medizinische Tätigkeit sie Abbildungsmaterial herstellten. Andere Maler der Akitaschule erwarben die Westtechniken, um Forschungen auf den Gebieten der Zoologie und Botanik zu dokumentieren.

Das Haupt der Akita, Satake Shōzan, der mit Odano Naotake „die Achse der Akitaschule“³²¹ bildete, erlernte um 1778 die realistische Darstellungsmethode von Odano Naotake.³²² Abb. 42³²³ zeigt Satakes Auseinandersetzung mit der Perspektive.³²⁴

Dargestellt sind Sehübungen zur Größenwahrnehmung des Objekts abhängig vom Standpunkt des Malers. Die wechselnde Position des Malers wird auf der Skizze von einem Mann markiert, den Satake in niederländischer Bekleidung darstellt. Damit verdeutlichte er die äußerst wichtige Position der Niederländer als Überbringer der begehrten Perspektivierungsmethoden, die in Japan eine ähnliche Entwicklung hin zu neuzeitlicher Rationalität zur Folge hatten wie die Entdeckungen Brunelleschis in Europa bereits vor 350 Jahren. Beschriftet ist mit sinojapanischen Charakteren, welche die Positionen des Malers („Regeln des frontalen Gegenüberstehens“) und die Ausrichtung

unter Leitung der beiden deutschen Ärzte Leopold Müller und Theodor Hoffmann als neue Ära in der japanischen Medizin, Rosner, S.27

³²¹ Kat. *Akitarangaten...*, S.15

³²² Ibid., S.13/14

³²³ Satake Shōzan, "*Ran no hō* (Gesetzmäßigkeiten des frontalen Gegenüberstehens)" und "*Tsuki no hō* (Gesetzmäßigkeiten des Blicks nach oben)", 34,0 x 26,3 cm, aus: "*Shaseichō* (Skizzenhandbuch)", 3 Bde., Quelle: siehe Abb. Verz. Bd.3 enthält zwei Texte Satake Shōzans aus dem Jahr 1778 über die Westmalerei, in denen er seine persönliche Ansicht der superioren Qualität der Westmalerei im Vergleich zur asiatischen Malerei darlegt und Anleitungen gibt. Diese beiden Texte waren die beiden ersten theoretischen Abhandlungen, die in Japan über die Westmalerei verfaßt wurden

³²⁴ Erste Versuche, die westliche Perspektive einzusetzen, wurden bereits um 1740 ohne theoretische Vorlagen unter Zuhilfenahme westlicher Drucke auf *ukie* (schwebende Bilder) unternommen. Okumura Masanobu (1686-1764) setzte die Zentralperspektive zwar für die Darstellung japanischer Innenraumszenarien ein. (Screech, Rezeption und..., S.129,130). Weiterhin bemühte sich auch Maruyama Ookyo um 1759 auf *meishoe* (Darstellungen berühmter Orte) um den Einsatz der westlichen Linearperspektive (Croissant, Malerei und Graphik..., S.287) für die Darstellung von Straßen und Tempeln Kyōtos. Doch handelt es sich hier, da trotz vorhandener Vorlagen nur ein Aspekt westlichen Maltechnik übernommen wurde, um gezielte Synthetisierungen mit künstlerischer Absicht

(„Himmel/oben“ und „Erde/unten) festlegen.

Darüberhinaus nutzte Satake als Übungshilfe auch ein Blatt aus Albrecht Dürers "Proportionslehre" des Jahres 1528³²⁵, das mit den Angestellten der VOC nach Japan gelangt war. Abb. 43³²⁶ zeigt das Original, erkennbar an den korrekten lateinischen Buchstaben. Abb. 44³²⁷ zeigt eine Kopie von Satake Shôzan einschließlich der lateinischen Buchstaben und Ziffern, die er abzumalen versuchte und die sich sehr vom Original unterscheiden. Abb. 45³²⁸ zeigt eine weitere Kopie des Blattes, beschriftet mit "Zeichnung eines weiblichen Körpers" (*Fujinshintai no zu*) und versehen mit der seitlichen Überschrift "Klatsch über die Rotfelligen" (*Kômô zatsuwa*). Es erschien 1787 in Morishima Chûryô's „*Kômô zatsuwa*“ („Klatsch über die Rotfelligen“).³²⁹ Die seitliche Überschrift verdeutlicht, daß man die Vorlage in Japan fälschlicherweise für das Werk eines Niederländers hielt. Shôzan setzte seine technischen Fähigkeiten bald für naturwissenschaftliche Forschungen ein: In dem dreibändigen „Skizzenhandbuch“ (*Shaseichô*) dokumentierte er heimische Insekten, die er nicht durchgängig benannte. Auf Abb.46³³⁰ sind Raupen, die Larven der Käfer und Schmetterlinge, abgebildet. Satake Shôzan erfaßte ihre äußeren Formen exakt und beschriftete die Abbildungen teilweise. Abb.47 zeigt Endstadien der Entwicklung von Schmetterlingsraupen. Auch hier wurde nicht durchgängig beschriftet. Abb.48 zeigt weitere Insektenarten, Spinnen und Ameisen, im entwickelten Stadium und mit Beschriftung.³³¹

Ein weniger bekannter Maler der Akitaschule namens Hosokawa Shigekata dokumentierte

³²⁵ Das Blatt ist wohl dem dritten Buch einer Reihe von theoretischen Abhandlungen Dürers entnommen, bzw. daraus kopiert worden. Buch I: "Unterweysung der Messung mit Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und ganzen Körpern", Nürnberg, 1525; Buch II: "Befestigungslehre", Nürnberg 1527; Buch III: "Die Proportionslehre", Nürnberg, 1528, Lehrbuch der Malerei mit Holzschnitten, das in sechs Fremdsprachen übersetzt wurde. Andere Angabe in Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Doris Croissant, Lothar Ledderose, Berlin: Argon, 1993, Maurer, Steffen, Katalogteil, S.290: Das Blatt - Tusche, Papier, 25,5 x 22,0cm, Bd.III v. Satake Shôzan- ist nach Maurer die Kopie einer Proportionszeichnung von De Lairese aus dem 1. Band des Groot Schilderboek nach Proportionszeichnungen v. Leonardo da Vinci. Möglicherweise kopierte De Lairese eine Proportionszeichnung Dürers und verankerte sie in seinem Lehrbuch. Dürer selbst hatte während seines Aufenthaltes in Italien Proportionszeichnungen gesehen, der Umgang mit Proportionierungen war dort zu dieser Zeit in Mode (Vgl. Baxandall Michael, Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977,1984). Eine endgültige Klärung ermöglicht wohl nur eine genauere Prüfung aller nach Japan gelangten ausländischen Blätter, bzw. eine Materialbestimmung

³²⁶ Abb. in: Kat. *Akitarangaten*, Hrsg. Senshû-Museum Akita, S. 95

³²⁷ Satake Shôzan, Proportionsskizze, aus: "*Shaseichô* (Skizzenhandbuch)", 34,0 x 26,3 cm, Städt. Senshû-Kunstmuseum Akita, Quelle: Kat. *Akitarangaten*, S.95, siehe Abb. Verz.

³²⁸ Satake Shôzan, Proportionsskizze, aus: "*Shaseichô* (Skizzenhandbuch)", 34,0 x 26,3 cm, Städt. Senshû-Kunstmuseum Akita, Quelle: Kat. *Akitarangaten*, S.95, siehe Abb. Verz.

³²⁹ Maurer,Steffen, Kat. Japan und..., Katalogteil, S.290. Wie bereits erwähnt, klammert die allgemein gehaltene Übersetzung mit „die Rothaarigen“ den spöttischen Unterton aus

³³⁰ Abb. 46-48: Satake Shôzan, Raupenformen (46), Schmetterlinge (47) Insekten: Ameisen, Spinnen (48), aus: „*Shaseichô* (Skizzenhandbuch)", 34,0 x 26,3 cm, Senshû- Kunstmuseum Akita, Quelle: siehe Abb. Verz.

³³¹ So der Wasserläufer (*Mizumushi*), das „Salzinsekt“ (*Shio no mushi*), die Behäbige Spinne (*Chôan kumo*)

einen Teilbereich der Entwicklung der Schmetterlinge und Käfer, die Metamorphose.³³² Damit führte er die von Satake Shôzan begonnene Arbeit fort. In den "Darstellungen der Verwandlung von Insekten" (*Konchû shokazu*) bildete er Raupen und Insekten ab und dokumentierte einzelne Entwicklungsstadien. In Europa geläufige realistische Abbildungsmethoden wurden auch hier für die detailgetreue Musterung und Färbung der Raupen, die Kennzeichnung der Materialbeschaffenheit, die Wiedergabe der korrekten Größenverhältnisse und der äußeren Form, sowie für die detaillierte Feinzeichnung eingesetzt. Die Abb. 49-51³³³ zeigen insgesamt sechs Blätter dieses Buchs. Auf allen Blättern sind unterschiedliche Raupenarten³³⁴ dokumentiert und einzelne Entwicklungsstadien dargestellt: Abb. 49 zeigt auf der linken Seite unbenannte Schmetterlinge von oben und von der Seite. Auf der rechten Seite sind drei Entwicklungsstadien des sog. „Windschutzinsekts“ (*Bôfû no mushi*) abgebildet: Stadium I, die Raupenform des *Bôfû* - Schmetterlings, ist gekennzeichnet mit der Ziffer "eins", Stadium II, die Chrysalis (zwei Zeichnungen), mit der Ziffer "zwei". Bei Stadium III, der Schmetterling nach dem Schlüpfen, findet sich keine Kennzeichnung. Abb.50 zeigt auf zwei weiteren Seiten andere japanische Raupenformen, die Sesamraupe (*Gomamushi*)³³⁵ und die Kartoffelraupe (*Imomushi*). Hier beobachtete und dokumentierte Hosokawa das Größenwachstum: Auf dem rechten Blatt ist das Wachstum der Sesamraupe durch die Aufnahme von Blättern in drei Stadien dokumentiert, als Entwicklungszeitraum sind die Monate Juli bis 3.August angegeben. Diese Angaben entsprechen den durchschnittlichen Entwicklungsschritten der Raupe.³³⁶ Auf dem linken Blatt ist die Sesamraupe nochmals abgebildet; die Angaben „Monat August, Zunahme“ erläutern den dritten Entwicklungsschritt. Die auf einem Blatt sitzende und durch Nahrungsaufnahme stark vergrößerte Kartoffelraupe ist ebenfalls abgebildet. Auf zwei weiteren Blättern (Abb.51) sind drei weitere Raupenarten dokumentiert, die Haarraupe der Kiefer (*Matsu no kemushi*), die Violettraupe (*Kin no mushi*), und die Spannraupe des Kakibaums (*Kaki no shakutorimushi*). Hosokawa dokumentierte auf dem linken Blatt die vollständige Metamorphose der Violettraupe in vier Stufen: Stufe 1: kleine Raupe, (18?) Mai. Stufe 2: Durch Nahrungsaufnahme bereits vergrößerte Raupe, 6.Juni. Stufe 3: Verpuppung/Chrysalis, auf einem Gitternetz, 7.Juni. Das Gitternetz zeigt, daß es sich um

³³² So auch Hopf: Hosokawa habe 37 Insektenarten und 3 Spinnenarten bearbeitet, eigene Experimente durchgeführt und diese zwischen 1758 und 1778 dokumentiert, Hopf, Anja, Kat. Japan und..., Katalogteil, S.325

³³³ Abb.49-51: Hosokawa Shigekata, aus: "*Konchû shokazu* (Darstellungen der Verwandlung von Insekten)", ein Band, 27,3 x 20,4 cm, Farben auf Papier, Eiseibunko, Quelle: siehe Abb. Verz

³³⁴ Windschutzraupe (*Bôfû no Mushi*), Spannraupe des Kakibaums (*Kaki no Shakutorimushi*), Haarraupe der Kiefer (*Matsu no Kemushi*)

³³⁵ Hopf übersetzt mit Schwimmkäfer, Kat. Japan und..., S.325

³³⁶ Quelle: siehe Abb. Verz.

einen Versuchsaufbau handelte, denn Puppen hängen in freier Natur an einem Faden am Ast, wie Abb. 52³³⁷ zeigt. Stufe 4: entwickelter Schmetterling, 15.Juni.³³⁸ Es fehlt die Initialstufe Eizustand, aus dem die Raupe schlüpft; sie wurde nicht beobachtet.³³⁹ Satake Yoshimi (1749-1800), ebenfalls Mitglied der Akitaschule³⁴⁰, knüpfte an die Ziele des Gennai, des „most accomplished of the Edo rangakusha“³⁴¹, an. Gennai beschäftigte sich mit der pharmazeutischen Nutzbarkeit von Pflanzen.³⁴² Satake Yoshimi dokumentierte darüberhinaus auch die Flora Japans. Damit produzierte er Grundlagen sowohl für die pharmazeutische Forschung, als auch für die Botanik. Abb.53³⁴³ zeigt einen Süßholzzweig (*Kanzô*) und eine Hydrangea (Hortensie) mit Blüten. Die Süßholzpflanze ist in Westchina und Sibirien heimisch, die getrocknete Wurzel wird in Japan "seit alters als Medizin genutzt, sie hat antitoxische und schleimlösende Wirkungen."³⁴⁴ Die Hortensie ist sowohl in Europa als auch in Japan heimisch, sie hat keine arzneimittelwirksamen Bestandteile. Abb.54 zeigt die Pflanze "Scharfer Barbar" (*Shin-I*). Sie hat arzneimittelwirksame Bestandteile, wird im Vorfrühling geerntet, getrocknet und gegen die Begleiterscheinungen der Erkältung wie Kopfschmerzen, Sekretion der Nasenschleimhaut und weiterhin als Schmerzmittel bei Zahnschmerzen, Entzündungen der Nasenschleimhaut oder der Nasen-Nebenhöhlen bis heute eingesetzt.³⁴⁵ Die Wirkungen einiger pflanzlicher Bestandteile waren in der Traditionsmedizin bereits bekannt³⁴⁶, weitere Pflanzen wurden erfaßt, auf arzneimittelwirksame Bestandteile untersucht und pharmazeutisch genutzt, wie das aus Pflanzenextrakten bestehende Narkosegetränk des Arztes Seishû Hanaoka zeigt³⁴⁷, die westlichen Abbildungstechniken dienten der Dokumentation. Satake Shôzan, Satake Yoshimi und Hosokawa Shigekata übersprangen die kulturelle Grenze hin zur westlichen

³³⁷ Siehe Abb. Verz.

³³⁸ Der vollständige Metamorphoseverlauf dauert bei Raupen rund 8 Wochen. Brockhaus, Tiere, S.45

³³⁹ Hopf betrachtet diese Arbeit als ersten naturkundlichen systematischen Ordnungsversuch, Hopf, Anja, Kat. Japan und..., S.325. Die Begriffe „Naturkunde“, „naturkundliche Forschungen“ stehen jedoch nach Sasaki für die Arbeit der Gelehrten, die sich nur im Sinne eines Hobbys mit z.B. der Botanik und anderen Naturwissenschaften beschäftigt hätten, dabei aber keine empirisch-westlichen Forschungsziele gehabt haben sollen, Sasaki Jôhei, Vom Sinnbild zum..., S.144

³⁴⁰ Kat. *Akitarangaten...*, S.82

³⁴¹ French, Shiba Kôkan, S.41

³⁴² „His chief interest was botany, particularly the study of medicinal herbs...“ Ibid. Auch Asano Tôru betont das ausgeprägte Interesse Gennais an der pharmazeutischen Nutzbarkeit der Pflanzen und anderer Materieformen wie Mineralien oder Tiere, Asano Tôru, Kat. *Yôfûhyôgen no dônyû...*, S.2

³⁴³ Satake Yoshimi, "*Kanzô* (Süßholzzweig)" (53), "*Shin-I* (Scharfer Barbar)"(54), aus: „*Shokubutsu shaseizu* (Realistische Pflanzendarstellungen)", Farbe auf Papier, 45,2 x 29,0 cm, Bibliothek Kakunodate, Quelle. siehe Abb. Verz.

³⁴⁴ *Nihongo daijiten*, S.427

³⁴⁵ Ibid., S.992

³⁴⁶ Bereits vor der Narazeit gab es Abteilungen für Arzneikunde und Pharmakologie in der medizinischen Hochschule der Medizinalbehörde des Hofministeriums. Fujikawa, "Die Entwicklung der...", S.2. Diätetik und Arzneimittel werden als medizinische Bereiche im "*Ishin-hô*" von Yasuyori Tamba aus dem Jahr 982 genannt. Ibid., S. 3. Shûan Kagawa, Schüler des Gonzan Gotô, publizierte in der Edozeit ein Buch über die Pharmakologie, das "*Yakusen*". Ibid., S.5

³⁴⁷ Akonitum, *Datura alba*, Angelika, *Ligusticum*, *Canoselium*. Ibid., S.10

Rationalität, da sie sich bemühten, die Fauna und Flora Japans durch die gezielte Anwendung westlicher Forschungsmethoden einschließlich der Abbildungstechniken zu erfassen.

4.5 Shiba Kôkan: Hauptvertreter der Edoschule der Niederlandmalerei (*Edokei yôfûga*), der erste Kupferstecher und Kartograph Japans

Der Bergwerksgutachter Hiraga Gennai, der durch die Vermittlung europäischer Malmethoden den Anstoß zur Gründung der Akitaschule gab, war auch an der Etablierung einer Gruppierung um Edo (*Edo ranga*) maßgeblich beteiligt, die sich mit den europäischen Maltechniken befaßte. Er soll den Edo-Niederlandmaler Shiba Kôkan, der in Kontakt mit den Niederlandforschern (*Rangakusha*)³⁴⁸ stand und der mit ihm 1773 die Minen der Chichibu Gebirgsregion untersuchte³⁴⁹, unterrichtet haben³⁵⁰: „It is believed that it was Gennai Hiraga who provided Kôkan with the opportunity to see Western pictures and led him to study Western painting.“³⁵¹

Während die Maler der Akitaschule die medizinische Forschung und deren Begleitfächer Botanik/Pharmazie und Biologie durch Abbildungsmaterial unterstützten, produzierte der Hauptvertreter der Edoschule, welche die zweite große Gruppe von Westmalern in der Mittleren bis Späten Edo-Zeit stellte, Abbildungsmaterial für die zusammenhängenden Wissenschaftsgebiete Geographie, Astronomie und Kartographie. Die Bezeichnung "Edoschule" für diese Gruppe von Westmalern bezieht sich nicht auf eine institutionelle Einrichtung, sondern auf den Herstellungsort Edo.³⁵² In Japan existierte bereits eine traditionelle Kartographie, die sich an buddhistischen Weltvorstellungen orientierte und daher inobjektiv war.³⁵³ Mit den Portugiesen gelangten europäische Karten (Ortelius-Atlas, 1590) nach Japan; sie wurden studiert und kopiert, um die Reisewege der Portugiesen zu erfahren. 1645 wurde die erste japanische Weltkarte *bankoku sozu* gedruckt.³⁵⁴ 1685

³⁴⁸ Tanaka, *ibid.*, S. 6

³⁴⁹ French, Shiba Kôkan..., S.120/121

³⁵⁰ Kat. *Akitarangaten*, S.95

³⁵¹ Vgl. Tanaka Atsushi, S.17. u. Kat. *Akitarangaten*, S.95

³⁵² Tanaka Atsushi, Kat. *Yôfûhyôgen no dônyû...*, S.17. Es wird zumeist die Terminologie "*Edokei-yôfûga*" benutzt: "*Yôfûga*, die aus Edo stammen", jedoch nicht die Bezeichnung "*Edoha*" (Edoschule)

³⁵³ Miyoshi Tadayoshi, Japanische und europäische Kartographie....in: Kat. Japan und..., S.38

³⁵⁴ *Ibid.*, S.39-41

erschien das Buch „Einführung in die Vermessungskunde“ (*Kiku senshō*), im 18. Jh. existierten bereits 40 Schriften, die sich mit der Vermessungskunde im europäischen Stil befaßten. Sie basierten auf europäischen Vorlagen und Berechnungen (z.B. des Mathematikers Gérard Desargues, 1591-1661) und waren hilfreich bei der Herstellung von Karten.³⁵⁵ Die Verfahrensweise des Studiums und der Kopie europäischer Karten (Blau, Visscher, Boisseau, Covens u. Mortier) soll erst zu Beginn des 19. Jhs durch eigenständige japanische Forschung abgelöst worden sein.³⁵⁶ Doch bereits Shiba Kōkan³⁵⁷, der nach Auffassung Miyoshis noch zur Generation der Kopisten und Rezipienten zählt, begann - die Vermessungsmethoden standen ihm zur Verfügung - in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. mit eigenständiger Forschungsarbeit, für die er die westlichen Abbildungstechniken einsetzte.

Shiba Kōkan, der 1783 den ersten japanischen Kupferstich herstellte, kopierte 1784 die Camera obscura (Abb 55)³⁵⁸. Dieses optische Hilfsmittel war aus Europa über China nach Japan gelangt.³⁵⁹ Alle Formen von Guckkästen dienten zwar auch der Unterhaltung³⁶⁰, in der Hand Kōkans jedoch war die Camera ein optisches Hilfsmittel, das ihm bei der korrekten Perspektivierung von Landschaftsskizzen und nachfolgend angefertigten detaillierten Zeichnungen half: Denn: „Die westliche Darstellung war, wie er es ausdrückte, kein Spielzeug.“³⁶¹ Auch betrachtete er die heimischen Maltraditionen der Literatenkunst und der *yamato-e* als nutzlose Spielereien, da die Natur nicht realistisch wiedergegeben werde.³⁶²

³⁵⁵ Sasaki Jōhei, Vom Sinnbild zum..., S.144

³⁵⁶ Miyoshi betrachtet Inō Tadataka, 1821 tätig, als Meilenstein in der japanischen Geschichte der Kartographie/Vermessungskunde, Miyoshi, S.44,45. So auch Zögner, Inō Tadataka habe die erste exakte Vermessung Japans Anfang des 19. Jhs durchgeführt, Zögner, Lothar, Japan und..., in: Kat. Japan und... S.219

³⁵⁷ Shiba Kōkan wird in erster Linie als Maler/Künstler eingestuft: Oka betrachtet ihn als Berufsmaler, dessen Vision die Beherrschung der realistischen Malweise (von Oka als „naturalistische“ Malweise bezeichnet) gewesen sei. Oka Yasumasa, Die Malerei im Westlichen Stil in der..., S.115. Nach Croissant versuchte Kōkan - mit anderen Rangakusha - die Westmalerei/Ranga theoretisch zu legitimieren, indem er argumentierte, der Illusionismus nehme Rücksicht auf die Gesetze der Naturwissenschaften, insbesondere jener der Optik; dies sei jedoch bislang in Japan nicht beachtet worden. Croissant, Japanische Malerei in der Moderne. Zum Verhältnis zwischen..., Loccumer Protokolle 21/02, 2003, S.63. Weiterhin soll Kōkan das Ziel gehabt haben, den Kontakt zur realistischen Malweise der Tang-Zeit aufzubauen. Croissant, Doris, Japanische Malerei am Anfang der Moderne: Kunst und nationale Repräsentation in der Meiji Zeit (1868-1912), in: Japan Foundation/Franziska Ehmcke ed., Kunst und Kunsthandwerk Japans im interkulturellen Dialog (1850-1915), herausgegeben und eingeleitet von Franziska Ehmcke in Zusammenarbeit mit dem Japanischen Kulturinstitut Köln, IUDICIUM Verlag, München, 2008, S.51,52

³⁵⁸ Shiba Kōkan, Camera obscura, 1784, Holz, Museum für Nanbankunst Kōbe, Quelle: siehe Abb. Verz.

³⁵⁹ Tanaka Atsushi, *Yōfūhyōgen no...*, S.43/44

³⁶⁰ Vgl. Screech, Timon, Rezeption und Interpretation der westlichen Perspektive im Japan des 18. Jahrhunderts, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S.128-137

³⁶¹ Screech, Timon, S.136

³⁶² Croissant, Japanische Malerei am..., Japan Foundation, F. Ehmcke ed., München 2008, S.52. Nach French/Croissant soll der Nutzen der Naturtreue jedoch in der Dokumentation historischer Ereignisse und der Überlieferung authentischer Porträts bedeutender Personen an die Nachwelt gelegen haben, *ibid.*

Von diesen Landschaftszeichnungen fertigte er daraufhin Kupferstiche an³⁶³, sie ermöglichten beliebig viele Reproduktionen.

Im Jahr 1788 bereiste Kôkan von Edo aus die gesamte Ostküste bis nach Nagasaki, Abb.56³⁶⁴ zeigt die Reiseroute. Sie verlief eine Zeitlang parallel zur Tôkaidô-Händlerstraße, dem Haupthandelsweg der Edo-Zeit, wie Abb. 57³⁶⁵ zeigt. Kôkan dokumentierte Teile dieses Verkehrsweges im Buch *Saiyû Ryôdan*³⁶⁶, das Aufzeichnungen über diese Fahrt und mit schriftlichen Informationen versehene Illustrationen enthält. In diesem Text informierte Kôkan den Leser über die Größe von Gebäuden, über - zu Fuß - zurückgelegte Distanzen, über Dorf-, Stadt-, und Schreinanlagen.³⁶⁷ Diese Vorgehensweise zeigt, daß es sich hier nicht um eine künstlerische Skizzenreise handelte.³⁶⁸ Die Reise war vielmehr ein katasteramtlicher Versuch, mit den Möglichkeiten der Westtechniken einzelne Regionen an der Pazifikseite genauer zu erfassen.

Abb.58³⁶⁹ zeigt eine Skizze der "Kintaibrücke in Iwakuni." Kôkan hielt die infrastrukturell-geographische Situation fest. Vor gebirgigem Hintergrund lag auf dem Festland in der Provinz Bôshû entlang der Küste die Grenzstadt Iwakuni. Sie war zu diesem Zeitpunkt 1788 ein langgezogenes Straßendorf mit rund 27 eng aneinanderstehenden Häusern, ein Tempelbezirk lag am Berg Shiro(yama), der bis an die Küste reichte. Eine sehr lange Mehrfachbogenbrücke, die "Kintaibrücke", verband das Festland mit der Insel. Die Brücke war in japanischer Manier gebaut, Holzplanken lagen auf Holzbögen, die auf 4 stabilen Stützen aus großen Bruchsteinen standen. Die Brückenenden wurden zusätzlich abgestützt. Kôkan gibt auf der Skizze genaue schriftliche Informationen über die Länge der Brücke und darüber, wie man von der Insel Itsukushima aus in die Provinz Bôshû gelangen könne³⁷⁰, weiterhin beschreibt er bauliche Mängel: "Kintai bridge is 250 yards long, and the three spans in the middle have no supporting posts beneath them."³⁷¹

1790 fertigte Kôkan eine Zeichnung nach der Skizze an (Abb.59)³⁷², die mit detaillierter ausgeführten Binnenstrukturen einen wesentlich klareren Blick auf die topographisch-landschaftliche Situation des Grenzgebietes gibt: Das küstennahe, nicht allzu steile Gebirge

³⁶³ French, Ibid., S.61

³⁶⁴ Reiseroute Kôkans, Quelle: French, S. 56/57

³⁶⁵ *Nihonshi jiten*, S.1346/47

³⁶⁶ French betont den privaten Teil der Aufzeichnungen

³⁶⁷ French, S.53 -77

³⁶⁸ French, der das Leben des Künstlers bearbeitete, betont die private Seite der Dokumentationsreise

³⁶⁹ Shiba Kôkan, „*Iwakuni Kintaikiyau* (Kintai - Brücke in Iwakuni)“, 1788, Holzschnitt, Illustration aus dem Reisebericht *Saiyû Ryodan*, Quelle: siehe Abb. Verz.

³⁷⁰ "Picture of the Kintai Bridge, Iwakuni. I left Miyajima by boat for Okata, walked five miles along the highway to Sekido Station, and another two and a half miles from there to reach Iwakuni in Bôshû Province. The mountain with a temple on it is named Shiro-yama". French, S.60

³⁷¹ Nach French, ibid.

³⁷² Shiba Kôkan, "Kintaibrücke Iwakuni (Kintaibrücke, Iwakuni)", ca. 1790, Zeichnung, Tenri-Bibliothek der Präfektur Nara, Quelle: siehe Abb. Verz.

ist mit niedrigem Baum- oder Buschbestand zwischen hohen Nadelbäumen vollständig bewaldet. Die Stützen aus Steinblöcken stehen auf dem Sandboden im Meer und im unbefestigten Küstengebiet. Die Abbildung einzelner Personen verdeutlicht darüberhinaus die Maße der Brücke, eine Stütze war rund 9 m hoch.

1788 skizzierte Kôkan auch die wirtschaftlich wichtige Hafenanlage Nagasaki (Abb.20). Ein Jahr später, 1789, zeichnete er sie ebenfalls nochmals detailliert (Abb.60)³⁷³ Im Vergleich zur Skizze sind auch auf dieser Zeichnung deutlich erkennbar die topographischen Gegebenheiten wiedergegeben: Der Hafen liegt geschützt in einer Bucht, die nur durch eine sehr enge Zufahrt erreicht werden kann und die von steilen runden Hügeln gebildet wird. Diese Hügel waren bis auf wenige Bäume abgerodet und in Parzellen eingeteilt, sie wurden landwirtschaftlich, nämlich für den Teeanbau, genutzt. Die Hügel des gegenüberliegenden Gebietes waren ungerodet, mit Büschen und Bäumen bewachsen und damit schwer zugänglich. Die Häuser drängten sich auf einem ebenen Küstenstück, das genügend Platz zum Aufbau einer Kernstadtanlage bot. Die Vielzahl von Häusern im Hafenbereich deutet auf eine Konjunkturphase hin, die eine Vergrößerung der Stadt mit sich brachte. Das Niederländergrundstück Dejima befand sich nahe am Festland, doch nicht direkt vor der Stadt.

Ab 1792 fertigte Kôkan unter Kontrolle der Regierung³⁷⁴ mehrere Weltkarten an und veröffentlichte Erläuterungen dazu.³⁷⁵ 1793 stellte er die „Weltkarte“ (*Chikyû Zenzu*)³⁷⁶ fertig. Als Vorbild diente eine Karte von Covens und Mortier, die in Amsterdam gedruckt worden war³⁷⁷ und die Kôkan von dem Arzt Sugita Gempaku bekam³⁷⁷, der mit Odano Naotake 1774 das Anatomiebuch "*Kaitai Shinsho*" veröffentlicht hatte. Abb. 61 zeigt die Vorlage.³⁷⁸ Kôkan vereinigte kopierte Ausschnitte der Vorlage mit eigenen Forschungsdarstellungen auf seiner Weltkarte. Sie zeigen, daß er versuchte, sich die westliche Astronomie anzueignen und sie für die Herstellung nutzbarer Karten einzusetzen. Die Navigationsmethoden der VOC waren das Ziel der Bemühungen, denn „For European maritime traders in the Far East, knowledge of geography was inextricably linked to study of the stars, indispensable to navigation.“³⁷⁹ Kôkan setzte die westlichen Abbildungstechniken für diese Arbeit ein.

³⁷³ Shiba Kôkan, "Hafen Nagasaki (Nagasaki Harbor)", ca. 1789, colorierte Zeichnung (Tusche, Stift), Städt. Museum Nagasaki, Quelle: siehe Abb. Verz.

³⁷⁴ French, Shiba Kôkan, S.123, 124/186, Anm. 21

³⁷⁵ Zur Karte „*Chikyû Zenzu*“ veröffentlichte er den Text „*Chikyû Zenzu Ryakusetsu* (Erläuterungen zur Weltkarte)“, Ibid., S.123

³⁷⁶ Ibid., S.122

³⁷⁷ Ibid., S.122/123

³⁷⁸ Covens u. Mortier, "Weltkarte", Kupferstich; Quelle: siehe Abb. Verz. Diese Karte befand sich bis zum II WK im Museum der Stadt Sendai und ging bei der Zerstörung des Museums verloren. Ibid., S.186, Anm. 16

³⁷⁹ French, Shiba Kôkan, S.117

Abb.62 zeigt die zweiteilige Weltkarte "*Chikyû Zenzu*" von Kôkan³⁸⁰. Er kopierte die Darstellungen der Rotationsbewegungen der Erde, die in den vier Ecken der Vorlagenkarte zu sehen sind und plazierte sie in den Ecken des Amerikateils seiner Karte. Die Darstellungen der Erdbewegungen um den Fixstern Sonne jedoch, sowie die Positionen des Trabanten Mond in den äußeren Ecken der Europa - Asienkarte, die sich von den Abbildungen auf der europäischen Vorlagenkarte unterscheiden, zeigen Ergebnisse eigener Bemühungen: Sie sind wohl Vorarbeiten zu einem Blatt, auf dem Kôkan das helio- und geozentrische Weltbild kombiniert darstellte und erläuterte (Abb.63)³⁸¹: Der obere Bildteil erklärt die heliozentrische Theorie. Im Zentrum ist der Fixstern Sonne rot als unbeweglicher Mittelpunkt dargestellt, um den der Planet Erde kreist. Kôkan schraffierte die so entstehenden, veränderlichen Beleuchtungen der Erde und erläuterte an den jeweiligen Einzelzeichnungen des Planeten die durch die Rotationen entstehenden Jahreszeiten (links: Sommer, oben: Herbst, rechts: Winter, unten: Frühling). Weiterhin kennzeichnete Kôkan die durch die Eigenrotation der Erde entstehenden Tageszeiten in der Darstellung der Erde (Sommer) im unteren Bildteil: (links: Morgen, oben: Mittag, rechts: Abend, unten: Nacht). Darüberhinaus stellte Kôkan die wechselnden Beleuchtungen des Trabanten Mond (schriftliche Kennzeichnung links unten) dar, der um die Erde kreist. Die seitliche Beschriftung erklärt die Jahreszeitenentstehung aufgrund der Rotationsbewegungen des Planeten Erde um den Fixstern Sonne: „Theorie der Sonne als immobiler Mittelpunkt, Bewegungen der Erde“.³⁸²

Im darunterliegenden geozentrischen Bildteil -ein gedankliches Konstrukt Kôkans mit Interpretationsansätzen- wird die Erde (Frühling) als immobil der Sonne gegenüberliegend gezeigt; die Sonne als Planet kreist um sie herum. Auch die Rotationsbewegung des Mondes ist eingezeichnet. Die Veränderungen der Beleuchtung durch die Bewegungen der Sonne sind jedoch -da sie nicht beobachtet werden konnten- nicht einzeln festgehalten. Die seitliche Bildaufschrift erklärt: „Theorie der Erde als immobiler Mittelpunkt, Sonne bewegt sich um die Erde/Entstehung des Tagesablaufs.“

Auch die isolierte Darstellung der Sonne aus dem Jahr 1796 (Abb.64)³⁸³ zeigt

³⁸⁰ Shiba Kôkan, "*Chikyû Zenzu* (Weltkarte)", 1793, Kupferstich, Museum für Nanbankunst, Kôbe, Quelle: siehe Abb. Verz.

³⁸¹ Shiba Kôkan, Helio- und geozentrisches Erklärungsmodell des Universums, 1796, Kupferstich, Museum für Nanbankunst Kôbe, Quelle: siehe Abb. Verz. Es ist wohl im *Tenkyû zenzu*, Kat. Japan und Europa..., Katalogteil, Tsukahara Akira, S.325, 326, enthalten

³⁸² Nach Zögner soll Kôkan nur darum bemüht gewesen sein, im Sinne des theoretischen Interesses das heliozentrische Weltbild des Kopernikus zu erlernen; er soll nicht daran interessiert gewesen sein, selbst damit umzugehen. Zögner, Lothar, Japan und..., in: Kat Japan und ..., S.219

³⁸³ Shiba Kôkan, Sonne, 1796, Kupferstich, Museum für Nanbankunst Kôbe, Quelle: siehe Abb. Verz. Andere Angabe v. Tsukahara Akira, in Kat. Japan und Europa..., Katalogteil, S.325/326: „Sonne“, aus „Vollständige Darstellung des Himmelsgewölbes (*Tenkyû zenzu*)“, um 1800, 3 handcolorierte Zeichnungen aus einer Serie von 20, 18,5 x 12,5cm, Kôbe, Städt. Museum

eigenständige Forschungsarbeit, genaue Beobachtungen und den Wunsch, Details zu erfassen und darzustellen.³⁸⁴ Kôkan hielt fest, was er mit optischen Hilfsmitteln wie dem Spiegelteleskop³⁸⁵ sah: Er gab die Oberfläche der Sonne plan wieder, kennzeichnete die von der Erde aus mit bloßem Auge nicht sichtbare Corona am äußeren Rand mit Flämmchen und die Prominence mit kleinen Wölkchen. Ein Vergleich mit einer modernen Schemazeichnung (Abb.65)³⁸⁶ verdeutlicht, daß Kôkan, der auch Binnenstrukturen wie Flares einzeichnete, wichtige Oberflächenstrukturen der Sonne bereits erfaßte und in eigene Symbole faßte: Kôkan bemühte sich um die wissenschaftliche Entdeckung der mythologisch behafteten Sonne als Ursprung Japans.

Die Darstellung der Ankunft niederländischer Schiffe am Kap der Guten Hoffnung, die Abbildung des Adamsberges auf Ceylon (Abb.66: Detail von *Chikyû Zenzu*)³⁸⁷, die Kennzeichnung der Reiseroute der Handelsschiffe der VOC -“The earth seen from different angles appears in the four corners of the Western hemisphere.on the Eastern hemisphere, a lightly dotted line indicates the route taken by the traders from Holland to Java and Japan.”³⁸⁸- und die eingezeichnete Route der Weltumsegelung des Portugiesen Fernao Magalhaes (Magellanus)³⁸⁹ betonen, daß die VOC mit ihren Möglichkeiten der Navigation bis zum Kap der Guten Hoffnung und bis nach Ceylon gelangt war. Somit ist hier deren Vorbildfunktion unterstrichen. Die botanischen Darstellungen von Safran und Pfirsich in Westtechnik auf der Weltkarte symbolisieren darüberhinaus den hohen Stellenwert, der den westlichen Forschungsgebieten beigemessen wurde: Der Safran war durch die Niederländer nach Japan gelangt und stand daher für diese und die von ihnen monopolistisch beherrschte westliche Hemisphäre; der Pfirsich aber stammt aus China und repräsentierte damit Asien.

Kôkan, der in seinen Schriften keinen Unterschied zwischen Geographie und Astronomie³⁹⁰ machte, bemühte sich jahrelang, die angewandte Astronomie zu erlernen: Erst im Jahr

³⁸⁴ Tsukahara Akira sieht hierin kein naturwissenschaftliches Interesse; Kôkan habe nicht das Ergebnis eigener astronomischer Beobachtungen oder Untersuchungen mit dem Mikroskop festgehalten, sondern die Illustrationen westlicher Wissenschaftsbücher kopiert. Tsukahara, in: Kat. Japan und..., S. 326

³⁸⁵ Teleskope gab es in Japan seit 1613. Das wesentlich leistungsfähigere Spiegelteleskop dürfte auch Kôkan, der in Kontakt mit den Edo-Rangakusha stand, zugänglich gewesen sein, zumal nur wenige Jahre später Kunitomo Tôbe (1778-1840) damit definitiv arbeitete. Doch beschäftigte sich dieser in erster Linie mit der Herstellung eines solchen Teleskops; weiterhin bemühte er sich darum, neue Planeten zu entdecken (Uranus, Jupiter, 1805), die Abbildung von Strukturen auf der Sonnenoberfläche soll ihm erst 1832 gelungen sein. Yoshida Tadashi, Rangaku - Die Holländischen..., in: Kat. Japan und..., S.98, 100

³⁸⁶ Schema des Aufbaus der Sonne, Quelle: siehe Abb. Verz.

³⁸⁷ Shiba Kôkan, "*Adamusuberuku* (Adamsberg)", Ceylon, Detail von "*Chikyû Zenzu*", 1793, Kupferstich, Museum für Nanbankunst, Kôbe, Quelle: siehe Abb. Verz.

³⁸⁸ French, Shiba Kôkan, S.124

³⁸⁹ Ibid

³⁹⁰ Ibid.

1805 gelang es ihm, eine „Navigationskarte (*Hinkaizu*)“ (Abb 67)³⁹¹ herzustellen.

Shiba Kôkan überwand die kulturelle Schranke, da er die westlichen Abbildungstechniken für die Herstellung von infrastrukturellem Dokumentationsmaterial und, in Kombination mit astronomischen Forschungen, für die Produktion von Karten einsetzte.

4.6: Die farbige topographische Karte des Kawahara Keiga

Kawahara Keiga setzte die kartographische Arbeit Kôkans fort. Er war der erste und einzige Maler, der Dejima ungehindert betreten durfte, und er übernahm Auftragsarbeiten für die Niederländer.³⁹² Er stellte in den 1820er Jahren eine perfekte topographische Karte des Hafengebietes Nagasaki mit Dejima her (Abb.68)³⁹³. Das gesamte Hafengebiet ist aus der Vogelperspektive, von einem rund 400 m hohen Punkt aus gesehen, dargestellt.³⁹⁴ Es ist sehr eng bebaut, auf halbkreisförmigen Steindeichen reicht die dichte Bebauung bis in das Wasser hinein. Eine breite Straße führt zu einem Schreinkomplex und über eine Freitreppe zur Anlegestelle für japanische Frachtschiffe.³⁹⁵ Diese, *Higaki kaisen* und *Taru kaisen* (Abb. 69)³⁹⁶, waren die beiden wichtigsten japanischen Schiffstypen, die, an den küstennahen Seewegen zirkulierend, alle Häfen des Inselreiches anfuhrten. Während der gesamten Edo-Zeit hatte dieses Transportmittel Konjunktur³⁹⁷, auch das Kupfer der Ani-Mine in Akita, das der Niederlandforscher Hiraga Gennai im Auftrag der Regierung ausfindig machte, wurde mit einem dieser Schiffe nach Dejima verbracht und dort an die VOC verkauft. Der Schreinkomplex, nicht zentral gelegen, verhinderte von der Stadt aus den schnellen Zugang zur Insel Dejima. Ein Rundweg jedoch führte direkt vom Hafen für japanische Schiffe zur Brücke, die Dejima mit Nagasaki verband. Die Güter der VOC

³⁹¹ Shiba Kôkan, „*Hinkaizu* (Navigationskarte)“, Kupferstich, Coll. of N. H. N. Mody. Reproduced, with permission of C.E. Tuttle, Co., from Mody, A Collection of Nagasaki Colour Prints and Paintings, Quelle: siehe Abb. Verz.

³⁹² Wakabayashi M., *Dejima...*, S.273

³⁹³ Kawahara Keiga, „Der Hafen Nagasaki“, ohne Datum, doch ca.1825, Farben auf Seide, 69.0 x 85.5cm, Städt. Museum Kôbe, Quelle: siehe Abb. Verz.

³⁹⁴ Vergleichsmöglichkeiten: Heidelberg am Fuß des Vorderen Odenwald-Mittelgebirges; Blicke auf die Stadt aus unterschiedlichen Höhen (Gaisberg: 373m, Königstuhl: 568m) zeigen die urban - landschaftlichen Gegebenheiten ähnlich: Dies verdeutlicht, daß Kawahara aus entsprechender Höhe direkt abmalte und dadurch die beabsichtigte kartographische Qualität erlangte

³⁹⁵ *Nihongo daijiten*, S.1625

³⁹⁶ "*Higaki kaisen*" (Japanisches Frachtschiff der Edo-Zeit), Quelle: siehe Abb.Verz.

³⁹⁷ *Nihongo daijiten*, S. 311, S.1625 u. S.1220

wurden auf dieser kleinen Straße zu den japanischen Frachtern transportiert. Ein niederländischer Dreimaster fährt auf den Anlegeplatz Dejima zu. Er war um 1820 nicht mehr im Besitz der VOC. Bereits im Jahr 1781 waren die Schwierigkeiten der Gesellschaft in den Niederlanden öffentlich bekannt geworden, am 31.12.1799 wurde sie aufgelöst. Die batavische Republik übernahm 110 Mio. Gulden Schulden³⁹⁸ und damit die Firmenrechte, Schiffe und Gebäude der Niederlassung Japan gingen in ihren Besitz über. Keigas Bild zeigt Wachstum, die Vergrößerung der Stadt und des Hafengebietes deutet darauf hin, daß die Stadt Nagasaki von dem Überseehandel profitierte. Von hier aus wurden auch die Binnenmärkte beliefert. In einem separaten Bereich des Hafens liegen chinesische Handelsschiffe. Zwischen Dejima und dieser Anlegestelle befand sich eine weitere künstliche Insel, die, neu angelegt, da Kôkan sie noch nicht abgebildet hatte, mit Kasernen bebaut wohl der Kontrolle beider Häfen diente.

Doch erst die Wiedergabe der Gebirgsregion des Küstengebiets läßt Kawahara Keigas Hafendarstellung zur topographischen Karte werden, denn die landschaftlichen Strukturen sind bis in die Details erfaßt: Die Form der Berge, ihre Lage am Wasser, ihre Bewaldung und Nutzung, steile oder sandige Küstengebiete sind genau wiedergegeben und machen das Hafengebiet einschätzbar.

Dieser Aspekt der westlichen Abbildungstechniken wurde von Malern, die in sinojapanischer Technik arbeiteten, nicht gemeistert. (Abb.70)³⁹⁹ zeigt eine im gleichen Zeitraum entstandene Darstellung des Hafengebietes Nagasaki von Isozaki Yûshi. Als *Kara-e mekiki* war er einer der Beamtenmaler eines Beamtenstandes der Regierung seit 1697.⁴⁰⁰ Diese Maler waren damit beauftragt, nach Japan verbrachte Importgüter möglichst realistisch zu dokumentieren⁴⁰¹: „Their official duty required that they depict these subjects faithfully, and, to do so they skillfully introduced realistic expressive techniques from Nampin and Western-style painting.“⁴⁰² Auch Isozaki gab einen Blick auf die Hafenregion. Abgebildet sind Dejima, ein chinesisches Handelsschiff und zwei niederländische Schiffe in Begleitung japanischer Schiffe, der Anlegeplatz für chinesische Schiffe, einige angeschnittene japanische Gebäudeanlagen im Hafengebiet und die Bucht. Die urbane Situation wird nicht gezeigt, die Gebäude sind angeschnitten. Einzig die Kasernenreihen,

³⁹⁸ Tschöpe, "Provenienz und Geschichte der VOC...", S.4

³⁹⁹ Isozaki Yûshi, „Der Hafen Nagasaki“, 1820, Farben auf Seide, Hängebild, 84.0 x 148.0 cm, Städt. Museum Nagasaki, Quelle: siehe Abb. Verz.

⁴⁰⁰ Watanabe Shûseki, 1697, Hirowatari, 1699, Isozaki 1736, Araki 1766; ab 1766 wurde der Beamtenstatus in diesen Familien erblich. Ozaki Masaaki, Kat. *Yôfûhyôgen no dônnyû...*, S.22 Die Beamten prüften und schätzten den Wert nach Japan verschiffter Gemälde und Bilder, *ibid.*, S.21; French: Einschränkung auf China als Exporteur, French, Shiba Kôkan, S.181/Anm. 14

⁴⁰¹ Oozaki Masaaki, Kat. *Yôfûhyôgen no dônnyû...*, S.21/22. Nahezu identische Angaben bei French, er bezeichnet die Institution als „Nagasaki office of Foreign or Chinese Art“, schränkt die Herkunftsländer der abzumalenden Güter auf China und Holland ein. French, S.181/Anm. 14

⁴⁰² Oozaki, Kat. *Yôfûhyôgen no dônnyû...*, S.22

die zwischen Dejima und dem Hafengebiet für chinesische Schiffe ins Meer hineinzuragen scheinen, wirken groß, es wird nicht vermittelt, daß es sich um eine weitere künstliche Insel handelte.

Die Wiedergabe der landschaftlichen Gegebenheiten in realistischer Manier ist beeinflusst von sinojapanischen Methoden der Gattung *Sansui*, die der Darstellung die Realitätsnähe nehmen. Abb. 71⁴⁰³ zeigt eine Landschaft mit Flüssen aus dem Jahr 1948, die verdeutlicht, daß auf rein sinojapanischen Formen der Landschaftsmalerei wesentliche Gestaltungsmerkmale bis heute – trotz des bewußten Einbaus westlicher Schattierungen in der Meiji-Zeit⁴⁰⁴ – nicht gravierend verändert werden, da an die religiöse Tradition, bzw. an die Tradition der Literatenmaler angeknüpft wird. Diese Tradition verlangt, daß die realistische Wiedergabe landschaftlicher Elemente, insbesondere der Gebirge, vermieden wird. Die Wurzeln der Sansuimalerei liegen in China; das Gebirge als höchste Erhebung der Erde wird dort als Zugang zum Himmel/Kosmos betrachtet, die Nebel stellen die Verbindung her; sie werden durch Lavierung der Gebirge dargestellt. Dies verhinderte die vollständige Übernahme der westlich-rationalistischen Herangehensweise an die Landschaftsmalerei: Bucht, Meerenge und insbesondere das in der Manier der Sansuimalerei lavierte Gebirge sind nicht bis in die Einzelheiten erkennbar. Es ist nicht greifbar, ob die Hügel bebaut sind und in welchen Abständen und Größenverhältnissen sie zueinander stehen. Auch ist die Größe der Bucht und des Hafengebietes insgesamt nicht einschätzbar, die geographische und topographische Formung des gesamten Gebietes bleibt diffus, die Hügelketten scheinen im Nebel zu verschwimmen. Die Kenntnisse traditioneller japanischer Landschaftsmalerei hinderten Isozaki Yûshi daran, vollständig realitätsnah zu arbeiten. Kawahara Keiga jedoch überwand diese Barriere. Er setzte die westlichen Abbildungsmethoden konsequent rationalistisch ein, um einen klaren Blick auf die Region und die landschaftlichen Gegebenheiten zu geben, indem er kartographische, topographische und fotografieähnliche Darstellungsweisen kombinierte. Obwohl Kawahara mit japanischen Materialien (Farben auf Seide) arbeitete, zeigt seine Karte keine technischen Synthesen. Dies verdeutlicht, daß Kawahara, um sein Ziel zu erreichen, sich nicht scheute, den Mangel an europäischem Malmaterial mit japanischen Materialien auszugleichen. Darüberhinaus ist diese Karte ein Beispiel dafür, daß, bei konsequenter

⁴⁰³ Yokoyama Taikan, "Rainy evening on the Hsiao and the Hsiang", 1948, Tusche, Papier, 64, 7 x 92, 2 cm, MOA - Museum Shizuoka. Yokoyama, zu Beginn der Verwestlichungsmaßnahmen geboren, lernte bei Okakura Tenshin, dem wichtigsten Vertreter der japanischen Malerei (*Nihonga*)

⁴⁰⁴ Croissant, Doris, Die Malerei im Japanischen Stil 1868 – 1912, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Doris Croissant, Lothar Ledderose, Berlin: Argon, 1993, S.500

korrekter Anwendung der europäischen Bildherstellungsmethoden, auch fremdes Malmaterial eingesetzt werden kann.

Kawahara Keiga schuf damit die erste perfekte, farbige topographische Karte Japans.

4.7 Yasuda Raishû: japanische Veduten, städtebauliche Dokumente der Handelsstraße Tōkaidō an der Ostküste

Kōkan hatte auf seiner Dokumentationsfahrt, die an der Ostküste bis nach Nagasaki, dem Handelsstützpunkt mit dem Westen, verlief, bauliche, geographische und infrastrukturelle Informationen schriftlich und bildlich festgehalten. 1844 dokumentierte Yasuda Raishû auf 14 Kupferstichen die "53 Stationen" (*Eki*) der Handelsstraße *Tōkaidō*, der "Straße an der Ostküste"⁴⁰⁵, einer der 7 Hauptverkehrsstraßen. Die *Tōkaidō* existiert seit 771 und verband anfänglich 14 Einzelregionen. Ab dem 12. Jh. wurde sie die wichtigste Straße der Kamakura-Zeit, es kamen Übernachtungsplätze für fahrende Händler hinzu. In der Edo-Zeit entwickelte sie sich zum wichtigsten Verkehrsweg, der von Tokyo-Nihombashi bis Kyōto verlief und 53 Übernachtungsstationen bot, die "*Tōkaidō gojūsan tsugi*" genannt wurden.⁴⁰⁶ Yasuda Raishû dokumentierte sie und gibt mittels der westlichen Kupferstichtechnik im Vergleich zu japanischen Bildern einen klaren Blick auf die Lage des jeweiligen Dorfs, bzw. der jeweiligen Stadt im landschaftlichen Kontext. Es handelt sich bei den 53 Stationen um 53 Dörfer und Städte unterschiedlicher Größe an der Händlerroute. Abb.72 zeigt zwei Dörfer, Kawasaki, Shinagawa, und das zur Stadt angewachsene Nihombashi.⁴⁰⁷ Kawasaki war ein Straßendorf an der Küste am Fuß einer Gebirgskette, Shinagawa, "vom Meer aus gesehen" (Bildaufschrift) ein langgestrecktes Straßendorf ebenfalls an der Küste; es stellte den Zugang zur *Tōkaidō*-Handelsstraße.⁴⁰⁸ Die Gegend um die Stadt Nihombashi (Japanische Brücke/n), war während der Edozeit ein blühendes Handelsgebiet, der Name der Stadt betont die Ingenieursleistung des Baus einer 50,8 m langen Holzbrücke im Jahr 1603.⁴⁰⁹ Die Darstellung Raishûs zeigt Nihombashi als

⁴⁰⁵ Siehe auch die Karte des Verkehrssystems in der jap. Neuzeit „*Kinsei kōtsūzu*“, *Nihonshi jiten*, S.1346/47

⁴⁰⁶ Die sog. *Tōkaidō gojūsan tsugi*. Ibid., S.668/466

⁴⁰⁷ Yasuda Raishû, „*Tōkaidō gojūsan ekizu* (Die 53 Stationen der Tōkaidō - Straße)", 14 Kupferstiche, 1844, Quelle: siehe Abb. Verz.

⁴⁰⁸ *Nihonshi jiten*, S.668

⁴⁰⁹ Ibid., S.746

große Stadt am Wasser, deren Ränder mit Pfählen gestützt wurden. Zweistöckige Häuser waren dicht aneinandergelagert. Nicht nur die größte Brücke, auch mehrere kleine Brücken sind dargestellt, deren steile Bögen mit zahlreichen hölzernen Stützen versehen waren und die ins Meer ausgreifende Küstenstreifen oder Deiche miteinander verbanden. In einiger Entfernung ist der *Daitenshū* (Hauptgebäude) des Edoschlosses zu sehen, Nihombashi befand und befindet sich in der Nähe des Zentrums der Tokugawa, des Edoschlosses.

Das Dorf Kanagawa (Abb.73)⁴¹⁰ war ein kombiniertes Straßen-/ Kerndorf, das an der Küste auf einer steil abfallenden Klippe lag. Als Hafenort im Gebiet Yokohama war es seit jeher für den Verkehr zu Wasser bedeutungsvoll.⁴¹¹ Ein gut passierbarer breiter Weg trennte die Häuserzeilen. Bauernhäuser unterschiedlicher Größen mit tief herabgezogenen Satteldächern zeigen an, daß im unmittelbaren Hinterland Landwirtschaft betrieben wurde, die bevölkerte breite Straße deutet Bevölkerungsdichte in diesem Gebiet an.

Die Kupferstiche des Raishū dokumentieren urbane Strukturen in einem unzugänglichen Staat (*sakoku*), der über eigene künstlerische Techniken verfügte: Auch Hiroshige Utawaga stellte die 53 Stationen - die Dörfer an der *Tōkaidō* - in *ukiyo*-Technik dar. Das Bild "*Nihombashi*" (Abb.74)⁴¹² unterstreicht im Gegensatz zum informativen Wert der westlichen Darstellungsweise das Ästhetisierende, denn es gibt keine Auskünfte über die Stadtanlage, ihre Größe oder Lage, über Häusertypen, bauliche Details z.B. der Brückenkonstruktion oder über umliegende topographische Gegebenheiten. Auch auf dem Bild "*Hakone*" von Hiroshige (Abb.75)⁴¹³, das ebenfalls ein Dorf in einer Klippenregion zeigt, wurde die Vermittlung infrastruktureller Informationen vermieden. Im Gegenteil ist die ästhetische Information durch Übersteigerung landschaftlicher Formen betont, dies reduzierte den Informationsgehalt erheblich.

Shiba Kōkan und Kawahara Keiga begannen mit kartographischer Arbeit, Kōkan dokumentierte bereits früh die Bausubstanz an der Ostküste bis nach Nagasaki, Raishū hielt 1844 die Lage der 53 wichtigsten Handelsstädte an der Ostküste fest: Diese Aktivitäten dienten der Erfassung des Territoriums an der Pazifikseite, sie lieferten Material für die Planung und Vorbereitung neuer Bauprojekte, Verkehrswege und Infrastrukturierungen und standen damit in Funktion der Vorbereitung des Wegs in die Industrialisierung: In Kanagawa als Stadtteil Yokohamas wurde 1854 der japanisch-

⁴¹⁰ Yasuda Raishū, "*Tōkaidō gojūsan ekizu: Kanagawa eki* (Die 53 Stationen der Tōkaidō - Straße: Station Kanagawa)", Kupferstich, 1844, Quelle: siehe Abb. Verz.

⁴¹¹ *Nihonshi jiten*, S.205

⁴¹² Utawaga Hiroshige, "*Tōkaidō gojūsan ji, 55 mai no uchi 15 mai: Nihombashi, Oiso, Hakone* (Die 53 Stationen der Tōkaidō, 15 Blätter aus 55: Die Stationen Nihombashi, Oiso, Hakone)", 1833, Ukiyo-Farbdrucke, Präfekturmuseum Kanagawa, Quelle: siehe Abb. Verz.

⁴¹³ Utawaga Hiroshige, "*Tōkaidō gojūsan ji, 55 mai no uchi 15 mai: Nihombashi, Oiso, Hakone* (Die 53 Stationen der Tōkaidō, 15 Blätter aus 55: Die Stationen Nihombashi, Oiso, Hakone)", 1833, Ukiyo-Farbdrucke, Präfekturmuseum Kanagawa, Quelle: siehe Abb. Verz.

amerikanische Freundschaftsvertrag (*Nichibei washinjôyaku*) unterzeichnet, gefolgt von der Hafenöffnung Yokohamas 1858 und der Schließung des Hafens Kanagawa 1862.⁴¹⁴ In Shinagawa wurde 1876 vom Ministerium für das Ingenieurwesen (*Kôbu shô*) der Bau einer staatlichen Glasfabrik eingeleitet.⁴¹⁵ In Kawasaki wurde 1880 eine Marinewerft gebaut.⁴¹⁶ 1872 verband die erste Eisenbahnlinie Japans die Stationen Tokyo/Shimbashi – Shinagawa – Kawasaki – Tsurumi – Kanagawa - Yokohama.

⁴¹⁴ *Nihonshi jiten*, S.205

⁴¹⁵ *Ibid.*, S.442

⁴¹⁶ *Ibid.*, S.223

5. Darstellungen westlicher Kriegsschiffe auf ukiyo-Holzschnitten während der wirtschaftlichen Öffnung des Landes in der Endphase des Tokugawa-Regimes (*Bakumatsu goki*): westliche Rationalität, japanisches Sentiment

Die Ankunft der Seeflotte des Commanders Perry vor Yokohama im Jahre 1853 setzte dem wirtschaftspolitischen Landesabschluß ein Ende.⁴¹⁷ Die USA traten mit der Forderung an Japan heran, sich nicht mehr länger wirtschaftlich zu isolieren: "Das System des Totalen Landesabschlusses wurde mit Eintritt in das 19. Jahrhundert durch die führenden Staaten des Kapitalismus, die eine Vergrößerung der Marktgebiete für den marktwirtschaftlichen Wettstreit anstrebten, zerstört; an vorderster Position stand hier Amerika."⁴¹⁸ Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Japan während der Edo-Zeit mehr als 200 Jahre in einer wirtschaftlichen und politischen Selbstisolation (*Sakoku*) verbracht, darauf bedacht, den Handelsgiganten VOC unter Kontrolle zu halten.⁴¹⁹ In den Jahren zwischen 1850 und 1860 kam es zu imperialistischen Expansionen westlicher Nationen und damit verbundener Kolonisation asiatischer Staaten: Indien wurde englische Kolonie, China kam teilweise in amerikanischen Besitz, einzig Japan konnte unabhängig bleiben.⁴²⁰ Es bestanden damit begründete Befürchtungen, die Ankunft der amerikanischen Kriegsschiffe werde auch Japan gefährden. Die dort weit fortgeschrittene Industrialisierung machte die westlichen Staaten in technischer Hinsicht überlegen: Die Furcht vor der modernen Kolonisation war demzufolge das Hauptmotiv der Unterzeichnung zweier Verträge zwischen Japan und Amerika, England, den Niederlanden, Rußland und Frankreich in den Jahren 1854 und 1858, deren Gegenstand friedliche wirtschaftliche Interaktionen und die Garantie der Öffnung des Marktes waren.⁴²¹ Sie markieren das Ende der japanischen Wirtschaftsisolierung und waren Zeichen einer demütigenden Kapitulation.

Auf Drucken⁴²² setzten japanische Künstler westliche Methoden der Perspektivierung und

⁴¹⁷ Ibid., S.404

⁴¹⁸ Sasaki Junnosuke, "*Sakoku, kaikō* (Der Landesabschluß und die Hafenöffnung)", in: *Keizaigaku jiten*, S.97

⁴¹⁹ Eine detaillierte Beschreibung der zu den Verträgen führenden Kontaktaufnahmen der einzelnen westlichen Staaten mit Japan gibt Budde. Budde, Hendrik, *Diplomatie und Handel*, in: *Kat. Japan und Europa 1543-1929*, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S.402, 403

⁴²⁰ Es liegen verschiedene Erklärungsmodelle japanischer Historiker zu der Fragestellung, warum Japan verschont wurde, vor: 1. die geographisch von Europa weit entfernte Lage, 2. die Aufstände gegen den Feudalismus in China und Indien mit ihren schwächenden Wirkungen, 3. die wirtschaftliche Position und Entwicklung Japans, die China und Indien übertroffen habe und die bereits kapitalistische Vorgehensweisen im Bereich der Produktion (Baumwolle, Seide) zeigte. Zusammenfassung nach Nakamura Masanori, "*Nihon shihonshugi no hattatsu* (Die Entwicklung des Japanischen Kapitalismus)" in: *Keizaigaku jiten*, S.100/101

⁴²¹ *Washin jōyaku* (Freundschaftsvertrag), *Tsūshō jōyaku* (Vertrag wirtschaftlicher Interaktionen). Sasaki, "*Sakoku, Kaikō*", in: *Keizaigaku jiten*, S.97

⁴²² In der Zeit von 1859 und 1862 ergoß sich eine Flut von preiswerten Drucken, die sog. *Yokohamae* (Bilder aus Yokohama) über Japan. Sie informierten über die für Japaner interessanten Ankömmlinge aus dem

der genauen Oberflächendarstellung ein, um die modernen westlichen Kriegsschiffe realistisch darzustellen. Das Bild „Amerikanische Kriegsschiffe“⁴²³ (Abb.76), um 1853 hergestellt, hat propagandistischen Charakter und führt dem Betrachter die militärische Potenz der USA vor Augen: Den Bildmittelgrund beherrscht ein gigantischer Dampfer in moderner Bauweise. Der Eisenschiffsbau, die schmale und lange Konstruktion und weiterhin die Kamine der Dampfmaschinen bezeugen die im Ausland bereits vollzogene industrielle Entwicklung, deren Erkenntnisse für Rüstungszwecke eingesetzt wurden. Die Masten mit eingerollten Segeln sind, vom Dampftrad ersetzt, Relikte der technischen Vergangenheit, ihre Funktion verbleibt behelfsmäßig. Mit der militärischen Macht verbunden ist ein wirtschaftliches Signal: Ohne die moderne Industrie aus dem Westen, die als hochentwickelt dargestellt ist, wäre auch der Bau eines Kriegsschiffes dieser Art nicht möglich gewesen. Der Schlot ist damit das Symbol der modernen Rüstungsindustrie. Den Bildvordergrund bevölkern Amerikaner in Ruderbooten, die nach der Mode gekleidet sind. Sie treten, in den Hoheitsgewässern Japans, selbstverständlich und geschäftig auf. Der Künstler unterstreicht damit das usurpatorische Verhalten der Fremden, das durch militärische Überlegenheit ermöglicht wurde. Der Vergleich mit dem niederländischen Kupferstich „Dampfschiff Königin Maria“⁴²⁴ (Abb.77) aus dem Jahre 1840 verdeutlicht, daß der japanische Künstler Machtdemonstration und Dominanzverhalten der Amerikaner zeigen wollte.⁴²⁵ Denn auf diesem Bild, auf dem ein langes Dampfschiff mit Aussichtsplattform dargestellt ist, wird der Vergnügungsaspekt für die Bevölkerung hervorgehoben, welcher durch die moderne Technologie ebenfalls möglich wurde. Der Stolz auf die Technologie ist durch genaue Angaben auf dem Bild betont: "Länge 115, Breite 12.5, Breite mit Radkaften 25, Höhe acht Fuss rheim Maass, Gehet leer 18.5 Zoll

Ausland. Hergestellt in der Art der ukiyo-Holzschnitte, waren sie ein Gemeinschaftswerk von Holzschnittmeistern, Holzschneidern, Druckern und Verlegern. Die Holzschnittmeister stammten fast alle aus der Utawaga-Schule, die von dem *ukiyo*-Meister Toyoharu gegründet worden war. Insgesamt gab es ungefähr 50 Yokohamae-Meister. Oft wurden Abbildungen aus europäischen Zeitungen als Vorlagen genutzt, man entnahm Motive und komponierte sie neu. Der Bildtyp der Yokohamae ging nach 1862 deutlich zurück, endgültig erlosch er gegen Ende der achtziger Jahre. Borchert, Angelika, Das Bild der Fremden – Yokohamae, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S.412

⁴²³ Utawaga Sadaki, „*Amerikakoku taisen no zu* (Amerikanische Kriegsschiffe)“, um 1853, Druck/ukiyo-Holzschnitt, Sammlung Nakau Ei, Quelle: siehe Abb. Verz.

⁴²⁴ "Dampfschiff Königin Maria", 1840, Kupferstich, 27,4 x 37,5 cm, keine weiteren Angaben, Kopie mit freundlicher Genehmigung Bibliographicum E.Tenner, Nachfolger H. H.Lindner, Heidelberg

⁴²⁵ Und nicht, wie Borchert aus einer Vielzahl von anderen Drucken folgert, eine ausschließlich heile Welt im Zusammenhang mit den Fremden, dafür produziert, in der Bevölkerung eine Basis der Akzeptanz für die Verwestlichung zu schaffen. Die Drucke sollen von einem Regierungsbeamten kontrolliert, Darstellungen, die den Kaiser oder die Regierung kritisierten, bzw. anstößig waren, vom Innenministerium konfisziert worden sein (Borchert, S.412, 413). Dies scheint allerdings frühestens nach 1868, eher erst ab 1873 gegolten zu haben, da das Innenministerium im Jahr 1873 etabliert wurde. In der Zeit zuvor war es offensichtlich möglich, an den politischen Ereignissen Kritik zu üben. Dies zeigt auch die Bezeichnung „Kapitulationsschloß“ (*Edo-kaijō*) für das Edo-Schloß bis zur Umbenennung in Tokyo-Schloß im Jahr 1868 (*Nihonshi jiten*, S.121)

tief. Hat ein oszillierendes Maschinenpaar zu 40 Pferde Kraft (40 PS) und einen röhrenförmigen Dampfkessel." ⁴²⁶ Eine sog. *Kurofune*-Darstellung in rein japanischer Manier verdeutlicht im Vergleich mit der Darstellung des Kriegsschiffes das japanische Empfinden in Anbetracht der Kriegsgefahr. *Kurofune no zu*, "Bilder Schwarzer Schiffe", sind Darstellungen aller "nach Japan gekommenen ausländischen Schiffe zwischen dem 16. Jh. und dem Ende der Bakufu-Zeit, insbesondere der mächtigen Kriegsschiffe zu Ende der Regierungszeit." ⁴²⁷ Die Bezeichnung "Schwarze Schiffe" bezieht sich auf ein farbliches Merkmal, die schwarze Schutzlackierung. Das folgende Bild "Schwarzes Schiff" ⁴²⁸ (Abb.78) zeigt ein österreichisches Kriegsschiff. Japanische Abbildungstechniken wurden eingesetzt, um emotionale Reaktionen zu zeigen: Das Schwarze Schiff trägt Züge eines Lebewesens. Ein auffälliges, böse grinsendes Einhorn gibt den für Japan bedrohlichen Kurs des ausländischen Schiffes an. Dieses Wesen, das über das Meer kam, ist mit aggressiven Motiven ausgestattet: Kanonenrohrartige Ausstülpungen an der Heckseite und an den Schiffsflanken deuten auf militärische Aggressivität, auf der linken Seite wird bereits ein Schuß abgefeuert. Auch hier ist, etwas abgewandelt, das Symbol der Rüstungsindustrie, die Dampf Wolke, dargestellt. Dieses Motiv und das sich in den Wellen drehende Rad demonstrieren, daß es sich um ein Schiff moderner Konstruktion handelt. Die japanische Malweise unterscheidet sich, der Aufgabe entsprechend, das Gefühl zu vermitteln, grundlegend von westlich-rationaler Darstellungsweise: Auf Perspektivik und Detailtreue wurde verzichtet, eine ornamentalisierende Wellendarstellung ⁴²⁹ und die Wiedergabe des Schiffes als gefährliches Lebewesen zeigen, daß der Maler versuchte, die angstvolle Empfindung beim Anblick der unbekannt bedrohlichen Technik wiederzugeben. Beide Darstellungsweisen deuten die demütigende Realität an.

Der Vergleich der japanischen Holzschnitte zeigt darüberhinaus deutlich, daß nicht das japanische Material oder die Drucktechnik den Grad der Realitätsnähe bestimmen, sondern die gezielte Anwendung von Linie, Schraffur und Hell-Dunkelabstufungen, um die Illusion der Dreidimensionalität und des Distanzerlebnisses zu schaffen.

Noch in der Endphase der Bakufu-Shogunatsregierung (Edo-Zeit) begann man sofort mit dem Aufbau einer modernen Rüstungsindustrie: Es wurden Reverberieröfen zur Schußwaffenherstellung gebaut ⁴³⁰, in der Zeit der Vertragsunterzeichnungen kam, 1855, ein

⁴²⁶ „Dampfschiff Königin Maria“..., ibid.

⁴²⁷ *Nihongo daijiten*, S.576

⁴²⁸ "Kurofune (Schwarzes Schiff)", aus: "Kurofune no zu (Darstellungen Schwarzer Schiffe)", Präfekturmuseum Kanagawa, Quelle: siehe Abb. Verz. Auch hier werden technische Angaben (Länge, Anzahl der Masten u.a.) gemacht.

⁴²⁹ Vergleich: "Welle am Fuji" von Hokusai (Abb.79), Holzschnitt aus dem Zyklus "36 Darstellungen des Fuji", Anfang Tempôzeit, um 1830, Sammlung Nakau Ei, Quelle: Kat. Nakau Collection, *Nazo no eshi*..., Shizuoka 1990, Abb. 106)

⁴³⁰ *Nihonshi jiten*, S.303

niederländischer Spezialist, Hards, nach Nagasaki, der den Bau einer Reparaturfabrik für Kriegsschiffe leitete.⁴³¹

5.1. Bakumatsu kaikôki, die Öffnung des Hafens Yokohama für den internationalen Handel gegen Ende der Bakufuzeit: Yokohama-e

Bereits im Jahre 1854, ein Jahr nach der Ankunft der Kriegsschiffe und nach Unterzeichnung des "Friedensvertrages zwischen den USA und Japan" (*Nichibei washin jôyaku*), wurde der Hafen Hakodate im Südwesten der nördlichsten Insel Hokkaidô geöffnet.⁴³² Nach Unterzeichnung des Haupt- oder Stammvertrags (*Honjôyaku*)⁴³³, des "Vertrages freundschaftlicher wirtschaftlicher Interaktionen zwischen Japan und den USA" (*Nichibei shûkô tsûshô jôyaku*) 1858⁴³⁴, wurden im gleichen Jahr die Häfen Yokohama und Nagasaki geöffnet. Die Öffnung der Häfen (*Kaikô*) für den Handel mit dem Ausland wird als negatives Ereignis mit der grundsätzlichen Landesöffnung (*Kaikoku*) gleichgesetzt: "Die weltweite Ausdehnung des Kapitalismus duldet nicht, daß Japan den Zustand des Landesabschlusses (*sakoku*) weiterhin aufrechterhielt. Insbesondere ab 1800 mehrte sich die Zahl ausländischer Schiffe vor japanischen Häfen; Japan beugte sich der Ankunft amerikanischer Kriegsschiffe im Jahr 1853 und unterzeichnete 1854 den japanisch-amerikanischen Freundschaftsvertrag, gefolgt von der Hafenöffnung Hakodate. Die Unterzeichnung des Vertrages liberaler wirtschaftlicher Interaktionen mit Amerika und die nachfolgenden gleichen Vertragsabschlüsse mit den Staaten NL, RU, GB, F zerstörten das Abschlußsystem; die Öffnung der Häfen Yokohama, Hakodate und Nagasaki und der beginnende freie Handel (*Kaisho*) brachten die Binnenmärkte des Staates durcheinander, es kam zu inneren Unruhen, die zur Zerstörung der Edo-Bakufu (Tokugawa-Regierung) führten."⁴³⁵

Der Hafen Hakodate ist durch seine Lage auf das nordasiatische Festland ausgerichtet. Der Hafen Nagasaki im südlichsten Teil der Insel Kyûshû richtet sich nach Südasien. Den

⁴³¹ Ibid., S.706

⁴³² Ibid., S.174/175

⁴³³ Ibid

⁴³⁴ Ibid., S.730

⁴³⁵ Ibid., S.174/175

Hafen Yokohama bei Edo an der Pazifikseite fuhren westliche Schiffe an.

Die Ankunft der westlichen Schiffe im geöffneten Hafen Yokohama wurde von Malern der Utagawa-Schule thematisiert. Auch hier setzten sie kombinierte westliche realistische und japanische Methoden auf japanischem Material ein, um die Veränderungen im Hafengebiet festzuhalten, Yokohamae kamen nun in Mode⁴³⁶, man nahm Bezug auf die Ereignisse, die mit der Öffnung des Landes einhergingen.

Der Druck „Handel in Yokohama - Darstellung des Transports der Schiffsladung der Europäer“⁴³⁷, (Abb.80)⁴³⁸, zeigt die ankommenden Händler der westlichen Länder Niederlande, Frankreich, England, USA im Hafengebiet. Heftige Aktivität beherrscht die Szene, Schiffe werden be- und entladen. In bemannten Ruderbooten, die Mannschaft ist bedeutungsperspektivisch dargestellt, werden die Waren zu den Schiffen, bzw. an Land gebracht. Auf die Wiedergabe der Schiffe selbst, ihre Herkunft und Bauweise, wird Wert gelegt. Eines der modernen amerikanischen Schiffe im Vordergrund ist mit dem Symbol der modernen Rüstung, dem Schlot und mit Kanonenöffnungen ausgestattet: Dies konnotiert sie negativ. Die auffallende Präsentation des niederländischen Schiffes als Segelschiff jedoch bewertet die Niederländer positiv als „Nachfahren“ der VOC, mit der Japan während der Edo-Zeit bis zum Untergang der Unternehmung kontrollierbare wirtschaftliche Kontakte pflegte. Der Einsatz westlicher Methoden der Tiefenraumillusion und der Dreidimensionalität, sowie die genaue Wiedergabe der Takelagen in der Manier Shiba Kôkans zeigen den Einbau westlicher Elemente in japanische Bildgestaltungsweisen. Durch die Unterzeichnung des Freundschaftsvertrages und des Vertrages friedlicher wirtschaftlicher Transaktionen (*Nichiran washin jôyaku* und *Nichiran shûkô tsûshô jôyaku*) ging diese für Japan günstige monopolistische Wirtschaftsbeziehung endgültig verloren.⁴³⁹ Die beiden Verträge gliederten auch die Niederlande in die Gruppe der zur freien Wirtschaft zugelassenen westlichen Vertragspartner ein. Die Öffnung des Hafens Yokohama hatte eine schnelle Überflutung des ungeschützten japanischen Marktes mit europäischen Gütern zur Folge.⁴⁴⁰

⁴³⁶ Nagado, "4: Goseda Hôryû", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.14

⁴³⁷ Nakau Ei, Direktor des ukiyoe - Verbands Japan, ordnet das Werk der Gattung der *Yokohama-e* zu, Kat. *Nazo no eshi...*, Shizuoka, 1990, S.82 u. 103

⁴³⁸ Utagawa Sadaki, „*Yokohama kôeki – seiyôjin nimotsu unsô no zu* (Handel in Yokohama - Darstellung des Transports der Schiffsladung der Europäer“, nach 1858, keine weiteren Angaben, .Sammlung Nakau Ei, Quelle: siehe Abb. Verz.

⁴³⁹ "1855 *nichiran washin jôyaku*, `58 *nichiran shûkô tsûshô jôyaku no seiritsu ni yori, oranda no bôekidokusen wa ushinaware, hôka no shôkoku to dôsama jiyûbôeki to natta.*" *Nihonshi jiten*, S.168

⁴⁴⁰ Nakamura Masanori, "*Nihon no Sangyô kakumei* (Die Industrielle Revolution in Japan)", in: *Keizaigaku jiten*, S. 103

5.1.1. Goseda Hôryû: profitabler Handel mit westlicher Porträtmalerei

Die veränderte wirtschaftliche Situation hatte Einfluß auf das Stadtbild Yokohamas: Händler aus unterschiedlichen westlichen Ländern bevölkerten die Stadt⁴⁴¹ und suchten Abnehmer für ihre Waren. Italien und China waren zu diesem Zeitpunkt die internationalen Marktführer der Seidenindustrie⁴⁴², insbesondere italienische Händler kamen nach Yokohama, um Seidenraupeneier zu kaufen. Die Italiener wurden bald Kunden des Porträtmalers Goseda Hôryû. Er entwickelte eine Bildform, mit der er auf die Wünsche der Fremden reagierte, die nun das unbekannte Territorium ungehindert betreten durften. Goseda beherrschte sowohl die Maltechnik der traditionellen Kanôschule, der Kanô-ha⁴⁴³, als auch Methoden der Ölmalerei. Er hatte 1858 europäische Werke der Ölmalerei gesehen und sich für den Beruf des Malers entschieden.⁴⁴⁴ Spätestens ab 1861, dem Ankunftsjahr des englischen Journalisten Charles Wirgman in Japan⁴⁴⁵, der als Privatlehrer die Technik der Ölmalerei lehrte⁴⁴⁶, hatte er Gelegenheit, Unterricht vor Ort zu erhalten. Goseda synthetisierte die unterschiedlichen Techniken und malte ganzfigurige Porträts der europäischen Auftraggeber mit japanischem Malmaterial auf Seide. Dies hatte wohl mehrere Gründe: Es war leichter zu beschaffen als europäisches Material, er konnte damit umgehen, und es hatte Anziehungskraft auf die Fremden, die sich, nach den Aufzeichnungen eines Schülers, nach mitgebrachten Fotovorlagen porträtieren ließen.⁴⁴⁷ Diese Bilder, Auftragsarbeiten, waren selten, die Ausländer sollen sich darüber sehr gefreut haben und nahmen sie als Präsent mit nach Europa⁴⁴⁸. Das „Porträt eines italienischen Seidenhändlers in japanischer Prachtkleidung“⁴⁴⁹ (Abb.81) und das „Porträt der Gattin des italienischen Seidenhändlers“⁴⁵⁰ (Abb.82), beide um 1860 gemalt, zeigen zwei Europäer in traditioneller japanischer Kleidung. Der Mann trägt einen *Nagakamishimo*, eine Paradeuniform der Ritter der Edozeit⁴⁵¹ mit langem japanischem Hosenrock (*Nagahakama*) und traditioneller Oberbekleidung, in den Händen Schwert und

⁴⁴¹ Nagado Sasue, "4: Goseda Hôryû", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, Tokyo 1999/2000 S.14

⁴⁴² Nakamura Masanori, "Sangyô kakumei", in: *Keizaigaku jiten*, S.103

⁴⁴³ Seit 1434, die Schule spielte bis zu Beginn der Meijizeit eine führende Rolle in der japanischen Malerei, *Nihongo daijiten*, S.376/77

⁴⁴⁴ Vgl. Nagado, "4: Goseda Hôryû", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.14

⁴⁴⁵ In diesem Jahr kam Wirgman in Nagasaki an und reiste zwei Wochen später nach Tokyo. Hori Motoaki, "9: Chiyâruzu Wâguman (Charles Wirgman)", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.24

⁴⁴⁶ Hori Motoaki, "9: Chiyâruzu Wâguman (Charles Wirgman)", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.24

⁴⁴⁷ Vgl. Nagado, "4: Goseda Hôryû", S. 14

⁴⁴⁸ Vgl. *ibid.*

⁴⁴⁹ Goseda Hôryû, "Gaikokujin dansei wasô zô (Porträt eines italienischen Seidenhändlers in japanischer Prachtkleidung)", um 1860, Farben auf Seide, 109 x 51cm, Tokyo, Privatbesitz, Quelle: siehe Abb. Verz.

⁴⁵⁰ Goseda Hôryû, "Gaikokujin josei wasô zô (Porträt der Gattin des italienischen Seidenhändlers)", um 1860, Farben auf Seide, 99 x 39cm, Tokyo, Privatbesitz, Quelle: siehe Abb. Verz.

⁴⁵¹ *Nihongo daijiten*, S.387

Fächer, die Symbole des Ritterstandes. Die Dame ist in einen Langarm-Kimono (*Nagasode*) gekleidet, der mit einem Gürtel (*Obi*) gehalten wird, sie hält ebenfalls einen Fächer in der Rechten. Auf eine Gestaltung des Hintergrunds wurde verzichtet, die Gesichter der beiden Dargestellten sind in westlicher Umsetzung sorgfältig binnenstrukturiert.

Die Synthese der Maltechniken und Gosedas Idee, die Ausländer in japanischer traditioneller Kleidung zu porträtieren, hatte Erfolg: Er erhielt mehr Aufträge, und um sie schneller durchführen zu können, gründete er eine Malschule, die er "Goseda-Malschule"⁴⁵² nannte. In der Werkstatt ließ er Bilder arbeitsteilig herstellen. Er selbst und sein Sohn Yoshimatsu malten als Meister die Porträtszüge, Schüler stellten die Bilder fertig.⁴⁵³ Darüberhinaus produzierte er Unikatmalereien, eine Produktneuheit auf einem von Massenwaren - Yokohama-Farbdrucke (*Yokohama nishiki-e*) - beherrschten Markt.⁴⁵⁴ Er zeigte westliches kapitalistisches Wirtschaftsgebaren, indem er ohne Rücksicht auf die japanische Kulturtradition in seiner Privatschule gewinnorientiert arbeitete, mit unternehmerischem Spürsinn die Wünsche der westlichen Kunden erfaßte und bediente, die Suche nach Abnehmern selbst übernahm⁴⁵⁵ und seinen Standort so wählte, daß seine Kunden ihn gut erreichen konnten. Denn als Yokohama an Anziehungskraft verlor, Tokyo-Stadt dagegen kulturelles Zentrum wurde, zog Goseda mit seinem Sohn dorthin und eröffnete abermals eine Malschule. In dieser Schule bediente er dann auch die Wünsche japanischer Kunden, denen er mittels des Schulennamens „Werkstatt für Genuine“, d.h. originale Westmalerei" (*Seiyôgakô*)⁴⁵⁶ versprach, sie könnten dort authentische Westmalerei erlernen. Der Preis seiner Bilder zeigt den Erfolg der Marktstrategien Gosedas, denn die monatliche Miete für ein Haus belief sich auf 600 Bun. 1600 Bun ergaben 1 Ryô. 2 Bilder Gosedas kosteten im Jahre 1867 bereits 7 Ryô und 2 Bun, weit über 10 000 Bun.⁴⁵⁷

Dieses Verhalten, vor dem Hintergrund des untergehenden Regimes, das zur Öffnung gezwungen worden war, die Fremden aus den westlichen Ländern mit der landeseigenen Kulturtradition auf Unterhaltungsebene zu bedienen, zeigt Goseda nicht nur äußerst gewinnorientiert, es muß von einer bewußten Diskreditierung gesprochen werden.

⁴⁵² „Goseda juku“, Nagado,"4: Goseda Hôryû", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.14

⁴⁵³ Ibid., S.15

⁴⁵⁴ Ibid., S.14

⁴⁵⁵ Ibid

⁴⁵⁶ Ibid., S.15

⁴⁵⁷ Ibid

5.2 Kawakami Tôgai und das „Amt zur Erforschung der Westmalerei (Gagakukyoku)“

Shiba Kôkan und Yasuda Raishû hatten bereits damit begonnen, vorhandene Infrastrukturen an der Ostküste im Zusammenhang mit dem Aufkommen ausländischer Schiffe vor Japan ab 1801⁴⁵⁸ zu erfassen. Die Ankunft der Kriegsschiffe 1853 und die Öffnung der Häfen ab 1854 hatten sofortige urban-infrastrukturelle Aufbaumaßnahmen zur Folge. Der Ausbau des Verkehrswesens war dabei von zentraler Bedeutung, um verbesserte Güter- und Rüstungstransporte zu ermöglichen. Dies verlangte zunächst die Herstellung von Landkarten.

Unter Tokugawa Iesada, der 1853 in der 13. Generation das Shogunat⁴⁵⁹ übernahm, wurde 1855 ein Amt in Tokyo eingerichtet, an dem diplomatische Schriften übersetzt wurden; es war mit einem Westforschungsinstitut (*Yôgakujo*) kombiniert.⁴⁶⁰ An diesem Institut, 1856 in „Forschungsinstitut für ausländische Schriften“ (*Bansho shirabedokoro*)⁴⁶¹ umbenannt⁴⁶², wurden westliche Dokumente übersetzt und Lexika herausgegeben. Dort befaßte man sich auch mit der Herstellung von Weltkarten.⁴⁶³ Bereits im gleichen Jahr 1856 berief man den Westmaler (*Yôgaka*) Kawakami Tôgai⁴⁶⁴ (1827-81) in das Westforschungsinstitut, er übernahm zunächst den Forschungsbereich Zeichnung.⁴⁶⁵ Im Jahr 1861 wurde jedoch im Forschungsinstitut eine eigenständige Abteilung für den Bereich westlicher Mal- und Zeichentechniken, das „Amt für Malereiforschung“ (*Gagaku kyoku*)⁴⁶⁶ eingerichtet, dessen Leitung Tôgai übernahm.⁴⁶⁶ Gegenstand der Forschungen war die Technik der westlichen

⁴⁵⁸ *Nihonshi jiten*, S.174 (*kaikoku*, Landesöffnung)

⁴⁵⁹ *Ibid.*, S.683

⁴⁶⁰ *Ibid.*, S.788

⁴⁶¹ Auch *Bansho shirabejo* oder *Bansho torishirabedokoro*, *ibid.* „*Bansho*“ bedeutet „Bezeichnung für ausländische, insbesondere holländische Schriften in der Edo-Zeit“, *Kojien*, S.2121. Hohmann, Uwe übersetzt mit „amtliche Prüfstelle für ausländische Schriften“, Tanaka, Yôga, ..., in: *Kat. Japan und Europa...*, S.180

⁴⁶² Harada gibt das Jahr 1856 an. Harada Minoru, *Nihon no gaka: Kindai yôga*, S.98; auch im *Kojien* wird das Jahr 1856 als Jahr der Etablierung angegeben. *Kojien*, S.2121

⁴⁶³ Harada Minoru, *Nihon no...*, S.98

⁴⁶⁴ *Ibid.*, S.1, *Nihongo daijiten*, S.407, *Nihonshjiten*, S.222, *Kojien*, S.560

⁴⁶⁵ Harada Minoru, *Nihon no...*, S.98, 99

⁴⁶⁶ *Ibid.* Diesen Bereich der praktischen Erforschung der westlichen Maltechniken im Selbststudium am *Gagaku kyoku* ordnet Tanaka jedoch Takahashi Yuichi zu, der 1862 eingetreten sei. Kawakami Tôgai erwähnt er nicht. Tanaka, Yôga..., S.180/181. Croissant erwähnt Kawakami als Leiter des *Gagaku kyoku*, Croissant, Doris, *Yôga – Malerei und Graphik 1868-1912*, in: *Kat. Japan und Europa 1543-1929*, Hrsg. Doris Croissant, Lothar Ledderose, Berlin: Argon, 1993, S.533. Nach Croissant war Takahashi Yuichi ab 1862 im *Bansho shirabedokoro*, dort entwarf er 1865 das Programm der zukünftigen Yôga-Malerei, das die Bedeutung der Figuren- und Porträtmalerei betonte, um Heilige, Helden, Kriegshandlungen, Volkstänze usw.darzustellen. Dieses Programm habe staatlichen Dingen gedient. Croissant, *Japanische Malerei am...*, Japan Foundation/Franziska Ehmcke ed., München 2008, S. 52, 54

Ölmalerei.⁴⁶⁷ Diese wurde in der Hauptsache für die Herstellung von Landkarten benötigt.⁴⁶⁸ Die Technik der Ölmalerei ermöglicht die Wiedergabe sehr feiner Binnenstrukturen mittels sensibler farblicher Differenzierungen, die insbesondere für die Herstellung topographischer Karten notwendig sind, auf denen ein maßstabgetreues Relief eines Gebietes erstellt wird. Yasuda Raishû hatte bereits mit japanischen Materialien eine perfekte Karte hergestellt; Tôgai bemühte sich nun um Herstellungsmethoden in Öltechnik; er soll sich auf autodidaktischem Wege und mittels Lektüre die Technik der Ölmalerei erarbeitet haben⁴⁶⁹: Tôgai standen im Amt zunächst weder westliche Ölbilder noch Leinwand und Ölfarben zur Verfügung⁴⁷⁰, er behalf sich mit japanischen Materialien. Das sog. Minopapier⁴⁷¹ diente als Leinwandersatz, auf dessen Rückseite er Tuch aus Baumwolle oder Hanf befestigte. Mit Lack gebundene Mineralfarben der japanischen Nihongamalerei⁴⁷² benutzte er als Malmaterial. Erst ab 1863 soll Tôgai in Yokohama von einem Europäer unterrichtet worden sein.⁴⁷³

Doch nicht allein die Erfassung der landschaftlichen Binnenstrukturen war das Ziel: Der berufliche Werdegang Tôgais zeigt, daß seine Fähigkeiten für militärische Zwecke eingesetzt wurden: Sieben Jahre nach Etablierung des Amtes unterstützte er im Jahr 1868 den Bau einer Soldatenschule durch die Herstellung von Skizzen⁴⁷⁴, gleichzeitig unterrichtete er die Technik der Westmalerei an unterschiedlichen militärischen Institutionen und Schulen. Auch am *Bansho shirabedokoro*, ab 1868 in Universität Südschule (*Daigaku Nankô*) umbenannt, erteilte er weiterhin Unterricht.⁴⁷⁵ Im Jahr 1871 wurde er an die Universität berufen; dort lehrte er die Herstellung von Skizzen. Ab 1872 arbeitete er im Kultusministerium.⁴⁷⁶ Doch berief man ihn im gleichen Jahr 1872 noch in das Ausbildungsbüro des Infanterieministeriums.⁴⁷⁷ Dort unterrichtete er zwei Jahre lang Soldaten. Im gleichen Jahr 1872 publizierte er das Geographiebuch "Die Erde - eine

⁴⁶⁷ Harada M., S. 98. *Nihonshi jiten* u. *Kojien*: Identische Angaben, daß Tôgai im *Bansho shirabedokoro* die Technik der Westmalerei erforschte ("*seiyôgahô wo kenkyû*"), *Nihonshi jiten*, S.222 u. *Kojien*, S.560

⁴⁶⁸ *Nihongo daijiten*, S.407

⁴⁶⁹ Vgl. Harada M., *Nihon no...*, S.99. Ob Tôgai tatsächlich keinerlei Hilfsmittel für seine Forschungstätigkeit zur Verfügung hatte, müßte ggf. überprüft werden. Das Amt für Malereiforschung (*Gagaku kyoku*) wurde noch während des Tokugawa-Regimes eingesetzt, Hiraga Gennai hatte bereits früh Kenntnisse der Ölmalerei erworben, wie das Ölbild "Europäerin" (Kat. *Akitarangaten...*, S.114 u. Abb. 17) zeigt, sodaß u. U. bereits Kenntnisse vorhanden waren

⁴⁷⁰ Harada Minoru, *Nihon no...* S.99

⁴⁷¹ Die Stadt Mino ist für ihr aus dem Papiermaulbeerbaum hergestelltes Papier bekannt, das traditionell für Schiebetürbespannungen, Lampions und Kalligraphiepapier benutzt wird, *Nihongo daijiten*, S.1899

⁴⁷² Harada Minoru, *Nihon no...* S.99

⁴⁷³ Vgl. Kat. *Yôfûhyôgen no dônyû...*, S.205

⁴⁷⁴ Ibid

⁴⁷⁵ Harada M., *Nihon no...*, S.99. Auch im *Nihonshi jiten* werden Unterrichtstätigkeiten Tôgais an militärischen Einrichtungen und an der *Daigaku Nankô* nach der Meiji-Restauration genannt: Arbeit in der Numatsu - Militärschule und an der Institution *Kaiseijo*. *Nihonshi jiten*, S.222. *Nihongo daijiten*, *Kojien*: keine Angaben

⁴⁷⁶ Kat. *Yôfûhyôgen no dônyû*, S.205

⁴⁷⁷ Ibid.

Kurzdokumentation.⁴⁷⁸ 1874 übernahm er eine Assistenzprofessur für den Bereich Zeichnung und Skizze an der "Offiziersschule der Infanterie" (*Rikugun shikan gakkô*).⁴⁷⁹ Im Hauptquartier des Infanterieministeriums (*Rikugun shô Sambô honbu*) arbeitete Tôgai als Dozent für die Kartographische Abteilung.⁴⁸⁰ 1878 veröffentlichte er das Lehrbuch "Landkartenmalerei".⁴⁸¹ Die westlichen Mal- und Zeichentechniken dienten nicht nur der Herstellung von Kartenmaterial für zivile Aufbaumaßnahmen im Land, sie wurden auch für militärische Zwecke eingesetzt.

Tôgai malte um 1868, rund 10 Jahre nach dem Beginn der Forschungen und zum Zeitpunkt der Unterrichtstätigkeiten an militärischen Einrichtungen⁴⁸², das Bild „Landschaft“⁴⁸³ (Abb.83). Der einseitige Verwendungszweck der Westtechnik, mit dem Tôgai betraut war, erlaubte keine freie Handhabung der stilistischen Mittel. Verlangt wurde vielmehr ein nachvollziehbarer Realismus in Bezug auf die Landschaftsform, die Detailstrukturen, Größenverhältnisse und Distanzen.⁴⁸⁴ Dargestellt ist eine Flußlandschaft in einer Gebirgsregion mit Kiefern und anderem Nadelgehölz. Der Blick wird zwar im unteren Bilddrittel in die Tiefe gelenkt, doch bleiben die Distanzen unklar, die wissenschaftliche Technik der Perspektivierung wurde nur unzureichend eingesetzt. Wichtige Kiefernstämme im Bildvordergrund sind plastisch wiedergegeben, doch verdecken sie die Sicht auf die landschaftliche Formung und dominieren das Bild. Die linke Bildseite ist gefüllt mit sanften landschaftlichen Formen, die rechte Bildhälfte mit schroffen, die Einbettung des Flusses vermittelt eine Beliebigkeit der Szenerie, die Größenverhältnisse und Distanzen sind nicht einschätzbar.

Tôgai hatte, bevor er sich mit westlichen Maltechniken auseinandersetzte, die Technik der

⁴⁷⁸ Das Buch "*Yochishiryaku*", *ibid*

⁴⁷⁹ *Ibid.* Gleiche Angabe ohne Jahreszahl bei Harada M., *Nihon no...*, S. 99

⁴⁸⁰ *Ibid.*, S.99/100 u. Kat.*Yôfûhyôgen no dônyû...*, S.205

⁴⁸¹ "*Chizusaishiki*", *ibid.*

⁴⁸² Nur wenige Bilder sind erhalten, Harada M., *Nihon no...*, S.1

⁴⁸³ Kawakami Tôgai, „*Fûkeizu* (Landschaft)“, um 1868, Öl, Leinwand, 67 x 36cm, Staatliches Museum Tokyo (*Tokyo kokuritsu hakubutsukan*), Quelle: siehe Abb. Verz.

⁴⁸⁴ Zur Frage, warum keine Fotografie benutzt wurde: Das Medium, 1840 von Daguerre erfunden, gelangte schnell nach Nagasaki, Südjapan, und war 1848 bereits bekannt. Zu Beginn der Meiji-Zeit gab es zwar Lehrer für die Fotografie, auch wurden bereits Fotoapparate hergestellt (*Nihongo daijiten*, S.84), doch wurde das Medium, obgleich es verfügbar war (*Nihonshi jiten*, S.457), offensichtlich nicht für diesen Zweck eingesetzt. Es wurde jedoch für die Porträtfotografie genutzt; diese Fotos wiederum dienten als Vorlagen für die Porträtmalereien des Takahashi Yuichi. Croissant, *Japanische Malerei in der Moderne. Zum Verhältnis zwischen...*, Loccumer Protokolle 21/02, 2003, S.67-69 u. Croissant, *Japanische Malerei am...*, München 2008, S.54ff. Auch das Fotogeschäft des Shimooka Renjo, 1862 in Yokohama eröffnet und „ein neues Geschäft in der Zeit der kulturellen Aufklärung“, hatte keine Kunden (Harada Hikaru, "3: *Shimooka Renjo*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 12/13). Die Bildqualität des noch neuen Mediums Fotografie war für die Herstellung eines „realistischen“ Abbildes einer Landschaft höchstwahrscheinlich nicht ausreichend.

japanischen Nanga-Malerei⁴⁸⁵ erlernt.⁴⁸⁶ Diese Fähigkeit beeinflusste Tôgais Bemühungen um Realistik.

Im Bild "Landschaft" sind Elemente der sinojapanischen Gattung *Sansui* eingebaut: Die *Sansui*-Malerei wurde in der frühen Ming-Zeit (nach 1368) als sog. *Nanshûga* (Malerei der Südsekte)⁴⁸⁷ perfektioniert. Sie kam nach Japan und wurde dort von Sesshû übernommen und tradiert.⁴⁸⁸ Die *Nanshûga* gilt als Quelle der *Nanga*-Malerei der Edo-Zeit, die auch Tôgai studiert hatte⁴⁸⁹: Damit hatte Tôgai eine späte Form der *Sansui*-Malerei erlernt. Abb.84⁴⁹⁰ und Abb.85⁴⁹¹ aus unterschiedlichen Jahrhunderten zeigen, daß sich die wesentlichen Charakteristika dieser Gattung nicht veränderten. Auf beiden *Sansui* sind der Gebirgsbach, Kiefern und Felsformationen als zentrale Elemente hervorgehoben. Abb. 84 aus der Südlichen Sung-Zeit zeigt deutlich die Staffelung der Diagonalen und die vorgelagerte Position der Kiefernstämme, schroffe Gebirgsformen im Vordergrund und sanfte Rundungen im Hintergrund. Abb. 85 zeigt eine *Sansui* aus dem Jahr 1908, sie enthält ebenfalls die fundamentalen *Sansui*-Elemente, im unteren Bilddrittel wurde ein Fluß im Tal eines durch Staffelungen aufgebauten Gebirgsmassivs eingebaut. Dies zeigt: In den wesentlichen Gestaltungspunkten, den fundamentalen *Sansui*-Bildelementen Gebirgsbach, Kiefern und Felsformationen, unterscheiden sich beide Bilder nicht von der Landschaft des Tôgai.

Der Vergleich mit einer realistisch dargestellten Eisenhütte im Gebirge, gemalt von von Johann Jakob Dorner um 1840/50 (Abb.86)⁴⁹², verdeutlicht die Unterschiede im Hinblick auf die technische Fähigkeit, gesehene Strukturen realitätsnah wiederzugeben. Diese Fähigkeiten ermöglichen eine Detailgenauigkeit, die eingesetzt werden kann, um z. B. über landschaftliche Fakten zu informieren. In Dorners Landschaft werden Informationen über Binnen-, Oberflächen- und Materialstrukturen, sowie über topographische Gegebenheiten gegeben: Der mit Geröll durchsetzte, schwer überquerbare Gebirgsbach ist nachvollziehbar bis in die Binnenstrukturen, ebenso wird die genaue Plazierung der Brücke aus

⁴⁸⁵ *Nanga*, „Südmalerei“: Schule, die, beeinflusst von der chinesischen Malerei der Ming- und Ching-Zeit, ab Mitte der Edo-Zeit aktiv war. Ihre Quelle ist die Malerei der *Nanshû* - *Ch`an*/Zensekte, die *Nanshûga*, eine Form der Zenmalerei, herstellte. *Nihongo daijiten*, S. 1458. *Kojien*: Angabe, Tôgai habe die Nanga-Malerei gelernt. *Kojien*, S.560

⁴⁸⁶ Tôgai lernte in der *Shijô ha* (Shijô-Schule), *Nihonshi jiten*, S.222 u. Harada M., *Nihon no...*, S.99

⁴⁸⁷ Hauptvertreter: Shinshû, Bunchômei, *Nihongo daijiten*, S.804

⁴⁸⁸ Ibid.

⁴⁸⁹ Angabe aus dem *Nihongo daijiten* des Kodanshaverlags, d.h. sie kann, zum gegenwärtigen Zeitpunkt, als von japanischen Forschern akzeptiert eingestuft werden. Ibid., S. 1458

⁴⁹⁰ Maler der chinesischen *Denbaen* - Schule o. Palastmaler der Südlichen Sung, „*Sansuizu* (Berge und Wasser)", Südl. Sungzeit, Hängerolle, Tusche auf Seide, Okayama, aus dem altern Bestand des Honrenjischreins, Okayama/ MOA Museum, Shizuoka, Quelle: siehe Abb. Verz.

⁴⁹¹ Takashima Hokkai, „*Sansuizu* (Berge und Wasser)", 1908, Stellschirmpaar, Farbe auf Seide, 127,0 x 51,3 cm, National Museum Tokyo (*Tokyo kokuritsu hakubutsukan*), Quelle: siehe Abb. Verz.

⁴⁹² Johann Jakob Dorner d. J., „Eisenhütte im Gebirge“, 1840/50, Öl, Leinwand, 56 x 51cm, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Quelle: siehe Abb. Verz.

vorhandenem Steinmaterial an einem großen, stabilen Felsblock mit Stützfunktion nachvollziehbar. Lage und Aufbau der Eisenhütte in einer relativ vegetationsfreien Zone am steinigen Bergfuß sind ebenfalls deutlich dargestellt, Personen an Türen, auf der Brücke und im Schuppen lassen die Größe der Hütte einschätzen. Die Darstellung der landschaftlichen Umgebung gibt einen Hinweis auf die Höhenlage und noch ausreichend vorhandenes Brennmaterial vor Ort.

Tôgais Landschaft hingegen zeigt Schwächen⁴⁹³ bei der realistischen Darstellung von japanischen Gebirgslandschaften, der Einbau von *Sansui*-Elementen behinderte das Ziel seiner Arbeit. Kawakami, der „Pionier der Westmalerei der Moderne“⁴⁹⁴, arbeitete im Dienst der untergehenden Tokugawa-Regierung, die sich zur Aufrüstung entschlossen hatte. Doch konnte er die kulturelle Schranke hin zur westlichen Rationalität bei der getreuen Wiedergabe von Landschaften nicht überwinden. Denn die von ihm zuvor erlernte Technik der religiösen Nanga- Sansuimalerei erlaubte es nicht, die Mystik der natürlichen landschaftlichen Gegebenheiten, die als Wohnsitz der Götter betrachtet werden, zu verletzen. 1869, zu Beginn der Regierung Meiji, eröffnete Tôgai eine Privatmalschule.⁴⁹⁵ Damit zeigte er sich als moderner Unternehmer, der sich bewußt von der alten Schulentradition abwandte, um das neue Medium Ölmalerei bekannt zu machen und mit ihm Geld zu verdienen. In seiner Schule wurden die wichtigsten Yôgamaler der Meiji-Zeit ausgebildet.⁴⁹⁶

⁴⁹³ Harada beurteilt Tôgai mit einer ähnlichen Einstufung, was dessen Beeinflussung durch die Technik der Nanga-Malerei anbelangt; doch betont er nicht die Schwierigkeiten im Hinblick auf die technischen Forderungen an Ämtern, die Tôgai zu erfüllen hatte, sondern in Bezug auf seine Entwicklung als reiner Westmaler: "Räumlicher Ausdruck wird erreicht, doch liegt ein Gefühl von Nanga-Malerei in der Arbeit. Es entsteht kein Ausdruck tiefer Natur, was darin liegen mag, daß hier zwei unterschiedliche Technikformen, die völlig unterschiedliche Herangehensweisen und vor allem Zielsetzungen haben, miteinander kombiniert wurden." Harada M., *Nihon no...*, S.100

⁴⁹⁴ „*Kindaiyôga no kaitakusha*“, *Nihongo daijiten*, S.407 u. Harada unter „*1. Kaitakusha tachi* (Die Pioniere)“, Harada M., *Nihon no...*, S.98

⁴⁹⁵ Die Schule *Chôkôdokugakan*. Ibid., S.99, *Nihonshi jiten*, S.222

⁴⁹⁶ Harada M., *Nihon no...*, S. 99

6. *Meiji isshinki*, die Phase der Meiji-Restauration: Die geplante Industrialisierung nach westlichem Vorbild

Im Jahre 1867 übergab der Bakufu die Regierungsgewalt an den Tennô⁴⁹⁷, die Meiji-Restauration (*Meiji isshin*)⁴⁹⁸ beendete das Tokugawasystem. Der Kaiser verkündete am 14.3.1868 in Kyôto die Richtlinien⁴⁹⁹ der neuen Regierung: "The basic policy of the Meiji Government was to preserve Japans independence by opening up the country and building up the nations military power through intercourse with the rest of the world."⁵⁰⁰ Dieses Ziel, die Unabhängigkeit des Landes durch den Aufbau einer fähigen Militärmacht zu bewahren, sollte durch die vollständige Umstrukturierung in einen Industrie- und Rüstungsstaat moderner Prägung erreicht werden. Gemäß Artikel 5 sollte weiterhin "das Fundament des Kaiserlichen Regimes (...) dadurch gestärkt werden, daß Wissen aus der ganzen Welt übernommen wird."⁵⁰¹ Einerseits arbeitete man in Westforschungsinstitutionen seit 1855 daran, westliches Material zu übersetzen und westliche Kenntnisse zu erwerben, ab 1868 studierten Japaner auch im Ausland. Andererseits wurden Spezialisten aus den Bereichen Wirtschaft, Jura, Medizin, Wirtschaftsrecht, Verfassungsrecht, Chemie, Physik und Ingenieurwesen damit beauftragt, das in Europa zu dieser Zeit aktuelle Wissen nach Japan zu transferieren.⁵⁰² Zwischen 1881 und 1898 kamen insgesamt 6177 Briten, 2764 Amerikaner, 913 Deutsche, 619 Franzosen und 45 Italiener auf Einladung der japanischen Regierung nach Japan.⁵⁰³ Die Vorgänge in Europa sollten zielgerichtet kopiert werden: "Um der Stärke des Westens Widerstand leisten zu können, hat die Meijieregierung von Anfang an den Aufbau einer modernen Industrie geplant."⁵⁰⁴ Die Restaurationsregierung

⁴⁹⁷ Autorenteam der Nippon Steel, *Nihon, sono...*, S.47

⁴⁹⁸ Die Dauer wird unterschiedlich eingestuft. Beginn: Hafenöffnung 1853/58 bzw. in der Tempôzeit, 1830/44. Ende: Einstufungen, die von 1871/73, 77, 81, 84 89/90 rangieren. Nach: *Nihonshi jiten*, S.937. Tasaki begründet das Ende der Meiji-Restaurationsphase 1889/90 politisch: Proklamation der Meiji-Verfassung und Einrichtung eines Kaiserlichen Parlaments. Tasaki Nobuyoshi, "Meiji isshin (Die Meiji-Restauration)" in: *Keizaigaku jiten*: S.107. Nakamura stuft die Ereignisse der „Entwicklung des japanischen Kapitalismus“ wie folgt ein: 1. Phase der Hafenöffnung in der Endbakufuzeit 1850-60. 2. Meiji-Restaurationsphase. 3. Phase der Industriellen Revolution 1890-1910 ff. Nakamura Masanori, "Nihon shihonshugi no hattatsu (Die Entwicklung des japanischen Kapitalismus)", in: *Keizaigaku jiten*, S. 100/101. Der hier ausgewählte Zeitraum orientiert sich an wirtschaftlichen Ereignissen, die möglichst auch im Zusammenhang mit dem Westen stehen und japanische Einstufungen nicht ignorieren: Übergang: 1853, Ankunft der amerikanischen Kriegsschiffe; Beginn: 1868, Inthronisation des Kaisers Meiji; Ende: 1890 mit Beginn der Industriellen Revolution

⁴⁹⁹ "Gokajô no (go)seimon", Autorenteam der Nippon Steel, *Nihon, sono...*, S.48/49 u. *Nihonshi jiten*, S.348

⁵⁰⁰ Autorenteam der Nipponsteel, *Nihon, sono...*, S. 48/49

⁵⁰¹ Ibid

⁵⁰² Ibid., S.51, 55, 57

⁵⁰³ Ibid., S. 57

⁵⁰⁴ *Nihonshi jiten*, S.489.

ordnete unter den Bezeichnungen *Fukokukyôhei*⁵⁰⁵ und *Shokusankôgyô*⁵⁰⁶ die Durchführung der Industrialisierung an.⁵⁰⁷ Der Begriff *Fukokukyôhei* betont das Ziel, ein "reicher Staat mit starken Truppen" (Rüstungsstaat) zu werden, die Bezeichnung *Shokusankôgyô* bezieht sich auf den Aufbau der Industrie durch die "Steigerung der Produktivität der Unternehmungen"(Industriestaat). Alle Handlungen dienten "...der Pflege und dem Schutz der Industrie in der frühen und mittleren Meijizeit".⁵⁰⁸ Die beiden ersten Ministerien der neuen Regierung, das Ministerium für das Ingenieurwesen (*Kôbushô*) und das Innenministerium (*Naimushô*)⁵⁰⁹, wurden mit der Konkretisierung der Ziele betraut, sie bildeten "die beiden Achsen der Maßnahmen zur Steigerung der Produktivität, die die Meijiregierung durchführte."⁵¹⁰ Vorbild der Industrialisierung wurde England. Die Abschaffung des feudalen Ständesystems (*Mibun seido*)⁵¹¹, der Aufbau eines neuen Verwaltungsapparates nach französischem Vorbild (Präfektursystem)⁵¹², die Einführung des Pflichtschulsystems ab 1872 nach französisch-amerikanischem Vorbild⁵¹³ und die als "kulturelle Erleuchtung" (*Bunmei kaika*)⁵¹⁴ propagierte Aufklärungsarbeit sollten den Weg in die westkompatible wirtschaftliche Moderne ebnen.

Ab 1876 wurden darüberhinaus "Maßnahmen zur Verwestlichung" (*Ookaseisaku*) in Gang gesetzt, denn auch die Übernahme westlicher Kulturgüter sollte dazu beitragen, das Niveau der industrialisierten Staaten zu erreichen.⁵¹⁵

Zwei symbolische Handlungen kennzeichnen den japanischen Schritt in die Industrialisierung, die es ermöglichen sollte, sich gegen den Westen zu behaupten. 1. Die Abkehr vom Landesabschlußsystem (*sakokusei*) durch die Umbenennung der Stadt Edo in Tokyo⁵¹⁶ mitsamt der Umbenennung des Schlosses Edo, das seit 1590 Stammsitz der

⁵⁰⁵ „Meiji-Slogan, der die schnelle Kapitalisierung und den Aufbau einer modernen Militärmacht zum Ausdruck bringt“, *Nihonshi jiten*, S.819. So auch Tanaka Atsushi, er betrachtet sie als nationalistische Slogans, Tanaka, Yôga..., S.179

⁵⁰⁶ *Nihonshi jiten*, S.489, *Nihongo daijiten*, S.969

⁵⁰⁷ Nakamura Masanori, "Nihon shihonshugi no hattatsu", in: *Keizaigaku jiten*, S.101

⁵⁰⁸ *Nihonshi jiten*, S.489. Inhaltlich gleiche Angaben *ibid.*, S.344, 703

⁵⁰⁹ Weitere Erläuterungen in *Nihonshi jiten*, S.703

⁵¹⁰ Nakamura, "Nihon shihonshugi no hattatsu", in: *Keizaigaku jiten*, S.101

⁵¹¹ *Nihonshi jiten*, S. 920

⁵¹² Autorenteam der Nippon Steel, *Nihon, sono...*, S.48/49, Tab. in *Nihonshi jiten*, S. 1271

⁵¹³ Bereits im Jahr 1900 absolvierten 90% der Kinder die Pflichtschuljahre, Autorenteam der Nippon Steel, *Nippon, sono...*, S. 49 u. 169

⁵¹⁴ Hauptvertreter Fukuzawa Yukichi, wichtigste Aufklärungsschriften: "Gakumon no susume", "Bunmeiron no ryakusetsu", *Nihongo daijiten*, S. 1699

⁵¹⁵ Harada M., S.103; Croissant beschreibt diese Zwangsmaßnahme, welche der Bevölkerung den kulturellen Boden entzog, beschönigend als einen „Rezeptionsprozeß westlicher Kultur und Kunst von beispielloser Intensität“, der Japans Anschluß an die internationale Kunstszene vorbereitet hätte, im Westen jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg wahrgenommen worden sei. Croissant, Yôga - Malerei und..., S.533

⁵¹⁶ *Kindainihon bijutsuka retsuden*, Hrsg. Kanagawa kenritsu kindai bijutsukan, Tokyo: Bijutsu shuppansha 1999, 2000, S.336

Tokugawa und Träger des Namens der 250jährigen Westablehnung⁵¹⁷ war. Dieses Schloß wurde im April 1868 noch als Edo-Kapitulationsschloß (*Edokaijô*) bezeichnet, ab Oktober 1868 jedoch bereits Schloß Tokyo (*Tokyojô*) genannt⁵¹⁸ und daraufhin Residenz des Kaisers Meiji.⁵¹⁹ 2. Der Bau des "Tsukijihotels" (*Tsukiji hoterukan*) im Jahr 1868, das der Unterbringung westlicher Händler und Geschäftsleute diente⁵²⁰ und damit das erste bauliche Symbol der Wirtschaftsbeziehungen mit westlichen Staaten war. Das Hotel wurde auf Neuland (Gebiet Tsukiji) gebaut, das für den Aufbau eines Industriegebiets vorgesehen war.⁵²¹

6.1 Die 1870er Jahre (*Meiji shoki*): Der Krieg um die Verwestlichung, frühe bildliche Reaktionen

Es kam sofort zu Widerständen gegen die Neue Regierung. Im Jahr 1868 trafen regierungsfeindliche und kaisertreue Gruppen im Hafen Hakodate, der 1854 durch die Unterzeichnung der Wirtschaftsverträge als erster Hafen Japans dem internationalen Handel geöffnet worden war⁵²², aufeinander.⁵²³ Die regierungsfeindlichen Truppen unter Enomoto Takeagi verschanzten sich und verloren 1869 den Kampf.⁵²⁴ Shimooka Renjo hielt mit den Mitteln der westlichen Öltechnik die Erinnerung an diese erste Schlacht im Jahr 1877 fest (Abb.87)⁵²⁵, als die Regimegegner im sog. Südwestkrieg (*Sainan sensô*)⁵²⁶ endgültig gegen die neue Regierung verloren. Er thematisierte den Bürgerkrieg im Land, den die erzwungene wirtschaftliche Öffnung und die damit verbundene Verwestlichung verursachte: Auf fast 6 Metern Breite herrscht heftiges Kampfgetümmel zu Land und auf dem Meer, es erstreckt sich über das gesamte Hafengebiet und greift auch auf europäische Schiffe - im Hafen liegt ein Dreimaster - über. Brennende Schiffe und riesige Rauchsäulen

⁵¹⁷ *Nihonshi jiten*, S.121

⁵¹⁸ *Ibid*

⁵¹⁹ *Ibid.* u. S. 475

⁵²⁰ *Nihonshi jiten*, S.642

⁵²¹ *Nihongo daijiten*, S.1292

⁵²² *Nihonshi jiten*, S.770

⁵²³ *Nihongo daijiten*, S.1553

⁵²⁴ *Ibid.*, S.730

⁵²⁵ Shimooka Renjo, "*Hakodate Sensôzu* (Schlacht bei Hakodate)", 1877, Öl, Papier, 203 x 575cm, Yasukunischrein, siehe Abb. Verz.

⁵²⁶ *Nihonshi jiten*, S.533/534

dominieren das Bild. Renjō machte mit den Mitteln westlicher Maltechniken nicht nur die Heftigkeit und Dimension dieses Krieges sichtbar, er führte auch die innere Zerrüttung, Zerstörung und Spaltung des Landes in zwei Fraktionen vor Augen, die einander um der Verwestlichung willen bekriegten.

Signale der Ablehnung des kombinierten Aufbaus der Industrie, der Aufrüstung und der Verwestlichung wurden nicht nur auf militärischer Ebene gegeben. Der Westmaler Yokoyama Matsusaburō setzte die Öltechnik ein, um zu zeigen, daß er die Umwälzungen ablehnte. Er malte um 1870⁵²⁷ das Bild „Das Alte Edo-Schloß“⁵²⁸, das seit 1868 die Bezeichnung Tokyoschloß trug (Abb.88). Dargestellt ist das dem Hauptschloß (*Daitenshu*: "Großer Schloßturm") angegliederte kleinere Nebenschloß (*Nishi kotenshu*: "Westlicher kleiner Schloßturm") innerhalb der Burganlage, wie der Vergleich mit Abb.89⁵²⁹ zeigt. Das dreistöckige Nebenschloß steht links neben dem Hauptschloß, der „Korridor“ stellt die Verbindung zum im Bild Yokoyamas fehlenden Hauptschloß her. Das Holzgebäude steht auf hohem rustizierendem Sockel, dessen Stockwerke mit vorschwingenden Pagodendächern gegliedert sind. Die Pagode ist eine mehrstöckige Tempelvariante des buddhistischen Stupa, in dem Reliquien Buddhas aufbewahrt werden. Damit vereint das Alte Edoschloß die Merkmale militärischer Aufgaben einer Burg mit jenen chinesischer und japanischer Sakralgebäude und ist kulturelles, religiöses und militärisches Symbol der japanischen Vergangenheit. Dieses Gebäude darzustellen und mit dem aussagekräftigen Bildtitel „Darstellung des Alten Edoschlusses (*Kyūedojōzu*)“⁵³⁰ zu versehen zeigt, daß Yokoyama die Neue Regierung ablehnte, die seit Oktober 1868 im Schloß residierte. Er unterstrich durch die Nennung des alten Hauptstadtnamens und die zusätzliche Präfigierung des "Kyū (alt)" die lange Geschichte des Schlosses als Residenz der Tokugawa, die das Landesabschlußsystem aufrechterhielten. Auf der Foto⁵³⁰-Ölcollage (*Shashinabura-e*)⁵³¹ „Mann mit der traditionellen japanischen Haartracht eines Edo-Ritters“⁵³² und Europäer“⁵³³ (Abb.90) bekundete Yokoyama seine Gesinnung noch

⁵²⁷ Zuordnung nach Harada M., *Nihon no...*, S. 13. Mizusawa gibt allerdings an, im Jahre 1871 habe der Fotograf Yokoyama Matsusaburō ein Bild „Darstellung des Alten Edoschlusses (*Kyūedojōzu*)“ fotografiert, das unter Anleitung Takahashi Yuichis gemalt worden sei. Mizusawa Tsutomu, "12: *Yokoyama Matsusaburō*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.31

⁵²⁸ Yokoyama Matsusaburō, „*Kyūedojōzu* (Das Alte Edoschloß)“, um 1870, Öl, Leinwand, 78 x 109 cm, Nationalmuseum Tokyo (*Tokyo kokuritsu hakubutsukan*), Quelle: siehe Abb. Verz.

⁵²⁹ "*Nihon no shiro* (Japanische Burganlage)", Quelle: siehe Abb. Verz.

⁵³⁰ Wie bereits erwähnt, gab es bereits um 1850 die Daguerreotypie-Kamera in Nagasaki. Zu Beginn der Meiji-Zeit wurde die Fotografie unterrichtet, man stellte Kameras her, Yokoyama war einer der ersten Schüler. *Nihonshi jiten*, S.457, Mizusawa Tsutomu, "12: *Yokoyama Matsusaburō*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.30/31

⁵³¹ Das *Shashin abura - e*, Mizusawa, "12: *Yokoyama Matsusaburō*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.31

⁵³² *Nihongo daijiten*, S.387

⁵³³ Yokoyama Matsusaburō, "*Chōkyoku no otoko to gaikokujin* (Mann mit der traditionellen Haartracht eines Edo-Ritters und Europäer)", Fotoölbild, Collage, 28,8 x 22,8 cm, Privatsammlung. Ohne eindeutiges

deutlicher. Der Titel bezieht sich auf den westlichen Kurzhaarschnitt für Männer, der im Land aufkam.⁵³⁴ Dargestellt sind ein Japaner und ein Europäer. Im Bildzentrum steht das Foto eines Japaners in traditioneller Bekleidung, Schwert und der traditionellen Haartracht eines Ritters der Edo-Zeit, den Zeichen des japanischen nationalen Identitätsempfindens. Ein gemalter Europäer kommt lächelnd oder verschmitzt blickend hinter diesem Foto hervor, hält sich daran fest, weist auf den Japaner, stupst ihn und versucht die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Yokoyama stellte den Japaner jedoch unbeeindruckt dar. Er schaut demonstrativ in die andere Richtung, der Europäer ist in den Bereich der Bildrahmung verbannt: Der bedeutungsperspektivisch klein dargestellte Europäer versucht vergeblich, mit dem ablehnenden Japaner Kontakt aufzunehmen.

Der Porträtmaler Goseda Hōryū jedoch, der bereits früher nicht gezögert hatte, japanisches Kulturgut wirksam zu vermarkten, bezog eindeutig Position für die Neue Regierung. 1873 porträtierte er Kaiser Meiji.⁵³⁵ Wieder setzte er seine erfolgreiche Kombination westlicher Maltechniken auf japanischem Material (Farben auf Seide)⁵³⁶ ein und malte 1878, ein Jahr nach dem Südwest-Krieg⁵³⁷, den der Kaiser gewonnen hatte, das Bild „Kaiser Meiji besucht verwundete Soldaten im Lazarett“⁵³⁸ (Abb.91). Perspektivisch dargestellt ist ein Krankenzimmer, an der Fensterseite reihen sich Betten mit Verwundeten. In der Bildmitte steht Kaiser Meiji, der, umgeben von Stabsärzten, wie ein europäischer Arzt bei der Visite wirkt. Goseda präsentiert den Kaiser als freundlichen Arzt, der sich nach jenen erkundigt, die für die neue Regierung und ihre Ziele in den Krieg zogen und verletzt wurden.

Prokaiserliche kriegspropagandistische Bilder malte er auch in den darauffolgenden Jahren, die von weiteren inneren Kämpfen um das Kaiserliche Regime und seine Regierungsziele geprägt waren. Im Jahr 1881 thematisierte er nochmals den Krieg des Jahres 1877. Das Bild „Chirurgische Operation im Infanteriehospital in Osaka während des Südwest - Krieges“⁵³⁹ (Abb.92) zeigt wieder eine Szene im Lazarett, der Kaiser ist definitiv als hilfreicher väterlicher Militärarzt dargestellt, der besorgt den Puls mißt, während man im Begriff ist, das Bein eines Verwundeten zu amputieren. Auf eine

Herstellungsjahr, siehe Abb. Verz.

⁵³⁴ *Nihongo daijiten*, S.1753

⁵³⁵ Ibid.

⁵³⁶ Die Frage der Einstufung als Ölmalereien - "Es fällt schwer zu sagen, daß sowohl seine Seidenbilder als auch seine Ölmalereien echte Ölbilder sind", Nagado, S.15 - ist in Anbetracht dieser Zielsetzungen bedeutungslos

⁵³⁷ Detaillierte Angaben zum Südwestkrieg (*Sainan sensō*): *Nihonshi jiten*, S.534

⁵³⁸ Goseda Hōryū, „*Meiji tennō shōbyōheimon* (Kaiser Meiji besucht verwundete Soldaten im Lazarett)“, um 1878, Farben auf Seide, 80 x 125cm, Yasukunischrein, Yūshūkanzō, Quelle: siehe Abb. Verz.

⁵³⁹ Harada Minoru betitelt das Bild wie folgt: Goseda Hōryū, "*Sainan no eki Osaka rikugun byōin sejutsu* (Chirurgische Operation im Infanteriehospital in Osaka während des Südwestkriegs)“, 1881, Öl, Papier, 71 x 129 cm, Tokyo geijutsu daigaku. Harada Minoru, *Nihon no gaka: Kindaiyōga* (Die Maler Japans: Japanische Westmalerei der Moderne)", Tokyo: Hōikusha, 1973, 1997, S.2. Oono Tadashige: „*Sainan sensō Osaka rinji byōin* (Im Lazarett in Osaka während des Südwestkriegs)“, *Edo no yōgaka*, Abb. 169

elaborierte Hintergrundgestaltung wurde verzichtet, dies zwingt die Aufmerksamkeit auf die versammelten Ärzte. Kaiser Meiji tritt als Arzt in Aktion: Er beherrscht die Operationstechniken des Westens, um die sich einst die Niederlandforscher (*Rangakusha*) bemüht hatten. Und er setzt sie für die Verwestlichung ein. Das Bild verharmlost die Realität der Kriegsinvalidität ohne eine persönliche Fürsorge des Kaisers.⁵⁴⁰ Der Vergleich mit Kamei Shiichis Bild „Im Lazarett der Stadt Osaka während des Südwestkrieges“⁵⁴¹ (Abb.93) verdeutlicht Gosedas propagandistische Absichten: Auch hier ist das Lazarett in Osaka gezeigt. Die Betten der Verwundeten stehen in einem westlich eingerichteten Raum (gefächerte Türblätter, Paneelen, lange Hochrechteckfenster, Vorhänge, Petroleumlampe, französische Sitzmöbel). Drei Militärärzte stehen am Bett eines stark Verwundeten. Kaiser Meiji wird jedoch nicht als Mitglied der Ärzteguppe präsentiert, er steht in westlicher Zivilkleidung der Zeit (Frack, Zylinder) abseits und schaut unbeteiligt in eine andere Richtung. Um 1870 (*Meiji shoki*) porträtierte Kunisawa Shinkurô (1847-77) während seines Aufenthaltes und Studiums der Ölmalerei in London eine Engländerin⁵⁴², Angehörige des industriellen Vorbildstaates England. Kunisawas Bild "Europäerin"⁵⁴³ (Abb.94) zeigt im Profil eine junge Frau mit hochgesteckten Haaren. Sie hält den Kopf gesenkt. Das dunkle Oberkleid mit Spitzenkragen, die Gemme um den Hals zeigen sie als zurückhaltende, anständige Bürgerin des Viktorianismus. Da der Name der Frau nicht genannt wird, schrumpfte dieses Porträt, zu Beginn der Meijizeit gemalt, zu einer generalisierten positiven Darstellung aller Frauen aus dem industrialisierten Westen, die, vor dem Hintergrund der Verwestlichungsmaßnahmen, propagandistischen Charakter hatte.

⁵⁴⁰ Hierzu ein Bericht von Sir William Osler (1849-1919), der als Arzt im Wilden Westen arbeitete: „Sofort schickte man nach Dr. Beaumont, dem Militärarzt des Forts, der innerhalb sehr kurzer Zeit, vielleicht nur drei Minuten später, bei dem Verwundeten eintraf. Wir hatten ihn gerade auf ein Feldbett gelegt und ihm einige Kleidungsstücke ausgezogen. Nachdem der Arzt mit Hilfe Robert Stuarts und einiger anderer Männer die Schrotkugeln sowie einige Stoffetzen aus dem Körper entfernt und die Wunde sorgfältig verbunden hatte, verließ er den Verwundeten mit der Bemerkung: Dieser Mann wird wohl kaum noch 36 Stunden leben.“ Aus: William Beaumont: „Ein Arzt und Physiologe im amerikanischen Grenzland“, in: *Medizin in Literatur und Kunst*, Hrsg. Ann G. Carmichael u. Richard M. Ratzan, Köln 1994, S. 160

⁵⁴¹ Kamei Shiichi, „*Sainansensô Osaka rinjibyôin* (Im Lazarett der Stadt Osaka während des Südwestkrieges)“, keine weiteren Angaben, Quelle: siehe Abb. Verz.

⁵⁴² Bislang sind nur sehr wenige - identische - Informationen in Harada M., *Nihon no gaka...*, S.2 und Kat. *Yôfûhyôgen no dônyû...*, S. 202, verfügbar.

⁵⁴³ Kunisawa Shinkurô, „*Seiyô fujin* (Europäerin)“, um 1870, Öl, Leinwand, 49x 39 cm, Hochschule der Künste Tokyo (*Tokyo geijutsu daigaku*), siehe Abb. Verz.

6.2 Die beginnende Umstrukturierung Japans in einen Industriestaat moderner Prägung: Das Ministerium für das Ingenieurwesen (*Kôbu shô*)⁵⁴⁴

Im Jahr 1870 wurde das erste Organ der neuen Regierung, das Ministerium für das Ingenieurwesen (*Kôbu shô*), eingesetzt.⁵⁴⁵ Es war für den Aufbau der industriellen Grundlagen zuständig⁵⁴⁶, die für die Entwicklung eines "Reichen Industriestaates mit starken Truppen" (*Fukokukyôhei*) benötigt wurden. Die Inselkette Japan besteht zu 67% aus Gebirgen⁵⁴⁷, die japanische Hauptinsel Honshû wird senkrecht von drei Gebirgszügen, den sog. "Japanischen Alpen"⁵⁴⁸ mit bis zu 3000 m hohen Gipfeln durchzogen, die den Westen vom Osten trennen. Das Land, mit vier Hauptinseln und unzähligen Nebeninseln, verfügt über die unterschiedlichsten Klimazonen mit subarktischen bis hin zu subtropischen Klimaten und damit verbundener geographisch-landschaftlicher Vielfalt. Diese schwierige Situation mußte, um den Bau von Verkehrswegen, Tunneln, Gebäuden, Brücken, Eisenhütten zu ermöglichen, unter Kontrolle gebracht werden. Erschwert ist bis heute die Arbeit durch Naturkatastrophen wie Taifune, Vulkanausbrüche und Erdbeben, die Überschwemmungen, Erdbeben und Zusammenbrüche der Infrastrukturen verursachen. Insbesondere der Bau von Schienenwegen war von fundamentaler Bedeutung für den Aufbau moderner Infrastrukturen, da diese einen zuvor nicht gekannten schnellen Transport von Waren, Gütern, Bau- und Rüstungsmaterial ermöglichten. Das Ministerium war mit der Förderung des Bergbaus, des Hüttenwesens, der Eisen- und Schwerindustrie sowie des Schiffs- und Werftenbaus betraut: In den Jahren von 1872 bis 1873 wurden die Bergwerke verstaatlicht.⁵⁴⁹ Das Ministerium investierte staatliches Kapital in die Rüstungsindustrie, den Bergbau und in den Bau der Eisenbahnlinie.⁵⁵⁰ In diesem Bereich war der Geologe und Sansui-Maler Takashima Hokkai tätig. Er setzte seine Fähigkeiten westlicher Zeichentechnik für behördliche Zwecke ein. Nachdem er in Tokyo von einem französischen Architekten entsprechende Sprachkenntnisse erworben hatte, wurde er 1872 in das Büro für den Bergbau am Ministerium berufen, vertiefte unter dem dort tätigen Architekten François Cuvancier seine Sprachkompetenz und erlernte zudem die Geologie. 1878 wechselte er in das Amt für Geographie am Innenministerium, arbeitete

⁵⁴⁴ Hohmann, Uwe übersetzt mit „Ministerium für Technologie“, Tanaka, Yôga..., S.179

⁵⁴⁵ *Nihonshi jiten*, S.344 u. 819

⁵⁴⁶ Tanaka erwähnt die Förderung der Produktion, Tanaka, Yôga..., S.179

⁵⁴⁷ Autorenteam der Nippon Steel, *Nihon, sono...*, S.34/35

⁵⁴⁸ *Nihongo daijiten*, S.1480

⁵⁴⁹ „Regeln des Bergbaus“ 1872, „Grubengesetz“ 1873, Asai Yoshio, "Shokusan kôgyô (Steigerung der Produktivität der Unternehmungen)", in: *Keizaigaku jiten*, S.109 u. genaue Erläuterungen zur Entwicklung des Bergbauwesens in Japan in *Nihonshi jiten*, S.333/334

⁵⁵⁰ Nakamura Masanori, "*Nihon shihonshugi no hattatsu*", in: *Keizaigaku jiten*, S.101

daraufhin im Amt für Forstwirtschaft und war dann im Amt für Landwirtschaft und Handel tätig, dem Nachfolgeministerium des Innenministeriums. In allen Regionen Japans führte er geologische und forstwirtschaftliche Untersuchungen durch und fertigte Landschaftszeichnungen an. Innerhalb von sechs Jahren hatte er alle Präfekturen des Landes überprüft. Abb. 95⁵⁵¹ zeigt eine dieser Skizzen, in einer rationalistischen Manier gezeichnet, die für westliche Betrachter nur als einfache künstlerische Landschaft gelten mag, in Japan jedoch, "wo man seit alters nicht an diese Sichtweise gewöhnt war"⁵⁵², verwertbare realistische Qualität besaß. Daß seine rationalistischen Zeichnungen als Dokumentationsmaterial amtlichen Zwecken dienten, legt auch Takashimas Lebenslauf nahe, denn er arbeitete durchgängig in Ämtern und Ministerien. 1884 war er während der "Weltausstellung für Forstwirtschaft" in Edinburgh in Diensten und besuchte erstmals "alle Gebiete in Europa."⁵⁵³ Auch auf diesen Reisen fertigte er realistische Skizzen mit Bleistift oder Pinsel an, die "deutlich seine naturwissenschaftliche Sichtweise spüren und sehen lassen"⁵⁵⁴ und aus diesem Grund kaum künstlerischen Zielen gedient haben können, vielmehr als Dokumentationsmaterial nach Japan verbracht wurden. Schließlich besuchte Takashima zwei Jahre lang die Fachhochschule für Forstwirtschaftslehre in Nancy und bemühte sich gleichzeitig darum, die ebenfalls begehrte Technik der Ölmalerei zu erwerben. Nach der Rückkehr in das Ministerium für Landwirtschaft und Handel (*Nôshômushô*) wurde er in den Prüfungsausschuß der Industrieausstellung (*Naikoku kangyô hakurankai*) des Ministeriums für das Ingenieurwesen berufen. Seine künstlerischen Ambitionen befriedigte er tiefergehend erst, nachdem er aus dem Staatsdienst ausgeschieden war: 1902 entschied er sich, Maler zu werden und fertigte traditionelle Sansui-Malereien an, "doch durch seine Bemühungen um westliches Denken, westliche Sichtweisen und Maltechniken, um naturwissenschaftliche Forschung und Geologie haben seine Sansuibilder der Altersjahre einen eigenen Charakter. Die typischen Qualitäten der asiatischen Malerei wurden leider durch seine dauernden Bemühungen um Westliches mit den westlichen angeeigneten Sichtweisen synthetisiert."⁵⁵⁵

Das Ministerium für das Ingenieurwesen koordinierte weiterhin den Bau der Bahnlinien und Chemiefabriken⁵⁵⁶, den Aufbau des telegraphischen Netzes und den Maschinenbau.⁵⁵⁷

Der Bau des Yawata-Stahlwerkes diente der Rüstungsindustrie und der Deckung des

⁵⁵¹ Takashima Hokkai, "Ooshû sangaku fûkeizu (Gebirge in Europa)", 19,0 x 28,4cm, Papier, Tusche, Herstellungsjahr unbekannt, Städt. Museum Sekigahara, Quelle: Mizusawa, *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.43

⁵⁵² Mizusawa, in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.42,43

⁵⁵³ Ibid

⁵⁵⁴ Ibid., S.43

⁵⁵⁵ Ibid

⁵⁵⁶ *Nihonshi jiten*, S.344

⁵⁵⁷ Ibid

inländischen Bedarfs an Schienen.⁵⁵⁸ Ab 1871 begann man mit der Etablierung eines Ausbildungssystems für das Ingenieurwesen: Zunächst wurde ein „Büro der Ingenieurwissenschaften“ (*Kôgaku ryô*) eingerichtet.⁵⁵⁹ In Planung war eine Fachhochschule mit den Abteilungen "Grundschule" und "Universität". Im Jahr 1873 öffnete die Abteilung „Universität“, 1874 die „Grundschule.“ 1877 wurde das ehemalige „Büro der Ingenieurwissenschaften“ in „Fachhochschule für das Ingenieurwesen“ (*Kôbu daigakkô*), umbenannt. Sie wurde dem „Amt für das Ingenieurwesen“ (*Kôsaku kyoku*) unterstellt. In diesem Amt richtete man sieben Fachabteilungen - Architektur/Hochbau, Maschinenbau, Architektur/Gebäudebau, Telegrafie, Chemie, Metallurgie/Hüttenwesen und Bergbau - ein, später kam die Abteilung Schiffsbau hinzu.⁵⁶⁰ Ingenieure und Kartographen arbeiteten zusammen.⁵⁶¹

Mit der Herstellung maßstabtreuer Landkarten waren japanische Westmaler über einen langen Zeitraum bis zur vollständigen - d.h. wirtschaftlichen und militärisch westkompatiblen - Infrastrukturierung des rund 3000 km langen und durchschnittlich 200 km breiten Landes konfrontiert. Wie bereits ausgeführt, arbeitete Tôgai seit 1856 an der Technik der Skizze/Zeichnung, ab 1861 an der Öltechnik, um sie militärischen Zwecken (Unterricht der Soldaten in Landkartenmalerei, Gebäudebau) zur Verfügung zu stellen. Darüberhinaus stellte er das äußerst wichtige topographische Kartenmaterial her, ohne das die Infrastrukturierung des Landes nicht hätte durchgeführt werden können. Das erste Ergebnis war die Eisenbahnlinie Tokyo/Shimbashi - Yokohama, eine 29 km lange Strecke, die unter Leitung des britischen Ingenieurs Edmund Morel 1870 begonnen und 1872 fertiggestellt wurde. Sie befuhr die Stationen Shinagawa, Kawasaki, Tsurumi, Kanagawa⁵⁶², Dörfer, deren Lage Yasuda Raishû 1844 auf der Kupferstichserie der 53 Stationen an der Händlerroute Tôkaidô dargestellt hatte.⁵⁶³ Im Jahr 1874 folgte die Linie Osaka - Kôbe⁵⁶⁴, kurze Strecken, für deren Bau Jahre benötigt wurden. 1876 begleitete

⁵⁵⁸ Nakamura Masanori, "*Nihon no Sangyô kakumei* (Die Industrielle Revolution in Japan)", in: *Keizaigaku jiten*, S.103.

⁵⁵⁹ *Nihonshi jiten*, S.344

⁵⁶⁰ Ibid

⁵⁶¹ Nach Schuppe waren Infrastrukturprojekte von Anfang an Bauprojekte, bei denen mehrere Wissenschaftsdisziplinen zusammenarbeiteten (Bauingenieure, Fahrdynamiker). Die Planung des Schienenbaus ist dem Bau von Straßen vergleichbar. Anfänglich wollte man demonstrieren, daß man auf einer Schiene Lasten bewegen, bzw. einfache Transportaufgaben in Wirtschaftsbetrieben erledigen kann. Doch gesellte sich schnell der sog. strukturplanerische Aspekt hinzu: „...D.h. Eisenbahnen wurden sehr schnell als Instrument der gezielten Entwicklung von Wirtschaftsräumen angesehen – und spätestens da waren dann auch Kartographen/Geographen gefragt.“ Schuppe, Axel, Geschäftsführer des Verbands der Bahnindustrie (VDB) e.V., Berlin, [e-mail vom](mailto:axel.schuppe@vdb.de) 26.5.2009. Weiterführende Literatur mit Ausführungen zur Technikgeschichte: Handbuch - Das System Bahn, ISBN 9873777103747

⁵⁶² Aoki Eiichi, Dawn of Japanese Railways, in: Japanese Railway&Transport Review, March 1994, S.28,29, www.jrtr.net/history/index-history.html

⁵⁶³ Siehe 4.7

⁵⁶⁴ *Nihonshi jiten*, S. 654

Tôgai Kaiser Meiji in die Tôhoku-Region und nach Hokkaidô (Nordjapan), dort fertigte er realistische Skizzen an⁵⁶⁵, die in Kenntnis seiner Aufgaben als Beamter ebenfalls ingenieurstechnischen Zielen, dem Bau militärischer Einrichtungen und dem Bau von Schienen dienten: Die erste kurze Linie in Westhokkaidô war 1882 fertiggestellt.⁵⁶⁶ Auch der Westmaler Goseda Yoshimatsu, Sohn des prokaiserlichen Malers Goseda Hôryû, begleitete den Kaiser vor 1880 auf einer Reise (sog. *junkô*⁵⁶⁷) in die Gebiete *Hokuriku* und *Tôkai*.⁵⁶⁸ Das Wort *Hokuriku* bezeichnet den Zusammenschluß der vier Präfekturen Niigata, Fukuyama, Ishikawa und Fukui entlang der Westküste (Japanisches Meer)⁵⁶⁹ gegenüber dem asiatischen Festland, die Bezeichnung *Tôkai* bezieht sich auf das östliche Küstengebiet am Pazifik.⁵⁷⁰ Diese Reise diente damit der Erkundung der Küstenregionen der Hauptinsel Honshû gegenüber Korea, der Mandschurei und China, den späteren Kriegsgebieten, sowie der Ostküste. Von diesen Gebieten wurden topographische Karten gemalt: Die Gründung der Japanischen Eisenbahngesellschaft (*Nihon tetsudô gaisha*) bereits im Jahr 1881⁵⁷¹ ist Zeichen der schnellen Vergößerung des Schienennetzes ab 1872. Im Jahr 1889 verband die Tôkaidô-Hauptlinie die Ostküste der Hauptinsel Honshû mit der Westküste.⁵⁷²

Dies gibt einen Anhaltspunkt für die intensive Arbeit Takashima Hokkais, Tôgais und seiner Schüler, welche durch die Herstellung von Landschaftszeichnungen und Landkarten die Voraussetzungen für den Bau schufen.

⁵⁶⁵ Kat. *Yôfûhyôgen no dônyû*, S.205

⁵⁶⁶ *Nihonshi jiten, Hokkaidô kaitakuzu* (Karte der Kultivierung Hokkaidôs), S. 1024 ff -L

⁵⁶⁷ "Reise des Kaisers in alle Gebiete des Landes", *Nihongo daijiten*, S. 933

⁵⁶⁸ Chronolog. Schilderung Nagados: Kaiserreise vor der Abfahrt nach Frankreich im Jahr 1880. Nagado, "20: Goseda Yoshimatsu", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.47

⁵⁶⁹ *Nihongo daijiten*, S.1812

⁵⁷⁰ *Ibid.*, S.1367

⁵⁷¹ *Nihonshi jiten*, S.654

⁵⁷² *Ibid*

6.2.1 Die "Kunstschule der Ingenieurwissenschaften" (*Kôbu bijutsu gakkô*⁵⁷³), erste Staatliche Kunstschule für Westmalerei in Japan am Ausbildungskomplex für das Ingenieurwesen

Im Herbst 1876 wurde vom Ministerium für das Ingenieurwesen die Erste Staatliche Kunstschule für Westmalerei, die "Kunstschule der Ingenieurwissenschaften" (*Kôbu bijutsu gakkô*)⁵⁷⁴, eingerichtet, die als eigenständige Institution der Vermittlung der europäischen Öltechnik diente.⁵⁷⁵

Die Schule wurde an das Ausbildungsinstitut für das Ingenieurwesen, das „Büro der Ingenieurwissenschaften“ (*Kôgakuryô*) des Ministeriums angegliedert.⁵⁷⁶ Dieses Büro wurde 1877 in eine „Fachhochschule für das Ingenieurwesen“ (*Kôbu daigakkô*) umgewandelt, die Kunstschule blieb angeschlossen.⁵⁷⁷

Der Begriff *Kôbu bijutsu gakkô* besteht aus den miteinander verbundenen Wörtern *Kôbu*- und *Bijutsu gakkô*. *Gakkô* bedeutet Schule, *Kôbu* wörtlich "Abt. Bau", es bezieht sich daher in der Hauptsache auf die Aufgabenstellungen, die mit dem Aufbau der Grundlagen für Industrie und Rüstung zusammenhingen. Mit diesem Schulennamen wurde auf sprachlicher Ebene gleichzeitig die Verbindung zum initiiierenden Ministerium, dem *Kôbu-shô*, betont, das mit dem (Auf-)Bau der Industrie und Rüstungsindustrie betraut war⁵⁷⁸: Die westlichen Techniken der Ölmalerei, Skizze und Zeichnung, die für den Aufbau einer tragfähigen modernen Infrastruktur eingesetzt werden konnten⁵⁷⁹, wurden als Teilbereich der Ingenieurstätigkeit betrachtet. Um diese Techniken bemühte man sich bereits seit 1856.⁵⁸⁰ Da die Kôbukunstschule dem Ausbildungskomplex des Ingenieurwesens

⁵⁷³ Hohmann übersetzt mit „Technische Kunstschule“, Tanaka, *Yôga*..., S.179. Technische Hochschule wird jedoch direkter mit „*Kôka daigaku*“ übersetzt, „Technische Kunstschule“ hieße demgemäß „*Kôka bijutsu gakkô*“, sodaß es naheliegt anzunehmen, daß man mittels des Wortes *Kôbu* die Ingenieurstätigkeit/Planung und Durchführung großer Bauprojekte, ein Teilgebiet der Technik, betonen wollte

⁵⁷⁴ Harada M., *Nihon no...*, S.103 u. *Nihonshi jiten*, S.345. *Kôbu bijutsu gakkô* bedeutet wörtl. übersetzt "Kunstschule der Ingenieursabteilung". Im Text wird vereinfacht mit „Ingenieurskunstschule“ übersetzt

⁵⁷⁵ Harada, M., *Nihon no...*, S. 103

⁵⁷⁶ *Nihonshi jiten*, S. 345

⁵⁷⁷ *Ibid.*, S. 344, 345

⁵⁷⁸ Bereits mehrfach erwähnt u. Oota Yasuhito, "2: *Antonio Fontanêji* (Antonio Fontanesi)", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.10

⁵⁷⁹ Harada M., *Nihon no...*, S.103

⁵⁸⁰ Croissant vertritt hingegen die Auffassung, man habe das künstlerisch-technische Niveau der Westmalerei nur aus folgenden Gründen erarbeitet: 1. zum Zweck der Aufklärung im Innern u. aus Gründen der Repräsentation vor dem Ausland .2. mit dem Ziel, eine Reform der Sehgewohnheiten durchzuführen, westliche Themen u. Genres zu übernehmen, sowie die Entwicklung einer realistischen Stilleben-, Porträt- und Historienmalerei voranzutreiben. Takahashi Yuichi sei wesentlich an der Umsetzung dieser Ziele beteiligt gewesen. Das Ministerium für Landwirtschaft u. Handel (*Nôshômushô*) habe sich diesem Programm der Erarbeitung der künstlerischen Dimensionen angeschlossen und 1876 an der Technischen Kunstschule (*kôbu bijutsu gakkô*) Lehrstühle für Architektur, Bildhauerei, Malerei eingerichtet. Croissant, *Yôga – Malerei und...*, S.533

angegliedert war, bestand die Hauptaufgabe darin, Bauzeichnungen und kartographisches Material herzustellen. Diese Aufgabe wird auch durch die Schulregelungen verdeutlicht, in denen von den unterschiedlichsten Hilfsmitteln gesprochen wird, die eingesetzt werden sollten, um das Land zu industrialisieren: "Es werden mannigfache Hilfsmittel angewandt, um mit den Mitteln der westlichen neuzeitlichen Technik unsere traditionellen Arbeitsweisen zu verändern."⁵⁸¹

Der zweite Teil des Wortes, *Bijutsu* ("Kunst") steht für handwerkliches Können im Dienst ästhetischer Aufgaben, wie dies der bemalte Stellschirm (*byōbu*) verdeutlicht⁵⁸², auch für das Kunsthandwerk allgemein.⁵⁸³ An der "Kōbukunstschule" befaßte man sich jedoch mit westlichen Maltechniken, sodaß japanische Kategorien nicht in Betracht kommen. Der westliche Begriff der "Kunst" soll das erste Mal auf der Weltausstellung 1873 gefallen sein.⁵⁸⁴ Man lernte ihn im Zusammenhang mit den Aktivitäten auf europäischen Industriemessen kennen, auf denen seit 1855 der Malerei ein untergeordneter Platz eingeräumt wurde. Die technischen Weiterentwicklungen führten zu unzähligen Produktneuheiten, die zuvor ungekannte Möglichkeiten erschlossen. Sie wurden mit Stolz präsentiert, während man der Techniqueuphorie andere Bereiche bedenkenlos unterordnete. Auch die Malerei diente, wie andere Produkte und Ausstellungsbereiche, der Verherrlichung technischer Neuheiten im Sinne des schmückenden Beiwerks. Darüberhinaus war die historische Entwicklung des in Europa entstandenen Kunstbegriffes und der europäischen Kunst überhaupt unbekannt, da das geographisch weit entfernt liegende Japan sich über einen langen Zeitraum im Zustand des Landesabschlusses befunden hatte.⁵⁸⁵ Japan nahm seit 1855 an Weltausstellungen teil, der europäische Begriff der "Kunst" wurde damit den japanischen Teilnehmern als selbstverständlich mit Industriemessen verbunden präsentiert. Dies prägte auch den japanischen Umgang mit Bildern in westlichen Techniken, denn sie wurden, dem westlichen einseitigen Vorbild entsprechend, zunächst nur auf Industriemessen größerem Publikum gezeigt. Man richtete zwei Fachbereiche für Malerei und Bildhauerei an der "Kunstschule für das Ingenieurwesen" ein. Der von Tōgai im "Amt für Malereiforschung" begonnene Prozeß

⁵⁸¹ Oota, "2: Antonio ...", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.10. Nach Croissant sollte an der *Kōbu bijutsu gakkō* eine radikale Reform der Kunsterziehung nach westlichem Modell durchgeführt werden; man habe vor der Entscheidung gestanden, die künstlerische Fortschrittlichkeit Japans vor dem Ausland durch Konkurrenz mit den westlichen Medien unter Beweis zu stellen oder aber die heimische Kulturtradition zu pflegen; es habe sich jedoch nie eine Entscheidung ergeben, die Situation habe zur Unvereinbarkeit und Koexistenz der Kunstformen geführt. Croissant, *Japanische Malerei am...*, München 2008, S.49-51

⁵⁸² Der heute isoliert als wandelbare Formatgröße eingesetzte Stellschirm (*byōbu*) diente ursprünglich als Sichtschutz, Trennwand und Windschutz, den man dekorativ bemalte, *Nihongo daijiten*, S.1666

⁵⁸³ Trede, Melanie, Vortrag "Gibt es die japanische Kunst?", Heidelberg, 29.6.2005

⁵⁸⁴ Ibid

⁵⁸⁵ Oota formuliert ohne Begründung: "Der Begriff der Kunst war in der Meiji-Zeit unbekannt", Oota, "2: Antonio Fontanēji", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 10

des Erwerbs der Öltechnik wurde fortgeführt. Für die technische Ausbildung kamen die italienischen Lehrer Giovanni Vincenzo Capelletti, Antonio Fontanesi und Vincenzo Ragusa⁵⁸⁶ nach Japan.⁵⁸⁷ Antonio Fontanesi betreute den Fachbereich Malerei⁵⁸⁸, er war zuletzt Professor für Landschaftsmalerei an der Königlichen Kunstakademie von Turin gewesen.⁵⁸⁹ Bereits seit der Späten Edozeit war die Fähigkeit, ein realistisches Landschaftsbild herzustellen, eines der begehrten Ziele japanischer Westmaler gewesen. Fertigkeiten der Herstellung von Landschaftsdarstellungen in japanischen Traditionstechniken jedoch hinderten japanische Maler immer wieder daran, die kulturelle Barriere hin zur westlichen rationalistischen Darstellungsweise zu überwinden. Fontanesi hatte sowohl die realistische Technik, als auch einen künstlerischen Stil entwickelt. Er war in der Lage, den Anforderungen der japanischen Behörden gerecht zu werden, die nach europäischem Vorbild vorgingen. Sein persönlicher Malstil trug Kennzeichen der europäischen Moderne, wie Abb. 96⁵⁹⁰, das Bild "Rinder auf einer Weide", zeigt: Mit pastosem, deutlich sichtbarem antiakademischem Duktus sind die wenigen landschaftlichen Elemente in impressionistischer Manier wiedergegeben. Fontanesis Stil wurde, in Verbindung mit der realistischen Akademiertechnik, stilistische Grundlage der japanischen Westmalerei in Öltechnik, da viele Maler bei ihm lernten und ihrerseits seine technischen und stilistischen Charakteristika tradierten, wie dies an japanischen Ausbildungsstätten üblich war: An der Kōbukunstschule studierten Koyama Shotarō, Matsuoka Hisashi, Nakamaru Seijūrō, Takahashi Genkichi, Yamamoto Hōsui, Goseda Yoshimatsu, Indō Matate⁵⁹¹ und Asai Chū.⁵⁹² Auch Takahashi Yuichi hatte Kontakt mit Fontanesi.⁵⁹³ Insbesondere die Arbeiten Takahashi Yuichis, Matsuoka Hisashis und Asai Chūs zeigen den Einfluß Fontanesis. Die Zeichnung „Göttin“⁵⁹⁴, entstanden um 1877/78 (Abb.97), ist ein Beispiel für die akademische zeichnerische Grundlagentechnik, die Fontanesi lehrte. Der japanische Bildtitel *Tennyō*, Göttin, zeigt, daß man das in Europa geläufige Bildmotiv des Engels einschließlich seiner religiösen Bedeutung nicht kannte, denn der Engel wurde für eine buddhistische Göttin gehalten.

⁵⁸⁶ Harada M., S. 103 u. *Nihonshi jiten*, S. 345, jedoch wird hier Capelletti nicht genannt

⁵⁸⁷ Fontanesi: Malerei; Capelletti: Architektur; Ragusa: Bildhauerei. Croissant, Doris, Kat. Japan und..., S.584 u. Tanaka, Yōga..., S. 179

⁵⁸⁸ Harada M., S.103

⁵⁸⁹ Ibid., u. Oota, "2: Antonio...", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.11

⁵⁹⁰ Antonio Fontanesi, „Rinder auf der Weide,, 1867, Ölfarben auf Papier, 29,4 x 24,7 cm, Oota, *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 11

⁵⁹¹ Harada M., *Nihon no...*, S. 103, *Nihonshi jiten*, S.345

⁵⁹² Ibid., S.19

⁵⁹³ Yuichi besuchte Fontanesi ,Nagado, *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.19

⁵⁹⁴ Antonio Fontanesi, "*Tennyō* (Göttin)", 1877/78, Kreide auf Papier, 133,6 x 97 cm, Kunstmuseum der Hochschule der Künste Tokyo (*Tokyo geijutsu daigaku*), Quelle: siehe Abb. Verz.

Dargestellt ist ein Engel, der mit wehenden Kleidern durch die Luft eilt; die Zeichnung betont Aspekte des Beweglichen. Diese Vorlage diente dazu, die zeichnerische Linienführung für die Wiedergabe von Bewegung, Stofflichkeit, Materialqualität und der Volumina zu erlernen und dabei die Linie und den Helldunkelkontrast einzusetzen. Zwei Maler, die bei Fontanesi lernten, Koyama Shotarô und Asai Chû, "trugen sehr zur Ausbreitung der westlichen Maltechniken bei."⁵⁹⁵ Koyama Shotarô repräsentiert die technische Seite. Seit 1873 arbeitete er als Nachfolger Tôgais an der Militärschule (*Heigakuryô*)⁵⁹⁶ und als dessen Assistenzlehrer an der Infanteristenfachschule (*Rikugun heigakkô*), wo er die Techniken der Zeichnung und der Skizze lehrte.⁵⁹⁷ An dieser Schule hatte er von dem französischen Lehrer Abel Guérinot die Technik der Architekturzeichnung erworben.⁵⁹⁸ Er trat 1876 in die Kunstschule ein und wurde dort als Assistenzlehrer Fontanesis eingesetzt.⁵⁹⁹ Der Grad an technischer Perfektion, den Koyama Shotarô in der Landschaftsmalerei erreichte, wird an der Darstellung einer Dorfstraße aus dem Jahr 1890 (Abb. 98)⁶⁰⁰ deutlich. Die Wiedergabe der Wegbiegung, der Bauernhäuser mit tief herabgezogenen Reisstrohdächern auf ebenem Gelände, sowie der schützenden hohen Bäume am Wegrand zeigen hohes technisches Können. Es wird Aufschluß über Anzahl, Form und Lage der Bauernhäuser gegeben. Der Bildtitel "Laden im Dorf fallende Blätter, in dem der Durst auf unreinen Sake gestillt wird", deutet zwar auf Dorfschenken, in denen schlechter Reiswein verkauft wird, doch paßt er nicht zur dargestellten Szene. Reiter, die wie aufgestellt wirken, erwecken die Aufmerksamkeit des Betrachters. Ihre Funktion bleibt jedoch unverständlich, war möglicherweise chiffriert. Dieses Bild zeigt den qualitativen Wert der perfekten Öltechnik, die für militärische Zwecke eingesetzt werden konnte: Sie erlaubte es, Botschaften in Bildsymbolen und durch das Arrangement der Bildgegenstände so zu chiffrieren, daß ein nicht eingeweihter Betrachter im Unklaren blieb. Diese Dimension der Malerei stand der Fotografie der Zeit nicht zur Verfügung. Asai Chû hingegen repräsentiert die künstlerische Richtung, die als Beiwerk der Industrie betrachtet wurde und weiterhin als Teil der Verwestlichungsmaßnahmen den wirtschaftspolitischen Zielen mit kulturpolitischen Aufgaben unterstand. Er wurde nicht als Assistenzlehrer eingesetzt⁶⁰¹, dies zeigt, daß nicht die künstlerischen und kulturpolitischen,

⁵⁹⁵ *Nihonshi jiten*, S.345

⁵⁹⁶ Ota Yasuhito, "25: Koyama Shotarô", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.57

⁵⁹⁷ Ibid.

⁵⁹⁸ Ibid.

⁵⁹⁹ Ibid.

⁶⁰⁰ Koyama Shotarô, "Nigorisake-ryôkatsu koyô mura ten (Laden im Dorf Fallende Blätter, in dem der Durst auf unreinen Sake gestillt wird)", 1890, Öl, Leinwand, 84 x 106 cm, Privatbesitz, Quelle: Oota, "25: Koyama Shotarô", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.56

⁶⁰¹ Keine Angaben diesbezüglich im Lebenslauf Asai Chûs von Hashi: Asai Chû trat, kurz nachdem die Kôbukunstschule eingerichtet worden war, ein und erhielt von Fontanesi Unterricht "im Malstil der Barbissoschule". Nach 2 Jahren verließ Fontanesi die Kôbukunstschule. Da Asai Chû jedoch nicht

sondern die anwendungsbezogenen Seiten der Westtechniken im Vordergrund standen. Auch war der westlich - künstlerische Weg, den Asai Chû imitierend einschlug, um 1877 kein Signal eines Kunstschaffens, das Anerkennung im Kultusministerium als Kulturgut gefunden hätte. Denn obwohl die westliche Musik um diese Zeit - im Jahr 1879 - am Kultusministerium akzeptiert wurde⁶⁰², blieb der Westmalerei diese Position bis 1907 vorenthalten. Sie war den Traditionstechniken der Asiatischen Malerei (*Tôyôga*) vorbehalten, die in der japanischen Gesellschaft Wertschätzung als kulturelles Gut genossen.⁶⁰³ Die gesamte Westmalerei unterstand damit den Zielen der Regierung Meiji teils mit praktischer, anwendungsbezogener, teils mit symbolischer Aufgabenstellung.⁶⁰⁴ Darüberhinaus diente es dem gezielten Repräsentationsverhalten vor dem Ausland.⁶⁰⁵ Die angestrebte „Reform der Sehgewohnheiten“ und das Ziel der „radikalen Reform der Kunsterziehung“⁶⁰⁶ gingen jedoch weit über die kultur- und wirtschaftspolitischen Ziele hinaus und hatten eine Spaltung auf kultureller Ebene zur Folge, die bis heute nicht überwunden wurde.

Nach dem europäischen Vorbild der Weltausstellungen⁶⁰⁷ veranstaltete das Ministerium für das Ingenieurwesen ab 1877 auch Industriemessen. Dieses System hat seinen Ursprung in England. Im Jahr 1851 wurde im Hyde Park in London im Querarm des Crystal Palace, einer riesigen dreischiffigen Basilika, von Joseph Paxton in Eisen - Glaskonstruktion eigens für dieses Ereignis gebaut, die erste große Internationale Produktausstellung gezeigt.⁶⁰⁸ Die Präsentation von Werken der Bildenden Kunst war zunächst jedoch verboten, es sollten ausschließlich Produkte und Neuerfindungen gezeigt werden.⁶⁰⁹ Die Ausstellung selbst diente der industriellen Produktion und der Verherrlichung des technischen Fortschritts. Darüberhinaus sollten die Weltausstellungen als „Culturbilder“ die „Altersstufen der Zivilisation“ widerspiegeln, wobei die industrielle Produktion,

zufrieden mit den Leistungen des Nachfolgers Fontanesi war, verließ auch er die Kunstschule. Ob Fontanesi im Stil der Barbissonschule malte, muß an anderer Stelle geklärt werden. Hier interessiert dessen akademischer Realismus. Hashi Hidefumi, "24: Asai Chû", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.54

⁶⁰² *Nihonshi jiten*, S.170

⁶⁰³ Oota, *ibid*

⁶⁰⁴ So auch Tanaka, der ohne nähere Ausführungen angibt, die Westmalerei sei in der ersten Hälfte der Meiji-Zeit staatlichen Zielen, der Industrialisierungspolitik und der Verwestlichung untergeordnet gewesen, Tanaka, *Yôga*, S.179

⁶⁰⁵ Vgl. Croissant, in: Croissant, *Yôga – Malerei und...*, S.533; Croissant, *Japanische Malerei in der Moderne. Zum Verhältnis zwischen...*, Loccumer Protokolle 21/02, 2003; Croissant, *Japanische Malerei am...*, München 2008

⁶⁰⁶ Siehe Anm. 579, 580

⁶⁰⁷ Über die Teilnahme Japans an den Weltausstellungen bis 1933, die damit verbundenen Intentionen, sowie über die Reaktionen der Europäer berichtet Baumunk. Baumunk, Bodo, *Japan auf den Weltausstellungen 1862-1933*, Begleitschrift zu Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S.44-49

⁶⁰⁸ Friebe, Wolfgang, *Architektur der Weltausstellungen*, Stuttgart: Kohlhammer, 1983, S.13, 14 „Mattie, Erik, *Weltausstellungen*, Stuttgart, Zürich: Belsler, 1998, S.9, 12, 17

⁶⁰⁹ Friebe, Wolfgang, *Architektur der...*, S.14

freihändlerischer Warenaustausch, die europäische Lebensform und die bürgerliche Lebensform als Zielvorgaben galten.⁶¹⁰ Auf dieser Ausstellung wurde erstmalig die bahnbrechende Erfindung der Telegraphie vorgestellt⁶¹¹, die bald nach Japan gelangte. Auf der folgenden Weltausstellung des Jahres 1855 in Paris wurde der Bildenden Kunst zwar ein bescheidener Platz zuerkannt.⁶¹² Doch zeigt das ursprüngliche Verbot, daß ihre Position im Rahmen einer Industrieausstellung untergeordnet und instrumentalisiert war. Ihre Aufgabe ging höchstens soweit zu zeigen, daß die Macht der Industriellen soweit reichte, auch kulturelle Bereiche zu beeinflussen. Auch die Entwicklung des Ingenieurbaus als transparentes Gehäuse für industrielle Produkte zeigt dies: Die Ausstellungsbauten wurden bei oft traditioneller Typologie in Glasbauweise ausschließlich errichtet, um darin die Neuerfindungen zu präsentieren, danach wurde das Gebäude wieder abgerissen. In einem solchen, die Bautradition entwertenden Gehäuse für den einmaligen Gebrauch wurden auch Bilder in westlichen Techniken zu Reliquien der Kulturtradition, die den Ausstellungsmachern der Industrie beliebig zur Verfügung standen.

Auf den Ausstellungen der Jahre 1851, 1855 und 1862 wurden nur vereinzelt japanische Kunstwerke, die sich in europäischen Privatsammlungen befanden, präsentiert. 1867 wurden kunstgewerbliche Stücke und zwei Rüstungen aus der Sammlung der mächtigen Daimyô von Hizen und Satsuma ausgestellt.⁶¹³ Takahashi Yuichi, Schüler Kawakami Tôgais am Amt für Malereiforschung, stellte bereits in diesem Jahr in Paris auf der Weltausstellung im japanischen Pavillon aus.⁶¹⁴ Spätestens zu diesem Zeitpunkt gelangten Kenntnisse über architektonische Anordnung und Präsentationsweise der Produkte einschließlich der Malerei auf europäischen Industrieausstellungen nach Japan. Die Anordnung der Ausstellungsgebäude von Frédéric Le Play, Gustave Eiffel u.a. stellte ein architektonisch gestaltetes Weltbild der internationalen Wirtschaft und Kultur⁶¹⁵ dar. Die Hallen waren ringförmig angelegt (Abb.99)⁶¹⁶, innerhalb der Ringe wurden Produkte einzelner Wirtschaftszweige ausgestellt. Den äußersten und damit alles andere umfassenden größten Ring bildete "die Industrie", d.h. der Maschinenbau, gefolgt von den Ringen Landwirtschaft, Textil, Möbel, Kunsthandwerk, Kunst und einer Ausstellung zur

⁶¹⁰ Baumunk, S.44

⁶¹¹ Mattie, Erik, Weltausstellungen, S.19

⁶¹² Rewald betont die Position der Kunst als Teil der modernen Wirtschaft, die Pariser Weltausstellung von 1855 war „...die erste ihrer Art, die den Bildenden Künsten eine bedeutende internationale Abteilung einräumte. Um seine liberale Einstellung gegenüber Industrie, Handel und Kunst zu beweisen, scheute das neu gegründete Zweite Kaiserreich keine Mühen, diese Ausstellung zu einer repräsentativen Kundgebung seiner Stärke wie auch seiner fortschrittlichen Gesinnung zu machen.“ Rewald, John, Die Geschichte des Impressionismus, Köln: Du Mont, 1986

⁶¹³ Baumunk, S.44

⁶¹⁴ Kat. *Yôfûhyôgen no dônyû*, S. 206

⁶¹⁵ Belser Stilgeschichte, Bd.3: Neuzeit, Hrsg. Christoph Wetzels, Stuttgart 1999, S. 89

⁶¹⁶ Fotografie der Ringhallenbauten auf der Pariser Weltausstellung 1867, keine weiteren Angaben

Geschichte der Arbeit im innersten Ring. Den teilnehmenden Ländern wurde je ein Segment als Ausstellungsfläche zugewiesen. Auch hier blieb trotz des Einbezugs der Bildenden Kunst deren Position inmitten der Industrieprodukte und Neuerfindungen unverändert an einer bescheidenen Stelle. Die Aussteller steuerten Auswahl und Präsentation der Bilder, so auch in Japan.

Ein Jahr nach Etablierung der Kunstschule des Ingenieurwesens eröffnete 1877 die Produktmesse *Naikoku kangyô hakurankai* (national), drei Jahre später, 1879, die Messe *Kyôshinkai* (regional). Beide Produktmessen spielten eine große Rolle bei der Entwicklung und Ausbreitung der Industrietechnologie⁶¹⁷, sie wurden von der Meijiregierung als Teil der "Maßnahmen zur Steigerung der Produktivität der Unternehmungen" (*Shokusankôgyô seisaku*) ins Leben gerufen. Regionale *Kyôshinkai*-Produktausstellungen - bis 1902 fünfmal veranstaltet - wurden durchgeführt, um Waren und Technologien unter einem Dach zu versammeln und deren Vertrieb, sowie deren Ausbreitung zu fördern.⁶¹⁸

Regelmäßig in unterschiedlichen Regionen im ganzen Land veranstaltet, kamen die jeweiligen Erzeugnisse der regionalen Landwirtschaftsbetriebe - Tee, Tabakwaren und Textilien - zur Präsentation.⁶¹⁹ Im Jahre 1879 wurde die *Kyôshinkai* mit der „Yokohama - Teeherstellungs- und Seidenwaren - Produktausstellung“ eröffnet. Diese erste Ausstellung künftiger Exportgüter⁶²⁰ fand im Hafen Yokohama statt, der 1853 von den Amerikanern mit Kriegsschiffen bedroht worden war. Sie war eine symbolische Reaktion. Im darauffolgenden Jahr 1880 wurde die Baumwoll-Zucker-Produktausstellung in Osaka veranstaltet, um die Zirkulation dieser zum Zeitpunkt wichtigsten Importgüter zu fördern.⁶²¹

Die nationale Produktausstellung *Naikoku kangyô hakurankai* war in der Hauptsache ein Rad im Gefüge der "Maßnahmen zur Steigerung der Produktivität" (*Shokusankôgyô seisaku*).⁶²² Insgesamt dreimal abgehalten, war sie die Plattform, auf der man auch (Japanische) Westmalereien ausstellte. Der große Erfolg japanischen Kunsthandwerks auf der Wiener Weltausstellung 1873⁶²³ soll den Anstoß gegeben haben, sie ins Leben zu

⁶¹⁷ *Nihonshi jiten*, S.702

⁶¹⁸ *Ibid.*, S. 265

⁶¹⁹ *Ibid*

⁶²⁰ *Ibid*

⁶²¹ *Ibid*

⁶²² Vgl. *Nihonshi jiten*, die Produktausstellungen - insgesamt - habe man als Teil der *Shokusankôgyô seisaku* (Maßnahmen zur Steigerung der Produktivität) betrachtet, S.702

⁶²³ Ausführlich beschreibt Baumunk die japanische Ausstellung, die Intentionen der Japaner und die Reaktionen auf die Exponate. Als Gründe für den außerordentlichen Erfolg betrachtet er: 1. Die schwache Teilnahme der Industriestaaten GB, F, USA; dies habe China u. British-Indien begünstigt, die davon profitiert hätten. 2. Das Bedürfnis der japanischen Regierung, ihre Ergebnisse seit der Öffnung des Landes unter Beweis zu stellen. 3. Die hohe Qualität der Produkte und ihr exotischer Reiz, die zum Erwerb angeregt hätten. 4. Das äußerst lebenswürdige Auftreten der Japaner. Baumunk, S.45,46

rufen.⁶²⁴ Dort hatte man jedoch auch die Erzeugnisse und Entwicklungen anderer Länder eingehend studiert und in einem 96-bändigen Report dokumentiert.⁶²⁵ Der Chemiker Gottfried Wagener (1832-92), 1868 nach Japan gereist, um beim Aufbau einer Seifensiederei zu helfen⁶²⁶ und die Fächer Physik und Chemie an der Universität Südschule (*Daigaku Nankô*)⁶²⁷, an der auch Kawakami Tôgai lehrte, zu unterrichten, hatte sich erfolgreich um die Teilnahme Japans an dieser Ausstellung bemüht und setzte sich auch beratend bei der Durchführung der Industriemesse *Naikoku kangyô hakurankai* ein.⁶²⁸ Während sich Japan auf den Weltausstellungen mit großem Erfolg darum bemühte, einen positiven, kooperativen und fortschrittsorientierten Eindruck zu machen⁶²⁹, bereitete es sich mit Vehemenz darauf vor, das Ziel wirtschaftlicher Konkurrenzfähigkeit zu erreichen. Auf dieser ersten Industriemesse Japans wurden hauptsächlich Stücke aus dem Bereich des Handwerks und Kunsthandwerks, zunehmend auch aus dem Bereich der Maschinenherstellung ausgestellt.⁶³⁰ Die erste Schülergeneration der "Kunstschule des Ingenieurwesens" war verpflichtet, auf dieser Ersten Inländischen Industrieausstellung⁶³¹ des Jahres 1877 im Ueno-Park in Tokyo⁶³² auszustellen.⁶³³ Kawakami Tôgai eröffnete die Ausstellung und war als Bevollmächtigter und Prüfer der "Abteilung Kunst" (*Bijutsubu*) im Amt.⁶³⁴ Maler der Kôbukunstschule, in der Hauptsache mit westlichen Techniken für den Einsatz bei Militär und Industrie befaßt, stellten erste Ergebnisse aus. Takahashi Yuichi präsentierte mit den Bildern "Zwölf Landschaften Tokyos"⁶³⁵ seine Fähigkeiten in der Landschaftsmalerei. Auch Goseda Yoshimatsu, der Skizzen für den Eisenbahnbau fertigte und nur wenige Jahre später im französischen "Salon" geehrt wurde, da er die

⁶²⁴ Vgl. Harada M., S.105. Hierzu ausführlich Girmond: Die Exporterfolge 1867, 1873 u. 1878 hatten den Aufschwung arbeitsteilig produzierender japanischer Firmen für Exportwaren (Lackwaren, Metallwaren, Cloisonné, Keramiken) zur Folge, die den europäischen Geschmack gezielt bedienten und den europäischen Markt mit Massenware überschwemmen. Wagener und Fenollosa unterstützten diesen Kurs beratend; die Boomphase entwickelte sich bis Ende der 1880er, danach flaute das Interesse ab; Girmond begründet dies damit, daß man in Europa die Qualität echter japanischer Kunst erkannt und daraufhin stilistische Elemente integriert habe, welche die europäische Kunstentwicklung bereicherten (Impressionismus, Japonismus, Art nouveau, Jugendstil), statt sich mit Massenware zufrieden zu geben. Girmond, Sybille, *Exportkunst der Meijizeit*, in: *Kat. Japan und Europa 1543-1929*, Hrsg. Doris Croissant, Lothar Ledderose, Berlin: Argon, 1993, S. 476-478

⁶²⁵ Baumunk, S.45

⁶²⁶ *Nihonshi jiten*, S.1019

⁶²⁷ Die *Daigaku Nankô* wurde mit der Medizinischen Fachschule (*Daigaku Tôkô*), an der Wagener ebenfalls unterrichtete, zusammengelegt und ist die Wurzel der späteren Tôkyô-Universität (*Tôdai*). Sie war die erste staatliche Schule für Westforschungen seit 1868, *ibid.*, S.570

⁶²⁸ *Ibid.*, S.1019

⁶²⁹ Siehe Baumunk, S.44-49

⁶³⁰ *Nihonshi jiten*, S.702.

⁶³¹ *Daiikkai Naikoku kangyô hakurankai*

⁶³² *Nihonshi jiten*, S.702

⁶³³ Harada Hikaru, "17: Yamamoto Hôsui", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.41

⁶³⁴ *Kat. Yôfûhyôgen no dônyû...*, S.205

⁶³⁵ Takahashi Yuichi, "Tôkyô jûniket", keine weiteren Angaben, Quelle: *Ibid.*, S.206

akademischen Anforderungen erfüllte, präsentierte Bilder⁶³⁶, weiterhin Yamamoto Hôsui.⁶³⁷ Yamamoto ging 1878 nach Frankreich, arbeitete dort als japanischer Beauftragter bei der Durchführung der Weltausstellung und vertiefte seine technischen Fähigkeiten ebenfalls.⁶³⁸ 1881 fand die Zweite Inländische Industrieausstellung statt, auf der wiederum Kawakami Tôgai als Prüfer eingesetzt wurde. Auch auf dieser Messe stellte Takahashi Yuichi aus und erhielt für das Landschaftsbild "Küste" einen Preis.⁶³⁹

Auf der Dritten Inländischen Industriemesse wurden Themen ausgewählt und ausgestellt, die, vor dem aktuellen wirtschaftlichen Hintergrund, taktische Zielsetzungen bekunden. Seit Beginn der Industrialisierungs- und Verwestlichungsmaßnahmen herrschte ein heftiger Kampf zwischen den Traditionalisten und der Meiji-Regierung. Um 1890 befand sich Japan auf erfolgreichem Fortschrittskurs, war im Begriff, den Schritt in die Industrielle Revolution zu tun, auf dem internationalen Markt zu agieren und zu kolonisieren. Zu diesem Zeitpunkt stellte man ein Bild aus, das ein kulturell-sakrales Tabu verletzte. Das großformatige Bild „Auf einem Drachen reitender Gott der Gnade/*Kiryû kannon*“⁶⁴⁰ (Abb.100) von Harada Naojirô zeigt⁶⁴¹, in realistischer Öltechnik, einen buddhistischen Kannon. Er steht ruhig auf einem wilden Drachen, der diagonal durch die gesamte dräuende Wolkenszenerie eilt. Die illusionistischen Möglichkeiten der westlichen Öltechnik gaukeln dem Betrachter vor, der Gott sei materialisiert und sichtbar geworden. Genau dieses Sichtbarwerden des Gottes wurde jedoch, wie Abb.101, "Kannon in weißem Gewand"⁶⁴² zeigt, auf traditionellen Darstellungen vermieden: Dieser Gott ist nicht identifizierbar, er sitzt überall und nirgendwo auf Steinen und am Wasser. Die gegnerische Kulturfraktion verwehrte den Ölmalern noch immer den Zugang zur offiziellen Kunstszene.⁶⁴³ An deren Spitze standen Okakura Tenshin, der nach Abschluß der Universität Tokyo im Jahr 1880 den Dienst im Kultusministerium angetreten hatte, und Hashimoto Gaho, die sich beide für den Aufschwung der japanischen Traditionskünste einsetzten.⁶⁴⁴ Sie waren auch dafür verantwortlich, daß nach 1880 auch vor dem Ausland,

⁶³⁶ Nagado Sasue, "20: *Goseda Yoshimatsu*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.47

⁶³⁷ Harada Hikaru, "17: *Yamamoto Hôsui*", S. 41

⁶³⁸ "kotenteki na rekishiga ya shinwaga", Harada Hikaru, *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 41

⁶³⁹ Takahashi Yuichi, "*Kôtei*", keine weiteren Angaben, Quelle: *Kat.Yôfûhyôgen no dônyû...*, S. 205/206

⁶⁴⁰ Harada Naojirô, „*Kiryû kannon* (Auf einem Drachen reitender Gott der Gnade/Kannon)", 1890, Öl, Leinwand, 274 x 182 cm, Gokokuji, Quelle: siehe Abb. Verz.

⁶⁴¹ Harada M., *Nihon no...*, S.13 u. Hashi Hidefumi, "30: *Harada Naojirô*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.67

⁶⁴² Kichizan Minchô, "*Byaku-i Kannonzu* (Kannon in weißem Gewand)", Muromachi-Zeit, Tusche, Seide, MOA-Kunstmuseum (*MOA Bijutsukan Shizuoka*), Quelle: siehe Abb. Verz.

⁶⁴³ An vorderster Front stand Okakura Tenshin, der die japanische Westmalerei vehement ablehnte. Yamanashi Toshio, "29: *Okakura Tenshin*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 64/65

⁶⁴⁴ *Nihonshi jiten*, S.150. Der von Croissant beschriebene Kurs der Modernisierung und Erneuerung der Nihonga nach Vorschlägen des Fenollosa, der sowohl rein westliche als auch rein japanische Stilkonventionen ablehnte und zur Synthese drängte und weiterhin glaubte, den Hegelschen Kunstbegriff in Japan begreiflich machen zu können, und zwar vor einem Publikum, das „...vor allem an der Zukunft

z.B. bei der Weltausstellung in Chicago 1893, ausschließlich japanische Traditionskunst als nationales Kulturgut im Pavillon präsentiert werden durfte, während Werke der japanischen Westmaler nicht zugelassen waren.⁶⁴⁵

Mit diesem Bild verletzen die Aussteller öffentlich kulturelles Hoheitsgebiet. Das Bild löste Streitigkeiten darüber aus, ob es erlaubt sei, einen Kannon realistisch darzustellen und damit den Mystizismus buddhistischer Sakralthemen zu zerstören.⁶⁴⁶ Dieser Angriff der Wirtschaft auf kulturelle und religiöse Instanzen verdeutlicht, daß der Kampf um die Verwestlichung im Land andere Formen annahm. Er wurde nun auf innerer, auf kultureller und ethisch-sakraler Ebene weitergeführt, nachdem die äußeren kriegerischen Auseinandersetzungen abgeklungen waren. Denn: Noch war das Ziel der umfassenden Kompatibilität mit den westlichen Industriestaaten nicht erreicht. Nach dem Aufbau der Fundamente markierte der Einstieg in die Industrielle Revolution den Schritt in die nächsthöhere wirtschaftliche Kompatibilitätsstufe. Diese erforderte nach Auffassung der Regierung Meiji offensichtlich auch eine intensiviertere Verwestlichung bis in die Tiefen religiöser, ethischer und kultureller Bereiche.

Auf den Weltausstellungen rühmte man sich mit internationaler Kulturgeschichte. Im Herkunftsgebiet des „Japanischen Pavillons“ wurde das System übernommen und in den Dienst der geplanten Wirtschaftsziele gestellt, während man die eigene Kultur korrumpierte.

des Kunsthandwerks interessiert war“ (Croissant, *Japanische Malerei am...*, München 2008, S.61), wurde von den von Croissant genannten Hauptverfechtern Okakura, Hashimoto und Kanô Hōgai meines Erachtens nicht überzeugend umgesetzt. Von einer Synthese, die auch eine deutliche Integration typischer Elemente der Westmalerei zeigt, kann nicht gesprochen werden, da die Grenze zur Westmalerei kaum berührt wird; dies wirft die Frage auf, warum die propagierte Syntheseabsicht nicht deutlicher umgesetzt wurde. Es handelt sich hier möglicherweise um eine vordergründige Anpassung der Traditionalisten einerseits an den Kurs der übermächtigen prowestlichen Industrie, die auch auf die Nihonga Einfluß nehmen wollte, und andererseits an die Anmaßungen des Fenollosa, der sich mit Erlaubnis der Regierung in japanische Kulturangelegenheiten einmischte. Synthetisierungen finden bis heute wenig Befürworter in Japan, wie der Kommentar Mizusawas verdeutlicht, der die von westlicher Maltechnik und Denkweise beeinflussten Sansui-Malereien des Takashima Hokkai bemitleidet (Mizusawa Tsutomu, „18: *Takashima Hokkai*“, in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.43). Auch die Bezeichnung „hybrid“ (Kitazawa Noriaki) verdeutlicht, daß das vom westlichen Kulturgut überschwemmte Land um seine kulturelle Identität kämpfte.

⁶⁴⁵ Croissant, Doris, Vortrag „Kunst und nationale Repräsentation“, Heidelberg, 3.2.2005

⁶⁴⁶ Der "Disput über das Historienbild" zwischen Mori Ogai und Toyama Shōichi. Hashi, "30: *Harada Naojirō*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.67. Die Dimensionen des Affronts sind kaum vorstellbar: Einem (gläubigen) Betrachter, gewöhnt an japanische buddhistische Darstellungen, wurde, auf einer Maschinenausstellung, plötzlich Gesicht und Leib eines Gottes gezeigt; dies grenzte an Blasphemie.

6.2.2 Goseda Yoshimatsu, Tokonami Seisei, Takahashi Yuichi: Bilder erster Ingenieursleistungen

Die Ergebnisse des Aufbaus moderner technischer und infrastruktureller Fundamente, mit dem das Ministerium betraut war, wurden von Ölmalern der Kôbukunstschule auf Bildern festgehalten. Die westliche Darstellungsweise wurde nicht nur für die technische Modernisierung des Landes benötigt, auch nach der Fertigstellung wichtiger Bauten wurde die Ölmalerei eingesetzt, um diese gewissermaßen zu porträtieren. Dies war an sich keine Besonderheit, technische Errungenschaften lösten auch in Deutschland Begeisterung aus, die veranlaßte, sie einschließlich ihrer Wirkungen auf Bildern festzuhalten, wie Abb. 102⁶⁴⁷ anlässlich der Erfindung der Differentiallampe zeigt. In Japan gesellten sich symbolische Aspekte hinzu.

Die Erfindung der Telegraphie war in Europa erstmals auf der 1851er Weltausstellung gezeigt worden. Das telegraphische Netz⁶⁴⁸ wurde bald auch in Japan aufgebaut, die erste Leitung verband bereits 1869 den Gerichtshof Yokohama mit dem Zollamt Tokyo.⁶⁴⁹ Ab 1870 wurden weitere Hauptlinien gelegt⁶⁵⁰, später ordnete das Innenministerium die Verstaatlichung der Telegrafie aus militärischen Gründen an.⁶⁵¹ Goseda Yoshimatsu, Sohn des kaisertreuen Goseda Hôryû, setzte die Öltechnik ein, um das veränderte Straßenbild in Yokohama festzuhalten. 1879 malte er die Kamebashistraße, (Abb. 103)⁶⁵², auf der die neuen Telegrafmasten zu sehen sind, die zwischen älteren Gebäuden und ungepflasterten Straßen stehen und als Signale moderner Kommunikationstechnologie an die ersten Schritte Japans in die Industrialisierung erinnern.

Der Beamte und Jurist Tokonami Seisei⁶⁵³, Pionier der Yôgamalerei⁶⁵⁴, soll in einem englischen Kriegsschiff Ölbilder gesehen haben, begeistert gewesen sein und sich daraufhin im Selbststudium diese Technik erarbeitet haben.⁶⁵⁵ Er malte 1880 eine Papierfabrik (Abb. 104)⁶⁵⁶. Dargestellt ist die gesamte, aus mehreren hofartig angelegten Gebäudekomplexen bestehende Fabrikanlage mit dicht aneinanderstehenden schmalen

⁶⁴⁷ Carl Saltzmann, "Die erste elektrische Straßenbeleuchtung in Berlin, Potsdamer Platz", 1884, Öl, Leinwand, 73 x 58 cm, Bundespostmuseum Frankfurt a. M.

⁶⁴⁸ *Nihonshi jiten*, S. 344

⁶⁴⁹ *Ibid.*, S.659

⁶⁵⁰ *Ibid.*

⁶⁵¹ *Ibid.*, S.659/489

⁶⁵² Goseda Yoshimatsu, "Yokohama Kamebashi dôri (Kamebashistraße in Yokohama)", 1879, Öl, Leinwand, 28,9 x 44,6 cm, Hochschule der Künste Tokyo (*Tokyo geijutsu daigaku*), Quelle: siehe Abb. Verz.

⁶⁵³ Harada M., *Nihon no...*, S.102

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ Vgl. Kat. *Yôfûhyôgen no dônyû...*, S.235

⁶⁵⁶ Tokonami Seisei, „Mita seishisho (Papierfabrik in Mita)", 1880, Öl, Leinwand, 90,0 x 120,0 cm Papiermuseum, Tokyo, Quelle: siehe Abb. Verz.

Bauten. Die Verwendung von Backsteinen für die Fabrikgebäude und weißgetünchter Häuser mit Satteldach im westlichen Stil zeigen, daß die westliche Fabrikbauweise direktes Vorbild war. Dies macht auch der Vergleich mit Abb.105⁶⁵⁷ deutlich, auf der eine ähnliche Fabrikanlage abgebildet ist. Hier ist jedoch der Eingang mit japanischen Türmen in Holzbauweise geschützt; ein Stachetenzaun verhindert unbefugten Zutritt. Die mit japanischen Dächern bekrönten Türme⁶⁵⁸ und die Pforte schützen als Relikte traditionell japanischer Wehrhaftigkeit den Fabrikbau im westlichen Stil. Geschwärzte Schlote, die Leitmotive der Industrialisierung, stoßen Rauch aus, die unterschiedlich eingefärbte Rauchentwicklung zeigt die Darstellung nah an der Realität: Die Anlage läuft auf Hochtouren. Die Verbindung westlicher Fabrikarchitektur mit japanischer Bauweise symbolisiert die Assimilation des Westlichen.

Takahashi Yuichi, der "Erste Ölmaler Japans"⁶⁵⁹, ging einen Schritt weiter, er glorifizierte die Ingenieurstätigkeit nach westlichem Vorbild. Ab 1862 lernte er im *Bansho shirabe dokoro* bei Kawakami Tôgai⁶⁶⁰ und war wesentlich daran beteiligt, die Ölmalerei in Japan bekannt zu machen.⁶⁶¹ Er trat 1866 in die Schule des Charles Wirgman ein, der auch Goseda Hôryû und Goseda Yoshimatsu unterrichtete, um genauere Anleitungen von einem Europäer zu erhalten.⁶⁶² Sein Ziel war die Perfektion der realistischen Technik. Er betrachtete, und damit arbeitete er in der Nachfolge Tôgais, die Möglichkeit der Darstellung jedwelcher Dinge und Ereignisse in der realistischen Westtechnik als von Vorteil für Staat und Regierung.⁶⁶³ 1877 malte Takahashi Yuichi akademisch perfekt das

⁶⁵⁷ Carl Schütz, Das Lendersdorfer Walzwerk, 1838, Öl, Leinwand, 77 x 110,5 cm, Leopold-Hösch-Museum, Düren

⁶⁵⁸ *Nihongo daijiten*, S.1985

⁶⁵⁹ Harada Hikaru: „*Nihon de saisho no abura-e gaka to iwareru hito ni natta nodearu*“, Harada Hikaru, "6: Takahashi Yuichi", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.18. Harada Minoru stuft ihn neben Kawakami Tôgai, Kunisawa, Matsusaburô bei der Avantgarde der Ölmalerei ein: „*Kawakami Tôgai ya Takahashi Yuichi no hoka ni, yôga no sendatsu toshite agenakerebanaranai no wa Yokoyama Matsusaburô... to Kunisawa Shinkurô...dearô*“, Harada M., *Nihon no...*, S. 101/102

⁶⁶⁰ Kat. *Yôfûhyôgen no dônnyû...*, S.206, Harada Hikaru, "6: Takahashi Yuichi", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 18, Harada M., *Nihon no...*, S. 6 u. 100. Tanaka erwähnt nur Charles Wirgman als Lehrer, Tanaka, Yôga..., S.181

⁶⁶¹ Dies insbesondere durch die Gründung der Privatmalschule *Tenkairô* (später *Tenkaisha*) im Jahre 1873. Ab 1876 stellte er regelmäßig am ersten Sonntag des Monats Bilder in der Schule aus. (Kat. *Yôfûhyôgen no dônnyû...*, S.206 u. Harada M., *Nihon no...*, S.101). Zur Verbreitung trug er auch durch die Herausgabe von Kunstzeitschriften bei. Harada M., *ibid.*, S.101

⁶⁶² Harada Hikaru, "6: Takahashi Yuichi", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.18, Tanaka Atsushi, Yôga..., S.181

⁶⁶³ In Takahashi Yuichi, "*yôgaku tekigen* (Prospects of Western Sciences)", 1865. In: Aoki, Shigeru, ed., *Takahashi Yuichi abura-e shiryô/Takahashi Yuichis Texte zur Malerei mit Ölfarben*. Tokyo: *Chûô Kôron Bijutsu Shuppan*, 1984, 215-216. Takahashi, der im Auftrag der Regierung arbeitete, berief sich auf die Theoretiker der *Ranga* und empfahl, Ereignisse jedwelcher Art in realistischer Technik zu dokumentieren, dies diene staatlichen Zielen. Weiterhin betrachtete er es als sinnvoll, sie in propagandistischem Sinne einzusetzen, um Menschen überall auf der Welt über die Ereignisse in Japan in Kenntnis zu setzen. Er war der Ansicht, daß man in Europa Malschulen gründe, die der Regierung dienten, nicht zum Zweck des Zeitvertreibs. Nach Croissant, *Japanische Malerei in der Moderne. Zum Verhältnis zwischen...*

Bild „Lachs.“⁶⁶⁴ (Abb. 106). Dargestellt ist ein Lachs, der an einer groben Schnur zum Trocknen hängt. Alle Bildelemente, die Struktur der Schnur, der gesamte Fischleib, von dem ein Stück abgetrennt wurde, die silbrige Schuppung, das geöffnete Maul, Auge und Flossen sind in perfekter realistischer Technik wiedergegeben.

Yuichi versuchte die Westkunst auf privater Ebene publik zu machen, doch wurde dies von der Regierung nicht akzeptiert⁶⁶⁵, die damit zeigte, daß eine über die staatlichen Bedürfnisse hinausgehende Ausbreitung nicht toleriert wurde. Die Position Yuichis war festgelegt, er arbeitete im Auftrag der Regierung. Eine staatlich unterstützte Präsentation von Bildern war zu diesem Zeitpunkt nur auf Industrieausstellungen möglich, Kawakami Tôgai kontrollierte die Auswahl der Bilder.⁶⁶⁶ Seit 1876 hatte Yuichi auch regen Kontakt mit Fontanesi, der an der "Kunstschule der Ingenieurwissenschaften"⁶⁶⁷ unterrichtete. Dessen künstlerische Technik beeinflusste die Arbeit Yuichis insbesondere bei der Darstellung von Landschaften. Im Jahr 1879 bestellte der Senat bei ihm das Staatsporträt des Kaisers Meiji.⁶⁶⁸ Der Fotograf Ugolini, nach dessen Aufnahme Takahashi das Porträt anfertigte, hatte "...den für die Fotoaufnahme sitzenden Tennô in eine Standfigur verwandelt, womit er das kaiserliche Porträt der Ikonographie des in der Renaissance konzipierten Staatsporträts unterwarf (10). Auch Takahashis Tennô-Bildnis betont die neue politische Rolle des Kaisers, der zum ersten Mal wie westliche Monarchen militärische und politische Macht in einer Person vereinigte.“⁶⁶⁹ (Croissant). Dies war der Auftakt zum staatlichen Einsatz der Fähigkeiten Yuichis: "Takahashis Realismus"⁶⁷⁰ wurde ab 1880 für die unterschiedlichsten Bauprojekte benötigt.⁶⁷¹

Loccumer Protokolle 21/02, 2003, S.67. Nach Croissant diene die Westmalerei dem Ziel der nationalen Repräsentation vor dem Ausland; weiterhin wies sie propagandistische Ziele am Beispiel des Tennô-Porträts von Takahashi Yuichi nach, nachzulesen in: Croissant, *Japanische Malerei am...*, München 2008, S.54-60. Die Arbeit Yuichis wird jedoch auch anders eingestuft: Hijikata Teiichi betrachtet Takahashis Malerei als primitivistisch und ohne ästhetisches Bewußtsein; Hiragi Masatsugu nimmt an, Takahashis Arbeitsziel sei es gewesen, dem Volk die Möglichkeiten der realistischen Malweise nahezubringen; Tanaka Atsushi siedelt Takahashis Malweise im Rationalismus der Edo-Zeit an: analytisches Denken, Handeln in westlicher Art sei bereits in der Edo-Zeit vorhanden gewesen und habe das Konzept der Malerei der Meiji-Zeit beeinflusst. Darüberhinaus habe Fontanesi Takahashis Bewußtsein auf die künstlerischen Dimensionen des Realismus gelenkt. Tanaka Atsushi, *Yôga...*, S.181-183

⁶⁶⁴ Takahashi Yuichi, „*Shake* (Lachs)“, 1877, Öl, Leinwand, 140 x 64 cm, Hochschule der Künste, Tokyo (*Tokyo geijutsu daigaku*), Quelle: siehe Abb. Verz.

⁶⁶⁵ Briefe an die Regierung mit der Bitte, Kunstschulen und Museen zu bauen. Harada M., S.101 u. Harada Hikaru, "6: *Takahashi Yuichi*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.19, Schließung seiner Privatmalschule 1884, wo regelmäßig Privatausstellungen stattfanden, Harada M., *Nihon no...*, S. 101, Harada Hikaru, *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.19

⁶⁶⁶ Kat. *Yôfûhyôgen no dônyû...*, S. 205/206

⁶⁶⁷ Harada M., *Nihon no...*, S. 103

⁶⁶⁸ Die Doppelrolle des Tennô entschlüsselte Croissant in ihrem mehr als lesenswerten Text <I.Kunst und Repräsentation in der „Malerei im westlichen Stil“> in dem Essay *Japanische Malerei am...*, München 2008, S. 54-60. Kurzinformationen in: Croissant, *Japanische Malerei in der Moderne. Zum Verhältnis zwischen...*, Loccumer Protokolle 21/02, 2003, S. 68, 69

⁶⁶⁹ Croissant, Doris, *Japanische Malerei am...*, München 2008, S. 55, 56

⁶⁷⁰ „*Takahashi Yuichi no shajitsushugi* (Takahashi Yuichis Realismus)", Harada M., *ibid.*, S.100

⁶⁷¹ Harada Hikaru, "6: *Takahashi Yuichi*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 19, Harada M., *ibid.*, S. 100,

1881 reiste Takahashi im Auftrag der Präfektur Yamagata in das Tôhoku-Gebiet, um Skizzen anzufertigen. Diese dienten als Malvorlagen.⁶⁷² Im gleichen Jahr entstand das Bild "Tunnel durch den Kuriko(yama)- Berg, Westeingang."⁶⁷³ (Abb.107). Der Tunnel, 1877 begonnen und 1881 im Zuge des Mishima-Bauprojekts fertiggestellt, war 870 m lang und verband die durch eine Gebirgskette getrennten Präfekturen Yamagata und Fukushima. Im Sommer 1881 kam Yuichi zur Erstellung der Skizzen in das Gebiet, am 3. Oktober des Jahres weihte Kaiser Meiji den Tunnel ein. Das Bild des Westausgangs war das erste Bild, mit dem „der Maler die Monumente der Moderne im Bild verewigen sollte“.⁶⁷⁴ 1885 malte Yuichi ein zweites Bild, wohl den Ostausgang.

Arbeiter sind am Eingang des Tunnels beschäftigt, man sieht die dunkle Öffnung in den Berg sowie die steinigen Berghänge, auf der rechten Seite fließt ein Gebirgsbach herab. Breite und Höhe des Tunnels werden durch die dargestellten Personen berechenbar, bei einer durchschnittlichen Körperlänge von 1,60 m ist der Tunnel rund 5 m hoch und rund 7 m breit. Der stilistische Einfluß Fontanesis verhindert jedoch eine eindeutige Interpretation: Der Eindruck einer vollrealistischen Malerei ist durch die abgegriffen-pastose Pinselführung in der Manier des Fontanesi so massiv eingeschränkt, daß nicht sichtbar wird, ob Fakten vermittelt, oder ob ein im Vergleich zur akademischen Malweise frei gestaltetes Erinnerungsbild an eine geglückte Ingenieursleistung⁶⁷⁵ gemalt werden sollte.⁶⁷⁶

Der erfolgreiche Tunnelbau eröffnete ungeahnte Dimensionen: Die sehr gebirgige Oberfläche des Landes konnte nach und nach durchtunnelt werden, Schienen und Straßen ermöglichten eine wesentlich verbesserte und schnellere Durchquerung der Gebiete. 1881/82⁶⁷⁷ malte Yuichi die "Ewige Brücke über den Fluß Su"⁶⁷⁸ (Abb.108). Diese Brücke ist ein vereinfachtes Viadukt in Steinbauweise, auf stabilen Steinstützen lasten die Bögen. Deutlich sichtbare Wasserreste an den Flußseiten zeigen das Gebiet als von Überschwemmungen gefährdet, mit Steinen aufgeschüttete und mit Grasanpflanzungen

Kat. *Yôfûhyôgen no dôn'yû*, S. 206

⁶⁷² Tanaka, *Yôga*..., S. 183

⁶⁷³ Takahashi Yuichi, "Tunnel durch den Kuriko(yama)-Berg, Westeingang", 1881, Öl, Leinwand, 99,2 x 146,4 cm, Imperial Household Agency, Quelle: siehe Abb. Verz.

⁶⁷⁴ Croissant, Doris, in Kat. Japan und Europa..., Katalogteil, S. 539

⁶⁷⁵ Möglicherweise monumentalisierte Takahashi auch in diesem Bild die Szenerie gezielt, wie Croissant dies bei dem Folgebild des Jahres 1885 feststellte. Sie betrachtet dieses Bild als eine „Romantisierung eines profanen Motivs westlicher Industriemalerei“, Croissant, Kat. Japan und Europa..., S. 540

⁶⁷⁶ Tanaka bezeichnet sie als Bilddokumente, auf denen die Monumente des modernen Straßen-, Brücken- und Tunnelbaus festgehalten wurden. Tanaka, S.183 Als Quellen hätten möglicherweise die Ikonographie der Edo-Zeit (Kôno, 1990) oder der Einfluß der Fotografie (Kôbe, 1990, Kinoshita, 1992) fungiert. Tanaka, Kat. Japan und..., S. 592

⁶⁷⁷ Jahreszahl 1885 in Kat. *Yôfûhyôgen no dôn'yû*..., S. 223

⁶⁷⁸ Takahashi Yuichi, "*Sumidagawa ni kakaru Tokiwabashi* (Ewige Brücke über den Fluß Su)", Anfang der 1880er, Öl, Leinwand, 104,3 x 151,6 cm, Nationalmuseum Tokyo (*Tokyo kokuritsu hakubutsukan*), Quelle: siehe Abb. Verz.

befestigte Deiche zu beiden Seiten stabilisieren den Bau. Die Holzgeländer und die mit Metall bekrönten Holzpfeiler entstammen jedoch der japanischen Tradition des Holzbrückenbaus: Nur noch ein Rest dieser Tradition, auf die man stolz gewesen war und die Straßen und Stadtteilen den Namen gab (Kamebashi dôri/Froschbrückenstraße, Nihonbashi/Japanische Brücke/n), ist verblieben, das japanische Geländer schmückt einen Bau im europäischen Stil. Die isolierte Darstellung der Brücke und der riesige Telegrafmast bezeugen vor an den Rand gedrängten japanischen Bauernhäusern Yuichis Absicht, die westliche Ingenieurskunst zu verherrlichen und bereits entstandene Bauten zu dokumentieren. Denn diese Brückenkonstruktion ermöglichte ohne aufwendige Bogenbauten aus Holzplanken die leichte Überquerung auch im Winter und mit Gepäck. Der Vergleich mit der von Kôkan gezeichneten Kintai-Brücke aus dem Jahr 1790 (Abb. 58 und 59) zeigt den Unterschied der Bauweisen. Die steilen Bögen aus Holzplanken dieser sehr langen Brücke sind nur mit Mühe begehbar. Sie lasten zwar auf großen massiven Steinstützen, doch auch hier mußten die Brückenenden, die im unbefestigten Uferbereich lagen, mit Holzgerüsten gestützt werden. Das Ufer war problematisch für den Bau, bei Trockenheit wurde der Untergrund sandig, bei Regen⁶⁷⁹ war er überschwemmt und später versumpft, dies gefährdete die Stabilität der Brücke, da der Grund nachgab.

Im gleichen Jahr 1881 malte Yuichi das Bild „Vor dem Tor der Kaiserlichen Präfekturalverwaltung“⁶⁸⁰ (Abb. 109). Der Aufbau des Präfektursystems nach französischem Vorbild war eine der ersten administrativen Maßnahmen der neuen Regierung nach 1868 gewesen. 13 Jahre später hielt Yuichi den Blick auf den Zugangsbereich einer traditionellen höfischen Anlage mit geöffnetem Tor fest. Eine europäische Kutsche fährt mit Tempo über eine kleine japanische Brücke auf dieses Tor zu. Die Brücke ist mit einer westlichen Gaslaterne beleuchtet, der Graben oder Abwasserkanal bereits überquert. Wassergräben schützten japanische Burganlagen; ein Wassergürtel trennte auch die Insel Dejima, auf der die Niederländer wohnten, vom japanischen verschlossenen Territorium. In diesem Bild ist der bereits überwundene Wassergraben Symbol der beendigten Abgrenzung vom Westen: Denn die westliche Kutsche hat ihn mit Leichtigkeit überwunden und ist im Begriff, durch das geöffnete Tor in das Innere der Anlage vorzudringen.⁶⁸¹ Yuichi, der im Auftrag der Regierung arbeitete, formulierte mit

⁶⁷⁹ Dies ist während der Regenzeiten im Juni ("Pflaumenregen"/*Baiu*, *Tsuyu*) und im August, September (*Taifu*) häufig der Fall.

⁶⁸⁰ Takahashi Yuichi, „*Kyûjôkenchô monmaezu* (Vor dem Tor der Kaiserlichen Präfekturalverwaltung)“, 1881, Öl, Leinwand, 63 x 123 cm, Kaiserliche Bibliothek, Quelle: siehe Abb. Verz.

⁶⁸¹ Die Trennung von Innen (Japan) und Außen, (vormals China, später der Westen) gilt nach Auffassung Satô Dôshins als Grundprinzip der japanischen Kultur und Gesellschaft. Nach Croissant, *Japanische Malerei am...*, München 2008, S. 59

diesem Bild ein Programm tiefergehender Verwestlichungsbestrebungen. Im linken Bildteil liegt die Palastanlage mit tiefgezogenen, über- und ineinandergeschachtelten Dächern. Die Anlage ist von einer Mauer umgeben, die einerseits die traditionelle Schutzfunktion hat⁶⁸², andererseits jedoch auch auf den Schutz der modernen Regierung vor inneren, ultranationalistischen Gegnern hinweist, die um 1880 wieder vehement auftraten. In diesem Sinne verweisen auch die Leitern, die in praktischer Hinsicht eigentlich nur Instandsetzungs- und Umbauarbeiten am Gebäudekomplex dienen, auf die Arbeit am Aufbau eines westkompatiblen Industrie- und Rüstungsstaates bis in die Tiefen japanischer Strukturen hinein.

Mishima Michitsune (1835-1888), Abgeordneter des Verwaltungsgebietes Tôkyô⁶⁸³, ordnete den Bau von Straßen in den Präfekturen Yamagata, Fukuoka und Tochigi⁶⁸⁴ an. Bereits 1881 hatte Yuichi ein Bild des Kurikoyama-Tunnels gemalt. 1884 bereiste Yuichi - wie bereits Tôgai 1876⁶⁸⁵ und Goseda Yoshimatsu vor 1880⁶⁸⁶ - die Region Tôhoku und fertigte in Westtechnik Skizzen der einzelnen Distrikte an.⁶⁸⁷ Eine Bildserie von 1885 hat den Fluß Mogami zum Thema, einen wichtigen Wasserweg in der Region Tôhoku. Der Fluß entspringt im Azumaberg an der Grenze zwischen Fukushima und Yamagata, einem der Zielgebiete des Straßenbauprojektes, durchquert das Yonezawa-Yamagata-Shinjô-Becken, die Ebene Shônai und mündet bei der Hafenstadt Sakata in das Japanische Meer.⁶⁸⁸ Yuichi malte Bilder der einzelnen Gebiete, die von diesem Fluß durchquert werden: Abb.110⁶⁸⁹ zeigt den Blick in ein Gebirgstal, durch das der Mogami fließt. Die Darstellung vermittelt deutlich die Struktur der Flußlandschaft. Steile, kaum bewachsene Kalk- oder Kreidefelsen und das geröllübersäte Ufer zeigen, daß das Flußtal unzugänglich war. In einer Krümmung ist auffällig ein Boot dargestellt, das die Größenverhältnisse nachvollziehbar macht. Dieses Bild diente Infrastrukturmaßnahmen und militärischen Zwecken, denn der Fluß Mogami wurde "...in alter Zeit als Wasserweg für die Seeflotte"⁶⁹⁰ bis zum Hafen Sakata am Japanischen Meer genutzt. Yuichi malte auch Bilder der Straßen

⁶⁸² Nach Croissant symbolisieren die hohen Mauern den Schutz des Inneren des alten Kaiserpalasts in Kyôto – der die japanische Tradition bewahrt - vor dem Fremden, Croissant, Vortrag „Kunst und nationale Repräsentation, Heidelberg, 3.2.2005

⁶⁸³ Ibid. u. *Nihongo daijiten*, S. 1884

⁶⁸⁴ Kat. *Yôfûhyôgen no dônyû...*, S. 206 Die Provinz Tochigi wurde dem Raum Tôhoku zugeordnet, liegt jedoch im Raum Kantô, *Nihongo daijiten*, S. 1403. Harada Minoru stellt jedoch die Tôhoku-Landschaftsdarstellungen neben Yuichis Stilleben ("*Tôfu to ange*/*Tôfu* und gebratener Tôfu“) und das Bild "*Oiran* (Porträt einer Kurtisane)" - Harada M., *Nihon no...*, S. 101 –, sodaß der Eindruck privat entstandener Landschaftsbilder entsteht. Dies ignoriert den Kontext, in dem diese Bilder entstanden.

⁶⁸⁵ Kat. *Yôfûhyôgen no dônyû...*, S. 205

⁶⁸⁶ Hokuriku, Tôkai, *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 47

⁶⁸⁷ Ibid., S. 206

⁶⁸⁸ *Nihongo daijiten*, S. 1987

⁶⁸⁹ Takahashi Yuichi, „Mogami-Flußlandschaft (*Mogamigawa fûkei*)“, 1885, Öl, Leinwand, 104,0 x 151,0 cm, Nationalmuseum Tokyo (*Tokyo kokuritsu hakubutsukan*), Quelle: siehe Abb. Verz.

⁶⁹⁰ *Nihongo daijiten*, S. 1951

der Hafenstadt Sakata⁶⁹¹, und er publizierte 1885 drei Skizzenbücher mit insgesamt 128 Lithografien einzelner Straßen des Mishima-Bauprojekts, die "Skizzenbücher zum Gedenken an die Fertigstellung der Mishimastraßen."⁶⁹² Abb.111⁶⁹³ zeigt eine dieser Straßen in der Provinz Yamagata, dem Mündungsgebiet des Flusses Mogami, und zwar in der Hauptstadt Yamagata. Dargestellt ist die Hauptstraße, breit und eben führt sie direkt zum Verwaltungsgebäude der Provinz. Die Seiten sind großzügig westlich bebaut, an den Straßenecken zur rechten und linken stehen, eingefriedet mit Holzzäunen, jeweils große zweistöckige herrschaftliche Bürgerhäuser mit Portal, Walmdach und Dachreiter. Die Häuser selbst sind umgeben von Grünflächen, Geräte- oder Gärtnerhäuschen und kleinen japanischen Gärten zur Straße hin. Offene Abwasserkanäle an den Seiten deuten auf bereits bestehende Kanalisation, japanische Elemente sind auf die Gartengestaltung, d.h. auf ästhetische Funktionen, reduziert.

Mit dieser Darstellungsweise zeigt Yuichi einerseits, daß man in Japan um 1885 bereits im Stil des europäischen Großbürgertums bauen konnte. Europäische Architektur begrenzt nun eine japanische Hauptstraße, die Mishimastraße in Yamagata-Stadt, die sehr breit auf das Verwaltungsgebäude zuläuft. Das Bild signalisiert andererseits auch die Integration Europas auf urbaner Ebene: Bis in die Tiefen des Landes dringen europäische Stadtstrukturen vor, den Verwestlichungszielen der Regierung entsprechend. Die breiten, gut befahrbaren, militärisch nutzbaren Straßenzüge dürften dem französischen Modell Haussmanns nachempfunden sein. Die gesamte Szenerie macht deutlich, daß alles den großen Regierungszielen untergeordnet wurde.

⁶⁹¹ Ibid., S. 761

⁶⁹² "Mishimadôrô kansei kinenchô", Kat. *Yôfûhyôgen no dônnyû...*, S. 206

⁶⁹³ Takahashi Yuichi, "Yamagatashi-gaizu, Yamagata kenchô mae dôri (Stadt Yamagata, Hauptstraße vor dem Gebäude der Präfekturalverwaltung)", 1885, Öl, Leinwand, 104,4 cm x 151,5 cm, Präfektur Yamagata, Quelle: siehe Abb. Verz.

6.3 Das Innenministerium (*Naimushō*) und die Landsteuerreform (*Chiso kaisei*): Bilder der Bauern

Im Jahre 1873 wurde das zweite für den Bau der Fundamente des modernen japanischen Staates⁶⁹⁴ wichtige Ministerium eingerichtet, das Innenministerium (*Naimushō*).⁶⁹⁵ Dieses Ministerium und das Ministerium für das Ingenieurwesen bildeten die „beiden Achsen der Maßnahmen zur Steigerung der Produktivität, welche die Meiji-Regierung durchführte.“⁶⁹⁶ Das Innenministerium verstaatlichte das Rüstungswesen, den Eisenbahnbau und die Telegrafie⁶⁹⁷, es war für die Montanindustrie als wirtschaftliche Basis zuständig.⁶⁹⁸ Weiterhin war es mit dem Aufbau der zukünftigen Exportindustrien, Seidenherstellung und Teeproduktion, betraut⁶⁹⁹, leitete den Bau staatlicher Webereien und Spinnereien ein⁷⁰⁰ und unterstützte den privaten Unternehmensaufbau durch staatliche Subventionen sowie den Verkauf von Importmaschinen.⁷⁰¹

Die Bauern wurden gezielt für den Aufbau des Industriestaates und der Exportindustrie eingesetzt: Nach der Zentralisierung des Landes wurden Felder, die vormals unter der Herrschaft der einzelnen Feudalherren getrennt voneinander besteuert worden waren⁷⁰², durch eine Landsteuerreform (*Chiso kaisei*) landesweit einheitlich besteuert, „...um das finanzielle Fundament der Regierung Meiji zu festigen.“⁷⁰³ Das Novum nach westlichem Vorbild war, die Steuerlast in Geld zu begleichen. Bereits im Juli 1873 wurde das Gesetz „Regelungen der Landsteuerreform“ (*Chiso kaisei jōretsu*) erlassen⁷⁰⁴, dieses System garantierte eine vorausberechenbare, da in Geld zu bezahlende Steuereinnahme.⁷⁰⁵ Das Steuerreformamt des Finanzministeriums⁷⁰⁶ erhöhte die Forderungen an die Bauern, da die Landsteuerreform bis Ende 1876 durchgeführt sein sollte.⁷⁰⁷ Dies bedeutete ständige Arbeit auf kleinen Feldern, um die Abgabeforderungen irgendwie zu erwirtschaften.

Goseda Yoshimatsu hielt 1873, zum Zeitpunkt der Etablierung des Ministeriums und der Landsteuerreformgesetzgebung, in Öltechnik eine Bäuerin fest, die an einem kleinen

⁶⁹⁴ Nakamura Masanori, "*Nihon shihonshugi no hattatsu*", in: *Keizaigaku jiten*, S. 101. Asai betrachtet das *Naimushō* ebenfalls als grundlegend für die „Maßnahmen zur Steigerung der Produktivität“, Asai Yoshio, "*Shokusan kōgyō*", in: *Keizaigaku jiten*, S. 109

⁶⁹⁵ Weitere Erläuterungen in *Nihonshi jiten*, S. 703

⁶⁹⁶ Nakamura, "*Nihon shihonshugi no hattatsu*", in: *Keizaigaku jiten*, S. 101

⁶⁹⁷ *Nihonshi jiten*, S. 489

⁶⁹⁸ Asai, S. 109. Auflistung der Industriezweige: *Nihonshi jiten*, S. 1279

⁶⁹⁹ Nakamura, *ibid.*, S. 101

⁷⁰⁰ *Nihonshi jiten*, S. 489

⁷⁰¹ *Ibid.*

⁷⁰² *Ibid.*, S. 620

⁷⁰³ Nakamura Masanori, "*Chiso kaisei* (Die Landsteuerreform)", in: *Keizaigaku jiten*, S. 107

⁷⁰⁴ *Ibid.*, S. 107, 108 u. *Nihonshi jiten*, S. 620

⁷⁰⁵ Weitere Erläuterungen des Gesetzes in: *Nihonshi jiten*, S. 620

⁷⁰⁶ *Okura shō chiseiryō kaisei kyoku*

⁷⁰⁷ *Nihonshi jiten*, S. 620.

Spinnrad für den privaten Bedarf arbeitet (Abb.112)⁷⁰⁸. Das Bild zeigt in lockerem, pastosem Duktus eine Mutter in traditioneller Bekleidung an einem Spinnrad, ihr Kind schaut zu. Yoshimatsu stellte sie zufrieden und ruhig an ihrem Gerät sitzend dar, behäbig dreht sie den Faden. Das Bild vermittelt in keiner Weise die Realität der schweren Erwerbssituation der Bauern. Charles Wirgman hielt die direkte Lebensumgebung der Bauern, einen Hof, fest. Er lebte zu dieser Zeit in Japan und soll sich sehr für das Leben der Bevölkerung interessiert haben.⁷⁰⁹ Er malte zu Beginn der Meijizeit das Bild „Bauernhof in Niigata“⁷¹⁰ (Abb.113). Dargestellt ist ein Kleinbauernhof in der Zeit der Umstrukturierung, als arme Pächter den Hof erwerben konnten und unter hoher Steuerbelastung arbeiteten. Das Gebäude ist zweistöckig, das Dach mit Steinen gegen den Wind befestigt. Das Erdgeschoß ist vollständig in Holzbauweise errichtet, die Räume des Obergeschosses haben dünne Außenfronten aus Papier (*shôji*). Zwei Bauersleute - ein Ehepaar - sind dabei, Feldarbeiten zu verrichten, Wasser wird an Tragestangen transportiert.

Während der kaisertreue Goseda Yoshimatsu das Dasein einer Bäuerin beschönigend zeigte, gab Wirgman einen versteckten Hinweis auf die Bedingungen, unter denen die Bauern lebten. Denn: Nur noch zwei Personen der Kleinbauernfamilie, die Hof und Parzelle bewirtschaften, sind abgebildet, die Töchter fehlen. Sie arbeiteten kostenlos in den staatlichen und privaten Produktionsstätten, die damals gebaut wurden.⁷¹¹ Zum Beispiel begann man bereits 1870 mit dem Bau einer Seidenfabrik in Tomioka⁷¹², 1872 wurde die Produktion unter einem französischen Techniker aufgenommen⁷¹³, über 200 Fabrikarbeiterinnen - Bauerntöchter - arbeiteten dort.⁷¹⁴ Der Aufbau des größten Rohseidenherstellungsgebiets Japans, des "Rohseidenkönigreiches Nagano", wurde mithilfe der nahezu kostenlosen Arbeitskraft junger Frauen vom Land⁷¹⁵ durchgeführt, die Bauerntöchter arbeiteten an italienischen und französischen Maschinen⁷¹⁶ zu Dumpinglohnbedingungen in den schnell hochgezogenen Seidenfabriken, Spinnereien und

⁷⁰⁸ Goseda Yoshimatsu, „*Meiji rokunen, Yokohama Nishiôtamura no nôfu* (Bäuerin aus dem Dorf Nishiôta, Yokohama, im Jahre Meiji 6)“, 1873, Öl, Leinwand, 17,7 x 42,3 cm, Präfekturmuseum Kanagawa, Quelle: siehe Abb. Verz.

⁷⁰⁹ Vgl. Hori, "9: *Chiyâruzu Wâguman*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 24

⁷¹⁰ Charles Wirgman, „*Niigata no ie* (Bauernhof in Niigata)“, Anfang Meijizeit/um 1870, Wasserfarben auf Papier, 23 x 29 cm, Nationalmuseum Tokyo (*Tokyo kokuritsu hakubutsukan*), Quelle: siehe Abb. Verz.

⁷¹¹ Asai, "„*Shokusankôgyô*“, in: *Keizaigaku jiten*, S. 108

⁷¹² Autorenteam der Nippon Steel, *Nihon, sono...*, S. 49/51 u. Nakamura Masanori, "*Nihon no Sangyô kakumei*", in : *Keizaigaku jiten*, S. 103

⁷¹³ *Nihonshi jiten*, S. 694

⁷¹⁴ Ibid.

⁷¹⁵ Nakamura Masanori, "*Nihon shihonshugi no hattatsu*", S. 101, "*Nihon no Sangyô kakumeiki*", S. 103, "*Kisei jinushi sei* (Das System des Parasitären Gutsherrentums)", *Keizaigaku jiten*, S. 109

⁷¹⁶ Nakamura, S. 103, genaue Ausführungen *ibid.*, S. 103/104

Webereien⁷¹⁷ und ab 1878 in Baumwollfabriken.⁷¹⁸

Die steuerlichen Forderungen setzten die Bauern, denen Mitarbeiter auf dem Feld fehlten, innerhalb kurzer Zeit unter größten Druck. Sie verarmten, und so kam es in den Jahren um 1876, dem geplanten Endpunkt der Reformen, in den Präfekturen Wakayama, Okayama und Fukui zu Widerständen gegen die Steuerveranschlagungen.⁷¹⁹ Im darauffolgenden Jahr 1877 wurden zwar die Steuerbelastungen gesenkt, doch verhinderte dies die völlige Verarmung der Bauern um 1881 nicht. Die gezielte Ausnutzung der Bauern auf dem Land und in den Fabriken ermöglichte die geplante schnelle Entwicklung der japanischen Baumwollindustrie. Ab 1882 konnten durch Finanzierungshilfen von Baumwollhändlern und privaten Geldgebern große Fabriken gebaut werden, in denen moderne englische Webstühle eingesetzt wurden⁷²⁰, an denen wiederum Bauerntöchter arbeiteten. Die von den Bauern erwirtschafteten Gelder flossen direkt in Infrastrukturierungs- und Rüstungsmaßnahmen, deren Ergebnisse Takahashi Yuichi im gleichen Zeitraum in Öltechnik verherrlichte. Das Bild "Tokiwa-Brücke über den Fluß Su" (Abb.108) (1881/82), bereits gezeigt, vermittelt exakt auch die Haltung gegenüber den Bauern, die Takahashi Yuichi als Staatsdiener zu demonstrieren hatte: Bedeutungsperspektivisch vergrößert stehen Brücke, Ingenieurstechnik und das Symbol der Telegrafie im Vordergrund, am Rand und im Hintergrund verbleiben die kleinen Bauernhäuser. Da deren Bewohner ebenfalls dem Staat dienten, wurden sie gewissermaßen erwähnt, die Bauernhäuser sind sachlich und ohne sozialkritischen Kommentar dargestellt.

Asai Chû, der den künstlerischen Zweig an der Ingenieurkunstschule repräsentiert, thematisierte im Jahr 1888 das Leben der Bauern nochmals. Das Bild „Feldarbeit im Frühling“⁷²¹ (Abb.114) zeigt in großen, pastosen Pinselzügen im lockeren Malstil Fontanesis mehrere große Bauernhäuser mit strohgedeckten Dächern, die vor einem Waldstück stehen. Strauchfelder, Baumreihen und ein großes Rapsfeld, das abgeerntet wird, füllen den Bildraum bis in den Vordergrund. Bildzentrum ist das große Feld, auf dem mehrere unkenntlich dargestellte Personen mit einfachem landwirtschaftlichem Gerät arbeiten. Die impressionistische Malweise vermittelt den Eindruck eines bäuerlichen Idylls. Doch befanden sich die ohnehin verarmten Bauern 1888 in einer noch schwierigeren Situation. Denn in diesem Jahr war in der Nachfolge des Innenministeriums das Ministerium für Landwirtschaft und Handel (*Nôshômushô*) eingesetzt worden. Es war

⁷¹⁷ Nakamura, *Kisei jinushi sei*, ibid., S. 109

⁷¹⁸ Nakamura, "*Nihon no Sangyô kakumeiki*", S. 103

⁷¹⁹ *Chiso kaisei hantai ikki* (Aufstände gegen die Landsteuerreform), *Nihonshi jiten*, S. 620/621 u. Nakamura, "*Chiso kaisei*", in: *Keizaigaku jiten*, S. 108

⁷²⁰ Nakamura, S. 103

⁷²¹ Asai Chû, „*Shunpô* (Feldarbeit im Frühling)“, 1888, Öl, Leinwand, 55 x 74 cm, Nationalmuseum Tokyo (*Tokyo kokuritsu hakubutsukan*), Quelle: siehe Abb. Verz.

zuständig für die Aufgaben des Innenministeriums, des Ministeriums für das Ingenieurwesen und des Finanzministeriums⁷²², für Agrarwesen, Forstwirtschaft, Handel und Bauwesen: Das Bild entstand in einer Übergangszeit, als die verarmten Bauern in eine gesetzlich verankerte moderne Form der Leibeigenschaft gebracht werden sollten. Asai Chû, der an der regierungsgesteuerten Kôbukunstschule eine künstlerisch-technische Ausbildung erhalten hatte⁷²³, setzte setzte die Möglichkeiten westlicher Malweise dafür ein, die tatsächliche Lage der Bauern im Sinne der Propaganda zu beschönigen: Nach 1894⁷²⁴ führte das Ministerium für Landwirtschaft und Handel ein "Landverwaltungssystem im Stil des Gutsherrentums" (*Jinushiteki nôsei*)⁷²⁵ ein, das die Ausbildung des sog. „Parasitären Gutsherrentums" (*Kisei jinushi seido*)⁷²⁶ zur Folge hatte.

6.4 "Europa" auf japanischen Ölbildern während der "Überwinterungszeit der Westmalerei (*Fuyugomori*)"⁷²⁷ in den 1880er Jahren: Propaganda

In den 1880er Jahren kam es zur wirtschaftlichen und politischen Krise aufgrund finanzieller Schwächen nach dem kostenintensiven Südwestkrieg, den Widerständen der Bauern und daraus resultierenden fehlenden Steuereinnahmen. Dies unterstützte die Fraktion der Ultrationalisten und der Traditionalisten, die gegen die Ziele der Regierung Meiji arbeiteten.⁷²⁸ Heftige Widerstände gegen die weitere Verwestlichung des Landes bis hinein in kulturelle Bereiche flammten erneut auf, die Angriffe richteten sich auch gegen die Westmalerszene, die für die Regierung arbeitete.⁷²⁹ Sie geriet um 1882 in eine Überlebenskrise, die unter der Bezeichnung "Überwinterungszeit der Westmalerei" (*Yôga fuyugomori*)⁷³⁰ bekannt ist.⁷³¹ Im Jahr 1883 wurde auch die Kunstschule für das

⁷²² *Nihonshi jiten*, S. 758

⁷²³ So auch das Bild "*Shûkaku* (Mähen/Ernte), 1890, *Tôkyô geijutsu daigaku*

⁷²⁴ "Nach dem Rußland- und Chinakrieg..." *Nihonshi jiten*, S. 758

⁷²⁵ *Ibid*

⁷²⁶ Nakamura, "*Kisei jinushi sei*", in: *Keizaigaku jiten*, S. 109

⁷²⁷ Croissant übersetzt mit „dunkle Jahre“, Vortrag „Kunst und...“, Heidelberg, 2005

⁷²⁸ Harada Minoru, *Nihon no...*, S. 104

⁷²⁹ *Ibid.*, S. 104/105

⁷³⁰ „*Yôga no fuyugomori*“, Harada Hikaru, "6: *Takahashi Yuichi*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 19. Croissant ist hingegen der Auffassung, daß die Überwinterungszeit bis 1985, dem Jahr der ersten großen Ausstellung japanischer Westmalereien im Ausland (Köln und Venedig), dauerte. Croissant, *Japanische Malerei am...*, München 2008, S. 60

⁷³¹ Die Rede des Kunsthistorikers Ernest Francisco Fenollosa, Dozent an der Universität Tokyo, der 1882

Ingenieurwesen geschlossen, dies jedoch aus finanziellen Gründen.⁷³² Auch hatten die Westmaler, die im Auftrag der Regierung arbeiteten (Koyama Shotarô, Takahashi Yuichi, Hyakutake Kenkô, Goseda Yoshimatsu, Wahl des Bildes "Puppentheater" in den französischen Salon⁷³³), inzwischen das erforderliche technische Niveau, sodaß die Schließung keine negativen Folgen für die weiteren Aufbaumaßnahmen der Regierung hatte.

Die Traditionalisten setzten sich vehement dagegen ein, daß die für die Industrialisierung eingesetzten westlichen Techniken sich auch kulturell in Japan etablierten: Auf dem „Ersten und Zweiten Inländischen Wettbewerb für Malerei" (*Daiikkai, dainikai naikoku kaiga kyôshinkai*)⁷³⁴ 1882 und 1884 wurden Bilder in westlichen Techniken abgelehnt. Zugleich erlebten die japanischen Traditionskünste (Kanôha, Tosaha, Shijôha), die wegen der Verwestlichung ihre Unterstützerschicht verloren hatten, einen Aufschwung.⁷³⁵ 1884 gründeten der vehementeste Traditionalist Okakura Tenshin und Fenollosa einen Verein zum Schutz der Traditionsmalerei.⁷³⁶ Im gleichen Jahr 1884 kam es zu einem Disput zwischen Okakura Tenshin und dem Westmaler Koyama Shotarô. Koyama, der im Auftrag der Regierung an militärischen Institutionen unterrichtete, forderte während einer Beurteilung der Werke der Unterstufe der Skizzenabteilung die Ausführung der Skizzen nach westlicher Art mit dem Bleistift. Okakura, Vertreter der Traditionskünste, verlangte, Skizzen nur mit dem Pinsel anzufertigen. Es soll dabei zu einer handfesten Auseinandersetzung gekommen sein.⁷³⁷ Diese verdeutlicht den heftigen Kampf um kulturelle Substanzen: Der Vertreter der Westmalerei kämpfte darum, die westlichen Techniken, die dazu beigetragen hatten und weiterhin beitrugen, den Industriestaat aufzubauen, zu lehren. Okakura Tenshin war jedoch nicht in der Lage, die anwendungsbezogene, rationalistische Seite der Westtechniken zu akzeptieren, da für ihn

die Westmalerei als schädlich für die japanische Kunst bezeichnete - Yamanashi, "22: *Aanesuto F. Fuenorosa* (Earnest F. Fenollosa)", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 50/51 u. Harada Minoru, *Nihon no...*, S. 105 – ist als Vorgabe, wohl aus Angst vor ultranationalistischen Übergriffen, einzustufen. Denn diese Äußerung steht im Widerspruch zu seiner an anderer Stelle geäußerten Forderung, man müsse beide Kunstformen (Nihonga und Westtechnik) synthetisieren (ausgeführt in Croissant, *Japanische Malerei am...*, München 2008, S. 60ff

⁷³² *Nihonshi jiten*, S. 345, Harada Hikaru, "6: *Takahashi Yuichi*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 19. Croissant nennt als Grund den Weltruhm der 1873er Weltausstellung. Man habe um die Zukunft der japanischen, exotischen Kunst gebangt, die im Ausland gut verkauft worden sei. Croissant, *Yôga – Malerei und...*, S. 533

⁷³³ Nagado Sasue, "20: *Goseda Yoshimatsu*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 47 u. Harada M., S. 106

⁷³⁴ Yamanashi, "22: *Aanesuto Fuenorôsa* (Earnest F. Fenollosa)" in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 51

⁷³⁵ Vereinsgründungen 1879 mit Unterstützung angesehener Pädagogen und Literaten, die sich ausschließlich für die Traditionsmalerei einsetzten, Harada M., S. 105

⁷³⁶ Den Verein „*Kanga(kai)*“ (übersetzt nach Croissant: Gesellschaft zur Begutachtung der Malerei), Harada M., *Nihon no...*, S. 105. Andere Aufgaben und das Ziel einer Nihonga-Reform (*Shin nihonga*) unter Anleitung des Fenollosa, der in diesem Verein japanische Maler unterrichtete und beriet, beschreibt Croissant in: Croissant, *Japanische Malerei am...*, München 2008, S. 60ff

⁷³⁷ Vgl. Harada M., *ibid*

die Malerei mit anderen Aufgabenstellungen und einer anderen Geisteshaltung verknüpft war. Er forderte die Pinseltechnik.

Eine traditionelle Tuschmalerei von Kanô Hôgai, einem Maler der berühmten Traditionsschule Kanôha, verdeutlicht den Kampf gegen das Vordringen westlicher Geisteshaltung. Im Streitjahr 1884 malte Kanô Hôgai das Bild "Wildes Pferd unter einem Kirschbaum" (Abb.115)⁷³⁸. Dargestellt ist ein Pferd, das unter einem angedeuteten blühenden Kirschbaum wild emporsteigen will und gerade noch gehalten werden kann. Nicht die korrekte Wiedergabe der Oberflächenstrukturen, der Umgebung oder der Person steht im Vordergrund, sondern die Übermittlung einer Geisteshaltung und eines Gefühls. Das Pferd verweist auf die Empfindungen des Malers und seinen Stolz. Kaum mehr zu kontrollieren, verkörpert es unter dem Symbolbaum der Kirsche, deren Blüten Zeichen der Ästhetik und der Todesbereitschaft der Ritter der Edo-Zeit waren, die Wut des Traditionalisten, der sich gegen den oktroyierten Westen zur Wehr setzt.

Die westliche Fähigkeit der absoluten realistischen Wiedergabe der Oberflächenstrukturen illusioniert tatsächliches Leben. Diese Dimension des Schöpferischen, nach japanischer Auffassung den Göttern, bzw. dem erzeugenden Universum vorbehalten, sollte in der japanischen Malerei jedoch vermieden werden, weshalb die Traditionalisten die westliche Realistik ablehnten.⁷³⁹

Doch verfolgte die Regierung Meiji den Aufbau eines westkompatiblen Industrie- und Rüstungsstaates. Diesem Ziel war Kulturelles untergeordnet. Vor allem finanzielle Probleme waren der Grund, die Traditionskünste zu fördern. Das japanische Kunsthandwerk wurde unterstützt, da sich die Regierung seit den Exporterfolgen nach der Weltausstellung 1873 einen weiteren Aufschwung der Exportindustrie erhoffte.⁷⁴⁰ Den Vertretern der Traditionskünste, die sich auf kulturell - künstlerischer Ebene um maltechnische Details mit den an der regierungsgesteuerten Kôbukunstschule ausgebildeten Malern stritten, war nicht bewußt, daß auch ihre Arbeit der Wirtschaftspolitik diene.

In dieser Zeit wurde "der Westen" von japanischen Malern, die eine Zeitlang im Ausland lebten und die Malerei erlernten, auf Ölbildern thematisiert. Sie brachten jedoch, durch die Heimat geprägt und häufig ausgebildet in einer der Traditionstechniken, japanische Auffassungen der Bildherstellung mit, als sie sich der Westmalerei zuwandten. Jedes Bild in westlicher Technik und Thematik, das sie zu sehen bekamen, war aus diesem Grund für

⁷³⁸ Kanô Hôgai, "*Ookayûkuzu* (Wildes Pferd unter einem Kirschbaum)", 1884, Hängerolle, Tusche auf Papier, 137,9cm x 63,0 cm, keine Angabe über derzeitigen Standort

⁷³⁹ Siehe auch Mizusawa, in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 42, 43, u. Hashi, *ibid.*, S.32, 33

⁷⁴⁰ Harada Hikaru, "*6: Takahashi Yuichi*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.19

sie zunächst ein Novum bis hin zum Kulturschock, als sie bei ihren Bemühungen um den Erwerb der Technik westliche Themen der Zeit übernahmen. Die Bilder, entstanden während der Auslandsaufenthalte, verdeutlichen, welche Aspekte des Westlichen präferiert wurden. Zurück in Japan gerieten diese Einzelausschnitte zu allgemeingültigen Botschaften über "den Westen." Da die meisten Bilder in Europa gemalt wurden, vermittelten die Maler unter der Bezeichnung "Westen" Europäisches. Die in Japan ungewohnte Realistik der westlichen Maltechniken erhöhte darüberhinaus für den japanischen Betrachter die Suggestion der Authentizität des Dargestellten.

Im Jahr 1870 ging der Beamte Hyakutake Kenkô nach England, um dort Wirtschaftswissenschaften zu studieren.⁷⁴¹ Als Beamter arbeitete er wie Kawakami Tôgai, Takahashi Yuichi und Koyama Shotarô im Auftrag der Regierung. Im Jahr 1878 wechselte er, zum Zeitpunkt der fünften Weltausstellung, nach Paris. Er nahm Malunterricht bei Léon Bonnat⁷⁴², dort erlernte er die realistische Wiedergabe eines Objekts, wie das Bild "Christus" von Bonnat aus dem Jahre 1874 (Abb. 116)⁷⁴³ zeigt. Ab 1880 arbeitete Kenkô als Sekretär im Auswärtigen Dienst in Rom.⁷⁴⁴ Er lebte bis 1882, dem Jahr seiner Rückkehr, in Europa⁷⁴⁵, "reiste...in allen Gebieten Europas herum und malte gleichzeitig eifrig Bilder"⁷⁴⁶, die wohl, da er Beamter war, im Dienst der Information über Landschaften, Städte und Bauten standen. Nach der Rückkehr trat er sofort den Dienst im Ministerium für Landwirtschaft und Handel (*Nôshômushô*) an⁷⁴⁷, das im April 1881 als Nachfolgeministerium des Innenministeriums (*Naimushô*) eingesetzt worden war.⁷⁴⁸ 1879 malte Hyakutake Kenkô während seines Frankreichaufenthaltes das Bild „Bulgarin“⁷⁴⁹ (Abb.117). Es zeigt eine auf einen Korb gestützte liegende junge Frau in traditioneller bäuerlicher Bekleidung, einen Apfel in Händen. Kenkô hatte zu diesem Zeitpunkt das angestrebte hohe technische Niveau. Das Bild zeigt zwar Merkmale der in Frankreich vorgefundenen Stilmittel⁷⁵⁰, doch Kenkô konnte, aus einem fremden

⁷⁴¹ Er reiste insgesamt dreimal nach Europa. Oota Yasuhito, "14: Hyakutake Kenkô", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 34, 35

⁷⁴² Ibid., S. 35

⁷⁴³ Léon Bonnat, "Christus", 1874, Musée Petit Palais, Paris, siehe Abb. Verz.

⁷⁴⁴ Oota Yasuhito, "14: Hyakutake Kenkô", S. 35

⁷⁴⁵ Ibid.

⁷⁴⁶ Ibid.

⁷⁴⁷ Ibid.

⁷⁴⁸ *Nihonshi jiten*, S. 703

⁷⁴⁹ Hyakutake Kenkô, „*Burugaria no onna (Bulgarin)*“, 1879, Öl, Leinwand, 81 x 100cm Hochschule der Künste Tokyo, (*Tokyo geijutsu daigaku*), siehe Abb. Verz.

⁷⁵⁰ Zur genrehaften Bildthematik, die ein einfaches Bauernmädchen in realistischer Manier bildwert macht, gesellt sich ein klassizistoid-realistischer Darstellungsmodus, der den Eindruck erweckt, Kenkô habe sich als Schüler des Bonnat um die Verbannung antiker Bildelemente (hier den Diwan) zugunsten einer stärkeren Realitätsnähe unter Beibehaltung der klassischen strengen Positionierung des Körpers bemüht. Doch konnte Kenkô, der aus einem anderen Kulturkreis stammte, die Dimensionen dieser Veränderungen kaum erfassen.

Kulturkreis stammend, diese nicht angemessen erfassen; darüberhinaus waren japanische Ämter an technischen Qualitäten interessiert. Das Bild gab in Japan, wo es keine Vergleichsmöglichkeiten zur Überprüfung des Dargestellten gab, wo die aus Gründen der Armut revoltierenden Bauern schlicht als finanzielle Basis des aufzubauenden Industriestaats eingestuft wurden, eine eindeutige Information über die landwirtschaftliche Situation in Europa um 1880. Die europäischen Bauern der Zeit werden als begütert, jung und schön präsentiert, ihre Ernteergebnisse sind makellos. Das Bild gelangte zusammen mit den wirtschaftlichen Informationen, die Kenkô erarbeitet hatte, spätestens 1882 mit seiner Rückkehr in das ein Jahr zuvor eingerichtete Ministerium für Landwirtschaft und Handel. Im von Bauernrevolten und inneren Kämpfen geschüttelten Staat Japan bekam es damit propagandistische Dimensionen: Es ermunterte dazu, dem Vorbild Europa weiterhin nachzueifern. Dies jedoch nicht, um die Situation der Bauern zu verbessern, sondern um die Finanzierung der staatlichen Ziele zu garantieren.

1883 malte Goseda Yoshimatsu (1855-1915) während seines Frankreichaufenthaltes⁷⁵¹ das Bild „Puppentheater“⁷⁵² (Abb.118). Dargestellt ist eine Szene des Freizeitvergnügens in einem französischen Park. Vor einem Théâtre Amusant schauen sich Personen unterschiedlichen Alters, stehend oder sitzend und begleitet von Hunden, ein Puppenspiel an. Man unterhält sich, hat Zeit, genießt den Nachmittag im Freien miteinander. Der japanische Betrachter, ohne Vergleichsmöglichkeiten, erhielt Informationen über äußere kulturelle Unterschiede, die andersgeartete Bekleidung der Europäer, das Sitzen auf Stühlen, kuriose Alltagsverhalten wie die Hundehaltung. Doch gab das Bild auch Informationen über soziale Strukturen: Es sind Babies, Kinder und Großeltern dargestellt, dies erweckt den Eindruck einer Großfamilie, die sich gemeinsam das Puppenspiel anschaut. Die Großfamilie ist in der japanischen Gesellschaft von fundamentaler Bedeutung.⁷⁵³ Auch das Marionettentheater hat seit der frühen Edozeit (ca.1650) Tradition in Japan⁷⁵⁴, sodaß Goseda mit diesem Thema einer banalen Alltagsszene im Europa des Jahres 1883 ein positives, japanähnliches Bild der äußerlich fremdartigen Europäer gab. Damit unterstützte er als prokaiserlicher Maler die Regierung Meiji, die im Kampf mit inneren Gegnern stand.

Während der kaisertreue Goseda Yoshimatsu und der Beamte Kenkô ein positives Bild der

⁷⁵¹ Ab 1880 nahm Goseda in Paris Unterricht bei Léon Bonnat, bei dem auch Hyakutake Kenkô, Beamter des *Nôshômushô*, in der Zeit von 1878 bis 79 studiert hatte. Nagado Sasue, "20: Goseda Yoshimatsu", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 47

⁷⁵² Goseda Yoshimatsu, „*Ayatsuri Shibai* (Puppentheater)“, 1883, Öl, Leinwand, 84 x 119 cm, Hochschule der Künste Tokyo (*Tokyo geijutsu daigaku*), siehe Abb. Verz.

⁷⁵³ Vgl. Doi, Takeo, über Gruppenstruktur und Familismus: *Amae*, Freiheit in Geborgenheit: Zur Struktur japanischer Psyche, übersetzt a. d. Amerik. Helga Herborth, Tokyo: Kodansha, 1973, Frankfurt: Suhrkamp, 1982

⁷⁵⁴ *Nihonshi jiten*, "Ayatsuriza", S. 34

Europäer vermittelten, gab Yamamoto Hôsui 1882 ein negatives Bild einer Europäerin, ein frühes Signal der Grenzsetzung in Bezug auf die Verwestlichung der Bevölkerung. Er hatte bei Goseda Hôryû und später in der Kunstschule für das Ingenieurwesen gelernt und ging dann nach Frankreich.⁷⁵⁵ Das Thema der "Europäerin", bzw. der "Frau aus dem Westen" (*Seiyô fujin*) war um 1870 von Kunisawa Shinkurô aufgenommen worden. Er hatte sie, zu Beginn der Verwestlichung des Landes, als sittsam, wohlgezogen und zurückhaltend dargestellt. Das Profilporträt "Europäerin"⁷⁵⁶ (Abb. 119) von Yamamoto hingegen zeigt im Jahr 1882 "die Europäerin" völlig anders: Dargestellt ist eine Frau, die um den Hals ein rotes Band trägt und deren Kleid, mit lockerem Duktus wiedergegeben, tief ausgeschnitten ist. Der Vergleich mit dem Bildnis einer Japanerin verdeutlicht, daß Yamamoto, der eine Frau aus tieferen Schichten, vielleicht eine Kellnerin⁷⁵⁷, malte, in Japan das Bild freizügiger und unkultivierter Europäerinnen gab. Murayama Kaita malte auch wesentlich später noch, im Jahr 1917, Japanerinnen als traditionsbewußte, sittsame Frauen: Das Bild „See und Frau“⁷⁵⁸ (Abb.120) zeigt eine Japanerin, die ruhig und zurückhaltend am Wasser sitzt und die mit einem Kimono bekleidet ist. Dieses Kleidungsstück verhindert durch die Zylinderform jede Andeutung der Entblößung oder Körperlichkeit. Dies gibt einen Hinweis auf den Kulturschock, den das Bildnis der Europäerin von Yamamoto verursachen mußte. Der Verzicht auf die Nennung des Namens der Frau verallgemeinerte diese negative Bildaussage: Das Bild gab eine Information über den Westen, die nach 10 Jahren oktroyierter Verwestlichung in krassem Gegensatz zu Kunisawas Bild der sittsamen Europäerin steht und die Yamamoto Hôsui, der bereits nach einem Jahr die Kôbukunstschule wieder verließ⁷⁵⁹, auf der Seite der Traditionalisten zeigt: Er diffamierte die weibliche Bevölkerung des Westens.

1886 malte Harada Naojirô das Bild „Der alte Schuhmacher“⁷⁶⁰ (Abb.121). Er wählte, obgleich ihm in Deutschland (München) genügend Beispiele weltlicher Macht und Stärke als Vorlagen zur Verfügung standen, ein entgegengesetztes Thema, das den Glanz Europas vermissen läßt. Er porträtierte einen europäischen Handwerker, ohne Vergleichsmöglichkeiten repräsentierte dieses Bild in Japan die männliche Arbeiter- und damit Soldatenschicht des industrialisierten Europa. Die Illusionsqualitäten der westlichen

⁷⁵⁵ Harada M., S. 9

⁷⁵⁶ Yamamoto Hôsui, „*Seiyô fujin* (Europäerin)“, 1882 Öl, Leinwand, 41 x 33 cm, Hochschule der Künste Tokyo (*Tokyo geijutsu daigaku*), siehe Abb. Verz.

⁷⁵⁷ Der Vergleich mit Goseda Yoshimatsus "Puppentheater" zeigt, daß dies nicht selbstverständlich die Mode der Zeit war

⁷⁵⁸ Murayama Kaita, „*Kosui to onna* (See und Frau)“, 1917, Öl, Leinwand, 60 x 49 cm, Quelle: Harada Minoru, *Nihon no...*, S.77, siehe Abb. Verz.

⁷⁵⁹ Harada Hikaru, "17: *Yamamoto Hôsui*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 41

⁷⁶⁰ Harada Naojirô, „*Kutsu no oyaji* (Der alte Schuhmacher)“, 1886 Öl, Leinwand, 60 x 46 cm, Hochschule der Künste Tokyo (*Tokyo geijutsu daigaku*), siehe Abb. Verz.

Öltechnik potenzierten den Realitätsgrad der Malerei. Dargestellt ist ein älterer Handwerker in Arbeitskleidung mit dunkler Schürze, Hose und Hosenträgern. Die zerrissene, schmutzige Kleidung deutet auf harte Arbeit und Armut hin. Der Mann ist bärtig, wenige dunkle Haare bedecken spärlich den Kopf, ein Auswuchs entstellt ihn. Dies deutet auf Alter und Krankheit hin, sein Gesichtsausdruck ist von Widerwillen und Unzufriedenheit geprägt. Harada Naojirô zeigt mit diesem Bild in der Zeit der massivsten Westablehnung den zukünftigen Wirtschaftsgegner Europa als arm, alt, krank, schwach und kulturlos.⁷⁶¹ Dies diente im Sinne der Propaganda den Programmzielen der militärischen und wirtschaftlichen Kompatibilität (*fukokukyôhei*), da gleichzeitig auch viele Bilder gemalt wurden, welche den soldatischen Einsatz der Japaner im Krieg thematisierten.⁷⁶²

In der "Überwinterungszeit der Westmalerei" wurden von den der Regierung Meiji verpflichteten Westmalern unterschiedliche bildliche Informationen über Europa gegeben, die propagandistische Dimensionen hatten. Einerseits forderten die Bilder dazu auf, die Verwestlichung in Japan zu akzeptieren und weitere Anstrengungen auf sich zu nehmen, um die Macht und den Reichtum der europäischen Vorbildstaaten zu erarbeiten. Andererseits wurde die weibliche Bevölkerung Europas als freizügig, die männliche als vergleichsweise ungefährlich und von Kulturlosigkeit geprägt gezeigt. Das einstige idealisierende Bild Europas war damit zerrüttet. Dies geschah, als Japan die Grundlagen für eine moderne Infrastruktur gelegt hatte und seine militärische und wirtschaftliche Macht durch Vorbereitungen auf den Chinakrieg auszubauen suchte. Auch die Westmaler Yamamoto Hôsui, Asai Chû und Koyama Shotarô, an der Ingenieurkunstschule ausgebildet, nahmen an diesem Krieg im Jahr 1894⁷⁶³ teil.

⁷⁶¹ In der traditionellen Ikonographie sind männliche Gesichtshaare ein Merkmal von Randvölkern (*Ainu*) und Südbarbaren, Croissant, Japanische Malerei in der Moderne. Zum Verhältnis zwischen..., Loccumer Protokolle 21/02, 2003, S. 68

⁷⁶² "Die Rivalität um patriotische Gesinnung wurde wieder brisant, als der japanisch-chinesische Krieg der Ideenmalerei neue Themen und der Reportage am Kampfort neue Motive lieferte. Diese Bildideen unterschieden sich für Yoga und Nihonga kaum, wenn es darum ging, den Soldatentod als Opfer für die Nation darzustellen." Ibid., S. 15

⁷⁶³ *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 338

6.5 Der Meiji-Kunstverein (*Meiji bijutsukai*)⁷⁶⁴, erster Verein Japans für Westmalerei während der *Fuyugomori*

Die finanziellen und wirtschaftlichen Probleme der Regierung Meiji hatten den Ultrationalisten und den Traditionalisten unerwartet Macht zurückgegeben. 1889 oktroyierte die Regierung Meiji eine neue Verfassung, welche der Festigung des Staates dienen und die politische Einheit des Volkes fördern sollte.⁷⁶⁵ Ebenfalls im Jahr 1889 wurde der Meiji-Kunstverein (*Meiji bijutsukai*) gegründet.⁷⁶⁶ Die Westmaler Koyama Shotarô, Harada Naojirô, Asai Chû, Soyama Yukihiro und Kawamura Kiyôo gründeten damit⁷⁶⁷ den ersten japanischen Verband für Yôgamalerei.⁷⁶⁸ Die Gründung als solche verdeutlicht auf kultureller Ebene den bewußten Kampf der Westmaler gegen die starke Fraktion der Traditionalisten.⁷⁶⁹ Diese hatten 1889 die Kunstakademie Tokyo gegründet, an der nur Nihonga/Japanische Malerei unterrichtet wurde.⁷⁷⁰ Durch die Wahl des Vereinsnamens bekannten sich die Mitglieder zur Regierung Meiji, in deren Auftrag sie arbeiteten.⁷⁷¹ In Bezug auf maltechnische Aspekte und was ihre Haltung anbetrifft, standen sie durch ihre Ausbildung in der Nachfolge der Gründerväter (Kawakami Tôgai, Ingenieurskunstschule): „Die Maler des Meiji-Kunstvereins entfernten sich kaum vom Bewußtsein der Maler der Anfangszeit der Westmalerei, die unter Ölmalerei die Kunst, realistisch zu malen wie eine Fotografie verstanden.“⁷⁷² Auch in dieser Hinsicht demonstrierten sie ihre antitraditionelle Haltung, denn die realistische Malweise wurde in der Traditionsmalerei und aus religiösen Gründen strikt abgelehnt. Harada Naojirô hatte bei Takahashi Yuichi und dessen Sohn Genkichi, die technikorientiert arbeiteten⁷⁷³, Asai Chû in der Malschule des Kunisawa und bei Fontanesi in der Ingenieurkunstschule⁷⁷⁴, Yamamoto Hôsui bei Goseda und in der Ingenieurkunstschule⁷⁷⁵,

⁷⁶⁴ Die hier gewählte Übersetzung des Suffix "-kai" mit "-Verein" orientiert sich an der im *Nihonshi jiten* auf S. 938 gegebenen Erläuterung, der *Meiji bijutsukai* sei "ein Verband (*Dantai*)" gewesen. Diese Begriffserklärung betont die juristisch greifbare Bildung einer Interessengruppe auf gesellschaftlicher Ebene, die der heutigen Bezeichnung Verein nahe kommt. Croissant übersetzt mit "Gesellschaft/Society", Vortrag "Kunst und nationale Repräsentation", Heidelberg, 3.2.2005. Hohmann Uwe übersetzt mit „Meiji Kunstgesellschaft“, Tanaka A., *Yôga...*, S. 184

⁷⁶⁵ Tanaka, S. 184

⁷⁶⁶ Harada M., *Nihon no...*, S. 106, *Nihonshi jiten*, S. 938

⁷⁶⁷ Harada M., *ibid.*, S. 108

⁷⁶⁸ „*Nihon no saisho no yôgadantai*“, *Nihonshi jiten*, S. 938

⁷⁶⁹ Croissant betrachtet den Meiji-Kunstverein als Interessengemeinschaft, die auf die Revision der europafeindlichen Kulturpolitik drängte. Croissant, *Yôga – Malerei und...*, S. 534

⁷⁷⁰ Tanaka, S. 179

⁷⁷¹ Von Tanaka als aktive Beteiligung am Umbruch bezeichnet, *ibid.*, S. 186

⁷⁷² Harada M., S. 109

⁷⁷³ Hashi Hideo, "30: *Harada Naojirô*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 66

⁷⁷⁴ Harada M., *Nihon no...*, S. 110

⁷⁷⁵ Harada Hikaru, "17: *Yamamoto Hôsui*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 40

und Kawamura Kiyôo bei Kawakami Tôgai und an der Ingenieurskunstschule gelernt.⁷⁷⁶

Alle, Harada Naojirô⁷⁷⁷, Yamamoto Hôsui⁷⁷⁸, Soyama Yukihiko⁷⁷⁹, und Kawamura⁷⁸⁰ gründeten, ebenfalls nach dem Vorbild der Lehrer, eine Privatemalschule.

Der Meiji-Kunstverein stand in Opposition zur Traditionskunstszene⁷⁸¹, die Westmaler traten nun gemeinsam den Kampf gegen die Traditionalisten an, die ihnen den Zutritt zur offiziellen Kunstszene nach wie vor verwehrten: Auch nach 1887 noch wurde an der in diesem Jahr eingerichteten Kunstakademie Tokyo (*Tokyo bijutsu gakkô*), ab 1890 von dem wichtigsten Vertreter der Traditionalisten, Okakura Tenshin, geleitet⁷⁸², die Westmalerei abgelehnt; der Zutritt in das Kultusministerium blieb verschlossen. Einige Mitglieder des Meiji-Kunstvereins setzten nun technische Qualitätsmerkmale der westlichen Ölmalerei, "mit denen sie realistisch malen konnten wie eine Fotografie"⁷⁸³, ein, um die Verfechter von Kulturtradition und Religion zu attackieren.

Noch im Gründungsjahr 1889 trat Gründungsmitglied Harada Naojirô⁷⁸⁴ mit der realistischen Darstellung eines Kannon in Öltechnik, dem Bild „Auf einem Drachen reitender Gott der Gnade“⁷⁸⁵ (Abb. 100), den Kampf gegen die Traditionalisten an. In exakter westlicher Technik ist der Gott als menschliches Wesen dargestellt, er reitet auf einem - glückbringenden - Drachen in den Wolken. Damit griff Harada das religiöse Tabu der Sichtbarmachung der Götter oder der Orte, an denen sie sich aufhalten, an. Dies grenzte, zudem im Namen der Regierung Meiji, an Blasphemie. Mit diesem Bild demonstrierte der Verein die Macht der Regierung Meiji, die damit den Kampf gegen die inneren Gegner antrat. Toyama Shôichi, Professor an der Kaiserlichen Universität⁷⁸⁶ (*Teikoku daigaku*), kritisierte das Bild vernichtend: "Dieses Bild ist ein Zirkuskind, das im Licht des Fackelzugs einen Seiltanz macht."⁷⁸⁷

Das Bild wurde auch auf der Dritten Inländischen Industrieausstellung *Naikoku kangyô hakurankai* 1890 mit anderen Werken des Meijikunstvereins gegen den Widerstand der

⁷⁷⁶ Hori, "21: Kawamura Kiyôo", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 49

⁷⁷⁷ Die Schule „Shôbikan“, Harada M., *Nihon no...*, S. 108

⁷⁷⁸ Die Schule „Seikôkan“, Harada Hikaru, "17: Yamamoto Hôsui", *ibid.*, S. 41

⁷⁷⁹ „Nochi ni gajuku wo hiraki...“, Harada M., *Nihon no...*, S. 16

⁷⁸⁰ Hori, "21: Kawamura Kiyôo", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 49

⁷⁸¹ *Nihonshi jiten*, S. 938

⁷⁸² *Ibid.*, S. 670

⁷⁸³ Harada M., *Nihon no...*, S. 109

⁷⁸⁴ *Ibid.*, S. 108

⁷⁸⁵ Harada Naojirô, „*Kiryû kannon* (Auf einem Drachen reitende Göttin der Gnade/-Kannon)“, 1889, Öl, Leinwand, 274 x 182 cm, Gokokuji, siehe Abb. Verz.

⁷⁸⁶ Gründung 1886 aufgrund des "Erlass(es) zur Etablierung der Kaiserlichen Universität" (*Teikoku daigaku rei*), *Nihonshi jiten*, S. 650

⁷⁸⁷ Vgl. Harada M., *Nihon no...*, S. 108

Traditionalisten⁷⁸⁸ ausgestellt⁷⁸⁹, es erfüllte analoge Funktionen⁷⁹⁰ und diente auf einer Industrieausstellung darüberhinaus der Verherrlichung der japanischen Industrie, die vorgab, zu allem in der Lage zu sein.⁷⁹¹ Das Jahr 1890 markiert den Übergang in die Industrielle Revolution.

Soyama Yukihiro, Gründungsmitglied des Meiji-Kunstvereins⁷⁹² und ausgebildet an der Kunstschule für das Ingenieurwesen, malte im Jahr 1890 „Das Yômeitor des Nikkôttempels“⁷⁹³ (Abb. 122). Soyama arbeitete als Assistenzlehrer an der Technischen Hochschule, die ein Fachbereich der Kaiserlichen Universität Tokyo war⁷⁹⁴, und malte das Bild für die Technische Hochschule.⁷⁹⁵ Soyama demonstrierte wie Harada Naojirô technische Fähigkeiten, die er für die Darstellung eines Teils dieser bedeutenden Tempelanlage einsetzte. Dargestellt ist das Yômeitor, ein eingeschossiger Bau auf einem massiven Steinsockel und vorgelagerten Säulen mit Fabeltierkapitellen. Auf dem Sockel lasten ein hölzernes Obergeschoß mit Balustrade und ein Pagodendach mit vorschwingenden Enden. Ein hölzerner, überdachter Arkadengang verbindet das Tor mit einem Schrein, vor dem die Götter angerufen werden können. Behältnisse zur Reinigung der Hände stehen nahe bei den Gebäuden, eine Grünfläche und ein Sandweg korrespondieren mit der geometrischen Anordnung der Anlage. Soyama legte Wert auf eine möglichst sachliche, klare Wiedergabe der Gebäude. Die Größenverhältnisse, die Materialien, die äußere Form einzelner Gebäude, sowie deren Anordnung sind erfaßbar. Die Betonung der Technik - „das Yômeitor ist exakt gemalt“⁷⁹⁶ verdeutlicht die fundamentale Aufgabe, die der Öltechnik in Japan zugewiesen war. Hierbei sind die „Bäume, die im Hintergrund von Nebel eingehüllt sind“⁷⁹⁷, höchstens Beiwerk. Die realistische Darstellung einer japanischen Tempelanlage in Westtechnik war, abgesehen von der dokumentierenden Aufgabe, ebenfalls ein Angriff auf die kulturellen und sakralen Hoheitsgebiete der Traditionalisten.

Auch durch die Organisation von Ausstellungen versuchten die Vereinsmitglieder, die

⁷⁸⁸ Ibid., S. 109

⁷⁸⁹ Bereits angesprochen unter **6.2.2**

⁷⁹⁰ Croissant sieht die Werke Haradas und Yamamotos hingegen als Echo auf die Forderung nach einer didaktischen Funktion der Yôga in den 1890ern. Durch die Übertragung einheimischer Bildthemen in die Idiomatik westlicher Salonmalerei hätten sie ihr Können in der akademischen Figurenmalerei unter Beweis gestellt. Croissant, *Yôga – Malerei und...*, S.534

⁷⁹¹ Eine im traditionsbewußten Japan bis heute gültige Methode der industriellen Selbstverherrlichung, wie ein aktueller Werbeslogan der ersten japanischen Automobilunternehmung Toyota zeigt, der verkündet: "Nichts ist unmöglich."

⁷⁹² Harada M., S. 108

⁷⁹³ Soyama Yukihiro, "*Nikkô yômei mon* (Das Yômeitor des Nikkôttempels)", 1890, Öl, Leinwand, 73 x 116 cm, Nationalmuseum Tokyo (*Tokyo kokuritsu hakubutsukan*), siehe Abb. Verz.

⁷⁹⁴ Die „*Tôkyô teikoku daigaku kôka daigaku*“, Harada M., S. 16

⁷⁹⁵ Ibid

⁷⁹⁶ „...*Yômeimon wo kokumei ni egaki*,...“, ibid

⁷⁹⁷ Ibid

Westmalerei, der man den Aufbau des Staates mitverdankte, bekannt zu machen und sie auf kultureller Ebene zu etablieren. Sie arbeiteten damit für die weitere Verwestlichung im Land. Auf diesen Ausstellungen wurden auch Genuine Westmalereien (*Seiyōga*) ausgestellt.⁷⁹⁸ Bereits im Herbst des Gründungsjahres 1889 wurde im Ueno-Park in Tokyo die erste große Ausstellung durchgeführt, bei der 119 Werke präsentiert wurden⁷⁹⁹, sie soll auf positive Reaktionen gestoßen sein.⁸⁰⁰ Auch die zweite große Ausstellung 1890 soll erfolgreich gewesen sein, es wurden 141 Yōgabilder und 84 Bilder von westlichen Malern ausgestellt.⁸⁰¹ Nach insgesamt drei Ausstellungen wurde 1902 der Verein aufgelöst.⁸⁰² Der Meiji-Kunstverein war die Basis der beiden großen Vereine für Westmalerei, des Schimmelvereins und des Pazifik-Kunstvereins.⁸⁰³ Japan befand sich nach den Schwierigkeiten der 1880er Jahre, die im Zusammenhang mit dem Aufbau der industriellen Fundamente entstanden waren, um 1889 in der Phase des Übergangs in die Industrielle Revolution. In dieser Zeit wachsender Macht der Meiji-Regierung im Land fand die "Überwinterungszeit der Westmalerei" ihr Ende. Die neue Verfassung bewirkte eine Vergrößerung der Staatsgewalt ab 1890, um die Ziele der Rationalisierung und Europäisierung durchzusetzen.⁸⁰⁴ Die Westmalerei wurde mehr und mehr integriert.

⁷⁹⁸ Ibid., S. 108

⁷⁹⁹ Ibid

⁸⁰⁰ Vgl. ibid

⁸⁰¹ Ibid

⁸⁰² Auflösung 1902, ibid., S.108/109. Andere Angaben bei Tanaka: Im Jahr 1895 fand die 7. Ausstellung des Vereins statt. Tanaka, S. 184

⁸⁰³ *Nihonshi jiten*, S. 938

⁸⁰⁴ Tanaka, S. 184

7. *Sangyô kakumei*, die Phase der Industriellen Revolution in Japan (1890 – 1910): Integration der Westmalerei als kulturelles Symbol des japanischen Kapitalismus

Die Schwerindustrie, unter staatlicher Führung aufgebaut, diente von Anfang an militärischen Zielsetzungen⁸⁰⁵; dies wird auch durch die Verwendung der sinojapanischen Charaktere des Kriegsgottes *Hachiman* für die Staatliche Eisenhütte Yawata (*Yawata-seitetsujo*)⁸⁰⁶ deutlich. Die Waffenproduktion war das zentrale Betätigungsfeld dieses Industriezweigs.⁸⁰⁷ Nach 1887 führten die „Regelungen zum Bau privater Eisenbahnlinien“ (*Shisetsu tetsudô jôretsû*) zum Boom der privaten Eisenbahnen.⁸⁰⁸ 1889 wurde das Netz der Tōkaidōhauptlinie, das sich von Ost- nach Westjapan erstreckte, eröffnet.⁸⁰⁹ Der Aufbau der Schwerindustrie und der Textilindustrie, mit dem die beiden ministeriellen Achsen der Meijiregierung betraut worden waren, war um 1890 in vollem Gange.

Die „Regelungen des Bergbaus“ des Jahres 1892 sorgten für wirtschaftlichen Liberalismus in der Montanindustrie⁸¹⁰ und damit in der Schwer- und Rüstungsindustrie. Diese Regelungen dienten langfristig der Expansion in das asiatische Umfeld. Bereits 1894 begann der Krieg mit China um die Kontrollrechte über Korea, er dauerte bis 1895.⁸¹¹ Im gleichen Jahr wurde Taiwan kolonisiert.⁸¹² Die Kriege wiederum belebten die Rüstungsindustrie, neue Fabriken und Produktionsstätten schossen aus dem Boden.⁸¹³ Mit den Möglichkeiten eines modernen Industrie- und Rüstungsstaates begann Japan mit dem Aufbau der sog. "kolonistischen Handelsstruktur"⁸¹⁴ sowohl in Taiwan als auch, später, in Korea: Zunächst wurde ab 1899 mit dem Bau des Schienennetzes begonnen und die Taiwanbank gegründet. Es folgte, in den Jahren von 1899 - 1904, die Festigung eines einheitlichen Währungssystems.⁸¹⁵ Diese Maßnahmen dienten der modernen Kolonialmacht Japan dazu, sich im Kampf gegen westliche Wirtschaftsgiganten zu behaupten: Der japanische Zucker, hergestellt in Taiwan (*Taiwan seitô*) brachte bereits im Jahr 1900 Kapitaleinnahmen, die ausreichten, um die Stellung der europäisch-

⁸⁰⁵ Nakamura, "*Nihon no Sangyô kakumei*", in: *Keizaigaku jiten*, S. 103

⁸⁰⁶ Ibid

⁸⁰⁷ Ibid

⁸⁰⁸ *Nihonshi jiten*, S. 654

⁸⁰⁹ Ibid

⁸¹⁰ Unter „*Kôsangyô*“, *ibid.*, S. 333/334

⁸¹¹ *Nihongo daijiten*, S. 1477

⁸¹² Nakamura, "*Nihon no Sangyô kakumei*", S. 104

⁸¹³ Ibid., S. 103

⁸¹⁴ Unter (i) *Sangyô kakumei ki*: "...shokuminchiteki bōeki kōzō ga seiritsu suru jiki dearu.“ Shirose Yūji, "*Nihon shihonshugi to shokuminchi*", in: *Keizaigaku jiten*, S. 104

⁸¹⁵ Ibid., S.104 u. unter *Taiwan ginkō*/Taiwanbank in: *Nihongo daijiten*, S. 1184

amerikanischen Zuckergiganten ins Wanken zu bringen.⁸¹⁶ Im gleichen Jahr hatte die japanische Rüstungsindustrie den technischen Standard der führenden Industrienationen der Welt erreicht.⁸¹⁷

Die Liberalisierung des Bergbaus verschlechterte die Situation der Arbeiter in Japan, die sich 1897 in der Gewerkschaft *Rôdô kumiai kiseikai*⁸¹⁸ organisierten, um die Arbeitsbedingungen in den Industriezweigen Eisenverarbeitung, Druck und Eisenbahn zu verbessern.⁸¹⁹ Doch wurde die Gewerkschaft von der Regierung im Jahr 1900 durch das „Gesetz zum Aufbau einer Polizei für den Erhalt des öffentlichen Friedens und der öffentlichen Ordnung“ (*Chian keisatsu hô*)⁸²⁰ zur Aufgabe gezwungen. Das im Jahr 1902 verabschiedete „Bergbaugesetz“ (*Kôgyô hô*) ermöglichte den weiteren geplanten Aufschwung der Montanindustrie.⁸²¹ Auch dieses Gesetz diente der schnellen Aufrüstung; im Jahr 1903 betrug der staatliche Bedarf an Rüstungsgütern 68% der Produktion in der Schwerindustrie.⁸²² 1904 begann der Krieg mit Rußland, die Kolonisierung Koreas war im Gange. 1906 wurden durch das "Gesetz der Staatlichen Eisenbahnen"⁸²³ neun Zehntel der privaten Eisenbahnlinien wieder verstaatlicht⁸²⁴, dies garantierte die uneingeschränkte Nutzung der Linien für Rüstungs-, Güter- und Soldatentransporte. Die Kolonisierung Koreas dauerte bis 1910.

1881 hatte der Erlaß einer „Landwirtschaftsverwaltung in der Art des Gutsherrentums“ die Ausbeutung der armen ländlichen Bevölkerung legitimiert: Dieses System entwickelte sich zum „Parasitären Gutsherrentum“ (*Kisei jinushi sei*) und dehnte sich über ganz Japan aus.⁸²⁵ Zu Beginn der Industriellen Revolution um 1890/95 erreichte diese Situation ihren Höhepunkt⁸²⁶, die Kleinbauern waren den Großgrundbesitzern unter „hohen Abgabenraten und Niedriglohnbedingungen“⁸²⁷ ausgeliefert, ihre Töchter arbeiteten nahezu kostenlos in den neuen Textilfabriken. Um 1900 boomte die japanische Wirtschaft⁸²⁸, es kam zum Aufschwung der Textilhandelshäuser, die im Inland hergestellte Baumwolle oder Tuch vertrieben⁸²⁹ und sich zu großen Kaufhäusern vergrößerten. Das Mitsui-Tuchhandelshaus

⁸¹⁶ Nakamura, *"Nihon no Sangyô kakumei"*, S. 104

⁸¹⁷ *Nihonshi jiten*, S. 303

⁸¹⁸ *Ibid.*, S. 1009

⁸¹⁹ *Ibid.*, S. 1008

⁸²⁰ *Ibid.*

⁸²¹ *Ibid.*

⁸²² Nakamura, *ibid.*, S. 103

⁸²³ *Nihonshi jiten*, S. 654

⁸²⁴ *Ibid.*

⁸²⁵ Nakamura, *"Kisei jinushi sei"*, in: *Keizaigaku jiten*, S. 109, 110

⁸²⁶ *Ibid.*, S. 109. Ausdehnung des Systems nach dem China- und Rußlandkrieg, *Nihonshi jiten*, S.758

⁸²⁷ Nakamura, *"Kisei jinushi sei"*, S. 109

⁸²⁸ Nakamura, *"Nihon no Sangyô kakumei"*, S.103

⁸²⁹ *Nihonshi jiten*, S. 655

entwickelte sich 1904 zum Kaufhaus nach amerikanischem Vorbild, es folgten das Shirokiya, das Takashimaya und andere Tuchhandelshäuser.⁸³⁰ Der Einsatz von Maschinen garantierte sprunghafte Entwicklungen in der Produktion⁸³¹, die Exportzahlen der Baumwollindustrie betragen im Jahr 1903 ein Mehrfaches der Zahlen des Jahres 1897, dem Beginn der Exporterfolge. Damit befand sich Japan einerseits im Stadium einer "frühreifen Monopolsituation"⁸³², andererseits erreichte die japanische Baumwollindustrie in diesen Jahren zwischen 1897 und 1903 internationale Konkurrenzfähigkeit.⁸³³ Das Erste Programmziel (*shokusankōgyō*) war mit Fertigstellung der Fundamente des Industriestaates um 1890 erreicht. Die nachfolgenden Entwicklungen - Kolonisation und Aufbau der Textilindustrie - zeigen das Erreichen des Zweiten Programmziels (*fukokukyōhei*) ab 1900. Damit war Japan wirtschaftlich international konkurrenzfähig.

7.1. Kuroda Seiki und Kume Keiichirō, die Neue Schule (*Shinha*): uneingeschränkte Macht der Industrie, französische Einflüsse

Zum Zeitpunkt der erfolgreichen Umsetzung militärischer und wirtschaftlicher Zielsetzungen in der ersten Hälfte der Industriellen Revolution (*Sangyō kakumei, shoki*) ab 1890 "...leitete Kuroda Seiki (1866-1924) zusammen mit Takahashi Yuichi die Geburt der Yōgamalerei der Moderne ein."⁸³⁴ Kuroda, der "Vater der modernen Yōga-Malerei"⁸³⁵, hatte zehn Jahre lang in Frankreich gelebt und ab 1884 die Westmalerei bei Raphaël Collin in Paris erlernt.⁸³⁶ Das Bild „Blumen und Mond (Floréale)"⁸³⁷ (Abb.123) von Collin zeigt die

⁸³⁰ Ibid

⁸³¹ Ibid., S. 415

⁸³² „1897 nen ni wa, hayaku mo menshiyushutsudaka wa yunyūdaka o ryōga shite taigaiteki jiritsu o toge, nichirōsensō chokumae no 1903 nen ni wa, 6 daibō wo keisei shite sōjukutekidokusen wo keisei shita." Nakamura, *Nihon no...*, S. 103

⁸³³ Ibid

⁸³⁴ „Bijutsu no kyōkasho de yōga no saisho no peiji wo kazaru Takahashi Yuichi no „Sake“ to Kuroda Seiki no „Kohan“. Kono futari wa nihon no kindaiyōga no tanjō wo kataru ue de kakasenai jinbutsu dearu.“ Nagado, "32: Kuroda Seiki", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 70

⁸³⁵ „Kuroda Seiki...wa, kindaiyōga no chichi to yobareteiru.“ Harada M., *Nihon no...*, S. 111, so auch Miwa Hideo, *Nihon no kindaibijutsu 3: Meiji no yōgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 26

⁸³⁶ Nagado, "32: Kuroda Seiki", S. 70/71

⁸³⁷ Raphaël Collin, "Blumen und Mond (Floréale)", keine weiteren Angaben, Kunstmuseum Arras, Quelle: Araya Shikitōru, "Gaikōha no fūkei", in: *Nihon no Kindaibijutsu 3: Meiji no yōgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo 1993, S. 39

künstlerische Richtung, die Kuroda in Europa kennenlernte. Dargestellt ist eine auf einer Wiese liegende, vollständig entkleidete Nackte. Das Bild ist wie bei einigen Impressionisten außerhalb des Ateliers en plein air gemalt und knüpft an den thematischen Realismus an. Die Nacktheit der Frau außerhalb eines klassischen Kontexts wurde von Collins japanischem Schüler Kuroda und offensichtlich auch von seinem Patron, dem japanischen Botschafter Nomura Yasushi, als in Frankreich selbstverständlich aufgefaßt, denn Kuroda malte als "Abschlußwerk seines Auslandsstudiums"⁸³⁸ ebenfalls einen weiblichen Akt, das Bild „Morgentoilette“⁸³⁹ (Abb.124). Höchstwahrscheinlich wurde es von Nomura in Auftrag gegeben und in dessen Wohnung gemalt.⁸⁴⁰ Dieses Bild wurde 1893 in den französischen Salon, die höchste Instanz der akademischen Kunst, gewählt⁸⁴¹: Es mußte der Eindruck entstehen, weibliche Nacktheit sei eine in Europa selbstverständliche Angelegenheit, die ohne weiteres in exakter realistischer Technik festgehalten werden könne.

Das Bild zeigt einen europäischen weiblichen Rückenakt vor einem Spiegel in einem Privatraum; die Dargestellte ist dabei, sich die Haare zu ordnen. Durch den Spiegel ist die Entblößung der Frau verdoppelt, der Betrachter sieht sie zugleich in Vorder- und Rückenansicht.

1893 reiste Kuroda zurück nach Japan. Er transferierte das Thema der Nacktheit der Frau, in Japan bekam das Bild Signalfunktion: Es zeigte die moralische Einstellung der Europäerin.

Im Taiwankjahr 1895 fand die Vierte Inländische Industrieausstellung (*Naikoku kangyô hakurankai*) in Kyôto, der Hochburg der höfischen Kulturtradition, statt. Auf dieser Industriemesse wurde Kurodas in Frankreich prämierte "Morgentoilette" ausgestellt.⁸⁴² Damit verbunden waren - trotz der offiziellen Stellungnahme des Präsidenten der Industriemesse, Kuki Ryûchi, man wolle auch in der Malerei durch die Präsentation von Aktmalereien auf Weltausstellungen internationales Format erreichen⁸⁴³ - eindeutig taktische Ziele der Aussteller, nämlich die moralische Diskreditierung Europas. Die selbstverständliche realistische Darstellung des nackten weiblichen Körpers, die in Europa ihre Wurzeln in der Antike hat, wirkte in Japan anstößig, denn dort war die Darstellung -nur partieller- Nacktheit der Frau auf in japanischer Holzschnitt/ukiyo-Technik

⁸³⁸ „*Ryûgakusaigo no toshi, sozogyôseisaku to mo ieru*“, Nagado, "32: *Kuroda Seiki*", S. 71

⁸³⁹ Kuroda Seiki, „*Chôshô* (Morgentoilette)", 1893, Öl, Leinwand, 178,8 x 98,5cm, im II WK verbrannt, siehe Abb. Verz.; weiterhin Harada M., *Nihon no...*, S. 114 u. Miwa Hideo, "*Nihon kindaiyôga no chichi*", in: *Nihon no kindaiyôga 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo 1993, S. 29

⁸⁴⁰ Croissant, Doris, *Japanische Malerei am...*, München 2008, S. 67

⁸⁴¹ Nagado, "32: *Kuroda Seiki*", S. 71

⁸⁴² Miwa Hideo, *Nihon kindaiyôga no...*, S. 29

⁸⁴³ Croissant, *Japanische Malerei am...*, München 2008, S. 69

produzierte Bildgattungen beschränkt, die eindeutig das Prostituiertenmilieu thematisierten (*shunga*), die Frau mit entblößter Brust in ihrer Mutterrolle zeigten, oder aber erotische Ebenen berührten. Im Vergleich zur radikal lebensechten westlichen Darstellungsweise verlieren die japanischen Darstellungsformen jedoch trotz oftmals großer inhaltlicher Deutlichkeiten ihren offensiven Charakter, da keine stoffliche und damit im weiteren Sinne haptische Illusion vorgekaukelt wird. Dies ist, wie mehrfach ausgeführt, vielleicht der gravierendste Unterschied zwischen den kulturellen Ansprüchen an die Malerei. Diese Dimension kann den japanischen Ausstellern nicht unbekannt gewesen sein, als sie Kurodas Bild, in exakter Technik fotografienah gemalt, auswählten: Es kam zu einer Kontroverse über die Aktmalerei.⁸⁴⁴ Konservative Stimmen befürchteten keinen ästhetischen, sondern einen moralischen Schock bei ungebildeten Betrachtern.⁸⁴⁵ In Kyôto, zudem vor Laienpublikum ausgestellt⁸⁴⁶, wo es anstößig wirkte, erwies Kurodas Bild damit die europäische Kultur als freizügig. In Bezug auf den inzwischen zum Wirtschaftsgegner gewordenen Westen bedeutete dies, daß die Industrieaussteller nun die weibliche Bevölkerung der ehemaligen propagierten Vorbildstaaten diskreditierten. Zugleich war es ein massiver Angriff auf die Traditionalisten: Im Land demonstrierte die Regierung Meiji im erfolgreichen Kolonisationsjahr, daß sie mächtig genug war, innere Gegner stärker zu attackieren als jemals, indem sie ein kulturelles Tabu bewußt vor der Öffentlichkeit verletzte. Denn um das maltechnische Niveau des Westens auf der Ausstellung zu präsentieren, hätten auch die ebenfalls in den Salon gewählten, wesentlich harmloseren Bilder "Porträt des Malers Debibié" (*Gakadebibie no shôzô*)⁸⁴⁷, das "Puppentheater" von Goseda Yoshimatsu⁸⁴⁸ und weiterhin das zurückhaltende Bildnis einer Engländerin von Kunisawa Shinkurô ausgereicht.

Mit diesem Bild knüpfte man direkt an die Vorgehensweisen auf der Industriemesse des Jahres 1889 an, auf der man ebenfalls mit dem realistisch gemalten Kannon des Harada Naojirô die japanische Kulturtradition attackiert hatte. Auch hier war eine Kontroverse um kulturelle Größen - der Streit um die Entwürdigung sakraler Bereiche durch den Einsatz der realistischen Methoden - gefolgt.

Darüberhinaus wurden auf dieser Ausstellung auch kunsthistorische Beurteilungen und Einteilungen vorgenommen, die den Anspruch der Industrie verdeutlichen, auf kulturelle

⁸⁴⁴ Ibid., S. 69, 77, Nagado, S. 71

⁸⁴⁵ Croissant, *ibid.*, S.69. Über die in Japan verfemte Aktmalerei siehe Croissant, *ibid.*, S.71. Weiterhin konstatiert Croissant die Übermittlung westlicher bourgeoiser patriarchaler Systeme nach Japan, deren Ziel die Instrumentalisierung der Frau ist, indem ihre Nacktheit unter dem Label der Aktmalerei männlichen voyeuristischen Wünschen zur Verfügung gestellt wird, *ibid.*, S. 70 u. Croissant, *Japanische Malerei in der Moderne. Zum Verhältnis zwischen...*, Loccumer Protokolle 21/02, 2003, S.79

⁸⁴⁶ *Ibid.*, S.67

⁸⁴⁷ Nagado, "20: Goseda Yoshimatsu", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 47

⁸⁴⁸ Harada M., *Nihon no...*, S. 106

Bereiche Einfluß zu nehmen. Die Kuroda-Schule erhielt die Namen „Neue Schule“ (*Shinha*), „Violette Schule“ (*Murasakiha*) bzw. „Südschule“ (*Minamiha*).⁸⁴⁹ Die Werke der Maler Asai Chû, Matsuoka Hisashi, Koyama Shotarô wurden als Vorläufer, als „Alte Schule“ (*Kyûha*), „Harzschule“ (*Yaniha*), weiterhin auch als „Nordschule“ (*Kitaha*) bezeichnet.⁸⁵⁰ Auch die Maler des Meiji-Kunstvereins wurden der "Alten Schule" zugeordnet.⁸⁵¹ Diese Bezeichnungen beziehen sich auf die Farbwahl und deren Einsatz. Die Werke der "Alten Schule" galten aufgrund der Nachdunkelung der Firnis als dunkel, die Werke der Maler der "Neuen Schule" wurden als hell eingestuft.⁸⁵² Die Verwendung traditionell chinesischer dynastischer Einteilungskategorien - die Spaltung in eine Nord - Südregion⁸⁵³ oder eine Nord - Südschule⁸⁵⁴ - weist weiterhin auf die Hinwendung zur Kulturtradition Ostasiens (die maßgeblich von China beeinflusst war) hin, über deren Kategorien ebenfalls beliebig verfügt wurde.

Die Bezeichnungen Alte und Neue Schule verdeutlichen, daß die Einteilung der Westmaler wirtschaftlichen Entwicklungen folgend vorgenommen wurde. Die erste Gruppe der Maler der Alten Schule (*Kyûha*) steht für die Malergeneration, die mit Bildern den Aufbau der industriellen Fundamente (bis 1889) unterstützte, die zweite Gruppe der Maler der Neuen Schule (*Shinha*) steht für die Malergeneration ab der Industriellen Revolution (1890), die den Weg in die künstlerische Moderne Japans einschlugen.⁸⁵⁵

Auch die Berufung Kurodas und Kumes an die Kunstakademie Tokyo (*Tokyo bijutsu gakkô*), an der die Traditionalisten unter Okakura Tenshin regierten, stand im Zusammenhang mit den wirtschaftlichen Erfolgen⁸⁵⁶: Bereits ein Jahr später, im Mai 1896, wurden Kuroda, der „...ungefähr in der Mitte der Meiji-Zeit die ordentliche Westmalerei

⁸⁴⁹ Miwa Hideo, *Nihon no kindai bijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo 1993, S. 7. Die Bezeichnung *Shinha*/ Neue Schule soll zwar den Eintritt in die künstlerische Moderne, v.a. in den Impressionismus anzeigen, doch enthält bereits Asai Chûs 1888 gemalter Bauernhof eines Großgrundbesitzers - das Bild "*Shunpo*" (Abb. 114) - wesentliche Kennzeichen des Impressionismus, der damit in Japan früher Einzug hielt: Darstellung einer Szene im Freien, angeschnittene Bildelemente, pastose, sichtbare, abgegriffene oder punktierende Pinselführung, relativ helle Farbgebung, die eine Tages- oder Jahreszeit vermittelt.

⁸⁵⁰ Vgl. *ibid.*

⁸⁵¹ Auch „Harzschule“ (*Yaniha*), Harada M., *Nihon no...*, S. 112

⁸⁵² *Ibid*

⁸⁵³ Z.B. Nördliche/Südliche Sungdynastie

⁸⁵⁴ *Nanshûga* (Malerei d. Südsekte), *Kitashûga* (Malerei d. Nordsekte), *Nihongo daijiten*, S. 1458

⁸⁵⁵ Tanaka betrachtet jedoch die ebenfalls 1895 durchgeführte 7. Ausstellung des Meiji-Kunstvereins als Zeitpunkt des künstlerischen Bruchs zwischen den Malern der Alten Schule (Harada Naojirô, Asai Chû) und der neuen, impressionistischen Malergeneration unter Kuroda Seiki. Journalisten hätten hier Einteilungen in alte, unorthodoxe, vorimpressionistische Firnischule und neue, orthodoxe, violette Schule vorgenommen, Tanaka A., *Yôga...*, S.184

⁸⁵⁶ Zunächst scheint die Berufung Kurodas im Zusammenhang mit den Erfolgen im "Salon" zu stehen. Doch hätte auch Altmeister Goseda Yoshimatsu berufen werden können, der ein gleichermaßen hohes technisches Niveau und Ehrungen im "Salon" vorweisen konnte: Nagado, "20: *Goseda Yoshimatsu*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S.47

nach Japan verpflanzte⁸⁵⁷, und Kume Keiichirô an diese Schule berufen, an der nun eine Abteilung für Genuine Westmalerei (*Seiyôga-ka*) eingerichtet wurde.⁸⁵⁸ Der äußerst prowestlich eingestellte Maler Kuroda trieb seit seiner Rückkehr nach Japan die Verwestlichung an innergesellschaftlichen Stellen voran: Zusammen mit seinem Freund Kume Keiichirô, der ab 1886 ebenfalls bei Collin gelernt hatte⁸⁵⁹, war Kuroda sofort nach der Rückkehr 1893 dem Meiji-Kunstverein beigetreten.⁸⁶⁰ Im gleichen Jahr hatte er eine Privatschule, den „Übungsort der Naivität“ (*Tenshin dôjo*) gegründet, an der er seinen persönlichen Malstil, den *Kuroda gafû* in der Manier des Collin, auch als Freilichtmalerei (*Gaikô hyôgen*) bezeichnet⁸⁶¹, lehrte. Die Regeln seiner Schule⁸⁶², in denen er ein neues Identitätsbewußtsein als Maler einforderte und dazu ermunterte, ein neues berufsethisches Selbstverständnis als moderner Maler zu entwickeln⁸⁶³, zeigen, daß er die Verwestlichung an der innergesellschaftlichen Stelle, die ihm in Japan zur Verfügung stand, vorantreiben wollte. Er verlangte, den Respekt vor der Freiheit des Einzelnen zu wahren und starke interne Restriktionen abzuschaffen. Diese Regeln sind in Bezug auf die Verfahrensweisen an Traditionsschulen zu sehen, an denen die Arbeit des einzelnen Malers vollständig festgelegt war und der Schulentradition unterworfen blieb. Themen, Motive und Malweise waren vorgeschrieben, die Maler arbeiteten in hierarchisch gegliederten Positionen, der einzelne Maler hatte keine Möglichkeit, eigene Bildideen zu verwirklichen. Kuroda griff einen Kernpunkt tradierter japanischer Normen an, die sehr differenzierte vertikale Rangordnung und das Dasein des Einzelnen als Teil einer Gruppe. Weiterhin versuchte er, die Malerei aus der traditionellen Normierung zu befreien und sie dem persönlichen Willen des Malers zurückzugeben. Damit interpretierte Kuroda eine Entwicklung, die sich in Europa seit 1850 ereignete, die er in Frankreich als selbstverständlich kennengelernt hatte und die er nun auf japanische Verhältnisse bezogen umsetzte.⁸⁶⁴

Kuroda wurde an eine offizielle Position berufen, dort konnte er seinen Einfluß vergrößern. Dies zeigt, daß die Meiji-Regierung den Verwestlichungskurs intensiv vorantrieb und sich gleichzeitig darum bemühte, der Westtechnik Anerkennung auf kultureller Ebene zu

⁸⁵⁷ „...*Meiji no nakagoro, Kuroda ga nihon ni honkakuteki na seiyôkaiga wo ishoku shite.*“ Ibid., S.70. Nagado benutzt die Terminologie *Seiyôkaiga*, die für Genuine Westmalereien steht und stuft damit Kuroda in technischer Hinsicht neben den ehemaligen europäischen Vorbildern ein.

⁸⁵⁸ Harada M., *Nihon no...* S. 112

⁸⁵⁹ Yamanashi Toshio, "34: *Kume Keiichirô*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden.*, S. 74

⁸⁶⁰ Ibid

⁸⁶¹ Harada M., S. 111

⁸⁶² "*Tenshin dôjo no kitei*", zusammengefaßt in: Miwa Hideo, "*Meijiyôga no kakushin to kakuritsu*", in: *Nihon no kindai bijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo 1993, S. 7. Die wesentlichen Inhalte wurden diesem Text entnommen

⁸⁶³ Harada M., *Nihon no...*, S.112

⁸⁶⁴ Tanaka vertritt jedoch die Auffassung, Kuroda habe nur die akademische Historien-, Ideen- und Allegoriemalerei nach Japan verpflanzen wollen, Tanaka A., S. 187

verschaffen. Denn sie hatte zu den militärischen und wirtschaftlichen Erfolgen beigetragen. Die Benennung der Abteilung (*Seiyōga-ka*) verdeutlicht darüberhinaus den inzwischen entstandenen Anspruch der Herstellung von Werken in westlicher Qualität, der als Repräsentationsverhalten gegenüber dem Westen gesehen werden kann.⁸⁶⁵

7.1.1 Der Schimmelverein (*Hakubakai*)⁸⁶⁶: moderner japanischer Realismus in der Mitte der Industriellen Revolution

Einen Monat später, im Juni 1896, gründeten Kuroda Seiki und Kume Keiichirō, weiterhin Yamamoto Hōsui, Fujishima Takeji, Okada Saburōsuke, Wada Eisaku u.a.⁸⁶⁷ den Schimmelverein (*Hakubakai*).⁸⁶⁸ Er war ein Verband für Westmalerei in der Meiji-Zeit.⁸⁶⁹ Die bürokratisierte Struktur des Meiji-Kunstvereins war Anlaß für die Gründer⁸⁷⁰, insbesondere für Kuroda und Kume, die einen starken prowestlichen Kurs vertraten, liberale Strukturen einzufordern, sodaß ähnlich wie in der Privatmalschule des Kuroda auch an dieser Stelle die Verwestlichung vorangetrieben wurde. Dies leitete darüberhinaus bis zu einem gewissen Grad auch eine maltechnische Revolution⁸⁷¹, den freien Umgang mit Themen und Bildmotiven und die Hinwendung zum thematischen Realismus ein.⁸⁷² Der Verein repräsentierte die "Neue Schule" (*Shinha*). Einige der Maler - Okada Saburōsuke, Fujishima Takeji, Wada Eisaku - hatten bei Kuroda im *Tenshin dōjo* den sog. Kurodamalstil (*Kuroda gafū*), gelernt: Man arbeitete im Schimmelverein unter Kurodas Leitung in einer prowestlichen Atmosphäre größerer individueller Freiheit, die sich auch

⁸⁶⁵ Siehe Croissant, Vortrag „Kunst und nationale Repräsentation“, Heidelberg, 2005 u. Croissant, Japanische Malerei in der Moderne. Zum Verhältnis zwischen..., Loccumer Protokolle 21/02, 2003, S. 78, 79

⁸⁶⁶ Hohmann, Uwe übersetzt mit „Gesellschaft des Weißen Pferdes“, Tanaka A., *Yōga...*, S. 184

⁸⁶⁷ Alle Gründungsmitglieder sind bei Harada M., *Nihon no...*, S. 113, angegeben. *Nihonshi jiten*, S. 769

⁸⁶⁸ *Nihonshi jiten*, S. 938

⁸⁶⁹ „*Meijjidai no yōgadantai*“, *ibid.*, S. 769

⁸⁷⁰ Tanaka nennt künstlerische Kontroversen als Grund: Die Pioniere hätten maltechnische Zielsetzungen gehabt, die neue Malergeneration habe jedoch alle Möglichkeiten genutzt, um Empfindungen zu zeigen, Tanaka, S. 184

⁸⁷¹ „*Meiji bijutsukai no kanryōteki soshiki ni taishite, jiyūshugi wo shuchō suru Kuroda Seiki (ra) ga...Kyūha no yaniha ni taishite shinha ya murasakiha to mo yobareta gaikōhateki na akarui gafū wo motteita.*“ Vgl. *Nihonshi jiten*, S. 769. An der *Tenshin dōjo*-Privatmalschule sollen, im Gegensatz zur traditionellen Übungsform, bei der Skulpturen mit Bleistift abgezeichnet wurden, Personen mit Kohle abgezeichnet worden sein. Vgl. Nagado, "32: Kuroda Seiki", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 71

⁸⁷² Croissant vertritt die Auffassung, daß Kuroda im Schimmelverein mit der Freilichtmalerei, dem Symbolismus und dem Impressionismus bekanntmachte. Croissant, *Yōga – Malerei und...*, S. 534

auf die Bildthemen auswirkte. Der Kurodamalstil wird zwar auch als "Ausdruck des Freilichtmalerstils" (*Gaikô hyôgen*) bezeichnet⁸⁷³ und soll wohl den ausschließlichen Bezug zur französischen Pleinairmalerei als Vorläuferin des Impressionismus herstellen. Doch wurde der ursprüngliche japanische Anspruch eines Realismus der getreuen fotografieähnlichen Objektwiedergabe (*shajitsu*) von Kuroda und seinen Schülern in einen modernisierten Realismus nach westlichem Vorbild verwandelt. Denn inhaltlich wird auf Fakten der Gegenwart Bezug genommen, nur sehr wenige Aspekte der westlichen modernen, veränderten, antiakademischen Malweise sind umgesetzt. Die Blütezeit des Vereins fällt in die Hochphase der Industriellen Revolution⁸⁷⁴, er wurde mit Ende der Meiji-Regierungszeit, im Jahr 1911, aufgelöst.⁸⁷⁵

Kuroda Seiki stellte im Jahr 1896 auf einer Skizze⁸⁷⁶ (Abb.125) eine Bäuerin dar. Er machte die Bäuerin bildwert, damit knüpfte er thematisch an den modernen westlichen Realismus an. Die Bauern befanden sich zu diesem Zeitpunkt unter vollständiger Kontrolle der "Parasitären Gutsherren", ihr Dasein war auf Bildern von Asai Chû idealisierend gezeigt worden. Die Skizze wurde für ein großes Bild mit dem Titel „Alte Geschichte“ (*Mukashigatari*), die im Krieg verlorengegangen sein soll⁸⁷⁷, gemalt. Eine junge Frau, die einen Erntekorb auf dem Rücken trägt, geht eilig vorbei und schaut nach hinten. Deutlich sind die Kennzeichen der Bauernarmut dargestellt. Der Arbeitskimono ist aus grobem, einfachem Stoff ohne Muster, auf dem Kopf trägt sie ein Tuch als Sonnenschutz, sie geht barfuß in Strohsandalen, ihre Hände sind dunkel und grob, das Gesicht kantig und hart, und sie ist von der harten Landarbeit im Freien gezeichnet. Der Vergleich mit der Skizze einer schönen und reichen Frau, die thematisch an die japanische Gattung *bijinga* (Bilder schöner Frauen, Abb. 126⁸⁷⁸) anknüpft und die Kuroda ebenfalls für dieses Bild anfertigte (Abb. 127)⁸⁷⁹, zeigt, daß Kuroda in der von Konventionen und Ästhetizismen geprägten japanischen Malerei auch die Armut einer Bäuerin sichtbar machen wollte. Denn die reiche Frau ist in einen unbeschmutzten Kimono mit Streifenmuster gekleidet, ihre Haare sind geordnet, die Hände hell und glatt. Das Bild, das durch die Skizzen vorbereitet wurde,

⁸⁷³ Harada M., S. 111

⁸⁷⁴ Die Textilindustrie boomte, Nakamura, "*Nihon no Sangyô kakumei*", in: *Keizaigaku jiten*, S.103

⁸⁷⁵ Taishô 1 im Jahr 1912. *Nihonshi jiten*, S. 938, Harada M., *Nihon no...*, S. 152

⁸⁷⁶ Kuroda Seiki, „*Mukashigatarishita-e* (Skizze zu Alte Geschichte, Bäuerin)“, 1896, Ölskizze, Leinwand, 60 x 44 cm, Forschungsinstitut Staatliche Kulturgüter Tokyo (*Tokyo kokuritsu bunkazai kenkyûjo*), siehe Abb. Verz.

⁸⁷⁷ Keine Angabe darüber, in welchem Krieg, Vgl. Harada M., *Nihon no...*, S. 28

⁸⁷⁸ Katsushika Hokusai, "*Nibijinzu* (Zwei Schönheiten)", Edo-Zeit, Farbe, Seide, 110, 6 x 36,7 cm, MOA-Museum Shizuoka, Kat. Meihinzu ryoku, Nr. 72

⁸⁷⁹ Kuroda Seiki, „*Mukashigatari shita-e* (Skizze zu Alte Geschichte, Dame)“, 1896, Ölskizze, Leinwand, 94 x 48 cm, Forschungsinstitut Staatliche Kulturgüter Tokyo (*Tokyo kokuritsu bunkazai kenkyûjo*), siehe Abb. Verz.

behandelt zwar ein Thema der Vergangenheit. Scheinbar ist nur das Kuroda'sche Konzept der Ideen- und Historienmalerei umgesetzt worden.⁸⁸⁰ Doch zeigen die Skizzen als Einzelwerke, daß es ihm wichtig war, die Realität der Armut nicht mehr hinter ästhetisierender Malerei zu verstecken. Ein Jahr später, 1897, setzte Wada Eisaku⁸⁸¹ die westliche realistische Öltechnik und den modernen Malstil der Neuen Schule, die Freilichtmalerei (*Gaikō hyōgen*) ein, um eine Kleinbauernfamilie seiner Zeit in ihrem Lebensumfeld festzuhalten. Das Bild „Warten auf die Abendfähre“⁸⁸² (Abb. 128), sein Abschlußwerk an der Kunstakademie⁸⁸³, zeigt die Bauern, die abends nach der Feldarbeit am Flußufer stehen und auf die Fähre warten. Auch hier soll Kurodas Konzept verwirklicht worden sein.⁸⁸⁴ Die Familie ist jedoch nicht vollständig. Man sieht ein Ehepaar mit Söhnen und einem Baby sowie einen weiteren Mann. Die Töchter fehlen, sie arbeiten wohl in den Textilfabriken. Die Bauern sind sichtlich arm, krank und dürftig bekleidet. Sie führen Erntekörbe⁸⁸⁵ mit sich, die Frau trägt einen Teekessel in der Hand. Einer der Männer ist schwer am Kopf verletzt und stützt sich an einem Erntegerät ab, ein anderer raucht im Inland produzierte Zigaretten. Wada Eisaku, der wahrhaftigste Schüler des Kuroda Seiki und der Freilichtschule (*Gaikōha*)⁸⁸⁶, setzte den modernen westlichen Realismus ein, um die Situation der verarmten Bauern vor Ort zu zeigen, die unter dem Parasitären Gutsherrentum litten. Der Vergleich mit Bildern aus der japanischen Neuzeit (Edo-Zeit), die ebenfalls das Leben der Bauern thematisieren und japanischen Darstellungstraditionen folgen, verdeutlicht den Unterschied der Darstellungsweisen: Die Bilder "Reisanpflanzung" und "Reisernte"⁸⁸⁷ (Abb. 129) aus dem *Nōgyō zensho*, arealistisch und karikierend, zeigen die tatsächliche Situation der arbeitenden Bauern nicht. Darüberhinaus ignoriert die generalisierende Darstellungsweise die Individualität der Personen. Wada Eisakus Realismus japanischer Prägung hingegen gewinnt vor dem Hintergrund der traditionellen Malmethoden an Tiefe: Er malte von der Armut individuell gekennzeichnete identifizierbare Einzelpersonen. Er vermied jede Ästhetisierung und machte die Situation

⁸⁸⁰ Tanaka, S. 185

⁸⁸¹ Nach Croissant arbeitete Wada Eisaku an der Japanisierung der akademischen Figurenmalerei nach dem Vorbild der europäischen Salonmalerei. Es soll das Ziel seiner Malerei gewesen sein, ein heroisches und idealisiertes Bild des japanischen Menschen zu schaffen. Croissant, *Yōga – Malerei und...*, S. 534

⁸⁸² Wada Eisaku, „*Totō no yūgure* (Warten auf die Abendfähre)“, 1897, Öl, Leinwand, 126 x 190 cm, Hochschule der Künste Tokyo (*Tokyo geijutsu daigaku*), siehe Abb. Verz..Hohmann, Uwe, übersetzt mit „Sonnenuntergang an der Furt“, Tanaka, S. 187

⁸⁸³ Tanaka, S. 187

⁸⁸⁴ *Ibid.*, S. 187

⁸⁸⁵ Wada Eisaku malte den gleichen Erntekorb wie Kuroda Seiki, dies läßt auf Studien vor Ort auf dem Land schließen, zumal einer der Kernpunkte des Kurodamalstils die Arbeit im Freien war (*gaikō hyōgen*). Doch ist ein talentierter Maler auch in der Lage, im Atelier Gesehenes aus dem Gedächtnis zu malen

⁸⁸⁶ „Der einzige Maler, der äußerst wahrheitsgetreu in Kurodas Malstil malte... er hat das Licht im Freien talentiert auf die Malfläche gebracht....“. Harada M., *Nihon no...*, S. 35

⁸⁸⁷ "Reisanpflanzung" und "Reisernte", gesammelte Schriften über die Landwirtschaft (*Nōgyō zensho*), aus: *Nihonshi jiten*, 7.: Die Entwicklung der Landwirtschaft und der Dörfer in der Neuzeit, S. 1336

der Bevölkerung während der Industriellen Revolution in zuvor nicht gekannter Weise sichtbar: Das Kuroda'sche Konzept der Figuren- und Ideenmalerei wurde in unerwarteter Weise, nämlich realitätsnah, umgesetzt und nicht in idealisierte Vergangenheiten verlegt. Damit knüpfte er an das Programm des Takahashi Yuichi an, der die Ereignisse in Japan bildlich festhalten und vermitteln wollte. Da Kuroda, unter dessen Leitung die Schimmelmalerei arbeiteten, der Meiji-Regierung verpflichtet war, kann nicht davon ausgegangen werden, daß die Darstellung der Armut sozialkritisch im westlichen Sinne war: Die Bauern führten ein von der Regierung vorgegebenes Leben.⁸⁸⁸

Im Jahr 1900 setzte Kobayashi Mango die Öltechnik ein, um eine andere Gruppe Deklassierter darzustellen und damit bildwert zu machen. Das Bild „Straßenmusikanten“⁸⁸⁹ (Abb.130) zeigt zwei arme Straßenmusikanten, die vor verschlossenen Türen spielen. Sie stehen in verschmutzter Arbeitskleidung und in Latschen auf der Straße, singen und verstecken ihre Gesichter. Die Armut der Männer wird durch den Reichtum des Kindes, das einen teuren Kasuri-Kimono und Holzstollenschuhe (*Geta*) trägt, unterstrichen. Der Reichtum des Mädchens ist mit der Reinheit, dem Grundmotiv der ältesten Religion Japans, dem Shintôismus, verknüpft: Denn um 1900 verdeutlichte der Besitz der Stollenschuhe, daß der moderne Reichtum es ermöglichte, die Unreinheit der Straße von den Füßen fernzuhalten, während Arme, Bettler und andere deklassierte Gruppen unrein bleiben mußten. Das Bild wurde im Jahr 1900 von der Vereinsjury gelobt.⁸⁹⁰ Auch hier ist, dem westlichen Vorbild der modernen realistischen Malerei folgend, der Aspekt des Zeigens der Armut im Sinne des Sichtbarmachens und Heraushebens aus dem Dunkel im Vordergrund. Er impliziert jedoch in Japan nicht selbstverständlich sozialkritische Aussagen, folgt, wie auch immer, kraß den Ankündigungen Yuichis und Kurodas, der Malerei andere, verwestlichte Dimensionen zu geben. Darüberhinaus war eine thematisch realistische Malerei im modernen Malstil des Kuroda Seiki zugleich auch immer ein Gegenpol zur traditionell japanischen Malerei im Sinne des Modernisierungskurses der Meiji-Regierung.

Vereinsmitglied⁸⁹¹ Akamatsu Rinsaku malte im Jahr 1901, während des Eisenbahnbooms und rund 30 Jahre nach dem Bau der ersten Linie, ein Abteil in einem Nachtzug (Abb.131)⁸⁹². Auch dieses Bild war eine Examensarbeit an der Tokyo Kunstakademie unter

⁸⁸⁸ Die buddhistische Idee des Karma, aber auch das zentralistische, streng hierarchische staatliche System Japans, das die feudalen Schichteinteilungen der Edo-Zeit noch barg, sind hierfür verantwortlich

⁸⁸⁹ Kobayashi Mango, „*Kadozuke* (Straßenmusikanten)“, 1900, Öl, Leinwand, 157 x 108 cm, Nationalmuseum Tokyo (*Tokyo kokuritsu hakubutsukan*), siehe Abb. Verz.

⁸⁹⁰ Harada M., S. 39

⁸⁹¹ Ibid., S. 34

⁸⁹² Akamatsu Rinsaku, „*Yoru no kisha* (Nachtzug)“, 1901, Öl, Leinwand, 160 x 190 cm, Hochschule der Künste Tokyo (*Tokyo geijutsu daigaku*), siehe Abb. Verz., Hohmann, Uwe, übersetzt mit „Eisenbahnwagen bei Nacht“, Tanaka, S. 187

der Leitung Kurodas.⁸⁹³ Durch die Wahl des Ausschnitts wird der Eindruck eines kurzen Blickes in ein Abteil erzeugt. Die Verkleidungen und Bänke sind aus Holz gefertigt, eine elektrische Lampe erhellt das Abteil. Auf den Bänken sitzen Menschen unterschiedlicher Bevölkerungsschichten. Man unterhält sich gut, raucht und genießt den Blick aus dem Fenster in die Nacht. Auf diesem Bild sind drei Ergebnisse der Industrialisierung festgehalten: die Eisenbahn, das elektrische Licht und im Inland produzierte Tabakwaren. Die Glühbirne war 1878 auf der Pariser Weltausstellung erstmals gezeigt worden; das elektrische Licht stand in Japan seit 1883, dem Gründungsjahr des ersten japanischen Elektrizitätsunternehmens, der *Tôkyô dentô kaisha*, zur Verfügung.⁸⁹⁴ Die dargestellten Zigaretten sind eines der Ergebnisse der Ankurbelung des Tabakhandels auf *Kyôshinkai*-Produktausstellungen seit 1879.⁸⁹⁵ Dieses Bild ist, teilweise wurde die französische impressionistische Malweise und Komposition übernommen, eine Hommage an die Industrialisierung. Darüberhinaus machte auch Akamatsu Einzelpersonen aus der Zivilbevölkerung, welche die Annehmlichkeiten des Bahnfahrens sichtlich zu genießen schien, bildwert und knüpfte so an den modernen Realismus an.

Auch Rinsaku setzte das Kuroda'sche Konzept um⁸⁹⁶, er arbeitete an der Japanisierung der akademischen Figurenmalerei nach dem Vorbild der Salonmalerei.⁸⁹⁷ Und er knüpfte auf krasse Weise an Takahashi Yuichi an, der die Westmalerei zur Dokumentation der Situation im Land einsetzen wollte.

Das Bild erhielt den Vereinspreis des Jahres 1901.⁸⁹⁸

1902 malte Vereinsmitglied Fujishima Takeji⁸⁹⁹ (1867-1943) das Bild „Schatten der Tempyô-Zeit“⁹⁰⁰ (Abb. 132). Er verknüpfte dabei japanische Tradition mit westlicher Moderne: Die Pleinairmaltechnik wurde eingesetzt, um ein Thema der japanischen Vergangenheit in realistischer Manier zu beleben und in die Gegenwart zu holen. In einer mit japanischen Stilmitteln aufgebauten ästhetisierenden Szenerie der Gattung der Dekorationsmalerei (*Sôshokuga*) steht in lockerem Kontrapost stolz eine in ein antikisierendes Gewand gehüllte Person, die tangzeitliche und der Kannondarstellung

⁸⁹³ Tanaka A., S. 187

⁸⁹⁴ *Nihonshi jiten*, S. 658

⁸⁹⁵ *Ibid.*, S. 265

⁸⁹⁶ Nach Tanaka enthielt der Kuroda'sche Lehrplan die Ziele, die akademische Historien-, Ideen- und Allegoriemalerei umzusetzen, Tanaka, S. 187

⁸⁹⁷ Croissant, *Yôga – Malerei und...*, Kat. Japan und..., S. 534. Er soll das Ziel gehabt haben, ein heroisches und idealisiertes Bild des japanischen Menschen zu schaffen. Croissant, *ibid.* Tanaka stuft es als Genremalerei ein, als Vorlage sollen Bilder Honoré Daumiers beeinflussend gewesen sein, Tanaka, S. 187

⁸⁹⁸ Harada M., *Nihon no...* S. 34

⁸⁹⁹ *Ibid.*, S. 113

⁹⁰⁰ Fujishima Takeji, „*Tempyô no omokage* (Schatten der Tempyôzeit)“, 1902, Öl, Leinwand, 197 x 92 cm, Bridgeston Kunstmuseum, siehe Abb. Verz.

entlehnte Elemente vereint, neben einem Bäumchen vor einer niedrigen, mit Goldstaub bedeckten⁹⁰¹ Mauer. Sie hält eine *Kugo* in Händen, ein im Altertum gebräuchliches Zupfinstrument, das aus Südasien über China nach Japan gelangte.⁹⁰² Das Motiv des Bäumchens als ästhetisierendes Element vor gelbem Hintergrund entstammt der japanischen Dekorationsmalerei.⁹⁰³ Der Bildtitel gibt Auskunft: Die Bezeichnung „*Tenpyô*“ -oder *Tempyô* - kennzeichnet eine Phase während des japanischen Altertums, die von 729-749 dauerte.⁹⁰⁴ In dieser Zeit entwickelte sich die sog. "Tempyô-Kultur" (*Tempyô bunka*), deren Hauptcharakteristikum die Vermischung japanischer aristokratischer Elemente mit kulturellen Einflüssen der chinesischen T`ang-Zeit war. Die T`ang-Zeit galt jedoch als "Kultur mit internationalem Charakter", sodaß in der Tempyôzeit Japanisches mit Internationalem zusammenfloß.⁹⁰⁵ Der Bildtitel verweist nun darauf, daß die international ausgerichtete Vergangenheit der Tempyô-Zeit ihren Schatten bis in die Gegenwart wirft. Im Jahr 1902 bedeutete dies die neuerliche Zusammenkunft japanischer Tradition mit Internationalem. Vor dem Hintergrund aggressiver japanischer Hinwendung zum Ausland betont das Bild, auch durch den bewußten Einbau japanischer Kulturgeschichte, den japanischen Nationalstolz.⁹⁰⁶

Das Thema des Nationalstolzes wurde 1906 von Aoki Shigeru auf eine aggressive Ebene gehoben. Er malte in der Spätphase der Industriellen Revolution (*Sangyô kakumei ki, matsu ki*), als Japan sich im Übergang in den Imperialismus (*Teikoku shugi*) befand, das Bild „Japanische Militärprinzen“⁹⁰⁷ (Abb. 133). Aoki war zwar nicht Vereinsmitglied, doch hatte er von Kuroda Seiki und Kume Keiichirô an der Tokyo Kunstakademie (*Tokyo bijutsugakkô*), Abteilung Westmalerei, Unterricht erhalten⁹⁰⁸ und nahm an Ausstellungen des Schimmelvereins teil.⁹⁰⁹ Zuvor hatte er bei Koyama Shotarô, der im Staatsdienst Soldaten in der Malerei ausbildete, gelernt.⁹¹⁰ Koyama beeinflusste die Themen Aokis höchstwahrscheinlich. Das Bild zeigt, im gelösten modernen Malstil der Kurodaschüler, zwei japanische Krieger. Einer der Kämpfer steht aufrecht, ein Bein aufgestellt, in der Pose des Siegers. Er hält das Schwert in der Linken, die Fahnenstange in der Rechten, sein

⁹⁰¹ Harada M., S. 118

⁹⁰² *Nihongo daijiten*, S. 540

⁹⁰³ Harada M., S. 118

⁹⁰⁴ *Nihonshi jiten*, S. 662

⁹⁰⁵ "*Tangbunka no kokusaiteki seikaku to kono jidai no kizokuteki shikisai*", *ibid.*, S. 662/663

⁹⁰⁶ Tanaka ist hingegen der Auffassung, daß Fujishimas Werk eine Flucht in innere Welten, eine nur vordergründige Erfüllung gesellschaftlicher Verpflichtungen anzeigt; er ordnet es der romantischen Malerei zu, Tanaka, S. 186

⁹⁰⁷ Aoki Shigeru, "*Nipponbuson (Japanische Militärprinzen)*", 1906, Öl, Leinwand, 70 x 37 cm, Nationalmuseum Tokyo (*Tokyo kokuritsu hakubutsukan*, siehe Abb. Verz.

⁹⁰⁸ Yamanashi Toshio, "64: Aoki Shigeru", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 134

⁹⁰⁹ Yamanashi, *ibid.*, Harada M., *Nihon no...*, S. 44

⁹¹⁰ Yamanashi, S. 134

Mitstreiter sitzt, mit Schwert und Bogen bewaffnet, auf dem Boden. Auch hier gibt der Titel Auskunft: Es handelt sich um Japanische Militärprinzen aus archaischen Zeiten, bewaffnet mit Pfeilen. Das Bild scheint sich, nach europäischem Verständnis, nur auf die Vergangenheit zu beziehen, es erweckt den Eindruck einer Historienmalerei im europäischen Stil. Während jedoch in Europa die Vergangenheit als abgeschlossen betrachtet wird und in Vergessenheit gerät, höchstens im Sinne einer "Renaissance" in Erinnerung gerufen und im Kontext der aktuellen Daseinssituation interpretiert wird, verlangt in buddhistisch beeinflussten Gebieten die Tradition der Ahnenverehrung, daß das Bewußtsein an die Ahnen oder an eine historische Situation aufrechterhalten wird, da man daran glaubt, diese stünden weiterhin in Kontakt mit den Lebenden: Die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit, aktuellem Leben und dem Tod wird verwischt. Diese Tradition bezieht sich auf alle Lebensbereiche und damit auch auf das kriegerische Erbe Japans, das auf Aoki Shigerus Bild zu Beginn des 20. Jahrhunderts thematisiert ist: Das Bild vermittelt aggressive Kampfbereitschaft und Siegesgewißheit, die in der Tiefe der japanischen Geschichte wurzeln, tradierte Eigenschaften, die bei der Kolonisation und dem darauffolgenden Aufbau der sog. kolonialistischen Handelsstrukturen⁹¹¹ in Korea im Zuge der Programmziele eingesetzt werden konnten. Die aggressive Grundaussage des Bildes zieht die Einstufung Tanakas in Zweifel, der das Bild der Gattung der romantischen Malerei zuordnet, deren Kennzeichen die Flucht in innere Welten und eine oberflächliche gesellschaftliche Pflichterfüllung sei.⁹¹²

Die Gründergruppe des Schimmelvereins unterstützte den Kurs der Regierung Meiji durch die Übernahme des westlichen modernen Realismus in japanischer Interpretation und durch Bilder, die mit wachsender wirtschaftlicher Macht den Nationalstolz und die Hinwendung zur japanischen Geschichte thematisierten. Der Verein organisierte bis zur Auflösung insgesamt 13 Ausstellungen.⁹¹³

⁹¹¹ Das Bild wurde während der Kolonisation Koreas gemalt, die bis 1910 dauerte (*Shokuminchiteki bōekikōzō*: Shirose Yūji, "Nihon shihonshugi to shokuminchi", in: *Keizaigaku jiten*, S. 104 – 105)

⁹¹² Tanaka, S. 186

⁹¹³ *Nihonshi jiten*, S. 769

7.2 Mitsutani Kunishirô, Nakamura Fusetsu und der Pazifik-Kunstverein für Westmalerei (*Taihei yôgakai*)⁹¹⁴ in der Zeit der Kolonisationen

Der Meiji-Kunstverein wurde im Jahr 1901 aufgelöst.⁹¹⁵ Seine grundsätzliche Ausrichtung jedoch - Technikorientierung im Dienst der Industrialisierung und für militärische Zwecke - wurde von dem im November gleichen Jahres etablierten Tochterverein "Pazifik-Kunstverein für Westmalerei" (*Taihei yôgakai*) beibehalten.⁹¹⁶ Mitsutani Kunishirô und Ishii Hakutei gründeten den Verein, es wurden Westmalerei, Bildhauerei und Fotografie unterrichtet.⁹¹⁷ Vereinsgründer Mitsutani Kunishirô knüpfte direkt an die Themen der Gründer Tôgai, Yuichi und Koyama an. Er hatte ab 1891 bei Goseda Hôryû gelernt und kurz darauf in der Privatemalschule des Koyama Shotarô, der an Militärschulen lehrte, Unterricht erhalten. Dort hatte er zum einen "die Technik des harten Realismus Fontanesis und des Meiji-Kunstvereins"⁹¹⁸ erworben, zum anderen unter Anleitung Koyamas die Herstellung realistischer Landschaftsskizzen mit Bleistift gelernt.⁹¹⁹ Während der Kolonisationen und mit Erreichen des weltweiten Rüstungsstandards setzte Mitsutani die Westtechniken ein, um den Krieg zu verherrlichen: Anlässlich der 10. Gedenkausstellung zur Gründung des Meiji-Kunstvereins im Jahr 1898 stellte Mitsutani ein Bild aus, das die soldatische Tradition der Edoherrscher thematisierte und das dem Kaiser gefiel. Es wurde von der Kaiserlichen Palastbehörde erworben.⁹²⁰ Koyama Shotarô hatte für dieses Bild in seinem Garten Modell für die Figur eines Edoritters gestanden.⁹²¹ Ähnlich wie Aoki Shigeru vermittelte Mitsutani die Bereitschaft zum Kampf in der Gegenwart durch den thematischen Bezug auf die Tradition der kriegerischen Ahnen. 1904 malte Mitsutani "Die Ehefrau des Soldaten"⁹²², 1906 "Gespräch über die Schlacht".⁹²³ In den Jahren von 1904 bis 1907 fertigte er Skizzen und Illustrationen für die Zeitschrift *Senjigahô* ("Neues über Bilder aus der Kriegszeit") an⁹²⁴: Die Westtechnik wurde damit während der Industriellen

⁹¹⁴ Hohmann, Uwe übersetzt mit „Pazifische Gesellschaft für Malerei“, Tanaka, S. 184

⁹¹⁵ *Nihonshi jiten*, S. 938 u. Harada M., S. 151

⁹¹⁶ Miwa Hideo, "Meiji no yôgakatachi", in: *Nihon no kindai bijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, S. 10. Andere Angabe, das Jahr 1900, in *Nihonshi jiten*, S. 584

⁹¹⁷ *Nihonshi jiten*, S. 584

⁹¹⁸ Oota Yasuhito, "45: Mitsutani Kunishirô", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 96

⁹¹⁹ Mitsutani Kunishirô, "Watakushi no gakuseijidai", *Bijutsushinron*, März 1928, nach: Kojima Kaoru, "Mitsutani Kunishirô: Jinbutsuhyôgen no kenkyûsha", in: *Nihon no Kindai bijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo, Tokyo 1993, S. 77. Dort ist eine dieser Zeichnungen enthalten, "Hashi no aru keshiki (Landschaft mit Brücke)", 1892 - 1900

⁹²⁰ Oota, "45: Mitsutani Kunishirô", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 96

⁹²¹ Ibid

⁹²² Mitsutani Kunishirô, "Gunjin no tsuma (Die Ehefrau des Soldaten)", 1904, ibid

⁹²³ Mitsutani Kunishirô, "Tatakai no hanashi (Gespräch über die Schlacht)", 1906, ibid

⁹²⁴ Ibid., u. Kojima Kaoru, "Mitsutani Kunishirô: Jinbutsuhyôgen no kenkyûsha", in: Miwa Hideo, *Nihon no kindai bijutsu 3*, S. 79

Revolution im Pazifik-Kunstverein einerseits für kriegspropagandistische Bilder eingesetzt.

Doch richtete man sich im Pazifik-Kunstverein andererseits auch gegen die eigene Kulturtradition, bzw. gegen die ultranationalistischen Traditionalisten. Dies scheint im Widerspruch zum gleichzeitig thematisierten Nationalstolz zu stehen. Dieser richtete sich jedoch gegen das Ausland, während Angriffe auf die japanische Kulturtradition sich gegen die -auch institutionelle- Macht der gegnerischen Fraktion der Traditionalisten im Land wandte, die den Aufstieg westlicher Maltechniken auf kultusministerielle Ebene blockierte und den großangelegten Verwestlichungskurs attackierte, von dessen vollständiger Umsetzung man offensichtlich überzeugt war. Damit schwächte sie die innere Einheit im Land, das sich im Kolonisationskrieg mit den umgebenden Ländern und wirtschaftlich auf Konkurrenzebene mit den westlichen Industrieländern befand, ohne die tatsächlichen Motive der Verwestlichung - Angst vor westlichen Usurpationsversuchen – zu erfassen. Damit verhinderte sie weiterhin, daß die japanische Westkunst als Begleiterscheinung und kulturelles Symbol der japanischen Industrialisierung, die als großangelegte Maßnahme die Vermeidung der Kapitulationsfolgen des Jahres 1853 und den Aufstieg auf europäisches Niveau zum Ziel gehabt hatte, entsprechend gewürdigt und endgültig als anerkanntes Kulturgut integriert wurde: zum Zeitpunkt der geglückten Industrialisierung.

Im Jahr 1903 malte Nakamura Fusetsu, der „Mittelpunkt des Pazifik - Kunstvereins für Westmalerei“⁹²⁵ und „der letzte Schüler des westlichen Akademismus“⁹²⁶, das Bild „weiblicher stehender Akt“⁹²⁷ (Abb.134). Der Tradition der Gründer folgend, ist in exakter realistischer Technik eine stehende Nackte nahezu fotografisch genau dargestellt. Doch das Gesicht ist unkenntlich gemacht. Dies war, da Fusetsu in der Lage war, technisch sehr sorgfältig zu arbeiten, beabsichtigt: Durch diesen Kunstgriff verhinderte er, daß die Dargestellte als Person und in ihrer Nationalität identifiziert werden kann. Sie könnte eine Europäerin, jedoch auch eine Japanerin sein, es bleibt unklar, ob die Freizügigkeit, das negativste kulturelle Kennzeichen des Westens, bereits in Japan Einzug gehalten hat. Damit attackierte Nakamura die japanische Kulturfraktion stärker als Kuroda dies mit dem Bild "Morgentoilette" auf der 1895er Industrieausstellung getan hatte, denn Kuroda hatte eindeutig eine Europäerin gemalt.

Durch diesen Angriff auf das japanische Tabu weiblicher Nacktheit in der Öffentlichkeit

⁹²⁵ „*Kikoku ato wa Meiji bijutsukai wo uketsuide hassoku shita Taihei yōgakai no chūshinjinbutsu...*“, Harada Hikaru, "33: Nakamura Fusetsu", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 73

⁹²⁶ „*Seiyō no akademizumu no saigo no seito to natta Fusetsu...*“, *ibid.*, S. 72

⁹²⁷ Nakamura Fusetsu, „*Rafuritsuzō* (Weiblicher stehender Akt)", 1903, Öl, Leinwand, 80,2 x 44 cm, Kunstmuseum Gifu, siehe Abb. Verz.

unterstützte Nakamura Fusetsu, wie bereits Harada Naojirô, Soyama Yukihiro und Kuroda Seiki, die Meiji-Regierung im Kampf um die Verwestlichung und um die vollständige Akzeptanz der Westmalerei auf kultureller Ebene.

Seit 1889 versuchte die Meiji-Regierung immer wieder gegen den Widerstand der Ultrationalisten und der Traditionalisten die Macht über das gesamte Kulturgesehen an sich zu reißen, indem sie mehr und mehr darauf drängte, die westliche Malerei, die den Aufstieg des japanischen Kapitalismus auch auf kultureller, nicht nur auf technischer Ebene unterstützt und begleitet hatte, als Kulturgut zu integrieren. Auch die von Croissant festgestellte Absicht einer Modernisierung der Nihonga nach Ideen des Fenollosa, der eine Synthese der Kulturtechniken einforderte⁹²⁸, ist unter diesem Gesichtspunkt zu verstehen; die Meiji-Regierung war offensichtlich davon überzeugt, nur eine möglichst umfassende Verwestlichung könne Japan im westlichen Sinne wettkampffähig machen, d.h. auch zu imperialistischen Vorgehensweisen nach europäischem Vorbild befähigen. Die inneren Konflikte mußten angesichts dieser außenpolitischen Pläne möglichst reduziert werden. Der Pazifik-Kunstverein gründete 1904 ein Forschungsinstitut und bemühte sich um die Ausbildung vieler Künstler.⁹²⁹ Erst im Jahr 1929 wurde dem Verein durch die Umbenennung in „Pazifik-Kunstschule“ (*Taiheiyô bijutsu gakkô*)⁹³⁰ die Position einer Lehrinstitution für Westkunst zugesprochen.

7.3 Die *Bunten*⁹³¹, Ausstellungen des Kultusministeriums in der Endphase der Industriellen Revolution (*Sangyô kakumei matsuki*)

Seit 1895 stand die Kolonie Taiwan im Dienst der Finanzierung des japanischen Wirtschaftskampfes. Seit 1904/05, dem Sieg über Rußland im Krieg um die Kontrollrechte über Korea und die Mandschurei⁹³², war die Kolonisierung Koreas im Gange, die eine weitere zukünftige Finanzierungshilfe in Aussicht stellte. Auf asiatischem Gebiet befand sich Japan damit auf imperialistischem Kurs, der nur durch die technischen

⁹²⁸ Siehe Croissant, Doris, *Japanische Malerei am...*, München 2008, S. 60ff

⁹²⁹ *Nihonshi jiten*, S. 584

⁹³⁰ *Ibid*

⁹³¹ Hohmann, Uwe übersetzt mit “Erziehungsministerium”, Tanaka, S. 180

⁹³² *Nichirôsensô, Nihongo daijiten*, S. 1476

Errungenschaften der Industrialisierung und den Aufbau des Rüstungsstaates ermöglicht worden war: Das Jahr 1909 markiert, ein Jahr vor Ende der Industriellen Revolution, „durch die vollständige Kolonisierung Koreas die Wende des Kapitalismus in den Imperialismus.“⁹³³ Auch in dieser Hinsicht eiferte der parawestliche moderne Staat Japan erfolgreich seinen europäischen Vorbildern nach und avancierte zu einem starken Wirtschaftsgegner, der das Niveau der westlichen Industriestaaten erreicht hatte: Zwischen 1905 und 1908 verdrängte es im Bereich des Seidenhandels die Marktführer China und Italien⁹³⁴, es wurde „zum weltweit größten Rohseidenexportland.“⁹³⁵ Damit war erstmalig eine internationale wirtschaftliche Führungsposition erreicht. Mit den durch den Rohseidenhandel eingenommenen Geldern wurden die Importgüter Kriegsschiffe, Waffen, Maschinen finanziert.⁹³⁶ In der Endphase der Industriellen Revolution hatte die Meiji-Regierung die im Jahr 1868 programmatisch formulierten Ziele *Shokusan-kōgyō* und *Fukokukyōhei* erreicht, Japan hatte sich zum modernen Industrie- und Rüstungsstaat entwickelt und trug damit die angestrebten westlichen Züge.

Zu diesem Zeitpunkt internationaler Erfolge gaben die Traditionalisten den Widerstand auf; die Westmalerei, die gewissermaßen als kulturelles Symbol die Entwicklung des japanischen Kapitalismus begleitet hatte, wurde als Kunstform am Kultusministerium zugelassen.⁹³⁷ Japanische Malerei (*Nihonga*) und Japanische Westmalerei (*Yōga*) wurden auf den "Kunstaustellungen des Kultusministeriums" (*Monbushō bijutsu tenrankai*, kurz: *Bunten*)⁹³⁸ gleichberechtigt nebeneinandergestellt. Einerseits war dies ein Akt der Anerkennung, die den westlichen Maltechniken zuteil wurde, die am Aufbau des modernen Industriestaates beteiligt gewesen waren. Andererseits zeigt dies in Anbetracht der imperialistischen und damit außenpolitischen Pläne, die durch ein in sich zerstrittenes Land gefährdet gewesen wären, den Wunsch, die verfeindeten Fraktionen zu harmonisieren. Es wurden drei große Abteilungen eingerichtet: Abteilung I: Japanische Malerei (*Nihonga*). Abteilung II: Japanische Westmalerei (*Yōga*). Abteilung III: Bildhauerei.⁹³⁹ Das Ziel des

⁹³³ „...1910 nenchōsen no kanzenshokuminchika wa, nihonshihonshugi no teikokushugitenka wo shimesu shihyō deatta.“, Nakamura, "Nihon no Sangyō kakumei", in: *Keizaigaku jiten*, S. 104 Nakamura begründet diese Argumentation wie folgt: 1895 Kolonisierung Taiwans, 1900 -'05 Bau der Eisenbahnlinie durch Korea, '06 Eisenbahnlinie durch die Südl. Mandschurei, '08 Etablierung der *Tōyō takushoku gaisha* „Unternehmung/Projekt Kolonisierung Asiens“ und 1910 vollständige Kolonisierung Koreas. Nakamura, *ibid.*, S. 104

⁹³⁴ *Ibid.*, S. 103

⁹³⁵ „1905-1909 nen ni wa, itaria ya chūkoku no yushutsuryō wo oi, koshite, nippon wa sekaisaidai no nama kinu yushutsukoku to natta.“ *Ibid*

⁹³⁶ „*Seishigyō wa yūitsu no gaikakakutokusangyō deari, namakinu no kasegu gaika ni yotte gunkan, heiki, kikai nado no yunyū mo, kanō to nattanodearu.*“ *Ibid*

⁹³⁷ Die japanische Traditionsmalerei war als von westlicher Seite nicht beeinflusstes Kulturgut geschützt worden, während die Westmusik bereits 1879 Akzeptanz im Kultusministerium fand, *Nihonshi jiten*, S. 170

⁹³⁸ *Ibid.*, S. 848

⁹³⁹ *Ibid.*, S. 848

offiziellen Ausstellungsforums der *Bunten* war der Aufschwung der Künste.⁹⁴⁰ In für diesen Zweck eingerichteten Räumen wurden auf Anregung des Kuroda Seiki und des Leiters der Kunstakademie Tokyo regelmäßig Ausstellungen durchgeführt.⁹⁴¹ Kuroda, der in Frankreich gelebt hatte, schlug ein Konzept in Anlehnung an den Pariser „Salon“ vor, das akzeptiert wurde.⁹⁴²

Noch vor der ersten kultusministeriellen Ausstellung wurden Vorbereitungen für eine Industrieausstellung getroffen. Am 5. 3. 1907 wurde im Ministerium für Landwirtschaft und Handel (*Nôshômushô*) – hier hatte der Ölmaler Hyakutake Kenkô gearbeitet⁹⁴³ - über die Auswahl der Jurymitglieder für die am 20. 3.1907 geplante „Tokyo-Industrieausstellung“ (*Tôkyôfu kangyô hakurankai*) im Verwaltungsbezirk Tokyo entschieden. Die Jurymitglieder wurden aus dem Schimmelverein und dem Pazifik-Kunstverein berufen. Zusätzlich waren Wissenschaftler und Kritiker geladen.⁹⁴⁴ Die Juroren Kuroda, Kume, Okada, Matsuoka und Koyama waren zugleich Mitglieder des Prüfungsausschusses der *Bunten*. Insbesondere an dieser Stelle wird der Wunsch der langfristigen harmonischen Konsensbildung und gegenseitigen Vernetzung deutlich. Okada Saburôsuke (1869-1939) stellte das „Bildnis einer verheirateten Dame“⁹⁴⁵ aus (Abb. 135).⁹⁴⁶ Mit diesem Bild schloß sich Okada dem Harmonisierungskurs der verfeindeten Kulturfraktionen im Land an: Er thematisierte mit den Mitteln westlicher Maltechnik die traditionelle Frauenrolle, die durch zu starke Verwestlichung gefährdet schien. Im Gegensatz zu Harada Naojirôs "Kannon", zu Kurodas Bild "Morgentoilette" und Fujishima Takejis Bild "Stehende Nackte", setzte sich Okada als Vertreter der Westmalerei für die japanische Kulturtradition ein. Als Schüler des Kuroda Seiki war Okada 1896 in den Schimmelverein und in die Kunstakademie Tokyo, Abt. Westmalerei (*Tokyo bijutsu gakkô, seiyôgaka*), eingetreten, ab 1897 hatte er dort als Assistenzprofessor gearbeitet. Er war als "erster Auslandsstudent des Kultusministeriums" nach Frankreich gereist und hatte bei Raphaël Collin⁹⁴⁷, dem französischen Lehrer Kurodas, Unterricht erhalten. Okada war zum Zeitpunkt der Bildherstellung zugleich Professor an der Kunstakademie Tokyo (*Tokyo bijutsu gakkô*), Komiteemitglied der *Bunten* und im Prüfungsausschuß der

⁹⁴⁰ Harada M., *Nihon no...*, S. 123. Tanaka ist der Auffassung, man habe die Kunst ins Bewußtsein der dafür sehr empfänglichen Öffentlichkeit bringen wollen, Tanaka A., S. 180

⁹⁴¹ Harada M., S. 123

⁹⁴² Ibid.

⁹⁴³ Ota, "14: Hyakutake Kenkô", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 35

⁹⁴⁴ Hashitomi Hiroki, "Okada Saburôsuke, <Fujinzô>:gaka to patoron/Okada Saburôsukes "Bildnis einer verheirateten Dame", die Maler und ihre Unterstützer", in: *Nihon no kindai bijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo, Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 113/114

⁹⁴⁵ Okada Saburôsuke, "Bôfujinzô (Bildnis einer verheirateten Dame)", 1907, Öl, Leinwand, 73 x 61cm, Bridgeston-Kunstmuseum, siehe Abb. Verz.

⁹⁴⁶ Harada M., *Nihon no...*, S. 37

⁹⁴⁷ Hori Motoaki, "38: Okada Saburôsuke", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 82

Industrierausstellung.⁹⁴⁸ Er setzte nun die technischen Methoden der Ölmalerei ein, um ein perfekt gemaltes Porträt einer Dame aus der Edo-Zeit zu malen. Die "verheiratete Dame" bespielt eine Handtrommel, die Große *Tsutsumi*, ein klassisches japanisches Schlaginstrument, das für die Hofmusik verwendet wurde.⁹⁴⁹ Weiterhin trägt sie einen *Genroku-sode*⁹⁵⁰, einen Kimono mit einem typischen Muster der Genroku-Zeit, die, von 1688 bis 1704 dauernd, in die Blütezeit des Edo-Tokugawasystems fällt. Bildhintergrund ist ein gemalter goldener Stellschirm (*Byōbu*) mit Gräsern, der ebenfalls der Edo-Zeit entstammt. Das helle, faltenlose Gesicht der Dame zeigt Zurückhaltung und Noblesse weit entfernt von dekadenten und freizügigen westlichen Einflüssen. Mit diesem Bild holte Okada die kulturelle Vergangenheit Japans in die Gegenwart und zeigte den Anspruch, den man an eine Japanerin nach wie vor hatte, die in der modernen, westlich geprägten Industriegesellschaft auch negativen westlichen Einflüssen ausgesetzt war.

Auch Kanokogi Takeshirō, Maler des Pazifik-Kunstvereins und Mitglied der Jury der Ausstellungen des Kultusministeriums⁹⁵¹, beschäftigte sich mit der Frauenrolle. Er zeigte 1909, in der Schlußphase der Industriellen Revolution (*Sangyō kakumeiki, goki*), daß er zwar einige Aspekte der Verwestlichung im Vergleich zu Okada eindeutig positiv sah, grundsätzlich aber den Kurs der Konsensbildung in Bezug auf die Bewahrung der traditionellen Frauenrolle unterstützte. Das Bild "Moderne Ehefrau"⁹⁵² (Abb.136) zeigt eine verheiratete Frau mit sehr hellem Gesicht und runden, westlich wirkenden Augen. Sie sitzt, in japanischer Traditionskleidung korrekt gekleidet, in einem europäisch ausgestatteten Raum auf einem Lehnstuhl und ist im Begriff, die Lektüre zur Seite zu legen. Westliche Attribute überwiegen, das Bild ist eine Hommage an den Transfer westlicher Alltagsausstattung nach Japan. Dennoch soll die traditionelle Rolle der Frau in der modernen japanischen Industriegesellschaft unangetastet bleiben: Sie ist verheiratet, korrekt japanisch gekleidet und verhält sich zurückhaltend. Der harte fotografische Realismus der westlichen Technik erhöht den Authentizitätsgrad des Bildes für an japanische Darstellungsweisen gewöhnte Betrachter, der Titel hebt die Botschaft auf die Ebene allgemeiner Gültigkeit.

⁹⁴⁸ Hashitomi Hiroki, *ibid.*, S. 114, Harada M., *Nihon no...*, S. 123

⁹⁴⁹ *Nihongo daijiten*, S. 1300

⁹⁵⁰ *Ibid.*, S. 631

⁹⁵¹ Harada Hikaru, "46: Kanōkogi Takeshirō", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 99. Kanōkogi stellte auf der 2. *Bunten*-Ausstellung das Bild "Norumandī no hama (Strand in der Normandie)" aus. Araya Shikitōru, "Kanōkogi Takeshirō <Seiyō fujin>, okiagari yamabito/Kanōkogi Takeshirōs Bild "Europäerin": Der Stehaufmännchen-Einsiedler", in: *Nihon no kindai bijutsu 3: Meiji no yōgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo, Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 60 u. 61

⁹⁵² Kanōkogi Takeshirō, „*Shin Fujin* (Moderne Ehefrau)", 1909, Öl, Leinwand, 94 x 90cm, Kunstmuseum der Stadt Kyōto. Siehe Abb. Verz.

Im Herbst des Gründungsjahres der *Bunten* wurde unter der Bezeichnung „Offizielle Ausstellungen“ (*Kansetsu tenrankai*) die erste Ausstellung durchgeführt, für die sich Künstler mit 327 Werken bewarben und von denen 91 Stücke präsentiert wurden.⁹⁵³ Die *Bunten* bestimmte und beherrschte den Kunstgeschmack.⁹⁵⁴ Das Prüfungskomitee der Abteilung II/Yôgamalerei, Matsui, Nakasawa, Mori, Kuroda, Kume, Iwamura, Okada, Koyama, Asai, Matsuoka, Nakamura, Mitsutani⁹⁵⁵ und Kanokogi Takeshirô⁹⁵⁶, setzte sich aus Malern der Alten und der Neuen Schule, aus dem Schimmelverein und dem Pazifik-Kunstverein zusammen. Die beiden Großmeister Koyama Shotarô und Asai Chû waren im Komitee und besaßen sehr großen Einfluß⁹⁵⁷, auch die Prüfer selbst stellten aus. Das Bild „Südwind“⁹⁵⁸ (Abb. 137) des unbekanntenen Künstlers Wada Sanzô erhielt den zweiten Preis.⁹⁵⁹

Thema ist das Leben einer Erwerbsgruppe der einfachen Bevölkerung im modernen Industrie- und Rüstungsstaat. Arbeiter und Fischer auf einem Floß sind dargestellt, sie sind müßig und rauchen, eine frische Brise und die tiefblaue, wellenbewegte See tauchen das Arbeiterdasein in ein pathetisches Licht unbekümmerten Lebens. Doch unterschlägt diese Darstellung die harte Lebensrealität auf dem Meer.⁹⁶⁰ Die sonnige Frische der Situation läßt kaum ahnen, unter welchen Bedingungen - Mangelernährung, Kälte, Auslieferung an die Arbeitgeber - die Arbeiter auf den Schiffen tatsächlich lebten. In den Ausstellungsräumen des Kultusministeriums wurde damit ein Bild geehrt, das vor der Öffentlichkeit das Dasein der Arbeiter, die wesentlich dazu beitrugen, Japans Weg in den Imperialismus zu ebnen, idealisierend vermittelte.⁹⁶¹ Es knüpft an die propagandistischen

⁹⁵³ Harada M., *Nihon no...*, S. 123

⁹⁵⁴ Tanaka A., S. 188

⁹⁵⁵ Harada gibt an, es seien 13 Mitglieder gewesen, doch nennt er nur 12. Harada M., S. 123.

⁹⁵⁶ Harada Hikaru, "46: Kanôkogi Takeshirô", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 99. Kanôkogi stellte auf der 2.*Bunten*- Ausstellung das Bild "Strand in der Normandie (*Norumandî no hama*)" aus. Araya Shikitôru, "Kanôkogi Takeshirô <Seiyô fujin>, okiagari yamabito/Kanôkogi Takeshirôs Bild "Europäerin": Der Stehaufmännchen-Einsiedler", in: *Nihon no kindai bijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo, Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 60 u.61

⁹⁵⁷ Im japanischen Senioritätssystem (*Nenkôjoretsu*) wächst der Einfluß auf Entscheidungsprozesse mit steigendem Lebensalter und der Länge der geleisteten Dienstzeit, auch der Ausbildungsgang (der Einfluß der Lehrer oder Vorgänger) spielt eine wesentliche Rolle. *Nihongo daijiten*, S. 1508

⁹⁵⁸ Wada Sanzô, „*Nanpu* (Südwind)", 1907, Öl, Leinwand, 149 x 187 cm, Staatl. Museum für Moderne Kunst Tokyo (*Tokyo kokuritsu kindai bijutsukan*), siehe Abb. Verz.

⁹⁵⁹ Harada führt nur die mit dem zweiten Preis honorierten Bilder auf (Harada M., *Nihon no...*, S. 123), die ersten Preise erhielten möglicherweise Bilder der ebenfalls ausstellenden Prüfer

⁹⁶⁰ Anlaß zu der Annahme, daß auch bereits in der Spätphase der Industriellen Revolution Arbeiter auf See ausgebeutet wurden, gibt "das Hauptwerk der Proletarischen Literatur (*Puroretaria Bungaku*), "Kani Kôsen" (Das Krabbenschiff) von Kobayashi Takiji, das 1929 herausgegeben wurde" (*Nihongo daijiten*, S. 374) und die Situation der Arbeiter auf einem Krabbenschiff vor Kamtschatka äußerst bedrückend schildert.

⁹⁶¹ Wada Sanzô arbeitete nach Croissant an der Japanisierung der akademischen Figurenmalerei; er soll das Ziel gehabt haben, ein heroisches Bild des japanischen Menschen nach dem Vorbild der europäischen Salonmalerei aufzubauen, Croissant, *Yôga – Malerei und...*, S. 534. Tanaka ist der Auffassung, das Bild hätte nach dem Rußlandkrieg 1904/05 die Aufgabe gehabt, durch die heroische Figurenkomposition ein überschwengliches Gefühl zu vermitteln, Tanaka, S. 188. Der Ausstellungszeitpunkt 1907 erscheint für

Bilder Asai Chûs an, der um 1888 das Leben der Bauern geschönt darstellte und nun als Altmeister im Prüfungskomitee großen Einfluß besaß.

Auch im Jahr 1908 erhielt Wada Sanzô auf der 2. Ausstellung des Kultusministeriums (*Bunten*) den 2. Preis.⁹⁶² In diesem Jahr wurde das „Unternehmen/Projekt Kolonisierung Asiens (*tôyô takushoku gaisha*) etabliert.⁹⁶³ Wieder ist, auf dem Bild "Eisenhütte (Ikun)"⁹⁶⁴ (Abb. 138), die Arbeit thematisiert. Dargestellt ist nun eine Situation in der Rüstungsindustrie, das Nachschütten der Kohle am Hochofen. Wada soll eine Hütte besichtigt und die Ausstattung originalgetreu wiedergegeben, die Personen jedoch nach eigenen Vorstellungen postiert haben⁹⁶⁵: Die Männer arbeiten in der Hitze unter dem strengen Blick des Leiters, betont ist der harte Einsatz unter Aufsicht. Dieses Bild bekam, offiziell gewürdigt, vor der Öffentlichkeit kriegspropagandistische Funktion, da es die Arbeiter dazu aufrief, sich in der Rüstungsindustrie einzusetzen: Denn seit 1906 wurde im Zuge der imperialistischen Ziele wieder vermehrt produziert.⁹⁶⁶ Dieses Bild knüpft an die Linie des Altmeisters Koyama Shotarô an, der in den 1870ern als Maler in militärischen Diensten gearbeitet hatte, später kriegspropagandistische Malerei (Aoki Shigeru, Mitsutani Kunishirô) förderte und ebenfalls großen Einfluß im Komitee besaß. Das mit einem Preis gewürdigte Bild "Eisenhütte" zeigt die Präferenzen am Ministerium, denn der Leitgedanke Takahashi Yuichis, die Ölmalerei müsse Staat und Regierung dienen, wurde perfekt umgesetzt: Es thematisiert den Einsatz des Einzelnen in der Rüstungsindustrie Japans, das auf dem Sprung in den Imperialismus war.⁹⁶⁷

Im gleichen Jahr 1908 stellte Mitsutani Kunishirô das in perfekter Öltechnik gemalte Bild "Die Familie des Rikschafahrers"⁹⁶⁸ (Abb. 139) aus. Als Maler des Pazifik-Kunstvereins knüpfte er an die Themen der Maler des Schimmelvereins an, die das Leben der Armen darstellten und unterstützte damit den Harmonisierungsprozeß ebenfalls.⁹⁶⁹ Mitsutani hatte

eine solche Botschaft jedoch reichlich verspätet

⁹⁶² Harada M., *Nihon no...*, S. 124

⁹⁶³ Nakamura, "*Nihon no Sangyô kakumei*", in: *Keizaigaku jiten*, S. 104

⁹⁶⁴ Wada Sanzô, „*Ikun* (Eisenhütte)“, keine weiteren Angaben, siehe Abb. Verz.

⁹⁶⁵ Kojima Kaoru, "*Mitsutani Kunishirô <Shafu no kazoku>: Yaniha kara dakkyaku/ Mitsutani Kunishirô's Bild "Die Familie des Rikschafahrers": Absonderung von der Harzschule*", in: *Nihon no kindai bijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo, Tokyo: Otsuki Shoten, S 71

⁹⁶⁶ *Nihonshi jiten*, S. 654

⁹⁶⁷ Vor dieser propagandistischen Dimension erscheint die Auffassung Tanakas, der die auf diesen Ausstellungen gezeigten Bilder generalisierend als endlose, sentimentale, heroisierende Genremalereien bezeichnet, welche die romantische Stimmung zerstörten, inobjektiv. Tanaka A., S. 188

⁹⁶⁸ Mitsutani Kunishirô, „*Shafu no kazoku* (Die Familie des Rikschafahrers)", 1908, Öl, Leinwand, 151cm x 119cm, Hochschule der Künste, Tokyo (*Tokyo geijutsu daigaku*), siehe Abb. Verz.

⁹⁶⁹ Der Schimmelverein und der Pazifik-Kunstverein waren verfeindet; die Überführung der Vereine in eine andere Situation und die gemeinsamen Ausstellungen im Kultusministerium, das den Aufschwung der Westmalerei plante, beendeten den Streit. Harada M., *Nihon no...*, S. 123

sein Atelier in der Nähe eines Gebietes, in dem arme Arbeiter lebten⁹⁷⁰, und er soll, um sich auf die Ausstellung vorzubereiten, in diesen Gegenden das Leben der Armen beobachtet haben.⁹⁷¹ Festgehalten ist "in der soliden realistischen Technik des Meiji-Kunstvereins"⁹⁷² ein Blick in die Privatsphäre einer Rikschafahrerfamilie.⁹⁷³ Die Situation der Armut wird in naturalistischer Manier schonungslos gezeigt. Drei Personen befinden sich auf engstem Raum. Die junge Mutter sitzt, ihr Kind an der Brust, apathisch im Eingangsbereich. Ihre Bekleidung ist vernachlässigt und verschmutzt, auch stehen ihre Füße im Schmutz der Schuhablage. Im dunklen Hintergrund schläft ihr Mann. Links spielt der älteste Sohn. Seine Hände sind in Bewegung, dies bewirkt den Eindruck einer Momentaufnahme. Das Bild wurde ausgestellt, jedoch nicht ausgezeichnet.⁹⁷⁴ Dies verdeutlicht die eindeutige Haltung der Mitglieder der Prüfungskommission: Bilder, die den außenpolitischen Kurs unterstützten, wurden geehrt. Aus Gründen der Harmonisierung wurden gleichzeitig auch Bilder gezeigt, welche die offensichtlichen Schattenseiten der Industrialisierung thematisierten. Dies war eine Weiterführung der Gepflogenheiten des Schimmelvereins. Dort hatten die Maler damit begonnen, das Dasein der Armen zur Kenntnis zu nehmen. Die Schattenseiten auch offiziell zu beachten geschah aus Gründen der Besänftigung⁹⁷⁵, um die vordringlichen außenpolitischen Ziele nicht durch innere Konflikte zu gefährden. Die Erwerbsgruppe der Rikschafahrer war seit 1869 auf dem Markt.⁹⁷⁶ Als Novum moderner kapitalistischer Dienstleistung waren Gefährt und Fahrer auf sehr vielen Westmalereien insbesondere von Takahashi Yuichi, der Ingenieursleistungen bildlich glorifizierte, ebenfalls abgebildet worden, sodaß auch dieser Erwerbsgruppe eine Symbolfunktion zukam. Durch den Boom der privaten Eisenbahnen um 1887⁹⁷⁷ jedoch, der die Kunden aufzog⁹⁷⁸, sank dieses Dienstleistungsgewerbe aus der Frühphase der Meiji-Zeit bis auf die Elendsgrenze hinab. Der Kommentar zu diesem Bild in der Asahizeitung vom 10.10.1908 ist ebenfalls unter der Prämisse des Harmonisierungsgedankens zu sehen. Das Foto des Bildes wurde unter der Überschrift "Forschungen über den nackten Leib der

⁹⁷⁰ Kojima Kaoru, in: *Nihon no kindai bijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, S. 67

⁹⁷¹ Vgl. Kojima: „*Kasôshakai no mono no hifu no kenkyû*“ wo okonatta to iu episôdo wo noseteiru.“, Ibid., S. 67

⁹⁷² Oota, "45: *Mitsutani Kunishirô*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden*, S. 96

⁹⁷³ Von Oota treffend als "Alltagsgenremalerei (*nichijo fûzokuga*)" bezeichnet, ibid., S. 96

⁹⁷⁴ Harada M., S. 124

⁹⁷⁵ Vergleichbar dem Prozeß der Entscheidungsfindung in modernen Unternehmen: Alle Mitarbeiter werden befragt, ihre Meinung wird zur Kenntnis genommen und ggf. miteinbezogen. Dies fördert das Wirgefühel und soll Reibungen verhindern. Im Gegensatz dazu werden in deutschen Unternehmen Mitarbeiter tieferer Gehaltsstufen nicht in Diskussionen eingebunden.

⁹⁷⁶ Die sog. *jinrikisha*, ein Personentransportmittel, das von Menschen gezogen wird, 1869 v. Izumi Yôsuke erfunden, *Nihongo daijiten*, S. 1014

⁹⁷⁷ *Nihonshi jiten*, S. 654

⁹⁷⁸ Kojima, "*Mitsutani Kunishirô*...", S. 69

Armen: Malereien, geboren in den Gruben der Armen⁹⁷⁹ veröffentlicht: Ein Bild des Mitglieds der Prüfungskommission der *Bunten*, Mitsutani, der ab 1902 unzählige kriegspropagandistische Bilder gemalt hatte, wurde nun, zum Zeitpunkt des Lobs auf Arbeit und Rüstung, gezeigt und diskutiert. Doch hatte dies keinen verbessernden Einfluß auf die Situation der Armen oder der Rikschafahrer, die Kojima nachträglich zu Recht als "Opfer der Industrialisierung/*Kindaika no giseishatachi*"⁹⁸⁰ bezeichnet. Denn auf diese Weise die entstandene Armut im Industriestaat als gegeben zur Kenntnis zu nehmen war kein Vorwurf gegen die Regierung und ihre Ziele. Die Zurkenntnisnahme hatte einen anderen Hintergrund: Die neue Armenschicht konnte in die Rüstungsindustrie und in den Krieg gedrängt werden.

⁹⁷⁹ „*Kono sakuhin wo toriagete shashiniri de shōkai shita „Asahi Shinbun“ de wa „ himmin no rataikenkyū , himmin iwaya kara umareta e“ to daishi,“*. Kojima, S. 66

⁹⁸⁰ Kojima, *ibid.*, S. 67/68 Kojima bezieht diese Formulierung auf die Kleinbauern und Arbeiter in den Randbezirken der Städte, deren Zahl durch die schnelle Industrialisierung zugenommen hätte

8. Zusammenfassung

Wie gezeigt werden konnte, wurden die westlichen Maltechniken in der ersten Phase der wirtschaftlichen Kontaktaufnahmen für die Vorbereitung der Kolonisation eingesetzt. Die Portugiesen hatten auf der Suche nach neuen Gebieten, durch deren Kolonisation und Ausbeutung sie versuchten, ihre im Zusammenbruch befindliche Vormachtstellung in Europa zu retten, im Jahr 1543 Japan entdeckt, das sich in der Endphase eines hundertjährigen Krieges (sengoku jidai) befand und ausgezehrt war. Mittels Akkomodation, profitablen Handelsangeboten, Waffenlieferungen und freundschaftlichen Kontaktangeboten verschafften sich die Eroberer schnell Zutritt zum Gebiet um Nagasaki, dessen Bevölkerung, die Europa nicht kannte, sie für chinesische Händler und Mönche hielt, die willkommene Angebote und Hilfestellungen boten. Die Ähnlichkeit der europäischen christlichen Bilder (seiga) mit einheimischen Themen bewirkte eine schnelle Akzeptanz der Fremden und ihrer Religion im ausgebluteten Land, zumal sie sich anschickten, das Land beim Aufbau zu unterstützen. Da sie aus Südasien gekommen waren und bärtigen Randvölkern ähnlich sahen, nannte man sie „Südbarbaren“ (nanbanjin). Die Absichten der Eroberer blieben unerkannt, und während das Land sich unter Toyotomi Hideyoshi, der die Landesvereinigung durchführte und von den Handelskontakten (nanbanbôeki) profitierte, allmählich erholte, versuchten die Eroberer es gezielt durch den Aufbau von Kirchen, Krankenhäusern und Unterrichtsstätten unter Kontrolle zu bekommen. An den Schulen wurden neben Religions- und Sprachunterricht auch Kulturtechniken gelehrt: Einheimische Maler der Kanô-Schule hielten auf Stellschirmen die Begegnungen mit den Eroberern fest, die sich als potente Handelspartner und Religionsstifter gaben, in Wirklichkeit jedoch den in Indien bereits etablierten kolonialen Lebensstil auch in Japan, das als Teilgebiet der „Ordensprovinz Indien und Japan“ eingestuft wurde, aufbauten. An den Kollegien lehrte man die Ölmalerei; mittels Vorlagen, die abzumalen waren, vermittelten die Eroberer ihre Heimat gezielt als reich, paradiesisch und militärisch machtvoll, doch wurde von den Malern auch die um 1590 erreichte begüterte Situation der Fremden vor Ort festgehalten: Denn nach rund 40 Jahren war das avisierte portugiesische Handelsmonopol etabliert; die Europäisierung, religiöse und kulturelle Überfrachtung während des Nanbanbooms befand sich auf ihrem Höhepunkt; damit stand man kurz vor dem erhofften Übergriff. In dieser Phase stand die Dynastie der Aviz und damit das Monopol in Übersee kurz vor dem Zusammenbruch; dieser wurde 1596 durch den Vertrag von Greenwich besiegelt. Mit zunehmender Erkenntnis der Gefahr, die von den vermeintlichen Händlern und Religionsstiftern ausging, wurden

Extegrationsmaßnahmen ergriffen, die im vollständigen Landesabschluß (sakoku seisaku) des Jahres 1639 gipfelten.

In der zweiten Phase der wirtschaftlichen Kontaktaufnahmen wurden die westlichen Mal- und Zeichentechniken in Japan für den Erwerb naturwissenschaftlicher praktischer Fertigkeiten benötigt. In Europa rissen nach der Zerstörung des portugiesischen Monopols die schnell zum Firmengiganten VOC zusammengeschlossenen niederländischen Kaufleute den Überseehandel monopolistisch an sich und traten die Nachfolge der Kolonialherren an. Die japanische Niederlassung der VOC wurde im Zuge der Landesabschlußmaßnahmen auf eine Insel vor Nagasaki ausgelagert. Die Tokugawa-Regierung, die nach dem Tod des Landesvereinigers Toyotomi Hideyoshi die Macht an sich gerissen hatte, bemühte sich neben profitablen Handelsmanövern von Anfang an um den Erwerb medizinischer Kenntnisse, die man durch gezielte Kontaktaufnahmen mit den Betriebsärzten der Niederländer ab 1649 gewann; früheste Lehraufzeichnungen entstanden bereits 1661, im Umkreis des Aufenthaltes Engelbert Kaempfers wurden um 1700 auch Lehrsituationen bildlich dokumentiert. Ein nach Japan verbrachtes chirurgisches Lehrbuch des Ambroise Paré wurde 1706 übersetzt, es stellt die erste theoretische Grundlage der japanischen Medizin in westlicher Manier lange vor der Herstellung des ersten Anatomiebuches Japans. Zu diesem Zeitpunkt lehnte man das definitiv empirische und praktische Vorgehen noch aus religiösen und kulturellen Gründen ab, dies bezog sich auch auf den Einsatz realistischer Maltechniken für die Herstellung von medizinischem Abbildungsmaterial. Als sich ernsthafte Versorgungsschwierigkeiten im autarken Staatsgebiet einstellten und die Gefahr erneuter Konfrontationen mit Fremden wuchs, wurde im Zuge großflächiger Reformen ab 1716 (Kyôhō-kaikaku) auch die Forschergruppe der „Niederlandforscher“ (Rangakusha) aufgebaut, die sich mit der Erarbeitung europäischer Naturwissenschaftstechniken befaßte, obgleich diese die heimische Ethik und das kulturelle Selbstverständnis verletzten. Der gezieltere Erwerb der realistischen Maltechniken zu Dokumentationszwecken wurde nun unumgänglich. Durch die Aufhebung des Bücherimportverbots 1720 kamen immer wieder europäische naturwissenschaftliche Lehrwerke, darunter unterschiedliche Anatomiebücher, ins Land. Ein Lehrbuch der Malerei von De Lairese und weiterhin Zeichnungen von Dürer vermittelten Grundlagen realistischer Darstellungsweisen, die benötigt wurden, um neben der Herstellung perfekter Kopien europäischer Vorlagen auch eigene praktische Forschungen in den Gebieten Kartographie, Astronomie, katasteramtliche Dokumentation, Biologie, Zoologie, Pharmazie und insbesondere Medizin zu dokumentieren. Nebenbei

wurden authentische Darstellungen der Lebensrealität der Niederländer auf der Insel hergestellt. Nachdem trotz größter ethischer Barrieren der unumgängliche praktische Schritt in die empirische medizinische Tätigkeit durch eine Obduktion 1771 getätigt war, wurden die daraus gewonnenen Erkenntnisse im 1774 erschienenen ersten Anatomiebuch Japans (kaitai shinsho) veröffentlicht. Dieses 5-bändige Werk enthielt neben perfekten Kopien europäischer Bildvorlagen auch erstmalig eigene Zeichnungen vom Präparat, die der Maler Odano Naotake anfertigte. Er ging damit noch in der japanischen Edo-Zeit und lange vor der gezielten Verwestlichung Japans, die auch die Integration der praktischen europäischen Medizin vorsah, einen Schritt, den in ähnlicher Weise Leonardo da Vinci gegangen war.

Kawahara Keiga fertigte die erste topographische Karte Japans.

In der dritten Phase der Kontaktaufnahmen wurde die westliche realistische Mal- und Zeichentechnik beim Aufbau eines westkompatiblen Industrie- und Rüstungsstaates eingesetzt. Die erzwungene Öffnung Japans 1853 für die westlichen Staaten, die den ungeschützten neuen Markt an sich reißen wollten, führte zu sofortigen Maßnahmen: 1855 wurden Schußwaffenfabriken gebaut und ein Amt für Westforschungen eingerichtet. Um diese Zeit und während der Hafenöffnungen (kaikoku) 1854/58 hielten Künstler der Utagawa-Schule die militärische Macht, die technischen Möglichkeiten der amerikanischen Kriegsschiffe und das selbstgefällige Verhalten der Fremden auf Drucken fest. Ab 1856 übernahm der „Pionier der Westmalerei der Moderne“ (Harada Minoru), Kawakami Tôgai, im Westforschungsinstitut den Bereich Zeichnung. Ab 1861 bemühte er sich im „Amt für Malereiforschung“ (gagakukyoku) um die realistische Öltechnik: Beide Techniken wurden für kartographische Zwecke und den Bau militärischer Einrichtungen benötigt. Kawakami unterrichtete und koordinierte die Nachfolgenergenerationen. Die Meiji-Restauration (meiji-issin) 1868 beendete das Tokugawa-Regime, Kaiser Meiji proklamierte das Ziel des modernen Staates: Das Land sollte vollständig umstrukturiert werden; Ziel war der Aufbau eines reichen Rüstungs- und Industriestaates (fukokukyôhei), der den Konkurrenzkampf mit den westlichen Staaten aufnehmen und die Unabhängigkeit des Landes erhalten sollte. Daraufhin wurde die Industrialisierung nach europäischem Vorbild, ab 1876 die kulturelle Umerziehung, d.h. die Europäisierung der Bevölkerung (ôkaseisaku) eingeleitet. In dieser Zeit wurden europäische Frauen und die Landwirtschaft mittels der Öltechnik positiv vermittelt. Zwei Ministerien koordinierten den Aufbau der Infrastrukturen, der industriellen Grundlagen und der zukünftigen Exportindustriestämme Seide und Baumwolle, die Finanzierung des Aufbaus und die Maßnahmen zur

Produktionssteigerung (shokusan kôgyô). Die Masse der Bauern wurde mittels einer Landsteuerreform (chisokaisei) als finanzielle Grundlage des Staates festgelegt und durch im voraus fixierte Steuereinnahmen vollständig ausgenutzt. Die Bauertöchter arbeiteten bereits ab 1872 zu Dumpinglöhnen in den schnell hochgezogenen staatlichen Fabriken. Sofort entbrannte ein Bürgerkrieg, der das Land in eine prowestliche und in eine traditionalistische Fraktion spaltete. Ab 1876 kam es zu wiederholten Bauernaufständen, die durch unterschiedliche Maßnahmen, die in das Parasitäre Gutsherrentum (kisei jinushisei) mündeten, unterbunden wurden. Propagandistische Malerei wurde den Entwicklungen im Land entsprechend hergestellt: Der äußerst prowestlich eingestellte Maler Goseda unterstützte den Kaiser im Bürgerkrieg durch Propagandamalereien. Das Leben der gezielt ausgenutzten Bauernschaft wurde von kaisertreuen Malern bis zum Zeitpunkt wirtschaftlicher Kompatibilität idyllisch propagiert. Nur ein Westmaler wagte um 1870 Bilder mit antiwestlichem Inhalt. Der englische Journalist und Zeichenlehrer Charles Wirgman deutete die Situation der Bauern an.

An der 1876 eingerichteten „Kunstschule für das Ingenieurwesen“ unterrichtete der italienische Professor für Landschaftsmalerei, Antonio Fontanesi. Dort erhielten viele Westmaler ihre Ausbildung, die westliche Zeichentechnik wurde für die Infrastrukturierung, insbesondere den Eisenbahnbau in Zusammenarbeit mit Ingenieuren benötigt. Das Tōkaidō-Hauptnetz war 1889 gelegt. Der Nachfolger des Beamten Kawakami am Amt für Malereiforschung (gagakukyoku), Koyama Shotarō, arbeitete ebenfalls an militärischen Einrichtungen. Dort unterrichtete er die Herstellung von Skizzen. Ab 1880 und in der Zeit der finanziellen Schwächung der Regierung durch Bürgerkrieg und Bauernrevolten, setzte man die Öltechnik für die Verherrlichung der ersten Ingenieursleistungen ein: Der „Erste Ölmaler Japans“ (Harada Hikaru), Takahashi Yuichi, ebenfalls Schüler des Beamten Kawakami Tōgai, glorifizierte unterschiedliche Ingenieursbauten und weiterhin die Ergebnisse des Mishima-Straßenbauprojekts, das deutlich die Übernahme europäischer urbaner Strukturen zeigt. Dabei stellte er die japanische Bautradition nur noch als schmückendes Beiwerk dar. Dennoch wurde seine persönliche Begeisterung und Bestrebung, die Westmalerei als kulturelles Gut zu etablieren (Kunstaussstellungen, Museen), von der Regierung, welche die Aufgaben der Öltechnik eindeutig festlegte, abgelehnt. Alle Bereiche, auch kulturelle, dienten einzig der Industrialisierung; dies betraf nicht nur die Nutzung der realistischen Westtechniken für Aufbau- und Propagandazwecke, sondern auch die Förderung des Traditionskunsthandwerks für den Verkauf auf Weltausstellungen. Zeitgleich wurde Europa propagandistisch positiv vermittelt, dies unterstützte den Verwestlichungskurs auf

wirtschaftlicher und sozialer Ebene. In einem Punkt jedoch setzte Yamamoto nach 10 Jahren eine erste Grenze: Er vermittelte die moralische Einstellung der Europäerin und kritisierte damit die Verwestlichung in Bezug auf die Rolle der Japanerin, ein Punkt, der den Rüstungskurs nicht gefährdete. Mit Schritt in die wirtschaftliche Kompatibilität änderte sich die Propaganda: Harada Naojirô vermittelte nun, im Jahr 1886, die männliche Bevölkerung des wirtschaftlichen Konkurrenzgebietes Europa als geschwächt und krank. Zugleich griffen er und andere prowestliche Maler innere Gegner an, die den Rüstungskurs, dem auch die kulturelle Umerziehung diene, blockierten: 1890 griff die prowestliche Regierung auf einer Industriemesse mit einem Bild Harada Naojirôs die Traditionalisten durch religiöse Tabuverletzungen an und bekundete damit ihre Macht. Ein ähnliches Ziel verfolgten auch die Mitglieder des Meiji-Kunstvereins, die in der Tradition der Malerei als Fotografeersatz standen: Sie griffen das Traditionsmonopol der Ablehnung der realistischen Malweisen an; unter dem Label einer „didaktischen Westmalerei“ wurden traditionelle Themen mittels realistischer Darstellungsweisen korrumpiert. Damit drang der Verwestlichungskurs zum Zeitpunkt erster Erfolge als westkompatibler, d.h. kolonisationsfähiger Industriestaat bis in die kulturellen Tiefen des Landes vor. In dieser ersten Hälfte der Industriellen Revolution (ab 1890), die in Japan für die Zeit der bereits aufgebauten Fundamente und frühe Kolonisationen steht, transferierte Kuroda Seiki, der „Vater der modernen japanischen Westmalerei“ (Harada Minoru, Miwa Hideo), den Malstil des französischen Lehrers Raphaël Collin als repräsentativ für Europa nach Japan. Sein Abschlußwerk, das im Salon geehrt wurde, eine Aktmalerei, diskreditierte, im Taiwanjahr 1895 auf einer Industriemesse gezeigt, die Europäerin moralisch. Zugleich demonstrierte man damit die Macht der Industrie über innere Gegner, die versuchten, die als anstößig empfundene Aktmalerei in Japan zu verbieten. Auch auf privater Ebene trieb Kuroda die Verwestlichung voran: 1896 gründete er den Schimmelverein (hakubakai), in dem freiheitliche Prinzipien des französischen Realismus auf Japan übertragen wurden. Zugleich wurde auch auf die Forderungen des Takahashi Yuichi reagiert, der die Westmalerei als Möglichkeit betrachtete, weltweit über die Entwicklungen in Japan zu informieren. In diesem Verein thematisierten Westmaler die Realität der ausgebeuteten Bauern, erste Ergebnisse der Industrialisierung und den Nationalstolz, Themen, die direkt Bezug auf die Fakten nahmen. Mit Erreichen des technischen Rüstungsstandards der westlichen Länder im Jahr 1900, internationaler Konkurrenzfähigkeit im Jahr 1903 und im Vorfeld weiterer Kriege und Kolonisierungen wurde 1903 der Pazifik-Kunstverein gegründet. Gründer Mitsutani, Schüler des Koyama, arbeitete in dessen Tradition und malte kriegspropagandistische Bilder. Zugleich diskreditierte Gründer Nakamura 1903

nicht nur den Westen durch eine exakte Aktmalerei, sondern deutete auch die durch die Verwestlichung möglicherweise schon zerstörte moralische Einstellung der Japanerin an.

Japan verdrängte zwischen 1905 und 1908 die internationalen Marktführer des Seidenhandels. In dieser Phase, als die zu Beginn festgelegten Ziele eines reichen, militärisch starken Staates (*fukokukyōhei* und *shokusan kōgyō*) erreicht waren, wurde die Westtechnik, die am Aufbau des Staates beteiligt gewesen war, im Jahr 1907 als gleichberechtigte Kulturtechnik neben die einheimische Kulturtechnik *Nihonga* gestellt. Damit avancierte sie zum kulturellen Symbol der erfolgreichen japanischen Industrialisierung nach westlichem Vorbild, die als Selbstschutzmaßnahme nach der Demütigung des Jahres 1853 eingeleitet worden war.

Zum Zeitpunkt des Schritts in den japanischen Imperialismus, der keine inneren Streitigkeiten mehr tolerierte, bekundeten die Westmaler der einstigen ausschließlich prowestlichen Fraktion, daß sie auf der Seite der Traditionalisten standen: Die traditionelle Rolle der Japanerin sollte erhalten bleiben. Mit dieser Botschaft und durch die Nebeneinanderstellung beider Kulturtechniken schlugen sie gezielt den Weg der Harmonisierung ein, um das Land für die vordringlichen politischen, außenpolitischen und wirtschaftlichen Ziele zu vereinen. Auf den ab 1907 abgehaltenen kultusministeriellen Ausstellungen (*Bunten*) wurden, in der Endphase der Industriellen Revolution und auf dem Weg in den japanischen Imperialismus, Bilder prämiert, welche die Arbeit allgemein und die Arbeit in der Rüstungsindustrie thematisierten. Die durch den Eisenbahnboom erwerbslos gewordene Masse der Rikschafahrer, von Kriegspropagandist und Pazifik-Kunstvereinsgründer Mitsutani in ihrer aktuellen Armut drastisch dargestellt, war prädestiniert für den Einsatz in der Rüstungsindustrie. Auch damit knüpfte man an die von dem ersten Ölmaler Japans, Takahashi Yuichi, geäußerte Aussage an, die Malerei müsse Staat und Regierung dienen.

9. Anhang

9.1 Benutzte Literatur

Antz, E.L., Zur Geschichte der elektrischen Straßenbeleuchtung in Berlin, in: VDI Beiträge zur Geschichte der Technik, Bd. 20, 1930

Araya, Shikitôru, "Kume Keiichirô <Natsu no yûbe (Kamakura no kyô)>, Gaikôha no fûkei (Kume Keiichirôs Bild "Sommerabend (Szene in Kamakura)": Landschaft im Stil der Freilichtmalerschule)", in: *Nihon no kindaibijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 33-40

Araya, Shikitôru, "Kume Keiichirô <Natsu no yûbe (Kamakura no kyô)>, Sekimatsupari no Kume Keiichirô (Kume Keiichirôs Bild "Sommerabend (Szene in Kamakura)": Kume Keiichirô im Paris des ausgehenden Jahrhunderts.), in: *Nihon no kindaibijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa, Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 41-48

Araya, Shikitôru, "Kanôkogi Takeshirô <Seiyô fujin>, Pari no shôzô (Kanôkogi Takeshirôs Bild "Europäerin": Ein Porträt der Stadt Paris)", in: *Nihon no kindaibijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 49-58

Araya, Shikitôru, "Kanôkogi Takeshirô <Seiyô fujin>, Okiagari Yamabito (Kanôkogi Takeshirôs Bild "Europäerin": Der Stehaufmännchen-Einsiedler)", in: *Nihon no kindaibijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 59-64

Asai, Yoshio, "Shokusan kôgyô (Steigerung der Produktivität der Unternehmungen)", in: *Keizaigaku jiten* (Lexikon der Wirtschaftswissenschaften), Hrsg. Takahashi Taizô, Masuda Shirô, 6. Aufl., Tokyo: Tôyô keizai shimpôsha, 1984, S. 108-109

Asano, Tôru; Oozaki, Masaaki; Tanaka, Atsushi, Kat. *Yôfûhyôgen no dônyû: Edo chûki kara meiji shoki made* (Wegweiser zum Ausdruck der japanischen Westmalerei: von Mitte der Edozeit bis zum Beginn der Meijizeit), Hrsg. Asano Tôru, National Museum Tokyo, Tokyo 1985 mit Begleitheft: *Development of Western Realism in Japan*, englische Übersetzung der Texte.

Baoquan Mao, Die Linie in der chinesischen Malerei und Kalligraphie. Ein Ausdruck der Stimmung und Emotion, in: Detlef Hoffmann, Hrsg., *Kunst der Welt oder Weltkunst? Die Kunst in der Globalisierungsdebatte*. Loccumer Protokolle 21/02, 2003, S. 93-110

Baumunk, Bodo, Japan auf den Weltausstellungen 1862-1933, Begleitschrift zu Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 44-49

Baxandall, Michael, Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, 1984

Beaumont, William, "Ein Arzt und Physiologe im amerikanischen Grenzland", in: *Medizin in Literatur und Kunst*, Hrsg. Garmichael, Ann G., Ratzan, Richard M., Köln 1994
Belser Stilgeschichte, Bd. 3: Neuzeit, Hrsg. Christoph Wetzels, Stuttgart, Zürich: Belser Verlag, 1993

- Bernecker, Walther L., Pietschmann, Horst, Die Geschichte Portugals vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart, München: Beck, 2001 (S. 1-70: Pietschmann, S. 71-129: Bernecker)
- Borchert, Angelika, Das Bild der Fremden – Yokohamae, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 412, 413
- Brockmann, Anita, „Auf dem Weg zu einem neuen Kunstverständnis. Ernest F. Fenollosas *Bijutsu shinsetsu*“, in: Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung, Bd. 18, 1994
- Bryson, Norman, Westernizing Bodies: Women, Art and Power in Meiji Yôga, in: Mostow, Joshua/Bryson, Norman/Graybill, Marybeth, eds., Gender and Power in the Japanese Visual Field, Hawaii University Press, 2003
- Budde, Hendrik, Diplomatie und Handel, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 402, 403
- Concise Japanisch-Deutsches Wörterbuch (*Konsaisu wadoku jiten*), Hrsg. Kunimatsu Kôji, 2. Aufl., Tokyo: Sanseidô, 1985
- Cooper, Michael, Frühe europäische Berichte aus Japan, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 46-55
- Croissant, Doris, Die Malerei im Japanischen Stil 1868-1912, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 500-502
- Croissant, Doris, Icons of Fertility. Japanese National Painting and the Paradox of Modernism, in: Mostow, Joshua/Bryson, Norman/Graybill, Marybeth, eds., Gender and Power in the Japanese Visual Field, Hawaii University Press, 2003
- Croissant, Doris, Malerei und Graphik im Holländischen Stil - *Ranga* und *Ukie*, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 287,288
- Croissant, Doris, Vortrag "Kunst und nationale Repräsentation", Heidelberg, 3.2.2005
- Croissant, Doris, Vortrag „Japanische Malerei am Anfang der Moderne: Kunst und nationale Repräsentation in der Meiji-Zeit (1868-1912)“, Köln, 23.10.2001
- Croissant, Doris, Japanische Malerei am Anfang der Moderne: Kunst und nationale Repräsentation in der Meiji Zeit (1868-1912), in: Japan Foundation/Franziska Ehmke ed., *Kunst und Kunsthandwerk Japans im interkulturellen Dialog (1850-1915)*, herausgegeben und eingeleitet von Franziska Ehmke in Zusammenarbeit mit dem Japanischen Kulturinstitut Köln. iudicium verlag, München, 2008, S. 48-77
- Croissant, Doris, Japanische Malerei in der Moderne. Zum Verhältnis zwischen Kunst und Staat im 19. und 20. Jhd., in: Detlef Hoffmann, Hrsg., *Kunst der Welt oder Weltkunst? Die Kunst in der Globalisierungsdebatte*. Loccumer Protokolle 21/02, 2003, S. 61-92
- Croissant, Doris, Yôga – Malerei und Graphik 1868-1912, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S.533-534

- Der Taschenbrockhaus: Tiere, Leipzig, Mannheim: Brockhaus, 2000
- Doi, Takeo, *Amae*, Freiheit in Geborgenheit: Zur Struktur japanischer Psyche, Übs. Helga Herborth, Tokyo: Kodansha, 1973, Frankfurt: Suhrkamp, 1982
- Friebe, Wolfgang, Architektur der Weltausstellungen, Stuttgart: Kohlhammer, 1983
- French, Calvin L., Shiba Kôkan: Artist, Innovator, and Pioneer in the Westernization of Japan, Tokyo, New York: Weatherhill, 1974
- Fujikawa, Y., "Die Entwicklung der Japanischen Medizin", in: Medizin in Japan, Ciba-Zeitschrift, April 1935, Nr. 20, S. 1-13
- Fujitani, Takashi, Splendid Monarchy: Power and Pageantry in Modern Japan, Berkeley-Los Angeles-London: University Press California, 1998
- Fukuda, Yoshiki, "*Oshita Tôjirô <Hodakasan no fumoto >, shizen e no ikei* (Oshita Tôjirô's Bild "Am Fuß des Berges Hodaka": Respekt vor der Natur)", in: *Nihon no kindai bijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 129-138
- Fukuda, Yoshiki, "*Oshita Tôjirô <Hodakasan no fumoto>, tabi ni kurashi keimô ni tsukushita suisaigaksa* (Oshita Tôjirô's Bild "Am Fuß des Berges Hodaka": Ein Leben auf Reisen, der Aquarellmaler, der sich an der Aufklärung erschöpfte)", in: *Nihon no kindai bijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 139-145
- Genshoku zuten, Nihon bijutsu-shi nenpyô* (Farbiges Bilderlexikon, Chronik der Geschichte der japanischen Kunst), Hrsg. Oota Hirotarô u.a., Tokyo: Shûeisha, 1986
- Genshokuzuten, Nihon bijutsu-shi nenpyô, zuhantokushû Momoyama jidai* (Farbiges Bilderlexikon, Chronik der Geschichte der japanischen Kunst, spezielle Abbildungen aus der Momoyama-Zeit), Hrsg. Ota Hirotarô u.a., Tokyo: Shûeisha, 1986
- Geschichte der Niederlande, Internet, Wikipedia, Mozilla Firefox, 1.6.2009
- Girmond, Sybille, Exportkunst der Meiji-Zeit, in: Kat. Japan und Europa 1543 -1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 476-478
- Haberland, Detlef, Zwischen Wunderkammer und Forschungsbericht – Engelbert Kaempfers Beitrag zum modernen Japanbild, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 83-93
- Hall, Whitney, Das japanische Kaiserreich, Fischer Weltgeschichte Bd. 20, Frankfurt a. M.: Fischer, 1968, 1987
- Hamabayashi, Masao, "*Nôgyô kakumei* (Die Agrarrevolution)", in: *Keizaigaku jiten* (Lexikon der Wirtschaftswissenschaften), Hrsg. Takahashi Taizô, Masuda Shirô, 6. Aufl., Tokyo: Tôyô keizai shimpôsha, 1984, S. 132

Harada, Hikaru, "3: Shimooka Renjo", in: *Kindai Nihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 12-13

Harada, Hikaru, "6: Takahashi Yuichi", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 18-19

Harada, Hikaru, "17: Yamamoto Hôsui", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 40-41

Harada, Hikaru, "33: Nakamura Fusetsu", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 72-73

Harada, Hikaru, "46: Kanôkogi Takeshirô", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 98-99

Harada, Minoru, *Nihon no gaka: Kindaiyôga* (Die Maler Japans: Japanische Westmalerei der Moderne), Tokyo: Hoikusha, 1. Aufl. 1973, Neuauflage 1997

Hartmann, Peter, *Die Jesuiten*, München: Beck, 2001

Hashi, Hidefumi, "24: Asai Chû", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 54-55

Hashi, Hidefumi, "30: Harada Naojirô", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 66-67

Hashi, Hidefumi, "13: Binchentso Ragûza", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 32-33

Hashitomi, Hiroki, "Aoki Shigeru <Umi no sachi>, risô no yukikata (Aoki Shigerus Bild "Segen des Meeres": Der Weg des Ideals)", in: *Nihon no kindai bijutsu 3. Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa, Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 81-89

Hashitomi, Hiroki, "Aoki Shigeru <Umi no sachi>, genjitsu to risô no hazama de (Aoki Shigerus Bild "Segen des Meeres": Der Spalt zwischen Realität und Ideal)", in: *Nihon no kindai bijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 90-96

- Hashitomi, Hiroki, "Okada Saburôsuken <Fujinzô>, gaka to patoron (Okada Saburôsuken "Bildnis einer Dame": Maler und Mäzene)", in: *Nihon no kindai bijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 113-122
- Hashitomi, Hiroki, "Okada Saburôsuken <Fujinzô>, yûsai no sôshokuga (Okada Saburôsuken "Bildnis einer Dame": Dekorativmalerei in Öl.)", in: *Nihon no kindai bijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 123-128
- Hesse, Michael, *Stadtarchitektur: Fallbeispiele von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln: Deubner Verlag, 2003
- Hölscher, Tonio, *Die griechische Kunst*, München: Beck, 2007
- Honour, Hugh, John Fleming, *Weltgeschichte der Kunst*, München: Prestel, 1982, 1991 (Abb)
- Hori, Motoaki, "9: Chiyâruzu Wâguman (Charles Wirgman)", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 24-25
- Hori, Motoaki, "19: Takamura Koun", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 44-45
- Hori, Motoaki, "38: Okada Saburôsuken", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 82-83
- Iwasaki Yoshikazu, *Nihonga – Malerei im Japanischen Stil*, in: *Kat. Japan und Europa 1543-1929*, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 189-203
- Kakusen Nihonshi jiten* (Lexikon der japanischen Geschichte), Hrsg. Takayanagi Kiyô u.a., Tokyo: Kakusenshoten, 1995
- Karâhan Nihongo daijiten* (Großes Wörterbuch der Japanischen Sprache), Tokyo: Kodansha, 1989
- Kat. Akitarangaten: Edo yôga no nabigêtâ* (Werke der Hollandmaler: Führer durch die japanische Westmalerei der Edo-Zeit), Hrsg. Städt. Senshu-Kunstmuseum Akita, Akita 1990
- Kat. Hifu no Sôshôryoku* (The Faces of Skin), Hrsg. Nationalmuseum für Genuine Westmalerei (*Kokuritsu seiyô bijutsukan*) u. Geismar-Brandt, Hijiya-Kirschnerreit, Hamburg, Tokyo: Inshôsha, 2001
- Kat. Industrie und Technik in der deutschen Malerei: Von der Romantik bis zur Gegenwart*, Hrsg. Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Duisburg 1969

Kat. *Meihinzu roku* (Zusammenstellung der Hauptwerke des MOA-Museums Shizuoka), Hrsg. MOA-Kunstmuseen (*Bijutsukan*) Shizuoka u. Hakone, Shizuoka: Kabushikigaisha Emu-ô-ê-shôji, 1982

Kat. *Nakau-Collection: Nazo no eshi, Sharaku to ukiyoe meihinten* (Sammlung Nakau: Rätselhafte Meister der Malerei, Ausstellung von Werken des Meisters Tôshûsai Sharaku⁹⁸¹ und von Hauptwerken der ukiyoe Kunst.), Hrsg. Nakau Ei, Shizuoka: Kôyû puranningu sentâ (Kôyû-planning-center), 1990

Kat. *Japanische Malerei im Westlichen Stil: 19. und 20. Jahrhundert*, ed. The Japan Foundation, Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, Tokyo: Inshôsha, 1985

Kat. *Tokugawa bijutsukan meihinten* (Die Hauptwerke des Tokugawa-Kunstmuseums⁶⁴), Ausstellung im Museum der Präfektur Shizuoka, Hrsg. Tokugawa-Kunstmuseum, Nagoya, 1990, Abb. 133, S. 80,81

Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000

Kitazawa Noriaki, *Me no shinden*, Tokyo: Bijutsu shuppansha, 1989

Kojien (Allgemeines Lexikon), Hrsg. Shinmura Izuru, Tokyo: Iwanami shoten, 1991

Kojima, Kaoru, "*Fujishima Takeji <Kokusen>, yûsaiga no "bijinga"* (Fujishima Takejis Bild "Schwarzer Fächer": Bildnisse schöner Damen in Öl)", in: *Nihon no kindaibijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 97-106

Kojima, Kaoru, "*Fujishima Takeji <Kokusen>, akademisumu no kodoku shinkyûsha* (Fujishima Takejis Bild "Schwarzer Fächer": Der einsame ernsthafte Erforscher des Akademismus)", in: *Nihon no kindaibijutsu 3. Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 107-112

Kojima, Kaoru, "*Mitsutani Kunishirô <Shafu no kazoku>, Yanaha kara dakkyaku* (Mitsutani Kunishiros Bild "Die Familie des Rikschafahrers": Abspaltung von der Harzschule)", in: *Nihon no kindaibijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 65-75

Kojima, Kaoru, "*Mitsutani Kunishirô <Shafu no kazoku>, Jinbutsuhyôgen no shinkyûsha* (Mitsutani Kunishirôs Bild "Die Familie des Rikschafahrers": Ein ernsthafte Erforscher des menschlichen Ausdrucks)", in: *Nihon no kindaibijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 76-80

Kurowski, Franz, *Herrscher der Meere: Die Geschichte der portugiesischen Welteroberung*, Berg: Türmer, 1990 (nur Abbildungen, Zeittafel)

Le Dran, Henry, François, *Vergleichung der mancherley Manieren den Stein aus der Blasen zu ziehen*, deutsche Übersetzung mit Kupfertafeln, Berlin: Johann Andreas Rüdiger, 1733

⁹⁸¹ Meister der ukiyoe der Späten Edo-Zeit, Nihongo daijiten, S. 1374

- Mattie, Erik, Weltausstellungen, Stuttgart, Zürich: Belser, 1998
- Mitsutani Kunishirô, "*Watakushi no gakusei jidai* (Meine Studentenzeit)", *Bijutsu-shinron*, 1928
- Miwa, Hideo, "*Meiji no yôgakatachi* (Die Westmaler der Meiji-Zeit)", in: *Nihon no kindaibijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 5-16
- Miwa, Hideo, "*Kuroda Seiki <Maiko>, Koto no hakken* (Kuroda Seikis Bild "Junge Tänzerin": Die Entdeckung der alten Hauptstadt)", in: *Nihon no kindaibijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa, Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 17-25
- Miwa, Hideo, "*Kuroda Seiki <Maiko>, Nihon kindaiyôga no chichi* (Kuroda Seikis Bild "Junge Tänzerin": Der Vater der Modernen Japanischen Westmalerei)", in: *Nihon no kindaibijutsu 3: Meiji no yôgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 26-32
- Miyamoto, Musashi, *Miyamoto Musashi Gorinsho*, Annotated by Kamiko Tadashi, Tokyo: Tokuma Shoten, 1974
- Miyamoto Takamei(?), "*Meijiki ni okeru Mitsutani Kunishirô* (Mitsutani Kunishirô in der Meiji-Zeit)", in: "*Mitsutani Kunishirô-ten*", Zûryôku, Okayama kenritsu bijutsukan, 1993
- Miyoshi Tadayoshi, Japanische und europäische Kartographie vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, in: *Kat. Japan und Europa 1543-1929*, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 37-45
- Mizusawa, Tsutomu, "*12: Yokoyama Matsusaburô*", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 30-31
- Mizusawa, Tsutomu, "*18: Takashima Hokkai*", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 42-43
- Nagado, Sasue, "*4: Goseda Hôryû*", in: *Kindainihon bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 14-15
- Nagado Sasue, "*20: Goseda Yoshimatsu*", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 46-47
- Nagado, Sasue, "*32: Kuroda Seiki*", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 70-71

Nakamura, Masanori, "*Chiso kaisei* (Die Landsteuerreform)", in: *Keizaigaku jiten* (Lexikon der Wirtschaftswissenschaften), Hrsg. Takahashi Taizô, Masuda Shirô, 6. Aufl., Tokyo: Tôyô keizai shimpôsha, 1984, S. 107-108

Nakamura, Masanori, "*Kisei jinushi sei* (Das Parasitäre Gutsbesitzertum)", in: *Keizaigaku jiten* (Lexikon der Wirtschaftswissenschaften), Hrsg. Takahashi Taizô, Masuda Shirô, 6. Aufl., Tokyo: Tôyô keizai shimpôsha, 1984, S. 109-110

Nakamura, Masanori, "*Nihon no Sangyô kakumei* (Die Industrielle Revolution in Japan)", in: *Keizaigaku jiten* (Lexikon der Wirtschaftswissenschaften), Hrsg. Takahashi Taizô, Masuda Shirô, 6. Aufl., Tokyo: Tôyô keizai shimpôsha, 1984, S. 103-104

Nakamura, Masanori, "*Nihon shihonshugi no hattatsu* (Die Entwicklung des japanischen Kapitalismus)", in: *Keizaigaku jiten* (Lexikon der Wirtschaftswissenschaften), Hrsg. Takahashi Taizô, Masuda Shirô, 6. Aufl., Tokyo: Tôyô keizai shimpôsha, 1984, S. 100-102

Naruse Fujio, Porträtmalerei der Edo-Zeit, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 117-127

Nelson, Andrew Nathaniel, *The Modern Reader's Japanese-English Character Dictionary*, Tokyo: C.E. Tuttle, 1962

Nihon no bijutsukan: The Art Museums of Japan, 10 Bde, Tokyo: Gyôsei, 1987

Nippon: sono sugata to kokoro/Japan: The Land and its People, Hrsg. Shin nippon seitetsu kabushikigaisha, Tokyo: Gakuseisha, 1989

Nitobe, Inazo, *Bushido: The Soul of Japan*, Rutland, Vermont, Tokyo: C.E. Tuttle, 1988

Noel, Robert Ralf, *Grundzüge der Phrenologie oder Anleitung zum Studium dieser Wissenschaft, dargestellt in fünf Vorlesungen*, Dresden, Leipzig: Arnold, 1841

North, Michael, *Geschichte der Niederlande*, München: Beck, 2008

Oka Yasumasa, Die Malerei im westlichen Stil in der Edo-Zeit, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 107-116

Okano, Keiichi H., *Die Malkunsttheorien von Satake Shozan und Shiba Kôkan*, Dissertation, Universität Köln, 1971

Oono, Tadashige, *Edo no yôgaka* (Die Westmaler der Edo-Zeit), Tokyo: Sansaisha, 1968

Oota, Yasuhito, "*2: Antonio Fontanêji* (Antonio Fontanesi)", in: *Kindainihon Bijutsukatretsudens: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 10-11

Oota, Yasuhito, "*8: Edoarudo Kiyossône* (Edoardo Chiossone)", in: *Kindainihon Bijutsuka retsudens: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 22-23

Oota, Yasuhito, "14: Hyakutake Kenkô", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 34-35

Oota, Yasuhito, "25: Koyama Shotarô", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 56-57

Oota, Yasuhito, "28: Matsuoka Hisashi", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 62-63

Oota, Yasuhito, "45: Mitsutani Kunishirô", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 96-97

Purmann, Matthäus Gottfried, *Grosser und gantz neu gewundener Lorbeerkrantz oder Wund-Artzney...samt vielen dazu dienenden Kupffer-Tabellen*, Frankfurt, Leipzig: M. Rohrlachs Witwe und Erben, 1705

Reichert, Folker E., *Zipangu – Japans Entdeckung im Mittelalter*, in: *Kat. Japan und Europa 1543-1929*, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 25-36

Reil, Johann Christian, *Fragmente über die Bildung des kleinen Gehirns im Menschen, mit acht Kupfertafeln*, in: *Archiv für die Physiologie*, Hrsg. Christian Reil u. J.H.F. Autenrieth, Bd. 8, Halle: Curt, 1807-08

Rewald, John, *Die Geschichte des Impressionismus*, Köln: Du Mont, 1986

Rosner, Erhard, *Die europäische Medizin in Japan: 16. bis 19. Jahrhundert*, Begleitschrift zu: *Kat. Japan und Europa 1543-1929*, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 27-35

Sakamoto Mitsuru, *Nanban-Stellschirme – Bilder der Fremden*, in: *Kat. Japan und Europa 1543-1929*, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 56-71

Sansom, George, *A History of Japan, 1615-1867*, Stanford: Stanford Univ. Press, 1963

Sasaki Jôhei, *Vom Sinnbild zum Abbild – Malerei und Naturwissenschaften in der Edo-Zeit*, in: *Kat. Japan und Europa 1543-1929*, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 138-146

Sasaki Junnosuke, "*Nanban bôeki* (Der Handel mit den Südlichen Barbaren)", in: *<Taikei> Keizaigaku jiten* (Lexikon der Wirtschaftswissenschaften), Hrsg. Takahashi Taizô, Masuda Shirô, 6. Aufl., Tokyo: Tôyô keizai shimpôsha, 1984, S. 97-98

Sasaki, Junnosuke, "*Sakoku, kaikô* (Der Landesabschluß und die Hafenöffnung)", in: *Keizaigaku jiten* (Lexikon der Wirtschaftswissenschaften), Hrsg. Takahashi Taizô, Masuda Shirô, 6. Aufl., Tokyo: Tôyô keizai shimpôsha, 1984, S. 97

Satô, Dôshin, „The Policies of the Meiji Government for the Promotion of the Craft Industries and the Export Trade“, in: Impey, Oliver and Malcolm Fairley eds., *The Nasser D. Khalili Collection of Japanese Art: Treasures of Imperial Japan. Vol.1*, London: The Kibo Foundation, 1995

Satô, Dôshin, *Meiji kokka to kindai bijutsu - bi no seijigaku* (der Meiji-Staat und die moderne Kunst – das politische Projekt der Kunst), Tokyo: Yoshikawa Kobunkan, 1999

Schmidt, Georg, *Zur Situation der deutschen Malerei im 19. Jh.: Max Liebermann*, in: *Umgang mit Kunst*, Olten 1966, S. 116ff

Schmitt, Eberhard; Schleich, Thomas; Becik, Thomas, *Kaufleute als Kolonialherren: Die Handelswelt der Niederländer vom Kap der Guten Hoffnung bis Nagasaki 1600-1800*, Schriften der Universitätsbibliothek Bamberg 1988

Schuppe, Axel, Geschäftsführer des Verbands der Bahnindustrie (VDB) e.V., Berlin, e-mail vom 26.5.09

Screech, Timon, *Rezeption und Interpretation der westlichen Perspektive im Japan des 18. Jahrhunderts*, in: *Kat. Japan und Europa 1543-1929*, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 128-137

6000 Jahre Ingenieursarbeit: Geschichte des Ingenieurs. Ein Beruf in sechs Jahrtausenden, Hrsg. König, Wolfgang, Kaiser, Walter, München/Wien: Hanser, 2006; Buch zur technikgeschichtlichen Fachtagung im Rahmen des VDI-Jubiläums 150 Jahre VDI (Verein Deutscher Ingenieure e.V.) im März 2006, Düsseldorf

Seckel, Dietrich, *Shakyamûnis Rückkehr aus den Bergen: Zur Deutung des Gemäldes des Liang K`ai*. In: *Asiatische Studien*, 18/19 (1965), 72 S.

Shin kanwa jiten (Neues Chinesisch-Japanisches Wörterbuch der Ideogramme), Tokyo: Daishûkanshoten, 1980

Shôkai-Kogo jiten (Wörterbuch des Altjapanischen), 3. Aufl., Tokyo: Meijishoin, 1975

Takahashi Yuichi, *Yôgaku tekigen* (Plädoyer für Westliche Wissenschaften), 1865. In: Aoki, Shigeru, ed., *Takahashi Yuichi abura-e shiryô* (Takahashi Yuichis Texte zur Malerei mit Ölfarben), Tokyo: Chûô Kôron bijutsu shuppan, 1984

Takeda, Tsuneo, *Momoyama no bijutsu* (Die Kunst der Momoyama-Zeit), Hrsg. Takeda Tsuneo, Tokyo: Iwanami Shoten, 1992

Takehana, Rintarô, *Gashû Akitaranga* (Werke der Akita-Niederlandmaler), Tokyo, Akita: Akita-Hôsha, 1989

Tanaka Atsushi, *Yôga – Malerei im Westlichen Stil 1868-1912*, in: *Kat. Japan und Europa 1543-1929*, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 178-188

Tasaki, Nobuyoshi, "*Meijiisshin* (Die Meijirestauration)", in: *Keizaigaku jiten* (Lexikon der Wirtschaftswissenschaften), Hrsg. Takahashi Taizô, Masuda Shirô, 6. Aufl., Tokyo: Tôyô keizai shimpôsha, 1984, S. 107

Trede, Melanie, Das Bild der Fremden – Nanban-Stellschirme und Genremalerei im Westlichen Stil des 16. bis 17. Jahrhunderts, in: *Kat. Japan und Europa 1543-1929*, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 235- 237

Trede, Melanie, Begegnung zweier Kulturen – Nanban-Kunst und Kunstgewerbe, in: *Kat. Japan und Europa 1543-1929*, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 245-247

Trede, Melanie, Vortrag „Gibt es die japanische Kunst?“, Heidelberg, 29.6.2005

Tschöpe, Reinhild, "Provenienz und Geschichte der VOC: Die älteste Aktie (Andeel) der Welt, Internet, [www. oldest-share.com/index_deu.htm](http://www.oldest-share.com/index_deu.htm), 2.7.2004

Vos, Ken, Dejima und die Handelsbeziehungen zwischen den Niederlanden und dem vormodernen Japan, in: *Kat. Japan und Europa 1543-1929*, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 72-82

Wakabayashi Misako, Dejima – Das Fenster zum Westen, in: *Kat. Japan und Europa 1543-1929*, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 272-274

Yamamoto, Tsunetomo, *Hagakure: The Book of the Samurai*, Übs. William Scott, Tokyo, New York: Kodansha International, 1989

Yamanashi, Toshio, "*16: Kobayashi Kiyochika*", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 38-39

Yamanashi, Toshio, "*22: Aanesuto F. Fuenorosa* (Earnest F. Fenollosa)", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 50-51

Yamanashi, Toshio, "*29: Okakura Tenshin*", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 64-65

Yamanashi, Toshio, "*34: Kume Keiichirô*", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 74-75

Yamanashi, Toshio, "*64: Aoki Shigeru*", in: *Kindainihon Bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für Moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarô, Tôkyô: Bijutsu shuppansha, 2000, S. 134-135

Yōfūga: Edojidai goki. In: *Nihon kaigashizuten* (Geschichte der japanischen Malerei.), Tokyo: Fukubushoten, 1987

"*Yōga* (Japanische Westmalerei)", in: *Nihon no kaigashizuten* (Geschichte der japanischen Malerei), Tokyo: Fukubushoten, 1987

Yonekawa, Shin'ichi, "*Sangyō kakumei* (Die Industrielle Revolution)", in: *Keizaigaku jiten* (Lexikon der Wirtschaftswissenschaften), Hrsg. Takahashi Taizō, Masuda Shirō, 6. Aufl., Tokyo: Tōyō keizai shimpōsha, 1984, S. 135

Yoshida Tadashi, Rangaku – Die Holländischen Wissenschaften, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 94-106

Zetkin, Schaldach, Wörterbuch der Medizin, Zahnheilkunde, Grenzgebiete, Stuttgart: Thieme, 1985

Zögner, Lothar, Japan und die Welt – Karten und Reiseberichte, in: Kat. Japan und Europa 1543-1929, Hrsg. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin: Argon, 1993, S. 218, 219

Die Texte des Buches *Kindainihon bijutsuka retsuden: Kanagawa Kenritsu bijutsukan hen* (Liste moderner Maler Japans: Kompilationen des Museums für moderne Kunst Kanagawa), Hrsg. Oshita Kentarō, Tōkyō: Bijutsu shuppansha, 2000, wurden aus der Zeitschrift *Bijutsutechō* (Handbuch der Kunst), Monate April 1995 bis Oktober 1998 zusammengestellt.

Zeitungsartikel:

"*Kuroda Seiki kun no Bijutsu* (Die Kunst unseres Kumpels Kuroda Seiki)", in: *Kokumin bijutsu*, September 1924. In: *Nihon no kindaibijutsu 3: Meiji no yōgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 34

Oohashi, "*Kuroda no Kyōto hakken* (Kuroda entdeckt Kyōto)", in: *Meiryūdankai*, Hakubunkan, 1899. In: *Nihon no kindaibijutsu 3: Meiji no yōgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 18

Yokoyama Gennosuke, "*Himmin no Ratai kenkyū* (Forschungen über den nackten Leib der Armen)", in: *Asahi Shimbun*, 10. Oktober 1908, in: Kojima Kaoru, "*Mitsutani Kunishirō >Shafu no kazoku>, Yaniha kara dakkyaku* (Mitsutani Kunishirōs Bild "Die Familie des Rikschafahrers: Abspaltung von der Harzschule)", in: *Nihon no kindaibijutsu 3*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 67

"*Yūga, Chōkoku Tenrankai wo miru* (Besuch einer Ausstellung von Plastiken und Ölmalereien)", Artikel, in: *Mainichi Shinbun*, 18.10. 1894 über Kume Keiichirōs Bild "*Natsu no yūbe* (Landschaft in Kamakura)", das im Uenopark, Kyūgōgōkan, auf der 6. Ausstellung des Meiji-Kunstvereins vom 11.10.-30.11. ausgestellt wurde. In: *Nihon no kindaibijutsu 3: Meiji no yōgakatachi*, Hrsg. Miwa Hideo u.a., Tokyo: Otsuki Shoten, 1993, S. 33/34

9.2 Abbildungen

Abb. a: Kenkô Shôkei, „*Shiki sansuizu byôbu* (4-Jahreszeiten-Sansui)“, Jahreszeiten Frühling und Sommer, Muromachi-Zeit, 6-er Stellschirm, Tusche auf Papier, Höhe 150,7, Länge 344,2, Tokugawa-Kunstmuseum Nagoya, Nagoya, Kat. Tokugawa bijutsukan meihinten 1990, Abb. 133, S. 80/81

Abb. b: Zeus vom Kap Artemision, um 460 v.Chr., Bronze, Athen, Nationalmuseum, Hölscher 2007, Abb. 33

Abb. 1: Die Entsendung des François Xavier nach Indien, unbekannter Maler, 17. Jh., Kammer des Ignatius bei Il Gesù, Rom, Kurowski 1990

Abb. 2: Perea, "Senreishasei Yohane (Johannes der Täufer)", Momoyama-Zeit, Präfekturmuseum Nagasaki, Nihon no bijutsukan: The Art Museums of Japan, Bd.10, 1987, Abb. 31

Abb. 3: Liang Kai, "Shussan Shaka (Der aus den Bergen herabsteigende Shakyamûni)", um 1200, Tusche, Farben auf Seide, 119, 0 x 52 cm, Tokyo, Shima Eiichi - Collection, Seckel 1965, Fig. 105

Abb. 4: "Maria jûgo gengizu (Maria und die 15 Mysterien)", Anfang 17. Jh., Farben auf Papier, 73,9 x 62,7 cm, Universität Kyôto, Museum der Fakultät der Literaturwissenschaften, Takeda 1992, Abb. 60

Abb. 5: Dôjikyô mandarazu (Gebetsmandala für Kinder), Hängerolle, Farben, Seide, Kamakura-Zeit, 87, 0 x 48, 0 cm, MOA - Museum, Shizuoka, Kat. Meihinzu ryoku 1982, Nr. 37

Abb. 6: Kanô Sanraku, "Nanbanjin kôekizu, nanbanjin (Darstellungen des Tauschhandels mit den Südlichen Barbaren, die Südlichen Barbaren)", Frühes 17. Jh., Farben u. Gold auf Papier, 182,0 x 371,0cm, 6er Stellschirm, Tokyo, Suntorî-Museum, Takeda 1992, Abb. 47

Abb. 7: "Francesco d'Almeida", Kurowski 1990

Abb. 8: Kanô Naitoku, "Nanbanjin kôekizu (Darstellungen des Tauschhandels mit den Südlichen Barbaren)", Anfang 17. Jh., Farben u. Gold auf Papier, 155,5 x 364,5 cm, 6er Stellschirm, Städtisches Museum Kôbe, Takeda 1992, Abb. 46

Abb. 9: "Naus und Karacken in schwerer See", Kurowski 1990

Abb. 10: "Portugiesischer Edler in Indien", Kurowski 1990

Abb. 11: "Risubonzu (Die Stadt Lissabon)", Anfang 17. Jh, Farben u. Gold auf Papier, 158,7 x 477,7cm, 8er Stellschirm, Städtisches Museum Kôbe, Takeda 1992, Abb. 49

Abb. 12, 13: "Die Ankunft Vasco da Gamas in Calicut am 28. Mai 1489" und "Die Ankunft des Pedro Alvares Cabral in Brasilien am 24. April 1500", Azulejoarbeit, Stadtpark Portimao, Kurowski 1990

Abb. 14, 15: "Yôjin sôgakuzu byôbu (Stellschirm mit Darstellungen musizierender Europäer)", Anfang 17. Jh., Farben auf Papier, 93,1 x 303,4 cm, 6er Stellschirmpaar, Momoyama-Zeit, MOA Museum Shizuoka, Kat. Meihinzu ryoku 1982, Abb. 53, Takeda 1992, Abb. 51

Abb. 16 Wallfahrtskirche Bom Jesu do Monte bei Braga, Kurowski 1990

Abb. 17: Kawahara Keiga, "Hirato no oranda shôkan (Das niederländische Handelskontor in Hirato)", Farben auf Papier, 25,0 x 47,0 cm, Rijksmuseum voor Voelkenkunde, Kat. Yôfûhyôgen no dônyû...1985, Abb. 112

Abb. 18: Werkstatt Toyojima, "Dejima orandaya hozo (Karte der Holländerinsel Dejima)", An`ei 9 (1780), Colorierter Holzschnitt, Städtisches Museum Nagasaki, Oono 1968, Abb. 116

Abb. 19: "Dejima", colorierte Zeichnung, Städtisches Museum Nagasaki, Nihongo daijiten 1989, S. 1330

Abb. 20: Shiba Kôkan, "Der Hafen Nagasaki", 1788, Illustration aus dem Reisetagebuch Saiyû Ryodan, French 1974, Abb. 47

Abb. 21: Shiba Kôkan, "Mimeguri no kei (Blick auf Mimeguri)", Kupferstich, coloriert, 1783, Nakau Ei - Collection, in : Kat. Nazo no eshi, Sharaku to ukiyo - e meihinten, Shizuoka 1990, Abb. 99

Abb. 22: Shiba Kôkan, "Oranda fune no zu (Darstellung eines niederländischen Schiffes)", 1788, Holzschnitt, Illustration aus dem Reisetagebuch Saiyû Ryodan, French 1974, Abb. 51

Abb. 23: Shiba Kôkan, "The Dutch Factory Director`s Room, Dejima", 1788, Holzschnitt, Illustration aus dem Reisetagebuch Saiyû Ryodan, French 1974, Abb. 50

Abb. 24: Werkstatt Toyojimayahan, Nagasaki, "Hollander", colorierter Holzschnitt, Oono 1968, Abb. 20

Abb. 25: Hiraga Gennai, "Seiyô fujin (Europäerin)", Öl, auf Tuch, 41,2 x 30,8 cm, Städt. Museum Kôbe, Kat. Akitarangaten 1990, S. 55/4

Abb. 26: Nishikuraku, "Ran`i tôbu gekashujutsuzu (Darstellung einer Operation am Kopf, die ein niederländischer Arzt durchführt)", Oono 1968, Abb. 142

Abb. 27: Darstellung einer Bluttransfusion, Kupferstich, 1705, in: Matthäus Gottfried Purmann, Grosser und ganz neugewundener Lorbeer - Krantz oder Wund Artzney...samt vielen dazu dienenden Kupffer - Tabellen, Frankfurt/Leipzig: M. Rohrlachs Witwe und Erben, 1705, in: Antiquariat Siegle, Medizin und Naturwissenschaften, Kat. 43, S. 55, Nr. 181

Abb. 28: Unbekannter Maler, Trepanation, aus dem Band "Parê gekashujutsu zukan (Operationsdarstellungen nach Parê)." Oono 1968, Abb. 12

Abb. 29 u.30: Beckenknochen und Operationsinstrumente, Kupferstiche, Daim 1733

Abb. 31: Sô Shiseki, Eidechsen, aus: Hiraga Gennai, "Butsurui Hinshitsu (Liste der regionalen Verbreitung von Kräutern und Mineralien)", 6 Bde., Städt. Museum Kôbe, Kat. Akitarangaten 1990, Abb. 68

Abb. 32, Groot Schilderboek, Text und Zeichenübungen S. 18, 19, Kat. Akitarangaten, S. 95

Abb. 33: Kumaya Genshō, "Organe des Körperinneren, Rückseite" (li.) und "Organe des Körperinneren, Vorderseite" (re.), 1773, Holzschnitt, 38,6 x 26,6 cm, aus: Sugita Gempaku et al., "Kaitai Yakuzu (Auszüge aus der Anatomie)", insgesamt 5 Blätter, Städt. Senshū Kunstmuseum Akita, Kat. Akitarangaten 1990, S. 55/2

Abb. 34: C.C. Glassbach, Darstellung des Gehirns, Kupferstich nach Zeichnung v. Hopffer, 1779, in: Meyer, Joh. C.A., Anatomisch - physiologische Abhandlung vom Gehirn, Rückenmark und Ursprung der Nerven, Berlin, Leipzig: G.J. Decker, 1779, in: Antiquariat Siegle, Medizin und Naturwissenschaften, Kat. 43, S. 48, Nr. 164,

Abb. 35: "Kleinhirn, Vorder- und Rückseite", Kupferstich, 1807/08, in: Johann Christian Reil, Fragmente über die Bildung des kleinen Gehirns im Menschen, in : Archiv für die Physiologie, Hrsg. J.Chr. Reil und J.H. F. Autenrieth, Halle: Curt, 1807-08, in: Antiquariat Siegle, Medizin und Naturwissenschaften, Kat. 43, S. 56, Nr. 184

Abb. 36 - 38: Odano Naotake, "Skelett und Zunge" (36), "Handskelett und Wirbelsäule" (37), "Skelett der Unteren Extremitäten" (38), aus: Sugita Gempaku, "Kaitai Shinsho (Neues Buch der Anatomie)", 1774, 5 Bde., Städt. Senshū - Kunstmuseum Akita, Kat. Akitarangaten 1990, S. 54/4,5,6

Abb. 39: Odano Naotake, "Teil Darstellungen des Magen - Darm - Trakts", aus: Sugita Gempaku, "Kaitai Shinsho (Neues Buch der Anatomie)", 1774, 5 Bde., Städt. Senshū - Kunstmuseum Akita, Takehana 1989, Abb. 15

Abb. 40: Odano Naotake, "Der Handrücken", aus: Sugita Gempaku, "Kaitai Shinsho (Neues Buch der Anatomie)", 1774, 5 Bde., Städt. Senshū Kunstmuseum Akita, Kat. Akitarangaten 1990, S. 54/8

Abb. 41: Da Vinci, Anatomische Studien, 1510, Feder, 28,4 x 19,7 cm, Royal Collection, Windsor Castle, in: Hugh Honour, John Fleming, Weltgeschichte der Kunst, München: Prestel, 1982, 1991, S. 368

Abb. 42: Satake Shōzan, "Ran no hō (Gesetzmäßigkeiten des frontalen Gegenüberstehens)" und "Tsuki no hō (Gesetzmäßigkeiten des Blickes nach oben)", 34,0 x 26,3 cm, aus: "Shaseichō/Skizzenbuch", 3 Bde., Städt. Senshū Kunstmuseum Akita, Kat. Akitarangaten 1990, S. 94

Abb. 43: Albrecht Dürer (?), Proportions-skizze eines Frauenkörpers aus dem Band "Proportionslehre", Einzelblatt, Holzschnitt, Nürnberg, 1528, in: Kat. Akitarangaten 1990, S. 95

Abb. 44: Satake Shōzan, Proportions-skizze nach Dürer (Abb. 43), aus: "Shaseichō (Skizzenhandbuch)", 34,0 x 26,3 cm, Städt. Senshū-Museum Akita, in: Kat. Akitarangaten 1990, S. 95

Abb. 45: Satake Shôzan, Proportionskizze nach Dürer (Abb.43) mit japanischer Beschriftung ("Fujin shintai no zu/Zeichnung eines weiblichen Körpers", "Kômô zatsuwa/Klatsch über die Rotfelligen"), aus: "Shaseichô (Skizzenbuch)", 34,0 x 26,3 cm, Städt. Senshû-Museum Akita, in: Kat. Akitarangaten 1990, S. 95

Abb. 46-48: Satake Shôzan, Raupenformen (46), Schmetterlinge (47), Insekten: Spinnen, Ameisen (48), aus: "Shaseichô (Skizzenbuch)", 34,0 x 26,3 cm, Senshû-Kunstmuseum Akita, Kat. Akitarangaten 1990, S. 88/65

Abb. 49-51: aus: Hosokawa Shigekata, "Konchû shokazu (Darstellungen der Verwandlung von Insekten)", 27,3 x 20,4 cm, Farben, Papier, Eiseibunko, (49): Schmetterlinge, (50): Größenwachstum, (51): vollst. Metamorphose, Kat. Akitarangaten 1990, S. 88/66

Abb. 52: Chrysalis/Puppe, Der Taschenbrockhaus: Tiere 2000, S. 45

Abb. 53, 54: Satake Yoshimi, "Kanzô (Süßholzzweig)" (53), "Shin - I (Scharfer Barbar)" (54), aus: "Shokubutsu shaseizu (Realistische Pflanzendarstellungen)", Farbe, Papier, 45,2 x 29,0 cm, Bibliothek Kakunodate, Kat. Akitarangaten, S. 93/2,4

Abb. 55: Shiba Kôkan, Camera obscura, 1784, Holz, Museum für Nanbankunst Kôbe, Kat. Yôfûhyôgen no dôn'yû...1985, S. 60/4

Abb. 56: Reiseroute Kôkans, French 1974, S. 56/57

Abb. 57: Straßennetz der jap. Neuzeit, Nihonshi jiten 1995, S. 1346,47

Abb. 58: Shiba Kôkan, "Iwakuni Kintaikiyau (Kintaibrücke in Iwakuni)", 1788, Holzschnitt, Illustration aus dem Reisetagebuch Saiyû Ryodan, French 1974, Abb. 45

Abb. 59: Shiba Kôkan, "Kintaibrücke in Iwakuni/Kintai Bridge, Iwakuni", ca.1790, Zeichnung, Tenri-Bibliothek der Präfektur Nara, French 1974, Abb. 46

Abb. 60: Shiba Kôkan, "Hafen Nagasaki/Nagasaki Harbor", ca. 1789, colorierte Zeichnung (Tusche, Stift), Städt. Museum Nagasaki, French 1974, Abb. 48

Abb. 61: Covens und Mortier, "Weltkarte", Kupferstich, French 1974, Abb. 88

Abb. 62: Shiba Kôkan, "Chikyû Zenzu (Weltkarte)", 1793, Kupferstich, Museum für Nanbankunst Kôbe, French 1974, Abb. 89/90

Abb. 63: Shiba Kôkan, helio- und geozentrisches Erklärungsmodell des Universums, 1796, Kupferstich, Museum für Nanbankunst Kôbe, French 1974, Abb. 13

Abb. 64: Shiba Kôkan, Sonne, 1796, Kupferstich, Museum für Nanbankunst Kôbe, French 1974, Abb. 11

Abb. 65: Schema des Aufbaus der Sonne, Nihongo daijiten 1989, S. 1180

Abb. 66: Shiba Kôkan, "Adamusuberuku (Adamsberg)", Detail von "Chikyû Zenzu", 1793, Kupferstich, Museum für Nanbankunst Kôbe, French 1974, Abb. 91

- Abb. 67: Shiba Kôkan, "Hinkaizu (Navigationskarte)", 1805, Kupferstich, Coll. of N.H.N. Mody, French 1974, Abb. 93
- Abb. 68: Kawahara Keiga, "Der Hafen Nagasaki ", um 1825, Farben auf Seide, 69,0 x 85,5 cm, Städt. Museum Kôbe , Kat. Yôfûhyôgen no dônyû... 1985, Abb. 111
- Abb. 69: "Higaki kaisen (Japanisches Frachtschiff der Edozeit)", Nihongo daijiten 1989, S. 1625
- Abb. 70: Isozaki Yûshi, "Nagasaki minato no zu (Der Hafen Nagasaki)", 1820, Farben auf Seide, Hängebild, 84,0 x 148,0 cm, Städt. Museum Nagasaki, Kat. Yôfûhyôgen no... 1985, Abb. 103
- Abb. 71: Taikan Yokoyama, "Rainy evening on the Hsiao and the Hsiang", 1948, Tusche, Papier, 64,7 cm x 92,2 cm, MOA - Museum Shizuoka, in: Kat. MOA Museum of Art 1983, Abb. 40
- Abb. 72: Yasuda Raishû, "Tôkaidô gojûsanekizu (Die 53 Stationen an der Tôkaidô)", Kawasaki, Shinagawa, Nihombashi, Kupferstiche, Städtisches Museum Kôbe, Kat. Yôfûhyôgen no dônyû... 1985, S. 89/9
- Abb. 73: Yasuda Raishû, "Tôkaidô gojûsanekizu: Kanagawaeki (Die 53 Stationen der Tôkaidô: die Station Kanagawa)", Kupferstich, Städtisches Museum Kôbe, Kat. Yôfûhyôgen no dônyû 1985, S. 89/9
- Abb. 74: Hiroshige Utagawa, "Tôkaidô gojûsanji <55mai no uchi 15mai>: Nihonbashi (Die 53 Stationen der Tôkaidô <5 Blätter aus 55>: Die Station Nihonbashi)", 1833, Ukiyo Farbdrucke, Präfekturmuseum Kanagawa, Kat. Yôfûhyôgen no dônyû, S. 199
- Abb. 75: Hiroshige Utagawa, "Tôkaidô gojûsanji <55mai no uchi 15mai>: Hakone (Die 53 Stationen der Tôkaidô <5 Blätter aus 55>: Die Station Hakone)", 1833, Ukiyo Farbdrucke, Präfekturmuseum Kanagawa, Kat. Yôfûhyôgen no dônyû, S. 199
- Abb. 76: Utagawa Sadaki, "Amerikakoku Taisen no zu (Amerikanische Kriegsschiffe)", um 1853, Druck/Ukiyo-Holzschnitt, Kat. Nakau Collection, Nazo no eshi Sharaku to ukiyoe meihinten 1990, Abb. 136
- Abb. 77: "Dampfschiff Königin Maria, 1840, Kupferstich, 27,4 x 37,5 cm, Kopie: Bibliographicum E.Tenner, Nachfolger H.H. Lindner, Heidelberg
- Abb. 78: "Kurofune (Schwarzes Schiff)", aus: "Darstellungen Schwarzer Schiffe (Kurofunezu)", Präfekturmuseum Kanagawa, Nihongo daijiten 1989, S. 575
- Abb. 79: Katsushika Hokusai, "Welle am Berg Fuji", Holzschnitt aus dem Zyklus "36 Darstellungen des Fuji", Anfang Tempôzeit, um 1830, Sammlung Nakau Ei, Kat. Nakau Collection, Nazo no eshi Sharaku to ukiyoe meihinten 1990, Abb. 106
- Abb. 80: Utagawa Sadaki, "Yokohama kôeki sei'yôjin nimotsu unsô no zu (Handel in Yokohama - Darstellung des Transports der Schiffsladung der Europäer)", nach 1858, Sammlung Nakau Ei, Kat. Nakau Collection, Nazo no eshi Sharaku to ukiyoe meihinten 1990, Abb. 135

Abb. 81: Goseda Hôryû, "Gaikokujin danseï wasô zô (Porträt eines italienischen Seidenhändlers in japanischer Prachtkleidung)", 1860, Farben auf Seide, 109 x 51 cm, Tokyo, Privatbesitz, Nagado, Kindainihon bijutsuka retsuden 2000, S. 14

Abb. 82: Goseda Hôryû, "Gaikokujin josei wasô zô (Porträt der Gattin des italienischen Seidenhändlers)", 1860, Farben auf Seide, 99 x 39 cm, Tokyo, Privatbesitz, Nagado, Kindainihon bijutsuka retsuden 2000, S. 14

Abb. 83: Kawakami Tôgai, "Fûkeizu (Landschaft)", um 1868, Öl, Leinwand, 67 x 36 cm, Nationalmuseum Tokyo (Tokyo kokuritsu hakubutsukan), Harada M. 1973/97, S. 1

Abb. 84: Maler der chin. Denbaen-Schule oder Palastmaler der Südlichen Sung, "Sansuizu (Berge und Wasser)", Südliche Sungzeit, Hängerolle, Tusche auf Seide, aus dem alten Bestand des Honrenjischreins, Okayama, MOA Museum Shizuoka, Kat. Meihinzu ryoku 1982, Abb. 28

Abb. 85: Takashima Hokkai, "Sansuizu (Berge und Wasser)", 1908, Stellschirmpaar, Farbe auf Seide, 127,0 x 51,3 cm, Nationalmuseum Tokyo (Tokyo kokuritsu hakubutsukan), Mizusawa, Kindainihon bijutsuka retsuden 2000, S. 43

Abb. 86: Johann Jakob Dorner d. J., "Eisenhütte im Gebirge", 1840/50, Öl, Leinwand, 56 x 51 cm, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Kat. Industrie und Technik in der deutschen Malerei, Duisburg 1969, Abb. 1

Abb. 87: Shimooka Renjo, "Hakodate sensôzu (Schlacht bei Hakodate)", 1877, Öl, Papier, 203 x 575 cm, Yasukunischrein, Harada H., Kindainihon bijutsuka retsuden 2000, S. 13

Abb. 88: Yokoyama Matsusaburô, "Kyûedojôzu (Das Alte Edoschloß)", 1870, Öl, Leinwand, 78 x 109 cm, Nationalmuseum Tokyo (Tokyo kokuritsu hakubutsukan), Harada M. 1973/97, S. 13

Abb. 89: "Nihon no shiro (Japanische Burganlage)", Nihongo daijiten 1989, S. 986

Abb. 90: Yokoyama Matsusaburô, "Chôkyoku no otoko to gaikokujin (Mann mit der traditionellen japanischen Haartracht eines Edo - Ritters und Europäer)", Fotoölbild/Collage, 28,8 x 22,8 cm, Privatsammlung, Mizusawa, Kindainihon bijutsuka retsuden 2000, S. 31

Abb. 91: Goseda Hôryû, "Meiji tennô shôbyô heiimon (Kaiser Meiji besucht verwundete Soldaten im Lazarett)", um 1878, Farben auf Seide, 80 x 125 cm, Yasukunischrein, Yûshûkanzô, Nagado, Kindainihon bijutsuka retsuden 2000, S. 15

Abb. 92: Goseda Hôryû, "Sainan no eki Osaka rikugunbyôin seijutsu (Chirurgische Operation im Infanteriehospital in Osaka während des Südwestkriegs)", 1881, Öl, Papier, 71 x 129, Tokyo geijutsu daigaku, Harada M. 1973/97, S. 2

Abb. 93: Kamei Shiichi, "Sainansensô Osaka rinji byôin (Im Lazarett der Stadt Osaka während des Südwestkriegs)", Oono 1968, Abb. 170

Abb. 94: Kunisawa Shinkurô, "Seiyô fujin (Europäerin)", um 1870, Öl, Leinwand, 49 x 39 cm, Tokyo geijutsu daigaku (Hochschule der Künste Tokyo), Harada M. 1973/97, S. 3

- Abb. 95: Takashima Hokkai, "Ooshû – sangaku fûkeizu (Gebirge in Europa)", Herstellungsjahr unbekannt, Tusche, Papier, 19,0 x 28,4 cm, Städt. Museum Sekigahara, Mizusawa, Kindainihon bijutsuka retsuden 2000, S. 43
- Abb. 96: Antonio Fontanesi, "Rinder auf der Weide", ca. 1867, Öl, Papier, 19,4 x 24, 7 cm, Standort unbekannt, Oota, Kindainihon bijutsuka retsuden, S. 11
- Abb. 97: Antonio Fontanesi, "Tennyô (Göttin)", 1877/78, Kreide auf Papier, 133,6 x 97 cm, Tokyo geijutsu daigaku (Tokyo, Hochschule der Künste), Oota, Kindainihon bijutsuka retsuden 2000, S. 10
- Abb. 98: Koyama Shotarô, "Nigorisake – ryôkatsu koyô muraten (Laden im Dorf "Fallende Blätter", in dem der Durst auf unreinen Sake gestillt wird)", 1890, Öl, Leinwand, 84 x 106 cm, Privatbesitz, Oota, Kindainihon bijutsuka retsuden 2000, S. 56
- Abb. 99: Zeitgenössisches Foto der Weltausstellung 1867 in Paris, Le Play u. Eiffel, Belser Stilgeschichte, Bd.3, 1999, S. 89
- Abb. 100: Harada Naojirô, "Kiryû kannon (Auf einem Drachen reitender Gott der Gnade/Kannon)", 1890, Öl, Leinwand, 274 x 182 cm, Gokokuji, Harada M. 1973/97, S. 12
- Abb. 101: Kichizan Minchô, "Byaku-i Kannonzu (Kannon in weißem Gewand)", Muromachi-Zeit, Tusche, Seide, MOA-Kunstmuseum Shizuoka, Kat. Meihinzu ryoku 1982, Abb. 49
- Abb. 102: Carl Saltzmann, "Die erste elektrische Straßenbeleuchtung in Berlin, Potsdamer Platz", 1884, Öl, Leinwand, 73 x 58 cm, Bundespostmuseum Frankfurt a. M., Kat. Industrie und Technik in der deutschen Malerei, Duisburg 1969, Abb. 47
- Abb. 103: Goseda Yoshimatsu, "Yokohama Kamebashi dôri (Die Kamebashistraße in Yokohama)", 1879, Öl, Leinwand, 28,9 x 44,6 cm, Tokyo geijutsu daigaku (Tokyo, Hochschule der Künste), Kat. Yôfûhyôgen no dônyû..., Abb. 179
- Abb. 104: Tokonami Seisei, "Mita seishisho (Papierfabrik in Mita)", 1880, Öl, Leinwand, 90 x 120 cm, Papiermuseum Tokyo, Harada M. 1973/97, S. 102
- Abb. 105: Carl Schütz, "Das Lendersdorfer Walzwerk", 1838, Öl, Leinwand, 77 x 110, 5 cm, Leopold-Hoesch-Museum, Düren, Kat. Industrie und Technik in der deutschen Malerei, Duisburg 1969, Abb. 30
- Abb. 106: Takahashi Yuichi, "Shake (Lachs)", 1877, Öl, Leinwand, 140 x 64 cm, Tokyo geijutsu daigaku (Hochschule der Künste Tokyo), Harada M. 1973/97, S. 6
- Abb. 107: Takahashi Yuichi, "Tunnel durch den Kuriko(yama)-Berg, Westeingang", 1881, Öl, Leinwand, 99,2 x 146,4 cm, Imperial Household Agency, Kat. Yôfûhyôgen no dônyû..., Abb. 168
- Abb. 108: Takahashi Yuichi, "Sumidagawa ni kakaru Tokiwabashi (Ewige Brücke über den Fluß Su)", um 1880, Öl, Leinwand, 104,3 x 151,6 cm, Nationalmuseum Tokyo (Tokyo Kokuritsu hakubutsukan), Harada H., Kindainihon bijutsuka retsuden 2000, S. 19

Abb. 109: Takahashi Yuichi, "Kyûjôkenchô monmaezu (Vor dem Tor der Kaiserlichen Präfekturalverwaltung)", 1881, Öl, Leinwand, 63 x 123 cm, Kaiserliche Bibliothek, Harada M. 1973/97, S. 9

Abb. 110: Takahashi Yuichi, "Mogamigawa fûkei (Mogami-Flußlandschaft)", 1885, Öl, Leinwand, 104,0 x 151,0 cm, Nationalmuseum Tokyo (Tokyo kokuritsu hakubutsukan), Kat. Yôfûhyôgen no dônnyû..., Abb. 169

Abb. 111: Takahashi Yuichi, "Yamatatashigaizu, Yamagatakenchômaedôri (Stadt Yamagata, Hauptstraße vor dem Gebäude der Präfekturalverwaltung)", 1885, Öl, Leinwand, 104,4 x 151,5cm, Präfektur Yamagata, Kat. Yôfûhyôgen no dônnyû..., Abb. 171

Abb. 112: Goseda Yoshimatsu, "Meiji rokunen, Yokohama Nishiôta mura no nôfu (Bäuerin aus dem Dorf Nishiôta, Yokohama, im Jahre Meiji 6)", 1873, Öl, Leinwand, 17,7 x 42,3 cm, Präfekturmuseum Kanagawa, Kat. Yôfûhyôgen no dônnyû..., Abb. 177

Abb. 113: Charles Wirgman, "Niigata no ie (Bauernhof in Niigata)", Anfang Meijizeit/ um 1870, Wasserfarben auf Papier, 23 x 29 cm, Nationalmuseum Tokyo (Tokyo kokuritsu hakubutsukan), Harada M. 1973/97, S. 4

Abb. 114: Asai Chû, "Shunpô (Feldarbeit im Frühling)", 1888, Öl, Leinwand, 55 x 74 cm, Nationalmuseum Tokyo (Tokyo kokuritsu hakubutsukan), Harada M 1973/97, S. 18,19

Abb. 115: Kanô Hôgai, "Ookayûkuzu (Wildes Pferd unter einem Kirschbaum)", 1884, Hängerolle, Tusche, Papier, 137,9 x 63,0 cm, Hashi Hidefumi, "5: Kanô Hôgai", in: Kindainihon bijutsuka retsuden, S. 17

Abb. 116: Léon Bonnat, "Christus", 1874, Musée Petit Palais, Paris, keine weiteren Angaben, Quelle: Kat, "Hifu no sôshôryoku/The Faces of Skin" 2001, S. 118

Abb. 117: Hyakutake Kenkô, "Burugaria no onna (Bulgarin)", 1879, Öl, Leinwand, 81 x 100 cm, Tokyo geijutsu daigaku (Hochschule der Künste Tokyo), Harada M. 1973/97, S. 14

Abb. 118: Goseda Yoshimatsu, "Ayatsuri shibai (Puppentheater)", 1883, Öl, Leinwand, 84 x 119 cm, Tokyo geijutsu daigaku (Hochschule der Künste Tokyo), Harada M. 1973/97, S. 15

Abb. 119: Yamamoto Hôsui, "Seiyô fujin (Europäerin)", 1882, Öl, Leinwand, 41 x 32 cm, Tokyo geijutsu daigaku (Hochschule der Künste Tokyo), Harada M. 1973/97, S. 11

Abb. 120: Murayama Kaita, "Kosui to onna (See und Frau)", 1917, Öl, Leinwand, 60 x 49 cm, Harada M. 1973/97, S. 77

Abb. 121: Harada Naojirô, "Kutsu no oyaji (Der alte Schuhmacher)", 1886, Öl, Leinwand, 60 x 46 cm, Tokyo geijutsu daigaku (Hochschule der Künste Tokyo), Harada M. 1973/97, S. 10

Abb. 122: Soyama Yukihiro, "Nikkô yômei mon (Das Yômeitor des Nikkôttempels)", 1890, Öl, Leinwand, 73 x 116 cm, Tokyo kokuritsu hakubutsukan (Nationalmuseum Tokyo), Harada M. 1973/97, S. 16

- Abb. 123: Raphaël Collin, "Blumen und Mond (Floréale)", keine weiteren Angaben, Kunstmuseum Arras, Araya Shikitôru, Nihon no kindaibijutsu 3: Meiji no yôgakatachi 1993, S. 39
- Abb. 124: Kuroda Seiki, "Chôshô (Morgentoilette)", 1893, Öl, Leinwand, 178,8 x 98,5 cm, im Zweiten Weltkrieg verbrannt, Nagado, Kindainihon bijutsuka retsuden 2000, S. 71
- Abb. 125: Kuroda Seiki, "Mukashigatari shita-e (Skizze zu Alte Geschichte, Bäuerin)", 1896, Ölskizze, Leinwand, 60 x 44 cm, Forschungsinstitut Staatliche Kulturgüter Tokyo, (Tokyo kokuritsu bunkazai kenkyûjo), Harada M. 1973/97, S. 29
- Abb. 126: Katsushika Hokusai, "Ni bijinzu (Zwei Schönheiten)", Späte Edozeit, Farbe, Seide, 110,6 x 36,7 cm MOA-Museum Shizuoka, Kat. Meihinzu ryoku 1982, Nr. 72
- Abb. 127: Kuroda Seiki, "Mukashigatari shita-e (Skizze zu Alte Geschichte, Dame)", 1896, Ölskizze, Leinwand, 94 x 48 cm, Forschungsinstitut Staatliche Kulturgüter Tokyo (Tokyo kokuritsu bunkazai kenkyûjo), Harada M. 1973/97, S. 29
- Abb. 128: Wada Eisaku, "Totô no yûgure (Warten auf die Abendfähre)", 1897, Öl, Leinwand, 126 x 190 cm, Tokyo geijutsu daigaku (Hochschule der Künste Tokyo), Harada M. 1973/97, S. 35
- Abb. 129: "Reisanpflanzung" und "Reisernte", gesammelte Schriften über die Landwirtschaft (Nôgyô zensho), aus: Nihonshi jiten, 7.: Die Entwicklung der Landwirtschaft und der Dörfer in der Neuzeit, S. 1336
- Abb. 130: Kobayashi Mango, "Kadozuke (Straßenmusikanten)", 1900, Öl, Leinwand, 157 x 108 cm, Tokyo kokuritsu hakubutsukan (Nationalmuseum Tokyo), Harada M. 1973/97, S. 38
- Abb. 131: Akamatsu Rinsaku, "Yoru no kisha (Nachtzug)", 1901, Öl, Leinwand, 160 x 190 cm, Tokyo geijutsu daigaku (Hochschule der Künste Tokyo), Harada M. 1973/97, S. 34
- Abb. 132: Fujishima Takeji, "Tempyô no omokage (Schatten der Tempyôzeit)", 1902, Öl, Leinwand, 197 x 92 cm, Bridgeston Kunstmuseum, Harada M. 1973/97, S. 39
- Abb. 133: Aoki Shigeru, "Nippon Buson (Militärprinzen Nippons)", 1906, Öl, Leinwand, 70 x 37 cm, Tokyo kokuritsu hakubutsukan (Nationalmuseum Tokyo), Harada M. 1973/97, S. 45
- Abb. 134: Nakamura Fusetsu, "Rafuritsuzô (Weiblicher stehender Akt)", 1903, Öl, Leinwand, 80,2 x 44 cm, Kunstmuseum der Präfektur Gifu (Gifuken bijutsukan), Harada H., Kindainihon bijutsuka retsuden 2000, S. 73
- Abb. 135: Okada Saburôsuke, "Bôfujinzô (Bildnis einer verheirateten Dame)", 1907, Öl, Leinwand, 73 x 61 cm, Bridgeston Kunstmuseum, Harada M. 1973/97, S. 36
- Abb. 136: Kanôkogi Takeshirô, "Shin fujin (Moderne Ehefrau)", 1909, Öl, Leinwand, 94 x 90 cm, Kunstmuseum der Stadt Kyôto (Kyôtoshi bijutsukan), Harada M. 1973/97, S. 53

Abb. 137: Wada Sanzô, "Nanpu (Südwind)", 1907, Öl, Leinwand, 149 x 187 cm, Tokyo kokuritsu kindai bijutsukan (Staatliches Museum für Moderne Kunst Tokyo), Harada M. 1973/97, S. 51

Abb. 138: Wada Sanzô, "Ikun (Eisenhütte)", 1908, keine weiteren Angaben, Kojima Kaoru, Nihon no kindai bijutsu 3: meiji no yôgakatachi 1993, S. 70

Abb. 139: Mitsutani Kunishirô, "Shafu no kazoku (Die Familie des Rikschafahrers)", 1908, Öl, Leinwand, 151 x 119 cm, Tokyo geijutsu daigaku (Hochschule der Künste Tokyo), Harada M. 1973/97, S. 52