

Vhra LINHARTOVÁ: *Sur un fond blanc. Écrits japonais sur la peinture du IX^e au XIX^e siècle*. Paris: Editions Gallimard 1996. 687 S. ISBN 2-07-074300-4. FF 170.

Die Autorin legt hier ein Werk vor, auf das die ostasiatische Kunstwissenschaft bereits lange wartete. Während die chinesischen Texte zur Maltheorie seit Raphael PETRUCCI mit der Übersetzung des „Senfkorngartens“ (*Kiei-tseu-yuen-Houa Tchouan* (1918), Osvald SIREN mit *The Chinese on the Art of Painting* (1936, ²1963) und Susan BUSH and SHIH Hsio-Yen *Early Chinese Texts on Painting* (1985), gefolgt von zahlreichen Einzelübersetzungen vorliegen, blieben die japanischen Texte kaum beachtet. Verf. schließt die Lücke mit diesem umfassenden Werk *Sur un fond blanc*, benannt nach einem Zitat aus dem *Lunyu* des Konfuzius.

Wie in der Einführung dargelegt, war auch in Japan seit Beginn des 9. Jahrhunderts die Ausübung der Künste von theoretischen Überlegungen begleitet. Es wurden, wie auch auf anderen Gebieten, fast immer die chinesischen Texte zitiert; denn die chinesischen Schriften erreichten Japan ohne großen zeitlichen Zwischenraum. Vor der Momoyama-Zeit (1575–1603) jedoch fanden sie wenig Interesse und wurden erst in der Tokugawa-Zeit (1603–1868) studiert und analysiert. In den frühen Epochen dagegen entstanden in Japan schon die gedanklichen Grundlagen für das, was man als spezifisch japanische Ästhetik bezeichnen muß.

Im ersten Teil behandelt die Autorin daher „Ein Bild der Welt nach den ältesten Chroniken Japans“. Das *Kojiki* (712) bringt zum Beispiel in *manyôgana* die Geschichte der Welterschöpfung bis ins 7. Jahrhundert. Mit den Berichten der Übernahme der chinesischen Kultur, der Schrift und des Buddhismus findet man in dem 720 in Chinesisch geschriebenen *Nihongi* Berichte über die Ankunft von Handwerkern aus Korea, auch Malern (*ekaki*) und für das Jahr 677 werden *Yamato no eshi* (japanische Maler) genannt, die für den Hof tätig waren.

Im zweiten Kapitel steht der für die Einbürgerung der buddhistischen Kunst in Japan so bedeutende Priester Kūkai (Kôbo Daishi) im Mittelpunkt. Von seiner Hand stammt das wichtige Inventar *Shôrai mokuroku* von 806 („Inventar der in China empfangenen Kunstwerke“). Verf. legt eine Übersetzung der relevanten Passagen vor und interpretiert anschließend die Rolle, die Kunstwerke in der religiösen Praktik der Shingon-Sekte spielen. Sie publiziert anschließend einen Brief, den Kūkai an Kaiser Saga schrieb, in dem er betont, daß er die *Liu Fa* („Sechs Prinzipien“) des Hsie Ho (um 500) kennt und weist auf die Rolle der Landschaftsdarstellung hin, die sie bereits so früh in der Malerei zu spielen beginnt.

Für die Charakterisierung der Malerei in der Heian-Zeit (794–1185) und Kamakura-Zeit (1192–1334) werden Passagen aus dem „Malerei“(gato)-Kapitel des *Kokonchomonjû* („Berühmte Geschichten von Einst und Jetzt“) von Tachibana no Narisue (1254) herangezogen. Er sagt, daß „Gemälde der Gesellschaft zur mußevollen Unterhaltung dienen“. Narisue beschreibt die Gemälde in den kaiserlichen Palasthallen: an wichtigen Plätzen solche im chinesischen, an unwichtigen solche im japanischen Stil. Er berichtet ferner von Anekdoten über legendäre japanische Maler, so über Kose no Kaneoka (9. Jh.) und dessen Nachkommen. Auch über den Bilderwettstreit (*e-awase*) erzählt er und die Niederschrift der Gedichte mit den Porträts der Dichter. Er berichtet über den Mönch Kakuyû (Toba Sôjô) und überdies, wie Kaiser Goshirakawa den Feldherrn Minamoto no Yoritomo zu einer Sitzung bei dem berühmten Porträtmaler Fujiwara no Nobuzane einlud.

Im Kommentar zieht Verf. ebenso chinesische, etwa das *Lidai Minghua* (847), wie die berühmten japanischen *monogatari*, das *Genji* und das *Makura no sôshi* von Sei Shônagon heran, um die Wurzeln für die in Japan dominierenden Stile des *Yamato-e* mit Ursprung in der Tang-Kunst und des *Kara-e* mit dem in der Song-Kunst zu dokumentieren.

Kapitel IV trägt die Überschrift „Verfahren, die zur Perfektion führen“. Hier kommt bei den Textbeispielen erstmals ein japanischer Maler, der große Sesshû Tôyô, zu Wort mit seiner Aufschrift auf der berühmten Haboku-Landschaft, die er 1495 als Abschiedsgabe für seinen Schüler Sôen anstelle des üblichen Porträts (*chinsô*) malte. Sesshû rät Sôen, nicht Vorbilder in China zu suchen, sondern den überlegenen japanischen Tuschemalern Josetsu und Shûbun zu folgen. Es folgt als Text das *Setsu montei shi* („Quellen für den Gebrauch für Eingeweihte“), um 1542 von Sesson Shûkei verfaßt, aber erst im 18. Jahrhundert durch Murakami Tosshû und Tani Bunchô wiederentdeckt und publiziert. Dieser Text wurde von Barbara Brennan Ford erstmals 1980 in eine westliche Sprache übersetzt. Als dritten Text unter der gleicher Überschrift bringt Verf. das *Tôhaku gasetsu* („Tôhaku zur Malerei“), das etwa 1592 vom Maler Hasegawa Tôhaku verfaßt wurde. Wie wichtig gerade dieser Text für die japanische Kunstkritik erachtet wird, beweist wohl, daß Yashiro Yukio ihn in der ersten Nummer seiner Kunstzeitschrift *The Bijutsu kenkyû* (1932) des Institute of Art Research publizieren ließ. Die zentrale Bedeutung dieses Textes liegt darin, daß hier die chinesischen Prinzipien der Maltheorie auf Japan übertragen werden. Tôhaku bringt einen Stammbaum der Zen-Maler von Josetsu an. Außerdem beschreibt er Gemälde aus dem Besitz der Higashiyama-Sammlung.

In der Kommentierung der Texte bringt Verf. einen ausführlichen Hintergrund der Muromachi- (1392–1575) und Momoyama-Zeiten (1575–1603). Nicht nur mit Gründung der Gosan-Zenklöster, in Nachahmung Chinas die Träger chinesischer Kultur, sondern auch an den Höfen der Ashikaga-Shôgunen entstand Neues. Die Kunstschatze, die vor den Mongolen flüchtende chinesische Mönche nach Japan brachten, ließ erstmals der Tempel Engakuji in Kamakura im *Butsunichian kumotsu mokuroku* (1320) inventarisieren. Diesem folgten die Inventare der Kunstsammlungen der Ashikaga-Shôgunen. Das *Kundaikan sôchôki* (ca. 1490) übersetzte Otto Kümmel bereits 1912–13 in der *OZ* Nr. 1. Verf. zitiert auch das *Tsurezuregusa* von Yoshida Kenkô (ca. 1330), um dessen wesentliche Denkansätze zur japanischen Ästhetik zu betonen, die als zurückgenommene Eleganz, verborgene Schönheit und raffinierte Schlichtheit bezeichnet werden können.

Im zweiten Teil des Werkes werden die Kunsttheorien vom 17.–19. Jahrh. vorgestellt. Eine Einführung zeigt die historischen und philosophischen Voraussetzungen auf. Die Rolle des Neokonfuzianismus und des Buddhismus wird neben der neuen Druckkunst genannt. Dazu kommen Altertumsstudien (*kokugaku*) und die durch die Berührung mit dem Westen inspirierten Holländischen Studien (*rangaku*).

Als Beispiel des chinesischen Einflusses wird das Traktat *Kôsoshû* („Über Malerei“) von Kanô Ikkei (1623) vorgestellt. Es ist das erste Werk, das die tradierten chinesischen Kunsttheorien aufführt. Die „Sechs Prinzipien“ von Hsie Ho (um 500), chin. *Liufa*, jap. *Roppô* (nicht: *rikuhô*), werden erörtert, auch die Fehler, die Imperative, die Verdienste beim Malen.

Dazu bringt Ikkei, ein Sohn von Kanô Naitô, erstmals eine Sammlung von Biographien japanischer Maler (*Tansei jakuboku shû*); hier allerdings nicht publiziert. Schrieb Ikkei sein Werk in reinem Chinesisch (*kambun*), verfaßte ein Schüler von Kanô Kôei und

Tanyû, der Maler Kanô Yasunobu sein *Gadô yoketsu* („Geheimnisse der Malkunst“) im Jahre 1680. Es fußt ebenfalls auf den chinesischen Theorien, ist aber in dem leicht verständlichen *wabun*, einer Mischung aus chinesischen Charakteren mit *kana*-Silben geschrieben.

Das dritte Traktat zur chinesischen Maltheorie stammt von Tosa Mitsuoki: *Honchô gahô taiden* („Wichtige Tradition der Malerei in unserem Lande“) 1690, wird vom vierten an Bedeutung übertroffen. Im *Gasen* („Fischreuse der Malerei“) von 1712 geht der Autor Hayashi Moriatsu zwar auch von den *Liufa* aus, beschreibt aber darüber hinaus Maltechniken und Motive. Er beschreibt auch erstmals überhaupt einen Malstil: *Yamato-e*, bei dem die Dächer der Häuser weggehoben sind und man alles, was sich im Inneren abspielt, bestens beobachten könne. Moriatsu verwendet sieben verschiedene Ausdrücke für Malerei. Er benennt auch erstmals die Stile der Malerei wie in der Kalligraphie mit ausführlichem Druck-, Kurrent- und Konzept-Stil.

Mit der Überschrift „Verteidigung und Illustration der national-japanischen Malerei“ legt Verf. in Kapitel V das Traktat *Honchô gashi* („Geschichte der Malerei in unserem Lande“) (um 1678) vor. Aus dem sechsbändigen Werk bringt sie allerdings nur die Einleitungskapitel zum Ursprung der Malerei und zu Themen der Malerei. Das im Jahre 1693 gedruckte Werk ist die wichtigste Quelle zur Geschichte der Malerei in Japan. Der Maler Kanô Sansetsu soll seinen Sohn Einô dazu inspiriert haben.

Als überzeugten Verteidiger des rein japanischen Stils tritt Nishikawa Sukenobu in seinem Traktat *Gahô saishikihô* (1738) als Anhang zu seinem Bildband *Ehon Yamato hiji* („Bilderbuch mit Beispielen japanischer Dinge“) auf. Sukenobu, ein Vertreter der modischen Genre-Malerei, des *ukiyo-e*, kennt und benutzt jedoch selbst diese Bezeichnung noch nicht. Gerade in Japan selbst als wichtige Schrift erachtet, hatte Yoshikawa Itsuji sie bereits 1939 als Übersetzung ins Französische publiziert.

Verf. bringt anschließend Zitate aus Texten von Matsudaira Sadanobu und Motoori Norinaga. Dieser hochberühmte Japanologe schrieb in *Tama katsura* („Kostbarer Korb“) wie Sukenobu in leicht lesbarem *wabun*.

In Kapitel VIII „Der Okzident, eine optische Illusion“ werden die Schriften aufgeführt, die von europäischer Kunst beeinflusst worden sind, denn das wache Interesse wuchs an allem kurios Ausländischen, das über Nagasaki, den einzigen offenen Hafen, meist verbotenerweise ins Land kam.

Textbeispiele bringt Verf. mit dem *Gahô kôryô* („Thesen für eine Malmethode“), die Satake Shôzan, der Daimyô von Akita und Herr über reiche Kupfervorkommen, um 1778 vorlegte. Er zieht Europa und Amerika in seine Betrachtungen ein, denn zur Anfertigung von Landkarten hatte er Hiraga Gennai und Shiba Kôkan an seinen Hof berufen. Ein Auszug aus dem *Saiiki monogatari* („Über die Regionen des Westens“) von Honda Toshiaki (1798) folgt ein wesentlicher Text, den Donald Keene bereits in *The Japanese Discovery of Europe* vorlegte. Ihm folgt die bekannte Schrift von Shiba Kôkan *Seiyô gedan* („Zur Malerei des Okzidents“) von 1799. Auch diesen Text kennt man der aus Übersetzung von Calvin French in seiner Monographie über Shiba Kôkan.

Ans Ende dieses Kapitels stellt Verf. *Yôga-kyoku tekigan* („Angaben des Bureau für Westliche Malerei“) 1865 von Takahashi Yûichi verfaßt, der selbst im Westlichen Stil (*yôga*) malte und bei Charles Wirgman und Antonio Fontanesi studierte.

Das letzte Kapitel ist den Schriften der Literatenmaler gewidmet. Für sie ist, zurückgehend auf China, die Malerei neben Dichtkunst und Kalligraphie nur ein „*voie minieure*“. Aus dem reichen Material der schreibfreudigen *bunjin* der Edo-Zeit bringt Verf. die wichtigsten Schriften. Das *Sanjûjin jôsetsu* („Gespräche eines Eremiten in den Bergen“),

das Tanomura Chikuden im Jahre 1813 edierte, ferner die Antworten auf Briefe von Tsubaki Chinzan, die der große Watanabe Kazan während seiner Gefängnishaft und am Tage vor seinem Selbstmord schrieb.

Chikuden schrieb – muß man sagen – das Hauptwerk japanischer Malkritik überhaupt in vorzüglichstem Chinesisch in der Zeit, als er von seinem Klan verstoßen in Kyôtoer Kreisen lebte, aber noch nicht mit Rai Sanyô zusammengetroffen war (1817). Zurückgehend auf das *Huashi* von Mi Fu und auf die Theorien von Gong Qidong bringt er überdies Malerbiographien von über 70 japanischen Malern, kritisiert und kommentiert deren Stil und Bilder. Allen voran bewunderte er Ike no Taiga und Yosa Buson. Chikuden bringt eigene Meinungen zu den Künstlern und erhellt Kunst- und Lebenssituation der oft in großer Armut lebenden Persönlichkeiten.

Mit den Antwortbriefen des Kazan weist Verf. auf die Idee des großen, eine Synthese der Kunst von Ost und West anstrebenden bedeutenden Japaners. In diesen Briefen jedoch bezieht sich Kazan allein auf chinesische Theorien. Man findet sie auch ins Deutsche übersetzt in der Monographie *Watanabe Kazan* von Geza S. Dombrady (Hamburg: O.A.G. 1968).

In ihrem Schlußwort, das Verf. „Overture en guise de conclusion“ benennt, betont sie, daß Japan im Gegensatz zu China in der Neuzeit fähig war, den Anschluß an die Weltkunst so nahtlos zu finden, weil nicht eine Kunsttheorie und Kunstströmung die Entwicklung der Malerei beherrschte, sondern viele verschiedene Tendenzen und Zweige die Vorbereitung dafür legten. In der Moderne konnten *Nihonga* und *Yôga* gleichwertig nebeneinander bestehen.

Über die Texte und die ausgezeichneten Kommentierungen hinaus hat Verf. das Werk durch außerordentlich reichhaltige Indizes bereichert. Man findet eine Tafel der *kami* nach *Kojiki* und *Nihongi*, weitere Indizes zu Begriffen, zu Buchtiteln, zu Personen, zu Ortsnamen. Die Abbildungen können in dieser Paperback-Ausgabe naturgemäß nur zur Anregung und Information dienen.

Man wünscht sich, daß dieses wichtige Werk möglichst bald, wenn auch nicht ins Deutsche, so doch aber ins Englische übersetzt werden möchte, um wirklich der westlichen Welt zugänglich zu sein.

Rose Hempel, Hamburg