

Birgit MAYR: *Das Malerporträt in der späten Edo-Zeit (ca. 1750–1868)*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften 1998. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; Bd. 322)

Birgit Mayr legte diese Arbeit bereits 1996 in Heidelberg als Dissertation vor, noch ehe von dem Standardwerk Dietrich Seckels *Das Porträt in Ostasien* der erste Band erschienen war, auch bevor das lange in der japanischen Serie *Nihon no bijutsu* avisierte Heft von Matsubara Shige, *Gaka bunjintachi no shōzō* (Porträts von Malern und Literaten), herauskam. Selbst diese Druckausgabe bei Peter Lang war vor Erscheinen von Seckels Werk redaktionell abgeschlossen und bezieht sich nicht auf dessen Terminologie. Birgit Mayr behandelt in der Einführung ausführlich Forschungslage und Methode, in dem sie Veröffentlichungen und Ausstellungen aufzählt, dank derer sich in Japan und im Westen das Interesse auf das Thema „Porträts in Ostasien“ zu richten begann; im Westen zunächst allerdings auf die zenbuddhistische Bildnismalerei. In „Definition des japanischen Porträtbegriffes“ erläutert sie die japanische Terminologie und die Funktionen im Kult. Sie verweist auch auf die chinesischen Maltheorien, die Japan übernahm und auf denen teilweise auch die japanische Porträtkunst basiert.

In „Die Maler in der Gesellschaft der späten Edo-Zeit“ begrenzt die Autorin das Thema inhaltlich und zeitlich. Im Hauptteil A, „Zur Entstehung des Künstlerporträts“, wird ausführlich in chronologischer Übersicht der soziale Status der Maler durch den Ablauf der japanischen Geschichte vorgestellt. Unterstand der Maler zunächst als Handwerker und Beamter dem Kaiserlichen Amt für Malerei (*Edakumi no tsukasa*) seit 886, kamen in der Kamakura-Zeit eigene Malämter (*edokoro*) der Tempel dazu, in denen Maler buddhistischer Bilder (*ebusshi*) beschäftigt waren. Neben diesen Malämtern gewannen seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts Mönchsmaler (*gasō*) in den zenbuddhistischen Tempeln, die nach chinesischem Vorbild in Japan gegründet wurden, an Bedeutung. Neben Kultbildern haben die *gasō* auch Porträts eminenten Persönlichkeiten des Klerus, sogar Selbstporträts geschaffen. Da gegen Ende des 13. Jahrhunderts die Kenntnis der reinen Tuschemalerei von China nach Japan gelangte, reisten Mönche nach China und studierten dort in den Tempelateliers auch die von den Chan-Buddhisten geförderte Literatenmalerei. Die Mönche kamen mit überlegener Bildung zurück und hatten als *bunjinsō* (Literatenmönche) eine höhere soziale Stellung als die *ebusshi*. Auch die Feudalherren protegierten Mönchsmaler und Malersippen, so der Daimyō von Ōuchi den hochberühmten Sesshū, so die Asakura-Familie Mitglieder der Soga-Schule. Als weltliche Maler in der Tradition des *yamato-e* standen die Tosa- und Sumiyoshi-Schulen im Dienste der Hofaristokratie, und als Wahrer der chinesischen Tuschemalerei die Kanō im Dienste der Feudalherren. Ferner traten in den großen Städten seit Ende der Muromachi-Zeit *machieshi* (Stadtmaler) auf, die, getragen vom reich gewordenen Bürgertum, frei auf Bestellung arbeiteten. Es entstanden *eya* (Bilderläden); es bildete sich die Richtung des *ukiyo-e* heraus; während im Dienste der edo-zeitlichen Feudalherren die Literatenmaler aus dem Stand der Samurai hervortraten. Gerade in diesen Kapiteln gibt Mayr einen fundierten historischen Überblick über die Stellung des Malers in der Gesellschaft, der dem Leser eine wesentlich neue Perspektive zum Thema öffnet.

Der Hauptteil stellt die wichtigsten Malerporträts zunächst bis zur Mitte der Edo-Zeit einzeln vor. Das früheste Bild, angeblich sogar ein Selbstporträt, zeigt den berühmten Maler Fujiwara Nobuzane im Jahre 1218 bei einem Dichtertreffen am Kaiserhof. Es zeigt ihn jedoch nicht als Maler, sondern als Dichter, denn Dichterporträts (*kasen-e*) bildeten im *yamato-e* eine eigene Gattung. Zeitlich folgen die Selbstporträts dreier her-

ausragender zenbuddhistischer Maler. Minchō stellte sich als Gruß für seine Mutter schlicht nüchtern, beinahe verwahrlost dar. Dagegen malte sich Sesshū in chinesischem Ornat in voller Würde als Geschenk für seine Schüler. Schließlich porträtierte sich Sesson mit etwa 70 Jahren völlig ungewöhnlich im Freien sitzend unter dem Vollmond.

Im Gegensatz zu den zenbuddhistischen Porträts wirken die der Kanō-Maler Sanraku, Sansetsu und Naganobu (sogar neben dem seiner Ehefrau) als stereotype Bildnisse, wie sie im allgemeinen der rituellen Verehrung dienen. Aus diesen fällt jedoch das des Kanō Tan'yū heraus. Die Autorin stellt es dem Bild eines Arhat (Yuan-Zeit) gegenüber; dazu dem berühmten Bild des Vimalakirti von Bunsei, der einen Hofadeligen in dieser Gestalt porträtierte. (Seckel spricht hier von einem „Transformationsporträt“.)

Für die frühe Edo-Zeit stellt die Verfasserin drei Beispiele eines neuen Porträt-Typus heraus: Er zeigt den Maler in „unkonventioneller lässiger Haltung als freie, selbstbestimmte Persönlichkeit“. Vorbild dafür ist einmal die erwähnte Darstellung des Vimalakirti, zum anderen die des japanischen Dichters Kakinomoto no Hitomaro (680–700) in einem Idealporträt des 14. Jahrhunderts. In dieser Form ist das postume Porträt des Kaihoku Yushō mit seiner Frau aufgefasst, die beide leger sitzend ein Tuschebild des Li Po betrachten. Auch das Selbstporträt von Shokadō Shōjō und das ungewöhnliche Sitzporträt des Iwasa Matabei gehören in diese Gruppe. In dem Kapitel „Beiträge zur Entwicklung des realistischen Porträts in der zweiten Hälfte der Edo-Zeit“ stellt Mayr die neuen Geistesströmungen heraus, durch die das Interesse an der Rezeption und Wiedergabe der Wirklichkeit (*shashin*) geweckt wurde. In das abgeschlossene Inselland kam über Nagasaki wissenschaftliche Literatur aus Europa und China. Europäische Kupferstiche und Radierungen, Holzdrucke aus China vermittelten Kenntnis der Anatomie, Phrenologie und förderten Anatomie- und Naturstudien. Neue Malschulen entstanden, die nicht völlig revolutionierten, aber neue Anregungen einbezogen, wie Literatenmalerei, *haiga*, und die Maruyama- und Shijō-Schulen. So werden von der zweiten Generation der Literatenmaler Ikeno Taiga und Yosa Buson ebenso formelle Porträts für den Totenkult, aber daneben auch Bildskizzen aus dem Leben überliefert, Taiga als Exzentriker in Haiga-Manier im Gespräch, oder aber mit seiner Frau musizierend in Art der Nagasaki-e. Auch von Buson wird ein skizzenhaftes Selbstporträt abgebildet. Die Tendenz der Künstler scheint aufzukommen, die eigenen Gesichtszüge im Selbstporträt möglichst zu verbergen. Die von seinem Schüler Goshun als Illustrationen im Druckbuch *Shinhanatsumi* skizzierten Halbfiguren, einmal *en face*, einmal im Profil werden unterschiedlich interpretiert. (s. J. HILLIER: *The Art of the Japanese Book*. 1987, S.523) Die folgende Generation wird durch Uragami Gyokudō vertreten, den wohl allerexzentrischen Maler und Meister der *qin* (jap. *kin*). Er ist aber nicht ins japanische *jittoku*-Gewand gewandert, sondern ins wallende *kakushōe* (Kranichflaumgewand) des chinesischen Gelehrten. Den Schnitt dieses Mantels zeigt der Katalog *Gyokudō to Shūkin, Shunkin* (Fukushima 1994, S.130). Von Tanomura Chikuden ist sein amüsantes, wenn auch angezweifeltes Selbstporträt von 1822 zu sehen, es zeigt den Maler beim Teetrinken unter dem Vollmond. Chikuden malte seinen Freund Aoki Mokubei in fast gleicher Pose.

Wenn auch hier nicht ausdrücklich als Gruppe herausgestellt, gelangen doch den Literatenmalern aus Edo die genialsten Porträts Japans. Tani Bunchō veröffentlichte in dem Buch „Zeichenstil des Shazanrō“ (*Shazanrō no byōhō*) seine systematischen Gesichtsstudien. Er malte Selbstporträts von sich und seiner Frau im Schattenriß. Sein berühmtes Porträt des Bierbrauers und Mäzens Kimura Kenkadō aus Ōsaka schuf er für dessen Nachkommen nach Skizzen, die er zu Lebzeiten des Mannes angelegt hatte. Er

stellte Kenkakô in Halbfigur dar, schallend lachend mit großer Nase, Gesichtsfalten und sehnigem Hals. Er wollte das „wahre Wesen“ treffen. Die Porträts Bunchôs werden noch von denen seines Schülers Watanabe Kazan übertroffen. Kazan malte, wie die Verfasserin betont, für seine Zeit „moderne Porträts“, in „kalkuliertem, synkretistischem Stil“. Er benutzte europäische Hilfsmittel (Durchblickrahmen) und übernahm Chinesisches. Jedoch verwendete er keine Schatten, sondern nur Hell-Dunkel-Effekte. Tsubaki Chinzan und Takagi Aigai kamen aus seiner Schule und zeigen sich auch wie ihr Lehrer viel offener den Neuerungen gegenüber als die Maler aus Kyôto.

Die nächste Gruppe bringt die Porträts der Maler der Maruyama- und Shijô-Schulen aus Kyôto. Sie schließt an die dortige Literatenmalerei an. Ôkyô gestaltete selbst traditionelle Priesterporträts zu ästhetisch vollkommenen Kunstwerken. In der Gruppe „Porträts einzelner Maler“ ragt das Selbstbildnis Kishi Gankus heraus. Der Maler sieht sich selbst ungeschönt und von „packender Präsenz“. Aus diesem Grunde wählte es die Autorin wohl auch zum Titelbild des Bandes. Es folgen die Porträts der ausdrücklich im „westlichen Stil“ malenden Künstler Shiba Kôkan und Aôdô Denzen. Sie wirken, in westliche Kulissen gesetzt, eher kurios und erreichen nicht die Qualität des Bildnisses von Ganku. Eine andere Facette der Porträtmalerei zeigen dagegen die Künstler des *ukiyo-e*. Allen voran ist Santô Kyôden gestellt, der nicht nur ein volkstümlicher *gesaku*-Autor war, sondern auch Zeichner für den Holzschnitt. Hosoda Eiri hielt ihn in einem *ôkubi-e* (Großkopf-Bild) fest. Dieses Porträt zeigt den Mann lächelnden Gesichts mit wenig Strichen genial erfasst. Dies Porträt hebt ihn ab von denen des Kunisada und Kuwagata Keisai, die ihn mit kritischen oder zynischen Zügen abgebildet haben. Katsushika Hokusai, der im Westen bestbekannte Maler und Zeichner berühmter Landschaften, wird mit einer neuen Version des Selbstporträts vorgestellt: dem *etegami* (Bild-Brief). In solcher Form signierte Hokusai mit skizzenhaften Selbstporträts Bücher für den Druck. Der Maler stellt sich selbst in Briefen von 1800 und 1842 vielleicht karikierend mit rundem Schädel und kurzer Nase dar. In anderer Version dagegen erscheint er mit schmalem Schädel und gerader Nase, so auch auf den offiziellen Porträts. Als Abschluß des Bandes dient das berühmte Sterbebild (*shini-e*) von Andô Hiroshige, dem zweiten großen Meister des Landschafts-Holzschnitts. Der Künstler hockt im formellen Sterbebewand mit Rosenkranz auf einem Futon. Gerahmt wird die Figur von dem ergreifenden Text eines trauernden Freundes und von des Künstlers Sterbegegedicht.

Das Spektrum des Bandes ist weit gespannt. Birgit Mayr gibt dem Leser einen ausgezeichneten Überblick nicht nur über die Malerporträts in der japanischen Kunst, sondern auch in fundierten Biographien über die Lebenssituation der einzelnen Künstler. Da die Bildaufschriften und dazugehörigen Dokumentationen ausführlich übersetzt und behandelt sind, vermittelt sie interessante kulturhistorische Hintergründe.

Nicht nur für den Kunstwissenschaftler, sondern auch für Sozialhistoriker ist der Band eine interessante, dazu in gut formulierter Sprache beinahe spannend zu lesende Lektüre.

Rose Hempel, Hamburg