

In Gedenken an Anne Hoormann

Visualisierte Körperkonzepte Strategien in der Kunst der Moderne

Reimer

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein, des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. und der Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard Karl Universität Tübingen

© VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Francis Bacon, Peter Carter, Paul Citroën, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Eduardo Paolozzi, William Turnbull

Die Rechte für alle anderen Abbildungen liegen bei den jeweiligen Künstlern oder deren Erben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout: Karin Suhrke, Berlin

Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin

unter Verwendung der Abbildung von Wassily Kandinsky „Bleu de Ciel“, 1940, Öl auf Leinwand, 100 x 73 cm

Gesamtherstellung: NEUNPLUS1 GmbH, Berlin

© 2007 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 3-496-01355-9 / 978-3-496-01355-6

Kunsthistorisch entfaltet: Japanische Stellschirme als „Tableau“

Das Manno Art Museum in Ôsaka hat in seiner Sammlung ein Anfang des 17. Jahrhunderts von Hasegawa Tôhaku gefertigtes Stellschirmpaar, *Hagi susuki-zu byôbu*.¹ Der rechte Paravent zeigt auf Goldgrund stilisierte grüne Gräser mit kleinen weißen Blüten in einer Komposition, die sich kontinuierlich über die aus sechs hochrechteckigen Paneelen bestehende Bildfläche von 156, 2 × 362, 8 cm erstreckt. In einer Ausstellung, mit der das Museum 2002 die hauseigene Kollektion alter Werke dem Dialog mit zeitgenössischen Künstlern öffnete,² „kommentierte“ Suda Yoshihiro (geb. 1969) diesen Stellschirm. In verblüffend illusionistischer, europäisch anmutender Holzschnitzerei imitierte er eine der kleinen weißen Blüten und platzierte sie so vor dem leporelloartig aufgestellten Bildwerk, als wäre sie eben erst abgefallen. Er lieferte damit eine Anregung, vermeintlich typisch japanische Flächigkeit in ihrem Verhältnis zu wahrnehmbarer Tiefe oder aber die Aufmerksamkeit für die Formen dekorativer Stilisierung in ihrem Verhältnis zur greifbaren Präsenz des Abgebildeten aus starren Oppositionen zu lösen – Oppositionen, wie sie den Umgang der wissenschaftlichen Kunstgeschichte Japans mit Stellschirmen seit dem späten 19. Jahrhundert dominiert haben.

Stellschirme (*byôbu*), die mit kontinuierlichen Bildkompositionen bemalt sind, werden von der Wissenschaft vornehmlich auf zu vernachlässigende Träger von Gemälden reduziert.³ Auf Abbildungen und in Texten erscheinen sie als zweidimensionale Tafeln (Abb. 1), obwohl es sie doch gerade auszeichnet, dass sie durch ihre Faltungen Fläche und Raum miteinander verschränken. Die direkte Begegnung mit ihnen macht noch mehr Ambivalenzen deutlich. Stellschirme sind sowohl Gemälde als auch Raumteiler. Sie bieten sich der frontalen Betrachtung ebenso an wie der von der Seite. Japanische Maler haben die Möglichkeiten einer Mehransichtigkeit, die sich aus unterschiedlichen Positionen gegenüber dem flexibel aufstellbaren Möbel ergeben, oft berücksichtigt, beispielsweise eine Betrachtung aus schrägem Winkel, bei der nur jedes zweite Paneel zu sehen ist und dennoch der Eindruck kontinuierlicher Linien entsteht. Stellschirme setzen durch ihre Form immer auch ein Wechselspiel zwischen Teil und Ganzem in Gang. Dieses besteht aus dem Verhältnis der Paneele untereinander, die je nach Raumgröße manchmal gar nicht alle aufgeklappt werden, der Beziehung des einzelnen Paneels zum gesamten Schirm sowie möglicherweise aus dem Dialog mit einem weiteren Paravent, welcher sich in der gegenüberliegenden Ecke des Raumes befindet. Bereits der unbewegte Betrachter wird eingeladen, den Blick über die Bildfläche wandern zu lassen, ob konzentriert oder zerstreut. Aber erst mit der Körperbewegung erhellt sich, was

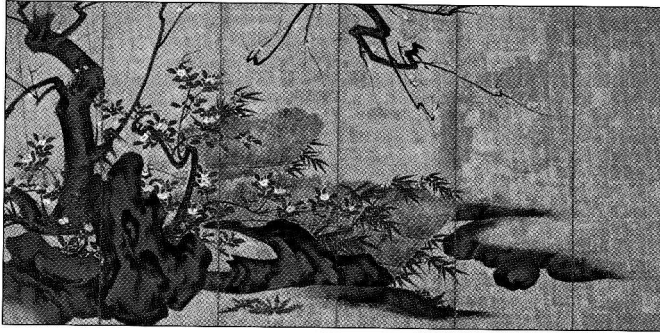


Abb. 1. Kaihō Yūshō, *Pflaumenbaum und Sazanka*, Anfang 17. Jh. Tusche über Goldgrund auf Papier, sechs Paneele, 178 × 361 cm, Kyōto, Myōshinji

Klaus Berger meint, wenn er davon spricht, dass japanische Maler „nicht im Raum, sondern mit dem Raum komponieren“.⁴ Stellschirme verbildlichen Tiefe nicht, sondern evozieren sie als Effekt ihrer Aufstellung.

Der vorliegende Beitrag gliedert sich in drei Abschnitte. Zuerst wird kurz dargestellt, in welchen diskursiven und praktischen Zusammenhängen Stellschirme beheimatet sind. Danach belegen Beispiele, dass sich in der modernen Kunstwissenschaft Japans eine „Ent-Faltung“ bzw. „Tableauisierung“ von Stellschirmen beobachten lässt. Und schließlich wird die auf diese Weise zu Tage tretende Zurückhaltung der Kunstwissenschaft gegenüber der Artikulation von Sinneserfahrung historisiert. Dabei interessieren hauptsächlich die Vorbildrolle Europas in Japans Modernisierung und das moderne Diskursprimat des Gemäldes. Vorweg sei jedoch noch erläutert, in welchem Sinne hier die Worte „Tableau“ und „Ent-Faltung“ verwendet werden.

Im deutschsprachigen akademischen Kontext assoziiert man mit *Tableau* heutzutage als erstes Michel Foucault. Das „große Schachbrett der deutlichen Identitäten“,⁵ das er erörterte, spielt in den folgenden Ausführungen allerdings nur insofern eine Rolle, als die „Tableauisierung“ von Stellschirmen Zeugnis von der Herausbildung einer neuen diskursiven Ordnung ablegt, die eine sich über Bewegung und damit Zeitlichkeit entfaltende mehrschichtige Räumlichkeit zugunsten eines singulären kohärenten Raums zurückdrängte. Japanische Kunsthistoriker verwenden das vom französischen *Tableau* abgeleitete Lehnwort *taburō*, um eine bestimmte Art des Gemäldes, das Tafelbild, zu bezeichnen. Doch nicht nur der Begriff des Tafelbildes, sondern auch der allgemeinere des Gemäldes wurde erst durch den Kontakt mit der europäischen Kultur in die japanische Sprache eingeführt. Ende des 19. Jahrhunderts entstand für letzteren der Neologismus *kaiga*. Ein frühes japanisches Kunstlexikon definierte *kaiga* als „Ausdruck auf einer Fläche, z. B. Leinwand, Papier oder Holztafel“.⁶ In Abgrenzung von der eigenen Tradition betonte man den vom Kunstgewerbe verschiedenen Status der neuen Bildkategorie u. a. mit deren Tafelhaftigkeit. So büßten in der Begegnung mit Euroamerika Stellschirme ihr Zickzack ein, während die beiden anderen traditionellen Bildmedien der japanischen Malerei – Hängerollen (*kakemono*) und Querrollen (*maki-mono*) – neben der Stoffmontierung (*hyōsō*, *jikusō*) zumindest zeitweise solide Rahmen (*gakusō*) tragen mussten.⁷ Der vorliegende Beitrag spricht von *Tableau* in bezug auf solche Modernisierungsphänomene,

die sich in der japanischen Sprache niedergeschlagen haben, und meint vor allem „ein Objekt, das prinzipiell weder durch seine liturgische Funktion noch durch seinen festen Ausstellungsort definiert ist“,⁸ wobei man als „festen Ausstellungsort“ von immerhin wegräumbaren Stellschirmen konkrete traditionelle Räume im Unterschied zur modernen Galerie verstehen darf.

So indirekt wie die Referenz auf Foucault muss im Übrigen auch die auf Deleuze bleiben⁹ – nicht nur weil sich die hiesige Rede vom „Ent/Falten“ zu allererst der englischen Bezeichnung *folding screen* verdankt, sondern auch weil Stellschirme sich nur sehr vermittelt für modernekritische Anregungen eignen. Ihre Ambivalenz wird erst durch die Erfahrung von Modernität zum Faszinosum, so dass sich der vormoderne Gegenstand wohl kaum mit postmodernen Diskursen kurzschließen lässt. Was für Europäer wie Gilles Deleuze oder Peter Greenaway der Barock ist, ist für eine kritische Revision der Moderne in Japan die Zeit vom Ende des 15. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, und ausgerechnet in dieser Zeit erlebte das als Möbel funktionierende Bildmedium Stellschirm seine Blütephase. Aber wenn diese Paravents Bildflächen aufbrechen und Kontinuität unterbrechen, dann in bestimmten Grenzen. Bei aller Variabilität richtet sich die Aufstellung doch meistens nach einer Achse. Die Hierarchien von oben und unten, von bemalter Schauseite und im zusammengeklappten Zustand schützender Rückseite bleiben unveränderlich. Das „Lesen“ der Bilder, die inhaltsorientierte Rezeption ihrer Motive, nimmt – wie bei japanischen Schrifttexten – den letztlich linearen Weg von rechts nach links, und wenigstens im Bezug auf religiöse und literarische Überlieferungen sind Stellschirme narrativ. Zu dem, was sie heute erzählen können, gehört, welchen Stellenwert die wissenschaftliche Kunstgeschichte Japans der Sinneserfahrung eingeräumt hat.

Stellschirme: Definition und Funktion

Das japanische Wort *byōbu* – ein Kompositum aus den Schriftzeichen für abhalten (*byō*) und Wind (*bu*) – hat im französischen *Paravent* eine genaue Entsprechung. Einer, der bereits Ende des 19. Jahrhunderts in einer Gesamtdarstellung japanischer Kunstgeschichte auf Stellschirme eingeht und diese auch noch lobend erwähnt, ist Justus Brinckmann, Gründungsdirektor des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe. Er definierte sie folgendermaßen: „Die *Biyō-bu*, bewegliche Klappwände aus leichten, an den Ecken durch gravierte Metallbeschläge verstärkten Holzrahmen, über welche Papier oder gewebter Stoff gespannt ist, sind auch in ihren einfachsten Vertretern musterhafte Beispiele des praktischen Sinnes ihrer Verfertiger. Von jeher haben große Maler diese Setzschirme mit Werken ihres Pinsels geschmückt.“¹⁰ Brinckmann verwendet Termini wie *Setzschirme* und *Faltschirmwände*, nicht jedoch das Wort *Wandschirm*, welches nicht nur an eine Tafel denken lässt, sondern auch europäische Vorstellungen eines vom autonomen Kunstwerk säuberlich geschiedenen kunstgewerblichen Artefakts konnotiert.¹¹ Es entstand offenbar im Gefolge des Ausdrucks *spanische Wand*, welcher auf die ersten Importe von japanischen Stellschirmen durch Spanier und Portugiesen im 16. Jahrhundert zurückgeht. Die portugiesische Bezeichnung *bionbos* ist übrigens das älteste japanische Lehnwort in einer europäischen Sprache.¹²

In Europa unterschied man bis ins späte 19. Jahrhundert hinein selten zwischen Paravents japanischer und chinesischer Herkunft.¹³ Dabei war es gerade die japanische Erfindung von Papierscharnieren, d. h. von eingeklebten, verschränkten Laschen, die aus maximal acht Paneelen bestehende Bildflächen ermöglichte und somit den bereits im 7. Jahrhundert aus China importierten Einrichtungsgegenstand spätestens seit dem 15. Jahrhundert für großformatige Malereien verfügbar machte. Insbesondere Stell-

schirme mit auf Gold- oder Silbergrund in einem plakativen Kolorismus ausgeführten Bildern galten als japanische Besonderheit. Japans Feudalherrscher sandten sie als diplomatische Geschenke ins Ausland. Noch im 19. Jahrhundert gingen derartige Präsente beispielsweise an Queen Victoria und die Könige der Niederlande. Die alten Chinesen nannten sie „Augenweide“ (japanisch: *kanbi no e*), womit sie mehr oder minder geringschätzig eine äußerliche Schönheit meinten, die spirituelle Tiefe vermissen ließ.¹⁴

Seit dem späten 19. Jahrhundert artikulierte man solche japanische Eigenart gern im Namen des „Dekorativen“. Dieses hatte im modernen japanischen Kunstdiskurs allerdings nicht einmal auf traditionellistisch-nationalistischer Seite durchgehend Konjunktur. Die Referenz auf Dekoration erreichte zwar unter westlichem Einfluss um 1915 einen Höhepunkt, doch davor, in der Frühphase des Nationalstaats, und danach, in der Zeit des japanischen Faschismus, gab man einer „östlichen Spiritualität“ den Vorzug.¹⁵ Erst nach dem Zweiten Weltkrieg begann die Kunstgeschichte dank zahlreicher Entdeckungen in Privatsammlungen, Stellschirmen im „dekorativen“ einheimisch-japanischen Stil die gleiche Wertschätzung zu erweisen wie denen im chinesischen Stil, die sich durch meist monochrome Tuschemalerei auszeichneten. Doch ob mit positivem oder negativem Vorzeichen, der Begriff des „Dekorativen“ ist seiner Herkunft aus Trennungen und Gegenüberstellungen verbunden geblieben: als Kristallisation von etwas Japanischem im Unterschied zu anderen Kulturen wie China oder Europa, als sinnlich ansprechende schöne Form im Unterschied zu schwerwiegenden Essenzen und Geistesgehalten, als antinaturalistisches Design im Unterschied zu einer zentral ausgerichteten bildlichen Illusion, als alltäglich verwendbares Ding im Unterschied zum anspruchsvollen Kunstwerk.

Neben der Repräsentation japanischer Eigenart im und gegenüber dem Ausland erfüllten Stellschirme innerhalb Japans eine Reihe anderer Funktionen. Im traditionellen japanischen Haus, das nicht durch eine feste Unterteilung in voneinander relativ unabhängige Einzelräume bestimmt war, setzte man sie als Raumteiler sowie als Sicht- und Windschutz ein. In den Burgen der Kriegerfürsten des 16. Jahrhunderts fungierten sie zudem als Aufheller dunkler Gemächer, so sie mit Gold belegt waren. Bereits Ende des 15. Jahrhunderts verwendete der Adel kostbare Stellschirme bei der Aufbahrung höchstrangiger Toter. Der Goldgrund, auf Unsichtbares verweisend, erinnerte an das Westliche Paradies des *Amitābha Buddha*, des Buddha des unendlichen Lichts.¹⁶ Hier ging das aus moderner Sicht vermeintlich bloß Dekorative noch deutlich einher mit der Visualisierung religiöser Bedeutungen, in diesem Falle mit denen des *Jōdō*-Buddhismus. In weltlichen Zusammenhängen dienten die besonders wertvollen, gemäldenahen Exemplare zur symbolischen Aufladung von öffentlichen Räumen, zur Inszenierung von Personen und Anlässen. Anders als in Europa, wo Paravents in vorwiegend private Interieurs – vom Boudoir bis zum bürgerlichen Salon – gehörten, konnotierte in Japan das Format „Stellschirm“ bis ins 20. Jahrhundert hinein ein symbolisches Ermächtigungs- bzw. Monumentalisierungspotential. Wie sonst käme es, dass ideologische Gegenpole wie die sogenannte „Kriegsmalerei“ (*sensōga* bzw. *sensō kirokuga*) der frühen 1940er Jahre und jene Serie von Gedenkbildern für die Atombombenopfer (*Genbaku no zu*), die das Ehepaar Maruki Iri und Maruki Toshi zwischen 1950 und 1982 fertigte,¹⁷ gleichermaßen die Form des Stellschirms aufweisen?



Abb. 2. 10. Salonausstellung des Kultusministeriums (*bunten*) 1916: Saal der Malerei im japanischen Stil mit an die Wand gehängten Stellschirmen

Status quo: Diskursive Entfaltung

Unter dem Einfluss ihrer Austauschbeziehungen zu Euroamerika legte Japans moderne Kunstwissenschaft gegenüber Ambivalenzen eine ähnliche Zurückhaltung an den Tag wie gegenüber Ästhetik als *aisthesis*. Das zeigt sich exemplarisch an der modernen „Tableauisierung“ von Stellschirmen in Ausstellungen, in bildlichen Reproduktionen und in kunsthistorischen Schriften.

Den entfalteten, planen Stellschirm gibt es allerdings nicht erst seit der Modernisierung. In früheren Zeiten klappte man mitunter nur die äußersten Paneele in einen rechten Winkel, um die Malerei konzentriert zu betrachten oder aber um möglichst viele Hängerollen auf einmal zu zeigen, indem man sie darüber drapierte.¹⁸ Doch an Wänden befestigte Stellschirme ohne den geringsten Bodenkontakt, gegebenenfalls durch eine schmale Leiste von unten gestützt, sind erst im 20. Jahrhundert zu beobachten, beispielsweise bei der prestigereichsten Ausstellung im modernen Japan, dem seit 1907 veranstalteten Salon des Kultusministeriums (*bunten*). (Abb. 2)

Ein Stellschirm, der nicht mehr auf festem Grund steht, muss nicht gefaltet sein. Entfaltet lädt er dazu ein, über den konkreten Raum hinwegzusehen, den er sich mit dem Betrachter teilt, und auch über historische Diskurse. Das jedenfalls suggerierte eine Präsentation moderner (akademischer) japanischer Kunst aus dem Koreanischen Nationalmuseum in Seoul, die 2003 zunächst im Kunstmuseum der Tōkyō National University of Fine Arts and Music zu sehen war.¹⁹ Dort hingen alle sechs Stellschirme in Vitrinen als Tafeln an der Wand. Diese Form der Präsentation verstärkte den Eindruck, hier solle Malerei, unbefleckt von der Geschichte des japanischen Kolonialismus, als Verkörperung einer zeitlosen Schönheit erstrahlen. Wie diese Stellschirme aus den 1930er Jahren eigentlich nach Seoul gelangt waren, und warum sie erst jetzt einer japanischen Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, war zumindest in Tōkyō kein Thema. Das Nationalmuseum für moderne Kunst Kyōto, als zweiter Veranstaltungsort, präsentierte die Stellschirme in Leporello-Manier, was jedoch Kuratoren zufolge vor allem an der besseren Ausstattung gelegen haben soll: den größeren Vitrinen mit knie- bis hüfthohen inneren Podesten, in denen wertvolle traditionelle Kunstwerke zumindest bei Ausstellungen im Inland unterzubringen sind.

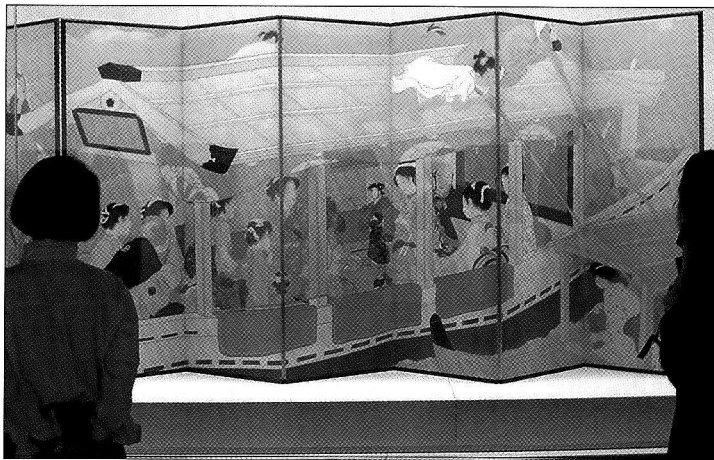


Abb. 3. Präsentation eines Stellschirms von Kaburaki Kiyokarta, *Sumida-gawa funa asobi* (Bootsausflug auf dem Sumidafluss), 1914, Farbe auf Seide, zwei mal sechs Paneele, 168 × 362 cm, im Nationalmuseum für moderne Kunst Tōkyō, 2002: Frontalansicht

Japanische Museen zeigen Stellschirme heute nach Maßgabe des Möglichen im Zickzack (Abb. 3 und 4). Noch in dieser Aufstellung aber werden sie zum Gemälde, zunächst einmal im Sinne einer Bildfläche. Sie zeigen dem Betrachter nur ihre Vorderseite und wirken „unnatürlich“, sobald sie aus den Vitrinen herausgenommen und zu ebener Erde platziert werden, womöglich noch von unten beleuchtet, wie es vor der Elektrifizierung üblich war.

Anders als im Ausstellungsraum begegnet einem in japanischen Ausstellungskatalogen und Fachbüchern der Stellschirm konsequent als Tafel. Das betrifft sowohl die Abbildungen als auch die Texte. Fotografische Reproduktionen vermitteln den Eindruck, das variable Verhältnis von Falstruktur und Bildkomposition, von dargestelltem und wahrnehmbarem Raum sei zweitrangig gegenüber der Bildfläche als solcher.²⁰ Nicht nur die Holz- und Brokateinfassung, auch das jeweilige räumliche Umfeld bleibt ausgeblendet – anders als bei den Malereien auf den immobileren Schiebetüren (*fusumae*), die mit den Stellschirmen seit der Nachkriegszeit zur gleichen kunsthistorischen Kategorie der „Wandmalerei“ (*shōheiga*) gehören.

Abgesehen von den Schwierigkeiten, japanische Bildformate einem letztlich an euroamerikanischer Kultur orientierten Aufnahmeformat zu unterwerfen, liegt es nahe, die vereinseitigende Abbildung von Stellschirmen generell auf die Beschaffenheit des Mediums Fotografie zurückzuführen, das mit einer Aufnahme jeweils nur eine Perspektive fixieren kann.²¹ Dies erklärt jedoch noch nicht die heute in Japan übliche Praxis, Stellschirme im wissenschaftlichen Zusammenhang ausnahmslos flach abzubilden. So erscheint z. B. Pierre Bonnards vierteiliger Schirm *Spaziergang der Kindermädchen/Fries der Fiaker* (1895–99, jedes Paneel 136,8 × 48,3 cm, Farblithographien) in einem Ausstellungskatalog des Nationalmuseums für moderne Kunst Kyōto von 1999 nicht nur ohne die Holzeinfassung, die u. a. Klaus Berger in seiner Japonismus-Monographie berücksichtigte.²² Mehr noch: Statt *einer* Tafel mit einer Gesamtansicht schweben *vier* Einzelaufnahmen auseinander gerückt auf weißem Papiergrund.²³ Ganz anders wird das Werk im Katalog der us-amerikanischen Ausstellung „The Folding Image: Screens by Western Artists

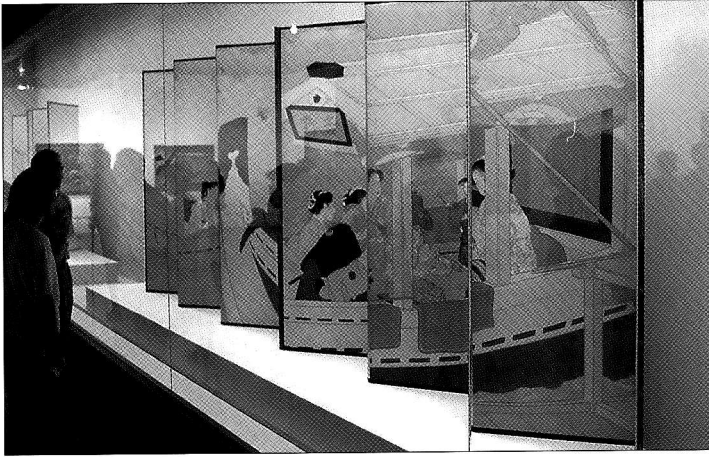


Abb. 4. Wie Abb. 3: Seitenansicht

of the Nineteenth and Twentieth Centuries“ von 1984 präsentiert. Dort führte man vor, wie die Faltung die Bedeutung der bildlichen Darstellung verändert: Einmal ist die *Gouvernante* die stärkere und hält die Kinder im Zaum, ein andermal scheinen diese erfolgreich aus dem Rahmen zu fallen.²⁴

Die Aufsätze in dem genannten us-amerikanischen Katalog spüren vor allem dem nach, was den Stellschirm vom traditionell europäischen Tafelbild unterscheidet, und zeigen sogar, welche konzeptuellen Anregungen europäische und us-amerikanische Künstler/innen seit den 1960er Jahren aus der japanischen *byōbu*-Tradition und deren europäischer Rezeption bezogen haben. Unter dem Stichwort „screen as metaphor“ werden zeitgenössische Arbeiten vorgestellt, die sich mit Dualismen und Grenzlinien auseinandersetzen, mit dem Staffeleibild als Fenster und dem Stellschirm als Barriere oder Tür: „The folding image of the twentieth century screen, however, reveals the power of fusing concept with structure.“²⁵

Dass die Fokussierung auf „Metaphern“ zum Übersehen sinnlicher Dimensionen führen kann, mag einen Kritikpunkt abgeben. Hiltrud Jordan führt einen anderen an, wenn sie dem Ausstellungskonzept eine historisch zurückprojizierte Überschätzung künstlerischer Autonomie bescheinigt. Bis zum 19. Jahrhundert habe man in Europa den Stellschirm als Möbel verstanden: „Die Künstler hat kaum die Faltung des Wandschirms nebst implizierter Dreidimensionalität als ästhetisches Problem beschäftigt, geschweige denn der Drang beseelt, die Möglichkeiten speziell dieser Faltung auszuschöpfen.“²⁶ Anders als Justus Brinckmann trennt Jordan, die ja Europa untersucht, zwischen funktionstüchtigem Handwerksprodukt und autonomer Kunst und behauptet damit eine Opposition, die für Stellschirme im traditionellen japanischen Kontext nicht galt. Ihre Aussage lässt sich allerdings auf Japans Wissenschaft übertragen: Die Kunsthistoriker hat kaum die Faltung des Wandschirms nebst implizierter Dreidimensionalität als ästhetisches Problem beschäftigt – und zwar weil sie von Europa gelernt hatten, die Kunst vom Kunstgewerbe zu scheiden und ersterer einen höheren Rang einzuräumen. Während für die europäischen Künstler gerade der handwerkliche Aspekt interessant war, so dass „besonders im Jugendstil die Wand-

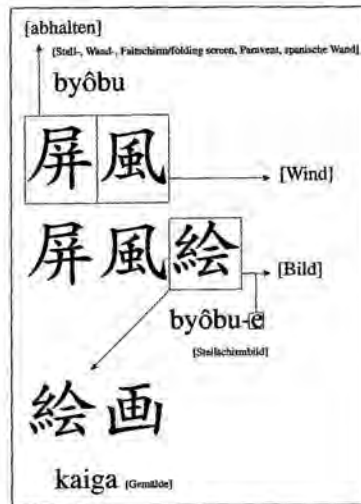


Abb. 5. Schriftzeichen

schirmrahmung künstlerisch wesentlich wichtiger werden kann als jedes Bild",²⁷ haben sich japanische Kunsthistoriker vielmehr um Kunstdatierung bemüht. So fallen in einem der ersten japanischen Kunstlexika Stellschirme (*byôbu*) unter „Kunsthandwerk“ (*kôgei*) und Stellschirmbilder (*byôbu-e*) unter „Gemälde“ (*kaiga*).²⁸ (vgl. Abb. 5) Sicher, nicht alle Stellschirme tragen kontinuierliche Bildkompositionen, nicht alle können eine mehrdeutige Position zwischen Einrichtungsgegenstand und Kunstbild beziehen. Bei denen aber, die es können, räumte die Wissenschaft mit dem Dazwischen auf, indem sie sich auf vorderseitige und bedeutungsträchtige Stellschirm**bilder** konzentrierte. Bis in die Gegenwart hinein finden sich Publikationen, die zwar die Bildgröße, nicht jedoch die Anzahl der Paneele angeben, und in Datenbanken, wie der des Nationalmuseums für moderne Kunst Tôkyô, gibt es *byôbu* nicht als Suchbegriff, obwohl sich viele Stellschirme in der Sammlung befinden.

Für Kunstwissenschaftler sind seit der Modernisierung nicht mehr die traditionellen Bildmedien gattungsbestimmend, sondern Sujets wie die vier Jahreszeiten, Blumen- und Vögel-Darstellungen oder traditionelle imaginierte Landschaften sowie Schulstile. Hinsichtlich letzterer interessieren die historischen Unterschiede zwischen sogenannter einheimischer und chinesischer Manier sowie zwischen verschiedenen Regionen Japans und Chinas. Man versucht, Werke zu datieren und sie über die Analyse von Kompositionsmerkmalen und Motiven sowie den Vergleich mit ähnlichen Werken, deren Herkunft bereits nachgewiesen ist, bestimmten Schöpfern zuzuordnen. Im Zusammenhang damit werden auch technische Aspekte untersucht. So geht man etwa der Frage nach, ob es sich bei gegenwärtigen Stellschirmen um ummontierte Schiebetürenbilder handelt. Man erforscht historische Funktionsweisen und welche Motive von welchen Ständen geschätzt wurden. Auch institutionshistorische Zusammenhänge wie die Rangzuschreibungen im Laufe der Rezeption seit der Moderne sind ein Thema.²⁹ Nur selten aber spielt Sinneserfahrung oder Ästhetik im engeren Sinne eine Rolle. Selbst ein Spezialist wie Sakakibara Satoru, ehemals Kurator am Suntory Museum Tôkyô, nun Professor und Autor mehrerer Bücher zum Thema, äußert nach einem Lob auf den Stellschirm als räumlich anpassungsfreudiges Ausstellungsstück: „Persön-

lich mag ich *byōbu* allerdings nicht unbedingt im Zickzack, sondern vielmehr als vollständig entfaltetes Bild, also im flachen Zustand (*hira-oki*). Erst dann nämlich kann man die Malerei als ‚Augenweide‘ (*kanbi no e*) richtig betrachten.“³⁰ Hinter dieser Verkürzung des Schaffens und Erlebens auf ein von Körper wie Raum unbehelligtes Auge verbirgt sich u. a. die im 20. Jahrhundert naturalisierte Annahme, man müsse Stellschirme vom Verdacht des Kunstgewerbes befreien. Dazu gehörte übrigens auch, auf tradierte Genremarkierungen (z. B. die Mitnennung des Bildmediums oder gar der Malweise im Titel eines Werks) zu verzichten.

Historische Hintergründe: Das Modell Europa

Soll man aus dem bisher Gesagten schlussfolgern, dass im gegenwärtigen Japan der Stellschirm immer noch darum ringt, „Gemälde“ und mithin autonome Kunst zu werden, während er in Europa und Nordamerika gerade wegen seiner Abweichung von der westlichen Tradition des „Gemäldes“ geschätzt worden ist? Dafür sind sowohl Japan als auch Europa und Nordamerika in sich zu heterogen.

Die „Tableauisierung“ des Stellschirms in Japan verdankt sich einer Neigung, klare Verhältnisse zu schaffen, die sich erst unter euroamerikanischem Einfluss herausbildete; sie ist das Ergebnis einer Modernisierung als „Verwestlichung“. Doch „der Westen“ ist kein Monolith, wie ein anderer Paravent Pierre Bonnards zeigt, und zwar *Die Familie des Komponisten Claude Terrasse im Garten* (1896; 222 × 316 cm), den man in der Alten Nationalgalerie Berlin besichtigen kann. Hatte den jungen Maler das sich entfaltende, mehransichtige Bild interessiert, welches die vier beweglichen Paneele ermöglichten, so stellte ein westlicher Besitzer später unter Einsatz von Leim, Kitt und Rahmen die Ordnung des Tafelbilds wieder her.³¹ Den Restauratoren blieb nur, mittels über das Bild gelegter Holzleisten an die ehemalige Stellschirmform zu erinnern. Japans wissenschaftliche Kunstgeschichte hat sich in ihren Anfängen eher von einem „Westen“ leiten lassen, wie ihn dieser ehemalige Besitzer repräsentiert.

Die moderne Kunstgeschichtsschreibung in Japan begann als staatliches Projekt der Selbstdarstellung, zunächst nach außen. Was die „klassische“ japanische Literatur im Inland leistete, musste im Ausland aufgrund von Sprachbarrieren die bildende Kunst übernehmen: das Repräsentieren japanischer Eigenart, in Anpassung an „westliche“ Formen. Eine dieser „westlichen Formen“ war die Rahmung von Bildern, eine andere die chronologisch angelegte und national ausgerichtete Kunstgeschichte als mehr oder weniger allgemein zugängliche Buchpublikation.

Dass traditionell auf Stoff montierte Bilder leicht in die Sparte des textilen Kunsthandwerks gerieten, lernten japanische Kulturpolitiker in Wien. Mit Blick auf die dortige Weltausstellung von 1873 bildeten sie für die Exponatskategorie „(schöne) Kunst“ den Neologismus *bijutsu*. Diese Bezeichnung für einen erst noch zu gewinnenden Gegenstand war auf Regierungsebene in dreierlei Hinsicht von Belang: Ökonomisch dienten diese Objekte als Exportgut dem Devisenerwerb. In bezug auf die Ausbildung der Schöpfer solcher Exportgüter hatten sie zudem eine pädagogische Funktion. Schließlich sollte der Begriff „Kunst“ identitätspolitisch wirken und zunächst einmal helfen, den Ausverkauf des Kulturerbes zu verhindern.

Japanische Kunstgeschichten in Buchform wurden als erstes durch Europäer publiziert, so z. B. durch den Franzosen Louis Gonse Ende des 19. Jahrhunderts.³² Alle Kunstgattungen in den Blick nehmend, favorisierte er die Malerei als Schlüssel zur ästhetischen Ordnung Japans. Auf Stellschirme ging er nicht ein.

Hochwertige Stellschirme waren damals kaum öffentlich zugänglich, schon gar nicht im Ausland, und bei den Exponaten für die Weltausstellungen handelte es sich vor allem um im Regierungsauftrag hergestellte zeitgenössische Produkte.³³ Ebenfalls auf französisch erschien das erste von Japanern verfasste Überblickswerk, und wieder war der Anlass eine Weltausstellung, diesmal die von Paris 1900.³⁴ Fünf Stellschirme – vorwiegend in chinesischer Manier – sind darin abgebildet,³⁵ alle als randlose Tafeln, allerdings mit an den Faltstellen erkennbaren, von Abnutzungen herrührenden Flecken. Klaus Berger zufolge publizierte der Generalkommissar der japanischen Abteilung auf der Weltausstellung, Hayashi Tadamasa, „bei dieser Gelegenheit einen aufwendigen Band über die gesamte Kunst seines Landes, der zwar voll von Material und Information ist, aber weit entfernt von irgendwelchen entwicklungsgeschichtlichen Folgerungen, auf die gerade Bing solchen Wert gelegt hatte.“³⁶ Allerdings handelte es sich bei dem von Berger erwähnten Herausgeber nicht um einen individuellen Autor, sondern in bester japanischer Tradition um ein Autorenkollektiv, welches das seit den 1880er Jahren systematisch erfasste künstlerische Erbe entwicklungsgeschichtlich so ordnete, dass es eine nationale, dem Kaiserhaus zu verdankende Kontinuität zu belegen schien. Die Verfasser waren Mitarbeiter des Kaiserlichen Museums und als solche Beamte des Hofministeriums.

Mit Blick auf das westliche Ausland wurde Kunstgeschichte zum einen am Museum betrieben, zum anderen etablierte sie sich an akademischen Einrichtungen. Ausgerichtet auf das künftige Kunstschaffen und den dafür unverzichtbaren Vergleich zwischen Japan und Europa, hielt Okakura Tenshin an der Kunsthochschule Tōkyō 1890-93 jene Vorlesungen, die heute als Beginn einer japanischen Kunstgeschichte durch Japaner gelten.³⁷ Stellschirme behandelte er als Charakteristikum des späten 16. Jahrhunderts und thematisierte sie als die sogenannten „hundert Paare der Momoyama-Zeit“ (*Momoyama hyakusō*). An den dem Kultusministerium unterstellten Universitäten fiel der Kunstgeschichte die Aufgabe zu, das Seminar für Ästhetik um japanbezogene und geschichtswissenschaftliche Aspekte zu ergänzen. 1893 wurde an der Kaiserlichen Universität Tōkyō der weltweit erste Lehrstuhl für Ästhetik eingerichtet. 1900, im Jahr der besagten Pariser Weltausstellung, berief man den ersten Japaner zum Ordinarius, den gerade aus Europa heimgekehrten Ōtsuka Yasuji. 1914 erhielt das Seminar eine zweite Professur für Kunstgeschichte, genauer gesagt, für japanische/östliche Kunstgeschichte (*Nihon-tōyō bijutsushi*). Man wirkte arbeitsteilig: Die Kunstgeschichte war zuständig für das, was man unter östlicher Empirie verstehen wollte, die Ästhetik demgegenüber für europäische und nordamerikanische Theorien und insbesondere für die Übersetzung von japanischen als regional spezifischen Erfahrungen in eine an den Vorstellungen der ausländischen Eliten orientierte, vermeintliche universale Sprache. „The expression ‚Japanese aesthetics‘ [...] refers to a process of philosophical negotiation between Japanese thinkers and Western hermeneutical practices in the creation and development of images of Japan.“³⁸ So wenig wie sich Ästhetik wegen ihrer nationalen, wenn nicht nationalistischen Mission auf *aisthesis* einlassen konnte, so wenig wurde das ästhetisch-sinnliche Moment im wissenschaftlichen Kunstdiskurs relevant. Im damaligen Japan nahmen die Diskursmächtigen den noch jungen „Staatskörper“ (*kokutai*) so ernst, dass der individuelle menschliche Leib wissenschaftlich belanglos blieb. Hatte das Denken eines August Schmarsow einen individuellen Betrachter zur Voraussetzung,³⁹ so nahm die junge japanische Kunstgeschichte eine vornehmlich überindividuelle Perspektive ein.

Japans wissenschaftliche Kunstgeschichte war in ihren Anfängen kaum auf eine Ästhetik des Gestaltens (*zōkeibi*) ausgerichtet. Vielmehr flimmerte sie zwischen Quellenkunde und großem ideologischen Entwurf.⁴⁰ Sie begann mit diachronen, von Autorenkollektiven verfassten Überblicksdarstellungen. Gefragt

war zunächst ein Gesamtbild, aus dem sich Kriterien beispielsweise für die Registrierung nationaler Kunstschatze ableiten ließen. Die frühen Akademiker waren noch keine kunsthistorisch ausgebildeten Experten. Um nur auf die Tōkyō-Universität einzugehen: Fujioka Sakutarō, ab 1900 Assistenzprofessor, war eigentlich Historiker der japanischen Literatur, Taki Seiichi, der erste Ordinarius ab 1914, Historiker und Philologe.

Taki publizierte 1931 auf englisch eine Kunstgeschichte, die er mit der Feststellung einleitete, dass es im Ausland vor allem Anerkennung für die minderen Dinge aus Japan gebe – Drucke z.B. und angewandte Kunst –, „but not the painting and sculpture of which the Japanese themselves are proud“,⁴¹ und diesem Missstand könne nur mit einem Gesamtbild abgeholfen werden „[to] clarify the general character of Japanese art“.⁴² Mit Yashiro Yukio, einem von der italienischen Renaissance ausgehenden Kunsthistoriker, der sich in den 1930/40er Jahren lebhaft zur eigenen Tradition äußerte, verband ihn die explizite Adressierung der „Gebildeten Europas“⁴³ und die Sorge, Japans Malerei werde von diesen immer noch eher ethnologisch als künstlerisch-ästhetisch rezipiert. Beide schälen japanische Spezifik heraus, wobei sie neben der engen Beziehung von Literatur und Malerei oder etwa der Haltung zu Abbild und Ausdruck vor allem betonen, dass sich Japans Kunst anders als die europäische durch einen mehr als tausendjährigen kontinuierlichen Fortschritt auszeichne. Taki erläutert die Charakteristika japanischer Malerei im Vergleich zu den Materialien, Bildgegenständen und Techniken der europäischen Tradition und erwähnt Stellschirme als Variante einer Landschaftsmalerei, die der europäischen vergleichbar sei. Die Eigenart des Mediums verbalisiert er nicht, dafür aber die jeweiligen Maler, Stile und Besitzer. Yashiro geht auf Stellschirme explizit nur als Teil der Malerei der sogenannten Momoyama-Zeit in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein, was im Widerspruch zu den Abbildungen in seiner Publikation steht, die Stellschirme von Malern des 17. und 18. Jahrhunderts zeigen, u.a. Tawaraya Sōtatsu, Ogata Kōrin und Maruyama Ōkyo. Aber ihn interessiert nicht Variabilität, sondern Monumentalität: Die Malerei des späten 16. Jahrhunderts auf Schiebetüren und Stellschirmen zeige „einen dekorativen Stil größten Ausmaßes in goldenem Prunk und unvergleichlicher Kühnheit“, der „erst auf ganz großen, für die Entfernung berechneten Flächen [...] voll zur Geltung kommt“.⁴⁴ Die hier gepriesene Wirkung basiert auf Distanz und setzt Blickpunkte fest; einer davon ist der des damals schon expansionistischen Nationalismus.

Yashiro versuchte, den dekorativen Grundzug der Momoyama-zeitlichen Malerei auf eine Weise in Anspruch zu nehmen, die europäisch-amerikanische Vorbehalte – das „Dekorative“ als Gegensatz zu spiritueller Tiefe – unterlief, indem er auf eine ehemals militäristokratische, nun nationalkulturelle Inhaltsfülle hinwies. Nur so erklärt sich, warum er betont: „Die japanische Malergeneration der Gegenwart, die sich seit der Einfuhr europäischer Ölgemälde daran gewöhnt hat, die Gestalten der Dinge in kräftigen Farben und großem Maßstabe zu sehen, neigt deshalb in vielen ihrer Vertreter der kühnen Stimmung und reichen Farbenpracht der Momoyama-Kunst zu“.⁴⁵ Louis Gonsse und andere Europäer hatten mit ihrem Lob auf den japanischen „Geist des Dekorativen“ nicht nur auf ein anderes Verhältnis von Schönheit und Alltag gezielt, sondern auch auf eine Aufwertung der Wiedergabe optischer Erscheinungen gegenüber der von taktilen Volumen,⁴⁶ mit anderen Worten, auf eine dynamisch werdende, konkreten Sinnes- und Kulturtraditionen nicht mehr gänzlich verhaftete Visualität. Der japanerfahrene US-Amerikaner Ernest Fenollosa kritisierte Gonsse Außenperspektive dafür, dass sie die buddhistische Kunst mit ihrer Spiritualität ausblende.⁴⁷ Damit erwies er sich als Vertreter einer Denkweise, die geistige Gehalte favorisierte und im Zuge dessen erst angeblich seichte Oberflächenreize isolierte, womit im

Übrigen auch das Spielerische zur Verspieltheit verkam. Brinckmann führte das schon 1889 äußerst scharfsichtig darauf zurück, dass Fenollosa – „ein strenger Sittenrichter und der den Tokugawa-Shogunen abgünstige Anhänger des neuen Regime“⁴⁸ – durch seine Integration in bestimmte japanische Kreise politisch-ideologisch im Bannkreis der Kaisermacht stand, während Gonse eine „durch die zünftigen Anschauungen der Japaner [nicht] gefesselte Auffassung“⁴⁹ habe entwickeln können. Fenollosas Desinteresse bzw. Unverständnis für die neue, überregionale *Sinneserfahrung*, die sich im Namen des „Dekorativen“ artikulierte, zugunsten einer national verwurzelten *Gesinnung* traf im damaligen Japan offenbar den Zeitgeist von Eliten und hallt noch in Takis und Yashiros Schriften der 1930er Jahre wider.

Das Bemühen von Wissenschaftlern, die Besonderheiten der eigenen Kunst im Kontrast und dadurch umso engeren Bezug auf das Modell Europa herauszustellen, verband sich mit einer Neigung zu Gesamtbildern und klaren Inhalten. Ästhetische Aspekte und Mehrdeutigkeiten kamen kaum zur Sprache; sie wurden für selbstverständlich oder irrelevant gehalten oder aber auf nationalistischen Affekt und Emotionalismus reduziert. Symptomatisch ist die Benennung der Teile eines Stellschirmpaares. Während heute ein dem Bildwerk zugewandter Betrachter vorgibt, was als rechts und links zu gelten hat, verhielt es sich bis in die Zeit des Zweiten Weltkrieges hinein umgekehrt: Maßgeblich war nicht ein Betrachter, der den Stellschirm visuell genießen konnte, sondern einer, der ihn im Rücken hatte⁵⁰ – sich also in einer Position befand, wo der Stellschirm als Hintergrunddekoration seine Bedeutsamkeit steigerte. Seit 1945 ist die Mehrheit der Kunsthistoriker misstrauisch gegenüber großen ideologischen Gesten und bevorzugt die mühselige Detailarbeit am Material, einen objektiv wirkenden, z.T. naturwissenschaftlichen, auf jeden Fall an Fakten orientierten Zugang. Das heißt allerdings nicht, dass damit der Sinneserfahrung ein größeres wissenschaftliches Gewicht als unter den Bedingungen des Vorkriegsnationalismus zukäme.

Stellschirme als Gemälde japanischen Stils

Am Ende des 20. Jahrhunderts muss ein Fachmann für japanische Kunstgeschichte ausdrücklich feststellen: „Today we treat Japanese painted screens as paintings; it was not always so. Nor are they always classed as works of art in Japan.“⁵¹ Das britische „we“ schließt japanische Wissenschaftler ein, das Präsens „are“ suggeriert Kontinuität. Aber diese Kontinuität ist durch die moderne Trennung zwischen Stellschirmbildern als Gemälden mit einem sozusagen spirituellen Potential (*kaiga*) und Stellschirmen als Kunsthandwerk (*kôgei*), denen solche Geistigkeit fehlt, gebrochen.

Ein „Gemälde“ ist ein Bild, das sich einem distanziert prüfenden, vergleichenden, ernsthaften Blick darbietet, ohne unnötige Aufmerksamkeit auf den Körper des Betrachters oder die eigene Materialität und Dinglichkeit zu lenken. Eine solche Vorstellung war für Japan hochgradig modern. 1890, im Jahr der ersten Kunstgeschichtsvorlesungen, hielt der Neologismus *kaiga* als Kategorie bei der Nationalen Gewerbeausstellung Einzug, und damit begann u.a. die Scheidung von Kalligraphie und Malerei, die traditionell als *shoga* eins gewesen waren. Auf der Pariser Weltausstellung von 1900 erhielt die Kategorie *kaiga* den Vorrang; Japan gliederte seine kunsthistorische Retrospektive in der Reihenfolge Gemälde, Skulptur, Architektur, Kunsthandwerk. Mit dem ersten offiziellen Salon des japanischen Kultusministeriums 1907 hatte sich die Malerei als vornehmste der bildenden Künste schließlich etabliert. Bezeichnenderweise ergänzte man die Sparten dieses Ausstellungsereignisses – Malerei japanischen Stils

(*nihonga*), Malerei westlichen Stils (*yôga*) sowie Skulptur (*chôkoku*) – erst 1927 um „Kunsthandwerk“ (*kôgei*), während Stellschirme von Anfang an eingereicht und prämiert worden waren. Um 1905 begannen, wie Nakatani Yoshihiro gezeigt hat, das „Handwerk“ als Versuch der Erneuerung einer „Kunst im Alltag“ (*kôgei*) und das „Gemälde“ als reine, hohe Kunst (*kaiga*) sogar in Kyôto auseinander zu streben. „Während die Malerei westlichen Stils auf diese Teilung unumwunden reagierte, rettete sich die traditionelle Malerei, welche an Formen wie Hängerolle und Stellschirm festhielt, indem sie die Kluft mit der ‚japanischen Tradition‘ überbrückte.“⁵²

Was bei Nakatani „traditionelle Malerei“ heißt, nennen andere „neotraditionalistisch“ – aufgrund der umfassenden Modernität des Autoritätsanspruchs, zu der auch eine Explizität zugrunde liegender ästhetischer Annahmen gehört, die die Vormoderne nicht kannte.⁵³ Gemeint ist die Malerei im japanischen Stil. Ihr Name *nihonga* (wortwörtlich: *japanische Malerei*) geht auf die 1882 von Fenollosa in Japan gehaltenen kunstwissenschaftlichen Vorlesungen „*Bijutsu shinsetsu*“ zurück. Diese Malerei wird vor allem *national* definiert: hinsichtlich ihrer „japanischen“ Materialien und Techniken sowie ihrer Sujets, ihrer Institutionen und ihres starken inländischen Markts und des alles durchziehenden Diskurses, der ihre Identität an die Gegenposition zur japanischen Malerei westlichen Stils (*yôga*) knüpft. Auf einer Tagung im März 2003, die sich mit der seit den 1990er Jahren schwindenden Selbstverständlichkeit von *nihonga* befasste,⁵⁴ rief der Kunsthistoriker Kitazawa Noriaki dazu auf, endlich von ihrer Definition als nationale Malerei (*kokumin kaiga*) loszukommen und statt dessen ihre, wie er sagte, „radikale Zwischenposition“ auszuschöpfen: ihre Stellung zwischen Tradition und Moderne, Identitätspolitik und Kunst. Dass es auch einem kritischen Institutionshistoriker wie ihm schwer fällt, Sinneserfahrung mit Diskurskonstellationen zusammenzubringen, bestätigt sein neues Buch zum Thema. Der einzige darin abgebildete Stellschirm, ein Werk von Yokoyama Taikan aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, erscheint als Tafel.⁵⁵

Zur „Zwischenposition“ von *nihonga* gehört ihre zwiespältige Beziehung zum Kunstgewerbe. Sie kann sich nicht vollständig davon befreien, als Handwerksprodukt zu gelten, ja, bekräftigt diesen Status immer wieder aufs neue, besonders wenn sie als angeblich autonomes Gemälde in Vitrinen ausgestellt wird. Im Unterschied zu Europa und Amerika bleibt der Besucher japanischer Museen von Stellschirmen und anderen Exponaten traditioneller bzw. traditionalistischer Kunst durch eine Glaswand getrennt (vgl. Abb. 3 und 4). Das fordert das Kulturstamt, um vor allem als Erbe registrierte Werke zu schützen.⁵⁶ Zu den Gefahren zählen neben Erdbeben die Bedingungen einer modernen Ausstellungssituation – solche Objekte sind nicht dafür geschaffen, langfristig enthüllt und beleuchtet zu werden. Die Vitrine schützt, und was Schutz braucht, muss wertvoll sein. Gleichzeitig aber verhindert sie, dass die Werke sich als künstlerisch autonom erweisen: Ganz offensichtlich sind sie nicht stark genug, um an einer weißen Museumswand allein zu bestehen.

Als Neuschöpfungen unter den Bedingungen der modernen Institution Kunst sind Stellschirme nicht einfach Gemälde, sondern Gemälde japanischen Stils. Das war z. B. 1995 für die große us-amerikanische Ausstellung „*Nihonga: Transcending the Past, 1868-1968*“ selbstverständlich – sie bestand nicht nur zu einem knappen Fünftel aus Stellschirmen, sondern begann und endete auch mit einem.⁵⁷ Doch seit den 1950er Jahren sind in der neotraditionalistischen Kunstwelt Japans immer weniger Stellschirme entstanden. Parallel dazu hat die Wissenschaft sie nach Hänge- und Querrollen endlich auch als vollwertigen

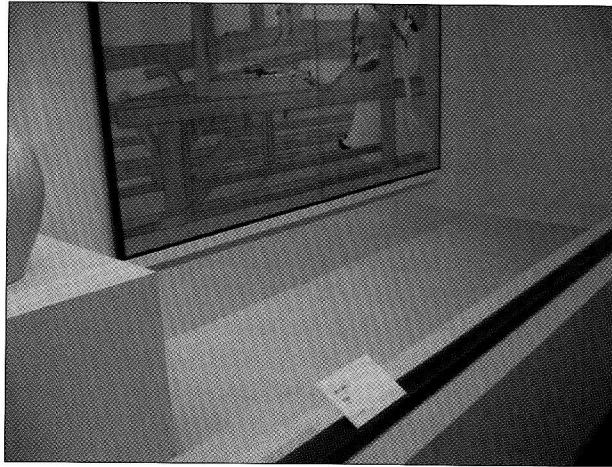


Abb. 6. Präsentation eines Stellschirms von Kajiwaru Hisako, 1933, Farbe auf Seide, zwei Paneele, 158 x 200 cm, als durch eine Leiste gestützte Tafel in der Ausstellung *Kaikan 70nen kinenten: Uruwashi no Kyôto, itoshi no bijutsukan/ Favorites and memories: 70th anniversary celebration*, Städtisches Kunstmuseum Kyôto, 2002

Gegenstand entdeckt,⁵⁸ wobei, wie gesagt, Detailfragen und einer schrifttextlich basierten Geschichtswissenschaft der Vorrang eingeräumt wurde. Von Formen und Sinneseindrücken ausgehende, dezidiert ästhetische Problemangebote hatten es selbst im Museum schwer. Imaizumi Atsuo, der erste stellvertretende Direktor und eigentliche leitende Experte in der Geschichte des 1952 gegründeten Nationalmuseums für moderne Kunst Tôkyô, veranstaltete Mitte der 1950er Jahre Ausstellungen, die alte asiatische mit internationaler moderner Kunst nach strukturellen Kriterien zusammenführten.⁵⁹ Es ging ihm darum, sich von konventionellen chronologischen Ordnungsmustern zu lösen und jenseits etablierter Rangsysteme einen neuen Zugang zur Kunstgeschichte zu finden. Seine Ideen entwickelte er bis hin zum Ausstellungsdesign gemeinsam mit dem Architekten Taniguchi Yoshirô. Dieser entwarf später, als Imaizumi bereits in Kyôto tätig war, den Neubau des Museums in Tôkyô-Takebashi, das 1969 eröffnet wurde. Sein Vorschlag, die Ausstellungsräume für *nihonga* im obersten Geschoss wenigstens z. T. in Anlehnung an traditionelle japanische Interieurs zu gestalten, wie es beispielsweise Otto Kummel schon 1924 in Berlin mit alter japanischer Malerei auf eine keineswegs historistische Weise getan hatte, wurde zugunsten eines konsequenten *white cube* abgelehnt.

Entfunktionalisierten Paravents, d. h. als Ausstellungskunst ästhetisierten Stellschirmen sei, so Nakatani, eine flache Präsentationsweise angemessen (vgl. Abb. 6).⁶⁰ Eine solche mag Zweifel an der Notwendigkeit von Paneelen und Scharnieren und damit an im 20. Jahrhundert quasi naturalisierten Vorstellungen des „Gemäldes“ wecken. Wenn in Japans Kunstlandschaft seit den 1990er Jahren Stellschirme in Erscheinung treten, dann lassen sie selten ein Interesse an den spezifischen ästhetischen Möglichkeiten dieses Bildmediums erkennen, wie etwa bei dem Maler Suwa Naoki (geb. 1954), der sich an zu faltenden Stellschirmen mit modernistisch wirkenden, abstrakten Formen versucht – und dabei die Schwierigkeiten offenbart hat, im Rahmen einer *nihonga*-Identität zu verbleiben.⁶¹ Häufiger trifft man in der zeitgenös-

sischen Kunst auf den Stellschirm als Mittel von Diskurskritik, beispielsweise bei Aida Makoto (geb. 1965), der mit einer Serie selbst bebildeter und in Leporello-Manier aufgestellter Stellschirme unter dem Titel *War Picture Returns (Sensôga rittâns)* auf den für das moderne Japan typischen, hochgradig ästhetisierten Nationalismus deutete, oder bei Murakami Takashi (geb. 1962), der unverkennbar „dekorativ“ gemeinte, mitunter auf Silbergrund schwebende Kompositionen als Tafeln so an die Wand hängt, dass sie wie entfaltete Stellschirme wirken.⁶² Murakami wendet, bei aller handwerklichen Perfektion, *nihonga* ins Konzeptuelle.

Solange Stellschirme noch regelmäßig in alltäglichen, nicht auf Ausstellung spezialisierten Räumen erfahren werden konnten, forderten sie wahrscheinlich weniger zum Nachdenken über ihre ästhetische Eigenart heraus. Heute aber werfen sie die Frage auf, ob es nicht zu den Aufgaben wissenschaftlicher Kunstgeschichte gehört, Ästhetik als Verschränkung von *aisthesis* und Diskursgeschichte stärker zu gewichten. Für Japan scheint das angebracht, zum einen um jenen Nationalismus zu unterlaufen, der sich bis in die Gegenwart hinein immer wieder auf die bildende Kunst bezieht, zum anderen um sich angesichts der nun informationsgesellschaftlichen Komplexitätsreduktionen erneut im Umgang mit Ambivalenzen zu üben.

- 1 Japanische Personennamen werden, wie in Japan üblich, in der Reihenfolge „Nachname Vorname“ ohne Trennung durch Komma angegeben.
- 2 Vgl. Ausstellungskatalog Ōsaka, Manno Art Museum 2002: „Private Luxury: Manno kore 2002 – Gendai bijutsu to no komyunikêshon“ [Private Luxury: Manno-Kollektion 2002 – Kommunikation mit der Gegenwartskunst].
- 3 Eine Ausnahme ist Nakatani Yoshihiro, Kaijô no bijutsu. Kyôto ni okeru tenrankaishi ni miru kaiga no ichi [Ausstellungskunst. Zum Stellenwert der Malerei, am Beispiel der Ausstellungsgeschichte von Kyôto], in: *Bigaku*, 53, 2002, Nr. 3, S. 14–27.
- 4 Klaus Berger, Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, S. 46.
- 5 Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, Frankfurt/Main 1990, S. 27 (Originalausgabe 1966).
- 6 Ishii Hakutei, Kuroda Hôshin und Yûki Somei (Hrsg.), *Bijutsu jiten* [Lexikon der Kunst], Tôkyô 1914, S. 420.
- 7 Vgl. z. B. Georg Simmel, Der Rahmen, in: ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Band I, Frankfurt/Main 1995, S. 101–108 (Gesamtausgabe Band 7) (Originalausgabe 1902), der sich gegen „weiche“ Einfassungen wie die traditionell japanischen richtet. Japans bildkünstlerischer Beitrag zur Pariser Weltausstellung 1867, die für die Japanrezeption in der europäischen Kunst so folgenreich war, bestand übrigens aus Hängerollen, Stellschirmen, Alben (*gachô*) und sogenannten „gerahmten Bildern“ (*gaku-e*), womit vornehmlich Ölgemälde im westlichen Stil gemeint waren. Vgl. Sakakibara Satoru, Bi no kakehashi. Ikoku ni tsukawasareta byôbu-tachi [Ästhetische Brücken. Ins Ausland geschickte Stellschirme], Tôkyô 2002, S. 315.
- 8 Viktor Stoichita, Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998, S. 10.
- 9 Vgl. Gilles Deleuze, Die Falte. Leibniz und der Barock, Frankfurt/Main 1996 (Originalausgabe 1988).
- 10 Justus Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan. Bd. 1, Berlin 1889, S. 102–103.
- 11 Jordan z. B. besteht mit dem Wort *Wandschirm* auf der vorrangig praktischen Funktion des Paravents. Hiltrud Jordan, Europäische Paravents. Beiträge zu ihrer Entstehung und Geschichte, Diss. Köln 1989.
- 12 Vgl. Ausstellungskatalog Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2003: „Japans Schönheit, Japans Seele“, S. 395.
- 13 Vgl. Michael Komanecky, „A Perfect Gem of Art“, in: Ausstellungskatalog New Haven, Yale University Art Gallery 1984: „The Folding Image: Screens by Western Artists of the Nineteenth and Twentieth Centuries“, Hrsg. ders. u. a., New Haven 1984, S. 41–119, S. 46.

- 14 Vgl. Sakakibara 2002 (wie Anm. 7), S. 24.
- 15 Vgl. Tamamushi Satoko: „Nihon bijutsu no sôshokusei“ to iu gensetsu [Der Diskurs von der „Dekorativität der japanischen Kunst“], in: Tōkyō Kokuritsu Bunkazai Kenkyūsho [Tokyo National Research Institute of Cultural Properties] (Hrsg.), Ima, Nihon no bijutsushigaku o furikaeru [Jetzt die japanische Disziplin der Kunstgeschichte resümieren], Tōkyō 1999, S. 240–257.
- 16 Vgl. Bettina Klein, Japanese Kinbyōbu: The Gold-leafed Folding Screens of the Muromachi Period (1333–1573), adapted and expanded by Carolyn Wheelwright, Ascona 1984, S. 15.
- 17 Insgesamt 15 Stellschirmpaare, bestehend aus je 2 × 4 Paneelen, 180 × 720 cm.
- 18 Die Ausstellung „KAZARI: Decoration and Display in Japan 15th-19th Centuries“, die von Oktober bis Dezember 2002 in der Japan Society Gallery in New York und von Februar bis April 2003 im British Museum in London gezeigt wurde, rekonstruierte eine solche Installation, vor die zudem Keramiken und Blumengestecke gestellt worden waren. Leider ist diese im begleitenden Ausstellungskatalog nicht abgebildet. Vgl. auch Yamane Yūzō: „Muromachi jidai no byōbu-e“ gaikan: Wakan haigō no sekai [Überblick über die „Stellschirmbilder des 14./15. Jahrhunderts“: Eine Welt japanisch-chinesischer Verbindungen], in: Hrsg. Nationalmuseum Tōkyō, Kokka-sha, Asahi shinbunsha, Muromachi jidai no byōbu-e [Stellschirmbilder des 14./15. Jahrhunderts], Tōkyō 1989, S. 8–14, S. 10.
- 19 Vgl. Ausstellungskatalog Tōkyō, National University of Fine Arts and Music/The University Art Museum und Kyōto, Nationalmuseum für moderne Kunst 2003: „Kankoku kokuritsu chūō hakubutsukan shōzō Nihon kindai bijutsu-ten“ [Moderne japanische Kunst aus dem Bestand des Zentralen Nationalmuseums Korea].
- 20 Übrigens werden für Reproduktionsfotos maximal drei auf einmal abzulichtende Paneele aufrecht an einer Wand befestigt, während der Maler den entstehenden Stellschirm vor sich flach auf dem Boden zu liegen hat. Vgl. Nakagawa Kuniaki, Bijutsu shashin nyūmon [Einführung in das Fotografieren von Kunst], Tōkyō 1985, S. 82–86.
- 21 Die Entscheidung für *einen* Blickpunkt wird im Übrigen durch den Charakter von Bildbänden u. a. Druckerzeugnissen befördert, die sich als moderne an ein durchschnittliches Publikum richten müssen. Dass die Ausrichtung auf eine allgemeinere Leserschaft mit der entfalteten Abbildung von Stellschirmen zusammen geht, mag auch der folgende Werkkatalog belegen, der alle Stellschirme bis auf eine Ausnahme flach darbietet: Sakai Hōitsu (Hrsg.), Kōrin hyakuzō [100 Bilder von Ogata Kōrin], 2 Bde, Tōkyō 1894 (Originalausgabe 1815–1826).
- 22 Vgl. Berger 1980 (wie in Anm. 4), S. 217.
- 23 Ausstellungskatalog Kyōto, Nationalmuseum für moderne Kunst 1999: „Nihon no zen’ei – Art into Life“, S. 36.
- 24 Komaneky 1984 (wie in Anm. 13), S. 75.
- 25 Virginia Fabbri Butera, The Screen as Metaphor, in: Ausstellungskatalog New Haven, Yale University Art Gallery 1984 (wie Anm. 13), S. 195–212, S. 212.
- 26 Jordan 1989 (wie in Anm. 11), S. 12.
- 27 Jordan 1989 (wie Anm. 11), S. 12.
- 28 Vgl. Ishii Hakutei u. a. (Hrsg.) 1914 (wie in Anm. 6), S. 821.
- 29 Als Überblick z. B. Nakamura Kōji und Kishi Fumikazu (Hrsg.), Nihon bijutsu o manabu hito no tame ni [Für den Studenten der japanischen Kunstgeschichte], Kyōto 2001.
- 30 Sakakibara 2002 (wie Anm. 7), S. 359.
- 31 Vgl. Katharina Henkel und Carolin Boulmann, Garten des Lebens. Ein Wandschirm von Pierre Bonnard, Köln 2002.
- 32 Louis Gonse, L’Art Japonais, 2 Bde, Paris 1883 (erste japanische Übersetzungsausgabe 1893).
- 33 Vgl. Komaneky 1984 (wie in Anm. 13), S. 49.
- 34 Commission imperiale du Japon à l’exposition universelle de Paris (Hrsg.), Histoire de l’art du Japon, Paris 1900; erste japanische Ausgabe: Kōhon Nihon teikoku bijutsu ryakushi, Tōkyō: Kokkasha 1901.
- 35 Sowohl die französische Ausgabe von 1900 als auch die japanische von 1901 enthalten die folgenden ganzseitigen Abbildungen, in damaliger Schreibweise: (1) Pl. XLV (S. 156/157, jap. S. 150/151, Nr. 158) Une pair d’ écrans, dragon et tigre, XVe siècle (appartenant au baron H. Mitsai) ; (2) Pl. XLVIII (S. 176/177; jap. S. 170/171, Nr. 175) Écuries (peintures sur paravent), XVIe siècle (par Kano-Yei-Tokou, appartenant au comte Ouyesoughi-motrineri); (3) Pl. XLIX (S. 180/181; jap. S. 172/173, Nr. 176) Fleurs et Oiseaux, XVIe siècle (par Kano-Sanrakou, appartenant

- au marquis Tokougawa Yoshinori) ; (4) Pl. LIV (S. 204/205; jap. S. 200/201, Nr. 191) L' empereur Guio (par Kanô Tannyou), XVIIe siècle ; (5) Pl. LVIII (S. 212/213; jap. S. 210/211, Nr. 196, 197) 1. Shoga poursuivant Kanshin (par Yosha Bouson, XVIIIe siècle, Foudjiwara Gehnsakou Kyauto), 2. Guentokou visitant Komi dans la neige (XVIIIe siècle, Foudjiwara Gehnsakou Kyauto).
- 36 Berger 1980 (wie in Anm. 4), S. 102.
- 37 Vgl. Kinoshita Nagahiro: Bijutsushi wa ikani kakaretekita ka? Meiji 20–30nendai ni okeru bijutsushi kijutsu [Wie ist Kunstgeschichte geschrieben worden? Japanische Kunstgeschichtsschreibung im späten 19. Jahrhundert], in: Iwaki Kenichi (Hrsg.), Geijutsu kattô no genba. Kindai Nihon geijutsu shisô no kontekusuto [Kunst, Ort von Konflikten. Kontexte des Nachdenkens über Kunst im modernen Japan], Kyôto 2002, S. 32–48.
- 38 Michele Marra, Introduction, in: ders. (Hrsg.), Modern Japanese Aesthetics. A Reader, Honolulu 1999, S. 1–14, S. 2.
- 39 Vgl. August Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter, Berlin 1998 (Originalausgabe 1905). Die erste Ausgabe auf japanisch erschien unter dem Titel *Geijutsugaku no kiso gainen: Kodai kara chûsei e no katoki ni sokushita hihanteki ronkyû narabi ni taiketeiki renkan ni okeru jojutsu*, übers. v. Inomo Nobuyuki, Tôkyô 2003.
- 40 Satô Dôshin, Meiji kokka to kindai bijutsu. Bi no seijigaku [Meiji-Staat und moderne Kunst. Eine Politologie des Schönen], Tôkyô 1999, S. 128.
- 41 Taki Seiichi, Japanese Fine Art, Tôkyô 1931, S. 3.
- 42 Taki 1931 (wie Anm. 41), S. 5.
- 43 Yashiro Yukio, Einführung in die japanische Malerei (Japanisch-Deutscher Geistes Austausch Heft 6), Tôkyô 1935, S. 5.
- 44 Yashiro 1935 (wie Anm. 43), S. 25–27.
- 45 Yashiro 1935 (wie Anm. 43), S. 26.
- 46 Berger 1980 (wie in Anm. 4), S. 46.
- 47 Vgl. Ernest Fenollosa, A Review of the Chapter on Painting in Gonse's *L'Art Japonais*, in: The Japan Weekly Mail 1884, Nr. 12, S. 37–46. Die buddhistische Kunst steht im Zentrum der anfänglich unter Fenollosas Mitwirkung erschienenen bilingualen Bildband-Serie von Tajima Shiichi (Hrsg.), Shinbi Taikan/ Selected relics of Japanese art, 20 Bde, Kyôto 1899–1908.
- 48 Brinckmann 1889 (wie in Anm. 10), S. 190.
- 49 Brinckmann 1889 (wie in Anm. 10), S. 164.
- 50 Vgl. Sakakibara Satoru, Bijutsukan e ikô: Byôbu-e no keshiki o aruku [Auf ins Museum: Ein Spaziergang durch die Landschaft der Stellschirmbilder], Tôkyô 1997, S. 187.
- 51 Oliver Impey, The art of the Japanese folding screen. The collections of the Victoria and Albert Museum and the Ashmolean Museum, Oxford 1997, S. 23.
- 52 Nakatani 2002 (wie in Anm. 3), S. 24.
- 53 Vgl. John Clark, Modern Asian Art, Honolulu 1998, S. 73–75.
- 54 Ten'i suru „nihonga“ – Bijutsukan no jidai ga motarashita mono [Sich verschiebende „nihonga“: Resultate des Zeitalters des Kunstmuseums], Kanagawa kenmin hall, 22.–23. März 2003.
- 55 Kitazawa Noriaki, „Nihonga“ no ten'i [Verschiebung von „nihonga“], Tôkyô 2003, S. 70–71.
- 56 Vgl. Bunkachô [Amt für Kultur] (Hrsg.), Bunkazai hogo teiyô [Bestimmungen zum Schutz der Kulturgüter], Loseblattsammlung, Tôkyô 1996, S. 329–34.
- 57 Shiokawa Bunrin: *River Landscape with Fireflies*, 1874; Kayama Matazô: *Star Festival/ Tanabata no hi*, 1967. Vgl. Ausstellungskatalog St. Louis, The Saint Louis Art Museum 1995: „Nihonga: Transcending the Past, 1868–1968“, Hrsg. Ellen P. Conant.
- 58 Vgl. Yamane 1989 (wie in Anm. 18), S. 8.
- 59 „Gendai no me: Nihon no bijutsushi kara“ [„Das Auge der Gegenwart: Aus der japanischen Kunstgeschichte“], 1954; „Gendai no me: Ajia no bijutsushi kara“ [„Das Auge der Gegenwart: Aus der asiatischen Kunstgeschichte“], 1955. Vgl. Kuraya Mika, Tomiyama Hideo shi ni kiku 2; „Tôkyô kokuritsu kindai bijutsukan no hanseiki“ rensai 10 [Serie „Ein halbes Jahrhundert Nationalmuseum für moderne Kunst Tôkyô“ 10. Folge: Tomiyama Hideo berichtet (Teil 2)], in: Gendai no me (Newsletter des Nationalmuseums für moderne Kunst Tôkyô) 531, Dez. 2001– Jan. 2002, S. 14–15, S. 14.

- 60 Vgl. Nakatani 2002 (wie in Anm. 3), S. 15.
- 61 Vgl. u. a. die Werke der Ausstellung „Art in Japanesque: Gendai no ,nihonga' to ,nihonga'teki imeiji“ [Art in Japanesque: Gegenwärtige „*nihonga*“ und „*nihonga*“-artige Bilder], die 1993 im O Art Museum in Tōkyō gezeigt wurde.
- 62 Vgl. z. B. seine Exponate in der Ausstellung „Pittura/Painting: From Rauschenberg to Murakami, 1964–2003“, die im Rahmen der 50. Biennale von Venedig 2003 veranstaltet wurde.