

Welches Fazit lässt sich im Anschluss an die kritische Lektüre dieser drei Neuerscheinungen zu bedeutenden Kunsthistorikern des 20. Jahrhunderts formulieren? Alle drei bereichern unsere Kenntnisse über die Geschichte der internationalen Kunstgeschichte durch die Aufarbeitung der diskursiven Felder, im Rahmen derer sich noch heute relevante kunstwissenschaftliche Theoriebildung vollzog und durch die Erschließung bislang unbekannter Archivmaterials. Und doch bleiben grundsätzliche Bedenken: Denn was durch die Arbeit der Herausgeber und Autoren letztlich entstanden ist, sind drei monolithische Publikationen zu gleichzeitig aktiven Wissenschaftlern des letzten Jahrhunderts, die sich ohne nennenswerte Verbindungen gegenüberstehen. Zwar ermöglicht eine solche monographische Herangehensweise die inhaltliche Eingrenzung und methodisch kontrol-

lierte Handhabung des Forschungsmaterials. Doch der Erkenntnisgewinn in ideologie-, geschmacks- oder visualitätsgeschichtlicher Hinsicht bleibt begrenzt. Interdisziplinäres Interesse darf sich wohl keines der Bücher erhoffen. Schwerer wiegt jedoch der Umstand, dass auch innerhalb der eigenen Disziplin strikt auf die mehr oder weniger starke Historisierung einzelner Persönlichkeiten konzentrierte Studien nur geringe Impulse setzen können. Denn sie pflegen per se eine heroisierende Erinnerungskultur, die an einer kritischen Methodendiskussion wenig Interesse zeigt.

TOBIAS TEUTENBERG, M. A.

Modernisierung durch Übersetzung: Die Entstehung der modernen japanischen Kunst

Chelsea Foxwell
**Making Modern Japanese-Style
 Painting: Kanô Hôgai and the
 Search for Images.** Chicago,
 The University of Chicago Press
 2015. 296 S., 104 Abb.
 ISBN 978-0-226-11080-6. \$ 65.00

Das die Kunstgeschichte angesichts der ökonomischen und kulturellen Globalisierungsprozesse sich nicht auf die Untersuchung europäischer und nordamerikanischer Kunst beschränken dürfe, lautete eine zentrale kritische Forderung der letzten Jahre. Professuren für afrikanische, südamerikanische,

nah- und fernöstliche, ja selbst für ost- oder südosteuropäische Kunstgeschichte sind (zumindest im deutschsprachigen Raum) trotzdem nach wie vor nicht selbstverständlich. Aus verschiedenen Gründen stellt sich die institutionelle Situation in den USA und in England anders dar, aber die Frage, wie eine transnationale Kunstgeschichte im globalen Kontext eigentlich zu schreiben sei, ist auch dort, wo die Bedingungen für neue Verknüpfungen zwischen den verschiedenen Kunstgeschichten besser sind, offen geblieben.

DIE MODERNE ÜBERSETZEN

Chelsea Foxwells Buch widmet sich dem Zeitalter der Weltausstellungen als unmittelbarer Vorgeschichte der globalisierten Gegenwart. *Making Modern Japanese-Style Painting. Kanô Hôgai and the Search for Images* verfolgt die Konsequenzen, die dieses Zeitalter für die Kunst in Japan hatte,

aber auch den engen Zusammenhang zwischen der Entstehung der modernen japanischen Malerei und der intensiven Rezeption des Westens im Japan des 19. Jahrhunderts. Von der Inspiration westlicher Künstler durch exotische Vorbilder, von Primitivismus, Orientalismus, Japonismus, Exotismus haben wir schon oft, viel und in unterschiedlicher Qualität gelesen. Von der Moderne in Afrika, in Japan oder in der Südsee weiß die Kunstgeschichte dagegen immer noch viel zu wenig. Foxwell erzählt die japanische Parallelgeschichte zur großen Erzählung von der Genese der westlichen Moderne aus der Rezeption der sogenannten „außereuropäischen“ oder „nichtwestlichen“ Kunst. Damit schildert die Autorin eine Geschichte aus dem 19. Jahrhundert, von der die Kunstgeschichtsschreibung lange Zeit nichts wissen wollte. Lehrstühle für japanische Kunstgeschichte werden erst seit den 1990er Jahren überhaupt an Spezialisten für die Moderne vergeben; bis in die 1960er Jahre endeten historische Überblickswerke in der Regel mit der Kunst der Edo-Zeit, d. h. mit der Epoche der japanischen Abschließung, die im 17. Jahrhundert begann und mit der erzwungenen Öffnung des Landes durch die Amerikaner im Jahr 1853 endete. Alles, was danach kam, galt Generationen von Kunsthistorikern als bloße Imitation oder Kopie westlicher Vorbilder und deshalb als wenig beachtenswert.

Dass die japanische Modernisierung auf dem Prinzip der Übersetzung basierte, um den Westen „einzuholen und zu überholen“ und der Kolonialisierung zu entgehen, macht sie jedoch für die Fragestellungen der transnationalen Geschichtsschreibung besonders interessant. Außer der Eisenbahn und seiner Verfassung übernahm Japan in der Meiji-Zeit (1868–1912) auch das moderne System der Künste vom Westen. Das 1856 etablierte „Amt zum Studium der Bücher der Barbaren“, aus dem wenig später die Universität Tokyo hervorgehen sollte, unternahm erste systematische Untersuchungen über die Prinzipien der Ölmalerei. Sogenannte Kontraktausländer – darunter der junge Harvard-Absolvent Ernest Fenollosa,

der in Tokyo die Philosophie Hegels, aber auch die politische Ökonomie John Stuart Mills lehrte – halfen dabei, dass Japan innerhalb kürzester Zeit Anschluss an die westliche Moderne fand. So wurde im Zuge der Vorbereitungen für die Wiener Weltausstellung von 1873 nicht nur der Begriff der „schönen Künste“ als *Bijutsu* ins Japanische übertragen und die Trennung von angewandter und freier Kunst nach Japan übersetzt, sondern auch das öffentliche Ausstellungswesen nach westlichem Vorbild eingeführt. Nur wenig später sollte in Tokyo eine technische Hochschule eröffnen, an der *Yōga* – „Malerei im westlichen Stil“ –, d. h. perspektivisch genaues Zeichnen und Ölmalerei, gelehrt wurde.

Für den Meiji-Staat war die Ölmalerei eine der vielen Errungenschaften der westlichen Moderne, die die junge japanische Nation sich anzueignen hatte, wollte sie dem Westen nicht unterliegen. Für westliche Japanliebhaber und Japonisten, deren Begehren sich nahezu ausschließlich auf die Kunst des „alten Japan“ richtete, war die Ölmalerei dagegen nur ein weiteres Indiz für den Niedergang der autochthonen ästhetischen Traditionen – eine harsche Kritik, die in Japan rasch aufgegriffen wurde. Foxwell setzt hier an und beschreibt, inwiefern selbst die als Reaktion auf diese Kritik entstandene sogenannte „japanische Malerei“ (*Nihonga*), die tradierte Formen und Techniken adaptierte, als „Malerei in Übersetzung“ zu verstehen ist.

KANŌ HŌGAI UND DER „JAPANISCHE STIL“

Foxwells Buch, durchweg mit großen Farb- und Duotonabbildungen in hervorragender Qualität ausgestattet, gliedert sich in sechs ungefähr gleich lange Kapitel. Die ersten beiden beschäftigen sich mit dem Aufkommen der staatlich geförderten öffentlichen Ausstellungskultur und der Ausdifferenzierung des Kunstmarktes in der Umbruchsituation zwischen dem Ende des Tokugawa-Shogunats und der Meiji-Restauration. Weshalb Kanō Hōgai, anhand von dessen Werken Foxwell ihre Geschichte der modernen japanischen Malerei in den folgenden Kapiteln dicht und detailreich entfaltet, für die Untersuchung so geeignet ist, hätte für Leser außerhalb der auf Japan spezialisierten

Kunstgeschichte expliziter begründet werden müssen. Denn Hōgai stellt eine ebenso merkwürdige wie interessante Übergangsfigur dar. Einerseits handelt es sich bei ihm um einen der letzten Maler der Kanō-Schule, also jener ungeheuer wirkmächtigen Schule, deren Mitglieder dem Tokugawa-Shogunat über 400 Jahre lang als Hofmaler gedient hatten. Andererseits gilt Kanō Hōgai, der starb, noch bevor 1889 die Tokioter Kunsthochschule eröffnet wurde, an der ausschließlich Malerei „im japanischen Stil“ (*Nihonga*) gelehrt werden sollte, seit jener Zeit als deren Ahnherr. Dass Hōgai und die *Nihonga*-Malerei insgesamt außerhalb von Japan nahezu unbekannt sind, obwohl sie zuerst im Hinblick auf einen westlichen Markt konzipiert worden war, gehört, wie der japanische Kunsthistoriker Dōshin Satō bemerkt hat, zu den für *Nihonga* konstitutiven Paradoxien (vgl. *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, Los Angeles 2011, 309–323).

Wie die meisten der jüngeren Studien zur japanischen Moderne basiert Foxwells Buch auf den grundlegenden Untersuchungen von Satō und Noriaki Kitasawa, deren Publikationen bislang nur teilweise in Übersetzung vorliegen; ein Umstand, der von den nach wie vor asymmetrischen Beziehungen zwischen der auf Englisch, Französisch, Deutsch oder Italienisch publizierenden kunsthistorischen Forschung und dem Rest der Welt zeugt (vgl. u. a. Kitasawa, *Me no shinden: ‚Bijutsu‘ juyōshi nōto* [Palast des Auges: Anmerkungen zu einer Rezeptionsgeschichte der ‚schönen Künste‘], Tokyo 1989; Satō, *Nihon bijutsu‘ tanjō: Kindai nihon no, kotoba‘ to senryaku* [Die Geburt der ‚japanischen Kunst‘: Begriffe und Strategien des modernen Japan, Tokyo 1996]). Obwohl Foxwells Untersuchung sich nicht in der Auslegung der Thesen von Satō oder Kitasawa (auf den die Formulierung von der *Nihonga*-Malerei als „Malerei in Übersetzung“ ursprünglich zurückgeht) erschöpft, ist es vor diesem Hintergrund bereits ein Verdienst, sie einer breiteren Leserschaft zur Kenntnis zu bringen.

Anders als Satō oder Kitasawa, deren Arbeiten sich u. a. der japanischen Foucault-Rezeption ver-

danken, unternimmt Foxwell wenige begriffsgeschichtliche und keine institutionengeschichtlichen Analysen. Weil ihr Interesse erklärtermaßen den Objekten und deren unmittelbaren Rezeptionskontexten gilt, verzichtet sie auf umfänglichere Darstellungen der an der *Nihonga*-Malerei als nationalistischem Konkurrenzunternehmen zur „Malerei im westlichen Stil“ beteiligten Akteure, zu denen außer dem Amerikaner Fenollosa, der eine Zeitlang als Mäzen des ehemaligen Hofkünstlers Hōgai auftrat, auch die schillernde Figur des japanischen Kunsthistorikers und Kulturfunktionärs Okakura Kakuzō zählt. Dabei verlässt sich die Autorin zu sehr darauf, dass bestimmte Basisinformationen zur Geschichte, Theorie und Institutionalisierung der *Nihonga*-Malerei und zu den politischen Interessen der Akteure ihrer Leserschaft bereits bekannt sind.

AUSSTELLUNGSKULTUR UND STRUKTURWANDEL DER ÖFFENTLICHKEIT

Was Foxwell liefert, ist eine nahezu detaillierte und zugleich differenzierte Darstellung der Ausstellungskultur und des neu entstehenden Kunstmarkts in der kurzen, ereignisreichen Zeit zwischen den 1860er und 1890er Jahren. Das liest sich vertraut, denn es zählt zum Standard kunsthistorischer Erklärungen der Genese der westlichen Moderne. Beschrieben wird der neue Öffentlichkeitscharakter der in Ausstellungen und Museen zugänglich gewordenen älteren Kunst, die Ablösung des in den Diensten des Shoguns oder der Adligen stehenden Hofkünstlers durch Künstler, die ihre Werke für einen weitgehend anonymen Markt produzieren, und die Entstehung von Ausstellungskunst. Dabei waren diese für die Meiji-Moderne typischen Entwicklungen nicht voraussetzungslos, sondern hatten ihre Anfänge, wie Foxwell darlegt, zumindest teilweise schon in der mittleren und späten Edo-Zeit, im 18. und frühen 19. Jahrhundert, also noch während der restriktiven Herrschaft der Tokugawa-Shogune.

Um die aus der Umbruchphase nach dem Zusammenbruch des Shogunats entstandene Öffentlichkeit der Kunst zu charakterisieren, bezieht

sich Foxwell auf Jürgen Habermas' kanonisch gewordene Untersuchung zum *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Obwohl es nahe gelegen hätte, sucht Foxwell keinen Vergleich mit den entsprechenden europäischen Entwicklungen seit der Französischen Revolution. Ein solcher Vergleich und die kritische Auseinandersetzung mit der Habermas'schen Analyse – von der Habermas 1962 übrigens ausdrücklich schrieb, dass sie nicht idealtypisch zu verallgemeinern und „auf formal gleiche Konstellationen beliebiger geschichtlicher Lagen“ zu übertragen sei (*Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied/Berlin 1962, 7) – hätten deutlich machen können, wie ähnlich oder unterschiedlich die Öffentlichkeit der aus dem Hochmittelalter hervorgegangenen bürgerlichen Gesellschaft Europas und diejenige der Kunst im modernen Japan wohl tatsächlich waren. Hier wäre genauer nachzufragen, gerade weil die japanische Gesellschaft der Meiji-Zeit auf der Adaption westlicher Paradigmen basierte, kulturelle Übersetzungsprozesse sich jedoch nie deckungsgleich vollziehen, und weil die neuen westlichen Konzepte und Paradigmen in Japan wiederum auf ältere, schon viel früher aus China importierte Begriffe von Regierung und Öffentlichkeit trafen (vgl. Noriko Aso, *Public Properties. Museums in Imperial Japan*, Durham 2013, 10ff.).

U nabhängig von der Tauglichkeit des Habermas'schen Modells für die japanischen Verhältnisse bleibt festzuhalten, dass sich, wie Foxwell zeigt, die ersten öffentlichen Ausstellungen im Japan des 19. Jahrhunderts direkt am Vorbild der europäischen Weltausstellungen orientierten. Es etablierte sich ein zweigliedriges System: Objekte, die auf der Weltausstellung gezeigt werden sollten, wurden zunächst der einheimischen Öffentlichkeit in Japan und dann dem internationalen Publikum präsentiert oder umgekehrt. Das Ausstellungswesen im Japan des 19. Jahrhunderts formierte sich also, wie Foxwell en détail beschreiben kann, von Anfang an im Bewusstsein eines internationalen Publikums und im Abgleich mit des-

sen Bewertungsmaßstäben. Erste Anforderung an die so entstandene moderne japanische Ausstellungenkunst war nunmehr, dem Ausland und dem Inland ein überzeugendes Image von Japan vermitteln zu können. Diese problematische Fixierung auf die Repräsentation von Japanizität hat sich noch viel länger gehalten, als Foxwell es in *Making Modern Japanese-Style Painting* nachvollzieht; sie lässt sich bis in die japanischen Avantgarden der Zeit nach 1945 verfolgen und bis zu dem als *Nihonga*-Maler ausgebildeten, heute weltweit wohl berühmtesten japanischen Gegenwarts-künstler Takashi Murakami.

„NIHONGA“ UND DIE DOPPELTE IDENTITÄT DER JAPANISCHEN MALEREI

Was die moderne „japanische Malerei“ auszeichnen sollte, ließ sich Foxwell zufolge gleichwohl nur ex negativo bestimmen: Ölmalerei war zu den ersten, staatlich organisierten öffentlichen Kunstaustellungen im 19. Jahrhundert, die viele Tausende Besucher anzogen, nicht zugelassen. Und obwohl diese Ausstellungen ein derart großes und schon deswegen notwendigerweise heterogenes Publikum anzogen, suchte sich die moderne japanische Ausstellungenkunst auch gegenüber der plebejischen Öffentlichkeit der *Ukiyo-e* abzugrenzen. Foxwell nennt *Nihonga* aus diesem Grund „the inverse of *ukiyo-e*“ (137), eine Malerei also, die das Spiegelbild der im Westen so beliebten und bekannten narrativen Farbholzschnitte war, zugleich aber beanspruchte, ein anderes Bild von Japan und von der japanischen Kunst zu vermitteln, als es die populären *Ukiyo-e* vermochten.

Mit welchen formalen, materiellen und semantischen Übersetzungsproblemen die *Nihonga*-Malerei im Einzelnen konfrontiert sein sollte, entwickelt Foxwell zuerst beispielhaft anhand von für die Weltausstellungen oder für den Export in den Westen produzierten Gegenständen. Das wesentliche Charakteristikum dieser Objekte, die parallel zur Beschleunigung der aktuellen Globalisierungsprozesse verstärkt in den Fokus der Forschung geraten, war laut Foxwell ihre „doppelte Identität“: als japanische *und* westliche Objekte, als Muster handwerklicher Meisterschaft, Belege

industriellen Fortschritts und als Beispiele einer Kunstproduktion, die der schönen, freien Kunst des Westens ebenbürtig zu sein beanspruchte (60). Ebenso wie diese hybriden Objekte sollte auch die moderne „japanische Malerei“ dem als *Bijutsu* übersetzten westlichen Kunstbegriff genügen und dabei Verschiedenstes leisten. Indem sie archaisierend auf tradierte Darstellungsmodi, Bildformen oder Motive Bezug nahm, sollte sie ein Verhältnis zur Vergangenheit etablieren, das diese, ganz im Sinne des damals von Okakura Kakuzō entworfenen Konzepts der andauernden „Wiedergeburt“ der japanischen Kunst, dauerhaft vergegenwärtigte.

Konkret konnte das z. B. heißen, dass ein Künstler wie Kanō Hōgai sich die mittelalterliche Tuschkmalerei Sesshūs aneignete. Dieses besondere Verhältnis der *Nihonga*-Malerei zur Vergangenheit konnte sich aber auch in der selbstreferentiellen Darstellung historischer Werke im modernen, häufig nach westlicher Manier als Tafelbild gerahmten Gemälde als Bild im Bild artikulieren. Foxwell zufolge hat sich die moderne japanische Malerei nicht zuletzt durch die Rezeption von Fenollosas formalistischer Ästhetik stilistisch und motivisch vereinfacht, um für ein größeres Publikum (d. h. für ungebildete japanische oder illiterate westliche Betrachter ohne literarische und historische Vorkenntnisse) zugänglich und universell „lesbar“ zu sein. Umgekehrt konnte der maleri-

sche Rekurs auf komplexere, von Foxwell wiederholt als „grotesk“ bezeichnete Darstellungsformen dazu dienen, nunmehr auf den freien Markt angewiesenen Malern ein Alleinstellungsmerkmal zu verleihen, oder dazu, ethnische und kulturelle Differenzen eines heterogenen Publikums zu überbrücken.

Foxwells Buch ist ein kenntnisreicher Beitrag zur Hōgai-Forschung, die lange ohne eine umfassende, kritische Neuuntersuchung der Werke dieser für die Kunstgeschichte des modernen Japan legendären Figur auskommen musste. Überdies ist es ein lesenswerter Beitrag zu einer Kunstgeschichte der Globalisierung. An Foxwells Untersuchung erweist sich aber auch, mit welchen grundsätzlichen Schwierigkeiten Projekte konfrontiert sind, die Verbindungen zwischen den verschiedenen Kunstgeschichten historisch untersuchen wollen und dabei zugleich neue methodische Verbindungen zu knüpfen suchen.

DR. VERA WOLFF

NEUES AUS DEM NETZ

The Bauhaus, a comprehensive new digital resource, launched by the Harvard Art Museums

The Harvard Art Museums have unveiled a new online resource

dedicated to the Bauhaus, expanding access to one of the first and largest Bauhaus collections in the world. The Bauhaus, a digital Special Collection available at <http://www.harvardartmuseums.org/collections/special-collections/the-bauhaus>, supports understanding and scholarship on the 20th century's most influential school of art and design, in addition to the school's extensive ties to Harvard Uni-

versity and the greater Boston area. The digital resource relates to a broader Bauhaus project that will culminate in a major exhibition and related programming across the Harvard campus in 2019 on the occasion of the centennial anniversary of the founding of the school. The resource includes the following:

1) The Holdings section presents a new way of looking at the Harvard Art Museums' 32,000+