

# SPUREN

---

## FORSCHUNGSREISEN

Die Reihe „Spuren. Forschungswege“ hat zum Ziel, die Ergebnisse wissenschaftlicher Aktivitäten in verschiedenen Bereichen der universitären Forschung (Geisteswissenschaften und Bildung, Wirtschaft und Recht, Naturwissenschaften, Medizin) zu valorisieren. Sie ist in erster Linie auf die Verbreitung von Studien ausgerichtet, die im Rahmen der Universität Udine durchgeführt wurden, berücksichtigt aber auch andere italienische und internationale Forschungszentren. Der wissenschaftliche Ausschuss ist der des Verlags.

*Die vorliegende Publikation  
wurde unter der Schirmherrschaft  
von*



**comune di trieste**

*mit Unterstützung von*



**UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI UDINE**  
hic sunt futura



ABTEILUNG  
FÜR  
GEISTESWISSENSCHAFTEN  
UND KULTURERBE



**Banca TER**  
Credito Cooperativo PUG

*Auf dem Titelblatt*

Utagawa Hiroshige, *Yokkaichi, Fluss Mie*  
(*Yokkaichi Miegawa*), um 1832-1834,  
kolorierter Holzschnitt (*nishiki-e*) (Triest,  
Städtisches Museum für Orientalische Kunst,  
Inv. SNR 1571).

*Fotografien*

Marino Ierman

*Druck*

Press Up, Ladispoli (Rom)

© **FORUM** 2021

Editrice Universitaria Udinese  
FARE srl mit Alleingesellschafter  
Unternehmen unter der Leitung und  
Koordination der Universität Udine  
Via Palladio, 8 – 33100 Udine  
Tel. 0432 26001 / Fax 0432 296756  
[www.forumeditrice.it](http://www.forumeditrice.it) ISBN

978-88-3283-239-6

**SEIDE,  
PORZELLAN  
UND**

---

**PAPIER**

EINE REISE DURCH DAS  
STÄDTISCHE MUSEUM FÜR  
ORIENTALISCHE KUNST  
VON TRIEST

HERAUSGE  
GEBEN VON  
SIMONE FURLANI

---

Aus Seide, Porzellan und Papier: Ein Rundgang durch das Städtische Museum für Orientalische Kunst in Triest / herausgegeben von Simone Furlani. - Udine: Forum, 2021. (Spuren: Forschungswege) ISBN 978-88-3283-239-6

1. Kunst – Asien – Sammlungen [des] Städtischen Museums für Orientalische Kunst in Triest  
I. Furlani, Simone

709.5 (WebDewey 2021) – BILDENDE KUNST. ASIEN

Katalogkartei erstellt vom Bibliothekssystem der Universität Udine

---

# INHALT

Vorwort des Herausgebers	S.	7
<i>Laura Carlini Fanfogna</i> Vorstellung	»	11
<i>Michela Messina</i> <b>Räume des Orients. Für eine Biografie des Städtischen Museums für Orientalische Kunst in Triest zu seinem zwanzigjährigen Bestehen (2001-2021)</b>	»	13
<i>Chiara Mascarello</i> <b>Aus dem Swät-Tal: Zeugnisse der Abwesenheit</b>	»	25
<i>Simone Furlani</i> <b>Zwischen Symbolen und Spontaneität: die acht Unsterblichen des Taoismus</b>	»	39
<i>Clara Galzerano</i> <b>Das Porzellan von Cozzi: zwischen <i>Chine imaginaire</i> und moderner Welt</b>	»	47
<i>Maurizio Lorber</i> <b>Ukiyo-e-Drucke: die visuelle Beziehung zwischen Orient und Okzident</b>	»	65
<i>Nicolò Anesa</i> <b>Der Samurai, der Stahl und das Schwert</b>	»	83
<i>Simone Furlani</i> <b>Die <i>schlafende</i> Shōjō von Triest</b>	»	99
Die Autoren	»	109



## **UKIYO-E-DRUCKE: DIE VISUELLE BEZIEHUNG ZWISCHEN OST UND WEST**

Maurizio Lorber

Im *Schnellkurs für vereinfachtes Zeichnen* (1812-1814) porträtiert sich Katsushika Hokusai beim Malen der fünf Schriftzeichen, die der Definition „*Abschlussband Schnellkurs*“ entsprechen, wobei er mit Händen, Füßen und Mund gleichzeitig mehrere Pinsel hält<sup>1</sup>. Er zeichnet also keine Figuren, sondern chinesische Schriftzeichen. Dieses Bild eignet sich gut, um das grundlegende Konzept der japanischen Maltradition, das sich so sehr vom westlichen unterscheidet, ikonografisch zu veranschaulichen. In diesem Zusammenhang sind die Worte von Hokusai ein guter Ausgangspunkt, um die konzeptionellen und ästhetischen Unterschiede zu verstehen:

Seit meinem sechsten Lebensjahr liebe ich es, die Form der Dinge zu kopieren, und seit meinem fünfzigsten Lebensjahr veröffentliche ich oft Zeichnungen, aber bis zu dem, was ich mit siebzig Jahren dargestellt habe, gibt es nichts Bemerkenswertes. Mit dreiundsiebzig habe ich ein wenig die Essenz der Struktur von Tieren und Vögeln, Insekten und Fischen, des Lebens von Kräutern und Pflanzen erahnt, und deshalb werde ich mit sechsundachtzig noch weiter vorankommen; mit neunzig werde ich den verborgenen Sinn noch tiefer ergründen, und mit hundert Jahren werde ich vielleicht wirklich die Dimension des Göttlichen und Wunderbaren erreicht haben. Mit einhundertzehn Jahren werden sogar ein Punkt oder eine Linie mit eigenem Leben ausgestattet sein<sup>2</sup>.

Was Hokusai uns insbesondere in diesem letzten Satz mitteilt, geht auf die Kunst der Kalligraphie zurück, ein Erbe der alten chinesischen Tradition

<sup>1</sup> *Spontane Meisterschaft. „Schnellkurs für vereinfachtes Zeichnen“ von Katsushika Hokusai*, ital. Übersetzung und Bearbeitung von S. Vesco, Venedig 2020.

<sup>2</sup> Vgl. *Hokusai*, vorgestellt von T. Duret, mit einem Essay von M. Tazartes, Mailand 2016, S. 178.

wonach seit der Ming-Zeit davon ausgegangen wurde, dass dieses Wissen neben der Malerei zur Bildung eines kultivierten Menschen beitragen sollte.

Die Ästhetik, die dieser auf die Malerei übertragenen Technik zugrunde liegt, trägt dazu bei, eine Art *kompensumartige* oder zusammenfassende *Pictura* zu schaffen, die in wenigen Strichen die minimalen Zeichenmerkmale eines Baumes, eines Menschen, eines Tieres oder einer Landschaft zu definieren sucht. Hat der Künstler das Schema verstanden, kann er das strukturelle Wesen des dargestellten Objekts wiedergeben, das weder eine visuelle Kopie des dargestellten Objekts ist noch sein will. Wie Ernst Gombrich gezeigt hat, ist auch die Tradition des *Trompe-l'œil* keine virtuelle Duplikation, sondern evoziert durch eine Reihe von ikonischen Hinweisen die visuelle Realität, unterstützt durch das Auge des Betrachters. Diese semiotische Annahme, die Gombrichs vielleicht bekanntestem Buch zugrunde liegt, war in der japanischen Maltradition eine selbstverständliche Tatsache auf der Ebene der Praxis<sup>3</sup>.

Es war die enge Verbindung zwischen Malerei und Kalligraphie, die den orientalischen Künstlern ein größeres Bewusstsein für die Konventionalität der figurativen Darstellung verlieh<sup>4</sup>. Tatsächlich sind Ideogramme in ihrer Zeichenkodierung das Ergebnis einer grafischen Synthese

. Als Beispiel sei hier das Ideogramm 木 („Baum“), das in seiner grafischen Wesentlichkeit an die stilisierte Form eines Baumes<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> „Die Botschaft, die der Künstler aus der sichtbaren Welt empfängt, muss verschlüsselt werden [...], dieser verschlüsselte Code [wurde] nach und nach an die Art von Zeichen angepasst, die die Kunst vermitteln sollte“; E.H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Eine Studie über die Psychologie der bildlichen Darstellung*, Turin 1965, S. 221.

<sup>(4)</sup> Gian Carlo Calza bezweifelt diesen engen Zusammenhang, den wir hingegen zu belegen versuchen: „In Ostasien gibt es Stimmen, die behaupten, dass Zeichnen und Malen aus der Schrift hervorgegangen sind, und auch wenn ich persönlich diesbezüglich starke Zweifel habe, ist diese Verbindung zweifellos viel stärker als bei uns.“ G.C. Calza, *Lezioni del professore Hokusai*, in „Il Sole24ore“, 6. Dezember 2020.

<sup>5</sup>Das Ideogramm „Baum“ wird, obwohl es durch die stilisierte Form eines Baumes motiviert ist, normalerweise nicht aufgrund seiner ikonischen Ähnlichkeit erkannt. Wenn der Schreiber es verwendet, erfolgt die Assoziation zwischen einem mentalen Konzept und einem willkürlichen Zeichen. Auch wenn viele Ideogramme piktografisch ikonisch identifizierbar sind, werden sie im täglichen Gebrauch nicht als solche erkannt.

Die japanischen Künstler waren sich aufgrund ihrer figurativen Tradition bewusst, dass jede Darstellung auf einem Schema basiert, das eine Auswahl des Sichtbaren vornimmt, sodass Hokusais Überlegungen eine semiotisch sehr fortgeschrittene Erkenntnis zugrunde liegen: Die Zeichnung einer Figur, die aus wenigen Linien oder Pinselstrichen besteht, erhebt keinen Anspruch darauf, das ausgewählte Objekt vollständig darzustellen.

Der orientalische Künstler, wie Gombrich in Bezug auf die Anweisungen in einem chinesischen Malhandbuch<sup>6</sup> schrieb, kann Berge, Bäume oder Blumen darstellen, weil er das Geheimnis ihres Seins kennt und die Beschwörung ihres Aussehens auf der Grundlage des völligen Vertrauens in die erworbenen Formeln erfolgt. Dies geschieht, weil das Ziel nicht darin besteht, eine *Mimesis* zu schaffen, bei der die Darstellung idealerweise auf die Duplizierung des Objekts abzielt – das *Trompe-l'œil* –, sondern darin, sein Wesen zu erfassen, um es, wie wir sagen würden, poetisch zu evozieren<sup>7</sup>:

Auch wenn die Figuren ohne Augen gemalt sind, müssen sie den Eindruck erwecken, dass sie schauen; auch wenn sie ohne Ohren gemalt sind, müssen sie den Eindruck erwecken, dass sie hören [...]. Es gibt Dinge, die tausend Pinselstriche nicht darstellen könnten, die aber mit wenigen Strichen erfasst werden können, sofern diese richtig gesetzt sind. Das ist wahrhaftig das Sichtbare zum Ausdruck bringen<sup>8</sup>.

Diese kurzen Hinweise veranschaulichen, wie die prägnante Sprache der Kalligraphie diese Darstellungsweisen unterstützte und gleichzeitig eine konzeptionelle Grundlage bildete, die sich von Anfang an von der westlichen Tradition unterschied. Das bedeutet natürlich nicht

ihren ursprünglichen ikonischen Wert, sondern werden als unbegründete und willkürliche Zeichen behandelt; A. Tollini, *Kanji: Elemente der Linguistik japanischer Ideogramme*, Pavia 1992, S. 52.

<sup>6</sup> Es handelt sich um *das Handbuch* „Der Garten, so groß wie ein Senfkorn“, das aus der Qing-Dynastie stammt und dessen erster Band 1679 veröffentlicht wurde.

<sup>7</sup> E.H. Gombrich, *Kunst und Illusion*, zitiert, S. 184-185.

<sup>8</sup> Aus *dem Handbuch des Gartens, der so groß ist wie ein Senfkorn*, zitiert in E.H. Gombrich, *Kunst und Illusion*, zit., S. 249-250.

Es scheint, dass japanische Künstler sich nicht von westlichen Darstellungstechniken angezogen fühlten, sondern diese, wie wir sehen werden, entsprechend ihrer besonderen Tradition und ästhetischen Sensibilität umsetzten.

## Vom Westen zum Osten

Lange bevor in Europa die Mode und Begeisterung für den sogenannten „Japonismus“ aufkam, waren im Land der aufgehenden Sonne bereits tiefgreifende europäische Einflüsse zu erkennen. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts gelang es der Niederländischen Ostindien-Kompanie, nachdem sie ihre portugiesischen Konkurrenten, die 1543 nach Japan gekommen waren, verdrängt hatte, das Handelsmonopol in Japan zu erlangen, den Warenaustausch schrittweise zu intensivieren und das Privileg zu erwerben, im Hafen der winzigen Insel Dejima in der Nähe von Nagasaki anzulegen. Die Japaner waren jedoch nicht nur an Handelsbeziehungen interessiert, sondern schenkten auch technischen und wissenschaftlichen Innovationen große Aufmerksamkeit, wobei sie sich beispielsweise auf Themen wie Navigation oder die Mechanik von Automaten oder Uhren (genannt *Karakuri*, d. h. „Mechanismus“) konzentrierten.

Dieses Interesse an fortschrittlichen europäischen Techniken schlug sich auch im künstlerischen Bereich nieder und führte zu bedeutenden Veränderungen. Ein Beispiel dafür ist die Kenntnis des *Zograskops*, eines optischen Betrachtungsgeräts, durch das perspektivische Stiche, die sogenannten *vues d'optique*, betrachtet werden konnten und das die Neugier der Künstler weckte, da es durch die Betonung der Tiefe den Eindruck eines Reliefbildes vermittelte<sup>9</sup>.

Die *Vues d'optique* oder *Perspective Views* waren perspektivische Stiche, oft handkoloriert, die dazu bestimmt waren, durch diese optischen Geräte betrachtet zu werden<sup>10</sup>. Sie stellten überwiegend Ansichten von

<sup>9</sup> C.A. Zotti Minici (Hrsg.), *Il mondo nuovo: le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema* (Die neue Welt: Die Wunder des Sehens vom 18. Jahrhundert bis zur Entstehung des Kinos), Mailand 1988.

<sup>10</sup> Die Geschichte des stereoskopischen Sehens dauert bis heute an. Google hat nämlich eine Vereinbarung zur Herstellung eines digitalen stereoskopischen Betrachtungsgeräts unterzeichnet, das von

Städte mit einer starken zentralen Perspektive, die durch einen Kanal, eine Straße oder einen zum Horizont hin verlaufenden Arkadenweg definiert ist<sup>11</sup>. Für die Japaner wurde diese ihnen unbekannt Art der Darstellung des Raumes auf einer Ebene zum charakteristischen Merkmal unserer Bildkultur.

Die Bedeutung und Überraschung, die diese perspektivischen Ansichten und optischen Geräte hervorriefen, lässt sich an den japanischen Übersetzungen einiger Begriffe erkennen: Die Linsen, mit denen das optische Gerät ausgestattet war, wurden als „*Oranda-Megane*“ („holländische Linsen“) bezeichnet, während das Gerät selbst als „*Nozoki-Megane*“<sup>(12)</sup> bezeichnet wurde.

Die ersten Drucke aus der Mitte der 1740er Jahre stammen von Okumura Masanobu, der zur Darstellung des Innenraums des Kabuki-Theaters diese perspektivische Darstellung, die sich an das Modell der *vue d'optique* anlehnte, so häufig verwendete, dass sie als „schwebend“ (*uki-e*) bezeichneten, weil sie dem Blick eines Japaners, der mit der Perspektive nicht vertraut war, ein vages Gefühl von Schwindel vermittelten, da der Vordergrund dem Betrachter nahe war und die Figuren im Hintergrund zurückzuweichen schienen. Der Begriff ist jedoch von der Redewendung *ukiyo-e*, „Bild der fließenden Welt“, zu unterscheiden, die die japanische Kunstbewegung der Tokugawa-Zeit<sup>13</sup> bezeichnet.

Das 1938 von William Gruber erfundene Gerät ermöglichte die Betrachtung von Stereodiapositiven, die in einer runden Kartonhalterung angebracht waren: Die View-Master-Scheibe mit sieben Paaren von Plättchen konnte in das Modell G Sawyer's eingesetzt werden, eines der in den 1960er Jahren in Europa am weitesten verbreiteten Modelle und authentischer Nachfolger der „Mondo nuovo“ (Neue Welt) der Jahrmärkte des 18. Jahrhunderts.

<sup>11</sup> C.J. Kaldenbach, *Perspective Views*, in „Print Quarterly“, 2/1985, S. 87-104 und N. Leverenz, *Vues d'optique with Chinese Subjects*, ebenda, 1/2014, S. 20-44.

<sup>12</sup> T. Screech, *The Lens within the Heart. The Western Scientific Gaze and the Popular Imagery in Later Edo Japan*, Honolulu 2002, S. 99 und 202-211. Für eine Definition der Begriffe *uki-e* und *megane-e* siehe das Online-Wörterbuch *Jaanus (Japanese Architecture and Art Net Users System)*.

<sup>13</sup> In diesem Zusammenhang ist die semantische Veränderung des Wortes *ukiyo* interessant, das einen alten Ursprung hat. Ursprünglich war es nämlich mit dem buddhistischen Konzept verbunden, das das Leben (*yo*) auf der Erde als langweilig (*uki*) und vergänglich betrachtete, im Gegensatz zum ewigen glückseligen Leben, das denen versprochen wurde, die sich von ihrem irdischen Gegenstück lösten. Eine pessimistische Sichtweise, die sich gerade in der Edo-Zeit wandelte, als „*uki*“, das mit einem anderen Ideogramm bezeichnet wurde, im Sinne von „schwebend“ oder vergänglich verstanden wurde, ohne jedoch die ursprüngliche negative Konnotation zu haben. Mit dieser

Es war gerade die Perspektive, wie sie in Europa bei den *Vues d'optique* zum Einsatz kam, die es den Künstlern *des Ukiyo-e* ermöglichte, überraschende und daher beim Volk sehr beliebte Bilder zu schaffen. Traditionell elitäre Themen und Ikonografien – typisch für die Schule der Nanga-Gruppe oder der Literaten (*Bunjinga*) chinesischer Herkunft – wurden zum Gegenstand der Bewunderung eines breiteren Publikums<sup>14</sup>.

### Vergleichende Darstellungen des Raums

Wie bereits erwähnt, verbreitete sich die perspektivische Darstellung im Zuge des niederländischen Handelsexpansionismus. Die japanischen Künstler nutzten sie mit der Freiheit, die ihnen dadurch zustand, dass sie keine akademischen Kenntnisse ihrer Gesetze hatten und daher nicht streng an sie gebunden waren. Sie betrachteten sie als eine Neuheit, die sich mit ihrer Maltradition vereinbaren ließ<sup>15</sup>. Die Komposition des Bildes nach optischen Prinzipien ermöglichte es ihnen, das Spiel der Dimensionen zu entdecken: Kleine Motive im Vordergrund konnten eine herausragende Position einnehmen, während große und monumentale Motive in der Ferne, wie der Berg Fuji in *Hokusais Die große Welle*<sup>16</sup>, winzig wurden.

Semantische Veränderung, *ukiyo*, wurde zu einer Aufforderung, das Dasein in seinem ständigen Wandel zu genießen; M. Murase, *Il Giappone*, Turin 1992, S. 268-269.

<sup>14</sup> Ebenda, *Japanese art*, Ausstellung im Metropolitan Museum of Art, New York 1975, S. 211-213; J.A. Michner, *The Floating World*, Honolulu 1983<sup>2</sup>, S. 72-106.

<sup>15</sup> Vgl. K. Varnedoe, *Una squisita indifferenza*, Mailand 1990, S. 53-77 und D. Keene, *The Japanese Discovery of Europe*, Stanford 1962, S. 66-69. Ich habe dieses Thema behandelt in M. Lorber, *Prospettive giapponesi. Dall'Europa all'Estremo Oriente: la rappresentazione dello spazio nelle stampe Ukiyo-e*, in „Arte in Friuli - Arte a Trieste“, 36/2018, S. 287-309.

<sup>16</sup>Das Städtische Museum für Orientalische Kunst in Triest besitzt eine Kopie, die wahrscheinlich aus einer der letzten Auflagen stammt und daher an einigen Stellen retuschiert wurde: Katsushika Hokusai (1760-1849), *Die große Welle vor der Küste von Kanagawa*, mehrfarbiger Druck (*Nishiki-e?*), um 1830-1832, Städtisches Museum für Orientalische Kunst, Triest, Inv. SNR 1344.

Die perspektivische Verkleinerung konnte den Berg Fuji (in Wirklichkeit ein erloschener Vulkan) so groß wie eine Blume im Vordergrund erscheinen lassen oder ihn, ebenfalls aufgrund der perspektivischen Wirkung, zwischen den Beinen eines Küfer positionieren oder ihn zur Überraschung des Betrachters als gespenstischen Schatten hinter dem Netz eines Fischers erscheinen lassen. Viele dieser optischen Täuschungen wurden in kleinen Holzschnitten dargestellt, die zwischen 1834 und 1847 von Hokusai<sup>17</sup> entworfen, in einem Buch zusammengefasst und in Schwarz und Grau unter dem Titel *Hundert Ansichten des Berges Fuji*: Sammlung der symbolischen Ikonographie des Fuji und gleichzeitig eine Reihe von Bildern mit überraschenden perspektivischen Effekten<sup>18</sup>.

Hiroshige bediente sich ebenso wie Hokusai der westlichen Perspektive, doch die beiden bekanntesten Meister der *Ukiyo-e-Ansichten* interpretierten diese entsprechend ihrer eigenen ästhetischen Vorlieben auf unterschiedliche Weise. Hokusai machte sich das Prinzip zu eigen, dass jedes Motiv aus verschiedenen und unendlichen Blickwinkeln dargestellt werden könne, wodurch sich bei jeder noch so kleinen Verschiebung neue Perspektiven eröffneten. Hiroshige hingegen war von den überraschenden Effekten fasziniert, die die räumliche Beherrschung der Welt hervorrief, so dass der Künstler, wie wir bei den Bäumen am Strand von Maiko<sup>19</sup> sehen können, mit der Veränderung der Größenverhältnisse in Abhängigkeit von der Entfernung zum Betrachter spielt und das Ergebnis szenografisch betont.

Diese visuelle Lösung, die aus westlichen Perspektiven abgeleitet ist, kommt in Hiroshiges Druck *Zwei Pferde auf der Ebene und der Berg Fuji im Hintergrund*<sup>20</sup> deutlich zum Ausdruck. Das imposante Pferd im Vordergrund, links abgeschnitten, ist in die Grasebene eingefügt, die aus einem niedrigen Blickwinkel und somit mit einem hohen Horizont aufgenommen wurde, hinter dem sich

<sup>17</sup> R. Lane, *Hokusai. Vita e opere*, Mailand 1991 und G.C. Calza (Hrsg.), *Hokusai il vecchio pazzo per la pittura*, Mailand 1999.

<sup>18</sup> D. Bell, *Hokusais Projekt: Die Artikulation des Bildraums*, Folkestone 2007.

<sup>19</sup> Utagawa Hiroshige, *Der Strand von Maiko in der Provinz Harima*, mehrfarbiger Druck (*Nishiki-e*), um 1853, Städtisches Museum für Orientalische Kunst, Triest, Inv. SNR 1340.

<sup>20</sup> Utagawa Hiroshige, *Zwei Pferde auf der Hochebene und der Berg Fuji im Hintergrund*, mehrfarbiger Druck (*Nishiki-e*), um 1853, Städtisches Museum für Orientalische Kunst, Triest, Inv. SNR 1602, in L. Crusvar, *Japan: Drucke und Surimono aus der orientalischen Sammlung der Städtischen Museen für Geschichte und Kunst*, Triest 1998, S. 229-232, Karteikarte I.27.



Der Berg Fuji ist eine Demonstration perspektivischer Dominanz. Beachten Sie jedoch die Art der Veränderung, die die perspektivische Regel in den Händen von Hiroshige erfährt: Die sich überlappenden Dünen, die proportional kleiner werdenden Blumen und der diagonal angelegte Bach sind allesamt räumliche Vektoren, die auch eine fast abstrakte und synthetische Dimension des Raums berücksichtigen. So sehr, dass für ein europäisches Auge die surreale Konnotation des Ganzen nur eine noch surrealere Neuinterpretation der perspektivischen Darstellung von Paolo Uccello in *der Nachtjagd* hervorrufen konnte.

### **Vom Orient zum Okzident: Die Faszination des japanischen Drucks in Europa**

Die von *der Shōgun-Regierung* Tokugawa verhängte Isolation Japans (*Sakoku*) endete 1853 nach einer gewaltsamen Aktion unter der Führung von Kommodore Matthew Perry an der Spitze einer Flotte von Schiffen der Vereinigten Staaten. Dieser epochale Wandel führte ab 1868 (Meiji-Zeit) zum Beginn der Handelsbeziehungen und zum anschließenden Zustrom von Drucken, Stoffen, Seidenmalereien, Keramiken und *Netsuke* nach Europa, die ab den 1870er Jahren ein regelrechtes Modephänomen auslösten, *den Japonismus*, der sich von Frankreich aus bald auf den gesamten alten Kontinent ausbreitete<sup>(21)</sup>

Die ersten Anzeichen dieser gegenseitigen Beeinflussung lassen sich sowohl in der Zeichenkunst als auch in der Literatur deutlich erkennen: In Paris erschienen die ersten japanischen Drucke, und 1856 kopierte Félix Bracquemond als erster europäischer Künstler japanische Werke, indem er auf einem für Eugène Rousseau bestimmten Porzellan Tierfiguren von Hokusai reproduzierte. In ähnlicher Weise trug der 1887 veröffentlichte Roman *Madame Chrysanthème* von Pierre Loti zur Verbreitung des *Japonismus* bei.

<sup>21</sup> S. Wichmann, *Giapponismo. Oriente-Europa: contatti nell'arte del XIX e XX secolo*, Mailand 1981; *Le Japonisme*, Ausstellungskatalog herausgegeben von T. Shuji (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, Mai-August 1988 – Tokio, Musée National d'Art Occidental, September-Dezember 1988), Paris 1988; L. Lanbourn, *Japonisme: cultural crossing between Japan and West*, London 2005.

Die *Ukiyo-e-Bilder* wurden bekanntlich in Europa von Künstlern wie Claude Monet oder Vincent Van Gogh bewundert, die sich vor allem für zwei Aspekte interessierten. Der erste Aspekt war die Auseinandersetzung mit raffinierten Produkten, die weit von unserer figurativen Tradition entfernt waren, und der zweite Aspekt betraf die lebhaftige Aufmerksamkeit für Naturphänomene:

Ist es nicht fast eine echte Religion, die uns diese so einfachen Japaner lehren, die inmitten der Natur leben, als wären sie Blumen? Und ich glaube, es ist nicht möglich, japanische Kunst zu studieren, ohne viel fröhlicher und glücklicher zu werden und ohne zu unserer Natur zurückzukehren, trotz unserer Erziehung und unserer Arbeit in der Welt der Konventionen. [...] Ich beneide die Japaner um die extreme Klarheit aller Dinge, die sie besitzen. Nichts ist jemals langweilig und nichts scheint in Eile gemacht zu sein. Ihre Arbeit ist so einfach wie das Atmen, und sie machen mit wenigen sicheren Strichen eine gute Figur, so leicht, als würden sie eine Weste zuknöpfen<sup>22</sup>.

Für westliche Künstler ebenso bedeutend war jedoch die Art und Weise der Darstellung des Raums, wie sie beispielsweise in den Drucken zum Ausdruck kommt, in denen sich ein im Westen noch nicht erprobter kompositorischer Ansatz abzeichnet. Gerade im Haus von Claude Monet in Giverny<sup>23</sup> finden wir an der Wand ein Exemplar des bereits erwähnten Drucks von Utagawa Hiroshige *Zwei Pferde auf der Hochebene und der Berg Fuji im Hintergrund*. Die Aufmerksamkeit von Künstlern wie Édouard Manet, Paul Gauguin oder Henri de Toulouse-Lautrec beschränkte sich nicht auf die Aneignung exotischer Bilder, sondern als Schöpfer, die den müden Akademismus erneuern wollten, sahen sie in *den Ukiyo-e-Drucken* die Möglichkeit, die noch verfügbaren Ressourcen der perspektivischen Tradition wiederzugewinnen und zu beleben: „Die Drucke waren Katalysatoren, die es innovativen westlichen Künstlern ermöglichten, die Verwendung der ihnen zur Verfügung stehenden Mittel neu zu überdenken“<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> V. Van Gogh, *Briefe an Theo*, herausgegeben von M. Cescon, Parma 1984, S. 342-343.

<sup>23</sup> L. Crusvar, *Japan*, zitiert, S. 232, Karteikarte I.29.

<sup>24</sup> K. Varnedoe, *Una squisita indifferenza*, zitiert, S. 71 und 76-77 und D. Keene, *The Japanese Discovery of Europe*, zitiert, S. 66-69.



Betrachtet man beispielsweise den Druck *Ein Windstoß auf dem Fluss Mie bei Yokkaichi*<sup>25</sup>, versteht man die Faszination, die diese visuellen Lösungen auf europäische Künstler ausübten. Das Werk, das den Verlust eines Hutes in Verbindung mit dem Biegen der Schilfhalm und Weidenzweige darstellt, erinnert auf wunderbare Weise an den Windstoß, der sich auch im Aufblähen des Mantels des Wanderers auf der rechten Seite manifestiert. Die diagonalen Linien suggerieren nicht nur räumliche Tiefe, sondern verleihen dem Bild eine solche Dynamik, dass die verlorene Kopfbedeckung die Grenzen der Komposition zu überschreiten scheint.

Dynamische Erzählungen wie diese oder Bilder wie das bereits erwähnte *Zwei Pferde auf der Hochebene und der Berg Fuji im Hintergrund*, die die Perspektive in eine abstrakte Dimension des Raumes verwandeln, offenbarten den

<sup>25</sup> Utagawa Hiroshige, *Ein Windstoß auf dem Fluss Mie bei Yokkaichi*, mehrfarbiger Druck (*Nishiki-e*), um 1833-1834, Städtisches Museum für Orientalische Kunst, Triest, Inv. SNR 1571, in L. Crusvar, *Giappone*, zit., S. 210-214, Karteikarte I.25. Der wunderschöne Druck von Hiroshige zeigt einen Windstoß auf dem Fluss Mie bei Yokkaichi und gehört zur Serie „Die dreißig Poststationen der Tokaido“, die zwischen 1832 und 1834 veröffentlicht wurde.

Europäische Künstler fanden in den formalen Lösungen, die über die konsolidierten Regeln der Perspektive, Komposition und Farbe hinausgingen, großen Gefallen und faszinierten auch Sammler, die sich unweigerlich von einer visuell raffinierten Bildkultur angezogen fühlten, selbst in ihren weniger anspruchsvollen Ausdrucksformen wie den *Ukiyo-e-Drucken*.

### Orient und Okzident: Ikonik im Vergleich

Das Werk von Utagawa Kuniyoshi, das wir nun analysieren werden<sup>(26)</sup> ist ein gutes Beispiel für das Wechselspiel zwischen Text und Bild, das viele dieser Drucke ästhetisch charakterisiert und das den westlichen Künstlern zwangsläufig entging.

Die weibliche Figur, die einen Brief in ihrem Kleid versteckt, gehört zur Serie *Sankai medetai zue* („Berühmte Produkte aus Land und Meer“) und steht für die Beziehung zwischen Bild und Text – in der Semiotik als Ikonotext bekannt<sup>27</sup> –, der Feinheiten beinhaltet, die von europäischen Künstlern ohne Sprachkenntnisse nicht erfasst werden konnten, aber Teil des ursprünglichen ästhetischen Wertes des Werks waren. Tatsächlich zelebriert jeder Druck ein bekanntes regionales Produkt durch die Darstellung im kleineren Bild, und jede weibliche Figur drückt wiederum einen Wunsch aus, der oft durch sprachliche Assoziation mit diesem Produkt in Verbindung steht.

Im Fall des Drucks mit dem Titel „*Den Wunsch, seinen Liebhaber umzustimmen*“ ist die Verbindung zum Titel der Serie, zu der er gehört (*Sankai medetai zue*), sehr subtil und keineswegs offensichtlich. Das Wort *medetai* bedeutet zwar „Produkte, für die wir dankbar sein sollten“, spielt aber gleichzeitig auf die Bedeutung „Wunsch nach

<sup>26</sup> Utagawa Kuniyoshi, *Frau in Verbindung mit einer Karikatur mit Walbildern, Wale von der Insel Ki*, mehrfarbiger Druck (*Nishiki-e*), 1852, Städtisches Museum für Orientalische Kunst, Triest, Inv. SNR 1807, in L. Crusvar, *Giappone*, zit., S. 305-306, Karteikarte I.45.

<sup>27</sup> R. Barthes, *Die helle Kammer. Eine Anmerkung zur Fotografie*, ital. Übersetzung von R. Guidieri, Turin 1980.

Ukiyo-e-Drucke: die visuelle Beziehung zwischen Orient und Okzident



Gutes Omen. Diese zweite Bedeutung stellt eine Verbindung zu der weiblichen Figur her, die, wie im Titel angedeutet, hofft, ihren Geliebten zum Umdenken zu bewegen. Gerade die Endung *tai* wird spielerisch als letzter Laut im Untertitel jedes Drucks der Serie wiederholt, da sie am Ende eines Verbs den Wunsch ausdrückt, etwas zu tun. Damit wird angedeutet, dass die Frau einen Wunsch oder bestimmte Erwartungen hat, die in diesem Fall mit dem Buchstaben in Verbindung stehen, der zwischen den Falten des Kimonos erscheint.

Es wurde deutlich, dass das Spiel mit subtilen Verweisen zwischen Text und Bild bei den Autoren von *Ukiyo-e-Drucken* eine besondere Bedeutung hatte, da im Laufe der Jahre die Zensur durch *das Bakufu* (die Militärregierung des *Shōgun*) verschärft wurde, sodass Mitte des 19. Jahrhunderts restriktivere Reformen verabschiedet wurden, die die Künstler zwangen, ihre Themenauswahl einzuschränken, und sogar Gefängnisstrafen vorsahen, falls sie bei der Auswahl der Bilder extravagante Entscheidungen trafen. Wie Timothy Clark, Kurator der Abteilung für japanische Kunst am British Museum, richtig bemerkt hat, löste die Zensur eine Art Herausforderung aus, die Kuniyoshis kreativen Einfallsreichtum anregte, der auch einen Weg fand, allegorisch eine versteckte Kritik am Shogunat zu üben. Für den Holzschnitt bedeutete dies eine besondere Aufmerksamkeit für die Sprache, was die Leidenschaft für Scharaden steigerte und die faszinierenden Verbindungen zwischen Schrift und Bild festigte<sup>28</sup>.

Es ist ziemlich offensichtlich, dass diese für die japanische Kultur typischen Bezüge zwischen Text und Bild für westliche Betrachter schwer fassbar waren, doch in den Drucken von Utagawa Kuniyoshi lässt sich noch ein weiterer formaler Aspekt erkennen, der die Distanz zwischen den beiden Bildkulturen noch stärker hervorhebt.

Hinter der weiblichen Figur befindet sich, ähnlich wie ein aufgehängtes Gemälde, die Darstellung von drei Walen, die von Yoshitori (Tochter von Kuniyoshi) geschaffen wurde und die, ähnlich wie in der gesamten Serie *Sankai medetai zue* („Berühmte Produkte der Erde und

<sup>28</sup> T. Clark, *Kuniyoshi and the Censorship*, in *Kuniyoshi from the Arthur R. Miller Collection*, Ausstellungskatalog (London, 21. März bis 7. Juni 2009; New York, Japan Society, 12. März bis 13. Juni 2010), London 2009, S. 168 und S. 19-31.

di mare'), ein besonderes, für einen bestimmten Ort typisches Element, das immer mit einer weiblichen Büste assoziiert wird, wie auch in diesem Fall<sup>29</sup>.

Die Tradition des „Bildes im Bild“ ist auch im Westen vorhanden, jedoch lassen sich tiefgreifende semiotische Unterschiede feststellen, die auf die unterschiedliche Auffassung der perspektivischen Darstellung in Europa und ihre Neuinterpretation im Orient zurückzuführen sind<sup>30</sup>. In Kuniyoshis Druck ist das Motiv nicht mit einem Spiel der perspektivischen Illusion verbunden, wie es beispielsweise in Spanien in einem der ersten Beispiele dieses Genres der Fall ist, nämlich in Diego Velázquez' Gemälde *Christus im Haus von Martha und Maria* (um 1619-1620). Um die Umsetzung der Semiotik zu erfassen, stehen dem Betrachter nur visuelle Daten zur Verfügung, da das Gemälde keine Inschrift enthält. Daher weist im Vordergrund eine Figur auf das sakrale Thema hin, während die andere mit einem direkten Blick – im Kino spricht man von einem „Blick in die Kamera“ – den Betrachter anspricht<sup>31</sup>. Wie Victor Stoichita betont hat, stellen in Velázquez' Gemälde die Geste und der Blick den Dialog zwischen den Figuren im Vordergrund und dem Bild im Hintergrund her, das als „Albertianisches Fenster“ verstanden werden kann, das sich zur evangelischen Szene öffnet, oder als

<sup>29</sup>Die drei Wale tragen den Titel *Iki kujira* („Die Wale von Iki“) und jeder von ihnen wird mit seinem besonderen Namen bezeichnet: Semi Kujira, Aka Ho kujira, Ko kujira. Vgl. L. Crusvar, *Giappone*, zit., S. 305-306, Karteikarte I.45. Da es sich um drei Wale handelt, ist der Wunsch, auf den der Brief anspielt, wahrscheinlich der Wunsch nach Nachkommen.

<sup>30</sup>Viele dieser Besonderheiten der Bilder der „fließenden Welt“ und der Zeichen-Techniken, die zur Darstellung des Werdens der Dinge eingesetzt werden, werden ausführlich analysiert in: S. Furlani, *Immagini e divenire: l'estetica Ukiyo-e*, in Id. (Hrsg.), *Immagini differenti. Problema, natura e funzione dell'immagine nelle altre culture*, Mailand 2019, S. 131-156.

<sup>31</sup>Der „Blick in die Kamera“ ist eine Form der Ansprache, eine Figur im Raum der Darstellung, die ihren Gesprächspartner anspricht. Es handelt sich um eine kommunikative Entscheidung, um es mit den Worten von Casetti zu sagen, die dank des Auftauchens eines metasprachlichen Bewusstseins („wir sind im Kino“ oder im Falle eines Gemäldes „es ist ein Gemälde“) einen Riss im Gewebe der Fiktion verursacht, der das Spiel aufdeckt und damit zerstört; F. Casetti, *A tu per tu. Il film e il suo spettatore*, in „Documenti di lavoro“, 123-124/1983, S. 1-35: S. 2. All dies kann in der westlichen Bildfiktion geschehen, nicht jedoch in der japanischen Darstellung, die kein „Fenster zur Welt“ ist.

Ein aufgehängtes Gemälde: ein Bild im Bild. Interessant ist, dass die Frauen im Vordergrund nicht auf das Bild/Fenster schauen: „Nichts deutet darauf hin, dass sie sich seiner Anwesenheit bewusst sind. Nur das „überraschte Auge“ des Betrachters sieht *gleichzeitig* sowohl die biblische Szene als auch die Szene, die sich in der Küche abspielt“<sup>32</sup>.

Im Westen löste diese narrative Entscheidung unbewusst eine Reflexion über den semiotischen Status des Bildes aus, da das „Bild im Bild“ den Betrachter zu einer metasprachlichen Wahrnehmung der perspektivischen Darstellung anregt: Das Gemälde innerhalb eines anderen Gemäldes macht deutlich, dass es sich bei beiden um virtuelle – fiktive – Räume handelt, in denen die Erzählung durch Bilder organisiert ist. Der ideale Ausgangspunkt dieser Renaissance-Konzeption der Malerei ist die bekannte Aussage von Leon Battista Alberti, wonach das Gemälde „ein offenes Fenster zur Welt ist, durch das ich blicke“<sup>33</sup>, ein Grundprinzip der perspektivischen Darstellung des Raumes.

Wie wir eingangs zu begründen versucht haben, ist diese Vorstellung vom malerischen Raum der östlichen Tradition fremd, aber gerade aus diesem Grund wandten sich viele europäische Maler Ende des 19. Jahrhunderts, als sie sich von den Grundlagen der Renaissancekunst lösen wollten, anderen bildnerischen Erfahrungen zu. Wie wir den lobenden Worten Van Goghs über japanische Künstler entnehmen können,

„Ihre Arbeit ist so einfach wie das Atmen, und sie schaffen mit wenigen sicheren Strichen ein Bild.“ Nichts könnte weiter entfernt sein von den akademischen Meisterwerken *der Art Pompier*, die von den Kritikern in den Pariser Ausstellungen gepriesen wurden.

Bedenken wir außerdem, dass sowohl die Chinesen als auch die Japaner beim Malen der Ideogramme den Pinsel so hielten, dass die Hand niemals die Oberfläche des Gemäldes berührte, sondern nur die Spitze des Pinsels. Dies ermöglichte eine

<sup>32</sup> V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, Mailand 1998, S. 26.

<sup>33</sup> „Wo ich malen soll, zeichne ich ein Viereck mit rechten Winkeln, so groß ich will, das ich als ein Fenster zur Welt betrachte, durch das ich das betrachte, was dort gemalt werden soll“; L.B. Alberti, *Della pittura* (1436), herausgegeben von C. Grayson, Bari 1975, S. 113-115.

Schnell und flüssig skizzieren, sodass in einer einzigen Bewegung die Zeichen entstanden, die, obwohl sie nach strengen rituellen Regeln ausgeführt wurden, das Ergebnis einer Gestik ohne Unsicherheiten waren, ähnlich der Eleganz eines Fisches, der zwischen den Algen hindurchgleitet, was nicht zufällig ein typisches Thema der japanischen Malerei ist.

Zusammenfassend können wir sagen, dass die Verehrung und Pflege der kalligraphischen Kunst den orientalischen Künstlern ein volles Bewusstsein für die Konventionalität des figurativen Schemas verlieh, das die Grundlage für die Beziehung zwischen Figuration und figurativem Objekt bildet<sup>34</sup>. So hatten ihre Darstellungen, um es mit den Worten von Hokusai zu sagen, das Ziel, die innere Struktur der Dinge zu erfassen.

Aus diesem Grund wurden japanische Drucke zu einer visuellen Quelle für viele Maler, da sie den aufmerksamsten Betrachtern deutlich machten, dass sie die Grundannahme der Perspektive, nämlich ihre unüberwindbare mimetische Berufung, auf den Kopf stellten. Dies wird durch die Tatsache bestätigt, dass die meisten japanischen Künstler, nachdem sie ihre anfängliche Verblendung überwunden hatten, sich von ihren ästhetischen Prinzipien leiten ließen und die räumliche Illusion der Perspektive in einer kalligraphischen Komposition ablehnten, indem sie sie in eine Art Intarsienarbeit verwandelten<sup>35</sup>.

Genau aus diesem Grund wirft das Thema des „Bildes im Bild“, das in Kuniyoshis Serie *Sankai medetai zue* vorkommt, keine semiotischen Implikationen der „Metamalerei“<sup>36</sup> auf und entwickelt diese auch nicht weiter, da in

<sup>34</sup>Ein Konzept, das erstmals 1900 von Emanuel Löwy klar formuliert wurde (*La natura nell'arte greca. Una teoria sulla genesi della espressione figurata*, herausgegeben von Carlo Anti, Padua 1946, S. 3) und von Gombrich aufgegriffen wurde. Ich habe dieses Thema behandelt in M. Lorber, *Connoisseurship e semiotica viva: dalle forme peculiari di Giovanni Morelli agli schemi e le convenzioni di Ernst H. Gombrich*, in G. Angelini (Hrsg.), *Giovanni Morelli tra critica delle arti e collezionismo*, Pisa 2020, S. 119-134.

<sup>35</sup>Eine andere Entscheidung traf Shiba Kōkan, der die westliche Perspektive so sehr bevorzugte, dass er zu einem Verfechter des perspektivischen Fundamentalismus wurde; C.L. French, *Shiba Kōkan: Artist, Innovator and Pioneer in the Westernization of Japan*, New York-Tokio 1974.

<sup>36</sup>V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, zit., insbes. S. 266-277. Im Falle des „Bildes im Bild“ handelt es sich um eine perspektivische Darstellung, die sich selbst als solche inszeniert und somit mit einem metasprachlichen Vorgang vergleichbar ist; vgl. den Eintrag *Metalinguaggio* in A.J. Greimas, J. Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Florenz 1979, S. 211-213.

Auch wenn man sich der Perspektive der Renaissance bedient, bleibt eine andere „Kompositionsgrammatik“ bestehen. Die bildlichen Konventionen der „fließenden Welt“ sind eher mit der Kunst *des Ikebana* vergleichbar, in der Form, Linie und Farbe harmonischen Regeln und Prinzipien folgen, die zur Bildung impliziter, oft vage anspielungsreicher Bedeutungen beitragen, die unabhängig von den westlichen optischen Bedeutungen sind.

In Europa wurden diese unterschiedlichen ästhetischen Grundpfeiler aufgrund der kulturellen Distanz unvermeidlich oft missverstanden oder falsch interpretiert, aber gerade ihre offensichtliche Verschiedenheit faszinierte die europäischen Künstler, die ihr alternatives Potenzial im Vergleich zu den akademischen Bildcodes schätzten.