
Kuraya Mika

Künstler auf Koreareise. Das Fremde in japanischem Blick (1895 und 1945)

Vorbemerkung

Im Dezember 1997 veranstaltete das Nationale Forschungsinstitut für Kulturgüter Tōkyō eine Konferenz unter dem Titel „The Present, and the Discipline of Art History in Japan“.¹ Im Zentrum stand, wie sich der historische Rahmen, der das Blickfeld der heute mit der japanischen Kunstgeschichte Befassten gewollt oder ungewollt bestimmt, während der letzten 130 Jahre herausgebildet hat. Und fast alle Teilnehmenden zeigten ein Problembewußtsein dafür, was der Titel des zweiten Teils „East Asia as Internal Other“ (*Uchinaru tasha toshite no higashi ajia*) nannte.

Dem japanischen Verständnis der modernen Geschichte unterliegt generell ein (un)bewußtes Schweigen über die ehemaligen, vorwiegend ostasiatischen Kolonien Taiwan, Kurilen, Korea und Mandschurei, auch nach 1945. Erst in letzter Zeit ändert sich das allmählich durch neuere Studien der Geschichtswissenschaft, Soziologie und Literaturgeschichte.² Auf dem Gebiet der Kunstgeschichte gibt es jedoch nur vereinzelte Ansätze, die zahlreichen Werke und Essays, in denen die Kolonien geschildert werden, auf die Einstellung ihrer Schöpfer hin zu befragen. Gemeinhin behandelt man die Kunstwerke in bezug auf das Œuvre des jeweiligen Künstlers, ohne die künstlerische Erfahrung der Kolonien zu problematisieren, die ja nicht nur eine individuelle, sondern auch eine gesellschaftlich geteilte war. Wie Yamanashi Emiko im Rahmen der genannten Konferenz zeigte, werden einige der in Taiwan und China entstandenen Gemälde als Meisterwerke der modernen japanischen Kunst betrachtet und noch heute in einer Sprache gewürdigt, die den gelungenen Pinselstrich, die schönen Farben und die hervorragende Komposition betont, ohne nach dem damaligen

1 Dai 21-kai bunkazai no hozon ni kansuru kokusai kenkyū shūkai: Ima, nihon no bi-jutsushigaku wo furikaeru [The 21st International Symposium on the Preservation of Cultural Property: The Present, and the Discipline of Art History in Japan], 3.-5.12.1997, National Museum of Modern Art Tōkyō.

2 Vgl. u.a. M. R. Peattie, *Shokuminchi. Teikoku 50-nen no kōhō* [Kolonien. Aufstieg und Fall eines 50jährigen Reichs], Tōkyō: Yominri shinbunsha 1996; Oguma Eiji, *Tan'itsu minzoku shinwa no kigen* [Der Ursprung des Mythos vom einen Volk], Tōkyō: Shin'yōsha 1995; Kawamura Minato, *Ikyō no shōwa bungaku* [Die fremde Literatur der Shōwa-Ära], Tōkyō: Iwanami shoten 1990; Nishizawa Yasuhiko, *Umi wo watatta nihonjin kenchikuka* [Japanische Architekten jenseits des Meers], Tōkyō: Shōkokusha 1996.

Zeitkontext zu fragen.³ Als konkretes Beispiel zitierte sie die Erläuterungen von Tomiyama Hideo zu der Serie, die Umehara Ryūsaburō in China gemalt hatte: „Man übertreibt nicht, wenn man feststellt, daß sich Umehara hier erfolgreich an einen ihm eigenen Typ malerischer Schönheit herangetastet hat, der auf der japanischen Auffassung vom Dekorativen beruht. Daher ist es kein Wunder, daß man die Zeit in Peking allgemein als den Höhepunkt seines Schaffens versteht. Anders gesagt, die Begeisterung für diese Malweise ist das Ergebnis eines wunderbaren Übereinstimmens, ja Gleichklangs zwischen Peking und dem Gespür des Malers.“⁴ Im Unterschied zu einer solchen Position, die sich ausschließlich auf den werkimmanenten, stilistischen Wandel des Künstlers konzentriert, griff die Konferenz das allmählich ins Blickfeld geratene Problem der Kolonien institutionskritisch auf: Warum blieb es von der japanischen Kunstgeschichte so lange unbeachtet, welche Mechanismen begünstigten, sich davor zu verschanzen?

Bei der Suche nach Antworten ist zu bedenken, daß „schöne Kunst“ (*bijutsu*) seit der Implantierung des Wortes gegen Ende des 19. Jahrhunderts im modernen Japan als ein Begriff wirkte, der etwas von jeglicher gesellschaftlicher Wirklichkeit Abgehobenes bezeichnet.⁵ Dieser spezifische Rahmen hat auch Themen, die eng mit dem „wirklichen“ Verhältnis von Künstler und Kolonie zusammenhängen, verdunkelt. Mir geht es nicht darum, alle Elemente eines Kunstwerks auf dessen sozialen und historischen Hintergrund zurückgeführt wissen zu wollen, sondern vielmehr um das Potential einer Kunst, das sich aus solchen Besonderheiten ergibt. Versteht man Künstler als professionelle Betrachter eines Gegenstands des Fremden, dann kann man den Wert ihrer Schöpfungen in den Spuren eines aufregenden Kampfes finden: Denn in den Werken hat sich abgelagert, wie sich im Ringen mit dem Fremden ihr Blick formierte. Um dieses Potential freizusetzen, muß man die historischen Umstände der Beziehung zum Fremden – in diesem Fall Korea – sorgfältig in das eigene Blickfeld einbeziehen. Wie zu zeigen sein wird, tritt in den dreißiger Jahren als reife Form des Kunstbegriffs ein Topos namens „Gemälde“ (*kaiga*) auf, und weitaus präziser als die „Kunst“ an sich hemmt das „Gemälde“ jenen Blick, der die in den Kolonien gemalten Bilder in einen Zusammenhang mit ihrem Zeit-hintergrund setzen könnte.

3 Yamanashi Emiko, *Nihon kindai yōga ni okeru orientarizumu* [How Oriental Images Had Been Depicted in Japanese Oil Paintings 1880s–1930s] (Vortragstext), vgl. Anm. 1.

4 Tomiyama Hideo, *Umehara Ryūsaburō no geijutsu* [The Art of Umehara Ryūsaburō], in: *Umehara Ryūsaburō isaku-ten* [Umehara Ryūsaburō Retrospective] (Ausstellungskatalog, im folgenden: *Ausst.kat.*), The National Museum of Modern Art Tōkyō 1988, S. 14.

5 Zur Herausbildung von „Kunst“ in Japan vgl. Kuraya Mika: *Kunst durch Grenzen. Der Maler Kuroda Seiki und die Aktbilddebatte*, in: *JAPAN Lesebuch III. „Intelli“*, hrsg. von S. Richter, Tübingen 1998, S. 55–69.

Ausgehend davon soll im folgenden anhand der Koreareisen von Malern zwischen den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts und 1945 der mehrfach verdeckte Blick japanischer Künstler auf Korea freigelegt werden. Dabei interessieren selbstverständlich zum einen die Bilder, die sie malten, zum anderen aber auch die Worte, die sie in ihren vorrangig für Kunstzeitschriften entstandenen Reisebeschreibungen verwendeten. Bild und Wort – manchmal im Einklang, manchmal in merkwürdiger Dissonanz – formten zusammen das Koreaverständnis des jeweiligen Künstlers. Die einzelnen Sichten wiederum beeinflussten und wiederholten einander und trugen zur Herausbildung eines gemeinsamen Koreabilds unter breiteren Schichten bei. Nach einer Betrachtung von Werken und Reiseberichten im genannten Zeitraum unter dem Aspekt der Haltungen zu Korea, die sich ihnen ablesen lassen, soll vor allem der Maler Fujishima Takeji (1867–1943) interessieren, und zwar hinsichtlich der Dynamik eines Blicks, der seinen Koreaaufenthalt von 1913/14 mit einem von ihm eingebrachten Motiv unterschwellig verbindet.

1. Blicke auf Korea

1.1. Landschaften

Nur acht Jahre, nachdem Japan seine Meiji-Regierung eingesetzt und sich auf den Weg zu einem modernen Staat begeben hatte, verursachte es 1875 bereits den *Kanghwa-do*-Zwischenfall und mischte sich in die inneren Angelegenheiten Koreas ein, um sich nach seinen Siegen im Chinesisch-Japanischen (1895) und im Russisch-Japanischen Krieg (1905) das Nachbarland 1910 schließlich einzuverleiben. Koreareisen japanischer Maler begannen eigentlich erst 1894, mit dem Chinesisch-Japanischen Krieg und den seiner Dokumentation dienenden Recherchen. So besuchten beispielsweise Kubota Beisen (1852–1906) und Kubota Beisho (genaue Lebensdaten unbekannt) das Land im Auftrag einer japanischen Zeitschrift, und Koyama Shôtârô (1857–1916) begab sich wegen seines Panoramabilds „Die Schlacht von Pjongjang“ dorthin. Um 1910, als Korea bereits halb Inland (*naichi*), halb Ausland (*gaichi*) war, erfreute es sich unter Malern zunehmender Beliebtheit als ein Reiseziel, das neue Sujets bot. Heute nahezu vergessen, war damals das „location hunting“ ein wichtiges Schaffensmotiv: Man suchte sich einen bildwürdigen Ort und reiste dorthin, um sich von ihm anregen zu lassen. Man machte sich also auf, um mit dem eigenen Blick „pittoreske Szenerien“ aus dem Fremden herauszuschneiden, weshalb Reisebeschreibungen, die oft auch touristische Hinweise enthielten, in den Kunstzeitschriften eine Blüte erlebten.

Die Künstleressays verdeutlichen, was allgemein als Sehenswürdigkeit galt. Aus der insgesamt recht beschränkten Zahl sollen hier der Berg *Kumgang-san*, die Museen in Seoul (von den Japanern „Keijô“ genannt) sowie

die hochkultivierten Frauen, die im eigenen Haus Unterhaltung bei Banketten boten (*jap.: gisei no ie*), herausgegriffen werden.

Der *Kumgang-san* ist ein Hauptgipfel des *Taebaek*-Gebirges, welches das Rückgrat der koreanischen Halbinsel bildet, und ein von altersher berühmter Berg mit steilen Felswänden. Diese recht unzugängliche Gegend war bereits vor 1945 japanischen Touristen bekannt, denn die Mandschurische Eisenbahn hatte dort ein Hotel, und der Straßenbau war mit japanischem Kapital vorangetrieben worden. Der Aquarellmaler Maruyama Banka (1867–1942) kam 1917 hierher. Ein passionierter Bergsteiger und Kenner von Hochgebirgspflanzen, beschrieb er die Gegend in seiner achteiligen Zeitschriftenserie „Die Landschaft des *Kumgang-san*“ (*Kongô no sansui*) folgendermaßen: „Ich erstieg einen Gebirgssattel und gelangte von dort aus zum Dach, dem Gipfel. Der Fuß des Berges lag in tiefem Grün, aber von seiner halben Höhe an sah ich Schneereste, und am oberen Drittel blühten Azaleen in einer Frühlingsszenerie. [...] Der Gipfel war nicht ungewöhnlich, ein Plateau von etwa zwei Li im Quadrat, und dort wucherten Haselsträucher, weiße Rhododendren, Bergkiefern, Azaleen und vieles mehr.“⁶

Maruyama hatte um die Jahrhundertwende zusammen mit seinen Künstlerfreunden Ôshita Tôjirô (1870–1911) und Miyake Kokki (1874–1945) der Aquarellmalerei zu einer regelrechten Mode verholfen. Anstelle der überkommenen „berühmten Stätten“ (*meisho*) – alter Tempel, Burgtürme oder des Bergs *Fuji* – griffen sie mit Vorliebe die gewöhnlichen Felder und Berge draußen vor der Stadt auf und vermittelten damit, neben der sich allmählich verbreitenden Kamera, vielen jugendlichen Amateuren die Technik eines neuen Blicks auf die Natur.⁷ Aus diesem präzisen, sachlichen Blick speisen sich Maruyamas hier zitierte Sätze, die ähnlich in seinen Illustrierten Pflanzenlexika wiederkehren, ebenso wie seine fotografieartigen Zeichnungen, die den Illustrationen einer Enzyklopädie gleichen.⁸ Schaut man sich seine Bilder jedoch genauer an, so zeigt sich, daß in ihnen außerdem die Kompositionswelse des traditionellen *sansuiga*-Landschaftsbilds zur Anwendung kam, denn Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind vertikal geschichtet. Maruyamas Zeichnungen verschmelzen den Blick des Botanikers mit jenem, der seinen Gegenstand im Rahmen der traditionellen „Landschaft“ erfäßt.⁹

6 Maruyama Banka, *Kongô no sansui* [Die Landschaft des *Kumgang-san*] 4. Teil, Mizue (1918) 155, S. 194.

7 Vgl. dazu Iizawa Kôtarô, *Geijutsu shashin to sono jidai* [Art Photographie in Japan 1900–1930], Tôkyô: Chikuma shobô 1986.

8 Aus drucktechnischen Gründen mußte leider auf die Wiedergabe der von der Autorin zur Verfügung gestellten Bildvorlagen verzichtet werden. D. Red.

9 Zum Wandel von *sansui* und Blick vgl. Kitazawa Noriaki, „Fûkei“ to „sansui“ [„Landschaft“ und „Landschaft“], Mizue (1985) 936, S. 31–43.

Der *Kumgang-san* war eigentlich mehr als ein Berg. Seine Name stand auch für die Mönche der *Koguryo*-Zeit (1.–7. Jahrhundert), die hier einst meditierten, für Sutren und alte Tempel, für unzählige Bedeutungen und Geschichten. Mit dem gleichen Eifer, mit dem Maruyama die Namen der Gebirgspflanzen verzeichnet, erzählt er von einem berühmten Felsen, dem Wasserfall der Neun Drachen oder dem *Kwannon*-Gipfel, die „je nach Sichtweise verschiedenste Seiten offenbaren“¹⁰, also durch den auf sie fallenden Blick Bedeutungen freisetzen. Den von Geschichten und Bedeutungen durchtränkten konventionellen „berühmten Stätten“ zwar trotzend, verfügte dieser Maler doch zugleich über ein Wissen, das hauptsächlich auf chinesischer Bildung beruhte und auf die dem *Kumgang-san* eingewobenen Namen und Bedeutungen ansprach. Es ist das merkwürdige Nebeneinander dieser beiden Einstellungen, das sich hinter dem Doppelcharakter seiner Zeichnungen verbirgt.

Auch sein Koreabild, wie es aus den *Kumgang-san*-Schilderungen hervorgeht, zeigt zwei Seiten. Einerseits ist es sehr sachlich und unterliegt einem Blick, der alle Berge auf der Welt, ob koreanische oder europäische, gleichwertig betrachten würde. Andererseits nimmt Maruyama das Land noch durch ein Wissen wahr, das dem gesamten chinesischen Kulturkreis gemein war und das Japan und Korea von altersher teilten: die *sansui*-Landschaft, altchinesische Schriften, Sutren. Erst etwas später, als sich der sachliche Blick nicht mehr mit dem in der chinesischen Kultur verankerten, wie er noch Maruyama möglich war, verschränkte, trat die Kolonie Korea als unbekannte Fremde vor japanische Augen. Gleichzeitig sollte dann mit der Formierung einer neuen Blicktechnik begonnen werden, die diese Fremde ein wenig vertrauter erscheinen ließ. In Maruyamas Gefolge besuchten während der zwanziger und dreißiger Jahre viele Maler den *Kumgang-san*. Daß für sie Maruyamas Blick bereits der Vergangenheit angehörte, belegen die Worte von Ishikawa Kin'ichirō (1871–1945), der 1934 Korea bereiste: „Ein Maler dürfte vom *Kumgang-san* kaum angetan sein. Diese Gegend ist sicher unbeschreiblich schön, aber es genügt, sie zu betrachten, für ein Bild hingegen eignet sie sich nicht. [...] Schließlich hat ja die Malerei, wie man so schön sagt, ihr ureigenes Gebiet so wie die Dichtkunst das ihre.“¹¹

1.2. Schöne Stagnation, schöner Niedergang

Was ist nun eigentlich diese neue Blicktechnik, wie bildete sie sich heraus? Das soll im folgenden anhand jener Künstler aufgezeigt werden, die

¹⁰ Maruyama Banka, *Kongō no sansui* [Die Landschaft des *Kumgang-san*] 3. Teil, Mizue (1917) 154, S. 19.

¹¹ Ishikawa Kin'ichirō, *Chōsen to taiwan no fūkei* [Koreanische und Taiwanische Landschaften, *Chūō bijutsu* (1934) 13, S. 67.

die Museen von Seoul sowie die Unterhaltungsdamen der verschiedenen Regionen besuchten.

In Seoul gab es damals einige Stätten, die japanische Künstler bevorzugt aufsuchten, um traditionelle koreanische Kunstgegenstände zu besichtigen, z.B. das Museum der Yi-Dynastie im *Changdokkung*-Palast (seit 1909) und das Museum des Japanischen Generalgouvernements, das direkt hinter dem Verwaltungsgebäude in einem Hof des *Kyongbokkung*-Palasts lag (seit 1915). Ein besonders häufiger Besucher der Königlichen Sammlung war der Dichter und Kunsthistoriker Kinoshita Mokutarô (1885–1945), der deren berühmte *Kwannon*-Statue aus der *Silla*-Zeit (7.–10. Jahrhundert) und das Seladon der *Koryo*-Zeit (10./11. Jahrhundert) rühmte. Über letzteres äußert er: „Auch wenn es der Form an Symmetrie fehlt, die Blütenmuster schlecht und die Linien verbogen sind, so ist doch im Ergebnis etwas entstanden, das einem die Sprache verschlägt, [...] es entfaltet in seiner Großzügigkeit eine merkwürdige Wirkung.“¹² Mit diesen Worten, die gerade im Unausgereiften und technisch Ungeschickten Geschmack antdecken, ähnelte Kinoshita seinem Freund Yanagi Sôetsu (1889–1961), der sich ebenfalls für koreanisches Kunsthandwerk begeisterte und der seine Überlegungen – davon wie auch von japanischem Kunsthandwerk ausgehend – in den späten zwanziger Jahren auf den Begriff *mingei* (Volkskunst) brachte. Angesichts der zahlreichen Fachliteratur muß hier auf dieses Konzept nicht eingegangen werden. Verwiesen sei hier nur darauf, daß es auf der neuen Blicktechnik fußte¹³, denn es bezog sich auf die Entdeckung gewöhnlicher und billiger Dinge aus der Hand namenloser Handwerker, die bis dahin geringgeschätzt worden waren. Mit regelrechtem *mingei*-Vokabular fanden Yanagi und Kinoshita in Korea Schönheit: „eine in Tränen gebadete Verlassenheit“¹⁴, „unbeholfen, großzügig, etwas komisch“¹⁵. Unbewußte Voraussetzung ihres Blicks war ein in Japan geformtes Bild von Korea und den dort lebenden Menschen.

Großen Einfluß darauf, wie japanische Künstler und Kunstliebhaber Koreas alte Kunst wahrnahmen, hatte Sekino Tadashi (1868–1935), ein Architekturstoriker der Kaiserlichen Universität Tôkyô, der ab 1902 fünfzehnmal nach Korea reiste, um alte Gebäude und Hügelgräber zu untersuchen – von einem bestimmten Zeitpunkt an im Auftrag des Japanischen

12 Kinoshita Mokutarô, *Keijô no hakubutsukan* [Die Museen von Seoul], *Chûdô bijutsu* 7 (1921) 3, S. 141f.

13 Vgl. Kuraya Mika, Nojima Yasuzô no shashin no me [Yasuzô Nojima's Eye for Photography], in: *Arufureddo Sutigurittsu to Nojima Yasuzô* [Alfred Stieglitz and Yasuzô Nojima] (Ausst.kat.), The National Museum of Modern Art Tôkyô 1997, S. 14–19.

14 Yanagi Sôetsu, *Chôsen no tomo ni okuru sho* [Brief an einen Freund in Korea], in: *ders., Mingei 40-nen* [40 Jahre Volkskunst], Tôkyô: Iwanami shoten 1984, S. 32.

15 Kinoshita Mokutarô (Anm. 12), S. 141.

Generalgouvernements.¹⁶ Viele seiner Vorträge darüber wurden in Kunstzeitschriften abgedruckt. 1910 antwortete er einem Journalisten der Zeitschrift „Bijutsu shinpō“ auf die Frage zum Verhältnis von Korea und Kunsterziehung: „Die gegenwärtige Kunst Koreas ist am Pol ihres Niedergangs angelangt. [...] Wie man an der Geschichte der Vergangenheit und den Hinterlassenschaften des Altertums sieht, hat sie durchaus treffliche Werke hervorgebracht und auch eine Zeit erlebt, in der sie weder Japan noch China nachstand, so daß, je nachdem, wie sich die Erziehung entwickeln wird, es in einigen Jahren Künstler geben könnte, die Japanern und Chinesen ebenbürtig sind, aber unter den augenblicklichen Umständen, wo die Nützlichkeit im Mittelpunkt steht, fehlt der Spielraum, der es erlauben würde, sich an Kunst zu erfreuen.“¹⁷

Als führender Wissenschaftler auf dem Gebiet der alten koreanischen Kunst war Sekino mit seinen Äußerungen daran beteiligt, das Gegensatzmuster von vergangener Größe und gegenwärtigem Niedergang zu verankern, eine Perspektive, die sich nicht nur auf die Kunst, sondern auf die gesamte koreanische Geschichte bezog. Und diese – ob als Lobpreis oder Geringschätzung – bereitete im Verborgenen den gemeinsamen Boden für den Blick vieler Künstler auf die Fremde.

Eine Erfahrung, die die Maler in Korea nicht inissen mochten, war – wie eingangs erwähnt – ein Bankett bei den Unterhaltungsdamen. Diese Frauen übten einen mit den hochrangigen japanischen *maiko* vergleichbaren Beruf aus und hatten eine strenge Ausbildung in Gesang, Tanz und Kalligraphie zu absolvieren, so daß man ihre Vorführungen auch bei Hofe schätzte, was sich jedoch im Zuge der Modernisierung ändern sollte. Der Ölmaler Nakazawa Hiromitsu (1874–1964) hörte anlässlich eines Aufenthalts in Kyongju 1917 ihren Gesang und schuf daraufhin das Bild „Koreanische Hoftänzerinnen“ (*Chôsen no kangî*). In einem Gespräch darüber beschrieb er ihre mit Handtrommeln und dem Saiteninstrument *koto* dargebotene Musik als „angenehme Töne in einer ruhigen, versunkenen Stimmlage, von Trauer über den Untergang ihres Landes durchzogen“¹⁸. Und Taguchi Shôgo (1897–1943), ebenfalls Maler im westlichen Stil, schilderte die ihren Gästen alles abnehmenden fürsorglichen Damen so: „Wenn man diese Art der Unterhaltung sieht, die nur Faulenzer erfreuen kann, dann zeigt sich selbst

16 Vgl. Saotome Masahiro, Sekino Tadashi no chôsen koseki chôsa [Die Erforschung historischer Stätten Koreas durch Sekino Tadashi], in: Gakumon no kako genzai mirai. Tôkyô daigaku sôritsu 120-shûnen kinen tôkyô daigaku-ten II: Seishin no ekusupedishon [Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft der Wissenschaft. Ausstellung anlässlich des 120jährigen Bestehens der Universität Tôkyô, Teil II: Expeditionen des Geistes] (Ausst.kat.), Tôkyô: Tôkyô daigaku shuppan 1997, S. 55-72.

17 Sekino Tadashi, Chôsen to bijutsu kyôiku [Korea und die Kunsterziehung], Bijutsu shinpô 9 (1910) 12, S. 10.

18 Nakazawa Hiromitsu, Chôsen no kangî [Koreanische Hoftänzerinnen], Mizue (1917) 150, S. 33.

an solch geringfügiger Stelle ein Grund dafür, warum das Schicksal des Landesuntergangs die koreanische Rasse geradezu ereilen mußte.“¹⁹ Nimmt ersterer auch eine positive und letzterer eine negative Haltung ein, so ist ihr Standpunkt doch gleich, denn in der Beurteilung der Frauen setzen beide ohne einen Anflug von Zweifel das Bild eines schicksalhaft seinem Untergang entgegentreibenden Korea voraus.

Dieser Diskurs war nicht nur im Bereich der Kunst, sondern insgesamt in Politik, Wirtschaft und Kultur weit verbreitet, um die Herrschaft über Korea zu legitimieren: Das Land, das unausweichlich verfiel, mußte von Japan vor sich selbst geschützt werden. Den Künstlern trat der Niedergang im Rahmen des Schönen entgegen. Die in ein weißes Leinengewand gehüllte, halb sitzende, halb knieende Unterhaltungsdame mit ihrem straff zusammengebundenen Haar ist eines der beliebtesten Sujets der Maler, in der traditionellen Malrichtung *nihonga* ebenso wie in der am westlichen Vorbild orientierten Ölmalerei *yōga*. Weil sie die Melancholie des Untergangs verkörpert, erscheint sie den auf „Kunst“ fixierten Malern als schön. Den Blick in den Anderen, den man als den Schwächeren versteht, zu versenken und in ihm dann Schönheit zu entdecken, ist ein Mechanismus, der letztlich auch Yanagis und Kinoshitas Huldigungen der koreanischen Kunst kennzeichnet.

Typisch für den Diskurs vom untergehenden Korea sind ebenso die Schilderungen des *nihonga*-Malers Maeda Seison (1885–1977), der sich 1915 zum erstenmal dort aufhielt: „Die koreanische Stimmung, die uns erfreut, [...] ist der Hauch von Schönheit, der sich durch den Verfall zieht“²⁰ Betrachten wir demgegenüber seine Bilder: die vor Ort entstandene „Korea-Bildrolle“ (*Chōsen no maki*) oder die „Fünf Koreanischen Szenen“ (*Chōsen godai*) von 1939. Zwar äußert er wörtlich über die Koreaner: „Sie sind größtenteils wohl schwer von Begriff“²¹ und „leider hohl im Kopf“²², aber der für ihn typische weiche Pinselstrich behandelt sie humorvoll und erschwert es, die kaltherzigen Worte in den Bildern wiederzufinden.

Wie kam es dazu, daß sich die aus ein und derselben Erfahrung hervorgegangenen Worte und Bilder dermaßen voneinander unterschieden? Durch den Malprozeß. In dem Moment, da Maeda das Gesehene in seinen Stil einband und auf die Bildfläche brachte, also den wirklichen Gegenstand auf Elemente reduzierte, die sich komponieren ließen, verbannte er dessen Unreinheit aus seinem Blickfeld. Die gleiche visuelle Strategie, die

19 Taguchi Shōgo, *Kisan to karubo* [Unterhaltungsdamen und Freudenmädchen], *Chūō bijutsu* (1936) 36, S. 59.

20 Maeda Seison, *Chōsen no kankō* [Was an Korea fasziniert], *Chūō bijutsu* 1 (1915) 3, S. 32.

21 Ebenda, S. 33.

22 Ebenda, S. 36.

Bewohner der unverständlichen Fremde unter Absehung von überflüssigen Elementen ins eigene Verstehen zu integrieren, indem man sie nicht als Menschen, sondern als Bild betrachtete, zeigt sich auch in den Worten des *nihonga*-Malers Araki Jippo (1872–1944): „Als Menschen sind sie wertlos, aber als Figuren in einem Bild viel interessanter als Japaner. Der weißbärtige Alte auf seinem Esel, geradezu wie von Sesshū, paßt durch seine Gemächlichkeit auf jeden Fall in ein Bild.“²³

2. Fujishima Takeji und das Bild der *Tenpyō*-Zeit: Wo die Fremden zusammenfinden

2.1. Das Fremde als eigene Vergangenheit

Der Maler Fujishima Takeji besuchte Korea erstmals 1913, für genau zwei Monate vom 25. November bis zum 25. Januar, und er schrieb darüber den kurzen Essay „Eindrücke von einer Koreareise“ (*Chōsen kankō shokan*)²⁴, der im folgenden als Anhaltspunkt dienen soll, ein in den damaligen Künstlerkreisen weit verbreitetes Motiv und dessen subtilen Zusammenhang mit den Koreareisen der Maler aufzuzeigen. Der Blick auf Korea beginnt komplexer zu werden.

Elf Jahre zuvor, 1902, stellte Fujishima sein erstes repräsentatives Werk „Ein Bild der *Tenpyō*-Zeit“ (*Tenpyō no omokage*) aus. Es zeigt auf Goldgrund eine Frau in der Kleidung der *Tenpyō*-Zeit, jener etwa achtzig Jahre des 8. Jahrhunderts, die man kunsthistorisch der späten Nara-Zeit zuordnet und in deren Zentrum die Regierung des japanischen Kaisers Shōmu (724–749) steht. Um dessen Gemahlin Kōmyō (710–760) soll es sich, neueren Forschungen zufolge, bei der von Fujishima Dargestellten handeln.²⁵ Als Modell für die Harfe, die sie in der Hand hält, diente ihm ein Instrument aus dem Besitz des Kaiserlichen Schatzhauses *Shōsōin* des Tempels *Tōdaiji* in Nara, den er im Jahr zuvor besucht hatte. Im *Shōsōin* lagern vor allem Stücke, die Kōmyō aus Anlaß des siebten Todestags ihres Gatten dem Tempel stiftete, und die über Jahrhunderte hinweg wie in einer Zeitkapsel versiegelt waren. Nach der ersten staatlichen Bestandsaufnahme im Jahre 1872 aber wurde ab 1889 bestimmten Personen während der regulären Lüftungszeit die Besichtigung gestattet. Fujishimas Gemälde, das als

23 Araki Jippo, *Kankoku kenbundan* [Erfahrungen in Korea], *Bijutsu shinpō* 4 (1905) 12, S. 3.

24 Fujishima Takeji, *Chōsen kankō shokan* [Eindrücke von einer Koreareise], *Bijutsu shinpō* 13 (1913) 3, S. 11–13.

25 Vgl. Nakata Hiroko, Fujishima Takeji „*Tenpyō no omokage*“, „*kaichō*“ *soshite* „*chō*“ ni *hyōshō* saretā *gagaku to sei'yō ongaku* 4. *Sōshokuga wo megutte* [Repräsentationen von Gagaku und westlicher Musik in Fujishima Takejis „Ein Bild der *Tenpyō*-Zeit“, „Melodie“ und „Schmetterling“ 4. Zum dekorativen Bild], in: *Burijisuton bijutsukan ishibashi bijutsukan nenpō* [Bridgestone Museum of Art and Ishibashi Museum of Art Annual Report] (1990) 39, S. 44–59.

Beispiel der japanischen Romantik gilt, ging auf die Anregung durch diese gerade erst wiederentdeckte Vergangenheit zurück und rief in den Kunstkreisen ein so großes Echo hervor, daß das Motiv der *Tenpyô*-Frau, welches bislang ausschließlich in der *nihonga*-Malerei behandelt worden war, nun auch von zahlreichen Malern der *yôga*-Richtung aufgegriffen und zum Bestandteil ihres Repertoires gemacht wurde.²⁶

Vor diesem Hintergrund sei nun zu Fujishimas Koreareise von 1913 zurückgekehrt. „Man hat stets das Gefühl, als haftete der koreanischen Landschaft irgendeine Bedeutung an“, schreibt er in seinem Essay und äußert sich dann vor allem über die koreanischen Frauen: „Da Korea in jeglicher Hinsicht nie einen bedeutenden Wandel und Fortschritt erfahren hat, scheint in seiner Kleidung selbst heute noch das Altertum bewahrt. Wie die grünen Jäckchen und blaßfarbenen Röcke der Frauen im Winde flattern, ist von unsäglicher Schönheit. Es ist als sähe man eine Bildrolle aus Japans höfischem Zeitalter vor sich.“²⁷

Fujishima spricht vom „höfischen Zeitalter“, womit er wohl die *Heian*-Zeit (8.–12. Jahrhundert) meint, bzw. vom „Altertum“. Andere Maler fanden damals in den Reiseschilderungen nahezu klischeehaft das Bild der von ihm gemalten *Nara*- und *Tenpyô*-Zeit in der koreanischen Landschaft wieder. So schreibt der Maler Kawashima Riichirô: „Beim Betrachten von Land und Leuten in Korea fühlt man sich an die Kaiserstadt Nara erinnert. Auch die einfachen Wohnhäuser [...] scheinen dem alten Japan zum Verwechseln gleich. [...] Ein jeder wird die Eleganz der Kleidung spüren, vor allem das Graziöse in Gewand und Schmuck der Frauen.“²⁸ Und der proletarische Schriftsteller Nakanishi Inosuke findet: „Ihre Erscheinung ist von der Schönheit einer gemalten Himmelsfee – zum scharlachroten Jäckchen tragen sie einen violetten Rock und darüber [sic] Hosen aus zartem Leinen und das Haar genau wie die Göttin Sarasvati.“²⁹ Kubota Beisho, der 1935, 41 Jahre nach den erwähnten Recherchen im Zuge des Chinesisch-Japanischen Kriegs, noch einmal Korea bereiste, hat nach seiner Rückkehr „unverzüglich einen Antrag zur Besichtigung des *Shôsôin* gestellt, solange die Eindrücke noch recht frisch sind“³⁰. Fujishima selbst hat nie eine direkte Linie zwischen der *Tenpyô*-Zeit und Korea gezogen, aber insofern er

26 Vgl. Hori Motoaki, *Shiron meiji 30-nendai no yôga to nihonga*. Fujishima Takeji „Tenpyô no omokage“ wo megutte [Versuch zur Yôga- und Nihonga-Malerei der Jahrhundertwende. Über Fujishima Takejis „Ein Bild der Tenpyô-Zeit“]. Sansai (1990) 514, S. 90-98.

27 Fujishima Takeji (Anm. 24), S. 11.

28 Kawashima Riichirô, *Chôsen gaki* [Aufzeichnungen beim Malen in Korea], *Atorie* 7 (1930) 5, S. 122.

29 Nakanishi Inosuke, *Chôsen oyobi chôsen fujin no bi* [Die Schönheit Koreas und der koreanischen Frauen], *Chûô bijutsu* 9 (1923) 5, S. 144.

30 Kubota Beisho, *Chôsen wo megurikite* [Aus Korea zurück], *Chûô bijutsu* (1936) 30, S. 37.

den geistigen Strömungen seiner Gegenwart nahestand, darf man annehmen, daß er während seiner Reise elf Jahre nach dem berühmt gewordenen Gemälde in Korea die *Tenpyō*-Zeit als „Altertum“ wiederfand. Es gibt von ihm zwei Bilder mit dem Titel „Zwei Koreanische Frauen“ (*Chōsen fujin midai*), die nach 1913 entstanden sein müssen, auch wenn man sie nicht genau datieren kann. Dabei handelt es sich um Entwürfe für die Rückseiten der Flügel eines schließlich nicht ausgeführten Triptychon. Innen sollte es reitende Chinesinnen der *Tang*-Zeit (618–906) zeigen und außen zwei koreanisch gekleidete Frauen, die beide einen Schatz halten und ähnlich posieren wie die Kaiserin auf dem Gemälde von 1902³¹.

Warum überzog man Korea ausgerechnet mit dem Bild der *Tenpyō*-Zeit bzw. des *Shōsōin*? Zunächst einmal, weil Japan in jener Vergangenheit einen regen Austausch mit Korea und China, aber auch so fernen Ländern wie Persien und Indien pflegte, was die Kulturgüter, die im *Shōsōin* schlummern, bezeugen: Gläser im byzantinischen Stil und Keramiken in chinesischer Technik. Im 8. Jahrhundert betrieb Japan zur Stärkung der Staatsmacht eine aktive Aufnahme kontinentaler Kultur, allem voran des Buddhismus. Dieses weltoffene Zeitalter wird beispielsweise in dem 1919 erschienenen Bestseller von Watsuji Tetsurō (1889–1960) „Pilgerschaft zu alten Tempeln“ (*Koji junrei*) so geschildert, daß indische Mönche Sutren rezitierten und mittelasiatische Mädchen Tänze vorführten, was zur Verbreitung eines exotischen Bilds der *Tenpyō*-Ära beitrug.

Das Korea aber, auf das die Maler während ihrer Reisen zu Beginn des 20. Jahrhunderts stießen, war selbstverständlich alles andere als das Japan des 8. Jahrhunderts, so sehr die Kleidung der Frauen, ihre kurzen Jacken und langen Röcke, ihm dem Anschein nach auch ähneln mochte. Daß ihr Blick dort dennoch nach dem Japan der Vergangenheit suchte, war nur möglich aufgrund des oben betrachteten Diskurses: Korea als eine Kultur im Niedergang, stagnierend in einem Zeitalter, das Japan längst hinter sich gelassen hatte. So empfahl der *nihonga*-Maler Matsuoka Eikyū (1881–1938) seinem älteren Bruder, dem Volkskundler Yanagita Kunio (1875–1962): „Du mußt Dir unbedingt Korea ansehen. Dort läuft das ‘Manyōshū’ herum!“³² Mit letzterem meinte er die Anthologie altjapanischer Dichtung, deren älteste Bestandteile bis ins 7. Jahrhundert zurückreichen. Yanagita ging damals verschiedenen alten Bräuchen nach, die unter der Modernisierungswelle rasch zu verschwinden drohten, um so etwas wie einen Arche-

31 Nakata Hiroko, Fujishima Takeji to „yō“ to „chūō ajia bijutsu“. „Tōyō sanbusaku“ wo chūshin toshite [Fujishima Takeji und „Eine Keramikfigur“ und die „Mittelasiatische Kunst“. Zum Tang-Zeit-Triptychon], in: Burijisuton bijutsukan ishībashi bijutsukan nenpō [Bridgestone Museum of Art and Ishibashi Museum of Art Annual Report], Nr. 41 (1993), S. 46–58.

32 Yanagita Kunio, Hikaku minzokugaku no mondai [Probleme einer vergleichenden Volkskunde], in: Yanagita Kunio zenshū [Gesammelte Werke von Yanagita Kunio] Bd. 27, Tōkyō: Chikuma shobō 1990, S. 563.

typus der Japaner ausfindig zu machen. Sein Bruder legte ihm nahe, daß gerade im gegenwärtigen Korea das Erscheinungsbild des einstigen Japan wie in einer Zeitkapsel (also nicht anders als im *Shōsōin*) noch erhalten sei und man dort Japans Vergangenheit studieren könne.

Es wird deutlich, wie man Korea, die unheimliche Fremde, die sich gegen ein Verständnis sperrte, in die Zeit zu holen versuchte, der man selbst zugehörte. Paradoxerweise muß man ein Land zuerst auf die gleiche Zeit, die eigene Entwicklungsstufe beziehen, um es dann als „zurückgeblieben“ abstempeln zu können. Und die eigene Zeit war nichts anderes als die westliche Moderne, in die Japan seit 1867 einbezogen worden war. Indem nun Korea der Vergangenheit, Japan der Gegenwart und Zukunft zugeordnet wurden, verwandelte sich ersteres von etwas vollkommen Verschiedenem zum „einstigen Japan“, verbanden sich beide zu einer zeitlichen Kontinuität: Ihr seid keine unbekannt Fremden, sondern unsere Vergangenheit, wir beide sind eigentlich eins. Damit war die *Tenpyō*-Ära als Goldenes Zeitalter des fruchtbaren Austauschs zwischen Japan, Korea und China der Ort, an dem Japan und Korea zusammenfinden konnten. Dort entdeckte man zu Beginn des 20. Jahrhunderts, nicht zuletzt durch die vorausgegangene Öffnung des *Shōsōin*, den Ausgangspunkt einer beide integrierenden Zeitachse, die auch China aufzunehmen vermochte.

2.2. Der Ort der Koreanischen Kunstausstellung

Einen Ort, an dem die einander Fremden mit gleicher Zeit und gleichem Maß gemessen wurden, institutionalisierte auch die Kunstwelt. Es ist die 1922 erstmals und dann alljährlich abgehaltene Koreanische Kunstausstellung (*Chōsen bijutsu tenrankai*; kurz: *SenTen*), die binnen kurzem zur prestigeträchtigsten Präsentationsmöglichkeit im Land aufstieg.³³ Organisatorisch wie stilistisch folgte sie der japanischen Ausstellung der Kaiserlichen Kunstakademie (*Teikoku bijutsuin tenrankai*; kurz: *Teiten*). Die *Teiten* selbst war 1907 durch das japanische Kultusministerium, das sich dabei am französischen „Salon“ orientierte, als *Bunten* begonnen und 1919 mit neuem Namen der Kaiserlichen Kunstakademie (*Teikoku bijutsuin*) übertragen worden. Aus Sicht der Kulturpolitik diente sie von Anfang an dazu, die Künstler verschiedener Gruppen zu integrieren und ihre Werke den einheitlichen Kriterien einer staatlichen Beurteilung zu unterziehen. Die Koreanische Kunstausstellung, die bis 1942 21mal abgehalten wurde, unterschied sich von ihrem Vorbild nicht und bestand, trotz geringfügiger zwischenzeitlicher Änderungen, im wesentlichen aus den Sektionen östliche Malerei (*tōyōga*), westliche Malerei (*seiyōga*), Skulptur und Kunsthandwerk. In die Auswahlkommission berief man nicht nur Koreaner und

33 Vgl. Nakamura Giichi, *Taiten, senten to teiten* [Die Taiwanesische Kunstausstellung, die Koreanische Kunstausstellung und die Ausstellung der Kaiserlichen Kunstakademie], in: *Kyōto kyōiku daigaku kiyō* (1989) 75, S. 259-276.

in Korea lebende Japaner, sondern auch namhafte Künstler aus Japan. So waren neben anderen hier erwähnten Malern Fujishima Takeji (1925 für die 3., 1935 für die 14. Ausstellung), Matsuoka Eikyû (1933 für die 12.) und Maeda Seison (1935 für die 14., 1936 für die 15.) als Juroren eingeladen.

Die Angaben zu den zugelassenen, preisgekrönten sowie aufgrund vorheriger Preisverleihungen ungeprüft durchgehenden Werke wurden jährlich in der vom Japanischen Generalgouvernement herausgegebenen Zeitschrift „Chôsen“ publiziert, so daß man sich noch heute ein relativ vollständiges Bild machen kann. Einmal abgesehen davon, was sich hinter den Kulissen abspielte, waren Japan und Korea hier den gleichen Wertungskriterien unterstellt: Die Jury bestand aus Koreanern und Japanern, und auch die Zahl der zugelassenen, preisgekrönten sowie ungeprüft passierenden Werke hielt sich die Waage. Für die 18. Ausstellung 1939 resümierte allerdings Ihara Usaburô (1894–1976), Professor an der Kunsthochschule Tôkyô und damals in der Jury für die Ölmalerei zuständig: „Von der Gesamttenenz her war in der Malweise der direkte Einfluß Tôkyôs zu stark, und außer bei den Materialien gab es nur sehr wenige Werke, die die Eigenart der Region Korea künstlerisch zur Geltung brachten, woran sich wohl erst einmal nichts ändern läßt. Es wäre allerdings zu begrüßen, wenn in Korea, das sich in Klima, Landschaft, Lebensweise und jeder anderen Hinsicht vom Mutterland (*naichi*) unterscheidet, künftig eine typisch koreanische Kunst entstehen würde.“³⁴

Es wundert nicht, daß die Malweise der *Teiten* in den Exponaten der Koreanischen Kunstausstellung wiederkehrte, bestand zwischen den beiden Institutionen doch ein enger Austausch. Koreanische Künstler bewarben sich von Korea aus um eine Teilnahme an der *Teiten* und wurden dort gezeigt oder hatten ohnehin in Japan Kunst studiert.³⁵ Außerdem konnten sie sich in Seoul über den neuesten Stand der – von der *Teiten* angeführten – japanischen Kunstwelt informieren. Das im Steingebäude des *Toksugun*-Palasts gelegene *Museum der Yi-Dynastie* zeigte 1933 140 moderne japanische Exponate aus den Bereichen *nihonga*, *yôga*, Skulptur und Kunsthandwerk, und seit es 1938 in „Kunstmuseum“ unbenannt worden war, veranstaltete es sogar jährlich Japan-Ausstellungen. Auf deren zweiter 1939 war das im Besitz der *Königlichen Sammlung* befindliche Bild „Ein Tanzhaus“ (*Gisei no ie*) (1936) des *nihonga*-Malers Tsuchida Bakusen (1887–1936) zu sehen, welches sich mit dem im Vorjahr auf der Koreani-

34 Ihara Usaburô, *Kenjitsuna sakufû no mono ôshi* [Viel solide Gemaltes], Chôsen (1939) 290, S. 12.

35 Vgl. zum Kunststudium in Japan: *Yôga no dôran shôwa 10-nen. Teiten kaiso to yôgadan – nihon, kankoku, taiwan* [The Reorganisation of the Imperial Academy of Fine Arts in 1935. Western-Style Painting of the Era in Japan, Korea, and Taiwan] (Ausst.kat.), Tôkyô Metropolitan Teien Art Museum, 1992.

schen Kunstausstellung ausgezeichneten Werk von Kim Ki-yung „Sommertag“ (*Natsubi*, 1938) vergleichen läßt. Beide zeigen den in der traditionellen Malrichtung der dreißiger Jahre verbreiteten Neoklassizismus, bevorzugen feine, klare Konturlinien und eine äußerst zurückhaltende Farbgebung. Oder man betrachte für die Ölmalerei das auf der 12. Koreanischen Kunstausstellung gezeigte Bild „Frühlingsfeld“ (*Haru no no*) (1933) von Kim Jung-hyun und vergleiche es mit „Frühlingsmelodien“ (*Haru no shirabe*) (1942) von Kim In-sung. In einer für den *Teiten*-Stil typischen Weise arbeiteten beide die Figuren über Schattierungen heraus und schufen ausstellungswirksame Gruppenbilder von monumentalem Format.

Tsuchida berichtete von der Reise, die er zur Vorbereitung des genannten Bilds unternahm: „Japans alte Sitten, die man im Mutterland (*naichi*) nicht mehr zu sehen bekommt, findet man in Korea auf Schritt und Tritt.“³⁶ Auch dieses Werk konnte sich offensichtlich der bislang dargestellten Dynamik der Blicke nicht entziehen. Kim Ki-yung wiederum, der eine ebensolche Schönheit auf seine Bildfläche brachte, muß gelernt haben, mit Tsuchidas Blick auf das Fremde das Eigene zu betrachten und zu ästhetisieren.

An dem gemeinsamen Ort der Ausstellungen *Teiten* und *Senten*, wo die Künstler beider Länder den gleichen Blick zu teilen begonnen haben, tut sich nun ein bestimmter Mechanismus auf. Die Japaner verwenden den Diskurs vom Untergang, Verfall, vergangenen Eigenen, um das unergründliche Andere auf der Leinwand willkommen zu heißen, und passen es in ihren ästhetischen Rahmen ein. Die Koreaner verinnerlichen diese Blicktechnik ebenfalls. Und in dem Moment, da das vom Aussieben übriggebliebene malend arrangiert wird, offenbart sich auf der Leinwand der Mechanismus des „Gemäldes“. Selbiges zeichnet sich dadurch aus, daß es den Blick auf das von der Bildfläche Verbannte, dessen Ausgrenzung ja gerade seine Entstehungsbedingung war, verwehrt. Es verlangt vom Maler wie vom Betrachter, sich ausschließlich auf bildimmanente Elemente wie die Farben oder die Komposition zu konzentrieren. An diesem Ort versammeln sich die Künstler und die Ausstellungsbesucher beider Länder unter dem Banner des Schönen als einzigem Kriterium. Tun sie, was das „Gemälde“ von ihnen verlangt, dann entgleiten Fragen an die Welt außerhalb der Leinwand – was der gemalte Gegenstand eigentlich ist und unter welchen Umständen er das Interesse auf sich zog – ihrem Blickfeld.³⁷

36 Tsuchida Bakusen, *Suketchi no tabi. Naichi ni mirarenu nihon no furui fūzoku chōsen ni wa ikuramo aru* [Reisen und Zeichnen. Japans alte Sitten, die man im Mutterland nicht mehr zu sehen bekommt, findet man in Korea auf Schritt und Tritt], Ōsaka asahi shinbun vom 13. November 1935.

37 Vgl. Tanaka Atsushi, *Joron* [Introduction], in: *Shajitsu no keifu IV: „Kaiga“ no seikugo – 1930-nendai no nihonga to yōga* [Realistic Representation IV: Master Paintings in Ja-

Wie Nakamura Giichi ausführte, verfolgte man mit der Einrichtung der Koreanischen Kunstausstellung nicht zuletzt den „beschwichtigenden Zweck, das politische Interesse in ein kulturelles zu verkehren“³⁸. Einen ähnlichen Hort bildete inmitten der angespannten inneren und äußeren Lage der dreißiger Jahre das Ausstellungssystem in Japan mit seinem Flaggschiff *Teiten*, was einen Künstler zu der Feststellung veranlaßte: „Man kann ohnehin nichts tun. Nichts tun, als eben weiterzumalen.“³⁹ Somit wirkte in beiden Ausstellungen der Mechanismus des „Gemäldes“, gesellschaftliche Vorgänge dem Blickfeld fernzuhalten, oder anders gesagt: Beide waren auf das „Gemälde“ angewiesen, damit diese Bereinigung möglich wurde. Und was sich damals manifestierte, behindert als unsichtbarer Mechanismus bis in die Gegenwart hinein den Blick auf den Außenraum der Bilder – auf die Kolonie.

Schlußbemerkung

Hier wurde nachvollzogen, wie japanische Künstler zwischen 1890 und 1945 Korea begegneten und in der Auseinandersetzung mit dessen Fremdheit einen neuen Blick ausbildeten. Dieser fand seinen Ort in den genannten Ausstellungen, wo er das „Gemälde“ hervorbringen half. Das Vokabular jedoch, welches damals entwickelt wurde, wirkt unreflektiert bis heute in der gestaltzentrierten Analyse von Werken der modernen japanischen Kunst fort. Wie notwendig diese auch sein und welche Möglichkeiten das autonome „Gemälde“ auch eröffnen mag, es darf uns nicht davon entbinden, zugleich nach den Grundlagen seines Diskurses zu fragen. Dessen historische Prüfung für die Zeit vor 1945 wird auch für die Zeit danach zu leisten sein.

Gegen Ende der siebziger Jahre begann man in Japan, die koreanische Gegenwartskunst verstärkt zur Kenntnis zu nehmen, und diese Tendenz hält ungebrochen an. Aber in den zwei Jahrzehnten nach Kriegsende hatten japanische Museen hauptsächlich die alte Kunst des Nachbarlands thematisiert und damit gewissermaßen den vorkriegszeitlichen Hang zur „schönen Vergangenheit“ beerbt. Welche bahnbrechende Bedeutung der Wandel hin zur „zeitgleichen Kunst“ des anderen hat, wird man im Licht der Koreanischen Kunstausstellung ermessen können, wo die schöne Vergangenheit und die zeitgleiche Kunst zwei Seiten einer Medaille bildeten. Im vorliegenden Aufsatz wurde der Aspekt der kolonialen Kunst gewählt, um einen neuen Zugang zur modernen japanischen Malerei insgesamt und

pan in the 1930s] (Ausst.kat.), The National Museum of Modern Art Tōkyō 1994, S. 11-21.

38 Nakamura Giichi (Anm. 33), S. 266.

39 Kobayashi Kokei, Sensō to gaka [Der Krieg und die Maler], Bijutsu hyōron 6 (1937) 5, S. 19.

zu den damaligen Werken zu finden. Ihr Wert liegt in den Spuren jener Auseinandersetzung, die sich an den Leinwandrändern zwischen dem Innerhalb und Außerhalb der Bildfläche zutrug.

Aus dem Japanischen von Jaqueline Berndt