

## Feature II

### Eindrücke zur Ausstellung „Kainoshō Tadaoto<sup>1</sup>: Grenzüberschreitung zwischen *Nihonga*, Theater und Film“ im Nationalmuseum für Moderne Kunst Kyoto<sup>2</sup>

Annegret Bergmann

Vom 11. Februar bis 9. April 2023 war im Nationalmuseum für Moderne Kunst Kyoto (MoMAK) die Ausstellung „Kainoshō Tadaoto: Grenzüberschreitung zwischen *Nihonga*, Theater und Film“ zu sehen.



Das Plakat zur Ausstellung

Bevor näher auf diese bahnbrechende und zu einer Neubewertung des Œuvres von Kainoshō Tadaoto (甲斐莊楠音, 1894–1978) führenden Ausstellung eingegangen wird, einige Vorbemerkungen zum Begriff *Nihonga*.

- 1 Kainoshō Tadaoto war ein japanischer Maler, Theater- und Filmdesigner aus Kyoto, der auch selber Theater spielte und fotografierte. Das Werk dieses Allroundkünstlers ist im westlichen Ausland, außer unter Fachleuten, kaum bekannt.
- 2 Eine Version mit farbigen Abbildungen finden Sie unter: <https://oag.jp/books/notizen-juni-2023/>

Seit Beginn der Meiji-Zeit (1868–1912) suchten Maler, die in früheren Maltraditionen arbeiteten, nach Konzepten für eine neue, moderne japanische Malerei. Das Ergebnis wurde als *Nihonga*, wörtlich „japanische Malerei“, oder auch als neotraditionelle Malerei bezeichnet, um sie von den traditionellen Malschulen vor der Meiji-Restauration zu unterscheiden. In den ersten zwanzig Jahren der Meiji-Zeit konzentrierten sich die Maler auf die westliche Malerei (*yōga*) und übernahmen deren Maltechniken und Materialien. Gleichzeitig machten die frühen *Nihonga*-Maler Anleihen bei westlichen Maltechniken, wie z. B. der Perspektive für die kompositorische Gestaltung und der Licht-und-Schattenmalerei. Aber auch die Maler im westlichen Stil übernahmen japanische Aspekte bzw. Sujets in ihre Werke, insbesondere im späteren 19. und im 20. Jahrhundert.<sup>3</sup> Eine klare Abgrenzung zwischen beiden Genres war auch deshalb nicht immer ganz einfach, weil auch westliche Maltechniken im *Nihonga* übernommen wurden. Daher wurden Bilder oft nur nach den verwendeten Materialien kategorisiert: in Öl- und Aquarellfarben gemalte Bilder galten als *yōga*, und Werke, die mit Tusche und mit leimvermischten Mineralfarben auf Papier gemalt wurden, als *Nihonga*. In ihrem bahnbrechenden Katalog über das letztgenannte Genre definiert Ellen Conant *Nihonga* als „alle japanische Malerei [...] ab dem späten neunzehnten Jahrhundert [und] ausgeführt, wie locker auch immer, in traditionellen Medien und Formaten.“<sup>4</sup>

Zu Beginn der 1920er Jahre war keine Kunstgattung so sehr mit dem wirtschaftlichen und politischen Establishment verbunden wie die „erfundene Tradition“ der *Nihonga*. Darin spiegelt sich nicht nur fortschreitender Konservatismus wider, sondern auch das Bestreben, die Malerei als Ausdruck nationaler Errungenschaften zu nutzen. Der Kunsthistoriker Satō Dōshin beschreibt die japanische Kunstwelt und damit auch die japanische Malerei als das Ergebnis der in staatlichen Ausstellungen und der Akademie der Künste etablierten Standards.<sup>5</sup> Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass sich immer wieder Künstler zu Gruppen zusammenschlossen, die sich diesen Standards mit eigenen Ausstellungsformaten entgegenstellten. So auch die Association for the Creation of National Painting (Kokuga Sōsaku Kyōkai), in deren Ausstellung 1918 Kainoshō Tadaoto mit seinem Bild „Der seitliche Haarkamm“ (*Yokogushi*) zu erstem Ruhm gelangte. Das Schaffen Tadaotos als Maler fiel also in eine Zeit der Neuorientierung, als viele Künstler die konventionelle, formalistische japanische Kunst zu überwinden suchten und nach einem modernen und westlichen Stil strebten, der einerseits Realität und andererseits auch das Wesen des Künstlers widerspiegelte. Typisch für Tadaotos Werk in dieser Zeit war vor allem, dass er die Frauendarstellungen im *Nihonga* um die zweideutige Erotik der westlich orientierten, japanischen *femme fatale* und Prostituierten erweiter-

3 Larking, Matthew. 2019. „Death and the Prospects of Unification: Nihonga’s Postwar Rapprochements with Yōga“. *Japan Review: Journal of the International Research Center for Japanese Studies* 34: S. 161–190, S. 166.

4 Conant, Ellen P. 1995. *Nihonga: Transcending the Past: Japanese Style Painting, 1868–1968*. New York, Tokyo: Weatherhill, S. 14.

5 Satō Dōshin. 1999. *Modern Japanese Art and the Meiji State. The Politics of Beauty*, translated by Hiroshi Nara, Los Angeles: The Getty Research Institute, S. 192.

te.<sup>6</sup> Dieser Aspekt des Dekadenten, Geheimnisvollen und Grotesken wurde in der ersten Retrospektive 1997 im Nationalmuseum für Moderne Kunst, Kyoto, in Publikationen zu Kainoshō Tadaoto und auch in Ausstellungen hervorgehoben.<sup>7</sup>

Der Titel der diesjährigen Ausstellung „Kainoshō Tadaoto: Grenzüberschreitung zwischen Nihonga, Theater und Film“ traf sicherlich zu, doch nach mehreren Besuchen hatte ich den Eindruck, dass der Künstler keine Genre Grenzen überschreiten musste, da diese in seinem künstlerischen Schaffen bereits von Anfang an überwunden waren. Diese zweite Retrospektive zu Kainoshō Tadaoto vermittelte auf jeden Fall ein weit umfangreicheres Bild des Künstlers und seines Werkes als bisher, da sie zum ersten Mal dem gesamten künstlerischen Schaffen Tadaotos Rechnung trug.

In seinem englischen Beitrag im Katalog zur ersten Retrospektive des Malers im Jahr 1997 hatte der damalige Chefkurator Shimada Yasuhiro die Bilder Tadaotos als die Darstellung des „inner self of human being“<sup>8</sup> charakterisiert. Die erneute Retrospektive mit dem Fokus auf dem gesamten Werk Tadaotos brachte einen Aspekt des inneren Selbsts des Malers ganz deutlich zum Vorschein. Dieses innere Selbst zeugt von einer großen Empathie des Künstlers für seine dargestellten Personen, für die ästhetische Zurschaustellung ihrer Körper sowie der ihnen eigenen Persönlichkeiten – unabhängig davon, ob es sich dabei um ein Gemälde, ein Foto oder einen Film handelt. Die Ausstellung belegte, dass die Reduzierung seines Œuvres auf eine Dekonstruktion westlicher ästhetischer Ideale und des heterozentrischen Blickes auf die moderne Frau zugunsten eines geschlechter-ambivalenten Ansatzes und dem Erschaffen einer modernen *Nihonga*-Malerei zu kurz greift. Das übergreifende Moment in Tadaotos Schaffen bestand in seiner Liebe zu und seiner Faszination für das Theater, sowohl zu dem traditionellen Kabuki-Theater als auch zu dem in der Moderne neu entstandenen *Shinpa*<sup>9</sup>, in dem, wie im Kabuki, Frauenrollen von Männern verkörpert werden. Im Folgenden soll die Ausstellung unter dem Aspekt der Rolle des Theaters im Œuvre von Tadaoto vorgestellt werden.

6 Croissant, Doris. 2008. “From Madonna to Femme Fatale: Gender Play in Japanese National Painting”. *Performing ‘Nation’: Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880–1940*, herausgegeben von Doris Croissant, Catherine Vance Yeh und Joshua S. Mostow, S. 265–306. Leiden: Brill, S. 267.

7 Croissant 2008. S. 283.

8 Shimada Yasuhiro. 1997. “Kainoshō Tadaoto” In *Kainoshō Tadaoto. Taishō Nihonga no isai: Ikizuku jōnen*. [Kainoshō Tadaoto. Ein Genie des Nihonga: Unsterbliche Leidenschaft]. 1997. Ausstellungskatalog S. 166–67. Nationalmuseum für Moderne Kunst, Kyoto, Chikkyo Kunstmuseum, Kasaoka. Nihon Keizai Shinbunsha, S. 166.

9 *Shinpa*, das „Theater der neue Schule,“ war der Versuch, das Kabuki oder das „Theater der alten Schule“ (*kyūha*) zu modernisieren. Die oft melodramatischen *Shinpa*-Dramen waren eine Mischung aus Alltagskonflikten der wachsenden Mittelschicht, Dokumentartheater und frühen japanischen Adaptionen westlicher Dramatiker, in denen klassische japanische Aufführungsformen mit westlichen Texten verweben wurden. Der Kabuki-Aufführungsstil aus den bürgerlichen Dramen (*sewamono*) wurde zum Teil übernommen, sie zeichneten sich aber auch durch moderne realistische Dialoge aus. Da es zur Entstehungszeit des *Shinpa* Ende des 19. Jahrhunderts noch keine ausgebildeten Schauspielerinnen in Japan gab, wurden auch hier die Frauenrollen von Männern (*onnagata*) gespielt. Heute treten im *Shinpa* Schauspielerinnen wie *onnagata* auf.

Im Laufe der Modernisierung ab Mitte des 19. Jahrhunderts hatten der japanische Staat und seine sozialen Institutionen versucht, eine einheitliche Geschlechterkonstruktion zu schaffen. Die Übernahme des eurozentrischen Geschlechterbinarismus förderte eine Neukonzeption des Geschlechts auf medizinischer Grundlage. Die daraus folgende Beschränkung der Rolle der Frau auf das Ideal der guten Ehefrau und weisen Mutter der Meiji-Zeit (*ryōsai kenbo*) wurde jedoch durch die „modern girls“ (*moga*) und „modern boys“ (*mobo*) der Taishō-Zeit (1912–1926) in Frage gestellt. Die Mehrdeutigkeit der Genderkonstruktion dieser Zeit kam in deren variabler Darstellung in der Kunst sowie der männlichen und weiblichen Androgynität der 1920er Jahre besonders zum Ausdruck. Individuen kümmerten sich nicht um die offiziell normierten Geschlechtsbilder und lebten komplexe und auch fließende Identitäten aus,<sup>10</sup> so wie es vor der Verwestlichung der japanischen Gesellschaft möglich gewesen war – zumindest im Bereich der Kunst. Das Kabuki-Theater der Edo-Zeit als eine Art sozialer Freiraum gibt davon beredtes Zeugnis.

Vor diesem binären Hintergrund, also der Tradition fließender Genderidentitäten im Theater bzw. der Androgynität und dem Aufkommen eines neuen selbstbewussteren Frauenbildes, sollte man auch das faszinierende Werk von Kainoshō Tadaoto betrachten, dessen Transsexualität in Bezug auf sein künstlerisches Werk oft nur in Andeutungen thematisiert wurde, nun aber von der Chefkuratorin Ikeda Yūko in ihrem einleitenden Aufsatz kontextualisiert wird. Ein Lob verdient auch die fast durchgehende Zweisprachigkeit (Japanisch und Englisch) der Katalogaufsätze zu den Ausstellungskapiteln. Angesichts der wenigen Publikationen zu dem Künstler in westlichen Sprachen, unter denen der Aufsatz von Doris Croissant aus dem Jahr 2008<sup>11</sup> der umfassendste ist, wurde so die Zugänglichkeit des Werkes von Tadaoto auch für ein nicht-japanisches Publikum bedeutend erweitert.

### **Gliederung der Ausstellung:**

Prolog: Kainoshō, der Maler

Kapitel 1: Kainoshō, der Besessene

Kapitel 2: Kainoshō, der Darsteller

Kapitel 3: Kainoshō, der Grenzüberschreiter

Kapitel 4: Kainoshō, der rastlose Ästhet

10 Molony, Barbara, and Kathleen S. Uno, eds. 2005. *Gendering Modern Japanese History*. *Harvard East Asian Monographs* 251. Cambridge, Mass: Harvard University Press, p. 8; Nickols, Joe (2022) "Regulating Bodies: Gender Construction in Japan" *SOAS History Blog*, [10. März, 2023].

11 Croissant 2008, S. 265–66.

Gleich am Eingang vermittelten überlebensgroße Fotos einen ersten Eindruck von der faszinierenden und gleichzeitig fragil erscheinenden Persönlichkeit wie Körperlichkeit des jungen Ausnahme- und Allroundkünstlers. Hier begegnete man einem sensiblen, einfühlsamen jungen Menschen, der mit wachen, fordernden und gleichzeitig verträumten Augen in das Hier und Jetzt seiner Zeit blickte. Meines Erachtens ein Blick, der sich in den Augen in vielen seiner Frauendarstellungen spiegelt, wie in dem Gemälde „Kurtisane“ (*Yūjo*) (Abb. 2) im ersten Ausstellungsraum, mit dem Titel „**Kainoshō, der Maler**“, in dem man sich sogleich inmitten der Welt des Malers wiederfand.



Abb. 2: Kainoshō Tadaoto, „Kurtisane“ (*Yūjo*), um 1915, Farben auf Seide, 152,0 x 60,0 cm. ©MoMAK.



Abb. 1: Kainoshō Tadaoto (1894–1978), Fotoalbum. ©MoMAK.

Auf dem mantelartigen Obergewand der in sich gekehrt, aber nicht melancholisch dargestellten Kurtisane auf diesem Bild aus dem Jahr 1915 dienen Ukiyoe-Schauspielerporträts aus sogenannten bürgerlichen Dramen (*sewamono*) als Dekorelemente. Diese Dekorelemente finden sich auch auf der ersten und später überarbeiteten Version von Tadaotos ikonischem Werk „*Yokogushi*“ („Der seitliche Haarkamm“), auf das der Besucher beim Betreten dieses Raumes geradezu zusteuern musste. Der Titel heißt wörtlich übersetzt „ein seitlich ins Haar gesteckter Kamm“. In diesem Fall ist der Name aber eine Anspielung auf Otomi, die Protagonistin des Kabuki-Stückes „Narbengesicht Otomi“ (*Kirare Otomi*) von Kawatake Mokuami (1816–1893). Dieses Stück Mokuamis war eine überarbeitete Version mit vertauschten Geschlechtern der Protagonisten des 1853 in Edo aufgeführten Stückes „Narbengesicht Yosa“ (*Kirare Yosa*) von Segawa Jokō (1806–1881).

In Kawatake Mokuamis 1861er Version tritt an die Stelle des männlichen Helden Yosa nun Otomi, die Geliebte eines Freudenhausbesitzers, die der Eifersucht ihres Gönners zum Opfer fällt. Dieser bereitet ihrer Liebesbeziehung zu Yosa ein Ende, indem er sie mit Messerschnitten im ganzen Gesicht verstümmeln lässt. Nach einem gemeinsamen Selbstmordversuch werden Otomi und ihr Geliebter Yosa jeweils getrennt gerettet. In ihrer Verzweiflung über ihr entstelltes Gesicht heiratet Otomi den „Fledermaus Yasu“ (Kōmoriyasu), der sich mit räuberischer Erpressung durchs Leben schlägt. Jahre später führt der Zufall Otomi und Yasu wieder zusammen. Otomi rächt sich an dem Bordellbesitzer, indem sie ihm ein Vermögen abpresst, und ihres habgierigen Mannes entledigt sie sich, indem sie ihn ermordet. Otomi wird in diesem Stück als der Inbegriff einer hinterhältigen und boshaften Frau (*akuba*) dargestellt. In Tadaotos Werk erscheint sie als moralisch verdorben, aber gleichzeitig attraktive, verführerische, junge Frau. Die nur noch als Postkarte (Abb. 3) existierende Version dieses Sujets mit der Protagonistin „Kirare Otomi“ im rechten Bildhintergrund dient als Beweis für Tadaotos großes Interesse am Kabuki-Theater bereits am Anfang seiner Malerlaufbahn. Tatsächlich hat er bereits um 1916 eine erste Version von „*Yokogushi*“ in Anspielung auf das Kabuki-Stück gemalt, das sich aber in seiner Farbigkeit und dem Kimomodekor von der erfolgreichen zweiten Version deutlich unterscheidet (Abb. 4).



*Kainoshō Tadaoto,*

„Der seitliche Haarkamm“ (*Yokogushi*)

Abb. 3 (links): Postkarte, 1918, 17,8 x 12,7 cm.

Abb. 4: (rechts): 1916, Farben auf Seide,

195,0 x 84,0 cm. Beide ©MoMAK.



Bisher konzentrierte sich die Analyse der Gemälde von Tadaoto auf seine völlig neue und zum Teil groteske Art und Weise, Frauen zu malen. Er griff darin ein verbreitetes Sujet, das der schönen Frau (*bijinga*) in der Ukiyoe-Malerei und im -Holzschnitt, aber auch im *Nihonga* seiner Zeit auf, fügte diesem aber eine dekadente oder morbide sowie manchmal auch eine unheimliche Note hinzu. Auch in dieser Ausstellung konnte man sich der Faszination seiner ganz speziellen japanischen visuellen Version der femme fatale nicht entziehen. Zudem scheint er in seinen Werken die männliche Dominanz in Frage zu stellen. Wie in „Der seitliche Haarkamm“ suggerieren seine Frauenfiguren mit einem wissenden Blick eine intellektuelle Überlegenheit gegenüber dem männlichen Begehren. Diesen Aspekt unterstreicht Tadaoto durch eine extreme Konzentration auf die Körperlichkeit seiner dargestellten Personen. Wie die Kunsthistorikerin Doris Croissant treffend bemerkt, hatte Tadaoto eine Maltechnik entwickelt, die es ihm ermöglichte, die Körperlichkeit der westlichen Ölmalerei mit den undurchsichtigen Mineralpigmenten des *Nihonga* zum Ausdruck zu bringen.<sup>12</sup>

Die Bilder und Fotos in den Ausstellungsräumen mit den Titeln „**Kainoshō, der Besessene**“ und „**Kainoshō, der Darsteller**“ untermalen auf eindrucksvolle Weise, dass und wie der Maler seine (Frauen-) Motive und sich selbst in Szene gesetzt hatte, indem er sich selbst als Frau kostümierte oder vor seinen Frauengemälden posierte.

Wie bereits erwähnt, wurde Tadaoto in erster Linie als „einer der dekadentesten und unorthodoxesten Maler der Taishō-Zeit“<sup>13</sup> wahrgenommen. Seine rund dreißig Jahre in der Filmwelt wurden in der Kunst- und Filmwissenschaft dagegen kaum thematisiert. In Filmkreisen war seine Oskar-Nominierung im Jahr 1956 in der Kategorie „Bestes Kostümdesign für den Schwarzweißfilm“ für *Ugetsu monogatari* („Unter dem Regenmond“) in der Regie von Mizoguchi Kenji (1898–1956) aus dem Jahr 1953 zwar bekannt, aber sonst war Kainoshō Tadaoto seit dem Krieg aus dem Gedächtnis der kunstwissenschaftlichen Forschung so gut wie verschwunden.

Das letzte Mal hatte sich Tadaoto 1934 mit zwei Gemälden an einer Ausstellung im damaligen Kunstmuseum Kyoto (Kyōto Bijutsukan) beteiligt. Danach war er als Maler kaum noch an das Licht der Kunstöffentlichkeit getreten. Einer seiner Unterstützer, der Kunstkritiker und Theaterautor Toyota Yutaka, initiierte 1941 eine Einzelausstellung in der Tokyoter Galerie Kikuya, um Tadaotos Kunst noch einmal in das Gedächtnis der Öffentlichkeit zurückzubringen und wahrscheinlich auch, um den Maler finanziell zu unterstützen. Ein besonderes Augenmerk der damaligen Ausstellung lag auf den Bildern aus dem Puppentheater Bunraku, die Toyota als neoromantisch beschrieb.<sup>14</sup> Dieser Fokus auf das Bunraku mag auch damit zusammenhängen, dass Ta-

12 Croissant 2008, S. 283.

13 Ogawa Sawako. 2020. „Eshi to eiga kantoku.“ In *Eiga sangyōshi no tenkanten: keiei, keishō, media senryaku* [Wendepunkte in der japanischen Filmproduktion], herausgegeben von Tanikawa Takeshi, S. 189–214. Shinwasha, S. 192.

14 *Kainoshō Tadaoto. Taishō Nihonga no isai: Ikizuku jōnen* [Kainoshō Tadaoto. Ein Genie des Nihonga: Unsterbliche Leidenschaft] (1997). Ausstellungskatalog Nationalmuseum für Moderne Kunst, Kyoto,

daoto in dieser Zeit an der Produktion des Films *Adauchi koi ningyō* (Rache der geliebten Puppe) in der Regie von Mizoguchi beteiligt war, in dem Bunraku-Szenen eine wichtige Rolle spielten. In der Ausstellung (2023) konzentrierten sich Gemälde wie Skizzen zum Bunraku zum einen auf die Visualisierung der tragischen Figur der Oshichi, die einen unter Todesstrafe verbotenen falschen Feueralarm auslöst, um ihren Geliebten zu retten. Diese bekannte Geschichte gehört heute noch zu den beliebtesten Bunraku- und Kabuki-Stücken. Andere Bilder zum Bunraku thematisierten die Flucht zweier Liebender in den Tod bzw. Doppelselbstmord (*shinjū*).



Abb. 5: *Kanoshō Tadaoto*, Szene aus einem Bunraku-Stück (Bunraku), Farben auf Seide, 25,5 x 34,8 cm. Privatsammlung. *Kainoshō Tadaoto ten: Kaiga engeki eiga o ekkyō suru kosei* (*Kainoshō Tadaoto: Crossing Boundaries in Nihonga, Theater and Film. 2023. Ausst.-Kat. Kyoto: The National Museum of Modern Art, Kyoto, 297, Nr. 038*).

Damit enden die berühmtesten bürgerlichen Dramen von Chikamatsu Monzaemon (1653–1724), die zunächst im Bunraku und dann später durch deren Adaption ins Kabuki-Theater zu Beginn des 18. Jahrhunderts wahre Kassenschlager waren.<sup>15</sup> In dem Bild „Bunraku“ (Abb. 5) kam die Tragik und Verzweiflung der Protagonisten durch die dunkle, in Schwarz, Grau und Beige gehaltene Farbgebung besonders deutlich zum Ausdruck, so dass selbst die maskenhaft gestalteten weißen Gesichter der Puppen große Emotion ausstrahlen schienen.

Zwei monumentale, acht- bzw. sechsteilige Stellschirme mit den Titeln „Hügel aus Biestern“ (*Chikushōzuka*) und „Regenbogenbrücke“ (*Niji no kakehashi*) (Abb. 6) schlossen diese Ausstellung im letzten Ausstellungsraum mit dem Titel „**Kainoshō, der rastlose Ästhet**“ ab. Beide hatte Tadaoto vermutlich im Jahr 1915 begonnen, doch während der erste Stellschirm unvollendet geblieben war, hatte er den zweiten im hohen Alter von über achtzig Jahren für seine letzte Ausstellung im Kaufhaus Mitsukoshi im Jahr 1976 noch einmal überarbeitet. Die sieben, sich über einen Brief unterhaltenen Schönheiten entspringen derselben Ästhetik, die Tadaoto auch in der Charakterisierung der weiblichen Rollen im Film verfolgte. Filmstars wie Kyō Machiko (1924–2019) oder Yamada Isuzu (1917–2012), Trendsetter und weibliche Schönheitsideale

Chikkyo Kunstmuseum, Kasaoka shi. Nihon Keizai Shinbunsha, S. 16.

<sup>15</sup> Dazu gehört „Der Doppelselbstmord von Sonezaki“ (*Sonezaki shinjū*), in dem ein Doppelselbstmord thematisiert wird, der 1703 nur wenige Wochen vor der Premiere des Stückes geschehen war.

ihrer Zeit, spiegelten Edo-zeitliche schöne Frauen mit schmalen länglichen Gesichtern im Stil der *bijinga*-Holzschnitte von Kitagawa Utamaro (1753–1806). Die Darstellung der sieben hochgewachsenen Kurtisanen mit ihren ovalen Gesichtern und ihren in prachtvolle, farbenfrohe Gewänder gehüllten schlanken Körpern folgt derselben Ästhetik und ist ein wahres visuelles Farbenfeuerwerk. Eine gleichzeitige Anspielung auf das in der ostasiatischen Malerei so oft dargestellte Motiv der in philosophische Gespräche vertieften „Sieben Weisen im Bambushain“ unterlegt dieses Gemälde mit einer weiteren Deutungsebene, die meines Erachtens auf die Anerkennung und Verehrung Tadaotos für weibliche Schönheit und die kulturelle Bildung von Kurtisanen verwiesen haben mochte.



Abb. 6: Kainoshō Tadaoto, „Regenbogenbrücke“ (Niji no kakehashi), 1915–76, Farben auf Seide, sechsteiliger Stellschirm, 180,0 x 370,0 cm. ©The National Museum of Modern Art, Kyoto.

Durch die Anordnung der Ausstellungskapitel bildeten die malerischen Hauptwerke Tadaotos den Rahmen zu seiner Arbeit in den performativen Medien Theater und Film, die im Fokus dieser Ausstellung standen. Zwei Kapitel der Ausstellung widmeten sich diesem Fokus: Das bereits erwähnte „**Kainoshō, der Darsteller**“ und eines mit dem Titel „**Kainoshō, der Grenzüberschreiter**“. Im ersten Raum dieses Ausstellungsteils veranschaulichte eine an den Wänden entlanglaufende Panelenreihe mit Filmen, in denen der Künstler mitgewirkt hat, sein umfangreiches Filmschaffen. Den Filmen waren zum Teil eigene Paneele gewidmet, auf denen die Informationen zu Regisseuren und Mitwirkenden durch Fotos, Poster sowie Szenen- und Kostümskizzen ergänzt wurden. Allein diese Zusammenstellung war ein Meisterwerk der Ausstellungsorganisation, wenn man um die restriktive Handhabung dieses Materials in der Filmwelt weiß.

Der Katalog zur Ausstellung verzeichnet 236 Filme, in denen Tadaoto mitgewirkt hatte, von „Die Geschichte der letzten Chrysantheme“ (*Zangiku monogatari*, Oktober 1939) in der Regie von Mizoguchi Kenji bis „Tokugawa Ieyasu“ (Januar 1965) in der Regie von Itō Daisuke (1898–1981). Oft wird er als Berater für die historische Ausstattung (*jidai kōshō*) oder als Designer genannt. Die Mitwirkung Tadaotos als „Maler hinter den Kulissen“<sup>16</sup> umfasste jedoch weit mehr als das Entwerfen von Kostümen und die Beratung in Bezug auf historisch korrekte Kulissen und Ausstattungen. In den Filmen von Mizoguchi war er in den gesamten Drehprozess involviert und sorgte für ein historisch authentisches wie ästhetisches und harmonisches Set. Darüberhinaus war Tadaoto wohl auch in das *Mise-en-scene* involviert. Laut der Filmwissenschaftlerin Ogawa Satoko war die Inszenierung der Frauen in Mizoguchis Filmen, ihre Kostüme und ihre Frisuren, eng mit dem malerischen Werk Tadaotos verbunden, so dass Kostümentwürfe und Bilder sich gegenseitig beeinflussten, wenn nicht sogar bedingten. So wurde ein gemaltes Gewand als Filmkostüm adaptiert oder Filmcharaktere dienten als Bildsujets.<sup>17</sup>

Der zweite große Raum im Kapitel „Kainoshō, der Grenzüberschreiter“ zu Tadaotos Filmschaffen faszinierte die Besucher mit einer beeindruckenden Zurschaustellung von Kostümen aus den Samurairfilmen (*jidai geki*) der 1950er und 1960er Jahre. Nach dem Krieg stand der japanische Film zunächst unter der Zensur des General Headquarters (GHQ) der Alliierten Besatzungsmächte, das diesen fiktiven Abenteuerfilmen aus der Welt der Samurai ablehnend gegenüberstand. Seit dem durch den Koreakrieg von 1950 bis 1953 ausgelösten Wirtschaftsboom erlebte der japanische Filme jedoch einen großen Aufschwung. Besonders beliebt waren die nach dem Krieg technisch immer ausgefeilteren Actionfilme mit legendären oder historischen Heldenfiguren aus dem Militäradel, die dem Publikum nicht nur aus dem Kino, sondern auch aus populären Fortsetzungsromanen in Zeitungen und Zeitschriften bekannt waren. In dieser von Unsicherheit und Umwälzungen geprägten Nachkriegszeit waren laut Oleg Benesch die Filme auch deshalb so populär, weil das Publikum mit diesem Genre bereits seit den Anfängen des Kinos vertraut war und der deutliche zeitliche Abstand der fiktiven Filmhandlung zur Nachkriegszeit den Effekt der Flucht aus dem Alltag unterstützte.<sup>18</sup>

Der Großteil der ausgestellten Kostüme stammte von Ichikawa Utaemon (1907–1999), einem der großen *jidai geki*-Stars der Nachkriegszeit. Er hatte als Schüler des beliebten Kabuki-Schauspielers Ichikawa Udanji II. (1831–1936) seine Bühnenlaufbahn zunächst im Theater begonnen. Aus dem Katalog erfährt man, dass Utaemon, da er selbst im Vorstand der Tōei-Filmgesellschaft war, verfügt hatte, dass seine sehr kostspieligen Kostüme nicht für andere Schauspieler oder Filme verwendet, sondern aufbewahrt werden sollten.

---

16 Ogawa 2020, S. 91.

17 Ogawa 2020, S. 198.

18 Benesch, Oleg. 2014. *Inventing the way of the samurai: nationalism, internationalism, and bushido in modern Japan*. First edition. The past & present book series. Oxford, England; New York, NY: Oxford University Press, S. 218.

Bereits vor dem Krieg, in den Anfängen des japanischen Films, waren viele ehemalige Kabuki-Schauspieler zu diesem Medium gewechselt und zu Filmstars geworden.<sup>19</sup> Ebenso drehte der Theater- und Filmkonzern Shōchiku oft mit professionellen Schauspielern aus dem Theater.<sup>20</sup> So zum Beispiel in dem ersten Film, der unter Mitwirkung von Kainoshō Tadaoto entstanden ist, *Zangiku monogatari* (*Die Geschichte der letzten Chrysantheme* von 1939). Darin brilliert der *Shinpa*-Darsteller Hanayagi Shōtarō (1894–1965) als der nach Ruhm und Anerkennung strebende *onnagata* Onoe Kikunosuke. Um Unterstützung und Zuneigung zu erhalten, nutzt er die Amme seines kleinen Bruders aus, die bald alles für den Ruhm ihres Geliebten aufgibt. Der Film bietet einen Blick hinter die Kulissen des Kabuki-Theaters im späten 19. Jahrhundert und beleuchtet die Unterdrückung von Frauen und die von ihnen verlangten Opfer. Dieser Film stellte den Höhepunkt in Mizoguchis früher Karriere dar und passte thematisch perfekt in die Interessenwelt von Tadaoto.

Auch in der Shōchiku-Produktion von 1941 *Geidō ichidai otoko* (Ein Schauspielerleben) wirkten professionelle Kabuki-Schauspieler mit wie zum Beispiel der *onnagata* Nakamura Senjaku II (der spätere Sakata Tōjūrō IV, 1941–2020). Auch in diesem Film war Tadaoto für die historische Ausstattung als Berater tätig, deren Atmosphäre anhand des ausgestellten Bildmaterials zum Film zu erahnen ist. Von den ersten Filmen, in die Tadaoto involviert war und die auch in der Ausstellung mit mehreren Fotos vertreten waren, soll der Film *Genroku chūshingura* (Die Rache der 47 Rōnin zur Genroku-Zeit) nicht unerwähnt bleiben, da er mehrere interessante Verbindungen zum Kabuki-Theater hat. Er beruht auf dem zehnteiligen *Shinkabuki*-Zyklus von Mayama Seika (1878–1948), der die Ereignisse der berühmten Rache der 47 treuen Vasallen aus einer anderen, näher an der historischen Realität ausgerichteten Perspektive thematisierte als das Mitte des 17. Jahrhunderts entstandene Stück *Kanadehon chūshingura* (Das Schatzhaus der treuen Vasallen). Regisseur Mizoguchi Kenji verfilmte *Genroku chūshingura* mit Kabuki-Schauspielern aus der Truppe Zenshinza in zwei Teilen. Der erste erschien im Jahr 1941 und der zweit 1942. Diese Theatertruppe hatte sich Mitte der 1930er Jahre vom Theaterkonzern Shōchiku im Streit um höhere Gehälter und die Abschaffung der hierarchischen Strukturen in der Kabuki-Welt getrennt und produzierte seitdem ihr eigenes Theater als Kollektiv namens Zenshinza im eigenen Theatergebäude desselben Namens. Kainoshō Tadaoto war ebenfalls in Aufführungen des Zenshinza involviert. Paradoxerweise wurden die Zenshinza-Schauspieler von der Filmproduktion des Shōchiku-Konzerns dann wieder engagiert.

19 So wurden aus traditionellen Kabuki-Familien stammende Schauspieler wie Ichikawa Raizō VII. (1931–1961) oder Ōkawa Hashizō II (1929–1984) als Filmschauspieler berühmt. Im Kabuki-Theater werden alle Frauenrollen von Männern gespielt. Diese Frauendarsteller werden als *onnagata* bezeichnet. Einer der wichtigsten *onnagata* der Shōwa- und Heisei-Zeit, Nakamura Jakuemon IV (1920–2012), hatte seinen Durchbruch als junger Held in Samuraifilmen unter dem Namen Ōtani Tomoemon.

20 Standish, Isolde. 2006. *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*. Nachdruck. New York: Continuum, S. 34.

Wie bereits erwähnt blühte nach dem Krieg das Genre der Samuraifilme, in denen Tadaoto als Berater und oder Kostümdesigner mitarbeitete. Eine dieser Serien war *Hatamoto taikutsu otoko* (Der gelangweilte Samurai) mit Ichikawa Utaemon in der Hauptrolle. Wie in vielen anderen Filmen dieses Genres überführt hier der Held aus hohen Samuraikreisen<sup>21</sup> und Inbegriff des Guten und der Gerechtigkeit, nicht selten auch aus den höchsten Herrscherkreisen stammende Bösewichte, korrupte Beamte oder üble Verbrecher der Edo-Zeit und macht ihnen in langen Kampfszenen den Garaus. Solche choreographierten Kampfszenen, in denen es der Held mit unzähligen Gegnern gleichzeitig aufnimmt, waren vor dem Krieg bereits im Theater von der Truppe Shinkokugeki<sup>22</sup> populär gemacht worden und ebenso ein wesentlicher Bestandteil früherer Kinofilme. In den extravaganten schillernden Kostümen stach Utaemon in diesen Schwertkampfszenen unter den eher in unauffälligen Farben gekleideten Bösewichten natürlich besonders hervor, vor allem seit die Serie ab 1955 in Farbe gedreht wurde. Galant entledigte er sich eines Gegners nach dem anderen, ohne dass nur ein Tropfen Blut floss. In einem Interview aus dem Jahr 1971 betonte Utaemon, dass eine gründliche Tanzausbildung, die er selbst bereits als Kind begonnen hatte, die Basis aller Schauspielkunst sei.<sup>23</sup>

Die durch ihre ausgefallenen Muster und Farbdesigns bestechenden Kostüme in der Ausstellung zeugen von dem kreativen wie einfühlsamen Geist Tadaotos, der mit Hilfe seines Designs einer Rolle ihren charakteristischen Rahmen gab und gleichzeitig eine Schauspielerpersönlichkeit wie z. B. die von Ichikawa Utaemon effektiv in Szene zu setzten wusste. Dieser Aspekt wurde durch die neben den Kostümen platzierten Filmposter und Fotos sehr gut nachvollziehbar (Abb. 7).

Zudem vermittelte der Reigen der qualitativ hochwertigen und visuell beeindruckenden Kostüme das Flair aus den Anfängen des Kabukis um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert. Ihre Ästhetik und ihr Design erinnern an Stellschirmdarstellungen von exaltiert tanzenden *kabukimono*<sup>24</sup> in unkonventionellen, auffallend gestalteten Gewändern oder an die Gemälde von Schönheiten der Kanbun-Ära (*Kanbun bijin*) Mitte des 17. Jahrhunderts, die nicht nur schöne Kurtisanen, sondern nicht selten auch junge Schauspieler (*wakashū*) zeigen. Auch bekannte Sujets aus der Rinpa-Malerei wie Iris- oder Wellendarstellungen und moderne und fast abstrakt anmutende Muster waren auf den Kostümen zu entdecken.

---

21 Bannerleute oder *hatamoto* unterstanden direkt dem Shōgun und genossen als persönliche Wachen das besondere Vertrauen desselben.

22 Diese Theatertruppe wurde 1917 von Sawada Shōjirō (1892–1929) gegründet und wollte in erster Linie Theater für alle sein, daher der Name „Neues Nationaltheater“. Aufgeführt wurden in erster Linie zeitgenössische, oft melodramatische populäre Stücke.

23 NHK „Ichikawa Utaemon“ ohne Datum. NHK Archives. [https://www2.nhk.or.jp/archives/articles/?id=D0009250147\\_00000&ref=search](https://www2.nhk.or.jp/archives/articles/?id=D0009250147_00000&ref=search). [10.3.2023].

24 *Kabukimono* waren Leute, die sich ab dem Ende des 16. bis Mitte des 17. Jahrhunderts, entgegen allen gesellschaftlichen Konventionen, extrem auffällig kleideten und benahmen. Sie schlossen sich in Gruppen bis zu Hunderten zusammen und zogen zum Teil auch marodierend durch die Vergnügungsviertel von Kyoto. Ihre schrägen farbenfrohen Outfits und ungewöhnlichen Frisuren begründeten einen neuen Trend, dessen aus dem Rahmen fallende Ästhetik auch dem Kabuki-Theater seinen Namen gab.



Abb. 7: Ausstellung Kainoshō Tadaoto: Grenzüberschreitung zwischen Nihonga, Theater und Film“. ©MoMAK.

Alle Kostüme lassen sich mit den Worten prunk- und prachtvoll (*kenran gōka*) charakterisieren. Mit diesen Begriffen hatte Tadaoto auch seinen ersten Eindruck vom Kabuki-Theater beschrieben. Sein erster Kabukibesuch lässt sich auf Grund seiner Aussagen einer im Katalog nachgedruckten Gesprächsrunde, die im Februar 1971 in der Zeitschrift *Kyōto* erschienen war, nachvollziehen. Sein erster Vorstellungsbesuch

war wohl im Dezember 1912 im Minamiza in Kyoto gewesen. Zu dieser Zeit ging es dem jungen Maler auf Grund seiner Asthmaerkrankung gesundheitlich nicht gut und seine Familie fürchtete um sein Leben. Der Besuch des Minamiza bedeutete für Tadaoto einen Wendepunkt in seinem Leben, denn er fasste danach neuen Lebensmut. Das Theater, insbesondere das Minamiza, wurde seinen Worten nach zu seiner Heimat.<sup>25</sup>

Das Kabuki-Theater hatte in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nicht nur mit der Konkurrenz des neuen Theatergenres *Shinpa* und der Konkurrenz des aufkommenden Films zu kämpfen. In Westjapan kam das Problem hinzu, dass viele Kabuki-Schauspieler nach Tokyo abwanderten. Der 1902 gegründete Theaterkonzern Shōchiku, der bis 1919 alle bedeutenden Theater in Westjapan unter seinem Management vereinigen konnte, hatte unter anderem zum Ziel, das Kabuki so zu reformieren, dass es wieder populärer wurde. Doch auch an den Shōchiku-Theatern wurden in den 1910er Jahren in erster Linie *Shinpa*, unterschiedliche traditionelle Gesangs- und Erzählkünste und Stummfilme aufgeführt. Im *kaomise*-Programm<sup>26</sup> vom Dezember 1912 am Minamiza waren alle Größen des damaligen Kamigata-Kabuki<sup>27</sup>, wie zum Beispiel

25 *Kainoshō Tadaoto ten: Kaiga engeki eiga o ekkyō suru kosei (Kainoshō Tadaoto: Crossing Boundaries in Nihonga, Theater and Film.* 2023. Ausst.-Kat. Kyoto: The National Museum of Modern Art, Kyoto, S. 128.

26 Zu den Höhepunkten des Theaterjahres zählen die alljährlich im zur Edo-Zeit (1603–1868) im elften Monat des Mondkalenders und heute in der Regel im November abgehaltenen Premieren zur Saisoneroöffnung, bei denen sich meist das ganze Ensemble eines Theaters den Fans präsentierte. Dieses Theaterprogramm wird als *kaomise* bezeichnet, das wörtlich „die Gesichter zeigen“ bedeutet und daher darauf hinweist, dass sich alle für die kommende Spielzeit engagierten Stars dem Publikum zeigen.

27 Als Kamigata-Kabuki wird das Kabuki-Theater bezeichnet, das in Kyoto und Osaka und von den in dieser Gegend ansässigen Schauspieler gespielt wird. Es zeichnet sich durch einen eher feinen, eleganten und erotischen, als *wagoto* bezeichneten Spielstil aus. Dieser steht im Gegensatz zum rauen und bombastischen *aragoto*-Spielstil mit seinen grotesken Schminkmasken, der das Kabuki in Edo dominierte.

Ichikawa Udanji II versammelt,<sup>28</sup> daher war es nicht verwunderlich, dass Tadaoto von dem Theaterbesuch so fasziniert war. So wird deutlich, dass seine enge Bindung zum Theater und somit die Verflechtung seiner Werke mit der performativen Kunst seiner Zeit bereits in seiner Jugend begonnen hatte. In seinen zum ersten Mal in diesem Umfang gezeigten Theaterskizzen hielt Tadaoto insbesondere Details von schauspielerischen Gesten, Kostümen und Frisuren fest. Diese Skizzen zeigen, dass Tadaoto nicht nur als begeisterter Zuschauer in den Theatervorstellungen saß, sondern als Fan, der die Inszenierung selbst, das Spiel der Schauspieler sowie das Bühnendesign durchdringen wollte und dies daher im Detail auf Papier festhielt.

In seiner Biografie zu Tadaoto führt Kurita Isamu die erfolgreiche Zusammenarbeit von Filmregisseur Mizoguchi Kenji und Kainoshō Tadaoto auf deren ähnliche Auffassung von der Frau als sich für den Mann aufopferndes Wesen zurück.<sup>29</sup> Die Ausstellung im Nationalmuseum für Moderne Kunst, Kyoto veranschaulichte, dass diese Interpretation von Tadaotos Filmschaffen zu kurz greift. Meines Erachtens verweisen die Ausstellungsobjekte darauf, dass seine große Kennerschaft und Begeisterung für das Theater eine entscheidende Rolle spielten. In seinem körperlichen Nachspüren der von ihm auf der Bühne gesehenen Rollen, hier besonders der Frauenrollen, die im Kabuki bekanntlich von Männern verkörpert werden, aber auch sein intensives, durch die Skizzen belegtes Interesse für die männlichen Kabukihelden wie zum Beispiel Benkei oder Soga Jurō verweisen darauf.

In einer Theaterkritik von 1931 beschreibt der Künstler die unterschiedlichen Interpretationen verschiedener Schauspieler der Tötung des Bösewichtes Nikki Danjō im Stück *Meiboku Sendai hagi* (Die umstrittene Nachfolge in der Familie Date).<sup>30</sup> Seine minutiöse schriftliche Darstellung auch kleinster schauspielerischer Unterschiede in dieser auf stilisiertem und standardisiertem Schauspiel (*kata*) basierenden Kunst zeugen von Tadaotos großem Verständnis für das Kabuki, das er sicherlich auch durch seine detaillierten Skizzen von Gestik und Mimik und Bewegungsabläufen erworben hatte. Sein Artikel zeugt ferner davon, dass er in Sachen Kabuki äußerst belesen war, da er bereits verstorbene Schauspieler wie Ichikawa Danjūrō IX (1838–1903) in seinen Vergleich der Rolleninterpretation von Nikki Danjō mit einbezog, bevor er sich eindeutig für die Version des großen Stars des damaligen Kabuki, Onoe Kikugorō VI. (1885–1949) aussprach.

Detaillierte Kostümdarstellungen finden sich in den theaterbezogenen wie in den filmbezogenen Skizzen eher selten, so dass die Skizze von Ichikawa Danshirō II (1855–1922) in der Rolle des Kriegermönchs Musashibō Benkei des Stückes *Kanjinchō* (Die

28 Kokuritsu Gekijō Kindai Kabuki Nenpyō hensanshitsu und Honda Yasuji, Hrsg. (1995) *Kindai kabuki nenpyō: Kyōto hen* [Chronologie des modernen Kabuki. Kyoto]. Yagi Shoten, S. 290–292.

29 Kurita Isamu. 1987. *Nyōnin sankā-Kainoshō Tadaoto no shōgai* [Hymne an die Frauen – das Leben von Kainoshō Tadaoto]. Shinchōsha.

30 Kainoshō. 1931. „Ninjū no Danjō [Die Unterwerfung Danjōs].“ *Engei Gahō*, 25 (4): S. 78.

Spendenliste) (Abb. 8) besonders hervorstach. Hier ist das Kostüm von der typischen Kopfbedeckung (*tokin*), dem Umhang eines Bergasketen (*yamabushi*), dem einfarbigen dunklen Übergewand, dem karierten Kimono sowie dem mit dem *mimasu*-Wappen<sup>31</sup> der Ichikawa-Familie und mit Päonien gemusterten *hakama* vollständig skizziert. Die Zeichnung hält den Moment kurz vor dem spektakulären Abgang von Benkei über den *hanamichi* fest, denn sowohl dieser durch den Zuschauerraum führende Auftrittssteg wie auch der Vorhang im Hintergrund sind in der Skizze angedeutet.

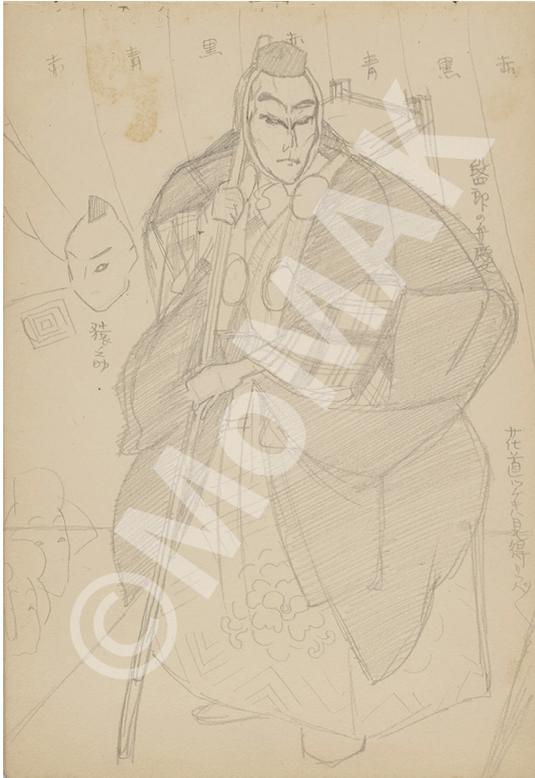


Abb. 8: Kainoshō Tadaoto, Skizzenbuch, *Ichikawa Danshirō II* (1855–1922) in der Rolle des Kriegermönchs *Musashibō Benkei*. Farben und Bleistift auf Papier, 16,0 x 23,0 cm. ©MoMAK.

Warum Tadaoto die Farben des typischen gestreiften offiziellen Kabuki-Vorhangs (*jōshikimaku*) mit Rot, das eigentlich ein Rotbraun ist, Grün und Schwarz in japanischen Schriftzeichen eingetragen hat, bleibt ein Rätsel, denn man kann davon ausgehen, dass er wusste, welche Farben der formelle Kabuki-Vorhang hat.

Ebenso fachlich versiert wie im Kabuki war Tadaoto im traditionellen Tanz, wie eine in der Theaterzeitschrift *Engei gahō* publizierte Gesprächsrunde von Kritikern, unter anderem auch Tadaoto, zum *miyako odori*, der traditionellen, im Frühjahr stattfindenden Tanzvorstellungen der Kyotoer Geisha, deutlich macht. Darin äußert sich der Künstler lobend wie kritisch und mit großer Fachkenntnis zu Inhalten, Tanztechniken und Bühnenbildern und

schwärmt für die versiertesten und anmutigsten Tänzerinnen.<sup>32</sup>

31 Das Wappen der Schauspielerfamilie Ichikawa ist eine stilisierte Darstellung von drei ineinander gestellten quadratischen Reismaßen.

32 Takaya Shin, Tadaoto Kainoshō und Mori Honoho. 1930. „Keihan odori kenbutsu [Besuch von Tanzaufführungen in Kyoto und Osaka]“. *Engei Gahō*, 24 (5): S. 35–40.



Abb. 9 (oben): Kainoshō Tadaoto, Skizzenbuch, Skizzen zur Vorstellung in Erinnerung an Kawakami Otojirō im Minamiza, „Schönheit von Miyama“ (Miyama no bijin), Bleistift auf Papier, 18,5 x 25,0 cm.

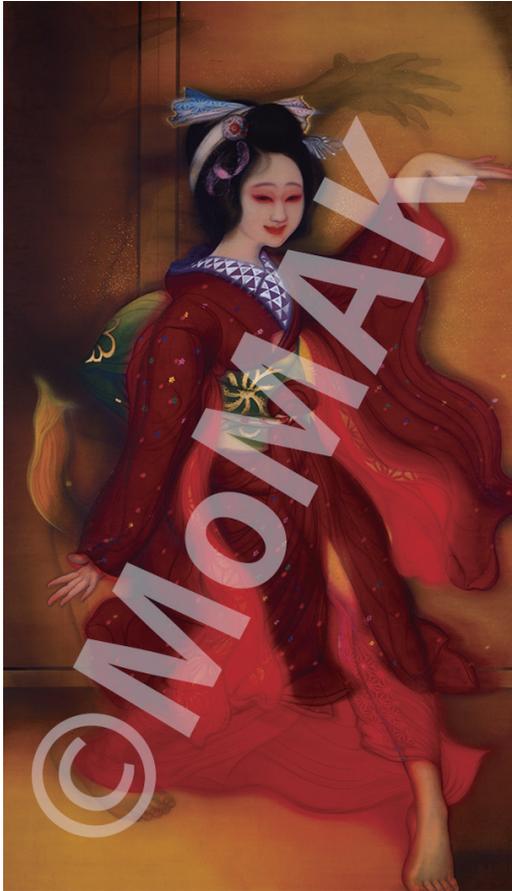
©The National Museum of Modern Art, Kyoto.



Abb. 10 (unten): Kainoshō Tadaoto, Skizzenbuch, Skizzen zur Vorstellung in Erinnerung an Kawakami Otojirō, Bleistift auf Papier, 18,5 x 25,0 cm. ©The National Museum of Modern Art, Kyoto.

Daraus wird ersichtlich, was sich auch in den Theaterskizzen der Ausstellung spiegelt, dass Tadaoto ein reger Theaterbesucher in den vielen Theatern Kyotos war und nicht nur ins Kabuki ging, sondern auch Interesse an anderen Genres wie traditionellem Tanz und *Shinpa* hatte. Offensichtlich hatte er auch die Vorstellung in Erinnerung an den Begründer des *Shinpa*, Kawakami Otojirō (1864–1911) im März 1912 am Minamiza in Kyoto besucht. Der Schauspieler war im November 1911 verstorben und seine Schüler wie Fukui Mohei (1860–1930), Takada Minoru (1871–1916) und Shizuma Kojirō (1868–1938), die mittlerweile mit ihren eigenen Truppen Säulen des *Shinpa*-Theaters waren, hielt Tadaoto in Skizzen zur Vorstellung fest (Abb. 9). Namentlich genannt ist in den Skizzen das letzte der drei Stücke dieser Vorstellung, *Miyama no bijin* (Schönheit von Miyama). Darin sind vor allem *onnagata* dargestellt, in denen sich der Künstler besonders auf deren Gestik und die Frisuren konzentriert hatte. Tadaoto war selbst in einer Amateurtheatergruppe als *onnagata* aufgetreten. Die minutiösen Anmerkungen zu dem in der Ausstellung präsentierten Text des Stückes *Yaegaki hime* (Prinzessin Yaegaki) illustrieren die Intensität, mit der er sich diesem Hobby und vor allem der Darstellung als *onnagata* widmete.

Yoshizawa Ayame I. (1673–1729), der erste legendäre *onnagata*-Schauspieler in Westjapan, beschrieb eine Frauengestalt bzw. Kurtisane im Kabuki als das absolute Gegenteil vom Mann und Männlichkeit und betonte, dass ein *onnagata* sich auf die Verkörperung der Sanftheit einer Kurtisane und ihren weiblichen Charme konzentrieren müsse, da er im Grunde ein Mann war und daher von Natur aus Stärke ausstrahle. Die Kurtisane, die erste Frauenrolle im Kabuki überhaupt, war die Verkörperung der wünschenswertesten weiblichen Qualitäten, zu denen auch romantische Gefühle und die Selbstaufopferung für einen Geliebten gehörten. Da die meisten Frauen während der Edo-Zeit



ein abgeschirmtes Leben führten und kaum in der Öffentlichkeit anzutreffen waren, bildeten die in Holzschnitten und Romanheften regelmäßig verbreiteten, auch den *onnagata* zugeschriebenen weiblichen Stereotypen der Kurtisanen wie selbstverständlich die Grundlage für Frauen im Kabuki.<sup>33</sup> Die populäre Vorstellung von Weiblichkeit und Frau als Konzept war eine konsequent und „definitiv von Männern konstruierte“ Figur. Die weiblichen Hauptfiguren des Kabuki sind allerdings dramatisch überhöht. Das Ausmaß an Reinheit, Eifersucht, sexueller Neigung und Grausamkeit der Frauengestalten im Kabuki ist unrealistisch und wurde aus Gründen ihrer künstlerischen Wirkung gezielt übertrieben.<sup>34</sup>

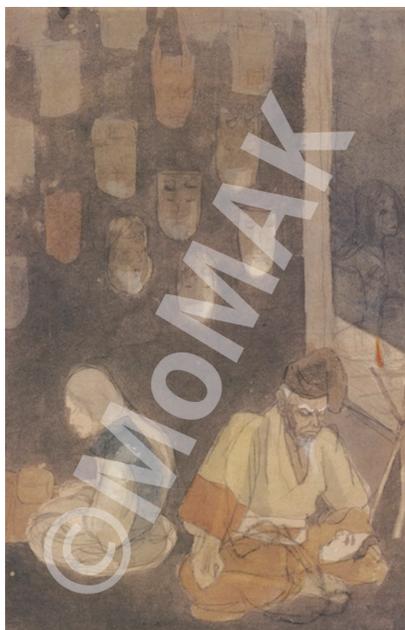
Abb. 11: Kainoshō Tadaoto, „Illusion (Tanzende Frau)“ (Genkaku (odoru onna)), um 1920, Farben auf Seide, 183,5 x 89,0 cm. ©MoMAK.

33 Leiter, Samuel L. (1999) “From Gay to Gei: The Onnagata and the Creation of Kabuki’s Female Characters.” *Comparative Drama* 33 (4): S. 495–514, S. 498–500.

34 Episale, Frank. 2012. “Gender, Tradition, and Culture in Translation: Reading the ‘Onnagata’ in English.” *Asian Theatre Journal* 29 (1): S. 89–111, S. 94.

Bekanntlich war Kainoshō Tadaoto ein Bewunderer des Ukiyoe-Künstlers Kitagawa Utamaro, und wie bereits im Zusammenhang mit seiner Mitwirkung in Filmen von Mizoguchi erwähnt, hing er durchaus auch dieser romantischen Verklärung der idealen Frau der Edo-Zeit an, doch in seinen Gemälden wie auch in Fotos, die ihn als *onnagata* ablichteten, sind diese Frauen alles andere als seelen- oder willenlos. Im Theaterzusammenhang ergeben sie sich aber den schicksalhaften Umständen ihres sozialen Umfeldes, genauso, wie es seit Jahrhunderten im Kabuki auf der Bühne geschehen war.

Die theaterbezogenen Skizzen lassen meines Erachtens auch zwei Objekte in der Ausstellung in einem anderen Licht erscheinen. Einmal das Bild die „Illusion (Tanzende Frau)“ (Abb. 11). Es besticht durch die leuchtend roten und vom Tanz herumwirbelnden Gewändern der Tänzerin und erinnert den Betrachter auf den ersten Blick an die grotesk (*ayashii*) anmutenden Frauendarstellungen Tadaotos. Auf den zweiten Blick ließe sich aber auch eine Verbindung zu Kiyohime, der Protagonistin des Kabukitanzstückes „Das Mädchen vom Tempel Dōjōji“ (*Musume Dōjōji*) herstellen. Die junge Frau hatte sich aus unerfüllter Liebe und Eifersucht in eine todbringende Schlange verwandelt und das Objekt ihrer Begierde, einen jungen Mönch, der sich unter eine Glocke geflüchtet hatte, vernichtet. Das typische weiß-goldene Schlangenschuppenmuster des Kostüms der Kiyohime, in dem sie in der letzten Szene des Kabuki-Stückes triumphierend auf der Glocke posiert, ist als weiß-lila Muster im Unterkimono der Tänzerin zu erkennen. Die durch Rot, Orange und Gelb dominierte Farbigkeit des Bildes und das im Tanz wirbelnde Gewand assoziieren beim Betrachter Feuer.



Einen weiteren deutlichen Theaterbezug hat meines Erachtens auch die „Skizze einer Noh-Masken-Werkstatt“ (*Suketchi nōmenkōbō*) (Abb. 12). Diese Skizze scheint sich auf den Maskenschnitzer Yashaō, den Protagonisten des von Okamoto Kidō (1872–1939) verfassten Stückes „Die Geschichte von Shuzenji“ (*Shuzenji monogatari*) zu beziehen, der beim Betrachten einer Maske dargestellt ist. Im Stück war Yashaō von dem nach Shuzen-

Abb. 12: Kainoshō Tadaoto, „Skizze einer Noh-Masken-Werkstatt“ (*Suketchi nōmenkōbō*),

Farbe und Bleistift auf Papier, 26,0 x 16,9 cm.

Privatsammlung. Kainoshō Tadaoto ten:

*Kaiga engeki eiga o ekkyō suru kosei (Kainoshō Tadaoto: Crossing Boundaries in Nihonga, Theater and Film. 2023. Ausst.-Kat. Kyoto:*

*MoMAK, S. 107, Nr. 030).*

ji verbannten Shōgun Minamoto Yoriei eine Maske in Auftrag gegeben, doch Yashaō war mit dem Ergebnis unzufrieden, da er seiner Meinung nach das Aussehen seines Auftraggebers nicht getroffen hatte. Erst am Ende des Stückes stellte sich heraus, dass er unwillentlich den Gesichtsausdruck des toten Shōguns in die Maske eingearbeitet hatte, und diese daher dem lebenden Shōgun nicht ähnlich war. Die in Umrisslinien rechts oberhalb des Maskenschnitzers angedeutete, vor der Werkstatt auf der Veranda sitzende junge Frau lässt sich als dessen Tochter Kaede interpretieren, die den Versuch, den Shōgun und Geliebten zu schützen, mit dem Leben bezahlt hat. Ob und wann Tadaoto dieses populäre und in 35 Sprachen übersetzte *Shinkabuki*-Stück gesehen hat, ist nicht nachzuvollziehen. Es wurde 1911 am Meiji in Tokyo mit Ichikawa Sadanji II (1880–1940) in der Rolle des Yashaō uraufgeführt, von dem auch Fotos in genau dieser Rolle und Pose verbreitet waren.

Zur Entstehungszeit dieses Stückes waren die ersten professionellen *Nihonga*-Maler in Design und Bühnenbild im Kabuki involviert gewesen. Der Kyotoer *Nihonga*-Maler und Mitbegründer der Kyotoer Schule für Malerei (Kyōtofu Gagakkō), Kubota Beisen (1852–1906), fungierte als erster als Berater für Ausstattung und Design bei Inszenierungen von neu verfassten Kabuki-Stücken am Kabukiza in Tokyo. Seine Söhne Kubota Beisai (1874–1937) und Kubota Kinsen (1875–1954) hatten, wie ihr Vater, in der Bühnenausstattung neuer historischer Stücke und Tanzstücke im Kabuki mitgewirkt. Sie entwarfen Kostüme, Requisiten und Bühnenbilder und trugen zu historisch authentischeren realistischen Kulissen und somit einer Neuentwicklung der Bühnenbilder bei.<sup>35</sup> Kubota Beisai war unter anderem für das Bühnenbild von *Shuzenji monogatari* zuständig gewesen und arbeitete seit 1918 exklusiv für die Bühnen des Theater- und später auch Filmproduzenten Shōchiku, bei dem Tadaotos Filmschaffen 1939 begonnen hatte. In gewisser Weise hat er diese Mitwirkung von professionellen *Nihonga*-Malern vom Theater auf den Film erweitert.

Ein Grund für Tadaotos Wechsel zum Film war sicherlich wirtschaftlichen Ursprungs. In den 1930er Jahren war für die sinnlichen und körperlichen Ausdrucksformen in der Kunst der Taishō-Zeit, die auch Tadaoto in seinem Werk auf ganz besonders individuelle Weise verfolgte, kein Raum mehr. Neoklassizismus (*shinkoten shugi*) und klassischer Stil (*koten yōshiki shugi*) bestimmten die Hauptströmungen im *Nihonga* und der Allroundkünstler und Überschreiter aller künstlerischen Genres Tadaoto fand im Film ein neues Medium, in dem sich ihm neue ästhetische Schaffensräume eröffneten.

Durch die umfassende Ausstellung von Skizzen, Skizzenbüchern und Kostümen in dieser Ausstellung wird eine durch die Ästhetik des Kabuki-Theaters geprägte Grundeinstellung im Werk des Künstlers deutlich, unter deren Aspekt seine Arbeiten in der Malerei, im Theater wie im Film betrachtet werden können. Tadaoto hatte nicht nur Grenzen überwunden, sondern diese Genres mit dieser ihm eigenen Ästhetik verbunden.

---

35 Tanaka Ryō. 1944. *Butai bijutsu* [Bühnendesign]. Nishikawa Shobō, S. 17.

Die Bedeutung des Frauendarstellers *onnagata* in Kainoshō Tadaotos künstlerischem Schaffen verdeutlicht einerseits, dass es für ihn, wie in der gesamten Gesellschaft, akzeptabel war, den Lebensstil und die Identität von Frauen künstlich zu konstruieren. *Onnagata* spiegelten das von Männern geschaffenen Frauenbild in einer von Männern dominierten Gesellschaft wider. Dieses Frauenbild wiederum bietet Einblicke in die gesellschaftlichen Erwartungen an Frauen in einer bestimmten Zeit und wird entsprechend auch in der Kunst und Kultur aufgegriffen. Genau dies hat Kainoshō Tadaoto in seinem Leben und mit seinen Frauendarstellungen auch verfolgt, allerdings unter der Prämisse seiner eigenen sozialen und ganz persönlichen Lebensumstände (Abb. 13).



Abb. 13: Kainoshō Tadaoto (1894–1978), Fotoalbum. ©The National Museum of Modern Art, Kyoto.

**Dr. Annegret Bergmann** hat *Japanologie, Orientalische Kunstgeschichte und Sinologie* in Bonn und an der Waseda-Universität studiert und an der Universität Trier zum Nationaltheater in Japan promoviert. Insgesamt hat sie mehr als zwanzig Jahre in Japan verbracht. Ihr Forschungsinteresse gilt dem japanischen Theater, mit dem Fokus auf dessen Produktionsgeschichte sowie der Kunst der Momoyama-Zeit, insbesondere der Keramik.