

Johannes WIENINGER, MAK, Wien:

„Das Wesen unserer Kunst der europäischen kunstliebenden Welt näherzubringen“

Symposion aus Anlass des 140jährigen Jubiläums der Aufnahme diplomatischer Beziehungen zwischen Österreich und Japan im Jahr 1869

Die Republik Österreich und Japan während der Zwischenkriegszeit 1918–1938 (1945)

veranstaltet von der Abteilung Japanologie am Institut für Ostasienwissenschaften der Universität Wien

3. Juli 2009

I Shinkichi Hara - Ein Japaner in Hamburg

Einer der ersten japanischen Autoren, die in deutscher Sprache publizierten war wohl Shinkichi Hara (1868 – 1934).

Ausgebildeter Mediziner, reiste er zu Studienzwecken nach Deutschland, kam dort mit Sammlern in Kontakt und folglich auch mit Justus Brinckmann, dem Gründungsdirektor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, welches 1874 nach Wiener Vorbild gegründet worden war. Es gelang Brinckmann, Hara ans Museum zu binden, und Erwerb, Katalogisierung und Bearbeitung nicht nur für die Hamburger Sammlung professionell durchführen zu lassen. Hara galt in seiner Zeit quasi als Nachfolger von Tadamasa Hayashi (1853 – 1906), nur nicht mehr in Paris sondern eben in Hamburg.

Anfängliche Probleme, wie sie in der Festschrift des Museums 2004 (Hornbostel 2004) zitiert werden, zeigen aber schon unterschiedliche Auffassungen zwischen europäischer und japanischer Sichtweise:

„Denn gleich in den ersten Tagen musste Brinckmann eine fürchterliche Entdeckung machen, die um ein Haar der so erfolgreichen Zusammenarbeit ein plötzliches Ende gesetzt hätte: Sein neuer Mitarbeiter hatte japanische Holzschnitte, für den Japaner von damals so etwas von Altpapier – ‚zusammengekniff und als Lesezeichen benutzt‘.“ (pag. 60f) Brinckmann ließ ihn aber sogleich die Ukiyo-e Sammlung inventarisieren!

Hara wurde an mehrere Museen und Sammler zur Bearbeitung „ausgeliehen“ und so zum Verfasser bzw. Mitautor noch heute bedeutender Publikationen.

Primär wäre sein Katalog „Die Meister der Japanischen Schwertzieraten 1902“ (Hara 1902) zu nennen, sowie seine Mitarbeit an der deutschsprachigen Auflage von „Fenollosa, Mary McNeill: „Epochs of Chinese and Japanese Art: an Outline History of East Asiatic Design“, New York 1912, die schon 1913 unter dem Titel „Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst“ durchgesehen und bearbeitet von Shinkichi Hara in Leipzig

erschien.

(Fenollosa 1912) (Zitate nach Fenollosa 1913)

Dank des Einflusses von Edward Sylvester Morse (1838 - 1925) ging Ernest Francisco Fenollosa (1853 – 1908) 1878 nach Japan, wo er an der Universität in Tokyo als Professor für politische Ökonomie und Philosophie tätig war, später unterrichtete er auch Logik und Ästhetik. Er blieb zunächst bis 1890 und spielte eine entscheidende Rolle in der Entwicklung der japanischen Kunst und Kunstgeschichte (ein zweiter Aufenthalt dauerte von 1897 – 1900.) Fenollosa's Initiativen zur Bewahrung der traditionellen Kunst, von der Gründung des „Kunstvereines der Edelleute“ (Bijutsukwai/ Bijutsukai) 1882, die Eröffnung der Kunstschule 1888 bis zur Katalogisierung der bedeutenden Kunstschatze Japans, wurden dann schließlich bei seiner Verabschiedung durch den Tenno mit folgenden Worten belohnt: „Du hast mein Volk gelehrt, seine eigene Kunst zu kennen. Indem Du nun in Dein großes Land zurückfährst, beauftrage ich Dich, belehre auch Sie!“

Es ist also sehr wahrscheinlich, dass Hara mit Fenollosa in Tokyo in Kontakt kam, und nun in Europa quasi in Verehrung dieser bedeutenden Persönlichkeit dieses posthum erschienene Werk dem deutschsprachigen Publikum zugänglich machte.

Hara hat Fenollosa natürlich nicht neu geschrieben, und so blieb dieses Werk das eines Amerikaners über Ostasien.

Die grafische Darstellung der Kunstentwicklung mutet uns heute seltsam an.

„Ich habe für die Zwecke dieses Buches eine graphische Darstellung ... entworfen, die ihren Auf- und Niedergang ... und ihren endlich langsamen Verfall veranschaulicht. Wahrscheinlich ist dies eine der ersten zusammenfassenden Übersichten, die je über die chinesische Kultur Als einer wachsenden ... Entwicklung Entgegen unserer üblichen falschen Auffassung von ihrer stagnierenden Gleichförmigkeit.“ (pag. 15)

Fenollosa ist Anhänger der Zwei-Zentren-Theorie, die er in den Mittelmeerländern auf der einen Seite und in China auf der anderen sieht, aus beiden entwickeln sich folglich die großen Weltkulturen. (Indien wird als Folgekultur des Mittelmeeres gerechnet). Und wie schon der Titel „Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst“ sagt sieht er die chronologische Entwicklung der Kunst im größeren Zusammenhang mit China: „Soweit mir bekannt, ist dies der erste Versuch, ein so weites Gebiet als ein einheitlich Ganzes zu betrachten(pag. 4).“

Haras Unbehagen mit einigen Passagen bei Fenollosa kommt schließlich in den zahlreichen Fußnoten zum Ausdruck, die dann - vor allem bei der Beschreibung japanischer Kunst - etwa so lauten:

„ Das ist ganz ausgeschlossen: Hsü Hsi lebte ja erst im 10. Jahrhundert.“ (Band 2, pag. 67).“

oder: „Der Verfasser verwechselt den japanischen Maler Shubun, der in der 1. H. des 15. Jh. wirkte, mit dem sagenhaften chinesischen Shubun“ (Band 2, pag. 77).“

Noch härter formuliert: „mit der Lehre des Konfuzius hat die sog. Literatenmalerei nicht das Geringste zu tun, der Verfasser ist eben ein großer Feind der konfuzianischen Philosophie, die er offenbar missverstanden hat, und wirft alles dem Konfuzius vor, was ihm nicht recht ist“. (Band 2, pag. 152).“

Man sieht also ein gewisses Unbehagen über jene asiatische Geschichtsschreibung, die aus amerikanischer oder europäischer Feder stammte, Hara's Fußnoten markieren sozusagen einen Wendepunkt.

II Tadamasa Hayashi – ein Japaner in Paris

Wenn Hara als der zweite Hayashi bezeichnet wurde, so muss auch ein kurzer Blick auf diesen geworfen werden, ist doch sein Name aufs engste mit der ersten japanischen Kunstgeschichte in einer europäischen Sprache publiziert, verbunden.

„Histoire de L'Art du Japon" wurde 1900 in Paris anlässlich der Weltausstellung publiziert. Großformatig und reich bebildert, wurde die erste japanische Kunstgeschichte vorgelegt, an der seit 1891 in Tokyo, unter Vorsitz des stellvertretenden Unterrichtsministers sowie späteren Direktor des Tokyo Nationalmuseums Ryuichi Kuki, gearbeitet wurde. Tadamasa Hayashi (1853 – 1906) war Kurator der japanischen Ausstellung in Paris und als solcher der Herausgeber.

(Hayashi (Ed) 1900)

Alle bisher genannten Personen entstammen also dem Umkreis Fenollosa's.

Die immer wieder dargestellte Gruppierung in Traditionalisten und Fortschrittliche dürfte in Wahrheit nicht so scharf gewesen sein, wie sie gerne dargestellt wurde und wird.

Als Stimmungsbild mag eine Diskussion von 1895 zitiert werden: In einem Aufsatz verteidigt Kume Keiichiro, ein in Paris ausgebildeter Künstler, Ryuichi Kuki, der sich als Direktor des Tokyo Nationalmuseums 1895 weigerte die Präsentation eines Aktbildes von Kuroda Seiki in „seinem“ Museum vorzeitig zu beenden. (Keiichiro 1895), (Pavloska 2008)

“ ... Malerei und Skulptur geben unseren Natureindruck in der Kunst wieder, daher müssen wir die perfektteste Form auswählen. Unter der grenzenlosen Zahl von solcher Formen, die in diesem Universum existieren, ist der menschliche Körper die befriedigendste Form ... Es ist unsere Pflicht, die Meisterwerke der Malerei, Skulptur, und Literatur, die unser Land in der Vergangenheit

hervorbrachte zu studieren, um zu wissen worin die Einmaligkeit ihrer Schönheit liegt. Zugleich müssen wir aber auch die europäische Kunst studieren, um unsere Kunst zu ergänzen. Folglich ist es unsere Aufgabe eine ästhetische Betrachtung des menschlichen Körpers zu schaffen und zu entwickeln, weil dies in der Japanischen Kunst nicht existiert. ..."

Diese 1900 in Paris und 1901 in Tokyo veröffentlichte offizielle Kunstgeschichte folgt einer sehr engmaschigen Klassifizierung, die sich nur all zu streng an die westliche Kunstgeschichte hält.

Zunächst erfolgt eine zeitliche Einteilung nach Herrschern und - Shogunathäusern in neun Epochen:

- Anfänge
- Epoche des Suiko-Tenno
- Epoche des Tenji-Tenno
- Epoche des Shomu-Tenno
- Epoche der Familie Fujiwara
- Epoche von Kamakura
- Epoche von Ashikaga
- Epoche von Toyotomi Hideyoshi
- Epoche der Tokugawa

Die Beschreibung der einzelnen Kapitel wiederum teilt sich schematisch auf:

- Das soziale Umfeld
- Entwicklung und Charakter der schönen Künste in dieser Zeit
- Malerei allg
- Malerei Einzelwerke
- Skulptur allg
- Skulptur Einzelwerke
- Architektur
- angewandte Kunst
- angewandte Kunst Einzelwerke/ Techniken

Dies entspricht ziemlich genau dem Aufbau westlicher Kunstgeschichten und deren Präsentation in neuen Museen, etwa den Museen angewandter Kunst/ dekorativer Kunst, wie in London, Wien, Hamburg u.a.

Dargestellt wird – parallel zu Europa - die repräsentative Kunst der Herrscherhäuser Japans, die sogenannte „Volkskunst“ wurde nicht einmal erwähnt! Das Buch ist emotionslos und folgt der damals – und vielleicht auch noch heute - geltenden Richtlinie für den braven Kunsthistoriker „ein guter Kunsthistoriker hat keinen Geschmack zu haben“ (Alois Riegl)

Mit dem Ende der Meiji-Ära 1912 verlor sich der Einfluss der Fenollosa-Gruppe, neue Ideale wurden diskutiert, und das Bild Japans national wie international stand wieder einmal zur Debatte.

Begriffe wie „Kunst fürs Volk“ galten ab den frühen 20er Jahren nicht nur in Europa sondern waren auch in Ostasien Fundament für einen neuen-traditionellen vor allem aber jeweils nationalen Stil!

Ideen kursierten rascher um die Welt als noch 50 Jahre vorher, Massenmedien verbreiteten Ideologien, Künstler und Denker wurden deren Botschafter.

Einer von ihnen, Bernard Leach, kam 1909 nach Japan.

Bernard Leach (1887 – 1979), Engländer, aber in Hongkong und Japan aufgewachsen, war fasziniert von einer Art „exotischem Primitivismus“, den er zum Beispiel in der Keramik begegnete. (er blieb bis 1920)

Angesteckt von den Ideen eines John Ruskin und William Morris und der englischen Arts&Crafts-Bewegung traf er in Japan auf eine beginnende Bewegung, die zen-buddhistische Kunst und Volkskunst – inklusive Farbholzschnitt – als wahren Ausdruck des Volkes betrachtete. Mingei – Volkskunst oder Kunst des Volkes wurde zu einer ästhetischen, stark national geprägten Bewegung in Japan, die Literatur, Produktgestaltung und auch die sogenannten „bildenden Künste“ erfasste.

Forschungs- und Sammlungsreisen durch Japan dienten der Gründung eines Mingei-Museum, ein erstes Konzept hierfür stammt von 1926, Ausstellungen folgten und Bernard Leach war nicht nur in der Keramik führend beteiligt, auch im Möbelbau und dem Bereich der Wohnkultur überhaupt.

Bernard Leach war Teil der intensiven Beziehungen des Angloamerikanischen Raumes mit Japan und hier wie dort sind Bewegungen „zurück zu den Wurzeln“ verankernd und einander befruchtend. (Leach 1940) (Kikuchi 2005)

III Kakaso Okakura und Daisetz Teitaro Suzuki – Die „Japanmacher“

Die andere Quelle dieser Bewegung lag im Image der Zen-Ästhetik, dessen Hauptvertreter in und außerhalb Japans Kakaso Okakura (1863 - 1913) und etwas später Daisetz Teitaro Suzuki (1870 – 1966) waren.

Okakuras Buch *The Ideals of the East* (dt. *Die Ideale des Ostens*) (Okakura 1923) aus dem Jahr 1904 war zu seiner Zeit das Bekanntere, während heute in keiner japanofilen Bibliothek „*The Book of Tea - Das Buch vom Tee*“ von 1906 fehlen darf.

„The Ideals of the East with special Reference to the Art of Japan“ ist nicht nur wegen seines einleitenden Ausrufes: „Asia is one“ bekannt, obwohl schon in diesen drei Worten die unterschiedliche Auffassung zu Fenollosa's Zweikulturentheorie deutlich wird.

Wenn Okakura von der Kunst Japans im Titel spricht, so meint er die Kunst Japans unter dem Einfluß des Buddhismus, der – Asien ist eins – das einende Element ganz Asiens ist. Man folgt seinen Ausführungen zunächst gerne, stutzt dann jedoch bei der Beschreibung der Heian-Zeit, die ihm offenbar nicht ganz sympathisch zu sein schien.

„Die Hofaristokratie – die in ihrer extremsten Form der Verweichlichung annahm, dass der wahre Mensch eine Kombination von Mann und Frau sei – ging sogar so weit, dass sie sich wie Frauen schminkten und folglich in ihrer Frivolität die Gefahren, die sie wirklich bedrohten, nicht erkannten.“ (pag. 138).“

Ein Makel, der natürlich in der folgenden Kamakura-Periode behoben wurde:

„Zu dieser Zeit nahmen die Samurai als ihr Ideal die Lehren der Zen-Sekte an, die während der Song-Dynastie in Südchina perfektioniert wurden. Sein Heil suchte man in Selbstkontrolle und Willensstärke. ... Porträtstatuen, ein typisches Produkt heroischer Zeitalter – prägten die Kunst der Skulptur dieser Zeit.“ (pag 145.).“

Die Kunstbestrebungen der Kamakura-Zeit waren für ihn wahrscheinlich die letzten als „ideal“ einzuschätzenden.

Zur Edo-Zeit fällt ihm kaum positives ein:

„Die Tokugawa, in ihrem Bestreben nach Einheit und Disziplin haben den letzten lebendigen Funken aus der Kunst und dem Leben überhaupt ausgelöscht. ... (pag. 173) ... all die Inro, Netsuke, der Schwertschmuck und reich dekorierte Lackwaren waren Spielzeug, und als solches keine Verkörperung nationaler Anstrengung, in der ja wirkliche Kunst existiert ...“ (pag. 176)

Seine Beurteilung der Meiji-zeitlichen Kunst ist ambivalent, wobei der einigende Faktor - nämlich der Tenno – außer Streit gestellt wird.

In der Kunstentwicklung hingegen sieht er eine Verstärkung des westlichen Einflusses, der schon mit der Ankunft der Portugiesen beginnt und 1854 einen negativen Höhepunkt erlebt.

„Endlich öffnete das Erscheinen des amerikanischen Kommodore Perry die Schleusen abendländischen Wissens, und der Strom brach mit solcher Gewalt über Japan herein, dass er die Marksteine seiner Geschichte hinwegzuschwemmen drohte. (pag. 191)

... Die Zweigesichtigkeit der Meiji-Restauration zeigt sich auf dem Gebiete der Kunst. ... Der Geist historischer Neugierde und die Wiederbelebung alter Literatur führen uns in die Vortokugawa-Zeit, die populärdemokratischen Vorstellungen des Ukiyo-e überwinden, und kehrt zurück bis zur Schule der Tosa in der heroischen Kamakura-Periode. ...“ (pag. 196)

Ein Werk dieser Zeit hebt er besonders hervor, nämlich die Hibo-Kannon von Kano Hogai (1828-1888), der einer der Mitstreiter Fenollosa's war.

„Das letzte Meisterwerk von Kano Hogai zeigt Kannon als Mutter des Universums. Sie schwebt im Raum, die dreifache Aureole verliert sich im Himmel goldener Reinheit, in ihrer Hand hält sie eine Kristallvase, aus der das Wasser der Schöpfung tropft. Ein einziger Tropfen verwandelt sich im Fall zu einem Fötus umhüllt von einer nimbusgleichen Geburtsblase, unschuldig blickt es zu ihr hinauf, während es hinunter zu den beschneiten Bergen der Erde schwebt, die in der Ferne aus einem dunkelblauen Nebel auftauchen. In diesem Bild vereinigt sich die Färbigkeit der Fujiwara-Epoche mit der Anmut von Maruyama, eine mystische Deutung der Natur, leidenschaftlich und realistisch zugleich.“ (pag. 202)

Man fragt sich heute, ob so das Bollwerk gegen die Verwestlichung aussehen sollte.

Jedenfalls galt dieses Bild als Meisterwerk des „Neuen Buddhismus“, es existieren unzählige Kopien, auch das MAK hat eines in seiner Sammlung.

Das Buch endet mit einem flammenden Aufruf sich auf sich selbst zu besinnen: „Sieg von Innen oder ein gewaltiger Tod von außen.“ (pag. 212)

Okakuras Werk entfernt sich von jeder Kunstgeschichte in westlicher Tradition, stattdessen ist es ein Aufschrei gegen den Verlust von Tradition und Identität.

Nur zwei Jahre später erschien dann das noch heute viel gelesene Essay "Das Buch vom Tee", in dem er die Teezeremonie, eigentlich müsste man sagen das Teetrinken, zum Nukleus japanischer Kultur und Kunst erhebt.
(Okakura 1906)

„Der Daoismus lieferte die Grundlage für ästhetische Ideale, die Zen-Lehre setzte sie in die Tat um.“(pag. 43) Detailreich schildert Okakura den Teeraum als ephemere zweite Haut jener Personen, die sich darin versammeln: „Die Einfachheit des Teeraumes und das Freisein vom Alltäglichen machen ihn wahrhaft zu einem Zufluchtsort vor den Sorgen der Außenwelt. Dort, und allein dort, kann man sich der ungestörten Anbetung des Schönen hingeben, ... In der Tokugawa-Zeit bot der Teeraum die einzige Möglichkeit für ein freies Beisammensein künstlerischer Geister.“ (pag. 72)

„Das Buch vom Tee“ will keine Kunstgeschichte sein, aber ein Bild einer selbstgefundenen Ästhetik vermitteln. Es beinhaltet ahistorische Betrachtungen von Architektur, Blumensteckkunst und stilisierten Gebrauchsgegenständen. Und vielleicht liegt gerade darin der große Erfolg. Dem Leser, vor allem dem westlichen, wird es nicht schwer gemacht, seine Träume fliegen zulassen, und Okakura legt ihm seine unausgesprochenen Sehnsüchte nach dem Paradies auch noch in den Mund: „ ... vor einem großen Kunstwerk gab es keinen Unterschied zwischen Daimyo, Samurai und einfachem Mann. Heute macht die Industrialisierung wirklich vornehme Lebensarten auf der ganzen Welt immer schwerer. Brauchen wir darum den Teeraum nicht mehr denn je?“ (pag. 72)

Okakura bietet dem westlichen Leser ein Bild des Edlen Wilden, nicht nur im Sinne von Rousseau sondern erweitert: ein Bild des zivilisierten, edlen Wilden, den der Westen nicht verstehen kann oder will, und der sich trotzig gegen seine fremden Beobachter wehrt.

„ ... Unglücklicher Weise ist die westliche Lebenshaltung für das Verständnis des Ostens ungünstig. Der christliche Missionar will nur geben nicht empfangen. Eure ganze Kenntnis gründet sich einzig und allein auf die spärlichen Übersetzungen unserer unermesslichen Literatur, wenn nicht gar auf unzuverlässliche Anekdoten von Reisenden. ...“ (pag. 14)

Das von ihm propagierte Ideal ist eine gesamtheitliche Lebenskunst, es geht ihm nicht nur um Detailspekte bildender oder darstellender Kunst. Folglich muss auch ein eigener Weg gefunden werden, eine eigene Ästhetik und Kunstgeschichte zu verfassen, natürlich mit einem eigenen System!

Bevor ich quasi im japanischen „O-Ton“ fortfahre, sei noch auf ein Werk eines deutschsprachigen Autors verwiesen, auf Curt Glasers „Die Kunst von 1913 (Glaser 1913)

Curt Glaser (1879 Leipzig - 1943 New York) war Arzt und promovierte 1907 bei Heinrich Wölfflin auch noch in Kunstgeschichte. Tätig am Berliner Kupferstichkabinett publizierte er quasi aus dem Nichts heraus dieses über 200 Seiten umfangreiche Werk.

Die Einteilung des Buches ist wie folgt:

Vorwort

Einleitung

Das Götterbild

Chuan Shen (Charakterporträt – Kunst der Menschendarstellung)

Das Diesseits

Der Mensch

Erzählende Kunst

Der Raum

Die Landschaft

Tier und Pflanze
Plastik
Chi Yün (Kunst der Intuition)
Das Jenseits
Stimmungskunst
Die Landschaft
Der Raum
Der Mensch
Tier und Pflanze
Natur
Das Naturschöne
Blumen
Landschaft
Naturformen
Blumenarrangement
Garten
Töpferkunst
Schluss
Der Genießende und das Kunstwerk
Anhang

Glaser spürt Idealen der Kunst Ostasiens nach, jenseits historischer Entwicklungslinien, findet Vergleiche mit Kunstäußerungen anderer Weltregionen, wobei neben Europa immer wieder Hinweise auf das alte Ägypten zu finden sind.

Es ist eine eigene Ästhetik, die er sich zusammenbraut; im Gegensatz zu Okakura meint er schon im Vorwort: „Es kommt hinzu, dass die buddhistische Kunst in Ostasien auf einem fremden Boden steht. ...“ (pag. 11)

In seiner Beschreibung der Tee-Utensilien streicht er eine edle Primitivität hervor: „Erinnerungen aus grauer Vorzeit werden lebendig, wie der primitive Mensch seinen Becher aus dem hohlen Stamm des Bambus schnitt, so bildet der Japaner ein Gerät. Kein fremder Gedanke ist auf dem Umweg über den Formenkanon der Architektur in diese Gerätebildnerie hineingetragen. ...“ (pag. 168)

Oder über die Teeschale: „Die Gestalt mag an einen Baumstamm erinnern, die Farbe der Glasur an eine Blume oder an die aufgehende Sonne. Immer sind solche Vergleiche nachträglich hineingetragen. ... Wie die Teeschale Form gewordene Erde ist, so findet in der Schwertklinge, die der Japaner als höchste Schöpfung des Menschen verehrt, der Stahl seine letzte Bestimmung. ... Die Klinge wird zum Kunstwerk wie das Gefäß. Sie verleugnet nicht ihren Ursprung als Waffe, aber sie wächst weit hinaus über die bloße Erfüllung eines Gebrauchszweckes.“ (pag. 185 f)

Einerseits die große Bewunderung über die „zivilisierten Wilden“, andererseits aber auch immer wieder die Überlegenheit Europas hervorstreichend:

„Die Kunst Ostasiens hat nicht die Weite der Entwicklung durchmessen wie die Kunst Europas. An Ausdrucksmöglichkeiten ist ihr der Westen weit überlegen. Weder einen Michelangelo noch einen Rembrandt hat der Osten gezeugt. Das metaphysische Element, das der Kunst dieser Großen zugrunde liegt, blieb dem Ostasiaten verschlossen. ... so ist die Kunst der Ostasiaten primitiv, verglichen mit der Kunst des Westens, die auf vielen Wegen das Rätsel der Welt und ihrer Schaubarkeit zu ergründen suchte. ...“ (pag. 198)

Es ist dies das einzige Werk Glasers zur asiatischen Kunst.

IV Tsuneyoshi Tsuzumi und Junyu Kitayama – Die vergessenen Ideologen

1929 schließlich veröffentlicht das Japan-Institut in Berlin „Die Kunst Japans“ von Tsuneyoshi Tsuzumi.

Tsuzumi (1887 – 1981) war Germanist, der westliche, vor allem deutsche Literatur und Ästhetik studierte, und auch darüber reichlich publizierte.

Von 1927 bis 1929 hielt er sich mit anderen japanischen Wissenschaftlern in Berlin auf, vollendete sein Manuskript zu „Die Kunst Japans“, welche dann vom 1926 neu gegründeten Japan-Institut in Berlin herausgegeben wurde. (Tsudzumi 1929), (Otabe 2006) (Friese, Eberhard 1980)

Tsuzumi sucht nach einer Charakterisierung der ostasiatischen/japanischen Kunst und Ästhetik, erst daraus entwickelt er so etwas wie ein kunsthistorisches System.

Das Werk ist wie folgt gegliedert:

Vorwort

Einleitung

Die Rahmenlosigkeit als Grundbegriff des japanischen Kunststils

Kunst der Naturgestaltung

Gartenkunst

Topfpflanzenkunst

Kunst des Blumensteckens

Naturmalerei

Kunstgewerbe

Naturdichtung

Religiöse Kunst

Architektur

Buddhistische Plastik

Malerei

Dichtkunst

Kunst der Lebensgestaltung

Malerei

Dichtkunst

Schauspielkunst und Tanz

Musik

Wie Tsuzumi in einem seiner späteren Schriften festhält verfolgte er mit diesem Buch ganz bestimmte Absichten: „Aber je mehr ich über westliche Ästhetik las, desto dringender spürte ich, dass sich die westlichen Kunsttheorien nicht einfach auf unsere Kunst übertragen lassen. Ich gelangte zur Erkenntnis, dass Theorien über unsere Kunst aus der Betrachtung japanischer Kunstwerke heraus geboren werden müssen. ...“

Schon im Vorwort wird der Leser mit einem neuen Begriff konfrontiert:

„Der Grundgedanke der „Rahmenlosigkeit“, der wesentlich darin besteht, dass man das unendlich Große, nämlich das Weltganze in einem, im Vergleich zu diesem unendlich Kleinen, d.h. dem dargestellten Gegenstand, sieht, enthält schon die Neigung, sich über das Maß der Dinge hinwegzusetzen und sie noch mehr zu verkleinern, als sie in Wirklichkeit sind.“ (pag. 7)

Den Begriff der „Rahmenlosigkeit“ hat der Autor, wie er im Vorwort gesteht, selbst erfunden, und zwar in deutscher Sprache, nicht in seiner Muttersprache. Ein zunächst verwirrender Begriff, mit dem er jedoch die Offenheit japanischer Kunstwerke der Abgeschlossenheit westlicher Kunst gegenüber stellen möchte. Ein westliches Kunstwerk steht erst einmal für sich selbst und erzählt eine abgeschlossene Geschichte. Ein ostasiatisches Werk deutet an, steht für nicht Darstellbares, ist Sinnbild für Größeres. Dies sei ein Prinzip der Landschaftskunst schlechthin, und in der Folge jeder künstlerischen Tätigkeit: die Andeutung und Darstellung des Größeren durch das Kleinere.

Europäische und ostasiatische Anschauungen treffen hier scheinbar unversöhnlich auf einander.

„... Während die Europäer alles möglichst veranschaulicht und daher dargestellt haben wollen, ziehen wir hingegen Andeutungen und Hinweisungen darauf vor, und freuen uns darüber, dass unserer Phantasie mehr Spielraum gewährt wurde.“ (pag. 21)

Die Einteilung des Buches in die drei Hauptkapitel

Kunst der Naturgestaltung

Religiöse Kunst

Kunst der Lebensgestaltung

wird im Vorwort erklärt.

„Die ostasiatischen Völker fassen die Welt ganz anders auf; sie haben diese in drei Sphären geteilt, nämlich den Himmel, die Erde und die Menschen, von denen der erstere die beiden anderen beherrscht. Die Weltauffassung, die damit in Umrissen dargestellt ist, entspricht nicht bloß der des Konfuzianismus, sondern auch der des Schintoismus. ...“ (pag. 17)

Dieser Himmel sei also die Urheimat der Japaner. „Die alten Japaner stellten ihn sich so erdenah vor, als ob die Götter vom Himmel nach der Erde eine Brücke schlagen könnten.“ (pag. 18)

So wird im Kapitel „Kunst der Naturgestaltung“ Tribut an die schöpferische Naturverbundenheit des Schintoismus geleistet, dieses Kapitel steht für den „Himmel“.

Die Gartengestaltung ahme eben diese paradiesische Natur nach, und findet unter dem Einfluss des Zen-Buddhismus oder auch aristokratischen oder bürgerlichen Gesellschaftsformen nur unterschiedliche Ausprägungen.

Mühe los gelingt es ihm, den Bogen über die Jahrhunderte hinweg zu spannen, schon in diesem Kapitel werden auch die großen Gärten der Edo-Zeit entsprechend gewürdigt. Alles, was als „typisch japanisch“ gelten kann – bis hin zur Haiku-Dichtung“ wird in diesen Buchteil beschrieben.

Im zweiten Kapitel „Religiöse Kunst“ wird die buddhistische Kunst vor uns aufbreitet, mit einem einleitenden Blick auf Shinto-Architektur in Ise, freilich mit der Frage: „Woher kommt der unnatürliche Charakter des schintoistischen Tempels?“

Er sei Wohnhaus und nicht zu betretender Raum, nur von außen zu betrachten und stets als Komplex mehrerer Gebäude in der Landschaft zu sehen. Aber sofort wird der frühe buddhistische Tempelbau beschrieben, und auch für Malerei und Skulptur die Zeit bis zum Ende der Heian-Zeit durchschritten.

Religiöse Kunst – diese entspricht also der „Erde“.

Und im letzten Kapitel schließlich - Kunst der Lebensgestaltung – führt er in die Zeit des Shogunates, also der Ritter- und Stadtkultur, bis hin zu Hokusai und dem Kabuki.

Nichts wird negativ betrachtet. So leitet sich die Kunst der „Menschen“ zwar aus der religiösen her, „ ... die Yamato-e hatten im Gegensatz zu der allgemeinen ostasiatischen Malerei vor allem für die Geschehnisse in der Menschenwelt Interesse ... „ (pag. 256)

Das ist also Tsuzumis neue japanische Ästhetik, ein auch für Nichtjapaner nachvollziehbares Ineinandergreifen von althergebrachten Prinzipien, die mit westlicher Chronologie verknüpft wurden. Eine durchgehende, einander ergänzende Harmonie.

Kunst der Naturgestaltung (Grundprinzip)	Himmel	Shintoismus	
Religiöse Kunst	Erde	Buddhismus	bis 12. Jh
Kunst der Lebensgestaltung	Mensch	Profane Kunst	bis 19. Jh

Wer erinnert sich da nicht an Laotsees Maxime: Wenn Himmel - Erde - Mensch in Harmonie sind, dann entsteht Glück. (oder „Der Mensch folgt der Erde, die Erde dem Himmel, der Himmel dem Dao“ (Daodejing)

Das Prinzip der Harmonie, des Fließenden und Ineinandergreifenden, was schlussendlich auch in der „Rahmenlosigkeit“ der Kunst zum Vorschein kommt, dies ist die eigentlich alte und von ihm wieder freigelegte Ästhetik.

Tsuzumis Ansatz weicht ab von der zen-buddhistischen Argumentation als typisch japanisch. Er steht natürlich in vollem Kontrast zu Okakura:

Tsuzumis Arbeit ist in Vergessenheit geraten, Okakura wird - wie schon gesagt - heute noch in allen Sprachen der Welt gelesen und prägt das Bild Japanischer Kultur.

Abschließend sei noch ein kurzer Blick auf Junyu Kitayama (1902-1962) und sein kleines Werk „West-östliche Begegnung“ Berlin 1942 geworfen. (Kitayama 1941)

Kitayama Junyu studierte Philosophie bei Jaspers und Husserl, war 1936 - 1944 Assistent am Japaninstitut in Berlin und Stellvertretender Leiter, 1944 - 1945 Ordinarius und Direktor des Ostasieninstituts der Universität Prag.

Im Vorwort klärt er über seine Intentionen auf: „Zum Verständnis von Japan und seiner Kultur sind seit einigen Jahrzehnten die verschiedensten Werke geschrieben worden. Dieses Buch hat den Wunsch, den bisher von fremden Händen um Japan gesponnenen Schleier zu lüften und dazu beizutragen, eine innere Brücke zwischen Westen und Osten, insbesondere Deutschland und Japan, zu schlagen. Es will zum Verständnis der japanischen Kultur dem westlichen Leser einen Vergleich zwischen der westlichen und der östlichen Geisteswelt geben, zweitens die Stellung der japanischen Kultur in Ostasien vergegenwärtigen, drittens das Abendland in das Wesen der japanischen Kultur einführen. Es ist ein Versuch, die inneren Stimmen der japanischen Seele und Geistigkeit in deutscher Sprache unmittelbar widerklingen zu lassen; es ist also keine Übersetzung aus dem Japanischen. Uns, den deutschen und japanischen Menschen, in deren Herzen die unablässige Sehnsucht nach den höchsten Geistesgeschöpfungen lebt, ist die Gabe und die Aufgabe zuerteilt, eine dem zwanzigsten Jahrhundert gemäße weltumspannende Begegnung in ethischer und geistiger Beziehung herbeizuführen, die neue Perspektiven für Segen und Gedeihen der kommenden Welt eröffnet.“ (pag. I f)

1. Westen und Osten
2. Geistige Grundlagen ostasiatischer Kultur
3. Chinesische und japanische Geistigkeit
4. Geistigkeit und Tradition in Japan
5. Geschichte und Kultur Japans

6. Wesensbetrachtung der japanischen Kulturschöpfung
7. Der Weg (Do) als Tradition in der japanischen Kulturschöpfung
8. Der Weg der Dichtung (Hai-Kai-Do)
9. Kosmos als Gegenstand der Malerei
10. Deutsche Romantik und ostasiatische Dichtung
11. Buddha, Wahrheit und Welt
12. Religiöse Welt und japanische Religiösität

Kitayamas Betrachtungen stehen der Tsuzumis nahe.

Wiederum ist nicht der Buddhismus die Triebfeder japanischer Kultur. In der Herausarbeitung der west-östlichen Unterschiede finden wir das Streben nach gottgewollter Harmonie in der Trias "Himmel-Erde-Mensch" wieder.

"... Das Licht der Erkenntnis steigerte sich dann bis zum Gipfel des Individualgeistes. Die daraus hervorgegangene Kultur überflügelt die Natur, und jeder Mensch kämpft dann um sein eigenes Licht, das stärker leuchten soll als das des anderen. So verwandelt sich die Erde im Westen in ein lichterfülltes Reiches des menschlichen Geistes. Das sind der Glanz und die Schönheit der abendländischen Kultur.

Im Gegensatz zum Schicksal der Entwurzelung blieb und bleibt die östliche Kultur im unbeschränkten und unverlöschbaren Licht des Kosmos. Ihr Schicksal, ihre Wesensart, ist die Verwurzelung im Kosmos. Der Ostasiate als einzelner ist tief verwurzelt in seiner Familie, seiner Gemeinschaft, in der Landschaft, die Himmel, Erde und Menschen umfasst. ..." (pag. 157)

Der Teezeremonie und der Blumensteckkunst, der im Volke verwurzelten Dichtkunst wird breiter Raum gewidmet, fernab von buddhistischen Interpretationen. Die historische Entwicklung der Kunst streift er kurz, hält sich aber an die Einteilung – Shintoismus - Buddhismus - Rittertum und schließlich für die Edo-Periode nennt er den Konfuzianismus, der dann in der Meiji-Zeit zum endgültigen Durchbruch gelangte: "Ein einziger Herrscher und ein einziges Volk." (pag. 86)

Sowohl Tsuzumis wie auch Kitayamas Werke sind im Zusammenhang mit dem Japaninstitut in Berlin und der politischen Verbindungen beider Länder zu bewerten. Die Überbetonung des Himmels als einigendes Element, steht den Zen-buddhistischen Ansätzen in der in englischer Sprache publizierten Literatur entgegen, auch wenn die gleichen Elemente als jeweils typisch für Kultur und Kunst Japans hervorgestrichen werden.

Alle zitierten Arbeiten tragen deutliche nationale Züge, sie biedern sich jedoch dem westlichen Adressaten, so mein Eindruck, nicht oberflächlich an.

Kitayamas Buch erlebte Neuauflagen bis tief in die 50er Jahre hinein, heute ist es vergessen. Über beide Bücher ging die Zeit hinweg.

Das Bild einer Japanischen Ästhetik wird heute von der älteren Literatur getragen, von Okakuras "Buch vom Tee" und sowie von Junichiro Tanizakis (1886 - 1965) "Lob des Schattens", geschrieben 1933, in deutscher Sprache jedoch erstmals 1987 veröffentlicht, aber erst die Ausgabe von 2002 brachte den endgültigen Durchbruch als Bestseller in Europa.

Bibliographie

Fenollosa, Ernest (1912) Epochs of Chinese and Japanese Art. An outline History of East Asiatic Design. 2 Vol., London

Fenollosa, Ernest (1913) Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst. Leipzig, Hiersemann 2 Bände. Ins Deutsche übertragen von Fr. Milcke. Durchgesehen und bearbeitet von Shinkichi Hara

Friese, Eberhard (1980) Japaninstitut Berlin und Deutsch-Japanische Gesellschaft Berlin, Quellenlage und ausgewählte Aspekte ihrer Politik, 1926-1945, Ostasiatisches Seminar, FU-Berlin, Berlin

Glaser, Curt (1913) Die Kunst Ostasiens – der Umkreis ihres Denkens und Gestaltens, Leipzig, 2. Aufl. 1920

Hayashi, Tadamasa (Ed) (1900) Histoire de l'Art du Japon. Publie par la Commission Impériale du Japon à l'Exposition universelle de Paris 1900. Paris

Hornbostel, Wilhelm (Hg) (2004) Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg

Hara, Shinkichi (1902) Die Meister der Japanischen Schwertzierathen. Hamburg

Keiichiro, Kume (1895) The Nude Is the Foundation of Fine Art
The Kokumin Shimbun, Kyoto

Kikuchi, Yūko (2005) Japanese modernisation and Mingei theory: cultural nationalism and Oriental Orientalism, London

Kitayama, Junyu 1941 West-östliche Begegnung. Japans Kultur und Tradition. Berlin

Leach, Bernard (1940) A Potter's Book, London

Okakura, Kakuzo (1923) Die Ideale des Ostens. Aus dem englischen Original übertragen von Marguerite Steindorff. Leipzig, Insel, Mit einer Einleitung von Nivedita von Râmakrishna-Vivekânanda.

Okakura, Kakuzo (1906) The Book of Tea, London
Seitenangaben nach: Okakuras Kakuzo: Das Buch vom Tee. übertragen und mit einem Nachwort versehen von Horst Hammitzsch. Insel-Taschenbuch 412, 1981

Otabe Tanehisa (2006) Tsuneyoshi Tsuzumi, Vorläufer einer komparativen Ästhetik. Seine Theorie der „Rahmenlosigkeit“ in: Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aesthetics, vol 31

Pavloska Susanna (2008) The Nude Is the Foundation of Fine Art (1895)
Doshisha Studies in Language and Culture, Volume 11 Number 1, 2008

Tsudzumi, Tsuneyoshi (1929)
Die Kunst Japans. herausgegeben vom Japan-Institut in Berlin. Leipzig