

Japonismus

Shigekazu Kusune

(楠根重和)

Japonismus

I Problemlage des Japonismus

A Was war und ist Japonismus?

Die Frage, was Japonismus war und ist, ist nicht so einfach zu beantworten. Obwohl Japonismus im allgemeinen als die Beeinflussung der japanischen ästhetischen Konzepte auf die europäische Kunst und Handwerkskunst seit Mitte des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts verstanden wird, scheint die Sache beim genauen Besehen nicht so klar zu sein. Das Wort Japonismus soll zum ersten Mal in einem Aufsatz in der Zeitschrift *La Renaissance littéraire et artistique* von Philippe Burty nach G. P. Weisberg: „Philippe Burty and Eary Japonisme“ 1862 aufgetaucht sein. Wenn man unter dem Japonismus buchstäblich die Beeinflussung der japanischen ästhetischen Konzepte auf die westliche Kunst beziehungsweise auf Handwerkskunst versteht, sollte man ihn zeitlich noch weiter zurückverfolgen. Denken wir an Export von Keramiken, Lackarbeiten, und so weiter nach Europa schon im Jahre 1511¹ oder an den Handel auf der Insel Dejima im 17. bis 19. Jahrhundert, dann kann man noch früher den Einfluß Japans auf die europäische Kunst beziehungsweise auf Kunsthandwerk feststellen. Portugiesische, spanische und niederländische Kaufleute haben die japanischen Keramiken und Lackwaren, die man heute in europäischen Schlössern bewundern kann, massenweise nach Europa gebracht. Ein Beispiel dafür ist Isaak Titing. Er war Chef der V. O. C. (Niederländische Ostindische Company) in Nagasaki (1779—1784). Er sammelte Keramiken, Möbel, Netsuke, Farbholzschnitte und Gemälde. Nach seiner Heimkehr lebte er Anfang des 19. Jahrhunderts in Paris. Japonismus kann deshalb vermutlich noch früher datiert werden. Warum sollte man sich trotzdem nur auf die bestimmte Zeitspanne zwischen Mitte des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts beschränken, wenn man von Japonismus spricht.

¹ Boxer: *Portuguese Merchants and Missionaries in Feudal Japan, 1543—1640*. S. V15f.

Japonismus beginnt nicht erst 1862, wie Woldemar von Seidlitz in "Japonismus" (1899) schreibt, sondern noch früher. Bei Chinoiserie handelt es sich oft um japanische Waren, besonders, weil es wegen des Krieges in China Exportstop gab, und weil man die heiß begehrten Keramiken aus Japan bestellen mußte. Für das europäische Verständnis damals macht man keinen großen Unterschied zwischen den chinesischen und den japanischen Waren. Im 18. Jahrhundert gibt es viele Übernahmen von japanischen Motiven auf Keramiken und Lackwaren in Europa. In wie weit kann man dann Chinoiserie und Japonismus unterscheiden? Nicht nur der Anfang des Japonismus ist problematisch, sondern auch das Ende des Japonismus. Man soll vorsichtig sein bei der Behauptung, daß es nach 1900 überhaupt keinen Einfluß Japans auf die europäische Kunst gegeben hat, wenn man an Industriedesigns, Architekturen, Fotos, Inneneinrichtungen, Keramiken, Metalarbeiten, Bühnenkunst, Buchaufmachungen usw. denkt, muß der Japonismus weiter gelebt haben. Es ist doch kein Zufall, daß der Spiegel (am 3. 7. 95) im Zusammenhang mit dem Japonismus über die große Design-Schau in der Düsseldorfer Kunsthalle berichtet. Dort ist zu lesen: „Allen Ländern ist neuerdings ein Nebenbuhler an die Seite getreten, der früher mehr als Kuriosität geschätzt, nunmehr ganz Europa auf ganz unglaubliche Weise überflügelt. Es sind die Japanesen. Sie, die nicht einmal Professoren der Ästhetik haben, lassen sämtliche Europäer so weit hinter sich zurück, daß man sich voll schreckens fragen möchte, wo das hinaus soll, wenn sie so fortfahren.“

Eine andere Problematik ist, was man überhaupt unter der Beeinflussung der japanischen Kunst versteht. Standen Europäer direkt unter dem japanischen Einfluß, in der Weise, daß sie damals die japanische Kunst kopiert hätten? Ist das nur eine äußerliche Nachahmung, obwohl es tatsächlich auch solche Fälle der reinen Nachahmung in der Anfangsphase gab, oder ist die Wirkung noch tiefer gehend? Wie würde es, wenn man nur Motive, die Art und Weise der Darstellung, oder gar nur den ästhetischen Gedanken übernimmt und sie in eigenen Werken anwendet? In diesem Fall könnte man doch durchaus von eigener Entwicklung sprechen? Kann die Selbstentwicklung auf der europäischen Seite noch als eine Art Beeinflussung, als Japonismus bezeichnet werden? Man kann nicht leugnen, daß es genügendes Zeichen für Eigenentwicklungen in Europa gab, zum Beispiel die Flora-Welt als Ornament im Jugendstil, die ohne Barock und Rokoko nicht denkbar wäre. Die Flora-Welt als Ornament ist zwar auch in Japan bekannt, aber nicht in den Maßen wie im Jugendstil benutzt wurde. Zum Beispiel schrieb Camille Pissarro am 3. Februar 1893 an seinen

Sohn :

„Hiroshige ist hervorragender Impressionist . . . Diese japanischen Künstler bestätigen uns die Richtigkeit unseres Unternehmens.“²

Dieser Brief deutet die Möglichkeit der Eigenentwicklung an. Die japanische Kunst könnte dann höchstens nur einen Anstoß gegeben haben. Früher oder später könnte die europäische Kunst sich sowieso in die Richtungen, wie wir sie heute kennen, entwickelt haben. Die japanische Anstoß mag danach nur diesen Prozeß ein wenig beschleunigt haben. Es gibt auch eine andere Möglichkeit. Europa hat sich unabhängig von Japan in eine ähnliche Richtung entwickelt. Die Ähnlichkeit gibt in diesem Fall noch keine Garantie für die Beeinflussung. Wenn sich auch der gewisse Einfluß in den bestimmten Werken und der Anstoß von Japan nicht ausschließen läßt, bleibt noch die Frage, auf welche Ebene der sogenannte Einfluß ausgeübt worden ist, auf den Inhalt, die Form, den Stil oder die Technik?

B Eurozentrismus

Es gibt noch einen anderen Gesichtspunkt. Die Aufnahme der Fremdkultur geschieht nicht so einfach automatisch. Daß die beiden Kulturen unterschiedlich sind, kann nicht unbedingt die eine Kultur veranlassen, die andere Kultur aufzunehmen. Wer was aufnimmt oder ablehnt, ist ein großes ethnologisches Problem. In so fern der kulturzentristische Gedanke vorherrscht, versucht man entweder die Fremdkultur zu vernichten, nicht zu achten, vereinzuleiben oder zu assimilieren. Daß der Japonismus zu jener Zeit in Europa plötzlich zu einer Modeerscheinung geworden ist, und daß die Europäer die Aufnahmefähigkeit plötzlich zeigen konnten, ist nicht allein durch die Begegnung der Fremdkulturen oder durch die Begeisterung zu erklären. Von der Plötzlichkeit könnte man eigentlich nicht sprechen, weil die Europäer die japanische Kunstgegenstände, die von Siebold und anderen niederländischen Vertretern auf der Insel Dejima mitgebracht wurden, schon früher kannten, obwohl intensive Kontakte erst mit der Öffnung Japans in der Mitte des 19. Jahrhunderts möglich wurden. Man sollte den Grund eher in Europa suchen, warum Europa sich damals für Japan interessieren konnte. Die Erscheinung kommt meiner Meinung nach durch den einseitigen Bedarf Europas zustande. Wie war die Situation in Europa? Durch die vorgezogenen Industrialisierung und Massenproduktion büßte die europäische Handwerkskunst Qualität ein. Fors Clavigera Ruskin und William Morris sind der Meinung, die Trennung zwischen Kunst als elitäre Kulturgegenstände auf einer Seite,

² Camille Pissarro : Lettre à son fils Lucien, Paris 1950, S. 298

denen Adlige und Großbürger huldigen müssen, und Handwerkskunst als Massenprodukte auf anderer Seite sei fortgeschritten. Die Europäer glaubten in der japanischen Handwerkskunst das glückliche Zusammenleben von diesen beiden gesehen zu haben. Die Einheit von Kunst und Leben wurde ein Slogan. Sie wollten Abschied von l'art pour l'art nehmen und wandten sich zu dieser neuen Mode zu. Japan befand sich noch in dem vorindustriellen Zustand. Solche Kunstideologie wie oben beschrieben war in Japan nicht vorhanden. Japaner wußten auch nicht, daß der von Europäern als japanisch verstandene ästhetische Gedanke der gelungenen Symbiose der japanischen Kunst und Handwerkskunst die europäischen Kunstverständnisse beeinflusst haben könnte. Sie sahen nur darin eine einmalige Geschäftschance, produzierten und exportierten massenhaft die Kunstgegenstände, die europäischem Geschmack entsprachen. Dadurch sorgten sie nicht nur für die Sättigung des Bedarfs an Massenwaren, sondern kamen dazu, auch selber ihr einst vorhandenes Kunstgefühl für Handwerkskunst zu ändern, so daß Exportartikel bald von Europäern selber nicht mehr gefragt wurden. Die Aufnahmefähigkeit der Europäer ist gerade durch die eigene Krise begünstigt. Wenn man die Malkunst als Beispiel nimmt, dann kann man Folgendes feststellen. Japanische Kunst hat einen großen Einfluß, erst nachdem die Autorität mit Perspektive, Schattierung, Dreidimensionalität an die Grenze stieß, und die europäischen Künstler nach neuen Möglichkeiten suchten. Ansonst wäre Japan ein fremdes Land geblieben.³ Wenn man es so sieht, ist Japonismus keine japanische Frage sondern durchaus eine europäische Frage. Japonismus soll als ein Beispiel für Orientalismus verstanden werden.

C Ist Japonismus nicht umgekehrt ein Einfluß von China, Korea und Europa?

Japonismus nur im Gesichtspunkt des Einflusses Japans auf Europa zu verstehen, ist nicht ganz richtig. Was ist Japanisches? Die japanische Kunst ist doch bekanntlich nicht nur von China und Korea sondern auch von Europa beeinflusst. Daraus entwickelten sich die Kunstformen in der Edo-Zeit, die wir heute kennen. In der Edo-Zeit findet man schon viele europäische Einflüsse. Katsushika Hokusai (1760—1849) und Andoo Hiroshige (1797—1858) zum Beispiel sind die Holzschnittmaler, die die Dreidimensionalität und Perspektive von Europa übernahmen und auf Ukiyo-E(Malerei) anwendeten. Schon im Jahre 1663 brachte ein Chef der V. O. C. dem Shogun Tokugawa Ietsuna nach „Tokugawa Jikki“ (Wahre Dokumente von Tokugawa) 21 niederländische Gemälde.⁴ Bevor die japanische Kunst mit der eu-

³ Ooshima, Seiji : Japonismus, S. 15

⁴ Oka : Megane-E Shinkoo, S. 46

europäischen in Berührung kam, gab es nicht so viel realistisch, sondern vielmehr ornamentalisches und abstrakt dargestellte Gemälde. Viele japanische Maler haben deswegen mit großer Begeisterung die europäische Maltechnik nachgeahmt. Hokusai-Manga (Comics) kann meiner Meinung nach nur unter dem europäischen Einfluß denkbar sein. Der Einfluß von Europa gilt nicht nur für Gemälde, sondern auch für Handwerkskunst wie Keramiken und Möbel. Keramiken und Gemälde stehen darüber hinaus unter dem Einfluß von China und Korea. Die bedeutungsvolle Leere im Gemälde ist ohne chinesische Malerei, vor allem Tuschemalerei nicht vorstellbar. Dasselbe gilt auch für Keramiken. Kooraimono (koreanische Keramiken) und Karamono (chinesische Keramiken) haben die japanische Keramik wesentlich mitgeprägt. Die Rückkehr von Japonismus nach Japan und Einfluß von Europa auf japanische Kunst, sogenannte „Japonismus no Satogaeri“

Mit Ausnahme von wenigen Leuten hatte man in Japan keine Ahnung, daß die europäische Kunst von der japanischen Kunst beeinflusst sein konnte. Japaner nahmen deswegen die neue Modeerscheinung somit als einen neuen Trend der europäischen Kunst auf. Japonismus beeinflusste im 19. Jahrhundert auch die japanischen Künstler. Viele Künstler malten Gemälde und produzierten Kunstgegenstände im Stil von Ars Nouveau, weil sie diesen Stil aus Europa ganz neu empfanden. Die künstlerische Bewegung in Europa beeinflusste auch die Kunstindustrie in Japan. 1874 wurde Kiritsu-Koshoo-Gaisha nach Arts & Crafts Movement gegründet. Okakura Tenshin war der Bewegung in Europa wohl bewußt. Die von ihm organisierte Akademie der japanischen Kunst (Nihon-Bijutsuin) lehnte sich an die Arts & Crafts Movement an. Ferner versuchten Wakai Kenzaburoo, Hayashi Tadamasa, Nootomi Kaijiroo (Schuldirektor der Technischen Fachschule in Kanazawa, Takaoka und Takamatsu), Tejima Se'ichi (Schuldirektor der Tokioter Höheren Technischen Schule) und Nakazawa Ganta (Schuldirektor der Kyotoer Höheren Handwerklichen Schule), japanische Handwerksprodukte industriell herzustellen. Weil die Kunsthandwerke anfangs in der Wiener Weltausstellung und auch in den weiteren Ausstellungen auf großes Echo stießen, reproduzierte man immer dasselbe und machte die alten Muster einfach nach oder stellte die nach dem europäischen Geschmack die japanisch anmutenden Produkte her. Nachdem der Bedarf befriedigt wurde, wurden sie nicht mehr gefragt wie in der Anfangsphase. Darüber hinaus erfuhren Exportartikel zunehmend Verlust an Qualität mit der Industrialisierung. Wagner warnte die japanischen

Töpfer davor, die Produkte nach europäischem Geschmack zu produzieren.⁵

E Japonismus als Suche nach eigener Identität

Die Beschäftigung mit Japonismus hat noch eine andere Dimension. Japonismus wurde durch die japanischen Kunsthistoriker wieder entdeckt. Japonismus ist bis in die 70er Jahre in diesem Jahrhundert noch kein Gemeinplatz. Zwar gab es schon im vorigen Jahrhundert vereinzelt die Versuche, die Kunstbewegung in Europa damals mit dem Namen Japonismus zu untersuchen. Jedoch die eigentliche Beschäftigung mit dem Thema unternahm man in 70er Jahren und zwar verstärktermaßen von der japanischen Seite. Dieses Unternehmen bringt die Zusammenarbeit mit europäischen Kunstwissenschaftlern hervor. Hinter diesem Versuch versteckt sich meiner Meinung nach ein geheimer Wunsch, den Orientalismus zurückzudrehen. Das droht manchmal an dem Kulturzentrismus Japans zu grenzen, obwohl der Versuch an sich, die japanische Kunst nicht einseitig vom europäischen Verständnis, sondern von eigener Reflexion von neuem zu definieren, durchaus souverän und legitim sein kann.

II Geschichtlicher Rückblick auf Japonismus

A Japonismus in der Edo-Zeit

Trotz der Schließung Japans 1639 gab es die Außenhandelsbeziehung zwischen Japan und China, zwischen Japan und Korea und vor allem zwischen Japan und Niederlanden. Abgesehen vom Handel mit Portugiesen, Spaniern und Engländern im 16. Jahrhundert wurden Porzellane (1659 bis 1740) und Lackwaren (17. Jahrhundert bis Ende 18. Jahrhundert) massenweise nach Europa exportiert. Lackwaren aus Japan sind so bekannt, daß Japan in der englischen Sprache identisch mit Lackarbeit ist, und daß Japanning Lacktechnik heißt. In der ersten Fassung von Enzyklopädie der Britanica im Jahre 1771 liest man unter Japan drei Zeilen, während unter Japanning mehr als 200 Zeilen. Takamaki-E (Lackarbeit mit erhabenen Dekors) und japanische Waren wurden bis zum vierfachen teuer gehandelt als chinesische Waren. Niederländischen Kaufleuten müssen die Unterschiede zwischen chinesischen und japanischen Waren bewußt gewesen sein. Die meisten Europäer allerdings, denen feine Unterschiede nicht geläufig waren, sprachen immer von Chinoiserie. Die V. O. C. konnte zwischen 1658 und 1729 die Nachfrage nach Porzellane aus China wegen des Bürgerkriegs in China nicht bedienen. Bei den Porzellanen zu dieser Zeit handelte es sich deshalb hauptsächlich um japanische Waren. Außer Keramiken sind Möbel, Lackarbeit, Netsuke und Farbholzschnitte nach Europa importiert.

⁵ nach Yagasaki: Kutaniyaki, S. 29

1 Einfluß von Europa

In der Edo-Zeit findet man schon einen Einfluß von Europa auf japanische Kunst. Naturalismus, Realismus und Perspektive sind nach Japan gebracht worden. Vereinzelt findet man schon damals die in Perspektive gemalten Gemälden wie z. B. bei Shiba Kookan (1747—1818) im Beispiel von Kupferstich Sanike'i 1783, A'oodoo Denzen im Beispiel von seinen Radierungen, bei Hiragagennai (1728—1780) z. B. Se'iyooofujinga, und auch bei Utagawa Toyoharu (1735—1814) z. B. Ukiyo-E Koomoo Furankai no Minato Banri Shookyoozu. Das sind die Maltechniken, die von Europa geliefert wurden. Man nimmt an, daß die Technik schon in der Muromachi-Zeit von Portugiesen nach Japan gebracht ist. Die andere Möglichkeit ist in der Edo-Zeit der Weg über China. Nian Xiyao, Direktor der Porzellanfabriken von Jungdezhen publizierte 1693 einen Shiyue Jungyun (Führer zum Studium der Sicht) und erläutert die perspektivische Maltechnik in Europa. Japanische Maler eiferten den europäischen Gemälden nach. Allerdings hat sich die perspektivische Maltechnik in Japan nicht etabliert, weil Japaner der rein mathematisch berechneten Perspektive die gefühlsmäßig so empfundene Perspektive bevorzugt haben. Tani Bunchoo (1763—1841) schrieb zum Beispiel :

,Ich hatte in meiner Sammlung eine große Zahl westlicher Bilder, aber sie scheinen mir an wahrer Bedeutung (imi) zu mangeln. Wenn man versucht, ein gründliches Urteil über ein westliches Bild zu fällen, wird man immer zu dem Schluß kommen, daß etwas fehlt.⁶

In Japan hat sich der Realismus in großen und ganzen nicht verwurzelt, sondern nur ,realistisch dargestellte Details, nämlich ornamental verteilte Vögel oder Blumen⁷, wie man sie zum Beispiel bei einigen Werken von Maruyama Ookyo (1733—1795) sehen kann. Lackwaren und Porzellane gehörten zu den wichtigsten Exportartikeln Japans im 17. und 18. Jahrhundert. Besonders Porzellane existierten damals in Europa noch nicht. Sie wurden deswegen sehr teuer gehandelt. Europäer bestellten Porzellane bei japanischen Manufakturen nach den dem Geschmack der Europäer entsprechenden Mustern. Teilweise schickten sie eigene Ideen und Dekormuster. In Japan wurden sie dann danach produziert und als Exportartikel verkauft.

2 Nachahmung

Japanische Porzellane und Lackarbeiten wurden von Europäern nachgeahmt, weil

⁶ Croissant : Japan und Europa, S. 130

⁷ Takashina : Nihon kindai no bi'ishiki, S. 94

sie in Europa nicht gerade billig waren. Sie konnten eigenen Bedarf mit den Importwaren nicht befriedigen. Sie versuchten deswegen, ostasiatische Handwerkskunst nachzuahmen und selber zu produzieren. Meistens waren ihre Produkte schlechte Imitation, zumal weil sie noch nicht die Technik beherrschten. Sie produzierten anfangs statt Porzellan Steingut, und statt Lack Schellack. Motiven wurden einfach übernommen wie die Beispiele der Chinoiserie zeigten. Jedoch in zunehmendem Maß lösten sich die chinesisch-japanischen Motive in den europäischen auf. Anfang des 18. Jahrhunderts wurde Porzellan durch den Zufall in Meißen erfunden. Nach Experimenten des Naturforschers E. W. Graf von Tschirnhaus und des Alchemisten J. F. Böttger gelang zunächst die Herstellung des roten Steinzeugs (Böttger-Steinzeug). Nach Tschirnhaus' Tod wurden weiße Hartporzellane hergestellt. Dabei wurden dem europäischen Geschmack entsprechend die Dekors üppiger und prunkvoller, wie wir heutzutage unter Meißener Porzellan verstehen. Die Eigenentwicklung ist hier der Fall. Es wundert einen deswegen nicht, daß japanische Teeschalen von alltäglichen Gebrauchsgegenständen, die zur Teezeremonie benutzt und von Japanern besonders bewundert wurden, von Europäern nicht hoch geschätzt und nicht als ästhetisch empfunden wurden. Die sind einfach zu schlicht. Wabi und Sabi konnten noch keinen Einzug in Europa finden.

B Japonismus nach 1856 bis Anfang des 20. Jahrhunderts

Seit 1856, als der amerikanische Admiral Perry unter Kanonenschüssen Japan zum Öffnen des Landes zwang, also erst durch Öffnung Japans wurde es möglich, auch für durchschnittliche Europäer den Zugang zur japanischen Handwerkskunst zu schaffen. Sie hatten oft die Gelegenheit auf der Weltausstellung in Paris, London, Wien usw., die japanische Kunst anzuschauen. Obwohl die japanische Kunst ihnen schon in der Edo-Zeit, wie oben erläutert, bekannt wurde, war sie meistens im privaten Besitz und sie hatte deswegen keinen großen Einfluß auf die europäische Kunst. Damit entstand große Nachfrage nach handwerklichen Erzeugnissen wie Porzellanen, Vasen, Lackdosen, Bildern usw. und somit entstand der eigentliche Japonismus. Japan wurde entdeckt und Japan wurde eine Modeerscheinung. Diesmal beschränkt sich der Japonismus nicht nur auf Porzellan und Lackware wie in der Edo-Zeit, sondern auf Gemälde, Design, Architektur, Holzschnittdruck, Möbel, Einrichtungen, Metalverarbeitung usw., kurzum Gesamtbereich der Kunst. Dabei geht es um die totale Ästhetisierung im Lebensraum. Woran liegt diese große Faszination der Europäer? Darauf möchte ich noch später ausführlich eingehen. Wie groß die Begeisterung für

japanische Kunst damals war, kann man der Monatszeitschrift ‚le japon artistique‘, die der Hamburger Siegfried Bing herausgegeben hat, entnehmen. Der Titel des Buches will Japan als künstlerisch bezeichnen. Japonismus bedeutet nicht nur eine Modeerscheinung, sondern er besitzt noch viel größere Bedeutung für die Industrie. Deswegen sammelte man viel Handwerkskunst zum Studienzweck im Museum für Handwerkskunst. ‚Le japon artistique‘ sollte zum Studienzweck vom japanischen Formenschatz dienen. Sie betrachteten die japanische Kunst als Schatzkammer der neuen Ideen. Die Kunstgewerbemuseen, die eigens zu diesem Zweck errichtet wurden, sammelten japanische Muster. Japanische Seidenstoffmuster wurden vom Berliner Gewerbemuseum gesammelt. Die dafür zuständige Person ist Max von Brandt, deutscher Gesandter. Alexander Siebold, Sohn vom berühmten Philipp Franz von Siebold, der 1856 mit seinem Vater nach Japan fuhr, sammelte fünf Jahre lang die handwerklichen Kunstgegenstände für das Museum für Kunst und Industrie im österreichisch-ungarischen Reich. Private Unternehmen von einzelnen Künstlern und wie oben genannten offizielle Unternehmen gaben großen Anstoß für die Kunstwerke für Impressionismus, Nabis, Ars Nouveau, Jugendstil, Sezession usw. Sie holten viele Ideen von japanischer Kunst, ahmten sie nach und entwickelten die von solchen Ideen inspirierte eigene Kunst weiter. Ich möchte in diesem Zusammenhang noch zufügen, daß es hinter so einer große Verbreitung der Kunstbewegung auch einige Helfer auf der japanische Seite wie Wakai Kenzaburo und Hayashi Tadamasa gab, die die Kunst in Europa mitgestalteten. Obwohl die japanische Kunst großen Anstoß für die europäische Kunst gab, ist es fragwürdig, ob das tatsächlich der Verdienst Japans ist. Die europäischen Künstler, die darin viel erfrischende erneuernde Idee gefunden zu haben glaubten, schritten weiter, während die japanische Kunst im alten Zustand zurückließ. Dazu schrieb Friedrich Klemann:

„Und die japanische Kunst hat Wunderbares geschaffen, hat auch unsere Kunst befruchtet und uns Schönes geschenkt. Das werden wir nicht vergessen. Was das alte Kunsthandwerk in Lack- und Metallarbeit, Keramik und Brokaten geleistet hat, ist schlechtweg vollendet in seiner Art. Ein fabelhaftes ästhetisches Empfinden nebst Gefühl für Zweckmäßigkeit seiner Schöpfungen hat der Japaner darin offenbart. Aber auf jedem Gebiet ist das japanische Kunsthandwerk gar bald im Herkömmlichen erstarrt. Und je mehr es sich auf europäischen und vor allem auf amerikanischen Geschmack einstellte und zur Massenherstellung schritt, desto mehr verflachte naturgemäß die Kunst.“⁸

⁸ Friedrich Klemann: Japan, wie es ist, S. 10

C Japonismus bis heute

Obwohl Japonismus in Europa teils durch übermäßige Besättigung des Bedarfs mit Massenprodukten, teils durch die unvermeidliche Verschlechterung der Qualität der Massenprodukte schon Anfang des 20. Jahrhunderts vom Bewußtsein der Europäer verschwunden ist, kann man nicht sagen, daß es danach keine künstlerische Beeinflussung von der japanischen Seite mehr gab, nachdem diese einmalige Modeerscheinung mit der japanischen Kunst abgeklungen ist. Der Japonismus lebt meiner Meinung nach noch weiter bis heute. Die Tradition der Handwerkskunst, ästhetische Wahrnehmung, ästhetische Gedanken leben weiter fort, obwohl er nicht mehr als Modeerscheinung wie im vorigen Jahrhundert auftritt. Man findet auch in den späteren Zeit japanischen Einfluß und Nachahmungen wie in den Beispielen Industrie-Design, Töpferei, Fotos, Architektur, Innere Einrichtungen, Filmkunst, Tanz, Bühnenkunst, Modeschöpfungen und so weiter. Die Beschäftigung mit diesem Gebiet wird einen interessanten Aspekt in die Kunstgeschichte bringen.

III Japonismus im Bezug auf Malerei

A Wie wurde die japanische Malkunst rezipiert?

Japanische Gemälde wurden mit großer Begeisterung aufgenommen und nachgeahmt. Besonders französische Expressionisten glaubten darin wegweisende Anlässe und Anregungen gesehen zu haben. Walter Crane, der Art & Crafts Movement initiierte, sah in Hokusai den schöpferischsten Maler der modernen Zeit. Wie groß die Begeisterung damals war, liest man in ‚le japon artistique‘, (Mai 1891 S. 148). Dort schrieb Roger-Marx :

„Der Einfluß ist nur mit dem Einfluß der Antike auf Renaissance vergleichbar wichtig.“⁹

Bevor man auf das japanische Gemälde zur Sprache kommt, sollte man sich doch mit der Geschichte der Malerei in Europa auseinandersetzen. Die Malkunst in Europa war in der Krise steckengeblieben. Es gab ein rein ästhetisches Problem. Rationalismus herrschte die Gemälde, was zur Versteifung und Leblosigkeit der Gemälde führte. Denken wir an Stilleben. Alles ist sehr exakt geschildert. Auf dem zweidimensionalen Papier findet man die in Dreidimensionalität gemalten Gegenstände. Es ist jedoch mit der Subjektivität und mit dem freien Zusammenspiel des Lichts zu kurz gekommen, was wir heute bei der expressionistischen Malerei sehen. Wie der einzel-

⁹ Aus: Ooshima : Japonisumu, S. 15

ne Künstler die Umwelt sieht, ist auch geschichtlich und kunstideologisch vorbestimmt. Man lernt auch Sehweise. Deutliches Erkennen des Gegenstands ist nicht anders als ‚das Auge von Vorgängern und den Meistern‘.¹⁰ Das ist ein Grund, warum eine Epoche ein ganz anders wahrgenommenes Malbewußtsein besitzt. Die Vorreiter in der Richtung des Subjektivismus vor den Expressionisten waren Präraphaelisten. Sie waren gegen erstarrte Akademiekunst. Vertreter von dieser Kunstrichtung sind Dante Gabriel Rossetti, John Ruskin, Edwar Burn-Jones. Sie sammelten japanische Holzschnitte, Lackarbeit und Keramiken. Sie malten die an japanischer Kunst inspirierte Gemälde. Es wäre jedoch unrecht, wenn man behaupten würde, daß Expressionisten Nachahmer der japanischen Malerei seien. Van Gogh schrieb folgendermaßen :

‚Die in der eigenen Heimat verkommene japanische Kunst schlägt ihre Wurzeln unter den französischen impressionistischen Künstlern.‘

Er vergaß nicht, dabei Folgendes zuzufügen :

‚All meine Werke lassen sich mehr oder weniger auf die japanischen Gemälde zurück.‘ (Aus Goghs Briefe)¹¹

Auch in einem Brief von Gogh an Gauguin steht Folgendes :

‚Wenn die Japaner in ihrem Land keine Fortschritte machen, so setzt sich zweifellos ihre Kunst in Frankreich fort.‘¹²

Diesen Briefen kann man entnehmen, daß die Nachahmung und die Originalität ineinander gehen können. Man kann beides eigentlich nicht so scharf trennen.

B Besonderheiten des japanischen Gemäldes

Was von japanischen Gemälden die Europäer damals faszinierte, möchte ich hier erläutern. Van Gogh ist zum Beispiel ein berühmter Sammler von Ukiyo-E (Holzschnittmalerei). Ukiyo-E ist keine individuelle Kunst, sondern die dekorative Handwerkskunst mit Zusammenarbeit von verschiedenen Leuten wie Jihon-Tonya (Lizenzinhaber und Verleger), Maler, Hanshita (Blockabbild-Maler), Kashira-Hori, Doo-Hori (Holzschneider), Drucker und Papiermacher aus dem geschälten Maulbeerbaum. Yakusha-E (Gemälde von Schauspieler), Bijin-Ga (Gemälde von Geishas), Mitate-E (Gemälde von allegorischen Darstellungen), Keshiki-E (Landschaftsmalerei), Shun-Ga (erotische Bilder) sind alle Massenprodukte. Trotzdem haben sie viele

¹⁰ Takashina Shuuji : Nihon kindai no bi'ishiki, S. 10

¹¹ Ooshima : Japonisumu, S. 262f.

¹² Fuchs : Die Nabis und ihre Freunde, keine Seitenangabe

ästhetische Momente, die die Europäer faszinierten. Nicht nur Holzschnittmalerei, sondern auch andere traditionelle Gemälde wie Schirmwandgemälde, Rollbilder wurden ebenso mit Begeisterung aufgenommen. Nun möchte ich die Besonderheiten der japanischen Gemälden folgendermaßen darstellen.

1 Übertriebene Darstellung zur Anschaulichkeit des Wesentlichen

Kanbayashi Tsunemichi hat als die Besonderheit der japanischen Ästhetik die übertriebene Darstellung zur Anschaulichkeit des Wesentlichen angeführt.¹³ Das gilt besonders für japanische Holzschnittmalerei. Das ist genau der Gegenteil davon, was europäische Maler gesucht haben. Die ungezwungene Darstellung der Gegenstände widerspricht dem Naturalismus, aber durch das Weglassen der Nebensache wird das Wesentliche hervorgehoben. Man sucht eine Harmonie zwischen Dekoration und Natur, also neue Naturverständnisse.

2 Das Fehlen der Tiefe

Wie die Flächigkeit der Holzschnittmalerei zeigt, scheint es, daß man sich gar nicht um die Dreidimensionalität kümmert. Dadurch verliert der Gegenstand die Schatten. Die Schattenlosigkeit ermöglicht Malerei zur Dekoration. Durch die Befreiung vom Zwang zur Dreidimensionalität erlangen Maler völlig neue Möglichkeit, Subjektivität zu äußern.

3 Ablösen der Zentral-Perspektive

Das ausschnittshafte Sehen in der Komposition und asymmetrische Komposition haben in Japan eine lange Tradition. Dasselbe findet man auch in Mustern in der Keramik. Durch das Negligieren der geometrischen Teilung wird das Gemälde zum Ornament. Das ist die ungewöhnliche Gewichtsverteilung, aber der gesamte Eindruck ist wichtiger als Detail. Man versucht dadurch eine neue Harmonie auf der höheren Ebene zu erreichen, was auch vom Impressionisten übernommen wurde.

4 Der leicht helle Kolorismus

Die neuen Zusammenspielen mit Farben, besonders mit der dominierenden Farbe hellblau übten großen Einfluß auf den Expressionismus aus. Die Expressionisten bekamen neue Farbenverständnisse von japanischen Bildern. Besonders die Technik mit Mokkotsutai, also ohne Linienführung nur durch Zusammenstoß der Farben praktizierte Darstellungstechnik kann eine beruhigende Wirkung auf den Betrachter hinterlassen. Die Mokkotsutai-Technik ist von China überliefert. Diesen Farbenkontrast findet man oft bei europäischen Impressionisten.

5 Die dekorative Linienführung, die dekorative Auffassung

¹³ Kanbayashi Tsunemichi : Nihon no bi no katachi, S. 8

Gefragt wird kein Realismus, sondern die Tendenz zur Dekoration. Die Gemälde wie ‚Schwertlilien‘ und ‚weißblühender Pflaumenbaum‘ von Ogata Koorin (1658—1716) zeigen typische Linienführung und Tendenz zum Ornament. Man könnte in ihm sogar einen Vorreiter des Jugendstils sehen. Die Besonderheit der Gemälde im Jugendstil ist die Tendenz zur Verzierungskunst und Dekoration, wie die Gemälde von Klimt, Mucha und Stuck zeigen.

6 Die wirkungsvolle, bedeutungsvolle Leere

Nicht total zu malen, sondern die Leere als Leere lassen kommt aus der Tradition der Yamato-Schule, die sich auf die chinesische Tuschkmalerei zurückführen läßt. Das ist keine bloße Leere, sondern eine beabsichtigte Leere. Hier gibt es eine gewisse Gemeinsamkeit mit Haiku, wo man erlaubt, der Phantasie freien Lauf zu lassen, was dem japanischen ästhetischen Konzept entspricht.

IV Japonismus in Bezug auf Handwerkskunst

A Ästhetik in Handwerkskunst

Japonismus ist eine gesamte Kunstbewegung, die den gesamten Lebensraum umfaßt. Was die ästhetischen Besonderheiten sind, die die dekorative Kunst umfassen, möchte ich kurz anschnitten.

1 Die Bedeutsamkeit des Gesamtkunstwerkes für das tägliche Leben

Japonismus ist als Kunstbewegung, die gesamten Lebensbereich umfaßt, verstanden. Das ist auch die Idee von *Ars Nouveau*, Jugendstil. Ich will nicht wagen zu behaupten, daß Japan tatsächlich die Kunst so verstand. Ein Beispiel für ein Gesamtkunstwerk ist ‚Morros's Haus‘, das sogenannte Rote Haus. In diesem Haus wurden Tapeten, Möbel, Hausgeräte usw. einheitlich hergestellt.

2 Einheit zwischen Handwerk und Kunst

Diese Idee, die man in Japan gesehen zu haben glaubt, hat großen Einfluß auf die Handwerkskunst. Die Europäer bewunderten ästhetisch wirkende Gegenstände und stellten die Tendenz der Gebrauchsgegenstände zur handwerklichen Kunst fest. Jetzt sollte es keine Trennung zwischen Kunst und Alltag geben. Dazu schrieb Hans von Berlepsch (1849—1921) folgendermaßen :

„Kunst in Europa als eine andere Welt betrachtet wird. Dieser Gedanke hat einen großen Einfluß auf z. B. die *Arts & Crafts* Bewegung in England, die freie Ästhetik in Brüssel, *Art Nouveau*, Deutscher Werkbund, Jugendstil, Sezession in Österreich und Böhmen. Kunst als Kunst isoliert zu betrachten ist falsch. Die Kritik an diese Kunstansicht wäre „der wichtigste Einfluß der japanischen Kunst

auf die europäische Kunst“¹⁴.

Im Glaspalast in München, auf der siebten internationalen Kunstausstellung sind zum ersten Mal in Deutschland als Kunst Textilien, Töpferei und Möbel, die Gestaltung der alltäglichen Umwelt an das Licht der Öffentlichkeit gelangt.

Japan hat eine lange Tradition mit Handwerk von höher Qualität, das sich als Kunsthandwerk bezeichnen läßt. Obwohl es sich um alltägliche Gebrauchsgegenstände handelt, sind sie sehr ästhetisch. Es ist ein idealistischer Zustand, wenn man die moderne Zeit mit Massenprodukten vergleicht. England klagte über den Qualitätsverlust von Handwerk durch die zunehmende Industrialisierung. Das Victoria & Albert Museum (South-Kensington Museum zur damaliger Zeit) kaufte die bei der Weltausstellung Philadelphia ausgestellten japanischen Gegenstände und sammelte japanische Schablone und gab sie heraus. Dadurch verbreiteten sich die Japan-Muster in der ganzen Welt. Es förderte auch durch die Herausgabe von privaten Sammlungen zur Orientierung der Kunst an der japanischen Kunst. Es stellte die englischen Keramiken aus, die von japanischen Keramiken inspiriert waren. Somit entstand in England die Art & Crafts Bewegung, eine neue Industrie. Man versucht die Kunst und das Handwerk zu vereinigen. Diese Bewegung übte einen großen Einfluß auf Deutschland aus. Peter Jessen, Direktor des Kunstgewerbemuseums in Berlin, förderte den Jugendstil am Beispiel von Art & Crafts Bewegung. Justus Brinkmann, Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg möchte nach dem Beispiel ‚the studio‘ ein Handwerk mit höher Qualität gründen.

3 Tendenz von der Natur zum Ornament

Beim Ornament besteht die Gefahr, daß die von der Natur übernommenen Muster das Leben verliert. Wie man die Verzierungen mit Bäumen, Blumen und Muscheln bei Rokoko und Barock sieht, waren Ornamente in Europa seit Renaissance mathematisch, symmetrisch, geometrisch und leblos. Japaner kümmerten sich dagegen nicht um die mathematische Schönheit. Die Grenze der Schale zum Beispiel ist nicht beachtet. Die japanische ornamentalische Verzierung beruhte vielmehr auf dem Lebensgefühl. Die Lebendigkeit der Verzierungskunst hatte eine große Wirkungen auf europäische Kunsthandwerker. Das neue Verständnis von Ornamenten war eine große Anziehungskraft der japanischen Kunst. Shigemi Inaga schrieb :

„Japonismus ist nicht anders als die Frage nach Ornament und Handwerk“¹⁵

¹⁴ Ooshima Seije : Japonisumu, S. 248

¹⁵ Ooshima, Seiji : Japonisumu, S. 374

4 Naturalismus

Die Natur als Schönheits- und Dekorationsmaßstab zu nehmen wurde in Japan sehr konsequent betrieben. Dabei geht es nicht nur um die treue Wiedergabe der Natur, sondern auch um die Darstellung von wesentlichen Grundzügen der Natur. Die Schnelligkeit, Zufälligkeit, ungezwungene Einfachheit der Darstellung wurden dabei sehr geschätzt. Ein zufälliges Fließen der Glassur auf Ton, eingedellte Schale wurden hochgeschätzt.

V Schlußfolgerung

Wenn es keinen Zugang zur Fremdkultur gibt, kann die Aufnahme bzw. die Verarbeitung der Fremdkultur nicht geschehen. Die Bereitschaft, eine fremde Kultur aufzunehmen, ist entscheidend dafür, sich damit auseinandersetzen zu können. Diese Bereitschaft besteht aus dem eigenen Bedarf, aus der eigenen Krise. Der Rationalismus und der Realismus waren so vorherrschend, daß die euroäische Maler ihre Gefühle darzustellen als schwierig empfanden. Da fanden sie eine andere Art der Gemälde, die mit anderen ästhetischen Konzepten gemalt wurden. Die Andersartigkeit dieser Gemälde war nicht vollständig, weil diese selber auch von den europäischen Gemälden beeinflußt wurden. Dasselbe gilt auch für die Handwerkskunst. Die Europäer suchten selber nach einer gelungenen Verbindung zwischen Praxis und Schönheit, der Wiedergeburt der angewandten Kunst. Sie glaubten, diese gelungene Verbindung in Japan gesehen zu haben. Sie entwickelten ihre eigene Kunstrichtung, zu der sie ohnehin bestrebt waren. Was sie vorbrachten, war nicht japanisch, sondern europäisch, obwohl bei der Anfangsphase gewisse japanische Züge, gar heßliche Übertreibungen nicht zu verleugnen waren. Japonismus, der aus einseitigem Bedarf entstand, ist kein Verdienst Japans sondern eher ein Verdienst Europas. Die Kultur, die sich zu erneuern weiß, kann weiter existieren. Europa braucht sein Japan und Japan sein Europa.

Literatur:

- Berger, Klaus: Japonismus in der westlichen Malerei 1860—1920, Prestel-Verlag München 1980
- Boller, Willy: Meister des japanischen Farb-Holzchnittes, Urs Graf-Verlag Olten 1957
- Boxer C. R.: Portuguese Merchants and Missionaries in Feudal Japan, 1543—1640, Variorum Reprints London 1986
- Cho, Nam-Sil: Otto Eckmann (1865—1902), sein Beitrag zum Jugendstil durch die

- Rezeption des Japonismus, Doktor-Arbeit Hamburg 1988
- Croissant, Doris und andere (Hrsg.) : Japan und Europa 1543—1929, Ausstellung/Kat. Argon Berlin 1993
- Dietz, Matthias/Mönniger, Michael : Japan Design, Taschen Köln 1992
- Fuchs, H. : Die Nabis und ihre Freunde, Kunsthalle Mannheim 1963
- Fukunaga, Takehiko : Gogyan no sekai, Koodansha Tokyo 1993
- Hamano, Setsuroo/Nakano, Yoshito : Aarudeko no tetsukooge'i, Iwasaki-Bijutsusha Tokyo 1992, nach Clouzot, H. : La Ferronnerie Moderne, 1926 und 1927, und Henriot, G. : Nouvelles devantures et agencements de magasins, 1925 und La Ferronnerie Moderne
- Hinz, Petra : Der Japonismus in Graphik, Zeichnung und Malerei in den deutschsprachigen Ländern um 1900, Doktor-Arbeit München 1982
- Hofstätter, Hans H. : Jugendstil, Rheingauer Verlagsgesellschaft Baden-Baden 1983
- Ike'uchi, Osamu : Se'ikimatsu no mado, Bijutsukooronsha Tokyo 1983
- Izuhara, Ei'ichi : Nihon no dezain undoo, Perikansha Tokyo 1989
- Joozuka, Taketoshi : Gashoo, Hayashi Tadamasu, Kitanihonshuppansha Toyama 1972
- Kanbayashi, Tsunemichi (Hrsg.) : Nihon no bi no katachi, Sekaishisoosha Kyoto 1993
- Klemann, Friedrich : Japan, wie es ist, R. Voigtländersverlag Leipzig 1923
- Madsen, S. Tschudi : aaru nuuboo, Bijutsukooronsha Tokyo 1983
- Nakajima, Tokuhiko und andere (Hrsg.) : Japonismus und Art Nouveau, Museum für Moderne Kunst Hyogo 1981
- Nihonbunkakaigi (Hrsg.) : Nihonbi wa kanooka, Bi'ishiki to rinri, Kenkyusha Tokyo 1973
- Oka, Yasumasa : Megane-E-Shinkoo, Chikumashoboo Tokyo 1992
- Okada, Takahiko : Razaeru zenpa, Bijutsukooronsha Tokyo 1984
- Ooshima, Seiji : Japonisumu, Koodanshagakujutsubunko Tokyo 1992
- Perucchi-Petri, Ursula : Die Nabis und Naives, Ausstellung/Kat. Zürich 1982
- Seki, Shin'ichi : Shiki to kun no nihonbijutsu, Ribunshuppansha Tokyo 1993
- Setagayabijutsukan : Nihon to igirisu, Nichi'e'ibijutsu no kooryu 1850—1930, Setagayabijutsukan Tokyo 1992
- Takashina, Shuji : Japonisme, Ausstellung/Kat. Kokuritsuse'iyobijutsukan Tokyo 1988
- : Nihonkindai no bi'ishiki, Se'idosha Tokyo 1993
- Tokyoto-Bunkashinkookai : Nihon no bi, Japonezuri no ruutsu, Tokyoto-

Bunkashinkokai Tokyo 1985

Toriumi, Hisayoshi : rafaeruzenpa to se'ikimatsu, Hyooronsha Tokyo 1993

Weisberg, Gabriel P./Weisberg, Yvonne M. L. : Japonisme, an annotated bibliography,
Garland Publishing New York & London 1990

Wichmann, Siegfried : Japonismus, Ostasien-Europa, Begegnungen in der Kunst des 19.
und 20. Jahrhunderts, Schuler Verlagsgesellschaft Herrsching 1980

Yagasaki, Takao : Kutaniyaki, Sangyo to bunka no rekishi, Nihon ke'izaihyooronsha
Tokyo 1985

Yoshimizu, Tsuneo : Hana no yooshiki, Bijutsukooronsha Tokyo 1984