

Okakura Tenshins *Nihon-bijutsushi*: Kunstgeschichte als Ideengeschichte

Franziska Ehmcke

Köln

Es gibt in Japan heute eine Reihe von Forschern, die sich mit dem Thema *Nihon no bi no shisô*, etwa mit „Gedankengut des Schönen in Japan“ übersetzbar, befassen.¹ Diese Arbeiten passen in keine der üblichen westlichen Kategorien wie Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft oder Ästhetik, da ihr Ansatzpunkt übergreifend ist. Man könnte sie als Versuche einer Synthese bezeichnen.

Okakura Kakuzô (Tenshin, 1862–1913) muß als erster Forscher und Denker dieser Richtung in der Meiji-Zeit genannt werden. Er wurde am 26. Dezember 1862 in Yokohama geboren. Sein Vater gehörte eigentlich der Samurai-Schicht an, war aber von seinem Feudalherren von Fukui nach Yokohama als Leiter einer Handelsniederlassung beordert worden. Okakura Kakuzôs Biographie ist so vielseitig, daß hier nur einige wenige Angaben angeführt werden können.² Im Alter von acht Jahren begann er Englisch bei Ausländern zu lernen. Nach dem Tode seiner Mutter wurde er zum Chôenji-Tempel in Kanagawa gegeben und studierte nun, zehnjährig, Chinesisch. Nachdem der Vater 1873 sein Geschäft in Yokohama geschlossen und in Tôkyô ein *ryokan* eröffnet hatte, ging auch Okakura nach Tôkyô und trat in die Staatliche Fremdsprachen-Schule ein. Ein Jahr später wechselte er in die Kanritsu-Tôkyô-kaiseigakkô³ über und studierte Politikwissenschaft und Volkswirtschaftslehre. In seiner Freizeit erlernte er das Malen im Literaten-Stil (*nanga*), die Künste des Chinesischen Gedichtes (*kanshi*) und der Teezeremonie und das Spielen der *koto*. Mit achtzehn Jahren bereits verheiratet, graduierte er 1880 von der Tôkyô-Universität⁴ und trat ins Kultusministerium ein. Zunächst mit Aufgaben im Bereich der Musik betraut, wurde er 1882 in die Abteilung für Kunst versetzt. Von nun an entfaltete er unzählige Aktivitäten für das Kunstleben Japans. 1889 gründete er aber auch mit Takata Sanae (1860–1938)⁵ und anderen die „Theatergesellschaft Japans“ (*Nihon-engeikyôkai*) und schrieb seine 1913 vollendete Oper „The White Fox“. Im Westen wurde er besonders durch seine Englisch geschriebenen Werke *The Ideals of the East* (1903), *The Awakening of Japan* (1904) und *The Book of Tea* (1906) bekannt. Neben den zahlreichen Reisen nach Amerika und Europa sind auch seine Reisen nach China und Indien von Bedeutung gewesen.⁶

Schon aus diesem knappen Überblick des Lebens und Schaffens von Okakura ist ersichtlich, daß er einerseits ein starker Individualist war, aber andererseits auch als ein „Träger von Ganzheitsvorstellungen“⁷ bezeichnet werden

muß. Sein zweifaches Anliegen der Förderung der individuellen Persönlichkeitsentfaltung und der Fähigkeit zur Gesamtschau soll hier anhand seiner Kunstgeschichte-Vorlesungen aufgezeigt werden.

Die Entwicklung der *nihonga* ist untrennbar mit Okakuras Namen verbunden. Neben Ernest Fenollosa (1853–1908), dessen Übersetzer und Miterforscher der japanischen Kunst er zeitweilig war, schuf er den ideellen Rahmen für die neue Malerei, die sich als Gegenströmung zu den *yoga* verstand, also jener Kunst, die mit westlichen Malmitteln und in westlichen Stilen malte.⁸ Okakuras Ideen und Impulse waren von entscheidendem Einfluß, besonders nach der Gründung seiner eigenen Kunst-Akademie im Jahre 1898.⁹ Aber schon während seiner Lehrtätigkeit an der Tōkyō-bijutsu-gakkō, die er 1889 mitbegründete und deren Direktor er 1890 im Alter von 29 Jahren wurde,¹⁰ kommt seine Einstellung in den Vorlesungen über japanische Kunstgeschichte ganz deutlich zum Ausdruck.

Okakura Tenshin ist der erste in Japan, der die Notwendigkeit einer systematischen Kunstgeschichte erkennt.¹¹ Seine Leistung kann erst dann recht gewürdigt werden, wenn man bedenkt, daß es damals nichts Vergleichbares gab, auf dem er hätte fußen können.¹² Er begann mit seiner Vorlesung 1890 und hielt sie drei Jahre lang. Ein Manuskript von seiner Hand ist bis heute nicht gefunden worden, aber aus den Aufzeichnungen seiner Hörer und Notizen von ihm selbst wurde die Ausgabe des Textes erstellt, der uns als Grundlage dient.¹³

Neben seiner reichen Kenntnis der ostasiatischen Literatur ist vor allem seine direkte Erfahrung mit japanischen, chinesischen und koreanischen Kunstschätzen des Landes zum Grundpfeiler seiner Kunstgeschichte geworden. Dieses empirische Wissen erwarb er sich auf seinen Forschungsreisen ins Innere Japans, die vom Kultusministerium ab 1882 veranstaltet wurden, um die alten Tempel, Schreine und deren Kunstschätze zu erfassen und zu studieren. 1884 zum Beispiel entdeckten Fenollosa und Okakura die berühmte Yumedono-Kannon des Hōryūji-Tempels.¹⁴ Weitere Reisen folgten 1886 und 1888. Kenntnisse über westliche Kunstwerke, Museen, Sammlungs- und Ausstellungs-methoden erlangte er bei seiner Studienreise von September 1886 bis Oktober 1887 durch die USA und Europa, die er mit anderen im Auftrag des Monbushō unternahm.¹⁵

Okakuras Vorlesungen erreichten nicht nur seine unmittelbaren Hörer. Da es an der Kaiserlichen Universität Tōkyō niemanden gab, der über japanische Kunstgeschichte las, zirkulierten die Aufzeichnungen seiner Vorlesung als Kostbarkeit unter den Studenten. So soll sie sich zum Beispiel Ōtsuka Yasuji, der später Ästhetik lehrte, ausgeliehen haben.¹⁶ Von Fujioka Sakutarō, der 1903 sein berühmt gewordenes Werk *Kinsei-kaigashi* („Geschichte der Malerei der Neuzeit“) herausbrachte, existiert eine Abschrift.¹⁷

Für Okakura ist die japanische Kunst so wichtig, daß er die Darstellung ihrer geschichtlichen Entwicklung zum ersten Gegenstand seiner Lehrtätigkeit macht. Er möchte so seine Auffassung von ihrer Eigenständigkeit und Einmaligkeit an die jungen, zu neuen Ufern enthusiastisch aufgebrochenen Künstler weiterge-

ben. Es geht ihm dabei weder um das konservierende Erhalten der alten Stile und Techniken noch um die absolute Übernahme der westlichen Malweise, wie wir sehen werden. Für ihn ist die Kunst der Bereich, in dem sich die gesamte Kultur ausdrückt. Okakuras Bedeutung als Wegweiser der *nihonga*-Maler liegt aber nicht nur darin, die Künstler geschichtliche Zusammenhänge und asiatische Ästhetik gelehrt zu haben, sondern ebenso gewichtig ist es, daß er ihr Bewußtsein und ihren Stolz als Künstler weckte. Jeder Einzelne sollte seine Verantwortung als Künstler erkennen und auf seine ganz individuelle Weise zur Entwicklung des kulturellen Lebens beitragen.

Im Vorwort zur Geschichte der japanischen Kunst nennt er die beiden Schwerpunkte dieser Arbeit: das Studium der Kunstgeschichte als Teil der Ausbildung der künstlerischen Persönlichkeit und die Einbettung der Kunstgeschichte in den Rahmen der gesamten Ideengeschichte eines Landes. Dazu heißt es:

Wie könnte der Hauptzweck des Kunstgeschichtestudiums sich im bloßen Aufschreiben der Vergangenheit erschöpfen. Es sollte doch auf jeden Fall als Grundlage des Schaffens der Kunst der Zukunft dienen. Denn wir schaffen doch die Kunst der Zukunft. Wenn man es recht betrachtet, so ist der eine Teil wie ein feiner, verdunkelnder Regen; es ist die Vergangenheit, deren Gestalt versinkt. Im andern Teil liegt vor uns die sich grenzenlos ausdehnende Zukunft. Zwischen diesen beiden stehend nun seine Aufgabe erfüllen zu wollen, ist doch schwer! Daß wir besonders in diesen Tagen der Meiji-Zeit eine große, gewichtige Verantwortung tragen, braucht nicht extra erwähnt zu werden. Es dürfte Ihnen nicht unbekannt sein, daß Wissenschaft, Technik, Religion, Sitten und Gebräuche in ihren jeweiligen Grundlagen erschüttert werden. Wie sollte da einzig und allein die Kunst, als wäre sie darüber erhaben, nichts davon verspüren?¹⁸

In der Kunstphilosophie stützt man sich auf die Grundlagen und folgert durch Induktion. Oder man sammelt Fakten und geht deduktiv vor. Die Kunstgeschichte würde demnach zum letzteren gehören. Kunstgelehrte einer gewissen Richtung legen nur auf diese letztere Methode Gewicht. Aber man kann absolut nicht erwarten, so zu einer vollständigen Kunstgeschichte zu kommen. Zunächst muß man die Geschichte im Umriß wiedergeben, aufzeigen, wie die geistige Gesinnung einer Zeit war und welche Situation sich daraus ergab, welche Beziehungen zu Literatur und Religion bestanden, wie die Großen jeder Epoche die Gesellschaft beherrschten und wie sie wiederum von der Gesellschaft beherrscht wurden, was der Nachwelt zum Vorteil gereichte usw.; alles das muß erforscht werden. Wie wäre es möglich, mit all diesem nicht gut vertraut zu sein? Denn fehlt nur eines, kann man nicht von einer vollständigen Kunstgeschichte sprechen. Ich kann Ihnen daher keine absolut vollständige Kunstgeschichte bieten und Sie werden Ihre Erwartungen keineswegs erfüllt finden.¹⁹

Ganz folgerichtig schlüsselt Okakura seine Kunstgeschichte nach geschichtlichen Perioden auf. Er verwirft damit die herkömmliche Unterteilung nach Schulen oder klassifizierenden Kategorien, wie es sogar noch Fenollosa in seinen postum erschienenen *Epochs of Chinese and Japanese Arts* tat.²⁰ Okakura führt zunächst drei Oberabschnitte auf: Altertum (*kodai*), Mittelalter (*chûko*) und Neuzeit (*kindai*), die er dann jeweils weiter unterteilt. In der „Zusammen-

fassung“ am Ende der Vorlesung ändert er sie um in: Zeit des Nara-Hofes (*Narachô-jidai*), Zeit der Fujiwara oder des Heian-Hofes (*Fujiwarashi-jidai*) und Zeit der Ashikaga (*Ashikagashi-jidai*).²¹ Es fällt auf, daß Okakura die Kamakura-Zeit nicht zu einem Oberabschnitt macht. Sie erscheint bei ihm als Unterabteilung bei den Fujiwara. Er erklärt hierzu:

Das Altertum habe ich die Zeit des Nara-Hofes genannt, das Mittelalter die Zeit der Fujiwara und die Neuzeit die der Ashikaga. Dazwischen ist Kamakura. Einerseits gehört es zur Zeit der Fujiwara, andererseits ist es ein Vorbote der Ashikaga. Daher habe ich es dazwischen gesetzt und zu einem Unterabschnitt gemacht.²²

Okakura beginnt seine *Nihon-bijutsushi* mit der Suiko-Zeit (593–629). Der „Vor-Suiko-Zeit“ widmet er nur einige kurze Bemerkungen. Seine Begründung dazu lautet, daß die Kunst der alten Zeit mehr den Charakter von Altertümern habe, selten als Kunst bezeichnet werden könne und ihre Herkunft ungewiß sei.²³ Hier bleibt Okakura ganz konsequent innerhalb der wissenschaftlichen Grenzen um 1890, denn die archäologische Forschung steckte noch in den Kinderschuhen.²⁴ Ebenso verzichtet er auch auf eine Darstellung der Kunst nach der Meiji-Restauration, die damals noch nicht mit dem nötigen Abstand zu überblicken war. Ihr wendet er sich erst in seinem Buch *The Ideals of the East. With Special Reference to the Art of Japan* anfänglich zu.

In seiner „Zusammenfassung“ stellt Okakura sieben Punkte auf, die ihm für die japanische Kunst charakteristisch erscheinen und erläutert sie:

Punkt eins. In Zeiten, in denen die Geistigkeit (*seishin*) hellwach geschärft ist und die Ideale vorn stehen, blüht die Kunst auf; wenn sie sich um Formen bemüht, kommt ihr unvermeidlicher Verfall.

Zu Beginn der Nara-Zeit, als es diese Geistigkeit gab, erlebte die Kunst eine Hochblüte; als man sich damit zufrieden gab und nach der Form strebte, verfiel sie. In der Kōnin-Zeit (810–824) suchte man nach Geistigkeit, und die Engi-Zeit (901–922), die Form und Geistigkeit vereinigte, war eine Blütezeit. Zur Zeit der Minamoto und der Taira kam der Niedergang, weil man nach der Form strebte. Dadurch, daß eine Schule aus der Engi-Periode die Geistigkeit schärfte, kam es in der Kamakura-Zeit zu einer Blüte, aber in ihrer zweiten Hälfte ging es wieder bergab, als man die Form zur Vollendung brachte. In der Higashiyama-Zeit, bei Shūbun und Josetsu²⁵ zum Beispiel, ist die Form unvollkommen, aber die Geistigkeit geschärft. In der Zeit von Motonobu²⁶ und Sōami²⁷, in der man in der Higashiyama-, d.h. der Mu-hsi-Art²⁸ malt, gibt es Anzeichen des Verfalls. In der Tokugawa-Periode ist zwar Tannyū²⁹ ein Großer seiner Zeit, aber man strebt nach einer Synthese mit der Higashiyama-Zeit. Da die Nachfolger von Sesshū³⁰ dessen Größe nicht erreichen können, imitieren sie ihn und die Kunst verfällt allmählich. Die Kraft von Maruyama Ōkyo³¹ erreicht wieder Tannyū's Höhe, seine Nachfolger malen jedoch wie er und diese Schule verfällt wieder. Unsere heutige Situation ist so, daß der Zauber der Kano-Bilder schon vor einhundert Jahren gestorben ist und die Shijō-Schule³², unbedeutend geworden, in den letzten Zügen liegt.

Punkt zwei. Folgt die japanische Kunst der Linie der Entwicklung (*keitô*), macht sie Fortschritte, entfernt sie sich davon, geht sie unter.

Kunst existiert nicht völlig ohne Zusammenhänge nur für sich allein. Eine Periode gewinnt ihre Gestalt, indem sie notwendigerweise mit der vorangehenden Hand in Hand geht. Die Suiko-Zeit entwickelte sich zur Tenchi-Zeit (662–672). Die Vollendung, die diese ihrerseits in der Tempyô-Zeit (729–749) erfuhr, ist nicht nur den Fähigkeiten eines Großen der Tempyo-Ära zu verdanken. Die Grundlagen dazu gibt es schon früher. Vor Kanaoka³³ zum Beispiel lebte Kûkai³⁴. Vor Mitsunaga³⁵ und Keion³⁶ lebte Toba Sôjô³⁷. Vor Sesshû lebten Tô Shûbun³⁸ und Shûbun. Vor Eitoku³⁹ lebte der „Alte im Range eines Hôgen“⁴⁰. So wie Ôi⁴¹ für Tannyû bedeutsam war und Shikô⁴² und Yûtei⁴³ für Maruyama Ôkyo, ging später jedoch kein großer Künstler mehr aus den Schulen hervor. Diejenigen, die wie Shôhaku⁴⁴ nicht innerhalb einer Schule herausragten, hatten in der damaligen Gesellschaft keinen großen Einfluß. Es ist doch wahrlich so, daß man zu keiner Zeit nach absoluter Vollendung streben darf, sondern sich darum bemühen sollte, der Linie einer Idee zu folgen und die halbfertige Idee wiederum einen Schritt weiter zu bringen. Hört man damit auf, wird man von der Form getrieben und geht unter. Daher glaube ich, daß man in der Kunstgeschichte mehr noch als die großen Künstler deren Vorläufer studieren sollte.

Punkt drei. Die Kunst ist charakteristisch für die Geistigkeit ihrer Zeit und besitzt die eigentümliche Gabe, das Denken ihrer Zeit darstellen zu können.

Gerät die Gesellschaftsordnung durcheinander, verfällt auch die Kunst. Es ist klar ersichtlich, daß sie mit dem Staatsleben eng verknüpft ist. In der Kunst, die die Geistigkeit unseres Landes am besten repräsentiert, gibt es zwar wie in der Literatur und der Religion sehr Verehrungswürdiges, aber es ist nur in unserem Land von Bedeutung und reicht nicht aus, um die ganze Welt zu erschüttern. Nur in der Kunst gibt es nichts mit der Literatur oder Religion Vergleichbares, das in der Welt als Darstellung Japans besonders weitreichenden Einfluß besäße.

Punkt vier. Die japanische Kunst ist reich an Veränderungen.

Geistig gesehen ist die Nara-Zeit idealistisch, die Heian-Zeit empfindsam-sensibel (*kanjôteki naru*) und die Ashikaga-Zeit sich ihrer selbst bewußt werdend (*jikakuteki naru*). Betrachtet man das von ihnen Gestaltete, zeigen sich drei große Veränderungen: von Prachtentfaltung (*sôrei*) zu feiner Eleganz (*yûbi*) und wiederum zu großer Schlichtheit (*kotan*). Es gibt wohl auf der Welt kein zweites Beispiel dafür, daß diese Drei in ein und demselben Volk in Erscheinung treten. Das beweist, wie reich das japanische Volk an künstlerischem Gedankengut (*bijutsu shisô*) ist. Die ägyptische Kunst hat sich auch nicht ein einziges Mal verändert, bei den Assyrern ist es ebenso. Die griechische Kunst zeichnet sich durch das Ideelle aus; als das unterging, entstand daraus keine empfindsam-sensible Kunst und auch ein Selbstbewußtsein zeigt sich in ihr nirgends. Die italienische Kunst ist da schon abwechslungsreicher. Sie ist empfindsam-sensibel, aber der Geist des Selbstbewußtseins und der der Ideale fehlen ihr. Die französische Kunst der Neuzeit ist entsprechend. Daß es nur in un-

serem Volk diese drei großen Veränderungen gibt, beweist wohl seine besonderen Fähigkeiten und man darf stolz darauf sein. Ich kann nicht vorhersagen, welche Veränderungen die Zukunft bringen wird, das ist wahrlich Ihre Aufgabe.

Punkt fünf. Sie ist reich an Anpassungskraft (*tekiôryoku*)

Der Nara-Hof war von der chinesischen Kultur der Han, der Wei und der Sechs Dynastien beeinflusst. Heian übernahm die der T'ang, veränderte sie völlig und brachte die Engi-Zeit hervor; in der Higashiyama-Zeit wurden die Sung- und die Yüan-Kultur ganz und gar verändert und japanisiert; für das Koreanische der Toyotomi-Zeit (1592–1595) gilt das gleiche. Die Quellen wurden fast völlig absorbiert und verschwanden, ohne Spuren zu hinterlassen. Es ist daher falsch zu sagen, daß wir Japaner reich an Imitationskraft seien. Wenn ein Organismus sich Unorganisches einverleibt, existiert dieses weiter als Bestandteil des Körpers, aber der Organismus wird nicht zu etwas völlig Fremdem. Tiere und Pflanzen entwickeln sich dadurch, daß sie sich durch das Aufgenommene ernähren, und auch die Kultur eines Staates beruht auf dessen Fähigkeit, verschiedenste Dinge aufzunehmen und sie zu verdauen. Wer diese Fähigkeit besitzt, allerlei aufzunehmen, absorbiert möglicherweise auch schlechte Elemente. Auch in der Kunst gibt es zahlreiche Beispiele dieses Mißstandes. Um nur zwei anzuführen: Zur Zeit der Tokugawa führte man die plumpe Bildhauerei des Ming-Hofes ein und ließ unsere Bildhauerei einfach dahintreiben. Oder seit der Kansei-Zeit (ab 1789) malt man in den Kreisen der Literaten-Malerei so, als ob ein eleganter Wind über die Erde fege. Daher muß man sorgfältig auswählen, wenn man Ausländisches einführt. In alten Zeiten, als man zum Ausland noch nicht so enge Verbindungen hatte, bedurfte es mehrerer Generationen über fünfzig oder hundert Jahre, um gute Elemente des Auslandes aufzuspüren und sich zu eigen zu machen. Aber beim heutigen Wettstreit mit allen Ländern muß die veränderte Lage berücksichtigt werden.

Punkt sechs. Durch die buddhistische Philosophie neigt die japanische Kunst zur Spiritualität (*yuishinron*) und, weit entfernt vom naturgetreuen Abbilden, sucht sie die Existenz des Schönen (*bi*) außerhalb der realen Dinge.

Obwohl unsere Kunst, wie ich vorher ausgeführt habe, reich an Veränderungen ist, hat sie doch zu keiner Zeit Gewicht auf naturgetreues Abbilden gelegt. Das ist die Besonderheit unserer Kunst, ihr hohes Moment, das in der Welt nicht seinesgleichen hat. Eine Malerei wie die italienische, in der die griechische Kunst aufblüht oder das naturgetreue Abbilden der Dinge, so wie sie sind, den Schwerpunkt bilden, hält das Malen, das wie ein Spiegel reflektiert, für das Höchste; auch in der Neuzeit ist es noch immer so. Naturgetreues Abbilden wie das unserer Nara- und Heian-Zeit wirkt zweifellos kraftvoll, wird aber nicht als solches wichtig genommen. Der Schwerpunkt liegt in der Suche nach dem Schönen außerhalb der Dinge. In der Higashiyama-Zeit blühte die Tuschkmalerei auf und man schätzte das naturgetreue Wiedergeben wenig. Maruyama Ôkyo hat zwar durch sein naturalistisches Malen eine eigene Schule begründet, aber im allgemeinen vermeidet man in unserer Malerei die naturgetreue Wiedergabe

und weiß, daß das Sinngewandte außerhalb der Form der Dinge existiert. Die Erkenntnis, daß es das Schöne außerhalb der realen Dinge gibt, ist in der Tat die große Einsicht der asiatischen Kunst, und so werden zwar zum Studium der realen Dinge alle Kräfte benötigt, aber man verläßt sich nicht nur darauf. Hierfür gibt es zwar viele Ursachen, aber es liegt doch in der buddhistischen Philosophie begründet, daß man sich gegen den Materialismus dem Geistigen zuwandte – im Buddhismus gab es ursprünglich diese zwei Ansichten nicht, aber wenn wir es einmal ganz allgemein formulieren. So ist es also eine nicht zu vernachlässigende Tatsache, daß der Buddhismus die bestimmende Kraft in der Kunst von der Nara- bis zur Ashikaga-Zeit war. Verwirft man aber das naturgetreue Abbilden ganz und gar, verfällt man einem großen Irrtum. Um im Sinne der buddhistischen Wahrheit zu sprechen, wäre das genauso falsch wie die Unterscheidung in Materie und Geist. Materie und Geist müssen parallel gehen. Ich glaube, daß das in Zukunft das Ziel unserer Kunst ist. Durch den Buddhismus ist unsere Literatur zwar einseitig geworden, aber in der bildenden Kunst haben wir dadurch im großen und ganzen nur gewonnen.

Punkt sieben. Sie ist von feiner Eleganz.

In der Fujiwara-Zeit erreichte unsere Kunst einen Höhepunkt an feiner Eleganz und bewies ihre Eigenständigkeit. Unsere Kunst besitzt jedoch ganz allgemein einen anmutig-eleganten Charakter. Da man sich in der Fujiwara-Zeit gänzlich vom Joch des Ausländischen befreit hatte, gelangte man zu reinster Anmut. Wenn man also den Japanern freie Hand läßt und die natürliche Entwicklung nicht behindert, werden sie auf jeden Fall zu diesem Punkt zurückkehren. In der Higashiyama-Zeit gab man sich zwar einen äußerst harten und festen Anschein, wenn man jedoch Sesshû und Masanobu⁴⁵ mit den Chinesen Ma Yüan⁴⁶ und Hsia Kuei⁴⁷ vergleicht, besitzen wir von Natur aus einen Sinn für feine Eleganz; es ist wie eine sanfte Kostbarkeit. Man weiß noch nicht, ob der Grund für diese Besonderheit, die man im allgemeinen in unserer Kunst hoch schätzt, im Blute des Yamato-Volkes liegt oder durch die anmutige Schönheit unseres Landes bewirkt wurde.⁴⁸ Aber wir haben ganz eindeutig dieses Charakteristikum. Wir bejahen zwar feine Eleganz, aber es fehlt doch wiederum auch nicht an Festigkeit. Daß in anmutiger Eleganz Festigkeit enthalten ist, ist wirklich die besondere Stärke unserer Kunst. Die Kano-Meister der letzten Zeit malten nur noch starke, feste Bilder und paßten schließlich nicht mehr zum Gefühl der Japaner, die von diesen Bildern keinen Gebrauch mehr machten. Dadurch blühte die Shijô-Schule auf. Man kann somit sagen, daß die einseitige Betonung des Festen im Widerspruch zur innersten Gesinnung der Japaner steht.⁴⁹

Es ist klar ersichtlich, daß Okakura keine direkte Anweisung geben will, wie die japanische Malerei in Zukunft auszusehen habe. Das ist selbstverständlich die Aufgabe der Künstler. Da für ihn aber Malerei – und Kunst überhaupt – nicht isoliert ein Eigenleben führen kann, sondern sich einerseits aus den vorherigen Kultur-Epochen und andererseits in dialektischem Zusammenhang mit der gesamten gesellschaftlichkulturellen Situation entwickelt, möchte er auf seine

Weise zum bewußten Erkennen dieses Tatbestandes beitragen. Man kann auch sagen, daß es ihm um die lebendige Tradition geht, aus der heraus Neues zu schaffen ist.⁵⁰ So ist es verständlich, daß er sich entschieden gegen die beiden extremen Richtungen der damaligen Zeit wendet. Das war einerseits die unreflektierte Übernahme und reine Imitation der westlichen Malerei, gegen die er nicht grundsätzlich ist, wie wir gesehen haben.⁵¹ Aber er fordert aus seiner Sicht, sie im Sinne des fünften Punktes zu verdauen, also umzuwandeln. Eben- sowenig lehnt er das Studium der Natur ab:

Verwirft man aber das naturgetreue Abbilden ganz und gar, verfällt man einem großen Irrtum. Um im Sinne der buddhistischen Wahrheit zu sprechen, wäre das genauso falsch, wie die Unterscheidung in Materie und Geist. Ich glaube, daß das in Zukunft das Ziel unserer Kunst ist. (Punkt sechs).

Okakura spricht sich somit auch gegen die andere Gefahr aus, die im reaktionären Beharren auf überkommenen Kunsttraditionen beruht. Diese einseitige Richtung entstand vor allem durch das hohe Lob, das japanische Kunstschätze auf internationalen Ausstellungen erhielten.⁵²

In der Einleitung und der Zusammenfassung seiner Vorlesung betont Okakura selbst, daß er seinem Anspruch an eine vollständige Kunstgeschichte nicht gerecht werden könne. Dennoch ist es bemerkenswert, wie souverän er die gesamte Ideengeschichte einbezog und welche große Aufmerksamkeit er dem Prozeß des geistigen Verarbeitens ausländischer Einflüsse widmete. Auf geniale Art schrieb er in Kürze und Prägnanz seine Ideen nieder, einerseits faszinierend, andererseits auch manchmal das Verständnis erschwerend.⁵³ Zweifellos ist seine Charakterisierung der einzelnen Perioden und sein Gespür für große Rhythmen der gesamten Kulturgeschichte, denen er dann in der Entwicklung der Kunst besonders nachgeht, nicht nur als Kunstgeschichte eine erstaunliche Leistung.

Okakura Tenshin übermittelte den Hörern seiner Vorlesungen seine Liebe zur Kunst.⁵⁴ Kunst oder das Schöne (*bi*) sind aber nicht auf enge Gebiete begrenzt, sondern werden von ihm als Weg verstanden, die eigene Schöpferkraft zu entfalten und eine Synthese getrennter Bereiche zu ermöglichen.

Anmerkungen

(Erscheinungsort ist Tōkyō, wenn nicht anders vermerkt)

- 1 Stellvertretend seien genannt: NISHIDA Masayoshi (geb. 1931): *Nihonbi no keifu*, Sōgensha 1979; YOSHIMURA Teiji (geb. 1908): *Chinmoku no Nihonbi*, Mainichi shinbunsha 1974, *Cha no bi no hakken*, Kyōto: Tankosha 1976; KAWAKITA Michiaki (geb. 1914): *Kawakita-Michiaki-bijutsuronshū*, 5 Bde, Kōdansha 1978.
- 2 Zu Okakuras Lebensweg vgl. HASHIKAWA Bunzō: *Okakura Tenshin. Hito to shisō*, Heibonsha 1982; OKAKURA Kazuo: *Chichi Okakura Tenshin*, Chūō kōronsha 1971; SAITŌ Ryūzō: *Okakura Tenshin*, Jinbutsu sōsho 40, Yoshikawa kōbunkan 1960; MATSUMOTO Seichō: *Okakura Tenshin to sono „teki“*. Raibaru monogatari I–XV, in: *Geijutsu shinchō* 1982/1–1983/5; HORIOKA Yasuko: *The*

Life of Kakuzô. Author of the Book of Tea, The Hokuseido Press 1963. Die biographischen Angaben sind vorwiegend diesen Werken entnommen.

- 3 Ab 1877 Kaiserliche Universität Tôkyô.
- 4 Als er kurz vor dem Abschlußexamen stand, warf seine Frau bei einem Streit die auf Englisch geschriebene Examensarbeit mit dem Titel *The Theory of State* kurzerhand ins Feuer. So blieben ihm nur 3 Wochen Zeit, eine neue zu verfassen, die den Titel trug *The Theory of Art*. Er graduierte daher als Zweitschlechtester. Die biographischen Angaben in HAMMITZSCH, Horst: *Kakuzô Okakura. Das Buch vom Tee*, Frankfurt a.M. 1979: Insel Taschenbuch (ursprünglich Insel Verlag 1949), S.109–113 sind größtenteils irreführend oder falsch. So lebte Okakuras Familie nicht teils in Yokohama und teils in Tôkyô, sondern zunächst in Yokohama und dann erst in Tôkyô. Auch lernte Okakura zuerst Englisch und dann während seines Lebens im Tempel Chinesisch. Der Abschluß seiner Studien erfolgte, wie wir gesehen haben, nicht mit Auszeichnung. Auch die Angabe, daß er ab 1886 das japanische Musikleben betreute, ist unrichtig. Nachdem Okakura 1880 zunächst in die Abteilung für Musik im Monbushô eingetreten war, wechselte er bereits 1882 in die Abteilung für Kunst. Es ist bedauerlich, daß bei der Neuauflage des Insel-Buches diese Angaben nicht überprüft und verbessert wurden.
- 5 Takata Sanae, Politiker, Jurist und Administrator für Erziehung.
- 6 Vgl. HORIOKA Yasuko: *Okakura Tenshin – Ajiabunka senyô no senkusha* –, Yoshikawa kobunkan 1974; HASHIKAWA, a. a. O.
- 7 BROCK, Bazon: „Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können“, in: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Aarau/Frankfurt a.M.: Sauerländer 1983, S.22
- 8 Vgl. LEDDEROSE-CROISSANT, Doris: „Die Auseinandersetzung zwischen Nihonga und Yoga in Theorie und Praxis“, in: *Asiatische Studien XXXI*, 1, 1977; EHMCKE, Franziska: „NIHONGA: Tradition und Moderne“, in: *Referate des V. Deutschen Japanologentages vom 8. bis 9. April 1981 in Berlin*, Bochum 1983, Studienverlag Dr. N. Brockmeyer
- 9 Vgl. KAWAKITA Michiaki: *Modern Currents in Japanese Art*, The Heibonsha Survey of Japanese Art No.24, Heibonsha 1974, S.76–81.
- 10 Ôoka Makoto: *Okakura Tenshin*, Asahi hyôdensen 4, Asahi shinbunsha 1975, S.60f.
- 11 Vgl. ROSENFELD, John M.: „Western-style painting in the early Meiji period and its critics“, in: D.H. SHIVELY (Hsg): *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Princeton, N.Y. 1971. S.195; ÔOKA, S.28f.; Kiyomi Mutsurô: *Tenshin Okakura Kakuzô*, Chûô kôron bijutsu shuppan 1980 (Ersterscheinung bei Heibonsha 1934: *Okakura Tenshin*); KAWAKAMI Tetsurô: *Nihon no Outsider*, Chûô kôronsha 1978, S.149f.
- 12 Zu Beginn der Edo-Zeit schrieb Kano Ikkei (Shigeyoshi, gest. 1662) das *Tansei-jakuboku-shû* („Sammlung roter und grüner junger Bäume“) und Kano Einô (1634–1700) seine *Honchô-gashi* („Geschichte der japanischen Malerei“), aber beide enthalten nur die Lebensbeschreibungen der Maler. Gegen Ende der Edo-Zeit erschien Asaoka Okisadas (1800–1856) wichtiges Werk *Koga-bikô* („Noti-

- zen zur alten Malerei“). In ihm sind die Maler nach Schulen getrennt aufgeführt. Fenollosa ließ sich für seine *Epochs of Chinese and Japanese Arts* (Deutsch: „Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst“), die erst 1912 herauskamen, das *Koga-bikô* übersetzen. Alle drei Schriften enthalten wertvolles Material, können aber nicht als Kunstgeschichten bezeichnet werden. Auch die Aufsätze zur japanischen Kunst vor 1890, wie etwa das *Kôko-gafu* („Betrachtungen zur alten Malerei und ihrer Entwicklung“) des Kokugaku-Gelehrten Kurokawa Mayori (1829–1906), erörtern nicht die Kunstwerke in erster Hinsicht, sondern führen schriftliches Material zu Künstlern bzw. Werken auf; vgl. YOSHIZAWA Tadashi: „Okakura Tenshin tosono ‚Nihonbijutsushi‘“, in: *Okakura Tenshin zenshû*, Bd.4, Heibonsha 1980, S.512; KIYOMI, S.82.
- 13 Genauere Angaben vgl. *Okakura Tenshin zenshû*, Bd.4, S.524f.; ÔOKA, S.62f. Neben seiner Pionierleistung einer Kunstgeschichte Japans ist er auch der erste, der eine Vorlesung über „Geschichte des ostasiatischen Kunstgewerbes“ (*Taitô-kôgeishi*) gehalten hat, die ebenfalls im Band der *Okakura Tenshin zenshû*, S.257–371, teilweise als Faksimile, abgedruckt ist; vgl. auch ÔOKA, S.29f.
- 14 ÔOKA, S.60f.; YOSHIZAWA, S.513f.; FENOLLOSA, Ernest: *Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst*, 2. unveränderte Auflage Leipzig 1923, Bd.1, S.64.
- 15 Eine Forschungsreise nach China erfolgte erst nach seiner Vorlesungsreihe im Jahre 1893. In einem Vortrag, in dem er die Ergebnisse dieser Reise darlegt, betonte er seine schon vorher vertretene Meinung (vgl. Punkt 5 der „Zusammenfassung“), daß zwar China eine der Hauptquellen für Japans Kultur sei, aber die japanische Kunst etwas völlig Eigenständiges, Charakteristisches darstelle, das man keineswegs als einfache Imitation bezeichnen darf. KIYOMI, S.118f.; ÔOKA, S.27f.
- 16 YOSHIZAWA, S.514. Ôtsuka Yasushi, 1868–1931, herausragender Fachmann für Ästhetik der späteren Meiji- bis frühen Shôwa-Zeit. Es sollen sich auch viele als Gasthörer beworben haben. Außerdem hielt Okakura auf Ersuchen anderer Universitäten einmalige oder periodische Vorlesungen über einzelne Gebiete der japanischen Kunstgeschichte; vgl. SAITÔ, S.71f.
- 17 Fujioka Sakutarô, 1870–1910, Literaturwissenschaftler, der sich auch für alte Kunst interessierte. Zu einem Vergleich seiner *Kinsei-kaigashi* und Okakuras *Nihon-bijutsushi* siehe ÔOKA, S.29.
- 18 *Nihon-bijutsushi, jôron*, S.5.
- 19 *Nihon-bijutsushi, jôron*, S.7.
- 20 Fenollosa gibt für die japanische Kunst folgende Unterteilung: Frühe koreanische und japanische buddhistische Kunst. Chinesischer Einfluß. Bronzeskulptur – Gräco-buddhistische Kunst in Japan. Der Höhepunkt der Skulptur. Nara – Die mystische buddhistische Malerei in China und Japan. Loyang und Kyôto – Mystische buddhistische Kunst in Japan. Die Fujiwara – Die Kunst der Feudalzeit in Japan. Kamakura. Die Tosa-Schule (Bd.1). Die idealistische Kunst in Japan. Die Ashikaga – Die idealistische Kunst in Japan. Die frühen Kano – Neuere aristokratische Kunst in Japan. Die späteren Kano und die Kôrin-Schule – Die moderne volkstümliche Kunst in Kyôto. Die Maruyama-Shijô-Schule – Moderne volkstümliche Kunst in Edo. Ukiyoe. Holzschnitte. Buchillustration. Genre

- (Bd.2). Fenollosas Leistung, als erster im Westen eine ostasiatische Kunstgeschichte geschrieben zu haben, soll hier in keiner Weise herabgesetzt werden.
- 21 Zu einer genaueren Gegenüberstellung vgl. YOSHIKAWA, S.514; die späteren Bezeichnungen hatten sich wohl im Verlauf der Vorlesungen als passender herausgestellt.
 - 22 *Nihon-bijutsushi, sôjo*, S.159.
 - 23 *Nihon-bijutsushi*, S.9.
 - 24 Archäologische Forschung im modernen Sinne begann 1877, als E. Morse (1838–1925) in Ômori, heute ein Stadtteil von Tôkyô, die Muschelhaufen der Jômon-Zeit systematisch untersuchte. Seine Ergebnisse veröffentlichte er 1879. 1884 stieß man in Yayoi, ebenfalls in Tôkyô, auf einen völlig anderen Gefäß-Typus als den der Jômon-Zeit. 1894 gab der Anthropologe und Archäologe Tsuboi Shôgoro (1863–1913) dieser Kultur-Epoche den Namen des Fundortes. 1896 wurde die Nihon-kôko-gakkai (Archäologische Gesellschaft Japans) gegründet. Um 1900 begann man mit der Erforschung der Hügelgräber und erst 1916 wurde an der Kaiserlichen Universität Kyôto der erste Lehrstuhl für Archäologie eingerichtet.
 - 25 Tusch-Maler des 14./15. Jahrhunderts.
 - 26 1476–1559, Maler der Kano-Schule.
 - 27 Gest. 1525, Maler, der auch Garten-, Gedicht-, Tee- und Duftkunst beherrschte.
 - 28 Japanisch Mokkei, gest. zwischen 1280 und 1294, bekanntester Maler-Mönch der Ch'an-Schule. Er gilt in Japan als einer der größten chinesischen Maler überhaupt.
 - 29 1602–1674, Maler der Kano-Schule.
 - 30 1420–1506, Maler-Mönch.
 - 31 1733–1795, Begründer der realistischen Maruyama-Schule.
 - 32 Von Matsumura Goshun, 1752–1811, begründete realistische Richtung.
 - 33 Kose Kanaoka. Mitte 9. bis Anfang 10. Jahrhundert, Maler.
 - 34 774–835, Begründer der esoterischen Shingon-Schule.
 - 35 Fujiwara no Mitsunaga, um 1190 gest., Maler.
 - 36 Sumiyoshi Keion, um 1202 gest., Maler.
 - 37 1053–1140, Maler-Mönch.
 - 38 Um 1360 gest., naturalisierter chinesischer Maler.
 - 39 1543–1590, Maler der Kano-Schule.
 - 40 Gemeint ist Kano Motonobu. Hôgen ist ein Titel, der Ärzten, Malern, Renga-Dichtern verliehen wurde. Motonobu ist der „Alte“, weil er vor Eitoku lebte, der ebenfalls diesen Titel führte.
 - 41 Um 1625 gest., Maler der Kano-Schule.
 - 42 Watanabe Shikô, 1683–1755, Maler der Kôrin-Schule.
 - 43 Ishida Yûtei, 1756–1815, Maler der Kano-Schule.
 - 44 Soga Shôhaku oder Jasoku, gest. 1781, Maler.
 - 45 1434–1530, Begründer der Kano-Schule.
 - 46 Japanisch Baen, Beginn des 13. Jahrhunderts, Maler der Süd-Sung-Schule.

-
- 47 Japanisch Kakei, Beginn des 13. Jahrhunderts, Maler der Süd-Sung-Zeit.
- 48 Mit der Frage der geographischen und klimatischen Gegebenheiten eines Landes als bestimmende Faktoren für die menschliche Individualität und Gesellschaft beschäftigte sich der Philosoph Watsuji Tetsurô (1889–1960) in seinem Werk *Fûdo*, das 1935 veröffentlicht wurde; vgl. die Übersetzung von Geoffrey BOWNAS: *A Climate*, 1961. Watsuji hörte Okakuras „Geschichte des Ostasiatischen Kunstgewerbes“, vgl. WATSUJI Tetsurô: „Okakura Sensei no omoide“, in: HASHIKAWA, S. 28–30.
- 49 *Nihon-bijutsushi, sôjo*, S. 162–165. Nach Kawakita Michiaki werden die Punkte 4 und 5 heute als selbstverständlich angesehen. Kawakita fragt allerdings, ob man sie nicht vor lauter Selbstverständlichkeit vergessen habe. Für ihn sind diese beiden Punkte deshalb so interessant, weil dadurch ein „Strom“ durch alle Epochen aufzuzeigen ist, der durch eine einfache Geschichte der Formen nicht faßbar wäre. Er bedauert, daß dieser Ansatzpunkt Okakuras in der japanischen Kunstgeschichte fast nirgendwo aufgegriffen wurde. Er selbst macht einen ersten Versuch mit seinem Begriff der „Geschicktheit“ (*kiyôsa*). „Mit meiner Bezeichnung ‚Welt der Geschickten‘ (*kiyômono no sekai*) möchte ich auf eine konstitutionelle Besonderheit des japanischen Volkes hinweisen, die die Kunst, die Tenshin reich an Veränderungen und Anpassungskraft genannt hat, trägt und von dorthin ein Blickfeld eröffnen.“ *Kawakita-Michiaki-bijutsuronshu*, Bd. 1, S. 11–17.
- 50 Vgl. OKAMOTO Tarô: *Nihon no dentô*, Kôdansha gendai shinsho, 1980⁷. Diese Schrift des *yôga*-Malers Okamoto erschien erstmalig 1973 und fand große Beachtung. Er vertritt darin die Ansicht, daß lebendige, also nicht erstarrte Tradition schöpferisch sei, und Kreativität überhaupt erst ermögliche.
- 51 Vgl. ÔOKA, S. 56f.
- 52 So zum Beispiel auf der Pariser Weltausstellung 1872, der Wiener Weltausstellung 1873 und der Internationalen Hundertjahr-Feier der Stadt Philadelphia 1876
- 52 Vgl. ÔOKA, S. 51. Nach Yokoyama Taikan dürften ihn kaum viele Menschen, auch gute Freunde, wirklich verstanden haben. Er habe so inspiriert gesprochen, daß er in nur zwei bis drei Sätzen eine Idee aussprach, für die man normalerweise zehn benötigt hätte. Seine Hörer mußten schon sehr begabt sein, um ihm folgen zu können; vgl. YOKOYAMA Taikan: *Taikan gadan*, Dainihon yûbenkai kôdansha 1951, S. 120f.
- 54 Vgl. WATSUJI, S. 28.

- 1 Stellvertretend seien genannt: NISHIDA Masayoshi (geb. 1931): *Nihonbi no keifu*, Sôgensha 1979; YOSHIMURA Teiji (geb. 1908): *Chinmoku no Nihonbi*, Mainichi shinbunsha 1974, *Cha no bi no hakken*, Kyôto: Tankosha 1976; KAWAKITA Michiaki (geb. 1914): *Kawakita-Michiaki-bijutsuronshû*, 5 Bde, Kôdansha 1978.
- 2 Zu Okakuras Lebensweg vgl. HASHIKAWA Bunzô: *Okakura Tenshin. Hito to shisô*, Heibonsha 1982; OKAKURA Kazuo: *Chichi Okakura Tenshin*, Chûô kôronsha 1971; SAITÔ Ryûzô: *Okakura Tenshin*, Jinbutsu sôsho 40, Yoshikawa kôbunkan 1960; MATSUMOTO Seichô: *Okakura Tenshin to sono „teki“*. Raibaru monogatari I–XV, in: *Geijutsu shinchô* 1982/1–1983/5; HORIOKA Yasuko: *The Life of Kakuzô. Author of the Book of Tea*, The Hokuseido Press 1963. Die biographischen Angaben sind vorwiegend diesen Werken entnommen.
- 3 Ab 1877 Kaiserliche Universität Tôkyô.
- 4 Als er kurz vor dem Abschlußexamen stand, warf seine Frau bei einem Streit die auf Englisch geschriebene Examensarbeit mit dem Titel *The Theory of State* kurzerhand ins Feuer. So blieben ihm nur 3 Wochen Zeit, eine neue zu verfassen, die den Titel trug *The Theory of Art*. Er graduierte daher als Zweitschlechtester. Die biographischen Angaben in HAMMITZSCH, Horst: *Kakuzô Okakura. Das Buch vom Tee*, Frankfurt a.M. 1979: Insel Taschenbuch (ursprünglich Insel Verlag 1949), S.109–113 sind größtenteils irreführend oder falsch. So lebte Okakuras Familie nicht teils in Yokohama und teils in Tôkyô, sondern zunächst in Yokohama und dann erst in Tôkyô. Auch lernte Okakura zuerst Englisch und dann während seines Lebens im Tempel Chinesisch. Der Abschluß seiner Studien erfolgte, wie wir gesehen haben, nicht mit Auszeichnung. Auch die Angabe, daß er ab 1886 das japanische Musikleben betreute, ist unrichtig. Nachdem Okakura 1880 zunächst in die Abteilung für Musik im Monbushô eingetreten war, wechselte er bereits 1882 in die Abteilung für Kunst. Es ist bedauerlich, daß bei der Neuauflage des Insel-Buches diese Angaben nicht überprüft und verbessert wurden.
- 5 Takata Sanae, Politiker, Jurist und Administrator für Erziehung.
- 6 Vgl. HORIOKA Yasuko: *Okakura Tenshin – Ajiabunka senyô no senkusha –*, Yoshikawa kobunkan 1974; HASHIKAWA, a. a. O.
- 7 BROCK, Bazon: „Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können“, in: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Aarau/Frankfurt a.M.: Sauerländer 1983, S.22
- 8 Vgl. LEDDEROSE-CROISSANT, Doris: „Die Auseinandersetzung zwischen Nihonga und Yoga in Theorie und Praxis“, in: *Asiatische Studien XXXI*, 1, 1977; EHMCKE, Franziska: „NIHONGA: Tradition und Moderne“, in: *Referate des V. Deutschen Japanologentages vom 8. bis 9. April 1981 in Berlin*, Bochum 1983, Studienverlag Dr. N. Brockmeyer
- 9 Vgl. KAWAKITA Michiaki: *Modern Currents in Japanese Art*, The Heibonsha Survey of Japanese Art No.24, Heibonsha 1974, S.76–81.

-
- 10 Ôoka Makoto: *Okakura Tenshin*, Asahi hyôdensen 4, Asahi shinbunsha 1975, S. 60f.
 - 11 Vgl. ROSENFELD, John M.: „Western-style painting in the early Meiji period and its critics“, in: D.H. SHIVELY (Hsg): *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Princeton, N.Y. 1971. S. 195; ÔOKA, S. 28f.; Kiyomi Mutsurô: *Tenshin Okakura Kakuzô*, Chûô kôron bijutsu shuppan 1980 (Ersterscheinung bei Heibonsha 1934: *Okakura Tenshin*); KAWAKAMI Tetsurô: *Nihon no Outsider*, Chûô kôronsha 1978, S. 149f.
 - 12 Zu Beginn der Edo-Zeit schrieb Kano Ikkei (Shigeyoshi, gest. 1662) das *Tansei-jakuboku-shû* („Sammlung roter und grüner junger Bäume“) und Kano Einô (1634–1700) seine *Honchô-gashi* („Geschichte der japanischen Malerei“), aber beide enthalten nur die Lebensbeschreibungen der Maler. Gegen Ende der Edo-Zeit erschien Asaoka Okisadas (1800–1856) wichtiges Werk *Koga-bikô* („Notizen zur alten Malerei“). In ihm sind die Maler nach Schulen getrennt aufgeführt. Fenollosa ließ sich für seine *Epochs of Chinese and Japanese Arts* (Deutsch: „Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst“), die erst 1912 herauskamen, das *Koga-bikô* übersetzen. Alle drei Schriften enthalten wertvolles Material, können aber nicht als Kunstgeschichten bezeichnet werden. Auch die Aufsätze zur japanischen Kunst vor 1890, wie etwa das *Kôko-gafu* („Betrachtungen zur alten Malerei und ihrer Entwicklung“) des Kokugaku-Gelehrten Kurokawa Mayori (1829–1906), erörtern nicht die Kunstwerke in erster Hinsicht, sondern führen schriftliches Material zu Künstlern bzw. Werken auf; vgl. YOSHIZAWA Tadashi: „Okakura Tenshin tosono ‚Nihonbijutsushi‘“, in: *Okakura Tenshin zenshû*, Bd. 4, Heibonsha 1980, S. 512; KIYOMI, S. 82.
 - 13 Genauere Angaben vgl. *Okakura Tenshin zenshû*, Bd. 4, S. 524f.; ÔOKA, S. 62f. Neben seiner Pionierleistung einer Kunstgeschichte Japans ist er auch der erste, der eine Vorlesung über „Geschichte des ostasiatischen Kunstgewerbes“ (*Taitô-kôgeishi*) gehalten hat, die ebenfalls im Band der *Okakura Tenshin zenshû*, S. 257–371, teilweise als Faksimile, abgedruckt ist; vgl. auch ÔOKA, S. 29f.
 - 14 ÔOKA, S. 60f.; YOSHIZAWA, S. 513f.; FENOLLOSA, Ernest: *Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst*, 2. unveränderte Auflage Leipzig 1923, Bd. 1, S. 64.
 - 15 Eine Forschungsreise nach China erfolgte erst nach seiner Vorlesungsreihe im Jahre 1893. In einem Vortrag, in dem er die Ergebnisse dieser Reise darlegt, betonte er seine schon vorher vertretene Meinung (vgl. Punkt 5 der „Zusammenfassung“), daß zwar China eine der Hauptquellen für Japans Kultur sei, aber die japanische Kunst etwas völlig Eigenständiges, Charakteristisches darstelle, das man keineswegs als einfache Imitation bezeichnen darf. KIYOMI, S. 118f.; ÔOKA, S. 27f.
 - 16 YOSHIZAWA, S. 514. Ôtsuka Yasushi, 1868–1931, herausragender Fachmann für Ästhetik der späteren Meiji- bis frühen Shôwa-Zeit. Es sollen sich auch viele als Gasthörer beworben haben. Außerdem hielt Okakura auf Ersuchen anderer Universitäten einmalige oder periodische Vorlesungen über einzelne Gebiete der japanischen Kunstgeschichte; vgl. SAITÔ, S. 71f.
 - 17 Fujioka Sakutarô, 1870–1910, Literaturwissenschaftler, der sich auch für alte Kunst interessierte. Zu einem Vergleich seiner *Kinsei-kaigashi* und Okakuras *Nihon-bijutsushi* siehe ÔOKA, S. 29.

-
- 18 *Nihon-bijutsushi, jōron*, S.5.
 - 19 *Nihon-bijutsushi, jōron*, S.7.
 - 20 Fenollosa gibt für die japanische Kunst folgende Unterteilung: Frühe koreanische und japanische buddhistische Kunst. Chinesischer Einfluß. Bronzeskulptur – Gräco-buddhistische Kunst in Japan. Der Höhepunkt der Skulptur. Nara – Die mystische buddhistische Malerei in China und Japan. Loyang und Kyōto – Mystische buddhistische Kunst in Japan. Die Fujiwara – Die Kunst der Feudalzeit in Japan. Kamakura. Die Tosa-Schule (Bd.1). Die idealistische Kunst in Japan. Die Ashikaga – Die idealistische Kunst in Japan. Die frühen Kano – Neuere aristokratische Kunst in Japan. Die späteren Kano und die Kōrin-Schule – Die moderne volkstümliche Kunst in Kyōto. Die Maruyama-Shijō-Schule – Moderne volkstümliche Kunst in Edo. Ukiyoe. Holzschnitte. Buchillustration. Genre (Bd.2). Fenollosas Leistung, als erster im Westen eine ostasiatische Kunstgeschichte geschrieben zu haben, soll hier in keiner Weise herabgesetzt werden.
 - 21 Zu einer genaueren Gegenüberstellung vgl. YOSHIZAWA, S.514; die späteren Bezeichnungen hatten sich wohl im Verlauf der Vorlesungen als passender herausgestellt.
 - 22 *Nihon-bijutsushi, sōjo*, S.159.
 - 23 *Nihon-bijutsushi*, S.9.
 - 24 Archäologische Forschung im modernen Sinne begann 1877, als E. Morse (1838–1925) in Ōmori, heute ein Stadtteil von Tōkyō, die Muschelhaufen der Jōmon-Zeit systematisch untersuchte. Seine Ergebnisse veröffentlichte er 1879. 1884 stieß man in Yayoi, ebenfalls in Tōkyō, auf einen völlig anderen Gefäß-Typus als den der Jōmon-Zeit. 1894 gab der Anthropologe und Archäologe Tsuboi Shōgoro (1863–1913) dieser Kultur-Epoche den Namen des Fundortes. 1896 wurde die Nihon-kōko-gakkai (Archäologische Gesellschaft Japans) gegründet. Um 1900 begann man mit der Erforschung der Hügelgräber und erst 1916 wurde an der Kaiserlichen Universität Kyōto der erste Lehrstuhl für Archäologie eingerichtet.
 - 25 Tusch-Maler des 14./15. Jahrhunderts.
 - 26 1476–1559, Maler der Kano-Schule.
 - 27 Gest. 1525, Maler, der auch Garten-, Gedicht-, Tee- und Duftkunst beherrschte.
 - 28 Japanisch Mokkei, gest. zwischen 1280 und 1294, bekanntester Maler-Mönch der Ch'an-Schule. Er gilt in Japan als einer der größten chinesischen Maler überhaupt.
 - 29 1602–1674, Maler der Kano-Schule.
 - 30 1420–1506, Maler-Mönch.
 - 31 1733–1795, Begründer der realistischen Maruyama-Schule.
 - 32 Von Matsumura Goshun, 1752–1811, begründete realistische Richtung.
 - 33 Kose Kanaoka. Mitte 9. bis Anfang 10. Jahrhundert, Maler.
 - 34 774–835, Begründer der esoterischen Shingon-Schule.
 - 35 Fujiwara no Mitsunaga, um 1190 gest., Maler.
 - 36 Sumiyoshi Keion, um 1202 gest., Maler.
 - 37 1053–1140, Maler-Mönch.
 - 38 Um 1360 gest., naturalisierter chinesischer Maler.

-
- 39 1543–1590, Maler der Kano-Schule.
 - 40 Gemeint ist Kano Motonobu. Hôgen ist ein Titel, der Ärzten, Malern, Renga-Dichtern verliehen wurde. Motonobu ist der „Alte“, weil er vor Eitoku lebte, der ebenfalls diesen Titel führte.
 - 41 Um 1625 gest., Maler der Kano-Schule.
 - 42 Watanabe Shikô, 1683–1755, Maler der Kôrin-Schule.
 - 43 Ishida Yûtei, 1756–1815, Maler der Kano-Schule.
 - 44 Soga Shôhaku oder Jasoku, gest. 1781, Maler.
 - 45 1434–1530, Begründer der Kano-Schule.
 - 46 Japanisch Baen, Beginn des 13. Jahrhunderts, Maler der Süd-Sung-Schule.
 - 47 Japanisch Kakei, Beginn des 13. Jahrhunderts, Maler der Süd-Sung-Zeit.
 - 48 Mit der Frage der geographischen und klimatischen Gegebenheiten eines Landes als bestimmende Faktoren für die menschliche Individualität und Gesellschaft beschäftigte sich der Philosoph Watsuji Tetsurô (1889–1960) in seinem Werk *Fûdo*, das 1935 veröffentlicht wurde; vgl. die Übersetzung von Geoffrey BOWNAS: *A Climate*, 1961. Watsuji hörte Okakuras „Geschichte des Ostasiatischen Kunstgewerbes“, vgl. WATSUJI Tetsurô: „Okakura Sensei no omoide“, in: HASHIKAWA, S.28–30.
 - 49 *Nihon-bijutsushi, sôjo*, S.162–165. Nach Kawakita Michiaki werden die Punkte 4 und 5 heute als selbstverständlich angesehen. Kawakita fragt allerdings, ob man sie nicht vor lauter Selbstverständlichkeit vergessen habe. Für ihn sind diese beiden Punkte deshalb so interessant, weil dadurch ein „Strom“ durch alle Epochen aufzuzeigen ist, der durch eine einfache Geschichte der Formen nicht faßbar wäre. Er bedauert, daß dieser Ansatzpunkt Okakuras in der japanischen Kunstgeschichte fast nirgendwo aufgegriffen wurde. Er selbst macht einen ersten Versuch mit seinem Begriff der „Geschicktheit“ (*kiyôsa*). „Mit meiner Bezeichnung ‚Welt der Geschickten‘ (*kiyômono no sekai*) möchte ich auf eine konstitutionelle Besonderheit des japanischen Volkes hinweisen, die die Kunst, die Tenshin reich an Veränderungen und Anpassungskraft genannt hat, trägt und von dorthin ein Blickfeld eröffnen.“ *Kawakita-Michiaki-bijutsuronshu*, Bd.1, S.11–17.
 - 50 Vgl. OKAMOTO Tarô: *Nihon no dentô*, Kôdansha gendai shinsho, 1980⁷. Diese Schrift des *yôga*-Malers Okamoto erschien erstmalig 1973 und fand große Beachtung. Er vertritt darin die Ansicht, daß lebendige, also nicht erstarrte Tradition schöpferisch sei, und Kreativität überhaupt erst ermögliche.
 - 51 Vgl. ÔOKA, S.56f.
 - 52 So zum Beispiel auf der Pariser Weltausstellung 1872, der Wiener Weltausstellung 1873 und der Internationalen Hundertjahr-Feier der Stadt Philadelphia 1876
 - 53 Vgl. ÔOKA, S.51. Nach Yokoyama Taikan dürften ihn kaum viele Menschen, auch gute Freunde, wirklich verstanden haben. Er habe so inspiriert gesprochen, daß er in nur zwei bis drei Sätzen eine Idee aussprach, für die man normalerweise zehn benötigt hätte. Seine Hörer mußten schon sehr begabt sein, um ihm folgen zu können; vgl. YOKOYAMA Taikan: *Taikan gadan*, Dainihon yûbenkai kôdansha 1951, S.120f.
 - 54 Vgl. WATSUJI, S.28.