

Claudia DELANK: *Das imaginäre Japan in der Kunst. „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus*. München: iudicium 1996. 292 S.

Es ist hinsichtlich eines gegenüber der japanischen Kultur häufig erhobenen Vorwurfs nicht ohne Ironie, daß die bis dahin intensivste Rezeption Japans im Westen mit einem gewaltigen und emphatisch begrüßten Akt des Kopierens beginnt.

„Nicht mehr und nicht weniger als eine Revolution im Sehen der europäischen Völker, das ist der Japonismus“, schreibt Edmond de Goncourt am 18. April 1884 in sein Tagebuch und fährt fort: „Ich möchte behaupten, er bringt einen neuen Farbensinn, neue dekorative Gestaltung und sogar poetische Phantasie in das Kunstwerk, wie sie noch nie selbst in den vollendetsten Schöpfungen des Mittelalters oder der Renaissance existierten.“¹ Gemeinsam mit seinem Bruder Jules gehörte Edmond de Goncourt zu einer zunächst kleinen Schar japanbegeisterter Kunstsammler, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts den japanischen Holzschnitt, seine Farbgebung und Perspektive für ihre Arbeit entdeckten, die fortan die Sichtweise der westlichen Kunst grundlegend verändern sollten. Edouard Manet, Edgar Degas, Vincent Van Gogh, James McNeill Whistler, Claude Monet – um nur die noch heute geläufigsten Namen zu nennen – sie alle nahmen die Anregungen der japanischen Malerei begierig auf, kopierten sie und suchten sich so aus den Zwängen von Historismus und Naturalismus zu befreien. Bekanntlich bezog sich aber der Begriff des Japonismus gerade in England und Deutschland nicht nur auf die Malerei,² sondern insbesondere auf Kunsthandwerk und Druckgraphik. Die »Erfindung« des Japonismus durch die Brüder Goncourt und andere französische Sammler um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist zwar eine gern kolportierte Legende – sie entspricht aber nicht ganz den historischen Tatsachen. Denn das Interesse an japanischem Kunsthandwerk wurzelt bereits im späten 17. und 18. Jahrhundert und war Teil der Chinamode der europäischen Aristokratie, die mit der Französischen Revolution 1789 von der Bildfläche verschwand. In den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts kamen dann schwarze Lackmöbel „im japanischen Stil“ mit Goldmalerei und vergoldeten Bronzebeschlägen noch einmal in Mode. Diese Produkte stammten jedoch gar nicht aus Japan, sondern als späte Auflage der Chinoiserien aus Pariser bzw. Dresdner Fabriken. Europäische Kopien japanischer Originale also. Bemerkenswert ist jedenfalls, daß das Interesse an japanischen Kunstgegenständen bereits im späten 18. Jahrhundert gewissermaßen »fanatische« Züge trug. So bezeichnete sich beispielsweise der englische Autor William Beckford (1760–1844) selbst als „äußerst heftig und unheilbar von einer Japan-Manie befallen“ („affected with Japan-mania in a violent, incurable degree“) (58).³

Dennoch begannen Entdeckung und (selektive) Aneignung der japanischen Kunst im großen Stile erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts, und diese Entdeckung befriedigte gleich mehrere westliche Interessen. Im engeren Sinne verhalf sie zur Überwindung einer Krise in der Malerei, darüber hinaus verschaffte sie aber der im späten 19. Jahrhundert stark empfundenen Sehnsucht nach Versöhnung von Kunst und Alltag ein neues Ideal. So wurde der Japonismus, die Japanmode zu einem integralen Bestandteil des Jugendstils und wirkte weit bis in Kunst, Kunsthandwerk und Architektur des 20. Jahr-

1 Zitiert in Klaus BERGER: *Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920*. München: Prestel 1980 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Bd.41). S. 7.

2 Zum Japonismus in der Malerei, siehe das Standardwerk von BERGER (1980).

3 Die in Klammern gesetzten Zahlen verweisen auf Seitenzahlen des hier besprochenen Werks.

hunderts hinein. Diese Entwicklung hat die Kunsthistorikerin Claudia Delank in ihrer Studie anhand einer Reihe von Künstlern, Genres und Stilen nachgezeichnet; die Rezeption japanischer Kunst in Deutschland zwischen 1890 und 1933 steht dabei zwar im Mittelpunkt der Arbeit, die vor allem japanische Einflüsse auf das Werk einiger bislang weniger bekannter Maler, Graphiker und Kunsthandwerker vorstellt. Doch bieten das erste, zweite und Teile des dritten Kapitels (S. 11–79) eine ebenso bündige, wie fundierte Einführung in die „Rezeption japanischer Kunst und Ästhetik im deutschsprachigen Raum“, der ein kurzer forschungsgeschichtlicher Abriss zum Japonismus und zur Konstruktion von »Japanbildern« vorangestellt ist (S. 11–26). Die erfreulich umfangreiche, weitestgehend auf europäischsprachige Werke konzentrierte Bibliographie (S. 255–282) listet eine Fülle auch weniger bekannter bzw. zugänglicher Werke auf.

Zwei Resultate der bis Mitte des 19. Jh. weder quantitativ noch qualitativ erreichten Japan-Rezeption scheinen von besonderem Interesse: Einerseits der immer schon ästhetisierende Zugriff auf Japan und alles, was seine Kultur hervorbringt, andererseits die Vorstellung von einem Japan, das offenbar stark als imaginär, also gar nicht wirklich existierend empfunden wird: Japan als Phänomen und Phantom zugleich. In dieser Hinsicht erweist sich vor allem das zweite Kapitel als äußerst aufschlußreich, da hier Entwicklung und Wirkung der japanischen Photographie und ihrer Erzeugnisse in Europa behandelt werden. Delank hat hier neue Akzente gesetzt, die deutlich über die gut zehn Jahre zuvor erschienene, historisch-deskriptive Darstellung von Spielmann hinausgehen.⁴

Eine neue Ästhetik war aber nicht die einzige Sehnsucht, die man durch Japan zu stillen hoffte, nein, auch der in Europa zu dieser Zeit schon sehr alte Wunsch, in der exotischen Ferne den Zwängen und Entfremdungen der Zivilisation zu entkommen, schwang in der Japan-Begeisterung dieser Jahrzehnte mit. Von daher kann es kaum überraschen, daß die meisten Europäer, die nach Japan reisten oder sich daheim mit Japan beschäftigten, beinahe ausschließlich am „alten“ oder „traditionellen Japan“ interessiert waren und die Resultate der gewaltigen Anstrengungen, die Japan bei seiner „Modernisierung“ unternahm, entweder als ein „verloren gehendes Paradies“ bedauerten oder gleich geflissentlich darüber hinwegsahen. In jedem Fall versorgten zunächst die europäischen Pioniere in Japan und dann die Japaner selbst die Daheimgebliebenen mit einer schier unübersehbaren Fülle von Bildern, die mit dem noch relativ neuen Medium der Photographie hergestellt worden waren. Zurecht hat Delank also die große Bedeutung der Japanfotographie für die Entstehung eines „imaginären Japan“ in Europa herausgearbeitet. Hier liegt ein wesentlicher Beitrag ihrer Studie. Einer der wichtigsten Photographen in jener Zeit war der Venezianer Felice Beato (1825–1904), der bereits 1863 ein Fotoatelier in Yokohama eröffnete.⁵ Wichtig ist nun, daß Photographen wie Beato fast ausschließlich im Studio arbeiteten, ihre Photographien aber als authentische Darstellung des

4 Enthalten in Heinz SPIELMANN: *Die japanische Photographie. Geschichte – Themen – Strukturen*. Köln: DuMont Buchverlag 1984 (= dumont foto 5). S. 10–40.

5 Das Werk Beatos ist einem breiteren deutschen Publikum bereits durch Ausstellungen seiner Photographien in Berlin, Hamburg und München bekannt geworden (Claudia Gabriele PHILIPP/Dietmar SIEGERT/Rainer WICK (Hrsg.): *Felice Beato in Japan. Photographien zum Ende der Feudalzeit 1863–1873*. Heidelberg: Edition Braus 1991) und findet sich häufig in bibliophilen Bildbänden zum „alten Japan“ (z. B. *Once upon a Time. Visions of Old Japan. Photographs by Felice Beato ... And the Words of Pierre Loti*. New York: Friendly Press 1986).

„alten Japan“ ausgaben. Bilder mit Einheimischen, den sog. „native types“, die Genreszenen mit Handwerkern, Straßenakrobaten, Rikschafahrern, jungen Frauen bei der Hausarbeit, Sumô-Ringern und Klerikern zeigen, sind sämtlich im Studio aufgenommen worden und schufen ein „protoypisches Bildrepertoire, das einerseits mit den Augen eines Europäers die Andersartigkeit des japanischen Lebens aufnahm und andererseits die Standards der europäischen Portraitfotographie des 19. Jahrhunderts widerspiegelt.“ (S.39) Gleich den Fotografen in den europäischen Ateliers arbeitete auch Beato mit gemalten Hintergrundszenerien, häufig einer Landschaft mit dem Berg Fuji und einer Steinlaterne als Requisite, der Boden wurde mit Gras bedeckt, um eine Szene in der freien Natur vorzugeben. Claudia Delank schreibt dazu:

Es ging den Fotografen auch darum, eine Illusion perfekt zu inszenieren. Anzeichen der Industrialisierung wurden ausgeblendet. Die nachgebauten Bilder der japanischen „Wirklichkeit“ sind Vorstufen einer künstlich erzeugten, virtuellen Welt. Eine entscheidende Triebfeder war fraglos die Geschäftstüchtigkeit der Fotografen, die auf die große Nachfrage des Westens und der westlichen Japanbesucher nach Bildern des „alten Japans“ reagierten. (S.42)

Die Frühgeschichte der japanischen Fotografie ist zugleich ein Lehrstück für den kulturellen und technischen Austausch zwischen dem Westen und Japan, denn alle europäischen Fotografen hatten japanische Lehrlinge, die entweder die Studios ihrer Lehrmeister übernahmen oder sehr rasch eigene Ateliers öffneten.⁶ Der Boom der Japan-Fotos im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde gewissermaßen durch einen doppelten Exotismus geboren: Die Japaner faszinierte die neue, noch exotische Technik der Fotografie – eine Faszination, die wie wir wissen, bis heute anhält – die Europäer und Amerikaner fesselten die Bilder aus einem als exotisch empfundenen, „alten Japan“, das in den Ateliers der japanischen Fotografen, den *shashinyasan* 写真屋さん, immer neu erfunden wurde. 1877 hatten sich im Großraum Tôkyô bereits über 100 Berufsfotografen registrieren lassen, die Fotografien in Lackalben nicht nur an die „foreign residents“ oder Touristen verkauften, sondern vor allem nach Europa und Amerika exportierten. Nach den zeitgenössischen Statistiken des japanischen Handelsministeriums zu urteilen, waren Fotos aus Japan um die Jahrhundertwende ein Exportschlager: 1897 wurden demnach fast 25 000, im Jahre 1900 noch mehr als 20 000 Fotografien exportiert. Schon damals wurde in Japan Service (*sâbisu*) groß geschrieben: „Die Kunden konnten sich die Fotografien – häufig aus über 2000 Motiven – selbst auswählen und sie in Leporello-Alben mit reich verzierten Lackdeckeln mit Elfenbeinintarsien zusammenstellen lassen“ (S.45). Bevor also Heidelberg, Rotenburg ob der Tauber oder Neuschwanstein unzählige Male von japanischen Touristen abgelichtet worden waren, hatten die Kameras der japanischen *shashinyasan* mit ihren Bildern vom „alten Japan“ die Sehnsüchte ihrer europäischen Kundschaft gestillt und zugleich immer wieder neu geweckt.

6 S. dazu die englische Übersetzung des japanischen Klassikers *Nihon shashinshi, 1840–1945* (Tôkyô: Heibonsha 1971) von John W. DOWER (Hrsg.): *A Century of Japanese Photography*. London (u. a.): Hutchinson 1981. Einen neueren Querschnitt des Werks einiger früher japanischer Fotografen bietet u. a. auch KANEKO Ryûichi (Hrsg.): *Japanische Photographie 1860–1929. Zusammenestellt vom Museum für Photographie der Stadt Tôkyô und dem Edo-Tôkyô Museum*. Berlin: Argon Verlag 1993.

Auf diesem Hintergrund läßt sich das Phänomen eines „imaginären Japan“ auch einleuchtender erklären, muß man doch davon ausgehen, daß für die meisten Künstler und Japan-Begeisterten der Eindruck der auf Photographien, Lackarbeiten, Fächern, Stellschirmen und Porzellan abgebildeten „japanischen Szenen“ so überwältigend und dominierend war und zugleich einer so starken eigenen Sehnsucht entsprach, daß die Begegnung mit Japan selbst oft enttäuschend verlief. So schrieb Max Dauthendey (1867–1918), einer der bekanntesten und einflußreichen frühen Interpreten des deutschen Japanbildes in der Literatur, der sich 1905 endlich nach seinem geliebten Japan aufgemacht hatte, im April des folgenden Jahres an seine Frau: „Wenn ich nicht Japan in der Erinnerung hätte, wie es aus der Ferne zu Hause auf mich immer so schön wirkte, könnte ich es jetzt beinahe langweilig und traurig nennen. Es ist so leise, daß man sich umsieht, wo eigentlich Japan ist...“ (S.33) Das Japanerlebnis, so wie es in jener ersten, großen Rezeptionswelle sich herauskristallisiert hat, ist in der Tat besser in Europa zu genießen. Der im Elsaß geborene Schriftsteller René Schickele (1883–1940) gibt in der Zeitschrift *Die Schaubühne* im Jahre 1908 die Anweisung für ein Japanerlebnis in Berlin, bei welchem Reclams Sammlung japanischer Märchen und Gedichte nicht fehlen durfte:

Bereitet euch im Stillen eine japanische Woche voll zarter Farbenpracht und Ideologie. Wandert in diesen Tagen, die so mild sind als riesele der Duft ungezählter Blüten in der Luft, durch kleine bunte Gassen, die von kleinen lächelnden Männchen in blauen Gewändern belebt sind. Lest die drei wundervollen Bücher Lafcadio Hearn. Seine [des Japaners] Lebensweise ist die genußreiche Einsicht der Vergänglichkeit... geht ins Kunstgewerbemuseum, beseht euch die farbigen [Holz]schnitte, die Lackarbeiten... (S.33)

Die bei Delank skizzierten Rezeptionsmodi japanischer Kultur und Alltagsphänomene sind so auch Bestandteil der Vorgeschichte gegenwärtiger Japan-Rezeption. Es mutet daher durchaus plausibel an, daß die Ästhetisierung, begleitet von einem ausgeprägten visuellen Zugang, bis heute sehr stark die Wahrnehmung Japans im Westen dominiert. Uns zeitlich nähere Texte wie z.B. *L'empire des signes* („Das Reich der Zeichen“) von Roland Barthes belegen Aktualität und Bedeutung des „imaginären Japan“. ⁷ Es behält zumindest bei Barthes zugleich die Züge eines utopischen Fluchtorts, an dem alles genau andersherum erscheint, und damit in diesem Falle »besser« als in der westlichen Zivilisation, der der Protagonist – ermüdet von Individualismus, Rationalität und Moderne – den Rücken kehren möchte. ⁸ So illustriert die Arbeit von Delank einmal mehr die Funktion jenes imaginären Japan, die Edward Said für die westliche Wahrnehmung vom „Nahen Osten“ mit dem Terminus „Orientalismus“ umschrieben hat. ⁹

Gelegentlich hätte eine noch genauere Kenntnis der historischen Bedingungen der japanischen Kunst verhindert, daß die Eurozentrismus-Kritik ein wenig zu weit getrieben wird: Wenn die Fotoaufnahmen der sog. „native types“ (s.o.), mit denen z.B. Beato Vertreter verschiedener Berufe und sozialer Schichten in Japan festhielt, „dem eurozent-

7 Roland BARTHES: *L'empire des signes*. Genf: Editions d'Art Albert Skira 1970 (dt. als *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981 (= es 1077).

8 S. dazu auch Klaus VOLLMER: „Orientalismus und Postmoderne oder von der Unmöglichkeit »aus dem abendländischen Gehege« herauszukommen. Zum *Reich der Zeichen* von Roland Barthes“, in: Peter PÖRTNER (Hrsg.): *Japan. Lesebuch II*. Tübingen: Konkursbuchverlag Claudia Gehrke 1990. S. 92–120.

9 Edward SAID: *Orientalismus*. Frankfurt a. M. (u.a.): Ullstein 1981 (= Ullstein-Buch 35097).

rischen, enzyklopädischen Erfassen der ‚Fremde‘“ zugeschrieben werden und somit ein Arsenal von Bildern geschaffen wurde, „das einerseits mit den Augen eines Europäers die Andersartigkeit des japanischen Lebens aufnahm und andererseits die Standards der europäischen Portraitfotographie des 19. Jh.s widerspiegelt“ (S.39, s.o.), dann wird – zumindest in dieser Passage – nicht deutlich, daß jenes „enzyklopädische Erfassen“ von Berufen und Typen in Japan selbst eine lange Tradition hat und wohl nicht nur dem europäischen Blick auf die Fremde geschuldet ist. Die Autorin hat dies übrigens an anderer Stelle (S.52ff.) unter Hinweis etwa auf die aus dem mittelalterlichen Japan überlieferten, während des 17. und 18. Jahrhunderts vielfach variierten illustrierten „Gedichtwettstreite der Berufe“ (*shokunin utaawase* 職人歌合) selbst nahegelegt.¹⁰ Möglicherweise liegt hier auch einer der Gründe, warum nicht nur die Japanfotographie, sondern auch ihre Sujets so rasch und so erfolgreich in japanische Hände übergangen.

Nach den Kurzporträts einiger im Japonismus-Kontext weniger geläufiger bzw. kaum untersuchter Träger der künstlerischen Japan-Rezeption während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum (Georg Oeder, Franz Hohenberger und Hugo Erfurth), bietet das vierte Kapitel (S.118–146) eine Auseinandersetzung mit dem Einfluß japanischer Farbholzschnitte auf das druckgraphische Werk Oskar Kokoschkas, Walter Opheys, Walter Dexels und Otto Pankoks, wobei Delank zeigen kann, wie produktiv und innovativ der Umgang mit Gestaltungsprinzipien der japanischen Kunst sich im Werk dieser Künstler ausgewirkt hat. Dieser Befund ist deshalb hervorhebenswert, weil so die dauerhafte Bedeutung der künstlerischen Japan-Rezeption für das hiesige Kunstschaffen – weit über den gelegentlich als bloße „Japan-Mode“ dargestellten, zeitlich begrenzten Japonismus hinaus – veranschaulicht werden kann. Dies gilt nun in gewisser Weise auch für die „Rezeption japanischer Ästhetik am Bauhaus (1919–1933)“, der sich die Autorin im verhältnismäßig umfangreichen fünften Kapitel (S.147–206) zuwendet.

Während die Rezeption der Bauhaus-Ästhetik in Japan nicht zuletzt durch den Einfluß der dort in den 30er Jahren studierenden japanischen Architekten gut dokumentiert ist, fehlt bislang eine zusammenhängende, gründliche Studie zu Aufnahme und Fortentwicklung japanischer Ästhetik am Bauhaus. Delank führt dies auf einen „Mangel an Dokumentationsmaterial“ zurück (S.147) und untersucht in ihrer Darstellung zunächst den Einfluß der Gestaltungstheorie Johannes Ittens, der sich seit 1917 intensiv mit ostasiatischer Kunst und japanischer Tuschemalerei beschäftigte. Dabei werden vor allem Tagebuchaufzeichnungen Ittens herangezogen, die gemeinsam mit seinen Analysen und Kopien japanischer und chinesischer Tuschezeichnungen von der starken Wirkung japanischer Kunst zeugen. Itten hatte den Vorkurs am Bauhaus konzipiert, den alle Bauhaus-Schüler zu durchlaufen hatten. Daran ist sein mutmaßlicher Einfluß auf Generationen von Studierenden am Bauhaus ablesbar. Weiter bietet Delank in diesem Kapitel einen Überblick über die Rezeption von „Elemente(n) japanischer Baukunst in der westlichen Architektur Anfang des 20. Jh.s“ und belegt diese dann durch die Analyse mehrerer „klassischer“ Projekte von Architekten des Bauhauses.

10 Zu diesem Genre s. Klaus VOLLMER: *Professionen und ihre »Wege« im mittelalterlichen Japan. Eine Einführung in ihre Sozialgeschichte und literarische Repräsentation am Beispiel des Tôhoku'in shokunin utaawase*. Hamburg: OAG 1995 (= MOAG 120), sowie Roland SCHNEIDER/Christine MITOMI/Klaus VOLLMER: *Gedichtwettstreit der Berufe. Eine japanische Bildrolle aus der Sammlung Sieboldiana (Bochum)*. Edition, Übersetzung und Kommentar. Wiesbaden: Harrassowitz 1995 (= Acta Sieboldiana V).

Noch einmal klingt dabei auch eine Variation des Themas vom „imaginären Japan“ an, welches immer nur das „alte Japan“ sein kann: Während Walter Gropius, einstmal führender Mann am Bauhaus, auf einer 1954 endlich realisierten Japan-Reise „seine ‚japanische‘ Sichtweise der zwanziger Jahre“ (S. 172) bestätigt sieht und die klassische, vormoderne Bauweise des japanischen Wohnhauses als ideales Vorbild für eine zeitgemäße, auf die Bedürfnisse des modernen (westlichen!) Menschen zugeschnittene Architektur anpreist, wehren sich seine japanischen Kollegen gegen eine solche, im Japan der 50er Jahre als „romantisierend“, ja reaktionär erscheinende Vorstellung:

Ikuta (Tsutomo [sic!]), der seine Angriffe auch in einem Brief an Gropius formulierte, sah in der alten japanischen Architektur des 17. Jh.s – wie der Villa Katsura – ein Symbol des Feudalismus und in den Bauten des shintōistischen Heiligtums Ise ein Symbol des japanischen Faschismus. (S. 175f.).

Weitere bei Delank zitierte Belege deuten darauf hin, daß Japan und seine Kultur von Gropius nur insofern wahrgenommen und „verwertet“ wurden, als sie seinen spezifischen Bedürfnissen und Interessen entgegenkamen, die jenen der *westlichen* Moderne entsprachen. So zeigt auch die Japan-Rezeption in der Architektur der klassischen Moderne diesen Jahrhunderts u. a. die vor allem seit Mitte des 19. Jahrhunderts herausgebildeten, typischen Züge und Mechanismen der Konstruktion eines „imaginären Japan“.

Klaus Vollmer, Hamburg