

Wenn Köpfe zu viel denken, muss die Hand es richten

Yannis Hadjinicolaou
**Denkende Körper – formende
 Hände. *Handeling in Kunst und
 Kunsttheorie der „Rembrandt-
 isten“.*** (Actus et Imago. Berliner
 Schriften für Bildaktforschung und
 Verkörperungsphilosophie,
 Bd. 18). Berlin/Boston,
 De Gruyter 2016. VIII, 406 S., Abb.
 ISBN 978-3-11-043885-7. € 79,95

Yannis Hadjinicolaou untersucht in seiner Berliner Dissertation in sechs Hauptkapiteln Begriff und Voraussetzungen des sogenannten *Handeling* der Rembrandtisten und analysiert es unter verschiedenen Aspekten wie Material, Farbe bzw. deren Auftrag. Das niederländische *Handeling*, das im Deutschen mit „Handlung“ im Sinne von „Handhabung“ bzw. „Behandlung“ übersetzt werden kann, bedeutet auch „Pinselführung“ oder „Manier“ und beinhaltet einen performativen Aspekt, da es einen „Mal- beziehungsweise Formakt“ bezeichnet (15). Der Autor umschreibt den Begriff auch als ein Produkt der *Oefening* (Übung); *Handeling*, Manier und Pinselführung stehen in einem engen Interdependenzverhältnis. Hadjinicolaou unternimmt den bislang ausstehenden „Versuch einer Synthese von Bild und Sprache (rund um den Begriff *Handeling*)“ (10). Frühere Auseinandersetzungen mit dem Begriff waren stärker technischer Natur (z. B. Thomas Ketelsen, Zur Kritik der Kennerschaft, in: Ausst. Kat. *Rembrandt, oder nicht? Hamburger Kunsthalle – Die Gemälde*, hg. v. dems., Ostfildern 2000, 15ff.). Auch in einem gemeinsam mit Franz Engel herausgegebenen Tagungsband

hat Hadjinicolaou kürzlich sein Forschungsinteresse an künstlerischen Prozessen von *Formwerdung und Formentzug* dokumentiert (Berlin 2016; sein Beitrag behandelt „El Greco von nah und fern. Die europäische Dimension eines Topos in der Frühen Neuzeit“, 77–110).

MEHR ALS LEHRER-SCHÜLER- VERHÄLTNISSE

Hadjinicolaous Untersuchung des *Handeling* findet vor der Folie der zeitgenössischen Kunsttheorie statt, wobei als Protagonisten Karel van Mander (1548–1606), Samuel van Hoogstraten (1627–1678) und Arnold Houbraken (1660–1719) gelten können. Die beiden letztgenannten sind mit Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606–1669), der der nach ihm benannten Gruppe der Rembrandtisten als Meister vorstand, insofern verbunden, als van Hoogstraten bei Rembrandt in der Ausbildung war, Houbraken dann bei ihm. Houbraken fungierte allerdings weniger als Kunsttheoretiker denn als Biograph der verschiedenen Maler. Aus seiner Schrift ist einiges über die Rembrandtisten wie etwa Arent de Gelder (1645–1727) zu erfahren (*De groote schouburgh der Nederlandsche konstschilders en schilderessen*, Den Haag 21753 [EA 1718–21], 3 Bde., z. B. Bd. 2, 153f.).

Fußend auf Ernst van de Weterings Studien zu Rembrandts Malprinzipien im Vergleich mit seiner Kunsttheorie (Towards a Reconstruction of Rembrandt's Art Theory, in: ders. [Hg.], *A Corpus of Rembrandt Paintings V. The Small-Scale History-Paintings*, Dordrecht 2011, 4–140) lässt Hadjinicolaou nicht nur die Kunsttheoretiker des gesamten 17. und frühen 18. Jahrhunderts in den Niederlanden zu Wort kommen, sondern bietet auch diverse Exkurse und Vergleiche mit den Schriften deutscher und italienischer Kunstkritiker wie Joachim von Sandrart (1606–1688) und Marco Boschini (1602–1681). Zudem rekurriert er auf späte-

re Kunsttheoretiker wie Alois Riegl, Aby Warburg, Heinrich Wölfflin und Max Imdahl (v. a. in Kapitel VI). In der älteren Forschung wurde insbesondere der „Einfluss des Lehrers“ Rembrandt auf seine Schüler hervorgehoben (7) – gewissermaßen als „trickle-down-effect“ (z. B. Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, Bd. 1–4, Landau 1983). Diese Vorgehensweise versäumt es aber laut Hadjinicolaou, wechselseitige Rezeptionsprozesse herauszustellen, was er sich in seiner Untersuchung als ein Ziel gesetzt hat. Schon der Begriff „Rembrandtisten“ impliziert mehr als ein bloßes Lehrer-Schüler-Verhältnis; die Künstler waren Anhänger eines bestimmten malerischen Habitus, der dem Rembrandtismus treu blieb, ihn aber auch auf produktive Weise erneuerte (5).

Im Zentrum der Untersuchung steht das Œuvre Arent de Gelders, eines reichen Dordrechter Malers, der zwar erst relativ spät zu den Rembrandtisten stieß, aber mit seinem *Handeling* seiner Zeit voraus gewesen sei (6). Zunächst war de Gelder bei van Hoogstraten in der Lehre und kam über diesen mit dem Kreis um Rembrandt in Berührung. Erst in den 1660er Jahren gehörte er einige Jahre zu den letzten Schülern Rembrandts. Die Konzentration auf de Gelder, der neben anderen Malern wie Barent Fabritius (1624–1673), Willem Drost (1633–1659) und Christopher Pauß (1630–1666) betrachtet wird, ist aufgrund der guten Quellenlage und seines relativ langen Lebens dennoch sinnvoll. Er war einer der produktivsten und experimentierfreudigsten Maler in der Nachfolge Rembrandts. Hadjinicolaou will laut Werner Buschs Vorwort dem Œuvre Arent de Gelders Gerechtigkeit widerfahren lassen (VII), denn dem Schaffen des Malers sei bisher nicht genügend Aufmerksamkeit zuteil geworden. Seine Malweise war im Grunde schon nicht mehr „up-to-date“, als er in seine fruchtbarste Schaffensphase eintrat.

Das zu dieser Zeit modische *Handeling* war eine französische, glatte Malweise. So beschreibt Hadjinicolaou den Rembrandtismus auch als Gegenbewegung zum Klassizismus und zur Feinma-

lerei, die beim Publikum mehr Erfolg hatte (6). De Gelder griff bestimmte Verfahrensweisen aus dem Spätwerk Rembrandts auf und tradierte gleichzeitig das motivische Repertoire des Lehrers aus dessen erfolgreichen 1630er und 1640er Jahren (45). Die große formale und stilistische Diversität im Œuvre de Gelders wurde bisher selten reflektiert. Durch die Kunsttheorie van Hoogstratens war diese Vielfalt legitimiert, denn dieser postuliert, dass der Künstler sein *Handeling* auf den künftigen Bestimmungsort des Bildes ausrichten müsse (*Inleyding tot de hooge schoole der Schilderkonst. Anders de Zichtbaere Wereld*, Rotterdam 1678, 235).

DENKT DIE HAND MIT?

Die Vorstellung von der sogenannten „denkende[n] Hand“, ein Topos der Frühen Neuzeit, wird auch in der Kunsttheorie verfolgt. Hadjinicolaou führt die „Erzählung van Hoogstratens über die denkende Hand“ (86, 77ff.) an: Im Künstlerwettstreit zwischen François Knipbergen (1596–1674), Jan van Goyen (1596–1656) und Jan Porcellis (1582–1632) sollen alle drei die gleiche Landschaft malen, das Ergebnis sind jedoch drei völlig unterschiedliche Bilder (*Inleyding tot de hooge schoole der Schilderkonst*, 1678, 237f.). Letztlich ging Porcellis als Sieger aus dem Paragone hervor, denn er bildet das innere Bild und damit „das *Disegno* (*Idea*)“ ab, indem er mit seinem Pinsel „handelt“ (79). Van Goyens Gemälde hingegen sei ein Paradebeispiel für eine körperliche und performative Kunst, „eine vom Körper her entfaltete Kraft, die dem Betrachter als gestaltete Form und somit als unabhängige *Dynamis* entgegenkommt.“ (80) Die Dienerschaft der Hand gegenüber dem Intellekt wird nicht zuletzt von Marco Boschini infrage gestellt, wenn er den Bildprozess und Farbauftrag mehr als Denkprozess denn als Idee beschreibt (87). Letztlich betreffen alle Äußerungen, die mit der denkenden Hand verbunden werden können, den Streit um die Vorherrschaft von Kopf oder Hand.

Die zentrale Rolle der Hand als „*extended mind*“ (80) bei den Rembrandtisten setzt einen habituellen Umgang mit dem Werkzeug voraus; so

Abb. 1 Arent de Gelder, *Selbstbildnis als Zeuxis*, 1685. Öl/Lw., 141,5 x 167,3 cm. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut (Hadjinicolaou 2016, Abb. 31)



wird „bodily memory of habits“ (im Sinne Marcel Mauss' und Pierre Bourdieu) zu „habitual memory“ (81; vgl. hierzu Herman Roodenburg, *The Eloquence of the Body. Perspectives on Gesture in the Dutch Republic*, Zwolle 2004, 12). De Gelders Formsuche sei durch den bewussten Einsatz des Zufallsprinzips der teilweise unkontrollierten Hand und einen radikalen Farbauftrag in Verbindung mit Kratztechnik bestimmt. Letztlich sei die Kunst der Rembrandtisten daher auch körperlich und performativ im Sinne der „denkenden Hand“ zu verstehen (86), was Intuition voraussetze. Diese verbinde sich wiederum mit der Tatkraft des handwerklichen Arbeitens, was bezeichnend für das *Handeling* sei – „Actio als körperliche *Articulatio*“ (92). De Gelder stellt sich selbst als Handwerker dar, der mehr mit Farben als mit Konstruktionswerkzeugen wie dem Zirkel arbeitet, etwa in seinem Gemälde *Selbstbildnis als Zeuxis* (1685, Städelsches Kunstinstitut; Abb. 1). Er zeigt sich als Maler, der mit den Händen denkt bzw. arbeitet und steht damit in der „Tradition der denkenden Hand, die dem Körper gegenüber der *Idea* der Neoplatoniker den Vorzug gibt.“ (95)

Weder de Gelder noch Fabritius scheuten sich, mittels eines expressiven Farbauftrags mit verschiedensten Mitteln die Spuren, die sie u. a. mit ihren Händen in den Bildern erzeugten, zu betonen, was Künstler, die vorgaben, nicht mit ihren Händen arbeiten zu müssen, zu einer ideologischen Aufwertung ihres künstlerischen Handelns als einer „noblen Tätigkeit“ nutzten, wie Hadjinicolaou überzeugend darlegt: „Es geht um den

Kampf zwischen dem Maler als Handwerker und dem Maler als Humanisten“ (112). Generell stammten die Rembrandt-Schüler aus gut situierten Familien, denn die Ausbildung beim Meister war kostspielig. Diese Theoriedebatte findet in einer Zeit statt, als sich die Künstler in den Niederlanden bereits von der Kategorisierung als Handwerker emanzipiert hatten. Die künstlerische Praxis sei zum Denkprozess erhoben und damit legitimiert worden (131).

Zentral war für die Rembrandtisten auch der Umgang mit dem Material, wie in Kapitel III erläutert wird: Farbe wurde „als Material eingesetzt und mit unterschiedlichen Mitteln bearbeitet, um Materialität zu evozieren, wodurch sie als gestaltete Form agieren“ konnte (136). Auch durch die besondere Art des Farbauftrags wird die Materialität des Malmittels betont, zugleich der Übergang vom Material zur Form als künstlerischer Prozess thematisiert. Dies stellt Hadjinicolaou als Charakteristikum der Kunst de Gelders in der Tradition Rembrandts heraus. Doch steigert sich bei diesem die Handhabung der Farbe nachgerade zu einem skulpturalen Umgang mit dem Material, was eine „intersensorielle Spannung“ erzeuge (171) – terminologisch etwas weniger hochtrabend bedeutet dies, dass nicht allein der Sehsinn, sondern auch der Tastsinn angesprochen wird.

VERMITTLUNG VON THEORIE UND PRAXIS?

Hadjinicolaou liefert nicht nur prägnante Beschreibungen der Bildinhalte, sondern, wie für seine These unabdingbar, auch der Malweise und des Farbauftrags (Kapitel IV). Voraussetzung dafür ist eine nahsichtige Untersuchung der Bilder, die dem Autor in den meisten Fällen offenbar möglich war. Dem Leser helfen zahlreiche Detailabbildungen, die Argumentation nachzuvollziehen (Abb. 2–5). Da die Farbe im Werk der Rembrandtisten eine zentrale Rolle spielt, wären noch mehr Farabbildungen wünschenswert gewesen: „Bezeichnend ist, dass Rembrandt und die Rembrandtisten mit der Farbmaterie nicht fortwährend einen Gegenstand definieren, sondern mit dem Surplus der Farbe handeln und somit zwischen Konkretion und Abstraktion pendeln“ (154). Die Malweise der Rembrandtisten wird entsprechend als „nicht der fixierenden Kraft der Linie“ folgend, sondern die „unbegrenzten Möglichkeiten der offenen Linie oder des Farbflecks“ nutzend charakterisiert (83). Der Autor geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er „seit Tizian, bei Rembrandt, aber auch bei de Gelder, Paudiß und Goya“ die Ablösung von Farbe und deren *Handeling* vom Gegenstand und damit eine Hinführung „durch ihre Eigenständigkeit zur abstrakten Kunst“ (228) konstatiert. Verschiedene künstlerische Prinzipien und Techniken, die von den Rembrandtisten eingesetzt wurden wie etwa das *non-finito* als Demutsgeste, das auf die niemals zu erreichende Perfektion verweist, oder das Prinzip des Zufalls, das in der Nass-in-Nass-Technik in nie gekannter Radikalität von de Gelder ausgeführt wurde (202ff.), werden erläutert und immer wieder an den Begriff des *Handeling* rückgebunden.

Da die Kunsttheorie für diese Untersuchung so zentral ist, wäre es wünschenswert gewesen, diese noch stärker mit den Bildbeschreibungen zu verklammern. Allerdings betont Hadjinicolaou: „Es gilt, das eigene, bildliche Potenzial dieser nicht primär mentalen Bildproduktion zu unterstreichen. [...] Vielmehr wird das Verhältnis zwischen Bild und Sprache hier als produktives Nebenei-

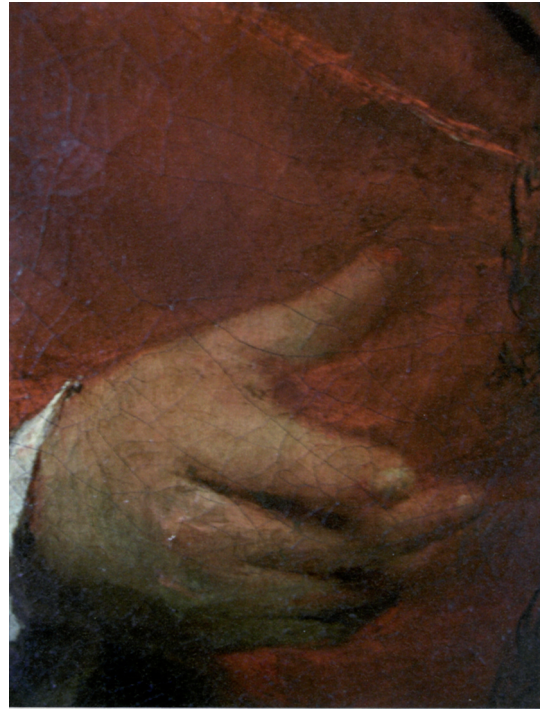
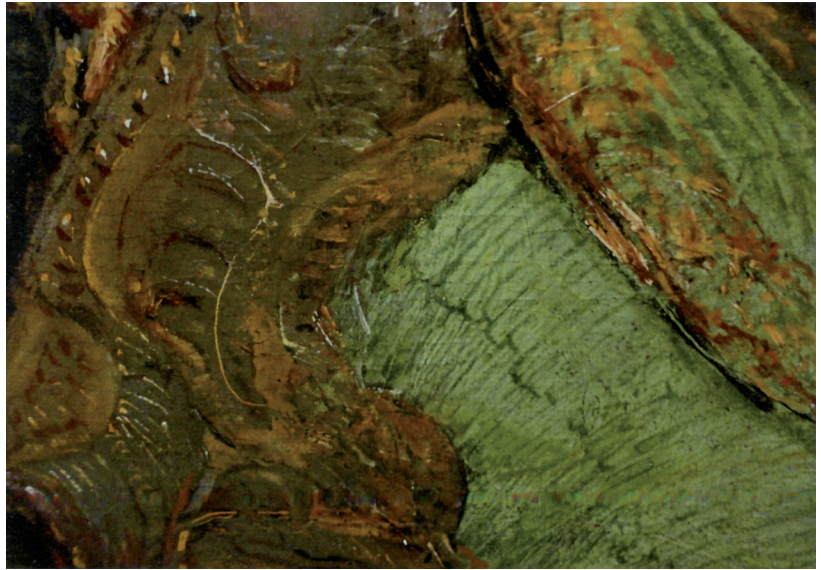


Abb. 2 Arent de Gelder, Porträt des Herman Boerhaave, um 1722, Detail. Öl/Lw., 79,2 x 63,5 cm. Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis (Hadjinicolaou 2016, Abb. 118)

ander verstanden, wenn Bilder nicht als Illustrationen der Theorie gesehen werden, sondern aus sich heraus Möglichkeiten generieren, die Theorie nachzuvollziehen oder sie sogar erzeugen können“ (289). Die teilweise sehr langen Passagen aus der kunsttheoretischen Literatur werden im Haupttext in der Originalsprache zitiert, die Übersetzungen in den Anmerkungen sind zumeist der älteren Forschungsliteratur entnommen und teils auf Deutsch übersetzt, teils auf Englisch belassen, was wohl arbeitsökonomischen Überlegungen geschuldet ist. Der Umfang und die Intensität des Quellenstudiums ist sicherlich eine der Stärken von Hadjinicolaous Arbeit.

Die kunsttheoretischen Positionen der verschiedenen Autoren – vor allem van Hoogstratens, der als Lehrer de Gelders eine wichtige Rolle spielte – werden konzise herausgearbeitet. Der Autor bewertet – der Logik seines Arguments folgend – die implizite Versprachlichung der Bildpraxis der Rembrandtisten durch van Hoogstraten als bedeutenden Schritt in der Entwicklung

Abb. 3 und 4 Arent de Gelder, Weibliche Figur (Allegorie?), um 1698, Details. Öl/Lw., 84 x 68 cm. Dordrecht, Dordrechts Museum (Hadjinicolaou 2016, Abb. 185 und 184)



der zeitgenössischen Kunsttheorie. Hier wäre der Wandel des allgemeinen Kunstgeschmacks anhand der Schrift van Hoogstraens noch klarer herauszuarbeiten gewesen. Am ehesten teilte der Kunsttheoretiker noch die ästhetischen Prämissen der Rembrandtisten, lobte etwa seinen Lehrer Rembrandt für dessen gelungenes *Houding* (die räumliche Organisation eines Bildes durch den geplanten Einsatz von Licht, Farbe und Schatten), nicht ohne auch vor einer zu ungleichmäßigen Verteilung von Licht und Schatten zu warnen (*Inleyding tot de hooge schoole der Schilderkonst*, 1678, 305f.), und schlägt sich damit auf die Seite der Kritiker des *Handeling* der Rembrandtisten. Houbraken erwähnt in der Biographie seines Lehrers van Hoogstraen allerdings, dass dieser in seinem Spätwerk dann doch so malte, wie er es selbst in seiner *Inleyding* kritisiert hatte (*De groote schouburgh*, Den Haag² 1753, 158f.).



MULTISENSORIALITÄT ZWISCHEN NÄHE UND DISTANZ

Gérard de Laireesse hingegen, dessen *Schilderboek* die bekannteste Schrift der Gegner des pastosen Farbauftrags repräsentiert, stuft die Rembrandtisten und deren ‚jugendverderbendes‘ Vorbild Anfang des 18. Jahrhunderts als Gefahr für junge Künstler ein. Er gehört mit Willem Goeree (1635–1711) und Joachim von Sandrart zu denjenigen Autoren, die sich im Sinne eines akademischen

Abb. 5 Arent de Gelder, Esther, Ahasver und Haman (oder Mordechai), um 1680, Detail. Öl/Lw., 105 x 150 cm. Dortrecht, Dor-drechts Museum (Hadjini-colaou 2016, Abb. 111)



Klassizismus abschätzig über das Prinzip des Zufalls äußern. Karel van Mander hingegen hält ungewöhnliche Praktiken in Bezug auf den Farbauftrag etwa mit einem Schwamm oder den Fingern für zulässig, wenn damit das gewünschte Resultat erzielt werden kann (*Das Lehrgedicht des Karel van Mander*, hg. v. Rudolf Hoecker, Den Haag 1916 [1604], 224ff.). Weiterhin kritisiert de Lairese die Farbpalette der Rembrandtisten, die von der Verwendung erdiger Töne dominiert wird und sich laut Hadjinicolaou bewusst von der „regenbogenartigen Farbanordnung“ der Klassizisten abhebt (96). Darüber hinaus verurteilt de Lairese das Impasto, vor allem das Hell-Dunkel, als unnatürlich (*Groot Schilderboek*, Bd. 1, Haarlem 1740, 323f.). Andere Kritiker wie van Hoogstraten und Houbraken loben dagegen gerade die Lebendigkeit des Kolorits bei Rembrandt. Laut Hadjinicolaou verstrickt sich de Lairese in einen Widerspruch, indem er einerseits folgerichtig konzidiert, dass Rembrandts Farbauftrag der Natur nahe komme, weshalb die Bilder dem Leben glichen, andererseits aber postuliert, dass die Künstler kein Interesse daran haben sollten, sich die Natur zum Vorbild zu nehmen. Doch das Wesen der Kunst in der Erforschung der Natur zu sehen, war ja gerade die ästhetische Position, die Rembrandt seinen Schülern zu vermitteln suchte (241ff.).

In seinem letzten Kapitel widmet sich der Autor dem Topos von „nah und fern“, der mehrere ästhetische Prämissen der Rembrandtisten umfasst, darunter den Zufall, die widersprüchliche Lebendigkeit und die Bewegung. Nahsichtig betrachtete Werke der Rembrandtisten zeigen einen hohen

Abstraktionsgrad gegenüber den dargestellten Gegenständen, erst aus der Ferne lassen sich die Formen wirklich erkennen und deuten. Zugleich gehe von den Bildern jedoch ein besonderer taktile *appeal* aus, der Tastsinn wird gereizt, so dass die Gemälde den Betrachter gewissermaßen aufrufen, sie wenigstens „mit dem Auge zu berühren“ und auch aus der Nähe zu betrachten (331). Darüber hinaus könnten Bilder „als Produkte einer gesamtkörperlichen Aktion im Sinne eines verkörperten Denkens und einer multisensorischen Bildwahrnehmung“, als Formen von *intersensoriality* verstanden werden (345f.), da sie die – von den Lichtverhältnissen abhängige – Bewegung des Betrachters in einem haptischen Raum forderten (347). Hadjinicolaou geht von Bildern als aktiven Objekten aus, die sich im Wechselspiel mit dem Betrachter entfalten. „Die Bilder der Rembrandtisten setzen anhand des *Handeling* solche Kräfte frei, die uns direkt betreffen, berühren und bewegen, sodass dem Betrachter das körperliche Verhältnis von Nähe und Distanz bewusst wird, was aber durch die ständige Betätigung des eigenen Körpers als Erfahrungsinstrument vergessen wird. Dieser Prozess ist kein neurobiologischer, sondern ein den gesamten Körper einbeziehender.“ (354) Eine explizite Auseinandersetzung mit oder auch Abgrenzung von Horst Bredekamps Bildakttheorie (*Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen* 2007, Berlin 2010) findet in methodologischer Hinsicht allerdings nicht statt.

In seinem Fazit beurteilt Hadjinicolaou das *Handeling* der Rembrandtisten, dem im Sinne der *varietas* verschiedene Arbeitsweisen zugrunde lie-

gen, als zukunftsweisend: Es weise „Formenelemente auf, die erst in der Moderne begannen, sich konsequent zu entfalten“ (355). Der Autor kann zeigen, wie vielfältig und „modern“ die Methoden der Rembrandtisten waren, insbesondere de Gelder erfährt neben anderen zeitgenössischen Künstlern eine Aufwertung, indem seine Überbietungsanstrengungen gegenüber der Technik Rembrandts den Weg für Maler wie Constable, Gainsborough oder Turner frei machten, die Hadjinicolaou als späte Nachfahren der Rembrandtisten sieht (134f., 227f.). Ein vertiefend zu untersuchender Aspekt, den Hadjinicolaou in seiner anre-

genden Arbeit anspricht, ist die Herausbildung einer vergleichbaren „Malideologie“ nördlich und südlich der Alpen in einer detaillierten Zusammenschau der Bild- und Schriftquellen. Der Autor hat mit dieser Arbeit methodisch einen möglichen Weg für eine solche künftige Aufgabe aufgezeigt.

DR. INKE BECKMANN
Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München,
inkebeckmann@web.de

Ein Architekt im Exil: Bruno Tauts japanische Tagebücher

Manfred Speidel (Hg.)
Bruno Taut in Japan. Das Tagebuch. Berlin, Gebr. Mann Verlag.
Band 1: 1933, 2013.
247 S., Ill., graph. Darst., Kt.
ISBN 978-3-7861-2692-8.
Band 2: 1934, 2015. 303 S., Ill., Kt.
ISBN 978-3-7861-2702-4.
Band 3: 1935–1936, 2016.
304 S., Ill., Kt., Pläne.
ISBN 978-3-7861-2703-1. Je € 59,00

Bruno Taut ist nicht nur der vielbewunderte expressionistische Phantast der Jahre um 1919 und der hochberühmte Berliner Siedlungsarchitekt der späteren Weimarer Republik, sondern auch ein in seiner besonderen Stellung einzigartiger Akteur der japanischen Architektur- und Kulturgeschichte. Während die bis 1932 in Deutschland ausgeführ-

ten Bauten und veröffentlichten Schriften Tauts schon seit Langem im architekturhistorischen Kanon etabliert sind, verhält es sich mit seinen ab 1933 im japanischen Exil entstandenen Arbeiten anders. Dass er hier, in der kurzen Zeitspanne zwischen seiner Ankunft in Tsuruga am 3. Mai 1933 (*Abb. 1*) und seiner Abreise nach Istanbul am 15. Oktober 1936, eine bis heute im japanischen Selbstverständnis fest verankerte, bedeutende und immer noch nachwirkende Rolle spielte, wurde dem deutschen Publikum über einen kleinen Spezialistenkreis hinaus erst durch die umfassenden Arbeiten Manfred Speidels bekannt. Zum einen publiziert Speidel seit Jahren Aufsätze zum Thema, zum anderen gab er über die letzten beiden Jahrzehnte in steter Folge die zuvor meist nur auf Japanisch erschienenen Schriften Tauts aus den entsprechenden Jahren heraus: *Das japanische Haus und sein Leben*, 1997; *Ich liebe die japanische Kultur. Kleine Schriften über Japan*, 2003; *Ex Oriente Lux. Die Wirklichkeit einer Idee. Eine Sammlung von Schriften 1904–1938*, 2007; *Nippon mit europäischen Augen gesehen*, 2009; *Japans Kunst mit europäischen Augen gesehen*, 2011.