

Transkulturelle Vernetzungen der Moderne: Eine materialästhetische Revision des Japonismus

Vera Wolff

Die Rache des Materials. Eine andere Geschichte des Japonismus.

Zürich/Berlin, Diaphanes 2015.

408 S., 152 Farb- und s/w Abb.

ISBN 978-3-0373-4664-8. € 39,95

Das Buch ging aus der Dissertation hervor, mit der Vera Wolff 2012 im Fach Kunstgeschichte an der Universität Hamburg promoviert wurde. Während sein Titel *Die Rache des Materials* zunächst Rätsel aufgibt, lässt der Untertitel die theoretische Disposition und das Ziel der Arbeit erahnen: Sie will der formalstilistischen Definition des Japonismus eine andere Rezeptionsgeschichte japanischer Kunst gegenüberstellen und knüpft damit an Monika Wagners materialästhetischen Gegenentwurf zur Stilgeschichte der Nachkriegskunst an (*Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001). Dass die Entstehung der Moderne mit der Rezeption japanischer Farbholzschnitte durch die französischen Impressionisten begann, gehört spätestens seit dem Diagramm, das Alfred H. Barr 1936 für die MoMA Ausstellung „Cubism and Abstract Art“ konstruierte, zu den allgemein akzeptierten, aber selten diskutierten Hypothesen der Kunstgeschichte der Moderne.

Wolff geht davon aus, dass der Rezeptionsprozess japanischer Kunst seit dem Impressionismus nicht nur eine „Revolution des Sehens“ bewirkte, sondern auch die ästhetische Differenz zwischen westlicher und fernöstlicher Kultur und Kunst materialästhetisch verabsolutierte. Dem *material turn* in der Kunstwissenschaft folgend, stellt das Buch die formalstilistische Definition des Japonismus in Frage, indem sie die Paradigmen des im 19.

Jahrhundert einsetzenden Rezeptionsprozesses der Materialien japanischer Kunst untersucht. Daraus erhofft sich die Autorin nicht allein eine neue Perspektive auf den Moderne-Diskurs, sondern auch die Möglichkeit, die Entstehung des westlichen Japan-Images und seiner Rückwirkung auf die japanische Kunst selbst medientheoretisch neu zu überdenken. Während die ersten drei Kapitel die mit den Stoffen Ton, Holz, Papier und Lack assoziierten Stereotypen behandeln, interpretiert das vierte Kapitel das Programm der japanischen Avantgarde-Gruppe Gutai (aktiv zwischen 1954 und 1970). Wolffs methodenkritische Auseinandersetzung mit dem Begriff Japonismus mündet somit in die kontrovers diskutierte Frage, ob es sich bei dem Avantgardismus in der japanischen Kunst der Nachkriegszeit um ein Derivat der westlichen Moderne oder um eine autonome Ausprägung handelt.

TEE UND KERAMIK, HOLZ UND BAMBUS

Im ersten Kapitel „Ton und Tee“ untersucht die Autorin anhand umfassender Sammlungs- und Literaturstudien den komplexen Prozess der Entdeckung der japanischen Teekeramik und der sich daraus entwickelnden Ästhetisierung des Materialcharakters japanischer Kunst zwischen 1860 und 1920. Während das seit dem 17. Jahrhundert aus Ostasien nach Europa importierte Porzellan die Überlegenheit der materiellen Kultur Chinas bewies und zur Erforschung ihrer Techniken anregte, begann man in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die primitivere Formgebung und Herstellungsweise der japanischen Töpferkunst zu schätzen. Wie die Kontroverse zwischen dem Liverpoolsamer Sammler James Lord Bowes und dem Zoologen und Anthropologen Edward Sylvester Morse, Begründer der riesigen Sammlung japanischer Keramik am Museum of Fine Arts in Boston, erkennen lässt, glaubte man seit den 1870er Jahren in der Teekeramik das von der dekorierten Ex-

portware der Meiji-Zeit (1868–1912) zu unterscheidende, ursprüngliche japanische Gefühl für die Schönheit des Materials zu entdecken. Hinzu trat die Präsentation der japanischen Teekultur auf Weltausstellungen und nach der Jahrhundertwende die nationalistische Kulturtheorie des Kunsthistorikers Okakura Kakuzō (1862–1913), dessen Bücher *The Ideals of the East* (London: J. Murray, 1903) und *The Book of Tea* (New York: Putnam's, 1906) den Zusammenhang von Tee und Zen-Buddhismus erläuterten und damit die Bestätigung für die spirituellen Wurzeln japanischer Ästhetik liefern sollten. Freilich zeigten die auf Englisch verfassten Schriften Okakuras ihre volle Wirkung erst in den 1920er Jahren, nachdem sie ins Deutsche, Französische und Japanische übersetzt worden waren.

Wie die Autorin zeigt, entsprachen dem Klischee von der natürlichen Ursprünglichkeit japanischer Kunst die unregelmäßige Oberfläche, die zerlaufenden Glasuren, die zufälligen Sprünge im Ton sowie der Abdruck der Hand des Töpfers, die vor allem für die meist unbemalte Raku-Teekeramik typisch sind. Heute weiß man, dass berühmte Raku-Teeschalen seit dem 16. Jahrhundert von aristokratischen Patronen und Meistern der Teezeremonie nicht nur gesammelt, sondern auch eigenhändig hergestellt worden sind, was ihnen die Aura „berühmter Stücke“ (meibutsu) einbrachte (Morgan Pitelka, *Handmade Culture. Raku Potters, Patrons, and Tea Practitioners in Japan*, Honolulu 2005). Davon, dass die Töpferei im alten Japan zu den eleganten Freizeitbeschäftigungen der Elite gehört hatte, scheinen bereits die französischen Künstler erfahren zu haben, die seit den 1880er Jahren im Töpferhandwerk eine neue Kunstform entdeckten. Bemerkenswert ist auch, dass der englische Maler Bernard Leach (1887–1979) ab 1911 in Tokyo bei dem letzten Meister der auf Ogata Kenzan (1663–1743) zurückgehenden dekorativen Rimpa-Keramik in die Schule gegangen ist, bevor er die Studiokeramik in England heimisch machte. In Deutschland versprach man sich hingegen, wie Wolff überzeugend darstellt, aus der Zusammenführung der „taktile Wahrnehmungsfähigkeit“ der Japaner mit der von moder-

ner Gebrauchskeramik geforderten Funktionalität eine Belebung des Industriedesigns. Hier wäre interessant zu erfahren, wie die von Walter Gropius 1920 gegründete Bauhaus-Töpferei mit der Unvereinbarkeit von handgefertigtem Unikat und serieller Vervielfältigung umging.

Das zweite Kapitel untersucht die Entstehung der Klischees, die bis heute mit den als nationaltypisch empfundenen Materialien Holz und Bambus verbunden werden. Während die japanischen Pavillons auf den Weltausstellungen vom 19. bis ins 20. Jahrhundert wechselweise die historischen Bautypen des Teehauses und Teegartens, des Shinto-Tempels oder repräsentativer Tempel zum Vorbild hatten, entdeckte der deutsche Architekt Bruno Taut im japanischen Wohnhaus die auch für das moderne Bauen vorbildliche Funktionalität und Materialgerechtigkeit. Taut, der von 1933 bis 1936 als Emigrant in Japan lebte, suchte die japanischen Architekten von der Bedeutung der traditionellen Wohnarchitektur für das moderne Bauen zu überzeugen, verhalf aber auch dem nach 1945 im „Japanese Modern“ aufgehenden Möbeldesign zum Durchbruch. Ein Blick auf die vor 1945 entstandenen Bauten des Architekten Maekawa Kunio (1905–1986) hätte hier zeigen können, zu welchen Ergebnissen der Kompromiss zwischen traditioneller Holzarchitektur und der Maschinenästhetik von Le Corbusier führen konnte (vgl. Jonathan M. Reynolds, *Maekawa Kunio and the Emergence of Japanese Modernist Architecture*, Berkeley/Los Angeles/London 2001).

Den bereits von deutschen, englischen und japanischen Kunsthistorikern vorgelegten Studien zu den politischen und ideologischen Verbindungen zwischen Japans kultureller Identitätssuche und moderner Selbstinszenierung kann die Autorin wenig Neues hinzufügen. So hat Yuko Kikuchi zeigen können, dass die sozialreformerischen Theorien von John Ruskin und William Morris in der von Yanagi Sōetsu (1889–1961) 1924 gegründeten Volkskunst-Bewegung (Mingei) eine Interpretation erfuhren, die der Kulturpolitik des Kaiserreichs Japan auch in seinen Kolonien in Korea

und Taiwan dienlich war (*Japanese Modernisation and Mingei Theory. Cultural nationalism and Oriental Orientalism*, London/New York 2004).

JAPAN UND DIE EUROPÄISCHE MODERNE

Das dritte Kapitel „Papier, Tusche, Lack“ vereint drei Fallstudien zu Japans Bedeutung für die moderne Malerei: Es untersucht das Werk von Yves Klein, den Unterricht des Bauhaus-Lehrers Johannes Itten sowie die für die Wuppertaler Lackfabrik geschaffenen Farbtafeln von Oskar Schlemmer und Willi Baumeister. Der französische Performancekünstler Yves Klein lebte von 1952 bis 1954 in Tokyo, wo er den Titel eines japanischen Judo-Meisters erwerben wollte, scheint dort als Vermittler der abstrakten Malerei seiner Mutter Marie Raymond aber auch mit der japanischen Kunstszene in Kontakt gekommen zu sein. Klein entwarf seine Theorie der radikalen Abkehr von Linearität und Zeichnung zugunsten der reinen Farbflächenmalerei noch im Jahr seiner Rückkehr. In seinem 1959 gehaltenen Vortrag an der Sorbonne sieht Wolff eine bewusste Attacke auf den „Linienkult“, der sich aus der Idealisierung der ostasiatischen Tuschmalerei und Kalligraphie durch Okakura Kakuzō entwickelt habe. Zu überlegen bliebe, ob Klein mit seiner Polemik gegen die Japonismen des abstrakten Expressionismus nicht auch die Absicht verfolgte, den Stammbaum der modernen Malerei zu seinen Gunsten umzuschreiben. Schließlich hatte er behauptet, dass nicht Kasimir Malewitsch, sondern er selbst die monochrome Flächenmalerei erfunden habe (vgl. Nuit Banai, *Yves Klein*, London 2014, 49).

Gegenüber Kleins „Befreiungsgeschichte der Farbe“ ist der Bezug zu Japan im esoterischen Lehrprogramm des Reformpädagogen und Leiters eines Bauhaus-Vorkurses Johannes Itten deutlicher auszumachen. Itten verdankte seine Vorstellungen von der Spiritualität ostasiatischer Kunst teils den Schriften englischer und deutscher Experten, teils dem Kontakt mit japanischen Malern, die ihn darin bestärkten, die Linie in der Tuschemalerei als Ausdruck seelischer Empfindungen zu deuten. Diese die Kreativität des ostasiatischen Malers und Kalligraphen mystisch verklärende In-

terpretation findet sich nicht nur in Okakuras Schriften, sondern, wie die Autorin nachweist, auch in Interpretationen der chinesischen Kunsttheorie durch Ostasien-Kunsthistoriker wie Laurence Binyon, Otto Kümmerl und Ernst Grosse. In Ittens Konzept des schöpferischen Automatismus erkennt sie zudem die Absicht, der „Seele im technischen Zeitalter“ zum Ausdruck zu verhelfen. Hier wäre auch an die Existenzphilosophie Martin Heideggers oder an C. G. Jung zu denken, die in Daoismus und Zen-Buddhismus die geistigen Voraussetzungen suchten, mittels derer es gelingen sollte, die Geist-Seele-Antinomie zu überwinden.

Der folgende Abschnitt beschäftigt sich mit der Rolle der Lackierkunst in der Kunstindustrie des Nationalsozialismus. Bekanntlich wurden vom NS-Regime diskreditierte Künstler, unter ihnen Oskar Schlemmer und Willi Baumeister, zwischen 1937 und 1944 von dem Chemiker und Begründer der Wuppertaler Lackfabrik Kurt Herberts ange stellt, um durch die Erforschung historischer Maltechniken die künstlerische Anwendbarkeit von Industrielacken zu erproben. Japanische Lackarbeiten hatten seit dem 16. Jahrhundert zu den heiß begehrten Exportwaren aus Ostasien gehört. Lack wurde wegen seiner konservierenden und glättenden Eigenschaften geschätzt und in Ermangelung des in Ostasien heimischen Lackbaums bis zur Erfindung synthetischer Kunstharze um 1900 mittels des aus Südostasien importierten Schellacks imitiert. Unter den mit Spachtel oder Spritzpistole auf Papier, Holz oder Blech aufgetragenen Vorlagen für die Oberflächenbeschichtung mit Dispersionslackfarben ahmen zwar einige Beispiele die durch Abnutzung entstandene Patina der schwarz-roten Negro-Lacke nach, aber die durch Abdruck, Modulation, Fluidität und Patina erzielten Materialeffekte der für Herberts angefertigten Muster haben doch wenig mit den raffinierten Streu- und Einlegetechniken japanischer Gold- und Perlmutterlacke gemeinsam.

Auch die japanischen Hängerollen im Stil der „gebrochenen Tusche“ (haboku), die Herberts in *Modulation und Patina* (erst 1989 im Verlag Hatje

Cantz mit dem Untertitel *Ein Dokument aus dem Wuppertaler Arbeitskreis um Willi Baumeister, Oscar Schlemmer, Franz Krause, 1937–1944* erschienen) neben europäischen Beispielen für Modulation abbildete, sprechen mehr für den universalen Anspruch einer Weltgeschichte der Farbe als für die Bedeutung japanischer Maltechniken für die Entwürfe des Wuppertaler Arbeitskreises. Wie Baumeister 1943 formulierte, sahen die im Lackprojekt angestellten Künstler den Sinn ihrer Tätigkeit darin, „zum Kernpunkt des Technischen in der modernen Malerei“ vorzudringen (Alexandra Dern, *Modulation und Patina*, Ausst.kat. Museum für Lackkunst, Münster 2004, 17). Dass dafür, wie Wolff glaubt, das japonistische Konzept von der Naturnähe japanischer Kunst verantwortlich war, ist wenig einleuchtend.

SUBVERSION DES EUROZENTRISMUS

Welches Echo das materialästhetische Japan-Image in der japanischen Nachkriegskunst auslösen sollte, erfährt der Leser in dem den Buchtitel *Die Rache des Materials* aufgreifenden Schlusskapitel. Es handelt sich bei diesem Motto um ein Zitat aus dem 1956 von dem Maler und Kunstkritiker Yoshihara Jirō (1905–1972) verfassten Manifest der zwischen 1954 und 1972 tätigen Gutai-Gruppe avantgardistischer Nachkriegskunst (<http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html>). In diesem pathetischen, die Vergänglichkeit der Dinge und des Lebens, die Schönheit der Ruinen und die Befreiung der Materie vom Geist verherrlichenden Text erkennt Wolff die Forderung nach einer radikalen Abkehr von der japonistischen Ästhetik der Differenz, an der die Kunstkritik auch in der Nachkriegszeit festzuhalten drohte.

Die Materialanalyse einiger Bilder von Hiraga Kazuo (1924–2008) und Murakami Saburō (1925–1996) führt zu dem Ergebnis, dass die selbsttätige Zersetzung der Bildfläche durch die Mischung von Ölfarben mit japanischem Leim beabsichtigt war und daher als kulturpolitisch subversiver Protest gegen die materielle Unvereinbarkeit der „Malerei im westlichen Stil“ (Yōga) und der japanischen Malerei (Nihonga) zu deuten sei (Wolff, 307f.;

336f.). Erst die radikale Abkehr von der Bevormundung durch das eurozentrische Japan-Image ermöglichte den japanischen Künstlern nach der Atomkatastrophe von Hiroshima in der Zeit des Kalten Krieges den Anschluss an die internationale Avantgarde. Damit will die Autorin ein Interpretationsmuster widerlegen, das auf den Kunstkritiker Michel Tapié zurückgeht, der in der abstrakten Malerei der Gutai-Künstler das Fortleben der Zen-Malerei und Kalligraphie sehen wollte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Buch trotz der Komplexität des Materials dank der umfassenden Literaturkenntnis und des hohen Reflexionsniveaus der Autorin viele Probleme anschnidet, die zur disziplinenübergreifenden Betrachtung des Japonismus seitens der europäischen wie auch der ostasiatischen Kunstwissenschaft auffordern (vgl. Inaga Shigemi, *Is Art History Globalizable? A Critical Commentary from a Far Eastern Point of View*, in: James Elkins [Hg.], *Is Art History Global?*, Routledge 2007, 249–279). Die Zumutung, den interkulturellen Prozess der Modernisierung aus westlicher wie aus japanischer Perspektive zu hinterfragen, wird zur Methodendiskussion der Kunstwissenschaft beitragen, gleich, ob man den Resultaten der materialästhetischen Untersuchung im Einzelnen zustimmt oder nicht.

PROF. DR. DORIS CROISSANT