



LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Japanische Kunstgeschichte von Oskar Münsterberg. I. Verlag George Westermann. Braunschweig.

Das Buch ist nicht die kritische Geschichte der japanischen Kunst, welche wir wünschen. Zwar fehlt es in der japanischen Literatur nicht an Vorarbeiten über die Künstlergeschichte, sowie an kunstgeschichtlichen Arbeiten, welche mehr Aufzählung von Einzelheiten als systematische Darstellungen sind, allein die kritische Durcharbeitung dieses literarischen Materials in stetem Hinblick auf die in Japan befindlichen schwer zugänglichen und die in europäischen und amerikanischen Sammlungen zerstreuten Kunstwerke ist eine Arbeit, welche kaum noch in Angriff genommen ist und deren Durchführung Dezennien in Anspruch nehmen wird. Münsterbergs Buch bezweckt eine vorläufige Orientierung. Es ist aus Aufsätzen entstanden, welche in Westermanns Monatsheften erschienen waren und dieser Ursprung ist nicht völlig verwischt. Die Disposition ist nicht allenthalben ganz klar und sicher. Ein einleitendes Kapitel sucht die Bedingungen der japanischen Kunstentwicklung darzulegen. Mit Recht wird gleich eingangs betont, daß das Fehlen einer monumentalen Architektur auch die Richtung der anderen Künste nach dem Intimen, nach gewissenhafter Beobachtung und sorgfältigster Durcharbeitung der Einzelheiten bestimmt hat. Dann hat der Ausschluß des Nackten aus der Darstellung des Menschen die freie Entfaltung der Plastik verhindert, so daß das malerische Empfinden, das wohl bei den Orientalen unter den künstlerischen Fähigkeiten die stärkste ist, in allen Künsten vorherrscht.

Die japanische Kunst ist nicht autochthon, sondern mit dem Buddhismus von China übernommen und zwar auf einer ziemlich hohen Entwicklungsstufe, und sie hat in ihren stilistischen Prinzipien diese Grundlage niemals verlassen. Sie ist bei höchstem Können in allem Technischen auf einer Entwicklungsstufe stehen geblieben, welche die europäische Kunst längst überschritten hat; und sie hält bei aller Feinheit der Naturbeobachtung im Einzelnen an einer Stilisierung des Ganzen fest, welche wir als Beengung empfinden. Die Japaner sind sich bewußt, daß sie stark stilisieren und sie erblicken darin einen Vorzug ihrer Kunst. Ohne Stilisierung gibt es selbst im äußersten Naturalismus keine Kunst; aber jede Stilisierung beruht auf Konvention. Stilistische Konventionen, welche weit von den unsrigen abweichen, befremden uns und erschweren den Genuß wie die kritische Würdigung der Kunstwerke. Das ist nun bei der japanischen Kunst in hohem Maße der Fall. Was den Europäer unmittelbar ansprechen kann, ist nur die harmonische Gesamterscheinung und die unübertreffliche technische Durchbildung; sein Blick haftet an der Oberfläche und dringt nicht in das innere Wesen der Kunstwerke; die japanische Kunst erscheint ihm seelenlos. Nun weiß ich nicht ob die japanische Kunst Werke von solcher Tiefe des geistigen Gehalts wie die vatikanischen Fresken Raphaels und Michelangelos oder von solcher Intensität des Ausdrucks wie Rembrandts Anatomie im Mauritshuis oder auch Landschaften von einer Stimmungsgewalt wie die Ruysdaels hervorgebracht hat und ich bezweifle es, aber schon eine ziemlich oberflächliche vorurteilslose Betrachtung zeigt, daß ihr Ausdruck und Stimmung wohl zu Gebote stehen, und daß nur die Mittel durch welche sie erreicht werden andere sind als die uns geläufigen. Aber auch sie erscheinen uns

somit weniger fremdartig wenn wir uns bewußt bleiben, daß die japanische Kunst auf einer tieferen Entwicklungsstufe steht als die europäische und wenn wir vergleichende Blicke auf ältere Phasen dieser werfen. In dem vergleichenden Überblick europäischer und japanischer Kunstentwicklung, den Münsterberg zu Anfang des zweiten Kapitels gibt, das Bildhauerei und Malerei enthält, erscheint leider die europäische Kunst in sonderbarer Verzerrung. Eine solche Deduktion ist auch verfrüht und führt nicht zum Ziele, man muß vom Einzelnen ausgehen, um der japanischen Kunst beizukommen.

Ein Umstand besonders erschwert die historische Erkenntnis der japanischen Kunst. Sie hat keine so lebhaft entwickelte Entwicklung wie die europäische. Alte Schulen dauern neben jüngern unendlich lange fort, der Charakter der Schulen ist ein sehr geschlossener, ihre Traditionen vererben sich durch viele Generationen, die geistige Abhängigkeit der Schüler von den Lehrern ist sehr groß, sie übernehmen deren Technik, deren Motive und finden darin Ersatz für eigenes selbständiges Naturstudium. Nur ganz große und ursprüngliche Begabung kann aus den Fesseln der Schule befreien und zu originalen Schöpfungen führen, die wieder schulbildend wirken. Aus der hohen Technik der japanischen Künstler ergibt sich für uns die weitere Schwierigkeit für die Beurteilung der Kunstwerke, daß wir Originale und Abgeleitetes oder reine Kopien schwer unterscheiden können.

Der Buddhismus kommt aus Indien, so sind auch seine Göttertypen indische, selbst durch das chinesische und japanische Medium bleibt der indische Typus fast unverändert. Von den Monstrositäten der indischen Kunst hält sich die japanische frei. In den großen Erzbildern Buddhas erreicht sie nicht nur äußerlich eine hohe Monumentalität, aber auch kleinere Figuren erfreuen durch ihre konsequente Stilisierung. Münsterberg bezeichnet den Stil als griechisch-indisch. Anklänge an die griechische Formbehandlung sind, namentlich in der Behandlung der Gewänder, vorhanden. Wenn er aber behauptet, daß nur eine hohe Kultur wie die Griechische die Pose der ruhig stehenden Figur mit dem feierlich drapierten Gewand erfinden konnte; daß wir bei allen Völkern in den Anfängen ihres künstlerischen Schaffens die Bewegung als das sachlich Interessantere und erst bei Erreichung einer gewissen Kunsthöhe die Ruhe dargestellt finden, so ist dies ein Irrtum. Die Plastik ist in jeder primitiven Kunst die Kunst der ruhenden Form, die Malerei und das Relief die der Bewegung. Es ist deshalb auch nicht zutreffend, wenn er annimmt, die bewegteren Figuren der buddhistischen Kunst seien ältere vorbuddhistische Typen.

Im 12. und 13. Jahrhundert betritt die japanische Plastik den Weg selbständiger Naturbeobachtung und es entstehen sehr bedeutende Werke, welche den europäischen Skulpturen der gleichen Zeit nahe stehen, sie aber darin überholen, daß sie schon vollständig treffende Portraits geben. Sehr merkwürdig als Darstellung eines nahezu völlig nackten Körpers ist ein Laternenträger aus dem Kloster Kofukui. Die Haltung des Mannes, der mit Anspannung aller Kräfte eine schwere Last trägt, ist äußerst genau studiert. Die Figur hat eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Silen der im Hause des Popidius Priscus in Pompeji gefunden wurde, ja sie ist wohl noch realistischer als jener.

Hier wären die plastischen Darstellungen von Tieren zu erwähnen, deren Münsterberg nicht gedenkt. Es ist eine der ganzen asiatischen Kunst eigene Erscheinung, daß die Darstellung von Tieren früher zur Vollendung reift als die von Menschen. Tierbilder von Erz gehören denn auch zum Besten, was die japanische Kunst hervorgebracht hat.

Fremdartiger als die Plastik der Japaner berührt uns ihre Malerei. In der Plastik werden allzustarke Abweichungen von der Natur schon durch die Körperlichkeit verhindert, in der Malerei, die körperliche Erscheinungen auf die Fläche überträgt muß das, was ich oben als Konvention bezeichnet habe, in weit stärkerem Maße hervortreten.

Die Darstellung des Menschen bleibt mangelhaft, weil Aktstudien nicht getrieben wurden und die Maler in Folge dessen keine ausreichende Kenntnis des menschlichen Körpers hatten. Das hindert nicht, daß die Bewegungsmotive ausdrucksvoll behandelt werden, die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts, die überhaupt so manche Analogien zur japanischen hat, bietet hiezu Beispiele in Menge. Es hindert auch nicht die exakte Wiedergabe der sichtbaren Körperteile, namentlich wissen die Maler die Gesichter cha-

rakteristisch und mit sprechender Mimik zu geben. Aber im Ganzen erleidet die Gestalt eine Stilisierung, die oft in Manier übergeht.

Auf dieser gemeinsamen Grundlage gibt es in der japanischen Kunst nach Zeit und Schule große Verschiedenheiten. Am meisten entsprechen uns die skizzenhaft behandelten Bilder, welche mit wenigen sicheren Strichen das Wesentliche der Erscheinung geben.

Die Landschaft nimmt in der japanischen Kunst einen breiten Raum ein. Münsterberg bemerkt über sie: »Japanische Landschaften müssen immer — wie bei uns im Mittelalter — begrifflich aufgefaßt werden. Der Sonnenaufgang ist nicht ein Niederschreiben der Lichtreflexe, sondern eine Manifestation des Tages; die Wiese mit den blühenden Blumen ist als Lustort des Frühlingsfestes und der Jugendliebe empfunden, und so hat jede Darstellung ihre sinnvolle Bedeutung. Stets empfindet der Japaner eine feine poetische Idee.« Das mag im Allgemeinen richtig sein. Auf einem beschneiten Bergpfad wandert einsam ein Mann, von einem gegenüberliegenden Berge stürzt ein Wasserfall herab. Einen einsamen Menschen in die großartige winterliche Landschaft zu stellen, ist ein poetischer Zug. Allein es ist nicht gleichgiltig, wer der Mann ist. Wenn ein Holzknecht im Winter auf Bergen herumsteigt, so tut er es in Ausübung seines Berufs und das läßt uns gleichgiltig. Hier erfahren wir, daß der Mann ein Dichter ist, und damit erfährt die Poesie des Bildes eine Steigerung, denn wir nehmen an, daß er in der großartigen Natur ästhetische Anregungen sucht und findet. Aber diese Steigerung setzt voraus, daß wir etwas wissen, was das Bild nicht unmittelbar aussprechen kann. Dieser Zug ist keiner bildenden Kunst fremd, auch unserer nicht, und er tritt zu Zeiten stärker hervor, zu Zeiten mehr zurück. Sein Vorherrschen beeinträchtigt die Gemeinverständlichkeit der Kunst. Da wir nicht zu den Wissenden gehören, wird unser Verständnis der japanischen Kunst namentlich der japanischen Landschaft stets unvollkommen bleiben. Ich bin indes nicht ganz überzeugt, daß wir hinter jeder japanischen Landschaft noch eine außerhalb der unmittelbaren Darstellung liegende poetische Idee zu suchen haben, bei vielen liegt die Poesie im Bilde selbst. Die Landschaften mit hohen Bergen, deren Fuß in Nebel gehüllt ist, müssen bei ihrem ersten Auftreten sehr poetisch gewesen und auch so empfunden worden sein. Durch unendliche Wiederholung ist das Motiv für uns verblaßt, es fragt sich aber, ob nicht ein Volk mit beständigerem Kunstgefühl auch von den Wiederholungen noch eine lebhaftere Anregung empfängt.

Viele japanische Landschaften bieten uns trotz ihrer fremdartigen Stilisierung einen starken ästhetischen Genuß. Hier wäre Hiroshige zu erwähnen gewesen, auch wenn er nur für den Farbenholzschnitt gearbeitet haben sollte. Seine Landschaften sind freilich jungen Datums und stehen vielleicht schon unter europäischem Einfluß, aber sie bringen das japanische Raumgefühl am klarsten und kräftigsten zum Ausdruck. Man blickt von hohen Standpunkten in weite, reiche Landschaften, welche durch sichere Auswahl des Bedeutenden klar gegliedert sind. Die Abstufungen der Farbe und des Lichtes sind äußerst fein gestimmt, Schlagschatten fehlen, wie allenthalben in der japanischen Kunst. Was wir an diesen Landschaften vor allem bewundern müssen, ist die Sicherheit des perspektivischen Blicks, mit welcher der Raum angeordnet ist und die in hohem Maß das Gefühl der Größe und Weite hervorruft. Diese Landschaften gehen nun wohl in ihrer perspektivischen Anordnung über die Leistungen früherer Zeiten hinaus, aber sie sind, soweit ich sehe, doch mit ihnen durch das gleiche Raumgefühl verbunden. Nun ist jüngst — nicht von Münsterberg — die Frage gestellt worden: »Was heißt denn perspektivisch richtig und falsch? Wer sagt denn, daß die japanische Perspektive nicht die gleiche Berechtigung hat wie die unsere? Und ist nicht manches, was wir als falsch betrachten, nur neu und ungewohnt?« Darauf ist zu erwidern: Die europäische Perspektive ist eine exakte Wissenschaft, deren Ergebnisse auf objektive Giltigkeit Anspruch haben. Sie muß in der europäischen Kunst allen konstruierten Raumbildern zu Grund gelegt werden. Modifikationen kann das konstruierte Raumbild erfahren, bei Konstruktionen mit sehr kurzer Distanz, weil hier das auf einen Engpunkt konstruierte Raumbild von dem binocular gesehenen wirklichen abweicht, dann wenn Räume dargestellt werden, welche das Gesichtsfeld des horizontal gerichteten Auges überschreiten und Wendungen

des Kopfes erfordern um ganz gesehen zu werden. Hier werden verschiedene Raumbilder auf ein Bild kombiniert. Aber alle diese Modifikationen bewegen sich in engen Grenzen. Die japanische Perspektive ist noch rein empirisch, objektiv falsch und für ein perspektivisch geschultes Auge störend. Das ist kein Vorwurf, es ist damit nur die Entwicklungsstufe der japanischen Kunst bezeichnet. Man kann über diesen Mangel wie über andere Mängel der japanischen oder der mittelalterlichen ja jeder archaischen Kunst hinwegsehen und zu reinem Genuß gelangen. Das ist uns, die wir auf einer höheren Entwicklungsstufe stehen, aber nicht unmittelbar möglich, sondern erst durch eine Akkommodation an die altertümlichere Weise, gleichviel ob diese Akkommodation durch Empfindung oder durch Reflexion erreicht wird. Die Mängel der japanischen Perspektive treten in der Darstellung von Gebäuden und Innenräumen, bei welchen das Hineingucken oft nur durch Weglassen von Dächern und Wänden ermöglicht wird, mehr zu Tage als in der Landschaft, und in der neueren Landschaftsmalerei, als deren Vertreter ich oben Hiroshige genannt habe, sind sie tatsächlich überwunden. Sie sind aber nicht überwunden durch die japanische Perspektive, sondern durch das Auge des Künstlers, der ohne perspektivische Konstruktion ein klares Raumbild zu schaffen wußte. Auch bei uns wird kein Maler zu künstlerischen Zwecken ein Landschaftsbild aus der Landkarte und aus Meßbildern heraus konstruieren. In den japanischen Landschaften ist also schon mit der Art der Entstehung die Annäherung an unser Empfinden ermöglicht. Die Stilisierung — namentlich die der altjapanischen Kunst — ist uns jedoch fremdartig. Über den ästhetischen Wert der japanischen Landschaft ist damit nichts gesagt. Schließlich ist jede in sich einheitliche Stilisierung gut, auch die japanische. Man gehe aber nicht so weit, daß man die japanische Landschaft über die europäische stellt.

Und was von der Landschaft gilt, gilt von der bildenden Kunst überhaupt. Der Wert der japanischen Kunst liegt in ihrer hohen technischen Vollendung. Darin, aber nur darin — man täusche sich darüber nicht — ist sie der europäischen gleichwertig, vielleicht überlegen, sowohl nach Form als nach Inhalt, steht die europäische Kunst in ihrer Gesamtheit höher. Hier pulsiert das künstlerische Leben seit Jahrtausenden mächtiger, hier werden Höhen und Tiefen durchmessen, welche die japanische Kunst nicht ahnt. Dem Volke sind die furchtbaren politischen Katastrophen, die markerschütternden geistigen Kämpfe, welche Europa durchgemacht hat und durchmacht, erspart geblieben, aber es blieb ihm auch die höchste Intensität des künstlerischen Lebens und die Steigerung der Kunst ins Monumentale versagt. Nochmals sei es ausgesprochen, man freue sich der feinsinnigen, sympathischen Kunst der Japaner, aber man überschätze sie nicht, vor allem nicht auf Kosten unserer eigenen.

Münsterberg sucht die Entwicklungsgeschichte der japanischen Kunst an einer Reihe von ausgewählten Beispielen darzulegen und gibt dazwischen allgemeine Erörterungen. Dieses Verfahren setzt voraus, daß die Entwicklung im Ganzen schon erforscht ist; nur auf diesem Grunde kann eine zuverlässige Darstellung im Auszug beruhen. Für die japanische Kunstgeschichte sind wir noch nicht so weit, es werden sich also manche der vorgetragenen Anschauungen nicht bewähren. Wie weit dies der Fall sein wird vermag ich im Einzelnen nicht zu ermesen, das Gebiet ist mir nicht genügend vertraut.

Das dritte Kapitel behandelt die Ornamentik. Münsterberg geht hier bis in die Prähistorie zurück. In einem Aufsatz für die Monatshefte mögen die interessanten Ausführungen am Platze gewesen sein, hier stehen sie nicht an richtiger Stelle, sie greifen in eine Zeit zurück, in der es noch keine japanische Nation gab.

Die Anfänge der japanischen Ornamentik werden wie die der Plastik und Malerei vom Festland übernommen; vom 5. bis ins 11. Jahrhundert ist sie chinesisch. Zu den linearen Motiven der Bandornamentik treten die Anfänge der Tier- und Pflanzenornamentik, zunächst nur Typen ohne Charakterisierung der Art. Zu phantastischen Tierformen entwickelt sich die Darstellung von Tieren, welche in Japan nicht vorkommen.

Die Textilkunst übernimmt westasiatische Motive. Im 13. Jahrhundert, gleichzeitig mit dem Entstehen der nationalen Malerschule entwickelt sich eine reine japanische Ornamentik, welche realistische Pflanzenmotive verwendet. Animalische Darstellungen treten

dazu, schließlich werden ganze Bilder ornamental verwendet. Daß ein Ornamentstil, der den struktiv organischen Charakter des Ornaments negiert, reizendes leisten kann, ist durch die japanische Ornamentik erwiesen, ihre letzten Phasen zeigen, daß die Phantasie unsicher geworden ist.

Kann nach dem heutigen Stande der Forschung eine japanische Kunstgeschichte nur zu vorläufigen Ergebnissen gelangen, so sind wir Münsterberg doch zu Dank verpflichtet, daß er den Mut gehabt hat, schon jetzt eine zusammenfassende Darstellung und in ihr die Richtlinien für weitere Studien zu geben. Bezold.

Das Tiroler Volk in seinen Weistümern. Ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte von Franz Arens. (Drittes Heft der Geschichtlichen Untersuchungen, herausgegeben von Karl Lamprecht. Gotha.) Friedrich Andreas Perthes, Aktiengesellschaft. 1904. XIV. und 436 SS. 8.

Eine historische Darstellung des »Seelenlebens« der tiroler Bauern, einen »Beitrag zur Geschichte der deutschen Volksseele, die unsere Besten heute erstreben«, will Verf. geben, um damit der »historischen Erkenntnis des Seelenlebens« überhaupt vorzuarbeiten. Die vier Bände der Tiroler Weistümer in der großen schönen Sammlung der bäuerlichen Rechtsquellen Österreichs sind ihm der lautere Born gewesen, aus dessen Tiefen die mannigfaltigen Zeugnisse alttiroler Lebens und Fühlens zu heben waren. Auch das reiche Erbgut der volkstümlichen Überlieferungen des Landes, vor allem seiner Sagen und Märchen, wie es vorzüglich in den geschätzten Sammlungen Zingerle's geborgen ist, ward mit herangezogen. Ergiebige Ausbeute ist zutag gefördert und in sieben großen Abschnitten gesichtet und vor uns ausgebreitet: Äußere Bedingungen des tirolischen Volkslebens; Innere Anlage des tirolischen Volkstums; Stellung zur Natur; Innere Grundlegung des sozialen Lebens; Über Wertungen; Das sittliche Leben; Das Recht — das sind die bedeutsamen Stoffgebiete, deren Erörterung man mit gespanntem Interesse entgegensehen mag. Die Materie ist zu anziehend, die Darlegungen des Verfassers sprechen zu eindrücklich und vielfach in so fesselnder Weise, daß fürs erste jedem Genüge geschieht, der für die engere Welt bescheidener Lebenskreise des »kleinen Mannes« Herz und Augen offen behält und gerne auch in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Durchschnittsmenschen Umschau hält.

Nur schade, daß Arens, der mit Lamprecht an der Idee einer inneren Gesetzmäßigkeit der menschlichen Natur festhält und überall Entwicklungstendenzen auf der Spur zu sein glaubt, seinen Reichtum gewonnener Tatsachen dem unseligen System einer alles vergewaltigenden Konstruktion zum Opfer bringt. Diese hindert ihn auf Schritt und Tritt ureinfachste Dinge in ihrer wahren schlichten Wesenheit, in ihrem natürlichen ursächlichen Zusammenhang zu erschauen und treibt ihn wiederholt, selbst den harmlosesten Wortlaut seiner Quellen mit dem unfreien Gewande eines die konkreten Dinge und Erscheinungen verkennenden Theoretisierens und Schematisierens zu umkleiden. Dazu hat man nur zu oft das unbehagliche Gefühl, daß der Geschichtsschreiber des tiroler Volksempfindens wohl nie ein persönliches Verhältnis zum lebendigen Volkstum gewonnen hat. Jedem, der sich ernstlich mit dem Buche beschäftigt, muß dies zur Überzeugung werden.

Auf der Literaturtafel erscheint auch Adolf Pichlers Name. Wie dieser feine Kenner und gemütvollte Schilderer seiner Landsleute wohl geurteilt hätte, wenn ihm die Arens'sche Sektion des Seelenlebens seiner lieben Gebirgler noch zu Gesicht gekommen wäre!
HH.

Die Hoh-Königsburg als Ruine. Von Gustav Dietsch. Leipzig. G. Hedeler. 1905. 8.

Eine neu bearbeitete Übersetzung aus dem Französischen mit 12 guten Abbildungen und einer Grundrißkarte. Bei dem billigen Preise von 1 *M.* ein empfehlenswertes Nachschlagewerkchen, das dieses im Vordergrund des Interesses aller Burgenfreunde stehende Bauwerk historisch erläutert und schließlich auch eine kurze Darlegung der Verhältnisse