

## **Die Rache des Materials**



**Vera Wolff**

**Die Rache des Materials**

**Eine andere Geschichte des Japonismus**

**diaphanes**

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung

der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf

der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein  
des NFS Bildkritik eikones

und der Professur für Wissenschaftsforschung der ETH Zürich

1. Auflage

ISBN 978-3-03734-664-8

© diaphanes Zürich-Berlin 2015

Alle Rechte vorbehalten

[www.diaphanes.net](http://www.diaphanes.net)

Satz und Layout: 2edit, Zürich

Druck: Steinmeier, Deiningen

## **Inhalt**

Eine andere Geschichte des Japonismus 7

### **Ton und Tee**

Ein Exotismus des Materials 19  
Über die Vergleichbarkeit japanischer Teekeramik  
mit einem englischen Kanalrohr 21  
Taxonomie, Evolution und »ursprüngliche« Modernität 31  
Das alte Japan und die moderne Universalsammlung 42  
Die Natur der japanischen Kunst 47  
Tee und Teeismus 60  
Abstrakte Vasenmalerei im Industriezeitalter 84  
Japonistische Materialästhetik 90

### **Holz**

Das japanische Haus von Westen aus 119  
Das ephemere Material und der westliche Kanon 139  
Die ephemere Tradition der Weltausstellungen 145  
Klima, Land, Bäume, Wald und die ephemere Natur des japanischen Hauses 160  
Japonistische Techniken der Holzbearbeitung 176  
Die Wirklichkeit der Utopie oder Die Japanisierung der Moderne 195

### **Papier, Tusche, Lack**

Krieg zwischen Linie und Farbe 229  
Ittens japanoider Seelenschreiber oder Wie man das abstrakte Malen lehrt 239  
»Lackierkunst im technischen Zeitalter«: Japonistische Kunstindustrie, 1937–1944 265

Die Rache des Materials 301

Quellen und Literatur 339

Abbildungsnachweis 399

Dank 401

Register 403



## Eine andere Geschichte des Japonismus

Spätestens seit Edmond de Goncourt 1884 schrieb, der Japonismus habe »nicht weniger als eine Revolution im Sehen der europäischen Völker« zur Folge gehabt,<sup>1</sup> gilt die Inspiration westlicher Künstler durch japanische Vorbilder als eine der wichtigsten Etappen der modernen Kunst auf dem Weg zur Abstraktion. Der Japonismus, so besagt die einschlägige kunsthistorische Forschungsliteratur, habe zur Freisetzung der formalen Mittel bildnerischer Gestaltung geführt. Ihren japanischen Vorbildern, vor allem den berühmten Farbholzschnitten, die Mitte des 19. Jahrhunderts in Paris eintrafen, verdanke die westliche Moderne die Ablösung der Linie vom dargestellten Gegenstand, die Abkehr vom täuschenden Illusionismus eines perspektivisch korrekt konstruierten Tiefenraumes und schließlich die Entwicklung des modernen, ornamental oder dekorativ durchmusterten flächigen Bildes.<sup>2</sup> Neben dieser formalistischen Geschichte des Japonismus gibt es aber noch eine andere Geschichte des Japonismus, die nie als solche fokussiert, benannt und aufgearbeitet worden ist. Von dieser anderen Geschichte, die die formalistische Meistererzählung des Japonismus flankiert, handelt dieses Buch. Sie lautet etwa folgendermaßen: Es waren mittelalterliche japanische Teekeramiken, die westliche Kunsttöpfer dazu anregten, die kalte Symmetrie klassischer Gefäßformen und -dekors zu verabschieden, um mit Deformation und Formlosigkeit zu experimentieren. Das japanische Haus, vergänglich und leicht, unübertroffen in seiner Funktionalität und schlichten, materialgerechten Form ganz aus Holz, präfigurierte die moderne Architektur des Neuen Bauens. Von der traditionellen japanischen Kalligraphie und Tuschmalerei gewannen westliche Maler ihr Verständnis für die Materialität der Zeichen und die Schönheit des Prozessualen. Kurz: Formlosigkeit, Vergänglichkeit und Prozessualität seien demnach bereits lange vor der Zeit nach 1945 ins Zentrum künstlerischer Auseinandersetzung getreten – der Ursprung der modernen Materialästhetik, in der das Material der Kunst nicht vom Zwang zur Repräsentation überformt wird, sei im Fernen Osten und in der Inspiration westlicher Künstler durch die japanische Materialästhetik aufzusuchen.

Seit dem 19. Jahrhundert hat es viele Versuche gegeben, eine solche Geschichte von der Geburt der modernen Kunst aus dem Geist des angeblich typisch japanischen

1 Edmond de Goncourt: Eintrag vom 19.4.1884, in: ders. und Jules de Goncourt: *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 3 Bde, Bd. 2 (1866–1886), hg. von Robert Ricatte, Paris 1989, S. 1065.

2 So nachzulesen z.B. bei Klaus Berger: *Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920*, München 1980 (=Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 41) oder bei Siegfried Wichmann: *Japonismus: Ostasien – Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Herrsching 1980.

Gefühls für das Material zu lancieren. Deswegen wird der japanischen Kunst, Architektur und Dingkultur bis heute ein besonderes Verständnis für ihr Material zugesprochen, und die meisten Publikationen über japanische Kunst und Kultur kommen nicht ohne großformatige Fotografien von sorgfältig mit Goldlack geflickten Teeschalen, körnigen Detailaufnahmen verwitterter Holzoberflächen, einem mit Tusche gefüllten Pinsel oder Japanpapier von dichter, schneeiger Textur aus, um jene Materialästhetik zu illustrieren.

Wie es dazu kam, dass mit Ton, Holz, Tusche und Lack eine besondere, eine spezifisch japanische Ästhetik des Unvollkommenen, Liquiden oder Formlosen, des Vergänglichen, Natürlichen, des Prozessualen und des Taktile verbunden wird, die bis heute den Sehenshorizont vieler Künstler, Kritiker, Philosophen und Kunsthistoriker bildet, untersucht dieses Buch anhand der westlichen Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte, der Kunstgeschichtsschreibung und der künstlerischen Rezeption japanischer Malerei, Architektur und Dingkultur. Es versucht zu verstehen, wie und unter welchen historischen Bedingungen und theoretischen Voraussetzungen die Geschichte der japanischen Kunst im Westen, aber auch von japanischen Autoren für den Westen geschrieben wurde. Und es zeigt, welche Bedeutung die bis heute tradierte Rede von einer japanischen Materialästhetik – einer japanischen Ästhetik der Differenz – für die Moderne hatte. Gehandelt wird von der Geschichte und den unterschiedlichen Funktionen dieses japonistischen Diskurses, bewusst jedoch nicht davon, wie es sich mit der »Substanz japanischer Kunstprinzipien« tatsächlich oder tatsächlich nicht verhält.<sup>3</sup> Stattdessen wird dargestellt, wie ein äußerst wirkungsmächtiges Image der japanischen Ästhetik entstanden ist und welche Folgen es auch für die Kunstgeschichtsschreibung der modernen japanischen Kunst nach 1945 haben sollte.

Dieses Buch handelt also in zweifacher Hinsicht von einer anderen Geschichte des Japonismus: Es handelt von einem Japonismus, der nicht auf die Form, sondern aufs Material zielt. Und zugleich unterzieht es diese bisher völlig unaufgearbeitete andere Geschichte des Japonismus und die mit ihm verbundene Teleologie der Abstraktion einer kritischen Revision. Es versteht sich als ein Beitrag zur Diskurs- und Rezeptionsgeschichte der japanischen Kunst und als Beitrag zu einer kritischen Diskursgeschichte des Materials der bildenden Künste.

Die Rede von der japanischen Materialästhetik und davon, dass die japanische Kunst von einem nationaltypischen Verständnis für ihre Werkstoffe und deren Eigenschaften

3 Berger 1980, S. 9.

geprägt sei, entstand nach der Öffnung Japans zum Westen und zeitgleich mit den sich damals eröffnenden weltweiten Handelsverbindungen. Es war das Zeitalter der Weltausstellungen, Rohstoffe und Waren begannen global zu zirkulieren, die Industrialisierung näherte sich ihrem Höhepunkt. Und es war eine Zeit, in der Ethnologen und Kunsthistoriker so taten, »als sprächen die Dinge«,<sup>4</sup> weil sie die exotischen Kulturgüter, die ihnen begegneten, zu ordnen und zu lesen suchten, obwohl sie die fremden Sprachen und die jeweiligen Kontexte nicht kannten.

Am Ende des 19. Jahrhunderts legten die Museen für Kunst und Industrie in London, Wien, Paris, Boston, Hamburg und anderswo große Sammlungen japanischer Teekeramik an. Diese Keramiken, deren Gebrauch für die Teezeremonie sich im mittelalterlichen Japan etabliert hatte, und die sich durch ihre unregelmäßigen Formen, ihr oft grobes Tonmaterial, krakelierte Oberflächen und Flussglasuren auszeichnen, galten den neuen geschmackserzieherischen Universalsammlungen des Industriezeitalters als vorbildliche Beispiele ursprünglicher Stilbildungsgesetze. Diese Vorstellung basierte auf einer verkürzenden Auslegung der Theorien Gottfried Sempers, die in der Maxime der sogenannten Materialgerechtigkeit und der Idee des Materialstils mündete. Vertreter dieser populären Konzepte suchten das Material aufzuwerten und forderten, dass die Form sich aus den Eigenschaften des Materials ergeben solle. Der Siegeszug der Materialgerechtigkeit und ihr katalysatorisches Verhältnis zur idealistischen Ästhetik erlaubten es, Objekte, die zuvor als unschön oder grotesk charakterisiert worden waren, nunmehr als ästhetische Korrektive der zeitgenössischen Industrieproduktion aufzufassen. Das erste Kapitel, *Ton und Tee*, handelt von dieser Entwicklung und beschreibt das historische Wechselspiel zwischen den Projektionen westlicher Theoretiker und den Strategien der japanischen Selbstdarstellung gegenüber dem Westen, in dem sich der Diskurs der japanischen Materialästhetik etablierte.

Das zweite Kapitel *Holz* hat die westliche Rezeptionsgeschichte der japanischen Architektur und Dingkultur zum Thema. Es verfolgt die weitere Entwicklung des Wechselspiels zwischen den orientalistischen Projektionen des Westens und der kulturellen Imagebildung des japanischen Nationalstaats bis in die 1940er Jahre. Gezeigt wird, dass materialästhetische Paradigmen wie das Ephemere, das seit dem 19. Jahrhundert für die japanische Holzarchitektur in Anspruch genommen wird, zuerst der strategischen Aufwertung dieser wenig durablen Architektur gegenüber der dominanten idealistischen Kunsttheorie dienten, deren Kategorien sie nicht genügen konnte. Die Aufwertung

4 Victor Segalen: *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus*, Frankfurt/Main 1994, S. 35.

des Formlosen und Liquiden, die sich an der Rezeption der japanischen Teekeramiken beobachten lässt, war eine Reflexion auf die Plastizität der modernen Kunststoffe und zugleich ein Gegenentwurf zu ihr. Genauso vollzog sich auch die Aufwertung der ephemeren Natur der japanischen Holzarchitektur. Deren Integration in den kunsthistorischen Kanon des Westens gelang erst parallel zur Entstehung der modernen Architektur aus Stahl, Eisen und Glas und lieferte ihr eine historische Legitimation. Unter dem Titel *Holz* wird dargestellt, wie das »japanische Haus« und die hölzerne Dingkultur des alten Japan Kritikern des dogmatischen Rationalismus zum Vorbild für eine »andere« Moderne ohne den Verlust der Bindung an Tradition und Natur werden konnte und welche historische und technische Wirklichkeit dieser Traum im Kontext internationaler Märkte und industrieller Produktionsprozesse schließlich gewann.

Das folgende Kapitel *Papier, Tusche, Lack* untersucht, wie die Geschichte der japanischen Malerei und Kalligraphie im und für den Westen geschrieben wurde. Es fragt nach den Übersetzungsverhältnissen, die die Vorstellung generieren halfen, bei der japanischen Malerei handele es sich um eine prozessuale Produktionsästhetik *avant la lettre*. Diese Vorstellung zählt bis heute zu den wichtigsten Legitimationsfolien der abstrakten Malerei, in der Material, Technik und der Herstellungsprozess des Bildes selbst zur Darstellung kommen. Das Kapitel, dessen zeitlicher Rahmen vom 19. Jahrhundert bis in die 1950er Jahre reicht, verfolgt, von welchen wissenschaftlichen Interessen und historischen Bedürfnissen diese Vorstellung jeweils zeugt. Im Zentrum stehen zwei alte Probleme, die Kunsttheoretiker, Kunsthistoriker und Künstler in ihrem Projektionsverhältnis zu Japan gleichermaßen beschäftigten: Wie kann künstlerische Schöpfung unmittelbar werden? Und: Wie kann es gelingen, dass das Bild selbst ein Ding bzw. der Wirklichkeit der Dinge gleich wird?

Über drei Kapitel und einen Zeitraum von knapp einhundert Jahren nimmt die vorliegende Arbeit eine kritische Perspektive auf die westliche Kunstgeschichtsschreibung ein, indem sie untersucht, wie und unter welchen Voraussetzungen die Geschichte und Theorie der japanischen Kunst in Europa und den USA geschrieben wurde, welche Begriffe die Integration japanischer Kunst in den westlichen Kanon erlaubten und welche Hoffnungen und Interessen sich damit verknüpften. Sie verfährt auch deshalb so, weil sie eine Kritik der historischen Versuche, »nicht-westliche« oder »außereuropäische« Kunst zu verstehen, als Bedingung der Möglichkeit auffasst, darüber nachzudenken, wie im Zeitalter der Globalisierung Kunstgeschichte geschrieben werden kann.

Seit ihren Anfängen in der Mitte des 19. Jahrhunderts waren mit der Kunstgeschichtsschreibung des Japonismus immer auch Entwürfe von Weltkunstgeschichtsschreibung verbunden. Die heute als kanonisch geltenden Studien datieren aus den

frühen 1970er Jahren, als die Hoffnung auf »Abstraktion als Weltsprache« noch lebendig war und es galt, eine Tradition für sie zu entwerfen. Berühmte Publikationen wie die zur Ausstellung *Weltkulturen und moderne Kunst*, die Siegfried Wichmann anlässlich der Olympischen Spiele von 1972 in München verantwortete, fixierten ihre Analyse dabei auf Formfragen oder unternahmen ausführliche Erkundungen in japonistischer Motivgeschichte.<sup>5</sup> Mit Hilfe »typologische[r] Reihungen« und anhand der Methode des vergleichenden Sehens sollte gezeigt werden, wie die westliche Rezeption der japanischen Kunst zur »Überwindung des Illusionismus« beigetragen und die Entwicklung der modernen abstrakten Kunst in Europa und den USA vorangetrieben habe.<sup>6</sup> Wenn auf diese Weise verfahren Forschungen am Rande manchmal auch Materialfragen berührten, dann taten sie das, indem sie die japonistische Materialästhetik unreflektiert fortschrieben und in eine formalistische Entwicklungsgeschichte integrierten. Zur selben Zeit entstanden im Kontext der Internationalisierungspolitik des Kalten Krieges von japanischen Herausgebern verantwortete Studien, die bereits mit Titeln wie *Mutual Influences* oder *Dialogue in Art* auf die Gegenseitigkeit der Einflussnahmen zwischen Japan und dem Westen verwiesen.<sup>7</sup> Die auf die Zeit der Nationenbildung zurückgehende Dichotomie von Osten und Westen wurde aber auch in diesen Publikationen reproduziert, die häufig im Rahmen größerer und von internationalen Institutionen wie der UNESCO geförderten Forschungsprojekten realisiert wurden. Ebenfalls beibehalten wurde die um 1900 etablierte Perspektive, die besagte, dass die moderne Kunst ihre Wurzeln in der in Japan lebendig bewahrten ostasiatischen Tradition habe. Denn erst diese Perspektive war es, die dem Japonismus als Forschungsgegenstand seine große Bedeutung verlieh.

5 So verfährt auch die spätere Publikation von Wichmann 1980.

6 Siegfried Wichmann: »Vorwort«, in: *Haus der Kunst München: Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, Haus der Kunst, München 1972 (Kat. Ausst.), o. S.; Berger 1980, S. 14. Diesem Argumentationsmuster folgt auch die nicht allein auf den Japonismus konzentrierte umfangreiche Studie von Michael Sullivan: *The Meeting of Eastern and Western Art from the Sixteenth Century to the Present Day*, New York 1973. Eine ergänzte und überarbeitete Auflage erschien unter dem Titel *The Meeting of Eastern and Western Art* (Berkeley, Los Angeles, London 1989). Der Katalog der von Markus Brüderlin für das Kunstmuseum Wolfsburg konzipierten Ausstellung *Japan und der Westen. Die erfüllte Leere* argumentierte selbst im Jahr 2007 noch auf diese Weise.

7 Siehe z.B. den Katalog der von der UNESCO geförderten Ausstellung *Mutual Influences between Japanese and Western Arts*, National Museum of Modern Art, Tokyo 1968, die später ebenfalls aus dem UNESCO-Projekt zu »Japan's Contribution to the Contemporary Arts« hervorgegangene Publikation von Chisaburoh [Chisaburô] F. Yamada (Hg.): *Dialogue in Art. Japan and the West*, Tokyo, New York, San Francisco 1976 sowie die von Yamada verantwortete Publikation, die auf ein Symposium von 1979 zurückgeht: ders. (Hg.): *Japonisme in Art. An International Symposium*, Tokyo 1980.

Anfang der 1980er Jahre entstand schließlich eine Reihe ausführlicher Darstellungen der im Zusammenhang mit dem Japonismus produzierten Texte und der Protagonisten des Japonismus.<sup>8</sup> Für eine diskursgeschichtliche Untersuchung und deren Fragen, etwa wer in diesen Kontexten überhaupt »sprach« und handelte, liefern diese quellenkritischen Untersuchungen wichtige Grundlagen. Im Vergleich zu der großen Aufmerksamkeit für einzelne Protagonisten und Werke fand Ausstellungs- und Sammlungsgeschichte dagegen weniger und erst später Berücksichtigung.<sup>9</sup>

Zwar haben die Debatten um Orientalismus und Primitivismus spätestens in den 1990er Jahren auch der Forschung zum Japonismus eine gewisse Skepsis hinsichtlich ihres Untersuchungsgegenstands beschert, doch ihre Fortschrittsperspektive, die in der historischen Verquickung des Japonismus mit der Kunstgeschichtsschreibung der Moderne wurzelt, hat die Forschung bis heute nicht überwinden können.<sup>10</sup> Nicht aufgegeben hat sie auch ihre Fixierung auf die Kategorie der Form. Infolgedessen ist alle kanonisierte Geschichtsschreibung des Japonismus letztlich reine Motiv-, Form- oder Ideengeschichte geblieben. Die Verknüpfung der japonistischen Ästhetik mit ökonomischen und politischen Verhältnissen konnte von dieser Forschung nicht gesehen werden. Dazu beigetragen hat, dass Studien zum Japonismus ihren Untersuchungszeitraum in der Regel auf die Zeit zwischen der Mitte des 19. Jahrhunderts und dem frühen 20. Jahrhundert beschränken. Ausgeblendet werden die 1930er und 1940er Jahre und das anhaltende künstlerische und kunsttheoretische Interesse an Japan in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg; für beide Zeiträume ist der Begriff »Japonismus« bisher nicht etabliert.<sup>11</sup> Ideengeschichtliche Studien, die sich der Zeit nach 1945 widmen, wie David J. Clarkes *The Influence of Oriental Thought on Postwar American Painting and Sculpture* oder Helen Westgeests *Zen in the Fifties. Interaction in Art between East and West*, haben Rezeptionswege und -quellen zwar recht genau verfolgt, betrachten sie aber gänzlich

8 Elisa Evett: *The Critical Reception of Japanese Art in Late Nineteenth Century Europe* (Phil. Diss. Cornell 1980), Ann Arbor 1982; Phyllis Anne Floyd: *Japonisme in Context: Documentation, Criticism, Aesthetic Reactions* (Phil. Diss. University of Michigan 1983), Ann Arbor 1983; Toshio Watanabe: *High Victorian Japonisme* (Phil. Diss. Basel 1984), Bern, Frankfurt/Main, New York u.a. 1991 sowie das Ergebnis der quellenkritischen Studien von Gabriel P. Weisberg und Yvonne M. L. Weisberg: *Japonisme. An Annotated Bibliography*, New York 1990.

9 Siehe dazu ausführlich Shuji Takashina: *Le Japonisme*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1988 (Kat. Ausst.).

10 Das gilt selbst für Untersuchungen wie Claudia Delanks *Das imaginäre Japan in der Kunst. »Japanbilder« vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, München 1996, die diese Skepsis im Titel tragen.

11 Das an der University of the Arts in London angesiedelte »Research Center for Transnational Art, Identity and Nation« aber verfolgte zwischen 2007 und 2010 unter der Direktion von Toshio Watanabe und Yuko Kikuchi ein Projekt mit dem Titel *Forgotten Japonisme*, das britische und US-amerikanische Japonismen der 1920er bis 1950er Jahre untersuchte.