

Simone Müller, Itō Tōru, Robin Rehm (Hrsg.)

Wort – Bild – Assimilationen

Japan und die Moderne – Japan and Modernity



ZOOM. PERSPEKTIVEN
DER MODERNE

Band 4

hrsg. von Christoph Wagner

Wort – Bild – Assimilationen

Japan und die Moderne — Japan and Modernity

Simone Müller, Itō Tōru, Robin Rehm (Hrsg.)



Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit Unterstützung des Universitären Forschungsschwerpunktes (UFSP) Asien und Europa
der Universität Zürich

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2016 Gebr. Mann Verlag • Berlin
www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53 und 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Einband und Satz: Jörg Pütz • Saarbrücken, Gerald Dagit • Regensburg
unter Verwendung der Abbildung von James Abbott McNeill Whistler, *Caprice in Purple and Gold*, 1864,
Freer Gallery of Art, Washington DC
Schrift: Adobe Garamond Pro und FuturaStd-Book
Papier: Lumi Silk 135 g/m²
Druck und Verarbeitung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG • Köthen

Printed in Germany • ISBN 978-3-7861-2721-5

| | |
|---|----|
| Einleitung | 7 |
| <i>Simone Müller, Itō Tōru, Robin Rehm</i> | |
| Assimilationen in Architektur und Design | |
| Durchgekostet. Bruno Taut und das japanische Haus | 18 |
| <i>Robin Rehm</i> | |
| «Man darf nicht studieren, was die alten Meister machten, sondern was sie suchten». Bruno Taut und Japan | 44 |
| <i>Manfred Speidel</i> | |
| The Architecture of Japan: Discovery, Assimilation and Creation—Josiah Conder Opens the Way | 66 |
| <i>Irène Vogel Chevroulet</i> | |
| Japanese Forms and Ornamentation in Early British Design: The Example of Christopher Dresser | 94 |
| <i>Barbara von Orelli-Messerli</i> | |

Literarische Adaptionen

Neue Töne für den Leierkasten. Zum Wechselspiel zwischen Eigenem und Fremdem in Arno Holz' *Phantasmus* 112

Daniela Eckertle

**Die Waka-Lieder im Modernismus:
Yamada Kōsaku und Igor Strawinsky** 130

Tsuboi Hideto

**How Could (or Could Not) Surrealism Be Implanted in Japan?
Takiguchi Shūzō in the 1930s** 160

Hirayoshi Yukihiko

Begriffliche Annäherungen in Philosophie und Geistesgeschichte

**Zur Rezeption der deutschen Ästhetik in Japan während
der Meiji-Zeit** 172

Jeanne Fichtner-Egloff

Der Begriff *shutaisei* und seine Herkunft 179

Itō Tōru

**Von Arishima Takeo zu Jean-Paul Sartre. Rezeption und Assimilation
des Intellektuellenbegriffs im modernen Japan** 190

Simone Müller

Shimizu Ikutarōs politisches Engagement und Georg Simmel 224

Ogino Takeshi

Anhang

Bibliographie 242

Abbildungsnachweis 253

Autorenbiographien 255

Einleitung

Simone Müller, Itō Tōru, Robin Rehm

James Abbott McNeill Whistlers Ölbild *Caprice in Purple and Gold* von 1864 stellt eine westliche junge Frau vor, die in der Betrachtung eines japanischen Farbholzschnittes versunken scheint (Frontispiz). Mit leicht nach vorne geneigtem Kopf schaut sie auf das Blatt. Ihr Blick ist jedoch kein Blick mehr, der dem Holzschnitt zugewendet ist. Ihre Augenlider sind kaum geöffnet. Der Blick, eher auf ihren Schoß als auf das Blatt gerichtet, signalisiert, dass es sich um ein nach innen gewendetes Schauen handeln muss, einen Blick also, der auf das verweist, was sich vor ihrem von der Phantasie genährten inneren Auge abspielt. Dieser Eindruck wird verstärkt, indem die Augenpartie gegenüber der im Licht perlmuttfarben glänzenden Wange, Nase und Stirn des offensichtlich in der Manier einer Geisha beziehungsweise einer Maiko weiß geschminkten Gesichts (*oshiroi*) zurücktritt. Dieser auf das Innere fokussierte Blick der Figur kennzeichnet einen Traumzustand, der eine zunehmende Auflösung ihrer mentalen Präsenz in jenem Raum bewirkt, in welchem sie sich physisch befindet.¹ Die Frau aus dem Westen – allein Frisur und Perlenohrring weisen sie als solche aus – ist gänzlich von japanischen Dingen umgeben, die offensichtlich mit der Evokation dieser traumartigen Anverwandlung zu tun haben: der schwarze Kimono, der rote *hanahaba obi*, der weiße japanische Hochzeitsschal, die blau-weiße Porzellanvase, die kleine Lackschatulle und der schwarze Klappstuhl sowie der goldschillernde Paravent im Hintergrund und nicht zuletzt die vor der Frau ausgebreiteten, sich mit kräftigem Blau von den anderen Dingen absetzenden Farbholzschnitte. Schminke, Kleidung, Interieur und Farbholzschnitte bilden eine Konstellation, die für die Protagonistin eine größte physische und mentale Nähe zu Japan herstellen. Dieses umfassende Sich-Einverleiben asiatischer Objekte und Konzepte, seit Mitte des 17. Jahrhunderts in der westlichen Malerei, Architektur, Literatur und Philo-

sophie gang und gäbe, ist nichts anderes – und so lautet die These des vorliegenden Buches – als eine Spielart der Assimilation; ein insbesondere in der Kunst, Architektur und Skulptur zu beobachtendes Verfahren, das auf möglichst umfassende Verähnlichung, Umwandlung oder Einverleibung ausgerichtet ist.

In Whistlers Gemälde wird dieser Vorgang des Assimilierens in spezieller Weise vorge-
tragen. Spezifisch für die von ihm im Bild arrangierten japanischen Objekte ist zudem, dass sie – wie überhaupt viele Kunst- und Architekturobjekte Japans – einen verhältnismäßig stark ausformulierten Bezug zur chinesischen Kunst besitzen. So wählt Whistler etwa einen schwarzen Kimono, der im Kolorit und in der in vielen Farben applizierten Motivik chinesische Textilien adaptiert. Die Perspektive auf China wird durch Lackschatulle und Porzellanvase noch verstärkt. Die Verbindung von Formelementen aus zwei Weltgegenden in einem Kunstwerk ist in der Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kein Einzelfall. Entsprechende Verknüpfungen werden aus unterschiedlichen Gründen vorgenommen. Der wohl wichtigste ist, dass der heterotopische Raum durch Kombination von Motiven, Farben und Sujets zweier Kunstregionen signifikant vergrößert wird.² In diesem Sinne hat die von Whistler konstruierte Chinarelation, mit dem Sich-Hineinbegeben der jungen Frau in ein japanisch-chinesisch ausgestattetes Environment, eine Konsequenz: Indem Whistler im Gemälde eine Umgebung mit japanischen Kunstobjekten, die mit China in Verbindung stehen, konstruiert, verortet er die Figur in drei, fließend ineinander übergehenden Räumen: Erstens einen Raum, der als realer Aufenthaltsort im Bild existiert, zweitens einen imaginären Gegenraum, der sich durch die japanischen Gegenstände konstituiert und drittens einen weiteren imaginären Gegenraum, der sich durch den Dialog der japanischen Gegenstände mit China ausformuliert. Über diese Räume, die keine eindeutige Kohärenz mehr aufweisen und in denen Subjekt und Objekt imaginäre Systeme bilden, sagt Michel Foucault, dass in ihnen jeweils «das Gemeinsame des Ortes und des Namens verlorengegangen ist».³ Die Subjekte und Objekte sind in der Schweben, sie sind lediglich Versatzstücke eines sich in der Imagination auflösenden Raumes. Diese Eigenschaft des Sich-Auflösens ist es, die der jungen Frau erlaubt, sich in die imaginierte Welt Japans zu begeben.⁴

Whistler wählt japanische Kunstgegenstände mit chinesischer Perspektive nicht ohne Grund, übernehmen sie doch seit Mitte des 17. Jahrhunderts in der westlichen Malerei, Architektur, Skulptur, Literatur, Dramaturgie und Philosophie die Funktion von «Diagrammen», die beim Betrachtenden von der Phantasie genährte Vorstellungsräume evozieren.⁵ Es handelt sich dabei um Räume, die Foucault einerseits mit dem Traum, als psychische Aktivität des Schlafes, in welchem das Erleben des Schlafs von lebhaften Bildern begleitet wird, andererseits mit der Imagination als ein von der Phantasie angeregtes bildhaftes Vorstellen in Beziehung bringt: «China ist doch in unserem Traum gerade der privilegierte Ort, des Raumes. Für unser imaginäres System ist die chinesische Kultur die metikulöseste, die am meisten hierarchisierte, die taubste gegenüber den Ereignissen der Zeit, am meisten dem reinen Ablauf der Ausdehnungen verhaftet.»⁶ Foucault beschreibt «China» als den Ort des Fiktionalen schlechthin. Die Perspektive, die sich damit eröffnet, führt geradewegs ins Feld der westlichen Malerei, Architektur und Literatur, für das China ein schier unerschöpfliches Reservoir sowohl an Sinnbildern als auch an von den Sinnen belebten Bildern bietet: von Jan Vermeer, über Françoise Boucher, Whistler und Paul Klee bis in die Gegenwart. Klee ist es,

der, als er sich der Lektüre des von Klabund herausgegebenen Insehbüchleins *Li tai pe* widmet, selbstironisch erklärt: «Ich kann viel lesen und werde immer chinesischer». Damit gibt er vor, im Chinesischen aufgegangen zu sein.⁷

Es ist jedoch nicht allein die für die europäische Sehgewohnheit fremde Bildsprache, das heißt Motivik, Bildstruktur und Farbkombination, die westliche Maler nutzen, um auf den Leinwänden Traum- und Phantasieräume zu schaffen. Was die Maler mit ins Spiel bringen, ist der Blick: In Whistlers Gemälde ist die westliche Figur nicht nur bekleidet mit Gewändern und umgeben von Gegenständen aus dem Osten, sondern sie ist zudem, bevor sich ihr Blick in ihrem Inneren verlor, einem japanischen Farbholzschnitt zugewendet (Abb. 1), einem Farbholzschnitt von Utagawa Hiroshige aus der zwischen 1853 und 1856 in Edo verlegten Serie *Berühmte Ansichten der 60 alten Provinzen*, der den Hafen *Saijō* der *Iyo Präfektur* abbildet (Abb. 2).⁸ Hervorstechendes Merkmal gerade dieses Holzschnittes ist die gestaffelte Anordnung der Wildgänse, Schiffe und Boote sowie der Pagoden. Der lineare Zug der Wildgänse quer über den wolkenverhangenen Himmel, die Korrespondenz zwischen dem Schiff im Vordergrund und den in der Tiefe des Holzschnittes liegenden Schiffen und Fischerbooten im Hafen sowie die perspektivische Fluchtung der Pagoden in den Wald: Diese Konstellationen evozieren nichts anderes als Bewegungseindrücke, die vom Betrachtenden adaptiert werden. Der Blick nimmt die dialogischen Bildstrukturen auf und registriert Bewegungstäuschungen, denen das Auge folgt. Diesen Effekt illusionistischer Bewegungen scheint die Protagonistin vor ihrem inneren Auge nachzuvollziehen: Gleich dem Zug der Wildgänse in die Ferne zieht sich die junge Frau in sich selbst zurück und überschreitet dabei eine Schwelle zu jenem inneren Raum, den Foucault gerade im Zusammenhang mit China als «Traum»⁹ bezeichnet: Vor Allem die Bewegungsillusion der fliegenden Gänse vermag sich in ein Gefühl des Sich-Ungebunden-Fühlens verwandeln. Dass Hiroshiges Holzschnitt diese Art der Transformation inhärent ist, gründet sich unmittelbar im Flug der Wildgänse, die in der ostasiatischen Kultur und Literatur vielfältige Implikationen aufweisen, Implikationen, die bei der Betrachtung des Holzschnittes mitgesehen werden. Da der Zugvogel nie den Zeitpunkt für den Abflug versäumt, kennt die chinesische Symbolik Wildgänse als Sinnbild für «Stetigkeit» und die «rechte Zeit». Des Weiteren deutet die Wildgans auch Trennung zwischen Eheleuten an, doch wird sie auch als Überbringer von Nachrichten des in der Ferne Weilenden angesehen.¹⁰ In der Interaktion zwischen der Frau und Hiroshiges Farbholzschnitt artikuliert sich somit gleichsam eine diagrammatische Konstellation, die den Moment des Eintretens in einen anderen Raum, vielleicht in die Sphäre des Traumes, beschreibt. Damit ist Whistlers Gemälde nichts anderes als ein «Diagramm», das eine westliche Rezeptionspraktik ins Bild setzt: Nachdrücklich demonstriert es, wie sich unmittelbar nach der Öffnung Japans, also zu Beginn der Meiji-Zeit eine Frau aus dem Westen *in extremis* mit japanischen Dingen umgibt, um auf diese Weise jede sich aufbauende Distanz zu überbrücken und so zu einer größtmöglichen Nähe zu den für sie unbekanntenen Räumen zu gelangen. Nüchtern ausgedrückt, können damit die «Japanalia» als Instrumente eines gezielt konstruierten Arrangements aufgefasst werden, das via «Imagination», «Phantasie» und «Traum» den Eintritt in einen anderen Raum, vielleicht als «privilegierten Ort», gestattet.¹¹

Die Perspektive, die Whistlers *Caprice in Purple and Gold* eröffnet, umreißt das Thema des vorliegenden Buches: Es geht in den Aufsätzen um die Problematik der Annäherungs-



1 Detail aus: James Abbott McNeill Whistler, *Caprice in Purple and Gold*, 1864, Freer Gallery of Art, Washington DC

praktiken an aus fremden Kulturzusammenhängen stammenden Objekten, konkret an Artefakte der Kunst, Literatur und Musik sowie philosophischen Aussagen, die sowohl aus Japan in den Westen als auch aus dem Westen nach Japan gelangen. Die Praktiken, die es in diesem Buch mittels unterschiedlicher methodischer Ansätze zu erfassen gilt, reichen von einer umfassenden Aufnahme, wie in Whistlers Gemälde, bis hin zu einer freien, weniger gebundenen Annäherung: «Assimilation», «Rezeption» und «Adaption» kennzeichnen die Spielarten der zu erörternden Annäherungsstrategien. In welcher Weise sich die Auseinandersetzung in den Werken jeweils artikuliert, ist jedoch häufig nur schwer zu erfassen. Tatsächlich wirft die interkulturelle Aneignung einer künstlerischen Form, einer literarischen Wendung oder einer philosophischen Aussage vielfältige Fragen auf. Denn bei der Rezeption wird das Übernommene aus seinem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst und in einem neuen eingebettet. Wechselt eine Form, eine Sprachwendung oder ein philosophischer Gedanke den ursprünglichen kulturellen Rahmen, so verändert sich *nolens volens* auch die formale beziehungsweise sprachliche Struktur. Der Aktionsradius der Modifikationen reicht von einem unmittelbarem Kopieren bis zum vollkommenen Verwischen der Inspirationsquelle.



2 Hiroshige Utagawa, Hafen von Saijō, Iyo-Präfektur, 1853, Serie: Berühmte Ansichten der 60 alten Provinzen

Bei aller Vorläufigkeit erscheint der Begriff der Assimilation geeignet, Phänomene einer umfassenden, vom «Leben» selbst herbeigeführten Annäherung an fremde Objekte zu beschreiben. Gemeint ist damit eine Art Verschmelzen des Subjekts mit dem Gegenstand seiner Kontemplation, sei dieser bildlich, räumlich, sprachlich oder reflexiv. Zwar könnte diese Spielart der Aufnahme auch als «Teilhabe» aufgefasst werden.¹² Wenn aber hier der Assimilationsbegriff stark gemacht wird, so wird weniger die Teilhabe am Leben, in der sich das Lebendige erschließt, erfasst, als vielmehr ein Vorgang, der das, was sich in der Aufnahme der Kunst, Architektur, Literatur und Philosophie unmittelbar niederschlägt, ins Visier nimmt. Das Wortfeld der «Assimilation» ist zwar weit verzweigt, zeigt sich aber bei genauerer Betrachtung erstaunlich homogen. Um die Grundkonnotation der «Ähnlichmachung» bildet sich eine Schar von Varianten, wie etwa Adaption, Aneignung, Angleichung, Anpassung, Anverwandlung, Einverleibung, Umwandlung, Verschmelzung und Zu-Eigen-Machen, wobei der Gegenbegriff «Dissimilation» nicht unbeachtet bleiben sollte. Im Lateinischen wird von *assimulatio*, beziehungsweise *assimilatio* «die Ähnlichmachung» gesprochen. Gemeint ist ein kultureller Vorgang im Sinne einer Anpassung, «die Römer assimilierten germanische Stämme», oder eine biologische «Umwandlung von körperfremden Substanzen in eigenes Körpermaterial».¹³

Diese beiden Verständnisweisen, die soziologische und biologische, werden in den Geistes- und Naturwissenschaften an verschiedenen Stellen aufgebrochen. Insbesondere die Disziplinen der Botanik und der Biologie sind es, in denen Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts der Assimilationsterminus eine spezielle Konnotation erhält. Die Botanik gebraucht den Ausdruck, um den Stoff- und Energiewechsel der Pflanzen zu erfassen, bei dem fremde Stoffe in körpereigene Verbindungen umgewandelt werden. In der Biologie hingegen wird darunter die Umwandlung organischer Nährstoffe in Zellmaterial verstanden.¹⁴ Nachdem der Ausdruck «Assimilation» in der Botanik und der Biologie zu einem eigenständigen Terminus generiert, erfährt er im 19. Jahrhundert in den Natur- und Geisteswissenschaften mehrere Spezifikationen. In der physiologischen Optik bezeichnet er gemeinsam mit seinem Gegenbegriff einen Vorgang der Farbenempfindung, wenn Ewald Hering im Zusammenhang mit der Hervorrufung der Farben im Auge vom Aufbau (*Assimilation*) und Abbau (*Dissimilation*) der vier Farben Gelb, Grün, Blau und Rot spricht.¹⁵ Der Umstand, dass diese Umwandlungsprozesse die Voraussetzung der Farbenlehren Goethes und Michel-Eugène Chevreuls bilden, deutet an, dass solche in der Kunst, Literatur und Philosophie als Farbenkontrast bekannten Erscheinungen aufgrund ihrer vielfältigen Anwendungs- und Beschreibungsmöglichkeiten von kaum zu unterschätzender Relevanz sind.¹⁶ Analoge physiologische Prozesse verweisen auf die essentiellen leiblichen Aspekte der Assimilation und machen somit auf Implikationen der sinnlichen Wahrnehmung des Subjekts aufmerksam. Gemeint ist eine psychologisch motivierte Assimilation als ein simultan auf die Sinne des Subjektes Einwirkendes. In entsprechenden Assimilationsabläufen identifiziert Johann Friedrich Herbart Vorgänge der Apperzeption: Vorstellungen werden durch Aufnahme und Beeinflussung von anderen Vorstellungen mit den vorhergehenden verschmolzen.¹⁷ Unter anderen Vorzeichen erachtet Wilhelm Wundt die Assimilation als einen Prozess, der beim Subjekt eine «Veränderung gegebener psychischer Gebilde durch die Einwirkung von Elementen anderer Gebilde» bewirkt.¹⁸ Wundt beschreibt die Assimilation als Verschmelzung von bereits wahrgenommenen Elementen mit hinzukommenden Elementen zu einer vorher nicht gemachten Erfahrung.¹⁹ Wahrnehmungspsychologische Eigenschaften der Assimilation konstituieren sich außerdem in der Veränderung bestehender Bewusstseinsinhalte durch das gleichzeitige Erscheinen neuer Bewusstseinsinhalte. Verstärkt tritt die Assimilation außerdem bei Reproduktionsvorgängen zutage, wo eine Vermengung der rein sinnlichen Wahrnehmung (*Perzeption*) mit dem bewussten begrifflichen Erfassen (*Apperzeption*) erfolgt. Die Psychologie spricht hierbei von der «Assimilierung von Dingen in unserem Vorstellungsvermögen».²⁰

Mithin geben philosophische Komponenten der Assimilation ein Instrument zur Analyse der in Rede stehenden Aneignungsstrategien in die Hand. Allein auf zwei miteinander verbundene Ebenen sei hingewiesen: Zunächst kennzeichnet die philosophische Ausprägung der Assimilation die bereits von Hegel konstatierte «Selbstunterscheidung» des Individuums von seiner Umwelt. Danach ist das Subjekt mit der Welt verbunden, unterscheidet sich jedoch zugleich von derselben.²¹ Das Hegelsche Verständnis der Selbstunterscheidung wird von Hans-Georg Gadamer aufgegriffen und auf die «lebendige Assimilation» bezogen, der zufolge sich das Individuum stets aus ihm unbekanntem Sachlagen geistig nährt. Für ihn handelt es sich bei der Assimilation um nichts weniger als einen fundamentalen Tatbestand

des «Lebendigeins»: Die Unterscheidung vom Fremden ist zugleich eine Nichtunterscheidung, in der sich das Subjekt das für ihn Ungeläufige aneignet.²² Der Problematik, Assimilationserscheinungen als Lebendiges zu erfassen, geht der Beitrag von Robin Rehm nach. Bruno Tauts Beschreibungen japanischer Architektur in *Houses and People of Japan* von 1937 werden als ein nie abbrechender, von stetiger Selbstkritik begleiteter Annäherungsvorgang verstanden. Gezeigt wird, dass Taut, um sein Vorgehen methodisch zu fundieren, auf den in der Kunsttheorie und Ästhetik virulenten Begriff der Einfühlung zurückgreift. Dieses Sich-Einfühlen wird von ihm sprachlich und gedanklich in die unmittelbare Nähe der «Assimilation» als Ausdruck für das Erfassen des «Lebens» im japanischen Haus gebracht. Manfred Speidel setzt sich konkret mit Bruno Tauts Ausdeutung des japanischen Hauses und Tauts eigener architektonischer Schöpfung, der Hyuga Villa in Atami auseinander, welche die traditionelle Architektur Japans verinnerlicht, ohne auf eine Aufnahme von Elementen des modernen Lebens – sowohl Japans als auch des Westens – zu verzichten. Speidel erkennt in dieser ungewöhnlichen Konstellation Züge der Assimilation: eine äußerlich kaum erkennbare Verschmelzung von Tradition und Moderne. Irène Vogel Chevroulet untersucht in ihrem Beitrag die vielfältigen Methoden des englischen Architekten Josiah Conder, der von 1876 bis 1884 am Tōkyō Kōbu Daigakkō Imperial College Architektur unterrichtete. Die Autorin arbeitet mit den Ausdrücken «Replik», «Zitat», «Adaption» und «Abstraktion» vier verschiedene Spielarten der Assimilation heraus und kommt so zu einem differenzierten Verständnis der Annäherung Conders an die japanische Architektur.

Die Problematik der Annäherungspraktiken an Objekte aus fremden Kulturzusammenhängen erstreckt sich zudem auf Fragen der «Adaption» («Adaptation») und «Rezeption». Die Adaption umfasst biologische, psychologische und logische Konnotationen, wobei im Wesentlichen die letzten beiden Felder für dieses Buch von Interesse sind. Seit Friedrich Jodl, Wilhelm Wundt und Alois Riehl wird die psychologische Adaption entweder als Anpassung der Sinnesfunktion an einen Reiz oder als Anpassung der Aufmerksamkeit an den sie auslösenden Reiz, der sich in einer Spannungsempfindung kundtut, verstanden.²³ Insofern öffnet die Adaption eine Fluchtlinie auf die sinnliche Wahrnehmung von Artefakten anderer Kulturen. In Verbindung mit der hier aufgeworfenen Thematik liegt hingegen eine logische Adaption (Anpassung) vor, wenn Gedanken an spezifische Aussagen fremder Denkmittel angeglich werden, ein Vorgang, der in denkökonomischen Kontexten und Netzwerken vorkommt.²⁴ Im vorliegenden Band identifiziert Daniela Eckerle Adaptionen japanischer Poesie und Kunst in Arno Holz' Gedichtzyklus *Phantasia*. Die Freilegung dieser Schichten begreift sie als einen Akt, in welchem das Fremde eine Erneuerung des Eigenen bewirkt, wodurch zugleich Akzente der Assimilation sichtbar werden. Tsuboi Hideto widmet sich Adaptionsvorgängen in Musikkompositionen der 1910er und 1920er Jahre. Indem er eine Neubewertung der beiden Komponisten im Feld moderner Kompositionsformen vorlegt, diskutiert er, in welcher Weise die Orchesterwerke Yamada Kōsakus und Igor Strawinskys von klassischen japanischen Waka-Gedichten abgeleitet werden. Diese Umwandlungen, die sich von der Literatur zur Musik vollziehen, entsprechen einem adaptiven Vorgehen, in welchem Gedanken an spezifische Aussagen fremder Denkmittel angeglich werden. Hirayoshi Yukihiro beschäftigt sich mit dem Dichter, Kunstkritiker

und theoretischen «Anwalt» des japanischen Surrealismus Takiguchi Shūzō. Im Unterschied zur bisherigen Forschungsauffassung, der zufolge Takiguchi versucht habe, die Avantgarde mit originär japanischen Elementen zu verbinden, um so das Überleben der Avantgarde während der 1930er Jahre in Japan zu garantieren, begreift der Beitrag die Auseinandersetzung Takiguchis mit dem französischen Surrealismus als eine aus einem «inneren» Anliegen Takiguchis resultierende Absorption.

Dass mit dem Begriff der Rezeption (*receptio*) eine andere Begegnungsform erfasst wird, die nicht in erster Linie die Anpassung, sondern die sinnliche Aufnahme von Kunstwerken, Literaturen und Gedanken aus den jeweils anderen Weltteilen beschreibt, ist leicht einsichtig. Die psychologische Disposition des Individuums, aber natürlich auch die äußerliche Beschaffenheit und sinnliche Eigenart des Wahrnehmungsgegenstandes sind ausschlaggebend für die Art und Weise, wie das Objekt aufgenommen wird. Walter Benjamins Differenzierung der Rezeption in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* liefert Einsichten in verschiedene Schichten der Rezeptionsproblematik, die – nicht zuletzt vor dem von ihm untersuchten Hintergrund der Reproduktion – für die Aufnahme von Objekten aus der jeweils anderen Gegend der Welt besonderes aussagekräftig erscheinen. Bekanntlich findet laut Benjamin die Rezeption von Kunstwerken unter verschiedenen Akzenten statt, wobei der «Kultwert» und der «Ausstellungswert» als entgegengesetzte Rezeptionsformen besonders hervortreten.²⁵ Der Kult ist es, der die künstlerische Produktion überhaupt hervorgebracht hat. Da der vorliegende Band Artefakte der Moderne, das heißt von der «Schwellenzeit um 1800» bis zur Gegenwart behandelt, fungiert der Kultwert hier allein als Gegenbegriff zur Rezeptionsform des Ausstellungswerts. Letzterer verdient bezüglich der Aufnahme von westlichen Objekten in Japan und umgekehrt eine umso größere Beachtung; ist es doch gerade die Loslösung des Objekts aus seinem ursprünglichen kulturellen Kontext, welche die Ausstellbarkeit eines Artefakts im jeweils anderen Erdteil überhaupt ermöglicht.²⁶ Durch diese Loslösung wird die Profanisierung des Kunstwerks genauso eingeleitet wie die Wandlung seiner Rezeptionskultur. Diese Veränderungen der Rezeptionsgewohnheiten, die Benjamins Hauptthese zufolge Mitte des 19. Jahrhunderts infolge der fotografischen Reproduktion von Kunstwerken aufgetreten sind, eröffnet eine für die Rezeptionsproblematik der vorliegenden Publikation aufschlussreiche Perspektive: Sieht man einmal von speziell für den Westen in Japan produzierten kunstgewerblichen Gegenständen ab, so gründet sich die Verbreitung von Objekten der jeweils anderen Hemisphäre oftmals allein auf den kursierenden Reproduktionen: Hasegawa Tōhakus *Kiefernwald* (*Matsubayashi*), verwahrt im Tōkyō National Museum und unzählige Male vervielfältigt, ist im Westen größtenteils durch Printmedien und digitale Medien geläufig und deshalb auch nur so rezipierbar.²⁷ Das Gleiche gilt für die Verbreitung westlicher Werke in Japan, wie etwa Diego Velazquez' *Las Meninas*, beheimatet im Museo del Prado in Madrid.²⁸ Das Kursieren des Kunstwerks im Medium der Reproduktion, so Benjamin, wird dem Bedürfnis gerecht, ihm wenigstens mittels Reproduktion habhaft zu werden. Das ist die Rezeptionsform, die den Ausstellungswert generiert und den Objekten vollkommen neue Funktionen verleiht. Diese Funktionen drängen nicht allein den Ritus zurück, sondern führen – um bei der Malerei zu bleiben – zu einer Verschiebung des künstlerischen Akzents zugunsten der oben im Zusammenhang mit Whistlers *Caprice* beschriebenen Öffnung mentaler Räume. Diese Öff-

nung, die nicht allein den Ausstellungswert vom Kultwert emanzipiert, sondern auch, wie von Benjamin prognostiziert, den Akzent des Künstlerischen in Frage stellt,²⁹ macht auf eine von ihm ausformulierte Rezeptionsform aufmerksam, die für die Untersuchung der Aufnahme westlicher Artefakte in Japan und japanischer im Westen fruchtbar gemacht werden kann. Gerade Aspekte der Ausstellbarkeit werden in den Ausführungen von Barbara von Orelli-Messerli über Christopher Dressers kunstgewerbliche Arbeiten und ihren formalen, motivischen und ornamentalen Transformationen von japanischem Kunsthandwerk thematisiert. Dressers Arbeiten markieren in der westlichen Japan-Rezeption einen Wendepunkt. Als Autor mehrerer Publikationen über die Kunst, die Architektur und das Kunsthandwerk Japans besitzt er genaue Kenntnisse über japanische Artefakte. Wie die Autorin eruiert, führt ihn dies als Designer zu einer stark auf das Detail zielenden Entwurfstätigkeit, die sich durch ungewöhnliche formale Verschmelzung von westlichem und japanischem Formenvokabular genauso auszeichnet wie durch die Berücksichtigung von mechanischen und künstlerischen Herstellungsweisen kunstgewerblicher Objekte.

Die Fragen, die sich aus solchen Gegenständen ergeben, sind, zumal am *Fin de Siècle*, genuin ästhetisch. Die Rezeption der Disziplin der Ästhetik in Japan während der Meiji-Zeit – hier der deutschsprachigen Ästhetik – wird von Jeanne Fichtner-Egloff behandelt. Im Mittelpunkt ihrer komparatistischen Studie steht die bislang kaum untersuchte Frage, aus welchem Grund gerade das deutsche Verständnis des Schönen in die japanische Ästhetik eingegangen ist und welche Wandlungen der Ausdruck im Prozess der Rezeption durchlaufen hat.

Neben dieser Rezeption von aus dem Westen stammenden Begriffen der Ästhetik in Japan wirft diese Publikation außerdem Schlaglichter auf soziologische, geistesgeschichtliche und philosophische Begriffsaneignungen. Der Aufsatz von Ogino Takeshi skizziert das Verhältnis des politisch engagierten Soziologen Shimizu Ikutarō zum Denken des gemeinhin als ästhetizistisch und unpolitisch angesehenen Georg Simmel. In Simmel entdeckt er ein vom «Naturkult» befreites Denken, das er sich für die Entwicklung der japanischen Gesellschaft anzueignen sucht. Itō Tōru betritt mit seinem Beitrag das Feld des philosophischen Dialogs, indem er eine begriffsgeschichtliche Herleitung des für das Problem der Rezeption so zentralen Terminus *shutaisei* (Subjektivität) vornimmt. Nach einer Darlegung des Jargoncharakters des Begriffs in der Nachkriegszeit wird eine Fluchtlinie seiner 1932 von Miki Kiyoshi formulierten philosophischen Konnotation zu Martin Heideggers Daseinsbegriff eröffnet. Aus dieser Verknüpfung von Subjektivität und Dasein, so legt Itō dar, leitet Miki seinen Gedanken vom Menschen ab, der aufgrund seines Eingebunden-Seins in die moderne technisierte Gesellschaft auf sich selbst gestellt ist. Den historischen Anfang des Begriffs lokalisiert Itō in der Mitte der Meiji-Zeit, wobei er diesen anhand von Futabatei Shimeis berühmten Roman *Ukigumo* (Schwebende Wolken) untersucht, der gemeinhin als erster moderner Roman Japans gilt. An der Schnittstelle von Sozial- Ideen- und Literaturgeschichte eruiert Simone Müller die Rezeption und Assimilation des Anfang des 20. Jahrhunderts aus dem Westen importierten, und sich insbesondere seit der Oktoberrevolution in Japan in vielfachen Färbungen artikulierenden Begriffs des Intellektuellen. Hierbei untersucht sie, wie dieser von marxistisch und humanistisch orientierten Philosophen, Literaten und Kritikern diskursiv ausgehandelt, transformiert und an die strategischen Bedürfnisse und gesellschaftspolitischen Verhältnisse Japans angepasst wurde.

Der vorliegende Band erhält seine Kohärenz aus dem Ineinandergreifen theoretischer, begriffsgeschichtlicher, interpretatorischer und quellenanalytischer Untersuchungen in diesem vor allem von der westlichen Kunst- und Architekturwissenschaft bisher vernachlässigten Forschungsfeld. Als Ganzes verstehen sich die in diesem Buch versammelten Studien daher als Anstoß, das Forschungsfeld zu erweitern und Kooperationen zwischen den einzelnen Instituten der Universitäten einzugehen, um den komplexen künstlerischen, literarischen und philosophischen Interaktionen zwischen dem Westen und dem Osten auf die Spur zu kommen. Bei der Nennung von japanischen Namen in den Texten wird zuerst der Nachname und dann der Vorname angeführt.

Die Publikation ist aus einem im Herbst 2012 vom Asien-Orient-Institut und dem Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich veranstalteten Workshop mit Teilnehmerinnen und Teilnehmern aus der Schweiz, Deutschland und Japan hervorgegangen. An dieser Stelle möchten wir der Abteilung Japanologie des Ostasiatischen Seminars (seit 2013 Asien-Orient-Institut) der Universität Zürich, insbesondere Prof. Raji C. Steineck, für die finanzielle Beihilfe danken, die diesen Workshop ermöglicht hat. Unser Dank gilt zugleich der Japan Society for the Promotion of Science (JSPS) und dem «Grants-in-Aid for Scientific Research B (24320023)», welche die Reisekosten von Itō Tōru und Hirayoshi Yukihiro (Kyōto Kōgei Sen'i Daigaku/Kyōto Institute of Technology) übernommen hat. Diese zunächst als Arbeitstreffen geplante Zusammenkunft entwickelte bald eine eigene Dynamik. Sie führte zu neuen Kontakten und zu einem sich stetig ausweitenden Netzwerk zwischen schweizerischen, deutschen und japanischen Universitäten, das rege Forschungsk Kooperationen eröffnete. Die Herausgeber danken Prof. Raji C. Steineck und Prof. Andreas Kilcher für ihre Beiträge zum Workshop, die für einen Abdruck im vorliegenden Band leider nicht zur Verfügung standen. Die Forschung für diese Publikation sowie die Korrekturen der Beiträge von Itō Tōru und Ogino Takeshi wurden durch den «Grants-in-Aid for Scientific Research B (24320023)» der Japan Society for the Promotion of Science (JSPS) gefördert. Wir danken dem Universitären Forschungsschwerpunkt (UFSP) Asien und Europa der Universität Zürich für die finanzielle Unterstützung der Drucklegung. Dank gebührt nicht zuletzt Christoph Wagner und Hans-Robert Cram für die Aufnahme des Bandes in die vom Gebr. Mann Verlag edierte Reihe *Zoom. Perspektiven der Moderne* sowie Jörg Pütz und Gerald Dagit für Satz und Layout.

Anmerkungen

- 1 Zur Rolle des Traumes in der Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Kerstin Thomas, *Welt und Stimmung bei Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin*, Berlin/München 2010.
- 2 Michel Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt am Main 2013, S. 7–22.
- 3 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1974, S. 21.
- 4 Michel Foucault, «Von anderen Räumen» in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main 2006, S. 317–327.
- 5 Gilles Deleuze, *Foucault*, Frankfurt am Main 1992, S. 119–120.

- 6 Foucault 1974 (s. Anm. 3), S. 21, Hervorhebungen im Original.
- 7 Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988, S. 430, (Eintrag vom 22.1.1917, Nr. 1054); zur Chinoiserie: *Geist und Galanterie. Kunst und Wissenschaft im 18. Jahrhundert aus dem Musée du Petit Palais Paris*, hrsg. v. d. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Leipzig 2002.
- 8 Zur Serie der 60 alten Provinzen und dem Blatt Nr. 57 der Iyo-Präfektur: Suzuki Jūzō, *Paysages célèbres des soixante provinces du Japon*. Collection Pulverer, Paris 1998, No. 57.
- 9 Foucault 1974 (s. Anm. 3), S. 21.
- 10 S. v. Gans, in: Wolfram Eberhard, *Lexikon chinesischer Symbole. Die Bildsprache der Chinesen*, Kreuzlingen/München 2004, S. 99.
- 11 Foucault 1974 (s. Anm. 3), S. 21.
- 12 R. Schönberger, s. v. «Teilhaber» in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Henning Ritter, 13 Bde., Bd. 10: St–T, Basel 1998, Sp. 961–968.
- 13 H. Reznik, s. v. «Assimilation/Dissimilation» in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Henning Ritter, 13 Bde., Bd. 1: A–C, Basel/Stuttgart 1971, (Sp. 544–545), Sp. 545.
- 14 Ebd., Sp. 544–545.
- 15 Ewald Hering, *Grundzüge der Lehre vom Lichtsinn* (Handbuch der gesamten Augenheilkunde, Bd. 3), 2. Aufl., Leipzig 1925, S. 100–115.
- 16 Christoph Wagner, s. v. «Kolorit/farbig» in: *Ästhetische Grundbegriffe*. Studienausgabe, hrsg. von Karlheinz Barck, Marin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, 7 Bde., Bd. 3, Harmonie bis Material, Stuttgart/Weimar 2010, (S. 305–332), S. 322–327.
- 17 Johann Friedrich Herbart, *Psychologie als Wissenschaft. Neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik*, zweiter analytischer Teil, Amsterdam 1968, S. 188–193.
- 18 Wilhelm Wundt, *Grundriss der Psychologie*, 15. Aufl., Leipzig 1922, S. 278–285.
- 19 Ebd.
- 20 Reznik 1971, (s. Anm. 13), Sp. 546–547.
- 21 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundriss (1830)*, Zweiter Teil, *Die Naturphilosophie*, Werke in 20 Bänden, Werke 9, Frankfurt am Main 1986, S. 464–465.
- 22 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1965, S. 238.
- 23 Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, 3 Bände, Bd. 3, sechste Aufl., Leipzig 1911, S. 161–187.
- 24 A. Hajos, s. v. «Adaptation», in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Henning Ritter, 13 Bde., Bd. 1: A–C, Basel/Stuttgart 1971, Sp. 81–82.
- 25 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1963, (S. 10–44), S. 21.
- 26 Ebd., S. 22.
- 27 Katharina Epprecht, *Tōhaku. Höhepunkt japanischer Malerei des 16. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Rietberg-Museum, Zürich 2001.
- 28 Svetlana Alpers, Interpretation ohne Darstellung – oder: «Das Sehen von Las Meninas» in: *Der Betrachter ist im Bild*, hrsg. von Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 91–109.
- 29 Benjamin 1963 (s. Anm. 25), S. 23.