

Von dem Sinn und von der Schönheit der japanischen Kunst

Ernst Erich Walter
Schur

LIBRARY
OF
PRINCETON UNIVERSITY

**Ernst Schur Von
dem Sinn und von
der Schönheit der
japanischen Kunst**

**Verlegt bei Hermann
Seemann Nachfolger
in Leipzig ♪ 1901 ♪**

**Ernst Schur Von
dem Sinn und von
der Schönheit der
japanischen Kunst**

**Verlegt bei Hermann
Seemann Nachfolger
in Leipzig ♪ 1901 ♪**

für L. R- τ

(RECAP)

N 7350
539

552937

Vorbemerkung.

Wer einen großen Gegenstand auf engem Raume behandeln will und doch den Ehrgeiz hat, von der Größe etwas ahnen lassen zu wollen, thut gut, den Rahmen nicht zu eng zu spannen. In seinen Worten darf nicht der Anspruch liegen, „erschöpfend“, „gründlich“ zu sein, gewissermaßen einen „Abschluss“ zu geben. Momentbilderartig müssen die Gedanken in mannigfacher, beziehungsreicher Abwechslung vorbeiziehen. Sie müssen die Forderung auf der Stirn tragen — sich nicht binden zu wollen.

Aus dem ganzen Zusammenklang eine kurze Folge von Tönen, die nur Motive zu sein

scheinen für die, deren Ohren fein genug sind. Nicht ein Führer zur Erläuterung, „was es bedeutet“ — von Anfang bis zu Ende. So lag mir also nicht daran — eine historische Abhandlung zu schreiben. Dazu sind andere berufen oder werden es später — vielleicht — sein.

Worauf es mir ankam, liegt im Titel ausgedrückt. Von dem Sinn und von der Schönheit!

Die Quintessenz des Willens in dieser fremden Kunst! Also: — weniger eine Erörterung als eine Folge von abgerissenen Melodien, weniger ein Ueberblick als ein Einblick, weniger objektiv als produktiv, weniger eine Kenntnis, als eine Sehnsucht, ja vielleicht weniger bezeichnend für das Thema, als für mein Verhältnis zu demselben — kurz weniger ein Aufsatz als ein Zusatz; und dieser Zusatz in Form eines Bekennnisses.



So stehe ich mit dir auf einem hohen, entlegenen Gipfel und weise dir die Schönheiten und deute dir die Beziehungen.

Einleitung.

Als man sich in Frankreich der neu entdeckten Kunst Japans mit dem ewig gleichen Enthusiasmus in die Arme warf, der dieses Volk unter allen anderen in Europa auszeichnet, da dachte wohl niemand daran, daß die Begeisterung nicht von langer Dauer sein würde. Die Ueberraschung, der Jubel über die ungeahnte Entdeckung nahmen solche Dimensionen an, daß nur die Einsichtigen, die sich von oberflächlichen Wallungen nicht blenden ließen, das baldige Ende ahnten.

Es tauchte plötzlich ein neuer Stern auf, er leuchtete eine Zeitlang und entzückte durch seine Pracht. Dann entschwand er uns wieder. Hatte man wirklich ausgekostet, was auszukosten war? Es ist wie ein Rätsel. Die Mysterien — es ist richtig, hier von Geheimnissen und Offenbarungen zu reden — sind aufgethan; jedem steht frei, aus den Tiefen zu schöpfen. Und da ist es wie eine geheime Angst, sich hineinzubegeben.

War unsere Kultur — die europäische Kultur — zu stark, zu mächtig in sich? So daß sie so fremdartig-feinen Geist nicht in sich aufnehmen konnte? Gewaltig wie ein ewiges Denkmal? Strebte sie über alle Grenzen nach einem eigenen — ehernen — Ziel?

War unsere Kultur — die europäische Kultur — zu schwach, zu greisenhaft in sich? So daß sie so fremdartig-feinen Geist nicht in sich auf-

nehmen konnte? Nicht mehr! Zusammenfallend wie in einen Schutthaufen? Eilte sie über alle Grenzen — unaufhaltsam — nach dem eigenen — ehernen — Ende?

Oder waren beide Kulturen — die europäische und die asiatische — zu fremd, zu gleichwertig in sich? Zu parallel miteinander? So daß ihre Wege nicht verschmolzen, sondern neben einander laufen mußten, ohne sich zu einen?



Wie ein Vorübergang war es, der eine nahm dies, der andere jenes von der neuen Kunst und brüstete sich damit vor seinen Landsleuten, deren Unwissenheit die Grundlage und Vorbedingung seines Könnens war — noch jetzt pflügen viele mit diesem Kalbe.

Es blieb im Grunde — trotz allen äußeren, vorübergehenden Eifers —, was es war: ein Geheimnis.

Hätten wir eine große, junge Zukunft vor uns, so hätte sich in unserer Kunst eine tiefe Stille ausbreiten müssen, die erst nach und nach wieder tastende Versuche erlaubte, eine lange andauernde Stille, bis dieser neue Geist aufgenommen, uns vermählt — und für uns — in Ernst und Arbeit überwunden war.

Das Schlagwort, das man prägte, um dieser Bewegung, die im eigentlichen Sinne keine Bewegung war, das Etikett aufzukleben, ist bezeichnend. Der Japonismus war und blieb nur eine Mode; sie ging vorüber, wie so viele

andere; wie jedes Jahr eine die andere abwechselte. für unsere Künstler ist hier eine Fundgrube, eine unerschöpfliche Fundgrube zur Erneuerung, zur künstlerischen Selbstüberwindung; es muß deshalb so elementar wirken, weil hier ein Wollen — ein Nicht-Wollen — zum Ausdruck gelangt, das so plötzlich, so fertig, so abgeschlossen uns noch selten entgegentrat. Und darum hätte diese Erscheinung aufrüttelnd wirken müssen. Sie hat es nicht gethan.



Was hat man gelernt? Mätzchen, Augenblicksallüren! Kaum abgelauscht, benutzte man sie, um die eigenen Launen „geistreich“ aufzuputzen. Von Mensch zu Mensch ging nur ihr Sinnen; was jeder sucht, ist nur das kleine Glück, das enge Bewußtsein, etwas „Neues“ gebracht zu haben. Wohl ging ein Gerede, als erwarte man etwas Großes, das kommen mußte. Aber im Grunde war es nur ein Klatsch wie in einer kleinen Stadt, eine Ratlosigkeit, ein Wirrwarr!

Es giebt zu viel Männer in unserer Kunst!
Zu viel eingeschlechtige, vertrocknete Wesen!
Zu viel Nur-Männer, Junggefallen der Kunst!
Ihnen ist die Kunst etwas absolut für sich Bestehendes, festes. Diesem widmen sie sich. Sie kennen nur sich und setzen sich vermittelt irgend einer Technik in ein Verhältnis zu dem, was sie sich als Kunst vorstellen.

Ihnen — diesen Junggefallen der Kunst — ist Kunst — schwer ist es zu definieren — nichts, weiter nichts als ein mangelhafter, symbolischer, viel verschiedenes, widerstreitendes unter einer scheinbaren Einheit zwangsweise zusammenfassender Begriff. Unter diesem Begriff „Kunst“ fassen wir all das zusammen, was einer mit Hilfe irgend eines zur Sichtbarmachung geeigneten Materials zur Erscheinung gebrachten Darstellung einer Beziehung zum Leben gleichsieht. Zum Leben im weitesten Sinne!

Ihnen — diesen Junggefallen der Kunst — ist Kunst etwas viel Engeres, kein Mittel, sondern ein Zweck. Ihnen fehlt eines, etwas unendlich reiches, unendlich verzwicktes: nennen wir es die Seligkeit der Hingebung. Diese macht den Künstler zum Mehr-als-Künstler. Und diese ist es, die in der japanischen Kunst so rein zum Ausdruck gelangt, mit so instinkthafter Sicherheit ihren Weg sucht und findet und jene merkwürdigen Meisterwerke geschaffen hat, die von einem unfäglich tiefen Geheimnis — auch dem tiefsten Geheimnis der Natur zugleich — noch zu zittern scheinen.



Vielleicht ist es auch besser so. Die Mode ist vorbei. Die Entwicklung geht einen rücksichtsloseren, größeren Weg, als die menschlichen Gedanken, die oft gerne binden, zusammenschweißen möchten und diesen Traum sich dann

gerne als Glück und Ziel hinstellen. Und vielleicht sind irgendwo — wir wissen es bloß nicht — ernste Künstler an der Arbeit, lassen sich durchdringen von diesem Geist und was sie uns dann geben, ist das Erblühen unserer Hoffnungen, eines Theiles unserer reichen Hoffnungen. Und dann wird die Kenntnis dieser fremden Kunst aufhören, uns dadurch zu betrüben, daß wir vieles, was man als „moderne Nuance“ empfindet und dem Künstler als Lob und Anerkennung anschreibt, als Abklatsch feststellen, das nur deshalb nicht als Talmi angesehen wird, weil man nicht zu kontrollieren imstande ist, woher es entnommen. Dann wird die Freude an dieser Kunst so rein sein, wie diese Kunst selbst.



Ein merkwürdiges Land muß es sein: —
Hien. Hören wir dieses Wort, so kommen
die Träume zu uns.

Jenes Land, mit dem alles, was heilig und
dunkel ist, aufs innigste verknüpft ist.

Persien: — ein merkwürdig — strahlendes
Reich.

Indien: — das Land der unaufgeklärten Ge-
heimnisse, die in unserer Zeit begraben zu sein
scheinen, nur manchmal blitzartig auftauchen,
doch deren Abglanz uns noch aus den tiefen,
seltsam-schwermütigen Augen seiner sanften
Bewohner leuchtet.

Arabien: — 1001 Nacht.

China: — eine Kultur, die uns schwindeln macht, durch ihre Größe, ihr Alter, ihre Abgeschlossenheit.

Wir sind wie Kinder, ausgestoßen aus dem Schoße der Familie in ein kaltes, leeres Dasein; unsern Vater verstehen wir oft gar nicht mehr.

Wir dünken uns mehr zu wissen!

Vielleicht verstehen wir ihn noch nicht. Wir sind wie erkaltet, jeder hat seinen Kreis, seine engen Beziehungen, sein Muß und seine Welt. Wir glauben, das All zu meistern, indem wir den Umfang unserer Macht recht klein nehmen, vor dem anderen die Augen zudrücken, uns als Ziel setzen und es doch nicht zugeben. Und Japan?!

Von der Universalität der japanischen Kunst.

Das japanische Volk versteht — aus einem instinktiven Drang heraus, einem Ziele beinahe folgend — wie kein anderes zu leben. Sie würden nicht existieren können in einer Atmosphäre, die irgendwie fremde Elemente in sich trüge. Alles muß ihnen ihre Geschichte, ihre Träume, ihre Sehnsucht wiedererzählen und so lange formen sie, bis alles diesen Stempel ihres Geistes, ihres Willens trägt.

Wie soll man dies Gebiet annähernd beschreiben? Man müßte das ganze Leben dieses Volkes nehmen und in diese Blätter tragen! Man muß bedenken: keiner liebt das Leben so, keiner kommt so gerne allen Bedürfnissen, die sich irgendwie im täglichen Leben bieten können, nach, wie der Japaner! Dann wird man sich eine Vorstellung von der Allumfassendheit dieser Kunst, von der Totalität dieser Kultur machen können.

Es giebt thatfächlich nichts, was nicht die Hand des Künstlers verschönt, bearbeitet, zweckentsprechend gestaltet hätte. Da sind die seidenen, gestickten Gewänder, mit ihren prachtvollen, in allen Nuancen leuchtenden Farben — der Trauer, des Frohsinns, des Uebermuts, der unaufgeklärten Geheimnisse, denen noch alles offen steht, und der träumenden Schwermut . . . Da sind die verzierten Käbme, die die Frauen in ihrem kunstreich aufgesteckten

Haar tragen . . . Da sind die kleinen Geräte, die Netzkes; eine Seidenschnur wird durch sie hindurchgeschlungen, sie halten die Dosen und all die verschiedenen Säckelchen an dem breit und kunstvoll gelegten Gürtel fest. Aus Thon bestehen sie, aus Lack, Holz oder Metall. Die Vasen in ihren mannigfaltigen, immer neuen Formen, die Schwertblätter, bei denen sich der Reichtum der Erfindung so recht offenbart!



Sehen wir die Architektur an. Mit welchem feinem Geschmack sind die kleinen Holzgebäude in die Landschaft gesetzt, gerade als wäre auch diese nur dazu, dem Kunsttrieb der Bewohner willkommenes Mittel zu sein. Wie zweckmäßig ist der Bau durchgeführt. Leicht und graziös heben sie sich von dem dunklen Hintergrund eines Waldes ab. Das Dach ragt weit über zum Schutze gegen Wind und Wetter. Gewöhnlich ist nur eine Wand fest angelegt; bei heiterem Wetter fallen alle anderen Wände, werden zur Seite geschoben oder heruntergelassen und das Innere liegt frei vor uns. Wir sehen in das bescheidene, raffiniert einfache Zimmer. Ein Schrank, eine Matte, ein Kakemono, das an der Wand hängt, ein kleiner, winziger Tisch. Und diese Gegenstände stellt der Bewohner des Hauses bald so, bald so, immer seiner augenblicklichen Laune folgend.



Alles haben die Japaner in ihren Bereich gezogen. Nichts existiert, was sie nicht künstlerisch verwertet hätten. Hier leben wir es wie sonst nirgends. Es giebt keinen Gegenstand, an den sie nicht ihre Hand gelegt hätten, der nicht erst wiedergeboren, aus ihrem künstlerischen Geiste wiedergeboren erschiene. Es ist überflüssig, die Reihenfolge der Gegenstände vervollständigen zu wollen, denn das hiesse das ganze Leben des Japaners nachschildern. Denn das, was der japanischen Kunst den grandiosen Zug giebt, das ist diese Einheitlichkeit. Es ist keine Lücke gelassen. Ob wir eine Malerei betrachten, eine Schnitzerei, einen gestickten Wandschirm im Innern eines Hauses, ja das Haus selbst — es ist alles verschiedenartig und doch von einem und demselben Geist gefügt. Kennt man die Kunst dieses feinen Volkes, so kennt man ihr Leben.

So unerschöpflich dieses ist, eben so unendlich reich spiegelt es sich in der Kunst wieder.



Ihre Kunst ist ihre Kultur — ihre Kultur ist ihre Kunst; und beides ist ihr Leben. Keine Trennung, keine Dissonanz; das höchste dient hier dem niedersten; ein social-ethisches Problem, gelöst durch die Kunst.

Wir sind vielleicht schwer von Kunst — ohne Kultur. Der europäischen Kunst ist ein tragisches Geschenk in die Wiege gelegt von An-

fang an — das Wissen. Ihr innerstes Gesetz ist das „Höher“, die Entfremdung. Hier ist nichts gelöst durch die Kunst; sie hat, im Gegenteil, zu den vorhandenen noch Gegensätze hinzugefügt. Es gehört zu ihrem Wesen. Es ist interessant, dies Problem beider entgegengesetzter Kulturen bis zu Ende durchzudenken.

Ein Ueberblick über die japanische Malerei — als Beispiel.

Der Ursprung der japanischen Malerei ist die Religion. Wir finden die Uebereinstimmung mit indischen Formen. Heldengedichte und Märchen stammen aus jener sagenhaften Zeit. Die japanische Mythologie bietet dem religiös begeisterten Künstler einen Reichtum an Motiven. Es ist die alte einheimische Religion des Shintoismus.



Das Reich breitet sich aus. Im sechsten Jahrhundert n. Chr. zieht das kriegerische Volk auf neue Eroberungszüge aus. Verbindungen mit China werden hergestellt, das viele neue Ideen bringt. Die Heilkunde, die Schrift, Litteratur, Industrie und Kunstgewerbe nehmen ungeheuren Aufschwung. Der Buddhismus dringt ein. Priester ziehen von Stadt zu Stadt, zugleich als Träger der Kunst und Wissenschaft.



Die erste japanische Malerschule ist die buddhistische. Ihre Denkmäler zeigen die Erhabenheit, Ruhe und Tiefe der buddhistischen Religion. Sorgfältigste Technik, Pracht des Beiwerks, tiefe Inbrunst der Auffassung zeichnen diese Epoche aus.



Das Zeitalter der Ritterlichkeit, des Adels und der Könige folgt. Revolutionen zerreißen das Land. Die Epenbildung setzt ein. Ihr malerischer Repräsentant ist die Tosa-Schule. Als Kunst der hohen Gesellschaft verleugnet sie nie den vornehmen nationalen Charakter, nie die Großartigkeit der Haltung.



Die dritte Periode tritt mit der Kano-Schule ein. Von China kommen bedeutende Anregungen. Diesem Landewidmet man in Japan überhaupt tiefe Verehrung. Lesshin soll der erste Maler gewesen sein, der in China die alten Meister studierte. Der Gründer dieser Schule Kano-Massanobu (1424—1520) stellt die endgiltige Verbindung zwischen chinesischem und japanischem Geist her. Der berühmteste Vertreter ist der Sohn des Gründers: Motonobu; er leistete Hervorragendes in der heroischen Landschaft. Die Kano-Schule vertritt die Schwarz-Weiß-Malerei unter Beifügung von Schwarz-Braun.



Nach und nach befreit man sich von den Vorbildern. Man wendet sich dem Leben zu, dem Leben im eigenen Lande, der Natur. Man beobachtet das Pflanzen-, Tier- und Menschen-

leben. Seit dem sechzehnten Jahrhundert zeigt sich dann jene ununterbrochene Reihenfolge der Künstler, deren reiche Mannigfaltigkeit uns in Erstaunen setzt.



Wir sehen Korin und seine Schule (1660—1716), die bewußt die von der Tosa-Schule überlieferte Konvention pflegt. Von ihm geht die Schule von Kioto aus.



Wir sehen Moronobu, bei dem die Linie vorherrscht und äußerste Einfachheit bis zum Verschwinden der Farbe; er ist frisch, ungesucht, immer seiner Wirkung sicher. Er gründet die volkstümliche Schule Ūkioge, deren glänzendster Vertreter Hokusai (1760 geb.) ist.



Marugama Okio gründet in Kioto eine naturalistische Schule: die Shijo-Schule.



Von Katugawa Shunsſho geht die Schule Katugawa aus. Sie beschäftigt sich vornehmlich mit der Darstellung von Schauspielern.



Wir haben weiter die Malerschule der Torii (1750); ihr Haupt Torii-Kiyonobu erfindet 1695 den Farbendruck hellgrün und hellrot.



Und dann drängt sich Name an Name.
Outamaro — der Künstler der Frau.
Harunobu — der anmutige.
Der Gewandkünstler Shunyei.
Sugekudo liebt das Dekorative.
Kiyonaga's fließende Linien und weiche Farben.
Ganku's realistische Tigerbilder.
Loni Seki, Anhänger der impressionistischen Schule von Kioto.
Der Virtuose Kuniyoski.
Und der universellste: Hokusai; dessen reiches Gemüt, dessen tiefe Kunst umfaßt alles.



Dies ist nur ein Abriss; manche Namen fehlen noch. Und doch giebt er vielleicht von der Fülle der Gestalten einen Begriff. Man bedenke, daß dies nur ein Gebiet ist. Eine gleiche Fülle birgt die Geschichte des japanischen Holzschnitts, von den einfachsten Anfängen ausgehend. Man bedenke: es giebt kein Feld der künstlerischen und gewerblichen Thätigkeit, das unbenutzt liegen geblieben wäre. Die Keramik, die Ciselierkunst, die Schmiedekunst, die Stickereien, die Lacke, die Muster- und Vorlagenbücher, die Holzschnitzereien —

ein überwältigender Anblick, dem wenig Länder eine gleich einheitliche und doch mannigfaltige Kunst an die Seite stellen können.

Es ist ein Reichtum klangvollster Namen, der unübersehbar ist. Denn es giebt keinen Gegenstand, der nicht künstlerisch bearbeitet worden wäre, der nicht künstlerischen Geist in sich trägt.

Die japanische Kunst und die europäische Kunst im Vergleich.

War ich nicht Stoff, war ich nicht Chaos, ehe ich „DACHTE“? Und kehre ich nicht dahin wieder zurück, wenn ich schaffend zu den Tiefen steige.

Die europäische Kunst ist eine Gedankenkunst. Bedeutet es nicht eine Verkennung der Aufeinanderfolge des Geschaffenen, wenn ich „DENKE“. Es ist eine furchtbare Tragik: je näher ein Gedanke seiner Vollendung reift, um so mehr verliert er an Lebenswucht und Tiefe, muß er verlieren, — soll das Leben ein Drang sein und kein Exempel. freilich erfand man sich hier einen Trost: das „WISSEN“. Wir weisen auf unsere sogenante „große Kunst“; wir sehen, wie sich Künstler bei uns mit „Weltproblemen“ abmühen — ist diese Kraftanwendung nicht eine vergebliche?

Der Gedanke hat sie gemeistert — will mich bedünken. Ihre Instinkte, ihre Triebe — das, womit wir uns mit dem dunkelsten Grunde des Seins verbunden fühlen, das hat er ver kümmern lassen.

Es will mir scheinen, als lässen die Japaner dem wirkenden Geiste am nächsten.



Vor mir liegen einige Blätter. Zeichnungen japanischer Künstler. Ich versuche, sie in Worten hier wiederzugeben. Vielleicht bleibt

etwas von dem Undefinierbaren durch Zufall an dem äußeren Wort haften.

„Das Theefest“.

Anzählige Nachen bedecken den Strom; am gegenüberliegenden Ufer leuchten die Theehäuser; auf jedem Kahn zittert ein Lampion und sein zartes Licht hält eine weiche Wärme gefesselt. Nacht ist es. Eine hohe Brücke spannt sich in hölzernen Bogen über den fluss. Eine unübersehbare Menschenmenge strömt hinüber. Die Menschen gestikulieren, amüsieren sich, wenden sich von einem zum anderen — man sieht es. Die Frauen, durch die fufsbekleidung gezwungen, scheinen uns steif, biegen nur ihren schmalen, schlanken Oberkörper hin und her. Doch ist kein Lärmen darin. Es ist die Stille vollkommener Abgeschlossenheit.

Ein anderes Bild.

Von einem Hügel sieht man hinab. Unten, am Ufer, liegen einige kleine Häuser, halb versteckt am Walde. Und eine einzige zarte Linie fließt aus dem Pinsel und deutet flüchtig das verlassene Ufer an, das den See einrahmt, der sich weit ausdehnt. Auf ihm schweben einige Punkte, ein paar Striche, nur eben schwach angedeutet — die Segel der Schiffe.

„Die Brücke von Jedo.“

Wieder diese verlassenen Ufer, wie sie nur Hiroshige, dieser Meister in der Wiedergabe der Stimmung, geben kann. Und über den breiten fluss spannt sich — weit — eine leichte Brücke. Die technische Ausführung dieses

Bildes wäre beinahe zu raffiniert, fühlte man nicht den großen künstlerischen Ernst dahinter, die Tiefe der Empfindung.

Hiroshige!

Man muß die zarten farbenkompositionen dieses Künstlers, die später oft roh wiedergegeben wurden, in alten Drucken bewundern. An feinheit, an lyrischer Kraft steht er fast einzig unter seinen Genossen da.

Sein Leben? Nun — er hat kaum gewußt, welche Bedeutung seine Sachen hatten. Es klingt rührend und einfach, beinahe wie ein Märchen und ist schnell erzählt.

Er ist 1797 in Jedo geboren; sein eigentlicher Name ist Kondo Irubei; seiner Stellung nach war er feuerwehrmann. Sein Lehrer ist Utegawa Toyohiro, von dem er den Namen „Hiro“ sich beilegte; dessen Buntdrucke zeigen einen wundervoll farbigen Ton. Sein künstlerischer Bildungsgang soll sehr unvollkommen gewesen sein und viele wollen bei ihm schon den Rückgang der Entwicklung sehen, Spuren einer verweichten Kraft. Aber niemand wird die überwältigende Intensität der Stimmung, die Lyrik seiner matten farben wegleugnen können. 61 Jahre alt starb er 1858 während der Cholera-Epidemie.



Ich denke an die zahllosen Landschaften, über deren Mannigfaltigkeit in der Auffassung wir staunen müssen, zumal die Motive nicht häufig

wechseln. Wir erleben: der Japaner legt sehr — nur — Wert auf das „Wie“; Seele, Empfindung ist bei ihm alles.

Jene Landschaften, wie sie Hiroshige malte. In einem kleinen Blatt die Unendlichkeit. Alles Kleinliche ist entfernt. Wer wollte beschreiben, welch unsagbarer Zauber in ihnen liegt.

Unsere in festen Regeln geschulte Kunstausfassung will nicht weichen vor dieser Auflösung alles Bestehenden und muß doch endlich kapitulieren. Was den Zauber dieser Kunst ausmacht, das ist die absolute, souveräne Sicherheit. Die Japaner KÖNNEN immer. Nie gehen sie fehl. Niemals findet man ein Uebertreten jener Grenze, wo Wollen und Können sich nicht mehr deckt und ein qualvolles, unerquickliches, fruchtloses Ringen beginnt. Immer erscheinen die Japaner — und das ist das Räthelhafte — als Meister.

Mögen sie ihre Kräfte so genau kennen, mag ihre Fähigkeit, ihre Begabung schlechthin eine schrankenlose, ungemessene sein — immer ist dem, was sie bieten, der Stempel der Vollendung aufgedrückt.



Wenn ich den einzelnen Wirkungen, die von den Werken ausgehen, nachspüre — woraus ist diese Kunst geboren? Was ist das Wesen dieser Kunst?

Man hat ihr einen Vorwurf daraus schmieden

wollen: sie sei keine große Kunst; sie habe einen engen Horizont. Die europäische Verstandeskunst vermißte die „Ideen“. Das alles wies man zwar von vornherein zurück; daher kam auch die instinktive Abneigung und das Sichverchiessen der fremden Kunst gegenüber. Auf den Kernpunkt kam man nicht.

Die japanische Kunst ist wie keine andere so absolut, so uneingeschränkt, so rein, so unbeeinflusst: eine „Gefühlskunst“, eine „Nervenkunst“. Nervenkunst nicht in jenem spielerischen Sinne, in dem man dieses Wort vielleicht auffassen könnte.

Die europäische Kunst — eine Schöpfung des Gehirns, des Verstandes.

Die japanische Kunst — eine Schöpfung des Gefühls, der Nerven.

Beides nur: bis in die letzten Konsequenzen gesehen.

Man vermißt — folgerichtig — dort das Große, weil ja das „Gefühl“ nur reagiert, im landläufigen Sinne nicht „schafft“. Oder richtiger gesagt, nichts Alleiniges, Gültiges hinstellt, von dem — in europäischem Sinne, — wieder eine eigene Welt ausgeht.

Doch scheint mir: die Japaner fassen näher am Grunde der Welt; das Gefühl geht dem Begriff vorher.



Das Leben der Japaner geht dahin, wie das einer Pflanze. Sie scheinen ihre Existenz an

etwas Ewiges anzuknüpfen; ihr Wille ist ihnen dunkel. Ueber den Sinn werden sie sich nicht klar. Vielen wird es eintönig erscheinen; wir Hintergründige kommen nicht dahinter; es hat etwas Verschleiertes für uns.

Die Japaner haben das Vergnügen an den kleinsten Dingen. Wir haben es nicht. Zu robust sind wir dazu. Jeder will bei uns sein „eignes“ Leben leben! Und denkt, das wäre etwas Großes.

Der Japaner sagt:

„Ich gehe in den Wald, betrachte die Käfer im Grafe und die seltsam geformten Wolken, und wie sich unter mir, im Thal, der Nebel lachte zwischen die Zweige schiebt — und fühle meine Seele erzittern.“

Von der Mystik der Form in der japanischen Kunst.

Ich will nun von der mystischen Seite dieser Kunst reden.

Wenn ich an die wunderbaren Formen all der tausend Gerätschaften denke, die die Japaner schmückten, wenn ich mich an die eigenartigen, reizvollen Farbenkompositionen erinnere, ist es mir, als wäre das alles nur ein Symbol, als hätten diese Künstler viel tiefer gesehen. Sie hätten es sonst nicht so vollendet sagen können, was sie sagen. Und doch — wenn man sie gefragt hätte, ihre Wirkungen, ihre Absichten hätten sie nicht definieren können; was sie erreichen wollten, hätten sie sicher nicht sagen können. Es wäre ihnen auch sehr gleichgültig gewesen.

Was diese fast mit Zauberkraft begabten Hände berühren, das scheint seltsam zu blühen. Mit einer geradezu Erstaunen erregenden Sicherheit gehen sie immer gerade bis zu der Grenze, wo das Unaufgeklärte beginnt. Dann tasten sie mit divinatorischer Spürkraft weiter — eine kleine Strecke; ihr wunderbar feines Gefühl beleuchtet ihnen hier und da rätselhaft einige räthelhafte Punkte. Dann ziehen sie sich wieder zurück und der Schleier fällt; es ist kein Wunsch in ihnen, weiter zu gehen. Ein Weiter ist das Ende; das Chaos ist der Vater aller Gedanken — so deutet ihnen ein unerhört verfeinertes Gefühl.

Sie sinnend über die Unendlichkeit, die sie in einem Teile begriffen; deren ganzes Geheimnis sie ein wenig gelüftet, vielleicht nur berührt, nur gestreift haben. Wie selige Kinder gehen sie weiter und fühlen die seltsamen Schauer, die in ihnen wirken.

Und diese Wallungen eines fernen Gefühls hegen sie mit einer zarten, abgöttischen Liebe. Sie würden lächeln, machtest du ihnen klar, sie seien Anhänger des „l'art pour l'art“. Man wollte sie dazu stempeln. Dieses Kunstvermögen war so ungeheuer, daß man das, was bei diesem Volk selbstverständliche Begleiterscheinung war, als Zweck, als einzigen Grund des Seins auffaßte. Nein, es ist nur ein Mittel. Ihre Kunst ist — wie jede eigentliche Kunst, soll sie nicht von anderen Kräften borgen, von ihrem geraden Pfade abweichen — eine weisende, hindeutende Kunst. Wohin? Wer sagt es?! Ahnung, In sich versunken sein, Tasten, Zurückweichen, Auflösung?! Ist das nicht alles? So tritt ihre reine Kunst rein neben die anderen Heusßerungen menschlichen Willens.



Nie giebt der Japaner nur das, was wir Wirklichkeit nennen. Selbst, wo es so scheinen wollte, muß man sich hüten, das zu behaupten. Ich bin auch der festen Ueberzeugung: nie giebt ein Japaner das Gesehene unmittelbar wieder, indem er Zug um Zug das, was er vor sich sieht — sein Vorbild — überträgt und

nachzieht. Dazu ist er zu sehr Dichter. Sorgfältig prägt er sich das Bild ein; seine scharfe Beobachtungsgabe, die sorgfältig sich das Bild einprägt, erlaubt ihm diese Freiheit. Er will mehr geben als ein bloßes Wiedergeben des Gesehenen. Es ist ihm darum zu thun, die Wechselwirkung von Empfindung zu dem „Ausser-Ihm“ zu bannen.

Darum trägt er seine Kostbarkeiten trunken mit sich herum, bewegt sie in seinem Herzen, kehrt immer wieder zurück, verfenkt sich von neuem — immer wieder — darin, bis es ihm bleibender Besitz wird.

So dauert es wohl Tage, Monate, bis das, was er, vielleicht ohne das es ihm recht bewußt war, in sich aufnahm, sich zu einem Werk seiner Kraft gestaltet. Dann schlägt die Stunde der Geburt.

Dann ist alles abgerundet, in sich bestehend; es ist nichts von Zufälligkeiten daran; nichts, was abtosen könnte. Und es ist merkwürdig, diese wahrhaft bescheidenen Künstler, die sich nicht mit großen „Problemen“ abgeben, die nie „größte Rätsel des Daseins“ lösen wollen, die nie „Ewiges“ geben wollen, sie haben dann etwas geschaffen, das alle Zeiten überdauert.



Das Gefühl ist das Höchsterpersönliche; darum stellt sich die japanische Kunst als die einzig-

individuelle dar. Wenn man den Reichtum kennt, mit dem uns diese Künstler überschütten: Sie haben eine zweite Welt geschaffen. Denn das ist das Wunder. Während sie sich am weitesten fernhielten von allen Ewigkeitsbestrebungen und immer am Anfang ihrer Bahn blieben — immer nur sich gaben; und dieses Ich in all den tausend Regungen, den flüchtigsten Regungen des Augenblicks, als wüßten sie nicht um den Wert der Dinge —: Sie haben neben diese Welt eine andere gestellt, die ihrer Hände Schöpfung und Werk ist. Das ganze All haben sie in sich aufgenommen und wiedergeboren zu neuen Formen.

Ueberieht man ihr ganzes Schaffen — es ist, als lebte man dann in einer eigenen träumerischen Welt, wo die Gestalten, die Gestaltungen aus den Tiefen steigen, in reinem Wirken, ungebrochen durch die Last des Daseins.



Nie geben die Japaner das Ganze einer Erscheinung. Was ihre Bilder so still macht, das macht sie auch so feierlich. Fast alle Darstellungen sind ja dem wirklichen Leben entnommen; ja man knüpft immer wieder daran an, immer wieder kehrt man dahin zurück. Aber wie wenig scheint das, was der Künstler daraus gemacht hat, mit dem irdischen Leben zu stimmen.

Die Farben, die Formen, die Kompositionen wirken wie Ahnungen eines höheren Lebens. Abgestreift scheinen sie zu haben, was unirdisch an ihnen war oder was nur Augenblickswert besaß. Darum scheinen sie so versunken in sich selbst. Ich erinnere mich keiner Kunstwerke, die immer einen so in sich selbst ruhenden Existenzwert bezeugen, wie die Werke japanischer Kunst. Sie haben keinen Schöpfer gehabt, sie brauchen keinen, der sich in sie versenkt. Im selben Augenblick können sie sich auflösen und sind doch gewesen und sind immer noch. In sich selbst scheinen sie versunken, trunken von ihrer eigenen Schönheit, über die sie sinnend. Einen lehnfüchtig-traurigen Eindruck machen sie darum oft.



Die Kunstübung der Japaner wirkt wie ein stilles Gebet. In ihrer Kunst liegt alles eingeschlossen: elastische Kraft, ein ewiges Blühen und Keimen neuer Ideen, eine meisterhafte Beherrschung der Technik, Thränen überquellender Lebens- und Naturfreude und Reinheit. Thränen der Freude und Reinheit! — Welches Volk kann dies von seinen Künstlern sagen?! Trotzdem sie sich nie vom Leben entfernten oder vielleicht gerade darum, führten sie gerade einen heiligen Geist, die Achtung vor einem Größeren, „Ewigen“ in die Kunst ein; als führte ein Höherer die Hand des Künstlers; und nie und nirgends ist das Wesen einer

Kunst so ausgesprochen wie hier die Unendlichkeit, die unabgeschlossene Weite des Horizonts. Diese Werke sind ruhig, so ohne Zweck, so ohne Wunsch, ohne Streben.

Wenn es Melodien giebt, die man einmal hört und nicht vergißt, die ewig klingen und nie aufzuhören scheinen — so gehen hier die unsichtbaren Wurzeln bis ins Angemessene. Was der Künstler berührt, scheint in seiner Wirkung ohne Ende zu sein. Wir vermögen nicht abzusehen, wie wir uns dagegen wehren sollen. Und nie und nirgends findet man bei einem Volke der Gegenwart so feierlichen kindlichen Geist, verbunden mit einem so hoch gesteigerten Können. Annähernd vielleicht — ohne die Reife des Könnens — bei den frühen Italienern, bei den frühen Deutschen.



Das Princip ihrer Kunst ist scheinbar das der Flüchtigkeit. Man sieht es am besten in der Malerei. Sie geben nie das Ganze einer Erscheinung. Was ihnen eine Stunde der Wallung gegeben, suchen sie nie voll auszuschöpfen. Sie schweben über der Schwere der Erscheinungen. Es hat den Anschein, als würde alles, was in ihre Hände kommt, leichter, lachender. Sie befreien das einzelne von seiner zufällig anhaftenden Schwere. Das Objekt, das ihnen vorliegt, wirbeln sie so lange in ihrer Betrachtung hin und her, bis sie die Körperlichkeit sozusagen herausdestilliert haben. Den

Extrakt geben sie, das eigentlichsste Wesen einer Erscheinung.

Man sieht das am besten an ihren berühmten Darstellungen der Pflanzen. Da setzen sie nie peinlich Strich neben Strich —; der Duft ist es, der Hauch der Pflanze, der sie gefangen nimmt — den suchen sie zu bannen. Es wird ein Gedicht über ihre Schönheit. So leicht, so von aller Körperlichkeit befreit, so wahr, daß unsere Seele zittert.



Ihre Kunst ist eine unendlich stille Kunst. Wenn ein japanischer Maler auch figürliche Darstellungen giebt — die Personen scheinen nie zu sprechen.

Oder — wenn sie es thun, so doch nur mit merkwürdig fließenden Lauten, als wollten sie eigentlich etwas anderes sagen.

Wie Puppen bewegen sie sich in einem Puppenspiel hin und her, mit seltsamen Bewegungen; — ganz real, und doch so rätselhaft.

Es ist nur ein Bild des Augenblicks, aber voll von der ganzen Liebenswürdigkeit und Schönheit des künstlerischen Geistes, voll von Sehnsucht und inniger Kraft.

Es ist mehr, wahrhaftig mehr, als was die Wirklichkeit ihnen bietet. Ein Klang, als hörten wir ferne Melodien; und ehe wir ihren Zauber recht begriffen, schweigen die Töne —; nur andeutend, — nur hinwehend.

Wer sich einmal darin versenkt hat, der fühlt

Seine Sinne umspinnen. Der liebt diese zarten
Künstler. Seine Tiefen sind erschüttert wie
nie. Er ist entsetzt, wie sein Innerstes aus
dem Leibe gerissen wird. Er ist in eine Ein-
samkeit gestellt.

Nirgend sonst erscheint uns die Welt so schön,
so erlöst.

Von der Weltanschauung der japanischen Kunst.

Der Japaner lebt in und mit der Natur wie kaum ein anderes Volk. Sie ist ihm Lehrmeisterin und mehr als das; wie er sich zu ihr stellt, hat es den Anschein, als hegte er eine zärtliche Liebe zu ihr, wie wir es nirgends sonst sehen.

Es hat etwas unfagbar Rührendes, wie er, der dank seiner virtuosen Begabung zur Willkür, zur Beugung des Gegebenen nach seinem Willen wie geschaffen wäre, gar nicht daran denkt, abzuweichen von dem, was er so innig verehrt. Diese rührende Inbrunst hat etwas Erhabenes, Einfames, Weltabgewandtes und doch — Weltzugewandtes. Nie hat diese Liebe, die alles Seiende mit kindlicher Verehrung, wie etwas, das sie nicht fassen kann, anstaunt, sich mit einem gleich grandiosen Können gepaart, wie hier. Es ist bekannt, daß der Japaner dank seiner scharfen, genauen Beobachtung Bewegungen wahrnahm, die uns völlig entgingen, die wir erst, nachdem wir sie anfangs für übertriebene Verzerrung hielten, durch kontrollierendes Sehen, durch langes Gewöhnen als richtig feststellten. Ja, der Japaner sieht Augenblickstellungen in der ganzen Schnelligkeit des Vorübergangs, denen wir auch jetzt noch nicht folgen können, die wir aber als beglaubigt hinnehmen müssen. Sie erscheinen uns als willkürliche Verrenkungen.

Diese beiden Eigenschaften — des empfindungs-
tiefen Gestalters, des genauen Beobachters
geben sich gegenseitig das Mafs und den
Charakter, die die japanische Kunst zu einer
so vollendeten, schlechterdings nicht zu über-
treffenden machen. Denn unübertrefflich ist
diese glücklichste Vereinigung, dieser Stil des
Wahren und Höchstpersönlichen.

Der Japaner lebt in der Natur wie kaum ein
anderes Volk. All seine Formen, alle die kühnen
Kombinationen lassen sich auf Vorbilder in
der Natur zurückführen. Diese Hegemeister
der Technik werden nicht müde, all ihr Können
zu lassen und immer wieder in die Lehre zu
gehen.

Mit zitternden Lippen sprechen sie von ihrer
Liebe. Gerne lassen sie den Schleier darüber
fallen, nur andeutend, nur grüßend mit glück-
lichen Augen.

Tagelang können sie im Walde sitzen, den
Käfern zuschauen, die Grashalme betrachten,
die Berge, die unter ihnen liegen, den rätsel-
haften Formen des Abendnebels mit trunkenem
Auge folgen, die Linien auf dem sich kräufeln-
den Wasser festzuhalten versuchen. Dieser
Dienst, den der Japaner der Natur weiht, hat
etwas tief Religiöses. Es ist berechtigt, wenn
man behauptet: Die japanische Kunst trägt
in sich eine Weltanschauung.

Es ist etwas Pantheistisches darin; der Mensch
verschwindet vollkommen; keine Kunst lehrt so
wie die japanische: Die Kleinheit des Daseins,

die Grösse dieser Kleinheit und die Hingebung an etwas, das ausser mir ist, das mich überwältigt, dessen Kind ich bin, dessen Spuren ich selig und zitternd folge.



Die japanische Kunst trägt in sich eine Weltanschauung.

Ich verstehe, weshalb man sich gegen diese Kunst abschliessen musste. Sie hat etwas Anarchisches, das aller Regeln spottet und die Starrheit unseres Lebens auflösen würde. Wir würden in dieser vornehmen Lässigkeit nicht zu leben vermögen. Zu sehr haben wir uns entfernt. Wir sind kein Volk, das in und mit der Natur lebt. Es ist asiatischer Geist, an den wir hier rühren.

Eine feste, eiserne Tradition nimmt sie an die Hand und doch sind sie freier, offener, ursprünglicher, absoluter, wahrer als wir, die wir uns von allen befreien.

Die weiche Hingebung der Asiaten erweist sich als grössere Kraft.

Die japanische Kunst hat etwas in sich, das auf die Sinne einen umnebelnden Reiz ausübt. Bei den reifsten und feinsten Künstlern dieses Volkes findet man tolle Phantasien, in das Extremste vagierende Nervenorgien, die das Kühnste sind, was überhaupt je ein tastendes Gefühl aufgespürt hat. Wir finden eine ent-

wickelte Neigung zum Grotesken, einen geheimnisvollen Zug zu inhaltlosen Bewegungen, willkürlichen Umschreibungen, die wie Bekenntnisse einer gemarterten Seele anmuten. Das instinktive Verständnis der tiefsten Tiefen ist etwas, an dem unsere Kräfte zersplittern würden. Die europäische Kunst ist aufbauend; die japanische auflösend. Die europäische will in den Himmel bauen, und wenn man zusieht, bemerkt man die Lücken und die unzureichende Kraft; die japanische legt Kostbarkeit neben Kostbarkeit und wenn man zusieht, ist es ein fertiges Gebäude, an dem kein Fehl ist. Die japanische Kunst — darum ist sie zum anderen Male so wertvoll und interessant — hat sich ihrem innersten Wesen getreu bis in die letzten Konsequenzen entwickelt.

Die europäische Kunst will konstruktiv sein und ist zum Schluss immer destruktiv; die japanische will destruktiv sein — wenn man hier überhaupt noch von „Wollen“ reden darf — und ist zum Schluss immer konstruktiv. Obgleich sie von der Schönheit der Welt reden, und reden können wie sonst kein Volk, sind sie anscheinend immer eingedenk: unser Heil ist nicht von dieser Welt. Sie lüften den Schleier eines Geheimnisses: Form. Das ist, wenn man will, die Weltverneinung, die in ihrer Kunst liegt.

Die Werke, die unsere Künstler geben, sind starr, concentriert, schwer, voll und übertoll von Schwere. Bei den Japanern ist alles

Luft, Licht, Weite, Vorübergang, lauterste Bewegung.

Der Europäer liebt Kraft, Selbstbestimmung, Schicksalschmiedung. All das verschmäht der Japaner; er hat es überwunden. Er hat eine andere Tiefe, die unergründliche Tiefe der östlichen Völker, die etwas so faszinierendes an sich hat, vor deren Alter unsere Kultur sich wie eine Kindheit ausnimmt.

In dieser Kunst steckt etwas Berausches, Betäubendes wie in jeder asiatischen Kultur; es kann wie Gift wirken. Wir verlangen anscheinend derbere Kost. Hier kann der Europäer höchstens genießen, nur ab und zu Blicke thun; sonst wird ihm seine „Persönlichkeit“ geraubt; in die ist er vernarrt.

Der Japaner lebt darin.

Wer sie kennen lernt, steht gebannt —; entzückt von der überirdischen Schönheit dieser unbegreiflichen Kunst.

Doch ist die Luft, in der diese Werke wachsen, zu leicht, zu dünn.



In ihren Schöpfungen liegt eins eingeschlossen wie eine Offenbarung: ein von aller Erdenlast befreiter ERNST, dem das Leben ein SPIEL ist.

Inhalt

- Vorbemerkung**
- I. Einleitung**
- II. Von der Universalität der japanischen Kunst**
- III. Ein Ueberblick über die japanische Malerei — als Beispiel**
- IV. Die japanische Kunst und die europäische Kunst im Vergleich**
- V. Von der Mystik der Form der japanischen Kunst**
- VI. Von der Weltanschauung der japanischen Kunst**

Die vorliegende folge von Auffätzen
wurde im Jahre 1898 geschrieben &
Satz und Druck wurden besorgt in der
Offizin von E. Haberland in Leipzig

Im Verlage von Hermann Seemann
Nachfolger zu Leipzig sind genau in
derselben Ausstattung früher schon er-
schienen **oooooooooooo**
William Morris Die Kunst und die Schön-
heit der Erde und **oooooooooooo**
William Morris Kunstgewerbliches Send-
schreiben **oooooooooooo**
Diese Bücher kosten je 2 Mk. und sind
durch jede Buchhandlung zu beziehen

Princeton University Library



32101 066377894



