

der Reimmichl wieder „zusammenlügt“. Und die Buchausgabe seiner Erzählungen, die er auf Drängen veranstaltete, ist in etwa 700 000 Bänden in den Händen der Leser, d. h. zu allermeist der Tiroler Bauern. Es ist nur zu wünschen, daß die 14 kleineren und 10 größeren Bände der Gesamtausgabe, welche die Tyrolia in schönen, kräftigen Typen, geschmackvoller Ausstattung und billig herausgibt, Reimmichls erfreuliches und erbauliches Fabulieren in immer weitere Kreise tragen. Sigmund Stang S. J.

### Das neue Japan in seiner bildenden Kunst

Wölfflin in Berlin, vorher schon in Krakau Sokolowski und Kopera, haben mich durch ihre kunstgeschichtlichen Vorlesungen und Übungen so weit gegen die Gefahr laienhafter Vorstöße ins Technische gesichert, daß ich hoffen darf, mein Urteil über eine zusammenfassende Ausstellung neuer japanischer Kunst in Tokyo auf das beschränken zu können, was auch ein literarischer Kritiker verstehen muß, dem die vielberufene „wechselseitige Erhellung der Künste“ kein Leeres Wort ist.

Die Ministerien des Kaiserlichen Hauses und des Unterrichtes, die staatliche Kunstakademie und einige andere Anstalten haben 460 Werke von Malern und Bildhauern aus der Regierungszeit der beiden letzten Kaiser, also aus den Jahren von 1867 bis 1926, zusammengebracht und im Juni 1927 in einer nach europäischen Anforderungen gebauten Kunsthalle ausgestellt. Den Ehrenvorsitz des Unternehmens hat der auch in Deutschland durch einen mehrjährigen Studienaufenthalt bekannte Kaiserliche Prinz Kuni übernommen. Stellung und Denkweise der Veranstalter, Zufälligkeiten persönlicher Beziehungen, größere oder geringere sachliche Schwierigkeiten in der Herbeischaffung der Kunstwerke und manche andere Umstände sind natürlich zu berücksichtigen, wenn versichert wird, hier sehe man das Beste, was seit dem Eintritt Japans in den Kulturkreis des Abendlandes geschaffen worden sei. Jedenfalls ist ein guter Teil von dem vertreten, was im allgemeinen den höchsten Beifall der gebildeten Japaner findet.

Als die europäischen Maler zum ersten Mal die japanische Kunst kennen lernten, auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867, hatten China und Japan zusammen, wie ich aus einem alten Plan sehe, ungefähr soviel Platz wie Persien. Durchaus nicht im selben Verhältnis wie die politische und wirtschaftliche Macht hat sich in den verfloßenen 60 Jahren die japanische Kunst entwickelt. Auch abgesehen von der stärkeren Bindung des künstlerischen Schaffens an die Unerzwingbarkeit des Genies, wäre es unbillig, von einem Volk auf allen Gebieten zugleich einen raschen Aufstieg zu erwarten. Und ebensowenig hat man ein Recht, aus der Kunst einfachhin den Geist eines Volkes erschließen zu wollen. Der neue Geist, der seit sechs Jahrzehnten in Japan eindringt, hat sein Ringen mit dem alten Geist in hundert andern Lebenserscheinungen ausgedrückt. Aber auf die Frage, wieviel oder wie wenig von diesem Ringen den Japanern zum künstlerischen Erlebnis hat werden können, gibt die Ausstellung eine bemerkenswerte Antwort.

Zunächst ist es unverkennbar, daß die japanischen Maler weitaus am häufigsten ihre Stoffe überhaupt nicht in der Kultur des Ostens oder Westens, sondern in der reizvollen Natur ihres Landes suchen. Sie brauchen nicht viel. Ein paar junge Bambusstämmchen, der mit welken Blättern bestreute Grasboden unter einer Baumgruppe, eben erblühte Pflanzenzweige, ein Stück vom Geäst einer krummen Fichte — das ist jedesmal genug für ein ganzes Bild. Tiere werden gewöhnlich in eine natürliche Umgebung gestellt. Hühner picken dekorativ unter strahlenden Chrysanthemen oder hocken dicht beieinander auf einem leeren Handwagen im Schnee, Hirsche und Rehe lagern am Fuß uralter Bäume, Kraniche stehen wachsam zwischen Wald und Wiese, Affen spielen in einem hellen Tal. In den Landschaften herrschen Gebirge, Bäume und Wasser vor. Die Nebel, die um die Gipfel liegen, die Dämpfe, die aus den heißen Quellen aufsteigen, finden ihre Beobachter, aber äußerst selten wird der Himmel gemalt. Chikudo Kishi hat mit seiner traumhaften Riesenfichte am

Witasee, Seiho Takenouchi in der fast unjapanischen Flächenpracht seiner berühmten Flußmündung eine Gelegenheit, aus der in ähnlichen Fällen englische Landschaftler des beginnenden 19. Jahrhunderts Wunder der Luftmalerei geschaffen haben, kaum benützt. Der in europäischem Stil malende Toyosaku Saito feiert das auch in Japan oft so herrliche Farbenfest nach Sonnenuntergang lieber auf den Wellen eines Flusses als am Himmel.

Trotz dieser unzweifelhaften Bevorzugung der Natur ist auch das japanische Kulturleben von nicht wenigen Malern und Bildhauern dargestellt worden. Aber öfter wählen sie ihre Stoffe aus dem altangestammten als aus dem neueingeführten Gut. Wohl sieht man ein paar Bildnisse von Heerführern oder Staatsmännern der letzten Jahrzehnte in europäischer Kleidung, auch einige Frauen auf europäischen Stühlen und in Pariser Moden. Meistens ist es anders, selbst bei Bildern von westlicher Malweise. Männer, Frauen und Kinder werden noch ebenso wie vor Jahrhunderten in japanischer Gewandung und Haltung gezeigt. Altjapanisch ist fast alles, was man von Arbeit oder Spiel erblickt, als wenn es noch keine Großstädte voll abendländischer Betriebe und Vergnügungen gäbe. Die Malerin Shoen Ikeda läßt eine junge Frau nicht über einem modernen Roman träumen, sondern über einer fast tausend Jahre alten Erzählung aus dem Hofleben in Kyoto. Lieber als eine Zusammenkunft moderner Professoren schildert Fusetsu Nakamura eine Besprechung chinesischer Gelehrter des Mittelalters auf der Veranda eines Landhauses. Eisenbahnen und Dampfer, Automobile und Luftschiffe locken keinen Gestalter, wohl aber das knochige Saumrohr, das durch buntes Herbstlaub den Bergweg heruntertrabt, und die altmodische Fischerflotte im Hafentwinkel. Kaum etwas erinnert an die siegreichen Schlachten, die mit neuzeitlichen Waffen gewonnen wurden. Aber die Ruhmestaten aus den fernen Zeiten des Mongoleneinfalles oder aus den Fehden fürstlicher Bonzenkrieger des Mittelalters, die trogigen Gestalten volkstümlicher Feudalherren, wie der gewaltige

Reichsvertreter Taira Kiyomori aus dem 12. Jahrhundert oder die rauflustigen Herzöge Shingen und Kenshin aus dem 16. Jahrhundert, leben in Farben, Holz und Erz immer wieder auf.

Nur eine Spur des Christentums habe ich bemerkt, und sie stammt nicht aus dem neuen Japan: unter einem Kreuze sitzt mit Schwert und Fächer der einäugige Date Masamune. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts schickte dieser Herzog des Nordens eine Gesandtschaft an den Papst. Politische Gründe machten ihn aber bald aus einem Freunde der Christen zu ihrem Verfolger. Kunstwerke buddhistischen Inhaltes finden sich fast in allen Sälen. Kwannon, die himmlische Barmherzigkeit, sieht man in den verschiedensten Darstellungen, als Statue wie als Relief, in japanischer wie in europäischer Malweise. Hier steht sie auf einem phosphoreszierenden Seedrach, dort schwebt sie in wunderbarem Lichtglanz vor den selig gesenkten Augen einer Nonne, oder sie thront vierarmig in einer Lotosblume auf einem Pfau, oder sie lächelt aus goldenen Wolken und läßt aus dem Kristallkessel in ihrer Hand schöpferisches Wasser träufeln, das als neugeborenes Kind auf einen schneebedeckten Berg fällt. Dazu kommen Gemälde aus der japanischen Geschichte des Buddhismus: wie Prinz Shotoke und seine Frauen vor 1300 Jahren fromm der neuen Botschaft aus Korea lauschten, und wie 600 Jahre später Nichiren auf der Landstraße dichtgedrängten Scharen von jedem Alter und aus allen Ständen predigte. Dann wieder sieht man gepflegte Hofdamen in einem buddhistischen Tempel beten, Bauern einen mit Strohseilen an eine Stange gebundenen Sarg zum buddhistischen Begräbnis tragen, den Höllenrichter Emmao über die Seelen der Bösen alle die drastischen Strafen verhängen, die wir aus der abendländischen Kunstgeschichte kennen — mit dem Unterschiede, daß die Gepeinigten nach dem Durchgang durch das Höllenfeuer emporsteigen, der in lichter Höhe ihrer wartet.

Fast ebenso deutlich wie in den Gegenständen zeigt sich im Stil, daß die alte

Kunst noch immer stärker anzieht als die neue. Ein erster Versuch, die europäische Malweise lehren zu lassen, wurde von der japanischen Regierung im Jahre 1876 mit Hilfe italienischer Professoren gemacht. Er mißlang, und es dauerte bis 1900, ehe man von neuem, und diesmal mit besserem Erfolg, Lehrgänge für abendländische Malkunst einrichtete. Dagegen steht die Bildhauerkunst, namentlich in der Darstellung von Menschen und Tieren, fast vollständig unter europäischem Einfluß. Der Friedhofswächter von Gumio Usakura, die Bergarbeiterin von Koyu Fuji erinnern unmittelbar an Constantin Meunier. Das von Auguste Rodin gezeigte Herauswachsen der Figuren aus dem Stein kehrt in vielen neujapanischen Werken wieder. Bei den europäisch gerichteten Malern fühlt man sich meistens im Bannkreis französischer Impressionisten von der Art Manets oder Gauguins. Aber auch Millet und Gergantini, Liebermann und Leistikow sind nicht fern. Nun wäre es offenbar verkehrt, bei neujapanischen Malern eine stärkere innere Bindung an die altjapanische Kultur anzunehmen als bei neujapanischen Bildhauern. Marktfragen sind hier von allergrößtem Belang. Ein japanischer Bildhauer wird im allgemeinen nur auf inländischen Absatz rechnen können. Buddhistische Tempel oder altjapanische Herrensitze haben selten neuen Bedarf an Statuen. Also bleiben hauptsächlich Denkmäler für öffentliche Plätze und Arbeiten zum Schmuck moderner Prachtbauten übrig, und da wird fast immer ein Werk europäischen Stiles gewünscht. Gemälde dagegen werden viel eher als Statuen durch Ausländer erworben, müssen daher so japanisch sein wie nur möglich, nicht bloß im Stil, denn die eigentlich künstlerischen Vorzüge der in China geschaffenen, in Japan schon früh zu höchster Vollkommenheit weitergebildeten und neuestens teilweise mit europäischen Elementen durchsetzten Malweise wurden für sich allein zu schwach auf die Kaufkraft wirken. Die unerbittliche Beschränkung auf das Wesentliche, die überlegene Raumbeherrschung von erhöhtem Standort, die fast grenzenlose Ausdruckskraft der Linie, den leuch-

tenden, durch kein Helldunkel versöhnten und doch nicht schreienden Gegensatz der Farben vermögen immer nur wenige unter den reichen Bilderkäufern ehrlich zu bewundern. Die meisten müssen auch durch das Japanische des Gegenstandes angelockt werden.

Aber unter dieser notwendigen Berechnung auf den Markt bleiben doch noch andere Züge der neujapanischen Künstlerseele sichtbar. Trotz genauester realistischer Beobachtung herrscht im allgemeinen Scheu vor dem Wilden und Rothen. Bilder wie der feuerumlohte Teufelbezwinger der buddhistischen Mythologie, den Hōgai Kano gemalt hat, oder der kraftstrotzende Holzgorilla von Koun Takamura oder Saho Hashimotos herrliche Zimmerschirme, auf denen inmitten einer sturmdurchbrausten Landschaft Drachen und Tiger einander bedrohen, sind seltene Ausnahmen. Auf Kriegsbildern sieht man statt des blutigen Gemenges lebender und toter Menschen und Tiere, das uns abendländische Schlachtenmaler zeigen, eher fröhliche und tragikomische Szenen vor und nach dem Kampf. Sogar in der europäischen Abtheilung ist über die realistischen Frauenakte und die Bilder aus dem rauen Arbeitsleben armer Leute meistens ein verklärender Glanz ausgegossen. Das Charakteristische malen die Japaner noch immer am liebsten da, wo bereits das Gegenständliche schön und sanft ist, im Erblühen des Frühlings, in der Abendstille, im bunten Herbstwald, im Schwung alter Brücken und phantastisch-verbogener Fichten, in den Gestalten anmutiger Frauen, die auf einem Teich zwischen Lotusblumen fahren, oder in der Kühle offener Zimmer lässig spielen oder glücklich den Seidenglanz ihrer Kleider genießen.

Damit mag es zusammenhangen, daß auch das Geschlechtliche hier weniger offen erscheint als in europäischen Ausstellungen. Freilich ist das teilweise eine Folge landesüblicher Trennung zwischen den Geschlechtern im gesellschaftlichen Verkehr und größerer Strenge der japanischen Polizei. Aber zahlreiche Werke abendländischen Stiles beweisen, daß diese Gründe nicht vollständig erklären, weshalb in der japa-

nischen Abteilung eigentliche Nacktdarstellungen fehlen. Gegen eine rücksichtslose Äußerung sinnlicher Leidenschaft sträubt sich das altjapanische Schönheitsgefühl. Und da dem realistischen Empfinden dieser Künstler eine nicht geschlechtliche Auffassung der Schönheit des nackten Körpers zu fern liegt, so malen sie das Nackte in Werken japanischen Stiles fast gar nicht und wählen für die Darstellung des Geschlechtlichen den Umweg der Andeutung. Etwas im Blick, in der Körperhaltung oder Kleidung, Geringsfügigkeiten, die von dem ungewöhnten Europäer kaum bemerkt werden, offenbaren dem Japaner die verborgen lodernde Glut. Und so kann in diesem Stil die Scheu vor Entblößung nicht ohne weiteres für lobenswerte Sorge um sittliche Reinheit gehalten werden.

Immerhin hat ein sehr beträchtlicher Teil der Bilder, wohl mehr als in einer Ausstellung deutscher Maler aus den letzten sechs Jahrzehnten der Fall wäre, mit dem Geschlechtlichen überhaupt nichts zu tun. Dagegen würde in einer deutschen oder in irgend einer andern europäischen Ausstellung von diesem Umfang ohne Zweifel aus den Farben und Formen der Werke stärker das Geistige sprechen. In der japanischen Kunst breitet sich fast überall nur das Sinnenleben aus. Die Landschaft verrät in der Regel nicht die geringste geistige Auffassung. Wirkliche Ausnahmen sind schon metaphorische Benennungen wie die „Ausreise“ des Frühlings von Gyokudo Kawai, ein jugendfrisches Bild, das dichterisch von Fels und Fluß und fahrenden Schaufelbooten und Blüenträumen erzählt, oder Verkörperungen tragischen Schicksals wie das auf Goldgrund prangende Gebet des Ausfägigen von Kanza Schimomura, das mit seinem Gegensatz zwischen dem todgeweihten Menschen und der hinter Pflaumenblüten aufgehenden Morgen Sonne mächtig ans Herz greift. Die Tiere sind gewöhnlich nichts als Tiere, wenn auch einmal Sakurjo Nakamura laubgeschmückte Füchse zum Staunen der ersten Gule einen tollen Tanz halten läßt.

Die Menschen werden in träger Ruhe oder beim Spiel oder bei körperlicher Arbeit, sehr selten in geistiger Tätigkeit gezeigt. Eine verdächtig gepuzte Schöne, die in der Abenddämmerung ein Mückenetz befestigt und dabei nach einem Leuchtkäfer blickt, oder eine weite Landschaft, in deren Vordergrund zwei junge Frauen am Fluß ihr schwarzes Haar waschen und kämmen — das sind japanische Stoffe für Bilder von größter Ausdehnung und sorgfältigster Ausführung. Zu religiösen Darstellungen lockt den Maler oft weniger irgend ein frommes Gefühl als etwa das bunte Gestaltengewimmel shintoistischer Umzüge oder die grotesk verwachsenen Gesichter altbuddhistischer Einsiedler. Abneigung gegen das Gedankliche ist wohl auch einer von den Gründen für das Fehlen futuristischer, kubistischer und ähnlicher mehr erfonnener als erschauter Malweisen.

Als Gesamteindruck der Ausstellung ergibt sich also, daß die Sinnenwelt mehr in sich, weniger als Ausdruck geistiger Werte dargestellt wird, daß eine wunderbar genaue Beobachtung das Charakteristische mit Vorliebe in Stoffen von sanfter Schönheit sucht, dagegen am Starken und Rohen und auch an hemmungsloser geschlechtlicher Leidenschaft selten Gefallen findet, daß in der Bildhauerei mehr der abendländische, in der viel bedeutenderen Malerei mehr der japanische Stil gepflegt wird, daß die Stoffe überall mehr aus der alten als aus der neuen Kultur und noch weit mehr aus der Natur als aus der Kultur genommen werden. Mit einem Worte: wie das neue Japan sich wohl einen großen Teil der materiellen Kultur des Abendlandes angeeignet, aber das technisch erworbene Fremdgut noch nicht im selben Maße wissenschaftlich durchdrungen hat, so ist auch für die Bildhauer und Maler Japans das große künstlerische Erlebnis nach Inhalt und Form einstweilen das alte Japan und nicht das neue. Die Kunst Japans und der Welt hat davon eher Gewinn als Verlust.

Jakob Overmans S. J.