【報告等】

Die Industrialisierung und die Kunst in der japanischen Moderne —Die Mythen im technischen Zeitalter

日本近代における産業化と芸術 —科学技術時代の神話

Toru ITO
伊藤徹

Department of Architecture and Design
造形工学部門

（2009年2月23日原稿受理、2009年6月5日採用決定）

1

Die Hauptfrage meines Vortrages ist die nach dem Verhältnis von Industrialisierung und Kunst in der japanischen Moderne. Es scheint eine Beziehung zwischen einander fremden Gattungen, einerseits der in der Naturwissenschaft begründeten Technik und andererseits der Kunst als Kultur. Beide sind aber geistesgeschichtlich tief miteinander verbunden. Der Rückblick auf diesen Zusammenhang vermittelt uns meiner Meinung nach einige wichtige Einsichten für unsere gegenwärtige Lebensweise in einer hochtechnisierten Welt. Zugleich steht dieses Thema für den Versuch und die Idee des „Kyoto Institut für Technologie“, dem Prof. YONEDA und ich angehören, nämlich die Begegnung von Wissenschaft und Kunst zu konkretisieren.

Zur Einführung seien zwei Anmerkungen gemacht: Erstens möchte ich hier hauptsächlich über die Malerei sprechen, - eines der klassischen Genre der Kunst neben Bildhauerei, Architektur, Literatur, Musik usw. Über Architektur hat schon gestern Prof. YONEDA gesprochen. Auch das Kunstgewerbe spielt eine interessante und wichtige Rolle im Zusammenhang mit der Problematik der Moderne, genannt seien z.B. „the arts & craft movement“ oder die Jugendstilbewegung; und auch in der japanischen Moderne gab es eine ähnliche Kunstgewerbebewegung, die Mingei-Bewegung – aber dieses Thema kann in meinen heutigen Vortrag leider nicht behandelt werden. Über diese Bewegung und dessen Leiter Muneyoshi YANAGI im Vergleich mit der Philosophie Martin HEIDEGGERs habe ich einen deutschen Aufsatz geschrieben, der in einem bald erscheinenden Buch über japanische Phänomenologie zu lesen sein wird.

Die zweite Anmerkung ist eine terminologische. Die hier behandelte japanische Moderne dauerte von der ersten Hälfte des 19.Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des 20.JH. In Japan ist es üblich, den historischen Zeitverlauf aufgrund des Wechsels des Tennos zu unterteilen; und tatsächlich spiegelt auch das Geistesleben des Volkes diese jeweiligen epochalen Veränderungen. In Japan selbstverständlich, ist es hier in Deutschland nötig zu erwähnen, dass die japanische Zeit

der Moderne in drei Tenno-Epochen unterteilt ist: 1) die Meiji-Zeit dauerte von 1868 bis 1912, 2) die Taisho-Zeit von 1912-1926 und die 3) Showa-Zeit dauerte von 1926-1989 (Allerdings spielt die Showa-Epoche seit dem Ende des zweiten Weltkriegs keine Rolle mehr für das hier zu behandelnde Thema.) .

2

1.Yuichi TAKAHASHI
Das Selbstbildnis (um 1867-68)

Es ist eine allgemein anerkannte historische Tatsache, dass die japanische Moderne mit der Meji-Restauration beginnt. Durch diese im Jahr 1868 einsetzende Restauration, die vielmehr Revolution heißen sollte, löst sich Japan von der feudalistischen Verfassung, d.h. von der Herrschaft des Samurais, die bis zum Zusammenbruch der Edo-Regierung (Bakufu) dauerte und tritt in den Prozess der Modernisierung ein. Das wichtigste Schlüsselwort der Restauration ist Shokusan-Kogyo, das nichts anderes als Industrialisierung bedeutet. Die Bildung Japans zu einem neuzeitlichen Staat ist durch diesen Begriff leicht zu verstehen; dies gilt auch für andere Nationen. Bis zur Restauration war Japan in mehrere kleine Länder – auf japanisch HAN – aufgeteilt, und wurde dann von dem Tenno vereinigt, um so einen einheitlichen Markt zu schaffen für die Ausbildung der neuzeitlichen Industrie. Der Tenno war bis dahin nicht so bekannt wie die Herrscher der kleineren Hans, aber seit Beginn der Meiji-Zeit wurde das Portrait des Tennos in allen Schulen gezeigt, in der Absicht, *ein* politisches Zentrum zu schaffen und die feudalistischen Strukturen zu durchbrechen. Der Zweck dieser pädagogisch-politischen Maßnahme lag natürlich darin, eine homogene ökonomische Grundlage auf den Weg zu bringen.

Hier kommt nun die Malerei ins Spiel. Die Industrialisierung bedeutete damals nichts anderes als Europäisierung. So wie in anderen Lebensbereichen „Europäisches“ eifrig angenommen wurde, so eigneten sich auch die japanischen Maler, die in der frühen Meiji-Zeit erstmals der europäischen Ölmalerei begegneten, diese gleich an und brachten das neue Genre Yo-ga (Malerei im europäischen Stil) gegen das traditionelle Nihon-ga hervor. Yo-ga und Nihon-ga gelten heute noch in Ausstellungen und Schulen als die üblichen Ordnungs-Kategorien. Der Vertreter der frühen Yo-ga-Malerei heißt Yuichi TAKAHASHI (Abb.1), der auf folgende Weise die überlieferten Gedanken der abendländischen Malerei verstand; er sagt: „Die malerische Tradition des Abendlandes hat von alters her der Idee der Realität eine starke Aufmerksamkeit geschenkt. Während alle Naturwesen vor dem Auge Bilder des schöpferischen Gottes sind, sind die

2.Yuichi TAKAHASHI
Lachs(1877)

realistischen Gemälde dagegen kleine Geschöpfe als das Verdienst des Pinsels des Malers.“ Takahashi hat im fernen Osten in der Mitte des 19.JHs den Gedanken von Leonardo da Vinci wahrscheinlich unbewusst ausgesprochen, der die Malerei als die Wiedererschaffung der lebenden Werke Gottes bestimmt hatte. Mehr als eine solche Metaphysik der Gottesschöpfung zog ihn aber die Technik der Ölmalerei selbst an, um die Naturwesen als solche realistisch abzubilden; was es in der japanischen Kunsttradition so nicht gegeben hatte. Takahashi hat zeitweilig von den Europäern in Japan gelernt, sich aber fast aus eigener Kraft jene Technik angeeignet, und viele realistische Gemälde geschaffen, von denen *Der Lachs* (Abb.2) ein monumentales Beispiel der Meji-Yo-ga-Malerei ist. Auch wenn uns dieses Werk an Albrecht Dürer oder Jan van Eyck erinnern könnte, so inspirierte aber nicht der christliche Schöpfungsgedanke seine Bemühungen, geschweige denn der zeitgenössische Realismus Courbets. Takahashi war vor der Restauration Mitglied einer Organisation gewesen, die die vormalige Bakufu-Regierung schließlich am Ende ihrer lang andauernden Sakoku-Politik gegründet hatte, und die sich mit der Aufnahme der europäischen Kultur beschäftigte. Die Sakoku-Politik hatte darin bestanden, jeglichen Kontakt mit anderen Staaten zu unterbinden. So verlor Takahashi nach dem Zusammenbruch der Bakufu-Regierung seine finanzielle Grundlage. Seine gesellschaftlichen Verbindungen halfen ihm aber, und ein religiöser Verein sowie eine provinziale Macht konnten als Geldgeber für die Gründung einer Privatschule für Malerei gewonnen werden. Sein energisches Eintreten für die Ölmalerei entstammt seiner Überzeugung, dass die realistische Technik der Ölmalerei keine Nebensache sei, sondern für die politische Ausbildung des japanischen Staates erforderlich sei. Die Malkunst war für ihn weder Ausdruck eines Gedankens oder eines persönlichen Gefühls, noch Reinigung der Gesichtsempfindung, sondern ein zum politischen Zweck bestimmtes Mittel. Mit dem realistischen Bild eines Erhabenen, eines Weisen oder eines Helden usw. sei dem Volk Sittlichkeit nahe zu bringen. Er nannte Realismus Sha-shin, dieser Begriff wird kurze Zeit später ausschließlich Photographie bedeuten. Takahashi malte mehrmals die Tunnel und Gebäude einer

3.Yuichi TAKAHASHI,
Der Stadt Yamagata(1881-82)

Stadt in der Provinz Tohoku. *Stadt Yamagata* (Abb.3) ist eines der repräsentativsten Werke Takahashis, das die vom damaligen Machthaber Michitsune MISHIMA geplante Stadt abbildet. Wir blicken von einem hoch liegenden Standpunkt auf die Stadt herab, allerdings gab es in Wirklichkeit an dieser Stelle kein Gebäude oder Hügel; und es wird gesagt, dass Takahashi dieses Bild nach dem Vorbild eines Photos ausarbeitete, dass ein Photograph von einem temporär aufgestellten Gerüst aus aufgenommen hatte. Takahashi verstand seine Kunst als eine Technik, an die großen sozialen und politischen Taten in monumentaler Weise zu erinnern, und die noch nicht sehr weit entwickelte Photographie diente ihm als bloße Unterstützung dieses Anliegens. Der erste Ölmaler in Japan, Takahashi, stand der Idee einer „Kunst für die Kunst"/ „l'art pour l'art" nicht nahe.

Die Vorstellung der Kunst als einer nützlichen Technik drückte sich im damaligen politischen System der Kunstschule aus. Während die Kunsterziehung heute dem Kulturministerium untersteht, wurde die erste Kunstschule der japanischen Moderne, Koubu-Kunstschule, durchs Industrieministerium gegründet, aus welcher auch die Takahashi folgenden Ölmaler stammten. Die schöne Kunst war in dieser Zeit einer der Industriezweige, die den im Bereich der modernen Technik noch schwachen Staaten helfen konnte, und spielte besonders im Überseehandel eine bedeutsame Rolle. Die damalige Kunst, die so genannte Weltausstellungskunst, zielte in dieser wirtschaftlichen Situation auf einen guten Ruf in der Weltausstellung als der kapitalistischen Messe ab und nicht nur Malerei, sondern vielmehr kunstgewerbliche Produkte, wie z.B. Lackwaren, Porzellan, Ziselierarbeit usw. wurden ausgestellt, um nach Europa und den USA ausgeführt zu werden.

Eine solche Bestimmung der Kunst in Bezug auf den Überseehandel hat einen nicht kleinen Einfluss auf die herzustellenden Kunstwerke. Wenngleich sich Takahashi und seine Nachfolger zwar sehr um die Nachahmung der europäischen Gemälde bemühten, waren es nicht pseudo-europäische Werke, sondern im Gegenteil eigentlich japanische, die der Handel verlangte, denn letztere übten eine unvergleichlich höhere Anziehungskraft auf das Exotik-Bedürfnis im Westen aus, als es erstere imstande wären. Es ist bekannt, dass im damaligen Kunsthandel in Paris japanische Werke wie UKIYOE beachtlichen Marktwert erlangten und Sammler wie die Brüder Goncourt zu interessieren und Maler wie van Gogh anzuregen begannen.

Die Forderung nach Japanischem hatte in der damaligen innenpolitischen Situation auch noch einen anderen Grund: In der frühen Meiji-Zeit, d.h. von den 70er bis zum Beginn der 80er Jahren des 18. JHs. herrschte in Japan als ein Grundzug die Europäisierung, sowohl in politischen wie auch in kulturellen Kreisen. Das eigentliche Motiv dafür war, die für den Überseehandel nachteiligen Umstände, an denen die vormalige Bakufu-Regierung schuld war, zu ändern. Dieser Grundzug der Europäisierung hat dann eine nationalistische Reaktion hervorgerufen und als ihre Folge in der Kunstwelt den Wiederaufbau der traditionellen Kunst und die Verdrängung der Yo-ga-Malerei mit sich gebracht. Tenshin OKAKURA, der Leiter der Restaurationsbewegung in der Kunst, ist für den Nationalismus in dieser Zeit repräsentativ. Bei seiner Gründung der Tokyo Akademie für Kunst - der heute noch in der Kunsterziehung führenden Institution -, sah er nur die Nihon-ga als wichtig an, und erteilte der Yo-ga-Malerei in der neuen Akademie keinen Lehrstuhl.

Für OKAKURA ist das Bild auf traditionelle Weise zu malen, und als mustergültiges Beispiel gilt die Malweise der KANO-Schule, die die Bakufu-Regierung einst unterstützt hatte. Es war OKAKURA, der dem Nachfolger der KANO-Schule Hogai KANO nach dem Zusammenbruch der Bakufu-Regierung aus dessen Armut heraushalf und ihm bei seinem Meisterwerk *Hibokannon* half. Außer Hogai KANO betreute er auch so ausgezeichnete Nihon-ga-Maler wie Taikan YOKOYAMA, Kanzan SHIMOMURA usw. . OKAKURA war aber kein bloßer Reaktionär, er weiß über den geschichtlichen Zusammenhang der Moderne mehr als ein oberflächlicher Modernist. Er wurde in Yokohama geboren und konnte seit seiner Jugendzeit fast muttersprachig englisch sprechen. Seinen Blick auf die japanische Tradition gewann er in der Begegnung mit einem Amerikaner, Ernest Francisco FENOLLOSA, einem Kunsthistoriker und hegelianischen Philosophen, der in der klassischen japanischen Zeit die ideale Schönheit entdeckte. Außerdem hat OKAKURA als Mitarbeiter am Museum in Boston eine große Internationalität gezeigt, die der seiner japanischen Zeitgenossen weit überlegen ist. Des Weiteren sind die Gemälde von Yokoyama und Shimomura keine einfachen und schlichten Überlieferungen des Nihon-ga, sondern wurden kritisiert, da sie sich von dem damaligen traditionellen Schönheitsideal der Linie entfernten hin zu Annäherung an eine Schönheit der Farbe an sich; und sie zeigen damit den Einfluss des Impressionismus, der von OKAKURA vermittelt wurde (Abb.4). In dieser europäisierenden Neigung entdeckte OKAKURA in der japanischen Kunsttradition die Indifferenz zwischen reiner Kunst und Kunstgewerbe als eine Weiterentwicklung und als einen Vorteil für den Kunsthandel. Eine Indifferenz, die im zeitgenössischen Europa z.B. von der „art & crafts“ Bewegung erneut wieder belebt werden sollte. Wie TAKAHASHI dachte auch er immer an die Industrialisierung und Modernisierung seines Vaterlandes.

4.Taikan YOKOYAMA
Ein Bild von *Der Regen von vier Jahreszeiten*(1898)

Die Jahre um 1890, in denen OKAKURA tätig war, heißen auch die „Winterzeit“ der Yo-ga-Malerei, und die Nachfolger TAKAHASHIs befanden sich in einer unglücklichen Lage. Einer von ihnen ist Chu ASAI (Abb. 5), einer der ersten Professoren an der Kyoto Hochschule für Kunstgewerbe,

5.Chu ASAI
Die Ernte(1890)

die später zu unserem Institut werden sollte. Er ist ein repräsentativer Yo-ga-Maler aus der Koubu-Kunstschule, der ebenso wie Takahashi seine Malerei nicht als eigene persönliche Leistung angesehen hat. Um die Jahrhundertwende hielt sich ASAI zwei Jahre in Paris auf und eine seiner Aufgaben bezog sich auf die Weltausstellung 1900 und insbesondere die Untersuchung der Qualität der japanischen Ausstellungsstücke. Für ihn war die Ausstellung ein internationaler Wettbewerb und er klagte einerseits über die Minderwertigkeit der japanischen Waren. Und andererseits fand er in dem Phänomen des „l'art nouveau", das diese Ausstellung charakterisierte, eine Spur von Japanismus, um seinen fast verlorenen Stolz zurückzubekommen. ASAI ist der erste Designer, der „l'art nouveau" in Japan einführte und nach der Heimkehr nach Kyoto für die Restauration/Wiederbelebung der traditionellen Kunstgewerbe eine Reformationsbewegung für das Design entwickelte. In den Ideen, die Kunst in den Dienst der Industrie zu stellen und als Beitrag zum Vaterland zu verstehen, ist ASAI OKAKURA, der ja die Yo-ga-Malerei verdrängt hatte, doch sehr verwandt.

6.Ein von ASAI gezeichnetes Porzellan(um 1902-07)

Wenn wir nun ASAIs Designstücke im l'art nouveau-Stil betrachten (Abb. 6), können wir in ihnen ein Ausbleiben der Sinnlichkeit beobachten, die nicht nur für l'art nouveau, sondern auch für die arts & crafts Bewegung oder den Jugendstil charakteristisch ist. Was bedeutet dieses Fehlen? Die Vorstellung der sinnlichen Frau ist nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Gedankenwelt und in der Literatur um die Jahrhundertwende zu finden und hat einen geistesgeschichtlichen Bezug zum Fortschritt der Industrialisierung. Die Industrialisierung und damit die Urbanisierung graben und tragen den bisherigen Boden ab, der den Menschen Lebensbedeutungen gegeben und ihn gestützt hat, und treiben sie in die Wurzellosigkeit hinein. Die Menschen entwerfen und projizieren verschiedene Bilder, um diese Entfremdung und den Wunsch der Rettung daraus auszudrücken, zu denen dann auch das Bild von der sinnlichen Frau, d.h. der femme fatal gehört. Hier in Deutschland kann

7.Takeji FUJISHIMA
Die Buchdecke von Akiko YOSANOs Buch *Die verwirrten Haare*(1901)

8.Narumi ICHIJOU
Die Buchdecke von der literalischen Zeitschrift *Myoujou* Nov.1900

man z.B. *Die Sünde* von Franz von Stuck, einem Vertreter des Münchener Jugendstils, nennen. Diese Sinnlichkeit, die wir in dem Werk von Stucks finden, können wir in den Gemälden und Designwerken von ASAI keineswegs fühlen.

Aber als ASAI Design in seinem l'art nouveau-Stil produzierte, begannen auch die jüngeren Designer in Japan ihre Zeitschriften und Bücher mit sinnlichen Bildern zu illustrieren, so z.B. Takeji FUJISHIMA (Abb.7) oder Narumi ICHIJOU (Abb.8). Dieser Unterschied zwischen den Generationen verweist auf eine Veränderung des Zeitgeistes, der durch die Mejirestauration unterstützt wurde. Während die Unsinnlichkeit in den Werken ASAIs zeigt, dass der bisherige Lebensboden ihn noch trägt, so zeigt dagegen die Sinnlichkeit in den Werken der jüngeren Generation, dass der sichere Boden unter ihnen einzustürzen begann, so wir die Sinnlichkeit als ein Phänomen der Entfremdung in der Modernisierung verstehen. Der jetzt zusammenbrechende Boden kann provisorisch „Staat" heißen, in dem TAKAHASHI, ASAI und OKAKURA tätig waren.

ASAI ist 1856, also 10 Jahre vor der Restauration, als Kind der herrschenden Klasse der Samurai geboren. Er wurde nach seinem Tod von seinen Freunden als samurai-artiger Maler geschätzt. Auch wenn er selbst in der neuen Zeit der Restauration aufgewachsen ist, unterscheidet sich sein Lebensboden doch noch meiner Meinung nach von dem des in gerade einmal 30 Jahren entstandenen industrialisierten Mejistaats. Es ist zwar nicht zu leugnen, dass die Vorstellung Japans als eines unter dem Meji-Tenno vereinigter Staats, seiner lebendigen, aber noch namenlosen Lebensgrundlage eine konkrete Gestalt gegeben hat, aber diese ist in sich selbst ein in der sehr langen Geschichte gewachsener Lebensstil. Diese Grundlage ist eine unbewusste Gewohnheit oder Geisteshaltung, die sich aus verschiedenen geistesgeschichtlichen Elementen zusammensetzt, wie dem schintoistischen, konfuzianistichen, taoistischen und dem buddhistischen usw., diese aber zu einer ununterscheidbaren Einheit verschmelzen lässt. Wahrscheinlich ist es ein solches anonymes Gefühl, in dem das Leben nicht nur von Asai, sondern auch von Takahashi oder Okakura verwurzelt gewesen ist. Diesen Boden wollen wir „I-e" nennen; dieses japanische Wort bedeutet eigentlich „Haus und die darin wohnende Familie." Aber als ein Gemeinschaftsbegriff hat I-e nicht die Bedeutung eines privaten Lebensraumes gegenüber dem offiziellen Raum, sondern gehört als eine sich zur Öffentlichkeit beziehende Einheit zu einem noch größeren I-e, in diesem Fall im Sinne des oben genannten Han. Nach der Restauration haben sich zwar die großen I-e, also die Hans, aufgelöst; aber weil der neu zu bildende Staat für die Japaner noch einen I-e-Charakter hatte, konnte die erste Generation noch diese spezielle enge I-e-Beziehung zu dem neuen Staat haben und ihn mit ihren Tätigkeiten

und ihrem Leben unterstützen. Es ist ein altes Ethos, das die Industrialisierung seit der Restauration vorangetrieben hat.

3

Die Modernisierung aber schreitet fort, den Wagen vernichtend, mit dem sie selbst fährt. Erst um die Jahrhundertwende wurde man sich der Existenz des Lebensbodens der I-e-Gemeinschaft bewusst und ahnte aber auch zugleich deren Zusammenbruch. Japan führte damals zwei Kriege mit dem Ausland, mit China und mit Russland, und im Zuge dieser Kriege erlangte Japan ein gewisses Niveau an Modernisierung. Das Volk konnte mit den zwei Siegen stolz registrieren, dass Japan eine der Großmächte auf der Welt geworden war, musste aber auch notwendig die negativen Seiten der Modernisierung erleiden. Die Industrialisierung und mit ihr die Stadt als das Zentrum der Industrie bedeutete eine große Herausforderung für die Menschen, die in der provinzialen I-e-Gemeinschaft gelebt hatten. Sie mussten heimatlos als Angestellte, Bergmänner und Fabrikarbeiter in der neuen und ihnen fremden Umgebung einsam leben, in der es die beherrschende, aber schützende Gemeinschaft nicht mehr gab.

Die Künstler gestalten diese Bodenlosigkeit und Entwurzelung in ihren Werken auf unterschiedliche Art und Weise. Fast zur selben Zeit, in der ASAI in Paris weilt, hält sich auch sein Freund in Europa, in London auf: Der größte Romanschriftsteller der japanischen Moderne, Soseki NATSUME, dessen Werke wie *Ich der Kater, Das Graskissen-Buch*, *Kokoro*, usw. auch ins Deutsche übersetzt sind. Er ist 11 Jahre jünger wie ASAI. In seinen Romanen und Novellen werden die männlichen Helden von der Gemeinschaft in der Heimat verraten und müssen von dieser abgeschnitten unter Seelenqualen einsam in einem Winkel der Stadt wohnen. Und auch anders als in ASAIs Werken treten fast immer schöne, aber gefährliche Frauen, also femme fatales auf, die die Männer zur scheinbaren Rettung verführen und doch ins wirkliche Verderben führen. NATSUME ist 1868 geboren, im Geburtsjahr des oben genannten Designers und Malers FUJISHIMA, der sinnliche Bilder gemalt hat.

Takuboku ISIKAWA, jünger als NATSUME und FUJISHIMA, ist ein sehr berühmter Dichter, der auch mit NATSUME bekannt war. Er war als begabter Schüler mit den Erwartungen und Hoffnungen seiner Heimat aus der Provinz in die Hauptstadt gekommen, lebte dort aber ohne Erfolg und starb jung und einsam an aus Krankheit resultierender Armut. In seinen kleinen Gedichten (Tanka) wird eindrucksvoll die Einsamkeit inmitten des städtischen Lärms, das Heimweh nach der Landschaft, in die er nicht mehr zurückkehren konnte und der Groll gegen die Erfolgreichen um ihn herum geschildert; aber auch eine terroristische Neigung. In einem seiner Tankas beschreibt er die Selbstmordgedanken, die ihn auf der Spitze eines hohen Turms plötzlich überfallen haben. Dieser Turm, Asakusa-Ryounkaku, ist nichts anderes als das Symbol der Modernisierung von Tokyo. Im Grund des Selbstbewusstseins dieses Dichters, in dem sich so verschiedene Gefühle wie die oben genannten finden, können wir eine tiefe Finsternis entdecken, die durch die Industrialisierung hervorgerufen worden sind.

Das Jahr 1912, in dem ISHIKAWA starb, ist das letzte der Meji- und das erste der Taisho-Zeit. Mit dem Wechsel des Tennos beginnen die Japaner an die Stelle des Mythos der I-e-Gemeinschaft einen anderen Mythos zu setzen, den der Individualität, der nach dem Paradigma des europäisch-neuzeitlichen Selbst ausgebildet ist und der als Persönlichkeit, die einen allgemeinen Wert in sich selbst hat, über die lokale Gemeinschaft oder den Staat hinaus mit der ganzen Menschheit und der Welt im Ganzen verbunden ist. Es sind die Söhne und Töchter der noch in der I-e-Tradition verwurzelten und die Restauration vorantreibenden Generation, die den neuen Mythos entwickelten. Die neue Generation, durch den Konflikt mit ihren Vätern motiviert, verstand den Grund ihres Kunstschaffens nicht als einen Beitrag für den Staat, sondern als Entwicklung ihres eigenen Talents, und hat eine solche Entwicklung als einen Verdienst an sich für die Menschheit angesehen. Begriffe wie das „Selbst“ oder die „Persönlichkeit“ wurden zum Jargon der Taisho-Zeit und auch zu einem Charakteristikum in der Malerei.

Zum Beispiel hat im Oktober dieses Jahres 1912 in Tokyo eine Ausstellung der Fusain-Gruppe stattgefunden. Diese Fusain-Gruppe hatte einen ähnlichen Stellenwert wie der *Salon des artistes indépendentes* in Paris oder die *Sezession* in Wien, da sie im Gegensatz zu der offiziellen Ausstellung des Kulturministeriums privat veranstaltet wurde. Die Mitglieder der Gruppe waren sehr junge und noch nicht berühmte Künstler, aber die nur kurze Zeit dauernde Ausstellung war sehr populär und die einflussreiche Zeitung Yomiuri berichtete recht freundlich darüber, indem sie erklärte, die Ausstellung bringe etwas Neues nach dem Ende der Meiji-Zeit. Der Abgrund, der sich für NATSUME und ISHIKAWA in deren eigenen Lebenshaltung aufgetan hatte, wurde durch den neuen Mythos vorläufig verdeckt. „Vor mir gibt es keinen Weg / Hinter mir wird ein Weg“, so dichtete mit lauter Stimme Kotarou TAKAMURA, der sowohl Maler und Bildhauer der Fusain-Gruppe als auch repräsentativer Dichter des Individualismus der Taisho-Zeit war. Sein Gedicht hat keine Schatten wie das Ishikawas. Auch Takamuras Vater war Bildhauer, allerdings ein Vertreter der Meiji-Zeit und seine altmodischen Werke zeigen, dass er zur Okakura-Schule gehörte und auch in der Geisteshaltung einen großen Unterschied zu seinem Sohn aufweist.

4

Der Mythos der Individualität konnte aber keineswegs einen festen Halt geben. Während die Fusain-Ausstellung noch geöffnet war, wurde sie schon kritisiert; die ausgestellten Werke seien nichts anderes als bloße Nachahmungen der damaligen europäischen Kunst, wie der des Postimpressionismus. In den Gemälden eines der Maler, Tetsugoro YOROZU, können wir tatsächlich die offensichtlichen Einflüsse nicht nur van Goghs, sondern auch des Fauvismus, der kandinskyschen ungegenständlichen Malerei, des Expressionismus der Brücke, des Kubismus usw. finden (Abb.9). Die Brüchigkeit der Individualität der Taisho-Zeit war aber den betreffenden Künstlern selbst bewusst und bestimmte auf verschiedene Weise ihre Werke.

Während das Selbstsein in der langen Geschichte der europäischen Neuzeit vor allem aus der immanenten Auseinandersetzung mit dem christlichen Gott erwachsen ist, ist das Selbstsein in der Taisho-Zeit aus dem Zerfall der I-e-Gemeinschaft durch die seit 40 Jahren fortschreitende

9.Tetsugorou YOROZU
Die Sichanlehnende(1917)

Modernisierung zur Welt gebracht worden. Der Mythos dieses Selbstseins verdeckte zwar jene Bodenlosigkeit, aber nur vorübergehend, und zeigte unvermeidlich hier und dort den unverhüllten Abgrund, der die Intellektuellen und die Künstler in der Taisho-Zeit dazu verführte, aus dem wirklichen Ego heraus zu etwas Transzendentem zu fliehen. Um die eigene Bodenlosigkeit dieser Zeit zu ertragen, versuchten viele, diese Schwäche mit einem sie selbst übersteigendem Wesen zu kompensieren, das Shizen (Natur) oder Tenmei (Befehl des Himmels) hieß, welches die traditionellen ostasiatischen Begriffe eines Transzendenten sind. So hatte das Selbstsein der Taisho-Zeit die Möglichkeit, durch diese Begriffe noch einmal zur Tradition zurückzukehren und die Individualität von den europäischen Einflüssen abzuschneiden. Der Widerspruch, Individualität sei eine Nachahmung Europas, würde damit aufgelöst. Und es wurde in der Tat gesagt, es sei dasselbe, persönlich-individualistisch *und* japanisch zu sein. Nicht nur YOROZU, sondern auch sein Freund und Mitglied der Fusain-Gruppe, Yori SAITO, malte im Nanga-Stil, der original aus China stammte und sich in Japan vor der Restauration in eigener Weise entwickelt hatte, um die Nachahmungstendenz zu durchbrechen. Und auch Ryusei KISHIDA, ebenfalls ein Fusai-Mitglied und heute noch der populärste Maler Japans, der in seiner Jugendzeit van Gogh nachahmte und dann in seinem besten Mannesalter an Dürer und Van Eyck zurückdenkend gemalt hatte, nahm in seinen zu früh gekommenen späteren Jahren dann doch die traditionelle Malerei wie UKIYOE zum Vorbild.

Es ist sehr schwierig zu bestimmen, wann genau sich der Mythos der Individualität wieder der Tradition zuwandte. Aber wir können spätestens in der zweiten Hälfte der 20er Jahre, d.h. am Anfang der Showa-Zeit solche Tendenzen finden. In dieser Zeit kam auch die Idee des Kommunismus neben der der Tradition als eine die Intellektuellen und Künstler anziehende Vorstellung auf, die aber seit ca. 1930 durch den heterogen scheinenden Nationalismus vertrieben wurde. Der Kommunismus und der Nationalismus haben aber meiner Meinung nach denselben Grundzug, nicht im Individuum, sondern in einer Masse, in Klasse oder Volk, das Maß allen Urteilens zu nehmen. Diese Zeit bis zum Ende des zweiten Weltkriegs wird auch die faschistische Epoche genannt und es taucht der Mythos des Staats wieder auf, allerdings ist er von dem der Meiji-Zeit deutlich zu unterscheiden. Während der Staat der Meiji-Zeit im Grunde sein Fundament zwar in einer ebenfalls hergestellten, aber in einer langen Geschichte sozusagen natürlich gewachsenen Gemeinschaft hatte, wurde der Staat der Showa-Zeit dagegen nach dem Muster der schon verlorenen Tradition künstlich reproduziert.

Wenn ich auch heute darauf nicht weiter eingehen kann, möchte ich doch die Differenz der beiden Staatsmythen anhand von Gemälden vom Berg Fuji zeigen. Das erste Bild *Fuji aus*

Shimizu (Abb. 10) wurde 1881 von Gishou GOSEDA gemalt. Es zeigt die Vorstellung des Fuji aus der Frühmeijizeit, in der die Kunst wie oben erwähnt, noch eine mächtige Industrie für den Überseehandel war. Die Kombination des Fuji mit den Kiefern am weißen Strand ist ein seit alters her auch literarisch wiederholter Typ der japanischen Landschaft. Es ist leicht zu verstehen, dass der erste im Salon de Paris aufgenommene japanische Maler GOSEDA mit diesem Bild der Exotik-Sehnsucht der Kunststadt Paris entsprechen wollte. Auch sein Vater Horyu GOSEDA hat den Fuji in seinem Werk Fuzokuzu-Byobu (Abb. 11) gemalt. Dieses gibt uns einen anderen Eindruck als das seines Sohnes. Aber Horyu, der sein Leben lang in Japan blieb, malte auch, um die Nachfrage aus Europa und den USA zu befriedigen, vor allem die der in Yokohama wohnenden Ausländer. Seine Werke heißen daher auch Yokohama-e (Yokohama-Bilder); und sie waren so etwas wie Souvenirs.

10.Gisho GOSEDA
Fuji aus Shimizu(1881)

11.Horyu GOSEDA,
Fuzokuzu-Byoubu

Das zweite Bild vom Fuji (Abb. 12) ist 1941 von Taikan YOKOYAMA gemalt, der wie schon erwähnt bei OKAKURA gelernt hat und dann in der Showa-Zeit einer der großen Meister des Nihon-ga geworden ist. Auf dem Bild taucht der Fuji aus einem Meer von Wolken auf, deren Betonung offensichtlich das Motiv des Malers ist. Der Fuji west in dieser betonten und also künstlichen Aura als etwas Erhabenes an. Eine solche Aura ist typisch für den Geist der Zeit, der das Zeitalter der

12.Taikan YOKOYAMA
Fuji (1941)

technischen Reproduzierbarkeit ist. Die Aura des Fuji dauert weiter an durch reproduzierbare Medien wie z.B. die Briefmarke. Wir können auf die Briefmarken, die das Photo des Fuji tragen, verweisen; sie wurden zum ersten Mal 1936, dann aber immer wieder bis in die 60er Jahre gedruckt (Abb. 13). An ihnen interessiert uns ihre geistesgeschichtliche Bedeutung, die vielleicht ähnlich auszulegen ist wie die des Fujibildes von YOKOYAMA; nämlich einerseits innenpolitisch als Maßnahme zur Integration des Volkes und andererseits außenpolitisch als Zeichen und Verbreitung der Autorität des Staats. Zumindest steht im Hintergrund der Wille, dass die mit dem Image des Fuji verbundene Vorstellung von Japan noch schöner und erhabener zu machen ist. Dieser Wille lässt meiner Meinung nach auch das Werk von YOKOYAMA künstlicher erscheinen als die Werke GOSEDAs. Die gleiche Künstlichkeit[1] ist vielleicht noch stärker zu spüren in YOKOYAMAs Ki-Hakkou von 1942 (Abb. 14), dessen Titel mit *Über allem leuchten* übersetzt werden kann.

13.Die Briefmarken von Fuji(seit 1936)

Walter Benjamin sah in diesem Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit im Medium des Films einen „künstlichen Aufbau der (personality)“, um „das Einschrumpfen der Aura“ des Schauspielers auszugleichen. Die Künstlichkeit kann auch als ein Zeichen für den Verlust des alten Mythos gedeutet werden. In der Differenz der Bildauffassungen von GOSEDA und YOKOYAMA spiegelt sich der Unterschied der Staatsvorstellungen der Meji- und der Showa-Zeit. Während in der Meiji-Zeit die noch lebendige I-e-Gemeinschaft, die auch die traditionelle Schönheit z. B. der Landschaft umfasst, den sich industrialisierenden Staat unterstützt, musste der Staat der Showa-Zeit hingegen nach dem Ende des Individualitätsmythos der Taisho-Zeit künstlich das schon verloren gegangene Image der Gemeinschaft zu reproduzieren versuchen.

14.Taikan YOKOYAMA, *Ki-Hakkou*(1942)

[1] Diese Künstlichkeit ist für das Denken der Poiesis als solche ein Problem, über das weiter nachgedacht werden muss.

5

Ich habe bisher über die drei fundamentalen Vorstellungen der drei Perioden der japanischen Moderne gesprochen, von denen jede auf ihre Weise zur Unterhaltung des Lebens und Denkens der Menschen beigetragen haben; also von dem in seinem Grund von der I-e-Gemeinschaft getragenen Meji-Staat, von dem kosmopolitischen Individuum der Taisho-Zeit und schließlich wieder vom Staat, aber von einem sich künstlich reproduzierendem. Was bedeuten diese Vorstellungen und ihr geschichtlicher Wechsel für uns im unvergleichbar hochtechnisierten Zeitalter? Das ist heute die letzte Frage meines Vortrags.

Der Grundzug der Industrialisierung ist die Technik, diese ist das „Anwesenlassen" alles Seienden als Nützliches. Mit der Redeweise Heideggers könnte man sagen, dass das Sein des Seienden im technischen Zeitalter sich als Nützlichkeit schickt. Das Wesen der Technik, nach Heidegger das „Gestell", ist die Grundstruktur der Welt, die alles Seiende nicht als Gegenstand, der an sich dem Menschen gegenübersteht versteht, sondern als „Bestand" sein lässt, der zu etwas „bestellt" ist, also als Nützliches. Dieses Wesen der Technik, d.h. die Nützlichmachung alles Seienden, bedeutet zugleich den absoluten Verlust des Sinnes der Nützlichkeit selbst, auch wenn Heidegger selbst dies nicht ausdrücklich sagt, denn diese Nützlichmachung vertreibt als der alles nur zum Mittel machende Grundzug allen Zweck als solchen aus der Welt. Zwar hat das zum Mittel bestellte Seiende irgendeinen Zweck, es ist aber in jenem Grundzug immer schon als Mittel zu einem anderen bestellt. Dieses andere hat, solange es auch Mittel sein muss, ein weiteres anderes Seiendes zu seinem Zweck. Eine solche Kette von Mittel und Zweck ist endlos und hat kein Ende. Wir können in einer durchgehend technisch bestimmten Welt keinem Zweck, keinem Ende, sondern nur dem Mittel begegnen, das aber in Wahrheit keineswegs Mittel ist, weil wir uns ohne die Vorstellung des Zwecks kein Mittel denken können. Das Mittel in der technischen Welt ist nur Mittel als Schein, das nur zu einem vorläufigen Zweck, also einem Scheinzweck, bestimmt ist. Die Radikalisierung der Nützlichmachung wird in diesem Sinne zu dem „Sinnlos-Machen" der Nützlichkeit als solcher. Der Mittel-Zweck-Zusammenhang war einst durch einen letzten Zweck begründet, in Europa z.B. durch einen Gott, und garantierte einen stabilen Lebensraum. In der Neuzeit besetzte der Mensch die Stelle des Endzwecks, so dass alles Seiende um des Seins des Menschen willen sein müsse. Trotzdem ist der Mensch heute in der technischen Welt keine Ausnahme in der alles umfassenden Nützlichmachung und er ist leider schon als „der Tüchtige" in diesen Fluss hineingezogen.

Aufgrund des eben Gesagten, d.h. des prinzipiellen Ausbleibens eines Endzwecks der technisch industrialisierten Welt, können wir nun die oben beschriebenen Mythen geistesgeschichtlich besser verstehen. Alle Mythen sind die Industrialisierung vorantreibende Instanzen, die mit dem Schein eines Endzwecks die durch den Fortschritt der Technik gebrachte Nichtigkeit verschleiern. Die Mejirestauration formte die noch lebendige frühere Gemeinschaft zum Staat unter dem Tenno, der als ein oberster Vater für die Menschen in der wesentlich zwecklosen industrialisierten Welt die Funktion eines Endzwecks innehatte. Gleichzeitig aber verlor diese Einrichtung aufgrund der Industrialisierung selbst ihre Gültigkeit, denn das Individuum, das

eigentlich aus der Auflösung der Gemeinschaft geboren war, wurde nun als die universale Persönlichkeit verstanden, die auch die Heimat- und Sinnlosigkeit verdecken konnte. Aber in Wirklichkeit gab es keinen solchen kosmopolitischen Menschen, und in der Folge wurde mit dem dritten Mythos erneut nach dem Staat gerufen, der die Wurzellosen wieder vereinigen sollte. Die drei Mythen zeigen nichts anderes als das ursprüngliche Nichts im Grunde der technischen Welt.

Die Technisierung hat sich in der Gegenwart unvergleichlich weiter entwickelt als noch in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts. Das Leben in unserer Welt ist sehr bequem geworden. Aber aus ihrem Grund schaut uns das Ausbleiben eines Zwecks wie ein dunkler Abgrund an, in den unser Leben jederzeit vernichtend verschluckt werden kann. Um den Abgrund zu stopfen, müssen wir ständig irgendeinen Mythos bilden. Der erstaunliche Wiederaufbau nach dem zweiten Weltkrieg wurde durch Mythen wie z.B. „Demokratie aus den USA“ möglich. Aber kein Mythos kann der letzte sein. An die Stelle des jetzigen tritt notwendig ein anderer, solange die nacheinander zu produzierenden Mythen wesentlich Fiktionen sind. Eine nachhaltige Gesellschaft könnte ein neuer Mythos sein, wenngleich das Bild und die Bedeutung der Nachhaltigkeit an sich elementar wichtig sind. Aber auch dieses Bild kann dem fortdauernden Menschenleben nicht den Sinn eines Endzwecks geben. Es sei eine konkrete Erscheinung der Zwecklosigkeit der hochtechnisierten Welt als solcher, nämlich ein Phänomen des Gestells, würde Heidegger sagen. Aber wir können nirgendwo anders als in dieser zwecklosen Welt leben. Und da dem so ist, müssen wir nicht nur danach trachten, die Fortdauer ständig technisch zu unterstützen, sondern wir müssen uns auch eine andere Technik aneignen, diese Welt der endlosen Zwecklosigkeit zu ertragen. Diese Technik könnte als eine andere Kunst im technischen Zeitalter erforderlich sein.

付記：本講演のもとになった研究は、2006 年度及び 2007 年度サントリー文化財団人文科学・社会科学に関する研究助成、ならびに 2007-08 年度科学研究費補助金（基盤研究（B）：課題番号 19320019）の助成を受けたものである。

抄録

本テクスト Die Industrialisierung und die Kunst in der japanischen Moderne ——Die Mythen im technischen Zeitalter（「日本近代における産業化と芸術——科学技術時代の神話」）は、2008 年 10 月 29 日、シュトゥットガルト工科大学（Hochschule für Technik Stuttgart）で行なわれた講演原稿に加筆したものであり、明治維新から太平洋戦争までの産業化・近代化が、当該時代の芸術にいかなる影響を及ぼしたのかという問題意識のなかで、芸術家たちがその生と制作のベースとした共通理解（「神話」）を、明治期・大正期・昭和期のそれぞれにおいて区別し、その移行を科学技術化の進展と絡めて論じたものである。すなわち日本洋画のパイオニア・高橋由一の画業が示すように、明治維新後、欧米の科学技術の導入のなか、芸術もまた殖産興業の一翼を担うものとして位置づけられ、芸術家たちは己れの制作活動を国家経世への寄与として規定していたが、その際彼らが依拠した国家とは、維新以前から存続してきた家共同体を加工したも

のであった。だが近代化は、そのような家=国家観に亀裂を生じさせたのであり、旧来人々を支配するとともに庇護してきた体制を掘り崩し、根を失った個人を近代都市のなかに浮遊させ始める。世紀転換期の頃からの芸術がそうした揺らぎをどのように受け止めていったのかを、それ以前の世代を代表する浅井忠と、彼の友人であり同じく世紀末美術を受容した夏目漱石との比較を通して確認し、その揺らぎが大正期の個人の神話の形成へとつながっていくさまを、高村光太郎など大正期芸術家の造形を通じて示した。さらにそうした国家を超えた個人の神話の脆弱さを、萬鉄五郎の画風の変遷を追跡することによって探ったうえで、そこに昭和期の複製された国家神話の形成の素地を探ったのであり、加えて明治期の国家イメージとの差異を確認すべく、1880 年頃描かれた五姓田義松らの富士山の絵画に対して、太平洋戦争開戦当時の横山大観のそれが放つアウラの人工性を指摘した。結論は以下のとおりである。科学技術の根本動向は、一切の有用化、手段化の徹底として目的を排除する限り、有用性そのものの無意味化を引き起こさざるをえない。その流れのなかにある私たちもまた、近代化のなかに生きた芸術家たちと同様、この無意味化を補うべく目的付与装置としての神話の絶えざる創出を運命づけられているのであり、おそらく現今のサスティナビリティーもそうした神話の一つである。そのような神話創作の不可避的な反復のなかで、いかに目的の不在に耐える術を獲得するのかが科学技術時代に生きる私たちの根本的な課題であり、またこの時代の芸術に問われていることでもある。

なおドイツ語原稿としての完成には、Dr. Michael Geiger 氏（Hochschule für Technik Stuttgart）、Maren Zimmermann 氏（京都大学文学研究科日本哲学史講座留学中）の助けを借りた。記して感謝の意を表わしたい。