

MITTEILUNGEN
DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT
FÜR NATUR- UND VÖLKERKUNDE OSTASIENS
BAND XXXII TEIL F

ÜBER JAPANISCHES NATURGEFÜHL

VON
HANS SCHWALBE

TÔKYÔ

1943

DEUTSCHE GESELLSCHAFT
FÜR NATUR- UND VÖLKERKUNDE OSTASIENS

Tôkyô-shi, Kôjimachi-ku, Hirakawa-chô, 2-chôme, No. 7.

Kommissionsverlag von

OTTO HARRASSOWITZ, LEIPZIG

ÜBER JAPANISCHES NATURGEFÜHL

VON
HANS SCHWALBE



TÔKYÔ

1943

DEUTSCHE GESELLSCHAFT
FÜR NATUR- UND VÖLKERKUNDE OSTASIENS

Tôkyô-shi, Kôjimachi-ku, Hirakawa-chô, 2-chôme, No. 7.

Kommissionsverlag von

OTTO HARRASSOWITZ, LEIPZIG

DIETRICH SECKEL
IN
DANKBARER FREUNDSCHAFT

INHALT

Einleitung	Seite 1
Hauptelemente japanischen Naturgefühls	„ 6
Entwicklung	„ 18
Landschaftliche Grundlagen	„ 24
Naivität?	„ 29
Stimmung und Gefühl	„ 34
Symbolisches	„ 38
Mythologisches	„ 44
Zur Kunst	„ 47
Zusammenfassung	„ 55
Anmerkungen.	„ 60

Für manchen guten Rat und viele freundliche Hilfe sei
an dieser Stelle besonders gedankt den Herren
Professor Okamura Hiroshi, Matsue
Dr. Carl von Weegmann, Tôkyô

Einleitung

Über das Naturgefühl eines Volkes zu handeln, über ein Thema also, das all dem, was uns gegenwärtig angeht, mehr als fern zu liegen scheint, bedarf der Erklärung, wenn nicht gar der Entschuldigung. Denn wen - so könnte man fragen - interessiert schon ein so abwegiges Gebiet gerade heute, in einer Zeit, die von der Wissenschaft einen Dienst an der Gemeinschaft erwartet, in einer Zeit, da Völker und Kontinente aufgestanden sind, um gegeneinander die Waffen zu erheben ? !

Eine solche zweifelnde Fragestellung hätte ihre Berechtigung, wenn in der geistigen Auseinandersetzung zwischen Ost und West das Naturgefühl nicht eine so bevorzugte Rolle spielte, wenn nicht immer wieder die Frage auftauchte nach dem Verhältnis des Menschen zur Natur, d. h. zu der Realität von Blume und Baum ebenso wie zu den dahinterstehenden elementaren Urkräften des Lebens. Wir sind sogar der Meinung, daß sich hier ein wichtiger Zugang zum Wesen Japans erschließt. Denn das enge Verbundensein mit der Natur wird gerade von Japanern mit größtem Nachdruck betont. So muß uns die Erkenntnis dieses seines Naturgefühls zugleich in die Tiefe seines Wesens führen, d. h. seines Denkens und Fühlens, die ja die Grundlage bilden für all sein Handeln, mindestens auf kulturellem Gebiet. Dieses Denken und Fühlen, das eine so außerordentlich enge, ja fast unlösbare Einheit bildet, wirklich zu verstehen, ist um so wichtiger, als es für uns Deutsche so viel Anziehendes und Verwandtes, und doch so viel Rätselhaftes und Gegensätzliches enthält.

Von den inneren Kräften einer anderen Nation zu wissen, ist zugleich eine der Hauptvoraussetzungen jeder Politik. Denn das Verstehen ihres inneren Lebens, und das eben heißt ihrer Kultur, bedeutet zugleich, ihre Reaktion auf diese oder jene innen- oder außenpolitische Lage annähernd voraussehen zu können. Die Oberflächlichkeit im Urteil über Völker hat schon oft großen Schaden angerichtet. Es war z. B. einer der Grundfehler europäischer Staatsführung um die Jahrhundertwende, die kulturellen Fähigkeiten der Nationen zu wenig beachtet und deren Kräfte allein nach Wirtschafts- und Wehrmachtszahlen bewertet zu haben. Denn Kultur ist um nichts schwächer als Wirtschaft und Politik. In ihr zeigen sich vielmehr die wahren geistigen und seelischen Kräfte

eines Volkes. In ihr liegen die großen Reserven, aus denen es in Zeiten der Not wie der Blüte schöpfen kann und die es gegebenenfalls zu ungeheurer Wucht zu steigern vermag. Denn auch hier bewährt sich das Schillerwort: „Es ist der Geist, der sich den Körper baut!“

Unsere Aufgabe soll es darum sein, auf einem kleinen, doch wichtigen Gebiet den Versuch zu machen, zu den entscheidenden Werten der japanischen Volksseele vorzustoßen, d. h. gewisse Erscheinungen der Oberfläche auf ihren tiefen, überindividuellen Gehalt hin zu deuten. Daß es dabei nicht auf Vollständigkeit ankommen kann, dürfte selbstverständlich sein angesichts der Vielseitigkeit und weiten Verzweigung unseres Gebietes. Unsere Aufgabe ist es allein, auf einige Gesichtspunkte hinzuweisen, die uns für das Verständnis japanischer Wesensart wichtig erscheinen.

Nimmt man heute ein paar der vielen Japanschriften zur Hand und sieht, was sie über japanisches Naturgefühl zu sagen haben, so wird man mit Erstaunen feststellen, daß sie fast alle — mit nur wenigen Ausnahmen — dasselbe sagen, und zwar meist in sehr poetischen, dafür aber recht stereotypen Redewendungen. Japanische, deutsche, englische, amerikanische Autoren: alle pflegen zu betonen, daß man in Ostasien weit engere Beziehungen zur Natur habe als in Europa. „Der Japaner empfindet am Herbstlaub die ewige Vergänglichkeit, am stürzenden Bach die Einmaligkeit des Schicksals, an der auf- und untergehenden Sonne den unendlichen Kreislauf des kosmischen Uhrwerks; angefangen mit der spielerischen Beschäftigung mit der Garten- und Blumenkunst, endet dieses tiefe Naturerlebnis in der Dichtung und schließlich in der Naturmystik des Zen-Priesters und der Schwertsymbolik des Ritters. Dieses Naturerlebnis besitzt eine solche Tiefe, daß es über das Völkische hinaus dem japanischen Volk die besondere Fähigkeit verliehen hat, sogar in der höchsten Leistung abendländischer Kunst...die Artverwandtschaft zu empfinden und zu verstehen.“¹⁾

In Japan, so heißt es überall, sei das Verhältnis zur Natur nicht westlich-rational, sondern östlich-intuitiv. Und in keinem Lande der Welt sei die naive Liebe zu Blume und Baum, Landschaft und Tier, kurz zu allem, was da lebt und gedeiht, größer und tiefer. Dabei wird, besonders von japanischer Seite, der Gegensatz zu Europa betont, zum „westlichen“ Geist, zur rationalistischen, zur wissenschaftlichen Natur-„beherrschung“. Man pflegt dann meist zu veressen, daß es ja auch in Japan eine Technik gibt mit Fabriken und Labora-

torien, daß man auch hier eine Naturwissenschaft großgezogen hat, die sich in der Kunst der Naturbeherrschung ebenbürtig neben die Europas stelle kann, — und das alles nicht erst seit der Meiji-Restauration im Jahre 1867, sondern bereits seit 1720, seit man in Japan wieder europäische wissenschaftliche Literatur einzuführen begann.

Kommt man nun selbst in das Land der aufgehenden Sonne, so wird man zunächst feststellen, daß vieles mit dem japanischen Naturgefühl doch ganz anders ist, als man sich das auf Grund der Japanliteratur vorgestellt hatte. Wie einst zur Zeit Marco Polos die Legende vom „Goldland Zipangu“ aufkam, so besteht auch heute noch immer die Gefahr, daß sich vorgefaßte Meinungen verwurzeln und dazu beitragen, ein oberflächliches und falsches Bild des Insellandes zu geben.

Japan, das sich bis in die Neuzeit hinein die Unberührtheit seiner Landschaft erhalten konnte, hat im letzten halben Jahrhundert die Entwicklung zur Industrie-Landschaft in einer Weise nachgeholt, die immer wieder staunen macht. Wohl ist die Natur des Landes trotzdem noch immer eine einzige, einzigartige Schönheit voll Lieblichkeit und Größe, voll zarter Weichheit und monumentaler Kraft. Wohl sind Malerei und Dichtung erfüllt von Darstellungen und Deutungen der Natur und immer wieder der Natur, wie wohl in keinem anderen Lande der Welt. Noch heute ist selbst das japanische Alltagsleben in erstaunlichem Maße mit Formen und Bildern der Natur verwoben. „Die Stoffe für Wohnung, Nahrung und Kleidung entnimmt der Japaner mit Vorliebe der Pflanzen-, nur wenig der Tierwelt. Die Muster auf Frauengewändern sind nur ein Abbild der Farbenpracht japanischer Herbstlandschaft. Selbst die Ritter liebten auf ihren Waffen Zierat, der Pflaumen- und Kirschblüten, Bambus- und Ahornblätter darstellte. Chrysantheme und Paulownia-blüte bilden die Wappen des kaiserlichen Hauses, die Tokugawa führen die Malve in ihrem Wappen und ähnlich alle anderen. ... Das japanische Zimmer stimmt ganz zu dem umgebenden Garten; Pfeiler und Decke sind aus Naturholz, der Boden aus Binsen, in der Nische ein Bild von Vögeln, Blumen oder einer Landschaft, darüber in der durchbrochenen Wand Bambus- und Blütenmuster. Die Dienerinnen heißen nach Pflaumenblüte, Bambus, Chrysanthemum, Schmetterling. ... Und jeder, der die japanische Dichtung kennt, weiß, daß sie fast von nichts handelt als von Blumen, Schmetterlingen, Mond und Landschaft.“²⁾ Wohl hat fast jedes Haus einen, wenn auch noch so kleinen

Miniaturgarten, wohl beschäftigt man sich noch mit der Kunst des Blumensteckens, mit Hakoſiwa und Bonsai.

Doch all das tritt heute sehr in den Hintergrund und wird von vielen Japanern bereits nur noch als museales Schaustück gewertet, als etwas, was dem Menschen der modernen Zeit nicht mehr allzuviel bedeutet, dem Politik und Wirtschaft, Wissenschaft und Technik weit wichtiger erscheinen. Man wird immer wieder bemerken ein anscheinend hartes Gegeneinander von Naturliebe und Naturferne, von innerem Herzenskontakt und kühler Interesselosigkeit. Wie erklärt sich dieser Widerspruch? Ist es eine Übergangerscheinung? Deutet sich hier ein tiefgreifender Wandel an? Ist es gar ein Wesenszug Japans? Oder liegt es nur an dem Einbruch fremden Gedankengutes, an dem vorübergehenden Schwanken alter Traditionen und Empfindungen? Ja, man wird sich schließlich die Frage vorlegen müssen, ob denn überhaupt „Natur“ und „Naturgefühl“ in Japan und in Deutschland dasselbe bedeuten, oder ob sie, bedingt durch Rasse, Umwelt und Erziehung, wesentlich verschieden sind.

Durch eine zahlreiche Literatur hat man sich leider daran gewöhnt, immer von „der“ Naturliebe Japans zu reden, anstatt sich darüber klar zu sein, daß es „das“ japanische Naturgefühl ebenso wenig gibt und geben kann, wie „den“ Japaner oder „den“ Deutschen, zumal für Japan mit besonderem Nachdruck das Wort Karl Haushofers gilt: „Hochzüchtung und Massennachschub unterscheiden sich scharf.“ Ferner wird man beim Studium japanischer Kultur immer wieder finden, daß der eine etwas als unjapanisch ablehnt, was ein anderer gerade als den Kern japanischer Wesensart bezeichnet. Auch bei dem Naturgefühl sollte man nicht vergessen, daß es eine historische Entwicklung hinter sich hat und daß das altjapanische Denken und Fühlen besonders seit dem Ende der Tokugawazeit durch eine Krise ohnegleichen geschritten ist, die manche Umformungen zur Folge hatte. Ein so bedeutender Mann wie Professor Haga Yaichi kommt sogar zu der Feststellung, daß „seit der Meiji-Zeit eine Verwilderung aller guten Sitten eingerissen sei“! Das ist gesagt aus dem unmittelbaren Erleben der Zeit um die Jahrhundertwende, einer Gegenwart, die dem in die Geschichte zurückschauenden Auge oft geringer erscheint als die ferner liegende und gar zu leicht in den Dunst der Verklärung gehüllte Vergangenheit. Wir heute dürfen nie vergessen, daß die Meiji-Zeit trotz aller Zerlösung alter, äußerer Formen die Rückkehr zur

eigentlichen, ursprünglichen Bindung bedeutet: die Rückkehr zur wahren Tennō-Herrschaft und zum alten Shintō. Die Ablehnung eines solchen Gebundenseins — eines Gebundenseins zugleich auch an die Natur, wie wir sehen werden — gilt auch heute, wie einst im christlichen Mittelalter Europas, als Ketzerei. Alle Zerlösung ist also nur eine solche alter Formen und Formeln, nicht aber des Gehalts. Und gerade in Japan sollte man sich hüten, von „überwundenen“ Zeiten und Formen zu sprechen. Wie in längst totgesagten, erloschen scheinenden Vulkanen oft ungeahnte Kräfte schlummern, die plötzlich zum Ausbruch und zu größter Wirkung kommen, so könnten eines Tages auch viele jener heute „museal“ wirkenden Formen zu neuem Leben erstehen. Zugleich sei an jenes kluge Wort des großen Geographen v. Richthofen erinnert: „Nie ist in einem Volk so jäh latente Energie in kinetische umgewandelt worden.“³⁾

Wenn wir trotzdem die Gegenwart im allgemeinen außerhalb unserer Betrachtung lassen, so tun wir das also nicht deshalb, weil wir glauben, daß alle Brücken zwischen ihr und der Vergangenheit abgebrochen seien. Wir sind im Gegenteil davon überzeugt, daß — entsprechend dem deutschen Sprichwort: „Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm“ — in ihr die gleichen, aus der Tiefe japanischen Volkstums stammenden Formkräfte wirken wie in den vergangenen Jahrhunderten, daß sie nur da, wo sie nicht sichtbar in Erscheinung treten, teils verschüttet, teils überwuchert, teils in Umbildung begriffen sind. Was uns jedoch fehlt, ist der zeitliche Abstand, ohne den ein klares Urteil sine ira et studio nicht möglich ist, ohne den die Gefahr zu nahe liegt, in den Streit der Parteien hineingezogen zu werden. Auch helfen uns die Ausführungen von japanischer Seite verhältnismäßig wenig, da ja ihre Auffassungen und Bewertungen auf japanischer und nicht auf deutscher Grundlage fußen. Sind sie gar in fremder Sprache geschrieben, so muß man sie, wie schon Wilhelm Gundert betonte³⁾, mit besonderer Vorsicht aufnehmen: „Sie zeigen stets das Bestreben, dem Fremden die japanische Art mundgerecht zu machen.“

Wenn wir es also wagen, in das historisch in seinen Elementen noch bei weitem nicht geklärte Feld japanischen Naturempfindens einzudringen, so tun wir es in dem Glauben, daß es auch dem außenstehenden Beobachter möglich sein müsse, dieses mit so vielen, scheinbar unfaßbaren Gefühlsmomenten behaftete Gebiet zu verstehen. Denn es gilt Japan mit deutschen Augen

sehen und deutschem Verständnis zu erschließen, damit es allmählich aufhöre, jedem Landfremden immer wieder als ein geheimnisvolles Rätsel entgegenzutreten.

Hauptelemente japanischen Naturgefühls

Fragen wir — um erst eine flüchtige Übersicht und zugleich einen festen Standpunkt zu gewinnen — nach den Hauptelementen japanischen Naturgefühls, so gilt es im wesentlichen vier Grundtypen zu unterscheiden :

- 1) das Naturgefühl des alten Shintô,
- 2) die buddhistische Einstellung zur Natur,
- 3) die aus China übernommenen Elemente,
- 4) das Naturgefühl, wie es in der Shintô-Erneuerungs-Romantik der späten Tokugawa-Zeit zum Ausdruck kommt.

Diese vier Grundtypen, die sich beliebig unterteilen ließen, sind in historischer Zeit kaum jemals rein und klar zu Tage getreten. Wir sind uns der Gefahr durchaus bewußt, die in der Aufstellung und Abgrenzung solch abstrakter, in sich recht verschiedener Typen besteht, die niemals in ihrer „reinen“ Form wirksam geworden sind. Wenn wir es dennoch tun, so nur, um die verwirrende Formenfülle der Übersicht halber kurz zu bestimmten Gruppen zusammenzufassen. In Wirklichkeit ist es vielmehr gerade für Japan charakteristisch, daß es in bunter Mischung alle Elemente durcheinanderspielt, daß bald dieses, bald jenes hervortritt oder als „typisch“ neu entdeckt wird.

Alter Shintô

Unter dem Stichwort „Naturgefühl des alten Shintô“ wollen wir jene Naturauffassung verstehen, die in Japan im wesentlichen Geltung hatte, bevor der Buddhismus übernommen wurde. Es war die Zeit der lebendigsten Wirkung der Göttermythen, die Zeit, in der die Natur und die Naturkräfte noch göttliche Ehren genossen, wo Sonne und Mond, Regen und Sturm, Wasserfall, Fels und fruchtbringende Erde beseelt waren von göttlichen Kräften. Es war jene Zeit, wo der Mensch in der Natur nicht so sehr die Natur-Tatsachen, als vielmehr Götter erlebte — nicht etwa „das Göttliche“ oder „Gott“, sondern unendlich viele: 800 Myriaden, yaoyorozu. Es war also jene Entwicklungsstufe, wo Götter und Menschen noch freundschaftlich

miteinander verkehrten, wo das Göttliche noch nicht in unendliche, unerreichbare Ferne gerückt, Ziel und Sehnsucht der menschlichen Seele war. Die Götter gehörten gleichsam mit zur weiteren Familie. Man rief sie um Hilfe, man bat um ihr Fernbleiben: auf jeden Fall suchte man sich ihre Gunst durch Geschenke zu erhalten.

Auf einer solchen Stufe des Verhaltens zur Natur von „Naturgefühl“ zu reden, mag übertrieben scheinen, weil die Natur als solche noch gar nicht in das reflektierende Bewußtsein des Menschen getreten war. Er erlebte etwa im Wasserfall nicht so sehr die wirkliche Erscheinung, als vielmehr einen Gott. Dieser stand im Mittelpunkt seines Erlebens, und die Formen der Natur waren ihm dabei zunächst nicht mehr als unwichtige Äußerlichkeiten. Wenn wir dennoch schon auf dieser frühen Stufe von Naturgefühl reden, so aus der Erkenntnis heraus, daß ja auch das Kind — dem ebenfalls ein bewußtes Gefühl für die Natur als solche fehlt — eine ganz bestimmte Haltung zu seiner natürlichen Umgebung, zu Garten und Wald, Blume und Tier offenbart. Und gewiß nicht nur des Einteilungsschemas wegen hat Katô Genchi¹⁾ von dieser Zeit des Shintô als von seiner „Kindheit“ gesprochen. Noch heute erscheint vielen Japanern solch „kindlich“-ursprüngliches Verhalten zur Natur als das am meisten japanische.

Mit dem wachsenden Abstand von dem Zeitalter der Götter und dem Näherkommen der sog. historischen Zeit ändert sich auch das religiöse Verhalten den Naturerscheinungen gegenüber. Die Götter rücken immer mehr in Ehrfurcht heischende Ferne und in den Vordergrund treten die Geister — Katô nennt es die Zeit des Polydämonismus —, die man bannte oder an sich zog und deren machtvolle Äußerungen man durch bestimmte Zauber zu beeinflussen strebte. Die Form dieser Zauber und Symbole aber zeigt²⁾, wie sehr sie an die Natur und ihre Erscheinungen gebunden sind und wie stark sie mit dem Alltag des Volkes verwurzelt sind, das noch heute z. T. fest an seinem sog. „Aberglauben“ hängt.

Es sei darauf hingewiesen, daß auf dieser Entwicklungsstufe die Ehrfurcht vor den Gottheiten der Natur, die Anbetung von den Menschen überragenden Kräften und Erscheinungen, von denen man teils Gutes erhofft, teils Böses fürchtet, keineswegs aus dem Gefühl innigen Verschmolzenseins mit der Natur stammt, als einem Teil des großen göttlichen Ganzen. Eine solche Vorstellung ist vielmehr eine ausgesprochen späte Form der Naturverehrung. Die „Ehr-

Furcht“ — darüber sollte man sich klar sein — stammte mindestens ebenso stark aus dem ersten wie aus dem zweiten Teil des Wortes, aus der Verehrung, aber auch aus der Furcht, der Gott könne dem Menschen womöglich einmal einen Schabernack spielen.

Mit den Formen einer „primitiven Naturreligion“, als die sich der frühe Shintôismus zweifellos darstellt, hängt zugleich noch ein anderer Zug japanischer Art auf das engste zusammen, der von vielen als der entscheidende und typische hingestellt wird. Es ist der unbeschwerte Sinn für die Wirklichkeit, die Neigung zu Optimismus und Heiterkeit, der so sehr das Verständnis für Pathos und Satire mangelt — kurz die harmlose Freude am naturhaften Leben. Denn die Zwecke, zu denen man die Dämonen bemühte, bezogen und beziehen sich zu einem wesentlichen Teil auf die naive Freude am Dasein, auf das Streben nach Glück, Reichtum und Gesundheit, alles also höchst reale, materielle Ziele.⁶⁾ Daraus mag deutlich werden, daß es grundfalsch ist, in Japan nur ein Volk feinsinniger Ästheten zu sehen und zu erwarten, ein Fehler, dem leider noch immer viele Bücher und Aufsätze unterliegen. Das Ästhetische ist nur eine Seite des japanischen Geistes und offensichtlich nicht seine älteste.

Buddhismus

Die Bedeutung des Buddhismus für die japanische Kultur zu leugnen, würde dasselbe sein, wie die des Christentums für Deutschland zu verneinen. Wohl sind beide als fremde Elemente von außen an in sich geschlossene Kulturen herangetragen worden. Doch sowohl das Christentum wie der Buddhismus haben — man mag gegenwärtig zu ihnen stehen wie man will — zweifellos eine Welt von Neuem mitgebracht, die heute zum wesentlichsten Besitz beider Nationen gehört. Sie haben zugleich vertiefend und in nicht zu unterschätzendem Maße fermentierend gewirkt, man denke nur an die Kunst Japans, die dem Buddhismus ihre entscheidenden Impulse verdankt.

Wenn im Folgenden immer wieder von Einflüssen, buddhistischen, konfuzianistischen, taoistischen und dergl. die Rede ist, so soll damit das Ursprüngliche und Wesentliche, nämlich das Japanische, nicht im mindesten herabgesetzt werden. Ihm, dem Japanischen, gilt unser Interesse. Es tut ihm nicht den geringsten Abbruch, wenn der große Strom, das was wir heute als japanische Kultur bewundern, auch mit Wassern gespeist wurde und wird, deren

Quellen nicht auf japanischem Boden liegen. Die Quelle des Rheins liegt auch nicht auf deutschem Boden und doch wird es niemandem einfallen, diesen stolzen Strom einen schweizerischen zu nennen! Die Kraft eines Volkes liegt nicht allein in der Bewahrung und ängstlichen Konservierung des eigenen Kulturgutes und in der strengen Abschließung gegen fremde Einflüsse. „Wahrhaft groß“ — sagt einmal Jakob Burckhardt — „ist die Nation, die vieles von anderen nimmt und zu Eigenem verarbeitet.“

Wichtig für unsere Betrachtung ist es zunächst, daß der Buddhismus ursprünglich „nicht wegen seiner Lehren, sondern besonders wegen seiner zauberkräftigen Wirkungen“⁷⁾, mit anderen Worten seiner Nützlichkeit wegen in Japan Aufnahme fand. Er existierte anfangs getrennt neben den alten Shintôgöttern, bis er diese in der geschicktesten Form immer mehr in sich aufzog und endlich kurzerhand zu Erscheinungsformen, zu Einzelseiten der unendlichen Vielseitigkeit Buddhas erklärte. Das heißt — und das ist für uns hier von Bedeutung — er leugnete keineswegs die Natur schlechthin und die göttlichen Kräfte in dieser Natur, wie es etwa das mittelalterliche Christentum getan hatte, für das „Natur“ nicht nur zum Ungöttlichen, sondern geradezu zum Widergöttlichen, zum bösen Prinzip herabsank. Der Buddhismus paßte sich an, oder besser: Japan nationalisierte ihn und gab ihm ein in vieler Hinsicht japanisches Gesicht.⁸⁾

Als der Buddhismus in Japan heimisch wurde, war er nicht mehr die Lehre Buddhas. Er hatte viele Umformungen durchlebt, viel fremdes Gedankengut aufgenommen und trat schließlich als Mahâyána den Weg über China nach Japan an, wo er sich in kürzester Zeit in zahlreiche Sekten spaltete und weiterentwickelte. Neben dem Studium des Mahâyána-Buddhismus lief aber zugleich, wenn auch weit vereinzelter, das der alten indischen Buddhismus-Formen, so daß sich in den japanischen Sekten nahezu alle Elemente finden, die der Buddhismus in erstaunlicher Vielseitigkeit im Laufe seiner langen Geschichte gezeitigt hat: bald war er aristokratisch, bald Massenreligion, bald Philosophie, bald Glaube, bald alles zusammen. Es ist hier nicht der Ort, all die verschiedenen buddhistischen Sekten Japans und ihre Einstellung zur Natur zu betrachten. Nur drei besonders charakteristische Formen seien hier herausgestellt.

So verschieden der indische und der japanische Buddhismus sein mögen, — so verschieden, daß es sogar Gelehrte gab, die sie als zwei verschiedene Religionen auseinandergehalten wissen wollten — so haben doch beide eine

außerordentlich starke Verbindung mit gewissen Formen, die uns im japanischen Naturgefühl vor Augen treten. Immer wieder tauchen in Japan Ausdrucksformen und Gefühlshaltungen auf, die — besonders im Gedanken des „Nichts“ — mit den Lehren des indischen Buddhismus in Zusammenhang zu stehen scheinen. Das Hīnayāna hatte gelehrt, daß alle Dinge auf dieser Welt keine reale Existenz an sich besitzen, daß sie vielmehr nur durch das Zusammenwirken von letzten, nicht mehr teilbaren Daseinselementen, den sog. Dharmas, zustande kommen, die sich nur zeitweise zusammenfinden, um sich bald wieder zu trennen. Später ging man — besonders unter dem starken Einfluß der Lehren Nāgārjunas — noch einen Schritt weiter: man bestritt auch den Dharmas ihre reale Existenz. Denn jede Erscheinung — so sagte man — ist überhaupt nur dadurch feststellbar, daß sie zu anderen Erscheinungen in Beziehung steht. Ihre Realität ist nur eine scheinbare. Denn zieht man von ihr jene Relationen zur Umwelt ab, so bleibt von der Erscheinung selbst nicht das „Ding an sich“ übrig, sondern nichts. Und alle sogenannte Wirklichkeit ist nur eine Konstellation vielfältiger Beziehungen. Mensch, Welt, Natur: alles ist unwirklich, wesenlos, „leer“. Existenz hat nur das Ganze, das zugleich aber auch das „Leere“ ist. Zu erklären oder gar zu beweisen ist das nicht, schon aus dem einfachen Grunde, weil wir nur in Relationen denken und reden können. Das Leere läßt sich deshalb „nur in der mystischen Intuition als das erfassen, was unbeschreibbar in der Mitte zwischen Sein und Nichtsein liegt“.⁷⁾

Eine solche Lehre macht die Natur nicht zur Materie, wie es die Wissenschaft, und noch weniger zum Träger gottfeindlicher Kräfte, wie es das Christentum tat. Sie leugnet einfach die „wirkliche“ Existenz der Natur und der Dinge. Sie verschiebt sie in die Sphäre des eigentlich gar nicht Vorhandenen und stempelt damit jeden, der an sie glaubt und an ihnen hängt, zu einem einfältigen Subjekt, dem eben die tiefere Einsicht fehlt. Dieses „Leere“, dieses „Nichts“ des indischen Buddhismus wird nun charakteristischer Weise in Japan aus der Sphäre des Intellekts in die Welt des Gefühls verschoben und gibt von dort aus, mehr oder weniger bewußt, den kulturellen Formen ihr Gepräge.⁸⁾

Dieser bis zur letzten Konsequenz durchgeführten Relativitätslehre steht als Extrem auf der anderen Seite, beim japanischen Buddhismus der „Kosmotheismus“ — besonders bei der japanischen Shingon-Sekte — gegenüber.¹⁰⁾ Er sieht

in der Natur, ja in der ganzen Welt nichts anderes als die Entfaltung des ewigen Göttlichen, des Buddha Vairocana. Nach dieser Lehre gibt es keinen Unterschied von „wirklich“ und „nicht wirklich“, von belebt und unbelebt; alles ist vielmehr beseelt. Alle Erscheinungen der Natur und des Lebens setzen sich zusammen aus sechs Elementen, die jedoch niemals getrennt voneinander vorkommen: Erde, Wasser, Feuer, Luft, Äther (bzw. leerer Raum) und Bewußtsein. Diese buddhistische Lehre verbindet sich schließlich aufs innigste mit den inzwischen zum Pantheismus entwickelten Formen des Shintō, so daß es oft schwer ist zu entscheiden, was mehr im Vordergrund steht: das Shintōistische oder das Buddhistische — etwa bei dem schönen Gedicht von Urabe no Kanekuni (15. Jahrhundert): „Selbst im einzelnen Blatt eines Baumes, im zarten Halm eines Grases lebt und zeigt sich die Ehrfurcht einhauchende Gottheit“.¹¹⁾

Stellen wir als Drittes hierher den Zen-Buddhismus, so nennen wir eine buddhistische Form, die am weitesten die Grenze einer Religion überschritten hat, die am vollständigsten das Leben mit religiösem Fühlen durchsetzt hat und deren Wesen — sei es bewußt, sei's unbewußt — am tiefsten und nachhaltigsten ins Volk gedrungen ist trotz des äußerst exklusiven Charakters der Zen-Sekte selbst. Zen — das ist, wenn man vom Religiösen einmal ganz absieht — Erziehung zur geschlossenen Persönlichkeit, zur stoischen Selbstbeherrschung und zu einer vertieften Form der Naturbetrachtung, die die Natur vereinfacht und gleichsam auf höherer Basis neu erschafft. Zen ist der eigentliche Schöpfer der japanischen Gartenkunst und des chanoyu. Und Zen-Geist erfüllt die tiefste Form japanischer Malerei, das „Sui-boku-ga“, die Tuschemalerei nur mit Wasser und schwarzer Farbe. Das wahre Leben der Dinge liegt für den Zen-Buddhismus nicht außer-, sondern innerhalb der Dinge. Für seine Seins- und Wesensschau bedarf das Kunstwerk nicht der äußeren realen Vollständigkeit. Eine einzelne Blüte bereits enthält und repräsentiert das ewige Leben von Natur und Mensch. Darüber hinaus wird so symbolisch zugleich der äußere soziale Rangunterschied in das Innere der Seele verlegt. Denn nicht das, was man sehen kann, ist für den Zen-Geist das Entscheidende, sondern gerade das, was man nicht sehen kann, und das große Geheimnis liegt im Unvollendeten.

Es ist klar, daß eine Religion wie der Buddhismus, der über eine solche Spannweite verfügt, wie die eben aufgezeigte, und dessen höchstes Ideal

überall der in sich ruhende, abgeklärte Buddha ist, auf ein Volk wie das japanische von größter Wirkung sein mußte und alle Kreise erfassen konnte. Es sei schließlich auf noch einen ursprünglich buddhistischen Gedanken hingewiesen, der für das japanische Naturgefühl von Bedeutung ist: der Gedanke von der Vergänglichkeit des Irdischen. Neben der ursprünglichen Verneinung der unbeständigen, sinnlichen Welt und der daraus entspringenden Sehnsucht nach dem reinen, ewig beständigen Buddha-Reich ist in Japan vor allem der Gedanke des ewigen Wandels und der steten Wiedergeburt wirksam geworden, das Empfinden für das unablässige Auf und Ab, für das Vergehen und Wiedererstehen, wie es die Natur im Gegensatz von Herbst und Frühling so sinnfällig zu machen weiß. In Dichtung und Malerei begegnet immer wieder die bisweilen fast morbide Freude am Wandel und Wechsel, an der wehmütigen Schönheit des Vergehens. Man trifft einen wichtigen Zug japanischen Wesens, der, wie gesagt, nicht zum Geringsten aus dem Buddhismus seine Nahrung zieht, wenn man die Schönheit der japanischen Poesie eine „negative“ nennt mit all ihrer Neigung zu verfeinerter, raffinierter Schlichtheit, zu stiller Abgeschiedenheit und geheimnisreicher Tiefe, die so oft umweht ist von dem zarten, leisen Klang der Trauer. Man hat darauf hingewiesen, daß ja auch die Natur des Landes, die Stürme und Erdbeben, den Menschen dazu zwingen, das Schicksal duldend hinzunehmen, da es das aktive Gestalten so oft und mitleidlos zerstört. Es ist darum kein Zufall, wenn in Japan nicht so sehr der aktive, zur Tat aufrufende Frühling, sondern weit häufiger der passive, zum sinnenden, duldenden, genießenden Betrachten auffordernde Herbst in Erscheinung tritt, wenn nicht die stürmende, tatfrohe Jugend, sondern das durch lange Erfahrung zu Weisheit und Tiefe gereifte Alter als Inbegriff menschlichen Seins gewertet wird.

Chinesisches

Wenn wir die ursprünglich festländischen Elemente japanischen Naturgefühls unter dem einen Stichwort „chinesisch“ zusammenfassen, so sind wir uns darüber klar, daß sie in China selbst durchaus keine geschlossene Einheit darstellen. Doch schon bei der ersten großen Kulturwelle, die vom Festland auf das japanische Inselreich herüberschlug, waren die verschiedenen Elemente, Konfuzianismus, Taoismus und Buddhismus, um nur die drei wich-

tigsten zu nennen, bereits eng miteinander verflochten. Heute aber dürfte es, beispielsweise bei der religiös-philosophischen Interpretation, die der japanische Garten gefunden hat, kaum noch klar zu unterscheiden sein, was „buddhistisch“, was „konfuzianistisch“ und was „taoistisch“ an ihm ist, zumal es Japan verstanden hat, das übernommene Gut mit bewundernswerter Leichtigkeit zu Eigenem umzuformen. Wenn wir den Buddhismus bereits gesondert gestreift haben, so wollen wir uns stets bewußt bleiben, daß auch er sich zahllose chinesische Züge eingeschmolzen hat, ehe er nach Japan kam.

„Nach der Anschauung der Chinesen ist das Weltall ein lebendiger Organismus, der in unauhörlichem Wandel begriffen ist und dessen zahllose Einzelglieder sich gegenseitig beständig beeinflussen. Der Mensch ist gleich allen sichtbaren und unsichtbaren Erscheinungen des Alls ein Teil des Weltganzen. Sein Wirken muß sich daher, soll es erfolgreich, d. h. naturgemäß sein, den ewigen, ehernen natürlichen und moralischen Gesetzen des Universums anpassen. Die Aufgabe des Weisen ist es, das „Tao“, d. h. das formgebende Prinzip des Alls, zu erkennen und in Übereinstimmung mit ihm zu leben, da nur so eine für ihn wie für das Weltall gleichermaßen verhängnisvolle Störung des universellen Mechanismus vermieden wird. Von dieser Grundanschauung aus, die J. M. de Groot als „Universismus“ bezeichnet, haben die Chinesen ein grandioses System aufgebaut, das alle Gebiete des Lebens umspannt: den Kult der Mächte in der Natur, von denen das Wohlergehen des Menschen abhängig ist (wie Himmel, Erde, Gestirne, Schutzgötter des Ackerbaus, der Seidenzucht usw.); eine Lebensführung, die dem jährlichen Kreislauf entspricht und dadurch die kosmische Ordnung aufrecht erhält; eine Mantik, welche durch Beobachtung und Deutung der verschiedenen kosmischen Faktoren die Übereinstimmung aller Erscheinungen in der Welt dartun will; eine Tugendlehre, die den einzelnen dazu bringen soll, durch Beherrschung der Leidenschaften den reibungslosen, ruhigen Gang der Natur nachzuahmen, und schließlich eine Staatsorganisation, nach welcher der Kaiser als „Sohn des Himmels“ mit unbeschränkter Gewalt die Menschheit durch seine Regierung in der Bahn der ewigen Gesetze erhält.“⁷⁾

Einer solchen Grundhaltung der Natur gegenüber zeigen Konfuzianismus und Taoismus nur verhältnismäßig geringe Unterschiede. Im Konfuzianismus ist der Himmel (=die Natur) als Grundlage der Lehre etwas Moralisches. Im

Taoismus dagegen fehlt die streng formale Regelgebundenheit, und das Tao, der „Weg“, ist tiefer, philosophischer gefaßt. Laotse sagt: „Der Weg (Tao), den man gehen kann, ist kein ewig unveränderlicher Weg. Der Name, den man nennen kann, ist kein ewig unveränderlicher Name. Das Unnennbare (Tao) ist der Anfang des Weltalls und das Nennbare (die Tugenden) die Mutter aller Geschöpfe...“¹¹⁾ Wieder stoßen wir hier auf jenen für Ostasien so charakteristischen Begriff der „Leere“, des „Nichts“, das ja nach Nishida Kitarô das Wesen ostasiatischer, vor allem japanischer Geisteshaltung ist.

Welch große Bedeutung Konfuzianismus und Taoismus für Japan hatten und noch haben, ist oft genug betont worden und bedarf hier keiner Wiederholung. Man hat anfangs von China übernommen, was irgend dem eigenen Wesen zu entsprechen schien, scheinbar wahl- und bedenkenlos, ohne vorerst die Zeit zu finden, alles in seiner ganzen Tiefe zu verarbeiten. Konfuzianistische Sitten, taoistisches Denken, Organisationsformen des Staates und solche der Wirtschaft, Techniken und Formen der Kunst, ja oft sogar auch ihre Inhalte.

Greifen wir als Beispiel die Landschaftsmalerei heraus. Immer wieder taucht in der japanischen Malerei die Darstellung der „Acht Ansichten von Hsiao und Hsiang“ auf, Szenen an den Ufern des Sees Tung t'ing. Immer wieder begegnen wir dem „Hôrai-san“, der „Insel ewiger Jugend“, dem ursprünglich rein chinesischen Utopia, wo man zwischen Kiefern, Bambus und Pflaumenbäumen das Elixier des Lebens finden konnte. Diese Landschaften sind belebt mit chinesischen Symbolen, chinesischen Göttern und chinesischen Figuren. Das Pflaumensymbol z. B. kommt im Gegensatz zu dem rein japanischen Symbol der Kirsche vom Festland und spielt in der Kunst eine überragende Rolle. In den Kiefern leben Kraniche, an den Felsenufern sonnen sich Schildkröten — alles chinesische Symbole langen, glücklichen Lebens. Der Fuji-san erscheint in Begleitung der chinesischen Glücksgötter Seiôbo und Jurôjin. In Bambuswäldern ergehen sich chinesische Weise. Kanzan und Jittoku werden dem japanischen Buddhisten ebenso vertraut wie etwa Daruma, der große Zen-Meister Chinas. Erst allmählich wandelt sich bei der Landschaftsmalerei die Nachahmung in ein selbständiges Schaffen¹²⁾, in eine Nationalisierung, sowohl was die Form als auch was den Inhalt betrifft.

Oder nehmen wir ein anderes, noch früheres Beispiel. Das Shôsôin, das kaiserliche Schatzhaus in Nara, das Kunst- und Gebrauchsgegenstände des

Tennô-Hauses der Nara-Zeit in unvergleichlicher Weise 1200 Jahre lang unversehrt erhalten hat, enthält auffallend viele Naturdarstellungen und zeigt überdies, in wie starkem Maße man chinesische Schmuckformen übernommen hat, ohne vorerst Zeit zu finden, sie geistig zu formen und sich völlig zu assimilieren. Sie stehen in ihrer reichen Formenfülle unvermittelt neben der klaren Einfachheit manch anderer Gegenstände — z. B. einiger besonders herrlicher Schränke, in denen sich, so scheint uns, ein weit japanischerer Sinn für den schlichten Eigenwert des Materials offenbart.¹³⁾

Dasselbe Bild zeigt sich schließlich bei der Dichtung und ihrer Verherrlichung der Natur. Sie war dem Japaner ursprünglich zu vertraut, zu alltäglich, als daß er für sie besonderes Interesse gezeigt hätte. Erst der Einfluß und das Beispiel der chinesischen Literatur ließ Japan aufhorchen, nachahmen und langsam die reife, tiefe Kunst der Naturdeutung entwickeln, die einzigartig in der ganzen Welt ist. Es war eine ungeheure Bereicherung an Formen und Inhalten, an Kunsttheorien und Lehrbüchern und natürlich auch an durchgearbeiteten Werken des Handwerks, der Kunst und der Wissenschaft, die in Japan das Verstehen und die Einfühlung in die Natur ganz außerordentlich angeregt und vertieft haben. Eine solche Übernahme und Verarbeitung fremden Kulturgutes bedeutet keineswegs, wie das oft ganz irrigerweise behauptet wird, einen Mangel an eigener schöpferischer Kraft. Worauf es ankam — und dafür gibt es zahlreiche Beispiele in der Kulturgeschichte der Welt — war nicht so sehr das Vorhandensein bereits fertig ausgebildeter künstlerischer Formen, sondern vielmehr die Fähigkeit, sie zu schaffen, jene schöpferische Kulturkraft, die — wie es A. E. Brinckmann so oft betont hat¹⁴⁾ — in der Lage ist, mühelos alle alten Formen mit neuem Sinn zu erfüllen.

Neuer Shintô

Wenn wir von dem Naturgefühl der Shintô-Erneuerungs-Romantik, die aus dem letzten Jahrhundert der Tokugawa-Herrschaft, also der Zeit der vier „Ushi“ Kada Azumamaro, Kamo Mabuchi, Motoori Norinaga und Hirata Atsutane, bis in die Gegenwart hereinreicht, als dem vierten Grundelement japanischen Naturgefühls reden, so deshalb, weil sich dieses „neue“ shintôistische Denken wesentlich von jenem oben erwähnten „alten“ unterscheidet. Aus der primitiven Verehrung der Natur und ihrer Kräfte ist ein „Glaube der Nation an sich selbst“ geworden, bei dem die Natur, die „religiös gesteigerte

Verehrung des eigenen Ursprungs“ und die Treue zum Tennô zu einer unlös-
baren Einheit verbunden sind.¹⁵⁾ Die schlichte Größe eines Kirschblüten-
zweiges, eines Grases, eines windzerzausten Baumes, der musikalische, bis in
feinste Nuancen klingende Rhythmus der Naturdarstellung eines Tuschbildes,
die verblüffende Geschmackssicherheit, mit der die japanische Tempel- und
Schrein-Architektur in die Landschaft hineinkomponiert und mit ihr verwach-
sen ist, die wunderbare, bald heroische, bald intime Schönheit der japanischen
Landschaft selbst — all das sind bevorzugte Formen, in denen der Japaner
seine Liebe zur Heimat, zum Vaterland erleben kann. Sie alle aber sind
zugleich auch ein Einziges. Und eben das ist das typisch Japanische: in ihnen
allen erlebt die Shintô-Erneuerungs-Romantik zugleich den Tennô. Die
Restauration der Meiji-Zeit, die Rückkehr zu den shintôistischen Lebensprinzi-
pien, bedeutet somit zugleich eine Rückkehr zur Natur, d. h. zu einer echt
japanischen Form des Naturerlebens: zum religiös-politischen Charakter der
Natur, die man dauernd durch das Medium der Kunst erleben und gegenwärtig
haben kann und soll. Natur, Vaterland und Tennô sind nur drei Worte für
eine Sache oder besser und japanischer: für ein Empfinden.

Auf der großen Kunstausstellung in Ueno im Herbst 1941 bildete den
künstlerischen Höhepunkt ein Emakimono von rund 35 Meter Länge: „Kaga-
yaku Ôyashima“: leuchtendes Inselland. Diese Bildrolle stammte von Yoko-
yama Taikan und stellte, durchweg in schwarzer Tusche in sehr reicher
Abstufung, die Geschichte Japans ausschließlich in Landschaften dar. Es
handelte sich um Naturszenen, die in der Geschichte des Inselreiches eine
besondere Rolle gespielt haben und für das Bewußtsein jedes gebildeten Japa-
ners mit einem „numinosen“ Dunstkreis umgeben sind, der sie fast zu heiligen
Stätten hat werden lassen. Wir können uns kein schlagenderes Beispiel
wünschen für die Art, wie dem Japaner Natur, Geschichte und Politik zu
einem national-religiös verklärten, künstlerisch beseelten Akkord zusam-
menklingen.

Man hat festgestellt, daß die Japaner ein durch und durch politisches
Volk sind, das sein Bewußtsein als Volk an der Tennô-Idee ausgebildet hat.¹⁶⁾
Wir möchten diese Feststellung dahingehend ergänzen, daß dieses Politische
in Japan auf ganz außerordentliche Weise mit dem Künstlerischen verbunden
ist, welch letzteres wiederum so häufig in der Darstellung und Deutung der
Natur seinen schönsten und tiefsten Ausdruck gefunden hat. Was einst der

Buddhismus tat, als er die Shintô-Götter kurzerhand aufzog und zu Erschei-
nungsformen Buddhas erklärte, das tut heute in anderer Form der neue
Shintôismus. — Es ist ein Zeichen der Kraft und der Stärke, daß er alle ur-
sprünglich nicht rein japanischen Elemente in sich hineinzuschmelzen bestrebt
ist, Ausdruck besonders der kulturellen Kraft eines neuen Japan, das die
Führung Groß-Ostasiens übernommen hat.

Das japanische Wort für Heimat ist „furusato“, d. h. altes Dorf. Es
verkörpert dem modernen Japan, das zu etwa 60% in großen Städten lebt,
Liebe und Sehnsucht zum alten Ursprung, zum Bauerntum, zum Boden und
damit auch zum Reis, den in Japan eine ähnliche religiös-symbolische Verklä-
rung umgibt, wie in Deutschland das Brot und das Korn. Hier bei der
ursprünglichsten Form der „cultura“, d. h. der Pflege des natürlichen Bodens,
liegt die eigentliche Berührungs- und zugleich Trennungsfläche zwischen Natur
und Kultur. Und hierher haben die Völker, in Japan wie in Deutschland, auf
einer höheren, durch Reflexion neu gewonnenen Ebene zurückgefunden, was
in der starken Betonung der beiderseitigen National-Feiertage, dem „Niiname-
sai“ und dem „Erntedankfest“ sinnfällig zum Ausdruck kommt.

Man hat von japanischer Seite den Versuch gemacht, die Zeit der Shintô-
Erneuerungs-Romantik in Parallele zu setzen mit der Zeit des Sturm und
Drang in Europa, der Umwertung vom Verstand auf das Gefühl, jener Zeit
der großen Kulturkritik eines Rousseau und eines Herder. Man glaubte in
der japanischen Rückwendung zum Alten, Ursprünglichen eine gleiche Ent-
wicklung sehen zu können, wie in der europäischen Abwendung von der
„Unnatur“ des strengen Vernunftkultes, die sich vollzog unter dem Rousseau-
schen Alarmruf: „Zurück zur Natur!“ Ja, man parallelisierte sogar die
Personen Motoori Norinaga und Rousseau, die bezeichnenderweise zur gleichen
Zeit gelebt hätten.

Gewiß mag vieles für eine solche Gegenüberstellung sprechen. Man
sollte indessen nicht vergessen, daß für die Shintô-Erneuerer in Japan das
Ethisch-Politische im Vordergrund stand, die Rückkehr aus einer fremd-
bürtigen in eine eigenbürtige Kulturordnung. In Europa dagegen war mit
der Rückwendung zur „Natur“ zunächst ein tiefer Kulturpessimismus verbun-
den, eine scharfe Kritik an den Formen der Kultur als solcher. Der ethisch-
politischen Wertung der Natur bei den Shintô-Erneuerern steht bei Rousseau
ein ganz anderer Naturbegriff gegenüber: die naturhafte, gesunde Sicherheit

der Instinkte und Gefühle, die in ihrer Ursprünglichkeit weit erhaben sind über die „Ersatzregulatoren der Vernunft“ (Spranger), ja über jede Kultur überhaupt. Japan hat die Angst über den Niedergang der vitalen Energien, die im Laufe der Entwicklung einer gewissen kulturpessimistischen Richtung in Europa schließlich mit besonderer Deutlichkeit aus der Philosophie Nietzsches spricht, damals wenigstens noch nicht gekannt. Man täte überhaupt besser daran, nicht Rousseau, sondern den Deutschen J. G. Herder heranzuziehen als europäische Parallele zu Motoori Norinaga. Denn bei Herder ist die einseitige Kulturfeindschaft des Franzosen Rousseau bereits überwunden. Ihm war die Rückkehr zur Natur, d. h. zu der Kraft und Fülle des ursprünglichen nationalen Lebens, die in der Vorzeit ihre reinste Verkörperung gefunden haben, nur ein Mittel zur Wiederherstellung einer großen, echten und das heißt arteigenen Kultur. „Keine größere Schande kann einer Nation zugefügt werden, als wenn man ihr den Nationalcharakter, die Eigenheit ihres Geistes und ihrer Sprache raubt.“ Damit unterscheidet sich Herder von Rousseau in demselben Maße, wie er dem Denken Motoori Norinagas näher steht. Das Rousseausche Wort „Zurück zur Natur“ erstrebte eine Befreiung aus den Fesseln der vernunftgebundenen Kultur, eine Befreiung der menschlichen Persönlichkeit aus den zur lästigen Bindung gewordenen Formen der Gemeinschaft. Von einem solchen Freiheitsstreben der Persönlichkeit, von einem Kampf gegen die den Einzelnen bindenden Formen der Gesellschaft an sich kann weder bei Herder noch bei Norinaga die Rede sein, zumal für Japan das religiös-politische Gebundensein — in dieser oder jener Form — immer unantastbarer Grundsatz war und ist.

Entwicklung

Mit der Erkenntnis von dem Unterschied des shintōistischen und des Rousseauschen Mahnrufes „Zurück zur Natur!“ berühren wir zugleich ein Problem, das mit zu den interessantesten der japanischen Kulturgeschichte gehört: das Problem der Entwicklung. Es bedeutet zunächst die Frage nach dem Zusammenhang der von uns aufgestellten vier Elemente japanischer Naturauffassung. Hat sich ein Element organisch aus dem anderen entwickelt, sind sie alle im Sinn des Nacheinander auseinander hervorgegangen? So wie etwa in Deutschland die Naturauffassungen des Mittelalters, der Aufklä-

rung, des Sturm und Drang, der Klassik und der Romantik sich auseinander entfalteten? Ist die große Verschiedenheit und Spannweite innerhalb der japanischen Naturauffassung zu erklären wie Tag und Nacht, wie Frühling, Sommer, Herbst und Winter, als die verschiedenen und doch verwandten Seiten desselben Einen und Ganzen? Etwa im Sinne Leibniz', nach dem jedes Werden nur das In-Erscheinung-treten schon vorhandener Kräfte ist, im Sinne Goethes, der nicht von Fortschritt, sondern stets von „Wandel“ spricht?

Ein Kunsthistoriker wie Wilhelm Pinder beschränkt sich bei der Betrachtung der Entwicklungsgesetze nur auf Europa, weil außerhalb des Abendlandes keine Entwicklung in Erscheinung trete.¹⁷⁾ Es hat in der Tat viel Verlockendes, Japan in die Reihe der „geschichtslosen“ Völker einzugruppiieren. Denn zahllos sind die Momente, die für den unhistorischen Sinn dieses Volkes sprechen. Man denke nur an die grandios zu nennende datenlose Verbindung des Japaners mit den großen Männern und Begebenheiten in Geschichte, Vorgeschichte und Mythos. Eine solche einseitige Festlegung würde indessen dem Charakter der japanischen Entwicklung nicht voll gerecht werden, denn die politische und kulturelle Geschichte zeigt deutliche Unterschiede, die sich entsprechend auch in verschiedenen Ausprägungen des Naturgefühls offenbaren. Das Verhalten zur Natur etwa in der Nara-, Heian-, Kamakura-, Ashikaga-, und Tokugawa-Zeit ist durchaus nicht in jeder Hinsicht dasselbe.

Es wäre z. B. außerordentlich reizvoll, einmal die japanische Geschichte daraufhin zu untersuchen, wie sich allmählich die verschiedenen Bereiche der Natur dem Verständnis des Menschen erschlossen haben, wie die Natur schrittweise erst zu dem geworden ist, was wir heute unter diesem Wort verstehen. Beschränken wir uns hier auf einige wenige Andeutungen. Zunächst zeigt sich, daß die vier von uns aufgestellten Grundtypen japanischen Naturgefühls nicht gleichzeitig, sondern nacheinander in Erscheinung traten: zur shintōistischen trat die buddhistische, ihr folgte die chinesische und dieser wieder trat als scharfer Opponent die politisch-religiöse Naturauffassung der Shintō-Erneuerer entgegen.

Es zeigt sich ferner, daß der frühe Shintōismus, der die Natur nicht als Natur, sondern nur bestimmte Teile von ihr als Träger göttlicher Kräfte erlebte, zunächst die für das Menschendasein praktisch wirksame Seite erfaßte, d. h. nicht die duldende, die still wachsende und reifende Natur, sondern ihre deutlich als aktiv in Erscheinung tretenden Kräfte wie Sonne und Mond, Wind

und Jahreszeiten, Fluß und Wasserfall — nicht etwa „Wasser“ an sich, für das die japanische Sprache überhaupt kein Wort hat. Zu ihnen treten frühzeitig als Gegenstände der Verehrung Tiere wie Schlange und Fuchs, Hund und Bär und natürlich auch der Reis als wichtigste Nahrungsquelle.¹⁸⁾ Einen wesentlichen Schritt weiter bedeutet dann die innige Verschmelzung von Naturverehrung und Ahnenkult. Die Kräfte der Natur wurden zugleich zu Ahnherren alter Geschlechter. Damit trat die Natur nicht nur als Erscheinung göttlicher Kräfte dem Menschen entgegen, sondern zugleich als Sinnbild und Ausdruck seiner eigenen Ahnen. Hier liegt eine jener Wurzeln für die enge, gleichsam verwandtschaftliche Bindung zwischen Volk und Natur, eine Bindung, die ihre höchste symbolische Form in der unlösbaren Verknüpfung der Sonne mit dem Tennô-Haus gefunden hat.

Der Buddhismus, für den die gesamte Natur mit all ihren Erscheinungen zu einem Sinnbild des Absoluten wurde, rückte neben dieser religiösen Bewertung vor allem zwei Seiten der Natur ins Bewußtsein des japanischen Volkes. Die eine ist die hohe Wertschätzung alles Lebendigen und damit die Verpflichtung, es zu hegen und zu pflegen. So rücken ganze Tierklassen aus dem Bereich der Materie, die man nur nach den Gesichtspunkten „nützlich“ oder „nutzlos“ bewertete, in den Bereich der Natur, in den Bereich lebendiger Kräfte und Erscheinungen. Aus der Nara-Zeit etwa wissen wir von Jagdverboten, von Festen zur Freilassung gefangener Vögel oder gefangener Fische — alles Marksteinen auf dem Wege zu einer pantheistischen Naturauffassung.

Die zweite Seite der Natur, die der Buddhismus für Japan eroberte, war das Gebirge, bzw. die unwegsame, unberührte Stille seiner Täler. Das Einsamkeitsideal der Mönche und die Weltabgeschiedenheit ihrer Bergklöster und -tempel waren es vor allem, die in der japanischen Seele den Sinn erweckten für die erhabene Größe der Natur, der gegenüber Menschenwerk wie Spielerei zu wirken schien. Diese Bereicherung japanischen Naturempfindens in der Heian- und Kamakura-Zeit ist um so bemerkenswerter, als man noch in der Nara-Kultur in dem Gebirge nichts weiter sah, als eine schauerliche Einöde, als den Tummelplatz wilder Tiere und böser Geister. Man kam überhaupt nicht auf die Idee, daß es auch wo anders, d. h. außerhalb von Yamato, außerhalb der höfischen Kultur der Gärten und Hügel etwa „schön“ sein könne. Bereits die Setonaikai-Küste — heute ein Juwel japanischer Landschaftsschönheit — erschien als der gegebene Ort, dorthin mißliebige Zeitgenossen zu ver-

bannen. Aus China schließlich kam mit der moralischen Wertung der Natur das bekannte Prinzip des Yin und Yang, des japanischen In-Yô, jene Klassifizierung der Naturkräfte, die bis heute wirksam geblieben ist und das liebevolle, einfühlende Verstehen der Natur außerordentlich vertieft hat.

Zu all dem kommt weiter hinzu, daß das wachsende Vordringen des japanischen Reiches von Südwesten nach Nordosten immer neue Landschaften und immer neue klimatische Bedingungen erschloß, eine Bereicherung des japanischen Naturgefühls nach der sachlichen Seite also, die heute mit dem Übergreifen auf das Festland und auf die Tropen noch ganz wesentlich erweitert wird. Hinzu kommt ferner die Erschließung der Natur durch die Wissenschaft, die Erkenntnis sowohl des Mikrokosmos wie des Makrokosmos, die dem Naturempfinden ganze Welten aufgetan hat. Und schließlich nicht vergessen sei der Sport. Durch Wandern und Skilaufen, Schwimmen und Bergsteigen verwächst der Mensch ganz anders mit der umgebenden Natur als früher. Und der neueste Sport, das Segelfliegen, vertieft nicht nur das menschliche Verständnis für den Himmel, für Wind und Wolken, sondern erschließt zugleich dem Menschen völlig neue Perspektiven: die Welt von oben, aus der Vogelperspektive.

Japan ist ein Übergangsland vom Norden zum Süden. In ihm mischen sich Nördliches und Südliches, scharf trennbare Stilformen und geschichtslose Einheitlichkeit — wenn wir gelten lassen wollen, daß die Stile einer Kultur in südlichen Ländern weniger ausgeprägt sind als in nördlichen. Schließlich sind ja auch im Süden die jahreszeitlichen Gegensätze weniger hart, weil ihnen der trennende Winter fehlt, der das verbindende Grün der Vegetation zerstört. So verbinden sich in Japan Geschichtsbewußtsein und Geschichtslosigkeit zu einer seltenen Einheit. Wenn wir von einem „Entwicklungsgesetz“ für das japanische Naturgefühl reden wollen, so müßten wir es das „Gesetz des Pendels“ nennen. Wir sehen ein Hin- und Herschwingen zwischen den Extremen des Buddhistischen und des Chinesischen und doch immer wieder das Zurückfinden zum Alten, Ursprünglichen. Wir sehen ein Umformen und Verarbeiten des Fremden zum Eigenen und immer wieder erneute Wellen und Renaissancen des fremden Formenguts.¹⁹⁾ Dabei ist zweierlei charakteristisch. Erstens, daß der Angelpunkt des Pendels nicht still steht, daß die Kulturbewegung nicht etwa mit dem Hin und Her erschöpft ist, daß sie vielmehr zugleich eine Vorwärtsbewegung kennt, daß jeder Pendelausschlag zugleich einen Schritt

der ihn umgebenden Welt. Er braucht niemals nur aus der beschränkten, wechselnden Kraft seiner eigenen Menschlichkeit heraus zu handeln. Er ist „per-sona“ in des Wortes Urbedeutung: durch ihn tönt die geläuterte Kraft und die sichere Ruhe seiner Götter.²⁶⁾ Das aber heißt zugleich, daß in Japan eines nicht eingetreten ist — wenigstens nicht vor der Meiji-Zeit —: der Humanismus. Oder allgemeiner gesagt: die für das Abendland charakteristische „Entdeckung des Ich“ und die damit einhergehende Lockerung und Auflösung bindender Formen.

Landschaftliche Grundlagen

„Wer über Japan schreibt“, sagt einmal Karl Haushofer, „sollte Bescheid wissen über Erdbeben, Vulkanismus, das nordwärts abgestufte Monsun-Übergangsklima mit seinem Rhythmus und den katastrophalen Unterbrechungen durch Drehstürme und den Auswirkungen der Gewalttaten des sonst wohlthätigen Meeres.“²⁷⁾ Er sollte überhaupt das Land von Nordost nach Südwest durchstreift haben, sollte den Unterschied von Nord- (=Schatten-) und Süd- (=Sonnen-) Seite kennen. Er sollte wissen, daß der japanische Machtbereich, schon vor dem Großostasienkrieg, vom Äquator bis zum 50. Grad nördlicher Breite reichte, d. h. bis in die Höhe von Frankfurt am Main. Er sollte sich stets der Tatsache bewußt sein, daß ein Drittel des ganzen Landes aus Gebirge besteht, daß die Hälfte mit Busch und Baum bestanden ist und daß trotzdem noch fast die Hälfte der ganzen Bevölkerung Bauern sind, die dem verbleibenden Ackerboden ein Höchstmaß an Leistung abringen.

Nur dann wird der landfremde Beobachter die große Liebe verstehen können, die der Japaner zu seiner Heimat hegt, die er trotz ungünstigster Bodenverhältnisse zu einer üppigen Kulturlandschaft umzugestalten gewußt hat und die trotzdem noch immer voll tiefen Zaubers und geheimnisreicher Wildnis ist. In der Tokugawa-Zeit vor allem, wo es keinerlei Auswanderung und nur sehr beschränkte Freizügigkeit gab,²⁸⁾ verwurzelte der Japaner mit seinem Heimatboden und mit manchen klimatisch bedingten Gewohnheiten derart, wie es wohl in keinem anderen Kulturlande der Welt der Fall ist. Jeder Fremde sollte zugleich aber auch eine gewisse Ahnung von Pflanzengeographie haben. Er sollte wissen, daß wesentliche Nutzpflanzen Japans aus dem Süden stammen, wie etwa Reis, Tee und Bambus und wie die „religionsgeographischen Begleitpflanzen“ (Haushofer): Sakaki (Shintô), Lotus und ficus religiosa

(Buddhismus), daß andererseits aber die Flora Japans auch sehr viel Nordisches enthält, wie z. B. die Kiefer.

Werfen wir an dieser Stelle einen kurzen Blick auf die Pflege des Waldes überhaupt, so zeigt sich, eine wie große Bedeutung er für Japan seit den frühesten Zeiten der Geschichte hatte. Karl Haushofer z. B. hat mit Nachdruck auf die interessante Tatsache hingewiesen, daß wir in Japan und Deutschland „aus fast sagenhaften Tiefen ihrer Vorzeit heraus eine gemeinsame Achtung vor dem Gewordenen in der Pflanzenwelt, eine Verehrung des Waldes finden, wie sonst selten im Erdkreis“.²⁹⁾ Die japanische Forstpflge geht bis in die Anfänge japanischer Geschichte zurück. Schon im 3. Jahrhundert nach der Zeitwende ist — laut Haushofer — von einer staatlichen Forstverwaltung die Rede. Die ausschließliche Holzbauweise und die starke Entwicklung der „waldhegenden, baumfreundlichen buddhistischen Klöster“ machten früh gesetzliche Eingriffe notwendig. Außerdem erforderten die zahlreichen heiligen Haine und die Holzbaureserven rings um die Daimyô-Burgen eine dauernde Rücksicht auf den Baumbestand des Landes. Frühzeitig hatte man die Bedeutung des Waldes für die Bewässerung der Reisfelder erkannt, mit der ja die Volksernährung in Japan steht und fällt. Die Fürsten hielten scharfe Waldzucht und in der Tokugawa-Zeit unterschied man zwischen Reichs- und Feudalfürstenwäldern und legte damit den Grund zu einer Entwicklung, die letztlich zum heutigen Schutzwaldbegriff und zum Naturschutzpark führte.

Die nordisch-südliche Mischung, von der wir oben sprachen, wird bestätigt von der neueren Rassen- und Vorgeschichtsforschung. Sie nimmt vor allem drei Grundbestandteile des japanischen Volkes an: einen autochthonen mittelsteinzeitlichen (Jômon-Kultur), einen vom Festland zugewanderten jungsteinzeitlichen (Yayoi-Kultur) und einen dritten steinzeitlichen, der von Süden kam, die beiden ersten überlagerte und u. a. den Reis mitbrachte.³⁰⁾ Dieses Ergebnis japanischer Vorgeschichtsforschung³¹⁾ ist aber zugleich noch in anderer Hinsicht interessant. Betrachtet man nämlich Ausgrabungsfunde der Jômon-Kultur und solche der Yayoi-Kultur, so zeigen sie einen grundlegenden Unterschied. Die Keramiken der Jômon-Zeit haben eine reiche, kunstvolle Ornamentierung; die der Yayoi-Zeit hingegen kommen in der Regel ohne jeden Schmuck aus und leben ganz aus der schlichten Schönheit ihrer Form. Bereits in diesem frühen Gegensatz scheinen uns wesentliche Züge der japanischen Kultur, wie sie uns aus historischer Zeit geläufig ist, enthalten zu sein: die Freude

am reichen, bisweilen fast barock Überladenen—man denke etwa an die Naturdarstellungen in der Kunst der Momoyama-Zeit, an die Bauten und Schnitzereien in Nikkô—und der asketische Sinn für den Eigenwert des Materials, für die Klarheit und Kraft der natürlichen Einfachheit—man denke etwa an Ise, an cha-shitsu, an sumi-e.³¹⁾

Jeder, der sich um das Verstehen Japans bemüht, sollte sich weiterhin mit Erdbeben und Vulkanismus und ihren Gesetzen beschäftigen. Dann wird ihm vieles, was ihm bisher seltsam und ungewöhnlich am japanischen Volkscharakter erschien, klar und natürlich dünken. Spranger etwa spricht vom Aushalten und Hinnehmen als japanischen Eigenschaften, die die Natur einfach erzwingt: denn bei einem Erdbeben gebe es keine heroische Entscheidung pro oder contra! Mit den zahlreichen Vulkanen des Landes scheint auf das Engste zusammenzuhängen das plötzliche Losbrechen aus scheinbar teilnahmlöser Ruhe, das Sprunghafte und scheinbar Zusammenhanglose in der Entwicklung. Solches vulkanisches Temperament zeigt sich nicht nur in Kunst und Politik³²⁾, es zeigt sich gleichfalls beim alten japanischen Sport—man denke etwa an den japanischen Ringkampf, an Sumô—und selbstverständlich auch beim Naturgefühl. Denn immer wieder werden wir bei Japanern in Vergangenheit und Gegenwart eine ganz plötzlich losbrechende Begeisterung bemerken Dingen gegenüber, die ihn kurz zuvor noch völlig gleichgültig gelassen zu haben schienen.

Ja, über die bloß äußere Verbindung hinaus, die sich zwischen dem Menschen und der Natur ergibt, in der er lebt, glauben wir an eine viel tiefere innerliche Bindung. Wie die Mikrophysik heute bereits das Organische mit dem Anorganischen durch Lebensbände verknüpft sieht, so dürften auch zwischen Landschaft und Mensch tief verborgene, heute noch bei weitem nicht geklärte geopolitisch-organische Bindungen bestehen.³³⁾ Diese weit unter der sichtbaren Oberfläche liegenden Bindungen sind es, durch die der Mensch aus seinem Heimatboden immer wieder neue Kräfte zieht, und sie allein scheinen uns erst eine ausreichende Erklärung zu geben für das, was wir Vaterlandsliebe nennen. Denn es ist nun einmal nicht zu leugnen, daß Boden und Klima aufs engste mit dem Charakter eines Volkes zusammenhängen, daß sie nicht nur die äußeren, hemmenden oder fördernden Voraussetzungen bilden für sein Leben, sondern daß sie einen wesentlichen Teil gleichsam der „Erbmasse“ darstellen, durch die sich die Völker voneinander unterscheiden.³⁴⁾

Es scheint uns wichtig, an dieser Stelle auf eine japanische Veröffentlichung hinzuweisen, die sich in äußerst geistreicher Weise mit diesen geographisch-klimatischen Voraussetzungen der japanischen Kultur beschäftigt. Es ist das Buch von Professor Watsuji Tetsurô: „Das Klima, eine menschenkundliche Betrachtung“, ein Werk, dessen wesentlichen Gehalt uns G. Scheidl in deutscher Sprache erschlossen hat.³⁵⁾ Das Buch vergleicht die klimatischen Voraussetzungen des Lebens für Japan mit denen in der übrigen Welt, vor allem mit China, Indien und Europa. Denn das Klima ist ja nicht nur einer der wesentlichen Faktoren für die Bildung der körperlichen und geistigen Eigenart des Menschen, es wirkt genau so auch auf die Pflanzen- und die Tierwelt und bestimmt damit wieder entscheidend die Nahrung des Menschen, seine Siedlungsweise, seine Wirtschaft und seinen Verkehr.

Hinsichtlich nun der geographisch-klimatischen Voraussetzungen für das Wesen Japans steht im Mittelpunkt die Erkenntnis von dem „monsunartigen“ und „taifun-ähnlichen“ Charakter des japanischen Volkes. Der rhythmische Wechsel zwischen Winter- und Sommer-Monsun, das plötzliche Hereinbrechen von Regen- und Schneestürmen, von Taifunen, Erdbeben und Vulkanausbrüchen zwingen den Menschen zu Duldsamkeit und Gehorsam. Sie prägen ihm aber zugleich ihren eigenen Charakter auf. Sie machen ihn passiv und impulsiv zugleich, schwankend und reizbar, empfänglich und empfindlich und zu Extremen geneigt. „Wie der Taifun plötzlich kommt und verschwindet, ist das Gefühl des Japaners unbeständig.“ Das gilt selbst für die Duldsamkeit, die nicht die zähe Beharrlichkeit des Polarbewohners und auch nicht die friedliche Ergebenheit des Südländers oder den stumpfen Pessimismus des Russen kennt. „Erdbeben, Stürme und Fluten überwältigen den Menschen momentan und für kurze Zeit, aber sie unterjochen ihn nicht für immer. Er richtet sich auf, widersteht und kämpft. Aber sein Kampfesmut währt, wie sein Dulden, nur kurz.“ So vereint nach Watsuji der japanische Volkscharakter „monsunartige“ Gleichmäßigkeit mit „zyklonischen“ Schwankungen und „taifunähnlicher“ Unvermitteltheit.

Die japanische Landschaft wird wesentlich beherrscht von Gebirgen und Tälern im Inneren und von der umgebenden Unendlichkeit der Meeresweite nach außen. Die ausgleichende Ebene fehlt fast ganz, abgesehen von dem verhältnismäßig kleinen Gebiet um Tôkyô. Es ist interessant, daß der von China übernommene Begriff für „Landschaft“ in der japanischen Kunst nur

die beiden Zeichen „Berg“ und „Wasser“: „san-sui“ verwendet. Solche Gegensätzlichkeit, solcher Wechsel beherrscht die Kultur Japans ganz wesentlich. Wir sahen das bei dem Werk Watsujis und wir sahen es bei dem Entwicklungsprinzip des Pendels. Wir sehen es ferner bei der Einstellung des Volkes zu seinem Stammland, das nach japanischer Auffassung der Längsachse nach in eine Vorder- und in eine Rückseite zerfällt (Omote- und Ura-Nippon), eine Scheidung, die man für Westjapan bereits in alter Zeit nach Schatten- und Licht-Seite (San-in, San-yô) getroffen hatte. Noch heute wird interessanterweise die etwas kühlere und herbere Landschaft der Schatten-Seite nicht nur als anders, sondern schlechtweg als geringer, als negativ bewertet.

Von solcher Polarität ist das ganze Leben erfüllt. Man kann es ebenso gut auch als einen Gegensatz von Ausdehnen und Zusammenziehen bezeichnen³¹⁾, der sich in der großen Politik genau so auswirkt wie im täglichen Leben mit seinem oft schroffen Wechsel von lebenswürdigster Aufgeschlossenheit und unnahbarem In-sich-zurückgezogen-sein. Bei aller abwechslungsreichen Schönheit ist dieser gegensätzliche Grundcharakter der japanischen Landschaft überall der gleiche. Es findet sich beispielsweise nie der in Deutschland von Norden nach Süden verlaufende Stufenbau: vom Flachland über das Mittelgebirge und die Hochebene zum Hochgebirge. Es finden sich auch nie die riesigen Dimensionen, wie sie China kennt, die ungeheuren Weiten der Steppe und die sich ins Gewaltige steigernde Größe unendlicher Ströme.³²⁾

Gerade um diesen geographischen Gegensatz zwischen Japan und China muß man wissen, um die japanische Landschaftskunst zu verstehen und um dem so oft ausgesprochenen und nur mit völliger Unkenntnis der Zusammenhänge zu entschuldigenden Vorwurf zu begegnen: die japanische Landschaftskunst sei nur eine Nachahmung der chinesischen. Man vergleiche einmal Bilder von dem chinesischen Künstler Mu-ch'i (jap. Mokkei) und dem japanischen Künstler Kanô Motonobu und man wird den Gegensatz zwischen beiden Ländern sofort deutlich verstehen. Der traumhaften Weite und tiefen Weltverlorenheit Chinas steht in Japan ein weit begrenzteres, dafür aber kräftigeres Empfinden gegenüber. Selbst aus den Landschaftsbildern spricht — im Vergleich zu China — die Haltung eines Volkes, das im Laufe seiner Geschichte immer wieder vor die Notwendigkeit gestellt war, sich zu behaupten, und zwar nicht so sehr gegen äußere Feinde als gegen die Kräfte, die aus seinem Inneren hervorbrachen, aus seinem Volkskörper und aus seinem Heimatboden.

Naivität?

Man hat oft die Behauptung aufgestellt, der Japaner habe ein ungebrochenes, unmittelbares Verhältnis zur Natur. Er stehe ihr, im Gegensatz zum Europäer, noch wahrhaft „naiv“ gegenüber. Auch Eduard Spranger hat sich nach seinem Japan-Aufenthalt mit dieser Frage beschäftigt.³³⁾ Er kommt dabei zu einem völlig entgegengesetzten Ergebnis. „Der Japaner“ — so heißt es bei ihm — „der den Ritus liebt und zur feinsten Formkultur erzogen ist, kann nicht naiv sein. ... Zwar existiert er nicht in jener Naturferne, die im christlichen Lebensgefühl vorwaltet. Aber all seine Naturauffassung ist schon stark durchgeistigt. Das beweist seine Landschaftsmalerei und das beweist seine Gartengestaltung, die Bäume, Steine und Wasser geradezu raffiniert aufgewollte, symbolhaltige Formen bringt.“

Dieser Anschauung können wir uns nur mit allem Nachdruck anschließen, denn die Durchgeistigung des Naturerlebens wird durch zahllose Einzelheiten aus der japanischen Kultur- und Kunstgeschichte unterstrichen. Wohl nirgends so stark wie in Japan steht die Natur im Mittelpunkt der Kunst. Jede künstlerische Gestaltung aber setzt „Formung“, setzt eine gewisse geistige Bearbeitung der Eindrücke voraus. In Japan wird diese geistige Formung zur Regel. Es ist bekannt, daß auch japanische Maler für ihre Bilder Naturstudien machen, oft mit fast photographischer Genauigkeit. Gehen sie aber an die Gestaltung des Kunstwerks selbst, dann lassen sie diese Studien ganz beiseite und schaffen allein aus ihrem Inneren heraus und aus dem, was ihnen Verstand und Gefühl von den inzwischen verarbeiteten Studien vermitteln.

Bei Hermann Böhner³⁴⁾ findet sich folgendes höchst aufschlußreiche Gespräch: „Gehen Sie denn nicht hinaus in die Natur, wenn Sie eine Landschaft malen?“ fragten wir vor wenigen Tagen einen bekannten, sehr temperamentvollen japanischen Maler, der auch lange in Europa gewesen und der hier seine eigene Malschule hat. „Das wäre schön klug“, erwiderte der Maler, „da würden wir ja mit den Augen malen.“ — „Aber wie? Mit den Augen ... wie kann man denn anders malen wollen? Erklären Sie bitte, wie Sie das meinen!“ — „Ja, Sie können natürlich hinaus in die Natur gehen und sich Notizen machen, und die einzelnen Dinge und Partien schauen Sie sich sehr genau an; aber das ist nur das Rohmaterial; das Gemälde, wenn anders es ein solches ist,

entsteht wo ganz anders. Das muß hier geboren werden“ — und dabei fährt er mit charakteristischer Bewegung von der Leibesmitte aufwärts bis zu Kopf und Gehirn. „Sie müssen die Landschaft neu aufbauen, und ohne daß dieselbe durch Sie hindurchgegangen ist, von Ihnen aus dem Ganzen der Natur heraus erzeugt worden ist, entsteht überhaupt keine Landschaft als Bild“. — Ja, in der Kanó-Schule war es sogar strikt verboten, solche Naturstudien beim Malen selbst zu verwenden. Trotz dieser ganz in das Innere verlegten wesentlichen Werte gibt es jedoch auch für die Maler bestimmte Regeln, bestimmte Grundformen, die jeder Künstler eben lernen und beherrschen muß. Es ist die selbstverständliche, stillschweigende *conditio sine qua non*.

Die Regel spielt auch in der Gartenkunst eine entscheidende Rolle. Bäume und Pflanzen, Blumen und Gräser, Bäche und Teiche sind nicht nur da um ihrer selbst willen, wegen der Schönheit ihrer Farben, Linien und Bewegungen. Sie stellen vor allem etwas dar. Und die Darstellung erfordert Regeln. Wie der Maler eine große berühmte Landschaft auf ein kleines Stückchen Seide zu zaubern weiß, so komponiert man eine solche Landschaft in den engen Raum eines Gartens. Die herkömmlichen Requisiten dazu sind große Steine, kleine Bäume, fließendes Wasser, kleine Brücken, womöglich ein Wasserfall und natürlich eine Steinlaterne. Diese Elemente gilt es — in durchaus nicht naiver, sondern in höchst bewußter, meist erstaunlich künstlerischer, feinsinniger Weise — nach bestimmten Regeln zu ordnen. Und der Ehrgeiz jeden Gartenkünstlers ist es darüber hinaus, in den engen Gartenraum die Weite einer „richtigen“ Landschaft hineinzuzaubern und mit ihm bestimmte, in der Kunst oder in der Geschichte berühmt gewordene Naturszenen zu repräsentieren. Eine solche, bis zu fast unglaublich raffinierter Verfeinerung gelangte Kunst findet ihren Höhepunkt schließlich in der Blumenkunst, vor allem im Moribana und im Bonseki.³⁸⁾

Ganz deutlich zeigt diese geistige Formung schließlich die in Japan außerordentlich verbreitete Form der Dichtung, das Waka. Ist schon das Haiku neben der Bindung an eine streng begrenzte Silbenzahl verpflichtet, irgendwie die Jahreszeit zumindest anzudeuten, so tritt beim Waka zur vorgeschriebenen Silbenzahl der Zwang zu einer alten, strengen Sprachform und darüber hinaus zu einer bestimmten, fast begrenzten Auswahl von Inhalten.³⁹⁾ So kann also die japanische Poesie trotz allen Stimmungsgehalts und aller Gefühlsbetontheit am wenigsten als Beweis für das unmittelbare, für das naive

Naturverhältnis des Japaners herangezogen werden. Gerade hier vollzieht sich das In-Verbindung-treten mit der Natur auf einer gehobenen, bereits gereinigten, verfeinerten, kultivierten Basis.⁴⁰⁾ Will man das deutsche Naturgefühl etwa als unmittelbar, als „allumfassend“ bezeichnen, so müßte man das japanische in seiner Beschränkung auf bestimmte, allgemein gültige Formen „filtriert“ nennen. Dieses filtrierte Naturgefühl reicht jedoch in lyrische Tiefen, die in Europa Ausnahmen, in Japan die Regel sind. Von hier aus hat es ferner eine Verbreitung im Volke gefunden, bis in die sozial tiefsten Schichten, was ebenfalls einzigartig in der Welt sein dürfte. Alljährlich wird ein Thema ausgeschrieben, über das Tausende und Abertausende von Gedichten eingehen (*waka*), deren beste die höchste Ehre erfahren, deren sie teilhaftig werden können: sie werden in feierlichem Zeremoniell dem Tennô vorgetragen. Vor zwei Jahren war das Thema: „Fischerdorf bei Sonnenaufgang“ und die Zahl der eingesandten Gedichte überstieg 40 000! Im letzten Jahr hatte man — jetzt mitten im Kriege — „Neujahr im Bauerndorf“ zum Thema gewählt.

Über die anfangs gewiß naive Grundhaltung der Natur gegenüber lagerte sich mit der Zeit eine kultivierte, ursprünglich importierte Reflexion. Und diese beiden nun ergeben in den verschiedenen Graden gegenseitiger Durchdringung die Vielseitigkeit „des“ japanischen Naturgefühls, eine Vielseitigkeit, die noch verstärkt wird durch immer erneute Renaissancen sowohl des „Ursprünglichen“, d. h. des nun bereits ebenfalls reflektierten „Naiven“, als auch der einst fremdbürtigen Reflexion.

Von Schiller stammt die berühmte Unterscheidung des „naiven“ und des „sentimentalischen“ Dichters. Die naiven Dichter, so meinte er, „sind Natur“, während die sentimentalischen „die verlorene Natur suchen“. „Die Natur“ — so sagte er weiter — „macht den Menschen mit sich eins, die Kunst (Kultivierung) trennt und entzweit ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück.“ Wir wollen nicht behaupten, daß dieser Gegensatz „naiv — sentimentalisch“ zugleich den Unterschied zwischen der japanischen und der deutschen Naturauffassung zeige. Wir glauben jedoch, daß uns diese Gegenüberstellung einen wichtigen Zugang zum Verstehen des japanischen Naturempfindens eröffnet. Betrachten wir einmal die Landschaftskunst. In Deutschland ist sie entstanden in den Städten und Burgen aus der Sehnsucht nach der Natur als dem polaren Gegensatz zu dem Steinmeer der Häuser, dem Stein gewordenen Geist. Die

japanische Landschaftskunst hingegen wurde gepflegt in der Hauptsache in den Berg- und Waldklöstern des Zen-Buddhismus. Sie lebte von vornherein in der Natur. Diese war dem Künstler also selbstverständlicher, natürlicher Ausdruck zur Verkörperung seiner Ideen und Gefühle. Man wird unwillkürlich an das bekannte Wort Rabindranath Tagores erinnert von der „Kultur der Wälder“ und der „Kultur der Städte“.

Dabei wird die Natur in Deutschland vor allem erlebt als etwas Schöpferisches, Dynamisches, als „natura naturans“. Und der Mensch ist sich — oft schmerzlich — seines inneren Abstandes von dem ursprünglichen, „naiven“ Naturzustand ebenso bewußt wie der Notwendigkeit, aktiv gestaltend auf dem Wege durch die Welt sich eine neue Einheit mit der Natur zu erobern, oder doch wenigstens danach zu streben. Denn die Einheit liegt erst im Unendlichen und jeder Schritt dahin bleibt somit unvollkommen.

In Japan dagegen, so scheint uns, strebt man nicht nach einer Einheit mit der Natur auf dem Wege durch die Welt, durch die „Kunst“ (Kultivierung), wie Schiller sagte. Das Ziel liegt nicht in einem ringenden Vorwärts- und Weiterstreben, sondern in einer Rückkehr, einer Rückgewinnung des Ursprünglichen, des „Naiven“, d. h. eines vollkommenen Naturzustandes im Sinne Schillers: „Die Natur macht den Menschen mit sich eins.“⁴¹⁾ Der Weg dazu führt daher mitten in die Natur hinein. Eine „wirkliche“ Blume kann nur dargestellt werden, wenn der Künstler selbst innerlich zur Blume wird, wenn er mit ihr, wenn er in ihr selber lebt.⁴²⁾ Auch heute noch ist das Ideal der Zen-Lehre — nach Worten des Malers Yokoyama Taikan — für die weitaus größte Zahl der Künstler bindend: „Durch Selbstaufgabe in direkte Berührung mit der Natur zu kommen und sich schließlich selbst wieder in ihr zu entdecken“. Derselbe Yokoyama Taikan spricht dabei von einer „Durchdringung bis ins wahre Herz der Dinge“, was ein Dichter wie Bashô „mono ni iru“ nannte, das Eingehen in die Dinge selbst.

In Deutschland bedeutet Liebe zur Natur im allgemeinen zweierlei. Auf der einen Seite steht das Erleben der kosmischen Unendlichkeit im eigenen Innern, das mystische Einswerden mit der göttlichen Natur. Auf der anderen Seite steht die Liebe von einem Ich zu einem Du, das Streben nach Vereinigung mit den Kräften des Alls. Immer aber kommt diese Liebe aus dem Gefühl des mehr oder minder weiten Abstandes, des Getrenntseins, des „Gegenüber“. In Japan hingegen, so scheint es, ist von einem solchen inneren Getrenntsein

— wenigstens vor dem Einbruch „westlicher“ Ideen — kaum die Rede. Diese persönliche Beziehung zur Natur, die, sobald man sich auf sie eingestellt hat, viel weniger als etwas Äußeres, sondern mehr als etwas Inneres, als Teil des Menschen selbst erlebt wird, ist in Japan in einem Ausmaß durch Kunst und Dichtung kultiviert worden, das in Europa nicht seinesgleichen hat.

Nach buddhistischer Lehre gilt es den Geist freizuhalten von der lähmenden Fesselung durch das Einzelne und Besondere, denn dadurch verliere er seine natürliche Bewegungskraft, seine Ursprünglichkeit, seine Naivität in des Wortes höchster Bedeutung. Suzuki⁴³⁾ führt als Beispiel einen Baum an. Wird man hier durch die Betrachtung eines Blattes oder Zweiges „aufgehalten“, so ist man nicht mehr in der Lage, den Rest, den ganzen Baum innerlich aufzunehmen. Man muß also zurücktreten, wenn man den Baum als Einheit fassen will, wenn man ihn mit allen seinen Einzelheiten sehen will, ohne sich in diese Einzelheiten zu verlieren, wenn man sehen will, ohne zu sehen. In solchem Zurücktreten von den einzelnen Erscheinungen der Welt liegt zugleich die Möglichkeit einer Rückkehr zur Naivität auf einer höheren Stufe, die Möglichkeit einer Rückgewinnung der einst ja schon einmal vorhanden gewesen intuitiven Bindung an das All. Denn die Trennung von Subjekt und Objekt, die das Streben nach der Einheit ja voraussetzt, hat ursprünglich nicht bestanden. Erst spät ist sie durch den Menschen an die Dinge herangebracht worden. Der Zen-Buddhismus vor allem ist bestrebt, diesen ursprünglichen Einheitszustand wiederherzustellen. Er will die Brücke schlagen vom Menschen in das Reich der wesentlichen Werte. Das wahre Leben liegt ja hinter der Oberfläche, hinter den Erscheinungen. Die Kunst, besonders die Schwarz-Weiß-Kunst der Zen-Meister, ist einer von den vielen Wegen dazu: Sie gibt die „Zauberformel, die den Weg ins Leben öffnet“ (Otto Kümmel). Kunstgenuß eines Landschaftsbildes etwa bedeutet demnach nicht Befriedigung des eigenen Wesens, auch nicht Erweiterung der engen persönlichen Grenzen zu der Weite und Tiefe der Persönlichkeit des Künstlers. Er bedeutet vielmehr das Zurückfinden zu dem allen Gemeinsamen, zum Ursprung.

Das heißt, um ein anderes Bild zu gebrauchen: Japan und Deutschland stehen sich in dieser Hinsicht gegenüber wie die Worte „intensiv“ und „extensiv“.⁴⁴⁾ Ist beispielsweise der Garten in Deutschland ein Bewegungsraum, so ist er in Japan ein Bild von in sich ruhender Geschlossenheit. Besteht die deutsche Kulturtendenz in einer extensiven Steigerung des Ursprünglichen,

verhangene Grau des bewölkten Himmels besonders wirksam abhebt. Gräser bewundert man fast nur im Herbst und auch der Mond ist eigentlich ein Attribut des Herbstes. Ja, selbst die reiche Farbenskala der japanischen Landschaft wird im allgemeinen nur im Herbst gewertet, wenn sich die Laubbäume zu einer, allerdings ungewöhnlich intensiven, leuchtenden Farbenpracht von rot und gelb verwandeln.

Zu all dem tritt schließlich der oft schroffe Wechsel der Gefühlslage des Betrachters. Es ist durchaus möglich, daß er heute für die Schönheit eines Ahornzweiges nicht einmal einen flüchtigen Blick hat und morgen andächtig in seinen Anblick versunken ist. Ist dann der Kontakt da, dann verschmilzt er mit dem Gegenstand der Natur, und das heißt zugleich mit der Vergangenheit und Zukunft seines Volkes, zu einer Gefühlseinheit, wie sie in Deutschland wohl kaum denkbar und höchstens mystischer Versenkung möglich ist. In Japan aber ist solche gefühlte Einheit um so tiefer, je „gedankenloser“, je weniger sie vom Intellekt belastet ist. Denn — hier liegt wieder einer der entscheidenden Punkte zum Verstehen japanischer Art —: „Die japanische Kultur ist nicht intellektuell. Man kann im Gegenteil sagen, daß ihre Besonderheit darin liegt, daß sie gefühlsmäßig ist. ... Das Gefühl aber beobachtet das Ding nicht objektiv. ... Daher kommt die Sensibilität des Japaners den Dingen gegenüber.“⁴⁰⁾

Für eine solche gefühlsmäßige Betrachtung der Welt gibt es wirklich keinen Unterschied mehr zwischen innen und außen, zwischen Subjekt und Objekt. Der Ausgangspunkt des Erlebens liegt nicht unter oder über den Dingen, sondern in der Erscheinungswelt selbst bzw. in dem innigen Kontakt mit ihr. Jeder Augenblick ist absolut und steckt voller Leben. Ein springender Frosch, ein singendes Insekt, ein Tautropfen auf dem Lotosblatt, ein leichter Wind zwischen Kiefernzweigen — all dies kann zum Anlaß jener tief gefühlten Einheit werden. „Die hintergrundlose Darstellung von Bäumen, Blumen und Tieren“ — so meinte einmal Ed. Spranger — „könnte als ein Symbol für das buddhistische Weltgefühl gedeutet werden: die Erscheinung schwebt gleichsam im weißen oder blauen oder goldenen Nichts; sie kommt aus dem Leeren und ist ein aufleuchtender, seliger Moment.“ Suzuki nennt diesen Zug japanischen Empfindens geradezu seine „momentariness“, seine Gebundenheit an den Augenblick. „The Japanese mind is trained in the time-philosophy of Buddhism, is quick to catch each movement of nature and to

express its impression in a seventeen-syllable-poem or in a few strokes of the brush.“⁴⁰⁾ Zugleich kann man immer wieder von gebildeten Japanern hören: dieser Wasserfall erinnert uns an die und die berühmte Landschaft, dieser Felsen ist wie das Gedicht von dem und dem und dieser Baum ist so, als ob die und die historische Person durch seine Zweige in den Mond geblickt haben muß, als sie das und das tat, sagte oder schrieb. Hier treffen wir wieder auf jene datenlose Verbindung des Japaners mit seiner Geschichte, ein Verbundensein, das letztlich in der tiefen Sphäre des Gefühls verwurzelt ist.

Man hat festgestellt, daß das Hingegebensein an „nur Gedachtes“ das Hauptmerkmal des deutschen Geistes sei. Daraus erkläre sich sein Bekenntnis zur Idee, zum Überwirklichen, zum nur von innen her Faßbaren und Erzeugbaren, aber auch zum Systematischen und rein logisch Begründeten. Demgegenüber könnte man in Japan von dem Hingegebensein an „nur Gefühltes“ reden. Denn so erklärt sich am besten sein Bekenntnis zum Symbol, das ihm nie faßbar, sondern nur ahnbar, nur fühlbar wird. Auch in der Abneigung bzw. scheuen Bewunderung allem Systematischen und Logischen gegenüber zeigt sich die völlig andere Ausrichtung als in Europa. Ja, man könnte vergrößernd sagen: der wissenschaftlichen Kultur Europas steht in Japan eine künstlerische Kultur gegenüber, in der alles im Verschweben bleibt, nichts klar und konsequent durchdacht, dafür aber mit der Kraft des Herzens gefühlt und geahnt wird.“⁴¹⁾

Das wird deutlich selbst bei der Sprache. Noch heute ist sie kaum anzusprechen als vollwertiges Medium zum Ausdruck logisch-klarer Gedanken. Ihre Stärke liegt im Gefühl, in der Darstellung der Schönheiten der äußeren Welt. Ein Überblick über die japanische Literatur der Vergangenheit zeigt ganz auffällig das Fehlen von Werken philosophisch-theoretischen Charakters. Und die wenigen philosophischen Werke der Neuzeit stellen der Übersetzung ungeahnte Schwierigkeiten in den Weg, so sehr sind die Schriftzeichen und Sätze mit Gefühlen und Empfindungen feinsten Schattierung behaftet. Es ist ja schließlich kein Zufall, daß in der japanischen Dichtung nicht in dem Maße die Forderung nach „Wahrheit“ oder „charakteristischer Kunst“ aufgestellt worden ist, wie etwa in Deutschland, sondern daß sie vielmehr nach ihrem Stimmungs- und Gefühlsgehalt bewertet wurde.“⁴²⁾ So ist es charakteristisch, daß die Brücke von japanischer zu deutscher Art und Dichtung nicht so sehr im Gedanklichen liegt, d. h. in der wohl auch vorhandenen Wertschätzung des

Exakten, Klaren und Systematischen, die in Japan lange nicht so in Erscheinung treten wie in Deutschland, als vielmehr und weit entscheidender im Gefühlsmäßigen. Selbst ein Philosoph wie Nishida Kitarō empfindet bei Goethe nicht in erster Linie den Gedanken als verwandt, sondern das „Mitschwingen und Mitklingen bis in den unergründlichsten Grund unseres Herzens“.⁴⁹⁾

Symbolisches

Wie die meist dunstige Verschwommenheit einer japanischen Regenlandschaft mit ihren ziehenden Nebeln alles in Einzeleindrücke aufzulösen scheint und den zufälligen, plötzlichen Durchblick mehr betont als den gesetzmäßigen Zusammenhang, so zeigt auch die japanische Kultur besonders in der Kunst eine ausgesprochene Freude am Zufälligen, Unregelmäßigen, am Unebenmaß, dem gegenüber „rationale Maßstäbe von vornherein unmöglich scheinen“.⁵⁰⁾ Doch über diesem so oft betonten Sinn für das Optisch-Ästhetische, für das Artistische, für das, was man in Japan „omoshiroi“ nennt, sollte man nicht vergessen, daß der Sinn für die zufällig schöne Oberfläche keineswegs oberflächlich zu sein braucht. Die japanische Kunst und in ihr eben besonders die Darstellungen der Natur zeigen oft eine fast metaphysische Tiefe und sind erfüllt von einem bis in feinste Nuancen klingenden, geradezu musikalischen Rhythmus.

Es wäre eine gründliche Verkennung Japans, wollte man glauben, der Japaner bleibe bei der Freude am zufällig Gebotenen stehen. Mindestens ebenso häufig greift er aktiv gestaltend in den Prozeß natürlichen Werdens ein. Neben der Freude an den natürlichen, aus dem Stoff und seiner Struktur sich ergebenden Ornamenten liebt er die von Menschenhand geschaffenen „dekorativen Muster und Farben, die die Flächen etwa einer Vase auflösen, statt die Tektonik des Körpers durch den Aufbau der Musterfelder rational zu steigern wie in Griechenland“, liebt er die „absichtliche Zufälligkeit“.⁵¹⁾ Ja, er „steigert“ sogar die Natur! Bei der Blumenkunst etwa gibt es verschiedene Schulrichtungen. Eine davon nennt man die „natürliche“. Doch selbst für diese natürliche Richtung gilt die Natur nur insoweit als Vorbild, als ihre Formen geeignet sind, eine geistige Einheit auszudrücken. Wenn der Japaner die Blumen also „natürlich“ stellt, so ist auch diese Natürlichkeit gewollt, d. h. geistig geformt. Ähnliches gilt vom Moribana, bei dem die

Natur, auf das Wesentlichste beschränkt — genau wie bei der Gartengestaltung im Großen — auf kleinstem Raum neugestaltet, komponiert wird. Und nicht etwa von Europa, sondern von Japan heißt es: „Gestaltung der Natur bedeutet ein Forträumen der störenden Faktoren, damit die Natur ihre wahre Natürlichkeit ungehindert entwickeln kann“ ... „In Japan tastet der Mensch die Natur nur an, um sie noch natürlicher zu machen“⁵²⁾, d. h. um sie zu berichtigen, und zwar nach der Seite hin, die der Mensch für ihr eigentliches, wahres Wesen hält.

Damit rühren wir an ein Grundproblem menschlicher Kultur, an das Problem der Form schlechthin. Der Sinn, das Empfinden für sie ist dem Menschen angeboren. Und mit diesem angeborenen Formgefühl, diesem Sinn für die Urformen, wie man sagen könnte, tritt er an die Erscheinungen der Natur heran. Dabei ist es nun wichtig, daß diese Natur nirgends auch nur ein einziges Mal eine Urform, etwa die mathematische Form des Kreises oder der Wellenlinie oder des Sechsecks, in ganz reiner, makelloser Form zu zeigen vermag, sondern stets nur mit kleinen Abweichungen und Unregelmäßigkeiten. Die Urform selbst lebt nur im Menschen. Die Natur zeigt nur Annäherungen an sie. „Wir Menschen sind so konstruiert, daß wir keine Gestalt, welche die Natur uns bietet, genau zu erfassen vermögen, ohne — bewußt oder unbewußt — das Netz des angeborenen Formenschemas darüberzuwerfen.“⁵³⁾ Die äußeren Formen der Natur übermitteln uns die Sinne. Doch ihre inneren Maßverhältnisse sind durch die Beobachtung allein noch nicht gegeben. Diese schaffen wir erst und legen sie in die Dinge hinein.

Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt die japanische Art der Naturdarstellung und Naturberichtigung, so gewinnen wir recht interessante Werte hinsichtlich der japanischen Kunstform. Besonders ihre Neigung zur Abstraktion, d. h. zu der Art, die Dinge auf ihr Wesen zurückzuführen, ruht im Grunde auf der dem Menschen innewohnenden Kraft, ihre Gesetze, ihre Urformen zu erkennen bzw. zu erfühlen. Es zeigt sich, daß gerade in Japan, wo das Problem der Form nicht im entferntesten die Bedeutung gehabt hat wie in Europa, das Wesen dieser Form, wenn nicht erkannt, so doch instinktiv empfunden worden ist: daß jede künstlerische Darstellung — etwa der Natur — Licht Nachbildung, nicht Imitation ist, ja nicht sein kann, daß vielmehr die Natur in ihrem Formenreichtum nur Erinnerungen im Menschen weckt an Formen, die seit Urzeiten in ihm ruhen. Stellt er diese Natur dar, dann ahmt

er sie nicht nach, sondern umgekehrt: er schafft sie neu nach den ordnenden Formprinzipien, die ihm angeboren sind.

Ja, das Suchen nach dem Wesen japanischen Naturgefühls führt uns sogar noch einen Schritt weiter. Minamoto, in seiner Geschichte der japanischen Kunst⁵¹⁾, sucht in den Werken der Plastik und der Malerei nach dem typisch Japanischen, nach dem, was da war, bevor der Einfluß von chinesischer Kultur und Buddhismus wirksam wurde, und was auch später immer wieder als ursprünglich japanische Kraft zum Durchbruch gelangte. Dieses Ursprüngliche, typisch Japanische sieht er in dem Begriff des hei-mei 平明 verkörpert, das heißt in dem Sinn für das Schlichte, in dem Streben nach Vereinfachung, in der Betonung einer gewissen Zweidimensionalität. Das aber bedeutet: ein Sichzurückziehen aus der verwirrenden Fülle der dreidimensionalen Welt in eine einfachere, auf das Wesentliche und Besondere beschränkte Welt der Formen, wie das seinen höchsten künstlerischen Niederschlag im sumi-e, in der japanischen Schwarz-Weiß-Malerei gefunden hat.

Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß alle japanische Kunst zweidimensional wäre. Aber der Geist der Zweidimensionalität, wenn man einmal so sagen darf, strahlt aus den meisten ihrer Werke. Und das scheint außerordentlich zutreffend auch für das Verhältnis sehr vieler Japaner zur Natur. Derselbe Japaner, der eben völlig gleichgültig an einem Ahornbaum und seinem herbstlich roten Leuchten vorübergegangen ist und für unsere Freude daran nur ein höfliches, aber im Grunde leeres Lächeln hatte, gerät in förmliche Begeisterung, wenn er im Tokonoma einen einzigen Ahornzweig aufgestellt findet, oder wenn er ein Haiku hört, in dem die Herbststimmung in einem einzigen, leise fallenden Blatt eingefangen ist. Die Wirklichkeit läßt ihn oft erstaunlich kalt. Aber der streng geformte Extrakt dieser Wirklichkeit stellt bei ihm jene intuitive Bindung her, von der nun schon oft die Rede war. Die breite Fülle und Mannigfaltigkeit des Wirklichen wird in Japan fast nie erlebt. Und darum schätzt man im allgemeinen auch die deutsche Kunst und Dichtung dann nicht sehr, wenn sie ihr Wesentliches zu sehr an eine Unzahl von Einzelheiten zu verlieren scheint. In Japan wird demgegenüber die Ganzheit und zugleich Unendlichkeit des Seins mit nur verhältnismäßig wenig Dingen angedeutet und durch sie vollwertig repräsentiert.

Es scheint uns entschieden zu weit zu gehen, wenn man behauptet, daß die japanische Weltanschauung mit der phänomenalen Welt anfangs und ende,

Man hat etwa aufs stärkste den Gegensatz zur griechischen Weltanschauung betont⁷⁾, die über die vergänglichen Erscheinungen hinaus die Welt der Ideen zu erschauen strebe, die, um ein Beispiel zu nennen, nicht ein Pferd, sondern „Pferdhaftigkeit“ darzustellen strebe. Gehört aber nicht gerade das zum Wesen auch der japanischen Kunst? Man denke etwa an die so oft berichtete Geschichte von dem Künstler, den ein hoher Gönner beauftragte, ihm einen Hahn zu malen. Es verging ein Monat nach dem anderen, der Auftraggeber wurde immer unruhiger, bis er schließlich persönlich kam, sich nach dem bestellten Bilde zu erkundigen. Der Künstler entschuldigt sich vielmals, holt Pinsel, Papier und Tusche, sammelt sich und malt in einem Zug mit wenigen Strichen das Bild des Hahnes, „den“ Hahn gleichsam, ein Meisterwerk. Der hohe Gönner ist hochofreut und doch zugleich verärgert. Wenn der Künstler in wenigen Sekunden ein solches, auf das Wesentliche beschränktes und doch so lebendiges, ausdrucksstarkes Meisterwerk habe schaffen können, warum habe er das nicht schon eher getan? Der Künstler bringt darauf aus dem Nachbarzimmer Stapel um Stapel mit Bildern vom Hahn. Alle hätten ihn nicht befriedigt. Es sei eben nicht der Hahn gewesen, der ihm im Innern vorgeschwebt habe. Diese Bilder zeigten wohl Hähne, aber eben nicht „den“ Hahn!

Alles Alltägliche, was man Tag für Tag sehen kann und um sich hat — etwa die großartigen Farbensymphonien und Wolkenbildungen bei Sonnenuntergang oder die bald sturmbewegten, bald friedlich glatten Formen des unendlichen Meeres — das interessiert den Japaner verhältnismäßig wenig. In der bildenden Kunst z. B. wird man lange danach suchen müssen, wenn man es überhaupt findet. Nicht also die Natur, die natürliche Umgebung, wie sie nun einmal ist, ist der bevorzugte Gegenstand japanischen Naturgefühls, sondern vor allem das Bedeutsame, das was man erst deuten muß — womit außerdem wieder klar wird, wie wenig man in Japan von einem naiven Verhältnis zur Natur reden kann. Außerordentlich häufig ist in Japan die Verknüpfung der Natur mit einem menschlichen Gefühl, einem Gedanken oder einem abstrakten Begriff. Mit besonderer Vorliebe bilden solche nicht greifbaren Begriffe, wie etwa Einsamkeit, Frieden, Weite, Ruhe, Harmonie und dergleichen das Thema der Naturdarstellung. Bei der japanischen Beschreibung eines einsamen Fischerbootes inmitten strömenden Wassers, das mit ein paar meisterhaften Linien aufs Papier gezeichnet ist, heißt es: das ist genug.

um dem Menschen auf dem Wege über die Weite und Einsamkeit des Bootes im Wasser das Gefühl des Friedens, der Stille und damit der Zufriedenheit zu vermitteln.⁴⁹⁾

Erinnert sei in diesem Zusammenhang an noch eine berühmte Geschichte, die von dem Teemeister Rikyū erzählt wird. Bei ihm sagte sich eines Morgens ein hoher Gast an, um die Schönheit seines Gartens zu bewundern, in dem die Winde gerade in voller Blüte stand. Rikyū aber nahm einen einzigen Zweig mit einer einzigen weißen Blüte, umgeben von ein paar Blättern, auf denen noch die Tautropfen perlten. Diesen Zweig stellte er in einer Bronzevase ins Tokonoma. Im Garten aber vernichtete er alle die hunderte von Blüten und Zweigen mit Stumpf und Stiel, streute dafür Sand und Kies, um damit — als wirksamen Kontrast — die Stimmung einer Meeresküste anzudeuten. Eine derart überspitzte Form der Naturverehrung, die im übrigen wieder einmal die intensive, nach innen gerichtete Art japanischen Fühlens aufs deutlichste beweist, mag eine Ausnahme sein. Im Prinzip aber lebt solches Empfinden der Natur gegenüber bis auf den heutigen Tag, verbunden mit einer starken Tradition und einem üppigen symbolischen Rankenwerk.

Welchem Gebiet aus Kunst und Kultur man sich in Japan auch zuwenden mag, überall wird man auf eine nahezu unübersehbare Fülle von Symbolen stoßen. Der größte Teil von ihnen mag aus China stammen oder vom Buddhismus ins Land gebracht worden sein. Fest steht jedenfalls, daß sich das japanische Volk mit besonderer Liebe diesen Symbolen zugewandt hat und bis auf den heutigen Tag mit ihnen verknüpft ist. Daraus ergibt sich, daß für den Japaner keineswegs allein das Sichtbare, das Reale, das, was im Vordergrund steht, bedeutsam ist. Mindestens ebenso wichtig ist ihm das, was man nicht sieht, d. h. der Hintergrund, das, was mit dem Gegenstande außerdem noch gesagt ist: die äußere Form wird zugleich Symbol. Zu dem Außen gehört ein Innen und außerdem sogar eine „unsichtbare“ Idee: man denke nur an die Kirschblüte!

Das gilt aber auch von den unzähligen Symbolen des Alltags, etwa vom Karpfen, ob er nun zu Neujahr auf den Tisch kommt, in geistvoller Interpretation auf dem Kakemono im Tokonoma hängt oder beim Knabenfest an langer Stange als Stoffisch lustig im Winde flattert. Man verehrt ihn wegen seiner zähen Kraft, die vor keinem Hindernis zurückschreckt und selbst Stromschnellen kühn zu überwinden vermag. Oder: Bambus, Kiefer und Farn-

kraut dürfen zu Neujahr in keinem japanischen Hause fehlen. Nicht weil der Japaner gerade diese Pflanzen besonders liebte und durch ihre Heranziehung zu seiner Neujahrsfeier seine Liebe zur Natur dokumentieren wollte — so kann man es in manchen Büchern lesen! Nein: diese Pflanzen repräsentieren ihm bestimmte Eigenschaften — Zähigkeit, Beständigkeit und weitverzweigtes Fortkommen. Und ihre natürliche Schönheit interessiert erst sehr in zweiter Linie.⁵²⁾

Oder werfen wir wieder einmal einen kurzen Blick auf die Gartenkunst. Es ist bekannt, daß schon vor dem Einfluß der chinesisch-buddhistischen Kulturwelle in Japan Gärten existierten. Doch erst das chinesische Vorbild vermochte sie auf dem Inselande einzubürgern. Sie fanden zahllose philosophisch-religiöse Interpretationen, die sich im esoterischen Buddhismus schließlich zu undurchdringlichem Gewölk verdichteten. Erst der Zen-Buddhismus gab der Gartenkunst die Formung, die auch heute noch entscheidend ist. Schon nach chinesischem Vorbild hatte ein Landschaftsgarten das ganze Universum zu repräsentieren, symbolisiert durch die fünf Elemente: Erde, Wasser, Feuer, Wind und Äther: chi-sui-ka-fū-kū. Die Erde wird dargestellt durch Hügel und Inseln, das Wasser durch den Teich, das Feuer durch Blüten und Bäume, der Wind durch die unsichtbare Macht, die die Blumen blühen und sich wieder aussäen läßt, und der Äther schließlich durch die ungreifbare Farbe von Pflanzen und Baumblättern. Dieses Prinzip go-rin — dasselbe übrigens, das u. a. auch bei der bekannten Grabsteinform, z. B. des Kōya-san, erkennbar ist — findet sich oft verschmolzen mit dem taoistischen Gedanken des go-gyō oder auch anderen symbolischen Ideen. So deutet man beispielsweise die Erde als den Herrscher, die Felsen als seine Ratgeber und das Wasser als seine Untertanen. Die größte Bedeutung aber hatte wohl für die Gartenkunst das Prinzip des in-yō, das alten chinesischen „yin“ und „yang“, d. h. den polaren Gegensätzen von Schatten und Licht, kalt und heiß, negativ und positiv, weiblich und männlich, passiv und aktiv, Nacht und Tag, Tod und Leben und was dergleichen mehr ist.⁵³⁾ Es gibt nichts, was solche Elemente nicht enthielte und was ihrer harmonischen Verbindung nicht entscheidenden Wert gäbe überall und immerdar. Harmonischer Kontrast — das ist wohl eines der Hauptcharakteristika japanischer Gartenkunst, ja japanischer Kunst überhaupt.

Wie verschlungen und durch tausend Symbole verknüpft dem Japaner die

Welt ist, wie er in „Blüten“ sprechen kann, wie ihm Natur und Mensch und Politik zusammenfließen zu einer gefühlsmäßigen Einheit, deren Trennung nur eine Art Konzession ist an die fremde, ihrem Wesen nach eigentlich unjapanische Wissenschaft, das mögen die Worte eines japanischen Dichters illustrieren, die Nishida zitiert.

„Die Gerechtigkeit in der Welt konzentriert sich in dem Gottesland Japan. Wenn sie sich verkörperte und alles überragte, würde sie der ewig emporragende Fujisan sein. Wenn sie sich verkörperte und flösse, würde sie zum weiten Meer, das grenzenlos um das Land Japan fließt. Wenn sie sich verkörperte und blühte, würde sie zur Kirschblüte, deren unendliche Blütenzahl das Auge nicht überblicken kann, deren Schönheit unvergleichlich ist. Wenn sie sich verkörperte und gerönte, würde sie zum gut gehärteten Stahl, so scharf, daß er den härtesten Helm durchschneiden kann.“⁹⁾

Mythologisches

„Wir haben im japanischen Reich“ — sagt C. von Weegmann¹⁰⁾ — „den einzigen Staat, der heute noch ganz konkret, nicht etwa im Sinne Rosenbergs, seine Existenz auf den Mythos gründet“, und das heißt, wie wir sahen, zugleich auf die Natur. Noch in anderer Hinsicht hängen jedoch Mythos und Naturgefühl auf das engste miteinander zusammen, so schwer dieser Zusammenhang im Einzelnen zu beweisen sein mag. Zur gleichen Zeit, wenn die Völker anfangen, sich des tiefen Zusammenhangs klar zu werden, der zwischen den Regungen der Natur und den Regungen ihrer Seele besteht, zwischen ihren Empfindungen und den großen „Gebärden“ der Natur — seien es nun Winter oder Frühling, Sturm oder Regen, Lautlosigkeit oder Brausen — zu der gleichen Zeit entsteht auch der Mythos, der ja ursprünglich nichts anderes ist als Darstellung solcher Natur-„Gebärden“, als die bewußte Aufzeichnung dessen, was früheren Geschlechtern noch unbewußte Selbstverständlichkeit war. Denn Mythos ist nichts Erfundenes, ist nicht unbeholfener Ausdruck einer noch auf kindlicher Stufe stehenden Menschheit, deren Naturerlebnis noch nicht von dem Licht des Verstandes durchdrungen ist.¹¹⁾ Mythos ist auch keine Dichtung, sondern das, was er früheren Zeiten war: das große Einheitserleben in der höchsten Form, die dem Menschen zur Verfügung steht, im Bild.

Wenn uns diese Bilder heute fern stehen, wenn sie uns unwahrscheinlich dünken, so ist das nur ein schlechtes Zeugnis für uns, nicht für die alten

Mythen. Für einen Mann wie Hirata Atsutane ist gerade das Wunderbare an ihnen ein Grund mehr, sie als um so glaubhafter zu bezeichnen: denn wer unter den Menschen könnte wohl solche Berichte „erfunden“ haben? Es ist die gleiche Argumentation, die das christliche Mittelalter in die Worte kleidete: „Credo quia absurdum est“. In den Mythen lebt noch die einst enge Verbindung mit der Welt der Götter. Doch mit der wachsenden Entfernung von diesem Götterzeitalter verschwindet auch der „magische“ Mensch und nur wenigen bleibt die magische Kraft in der Ahnung, im Traum, in Gesichtern erhalten.

Eine solche Auffassung, wie sie uns in Deutschland heute in zahlreichen wissenschaftlichen Werken begegnet, ist keineswegs auf Deutschland oder Europa beschränkt. Auch, ja gerade in Japan tritt sie immer wieder, besonders im Nô-Spiel, in Erscheinung. Auch hier ist die Rede von einem Götter- und einem Menschenzeitalter: „kami no yo“ und „hito no yo“. Und das stolze Bewußtsein jener Götterzeit spricht aus dem Worte „kami to kimi to wa hedate nashi“: „Zwischen Göttern und Herrschern ist keine Distanz“.¹²⁾ Diese Einheit erstreckte sich auch auf die Natur: Der Gott und der Schrein und die ihn umgebende Natur sind Wechselworte, sind ein und dasselbe. Mit der schwindenden Götternähe wächst natürlich das Bewußtsein des Abstandes, geht aber, wie wir sahen, in Japan niemals ganz verloren. Selbst der Buddhismus, der bestrebt war, alle japanischen Götter in sich aufzusaugen, hat niemals den altjapanischen Götterkult belächelt, ihn als kindlichen „Hokuspokus“ abgetan, sondern auch in ihm eine „Erscheinung des ewigen Lichtes“ gesehen, das sich „gemäßigten Glanzes dem Staube gesellt“.¹³⁾

Zwischen Göttern und Herrschern besteht nach japanischer Auffassung bis heute kein Unterschied. Die gnadenreiche Wirkung des kaiserlichen Regiments erstreckt sich auf die ganze Natur: „auf seelenloses Gras und Bäume, auf das abgelegenste Feld, den hintersten Wald, auf das Wehen des Windes und das Tauen des Eises — nichts von allem kann ihr entgehen“, alles steht unter dem „mi-kage“, dem göttlich-kaiserlichen „Schatten“. In dieser Hinsicht steht Japan weit im Vorteil gegenüber Europa, wo seit dem Mittelalter das Bewußtsein des Getrenntseins von der Natur immer wieder schmerzlich deutlich wird. Bedenkt man weiter, daß das japanische Volk im Tennô seinen höchsten Ahnherrn sieht, daß dieser Ahnherr ein Gott ist und daß sein Geschlecht — das der Sonnengöttin Amaterasu — genau so wie die Geschlechter

aller anderen Naturgottheiten letzten Endes die Schöpfung eines göttlichen Urpaares, Izanami und Izanagi, ist, jenes Urpaares, das zugleich das japanische Inselland geschaffen hat, so ergibt sich klar eine fast biologisch zu nennende Verwandtschaft nicht nur zwischen dem Japaner und seinem Tennô, sondern zugleich zwischen dem Menschen und der gesamten Natur.

In diesem Zusammenhang mag es interessant sein, die Antwort eines Japaners auf die Frage zu hören, warum die Sonne, die doch eine so überragende Rolle in Japan spiele — mythologisch, staatlich und auch als Naturkraft — in Kunst und Dichtung so auffallend wenig in Erscheinung trete, verglichen mit dem Regen, dem Nebel oder dem Mond. Seine Antwort war etwa folgende. Abgesehen von den starken chinesischen Einflüssen in Kunst und Dichtung sei für das geringe Hervortreten der Sonne zunächst ein klimatisch-biologischer Grund zu berücksichtigen: man empfinde, vor allem von Seiten des Bauern, die Kraft der Sonne vorwiegend als lästig und arbeitserschwerend, während man den Mond als friedliches, Kühlung bringendes Wesen liebe. Über diese psychologische Seite hinaus aber sei auch noch eine religiöse wichtig. Der Japaner könne zur Sonne kein wirklich vertrautes Verhältnis gewinnen, da sie eben wegen ihrer Göttlichkeit, wegen des Zusammenhanges mit dem Tennô und seinem Geschlecht in erhabener Ferne stünde und etwas so Hohes sei, daß man ihr nur mit scheuer Ehrfurcht nahen dürfe, daß sie immer etwas „Anderes“, etwas Fremdes bleibe.

In der modernen Vorgeschichts- und Mythenforschung spielt eine besonders wichtige Rolle der Totemismus, d. h. die Wahlverwandtschaft des Menschen mit Tier und Pflanze. Daß solche innere metaphysische Bezogenheit, solches instinktive Wissen um „innere Entsprechungen“ auch in Japan außerordentlich stark ist, bedarf nach allem bisher Gesagten wohl kaum besonderer Betonung. Man denke an die heiligen Tiertänze bei Tempelfesten und beim Nô-Spiel. Man denke an die Forderung an den Künstler, wenn er eine Blume male, müsse er erst selbst zur Blume werden können. Man denke an die Volksfeste und ihre Symbole, etwa an die innere Entsprechung von Pfirsichblüte und Madchentugend beim Hinamatsuri, oder von Irisblüte und -blatt, Schwerteskraft und Knabenideal beim „tango no sekku“. Hier liegt letzten Endes die tiefe Wurzel allen Aberglaubens. Denn auf dieser inneren Verwandtschaft von Mensch und Natur, bzw. Naturgottheit beruht es, daß die Menschen sich die Kräfte ihrer Götter nutzbar zu machen suchen.

Es ist nicht unsere Aufgabe und Absicht, alle Symbole, die hierher gehören, aufzuzählen. Sie würden ein dickes Buch für sich füllen. Betont sei allein, daß das wahre Symbol nicht mit seiner äußeren Erscheinung erschöpft ist, daß es eine tiefe Bedeutung hat und in Zeiten zurückreicht, wo es dem Menschen nicht bloß Symbol, sondern Wirklichkeit war.⁵⁷⁾ Hegel hatte die Natur die unterste Stufe der Vernunft genannt. Ein heutiger Wissenschaftler wie Edgar Dacqué sagt: „Die organische Natur ist die auseinandergefaltete innere Wesenspotenz Mensch.“ Überall und zu allen Zeiten lebt das Bewußtsein von einer ursprünglichen Einheit mit der göttlichen Natur und das Symbol ist nur ein oft zu formelhafter Kürze erstarrter Rest solchen Wissens.

Heute ist das magische Wissen nahezu in Vergessenheit geraten und lebt nur noch ein verstecktes Dasein. Kein geringerer als Eduard Spranger hat darauf hingewiesen⁵⁸⁾, daß in dem regelgebundenen Verhalten Japans noch ein Rest von uraltem magischen Denken enthalten ist, „ein Gefühl dafür, daß jedes Tun heilig ist, daß es in geweihte Bezirke und Schicksalsmächte eingreift, mit denen man ehrfürchtig verkehren muß“. Doch selbst dann, „wenn die Schauer des Magischen in den Hintergrund getreten sind, . . . bleibt noch das Motiv des Schönheitssinns: es kommt nicht nur darauf an, daß etwas sachgemäß getan werde, sondern auch, daß es schön getan werde. Im Ästhetischen verwandelt sich das archaische Urmotiv in die Gestalt einer modernen, hohen, durchgebildeten Kultur der Formen.“

Zur Kunst

Das Naturgefühl eines Volkes zeigt seine reinste und höchste Verkörperung in der Kunst. Besonders die Malerei und die mit ihr so eng verbundene Dichtung sind in Japan das schönste Beispiel für die einzigartige Tiefenschau der Natur, deren Geheimnis es ist, stets das Unendliche im Endlichen sichtbar und fühlbar zu machen. Wir hatten schon mehrfach Gelegenheit, auf diese besondere Stellung der japanischen Kunst hinzuweisen. Auch an dieser Stelle ist nicht etwa beabsichtigt, eine Darstellung der Natur in dem weiten Gebiet der Kunst zu versuchen. Nur ein paar kurze Hinweise, gleichsam Nebenbemerkungen, seien uns zu diesem Thema gestattet.

Es ist selbstverständlich, daß alle von uns aufgestellten vier Hauptelemente japanischen Naturgefühls in der Kunst ihren Niederschlag gefunden

haben. In allen lebt das Bewußtsein, daß Mensch und Natur nicht Gegensätze sind, sondern im Tiefsten ihres Wesens eine Einheit bilden. Diese Einheit ist für die Kunst selbstverständliche Voraussetzung. Die weiteste Verbreitung hat solches Einheitsbewußtsein in der bekannten konfuzianistischen Formel gefunden: „Das Gebot des Himmels nennt man die Natur. Der Natur zu folgen, ist der Weg (die Moral). Den Weg zu gehen (Ausübung der Moral), ist die Lehre.“⁽⁶⁸⁾ Nishida Kitarō erläutert das im einzelnen dahin: „Diese (konfuzianistische) Natur ist weder böse, wie im Christentum, noch eine Materie, wie in der Wissenschaft. Sie ist das Gesetz, nach dem Sonne, Mond und Sterne ihren Weg gehen. Sie ist der Ursprung des Weltalls und die Grundlage der Humanität. Der Weg des Himmels und der Weg des Menschen (Humanität) sind ein und dasselbe.“ Und bei Laotse schließlich heißt es: „Der Mensch folgt der Erde, die Erde dem Himmel, der Himmel dem Weg, der Weg der Natur.“⁽⁶⁹⁾

Daß solches Gefühl für die Einheit von Mensch und Welt und „Himmel“ nicht auf den Konfuzianismus oder Taoismus beschränkt ist, sondern auch im Shintōismus und im Buddhismus lebendig ist, das haben wir oben bereits öfter feststellen können. Für den Buddhismus sei hier noch kurz auf einen besonders charakteristischen Ritus hingewiesen, der unter dem Namen „Kuyō“ bekannt ist. Kuyō (sanskrit: puya) heißt eigentlich „Ehrerbietung“, „Verehrung“. Diese erweist man Lebendem ebenso wie Unbelebtem. So hört man bisweilen, daß Kuyō-Riten abgehalten werden für die Insekten, die im Herbstfeld singen, für Unkraut, das man ausgejätet, für Pinsel, die der Maler fortgeworfen hat, für zerbrochene Puppen, für Leichen, die die Anatomie zum Studium brauchte, für die vom Fischer gefangenen Fische, für die in der Schlacht gefallenen Feinde oder — wie vor drei Jahren etwa — für Kaninchen, die man zu tausenden abgeschlachtet hatte wegen des wärmenden Fells für die Soldaten in China. Diese Riten werden vom Buddhismus in dem Sinne sehr fein interpretiert, daß in ihnen die Lehre von der Rettung des Universums, die Liebe zu allem Geschaffenen, Fühlendem und Gefühllosem, und das Bewußtsein der kosmischen Verwandtschaft aller Dinge zum Ausdruck kommen.

Es erscheint uns wichtig, an dieser Stelle noch einmal darauf hinzuweisen, daß dieses Einheitsbewußtsein keineswegs auf Ostasien allein beschränkt ist, wie es irr tümlicherweise so oft behauptet wird. In Deutschland etwa leben

die Kunst, die Dichtung, die Musik ganz wesentlich aus dieser Einheit. Und Philosophen wie Dichter haben in tiefen Gedanken und grandiosen Systemen diese Verwandtschaft, ja Identität von Mensch und Natur verherrlicht. Man braucht nur an Goethe zu denken oder an die Romantiker, an ihrer Spitze Novalis. Man braucht nur Hegel zu nennen, für den die Natur die unterste Stufe der Weltvernunft war und damit Grundlage, Voraussetzung und Mutterboden aller höheren Stufen dieser Weltvernunft. Man denke schließlich an Schelling, der die Geschichte eine „zweite“, wenn auch höhere Natur nannte. Natur aber bedeutete ihm die bewußtlose, ungestörte Einheit des Individuums mit der „ewigen Notwendigkeit“. Damit tut sich zugleich der Unterschied auf zwischen dem japanischen und dem deutschen Einheitsbewußtsein, ein Unterschied, der uns in die gleiche Richtung weist, in die uns die Schillersche Gegenüberstellung von „naiv“ und „sentimentalisch“ geführt hatte. In Deutschland empfindet man die einst geschlossene Einheit der Natur als getrennt durch das Bewußtsein, welches die Identität der Dinge in Objekte und Subjekte schied. Das Streben des Menschen zielt nun darauf hin, durch solche „Trennung“ hindurch zu neuer Einheit zu gelangen. In Japan dagegen führt der Weg zurück zum Ursprung, zur „bewußtlosen, ungestörten Einheit“, unter Vermeidung jener Trennung in Objektives und Subjektives. Der Verstand führt den Menschen durch solche Trennung von Freiheit und Notwendigkeit, von Geist und Natur hindurch zur Erkenntnis eines Höheren, der absoluten Identität. Das Gefühl vermeidet solchen Umweg und weiß sich von vornherein geborgen in der Einheit mit dem All.

In diesem Gleichklang mit dem kosmischen Rhythmus, in diesem stillen Wachsen und Hineinreifen in das Grenzenlose, aus dem alle Existenz kommt und in die sie wieder mündet, sieht man in Ostasien den wahren Sinn und den höchsten Wert des Lebens. Es ist tief bezeichnend, daß die japanische Kunst immer wieder die Pflanze und nur die Pflanze in den Mittelpunkt ihrer Darstellung rückt. In ihr hat dieses ostasiatische Ideal sein schlichtestes Symbol gefunden, in ihr sieht man das schöpferische Leben am reinsten verkörpert. Wenn man solcher Lebensauffassung die so ganz andere des Europäers entgegengesetzt mit seiner dynamischen Kraft und rastlosen Aktivität, so sollte man nicht vergessen, daß auch die japanische Kultur noch eine andere Lebensform kennt, daß sich auch hier wieder eine Polarität auftut. Dem Zarten, Konturlosen und nur ahnungsweise Anzudeutenden steht gegenüber eine naive, ur-

wüchsige, wirklichkeitsnahe Freude am Sein, die auch vor überschäumenden Exzessen nicht zurückschreckt. Oder bildlich ausgedrückt: der tiefen, zur letzten Vereinfachung gebrachten Wesensschau eines kleinen Tuschbildes, eines Sumi-e, steht gegenüber das farbenbunte, lebendige und lebensfrohe Gewimmel auf einem Yamato-e, etwa auf einem jener noch so wenig bekannten Langrollen (emakimono), oder auf den wirklichkeitsnahen Holzschnitten der Ukiyo-e. Immer aber bleibt das Gefühl der entscheidende Angelpunkt für die japanische Naturauffassung.

Es ist wichtig, an dieser Stelle noch einmal zu betonen, daß in Europa jedes Kunstwerk eine einmalige ganz neue, individuelle Schöpfung darstellt, während es in Japan weit mehr ein kollektives Fühlen ausdrückt: der Einzelne ist und empfindet sich durchaus nur als Teil des großen Ganzen. Und weil dieses Empfinden fast ganz im Gefühl und nur wenig im Verstande ruht, erlebt man die Natur als etwas, das nicht außerhalb, sondern innerhalb des Menschen ruht. In China mag die Natur als etwas Erhabenes, hoch über der Menschenwelt Thronendes betrachtet worden sein; in Japan fühlt man sie als eine Kraft, die auch innerhalb des Menschen wirkt. Auch das moralische Gesetz dieser Natur wird damit in Japan von außen nach innen verlegt. Denn „die japanische Kultur“, sagt Nishida, „... sieht das Ewige nicht außer sich, sondern bewegt sich von einem Ding zum anderen. ... Wir denken das uns Gesetzgebende nicht außerhalb unser: das ist unsere Veranlagung.“

Otto Kümmel hat einmal gesagt, daß die Forderung äußerer Wahrheit nie gestellt wurde und daß die Kunst also auch nie auf den Gedanken gekommen ist, die Formen der Natur möglichst getreu wiederzugeben oder sie womöglich gar zu verbessern. Daß letzteres doch und zwar in sehr starkem Maße, wenn auch anders als in Europa, der Fall war, davon konnten wir uns bereits überzeugen. Zweifellos richtig ist es aber, daß der Begriff einer „Nachahmung der Natur“, der in der Kunst und Kunsttheorie Deutschlands immer eine so große Rolle gespielt hat, für Japan nie wirksam geworden ist. Für das, was man in Deutschland mit „Natur-Treue“ bezeichnet, habe — so sagt man — der Japaner im allgemeinen wenig Verständnis. Ihm fehle heute meist der Sinn dafür, daß für den Deutschen das liebevolle Nachzeichnen und Nachschaffen der Naturformen — man denke etwa an die reizenden Blumen- und Tieraquarelle Albrecht Dürers — nicht nur „abbilden“ bedeutet, sondern tiefes Erkennen und Verstehen der Naturgesetze. Solche Ansicht mag im

allgemeinen richtig sein. Doch man vergesse nicht, daß auch Japan diese Naturtreue sehr wohl kennt. In der Maruyama-Schule beispielsweise finden sich ganz ähnliche Studien genauester Tier- und Pflanzenbeobachtung, die mit peinlicher Exaktheit auch den unscheinbarsten Formen und Farben nachgehen und ein schlagendes Beispiel dafür sind, daß auch der japanischen Kunst der Sinn für die Naturtreue keineswegs mangelt. Man denke nur an die fein- und zartgliedrigen Pflanzenskizzen Maruyama Ôkyo's oder an den bekannten Affen mit der Fledermaus von Sosen. Diese Tatsachen werden in Japan gern übersehen und daraus mag sich auch erklären, weshalb Japaner so erstaunlich wenig angesprochen werden von deutscher Landschaftskunst — abgesehen höchstens von den Werken C. D. Friedrichs und ihrer Stimmung —, Deutsche dagegen so stark von der Ostasiens.

Yokoyama Taikan, der große jetzt 75-jährige japanische Landschaftskünstler, meinte einmal, die japanische Malerei sei eine Kunst, die sich die äußeren Formen von den materiellen Dingen nur „leihe“, um damit die formlosen Zustände der Seele auszudrücken. So seien die Landschaftsbilder fast weniger eine Interpretation der Natur, als vielmehr eine Natur geschaffen aus dem Geist des Malers.⁶⁹⁾ Und Kawai Gyokudô, ein nicht weniger bekannter lebender Künstler, erklärte mit einem leicht verächtlichen Seitenblick auf die europäische Malerei, der japanische Künstler brauche keine „Modelle“, er starre nicht auf eine Naturszenerie, wenn er Natur male. Er schaffe sein Bild aus der gleichen Sinneshaltung, aus der er ein Werk der Literatur schreiben würde. Er stelle seine Gedanken und Gefühle in Bildern dar statt in Worten — das sei der ganze Unterschied. Er habe nur zu geben, was er schon fertig mit sich herumtrage. Wie der Dichter, so „schreibe“ auch der Künstler seine Bilder, wie das ja schlicht und einfach bereits das japanische Wort „kaku“ sage. Wir möchten diesen Bemerkungen ein Wort des großen Meisters romantischer Naturdarstellung, C. D. Friedrich, zur Seite stellen zum Zeichen dafür, daß eine solche Haltung, wie sie Kawai Gyokudô für Japan allein beansprucht, auch der deutschen Kunst keineswegs fernsteht: „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst sehest dein Bild. Dann fördere zu Tage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf Andere von außen nach innen.“

Es ist bekannt, daß die Künstler während der ganzen japanischen Geschichte bis an die Schwelle der Neuzeit, besonders aber in der Tokugawa-

Zeit, auf der sozialen Stufenleiter eine recht niedrige Stelle einnahmen; sie rangierten erst in der dritten von im ganzen vier Gruppen, in der Klasse der Handwerker, und auch unter ihnen keineswegs an erster Stelle. Eine derartige Hochschätzung und oft Überschätzung, wie sie der Künstler als solcher in Europa genoß, d. h. als ein begnadeter Mensch, dem sich tiefere Einsichten und Zusammenhänge erschließen als „gewöhnlichen“ Sterblichen, kannte man in Japan nicht.⁶¹⁾

Die Tatsache nun, daß man den Künstler in Japan vor allem als Handwerker wertete (und im Volke wohl noch heute im wesentlichen so wertet, wenn man von Ausnahmen absieht), bedeutet vor allem, daß seine Kunst einen Zweck hatte: ein Handwerk ohne Zweck ist sinnlos. „Reine“ Kunst im modernen Sinne gab es nicht, wenigstens nicht vor der Meiji-Zeit, aus der auch erst in Angleichung an westliche Vorbilder das heute gebräuchliche Wort für Kunst, geijutsu, stammt. Japan ist immer in hohem Maße religiös gebunden gewesen, wenn wir auch hier Religion in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes „religio“ verstehen wollen als das Gefühl der Rückverbundenheit. In solchen religiös gebundenen Zeiten stand das Handwerkliche immer voran und das Künstlerische kam erst in zweiter Linie. Es war erfreuliches, aber nicht unbedingt notwendiges Beiwerk. Und unter den Zeitgenossen fand nicht die Kunst, sondern vielmehr die Kunstfertigkeit besondere Bewunderung.

Wenn sich daher die japanische Kunst auf Grund dieser Kunstfertigkeit bisweilen den Vorwurf gefallen lassen mußte, daß sie „z. B. im Gegensatz zur ganz großen chinesischen mit ihren, herben, tragischen Formen eine größere Eleganz und Formenglätte gibt, ja den Eindruck erweckt, daß sie an der Tiefe des seelischen Erlebens und der Gedankenwelt vorbeihuscht“⁽⁶²⁾, so wäre es doch falsch, einen solchen, in manchen Fällen gewiß berechtigten Einwand zu verallgemeinern. Denn hinter der ästhetischen Neigung japanischer Kunst verbirgt sich oft mehr, als der Außenstehende ahnt. Man hat mit Recht festgestellt, daß Kunst allein durch ihre künstlerische Qualität, d. h. also allein vom künstlerischen Erlebnis aus garnicht populär werden kann, sondern, wie alle religiös gebundenen Zeiten lehren, nur durch den Inhalt, durch den Stoff. Nicht die Darstellung, sondern das Dargestellte ist zunächst das wichtigste.

Was aber heißt das für die Darstellung der Natur in der japanischen Kunst, für das Bild etwa eines Vogels auf morschem Ast, einer einsamen Schneelandschaft im Gebirge? Es heißt doch nichts anderes, als daß dem

Japaner die Natur als „Stoff“ etwas bedeutet über das bloß Äußere, über das bloß Phänomenale, d. h. über die bloße ästhetische Schönheit hinaus. Daß er in ihr- und mit ihr Werte fühlt, die das Auge, besonders das des Europäers, meist nicht sieht. Es wäre ja auch unwahrscheinlich, wollte man die tiefe Wirkung der Kunst in Japan allein durch die Form, durch Ästhetisches erklären. Wie wäre es sonst beispielsweise möglich, daß ein Landschaftsmaler wie Kawai Gyokudô feststellen kann: „Die Kunst dient der gleichen sittlichen Erhebung, wie es die religiösen Symbole höchster menschlicher Kultur tun. Das Bild im Tokonoma — dem ursprünglich heiligen Platz! — ist nicht nur dazu da, das Zimmer zu verschönern, sondern zugleich auch, die sittliche Atmosphäre des Hauses zu heben.“

Ein solches stark im Konfuzianismus wurzelndes Denken mögen viele Japaner als einseitig, ja als unjapanisch ablehnen. Ein Mann wie Motoori Norinaga etwa hatte schroff die moralische Interpretation der Natur abgewiesen, d. h. die Identifikation von chinesisch „tao“ und japanisch „michi“. Beides seien grundverschiedene Welten. Norinaga erläutert seine Behauptung an den beiden alten Geschichtswerken, dem Kojiki und dem Nihongi. Das eine habe eine natürliche, sachliche und daher ursprüngliche und frische Tendenz, während das andere mit stets erhobenem Zeigefinger eine Moral in die Ereignisse hineinprojiziere. Dem „Yamato-gokoro“ stehe als etwas Fremdes das „Kara-gokoro“ gegenüber. Und in neuester Zeit können wir lesen⁶³⁾, daß man auch heute noch in weiten Kreisen die chinesische „Natur“ ablehne, weil sie dem Menschen als etwas Erhabenes in unendlicher Ferne gegenüberstehe und so gar keinen Kontakt mit seinen ästhetischen, menschlichen Werten habe.

Doch eine solche Ablehnung „festländischer“ Werte ist in Japan keine allgemeine und bedeutet ja auch nicht zugleich die Ablehnung der Kunstwerke selbst. Man distanziert sich nur von einer ihrer Deutungen. Schließlich stellt es jede künstlerisch geformte Naturdarstellung dem Betrachter frei, nach welchen Gesichtspunkten er sie interpretieren will, ob er sie auf shintôistische, buddhistische oder konfuzianistische Gedanken hin deuten will, wie man ihr ja auch nicht immer ansieht, aus welchem Denken heraus sie geschaffen ist. Selbst dann jedoch, wenn man den Konfuzianismus, der größten Einfluß auf die japanische Geschichte gehabt hat und in der Tokugawa-Zeit sogar zur offiziellen Staatsphilosophie erhoben wurde, abweist, wird man wohl kaum die

ursprünglich von ihm ausgehende tiefe sittliche Wirkung auf Kunst und Künstler leugnen können — auch wenn diese Wirkung heute vielfach gar nicht mehr als konfuzianistisch empfunden wird.

Gerade diese ethisch-moralische Seite der japanischen Kunst war von großer Wirksamkeit und Nachhaltigkeit, um so mehr, als sie sich ohne Schwierigkeit mit den anderen Formen und Deutungen japanischen Naturempfindens vereinen läßt. Denn es handelt sich nicht nur um die ethische Interpretation des Inhalts eines Kunstwerks — eines Gemäldes, eines Ikebana, eines Bonsai oder was für Gestaltungen der Natur es auch immer geben mag — es handelt sich zugleich auch um die moralische Tugend des Künstlers selbst. Die Größe eines Kunstwerks wird nicht zuletzt nach der moralischen Tugend des Mannes bewertet, der es geschaffen hat. Besonders hochgeschätzt sind daher Werke von Künstlern, die bekannt sind wegen ihres Charakters und ihrer vornehmen Gesinnung. Je größer, tiefer, künstlerischer ihre Persönlichkeit ist — so sagt man sich in Japan — desto größer ist auch ihr Fühlen und damit auch das Kunstwerk, dem sie dieses Fühlen eingeben. Je höher der Künstler sittlich steht, desto tiefer blickt er in die Geheimnisse, desto reiner deutet sie seine Kunst. Solche Ansicht ist im japanischen Volke tief verwurzelt. Erst in neuerer Zeit hat sie sich gelockert unter der Einwirkung falsch verstandener westlicher Ideen von sog. „freier“ und „reiner“ Kunst. Auch für Europa aber bedeuteten solche Ideen ein Experiment, und zwar ein in jeder Hinsicht verfehltes und mißglücktes. Im Grunde war sich der europäische Künstler, und ganz besonders der deutsche, stets seiner Verantwortung bewußt, der Notwendigkeit zu stillster Bescheidenheit der Natur gegenüber, zur Unterordnung, ja zu asketischer Selbstaufgabe angesichts ihrer Größe. Das bedeutet für den Künstler die Verpflichtung nicht nur zur Schulung und Vertiefung seiner Kunst, sondern auch zur Schulung seiner eigenen Person. Kunstschulung und Selbstschulung fallen zusammen. „Große künstlerische Schöpfung“, sagt einmal Kitayama, „bedeutet in Japan eine Art Weltaskese und ihr Ziel ist letzten Endes nicht die Vollendung des Kunstwerks allein, sondern die Selbstvollendung der Persönlichkeit.“ Das steht durchaus im Einklang mit dem für die japanische Kultur so typischen Zug zur Selbstbeschränkung natürlicher Instinkte und Impulse — man denke etwa an die Schwarz-Weiß-Kunst des Sumi-e, an Zen überhaupt. Hier in dieser asketischen Haltung, in der Fähigkeit zum Opfer, zur Selbstbeschränkung auf der

einen und damit zur Konzentration, zur geballten Leistung auf der anderen Seite liegt ein wesentlicher Zug japanischer Kultur, japanischen Wesens.⁶²⁾

Es bedarf wohl kaum besonderer Betonung, daß mit solchen Feststellungen über die japanische Kunst selbst herzlich wenig gesagt ist. Sie hat in Vergangenheit und Gegenwart so unendlich viel Großes und Einmaliges hervorgebracht und auch, ja gerade die Natur auf eine oft so unglaublich schöne und tiefe Weise gedeutet, daß es wohl ein müßiges Unterfangen wäre, zu hoffen, sie mit mageren Worten auch nur annähernd in ihrem Wesen erfassen zu können. Denn das entscheidende Kriterium für die Größe eines japanischen Kunstwerks sei uns mit Nishida⁴⁹⁾ etwas Metaphysisches, das sich ahnen und empfinden, niemals aber logisch-rational bestimmen läßt. Das Kunstwerk wird hier verstanden als ein „Relief, herausgeschnitten aus dem Marmorblock der Ewigkeit“, als etwas, das uns die Berührung mit dem Transzendenten spüren läßt, das den Beschauer als „metaphysischer Hintergrund“ auch „vom Rücken her umfaßt“. Dieses Empfinden für die Einheit des Alls ruht ausschließlich im Gefühl und wirkt sich aus in einem „gestaltlosen, grenzenlosen Nachwogen, in einem stimmungslosen, grenzenlosen Nachklang“.

Zusammenfassung

Versuchen wir das Ergebnis unserer Untersuchung in wenige kurze Worte zu fassen, so wären folgende Punkte besonders zu betonen.

1) In der japanischen Kultur spielt das Verhältnis zur Natur eine bevorzugte Rolle. Es war der Sinn unserer Arbeit, dieses Verhältnis etwas genauer als bisher üblich zu beleuchten, um erstens gewissen Vorurteilen entgegenzuwirken und um zweitens einen bescheidenen Beitrag zum Verständnis der oft so rätselhaft scheinenden japanischen Seele zu leisten.

2) Unter den von uns aufgestellten vier Hauptelementen japanischen Naturgefühls stand an erster Stelle das des alten Shintô. Er erlebte in der Natur nicht so sehr Natur-Tatsachen, als vielmehr Gottheiten. Mit dieser „primitiven Naturreligion“ hängen noch heute stark zusammen der Volksaberglaube und der unbeschwerte Sinn für die Wirklichkeit.

3) Beim Buddhismus sahen wir dann vier recht verschiedene Haltungen zur Natur. Zunächst diejenige, die die Realität aller Dinge, und also auch die der Natur, leugnet, eine Einstellung, die wir in dem für Japan so charakteristischen Gedanken des „Nichts“ glaubten wiedererkennen zu können. Sodann

die pantheistische Haltung, die in allem Sein Erscheinungsformen Buddhas sieht und somit die kosmische Verwandtschaft aller Dinge proklamiert. Drittens die vertiefte und zu letzter Vereinfachung gebrachte Haltung des Zen-Buddhismus. Und schließlich die Betonung der Vergänglichkeit, was uns in einer Höherbewertung des Herbstes gegenüber dem Frühling, des Alters gegenüber der Jugend analog zum Ausdruck zu kommen schien.

4) Ein wichtiger chinesischer Beitrag zum japanischen Naturgefühl lag unserer Ansicht nach im Organismus-Gedanken, in der moralischen Wertung der Natur und in der Klassifizierung ihrer Erscheinungen nach minus und plus, nach „yin“ und „yang“ („in“ und „yô“). Von besonderer Bedeutung aber wurde China dadurch, daß es mit seiner Formenfülle ungeheuer anregend auf alle japanischen Kulturformen gewirkt hat.

5) Das vierte Hauptelement japanischen Naturgefühls sahen wir in der Shintô-Erneuerungs-Romantik verkörpert mit ihrer religiös-politischen Wertung der Natur: Vaterland, Natur und Tennô waren ihr nur drei verschiedene Worte für ein Empfinden. Wir sahen ferner, daß sich heute Japan und Deutschland in ihren Erntedankfesten in ganz ähnlicher Weise zum Boden und zur Natur bekennen, ja daß die Erwecker des beiderseitigen nationalen Naturgefühls, Motoori Norinaga und J. G. Herder, ungefähr zur gleichen Zeit gelebt haben.

6) Die Frage nach dem Zusammenhang der vier Hauptelemente brachte uns eine dreifache Antwort. Wir sahen, wie sich bis heute immer weitere Gebiete der Natur stufenförmig dem menschlichen Verständnis erschlossen. Wir sahen, daß Japan ein typisches Übergangsländ vom Norden zum Süden ist, daß sich in ihm Geschichtsbewußtsein und Geschichtslosigkeit eigentümlich mischen, daß also neben dem Fortschreiten die Traditionskontinuität steht, neben dem „Nacheinander“ das „Nebeneinander“. Und wir konnten schließlich als charakteristisch für die Entwicklung des japanischen Naturgefühls das „Gesetz des Pendels“ bezeichnen, das zwischen dem Buddhistischen und Chinesischen hin und her schwingt, um immer wieder im Eigenen und Ursprünglichen den ruhenden Pol zu finden, das mit jedem Ausschlag voranschreitet und doch allen alten Formenballast mit sich mitschleppt.

7) Bei der Betrachtung der landschaftlichen Grundlagen betonten wir neben der äußeren auch die inneren Bindungen des Menschen an seinen Heimatboden. Wir sprachen von einem „vulkanischen“, „monsunartigen“ und

„taifunähnlichen“ Charakter des japanischen Volkes und sahen, daß das Doppelantlitz der japanischen Kultur neben den russischen Elementen hier seinen Ursprung hat. Wir erkannten damit aber zugleich den Gegensatz zu China und die Sinnlosigkeit der Behauptung, die japanische Kultur sei nur eine Nachahmung der chinesischen.

8) Die Frage, ob das japanische Naturgefühl naiv sei, haben wir rundweg verneint mit dem Hinweis auf die Regelgebundenheit nahezu aller Kulturformen Japans. Ein Vergleich mit Deutschland zeigte uns, daß die Einheit mit der Natur sowohl in Japan wie in Deutschland ein erstrebenswertes Ziel ist, daß jedoch die Wege zu diesem Ziel verschieden sind. In Deutschland strebt man auf dem Wege der Erkenntnis, „durch die Welt“, durch die „Entzweiung“ hindurch zu neuer Einheit. In Japan hingegen strebt man — unter Vermeidung des „Umweges“ durch die Welt — zur ursprünglichen Einheit zurück. Die so viel beredete japanische „Naivität“ ist also nicht ein Wesensmerkmal, sondern vielmehr ein erwünschtes Ziel.

9) Stimmung und Gefühl, vermittelt durch Auge und Ohr, erschienen uns als die wichtigsten Verbindungsglieder zwischen Mensch und Natur. Zugleich glaubten wir hier eine der Ursachen erblicken zu können für das beschränkte Interesse des Japaners an der Natur, die er fast immer nur „filtriert“, in „Auswahl“ genießt. Auch hier wieder zeigte sich eine Doppelung: neben das ahnungsvoll verschleierte Dämmern einer nebligen Regenlandschaft stellten wir die klare, kühle, aber reine Herbheit des „Nippon-bare“ als zwei entscheidende Pole japanischen Landschaftsempfindens. Immer aber war es das Gefühl, das — innerhalb der japanischen Kultur — dem Gedanken weit überlegen schien: je gedankenloser das Naturgefühl ist, desto tiefer ist es auch.

10) Wir konnten feststellen, daß der Japaner nicht bei der Freude am zufällig Gegebenen der Natur stehen bleibt, sondern auch äußerst aktiv und gestaltend in das natürliche Werden eingreift, daß er die Natur „berichtigt“ nach dem, was er für ihr tiefstes Wesen hält. Wir erkannten, daß nicht die breite Wirklichkeit, wie sie nun einmal ist, sondern der streng geformte Extrakt dieser Wirklichkeit dem Japaner besonders liegt. Und dabei sahen wir, daß in Japan mit dieser seiner Neigung zur Abstraktion, zur „Zweidimensionalität“, zu der Art, die Dinge auf ihren Kern zurückzuführen, die „Form“, jene Grunderscheinung menschlicher Kultur, in ihrem tiefsten Wesen instink-

tiv empfunden worden ist. Mit der Neigung zur „Zweidimensionalität“ schien uns eng verknüpft die Neigung zum Symbol, d. h. die Fähigkeit mit „Blüten“ zu sprechen und nicht nur das zu sehen, was im Vordergrund, sondern auch das, was im Hintergrunde steht, das also, was mit dem Gegenstande „außerdem“ noch gesagt ist.

11) Bei allen Völkern hängen Naturgefühl und Mythos stark zusammen. In Japan aber ist diese Verbindung besonders eng. Das Tennô-Haus und damit das ganze Volk entstammen dem Geschlecht der Sonnengöttin Amaterasu. Diese ist, wie alle anderen Naturgötter, ein Sproß Izanamis und Izanagis, jenes Götterpaares, das ebenfalls das japanische Inselreich geschaffen hat. So ergibt sich also zwischen Mensch, Herrscher, Gottheit, Land und Natur — bei allen Rang- und Gradunterschieden — eine fast biologisch zu nennende Verwandtschaft. Solches Gefühl der Verwandtschaft, der Wahlverwandtschaft, beherrscht auch weitgehend die kulturellen Erscheinungen seit alter Zeit. Wir nannten als Beispiel für diesen Totemismus u. a. die innere Entsprechung von Iris-Blatt, Schwerteskraft und Knabenideal.

12) Das Naturgefühl eines Volkes zeigt sich am reinsten in der Kunst. Die japanische Kunst stellt immer und immer wieder die Pflanze in den Mittelpunkt ihrer Darstellung. In ihrem stillen Wachsen und Reifen sieht man das schöpferische Leben am vollkommensten verkörpert. Doch auch hier tritt dem zarten Konturlosen, dem nur ahnend Anzudeutenden die fest auf dem Boden der Wirklichkeit stehende Urwüchsigkeit und Daseinsfreude polar gegenüber. Neben der schlichten Tiefe eines Sumi-e steht das lebensfrohe, bunte Gewimmel des Yamato-e und Ukiyo-e.

13) Die japanische Kunst hat nie eine „Nachahmung“ der Natur erstrebt. Daß sie aber auch die Form der „Naturtreue“ kennt, beweist — aller andersartigen, vorgefaßten Meinung zum Trotz — ein Blick auf die sog. Maruyama-Schule. Und wenn man der europäischen Kunst vorwirft, sie könne nur nach „Modellen“ malen, so ist auch das ein Irrtum, denn auch ihr ist das innere Bild wichtiger als das äußere.

14) Der japanische Künstler wurde bis an die Schwelle der Gegenwart nicht so sehr als „gottbegnadeter Seher“, sondern vielmehr als Handwerker gewertet. Das bedeutet erstens, daß dieses Handwerk einen Zweck hatte, und zweitens, daß das Dargestellte meist wichtiger war als die Darstellung, der Inhalt wichtiger als die Form. Daraus aber ergibt sich, daß dem Japaner die

Natur als Stoff etwas bedeutet über das bloß Äußere der ästhetischen Erscheinung hinaus, daß er in der Natur und mit ihr Werte fühlt, die das europäische Auge meist nicht sieht.

15) Von nachhaltiger Wirkung auf die Kunst war und ist der Konfuzianismus mit seinem ethisch-moralischen Werten der Natur und des Lebens. Noch heute spielt bei der Beurteilung eines Kunstwerks der moralische Wert des Künstlers, der es geschaffen hat, eine nicht unwesentliche Rolle. Je höher der Künstler sittlich steht, desto tiefer ist sein Fühlen und desto reiner spiegelt dieses Fühlen seine Kunst. So wird Kunstschulung zur Selbstschulung, und diese asketische Haltung — dieses entscheidende Merkmal jeder höheren Kultur — gehört zu den wichtigsten Kennzeichen der japanischen Kunst.

Anmerkungen

- 1) Vgl. Prof. J. Kitayama: „Wesenszüge der japanischen Kultur“. Erschienen in der Zeitschrift Berlin-Rom-Tôkyô, 1940, Nr. 2.
- 2) Vgl. Wilhelm Gunderts Vortragsreferat über Prof. Haga Yaichi's Werk: „Der japanische Nationalcharakter“. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (in Zukunft immer OAG genannt) Bd. 26 E, Tôkyô 1935.
- 3) Zitiert nach Karl Haushofer: „Deutsche Kulturpolitik im Indopazifischen Raum“. Hamburg 1939.
- 4) Vgl. Katô Genchi: „What is Shintô?“, Tourist Library, Tôkyô 1935. Das Bändchen ist eine kurze Zusammenfassung von Katô Genchi's umfassenderem Werk „A study of Shintô, the religion of the Japanese nation“, in dem er sich besonders eingehend mit dem Verhältnis des Shintô zur Natur auseinandersetzt.
- 5) Vgl. etwa die Fülle der Beispiele in den Mitteilungen der OAG Bd. 20: „Das Jahr im Erleben des Volkes“, Tôkyô 1926.
- 6) Vgl. Gundert-Haga a. a. O. Haga Yaichi bringt diesen nüchternen Wirklichkeitssinn freimütig in Zusammenhang mit der Unbedenklichkeit des Japaners, „sich alles, was ihm irgend für seine Zwecke geeignet erscheint, anzueignen, gleichviel, was es sei und woher es komme“.
- 7) Vgl. Helmuth von Glasenapp: „Der Buddhismus“, Berlin-Zürich 1936.
- 8) Vgl. überhaupt zu allen Fragen der Religion das Werk von Wilhelm Gundert: „Japanische Religionsgeschichte“, Tôkyô u. Stuttgart 1935.
- 9) Vgl. hierzu etwa Nishida Kitarô: „Die morgenländischen und abendländischen Kulturformen in alter Zeit vom metaphysischen Standpunkt aus gesehen“. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften, Berlin 1939.
- 10) Mit dem „Kosmotheismus“ Hand in Hand geht auch hier wieder der für weite Kreise in Japan selbst heute noch so charakteristische „Aberglaube“. Denn von allen Priestern japanischer Sekten sollen sich die der Shingonshû am besten auf Zauberkunst verstanden haben. Sie kannten Sprüche und Riten, die alles Übel heilen, Sturm und Hagel vertreiben und den Reis gedeihen lassen. Kein Wunder, daß gerade diese Sekte im Volke so große Verbreitung fand.
- 11) Zitiert nach Katô Genchi a. a. O.
- 12) Es sei schon hier darauf hingewiesen, daß dem Worte „Nachahmung“ im Osten keineswegs der negative Klang anhaftet, den es in Europa hat. Vgl. die Ausführungen auf Seite 23.
- 13) Damit soll keineswegs behauptet sein, daß diese Gegenstände nun auch von japanischen Händen geschaffen worden sind. Sie könnten

ebenso gut auch von koreanischen Handwerkern stammen, falls hier Rückschlüsse von der späteren koreanischen Kunst her erlaubt sind.

- 14) Vgl. u. a. A. E. Brinckmann: „Geist der Nationen“, Hamburg 1938.
- 15) Vgl. u. a. Kaji Ryûichi: „Japan, ein Kulturüberblick“, Tôkyô 1938.
- 16) Vgl. C. von Weegmann: „Die japanische Geschichte — ein Überblick“. Mitteilungen der OAG Band 32 B, Tôkyô 1940.
- 17) Vgl. zu diesem ganzen Thema auch die Arbeit von Sano Kazuhiko: „Zur Stellung der japanischen Kunst in dem System der europäischen Kunstwissenschaft“. Erschienen in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1934, 3.
- 18) Vgl. hierzu besonders W. Gundert's Religionsgeschichte a. a. O.
- 19) Vgl. hierzu Hermann Bohner, der auf das Bild des Pendels auch bei der politischen Entwicklung des Inselreiches hingewiesen hat. In allen seinen Werken hat es Hermann Bohner meisterhaft verstanden, den Wechsel des Lebensgefühls in den verschiedenen Epochen japanischer Geschichte darzustellen, das Auf und Ab, Systole und Diastole, die Wellen der Überfremdung und die Gegenschläge der Nationalisierung und Selbstbesinnung, kurz das buntbewegte Durcheinanderwogen der verschiedensten geistigen Strömungen.
- 20) Kaji a. a. O. meint — was wir im Einzelnen nicht nachprüfen wollen —, „während auf Kontinenten eine Strömung die andere ablöse, ehe sie überhaupt reif sei, werde auf der Insel nichts verdrängt und nichts vom Alten vernichtet“. Man könnte vielleicht auch sagen: auf dem Kontinent vergißt man schneller als auf der Insel!
- 21) Diese Tatsache schließt, nebenbei gesagt, imperialistische Tendenzen keineswegs aus. Denn wenn sich auch das Individuum selbst nicht für den Mittelpunkt der Welt hält, so kann es doch sehr wohl sein Land, seinen Herrscher dafür halten.
- 22) Vgl. Eduard Spranger: „Japanische Kulturfragen“. Erschienen in der Zeitschrift Nippon, Januar 1938.
- 23) Es sei hier auf den bemerkenswerten Unterschied von „äußerer“ und „innerer“ Zeit hingewiesen, den Cysarz in seinem Buch: „Literaturwissenschaft als Geisteswissenschaft“ macht und der bei einem Vergleich zwischen Japan und Deutschland manche interessante Bestätigung fände.
- 24) Für diese eigenartige Verknüpftheit von alter Tradition und moderner Gegenwart vgl. u. a. die zahlreichen Beispiele bei Gundert-Haga a. a. O.
- 25) Vgl. u. a. Richard Benz: „Lösung und Bindung — Probleme zwischen den Kulturen“, Hamburg 1939.
- 26) Vgl. die klare Darstellung des religiösen Menschen bei Lothar Helbing: „Der dritte Humanismus als Aufgabe unserer Zeit“. Erschienen in der

- Vortrags-Sammlung „Vom Schicksal des deutschen Geistes“, Berlin 1934.
- 27) Vgl. Karl Haushofer: „Japan baut sein Reich“, Berlin 1941.
- 28) Vgl. Herbert Zachert: „Die gesellschaftliche und wirtschaftliche Entwicklung des japanischen Volkes bis zum Beginn der Meiji-Zeit“. Mitteilungen der OAG Band 32 E, Tôkyô 1931.
- 29) Die japanische Vorgeschichtsforschung zeigt hinsichtlich ihrer Resultate noch erhebliche Schwankungen. Es sei hier an ein Wort Karl Haushofers erinnert, der sehr fein darauf hingewiesen hat, daß „der Menschheit höchste Lebenswerte . . . oft mehr von dem abhängen, was die Völker von ihrer Rassengeschichte glauben, als von dem, was wirklich davon erweisbar ist“. Ein solcher „Glaube“ scheint ihm auch bei dem japanischen Rassenschema von Tsuboi durchzuschimmern, der 10% nordischer, 30% mongolisch-tungusisch-südchinesischer und 60% malaio-polynesischer Herkunft in der japanischen Blutführung annimmt. (Vgl. Haushofer, Kulturpolitik a. a. O.)
- 30) Vgl. bereits oben Seite 15.
- 31) Haushofer benutzt z. B. folgendes Bild: „Durch die japanische Geschichte geht eine ruckartige, stoßweise Bewegung; ein Vordrängen von vulkanischer Heftigkeit wechselt mit langen, unberechenbaren Erstarrungszuständen, Stuporperioden, Trägheitsstauungen, bis sich die Lava wieder in Bewegung setzt“.
- 32) Ein Gedanke, auf den heute nicht nur von Physikern und Geopolitikern, sondern auch von Philosophen hingewiesen wird, so etwa von Spranger.
- 33) Für Europa bedarf es nur eines Hinweises auf Philosophen wie Bodin und Montesquieu, vor allem aber auf Herder, Hegel und Schelling.
- 34) Leopold G. Scheidl: „Die geographischen Grundlagen des japanischen Wesens. Betrachtungen um das Buch von Professor Tetsurô Watsuji: „Fûdo. Ningengakuteki kôsatsu““. Kokusai Bunka Shinkôkai, Tôkyô 1937.
- 35) Haushofer erinnert es an die „amphibienhafte Lebensform des küstenhaftenden Meerestieres“.
- 36) Vgl. die schöne Gegenüberstellung des japanischen und chinesischen Landschaftstyps bei H. Bohner: „Legenden aus der Frühzeit des japanischen Buddhismus“. Mitteilungen der OAG Band 27, Tôkyô 1934.
- 37) Vgl. Hermann Bohner: „Shôtoku Taishi“. OAG Supplementband 15, S. 805, Tôkyô 1940.
- 38) Selbst im einfachen Volk lebt diese Freude an der Landschaftsgestaltung in erstaunlichem Maße. Der strengen und schwierigen Kunst des Ikebana gegenüber pflegt man hier eine Art von „Als-ob-Garten“, den sog. hako-niwa, einen Garten im Kasten also,

- 39) Eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Themen findet sich in englischer Sprache bei S. H. Wainright: „The appreciation of nature in Japanese poetry“. Transactions of the Asiatic Society of Japan, Second Series Vol. II, December 1925.
- 40) Daß eine so starke geistige Formung auch eine gewisse Gefahr mit sich bringt, davon sprachen wir oben bereits. Für die Haiku- und Tanka-Dichtung gilt solche Gefahr in erhöhten Maße derart, daß aus ihr ein Volkssport entsteht, bei dem das echte Gefühl weniger wichtig ist als die durch Generationen geheiligte Regel, zu der eine konservierte, gleichsam auf Flaschen gezogene Stimmung jederzeit, wenn es not tut, ein paar Tropfen abgibt.
- 41) Dieser Gegensatz ist nicht nur ein solcher des Naturgefühls. Er führt tief in das Wesen kultureller Schichtung hinein. Man vergleiche etwa, was Lothar Schwager (Mitteilungen der OAG, Band 28 B) sagt: „Die wirtschaftliche und die seelische Schichtung Japans . . . ist . . . absolut unvergleichbar mit den entsprechenden Verhältnissen in Deutschland, und die uralte, spezifisch deutsche Problematik der Entindividualisierung oder Verstaatlichung oder Politisierung des Individuums ist in Japan unerlebbar, weil es nicht das „Individuum“ im deutschen Sinne und nicht die völkische Spaltung an sich kennt. Mit dieser völkischen Problemlosigkeit des japanischen Menschen kommt aber auch eine gewisse ethische Energie in Wegfall: japanisch ist der Besitz des Ideals, der scheinbare Besitz und die paradiesische Beschaulichkeit, deutsch ist das Ringen um das alte Erbe, persönlicher Kampf, Bekenntnis und Wiedergeburt in die Volkheit hinein“.
- 42) Daß eine solche Haltung auch der deutschen Kunst nicht fern steht, ja daß sie sogar mit zu ihrem tiefsten Wesen gehört, bedarf keines Beweises. Es sei hier nur auf ein Wort Philipp Otto Runge hingewiesen, das durch seine Ähnlichkeit mit japanischem Denken besonders schlagend ist: „In den Blumen fühlt unser Gemüt doch noch die Liebe und Einigkeit selbst alles Widerspruchs in der Welt; eine Blume recht zu betrachten, bis auf den Grund in sie hineinzugehen, da kommen wir nie zu Ende. . . . Dann erweitert sich der Raum in unserem Innern und wir werden zuletzt selbst zu einer großen Blume. . . .“ (Brief vom 15. 6. 1803).
- Oder man denke in neuester Zeit an R. M. Rilke und sein inniges Verhältnis nicht nur zu Blumen und Tieren, sondern auch zu „Dingen“, zu dem also, was man oft leichtin als leblos bezeichnet. In einer solchen Haltung zu Natur und Welt, die in allem den lebendigen Atem ahnt und fühlt, liegt, so scheint uns, einer der wesentlichsten Berührungspunkte zwischen Japan und Deutschland.
- 43) Vgl. Suzuki Daisetsu Teitarô: „Zen Buddhism and its influence on Japanese culture“, Kyôto 1938.
- 44) Ein Gegensatz, auf den mehrfach Robert Schinzinger hingewiesen hat,

- 45) Vgl. O. Kressler: „Mono no aware“. Erschienen in der Karl Florenz-Festgabe der Mitteilungen der OAG, Band 25 B, Tôkyô 1935.
- 46) Vgl. Suzuki Daisetsu Teitarô: „Buddhist philosophy and its effects on the life and thought of the Japanese people“. Kokusai Bunka Shin-kôkai, Tôkyô 1939.
- 47) Es bedarf wohl kaum besonderer Erwähnung, daß der deutsch-japanische Gegensatz mit den Worten „gedacht — gefühlt“ natürlich viel zu grob und einseitig bezeichnet ist, daß vor allem solche Betonung des Denkens eine überspitzte Klassifizierung des deutschen Wesens darstellt, dessen Charakter damit nicht im mindesten erschöpft ist. Denn er hat auch eine ausgesprochene Neigung zur Wirklichkeit, zur nüchternen Sachlichkeit als solcher, und ebenso ein äußerst enges Verhältnis zu allem „Gefühlten“. Es erschien uns jedoch wichtig, die Dinge lieber etwas zu scharf als zu verschwommen zu beleuchten, weil nur eine scharfe Beleuchtung uns die Einsichten vermitteln kann, auf die es uns hier ankommt.
- 48) Man denke etwa an so entscheidende Begriffe wie „Yûgen“ oder „Mono no aware“. Ja, einem Japanologen wie Otto Kressler (a. a. O.) erscheint dieses Mono no aware, diese Gefühls- und Stimmungsbetontheit, ein Symbol im kleinen für das, was das Sakoku, die Landabschließung während der Tokugawa-Zeit, im großen war: ein Zeichen für die introversiv-zentripetale Lebenseinstellung Japans.
- 49) Vgl. Robert Schinzinger: „Über Kitarô Nishidas Philosophie“. Monumenta Nipponica III 1, Tôkyô 1940, S. 28 ff.
- 50) Vgl. zu diesem Thema überhaupt Ernst Mössel: „Vom Geheimnis der Form“, Stuttgart-Berlin 1938.
- 51) Vgl. H. Minamoto: „An illustrated history of Japanese art“, Kyôto 1935.
- 52) In dieser starken Symbolisierung der Natur liegt natürlich eine gewisse Gefahr, dann nämlich, wenn die Liebe zur Natur ihre Frische und Ursprünglichkeit verliert, wenn sie im allzu vielen symbolischen Beiwerk stecken bleibt oder gar darin zu ersticken droht. Wohl besteht für Japan nicht — wie etwa für Europa — die Gefahr, daß an die Stelle des Sichtbaren und Greifbaren das Begriffliche tritt. Dafür aber rankt sich das Symbolische oft recht bedrohlich um dieses Sichtbare. Man hat die Natur immer und immer nur durch Symbole zu sehen gelernt. Und weil man ihre Schönheit selten direkt, sondern meist nur durch diese Symbole zu verehren und zu lieben gewohnt war, hat sich — in manchen Fällen vielleicht — langsam das ursprüngliche Verhältnis zu ihr gelockert. Daß man in heutiger Zeit z. B. so viel von der „intuitiven Einheit“ von Mensch und Natur spricht, mag auch u. a. als ein Zeichen dafür gedeutet werden, daß man Gefahr läuft, diese Einheit aus dem Auge zu verlieren, daß man bestrebt ist, den alten Zustand wieder herzustellen.

- 53) Hermann Böhner z. B. überträgt diese Polarität auch auf den mystisch-politischen Gegensatz von Oben und Unten, etwa auf den von Tennô und Shôgun. (Vgl. die Einleitung zum Jinnô Shôtôki, Tôkyô o. J.)
- 54) Vgl. hierzu die Schriften etwa von Edgar Dacqué. Wie schon in der Romantik rückt heute wieder die Mythologie und ihre Deutung vom Gefühl her stark in den Vordergrund wissenschaftlichen Interesses.
- 55) Vgl. Wilhelm Gundert: „Der Schintoismus im japanischen Nô-Drama“. Mitteilungen der OAG Band 19, Tôkyô 1925.
- 56) Es sei indessen nicht unerwähnt, daß auch in Japan — wie es Gundert in seinem Shintô-Werk schon betonte — diese Gefühlseinheit von kami und kimi stark gestört worden ist und zwar durch die strenge buddhistische Trennung von geistlicher und weltlicher Regierung, von Buppô und Ôbô.
- 57) Ein besonders schönes Beispiel tiefer naturmythologischer Deutung findet sich in zwei Beiträgen der Florenz-Festgabe der OAG (a. a. O.), bei F. Rumpf: „Die Vogelscheuche“ und bei A. Wedemeyer: „Das Verbergen der Sonnengottheit in der Felsenhöhle“.
- 58) Zitiert nach Nishida Kitarô a. a. O. Daß mit dem Wort „Moral“ das „Tao“ (Weg) natürlich nicht erschöpft ist, sei hier nur kurz erwähnt.
- 59) Interessant dürfte in diesem Zusammenhang ein Wort Leonardo da Vincis sein: „Der Leib ist dem Himmel unterworfen, aber der Himmel dem Geist“.
- 60) Vgl. „Four Japanese painters“. Japan Photo Service, Tôkyô 1939.
- 61) Es ist z. B. bemerkenswert, daß selbstverständlich Künstler wie Goethe und Schiller, Bach und Beethoven, Dürer und Menzel als große deutsche Nationalhelden auch in deutschen Schulbüchern zu finden sind, daß jedoch in den japanischen Lesebüchern für die ersten sechs Schuljahre auch nicht ein einziger Künstler erwähnt wird.
- 62) In diesem Zusammenhang sei an ein Wort Eduard Sprangers erinnert, das viel zum Verständnis dieser japanischen Lebenshaltung beiträgt, obwohl es viele Jahre vor seinem Japan-Aufenthalt geschrieben wurde. „Die Zügelung des naturhaften Triebens überhaupt ist Bedingung jeder höheren Kultur. Daher darf man sagen: wo alle Askese aufhört, hört die Kultur auf. Das Evangelium des Sichauslebens, der Kultus der bloß subjektiven und bloß ästhetisch reizvollen Erlebniswelt des Individuums verhindert die geistigen Anstrengungen und die Selbstdisziplin, die allein das Weiterarbeiten an einer fortgeschrittenen und komplizierte Leistungen fordernden Kultur möglich machen.“

Über Japanisches
Naturgefühl

昭和十八年四月二十八日印刷
昭和十八年五月二日發行

著者 ハンス・シュワルベ
松江市奥谷町一四〇ノ一

發行所 逸逸東亞細亞研究協會
東京市麹町區平河町二丁目七番地
會員番號二二〇〇四七

印刷所 太平洋社印刷所
東京市芝區田村町十六番地
電話(芝)〇九九八番
會員番號東東一〇七八