

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 49 (1962)  
**Heft:** 10: Japan

**Artikel:** Die Rolle Ostasiens in der europäischen Kunst  
**Autor:** Hernandez, Antonio  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-38478>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 30.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



## Die Rolle Ostasiens in der europäischen Kunst

Japan ist seit einigen Jahren durch zahlreiche Bücher und Ausstellungen über seine Architektur und Kunst, über das Blumenstellen, die Teezeremonie und den Zen-Buddhismus für eine breite Öffentlichkeit von der kriegerischsten Nation des Ostens zu einem gelobten Land reinsten Formsinnens und stiller Weisheit geworden. Diese Begegnung des Westens mit dem «anderen Japan», die in den fünfziger Jahren zu einer Welle der Begeisterung answoll, ist bekanntlich nicht die erste Äußerung einer Auseinandersetzung des Abendlandes mit der Kultur Ostasiens; aber nach der Meinung derer, die die Zukunft in einer weltumspannenden technischen Zivilisation westlichen Gepräges sehen, wird es die letzte gewesen sein. Für sie verbindet sich mit dem Begriff des Westlichen derjenige moderner Rationalität, mit dem des Japanischen derjenige einer versinkenden, nicht mehr lebensfähigen Vergangenheit. Es sind, wie wir hier gleich festhalten wollen, vor allem viele Japaner, die zu diesem Urteil über die Zukunft ihres Landes kommen. Ihnen stellt sich die Begegnung zwischen West und Ost – womit wir hier für einmal keine politischen Systeme verstehen – als drängende Alternative dar.

Nun hat das Verhältnis des Abendlandes zu Ostasien bereits eine lange Geschichte, in deren Verlauf es schon öfters zu einem wechselseitigen Geben und Nehmen kam. Wir wollen hier nicht untersuchen, wieweit Japan westliches Denken und Handeln sich angeeignet hat; die Beantwortung dieser Frage ist nicht unsere Sache. Wir möchten uns vielmehr auf unseren eigenen Blickwinkel beschränken, wenn wir an einigen historischen Beispielen der Frage nachzugehen versuchen, welchen Beitrag Ostasien an jene europäische Kultur geleistet hat, deren vorbehaltlose Übernahme durch den Osten heute zur Diskussion steht. Solche Rekapitulation wäre allerdings nur für den Historiker interessant, wenn sie nicht der Auseinandersetzung zwischen «japanischer Tradition» und «modernem Westen» eine Dimension kulturellen Selbstverständnisses hinzufügen würde, mit dessen Hilfe – vom Westen aus gesehen – die Rolle des Ostens als die eines wichtigen Partners erkannt wird, dessen Verschwinden gerade in einer künftigen globalen Menschheitszivilisation ein unersetzlicher Verlust wäre.

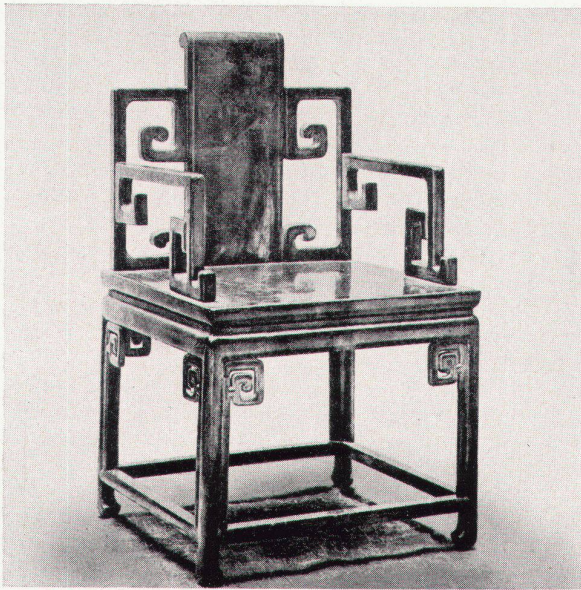
Die Geschichte dieser Beziehungen des Abendlandes zum Osten hat mehrere, deutlich abgegrenzte Epochen aufzuweisen. Als der amerikanische Kommodore Perry 1853 mit einem Flottengeschwader in die Bucht von Uraga eindrang und mit einem Ultimatum die Öffnung japanischer Häfen für den Westen erzwang, begann in der Geschichte Japans das moderne Zeitalter. Japan war, mit Ausnahme einer kleinen, den holländischen Kaufleuten zugewiesenen Insel, seit 1636 durch ein Edikt für Ausländer verbotenes Land, was den Handel der niederländischen Ostindien-Kompagnie nicht beeinträchtigte, sondern sogar zum Monopol erhob, aber das Inselreich der Welt 217 Jahre lang verschloß. In diese Periode völliger Abgeschlossenheit Japans fällt der Höhepunkt europäischer Begeisterung für Ostasien, deren Zeugnisse wir in den Chinoiseries des Rokoko sehen. Wir halten sie bei unsrer heutigen Ferne zur Formenwelt des 18. Jahrhunderts leicht nur für eine spielerisch-tändelnde Unterhaltung mit exotischen Reizen, für modische Geschmäcklerei mit mißverständener asiatischer Kunst, die mit echter Auseinandersetzung nichts zu tun habe. Aber dieses Urteil trifft willkürlich nur einen Aspekt, indem es ein Phänomen an seinen periphersten Merkmalen mißt. Gewiß, vieles an der Chinamode des 18. Jahrhunderts ist kaum besser als ein gewisser Warenhausjaponismus unserer Zeit, aber derlei braucht nicht kritisch überschätzt zu werden, solange es nur mit- oder nachläuft. Wichtiger ist die Frage: Was hat das Rokoko-China mit unserem Verhältnis zu Japan zu tun? Ist ein Vergleich zweier geschichtlich so verschiedener Situationen sinnvoll?

Wir möchten das bejahen, weil gerade im Vergleich der ver-

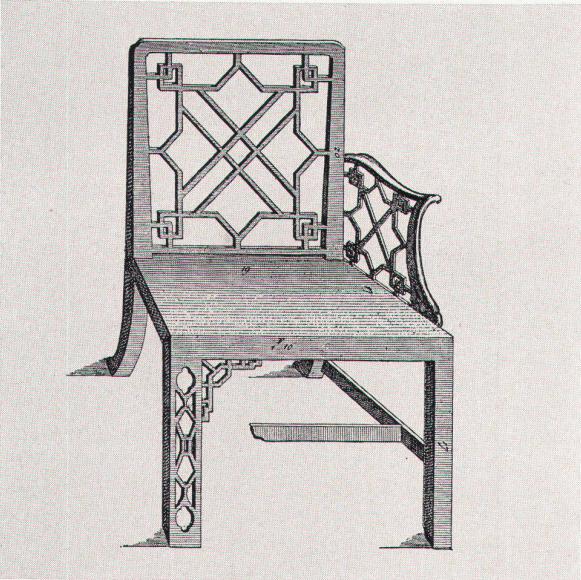
schiedenen Begegnungsweisen Europas mit Ostasien eine Konstante deutlich wird, die diese Begegnungen charakterisiert. Dabei bitten wir den Ostasienforscher um Nachsicht, wenn wir zunächst die Verschiedenheit Japans und Chinas vernachlässigen; aber da für unser Thema ganz Ostasien in Betracht kommt und in der Begegnung des Westens mit diesem Erdteil abwechselnd die Komponente China oder die Komponente Japan überwog, haben wir unbedingt beide zu berücksichtigen. Daß einmal China, das andere Mal Japan für Europa den Geist Asiens in besonders aktueller Weise verkörpert, hat natürlich seine geschichtlichen, wirtschaftlichen und geistigen Gründe. Wir wollen hier nur einige Hauptzüge im Verlaufe dieser Kontakte zu skizzieren versuchen, die den historischen Hintergrund zum Thema dieses Heftes liefern können. Dazu brauchen wir nicht bis auf Marco Polo zurückzugehen. Auch die paar wenigen chinesischen Gefäße in europäischen Raritäten- und Kunstkammern des 15. Jahrhunderts zeugen nicht von einer wirklichen Berührung mit Asien. An ihnen bewunderte der Europäer das fremdartige und darum kostbare Material, nicht etwa den «exotischen» Charakter des Gegenstandes an sich. Beweis dafür ist, daß die Porzellanschalen nach spätgotischer Art sorgfältig in Silber oder Bronze gefaßt, also vollkommen zu einem Formgebilde eigenen Stilgefühls umgewandelt wurden. Das 16. Jahrhundert ist am Anfang mit chinesischen Gegenständen ähnlich umgegangen, doch kamen durch die aufstrebende Schifffahrt der Portugiesen jetzt mehr Handelsgüter – vor allem Porzellan – aus China nach Europa. Das zart schimmernde, glatte und harte Material, das sich der europäischen Fayence so überlegen zeigte, löste eine ungeheure Faszination aus. Es wird jetzt Sammelobjekt der Könige und Fürsten: Philipp II. von Spanien besaß eine Porzellansammlung von 3000 Stücken. Schon beginnen auch die ersten, tastenden Versuche von Nachahmungen. Wir finden sie in Italien als sogenanntes «Medici-Porzellan»: Kannen, Vasen und Teller, meist mit manieristischen Grottesken und einzelnen «chinesischen» Motiven dekoriert, die Frittenglasur versucht das hochgeschätzte Porzellan zu imitieren. Im allgemeinen waren aber solche Porzellanimitationen noch selten und das Sammeln der eingeführten asiatischen Kostbarkeiten blieb den Wenigsten vorbehalten. Erst das 17. Jahrhundert lernt durch die Gründung der Ostindien-Kompagnien ostasiatisches Kunstgewerbe in größerem Umfang kennen. 1600 wird die britische East India Company gegründet, 1602 in Batavia die niederländische Oostindische Compagnie, die in den folgenden Jahren fast den gesamten Handel mit China und Japan an sich zu ziehen vermag. Porzellan, Lackwaren und Seidenstoffe gelangen nun in großen Ladungen nach Europa; bald entsteht auch ein großer Bedarf an Geschirren für die Bereitung und den Genuß des neuen, begeistert aufgenommenen Teegetränkes.

Bis jetzt hatten wir es hauptsächlich mit Gefäßen aus dem bewunderten und so viel begehrten Material Porzellan zu tun. Aus den fürstlichen Kunstkammern war es als barockes Dekorationsstück in die Prunkgemächer und von da schließlich in die Kammecke holländischer Bürgerstuben gelangt, Ausstellungsstück noch, aber auch schon Gebrauchsgegenstand. Die fremden Dinge fügten sich anfangs passiv in ein holländisches, englisches oder französisches Milieu, verwandelten sich dann im strengen, symmetrischen Arrangement zum Kompositionselement des Interieurstiles, bevor sie Gegenstände des Umganges wurden. Mit chinesischen Möbeln verhielt es sich etwas anders. Man stellte Lackschreine auf eigens dazu gefertigte Sockel; so wurden sie zwar bis zu einem gewissen Grade Eigenem angeglichen, doch sie blieben unübersehbar große, fremde Objekte, die sich nicht einfach dem Ganzen unterordneten. So verlangten sie eine größere Bereitschaft, die fremden Kunstformen ästhetisch zu würdigen. Es sind gerade Lackmöbel gewesen, die in England schon früh den «Indian Taste» ins Leben riefen. An ihnen bewunderte man den Reiz





1



2



3

der Goldmalereien und den schimmernden Glanz des Lackgrundes, das heißt den Zauber der Oberfläche, wie am Porzellan. «What can be more surprising, than to have our Chambers overlaid with Varnish more glossy and reflecting than polished marble?» schreibt John Stalker in der Einleitung zu seinem «Treatise of Japanning and Varnishing» von 1688. Die heute noch gebräuchlichen englischen Bezeichnungen «china» für Porzellan und die im 17. und 18. Jahrhundert übliche «japan» für Lackwaren erinnern an die Wichtigkeit des Materialreizes der eingeführten Kostbarkeiten. Das bringt uns auf die in der zweiten Hälfte schon unübersehbar zahlreichen Nachahmungen von Porzellan und Lackmöbeln. Aus den vereinzelt Versuchen, keramische Gefäße zu schaffen, die in Aussehen und Materialeigenschaften dem Porzellan möglichst nahe kamen, entstanden jetzt große Produktionszweige der europäischen Manufakturen. Holland geht hier voran; die täuschend geschickt hergestellten Delfter Nachahmungen chinesischen blauweißen Porzellans nehmen einen so großen Teil in der Produktion dieser Manufaktur ein, daß sie für lange Jahre geradezu das Bild ihrer Keramik beherrschten. Frankfurt folgte 1660 dem Beispiel Delfts, Hanau ein Jahr später. Auch in Frankreich stellten sich die Manufakturen auf den herrschenden Geschmack ein, zuerst in Rouen. In Saint-Cloud wurden neben oberflächlichen und flüchtigen auch sehr gute Porzellanimitationen in Majolika und sogenannter «pâte tendre» angefertigt. Der Engländer Martin schreibt in seinem Bericht von einer Reise nach Paris im Jahre 1698 dazu: «I confess, I could not distinguish betwixt the pots made there and the finest China ware I ever saw.»

Dasselbe gilt für die Lackmalerei. Auf Schloß Rosenborg in Kopenhagen befindet sich ein Zimmer mit Goldmalereien auf grünlich-schwarzem Grunde, die durch die noch erhaltenen Rechnungsbelege als Imitationen chinesischer Lackpanneaux aus dem Jahre 1616 nachgewiesen werden können; das ist das älteste Beispiel eines «chinesischen Zimmers» in Europa. Nachahmungen von Lackmöbeln sind in England im 17. Jahrhundert schon recht häufig; das Victoria and Albert Museum besitzt zwei kleine Schränke mit Perlmuttereinlagen, Gold- und Silbermalereien auf schwarzem Grunde – frühe Beispiele des «Indian Taste», worunter in dieser Zeit unterschiedslos Chinesisches wie Japanisches, aber auch seine europäische Imitation verstanden werden kann. Inserate der «London Gazette», in denen «Japann Cabinets» angeboten werden, meinen einfach Lackmöbel ohne Angabe ihrer Herkunft; der Ausdruck wurde bereits konventionell als Bezeichnung der Technik verwendet. Übrigens darf nicht unerwähnt bleiben, daß damals auch europäische Möbel nach China geschickt wurden, damit sie dort lackiert würden; dieses Verfahren kam freilich immer mehr aus der Übung, nachdem man in Europa eine dem echten ostasiatischen Lack einigermaßen ähnlich aussehende Fläche herstellen konnte. Da man den echten chinesischen Lack ohnehin nicht herstellen konnte, begnügte man sich mit einfachen Rezepten, die es sogar den Damen der Gesellschaft erlaubten, Lackmalereien als vornehmen Zeitvertreib anzufertigen (Pillement, «The Ladies Amusement of Whole Art of Japanning Made Easy», London um 1750).

1

Alter chinesischer Lackstuhl. Aus Cescinsky: «Chinese Furniture», London 1922

Ancienne chaise laquée chinoise  
Old Chinese lacquered chair

2

«Chinesischer» Stuhl von Thomas Chippendale  
Chaise «chinoise» de Thomas Chippendale  
"Chinese" chair by Thomas Chippendale

3

Stuhl von G. Rietveld  
Chaise de G. Rietveld  
Chair by G. Rietveld



Das Gemeinsame aller dieser Bemühungen, die symbolhaft in einem «chinesischen Fest» des französischen Hofes zu Neu-jahr 1700 gipfeln, ist die Absicht möglichst getreuer Aneignung Ostasiens; gerade in den mißverstandenen chinesischen Motiven auf Delfter Fayencen und in den ikonographischen Irrtümern auf englischen und französischen Lackmalereien spürt man den Willen zur genauen Kopie. Wir sind gewohnt, das zu vergessen, weil uns die Chinoiserien des Rokoko viel vertrauter sind, in denen sich freilich ein ganz anderer Geist ausdrückt.

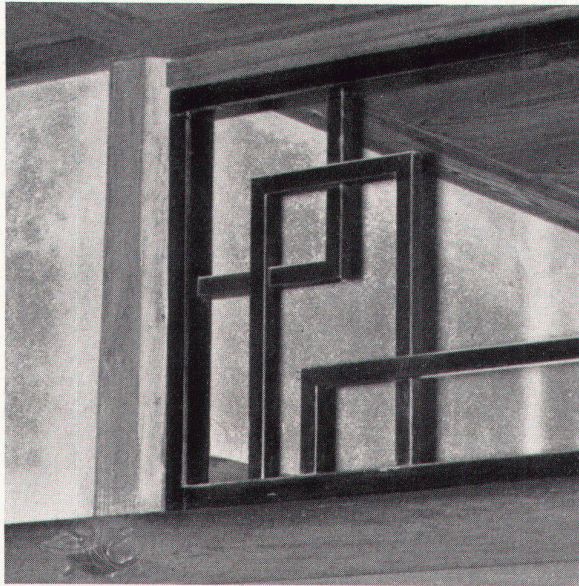
An der Schwelle zu dieser neuen Phase europäisch-ostasiatischer Begegnung steht das Ereignis der europäischen Neuerfindung des Porzellans: im Jahre 1709 kann Johann Friedrich Böttger endlich nach jahrelangen Versuchen August dem Starken ein Gefäß aus dem begehrten Material überreichen. 1710 wird die Meißener Porzellanmanufaktur gegründet. Nun ist es möglich geworden, auch technisch «vollkommene» Nachahmungen chinesischen Porzellans herzustellen; ihr künstlerischer Schöpfer ist der Maler J. G. Höroldt, dem sich später der Bildhauer J. J. Kändler zugesellt. Beide Künstler begründen den frühen Ruhm Meißener Porzellans. Doch jetzt zeigt sich – wie oft in der Geschichte –, daß materielle und geistige Prozesse nicht immer parallel verlaufen. Europa besaß nun das Geheimnis der Porzellanherstellung, aber die Entwicklung tendierte nicht mehr auf Imitation des Chinesischen. Wohl gibt es in den ersten Jahren nach der Gründung der Meißener Manufaktur viele Nachahmungen; dann aber geht der künstlerische Wille andere Wege. Ein freies Spiel mit ostasiatischen Motiven (wie sie sich die Phantasie des Europäers vorstellte!) und Formen setzt ein: Drachen, Pagoden, Schirme, bizarre Bäume, Gitterwerk und dergleichen werden in ein spätbarockes Stilganzes eingebaut, und was nach 1730 an solchen Dingen auf Stoffen, Lackpanneaux, Porzellan und in Buchillustrationen sein Wesen treibt, kann nur ohne Kenntnis des Vorhergehenden für gewollte Imitation oder Kopie gehalten werden. Man will jetzt gar nicht mehr ostasiatische Gegenstände nachahmen. Die Brüder Goncourt haben das mit ihrem berühmten Wort, China sei eine Provinz des Rokoko geworden, sehr treffend ausgedrückt. «China» wird jetzt in die Formensprache des Rokoko eingeschmolzen; das Fremdländische bleibt nur so weit erhalten, als es dem Kunstwerk einen spielerischen Reiz hinzufügt, nicht als ein hoher Gast aus wunderbarer Ferne. Was hat das nun alles mit dem wirklichen Osten zu tun? Lohnt es sich, diese «Spielereien» in unserem Zusammenhang zu erwähnen? Ja, denn wir glauben, daß in den «chinesischen Zimmern» des Rokoko mit ihren schimmernden Lackwänden, schwebend-asymmetrisch verteilten Malereien und zarten Seidenstoffen mehr vom Geiste östlicher Ästhetik lebendig geworden ist, als in den streng symmetrisch gestaffelten chinesischen Vasen und Tellern in den musealen «Porzellankammern» des 17. Jahrhunderts. Nicht daß der malerische Geist des Rokoko auf chinesischen «Einfluß» zurückzuführen wäre – dafür ist er zu weit von jedem möglichen unmittelbaren Vorbild entfernt –, aber mit Recht hat schon Richard Graul in seinem Büchlein über den Einfluß ostasiatischer Kunst auf Europa festgestellt: «Das extreme Rokoko ist ohne den Einschlag ostasiatischer Motive nicht denkbar und dankt gerade dem ostasiatischen Vorbild die konsequente Durchführung seiner ornamentalen Freiheitsgedanken.» Ohne dieses Element wäre das Rokoko wahrscheinlich der strengen Formsymmetrie von Renaissance und Barock verhaftet geblieben. Und es ist darum nicht zufällig, daß nach der Spätphase einer romantisch gefärbten China-Begeisterung und einer kurzen Episode der Mischung mit klassizistischen Elementen – William Chambers baute 1750 bis 1759 in Kew Garden einen chinesischen Turm zusammen mit klassizistischen Häusern – der Klassizismus und das Empire den künstlerischen Dialog mit Ostasien vorläufig abbrechen ließen.

Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es wieder zu einer neuen Begegnung des Westens mit Ostasien, diesmal endlich direkt mit Japan, das früher, von Europa aus gesehen, immer im Schatten Chinas gestanden hatte. Die bekannte Flottenaktion des Kommodore Perry öffnete das Land mit einem Schläge der Welt, von der es sich über zweihundert Jahre lang in selbstgewählter Autarkie abgeschlossen hatte. Dem ersten Handelsvertrag Japans mit den USA im Jahre 1854 folgten bald weitere mit Großbritannien, Rußland, Holland, Frankreich und Preußen. Diese außenpolitischen Ereignisse lösten schließlich schwere innere Wirren aus, die 1868 die Herrschaft der Shoguns brachen und mit der Rückkehr des Kaisers zur weltlichen Macht die Ära Meiji («Aufgeklärte Regierung») eröffneten.

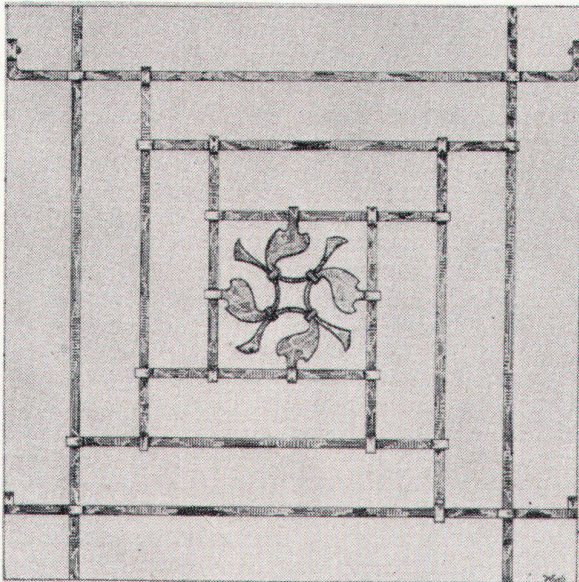
Es ist nun bezeichnend, daß dieser plötzliche Eintritt Japans in die Weltpolitik die Kenntnis seiner Kultur im Westen zunächst keineswegs förderte, ja sogar eher hemmte. Schon 1862 und 1873 nahm Japan an den Weltausstellungen von London und Wien teil, wo es sich dem Westen bewußt in einer Weise darstellte, die von seiner alten Kulturtradition kaum ein richtiges Bild geben konnte. Erst 1878 und dann vor allem 1900 gelangten Werke altjapanischer Kunst an die Pariser Weltausstellungen. Heute sehen wir ein, wie sinnvoll und überlegt diese Auswahl für die Augen eines europäischen Publikums getroffen war, dessen im Historizismus befangener Geschmack wohl gefallen an den reich bemalten Satsuma-Vasen finden konnte, vor der herben und kargen Schönheit altjapanischen Steinzeugs aber verständnislos geblieben wäre.

Wirklich wichtig für die europäische Kunst wurde aber etwas anderes, das schon nach 1856 aus Japan zu uns gelangte: der Holzschnitt. Diese Zeugnisse einer lebenswürdigen bürgerlichen Kunstübung waren durchaus nicht für europäische Augen und darum zuerst auch gar nicht für den Export bestimmt. Ihre ästhetische Entdeckung geschah ganz zufällig. 1856 war dem mit Degas befreundeten Stecher Bracquemond ein Heftchen mit Holzschnitten von Hokusai in die Hände gefallen, das als Packmaterial in einer Porzellansendung gedient hatte. Begeistert zeigte er es überall herum und erntete mit seiner Entdeckung bei den befreundeten Künstlern Beifall. Die weiteren Etappen dieser Entdeckung sind ziemlich bekannt: Manet, Monet, Whistler, Degas, Van Gogh, Gauguin und viele andere Maler wurden zu begeisterten Sammlern japanischer Holzschnitte, in denen sie eine Bestätigung ihres eigenen künstlerischen Weges sahen; in ihren Diskussionen und Briefen ist immer wieder die Rede von Hokusai, Utamaro und Hiroshige (Van Gogh kopierte mehrmals nach Hiroshiges Edo-Serie), die japanische Kunst wird von den modernen Malern geradezu als Bundesgenosse ihrer Bestrebungen angerufen; ja durch ihr Studium lerne man erst richtig die europäische moderne Kunst verstehen, heißt es in einem Brief Van Goghs vom April 1888 an die Schwester. Und nicht nur die Künstler, auch Kunsthistoriker berufen sich auf die Japaner als ihre Kronzeugen. Louis Gonse, dem wir die erste Kunstgeschichte Japans verdanken – sie erschien 1888 in Paris –, erklärt in einem Vortrag: «Si j'en juge par moi-même, je suis forcé de reconnaître que le culte de l'art japonais m'a ouvert des horizons nouveaux sur l'esthétique européenne, et plus j'ai pratiqué l'art du Japon, mieux j'ai compris les grandes et belles œuvres de nos artistes...» Gleichzeitig verbreitet sich seit den achtziger Jahren immer mehr die Kenntnis altjapanischen Kunstgewerbes durch die großen Sammlungen von Kennern, unter denen Cernuschi und Bing als die bedeutendsten Wegbereiter für ein tieferes Verständnis japanischer Kunst wirken. 1883 findet in Paris eine große «Exposition de l'art ancien du Japon» statt; 1889 wird das Musée Guimet gegründet; im British Museum und im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg werden japanische Abteilungen aufgebaut. Es darf hier aber auch nicht verschwiegen werden, daß

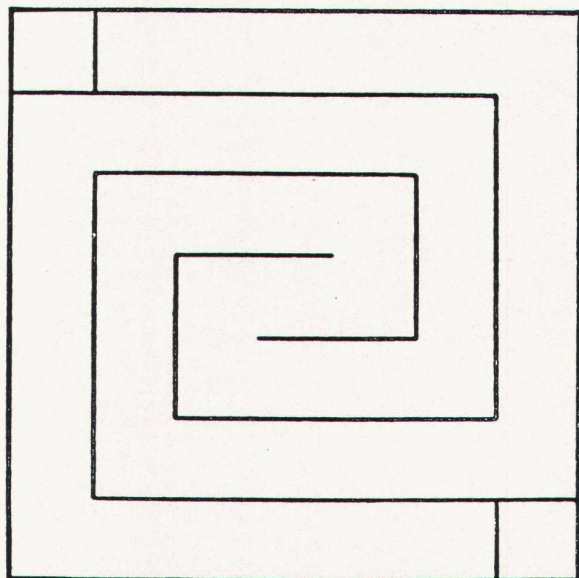




4



5



6

in diesen Jahren sich auch ein modischer Japonismus auf niedrigerer Ebene ausbreitete, ein von der Dekorationsindustrie banalisiertes «Tapezierer-Japan» – wie hätte es anders sein können? Solche Erscheinungen stellen sich ja im Gefolge künstlerischer Strömungen regelmäßig dort ein, wo sich ihrer eine modisch orientierte Industrie bemächtigt. Wesentlich bleibt, daß das Vorbild der japanischen Kunst mit ihren hellen Farben, ihrer Flächigkeit, ihrem spannungsreichen Spiel asymmetrisch verteilter Formen und ihrem lebendigeren Naturgefühl wie ein Katalysator auf die Entwicklung der abendländischen Kunst wirkte. Von der Malerei dehnte sich dieser Einfluß gegen die Jahrhundertwende auf die Plakatkunst eines Toulouse-Lautrec, eines Beardsley, eines Bradley und anderer aus. Die europäische Keramik, durch ornamentüberladene, historistische Formen auf einem künstlerischen Tiefpunkt angelangt, erfuhr durch das Beispiel japanischer Chanoyu-Gefäße eine Wiederbelebung sondergleichen; zu den Künstlern, die sich, von Japan angeregt, auf die technischen und formalen Grundlagen ihres Metiers wiederbesannen, gehörten unter anderen Delaherche, Bigot, Lachenal und Dalpayrat. Ihre Steinzeuggefäße bezeichnen einen Wendepunkt keramischen Schaffens. Es wäre nicht schwer, diese Aufzählung um weitere Beispiele des klärenden, helfenden Einwirkens auf die Entwicklung der europäischen Moderne zu vermehren; sie würden dem Gesagten nichts grundsätzlich Neues hinzufügen.

Zuletzt stellt sich die Frage nach der Bedeutung Japans für unsere Gegenwart. Ihre Beantwortung kann sich im Rahmen dieser knappen Übersicht nur auf wenige Stichwörter beschränken. Es wäre davon zu sprechen, welche Bedeutung der Osten für Amerika hat, das mit seiner pazifischen Küste Asien zugewandt ist. In der modernen Malerei der USA, die seit einigen Jahren das Bild der westlichen Kunst so entscheidend mitzuformen beginnt, drückt sich diese geographische Nähe auch in einer geistigen Affinität aus: Mark Tobey begegnete 1934 in Shanghai und in Japan der ostasiatischen Kalligraphie, und es ist nicht zufällig, daß Sam Francis zwei große Weltreisen nach Japan, Siam und Indien unternommen hat. Das Erlebnis östlicher Kunst zeigt sich bei diesen Künstlern gewiß nicht in einer formalen «Abhängigkeit» ihres Schaffens etwa von zenbuddhistischer Malerei, aber eine Verwandtschaft der inneren Haltung und des künstlerischen Entstehungsprozesses mit derjenigen asiatischer Werke wird – besonders bei Tobey – spürbar.

Und noch auf einem anderen Gebiete hat der Westen begonnen, Japan zu entdecken: auf dem der Architektur. Frank Lloyd Wright und Bruno Taut waren die ersten, die auf ihre Formtradition hinwiesen und sich in ihrem Prinzip des genormten Grundmaßes, des offenen Grundrisses und der vom Innenraum her verstandenen beweglichen Konzeption bestätigt fühlten. Aus gänzlich anderen technischen, gesellschaftlichen und geistigen Voraussetzungen entstanden, kann die altjapanische Architektur sicher nicht unmittelbar als Vorbild dienen. Aber wir empfinden die Notwendigkeit, etwas von ihrem Geiste in verwandelter Form in die Zukunft hinüberzueretten.

1-6  
Aus der Fülle des Materials, das zu diesem Artikel abzubilden wäre, wählten wir ein lineares Motiv, das gewissermaßen stellvertretend aufgefaßt werden soll

4  
Geometrisiertes Schriftzeichen aus der Villa Katsura  
Stylisation géométrique d'un idéogramme de la Villa Katsura  
Geometrised characters from the Katsura villa

5  
Fenstergitter von Paul Hankar, 1893  
Treillis de fenêtre par Paul Hankar, 1893  
Lattice window by Paul Hankar, 1893

6  
Signet von Frank Lloyd Wright