

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 49 (1969-1970)
Heft: 7

Artikel: Kunstschatze aus Japan
Autor: Speich, Klaus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162337>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.02.2026

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

der Exaltiertheit, sondern in jener vollkommenen Verzagtheit, die aus purem Selbstschutz und durchsichtig genug immer neue Fiktionen produziert.

Die ansprechende Leistung des Ensembles verdient den Beifall, den das Publikum bereitwillig spendet. Aber auch wenn sich die Inszenierung Kraft-Alexanders zu den Musikfestwochen 1969 sehr wohl sehen lassen darf, wenn sie sehr wohl den Vergleich mit früheren Inszenierungen zu diesem Anlass aushält und vielleicht sogar mit Auszeichnung besteht – problematisch bleibt die Funktion des Theaters in diesem Fall nach wie vor. Ich frage mich, ob es nicht Möglichkeiten gäbe, die es rechtfertigen, aus dem Schema auszubrechen. Wäre Luzern nicht, mehr als jede andere Schweizer Stadt, dazu berufen, die Tradi-

tion des Welttheaters wieder aufzunehmen? Des Welttheaters in der besonderen Ausprägung, wie sie zum Beispiel Renwart Cysat verkörpert. Man braucht ja, wenn man die «Nähe» Salzburgs fürchtet, nicht durchaus Hofmannsthal zu spielen. Es ist nur so, dass eine Aufführung wie «Endstation Sehnsucht» (ausserhalb des Zusammenhangs eines Spielplans, isoliert als Beitrag des Stadttheaters zu den Musikfestwochen) ebenso wie jede andere konventionelle Aufführung, die sich etwa noch denken liesse, niemals die Überzeugungskraft erreichen könnte wie eine kluge und ganz bewusste Neubelebung der Traditionen, die ein Hans Salat, Zacharias Bletz und vor allem Renwart Cysat begründet haben.

Lorenzo

KUNSTSCHÄTZE AUS JAPAN

Zur Ausstellung im Zürcher Kunsthause

Gewiss ist die Schau «Kunstschatze aus Japan», die noch bis zum 19. Oktober im Zürcher Kunsthause zugänglich bleibt, in den grösseren Rahmen einer Reihe von Veranstaltungen einzuordnen, mit denen dieses Institut seit mehreren Jahren das künstlerische Schaffen aussereuropäischer Kulturreiche zur Darstellung gebracht hat. Dennoch nimmt – wie mir scheint – gerade diese Darbietung eine Sonderstellung ein, spürt sich doch der europäische Betrachter bei aller Fremdartigkeit der präsentierten Werke von etwas Verwandtem angerührt. Er empfindet bereits nach einem ersten Rundgang die Spiegelung einer «Kunstgeschichte» in jenem engeren und strengeren Sinn, wie sie ihm aus der Auseinandersetzung mit dem eigenen künstlerischen Erbe vertraut ist. Er findet sich also nicht in erster Linie mit der ethnographisch zu erfassenden, anonymen formschöpferischen Leistung eines fernen Kul-

turaums konfrontiert, sondern vielmehr mit den Zeugnissen einer vielhundertjährigen Tradition, die den «Kunst»-Charakter des Geschaffenen in einer konsequenten Weise bewusst definiert hat, wie das bei uns wohl nur in der Zeit des Hellenismus und dann wieder seit der Renaissance der Fall war. Diese Tradition, die bezeichnenderweise von früh an die Begriffe des «Kenners» und des «Sammlers» mitbedingte, lässt die japanische Kunstgeschichte über weite Epochen hin geradezu als Künstlergeschichte interpretieren.

Nun ist aber der sichtende und bewahrende Anteil der Kenner und Sammler am Bild dieser Kunstgeschichte in der Zürcher Ausstellung noch besonders betont dadurch, dass sämtliche gezeigten Werke aus japanischem Besitz stammen und Leihgaben einerseits des kaiserlichen Hofes, staatlicher Institutionen sowie einer Reihe von Museen und bedeutender Privatsamm-

lungen, andererseits der wichtigsten Kultstätten des Reiches sind. Mit Ausnahme der durch die Archäologie erschlossenen Zeugnisse der Prähistorie (die nur 13 von insgesamt 116 Nummern des Katalogs beanspruchen) handelt es sich also durchwegs um Arbeiten, die – meist schon seit ihrer Entstehungszeit – vom Kaiserhaus, von der Aristokratie und von den Würdenträgern der Religionen als «klassische» Ausprägungen einer «hohen» Überlieferung empfunden wurden.

Damit ist angedeutet, was im Kunstmuseum nicht gezeigt wird: «Hohe» Überlieferung bedeutet ja hier im soziologischen Sinn, dass diese Kunst das Selbstverständnis der adeligen und priesterlichen, später auch der grossbürgerlichen Bildungsschicht verwirklichte und mithin wesentlich geprägt war von einer immer wieder erneuten Auseinandersetzung mit der chinesischen Kultur. Der ganze weite Bereich der japanischen «Volkskunst», jene Formwelt, die aus den Bedürfnissen des Brauchtums von Bauern, Handwerkern und Kriegern gewachsen ist, wurde aber ausgeklammert. Gerade sie könnte jedoch sehr oft die innere Notwendigkeit verstehen lassen, mit der bei einer neuen Begegnung mit dem Chinesischen die Assimilation und Umformung des festländischen Vorbilds erfolgte. Ausserdem müsste ihre Anschauung jenen befremdlichen Eindruck eines abrupten Bruchs zu Beginn der geschichtlichen Epoche, der sich jetzt einstellt, verhindern: die Unbekümmertheit zugriffiger plastischer Erfindung, welche die Terrakotten der letzten prähistorischen Phase (Tumulus-Periode) kennzeichnet, lebt in ihr als Substrat der japanischen Kultur weiter. Dass ihre in gewissem Sinn «geschichtlosen» Ausformungen nicht ins Blickfeld des japanischen Kenners rücken, wäre ein Beleg mehr dafür, wie sehr dessen Verhältnis zum bildnerischen Erbe kunsthistorisch ausgerichtet ist. Es stellt sich dabei die Frage, ob es wohl einer unbewussten Inkonsiquenz oder einer Konzession der japanischen Veranstalter entspringt, dass sie überhaupt die prähistorischen Zeugnisse miteinbezogen haben. Zur Gegenwart hin

wurde jedenfalls rigoros die ganze Phase einer langsamem Adoption abendländischer Formen nicht mehr zur hohen Tradition japanischer Kunst gerechnet und weg gelassen. Ebenfalls weggelassen ist übrigens jener weite Bereich, der zuerst fruchtbare Impulse in der anderen Richtung, also von der japanischen in die europäische Kunst hinein, ausgelöst hat: nämlich der Farbholzschnitt. Dass seine Hauptwerke hier eher als bekannt vorausgesetzt werden können, mag die Überlegung der Kunsthäusleitungen sein. Ob bei den japanischen Betreuern wohl auch das Gefühl mitgespielt hat, dass in der Kunst des «Ukiyo-e» die Grenzen zur Volkskunst und ihrer Drastik fliessend sind?

Gerade die Vermeidung jeglicher Drastik scheint mir nämlich eine wesentliche Konstante dieser Hochkultur zu sein, die sich zu allen Zeiten das Ideal der Verhaltenheit, Beherrschung und Sammlung als Massstab setzte. Wenn eine Erfindung wie der expressive Triumph des Dämonenbezwingers Tamon-ten in einer Skulptur des 12. Jahrhunderts diese Behauptung zunächst zu widerlegen scheint, wird man schnell inne, dass sich hier eine ritualisierte Gebärde und maskenhafte Mimik repräsentiert, also doch wieder eine Spielart regelhafter Beherrschung mit Beziehungen zum Bereich des Theaters. Allerdings lässt sich nicht verkennen, dass ein Zug zum drastisch Phantastischen oder derb Realistischen als heimlicher Gegenpol des hohen Ideals immer latent gegenwärtig bleibt und eine schöpferische Spannung erzeugt. Ihr verdanken vor allem jene Werke ihren lebendigen Charme, in denen sich ein episch-erzählerisches Element ohne einengende theologische Rücksichten verwirklichen durfte: die Querrollen-Male reien der Gattung «Yamato-e». Im Grunde nehmen diese Darstellungen jedoch allein schon vom äusseren her eine Sonderstellung ein. Sie sind auf Bildfolge, auf Handlungsablauf, also auf ein dynamisches Konzept ausgerichtet. Ist es aber nicht vielmehr die Verdichtung ausgewogener Zuständlichkeit, die den Hauptzug der japanischen Kunst bestimmt? Einer Zuständlichkeit,

die beim Betrachter die Bereitschaft voraussetzt für jene Versenkung, welche die Begegnung mit dem Kunstwerk für den japanischen Vornehmen immer war: ein Akt der Meditation.

Diese Sinngebung der Kunst kommt allerdings in einer Ausstellung westlichen Zuschnitts nur mittelbar zum Ausdruck. Sie bedingt die Isolierung des Kunstwerks als Einzelwesen und damit letztlich den räumlichen Rahmen der japanischen Architektur. In der Tat gibt es keine Kunstgattung und kaum ein einzelnes Stück in der künstlerischen Tradition dieses Landes, das nicht heimlichen oder offenen Bezug hätte zur sakralen oder profanen Architektur. Dass dieser Aspekt in der Temporärschau eines europäischen Museums nicht zur Darstellung gebracht werden kann, liegt auf der Hand.

Da aber der Akt der Meditation das innere Motiv dieser Kunst ist, bestimmt er nicht nur die nachschöpfende Versenkung des Betrachters, sondern in fast noch höherem Masse die eigentliche Schöpfung selbst. Das gilt sogar – oder vor allem? – für jene Werke, die scheinbar am ehesten einer blitzschnellen, spontanen Inspiration entsprungen sind, nämlich die faszinierenden Schriftrollen der Zen-Priester, die in ungeschlachtem, raschem Auftrag Schriftzeichen zu ungeheuer spannungsvollen Gebilden fügen. Es war wohl eines jener grossartigen und fruchtbaren Missverständnisse der Kunstgeschichte, das die Maler des amerikanischen «action painting» diese Schriftbahnen bei der begeisterten Entdeckung als eine Art «écriture automatique» lesen liess; erweisen sie sich doch im Zusammenhang dieser Ausstellung als endliche Entladungen einer langanhaltenden Spannung und Konzentration, die bei der Niederschrift unter vollständiger Kontrolle jede Schlaufe, jeden Schatten so und nicht anders setzen liess.

Meditation, Sammlung, Beherrschung – das sind Grundeigenschaften im schöpferischen Genius der Japaner, die mit erstaunlicher Konstanz über mehr als ein Jahrtausend hin ihre unangefochtene Geltung bewahrt haben und letztlich auch heute noch

das innerste Wesen dessen ausmachen, was japanische Künstler zur Weltkunst unserer Gegenwart beitragen. Wäre es ihr Walten allein, wäre es nur gerade die spezifisch japanische Formensensibilität, die sich in den Werken der Zürcher Ausstellung zum Ausdruck brächte, dann könnte diese nicht jenen intensiven Eindruck der Spiegelung einer klar fassbaren Kunstgeschichte vermitteln. Geschichte bedingt Wandel: Wandel der Ideen, der geistigen Haltung, des Lebensgefühls; Wandel der gesellschaftlichen Verhältnisse und politischen Konstellationen; Wandel der wirtschaftlichen und technischen Möglichkeiten. Japan hat diesen Wandel mannigfach erfahren, und er manifestiert sich in den Kunstwerken der Epochen, wenn auch – gemessen an den hektischen Brüchen und Schüben der europäischen Kunstgeschichte – eigenartig verhüllt und gemildert durch die zähe Macht der Konstanz.

Ungemildert freilich und von wahrhaft revolutionärem Ungestüm nimmt sich der Beginn dieser Geschichte aus. Ein faszinierendes Phänomen: Mit dem Einströmen des Buddhismus um 600 ist – ohne Vorspiel oder Auftakt – auf einen Schlag dessen ganze Bildwelt da, und nach spätestens drei Generationen finden wir das Inselreich bereits als eine der schöpferischen Hauptprovinzen des internationalen T'ang-Stils in Ostasien wieder. Seine Stellung ist so bedeutend, dass wir aus seinem Schaffen eine gültige Anschauung der Leistung dieser Zeit gewinnen können, da in China selbst die Buddhistenverfolgung des 9. Jahrhunderts unzählige Werke vernichtet hat. Dieser Aufstieg innert eines Jahrhunderts von einer urtümlich prähistorischen Zivilisation zum mitschöpferischen Glied einer reifen (nicht etwa archaischen!) Hochkultur findet wohl nirgends in der Kunstgeschichte eine Parallel. Ist es ein Zufall, dass das lediglich an den Aufstieg Japans vom mittelalterlichen Feudalstaat unter die imperialistischen Industriemächte des ausgehenden 19. Jahrhunderts denken lässt?

Das zweite Phänomen, das mich besonders fasziniert hat, ist der Modellfall

einer «Renaissance» (wie man das mit unseren Begriffen wohl bezeichnen müsste): Die Kamakura-Zeit des 13. Jahrhunderts brachte als Grossaufgabe für die Künstler des Reichs die Restaurierung der kurz zuvor durch Krieg versehrten Tempel von Nara und ihrer Bildwerke. Dies führte zu einer Wiederbelebung der ein halbes Jahrtausend zurückliegenden Formwelt der T'ang-Zeit. Zugleich knüpften sich nach 300 Jahren der Abschliessung neue Beziehungen zur chinesischen Kultur, intensiviert noch durch die Zuwanderung chinesischer Gelehrter und Künstler auf der Flucht vor den Mongolen. Dies zusammen begründete den männlichen, strengen Stil eines (relativen) Realismus unter den Minamoto-Shōgunen. Man fühlt sich

wirklich erinnert an das Italien der Frührenaissance mit seinen Condottieri, seinen archäologischen Interessen und den neuen Beziehungen zur Kultur des von den Türken bedrängten Byzanz.

Damit sei nicht etwa auf eine Parallelität der Kunstgeschichte Europas und Japans hingewiesen; sie existiert nicht. Dass ähnliche Bedingungen zu vergleichbaren Abläufen führen, ist zwar eine fesselnde Erscheinung. Im ganzen aber folgt die Entwicklung in Japan eigenen Gesetzen. Dass wir sie aufspüren und studieren können, und zwar durchwegs in Hauptwerken, die sonst nur in der Literatur zugänglich sind, ist ein unschätzbares Verdienst der Zürcher Ausstellung.

Klaus Speich

RADIERUNGEN REMBRANDTS IM ZÜRCHER MURALTENGUT

Vor 300 Jahren ist, von den Zeitgenossen fast vergessen, der niederländische Maler Rembrandt Harmensz van Rijn gestorben. Mehrere Museen nehmen das Datum zum Anlass, sich mit seinem Schaffen auseinanderzusetzen. Mit Nachdruck sei hier hingewiesen auf eine bedeutende Ausstellung, mit der in Zürich ein wesentlicher Teil seines Lebenswerks präsentiert wird.

Es ist wohl einer breiteren Öffentlichkeit kaum bewusst, dass der Bund Eigentümer einer international bedeutenden Kollektion von Rembrandt-Radierungen ist. Mit wenigen Ausnahmen sind in der graphischen Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule alle Blätter des Gesamtœuvres vertreten, und zwar in gutem, zum Teil sogar sehr gutem Zustand. Von einigen der Drucke besitzt Zürich bessere Exemplare als selbst das Rijksprintenkabinet in Amsterdam. 1956 wurde – aus Anlass des 350. Geburtstags – diese Sammlung zuletzt in der Galerie der ETH ausgestellt. In diesem Jahr nun konnte in Zusammenarbeit mit der Stadt Zürich eine Auswahl von immerhin 132

Nummern in den Räumen des Muraltengutes zu einer Schau vereinigt werden, die noch bis zum 12. Oktober dem Publikum offensteht.

Eigentümlich, was nur schon der Wechsel von den zweckgerichteten Ausstellungskojen ins möblierte, belebte Interieur eines aristokratischen Hauses zu bewirken vermag! Der didaktische Charakter, der der letzten Ausstellung ohne alle Absicht anhaftete, ist vergessen. Die Werke beginnen zu leben und zu atmen, da sie nun nicht mehr in einem ausgesparten Reservat der Gesellschaft zelebriert werden, sondern scheinbar mitten ins Leben einbezogen sind (dass das in diesem Fall auch nur eine Fiktion ist, steht auf einem anderen Blatt).

Um so intensiver ist aber der Eindruck von Echtheit und Unmittelbarkeit, der von den frischen Proben der Radiernadel Rembrandts oft soviel selbstverständlicher ausgeht als von einem nachgedunkelten, von fremder Hand restaurierten Gemälde. Die getroffene Auslese deutet in gültigen Proportionen die Spannweite und Fülle des