

Sôetsu Yanagis *Mingei*-Bewegung im Hinblick auf die Interkulturalität

Tanehisa OTABE

Einleitung

Sôetsu Yanagi (1889-1961)¹ ist als Gründer der sogenannten *Mingei*-Bewegung bekannt. *Mingei* ist ein Begriff, den Yanagi selbst 1925 schuf und bei welchem es sich um eine Abkürzung von Minshû-teki-Kôgei handelt, zu Deutsch volkstümliches Kunstgewerbe. Ursprünglich verwendete Yanagi hierfür im Englischen den Ausdruck *folk art*, führte jedoch später ein anderes englisches Wort, seine eigene Wortschöpfung *folk craft*, ein, um irreführende Nebenbedeutungen des Begriffs *art* zu vermeiden.

Die Entstehung des Begriffs *Mingei* setzt die Entdeckung der Bedeutung des traditionellen namenlosen Handwerkers gegenüber dem namhaften Genie voraus und bringt die Verneinung der Sichtweise mit sich, ausschließlich die Werke von hervorragenden genialen Künstlern verkörperten die Kunst. Eine Kritik an der modernen westlichen Kunstauffassung liegt seiner *Mingei*-Theorie zugrunde. Jedoch stand Yanagi der westlichen Moderne nicht von vornherein negativ gegenüber. Zuerst war er, wie die meisten Zeitgenossen, stark von der westlichen Kultur beeinflusst. Erst nach deren Aneignung begann er damit, sich mit der westlichen ästhetischen Theorie auseinanderzusetzen und das traditionelle Kunstgewerbe zu rehabilitieren. Die Begegnung mit der fremden Kultur also veranlasste Yanagi, diese mit der eigenen zu vergleichen und sich der Eigentümlichkeit der Letzteren bewusst zu werden.

Was heißt nun Vergleich auf dem Gebiet der Kultur? Es sei gesetzt, dass eine Person (P1), die der Kultur A gehört, der Kultur B begegnet. Sie nimmt sofort einige Unterschiede zwischen A und B wahr und misst den Abstand zwischen A und B aus ihrem eigenen Blickwinkel, d. h. gemäß dem Maßstab von A. Ein solcher eingleisiger Vergleich ist eine natürliche Haltung, die aber oft zur Verabsolutierung der eigenen Kultur führt. Diese wird erst dann vermieden, wenn der Person P1 eine der Kultur B angehörige andere Person (P2), die den Unterschied zwischen B und A aus ihrem eigenen Blickwinkel betrachtet, gegenübertritt und ein ständiges Gespräch zwischen den beiden Personen stattfindet.

Wie verhielt es sich nun, als Yanagi der europäischen Kultur begegnete, nämlich am Anfang des 20. Jahrhunderts, als Japan sich mit der Modernisierung bzw. Europäisierung befasste? Damals wurde die europäische Kultur von den meisten Japanern als ein Vorbild angesehen. Die damaligen Intellektuellen in Japan bemühten sich also, sich an die europäische Kultur zu assimilieren. Die Person P1 betrachtete in diesem Fall die eigene Kultur A als etwas Veraltetes und zielte darauf ab, sich mit der Kultur B zu identifizieren. Ein solcher Prozess ist als Akkulturation zu bezeichnen. Akkulturation ist ein Einwegvorgang, in dem sich die Minderheitengruppe - die eigene Kultur verleugnend - halb zwangsweise, halb freiwillig die Kultur der Mehrheit aneignet.² Der junge

¹ Sein Vorname wird ursprünglich Muneyoshi ausgesprochen, aber allgemein gebräuchlich ist die sinojapanische Kan-on-Lesung Sôetsu.

Yanagi zählte zu den Intellektuellen, die, für Europa eingenommen, dafür eintraten, sich der europäischen Kultur zu akkulturieren. Aber in den 20er Jahren wurde sich Yanagi der eigenen Tradition bewusst, die seit dem Beginn der Modernisierung in Vergessenheit geraten war. Was tat Yanagi? Kehrt er der europäischen Kultur (B) den Rücken und ging in die eigene Kultur (A) zurück? Die Sache ist nicht ganz so einfach.

Hier möchte ich darauf zurückkommen, was der Begriff Vergleich bedeutet. Gesetzt, dass man A mit B vergleicht und zwischen beiden einen bis dahin nicht beachteten Zusammenhang entdeckt. A und B werden durch das, was beiden gemeinsam ist (C), miteinander in Beziehung gesetzt. Dieses Mittelglied C wird oft „terminus medius“ bzw. „tertium comparationis“ genannt. Je größer die Entfernung zwischen A und B wird, desto schwieriger wird es, C zu finden. Vico, einer der Vorläufer der Kulturphilosophie, erklärt das „ingenium“ (zu Deutsch: Witz), d. h. das Vermögen, einen „terminus medius“ zu entdecken, wie folgt:

[...] man [hat] den in den Schulen als *terminus medius* bezeichneten Beweisgrund einer Sache *argumen* oder *argumentum* genannt. [...] Der Ausdruck *argumen* aber hat dieselbe Herkunft wie die Bezeichnung *argutum* oder „geschärft.“ *Arguti* oder „geschärft“ sind jene, die zwischen weit auseinanderliegenden und sehr verschiedenen Sachverhalten irgendeinen Ähnlichkeitsbezug entdecken, in dem diese Sachverhalte miteinander verwandt sind [...]. Ebendies ist das Kennzeichen des *ingenium* und kann „Scharfsinnigkeit“ genannt werden. Daraus erhellt, dass es zur Kunst des Findens [von Neuem] des *ingenium* bedarf [...].³

So gesehen ist der Vergleich ein kreativer Vorgang und erschafft etwas Neues. Gesetzt, dass die Person P1 ihre einheimische Kultur A mit der fremden Kultur B vergleicht. Der Vergleich wird dann kreativ, wenn die Person P1 nicht eingleisig von A her B beurteilt, sondern ein neues Mittelglied C findet und von C her sowohl A als auch B neu bewertet. Das Vergleichen ist also auch ein Verglichenwerden.

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, ist Yanagis *Mingei*-Bewegung nicht eine einfache Rehabilitation der traditionellen Handarbeit, sondern setzt eine Begegnung und Auseinandersetzung mit der europäischen Kultur und insofern schon ein Zusammenwirken der beiden Kulturen A und B voraus. Er kehrte also nicht von B zu A zurück, sondern fand einen neuen Begriff C. Insofern ist seine *Mingei*-Theorie als ein Beispiel der Interkulturalität zu betrachten.⁴

Oft ist auf den Widerspruch hingewiesen worden, dass Yanagi einerseits namenlosen Handwerkern Bedeutung beimaß und ferner die Wiederbelebung der Zunft anstrebte, jedoch zugleich namhafte und künstlerische Handwerker, wie z. B. Shôji Hamada, Kanjirô Kawai oder Kenkichi

² Zum eingleisigen Charakter der Akkulturation siehe Franz M. Wimmer, *Interkulturelle Philosophie. Geschichte und Theorie*, Bd. 1, Wien 1989, S. 91.

³ Giambattista Vico, *Liber metaphysicus (De antiquissima Italorum sapientia liber primus)*, 1710. Übersetzt von Stephan Otto, München 1979, S. 135.

⁴ Zum Unterschied zwischen Interkulturation und Akkulturation siehe Ram Adhar Mall, *Philosophie im Vergleich der Kulturen*, Darmstadt 1995, S. 99.

Tomimoto, hoch schätzte.⁵ Diese auf den ersten Blick widersprüchlichen Aspekte seiner Haltung ergeben sich aber m. E. daraus, dass der Begriff *Mingei* von der europäischen Moderne geprägt ist.

Yanagi war nicht nur Vertreter des *Mingei*. An der philosophischen Fakultät der Universität Tokio studierte er Psychologie. Unzufrieden mit dem Lehrbetrieb, distanzierte er sich von den akademischen Einrichtungen.⁶ Er folgte seiner Neugier und veröffentlichte 1914 *William Blake* sowie 1919 *Religion und Wahrheit*, 1931 gründete er die Zeitschrift *Blake und Whitman*. Mit seinen breit gefächerten Interessen zählte Yanagi zu den herausragenden Intellektuellen seiner Zeit.⁷ Deshalb wäre es falsch, Yanagi ausschließlich als *Mingei*-Theoretiker zu betrachten. Dennoch reflektiert Yanagis *Mingei*-Begriff viele seiner anderen Theorien: seine Sozialtheorie zu „Zünften“ und „Kooperation“, seine anthropologische Theorie zum Verhältnis zwischen Mensch und Gefäßen (neben anderen Werkzeugen) sowie seine ästhetische Theorie zu „Form“ bzw. „Muster“. Viele Thesen Yanagis fließen in die *Mingei*-Theorie ein, so dass diese als zentraler Punkt seiner vielfältigen Aktivitäten bezeichnet werden kann.

Im Folgenden soll Yanagis Tätigkeit als *Mingei*-Theoretiker im Hinblick auf die Interkulturalität erörtert werden.

1. Yanagis Ausgangspunkt

Yanagis Begabungen traten schon frühzeitig in Erscheinung. Als 1910 die Zeitschrift *Shirakaba* (Birke) ins Leben gerufen wurde, gehörte auch Yanagi, der gerade erst seinen Abschluss am Gakushûin-Gymnasium gemachte hatte, zu den Gründungsmitgliedern. Er steuerte viele Artikel bei, vor allem über Kunst, Religion und Philosophie. In seinem Artikel „Revolutionäre Maler“ (1912), veröffentlicht noch während seines Studiums an der Universität Tokio, kommen seine

⁵ Chûichi Miyake, der sämtliche namentlich gekennzeichneten Werke aus dem Nihon Mingeikan (Japan Folk Crafts Museum) zu entfernen forderte, verließ Yanagi und gründete eine eigene Organisation.

⁶ Yanagi war auch als Hochschulangehöriger sehr aktiv: Professur an der Tôyô-Universität 1919 bis 1925, Dozent an der Dôshisha-Universität und Professur an der Fachakademie der Dôshisha-Mädchenschule 1925 bis 1929, Professur an der Senshû-Universität 1933 bis 1944; er lehrte zwischen 1929 und 1930 etwa ein halbes Jahr lang an der Harvard-Universität über *Mingei* auf Englisch. Jedoch waren seine parallelen Aktivitäten als Privatmann öffentlichkeitswirksamer: Gründung des *Nihon Mingeikan* 1936 und Übernahme der Leitung als Direktor.

⁷ Yanagi wurde im März 1889 geboren wie Tetsurô Watsuji, einer der wichtigsten Philosophen im modernen Japan. Beide studierten im selben Zeitraum (1910 bis 1913) an der philosophischen Fakultät der Universität Tokio und waren von 1920 bis 1922 als Professoren an der Tôyô-Universität tätig. Ferner haben beide gemeinsam, dass sie sich in ihrer Jugend für William Blake interessierten und in der zweiten Hälfte der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts der Bedeutung der östlichen Kunst gewahr wurden. Aber soweit ich weiß, knüpft Yanagi nicht direkt an Watsuji an. Ihr Verhältnis im Rahmen der japanischen Geistesgeschichte wird ein Thema künftiger Untersuchungen sein. Zu Watsujis Auseinandersetzung mit der europäischen Philosophie siehe Hans Peter Liederbach, *Martin Heidegger im Denken Watsuji Tetsurôs. Ein japanischer Beitrag zur Philosophie der Lebenswelt*, München 2001, Heinz Paetzold, „Tetsuro Watsujis Fudo und die interkulturelle Philosophie“, in: *Interkulturelle Philosophie*, hrsg. von Heinz Paetzold und Wolfdietrich Schmied-Kowarzik, Weimar 2007, sowie Tanehisa Otabe, „Die Entdeckung des ‚Japanischen‘ beim frühen Tetsurô Watsuji. Zur Hermeneutik der Kultur“, in: *Zusammenhänge. Jahrbuch für asiatische Philosophie*, hrsg. von Helmut Schneider, Bd. 1 (2006).

frühesten Gedanken deutlich zum Ausdruck. Unter „revolutionären Malern“ versteht Yanagi die Maler des sogenannten Postimpressionismus wie Cézanne, van Gogh, Gauguin und Matisse. Über diese Maler, an die er von einem Mitglied der Shirakaba-Gruppe, Saneatsu Mushanokôji, herangeführt worden war, schrieb er Folgendes:

Kunst reflektiert Persönlichkeit. Sie ist nichts anderes als ausgedrückte Individualität. Infolgedessen ist die Autorität der Kunst die der darin enthaltenen Individualität. [...] Das Ziel der Kunst liegt also nicht in der Schönheit, sondern im Ausdruck der Individualität. (I, 545-546)⁸

Dass Yanagi dabei die „Individualität“ in den Vordergrund stellt, spiegelt den damaligen Zeitgeist wider. Junzô Karaki (1904-80), ein der Kioto-Schule angehöriger Schriftsteller, vertritt in seinem Essay *Ein neuer Zugang zur gegenwärtigen Geschichte. Muster, Individualität und Existenz* (1949) die These, dass es in der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts einen Bruch bzw. eine Diskontinuität in der modernen japanischen Geschichte gebe, der mit der Meiji-Restauration 1868 begann. Karaki zufolge trat erst in diesem Zeitraum die neue, nach 1880 geborene Generation an die Stelle der früheren, noch unter dem Einfluss des vormodernen Systems ausgebildeten Generation und kritisierte das immer noch vormoderne und feudale System. In dieser Zeit verlor Karaki zufolge das aus der Edo-Zeit überlieferte „Muster“ an Wert - wobei „Muster“ die Übersetzung des japanischen Begriffs *Kata* ist, worauf später noch eingegangen wird -, und an seine Stelle trat die Idee der Individualität.

Ein typisches Beispiel sei Toyotaka Komiya (1884-1966), der sich mit Germanistik beschäftigte, aber vornehmlich als Schüler von Sôseki Natsume bekannt ist. 1911 veröffentlichte Komiya den Aufsatz „Über Nakamura Kichiemon“, wo er den Verdienst Kichiemons, eines zeitgenössischen Kabuki-Schauspielers, darin sah, „das Theater des *Musters* ins Theater des *Herzens* zu versetzen“, um dadurch die „Individualität“ des Schauspielers hervorzuheben.⁹

Auch die Mitglieder der Shirakaba-Gruppe, zu der Yanagi gehörte, repräsentierten diese „neuen individualitätsorientierten Intellektuellen“. Die Generation vor der Shirakaba-Gruppe hatte aus östlicher Tradition „den Westen gelernt“, weswegen sie stets damit ringen musste, zwischen Ost und West, den alten, feudalen japanischen und den modernen westlichen Werten, zu vermitteln, während dies für die Generation der Shirakaba-Gruppe, die unter dem Einfluss des westlichen Individualismus aufgewachsen war, nicht mehr galt. Die Shirakaba-Generation hatte also keine Schwierigkeiten, sich der europäischen Kultur zu akkulturieren. Sie glaubte daran, dass das Individuum, unabhängig davon, wo es geboren ist, direkt eine Stellung universeller Humanität einnehmen könne, und leugnete deshalb dabei die Mittlerrolle von Staat, Gesellschaft und Volk.¹⁰

⁸ Die Zitate stammen aus *Yanagi Sôetsu Zenshû* (Yanagi Sôetsu, *Gesamtwerk*), Tokio: Chikuma-shobô Verlag, 1980-1992, wobei sich die römischen Zahlen auf die Bandnummer und die arabischen auf die Seitenzahl beziehen.

⁹ Toyotaka Komiya, „Über Nakamura Kichiemon“, in: *Neuer Roman* (Shin-Shôsetsu), Jg. 16 (1911), S. 86, 88.

¹⁰ Junzô Karaki, *Ein neuer Eingang zur gegenwärtigen Geschichte*, Neuausgabe, Tokio 1963, Chikuma-shobô, S. 36.

Karakis Charakterisierung der Intellektuellen in der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts scheint auf Yanagi in der damaligen Zeit zuzutreffen.¹¹

Allerdings setzt „Individualität“ bzw. „Persönlichkeit“ im Yanagis Sinne nicht den modernen Dualismus von Subjekt und Objekt voraus. Yanagi schreibt weiter:

In welchem Zustand ist aber dann unser ganzheitliches Dasein als erfüllt zu bezeichnen? Kurz und prägnant formuliert wäre dies der Fall bei der Erfahrung der Realität. Die Erfahrung der Realität bedeutet den Zustand des Bewusstseins, in dem Wissen, Fühlen und Wollen ineinander verschmelzen und diese Erfahrung dem Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt entzogen ist. (I, 546)

Yanagis Wortwahl erinnert uns an *Forschung des Guten* (Zen no Kenkyû)¹² (1911) von Kitarô Nishida (1870-1945), Gründer der Kioto-Schule und einer der Lehrer Yanagis am Gymnasium. In *William Blake* (1914), veröffentlicht zwei Jahre später als der Aufsatz „Revolutionäre Maler“, verdeutlicht Yanagi seine Definition der „Selbstannihilation“ in Bezug auf Blake: „Liebe ist Annihilation des Egos. Annihilation ist die vollkommene Ergänzung der Individualität, ihre Ausströmung, ihre Verwirklichung“ (IV, 214). „Selbstannihilation meint nicht Selbstverneinung, sondern die vollkommene Ergänzung des Selbst, der unendliche Ausdruck der Individualität und die Einheit des Selbst mit dem Universum“ (IV, 306). Das heißt, Yanagi sieht das ursprüngliche Wesen der Individualität bzw. des Selbst in der „Verschmelzung“ mit der „großen Natur“. Aus dieser Perspektive fasst er die westliche Kunstgeschichte neu auf. Yanagi zufolge stellt Blake „die Renaissance der großartigen gotischen Kunst“ (IV, 32) in der Moderne dar, und zugleich sei er ein „Vorreiter und Prophet dieser neuen Bewegung [d. h. des Postimpressionismus]“ (IV, 376). Er betrachtet die Entwicklung von der Gotik über Blake bis zum Postimpressionismus aus der Perspektive der „Vereinigung des Selbst mit dem Universum“ und entdeckt dabei Parallelen zum „Buddhismus“ oder, allgemeiner gesagt, zur östlichen Mystik (IV 474).¹³ Yanagi ordnete den Postimpressionismus, die modernste und jüngste Kunstrichtung seiner Zeit, sowohl in die östliche als auch in die westliche Tradition ein, so dass er sich mit der westlichen Moderne aus östlicher Perspektive auseinandersetzen konnte.¹⁴

Wobei noch zu bemerken ist, dass sowohl im Aufsatz „Revolutionäre Maler“ als auch in der

¹¹ Yanagi schreibt später in seinem Essay „Bildung der östlichen Kultur“ (1952) rückblickend über die Schulzeit am Gakushûin-Gymnasium: „Der Konfuzianismus erschien mir völlig veraltet und ich langweilte mich im Unterricht über chinesische Literatur. Der Buddhismus war mir völlig fremd“ (XIX, 806).

¹² „So wie Wissen, Fühlen und Wollen in der Reinen Erfahrung noch ungetrennt voneinander eine einzige Tätigkeit ausmachen, bilden auch Subjekt und Objekt in ihr noch keine Gegensätze. [...] In diesem Augenblick ist die sogenannte wahre Realität präsent.“ Kitarô Nishida, *Über das Gute. Eine Philosophie der Reinen Erfahrung*, übersetzt von Peter Pörtner, Frankfurt am Main 1989, S. 84.

¹³ In *William Blake* sagt Yanagi: „Die Idee der ‚Selbstannihilation‘ behauptete sich doch am tiefgreifendsten im Buddhismus“ (IV, 474).

¹⁴ Zum Verhältnis zwischen Yanagi und Blake siehe Mari Nakami, *Yanagi Sôetsu - Zeit und Gedanken* (auf Japanisch), Tokio: The University of Tokyo Press, 2003, S. 89-92, sowie Nakyun Shin, *Kunst und Gesellschaft in der Ästhetik des Kunsthandwerks von Sôetsu Yanagi - Untersuchung über „ästhetisches Leben“ in der Mingei-Bewegung* (auf Japanisch: The Univ. of Tokyo, Dissertation Library), S. 105-114.

Schrift *William Blake* spätere Gedanken Yanagis zu *Mingei* vorweggenommen werden. In „Revolutionäre Maler“ heißt es: „Auch die stimmlosen Früchte, die schweigenden Bäume [...] sprechen zum wahren Künstler, als hätten sie eine Sprache. [...] Jedes natürliche und menschliche Wesen ist für ihn gleich und ist sein Kamerad“ (I, 565). In *William Blake* schreibt er, dass für Blake „die Winzigkeiten die Grundlage des Majestätischen“ seien (IV, 337). Das stützt seine spätere *Mingei*-Auffassung zusammen mit seiner Sympathie für den Dichter Whitman, der „die Welt des ‚Gemeinen‘ und der ‚Mittelmäßigkeiten‘ beobachtete“ (V, 13). Auch Yanagis These, dass „die gotische Kunst“ in der Moderne immer noch weiterlebe, ist hier von Bedeutung, weil sie den vormodernen Handwerkern Aufmerksamkeit schenkt, obwohl die gotische Kunst nicht Yanagis Hauptthema in *William Blake* war.

Yanagi befasste sich erstmals 1921 in der Abhandlung „Die gotische Kunst“ intensiv mit der Gotik. Dabei verdienen zwei Aspekte unsere Aufmerksamkeit. Erstens schreibt er: „Die Kunst des Mittelalters wurde [...] nicht aus einer bewussten Begabung geboren. Sie wurde durch das Volk repräsentierende Genies produziert“ (I, 602). So betrachtet Yanagi die mittelalterlichen Künstler nicht als original und einzigartig, sondern als Vertreter des Volkes. Genau diese Idee leitet Yanagi dann zu seiner *Mingei*-Auffassung. Zweitens führt er aus, dass „der gotischen Kunst stets etwas Tiefes, Nicht-Individuelles innewohnt“ (I, 602), um dann dieses „Nicht-Individuelle“ in Beziehung zum „Symbol“ zu setzen. Was Yanagi hier als „Symbol“ bezeichnet, ist eben „das der darzustellenden Person zugeschriebene Muster (japanisch: *Kata*)“ (I, 601). Die Existenz des dem Individuum vorgegebenen *Kata* sei es, was die gotische Kunst zur „Kunst des Volkes, die aus der gemeinsamen Idee und dem gemeinsamen Willen entstand“ (I, 615) und damit kräftiger als die moderne Kunst mache.

Im Mittelalter vermochten sogar gewöhnliche Künstler starke Gefühle zu erwecken, indem sie den bewährten Mustern (*Kata*) folgten. Welch ein Unterschied lässt sich zwischen dem Jesus in gotischen Kathedralen und dem Jesus, den Michelangelo ohne Rücksicht auf die Tradition in seinem „Jüngsten Gericht“ als Richter darstellte, erkennen! (I, 603)

Der Begriff *Mingei* setzt Yanagis Auseinandersetzung mit den europäischen Kunsttheorien und -auffassungen von der Gotik über William Blake bis zum Postimpressionismus voraus. Die *Mingei*-Bewegung legt es nicht einfach darauf an, die vormoderne Handarbeit in Japan auferstehen zu lassen, wie sie früher gewesen ist, sondern verbindet in gewisser Hinsicht die Gedanken Yanagis mit den europäischen Kunsttheorien. Eine solche Sicht ist m. E. wichtig, um die interkulturelle Dynamik zu verstehen.

2. Entstehung des Begriffs *Mingei*

Wie bereits erwähnt, schuf Yanagi den Begriff *Mingei* im Jahr 1925. Seine Abhandlung „Die Schönheit des Kunstlosen (Getemono)“, die bei ihrer Wiederauflage 1926 in „Die Schönheit des Gebrauchsgeschirrs (Zakki)“ umbenannt wurde, gibt klare Hinweise auf Yanagis Interessen zu jener Zeit.

Yanagi war sich bewusst, dass es neu war, über die Schönheit des *Mingei* zu reden. In seiner Vorstellung offenbart das *Mingei* „eine neue Welt der Schönheit“, „eine Welt, die jeder kennt und keiner sieht“ (VIII, 5). Hier greift Yanagi die von ihm geschätzte These William Blakes auf, dass gerade „die Winzigkeiten die Grundlage für das Majestätische“ bilden (IV, 337). Das Konzept *Mingei* benötigt also eine Wende in unserer herkömmlichen Art des Sehens.

Der Schöpfer versucht nicht, seinen Namen irgendwohin zu schreiben. Alle Schöpfungen stammen von namenlosen Menschen. [...] Da es sich um namenlose Werke handelt, können wir die Geschichte ihrer Meister nicht erzählen. Die Meister sind keine Individuen, sondern das Volk. [...] Einst wurde die Schönheit von allen Menschen geteilt, sie war kein Besitz eines Individuums. Auch ein ungebildetes Volk erweist sich meisterhaft in der Fertigung. [...] Heutzutage steht nur das Individuum im Mittelpunkt, während der Zeitgeist in den Hintergrund verdrängt wird. Einst stand der Zeitgeist im Mittelpunkt und das Individuum hielt sich im Verborgenen. Statt dass nur wenigen Schöpfern die Schönheit entsprang, kamen viele Schöpfer in der Schönheit zur Geltung. „Das Kunstlose“ ist das *Mingei*. (VIII, 7-8)

Hier stellt Yanagi der Moderne, in der nur sehr wenige kreative Individuen die Fähigkeit zur Schöpfung von Schönheit besitzen, die Zeit gegenüber, als die Schönheit eine allen Menschen gemeinsame Erfahrung war. In jener Zeit bestand das Individuum niemals auf seiner Individualität, denn sein Schaffen wurde erst durch „die Vervollkommnung der Technik als Ergebnis von langjährigen Anstrengungen, jeder Menge Schweiß und endlosen eintönigen Wiederholungen“ ermöglicht (9). So schreibt Yanagi: „Das *Mingei* wird eher aus der Natur geboren als von Menschenhand geschaffen“ (ebd.). Im *Mingei* erkannte Yanagi also jene Kraft der Tradition, die zur „zweiten Natur“ geworden war. Es wäre treffender zu sagen, dass die allen Individuen gemeinsame „Schönheit“ das Leben der Menschen als lebendige Tradition trägt. 1927 schuf Heidegger in *Sein und Zeit* einen neuen Begriff „das Man“, womit er das noch nicht „vereinzelte[]“ Dasein bezeichnete.¹⁵ „Das Volk“ im Sinne Yanagis wäre zwar vergleichbar mit „dem Man“ bei Heidegger, jedoch hat Yanagis „Volk“ nichts mit dem „Verfallen des Daseins“¹⁶ zu tun und bewahrt immer noch das „Vertrauen in die Natur“, der die „künstliche Manier“ fremd bleibt (12).¹⁷

Wenn es aber einer Umstellung der Sichtweise bedarf, um die Schönheit im *Mingei* zu empfinden, stellt sich die Frage, ob eine derartig neue Sichtweise nicht schon eine künstliche ist. Und in der Tat scheint Yanagi dies selbst einzuräumen: „Es hat lange gedauert, bis die in Gebrauchsgegenständen verborgene Schönheit erkannt wurde. [...] Heute leben wir in einer Zeit der Kritik und des Bewusstseins. Uns ist das Glück beschieden, gute Richter zu sein. Wir dürfen dieses Geschenk der Zeit nicht vertun“ (5). Der Schönheit des *Mingei* waren sich die Handwerker

¹⁵ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, in: *Gesamtausgabe*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1977, S. 249.

¹⁶ Ebd., S. 232.

¹⁷ Yanagi selbst erwähnte Heidegger mit keinem Wort. Zu beachten ist aber, dass sich Watsuji in den 20er und 30er Jahren intensiv mit Heidegger auseinandersetzte. Hierzu siehe Hans Peter Liederbach, *op. cit.*

von einst, die sie schufen, wohl niemals bewusst. Gibt es darin keinen Widerspruch? Eine Antwort auf diese Frage gibt Yanagi 1927 in seiner Abhandlung „Ein Vorschlag zum Zusammenschluss des Kunstgewerbes“: „Wir erfahren durch das Wissen vielerlei neue Genüsse. [...] Früher hätte man so ein Museum, wie wir es heute planen, nicht bauen können. Zudem hätten die Menschen von früher nicht so viel Erstaunen und Zuneigung zu den dort gesammelten Werken empfinden können, wie wir es tun. Der ‚Genuss der Schönheit‘ - er ist eine Gnade, die unserer Zeit vorbehalten ist“ (47). 1926 hatte Yanagi gemeinsam mit Kanjirō Kawai und Shōji Hamada den Entwurf zur Gründung des *Nihon Mingei Bijutsukan* (Japanische *Mingei*-Kunsthalle) gestaltet. Sein Plan, eine Kunsthalle für das *Mingei* zu gründen, ist durchaus modern. Mit anderen Worten, er kehrte der Moderne nicht den Rücken. Das *Nihon Mingei Bijutsukan* ist nichts anderes als ein Institut, welches es ermöglicht, die einst gebrauchten Werkzeuge als Kunsthandwerk zu betrachten und zu „genießen“ und somit die Umstellung der Sichtweise sicherzustellen.¹⁸ Allerdings hatte Yanagi nicht im Sinn, nur als Außenstehender in „den Genuss der Schönheit“ zu kommen. Yanagi schrieb:

Das bewusstlose Kunstgewerbe wie früher wird nie wieder zustande kommen, es sei denn, das heutige gesellschaftliche System verändert sich drastisch. Wer den Genuss entdeckt hat, hat die Früchte des Wissens bereits gegessen. Wie sollen wir aber dann mit unserem Bewusstsein das richtige Kunstgewerbe entstehen lassen? (49)

Yanagis Interesse richtete sich völlig auf die Wiederbelebung des „richtigen“ Kunstgewerbes. Er sah sich konfrontiert mit der Frage, „wie wir, die wir intellektuelle und individuelle Künstler sind, die in den alten Werken des früheren Kunstgewerbes erkennbare natürliche und selbstlose Schönheit zustande bringen können“ (49), also ob man bewusst ein unbewusstes (oder ein das Bewusstsein ausschließendes) Kunstgewerbe schaffen kann. Darauf antwortet er mit der These, dass das Durchlaufen von „drei Stufen“, nämlich „Disziplin, Hingabe und Zusammenschluss“, dem modernen individuellen Künstler ermögliche, wahres Kunsthandwerk zu schaffen.¹⁹ Der Begriff „Zusammenschluss“ assoziiert die handwerkliche „Zunft“, jedoch geht es ihm dabei nicht um die Wiederbelebung der Vergangenheit. Während sich die früheren Handwerker aus rein wirtschaftlichen Gründen zusammengeschlossen hätten, müsse in Zukunft „der gemeinsame Glaube an wahre Schönheit die elementare Grundlage des Zusammenschlusses bilden“ (54). Die durch „Disziplin“ zu erreichende „Hingabe an die Natur“ müsse als „Garant der Schönheit“ (51) dienen. Die auf dieser Garantie aufgebaute Zunft ist die Gemeinde, der Zusammenschluss in Yanagis Auffassung: „Das wahre Kunstgewerbe ist keine individuelle Kunst. In der Gegenwart, wo das Kunstgewerbe durch wenige begabte Individuen zustande kommt, könnten daher die negativen Auswirkungen des Individualismus vermieden werden, indem solche Künstler sich

¹⁸ Bei seiner Eröffnung im Jahr 1936 wurde das Wort *Bijutsu* gestrichen, und die Bezeichnung lautete „Nihon Mingeikan“, was wohl daran lag, dass der Begriff *Bijutsu* im Japanischen „schöne Kunst“ bedeutet, die das Kunstgewerbe ausschließen würde.

¹⁹ Yanagi selbst verwendete im Original die englischen Wörter „Discipline“, „Surrender“ und „Communion“.

vereinigen und sich im Zusammenschluss weiterentwickeln. [...] Nur durch die Überwindung des Selbst erlangt man das freie Selbst. Deshalb stellt der Zusammenschluss keine Ablehnung der Individualität dar“ (52). Das zeigt deutlich, dass Yanagi in seinem Essay von 1927 der Meinung war, ein moderner individueller Künstler könne dennoch wahres Kunsthandwerk schaffen, indem er seinen modernen Individualismus überwindet. Hier ist zugleich zu beachten, dass Yanagi auf seine Gedanken zur „Selbstannihilation“ aus *William Blake* zurückkommt.

Allerdings spricht Yanagi in seinem 1927-28 verfassten und 1928 veröffentlichten Essay „Der Weg des Kunstgewerbes“ von einer anderen Art des Zusammenschlusses, nämlich von „Verbindung und gegenseitiger Hilfe des individuellen Künstlers und des Volkes“ (170). Dabei geht es um eine Verbindung, die sich deutlich von der in der Abhandlung „Ein Vorschlag zum Zusammenschluss des Kunstgewerbes“ von 1927 thematisierten unterscheidet. Worin besteht dieser Unterschied? Gehen wir dieser Frage anhand seiner Abhandlung „Die Zielsetzung des Kunstgewerbes“ von 1933 nach, wo seine spätere These deutlich dargestellt ist.

Schaut man andererseits aufs Land, sind die Handwerker nicht ausgelastet. Zudem wird die Tradition noch aufrechterhalten. [...] Ich kann nicht umhin, daran zu denken, dass das lokale Kunsthandwerk den natürlichsten und sichersten Ansatz zur Gründung der *Mingei*-Bewegung bietet. (531)

Yanagi entdeckte, wie er es 1927 in seiner Abhandlung „Ein Vorschlag zum Zusammenschluss des Kunstgewerbes“ ausdrückte, auf dem Lande die Handwerker, die, anders als „wir mit unserem Bewusstsein“, „die Früchte des Wissens“ noch nicht gegessen hatten. Aber in seinen Augen befand sich das „lokale Handwerk“ nicht mehr auf dem Niveau von früher und der „Verfall des Geschmacks“ war unübersehbar. Dafür nennt Yanagi im Wesentlichen zwei Gründe. Zum einen hätten sich in der Moderne „das Sehen“ und „der Gebrauch“ so sehr auseinanderentwickelt, dass die Schönheit ausschließlich in „der zu sehenden Welt“ erwartet wird und nicht mehr in „der zu gebrauchenden Welt“ (529). Auf den Zusammenhang zwischen Gebrauch und Schönheit wird im nächsten Abschnitt näher eingegangen. Der andere Grund sei der Niedergang des Handwerks, der durch die Verbreitung der maschinellen Produktion eingeleitet wurde. Diesen Punkt übernahm Yanagi übrigens von William Morris' Arts-and-Crafts-Bewegung. Angesichts des allgemeinen Verfalls des Geschmacks schlägt Yanagi vor: „Es wäre abenteuerlich, in der gegenwärtigen Situation den Handwerkern alles zu überlassen. Die *Mingei*-Bewegung braucht einen Führer. Jemand muss die richtigen Standards für die wahre Schöpfung vorgeben. Sonst kommen die Handwerker für immer vom Weg ab und irren ziellos umher“ (532). Damit wird ein neuer Aspekt formuliert: der Gedanke der „Kooperation zwischen dem individuellen Künstler und dem Kunstgewerbe“, in der der individuelle Künstler als Führer den Handwerker unterweist. Diese „Unterweisung“ darf nicht eingleisig von oben nach unten gerichtet sein, denn der individuelle Künstler, der „die Früchte des Wissens bereits gegessen“ hat, kann seinem „Bewusstsein“ nicht entgehen, so dass er das Praktizieren nach den „wahren Kriterien“ immer noch den „unbewussten Handwerkern“ (534) überlassen muss. Deshalb muss es gegenseitige Hilfe zwischen dem individuellen Künstler und dem Handwerker geben. „Die individuellen Künstler“, so Yanagi,

„werden sich in Zukunft bemühen, sich in den Werken anderer zu verwirklichen. [...] Während die Künstler Mönche sind, sind die Handwerker sozusagen die Laien“ (512). Also werden „Disziplin“ und „Hingabe“, die in dem früheren Aufsatz „Ein Vorschlag zum Zusammenschluss des Kunstgewerbes“ von 1927 als Stufen bezeichnet wurden, die ein individueller Künstler auf dem Weg zum wahren Kunstgewerbe zu erklimmen habe, in der Abhandlung „Zielsetzung des Kunstgewerbes“ von 1933 jeweils dem bewussten individuellen Künstler und dem unbewussten Handwerker zugeordnet. Der „Zusammenschluss“ kommt also durch die „Kooperation“ zwischen dem individuellen Künstler und dem Handwerker, d. h. durch „die Solidarität gegenseitiger Liebe“, zustande (532-533).

Eine solche Rollenverteilung zwischen dem individuellen Künstler und dem Handwerker charakterisiert die spätere *Mingei*-Theorie Yanagis. Für Yanagi, der ja trotz seiner Zugehörigkeit zur Moderne die Moderne zu überwinden versuchte, war die Vereinbarkeit bzw. die Koexistenz des individuellen Künstlers und des Handwerkers, des Namhaften und des Namenlosen oder des Bewussten und des Unbewussten keineswegs widersprüchlich.²⁰ Außerdem konnte Yanagi durch diesen neuen Standpunkt nicht nur die Verdienste der Teemeister theoretisch begreifen, sondern auch seine eigene praktische Tätigkeit begründen. Darauf soll im fünften Abschnitt eingegangen werden.

3. Das Gefäß und der Mensch

Aus Yanagis *Mingei*-Theorie lässt sich seine Auffassung vom Verhältnis zwischen Mensch und Werkzeug bzw. zwischen Mensch und Gegenstand ablesen. Im Folgenden sollen anhand seiner Abhandlung „Die Schönheit des Kunstgewerbes“ von 1927 einige Charakteristika seiner anthropologischen Theorie veranschaulicht werden.

Das Wesen der Gefäße liegt in ihrer „Brauchbarkeit“ bzw. in ihrem „Gebrauch“: „In einer Welt ohne Brauchbarkeit existiert die Welt des Kunstgewerbes nicht“ (VIII, 76). In Heideggers Terminologie sind die Gefäße uns *zuhanden*. Und die Gefäße stehen in Beziehung zu uns, die wir sie gebrauchen, und schaffen den Ort, an dem wir wohnen sollen: „Ohne Geschirr gibt es kein Zuhause. Wer sein Geschirr liebt, kommt gerne nach Hause. Das Geschirr hält eine gute Familie zusammen“ (79). Wir haben vorhin das Volk im Sinne Yanagis mit „dem Man“ Heideggers verglichen, der Umgang mit dem Geschirr entspricht nun dem „Zuhause-Sein“ im Sinne Heideggers.²¹ Natürlich sind sowohl „das Man“ als auch das „Zuhause-Sein“ nach Yanagi an sich als positive Termini zu betrachten.

Yanagi schreibt: „Die Gefäße als Dienende brauchen von Natur aus die Tugend der Treue“ (76). Er sieht an ihnen menschliche Eigenschaften, ja sogar „die Tugend der Treue“, und unterstreicht die Ähnlichkeit zwischen Mensch und Gefäß: „Beim Erfüllen der Pflichten gibt es für den Menschen das richtige Verhalten, genauso wie für das Gefäß die richtige Schönheit“ (78).

²⁰ Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass diese Ansicht auch Probleme birgt, wie etwa den Ausschluss der Möglichkeit, dass auch der Handwerker „die Früchte des Wissens“ isst, oder die Fixierung der Klassen zwischen dem individuellen Künstler und dem Handwerker. Dazu siehe Nakami, *op. cit.*, S. 142-151.

²¹ Martin Heidegger, *op. cit.*, Bd. 2, S. 251.

Schließlich sah Yanagi gerade beim Gefäß Anzeichen einer Heilung des modernen Menschen von seiner Krankheit. „Auf sich selbst maßlos versessen und im Verlangen nach dem Selbst versunken wie heute, empfindet man vielleicht beim Anblick eines solchen Gefäßes eine gewisse Erlösung. [...] Die Selbstlosigkeit des Gefäßes zeugt davon, dass es erlöst ist“ (84). Deshalb kann für Yanagi das „Zuhause-Sein“ als vom Gefäß umgebenes menschliches Dasein keineswegs „verfallende[s] Aufgehen in der ‚Welt‘“²² bedeuten. Vielmehr ist es der Gipfel der Tugend, der sogar religiösen Charakter haben kann.

Ein Gefäß zu gebrauchen heißt nicht, es zu verbrauchen. Vielmehr zeigt das Gefäß durch den Gebrauch sein ursprüngliches Wesen, d. h. seine Schönheit: „Je länger man ein Gefäß gebraucht, desto schöner wird es mit jedem Tag. Wird es nicht gebraucht, verliert es seine Bedeutung, auch seine Schönheit. [...] Seine Schönheit besteht im Gebrauch“ (80, 78). Und das Gefäß derart zu gebrauchen bedeutet nichts anderes, als es zu lieben:

Die wahre Schönheit eines Gegenstandes ist die Schönheit des Gebrauchs. Genauso wie der Mensch ohne die Hilfe von Gefäßen nicht leben kann, können die Gefäße ohne die Liebe des Menschen nicht leben. [...] Die Gefäße werden durch den Gebrauch schön, durch die Schönheit geliebt und durch die Liebe noch mehr gebraucht. Zwischen dem Menschen und den Gefäßen herrscht eine endlose Beziehung. [...] Aus gegenseitiger Liebe zwischen den Gefäßen und dem Menschen entsteht die Schönheit des Kunstgewerbes. (80)

Bei der Formulierung „[a]us gegenseitiger Liebe zwischen den Gefäßen und dem Menschen“ erlaubte sich Yanagi wohl einen logischen Fehler. Denn lieben kann nur der Mensch, der die Gefäße verwendet, und nicht die Gefäße, die vom Menschen gebraucht werden. Wie Yanagi selbst schreibt, ist „der Gebrauch ein Opfer für den Herrn, die Liebe ein Geschenk für die Gefäße“ (80). Somit besteht aus Yanagis Sicht zwischen dem Menschen und den Gefäßen stets ein Herr-Diener-Verhältnis. Trotzdem wendete er auf das Verhältnis zwischen dem Menschen und den Gefäßen den Ausdruck „gegenseitige Liebe“ an, die eigentlich nur zwischen den Mitgliedern des Zusammenschlusses bestehen kann. Das lag wohl an seiner Neigung, an Gefäßen menschliche Züge zu sehen und den Gefäßen „Tugend“ zuzuschreiben.

So betont Yanagi die Übereinstimmung zwischen dem „Gebrauch“, der „Schönheit“ und der „Liebe“. Dabei entsteht aber das gleiche Problem wie im vorigen Abschnitt. Ich wiederhole ein Zitat aus der Abhandlung „Ein Vorschlag zum Zusammenschluss des Kunstgewerbes“ (1927): „Wir erfahren durch das Wissen vielerlei neue Genüsse. [...] Früher hätte man so ein Museum, wie wir es heute planen, nicht bauen können. Zudem hätten die Menschen von früher nicht so viel Erstaunen und Zuneigung zu den dort gesammelten Werken empfinden können, wie wir es tun. Der ‚Genuss der Schönheit‘ - er ist eine Gnade, die unserer Zeit vorbehalten ist“ (47). Die „Liebe“, die Yanagi gegenüber den Gefäßen empfindet, ist eine der modernen Zeit vorbehaltene Gnade und war denjenigen, die die Gefäße tatsächlich gebrauchten, fremd.

Entzog sich Yanagi seiner eigenen Modernität, als er von der „gegenseitigen Liebe zwischen den

²² Ebd., S. 251.

Gefäßen und dem Menschen“ sprach? Ein Schlüssel zur Beantwortung dieser Frage liegt m. E. darin, dass Yanagi sich selbst dabei mit den frühen Teemeistern des Mittelalters vergleicht. Am Ende der Abhandlung „Die Schönheit des Kunstlosen“ (1926), in der er seine Ansicht über das *Mingei* zum ersten Mal klar formuliert, schreibt Yanagi: „Es waren die ersten Teemeister, die in den vergangenen Zeiten die Schönheit des Gebrauchsgeschirrs erkannten“ (13). In der im Jahr darauf entstandenen Abhandlung „Die Schönheit des Kunstgewerbes“ heißt es: „Als jene ersten Teemeister in einfachen Schalen Tee zubereiteten, genossen sie die kosmische Schönheit in der Tugend der Ehrlichkeit. Die Bewunderung für die Teeschale ist die Bewunderung für das arbeitende Gefäß“ (77). So lobte Yanagi den Umgang der ersten Teemeister mit dem Teegeschirr. Das Gebrauchsgeschirr, das die Teemeister zur Teezubereitung nutzten, war ursprünglich nicht dafür vorgesehen. Die ersten Teemeister lösten die Gefäße, die - meistens in Korea - als Reisschalen für den täglichen Gebrauch gefertigt wurden, aus ihrem Kontext und stellten sie in den neuen Zusammenhang des Teetrinkens, um sie neu zu gebrauchen und ihre Schönheit zu genießen. So entstand wohl die Schönheit des *Mingei* dadurch, dass das Gebrauchsgeschirr, das tatsächlich „gebraucht“ wurde, aus dem eigentlichen Zusammenhang gerissen und in den neuen, d. h. modernen, Kontext *Mingei* gebracht wurde. Als sich Yanagi mit den ersten Teemeistern verglich, muss er - wenn auch wahrscheinlich unbewusst - diese Kontextänderung erkannt haben.²³ Und darin ist die Modernität Yanagis zu erkennen.²⁴ Dem *Mingei* liegt gewissermaßen eine Zusammenarbeit der vormodernen Handwerker und des modernen Yanagi zugrunde.

4. Kata und Katachi

In seinem Essay „Gedanken zur Teezeremonie“ von 1935, worin Yanagi erstmals die Teezeremonie. behandelte, argumentiert er:

Es waren die Teemeister, die die Gegenstände liebten. [...] Jedoch beanspruchten sie diese Art der Liebe nicht für sich allein. Die Gegenstände, die sie liebten, sind bereit, zu jeder Zeit von jedermann geliebt zu werden. [...] Und nicht nur das. [...] Auch in den schönen Gegenständen, die sie nicht sahen, werden wir das gleiche Wesen wie in den von ihnen geliebten Gegenständen erkennen. Die von ihnen geliebten Gegenstände repräsentieren alle liebenswerten Gegenstände. (XVII, 200)

Yanagi zufolge ist die Art, auf die ein Teemeister seine Gefäße liebt, nicht auf diesen beschränkt;

²³ Da die Teezeremonie durch Yanagi als *Mingei* ihre Renaissance erfahren hat, könnte Yanagis *Mingei*-Bewegung auch im Rahmen der Modernisierung der Teezeremonie betrachtet werden. Yanagi selbst verbindet seine eigenen Aktivitäten mit der Teezeremonie beispielsweise wie folgt: „Zahlreiche Gefäße aus dem Volk, die ich aus vergessenen Welten gesammelt habe - wenn ich sie erneut betrachte, möchte ich sogar behaupten, sie gehören ausnahmslos zum Teegeschirr. [...] Könnte man nicht sagen, überall dort, wo die Schönheit des Kunstgewerbes gegeben ist, ist auch die Teezeremonie?“ (305)

²⁴ Im Essay „Schönheit der ungeraden Zahl“ von 1955 betont Yanagi die Modernität der ersten Teemeister wie folgt: „Die von den [ersten] Teemeistern gelobte Welt der Schönheit hat viel Modernes, sie geht sogar der Moderne voran. Darauf ist unsere Aufmerksamkeit noch zu richten.“

seine Erfahrung kann von jedem geteilt werden. Ferner sind die vom Teemeister geliebten Gefäße allen schönen Gefäßen ihrem Wesen nach gleich, d. h. die Ersteren vertreten die Letzteren. In doppeltem Sinne führt also das Einzelne zum Allgemeinen.

Wie ist nun ein solches Verhältnis möglich? Nach Yanagis Ansicht ist es *Kata*, das das Einzelne und das Allgemeine verbindet. Mit anderen Worten: Die Verwandlung des bis dahin von niemandem beachteten Gebrauchsgeschirrs zum Teegeschirr von allgemeingültigem Wert ist dem *Kata* zu verdanken. Yanagi definiert *Kata* folgendermaßen: „Der Gebrauch des rechten Gefäßes am rechten Ort zur rechten Zeit führt von sich aus zum Dharma (Gesetz) zurück. Die schlichteste Gebrauchsart, zu der man schließlich gelangt, läuft auf ein bestimmtes *Kata* hinaus. Das *Kata* ist sozusagen die herauskristallisierte Gebrauchsart“ (198). Erst nach zahllosen Versuchen gelangt man zu einer „Gebrauchsart“, die „jenseits des Individuellen“ als *Kata* gelten kann (198). Deshalb ist das *Kata* weder einem bestimmten Individuum noch einem bestimmten Gefäß eigen. Vielmehr ist es für jedermann offen, und wer sich das *Kata* angeeignet hat, der kann das *Kata* auf jedes Gefäß anwenden. In diesem Sinne stellt das *Kata* die Gebrauchsart dar, die die Kommunikation zwischen dem Menschen und dem Gefäß trägt.

Um den Begriff *Kata* ins Deutsche zu übersetzen, habe ich oben bei der Analyse der Abhandlung von Junzô Karaki das Wort *Muster* verwendet, aber im Sinne Yanagis wäre das Wort *Habitus* zutreffender. *Kata* ist die Gebrauchsart, die man sich aneignet, indem man seinen Lehrmeister nachahmt, wobei diese Gebrauchsart keineswegs abstrakt ist, sondern stets im konkreten Verhalten - im Sinne von *Katachi* im Japanischen, was der Form oder der Gestalt im Deutschen entspricht - sichtbar wird. Allerdings ist *Kata* nicht auf die äußere Erscheinung *Katachi* zu reduzieren, vielmehr bringt sie einzelnes *Katachi* in der jeweiligen Situation hervor.²⁵

Zu *Kata* und *Katachi* äußert sich Yanagi wie folgt:

Wer würde mehr den Geist der Teezeremonie verfehlen als derjenige, der unter *Kata* nur äußeres *Katachi* versteht? *Kata* und *Katachi* sind zweierlei. Der Tee, der sich des bloßen *Katachi* rühmt, ist eine Zumutung fürs Auge. Der Teezeremonie wird oft vorgeworfen, eine Kunst der Förmlichkeiten [*Katachi*] zu sein. Das liegt aber an der missverstandenen Bedeutung des *Kata*. Wenn *Kata* stirbt, ist es die Schuld des Menschen, nicht die der Teezeremonie. Nichts ist lebendiger als Dharma - gerade weil es so lebendig ist, hat es sich zum Dharma entwickelt. (199)

²⁵ Über die Herkunft der Wörter *Kata* und *Katachi* gibt es unterschiedliche Theorien, so dass keine eindeutige Aussage möglich ist. Ursprünglich bedeutete *Kata* einerseits konkrete *Katachi*, aber es wurde auch im Sinne einer Form, die etwas anderes andeutet, verwendet, d. h. im Sinne von Anzeichen oder Orakel. Dass *Kata* also die Differenz zwischen Form und Bedeutung betrifft, führte wohl dazu, dass es im Sinne von „Muster“ oder „Gussform“ und schließlich auch im Sinne von „Spur“ verwendet wurde. *Katachi* leitete sich aus *Kata* ab, wobei es sich im Vergleich zu *Kata* auf konkretere Formen, vor allem auf die menschliche Gestalt, bezieht. Zur Endung *Chi* im Wort *Katachi* gibt es mehrere Auslegungen, laut *Iwanami-Kogojiten* ist sie „möglicherweise ein Suffix, das auf eine Orientierung hinweist“. Übrigens lautet das japanische Wort, das in der vorliegenden Abhandlung mit „Gebrauchsart“ übersetzt wird, *Mochii-kata*, wobei sich die Nachsilben *-kata* vom Substantiv *Kata* mit der Bedeutung „Richtung“ herleiten und etymologisch in keinem Zusammenhang mit dem oben erläuterten *Kata* stehen.

Kata wird häufig negativ angesehen und steht für etwas Lebloses, wie z. B. in der japanischen Redewendung *Kata ni hamaru* (zu Deutsch in etwa „in Schablonen denken“). Yanagi zufolge übersieht aber eine solche negative Bewertung die ursprüngliche Bedeutung von *Kata* und verwechselt *Kata* mit *Katachi*. Während *Katachi* etwas Äußeres, Fixiertes bezeichnet, ist *Kata* etwas Lebendiges, das jeweils äußeres *Katachi* hervorbringt: „*Kata* ist zwar statisch, aber man darf nicht übersehen, dass dieses Statische das Ergebnis der konsequenten Reduktion des Dynamischen ist. Die Statik ohne die Dynamik ist reine Erstarrung, Versiegen und Tod“ (315). *Kata* enthält also vorige Verhaltensweisen verdichtet in sich und lässt zugleich neue Verhaltensweisen entspringen, d. h. es ist sowohl eine *forma formata* als auch eine *forma formans*.

Kata als ein Begriff in der traditionellen Kunsttheorie in Japan bedeutet den über Generationen überlieferten, festgelegten Stil. Es ist je nach der Schule (japanisch: *Ryū*) anders und trägt daher oft den Namen der betreffenden Schule oder des Gründers. In Bezug auf das Oberhaupt der Schule (japanisch: *Iemoto*) fragt Yanagi: „Ist denn das Oberhaupt so wichtig? Vielleicht deswegen, weil das *Kata* des Teezubereitens sonst nirgends so gut erhalten ist wie bei ihm“ (XVII, 327). Jedoch war Yanagi mit der zeitgenössischen, institutionalisierten Teezeremonie nicht zufrieden: „Bedauerlicherweise gibt es keine Teemeister mehr, die das *Kata* zur vollen Entfaltung bringen könnten. Das erhaltene *Kata* gleicht einem schwachen Schatten“ (199). Das heute in der Teezeremonie gelehrt *Kata* sei nicht das wahre *Kata*, sondern sei durch *Katachi* ersetzt worden: „Beim Betrachten des Teezubereitens bei den sogenannten Teemeistern fallen überflüssige Handlungen auf, mit denen sie wohl das *Kata* darstellen zu wollen scheinen. [...] Solange das *Kata* aus der Notwendigkeit besteht, hat es nichts Überflüssiges an sich. Sobald ihm aber die Notwendigkeit abhandenkommt, sticht nur das Überflüssige ins Auge“ (315). Mit anderen Worten: Der Mangel der zeitgenössischen Teezeremonie bestehe darin, dass das *Kata*, das eigentlich „der öffentliche Weg“ (199) sein sollte, zum *Katachi* degenerierte und vom Oberhaupt in Besitz genommen wurde.

Das Wesentliche an Yanagis Ausführungen zur Teezeremonie entspricht seiner *Mingei*-Theorie. „Eine Teezeremonie“, heißt es, „die das Individuum in den Vordergrund stellt, kann keine gute sein. Der Tee gehört allen Menschen gleich“ (316). Bei seiner *Mingei*-Theorie ging es darum, wie der moderne Individualismus aufgehoben werden kann. Die gleiche Fragestellung zieht sich durch seine Auseinandersetzung mit der Teezeremonie. Erst durch sie gelangte er zur Betonung des Begriffs *Kata*, der zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen vermitteln sollte. Seine *Mingei*-Theorie war ein Versuch, das *Kata*, das seine Wirksamkeit zu verlieren drohte, neu zu beleben und seinen offenen Charakter zu unterstreichen.²⁶

²⁶ Wie bereits erläutert, erwähnte Yanagi schon in „Die gotische Kunst“ (1921) die Bedeutung von *Kata*. Auch in der Abhandlung über die Volksmalerei in der Edo-Zeit „Die Schönheit und Eigenschaften der Ōtsue-Malerei“ (1929) heißt es: „An dem einfachen Schema des Bildes erkennt man die Spur der langen heimlichen Tradition. In jenem einen *Kata* - bis die beinahe einem geometrischen Muster gleichende feste Form sich herauskristallisiert hat - müssen etliche Jahre und Überlieferungen stecken“ (XIII, 94). Wie diese Passage zeigt, misst Yanagi dem *Kata* große Bedeutung bei, trotzdem unterscheidet er immer noch nicht zwischen *Kata* und *Katachi*. Yanagis direkte Auseinandersetzung mit *Kata* begann erst in der Abhandlung „Das Kunsthandwerkliche“ von 1931: „*Kata* ist die Standardformel, auf die sich die Allge-

5. Gemeinschaftliches Schaffen als Grundlage der Interkulturalität

Wie bereits ausgeführt, erwartete Yanagi von dem noch zu verwirklichenden *Mingei*, dass dort gemeinschaftliches Schaffen in einem „Zusammenschluss“ praktiziert würde. Diese Gemeinschaftlichkeit ist aber nicht nur im Kunstgewerbe von großer Bedeutung. Als Yanagi den Begriff *Mingei* aufstellte, projizierte er seine Vorstellung von sich selbst auf die ersten Teemeister, die auch in gewisser Hinsicht - so wie Yanagi selbst - mit den Handwerkern gemeinschaftlich geschaffen hatten. Zum Schluss soll nun darauf eingegangen werden.

In der Abhandlung „Gedanken zur Teezeremonie“ (1935) fasst Yanagi die Entstehung der Teezeremonie wie folgt zusammen: Die ersten Teemeister entdeckten in den einfachen Gefäßen, die bis dahin niemand beachtet hatte, deren Schönheit. „Durch die Augen der Teemeister sind viele Dinge entstanden. Hierbei gehören das Sehen und das Schaffen zusammen“ (XVII, 194). Ohne die Augen des Teemeisters wäre die Teeschale eine einfache Reisschale geblieben. In diesem Sinne hat der Teemeister mit seinen Augen die Teeschale gleichsam neu geschaffen. Wozu aber betrachtete er das Gefäß überhaupt aus neuer Sicht? Um es zu gebrauchen. „Erst Gebrauch vervollkommnet das Sehen. [...] Um besser zu sehen, muss man gebrauchen. [...] Die ersten Teemeister sahen, wenn ich es so ausdrücken darf, durch ihr Tun“ (195). Von der Schönheit des Gefäßes wird man dazu angeregt, es zu gebrauchen; umgekehrt nimmt man durch den Gebrauch die Schönheit noch stärker wahr. Yanagi glaubt, dass das Sehen und das Gebrauchen oder die Erkenntnis und die Praxis in ihrer Wechselwirkung zur Entstehung der Teeschale bzw. der Teezeremonie führten. Die Betrachtungsweise der Teemeister, in der Erkenntnis und Praxis vereint sind, bezeichnet Yanagi als „intellektuelle Anschauung“ (153),²⁷ worin sich wohl auch Nishidas Theorie der „handelnden Anschauung“ widerspiegelt.²⁸

Wichtig ist dabei, dass die Gefäße, welche die Teemeister als Teeesgeschirr verwendeten, ursprünglich nicht für die Teezubereitung gedacht waren.

Aus wessen Händen stammt eigentlich die erstaunliche Schönheit, die dank der intellektuellen Anschauung der Teemeister in dieser Teeschale erkannt werden konnte? Welche Kräfte haben gewirkt, um sie zu ermöglichen? Man kann doch nicht davon ausgehen, dass die ungebildeten koreanischen Töpfer intellektuelles Bewusstsein gehabt hätten. Im Gegenteil: Da sie durch solches Bewusstsein nicht gestört wurden, konnten sie derartige natürliche Gefäße schaffen. (153)

Die Teemeister, die „intellektuelle Anschauung“ besaßen, verhalten sich zu den Töpfern wie die

meinheit stützen soll. Der *Sa-dô* ist ein gutes Beispiel dafür. *Kata* ist Gesetzmäßigkeit“ (VIII, 470). Wie hieraus ersichtlich ist Yanagis Theorie vom *Kata* mit der Teezeremonie eng verbunden. Es lag wohl daran, dass der Begriff *Kata* im *Gei-dô* (Weg der Kunst) einschließlich der „Teezeremonie“ (*Sa-dô*, d. h. Weg des Tees) an Bedeutung zunahm. Zum *Kata* in der Kunsttheorie des *Gei-dô* siehe Ryôen Minamoto, *Kata* (auf Japanisch: 1989).

²⁷ Diesen Ausdruck entlieh Yanagi wohl aus Nishida. Siehe Kitarô Nishida, *op. cit.*, S. 63.

²⁸ Zur „handelnden Anschauung“ siehe Kitarô Nishida, *Logik des Ortes. Der Anfang der modernen Philosophie in Japan*, übersetzt und hrsg. von Rolf Elberfeld, Darmstadt 1999, S. 58.

Führer zu den Handwerkern in dem von Yanagi erstrebten „Zusammenschluss des Kunstgewerbes“. So können wir auch von „Kooperation“ zwischen Teemeister und Töpfer sprechen wie beim „Zusammenschluss“. Natürlich gibt es Unterschiede zwischen den beiden Fällen: Während beim „Zusammenschluss des Kunstgewerbes“ Führer und Handwerker unmittelbar kooperieren können und müssen, bestand zwischen den ersten Teemeistern und den koreanischen Töpfern kein direkter Kontakt. Darin, dass der Teemeister das von Töpfern gefertigte Gefäß neu auffasst und es in Teegeschirr umwandelt, kann man eine einzigartige Zusammenarbeit sehen: „Durch das Mitwirken des Teemeisters wurde das Reisgeschirr zu Teegeschirr von einzigartiger Schönheit. [...] Es muss viele noch nicht entdeckte schöne Gegenstände geben. Im Grunde genommen war es nur ein kleiner Bruchteil, den die Begründer der Teezeremonie sahen. Vermutlich warten noch unzählige Dinge auf uns“ (197). Yanagi warb also dafür, die Tätigkeit der ersten Teemeister fortzusetzen, um - allerdings nicht als Teemeister, sondern als Theoretiker und Befürworter des *Mingei* - die „Schönheit“ in „unzähligen Dingen“ aufzuzeigen, die „auf uns warten“. Daraus folgt, dass zwischen Yanagi und den namenlosen Handwerkern, deren Gefäße von ihm als *Mingei* charakterisiert wurden, eine ähnliche Zusammenarbeit besteht, wie sie einmal zwischen den ersten Teemeistern und den koreanischen Töpfern bestand. In beiden Fällen existiert ein Zusammenschluss, allerdings nicht real, sondern fiktiv. Yanagi schreibt: „Die Ästhetik der Zukunft muss lehren, dass die Idee der gemeinsamen Schöpfung der Schönheit größer ist als die der individuellen Schöpfung der Schönheit“ (IX, 270). Eine solche Idee der gemeinsamen Schöpfung müsste auch für den fiktiven Zusammenschluss gelten. Ein fiktiver Zusammenschluss, wo eine schöpferische Tätigkeit - die Grenzen der Zeit und des Raums überschreitend - zu weiterer schöpferischer Tätigkeit führt,²⁹ bietet m. E. einen Schlüssel für das Verständnis der

²⁹ Blickt man auf die Tradition der japanischen Kunst zurück, wird deutlich, dass diese Art von fiktivem Zusammenschluss in verschiedenen Fällen existiert hat. Betrachten wir als ein typisches Beispiel eine der bekannten *Uta-monogatari*, nämlich *Ise-Monogatari* (Die Geschichte von Ise), die anonym in der mittleren Heian-Zeit (10. bis 11. Jh.) entstand. *Uta-monogatari* sind Erzählungen (oder deren Sammlung) mit *Waka*-Gedichten als Hauptkomponenten. Die am weitesten verbreitete Fassung der *Ise-Monogatari* besteht aus 125 Abschnitten mit jeweils 209 Gedichten. Die Gedichte wurden aus verschiedenen bereits vorhandenen Gedichtsammlungen übernommen, wobei 35 der 209 Gedichte aus der Feder von Ariwara no Narihira (825-880), einem der bedeutendsten *Waka*-Dichter der früheren Heian-Zeit, stammen, weshalb die *Ise-Monogatari* den Eindruck erweckt, als handele es sich um eine Biographie Narihiras. Wie ist diese lyrische Erzählung entstanden? Nach dem Tod von Narihira wurde die Gedichtsammlung *Narihira-shū* (Gesammelte Gedichte von Narihira) herausgegeben, und es ist anzunehmen, dass die Adligen am Hofe bei ihrer Lektüre neugierig wurden, unter welchen Umständen die Gedichte verfasst worden waren, woraus sich nach und nach eine *Uta-monogatari* als Fiktion um die Gedichte herum entwickelte. Anders formuliert, die *Ise-Monogatari* kann als ein gemeinsames Werk von Narihira und den Adligen aus dem folgenden Jahrhundert bezeichnet werden. Die einzelnen Gedichte Narihiras entstanden jeweils in einem bestimmten Kontext, aber die späteren Adligen, die sich von ihnen inspirieren ließen, betteten sie in einen anderen Kontext in Form von *Uta-monogatari* ein, wodurch ein größerer Zusammenhang entstand, der das ganze Leben Narihiras beinhaltet. Das ergab sich auch daraus, dass durch ein lediglich aus 31 Silben bestehendes *Waka*-Gedicht zwar Gefühle und Ereignisse dargestellt, aber keine Hintergründe erzählerisch gestaltet werden können. Ein *Waka*-Gedicht bietet einen großen Spielraum zur Erfindung einer Geschichte als Kontext. Wenn ein *Waka*-Gedicht das Interesse an seinem Verfasser weckte, konnte das den Leser dazu anregen, sich eine Geschichte dazu auszudenken. So führt schöpferische Tätigkeit zu weiterer schöpferischer Tätigkeit.

Interkulturalität.

Die Eigentümlichkeit des fiktiven Zusammenschlusses, der zwischen den koreanischen Töpfern und den ersten Teemeistern bzw. zwischen den Handwerkern und Yanagi besteht, beruht auf der Kontextänderung und der neuen Namensgebung. Es ist üblich, dass der Teemeister „seiner Teeschale einen Namen gibt und sie beim Namen nennt“ (XVII, 316), so wie Yanagi dem namenlosen Gebrauchsgeschirr den Namen *Mingei*-Ware gab und es in großem Umfang sammelte, um es im *Nihon Mingeikan* (Japan Folk Crafts Museum) auszustellen. Das *Nihon Mingeikan* fungiert selbst als ein Markenname und bürgt für die Schönheit der *Mingei*-Waren, und es hat sogar in gewisser Hinsicht das Urheberrecht an den von namenlosen Handwerkern hergestellten *Mingei*-Waren.³⁰

Yanagi schrieb den namenlosen Handwerkern eine Bedeutung zu und setzte sich für die Wiederbelebung der Handwerkszünfte ein, zugleich schätzte er geniale, namhafte Künstler wie z. B. Shôji Hamada, Kanjirô Kawai oder Kenkichi Tomimoto. Dies entspricht genau dem Umstand, dass das namenlose Gebrauchsgeschirr durch den genialen Autor Yanagi zu *Mingei* wurde. Das *Mingei* ist der den Namenlosen gegebene Name. Dieser von Yanagi gegebene Name hat aber die Namenlosen nicht verraten, weil er vor den Namenlosen großen Respekt hatte und für sie eintrat.

Wenn aber in einem fiktiven Zusammenschluss eine schöpferische Tätigkeit zu weiteren schöpferischen Tätigkeiten führen soll, folgt daraus, dass *Mingei* als Ergebnis einer fiktiven Zusammenarbeit weitere Umarbeitung zulassen muss bzw. zumindest offen dafür sein muss. Das heißt, dass Yanagi bzw. das *Nihon Mingeikan* auf seinem Urheberrecht am *Mingei* nicht bestehen darf, sondern eine Zusammenarbeit mit zukünftigen Handwerkern, Künstlern oder sogar Theoretikern erlauben und fördern sollte. Das wäre die Voraussetzung dafür, dass sich das *Mingei* in einer interkulturellen Welt weiterentwickelt, auch wenn der Name *Mingei* verschwinden und *Mingei* sich durch eine Zusammenarbeit in etwas Neues verwandeln sollte, wie sich die namenlosen Waren einmal von Yanagi in *Mingei* verwandelten. Eine solche Toleranz für die Koexistenz sowie der Respekt vor dem anderen wären die im interkulturellen Zeitalter benötigten Tugenden.

³⁰ Yanagi übertrug 1958, an seinem 70. Geburtstag, alle seine Urheberrechte an das *Nihon Mingeikan* (XIX, 857), so dass dieses auch die Rechte an den posthum erschienenen *Gesammelten Werken von Sôetsu Yanagi* besitzt. Die *Gesammelten Werke* bestehen aus 22 Bänden mit seinen Schriften sowie 5 Bänden mit von ihm selbst kommentierten Fotografien von etwa 2000 ausgewählten Exponaten aus dem *Nihon Mingeikan*. Das bedeutet, dass das Urheberrecht an den von Yanagi entdeckten *Mingei*-Waren nicht bei den namenlosen Handwerkern, die diese Waren hergestellt haben, sondern bei Yanagi bzw. dem *Nihon Mingeikan* liegt.