

Tsuneyoshi Tsuzumi, Vorläufer einer komparativen Ästhetik. Seine Theorie der „Rahmenlosigkeit“

Tanehisa OTABE

Tsuneyoshi Tsuzumi¹ (1887-1981) ist heute fast vollständig in Vergessenheit geraten. Es ist aber mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass er der erste Japaner war, der in Deutschland in deutscher Sprache über die japanische Ästhetik Vorträge gehalten und Schriften dazu veröffentlicht hat. Tsuzumi, der sich mit anderen japanischen Forschern, z. B. mit Tetsuro Watsuji (1889-1960)² und Yoshinori Onishi (1888-1959),³ von 1927 bis 1929 in Berlin aufhielt, um dort zu forschen, veröffentlichte mit Hilfe seiner hervorragenden Sprachkenntnisse eine Abhandlung in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* und hielt zwei Vorträge in der Berliner Ortsgruppe der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Dabei stellte er stets den „japanischen Kunststil“ dem „westlichen Kunststil“ gegenüber, so dass er in dieser Hinsicht als ein Vorläufer der komparativen Ästhetik angesehen werden kann. 1929 veröffentlichte er beim Insel-Verlag sein Buch *Die Kunst Japans*, dessen Manuskript er während seines Aufenthalts in Deutschland abgeschlossen hatte, und 1936 erschien ein weiteres Werk, *Japan - das Götterland*, beim gleichen Verlag.⁴ Im Vergleich zu Tetsuro Watsuji oder Yoshinori Onishi, den beiden führenden Kulturwissenschaftlern seiner Generation, die sich während ihres Studienaufenthalts darauf beschränkten, Vorlesungen zu hören, ohne selbst auf Deutsch Vorträge zu halten oder Abhandlungen zu veröffentlichen, ragt die Leistung Tsuzumis besonders heraus. Auch in der Folgezeit wirkte er als Motor einer deutsch-japanischen bzw. eurojapanischen komparativen Ästhetik, indem er 1938 und 1943 deutschsprachige Hefte über die japanische Kultur und den japanischen Naturbegriff herausgab.

Freilich war Tsuzumis Versuch nicht der erste. 1928 hatte Watsuji im 9. Band von *Sekai-Shichô* gleich nach seiner Rückkehr aus Deutschland die Abhandlung, „Die von Ort zu Ort unterschiedliche Besonderheit der Kunst“ veröffentlicht,⁵ und der Aufsatz „Asiatische Elemente in der westlichen Kunst“ von Yukio Yashiro (1890-1975), der sich durch seine Botticelli-Forschung bei Berenson als Kunsthistoriker auch in der westlichen Welt bereits einen Namen als Kunsthistoriker gemacht hatte, war im gleichen Band erschienen. Nach solch vergleichender wissenschaftlicher Auseinandersetzung verlangte das damalige Japan, das im Laufe seiner Modernisierung die Prinzipien und Methoden der westlichen Wissenschaften zielstrebig adaptiert hatte.

Um den „japanischen Kunststil“ bzw. die japanische Kultur überhaupt zu kennzeichnen,

¹ Er selbst transkribiert seinen eigenen Namen Tsudzumi, aber in der vorliegenden Abhandlung wird die Umschrift gemäß dem Hepburn-System verwendet.

² Zu Watsuji s. meinen Aufsatz: Die Entdeckung des „Japanischen“ beim frühen Tetsurô Watsuji. Zur Hermeneutik der Kultur. In: *Jahrbuch für asiatische Philosophie*, Bd. 1 (2006), S. 101-132.

³ Zu Onishi s. meinen Aufsatz: Representations of „Japaneseness“ in Modern Japanese Aesthetics: An Introduction to the Critique of Comparative Reason. In: *Japanese Hermeneutics. Current Debates on Aesthetics and Interpretation*, ed. by Michael F. Marra, University of Hawai'i Press Honolulu 2002, S. 153-162.

⁴ Der Insel-Verlag hatte kurz zuvor auch *Das Buch vom Tee* von Tenshin (Kakuzo) Okakura in der deutschen Übersetzung herausgegeben.

⁵ Aus dieser Abhandlung entstand später eines seiner Hauptwerke *Fudo - eine anthropologische Betrachtung* von 1935.

verwendet Tsuzumi das von ihm selbst geprägte Wort „Rahmenlosigkeit“. Damit meint er, dass es im „japanischen Kunststil“ keine klare Grenze zwischen dem Kunstwerk und der Außenwelt (bzw. zwischen der Kunst und dem Menschen) gebe. Dieses Merkmal des „japanischen Kunststils“ basiert laut Tsuzumi auf der Weltanschauung des Monismus, welche dem Menschen als Subjekt das „Objekt“ Natur nicht gegenüberstellt. Im Folgenden möchte ich in Bezug auf die Wandlungen seiner Theorie herausarbeiten, auf welchem Weg Tsuzumi zu diesem Begriff gelangte, was er mit diesem Begriff zu verdeutlichen suchte und inwiefern er mit seinem Versuch Erfolg hatte. Zum Schluss soll gezeigt werden, inwieweit Tsuzumis komparatistisches Vorgehen zur interkulturellen Ästhetik beiträgt oder doch beitragen könnte.

1. Vorgeschichte des Begriffes „Rahmenlosigkeit“

Tsuzumi studierte deutsche Literatur an der kaiserlichen Universität Tokio, und während er am 8. Gymnasium (in Nagoya) als Lehrer arbeitete, übersetzte er *Die Leiden des jungen Werther* (1925) und Schillers *Wallenstein* (1928). 1926 veröffentlichte er auch seine *Geschichte der westlichen Ästhetik*, um Grundzüge der Geschichte westlicher Ästhetik von der griechischen Antike bis Cohen zu erläutern. Auf diese Weise begann er zunächst als Germanist bzw. Erforscher der westlichen Ästhetik. In diesem Abschnitt soll zuerst die ästhetische Theorie Tsuzumis vor seinem Aufenthalt in Europa anhand seiner *Geschichte der westlichen Ästhetik* untersucht werden.

Obwohl es einen weiten Überblick bietet, zeigt dieses Buch sehr deutlich, wofür sich Tsuzumi damals interessierte. Für ihn war die Lippsche Theorie der „Einfühlung“ von größter Bedeutung für das Verständnis der westlichen Ästhetik: „Der Ausdruck kann als objektive Gegebenheit, die Einfühlung als subjektive Auffassung bezeichnet werden. Ästhetische Betrachtung stellt eine Art Dialog im Sinne vom Geben und Nehmen zwischen dem Subjekt (Ego) und dem Objekt (Gegenstand) dar, in dem sie sich vereinigen.“⁶ So fasst er die Lippsche Theorie zusammen und vertritt die Ansicht, dass gerade diese „Einfühlungstheorie in die Aussicht auf eine künftige Ästhetik helles Licht gebracht habe“.⁷

Weiter führt er aus: „Zwar verhält Lipps sich in seinem Hauptwerk *Ästhetik* so, als wäre er der stolze Gründer der Ästhetik, indem er der Gesamtheit der früheren Ästhetik jede Beachtung verweigert. Dabei können wir aber die Herkunft seiner Ästhetik erkennen, die bis zu Herder zurückreicht.“⁸ Tsuzumi stellt somit eine Verbindung zwischen Herder und Lipps her. In der Tat behauptet Tsuzumi bereits im Kapitel über Herder, dass „aus Herders Schrift *Kalligone* (1800) die spätere Einfühlungstheorie sich entwickelt“.⁹

Diese Erklärung zeigt, dass Tsuzumi die Theorien der westlichen Ästhetik hochschätzt, welche eine „Vereinigung“ von Subjekt und Objekt betonen. In Herder beachtet Tsuzumi „die Tendenz, die Natur als eine vollständig vergeistigte Gesamtheit anzusehen“.¹⁰ Unter diesem Gesichtspunkt erklärt sich auch seine Wertschätzung Schleiermachers. „Ein isoliertes Selbstbewusstsein im eigentlichen Sinn

⁶ *Geschichte der westlichen Ästhetik*, 1926, Bd. 2, S. 81.

⁷ *Ibid.*, S. 86.

⁸ *Ibid.*, S. 64.

⁹ *Ibid.*, Bd. 1, S. 162.

¹⁰ *Ibid.*, S. 169.

existiert gar nicht. Ein isolierter Gegenstand ist auch nicht. [...] Die volle Koexistenz von Naturleben und Individuum ist die tatsächliche Naturwahrheit. Jedes Individuum besteht in Wahrheit erst dann, wenn es im Zusammenhang des Universums verstanden wird.“¹¹

Später erinnert sich Tsuzumi im Vorwort zu *Untersuchung über den japanischen Kunststil* (1933) an die Entstehung seiner *Geschichte der westlichen Ästhetik*: „Etwa ab 1921 sammelte ich einschlägige Literatur über die westliche Ästhetik, um die Grundlage meiner eigenen Kunsttheorie zu festigen. Aber je mehr ich las, desto dringender spürte ich, dass sich die westlichen Kunsttheorien nicht einfach auf unsere Kunst übertragen lassen; schließlich gelangte ich zu der Erkenntnis, dass Theorien über unsere Kunst aus der Betrachtung japanischer Kunstwerke heraus geboren werden müssen. [...] Ich hatte zu dieser Frage – abgesehen von einigen äußerst unbedeutenden theoretischen Versuchen in Zeitschriften – kaum etwas zur Veröffentlichung gebracht, bevor ich mich von 1927 bis 1929 in Europa aufhielt.“¹² Das heißt, während Tsuzumi sich mit den Untersuchungen befasste, deren Ergebnisse später in *Geschichte der westlichen Ästhetik* zusammengefasst werden sollten, sah er bereits die Notwendigkeit, solche Spezifika der japanischen Kunst zu erforschen, die mit ästhetischen Theorien des Westens nicht zu erklären seien. Bei den hier als „einigen äußerst unbedeutenden theoretischen Versuchen“ bezeichneten Aufsätzen handelt es sich vermutlich um die beiden Essays, die später in *Versuch über das künstlerische Japan* (1941) aufgenommen wurden: „Besonderheiten unserer Puppenkultur“ (Urfassung: 1924) und „Über Netsuke“ (Mai 1924). Dies zeigt, dass Tsuzumis Interesse für *das Japanische* in der Kunst auf die Zeit vor seinem Aufenthalt in Europa zurückgeht. Besonders fällt auf, dass er dabei sogar Gegenstände des Kunsthandwerks wie „Ningyo (Figürchen aus Holz oder Ton)“ oder „Netsuke“ als Themen wählte.

Im Vorwort zu dem in deutscher Sprache verfassten Buch *Die Kunst Japans* (1929) schreibt er rückblickend, dass der Begriff „Rahmenlosigkeit“ im Jahr 1924 entstanden sei, d. h. in der Zeit, als er Hauptwerke der europäischen Ästhetik studierte, um ein Buch über die Geschichte der westlichen Ästhetik zu verfassen, und dass er 1926 eine erste Abhandlung über diesen Begriff niederschrieb.¹³ Hierbei handelt es sich um jenen deutschsprachigen Aufsatz, der 1928 in der *Zeitschrift für die Ästhetik und die allgemeine Kunstwissenschaft* erschien. Als Nächstes zu dieser Abhandlung in deutscher Sprache, in der Tsuzumi zum ersten Mal den Begriff „Rahmenlosigkeit“ formuliert hat.

2. Entstehung des Begriffs „Rahmenlosigkeit“

Tsuzumi schreibt zunächst: „Alle Künste haben ihre Rahmen. Der Rahmen bezeichnet eigentlich den Ort, wo sich ein Kunstwerk von seiner heterogenen Umgebung abschließt und zu einer unabhängigen, selbstgenügenden Welt macht. [...], denn ein Kunstwerk ist jedenfalls kein Stück der Natur und hat unbedingt die Wirkung, die uns den wirklichen Zusammenhängen entreißt und in eine besondere Welt versetzt.“ Der „Rahmen“ sei also unentbehrlich für jedes Kunstwerk; der „Bildrahmen“ sei nichts anderes als eine Verkörperung dieser Eigenschaft des Kunstwerks überhaupt.¹⁴

¹¹ *Ibid.*, S. 237.

¹² *Untersuchung über den japanischen Kunststil*, 1933, S. 2-3.

¹³ *Die Kunst Japans*, 1929, S. 7-8.

¹⁴ „Die Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*,

Nachdem Tsuzumi auf die Bedeutung des „Rahmens“ für die bildende Kunst hingewiesen hat, führt er zum Unterschied zwischen den Künsten in Japan und Europa weiter aus: „Wenn man ein japanisches und ein europäisches malerisches Kunstwerk nebeneinander stellt und vergleicht, so wird man gleich finden, wie sehr das letztere nach der zusammenschließenden Einheit eifert, während das erstere gegen eine solche Einheit scheinbar gleichgültig ist oder vielmehr manchmal diese Gleichgültigkeit fast zur Schau stellt.“¹⁵ Mit anderen Worten sei es ein Merkmal des „japanischen Kunststils“, dass der „Rahmen“, der eigentlich vorhanden sein müsste, gar nicht existiere.

Die „Rahmenlosigkeit“ der japanischen Kunst erläutert Tsuzumi am Beispiel der Landschaftsmalerei. Demnach ist „Natur“ ursprünglich „ununterbrochen fließend“, d. h. „die Natur kennt keinen Abschnitt“; trotzdem muss in der Landschaftsmalerei zwangsläufig ein Teil von ihr herausgeschnitten und dargestellt werden. In diesem Natur-Ausschnitt ist naturgemäß keinerlei Einheit zu finden, so dass Landschaft als solche überhaupt keine „Einheit“ aufweist. Will die Landschaftsmalerei jedoch Kunst sein, darf die dargestellte Landschaft nie ein bloßer Ausschnitt der Natur sein. Dies sei ein Widerspruch, welcher der Landschaftsmalerei se ipso innewohne. Wegen dieser Widersprüchlichkeit sei die Landschaftsmalerei in der westlichen Welt erst spät entstanden. Laut Tsuzumi konnte „Landschaft“ als Gegenstand der westlichen Malkunst nur „ein Ganzes“ bilden, wenn sie „eine gewisse Stimmung des Menschen andeutet“, und wurde deshalb ausschließlich als eine „Umgebung des Menschenlebens“ akzeptiert. In Japan habe sich hingegen schon früh die Landschaftsmalerei herausgebildet, die auf Naturanschauung beruhe: „[Wie] man auch die Natur abschneiden mag, so deuten alle Abschnitte doch auf die ganze Natur hin.“ D. h. ein beliebig ausgeschnittener Teil der Natur weist zwar für sich betrachtet keine Einheit auf, jedoch wird in jedem einzelnen Ausschnitt die Gesamtheit der Natur angedeutet.¹⁶ „Die Eigentümlichkeit der Darstellungsweise unserer Maler besteht darin, dass dargestellte Dinge nicht nur als solche angesehen werden sollen, sondern meist einen Hinweis auf die nicht gemalten enthalten, die irgendwie mit ihnen zu einheitlichem Zusammenhang kommen könnten.“¹⁷ Hier wird deutlich, dass die Abwesenheit eines Rahmens, der die Natur in eine in sich geschlossene Welt der Kunst verwandelt, einerseits zwar das Kunstwerk fragmentiert, andererseits es aber ermöglicht, einen Zusammenhang zwischen dem Kunstwerk und der gesamten Natur herzustellen.

Tsuzumi verallgemeinert das, um daraus das Charakteristikum eines „japanischen Kunststils“ abzuleiten: „[Der japanische] Künstler [lässt] die Teile das Ganze vertreten, weil nach der Auffassung unserer Malerei, wenigstens dem Anschein nach, alle Dinge, wenn sie auch, von dem alltäglichen Standpunkt aus betrachtet, in sich abgeschlossen ein selbständiges Dasein zu führen scheinen, dessen ungeachtet immer Teile der unendlich und ununterbrochen fließenden Natur seien, so dass der Künstler fast überall seine Darstellung unterbrechen könne, und gerade eine der alltäglichen Auffassung der Dinge zum Spott geschehene [sic!] Unterbrechung öfters sogar die Wirkung habe, auf den wesentlichen Zusammenhang der Dinge hinzudeuten.“¹⁸ Die nach dieser Anschauung als ein

Bd. 22/1, S. 46.

¹⁵ Ibid., S. 48.

¹⁶ Ibid., S. 49.

¹⁷ Ibid., S. 50.

¹⁸ Ibid., S. 50.

ununterbrochen fließendes Ganzes aufgefasste Natur lässt sich in der substantialistisch „westlichen“ Perspektive niemals darstellen, in der jedes Dasein einzeln betrachtet werde. Vielmehr setzt diese Naturanschauung die geistige Fähigkeit voraus, gerade an einem „fragmentarischen“ Kunstwerk das Fehlende abzulesen. Diese durch die Analyse der japanischen Landschaftsmalerei herausgearbeitete Sicht erkennt er außer in der bildenden Kunst auch in Architektur, Gartenkunst, Tanz, Musik und Literatur wieder.¹⁹ So bemerkt Tsuzumi zur japanischen Literatur, dass die Romane „nicht in einheitlich geschlossenen Formen“ bestünden, „wie die europäischen“, so dass „sie oft eine Reihe von Novellen zu sein“ schienen.²⁰ Die Einheit im japanischen Kunstwerk wirke daher häufig wie etwas collagenartig Zusammengesetztes.

So kommt Tsuzumi zu dem folgenden Schluss: „Wenn es einem japanischen Kunstwerke manchmal scheinbar an der Einheit mangelt [...], so soll die Intention nach der Einheit wenigstens veranschaulicht werden, und wir können schon mit dem ganz zufrieden sein, was man gern den Symbolismus nennt. Während die Europäer alles möglichst veranschaulicht und daher dargestellt haben wollen, ziehen wir hingegen Andeutungen und Hinweisungen darauf vor und freuen uns darüber, dass unserer Phantasie dadurch mehr Spielraum gewährt wird.“²¹ In Anlehnung an den Symbolismus, eine der Kunstströmungen am Anfang des Jahrhunderts in Europa, charakterisiert Tsuzumi die japanische Kunst als eine Kunst der „Andeutungen“, die der „Phantasie“ sowohl des Künstlers als auch des Rezipienten einen weiten Spielraum lasse.

3. Herkunft des Begriffs „Rahmenlosigkeit“

Wie gelangte nun Tsuzumi zu dem Begriff der „Rahmenlosigkeit“? Im Vorwort zu seinem deutschsprachigen Buch *Die Kunst Japans* bemerkt er dazu lediglich: „Der Begriff selber kam mir übrigens schon anfänglich deutsch auf die Zunge, und ich habe noch keinen ganz dafür passenden japanischen Ausdruck gefunden, so europäisch ist meine wissenschaftliche Denkweise durch die Lektüre der europäischen Werke über Ästhetik und verwandte Gebiete geworden.“²² Wie diese Passage zeigt, ist sein Begriff „Rahmenlosigkeit“, wenn auch er dazu verwendet wird, den „japanischen Kunststil“ zu bezeichnen, im Grunde europäischen Ursprungs, und in dieser Hinsicht könnte man sagen, dass er *das typisch Japanische* durch das europäische Auge entdeckt hat.²³

Obwohl es Tsuzumi selbst nicht ausdrücklich erwähnt, basiert seine in deutscher Sprache verfasste Abhandlung – u. a. wegen der Ähnlichkeit in der Wortwahl – offensichtlich auf Simmels Abhandlung „Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch“ (1902). Höchstwahrscheinlich zog Tsuzumi beim Verfassen der *Geschichte der westlichen Ästhetik* (1926) auch Simmels Aufsatzsammlung *Zur Philosophie der Kunst* (1922) zu Rate, die auch dessen Abhandlung von 1902 enthält.²⁴ In dieser stellt

¹⁹ Ibid., S. 53-59.

²⁰ Ibid., S. 59.

²¹ Ibid., S. 60.

²² *Die Kunst Japans*, 1929, S. 7-8.

²³ Auf Japanisch verwendet Tsuzumi neben dem Begriff „Rahmenlosigkeit“ (Mu-kyo-sei) einen weiteren Begriff, „Grenzenlosigkeit“ (Mu-genkai-sei), die beide dem deutschen Begriff Rahmenlosigkeit entsprechen sollen, was wiederum zeigt, dass dieser Begriff eine deutsche Herkunft hat.

²⁴ In seiner *Geschichte der westlichen Ästhetik* von 1926 schreibt Tsuzumi über Simmel nur, dass dieser „[...] die

Simmel der Natur das Kunstwerk gegenüber: Die Natur stelle nämlich „ununterbrochen fließende Energien“ dar, und jeder „Ausschnitt der unmittelbaren Natur [sei] durch tausend räumliche, historische, begriffliche, gemütliche Beziehungen mit alledem verbunden, das in größerer oder geringerer, physischer oder seelischer Nähe es umg[ebe].“²⁵ Deshalb sei, so fährt er fort, „[a]n dem Stück Natur, das wir instinktiv als bloßen Teil in dem Zusammenhang des großen Ganzen fühl[t]en, [...] der Rahmen in demselben Maß widerspruchsvoll und gewalttätig, in dem das innere Lebensprinzip des Kunstwerks ihn vertr[age] und forder[e].“²⁶ Im Gegensatz zur Natur bilde das Kunstwerk „ein Ganzes für sich“,²⁷ indem es diejenigen „Fäden durchschneid[e]“,²⁸ welche die Dinge mit ihrer Umgebung verbinden. Für Simmel ist der „Bildrahmen“ nichts anderes als das, was diese Eigenschaft des Kunstwerks, nämlich seine Doppelfunktion, ausmacht, sich nach außen hin abzuschließen und nach innen hin zu verbinden. Vergleicht man Simmels Ansicht mit derjenigen Tsuzumis, so wird deutlich, dass Tsuzumi das Kunstwerk *nicht* der Natur gegenüberstellt. Simmels These, dass an „dem Stück Natur, das wir instinktiv als bloßen Teil in dem Zusammenhang des großen Ganzen fühlen“, „der Rahmen [...] widerspruchsvoll“ sei, veranlasste Tsuzumi dazu, in Analogie zu der Vorstellung, der Rahmen widerspreche dem Wesen der Natur, nach dem Konzept einer Kunst ohne Rahmen zu suchen.

Jedoch sind bei Simmel auch theoretische Ansätze zu erkennen, die im Grunde genommen mit der Theorie Tsuzumis übereinstimmen, was aber Tsuzumi nicht bewusst gewesen zu sein scheint. Warum eigentlich wählte Simmel den Bildrahmen zum Thema seiner Abhandlung? Einen Hinweis darauf gibt es am Ende des Aufsatzes. Hier sieht er in Art einer systemtheoretischen Perspektive die Schwierigkeit des Kunstwerks eben in der „widerspruchsvollen Lage“, „mit seiner Umgebung ein einheitliches Ganzes ergeben zu sollen, während es selbst doch schon ein Ganzes“ sei, wobei er diesen Sachverhalt als ein ähnliches Problem behandelt wie das Problem der Spannung zwischen den Elementen und dem Ganzen bzw. zwischen den Individuen und der Gesellschaft, also wie die von ihm so genannte „Tragödie der Kultur“. D. h. für Simmel hat der Bildrahmen die Aufgabe, „zwischen dem Kunstwerk und seinem Milieu, trennend und verbindend, zu vermitteln.“²⁹ Im Hinblick auf die Doppelfunktion des Rahmens, das Kunstwerk von seiner Umgebung zu „trennen“ und zugleich zwischen beidem zu „vermitteln“, abstrahierte Tsuzumi vermutlich von der zweiten Funktion. Wäre Tsuzumi sich – wie Simmel – auch der zwischen dem Kunstwerk und dessen Milieu vermittelnden Funktion des Rahmens bewusst gewesen, hätte sich sein Konzept gewiss noch weiter vertiefen können. Es ist recht bedauerlich, weil insbesondere Simmels Aufsatz „Philosophie der Landschaft“ (1913) theoretische Ansätze enthält, die sich mit Tsuzumis Überlegungen durchaus berühren.

ästhetischen Phänomene im Rahmen der kulturellen Phänomene, d. h. im lebendigen Zusammenhang, ästhetisch behandelt habe [...]“ (Bd. 2, S. 122), und geht auf weitere Einzelheiten nicht ein. Im Übrigen: Während zahlreiche Ausdrücke in der deutschsprachigen Abhandlung von 1928 offenbar von Simmel stammen, ist in dem auch in deutscher Sprache verfassten Buch *Die Kunst Japans* von 1929 die sprachliche Anlehnung an Simmel nicht mehr zu erkennen.

²⁵ Georg Simmel, „Der Bildrahmen – Ein ästhetischer Versuch“ (1902), in: *Soziologische Ästhetik*, hrsg. von Klaus Lichtblau, Darmstadt 1998, S. 114.

²⁶ *Ibid.*, S. 114.

²⁷ *Ibid.*, S. 111.

²⁸ *Ibid.*, S. 114.

²⁹ *Ibid.*, S. 117.

4. Weiterentwicklung des Begriffs „Rahmenlosigkeit“

Nachdem Tsuzumi in der Abhandlung von 1928 den Begriff „Rahmenlosigkeit“ eingeführt hatte, verallgemeinerte er den Begriff systematisch weiter. Das Ergebnis kommt in seinem deutschsprachigen Buch *Die Kunst Japans* (1929) und in dem auf Japanisch verfassten Werk *Untersuchung über den japanischen Kunststil* (1933) zum Ausdruck.

Im Gegensatz zu der eine klare „Grenze zwischen Geist und Materie“ ziehende Naturanschauung in der „westlichen Welt“ charakterisiert Tsuzumi die Naturanschauung in der „östlichen“ als fundamental verschieden: „Wahre Einheit ist nur in der monistischen Welt zu finden. In der wahrhaften Betrachtung ist jedes Ding ein Teil von ihr.“³⁰ Diese Sichtweise lässt sich Tsuzumi zufolge zunächst im Fehlen eines Rahmens „zwischen der Natur und dem Menschen“ (d. h. zwischen Subjekt und Objekt), dann „zwischen dem Kunstwerk und seiner Umgebung“ bzw. „der Kunst und dem Leben“ (d. h. zwischen der Kunst und ihrer Außenwelt) und schließlich zwischen den einzelnen Kunstgattungen, d. h. innerhalb der Kunst, finden.³¹ Zu dem Grundbegriff „Rahmenlosigkeit“ bildet er dann die beiden Unterbegriffe „das Bruchstückhafte“ und „die Kleinheit im Maßstab“. Mit dem „Bruchstückhaften“ ist gemeint, dass im Gegensatz zu in sich abgeschlossenen „westlichen“ Kunstwerken japanische nichts anderes als Bruchstücke der großen Natur darstellen, während „die Kleinheit im Maßstab“ besagt, dass in der japanischen Kunst der Maßstab der Dinge nicht von Bedeutung ist, weil das Unendliche gerade in kleinen Werken erscheinen soll.³²

Mit Hilfe dieses Grundbegriffs sowie der beiden Unterbegriffe kennzeichnet Tsuzumi auch die einzelnen japanischen Kunstgattungen. Bemerkenswert ist auch, dass er dabei neben der so genannten angewandten Kunst, dem Kunsthandwerk, auch Kunstformen wie dem „Bonsai“ und dem „Ikebana (Blumenarrangement)“, welche die westliche Ästhetik von vornherein nicht hätte thematisieren können, jeweils ein eigenes Kapitel widmete. Wir werden diese Einzelheiten bei einer anderen Gelegenheit näher behandeln. Unser Fokus hier ist die Frage, inwieweit Tsuzumis theoretische Bestimmung des „japanischen Kunststils“ allgemein mit seiner Auseinandersetzung mit der westlichen Ästhetik zusammenhängt.

Indem Tsuzumi in *Die Kunst Japans* die japanische Naturanschauung dadurch kennzeichnet, dass „[...] das Einzelwesen [...] eigentlich gar kein abgeschlossenes Wesen, sondern nur ein Verdichtungspunkt des fließenden Ganzen [...]“ sei,³³ weist er darauf hin, dass diese Naturanschauung in „Form der schrankenlosen Einfühlung“ zum Vorschein komme.³⁴ Wie erwähnt, schätzte Tsuzumi sehr die Lipppsche Theorie der Einfühlung, was offenbar daran lag, dass nach seinem Verständnis dieser Begriff mit der japanischen Kunstauffassung übereinstimmt. Wenn Tsuzumi in *Untersuchung über den japanischen Kunststil*, wo er dem europäischen Künstler, der „alles zu Ende erzähle“, den japanischen, der „für den Betrachter viel Spielraum“ lasse, gegenüberstellt, behauptet er zugleich: „Die wahre Kunst liegt nicht in der das Kunstwerk ausmachenden Materie, sondern sie wird durch das Herz des

³⁰ *Untersuchung über den japanischen Kunststil*, 1933, S. 64.

³¹ *Ibid.*, S. 77-78.

³² *Ibid.*, S. 80-86.

³³ *Die Kunst Japans*, 1929, S. 19-20.

³⁴ *Ibid.*, S. 20.

Betrachters vollendet; dies gilt in unserer Kunst in höherem Grad [als in der westlichen Kunst].³⁵ Die Theorie der „Einführung“, eine der damals zeitgenössischen Theorien der westlichen Ästhetik, lasse sich also besser auf die japanische als die westliche Kunst anwenden. Wie wir sahen, hielt Tsuzumi in der *Geschichte der westlichen Ästhetik* sehr viel von der Naturanschauung Herders. Sicherlich hat es damit zu tun, dass er in Herders Denken eine Analogie zur monistischen Weltanschauung in der östlichen Welt erkannte.

So also setzte sich Tsuzumi mit der westlichen Ästhetik theoretisch auseinander, wobei er sie stets auf das *typisch Japanische* bezog, um das Besondere der japanischen Kunst zu erforschen. Im letzten Kapitel von *Orientalische und okzidentale Schönheit* (1943), „Deutsch-Japanische Kunstbeziehung“, erklärt Tsuzumi sein eigenes Problem: „Was die Ästhetik anbetrifft, hat Deutschland quasi Monopolstellung in der modernen Ästhetik, während die japanischen Ästhetiker noch keine eigene Ästhetik geschaffen haben.“³⁶ Und er fährt fort: „In unserem Land, das keine nennenswerte Kunsttheorie vorweisen kann, oder zumindest keine, die man der deutschen entgegensetzen könnte, entstehen erst dadurch erste Ansätze zu einer deutsch-japanischen Kunstbeziehung, dass auf unsere Kunst die aus dem Ausland stammende Theorie angewandt wird.“ Das heißt, Tsuzumi forderte nicht die intrinsische Entwicklung einer japanischen Kunsttheorie, sondern stattdessen eine Anwendung der westlichen (vor allem deutschen) ästhetischen Theorien auf die japanische Kunst. Daher müssten, so Tsuzumi, die „Wissenschaftler, die an der deutschen Kunst und ihren Theorien ihren Kunstsinn und ihre Intelligenz geschärft hätten, den Blick auf die Dinge in unserem Lande richten und von einer von der eigenen Tradition unabhängigen Position her Überlegungen anstellen“: Die „Wissenschaftler, die sich bisher ausschließlich mit unserer Kunst bzw. der östlichen Kunst befasst haben, sollten der westlichen Kunst und ihren Theorien Blick und Gehör schenken.“ Erst diese gegenseitige Ergänzung würde „Anhaltspunkte liefern, die zum ersten Mal in unserem Lande zur Entstehung einer eigenen Kunsttheorie führen könnten“.³⁷ Selbstverständlich formuliert Tsuzumi damit seinen eigenen Standort. Dabei ist von Bedeutung, dass Tsuzumi „von einer von der eigenen Tradition unabhängigen Position her Überlegungen“ anstellen will. Dies hieße ja, mit dem Auge der westlichen Welt Japan neu zu entdecken. In der Tat wäre der Begriff „Rahmenlosigkeit“ ohne Simmels Theorie wahrscheinlich gar nicht entstanden. Doch wie verhält es sich dann mit den Unterbegriffen „das Bruchstückhafte“ und „die Kleinheit im Maßstab“? Obwohl Tsuzumis Begriff des „Bruchstückhaften“ manche Parallelen zum Konzept des „Fragments“ bei den Romantikern, insbesondere bei Friedrich Schlegel aufweist, ist nicht bekannt, ob Tsuzumi überhaupt von der Romantik dazu angeregt wurde. In dem Abschnitt, in dem er den Begriff der „Kleinheit im Maßstab“ erläutert, nimmt er dagegen die Maxime aus der aristotelischen *Poetik*, nach der das „Schöne“ auf der „Größe“ beruhe,³⁸ als eine Gegenposition zur eigenen an³⁹: ein weiterer Hinweis darauf, dass Tsuzumi die japanische Eigentümlichkeit auf dem Umweg über westliche Theorien neu entdeckt hat.

Allerdings darf man dabei nicht übersehen, dass der Kontrast zwischen der japanischen und der

³⁵ *Untersuchung über den japanischen Kunststil*, 1933, S. 79-80.

³⁶ *Orientalische und okzidentale Schönheit*, 1943, S. 351.

³⁷ *Ibid.*, S. 353-354.

³⁸ Aristoteles, *Poetik* (Kap. 7), hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 25.

³⁹ *Untersuchung über den japanischen Kunststil*, 1933, S. 148-149.

europäischen Kunstauffassung Tsuzumi zu einer etwas stereotypen Gegenüberstellung führt. Vor allem wenn er als ein Hauptmerkmal der okzidentalen Sicht die Entgegensetzung von Subjekt und Objekt, Natur und Geist sieht, fixiert er einen Aspekt in der westlichen Moderne, um ihn allgemein als eine wesentliche Eigenheit der westlichen Welt zu hypostasieren. Es ist kaum vorstellbar, dass Tsuzumi, immerhin der Verfasser von *Geschichte der westlichen Ästhetik*, nicht über den Wandel der westlichen ästhetischen Theorien Bescheid wusste. In der Tat bemerkt er in dem Essay „Kunstbetrachtung – in Ost und West“ in dem Sammelband *Kultur des alltäglichen Lebens in Ost und West* (1935): „In der Entwicklung der modernen Kunst in der westlichen Welt hat man sich intensiv damit beschäftigt, die einzelnen Kunstgattungen *rein* zu halten und zwischen ihnen strenge Grenzen zu ziehen. [...] Die Haltung von uns Japanern in der Betrachtung kann man als das Gegenteil davon bezeichnen. Doch wurde in der westlichen Welt früher die Verschmelzung der Kunst mit ihrer Umgebung sogar noch übermäßiger als in unserem Lande betrieben. Beispielsweise kann die die Innenstruktur der Architektur mitbestimmende Technik der Wandmalerei, mit deren Hilfe der Eindruck erweckt werden soll, das Bild und das Gebäude würden ineinander übergehen [Trompe l'œil in der Barockzeit], als unmittelbar in die Tat umgesetzte Absicht von Künstlern wie den unsrigen angesehen werden, die Grenzen zu ignorieren. Gerade deshalb schritt die westliche Kunst von diesem Ausgangspunkt aus geradewegs in die oben beschriebene Gegenrichtung. Das bezeugt die rasante Entwicklung in der Geschichte der westlichen Kunst. Die Geschichte unserer Kunst hingegen befand sich in einem Stillstand, zumindest was den Aspekt des Gesamtstils anbetrifft.“⁴⁰ Das heißt, dass Rahmenlosigkeit laut Tsuzumi nicht nur für die japanische Kunst, sondern auch für die europäische vormoderne Kunst charakteristisch ist. Ausgehend von derselben Konzeption des Rahmens habe die moderne Kunst in Europa gerade nach Rahmung bzw. Begrenzung gestrebt, während die japanische Kunst die ursprüngliche Rahmenlosigkeit beibehalten habe.

Daraus folgt, dass sich die japanische Kunst mit dem Begriff Rahmenlosigkeit nicht umfassend kennzeichnen lässt. In *Versuch über das künstlerische Japan* (1941) vertritt Tsuzumi diese Ansicht: „Die dem japanischen Volk eigentümliche konkrete Erkenntnis stimmt mit dem überein, was jedes Kulturvolk in seinem primitiven Stadium aufwies, aber unser Volk verfolgte diese Richtung bis zur Hochblüte seiner Kultur. Im Gegensatz dazu gaben die westlichen Völker meist schon in einem frühen Stadium der Kulturentwicklung diese Richtung auf und gingen stattdessen den Weg abstrakter Erkenntnis.“⁴¹ D. h. er meint, während die westlichen Völker ihre Kultur entfalteten, indem sie sich von dem Konkreten in seiner unbegrenzten Fülle lösten und auf das Ziel abstrakter Eingrenzens zgingen, beharrte das japanische Volk gerade auf dem Feld dieses „primitiven“ Stadiums und konnte dennoch eine Hochkultur zustande bringen. Nach der Auffassung Tsuzumis liegt die Eigentümlichkeit Japans also genau darin, dass in diesem Fall ein Mangel zu etwas kulturell Hochwertigem gesteigert wurde.

5. Kunst und Nationalkultur

Wenn Tsuzumi in den 40er Jahren das Konkrete dem Abstrakten gegenüberstellt, so spiegelt sich

⁴⁰ *Kultur des alltäglichen Lebens in Ost und West*, 1935, S. 405, 453.

⁴¹ *Versuch über das künstlerische Japan*, 1941, S. 290.

darin eine geistige Strömung der damaligen Zeit wider.

In *Versuch über das künstlerische Japan* (1941) behauptet Tsuzumi gegen die in der westlichen Welt erkennbare „abstrakte Richtung“: „Folge man der abstrakten Richtung bis ins Extrem, so würde die Kunst je volkstümliche Farbe verlieren und die Welt würde mit einer einzigen Farbe übermalt. (Es ist bemerkenswert, dass auch in der westlichen Welt immer häufiger die These vertreten wird, dass jedes Volk dadurch zur weiteren Entwicklung der Kultur beitragen kann, sein individuell Besonderes zu bewahren.)“⁴² Was genau meint er mit dieser neuen These? In *Orientalische und okzidentale Schönheit* (1943) heißt es: „In letzter Zeit wird in den Achsenländern betont, dass die Kultur nicht international, sondern völkisch sein müsse. Das schließt zugleich die Meinung ein, dass die der bisherigen westlichen Kultur zugrunde liegende Weltanschauung zu abstrakt gewesen ist.“⁴³ Diese Kritik an der abstrakten Tendenz der modernen Kulturentwicklung beruhte auf der NS-Ideologie, obwohl sich Tsuzumi stets von der nationalistischen Gesinnung distanziert hat.⁴⁴ So schreibt er: „Auch in der japanischen Kultur, insbesondere während ihrer Entwicklung, kam es dadurch zu einer Art Fermentation, dass etwas wesentlich Fremdes zur eigenen Kultur hinzugefügt wurde.“⁴⁵ So verteidigt er expressis verbis die These, dass die japanische Kultur aus einer Kreuzung mit verschiedenen fremden Kulturen hervorgegangen sei. Tsuzumi bejahte die „nationalsozialistische Weltanschauung“ also keineswegs ohne Vorbehalt. Trotzdem ist seine Sympathie für sie nicht zu leugnen.⁴⁶

In dieser Hinsicht ist das in *Versuch über das künstlerische Japan* enthaltene Essay „Die japanische Kunst und der japanische Geist“ (1941) von besonderem Interesse. Tsuzumi wiederholt hier seine These, dass die Eigentümlichkeit der japanischen Kunst in der „Rahmenlosigkeit“ sowie dem „Bruchstückhaften“ zu suchen sei. Wenn er jedoch am Ende des Essays über japanische Musik und Dichtung urteilt, äußert er sich zum Teil recht abfällig. Etwa: „Die Entwicklung der Musik in der Tokugawa-Zeit [1603-1867] ist völlig uninteressant. Dies ist eine Auswirkung der so genannten bürgerlichen Kultur [Kultur des Handwerker- und des Kaufmannstandes in großen Städten]. [...] Es ist fraglich, ob diese Kultur der Stadtbürger als Nationalkultur bezeichnet werden kann.“ So stützt er seine „pessimistische Sicht“ zu der „rein traditionellen Musik Japans“.⁴⁷ Und die traditionell japanische Erzählliteratur bestehe nur aus „aneinander gereihten, mit Prosatexten zusammengeleiteten Kurzgedichten“, weshalb „keinerlei große Perspektive im Sinne von einer großartigen Weltanschauung oder Lebensauffassung sichtbar [werde]“. „Eine solche Größe im Denken scheint mir“, so fährt er fort, „der japanischen Literatur insgesamt zu fehlen. Man müsste in den schwachen Bereichen der japanischen Literatur das abstrakte Denken zu Hilfe nehmen, um diesen Mangel zu beheben.“⁴⁸ In Konsequenz von Tsuzumis sonstiger Bewertung sollte gerade die Tendenz zum Konkreten, die sich der „Rahmenlosigkeit“ verdankte und einen eher collagenartigen Konnex ermögliche, das Merkmal des japanischen Geistes sein. Aber hier wird auf deren Unzulänglichkeit hingewiesen und sogar auf die Notwendigkeit einer Zuhilfenahme des westlichen „abstrakten Denkens“. Auch über die Erzählliteratur

⁴² *Ibid.*, S. 248.

⁴³ *Orientalische und okzidentale Schönheit*, 1943, S. 1-2.

⁴⁴ *Versuch über das künstlerische Japan*, 1941, S. 22-23.

⁴⁵ *Ibid.*, S. 41.

⁴⁶ Hierzu s. *Geschichte der deutschen Literatur*, 1. Auflage, 1940, S. 805.

⁴⁷ *Versuch über das künstlerische Japan*, 1941, S. 71-72.

⁴⁸ *Ibid.*, S. 73.

seiner eigenen Zeit fällt Tsuzumi ausgerechnet ein sehr kritisches Urteil: „Auch bei diesen Romanen und Erzählungen beschränkt man sich hauptsächlich darauf, bruchstückhafte Aufzeichnungen, welche die eigene Umgebung des Erzählers bzw. des Autors einfach beschreiben, aus biographischem Interesse zusammenzuflicken, wobei einige Bruchstücke aus dem alltäglichen Leben dem Handlungsverlauf beigemischt werden. Bisher ist noch keine einzige Novelle entstanden, die auch nur versucht, einen großen Gedanken zu vermitteln.“⁴⁹ Hier ist also das Potential des Fragmenthaften, das Ganze anzudeuten, völlig außer Acht gelassen.

Woher stammte eigentlich die plötzlich so negative Einschätzung der japanischen Kunst? Offenbar aus seiner Diagnose, dass die japanische Kunst noch keine richtige „Nationalkultur“⁵⁰, keine „Nationalkunst“⁵¹ sei. Der Aspekt der „Nationalkultur“ bzw. „Nationalkunst“ ist auch in seinem umfangreichen Werk *Geschichte der deutschen Literatur* (1. Auflage 1940, 2. Auflage 1943), die Tsuzumi zwischen 1934 und 1939 schrieb, deutlich erkennbar. Dieses Buch besteht insgesamt aus 18 Kapiteln. In den Kapiteln 9 und 10, „Die Wegbereitung der Nationalliteratur“ und „Durchbruch zur Nationalliteratur“, wird die Literaturbewegung von Klopstock über Lessing und Herder bis zu Goethe und Schiller dargestellt. Das 17. Kapitel, „Entwicklung zur Nationalliteratur“, sowie das 18. Kapitel, „Die aktuelle Lage der Nationalliteratur“, behandeln die Geschichte der deutschen Literatur am Anfang des 20. Jahrhunderts, wobei die so genannte Heimatkunstbewegung den Ausgang bildet. Die Art, wie Tsuzumi hier berichtet und urteilt, hat erkennbar nationalsozialistische Untertöne.⁵² Aus all dem ist ersichtlich, dass die deutsche Nationalliteraturbewegung Tsuzumi als Maßstab zur kritischen Bewertung der kulturellen Situation Japans diente. In der Tat sagt es Tsuzumi ganz deutlich: „Sofern es um die Literaturgeschichte geht, empfinden wir [gegenüber den Deutschen] sogar Neid“. Und er schließt sein Buch ab mit dem Satz: „Eigentlich müssten die Vorzüge der Literatur darin liegen, der Politik voraus und für die Zeitströmung attraktiv zu sein.“⁵³ In seinen Augen waren die japanischen Künste weder zu dem einen noch zu dem anderen in der Lage. Schließlich hat sich Tsuzumi sogar dazu hergegeben, NS-Literatur zu übersetzen. Die Übersetzung Alfred Karraschs *Pg. Schmiededecke* (1941, Originalfassung 1934) entstand aus seiner Sympathie für eine solche Literaturbewegung.

6. Zusammenbruch der Theorie von der Nationalkultur und Suche nach Universalität

Tsuzumis Interesse an einer „Nationalkultur“ bzw. „Nationalliteratur“, wie er sie verstand, wurde mit der Niederlage 1945 gnadenlos desavouiert. Tsuzumi ließ die 2. Auflage seiner *Geschichte der deutschen Literatur* nicht mehr drucken und gab stattdessen 1953 die dritte heraus. Die in der alten Fassung erkennbar nationalistischen Passagen sind gestrichen. Die Kapitel 9 („Das Wegbereiten für die Nationalliteraturbewegung“) und 10 („Durchbruch zur Nationalliteratur“) wurden nun zu den Kapiteln 8 („Zeitalter des Erwachens des Bürgergeistes“) und 9 („Goethe und Schiller“) umgearbeitet. Die bisherigen Kapitel 17 und 18 („Entwicklung zur Nationalliteratur“, „Die aktuelle Lage der

⁴⁹ *Ibid.*, S. 73.

⁵⁰ *Ibid.*, S. 71.

⁵¹ *Ibid.*, S. 72.

⁵² Die Änderungen in der 2. Auflage unterstreichen noch einmal mehr diese Ideologie.

⁵³ *Geschichte der deutschen Literatur*, 1. Auflage, 1940, S. 806, 2. Auflage, S. 826.

Nationalliteratur“) fasste er nun zu dem einem Kapitel „Der Naturalismus und was darauf folgt“ zusammen, nachdem er den Inhalt grundlegend überarbeitet hatte. In diesem Sinn handelt es sich also bei der 2. und der 3. Auflage um zwei völlig unterschiedliche Werke.

Während Tsuzumi in der Nachkriegszeit die dritte Auflage seiner *Geschichte der deutschen Literatur* vorbereitete, veröffentlichte er die Übersetzung des Herderschen Hauptwerks, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1782-91), über das Tsuzumi im Vorwort schreibt, es ziele nicht auf „isolierte, exklusive Spezialisierung“ ab, sondern nach „universeller Erkenntnis“⁵⁴: „Kaum ein anderes Werk befasst sich derart grundlegend mit dem Humanismus“⁵⁵. Er schreibt sogar: „Wir spüren in letzter Zeit, dass sich der Staat als gesellschaftlicher Mechanismus allmählich eine Blöße gegeben hat. Herder weist bereits ausdrücklich darauf hin, dass der Mechanismus Staat unzulänglich ist.“⁵⁶ Für Tsuzumi stellten nun Herders *Ideen* ein Ideal auf, dem in der Nachkriegszeit das japanische Denken nachstreben sollte.

Tsuzumis Interesse für Herder reicht freilich, wie wir sahen, bis in die Zwanziger Jahre zurück, ab er sich in der *Geschichte der westlichen Ästhetik* (1926) positiv über Herders *Kalligone* äußerte. In der 1. Auflage von *Geschichte der deutschen Literatur* (1940) widmete er Herder zahlreiche Seiten. In der 2. Auflage entwickelte er seine entsprechenden Überlegungen weiter, worauf er sich im „Vorwort zur Neuauflage“ mit Stolz hinweist⁵⁷:

Fasst man die Weltanschauung Herders kurz zusammen, so hat sie zwei Seiten; auf der einen Seite legt er Wert auf den Nationalcharakter, auf der anderen schätzt er die Humanität als Ganzes, mit anderen Worten das Ziel einer *human* gewordenen gesamten Menschheit. Die letztere Idee ist Relikt der Tradition, die sich von der Renaissance bis zur Aufklärung fortgesetzt hat. Er betont im Allgemeinen die Identität des jeweiligen Nationalcharakters. Er behauptet etwa in Bezug auf die Gattung Drama, bei Sophokles handele es sich um etwas völlig anders als z. B. bei Shakespeare. So vorbildlich die Kunst der alten Griechen auch sein möge, entstamme sie doch einem Humus, der sich von dem deutschen Boden ganz und gar unterscheide. Diese Überlegung hat Herder vom Weimarer Klassizismus fern gehalten. Und er war der erste, der für die Volkskultur plädierte. Gleichzeitig war sein Denken aber geprägt durch die Idee der Ganzheit der Menschennatur. Hier ist wohl vor allem der Einfluss Hamanns zu spüren. Diese Idee wurde durch die Philosophie des Humanismus vertreten. Herders sowohl die Besonderheit als auch die Universalität umfassende Methode war insofern organisch zu nennen, als er das Ganze in den Teilen, im Ganzen die Teile erkannte. Hier wird der Einfluss von Leibniz erkennbar. Allerdings ist diese Methode nicht an der Metaphysik orientiert, sondern an der Erkenntnis von Erscheinungen der Natur. In diesem Sinne ist sie biologisch zu bezeichnen. In den *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* ist eine groß angelegte Erklärung dafür. Aus diesem Grund hat sich Herder der Kantschen analytisch-abstrakten Theorie der Ästhetik widersetzt (*Kalligone*).⁵⁸

⁵⁴ J. G. Herder, *Ningenshiron*, 1948-49, Bd. 1, S. 20.

⁵⁵ *Ibid.*, S. 15.

⁵⁶ *Ibid.*, S. 22.

⁵⁷ *Geschichte der deutschen Literatur*, 2. Auflage, 1943, S. 9.

⁵⁸ *Ibid.*, S. 222-223.

Für Tsuzumi war Herder ein Denker, der gegen den abstrakten Standpunkt, der das Besondere (das Nationale, das Völkische, usw.) außer Acht lässt, den Eigencharakter des Besonderen in den Vordergrund rückt, dieses aber eben nicht *an sich fixiert*, sondern es vielmehr mit dem Universellen vermittelt. Diese Einschätzung Herders ist wohl auch in heutiger Sicht nicht unzutreffend.

Wie bereits ausgeführt, war am meisten die zweite Auflage durch die nationalsozialistische Ideologie geprägt, weshalb Tsuzumi Ausführungen dieser Art dann grundlegend überarbeitete, wobei er aber das soeben zitierte Gesamturteil über Herder – bis auf einige kleine Korrekturen in Wortwahl und Rechtsschreibung – unverändert ließ und es so in die dritte Auflage übernahm. Das heißt, der Abschnitt über Herder in der zweiten Auflage impliziert bereits die Möglichkeit einer Kritik am nationalsozialistischen Rassismus. Tsuzumis Interesse an Herder war eine durchgehende Konstante vor, in und nach dem Krieg und lag seinem Denken zugrunde.

Wie Tsuzumi in seinen letzten Jahren dachte, lässt sich an seinem Buch *Methode der Literaturwissenschaft* (1967) ablesen. Die Ästhetik als eine philosophische Wissenschaft solle „eigentlich universell sein“,⁵⁹ aber in der Praxis sei sie „von den Europäern anhand der Beobachtung künstlerischer Phänomene in Europa konstruiert“, weswegen sie die echte Universalität noch immer nicht erreicht habe. Hieraus ergebe sich die Möglichkeit, dass auch Nicht-Europäer einen Beitrag zur Universalität der Ästhetik als Wissenschaft leisten. „Derartige Mängel bezüglich der Ästhetik zu beseitigen und dem Ideal ihrer Universalität näher zu kommen, scheint mir eine insbesondere auch an uns im *Fernen Osten* gestellte Aufgabe zu sein. [...] Seit der Meiji-Zeit schreitet ein lebhafter Verschmelzungsprozess mit der westlichen Literatur voran, was sogar den Eindruck erweckt, dass auch uns hier die besondere Aufgabe gestellt sein könnte, die Universalität der Wissenschaft zu fördern.“⁶⁰ Wenn sich Tsuzumi auf diese Weise äußerte, dachte er an einen bestimmten Pionier, der den Weg zu einer idealen Universalität der Wissenschaft weise: „Wir müssen zugestehen, dass auch unsere Idee der Universalität der Literaturwissenschaft – auch wenn es uns nicht immer bewusst ist – im Wesentlichen aus Herders Gedanken stammt.“⁶¹ Wonach Tsuzumi strebte, war es also, im Anschluss an die von Herder an Goethe überlieferte Typentheorie, die Weltliteratur als eine „Variation“ bzw. „Metamorphose“ der „Urpoesie“ anzusehen und „in diesen mannigfaltigen Erscheinungen das Ursprüngliche zu ergründen“.⁶² Das war die endgültige Position auf Tsuzumis denkerischer Wanderschaft.

7. Fazit und Ausblick

Die Wandlungen, welche Tsuzumis ästhetische Theorie von den zwanziger Jahren bis in die Nachkriegszeit hinein durchgemacht hat, zeigen exemplarisch das bitterernste Bestreben von Intellektuellen im modernen Japan, das wissenschaftliche System des fortgeschrittenen Europa (vor allem Deutschlands) getreu zu übernehmen, sich aber im Verhältnis zu diesem Vorbild zu bestimmen und damit gegenüber den Europäern eine eigene Position zu behaupten.

⁵⁹ *Methode der Literaturwissenschaft*, 1967, S. 64.

⁶⁰ *Ibid.*, S. 65.

⁶¹ *Ibid.*, S. 69.

⁶² *Ibid.*, S. 72.

Der Begriff „Rahmenlosigkeit“ entstand, als Tsuzumi versuchte, die japanische Kultur einmal durch das westliche Auge zu sehen, wie die Tatsache bezeugt, dass dieses Konzept auf Simmels Theorie vom „Bildrahmen“ beruht. In der Tat betonte Tsuzumi, wie wir sahen, die Notwendigkeit, dass „die Wissenschaftler, die an der deutschen Kunst und ihren Theorien ihren Kunstsinn und ihre Intelligenz geschärft hätten, den Blick auf die Dinge in unserem Lande richteten und *von einer von der Tradition unabhängigen Position her Überlegungen anstellten*“.⁶³ In diesem Sinn könnte man dessen Theorie sogar im Rahmen eines von Asiaten selbst zu praktizierenden „orientalistischen“ Programms klassifizieren.

Im Übrigen hatte Tsuzumi selber den „Orientalismus“ als ein zeitgenössisches Kunstphänomen in Berlin kennen gelernt. Beispielsweise schreibt er über eine Inszenierung von Max Reinhardt (1873-1942), der, von dem Hanamichi-Steg im Kabuki-Theater inspiriert, „die Schauspieler aus dem Publikum habe auftreten lassen“: „Reinhardt hat nur den Hanamichi gesehen und dabei gleich den ursprünglichen Geist erkannt, aus dem der Hanamichi entstand; sein Scharfsinn ist bewundernswert. Wenn man es sich aber genauer überlegt, gibt es auch auf der deutschen Seite selbst durchaus Ansätze zu solchen Verfahren. Damit ist der Zeitgeist der Romantik gemeint, der im 19. Jh. in Deutschland dominierte.“ Das heißt, Tsuzumi erkannte in der Technik, „die Grenze zwischen der Bühne und der Realität“ abzubauen und die beiden Welten zu „vermischen“, einen Aspekt der so genannten romantischen Ironie.⁶⁴

Also sind zwar an Tsuzumis Theorie gleichsam „orientalistische“ Züge erkennbar, aber es wäre gewiss unzutreffend, wenn wir darunter nur das Plädoyer für eine „westliche“ Herrschaft über die eroberten Gebiete verstehen würden, bzw. eine kulturelles Programm, mit dem die westliche Welt die nichtwestliche Welt in einen bestimmten Rahmen zwängte, um sie zu kontrollieren. Denn der Begriff der „Rahmenlosigkeit“ ist ganz weder Europa noch Japan eigen, sondern bereits ein gemeinsames bzw. interkulturelles Produkt beider. Womöglich eignet sie sich als eine Charakterisierung nicht nur von *typisch Japanischem*, sondern auch gewisser europäischer Kunstphänomene. Wenn wir diesen Gesichtspunkt übergehen und den Begriff der „Rahmenlosigkeit“ als den eines von der westlichen Welt Japan aufgezwungenen Rahmens verurteilen, oder, umgekehrt, ihn als ein Konzept zum Verständnis eines *rein japanischen* Kulturphänomens hochschätzen: so oder so würden wir die interkulturelle Dynamik, aus der heraus dieser Begriff entstand, aus den Augen verlieren.

Häufig thematisieren ästhetische Theorien in der nichtwestlichen Welt, auch in Japan, einheimische Phänomene als *nicht-westlich*, dem eigenen Land bzw. der genuin eigenen Kultur zugehörig. Gewiss wurden Tsuzumis Reflexionen über *das Japanische* auch von solchem Gedanken geleitet. Hierbei ist jedoch zu bedenken, dass dieser Gedanke an sich über das Konzept von etwas *typisch Japanischem* hinausgeht. Vielmehr orientiert er sich an unterschiedlichen theoretischen und praktischen Interessen, welche auf eine Beantwortung der Frage aus sind, wie das Japanische im *interkulturellen* Raum, in dem sich japanische und nichtjapanische, vor allem „westliche“, Blicke kreuzen, zu positionieren wäre. Was die herkömmliche komparative Ästhetik außer Acht ließ, war eben dieser „Raum der Interessen“. Infolgedessen war man nicht frei von der Tendenz, einzelne Kulturräume

⁶³ *Orientalische und okzidentale Schönheit*, 1943, S. 353-354. Hervorhebung von T. O.

⁶⁴ *Ibid.*, S. 328.

zu hypostasieren. Eine *interkulturelle Ästhetik* hätte aber dort zu beginnen, wo dieser „Raum der Interessen“ als ein solcher thematisiert wird, der einzelne Kulturen vergleichenden Blick überhaupt erst ermöglicht.

Werke von Tsuneyoshi Tsuzumi

I. Deutsche Veröffentlichungen und Vorträge

Die Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 22/1 (1928), S. 46-60.

Vortrag: Die japanische Naturdichtung (am 27. Januar 1928, Berlin; nicht publiziert)

Vortrag: Die japanische Naturmalerei (mit Lichtbildern, am 29. Juni 1928, Berlin; nicht publiziert)

Die Kunst Japans. Hrsg. von Japan-Institut in Berlin. Insel 1929. 341 S.

Japan: das Götterland. Hrsg. von Japan-Institut in Berlin. Insel 1936. 248 S.

Einführung in das Verständnis der japanischen Kultur: ein Vortrag für die Hitler-Jugend, Tokio 1938, 38 S.

Die japanische Kultur und ihr Begriff Natur. Fukuoka 1943, 41 S.

II. Veröffentlichungen auf Japanisch (Auswahl)

„Die Poetik des Aristoteles“, in: *Zeitschrift für Philosophie*, Bd. 37 (1922).

Geschichte der westlichen Ästhetik, 1926.

Untersuchung über den japanischen Kunststil, 1933.

Kultur des alltäglichen Lebens in Ost und West, 1935.

Das Volkstum der japanischen Kunst, 1936.

Geschichte der deutschen Literatur, 1. Aufl., 1940.

Versuch über das künstlerische Japan, 1941.

Orientalische und okzidentale Schönheit, 1943.

Geschichte der deutschen Literatur, 2. Aufl., 1943.

Kunstwissenschaft, 1943.

Meditative Allee, 1947.

Geschichte der deutschen Literatur, 3. Aufl., 1953.

Die Methode der Literaturwissenschaft, 1967.

III. Übersetzungen ins Japanische (Auswahl)

J. W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, 1925.

Fr. Schiller, *Wallenstein*, 1928.

E. Strauss, *Hans und Grete*, 1940.

A. Karrasch, *Pg. Schmiededecke*, 1941.

J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1948.