

Jahn, Gisela (2014): *Japanische Keramik – Aufbruch im 20. Jahrhundert: Die Bildung von Tradition, Moderne und Individualität 1900–1945*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften (VDG), 663 S., ISBN 978-3-89739-744-6

Besprochen von **Nathalie Marseglia**, UFSP Asien und Europa, Universität Zürich, Wiesenstrasse 7/9, 8008 Zürich, Schweiz, E-mail: nathalie.marseglia@uzh.ch

DOI 10.1515/asia-2015-0043

Genau zehn Jahre nach ihrem Werk *Meiji Ceramics: The Art of Japanese Export Porcelain and Satsuma Ware 1868–1912* legt Gisela Jahn mit ihrer neuesten Publikation, *Japanische Keramik – Aufbruch im 20. Jahrhundert: Die Bildung von Tradition, Moderne und Individualität 1900–1945*, erneut eine unverzichtbare Referenz zu einer nicht weniger bewegten Zeitepoche der japanischen Keramik-Geschichte vor.

Gleich zu Beginn ihres Werkes spricht Jahn von der „Formierung der modernen japanischen ‚traditionellen‘ Keramikszene“ (S. 19). Dies erscheint zunächst widersprüchlich, im besten Fall einfach nur umständlich, und doch ergibt es einen Sinn. Die stilistischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in der japanischen Keramikwelt an der Schwelle zum 20. Jahrhundert sind schwierig zu fassen und laden dazu ein, vorschnelle Kategorisierungen entlang der Dichotomie Tradition/Moderne vorzunehmen. Ein gleichwertiges Nebeneinander von Traditionell und Modern bietet daher eine elegante – und wie diese Monographie darlegt – ebenso begründete Lösung.

Jahn seziert in dieser akribischen historischen Aufarbeitung die moderne japanische Keramikwelt in ihre Bedeutungsebenen, identifiziert die verschiedenen stilistischen (und ideologischen) Richtungen und deren Hauptakteure, und analysiert diese im Licht der Transformation der japanischen Gesellschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In Anlehnung an Hobsbawms und Rangers *invented/reinvented traditions* hält sie dabei die neue Wertschätzung der Tee-Keramik, die Wiederentdeckung der Stile der Momoyama-Zeit (1573–1615), die „Entdeckung“ der Volkskunst (*mingei*) sowie die Vereinnahmung und Neuinterpretation koreanischer und chinesischer Stile kritisch im Blick und geht dabei einem ganzen Komplex an Fragen nach: Welche Bedeutung wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts dem zugeschrieben, was man als traditionelle japanische Keramik auffasste? Warum kam es zu einer Wiederaufnahme bestimmter historischer Stile? Warum wurde diese Rückbindung überhaupt nötig? Wie lief diese ab und wer war daran beteiligt? Was wurde als japanisch am Kunsthandwerk interpretiert bzw. wie wurde koreanisches und chinesisches Erbe neu genutzt? Wie und weshalb etablierte sich die neue Bezeichnung der „Keramik-Künstler“

(*tōgei sakka*)? Wie einen roten Faden verfolgt sie dabei die These, dass sich alle Akteure – ob Keramiker, Sammler oder Forscher – von den unterschiedlichen Strömungen mitreißen liessen und an der „Formierung der modernen japanischen ‚traditionellen‘ Keramikszene“ mitwirkten.

Die Monographie ist in drei Teile gegliedert: Teil I umfasst die drei Hauptkapitel *Neuorientierung in der Keramikszene*, *Neustrukturierung der Keramikszene*, *Stilentwicklung in Seto und Kyoto*. Hier wird eine sorgfältig recherchierte historische Darstellung der stilistischen Entwicklungen innerhalb der Keramikwelt Japans im Licht der sozio-kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Umbrüche von der ausklingenden Meiji-Zeit (1868–1912) bis zum Ende des Pazifikkrieges geboten. In Teil II sind exemplarisch neun grosse Namen der Keramikszene der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts porträtiert. Teil III bildet schliesslich den umfangreichen Anhang mit u. a. einem Glossar, einer Chronologie der historischen Ereignisse und Künstlerlebensläufen.

Das erste Kapitel von Teil I, *Neuorientierung in der Keramikszene*, beginnt mit einer Beschreibung der grundlegenden Veränderungen und Entwicklungen im Umgang und in der Beurteilung von Kunsthandwerk und Keramik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und dies entlang der theoretischen Argumentationslinien Konstruktion von nationaler Identität, Nationalismus und Kolonialismus. Jahn setzt bei der Zäsur einer regelrechten Übernahme des westlichen Kunstsystems anlässlich der Wiener Weltausstellung 1873 und der darauffolgenden Neuordnung der japanischen Kunstwelt an. Die Malerei (*kaiga*) wurde seither nicht mehr zur Kategorie Handwerkskünste gezählt, sondern sie bildete zusammen mit der Bildhauerei (*chōkoku*) und der Architektur (*kenchiku*) unter dem Neologismus *bijutsu* („Kunst“) die Spitze dieser neuen Kunsthierarchie. Darunter standen Kunsthandwerk und Kunstgewerbe (*kōgei*) wie beispielsweise Keramik, Lack oder Färben, gefolgt von *kōgyō* (ab ca. 1920 *sangyō*), d. h. den mechanisch bzw. in industrieller Serien- und Massenanfertigung hergestellten Produkten wie Geschirr oder Isolatoren. Unter dem Druck der nach Anerkennung ihrer individuellen künstlerischen Leistung strebenden Handwerker wurde schliesslich 1927 mit der Eröffnung der Abteilung „Kunsthandwerk“ (*bijutsu kōgei*) an der 8. Kunstausstellung der Kaiserlichen Akademie der Schönen Künste die Trennung von Handwerk/Industrie und Kunst besiegelt. Damit war der Boden für die Emanzipation der individuellen Keramik-Künstler geebnet.

Parallel zu dieser Neuklassifizierung, so Jahn, wurde in Japan auch eine grundlegende Neustrukturierung der Verwaltung von Kunst vollzogen. Jahn bespricht hier staatliche Initiativen, die sowohl die Kunstvermittlung, -förderung und -ausbildung als auch die Gesetzgebung betrafen, u. a. den Bau staatlicher Museen wie des Kaiserlichen Museums Tokyo 1886, die Gründung der Kunstakademie Tokyo, die Etablierung staatlicher Ausstellungssysteme und den

Beschluss des Gesetzes zum Schutz von Nationalschätzen 1929.¹ „Die Einführung des westlichen Kunstsystems“, so hält Jahn fest, „entschied bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts die Position der Handwerker und Kunsthandwerker“ (S. 26).

Der Wandel des japanischen Kunstverständnisses muss, wie Jahn weiter darlegt, vor dem Hintergrund des veränderten politischen Klimas um die Jahrhundertwende betrachtet werden. Die Konstruktion einer nationalen japanischen Identität prägte diese Zeit, denn nun war Japan Jahn zufolge bestrebt, als Nationalstaat dem Westen auf Augenhöhe zu begegnen und zugleich den kulturellen Führungsanspruch im Osten zu untermauern. Mit der Keramikszene des frühen 20. Jahrhunderts im Fokus zeichnet Jahn zwei Perspektiven auf: Den Blick nach innen auf die eigene Keramiktradition, sowie den Blick nach aussen auf die besetzten Kolonien und die dort gewonnenen neuen technischen und künstlerischen Impulse. Den Begriff Tradition gilt es hier, wie Jahn zu Recht einwendet, in Anlehnung an Hobsbawms und Rangers Begriff *invented/reinvented traditions* kritisch zu hinterfragen. Daher gelte es, die Wiederbelebung der Stile der Momoyama-Zeit, das neu erwachte Interesse an der Teezeremonie (*chanoyu*) und Tee-Keramik, die „Entdeckung“ der japanischen Volkskunst (*mingei*) als auch die Vereinnahmung chinesischer und koreanischer Stile vor diesem Hintergrund zu betrachten. In den Kapiteln 1.4 bis 1.8 bespricht Jahn jede dieser verschiedenen Strömungen ausführlich, hält jedoch vorwegnehmend Folgendes fest:

Betrachtet man die Zeit von ca. 1910 bis zum Kriegsbeginn, so profitierte die gesamte japanische Keramik von den nationalistischen und kolonialistischen Unternehmungen. [...] Eine neue Formulierung, d. h. direkte Übernahmen, Interpretationen und Transformationen der ostasiatischen Keramikunst in Japan wäre ohne diese geographische und kulturelle Expansion nicht zustande gekommen. Sie fällt zusammen mit einer hohen individuellen künstlerischen Potenz und dem Entdeckergeist in der Kunsthandwerkerschaft, die eine Aufbruchsstimmung einer Nation – keineswegs nur der japanischen – historisch immer wieder belegbar kennzeichnet. (S. 39)

Doch waren in Japan nicht nur die Keramiker gefordert, sich neu zu orientieren und zu positionieren, sondern auch Sammler, Händler, Forscher und Intellektuelle. Wie in einem Räderwerk gaben sie sich gegenseitig neue Impulse und prägten zusammen die Keramikwelt während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

¹ Jahn (S. 30) gibt hier fälschlicherweise das Jahr 1928 an. Das Gesetz zum Schutz von Nationalschätzen (*kokuhō hozonhō*) wurde allerdings 1929 erlassen. Siehe z. B. Yamada 2012: 301 oder Bambling 2005: 148.

Während Jahn in Kapitel 1.2, *Wandel der Lebensweise zwischen ca. 1910 und 1940*, die Veränderungen in Geschmack und Konsum entlang der Lebensstilreformen *bunka seikatsu* – einem mondänen, individualisierten Lebensstil der Kulturelite in der Taishō-Zeit (1912–1926) – und *seikatsu bunka* („Alltagskultur“, d. h. der zu Beginn der Shōwa-Zeit bis zur Kapitulation Japans 1945 propagierten Revitalisierung lokaler Ressourcen zur Stärkung der Nation) nachzeichnet, steht in Kapitel 1.3 die Herausbildung eines Keramik-Kennertums durch Gruppierungen wie der *Saikokai*, der *Tōjiki Kenkyūkai* oder den Tokyo Kunstklub im Fokus.

In Kapitel 1.4 behandelt Jahn die unter den politischen Vorzeichen des Nationalismus nach ihrem Nischendasein erneut erstarkten Tee-Schulen und die damit einhergehende neue Produktion von Tee-Keramik. Jahn schreibt hierzu:

Chadō und *chanoyu* wurden substantziell mit konfuzianischer und zen-buddhistischer Ethik (Kultivierung des Geistes) und Ästhetik (*wabi*) verknüpft und damit zur unumstrittenen japanischen Kunstform erklärt. Dies stärkte den kulturellen Zusammenhalt der Nation, und das Überlegenheitsgefühl gegenüber dem Westen und dem asiatischen Raum, *tōyō*. Anders gesagt, die Formulierung der Eigenständigkeit erfolgte als Abgrenzung zum ‚Anderen‘ (der westlichen Kultur) und in Erhebung über die ‚Anderen‘ (die restlichen asiatischen Kulturen).² (S. 82)

Dies wirkte sich auch auf die Bewertung von Tee-Keramik aus. Wie Jahn darlegt, führten Bewegungen in der Kunstgeschichte zur Herauslösung der Tee-Keramik aus dem Bewertungsbereich der Tee-Welt und prägten schliesslich mit dem Begriff *chatō* („Tee-Keramik“) 1934 eine eigenständige künstlerische Gattung. Zur Identifikation der neuen Tee-Keramik schlägt Jahn abschliessend folgende Einteilung vor: Erstens Keramik nach dem „Vor-Rikyū-Modell“, d. h. Keramik entsprechend der für die Tee-Veranstaltungen anfänglich aus China importierten Seladone und Keramik im *tenmoku*-Stil (*karamono*), zweitens Keramik nach dem „Rikyū-Modell“, d. h. Tee-Utensilien, welche der u. a. vom japanischen Teemeister Sen no Rikyū (1522–1592) ausgeformten japanischen Ästhetik nach dem *wabi*-Prinzip (wie z. B. Raku-, Shigaraki- oder Bizen-Keramik) entsprachen und drittens, als Gegenposition zu den beiden erstgenannten, Tee-Keramik im *mingei*-Stil, d. h. Keramik aus ländlicher Produktion.

In den Kapiteln 1.5 und 1.6 behandelt Jahn die Rezeption koreanischer bzw. chinesischer Keramik in Japan zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine Rezeption, d. h. die wissenschaftliche Erfassung und Verbreitung koreanischer Keramik als auch eine Form der Aneignung koreanischer Techniken und Stile durch die

² Die Thematik *chanoyu* und Nationalismus ist bereits gut erforscht, siehe Surak 2012.

japanischen Keramiker setzte mit der Annektierung Koreas 1910 ein. Ein besonderes Augenmerk galt der Joseon-Keramik (1392–1910), deren Entdeckung allerdings – wie Jahn zu Recht aufzeigt – nicht alleine Yanagi Sōetsu (1889–1961), dem Begründer der Volkskunstbewegung (*mingei undō*), zugeschrieben werden kann. Überhaupt stehen Yanagis Unternehmungen in Korea als auch seine Interpretation koreanischer Keramik in einem ambivalenten Verhältnis. „Es fällt nicht leicht“, so Jahn, „Grenzen zwischen Yanagis großem Verdienst und seinen kolonialen Überheblichkeitsattitüden zu ziehen“ (S. 95). Neben Händlern und Forschern reisten auch viele Keramiker wie z. B. Tomimoto Kenchiki, Hamada Shōji oder Kawai Kanjirō nach Korea, um ihr Schaffen durch die Aneignung neuer Techniken und Ausdrucksformen zu erweitern. Ernüchternd stellt Jahn hierzu fest:

Die Ästhetik der koreanischen Keramik wurde für die japanische Kultur ausgebeutet. Die japanischen Keramiker, Keramikexperten und Tee-Leute erkannten in der koreanischen Keramik die Wurzeln der eigenen Keramikunst, und sie alle requirierten das Erkennen ihrer Schönheit einzig als japanisches [sic] Verdienst. (S. 105)

Während die Rezeption koreanischer Keramik zu Beginn des 20. Jahrhunderts von kolonialistischen Attitüden überschattet wurde, war hingegen vor allem der Wettbewerb mit der internationalen China-Forschung die treibende Kraft hinter einem regelrechten „China-Boom in Japan“ (S. 108), wie Jahn in Kapitel 1.6 darlegt. Um 1900 stand nicht mehr Ming- und Qing-zeitliches Porzellan im Interesse der europäischen Sammler und Forscher, denn diese wendeten sich, so Jahn, nun vermehrt der chinesischen Keramik aus den alten Tang- und Song-Öfen zu; darunter *tang sancai* (sog. „Dreifarben-Glasur“ der Tang-Zeit), Seladonen der Longquan-Öfen sowie Eisenglasuren wie den *tenmoku*-Glasuren. Obwohl in Japan die Rezeption dieser Stile natürlich bereits viel früher einsetzte, begannen sich nun Jahn zufolge auch japanische Sammler und Keramiker wieder für diese Stile zu interessieren und sich an deren Erforschung zu beteiligen. Dies führte, wie Jahn aufzeigt, auch zu neuen Erkenntnissen. So entpuppte sich *egōrai*, eine Sgraffito-Technik, die in Japan fälschlicherweise als koreanische Keramik bezeichnet wurde, infolge der Ausgrabungen in China als den berühmten *Cizhou*-Öfen entstammend.

In Kapitel 1.7, *Die Entdeckung der japanischen Volkskunst*, behandelt Jahn eine weitere Strömung in der japanischen Keramik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Die *mingei*-Keramik. In Anlehnung an die Forschung von Brian Moeran (1997), Yuko Kikuchi (2004) und Kim Brandt (2007) bezieht Jahn gleich zu Beginn klar Stellung:

Die ‚Entdeckung‘ betrifft hier Dinge, die es schon immer gegeben hatte und [die] nun unter bestimmten Prämissen eine neue Wertschätzung erhielten. [...] Volkskunst ist somit eine jener *invented traditions*, wie sie der Stabilisierung der japanischen Nation zuträglich waren. (S. 127)

Anschliessend folgt eine Kurzübersicht zum Verlauf der Volkskunstbewegung: Von der Formulierung der *mingei*-Theorie in Yanagi Sōetsus Schrift *Kōgei no michi* (1928) über das Sammeln von vorindustriellen Objekten nach den *mingei*-Idealen (handgefertigt, anonym hergestellt, für den alltäglichen Gebrauch) und der Unterweisung von Handwerkern und der Förderung neuer Volkskunst (*shin mingei*) zur „Ideologisierung und Politisierung von *mingei* als nationalen Standard für das Handwerk während der Kriegszeit“ (S. 132). *Mingei*-Theorie und -Praxis stellten, wie Jahn darlegt, allerdings von Anfang an einen Widerspruch dar, auch für die *mingei*-Keramiker. So stiess Yanagis Forderung nach Anonymität nicht nur bei den Keramikern, die nach individuellem Ausdruck strebten, auf Kritik. Selbst Keramiker wie Hamada Shōji und Kawai Kanjirō, die von der ersten Stunde an die Volkskunstbewegung mitgetragen haben und mit ihren Werken die Vorbilder für die *shin mingei* Produktionen lieferten, waren nach Jahn diesem Widerspruch ausgesetzt. Wie die Forschung zum Thema inzwischen gezeigt hat,³ lässt sich die japanische Volkskunstbewegung nur unter Einbezug mehrerer Gesichtspunkten verstehen. Das führt auch Jahn zu solch gesonderten Schlussfolgerungen wie „*shin mingei*-Artikel waren eine treue Umsetzung einer *invented tradition*“ (S. 153), und „durch die *shin mingei*-Förderungen wurde in manchen Gebieten der Verfall des Handwerks aufgehalten“ (S. 136).

In den 1920er Jahren begannen Keramik-Forscher wie Koyama Fujio, Sammler und namhafte Keramiker (darunter Arakawa Toyozō, Katō Tōkurō, Kaneshige Tōyō und Miwa Kyūza) die vor allem von den Tee-Schulen in der Momoyama-Zeit hochgeschätzten Stile wie *setoguro*, *hagiyaki*, *shino* und *kobizen* anhand von archäologischen Ausgrabungen und Scherbenfunden neu zu erforschen und durch die Aneignung der alten Techniken wiederzubeleben, eine Entwicklung, die auch als das „Momoyama-Revival“ (*momoyama fukkō*) bezeichnet wird.⁴ Durch die Rückbindung an die Momoyama-Zeit, so zeigt Jahn in Kapitel 1.8 auf, versicherten sich die Keramiker der Kontinuität zur Vergangenheit, und dies zu einem Zeitpunkt in der japanischen Geschichte, als die japanischen Tee-Meister mit dem *wabi*-Prinzip eine *rein japanische Ästhetik* formulierten

³ Siehe hierzu Kikuchi 2004 und Brandt 2007.

⁴ Siehe hierzu z. B. den Katalog zur Ausstellung *Shōwa no momoyama fukkō: tōgei kindaika no tenkanten* 2002 (Titel der englischen Ausgabe: *Modern Revival of Momoyama Ceramics: Turning Point toward Modernization of Ceramics*) im Nationalmuseum für Moderne Kunst in Tokyo.

und damit die bisherige Wertschätzung für chinesische Tee-Utensilien verdrängen. Das Momoyama-Revival stand daher Jahn zufolge ganz im Zeichen von *Japaneseness*, sprich der „diskursiven Konstruktion der Einzigartigkeit der japanischen Kunst“ (S. 179).

In Kapitel 1.9, *Modernität und Individualismus im japanischen Kunsthandwerk*, thematisiert Jahn abschliessend die intellektuellen Debatten des frühen 20. Jahrhunderts entlang neuer Kategorisierungen wie Kunst/Handwerk, respektive Gebrauchsgegenstand/Keramik-Objekt, individuelle künstlerische Leistung/Arbeitsteilung sowie Begriffe wie *sōsaku* („Kreativität“) als neues Bewertungskriterium für Keramik.

Kapitel 2, *Neustrukturierung der Keramikszene*, behandelt die Einwirkungen verschiedener Ausbildungs- und Ausstellungssysteme sowie der Kriegswirtschaft auf die Keramikszene zwischen 1900 und 1945. Nachdem der Export-Boom vorbei war, wurden um die Jahrhundertwende landesweit Fachhochschulen und Forschungsinstitute zur Verbesserung von Handwerk und Industrie gegründet, darunter die Tokyo Fachschule für Handwerk und Industrie, an welcher der deutsche Chemiker Gottfried Wagener als Berater tätig war, das Kyoto Keramik-Forschungsinstitut, das Ausbildungsinstitut *Fuzoku Denshūsho* ebenfalls in Kyoto, sowie u. a. Fachschulen in Kanazawa und Seto. Wie Jahn ausführt, waren die Lehrpläne dieser Institutionen anfangs ausschliesslich auf die technische Ausbildung, d. h. auf die Glasurforschung, Tonaufbereitungs- und Brennmethoden etc. ausgerichtet. Dies änderte sich erst zu Beginn der Shōwa-Zeit, als Fächer wie Entwurfsarbeit und Musterentwicklung mit der technischen Ausbildung gleichgewichtet wurden. Neben dieser „Demokratisierung“ (S. 213) der Ausbildung bestand Jahn zufolge das vertikale Meister-Schüler-System allerdings fort. Inwiefern dieses von Rückwirkungen betroffen war, ist allerdings nicht Teil der Untersuchung von Jahn.⁵ Zu Kapitel 2.1, *Ausbildung als Konzept für Fortschritt und Modernisierung*, hält Jahn abschliessend fest:

[Das Kyoto Keramik-Forschungsinstitut] spiegelte und verbreitete [...] die gängigen Trends und die Arbeiten der führenden Keramiker und Werkstätten. (S. 236)

Industrie und Kunsthandwerk beflügelten sich demnach gegenseitig.

In Kapitel 2.2 bietet Jahn einen umfassenden Überblick zum Ausstellungswesen der Taishō- und der frühen Shōwa-Zeit. Neben internationalen (Weltausstellungen) und privaten Ausstellungen werden von Jahn insbesondere die zwei

⁵ Im Meister-Schüler-System wurde das handwerkliche Wissen zumeist an den ältesten Sohn weitergegeben. Weiterführend würde sich daher die Frage stellen, ob sich mit der Öffnung des Ausbildungssystems in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch Frauen zu Keramikerinnen ausbilden lassen konnten.

Hauptkategorien, nämlich Ausstellungen der Kunsthandwerkervereinigungen sowie staatliche Ausstellungen, aufgelistet. Unter ersteren stellt Jahn überregionale/regionale Vereinigungen, Vereinigungen zur Verbesserung des Designs (z. B. *Yūtōen*), Kunsthandwerker/Keramiker-Gruppen (z. B. *Mukei*) vor und bespricht die Bedeutung von Kaufgesellschaften (*hanpukai*) sowie von Kaufhäusern (z. B. Mitsukoshi) als Ausstellungsforum. Ausführlich werden auch die beiden wichtigsten staatlichen Ausstellungen (*kanten*) dargestellt: Die *Bunten* (seit 1907), die Kunstaussstellung des Erziehungsministeriums für Bildhauerei und Malerei, sowie die *Nōten* (seit 1919, 1925 umgenannt in *Shōkōten*), die Ausstellung des Ministeriums für Landwirtschaft und Handel für Design und Angewandte Kunst. Ein Schlüsselereignis für die Anerkennung der Keramik als Kunst war die Einrichtung der Abteilung *Bijutsu kōgei* 1927 an der Kunstaussstellung der Kaiserlichen Akademie der Schönen Künste (kurz: *Teiten*), die 1919 aus der *Bunten* hervorging.

Die auf der *Teiten* 1927 erreichte offizielle Trennung von Keramik-Handwerk und Kunst-Keramik spaltete nach Jahn die Keramikszene insbesondere auch während des Pazifikkrieges. Kapitel 2.3, *Einwirkungen der Kriegswirtschaft auf die Keramik*, befasst sich mit einem ausserhalb Japans bisher kaum erforschten Thema: der Produktion von *tōjiki daiyōhin*, d. h. von keramischen Ersatzwaren, sowie den Ausnahmeregelungen unter dem Siegel *maru gei/maru gi* („Kreis Kunst(-handwerk)/Kreis Technik“). Mit der Verabschiedung des „Gesetzes zur Generalmobilmachung der Nation“ (*kokka sōdōin hō*) im Jahr 1938 wurden die Rohstoffnutzung und die Produktionsmengen unter staatliche Regulierung und Kontrolle gestellt. Dies traf insbesondere die nichtmilitärische Metallverarbeitung, mit dem Ergebnis, dass für ursprünglich aus Metall gefertigte Produkte alternative Materialien gefunden und getestet werden mussten. Zahlreiche Keramik-Handwerksbetriebe sahen sich daher gezwungen, ihre Produktion umzustellen und zum Beispiel Wasserhähne, Knöpfe, Haushaltswaren oder auch Handgranaten aus Ton herzustellen. Einigen Kunstkeramikern wurden allerdings unter den Kennzeichen *maru gei/maru gi* bestimmte Rohstoff- und Produktionsmengen zugesagt. Jahn argumentiert, dass die Vergabe dieser Siegel die ideologische Basis zur Anerkennung schützenswerter Techniken im Rahmen der Ernennungen zu „Lebenden Nationalschätzen“ (*ningen kokuhō*, offiziell: *jūyō mukei bunkazai hojisha*) unter dem Kulturgüterschutz-Gesetz von 1950⁶ lieferte.

⁶ Im Rahmen einer Revision des Kulturgüterschutzgesetzes (*bunkazai hogohō*) von 1950, wurde 1954 die Kategorie wichtige immaterielle Kulturgüter hinzugefügt (*jūyō mukei bunkazai*) und die Träger von schützenswerten Techniken – erstmals ab 1955 – zu „Lebenden Nationalschätzen“ (*ningen kokuhō*) ernannt.

Vieles davon liege allerdings noch im Dunkeln, auch deshalb, weil „der politische Aspekt der damaligen [*maru gei/maru gi*] ‚Auszeichnungen‘ [...] verschwiegen [wird]“ (S. 278).

In Kapitel 3, *Stilentwicklung in Seto und Kyoto*, nimmt Jahn zwei Keramikproduktionsgebiete hinsichtlich des wirtschaftlichen, technischen und künstlerischen Wandels in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts genauer unter die Lupe. Kapitel 3.1 legt dar, dass die Keramikproduktion in Seto (Präf. Aichi) und im Mino-Gebiet (Präf. Gifu) um 1900 neben vereinzelt Familienbetrieben vor allem von Betrieben getragen wurde, die auf die industrielle Porzellanherstellung ausgerichtet waren. Allerdings sei auch versucht worden, durch Verbesserungen im Design und durch die Anbindung des Handwerks an die Kunst einer standardisierten Massenproduktion entgegenzuwirken. Keramiker wie Katō Hajime oder Komori Shinobu taten sich Jahn zufolge in dieser Hinsicht besonders durch ihre Neuinterpretationen chinesischer und koreanischer Stile hervor und bezogen sich damit auf das reiche Erbe der Porzellanherstellung in Seto im 19. Jahrhundert. Gleichzeitig begannen sich einige Keramiker wie Arakawa Toyozō und Katō Tōkurō auch für die alten Momoyama-Stile wie *shino*, *kiseto* oder *oribe* zu interessieren. Ein „Traditionsschub“ (S. 296) erfolgte nach Jahn allerdings erst, als einige dieser Stile unter dem Kulturgüterschutzgesetz von 1950 zu schützenswerten Techniken erklärt wurden.⁷ Wie Jahn weiter in Kapitel 3.2 schildert, zeigte sich in Kyoto ein deutlich anderes Bild:

Wie durch ein Brennglas eingefangen, sammelte sich in Kyoto die gesamte Geschichte der japanischen Keramik des frühen 20. Jh. – außer *mingei*. (S. 309)

Anders als in Seto hatte sich, wie Jahn aufzeigt, Kyoto seine Werkstattkultur erhalten. Abschliessend bespricht Jahn in diesem Kapitel die Arbeiten von Einzelkünstlern aus Kyoto wie Ishiguro Munemaro, Arai Kin'ya oder Kondō Yūzō, aber auch die Arbeiten einflussreicher Keramiker-Dynastien wie der Kiyomizu Rokubei-Familie oder der Raku-Familie.

Teil II der Monographie ist neun japanischen Künstlerpersönlichkeiten gewidmet, welche die Keramikszene zwischen 1900 und 1945 auf unterschiedliche Weise geprägt haben: Itaya Hazan (1872–1963), Tomimoto Kenkichi (1886–1963), Ishiguro Munemaro (1893–1968), Kitaōji Rosanjin (1883–1959), Arakawa Toyozō (1894–1985), Katō Tōkurō (1898–1985), Kaneshige Tōyō (1896–1967), Hamada Shōji (1894–1978) und Kawai Kanjirō (1890–1966). Jedes Porträt enthält

⁷ Arakawa Toyozō beispielsweise, wurde 1955 für *setoguro* und *shino* zum „Lebenden Nationalschatz“ ernannt.

eine Biographie sowie eine ausführliche Werkbeschreibung. Insgesamt bietet Teil II geradezu eine Umkehrperspektive: Die Darstellungen der historischen Ereignisse in Teil I erhalten nun endlich ihre Gesichter. Mit Blick auf das Leben und Werk dieser Keramikpersönlichkeiten wird allerdings auch deutlich, dass die in Teil I beschriebenen künstlerischen Strömungen eben genau das waren: Strömungen, von denen sich jeder Künstler in der einen oder anderen Weise unterschiedlich stark mitreissen liess, was eine exklusive stilistische Verortung im Einzelfall schier verunmöglicht.

Der äusserst umfangreiche Anhang in Teil III macht die vorliegende Monographie schliesslich zu einem vortrefflichen Nachschlagewerk. Darin enthalten sind: Ein thematisch gegliedertes Glossar (Begriffe und Namen in Kanji und lateinischer Umschrift), eine tabellarische Übersicht zu den im Text genannten Kunsthandwerker-/Künstlervereinigungen, eine alphabetische Auflistung der in Teil I und II besprochenen Künstler mitsamt Lebenslauf, eine Liste der Ausstellungen von Keramikern (und Kunsthandwerkern) bei Mitsukoshi und Takashimaya, eine vollständige Zeittafel der japanischen Kunstepochen sowie der im Text erwähnten chinesischen und koreanischen Zeitperioden, eine Chronologie der Ereignisse in Politik und Keramikwelt von der Meiji- bis zur späten Shōwa-Zeit sowie ein Abbildungsverzeichnis, ein Namensregister, ein Sachregister und eine umfangreiche Bibliographie. Letztere stützt sich sowohl auf Primärquellen wie Zeitschriften (z. B. *Gekkan Mingei*, *Kōgei Jidai* oder *Kōgei Nyūsu*) und Schriften der im Band porträtierten Keramikünstler als auch auf eine Bandbreite an älterer und aktueller kunsthistorischer Literatur zur japanischen Keramik (überwiegend Ausstellungskataloge in japanischer Sprache). Begrenzt wird auch die sozialwissenschaftlich-historische Fachliteratur in deutscher, englischer und japanischer Sprache berücksichtigt.

Trotz des Umfangs dieser Monographie bleibt die Argumentation dank klarer Gliederung und zahlreicher Überschriften, klar definierter Begriffe und Konzepte sowie präzisiertem Sprachstil sehr übersichtlich und nachvollziehbar. Der Lesefluss wird einzig durch die zum Teil etwas zu langen Zitate und Objektbeschreibungen unterbrochen, bisweilen sogar gestört. Es gibt allerdings einige Monita, die hier nicht unerwähnt bleiben sollen. Sehr bedauerlich ist in diesem Zusammenhang, dass der Band ganz offensichtlich nur oberflächlich lektoriert wurde. So finden sich darin mehrere Rechtschreibfehler (z. B. S. 31, Fn. 38: „Hobsbawn“ statt „Hobsbawm“), Fehler in der japanischen Umschrift (S. 140, Fn. 580: „getomono“ statt „getemono“ oder S. 278: „hōshisha“ statt „hojisha“), Formatierungsfehler (Abb. 303a: „Kita?ji“, „muk?zuke“) und ausserdem eine Namensverwechslung (S. 327, rechte Spalte, 2. Abschnitt wird auf „Kusube“ anstatt auf „Kondō“ verwiesen). Da es sich zudem bei den Abbildungen überwiegend um Kopien aus Publikationen handelt, ist ihre Qualität teils

mangelhaft, insbesondere bei kleinformatischen schwarz-weißen Aufnahmen. Von diesen wenigen, eher formalen Abstrichen abgesehen, ist das Werk weit mehr als *nice to have*. Gisela Jahn füllt eine Lücke und leistet mit ihrer Monographie einen wichtigen Beitrag zur bereits bestehenden, aber hinsichtlich der Zusammenhänge zwischen gesamtgesellschaftlichen und künstlerischen Entwicklungen oft zu wenig bietenden kunsthistorischen Forschung, die sich eher auf einzelne Keramikstile, -gebiete und Künstlerpersönlichkeiten konzentriert. *Japanische Keramik – Aufbruch im 20. Jahrhundert* zeichnet sich dagegen vor allem durch die Aufarbeitung der Vernetzungen von Politik, Gesellschaft, Wissenschaft und Kunstwelt unter Berücksichtigung der japanischsprachigen Fachliteratur aus. Es ist damit die erste Monographie im deutschsprachigen Raum zur japanischen Keramikszene zwischen 1900 und 1945 in dieser Breite und Tiefe.

Gisela Jahns Werk beeindruckt durch die schiere Dichte an zusammengetragenen und aufgearbeitetem Wissen. Insbesondere seien in dieser Hinsicht die vielen persönlichen Gespräche erwähnt, welche die Autorin während der Rechercharbeit mit den Nachfahren einiger der porträtierten Künstlerpersönlichkeiten geführt hat. Die Monographie eignet sich sowohl für einen Überblick über die japanische Keramik-Geschichte des frühen 20. Jahrhunderts als auch als Einstiegswerk zur Vertiefung einzelner Themen. Zu hoffen ist, dass auch eine englische Ausgabe geplant ist.

Bibliographie

- Bambling, Michele (2005): "Japan's Living National Treasures Program: The Paradox of Remembering". In: *Perspectives on Social Memory in Japan*. Edited by Tsu Yun Hui, Jan van Bremen and Eyal Ben-Ari. Folkestone: Global Oriental, 148–169.
- Brandt, Kim (2007): *Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*. Durham: Duke University Press.
- Kikuchi, Yuko (2004): *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*. London / New York: Routledge Curzon.
- Moeran, Brian (1997): *Folk Art Potters of Japan: Beyond an Anthropology of Aesthetics*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Surak, Kristin (2012): *Making Tea, Making Japan: Cultural Nationalism in Practice*. Stanford: Stanford University Press.
- Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan (ed.) (2002): *Shōwa no momoyama fukkō: tōgei kindaika no tenkanten*. Tōkyō: Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan.
- Yamada Hirota (ed.) (2012): *Ningen kokuhō jiten*. Tōkyō: Unsōdō.