KONKRETE ABSTRAKTIONEN: TAKAYAMA CHOGYŪS ENTWICKLUNG EINER EIGENSTÄNDIGEN JAPANISCHEN ÄSTHETIK IM JAPAN DER 1890ER JAHRE UND DIE VERARBEITUNG ÄSTHETISCHER THEORIEN DES WESTENS

Michael SIEMER

1. VORBEMERKUNGEN

Die Beschäftigung mit dem Schönen, die im Westen unter dem Begriff der Ästhetik zusammengefaßt wird, kann in Japan auf eine ebenso lange wie traditionsreiche Geschichte zurückblicken. Bereits unter den Gelehrten der *rangaku* [Hollandstudien] und der *yōgaku* [europäischen Studien] der späten Tokugawa-Zeit war die westliche Philosophie in ihren verschiedenen Disziplinen diskutiert worden. Da jedoch die Ästhetik zu diesem Zeitpunkt innerhalb der europäischen Philosophie selbst eine noch recht junge Disziplin war, fiel sie aus diesem Kanon heraus. Der Begriff *bi* als Äquivalent des westlichen Begriffes ‚ästhetisch‘ existierte bereits seit der Mitte der 1850er Jahre. Schon zuvor wurden Begriffe wie *hana*, *yūgen*, *wabi*, *fūga*, *sabi* und *mono-no-aware* verwendet, die mit dem Begriff *bi* der westlichen Ästhetik zwar etwas gemeinsam hatten, jedoch aus anderen Traditionen stammten.¹

In den Jahren nach 1868 stand zunächst die Rezeption westlicher Texte im Vordergrund. Eigene ästhetische Theorien wurden von japanischer Seite her erst allmählich entwickelt. Die Etablierung der japanischen Ästhetik wird bis heute als marginaler Teil der Philosophiegeschichte der Zeit behandelt, woraus sich Komplikationen bei der Auseinandersetzung mit den in diesem Prozeß relevanten Personen ergeben.² Ein Faktum bleibt jedoch, daß sowohl ältere (INOUE 1932: 7) als auch neuere (HAMADA

¹ Zur Thematik der japanischen Philosophie bis in die Neuzeit siehe KAYANO (1994: 6: 1–50). Eine deutschsprachige Abhandlung der wichtigsten Philosophen der Meiji-Zeit findet sich bei HAMADA (1994).

² Eine der grundlegenden Arbeiten zu diesem Thema ist bis heute YAMAMOTO (1960), der darauf verweist, daß es bei der Etablierung der japanischen Ästhetik nicht nur um die Frage eines philosophischen Systems ging, sondern zugleich auch um Fragen der Grundlage einer für Japan neuen Kunst. Daraus schließt er, daß sie viel stärker mit praktischen Fragen konfrontiert wurde als die europäische (YAMAMOTO 1960: 38).

1994: 7) Arbeiten zu diesem Thema den entscheidenden Wendepunkt in der Entwicklung von der Rezeption zu originären Entwürfen in der Zeit um 1890 ansetzen und die 30er Jahre der Meiji-Zeit (1897–1906) als prägend für die Kreation einer eigenständigen japanischen Ästhetik betrachten.³

Im vorliegenden Aufsatz soll eine der vielen Personen, die dabei eine führende Rolle einnahmen, genauer betrachtet werden. Die Wahl fiel aus mehreren Gründen auf Takayama Chogyū (1871–1902). Takayama spielte eine entscheidende Rolle auf dem Weg zu einer eigenständigen japanischen Ästhetik, die sowohl das traditionelle Denken Japans als auch moderne westliche Strömungen zu reflektieren vermochte; er verfaßte mit seinem Werk *Kinsei bigaku* [Die neuzeitliche Ästhetik] (TAKAYAMA 1994e) „die erste wahre japanische Schrift zur Ästhetik“ (YAMAMOTO 1965: 87).

Wie sich noch zeigen wird, hat der Wechsel von der Rezeption zur Kreation einen seiner Ursprünge in der weiteren Verbreitung der deutschen Philosophie ab den späten 1880er Jahren. Diese löste die utilitaristischen und empirischen Richtungen angelsächsischer und französischer Prägung der Vorzeit ab und warf neue Fragen auf. Zunächst sollen daher die in Japan populären deutschen Autoren der 1890er Jahre betrachtet werden; dies umfaßt auch einen kleinen Blick auf ihre heutige Einordnung innerhalb des philosophiehistorischen Gefüges. Um den Grund für eine ausführlichere Betrachtung Takayamas vorzubereiten, werden im nächsten Schritt die wichtigsten japanischen Autoren zur Ästhetik kurz vorgestellt. Im Hauptteil werden dann Takayamas Ansätze zur Ästhetik sowie seine Einstellung gegenüber westlichen Autoren eingehender abgehandelt. Eine Arbeitshypothese dabei ist, daß sich in Japan durch die zunehmende Verbreitung deutscher Autoren zur Ästhetik – wie vor allem durch den Philosophen einer psychologischen Ästhetik, Eduard von Hartmann (1842–1906) – die inhaltlichen Ansatzpunkte der Fragestellungen wesentlich verschoben haben; dies wirkte sich auch auf Takayama aus. Die hier verfolgte Fragestellung tritt in Japan erst in jüngster Zeit in Forschungsarbeiten in Erscheinung (vgl. z. B. KAYANO 1994).

Ziel der Untersuchung ist, das gängige Schlagwort vom Beginn der eigenständigen japanischen Philosophie mit Nishida Kitarō (1870–1945) etwas zu unterminieren und zu zeigen, daß bereits zuvor Strömungen vorhanden waren, die nicht nur für seine Arbeit den Grund zu bereiten vermochten, sondern ebenso originäre und genuine Erkenntnisinteressen verfolgten. Da Takayama eine in heutiger Zeit recht vernachlässigte Figur

³ Vgl. HAMADA (1994: 5–43), HATTORI und SHIMOMURA (1977: 4: 31–44), INOUE (1932) und KAYANO (1994: 7–50).

ist, soll mit vorliegendem Aufsatz auch diesem Tatbestand entgegenge-
wirkt werden.

Der Paradigmenwechsel in der Kunst der damaligen Zeit von chinesi-
schen Leitbildern zu europäischen, an dem die Einführung westlicher
Autoren zur Ästhetik sicherlich ihren Anteil hatte, ist ein weiterer Grund,
warum die Autoren dieser Transitionsphase der japanischen Ästhetik
auch heute noch von großem Interesse sind.⁴ Schließlich war die anfäng-
liche Auseinandersetzung mit ästhetischen Fragestellungen in Japan vor
allem von der Frage nach dem Wesen der Kunst geprägt. Dies ist insofern
interessant, als es den Autoren offensichtlich weniger um die Frage nach
der Erkennbarkeit des *Schönen* an und für sich ging als vielmehr um die
Frage, was *Kunst* letztlich sei. Diese frühe Phase der Entwicklung einer ja-
panischen Ästhetik hatte auch für die Nachkriegszeit ihre Bedeutung.
Beispielsweise haben die ästhetischen Reflexionen der 1954 entstandenen
Künstlergruppe *Gutai*, die mit abstrakt-experimentellen Arbeiten den ja-
panischen Kunstbegriff nachhaltig erweiterte, einen ihrer Ausgangs-
punkte auch in diesen grundlegenden Leistungen auf dem Gebiet der Äs-
thetik in der Meiji-Zeit, die damit den Grund für Kommendes bereitet ha-
ben.

2. ÄSTHETIK AM ENDE DES 19. JAHRHUNDERTS: IN DEUTSCHLAND, IN JAPAN

2.1 Die deutschen Autoren der damaligen Zeit im heutigen Licht

Die klassischen Autoren der deutschen Philosophie wie Hegel oder Kant
fanden bereits sehr frühzeitig Beachtung in Japan. Allerdings wurden sie
in der Meiji-Zeit eher als historische Figuren behandelt, und die Lektüre
ihrer Werke diente mehr der Beleuchtung des geschichtlichen Hinter-
grundes als konkreten Forschungsanliegen. Etwas anders hingegen ver-
hielt es sich mit den damals in Deutschland populären zeitgenössischen
Autoren, die auch in die damalige japanische Debatte um Ästhetik mitein-
bezogen wurden. Zu diesen Autoren zählten Karl Groos (1861–1946),
Eduard von Hartmann (1842–1906), Otto Liebmann (1840–1912), Rudolf-

⁴ Auch wenn Autoren wie OKA (1993) bereits darauf hingewiesen haben, daß
schon in der Edo-Zeit europäische Einflüsse zu sehen waren, ist nicht von der
Hand zu weisen, daß der Einfluß von größerem Stil erst in späterer Zeit relevant
wurde.

Hermann Lotze (1817–1881), Johannes Volkelt (1848–1930) und Robert Zimmermann (1824–1898).⁵

Die meisten dieser Autoren sind in Deutschland heute weithin unbekannt. Sie werden zumeist als marginale Figuren gewisser Randströmungen der Philosophie der damaligen Zeit gesehen, wofür der Kommentar von SANDVOSS (1989) exemplarisch sein dürfte. Er schreibt zu Groos und anderen: „Charakteristisch, vor allem für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, sind die Erneuerungen (Neo-) oder Renaissancen älterer Denkrichtungen, auf die [...] nicht näher einzugehen ist“ (SANDVOSS 1989: 2: 352). Die einzige Figur in diesem Kreis, die bereits damals in ihrer Bedeutung weit über die anderen hinausging, war Eduard von Hartmann, der mit seiner *Philosophie des Unbewussten* den Versuch vorlegte, die philosophischen Systeme Schopenhauers und Hegels zu vereinen. Heute allerdings ist auch Hartmann zu einer historischen Figur geworden. Das läßt sich auch an der Zahl der Veröffentlichungen über ihn ablesen: Ein Großteil wurde vor 1930 verfaßt, nach dem zweiten Weltkrieg gab es keine weiteren Veröffentlichungen.⁶

⁵ Eine eingehende Betrachtung der einzelnen Autoren würde hier zu weit führen, daher seien sie im folgenden in Stichpunkten kurz dargestellt. Groos ist vor allem als Ästhet und Psychologe bekannt und war ein Anhänger der ästhetischen Theorie der Einfühlung, der zufolge der ästhetische Genuß auf dem Spiel der inneren Nachahmung (der Einfühlung) beruhte. Hartmann entwickelte eine induktive Metaphysik auf der Basis empirischer Forschung, in der er das Absolute als das Unbewußte des menschlichen Geistes definierte. Liebmann war einer der Begründer des Neukantianismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts, dessen Vertreter eine kritische Metaphysik auf der Basis der Kantischen Erkenntnistheorie für möglich hielten. Lotze war einerseits ein Anhänger der empirisch-psychologischen Forschung, im Bereich der Ästhetik sah er andererseits die Grundlage des ästhetischen Erlebens in der Einfühlung und inneren Nachahmung. Volkelt entwarf eine sich auf vier Grundnormen beziehende Gefühlsästhetik. Zimmermann verband die Realien-Lehre mit der neu entdeckten Atomistik und gelangte so zu einer neuen Art der Monadologie.

⁶ In neueren Arbeiten zur Geschichte der Ästhetik (COOPER 1992, SCHULZ 1985) ist Hartmann nicht einmal mehr im Personenregister verzeichnet. Anzumerken bleibt noch, daß die Arbeiten Friedrich Theodor Vischers (1807–1887), der im Hinblick auf ästhetische Fragestellungen heute als einer der relevanteren Autoren des 19. Jahrhunderts gilt, auf japanischer Seite nur wenig Beachtung fanden.

2.2 Die Entwicklung im Japan der Meiji-Zeit

Nur in den seltensten Fällen erweisen sich historische Entwicklungen als einheitlich und geschlossen. Dies gilt auch für die etwas mehr als vierzig Jahre währende Meiji-Zeit, die allein schon aufgrund der großen Veränderungen, die Japan in dieser Zeit durchlief, kaum als in sich geschlossene Phase behandelt werden kann. Für gewöhnlich wird sie in drei Phasen der Entwicklung unterteilt. Auf die anfängliche Phase der direkten Übernahme europäischer Zivilisation (*ōka jidai*), die bis in die frühen 1890er dauerte, folgte bis in die späten 1890er die recht kurze, mittlere Phase des Nationalismus (*kokusui jidai*). Die Zeit der kreativen Weiterentwicklung der neuen Einflüsse (*sōzō jidai*) erstreckte sich bis zum Ende der Meiji-Zeit (1912) (vgl. YAMAMOTO 1965: 18). Diese Unterteilung in eine relativ lange Phase direkter Adaption und zwei darauf folgende kürzere Phasen gilt auch für die Entwicklung der akademischen Philosophie und damit ebenso für die Ästhetik; allerdings werden die jeweiligen Zeiträume anders bezeichnet. YAMAMOTO (1965: 114) spricht hier von den Phasen der Aufklärung (*keimō*), der Kritik (*hihyō*) und der Selbstreflexion (*hansei*). Während in der ersten Phase ein recht starkes Interesse an der englischen Philosophie und dabei vor allem am Utilitarismus (Mill) sowie am Evolutionismus (Spencer und Darwin) zu vermerken war, zeichnete sich ab den 1890er Jahren ein starkes Interesse an deutschen Philosophen ab.⁷

⁷ Dieses Interesse wurde sicherlich auch genährt und gefördert durch den Einfluß Raphael Koebers (1841–1923), der ab 1893 an der kaiserlichen Universität Tōkyō Deutsch und Philosophie unterrichtete. Koeber, der zwar selbst kein übermäßig großes Werk hinterließ, hielt Vorlesungen zur Philosophie Schopenhauers und Eduard von Hartmanns sowie zur Geschichte der Philosophie und wirkte vor allem durch sein Interesse für künstlerische und das Wesen der Philosophie betreffende Fragestellungen beeinflussend für eine ganze Generation; zu seinen Schülern zählte auch Takayama. Folgt man der Schlußfolgerung von TAKEMURA (1994: 99), daß sich die philosophische Lehre bis zur Mitte der 1890er Jahre formierte und um die Jahrhundertwende ihre vorläufige Form annahm, läßt sich die Bedeutung Koebers für den Beginn dieser Entwicklung in ihrer eigentlichen Tragweite ermesen. Zu Koebers Hauptwerken (auch in japanischer Sprache) vgl. NAKAMURA und TAKEDA (1982: 230). Für die Vermittlung von Denkern wie Hegel, Kant und Schopenhauer war darüber hinaus Inoue Tetsujirō (1855–1944) sehr einflußreich. Inoue war einer der ersten japanischen Studenten der Philosophie und studierte von 1884 bis 1890 in Deutschland, wo er entscheidend für seine spätere Lehrtätigkeit an der Universität Tōkyō geprägt wurde.

Unter der Vielzahl von Autoren, die in Zusammenhang mit der Vermittlung der Ästhetik von Bedeutung waren, sind vor allem drei zu nennen: der Schriftsteller Mori Ōgai, weil er das Zentrum der Vermittlung deutschsprachiger Literaturen darstellt; der äußerst einflußreiche und sehr jung gestorbene Ōnishi Hajime (1864–1900), weil er am Anfang der akademischen Ästhetik psychologischer Ausrichtung in Japan steht; und schließlich sein Schüler, der Kritiker Tsunashima Ryōsen (1873–1907), der im wesentlichen der Linie Ōnishis folgte und sich durch seine scharfsichtigen Kritiken Gehör verschaffen konnte.

Ihren Anfang als philosophische Disziplin fand die Ästhetik mit Ōnishi Hajime in Japan in den zwanziger Jahren der Meiji-Zeit.⁸ Ōnishi studierte unter anderem an der Dōshisha-Universität und der Tōkyō-Universität und war von 1891 bis 1898 Leiter der Abteilungen Ästhetik, Ethik, Geschichte der Philosophie, Logik und Psychologie am philosophischen Institut der Waseda-Universität.⁹ Wie die meisten Philosophen im Japan seiner Zeit beschäftigte auch Ōnishi sich zunächst mit westlicher Ethik, setzte sich jedoch darüber hinaus auch mit Lehren wie dem Evolutionismus, dem deutschen Idealismus oder dem englischen Positivismus auseinander. Das Bemerkenswerte an Ōnishi war vor allem, daß er einer der frühen japanischen Philosophen war, der die europäische Philosophie in ihrem Gesamtkanon kannte und sie in den jeweiligen Originalsprachen lesen konnte. Darüber hinaus gehörte er zu den ersten, die die eigentliche Herausforderung in einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit der westlichen Philosophie sahen und erkannten, daß es nicht genügte, westliche Werke zu übersetzen, sondern daß in Ermangelung adäquater philosophischer (und ästhetischer) Systeme die Notwendigkeit bestand, in Japan selbst über das Wesen japanischer Philosophie und Ästhetik grundsätzlich nachzudenken und die in Japan bereits vorhandenen Denkrichtungen zu reflektieren und zu verarbeiten. Die Etablierung einer akademischen Philosophie mit verschiedenen Disziplinen, die sich aufeinander beziehen sollten, war für Ōnishi eine der unabdingbaren Voraussetzungen für eine systematische japanische Philosophie.¹⁰ Dieses auf Fragen der Adaption und Umsetzung reduzierbare Bewußtsein zeigte Ōnishi auch in seinen

⁸ Zu Ōnishis Hauptwerken vgl. NAKAMURA und TAKEDA (1982: 116–117).

⁹ Zu den bekanntesten Schülern Ōnishis zählten neben Takayama Chogyū und Tsunashima Ryōsen auch der Kunstkritiker und Journalist Shimamura Hōgetsu (1871–1918) und Ōtsuka Yasuji (1868–1931), der eine Professur für Ästhetik an der Tōkyō-Universität innehatte.

¹⁰ Die Gedanken Ōnishis zu diesem Thema finden sich in seinem 1894 erschienenen Aufsatz *Gakumon no bunri* [Die Trennung der Lehren] (ŌNISHI 1913).

Arbeiten zur Ästhetik, in welchen ihn die Wertigkeit japanischer gegenüber westlicher Kunst stark beschäftigte.¹¹

Mori Ōgai hingegen fand als Künstler *per se* einen ganz anderen Zugang zu ästhetischen Fragestellungen und entwickelte sich im Prozeß der Einführung deutscher Autoren zur Ästhetik zur zentralen Figur außerhalb des Universitätssystems.¹² Mori spezialisierte sich nicht allein auf die Philosophie, sondern sie war eines seiner Interessengebiete neben anderen; dabei interessierte er sich vor allem für Fragen von Kunst und Ästhetik.¹³ Mori hatte die Ästhetik des deutschen Idealismus während seines Studienaufenthaltes in Deutschland kennengelernt und auch dort erstmals die später in Japan so populären Schriften Eduard von Hartmanns gelesen, darunter die *Philosophie des Schönen* (HARTMANN 1877).¹⁴ Mori interessierte sich jedoch in erster Linie für die Ästhetik Hartmanns und weniger für die Philosophie des Unbewußten, die Hartmann größeren Ruhm eintrug. Insofern stand er in einem gewissen Gegensatz zum europäischen Interesse an Hartmann.¹⁵

¹¹ Diesen Fragen geht Ōnishi hauptsächlich in *Hiai no kaikan* [Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen] (ŌNISHI 1891) und *Shinbiteki kankan o ronzu* (On the Aesthetic Senses) (ŌNISHI 1895) nach. *Hiai no kaikan* beruht im wesentlichen auf Schillers *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* und ist ein Versuch, die ästhetischen Empfindungen an tragischen Gegenständen vom psychologischen und literarischen Standpunkt aus zu erfassen. In *Shinbiteki kankan o ronzu* setzt Ōnishi sich mit den verschiedenen europäischen Strömungen der Ästhetik auseinander und stellt die idealistische Ästhetik in der Tradition Hegels und Hartmanns der positivistischen Ästhetik Spencers und Allens gegenüber.

¹² Diesen Aspekt beleuchtet Bruno Lewin eingehend (LEWIN 1990).

¹³ In der Entwicklung der Kunstszene der damaligen Zeit interessierte Mori sich insbesondere für die Auseinandersetzung zwischen der *Yōga* [westliche Malerei] und der *Nihonga* [japanische Malerei], wobei er Künstler der *Yōga* wie Kuroda Seiki (1866–1924) und Kume Keichirō (1866–1934) unterstützte.

¹⁴ Zu Moris Hauptwerken vgl. NAKAMURA und TAKEDA (1982: 570).

¹⁵ Dies geht aus den Einträgen bei BALDWIN (1901: 1: 237–243) hervor. Es sind vor allem zwei übersetzerische Arbeiten Moris aus denen sich sein Interesse für Hartmann ablesen läßt: Zum einen der 1892 in sechs Folgen in *Shigarami Sōshi* erschienene Aufsatz *Shinbi-ron* [Von der Ästhetik] (MORI 1953c), der eine Übersetzung der Kapitel I.1 („Der ästhetische Schein“) und I.2 („Die ästhetischen Scheingefühle“) von Hartmanns *Philosophie des Schönen* (HARTMANN 1877) ist. Sieben Jahre später, 1899, erschien als Gemeinschaftsarbeit zwischen Mori und dem Bildhauer Ōmura Seigai (1868–1927) der Aufsatz *Shinbi kōryō* [Hauptpunkte der Ästhetik] (MORI 1953a), in welchem das Autorenteam die wichtigsten Punkte von Hartmanns *Philosophie des Schönen* verknappend erläutert. Es ist vor allem diese Arbeit, die wesentlich zur Verbreitung der Ästhetik Hartmanns in Japan beitrug und dadurch die jüngere Generation beeinflusste.

Tsunashima Ryōsen (1873–1907) beschäftigte sich in der Hauptsache mit moralischen und ästhetischen Fragestellungen und gilt als ein Gegenspieler Takayamas (NAKAMURA und TAKEDA 1982: 370). Er studierte an der kaiserlichen Tōkyō-Universität bei Ōnishi Hajime, von dessen religiöser und moralischer Denkweise er stark beeinflusst wurde. Ab 1895 arbeitete er als Redakteur der Zeitschrift *Waseda Bungaku* und machte sich in den Bereichen der Ethik und Kunstkritik einen Namen. Tsunashimas Auseinandersetzung mit der Ästhetik spiegelt sich am deutlichsten im Aufsatz *Zuikanroku* [Verstreute Notizen] (TSUNASHIMA 1995b) aus dem Jahr 1899 wider. Hier kritisiert er die Tatsache, daß die japanische Wissenschaftswelt der damaligen Zeit die Ästhetik nicht als Wissenschaft begreife und sich daher nicht damit auseinandersetze. Die Ursache sah Tsunashima in der mangelnden Kenntnis der ästhetischen Theorien des Westens einerseits und dem fehlenden Interesse japanischer Gelehrter an der Entwicklung einer eigenständigen Ästhetik andererseits.

Die direkte und kommentarlose Übertragung westlicher ästhetischer Theorien kam erst um die Jahrhundertwende vollständig zum Stillstand. Nicht zuletzt unter dem Einfluß der deutschsprachigen Philosophen setzte eine eingehende Reflexion über eine Japan angemessene Möglichkeit der Umsetzung dieser Theorien ein. In Anlehnung an die Entwicklungen im Bereich der Philosophie setzte auch in der Ästhetik eine Strömung ein, die sich einerseits um die Eigenheiten der japanischen Ästhetik bemühte, zugleich jedoch auch das gegenwärtige und traditionelle europäische Denken zu diesem Themenkomplex zu reflektieren vermochte. YAMAMOTO (1965: 95–96) nennt die Ästhetik dieser Phase die „Ästhetik der Zeit der Introspektive“ (*hanseiki no bigaku*), in welcher erstens von der Ästhetik als einem Teil der akademischen Lehre eine Einordnung ins Feld der Psychologie und somit die Anwendung empirischer Methoden gefordert wurde, und in der zweitens der Rückbezug dieser für Japan neuartigen Form von Ästhetik zu japanischen Fragestellungen gesucht wurde, damit sie eine angemessene Beziehung zur Kunst fänden.¹⁶

Mori beschränkte sich allerdings nicht auf die Arbeiten Hartmanns, sondern versuchte sich auch an anderen deutschen Autoren. So leistete er zwischen 1898 und 1899 mit *Shinbi shinsetsu* [Erläuterungen der Ästhetik] (MORI 1953d) eine verkürzte Übersetzung von Volkelts *Ästhetische Zeitfragen* (VOLKELT 1895). 1901 veröffentlichte Mori in sechs Folgen den Aufsatz *Shinbi kyokuchi-ron* [Über die Vollendung der Ästhetik] (Mori 1953b), bei dem es sich im wesentlichen um eine Übertragung der Kapitel zur Ästhetik aus LIEBMANN (1876) handelte.

¹⁶ In der Ästhetik ist hier der Kunstkritiker und -historiker Okakura Tenshin (1862–1913) zu nennen, im Bereich der Literatur zeigt sich diese neue Richtung

3. TAKAYAMA CHOGYŪ

Takayama war nur eine sehr kurze Zeitspanne für seine Arbeit beschieden: Er studierte zunächst Philosophie an der Tōkyō-Universität, erlangte seinen ersten Abschluß 1896 und arbeitete danach bei der Zeitschrift *Taiyō*. Er starb nur sechs Jahre später im Jahr der Abgabe seiner Dissertation. Obwohl Takayama noch heute neben Ōnishi Hajime als einer der wichtigsten Autoren zur Ästhetik in der Meiji-Zeit betrachtet wird, finden seine Arbeiten nicht die entsprechende Beachtung.¹⁷ Das mag vor allem daran liegen, daß man ihn mit nationalistischen Tendenzen in Verbindung bringt; ferner sehen viele in ihm nur einen Vertreter japanischer Imperialismusgebärden auf ästhetischem Gebiet.¹⁸ Dies müßte aber vom heutigen Standpunkt aus differenzierter betrachtet werden. Sein frühzeitiger Tod dürfte für die mangelnde Rezeption nicht ausschlaggebend sein, denn der Ruhm Ōnishis, der ebenfalls sehr jung starb, hat darunter nicht im geringsten gelitten. Takayama interessierte sich stark für Fragen, die einen Rückbezug zu japanischen Sichtweisen des Schönen hatten. Er beschränkte sich dabei nicht allein auf die akademische Ästhetik, sondern sein Interesse galt der Kunst und Ästhetik als Ausdruck menschlicher Schöpfungskraft im weiteren Sinne.¹⁹

Takayama kannte sowohl die japanische als auch die westliche Geschichte der Philosophie. So ist es nicht eben überraschend, wenn er im Aufsatz *Genkon wagahō ni okeru shinbigaku ni tsuite* [Über die Lehre der Ästhetik im gegenwärtigen Japan] (TAKAYAMA 1994c) vom Mai 1896 schreibt, daß die europäische Ästhetik als Wissenschaft selbst noch in ihren Kinderschuhen stecke und daher „nicht über einen Fingerzeig“ (TAKAYAMA 1994c: 180) hinauszugehen vermöge. Im Vergleich zur westlichen befinde sich allerdings die japanische Wissenschaft von der Ästhetik auf einer noch früheren Stufe der Entwicklung, denn obschon seit den ersten Übersetzungen ausländischer Texte zur Ästhetik durch den Gelehrten Nishi Amane (1829–1897) 20 Jahre vergangen seien, hätten japanische Wissen-

bei Autoren wie dem Journalisten Shimamura Hōgetsu (1871–1918), dem Kritiker und Dichter Iwano Hōmei (1873–1920) und dem Kritiker und Anglisten Hasegawa Tenkei (1876–1940).

¹⁷ Zu Takayamas Hauptwerken vgl. NAKAMURA und TAKEDA (1982: 328).

¹⁸ Vgl. die Einträge in KINDAI SAKKA KENKYŪ JITEN (1985: 220–223).

¹⁹ Während Ōnishi auch (und vor allem) in anderen Bereichen der japanischen Philosophie Ruhm erlangen konnte, beschränkt sich dies bei Takayama im wesentlichen auf den Bereich der Ästhetik. So kommt beispielsweise WATANABE (1978: 210) zu dem Schluß, „daß wohl die größte Übereinkunft darüber besteht, daß er [im wesentlichen] ein Ästhetiker war“.

schaftler die Phase der Direktübertragungen ausländischer Schriften noch immer nicht abgeschlossen und daher auch nicht zu einer eigenen Ästhetik gefunden. Das zentrale Problem japanischer Philosophen im Umgang mit westlicher Ästhetik sieht Takayama dabei in der Frage des „richtigen“ Verständnisses der entsprechenden Texte, da den Japanern die geistesgeschichtliche Vorbildung fehle. Takayama erläutert das am Beispiel Eduard von Hartmanns: „Da wir kein solches historisches Bewußtsein haben, fragen wir uns, wie wir den wahren Wert und die wahre Bedeutung Hartmanns im Hinblick auf die Ästhetik begreifen können“ (TAKAYAMA 1994c: 182). Es sei jedoch nicht nur das Problem des mangelnden Hintergrundes, das hier zu Buche schlage, denn erschwerend komme noch hinzu, daß es „unter uns Japanern, die man als reich an ästhetischen Empfindungen bezeichnet, [...] wenig Gelehrte gibt, die sich auf die Ästhetik spezialisieren“ (TAKAYAMA 1994c: 182). Eine Ausnahme stellt Ōtsuka Yasuji (1868–1931) für ihn dar, der als Professor für Ästhetik über das richtige Verständnis verfüge.

Doch auch mit den westlichen Arbeiten zur Ästhetik ist Takayama im Hinblick auf ihre historische Dimension nicht zufrieden. Er sieht ihren entscheidenden Fehler darin, daß die Werke von Autoren wie Hartmann oder Lotze sich auf die „Sichtweise einer besonderen Epoche oder eines Landes beschränken“ (TAKAYAMA 1994a: 376) und ein vollständiger, das heißt objektiver Abriß ihrer Geschichte nach wie vor noch ausstehe. Die einzige Ausnahme bilde – entgegen der Einschränkung, daß seine Studien zu den ältesten auf diesem Gebiet zählen – Robert Zimmermann (ZIMMERMANN 1858), der dann auch in diesem Sinne der „Beste“ (TAKAYAMA 1994a: 376) sei. Die Schlußfolgerung und daraus resultierende Forderung ist klar: Takayama strebt die Abfassung einer in diesem Sinne ganzheitlichen japanischen Geschichte der Ästhetik an, und da er Kunst und Ästhetik als untrennbar miteinander verbunden betrachtet, sollte diese Geschichte der Ästhetik „die Elemente der Kunstgeschichte und der Geschichte der Ästhetik vereinen“ (TAKAYAMA 1994a: 377).

Vor allem die letztgenannte historische Dimension ist in seinen Augen von eminenter Wichtigkeit. Takayama verdeutlicht an mehreren Stellen, daß man ohne eine profunde Kenntnis der Geschichte der Ästhetik niemals zu einem tiefergehenden Verständnis durchdringen wird. Takayama entwickelt ein ganzheitliches Bewußtsein, das den Ursprung gegenwärtiger Situationen als weit über die Lebenszeit einer Generation hinausgehend begreift und auch ästhetische Fragestellungen in einer solchen historischen Perspektive erfassen möchte. Zugleich ist diese historische Dimension für die Entwicklung einer neuen Ästhetik von größter Wichtigkeit, denn Takayama versteht, daß für die Etablierung einer neuen Ästhe-

tik auch die Kenntnis der klassischen Ästhetik und Kunst Japans notwendig sei.²⁰

Wie Takayama an anderer Stelle bemerkt, ist die Ästhetik „die Empfindung, die die Grundlage der Kunst ist“ (TAKAYAMA 1994a: 376–377), weshalb die Kunst nicht anhand normativer Parameter betrachtet werden kann. Takayama will sich nicht wie westliche Ästhetiker auf abstrakte Begriffe zurückziehen. Ihn interessiert vor allem die Frage, wie Kunst anhand eines ästhetischen Begriffsinstrumentariums erfaßt und vermittelt werden kann. Die Antwort darauf bleibt er allerdings schuldig. In letzter Konsequenz steht für ihn fest, „daß das Schöne ein subjektiver Wert ist“ (WATANABE 1978: 229). Daher ist es nicht quantifizierbar, sondern muß als die subjektive Empfindung des Individuums beim Erlebnis des Schönen als für dieses Individuum jeweils unterschiedlich absolute, wahre Tatsache bejaht werden; letzteres zumindest ist eine aus heutiger Sicht sehr moderne Einstellung zur Kunst.

Takayamas Denken folgt nur selten streng logischen Prinzipien; in bezug auf seine Wahrnehmung der Kunst äußert sich dies in einer Verquikung ästhetizistischer und konservativer Standpunkte. Im Februar 1895 veröffentlichte TAKAYAMA (1994b) in *Taiyō* den Aufsatz *Bijutsu to dōtoku* [Kunst und Moral]. Darin verdeutlicht er, daß der Skandal um einen der ersten öffentlich ausgestellten Akte des Malers im Stil der *Yōga* Kuroda Seiki (1866–1924) seiner Struktur nach weniger von künstlerischen als vielmehr von moralischen Fragestellungen bestimmt sei. Takayama verneint hierbei zunächst zwar nicht, daß das Schöne, das Wahre und das Gute als Ideale durchaus dieselbe abstrakte Entität darstellen könnten, in der Realität jedoch lehnt er ihre gegenseitige Bezüglichkeit ab und kommt zu dem Schluß, daß es „in der Empfindung des Schönen [zwar] das Wesen [des Schönen an sich] gibt, das Schöne jedoch keinen Zweck [erfüllt]“ (TAKAYAMA 1994b: 343). Das Schöne ist intentionslos und erfährt die Erfüllung seiner Existenz in der Empfindung. Da die Kunst als Umsetzung der schönen Empfindung demgemäß keinen Zweck habe, könne sie auch nicht das oberste Prinzip der Moral sein.

Diese Haltung ist jedoch nur dem Tenor nach wertneutral, denn die der Kunst bescherte Freiheit gilt nur innerhalb gewisser Grenzen; und so stellt Takayama einen Zusammenhang zwischen Kunst und Moral auch in der Realität her. Denn auch wenn die Kunst „innerhalb eines Rahmens, in dem sie nicht mit der Moral zusammenprallt“ (TAKAYAMA 1994b: 343) ihre

²⁰ Diese Gedanken finden sich in den beiden Aufsätzen *Rekishiteki seishin* [Die historische Gesinnung] (TAKAYAMA 1994h) vom November 1895 und *Bigakushi oyobi bijutsushi* [Die Geschichte der Ästhetik und die Kunstgeschichte] (TAKAYAMA 1994a) vom Mai 1896 formuliert.

Freiheit und Unabhängigkeit besitzen solle, wird der Mensch in Takayamas Augen erst durch die Moral zum Menschen, woraus sich die Verpflichtung ableite, darauf zu achten, daß die Kunst nicht gegen die Moral verstoße, weil sonst diese Entwicklung des Menschen Schaden nehmen könne. Da Takayama an dieser Stelle keine konkreten Beispiele nennt, bleiben die Äußerungen zunächst abstrakt im Raum stehen. Der normative Anspruch, den er hier an die Kunst heranträgt, ist allerdings nicht zu überhören.

Die Auseinandersetzung mit dem Bezug von Moral und Kunst nimmt Takayama im Juli 1896 im Aufsatz *Zen to bi no kankei* [Die Beziehung zwischen dem Guten und dem Schönen] (TAKAYAMA 1994m), der in der Zeitschrift *Taiyō* erscheint, erneut auf. Takayama nimmt hier zunächst Bezug auf die damaligen Diskussionen um die Ästhetik Hartmanns und verdeutlicht seine Sichtweise des Zusammenhangs zwischen dem Guten und dem Schönen: „Ganz deutlich [ist zunächst einmal] der Unterschied zwischen dem Guten und dem Schönen als tatsächliche Erscheinungen“ (TAKAYAMA 1994m: 251). In ihrer Idealität sind Gutes (Moral) und Schönes (Kunst) dennoch wesensgleich. Beide verkörpern ein abstraktes Ideal: Das Gute eines, auf das die Menschen in ihren Taten abzielen, und das Schöne eines, auf das Künstler in ihren Werken abzielen. Den Hintergrund dieser Trennung zwischen Realität und Idealität sieht Takayama darin, daß der Mensch sich von der ihn umgebenden Natur durch den freien Willen unterscheide, und „ebenso wie die Pflaume das Schicksal hat, daß sie ein Pflaumenbaum werden soll, muß der Mensch natürlicherweise zum Menschen werden“ (TAKAYAMA 1994m: 253). Dem Ausdruck „zum Menschen werden“ kommt dabei die Bedeutung des Erreichens immer höherer Bewußtseinsstufen zu, was Takayama mit den (auf deutsch gedruckten) Begriffen „Müssen“, „Sollen“ und „Seinsollendes“ (TAKAYAMA 1994m: 253) verdeutlicht; diese legen darüber hinaus die Vermutung nahe, daß seine Gedanken auch das Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit deutschen Philosophen sind.

An dieser Stelle müssen neben dem Idealen und dem Realen noch zwei weitere Dinge voneinander getrennt werden. Takayama macht durch seinen dem Bereich der Natur entnommenen Vergleich deutlich, daß er an die naturgegebene Abfolge eines organischen Wachstums glaubt. Darüber hinaus offenbart sich hier der bereits angeklungene Bruch in seinem Denken: Obgleich er die Ideale des Schönen und des Guten als unterschiedlich betrachtet, schreibt er ihnen eine Bezüglichkeit in der Realität zu. Daraus leitet sich ab, daß der Mensch darüber befinde, ob die Kunst die Moral verletze. Ein Problem bleibt dabei die Frage, wo die Grenze einer solchen Verletzung der Moral durch die Kunst verlaufen könnte, die an dieser Stelle unbeantwortet bleibt. Offensichtlich hat Takayama aus ei-

ner idealistischen Perspektive keinen Zweifel daran, daß „zum Menschen werden“ im Sinne von „zu einem ‚guten Menschen‘ werden“ gemeint ist, weshalb die Verquickung von Gut und Schön notwendig ist.

Takayama denkt noch in einer weiteren Dimension über den Zusammenhang zwischen dem Idealen und dem Realen nach. Die Struktur dieses Denkens nimmt ebenfalls Einfluß auf seine Betrachtungen der Kunst. So ist das sogenannte Ideal für Takayama nicht eine abstrakte Existenz per se, sondern es erlangt seine Existenz „im Raum zwischen Unterschied und Gleichheit [...], Konkretem und Abstraktem“ (TAKAYAMA 1994m: 254). Damit sagt er, daß das Ideal eine abstrakte Vorstellung des Menschen ist, die mittels der Vernunft und ihren Prinzipien an die Realität angepaßt wird. Takayama verdeutlicht dies am Beispiel der Idee des abstrakt Schönen, dessen Ideal immer an der realen Erscheinung eines Kunstwerks gemessen wird; das heißt, daß es nicht die abstrakte und unveränderliche Vorstellung des „Schönen“ an sich gibt, sondern daß es sich dabei um eine intuitive, jedoch nicht explizit benennbare Entität handelt, an der jedes Kunstwerk von seiner realen Erscheinung ausgehend gemessen wird. Somit stehen das Ideal und die Realität sich nicht als zwei konträre Welten gegenüber, sondern sie gelangen durch ihre gegenseitige Vermittlung zur Existenz. Diese Betrachtungsweise soll hier als „konkrete Abstraktion“ bezeichnet werden. Ihr entspricht ebenfalls, daß Takayama die Grenzlinie zwischen Kunst und Nicht-Kunst erneut nicht explizit benennt. Der Leser vernimmt lediglich die aus einem moralischen Anspruch kommende Andeutung, daß Takayama die europäischen Naturalisten ablehnt, weil ihre Werke gegen die Moral verstießen.

Takayamas Vorstellung der „konkreten Abstraktion“ kommt sehr stark in seinem Kunstbegriff zum Ausdruck. So wagt er sich im Aufsatz *Shasei to sha'i, isō to kikei* [Die Kopie und die Abstraktion, das Denken und die Mißbildung] (TAKAYAMA 1994i), der im April 1896 in *Taiyō* erscheint, an die Darlegung der für ‚wahre‘ (der vage Begriff sei hier gestattet) Kunst notwendigen Elemente.

Ausgangspunkt der Verdeutlichung des Unterschieds zwischen Kunst und Nicht-Kunst ist für Takayama das Beispiel der griechischen Plastik. So setzt er sich mit der Frage auseinander, wo die bloße Kopie der Natur in den bloßen Akademismus und die bloße Abstraktion in die bloße Mißbildung übergehe, mithin also mit der oben bereits aufgetauchten Frage, an welchem Punkt Kunst als reale Erscheinung nicht mehr mit der abstrakten Vorstellung des Ideals zu vermitteln sei. Takayama versucht dies über die Antwort auf die Frage nach dem Wesen der Kunst, über deren Essenz er schreibt: „Die Essenz der Kunst sind die zwei Dinge des Geistes und der Substanz, sie neigt weder zur Leichtigkeit noch zur Schwere, sondern befindet sich in vollkommener Harmonie. [...] Kunst sollte ideali-

stisch sein, und daher sollte man es nicht dabei bewenden lassen, lediglich die Erscheinungen der Natur zu kopieren, sondern indem sie einen Schritt weitergeht, muß sie natürlicher als die Natur selbst sein“ (TAKAYAMA 1994i: 167). Natürlicher als die Natur selbst heißt, daß sich in der Kunst das essentielle Epigramm der Natur selbst finde. Damit zielt Takayama darauf ab, daß sich in der Kunst das Wesen der abgebildeten Dinge repräsentiert finde. Nur dann ist es in seinen Augen Kunst, wenn das Wesen der abgebildeten Dinge in der Darstellung besser zum Ausdruck kommt als in den Dingen selbst. Eines der Ideale der Kunst ist somit die Überhöhung des Realen im Idealen, und es läßt sich erkennen, was Takayama unter dieser abstrakten Vermittlung vorschwebte: das Erkennen des Eigentlichen im Abstrakten (also Idealen). Allerdings verdeutlicht er zugleich, daß nur wenige Künstler dazu in der Lage seien: So lehnt er die beiden zeitgenössischen Maler Hashimoto Gahō (1835–1908) und Yokoyama Taikan (1868–1958), die beide im traditionellen Stil der *Nihonga* arbeiteten, ab, eben weil ihr phantastischer Realismus imaginativer Vorstellungskraft nicht das überhöhte Epigramm der Realität darstelle, sondern in seiner überhöhten Phantastik in die reine Mißbildung übergehe.

Takayamas Ansichten zur Kunst mögen an dieser Stelle sehr angreifbar sein. Auffällig und diskussionsfähig hingegen ist, daß er hier ebensowenig wie zwischen Kunst und Moral die konkrete Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu nennen vermag. Mit Hilfe des Begriffs „Harmonie“ formuliert er das nicht Abgrenzbare als konkrete Abstraktion. Es steht zu vermuten, daß dies mit Absicht geschieht, und möglicherweise findet sich hier die Essenz seiner Kunstauffassung: Demgemäß ist Kunst nicht innerhalb klarer Parameter faßbar, sondern muß jeweils daran gemessen werden, inwieweit sich in ihren realen Erscheinungen die idealen Vorstellungen verwirklicht finden. Kunstwerke befinden sich damit in einem oszillierenden Schwebезustand mehrerer Komponenten und müssen auf eine ihnen angemessene Weise jeweils situationell erkannt werden.

Diese Beurteilung der Kunst jedoch kann nicht ohne eine weitreichende Kenntnis der Ästhetik geschehen, und dabei kommt dem Kunstkritiker eine Schlüsselrolle zu. Im Aufsatz *Wagahō genkon no bungeikai ni okeru hi-hyōka no honmu* [Die Aufgabe des Kunstkritikers in unserer heutigen Kunstwelt] (TAKAYAMA 1994i), der im Juni 1897 in der Zeitschrift *Taiyō* erscheint, schreibt Takayama der Ästhetik insofern eine zentrale Rolle zu, als er in ihr die Grundlagen der Kunstkritik erkennt, und diese ihrerseits auf der vollständigen Auseinandersetzung mit dem Schönen sowohl im Hinblick auf die Fähigkeit zur philosophischen Spekulation als auch im Hinblick auf die Fähigkeit zur künstlerischen Würdigung basiert. Der Kunstkritiker ist jedoch auch aus sich selbst heraus gefordert, denn eine seiner wichtigsten Aufgaben ist es, die gedankliche und künstlerische

Vielfalt der verschiedenen Kulturen der Welt aufzuzeigen und durch eine eingehende Betrachtung innerhalb ihres eigenen Systems zu verstehen (TAKAYAMA 1994l: 304).

Bei dieser Betrachtung läßt der von Takayama geforderte Ausgangspunkt der ästhetischen Betrachtungen des Kritikers Schlüsse auf die bereits angeklungene Technik der konkreten Abstraktion zu. So darf der Ausgangspunkt demnach nicht starr und unbeweglich sein, sondern soll „philosophische Spekulationskraft und künstlerische Urteilskraft“ (TAKAYAMA 1994l: 308) besitzen. Ebenso soll er zwischen Analyse und Synthese, Spekulation und Intuition, Kritik und Bewunderung oszillieren und auf diese Weise zu einem tiefgehenden Verständnis führen (TAKAYAMA 1994l: 308). Auch hier hält Takayama am Prinzip einer oszillierenden Vermittlung zwischen zwei Kategorien, wie es oben am Beispiel des Ideals und der Realität aufgezeigt wurde, nicht nur fest, sondern sieht darin sogar ein allgemeingültiges Prinzip. Daraus läßt sich ablesen, daß sich in dieser „konkreten Abstraktion“ eine der Grundstrukturen seines Denkens findet.

Kinsei bigaku [Die neuzeitliche Ästhetik] (TAKAYAMA 1994e), das im September 1899 erscheint und die bisherigen kritischen Äußerungen Takayamas zur Übernahme der westlichen Ästhetik in einem zweibändigen Werk präsentiert, soll hier nur kurz erwähnt werden. Es basiert im wesentlichen auf zwei deutschen Autoren: Zum einen auf Max Schaslars *Kritische Geschichte der Ästhetik* (SCHASLER 1872) und zum anderen auf Zimmermanns *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft* (ZIMMERMANN 1858). Im ersten Band legt Takayama im ersten Teil unter dem Titel *Bigakushi ippan* [Abriß der Geschichte der Ästhetik] die Ästhetik als philosophische Methode dar. Im zweiten Teil folgt ein historischer Abriß der griechischen und der deutschen Ästhetik mit ihren Vertretern Baumgarten, Kant und Hegel. Ungefähr die Hälfte des mit *Kinsei bigaku* betitelten zweiten Bandes widmet Takayama der Abhandlung Kirchmanns und vor allem Hartmanns.

In der dabei anklingenden kritischen Haltung Takayamas gegenüber Hartmann schwingt ein Element der kritischen Verarbeitung westlicher Autoren mit, von dem gleich noch eingehender die Rede sein wird. Im Hinblick auf Takayamas Äußerungen zu Hartmann in *Kinsei bigaku* vermerkt Fukada: „Entsprechend des inhaltlichen Abrisses des ersten Bandes wird oft gefolgert, daß die Betrachtung der Geschichte der Ästhetik des Takayama Chogyū [weitgehend] mit dem ästhetischen System Hartmanns übereinstimme. Von der Haltung Takayama Chogyūs gegenüber Hartmann muß man allerdings sagen, daß sie grundsätzlich kritisch ist“ (FUKADA 1989: 29).

Fukada spricht damit die distanzierte, aber interessierte Haltung Takayamas gegenüber ausländischen Autoren an, die auch einer der großen

Unterschiede zwischen Mori und Takayama war. Explizit äußert Takayama sich zum Verhältnis Moris zu Hartmann im Aufsatz *Ōgai to Harutoman* [Ōgai und Hartmann] (TAKAYAMA 1994f), der im August 1896 in *Taiyō* erscheint. Takayama macht dabei Mori den Vorwurf, er habe sich bei seiner an Hartmann angelehnten Argumentation lediglich auf dessen Vorwort verlassen, das er dann auch noch falsch verstanden habe: „Mori wollte die Lehre dieses einen Meisters verteidigen und verstand ihn letztlich falsch. [...] Moris einziger Beweisgrund ist Hartmanns Vorwort. Allerdings hat er nicht einmal das richtig gedeutet“ (TAKAYAMA 1994f: 177). Schärfer hätte er es wohl kaum sagen können, wobei sich Takayamas Kritik im wesentlichen darauf bezieht, daß Mori die Ästhetik der Zeit vor Kant verachte, weil Hartmann diese verachte. Takayama selbst jedoch habe bei der Lektüre des Hartmannschen Werks festgestellt, daß der eigentliche Grund Hartmanns für diese Vorgehensweise darin liege, daß er eine wissenschaftliche Arbeit zur Ästhetik schreiben wollte und er in Kant den ersten wissenschaftlichen Autor gesehen habe. An anderer Stelle macht Takayama ferner Vorschläge zur Korrektur bzw. Angleichung von beinahe vierzig Vokabeln. Diese habe Mori bei der Übersetzung von Hartmanns Arbeiten seiner Meinung nach nicht ganz zutreffend bzw. falsch wiedergegeben, die Korrekturen werden dann aber von Mori abgelehnt (vgl. FUKUDA 1989: 27).

Hinter dieser kritischen Haltung Takayamas steht jedoch noch etwas anderes: Sie zeugt von dem Bewußtsein, daß die einfache Übertragung der seit dem Beginn der Meiji-Zeit nach Japan gebrachten europäischen Vorstellungen von Ästhetik für die japanische Situation nicht unbedingt passend war, sondern daß es einer kritischen, das heißt wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesen bedurfte. Dabei – und das wiederum ist das Bemerkenswerte an Takayamas Arbeiten – baut er selbst zwar kein philosophisches System auf, weil er sich nicht auf die Spielregeln der Logik beschränkt, geht jedoch in seinen Arbeiten über den Rahmen der rein essayistischen Kritik hinaus, da er es nicht bei der bloßen Kritik beläßt, sondern seine eigenen Vorstellungen entwickelt. Es steht hier zu vermuten, daß Takayama damit die uneingeschränkte Bewunderung Hartmanns im Japan seiner Zeit kritisiert und dahinter einen bloß modisch orientierten Zeitgeist vermutet, was sich aus seiner Äußerung „die Menschen von heute tendieren [dazu], den Namen Hartmanns auszurufen“ (TAKAYAMA 1994c: 181) durchaus ablesen läßt. Takayama will darauf hinweisen, daß man sich von der modischen Einstellung Hartmann gegenüber lösen und eine kritische Betrachtung der deutschsprachigen Originale vornehmen solle. Schließlich geht es Takayama nicht um eine normative Ästhetik, wie er sie in den Arbeiten Hartmanns (und anderer deutscher Autoren) sieht, sondern seine Kritik ist eine nur logische Kon-

sequenz der oben angedeuteten von ihm geforderten konkreten Abstraktionen.

Diese kritische Haltung Takayamas ist jedoch nicht nur in bezug auf Hartmann spürbar, sondern spiegelt insgesamt seine Einstellung den deutschen Ästheten gegenüber wider, die WATANABE (1978) folgendermaßen zusammenfaßt: „Chogyū erkannte deutlich, daß in der damals modischen deutschen Ästhetik und besonders in der Ästhetik Hartmanns unter dem Gewand des Idealismus die Unterdrückung der Emotionen durch den Verstand versteckt war“ (WATANABE 1978: 220). Watanabe erkennt hier richtig, daß Takayama sich gegen eine normative Ästhetik wehrte, die auf logischen Prinzipien aufzubauen versuchte, und statt dessen eine intuitiv-annähernde Vermittlung forderte. So gesehen ist die Kritik Takayamas an Hartmann eine Kritik an den japanischen Philosophen seiner Zeit. Es mißfällt ihm an ihnen, daß sie das Hartmannsche Denken zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen machen, anstatt den Versuch zu unternehmen, zu eigenen Überlegungen zu gelangen.

4. ERGEBNISSE

Wie sich in vorliegendem Abriß andeutete, war es in den 1890er Jahren vor allem Hartmanns Denken, das in Japan Verbreitung fand, während ältere Autoren der deutschen Philosophie als historische Figuren betrachtet wurden, denen nurmehr philosophiehistorische Bedeutung zukam. Daran zeigt sich deutlich, daß Autoren wie Mori oder Ōnishi sich nicht damit begnügten, die historische Entwicklung nachzuzeichnen, sondern sich für die damals aktuellen Strömungen im Westen interessierten. Das Interesse an diesen Philosophen war allerdings nicht bloß modischer Art, sondern – aufgrund der gedanklichen Neuerungen, für die diese westlichen Autoren standen – inhaltlich begründet. Es war für die japanische Seite eine Möglichkeit, das Gedankengut der damaligen Moderne im Westen kennenzulernen. Wie sich allerdings beispielsweise an Takayamas harscher Kritik an Mori zeigt, war dieses Interesse an westlichen Denkweisen nicht immer kritischer Art, was eigene Entwicklungen auf diesem Gebiet zu verhindern drohte.

Als wesentliche Leistung Takayamas im Umgang mit der westlichen Ästhetik bleibt daher festzuhalten, daß er sich für die aktuellen Strömungen interessierte, sich dabei allerdings gegen jegliche unkritische Beschäftigung wandte, die einer eurozentristischen Sichtweise den Vorzug gegeben hätte. Ferner kann aus dem Aspekt, daß Hartmanns philosophiehistorischer Ruhm heute mehr auf seiner *Philosophie des Unbewussten* denn auf seiner damals in Japan sehr populären Ästhetik fußt, geschlossen werden, daß Takayamas „desinteressierter und kritischer Standpunkt“ (YAMA-

MOTO 1965: 44) im Umgang mit Hartmann weniger gegen diesen als *Ausländer* als vielmehr konkret gegen Hartmann als *Philosophen* gerichtet war. In diesem Sinne handelt es sich daher auch weniger um eine nationalistisch bemühte Technik der Ausschließung des anderen, als vielmehr einen Versuch, die Argumentation nachzuvollziehen und an ihm problematisch erscheinenden Stellen zu kritisieren.

Abschließend seien im Zusammenhang mit Takayamas Rezeption Hartmanns noch einige Bemerkungen zu Takayamas ‚Japonismus‘ (*nihon-shugi*) erlaubt. Dieser Begriff soll nicht mit dem Nationalismus (*kokusui-shugi*) gleichgesetzt werden. Vielmehr soll die Übersetzung des Begriffs *nihon-shugi* mit ‚Japonismus‘ andeuten, daß Takayamas Denken mit dem westlichen Orientalismus der Zeit durchaus in Verbindung stand, wenngleich es sich dabei auch um eine Orientalisierung im Sinne einer Selbst-Stilisierung von innen heraus handelte.²¹ Bemerkenswerterweise erweist es sich nämlich als eine der zentralen Eigenschaften von Takayamas Japonismus, daß auch dieser im Bereich der konkreten Abstraktion verbleibt. Diese Situation faßt WATANABE (1978: 212) sehr treffend zusammen, wenn er schreibt: „Indem [der Japonismus] auf der Überlegung gründete, daß das Ideal, das er im ‚Romantizismus‘ verfolgte, keinerlei Verbindung mit der Realität hatte, war der ‚Japonismus‘ für Chogyū – im Unterschied zu anderen – der Versuch, diesen durch die Vermittlung von Zwischenkategorien wie Staat, Theorie, Wissen und Geschichte im Umfeld der Realität zu verankern.“ Dies bedeutet, daß Takayamas Japonismus nicht unbedingt der Ausdruck eines Ultrationalismus ist und auch nicht mit diesem gleichgesetzt werden kann, sondern daß es sich um einen Versuch handelt, das in der Auseinandersetzung mit der philosophischen Ästhetik des Westens erfahrene abstrakte Wissen für die Beantwortung konkreter ästhetischer und künstlerischer Fragestellungen im Japan seiner Zeit heranzuziehen; damit erfüllt es genau die anfangs bereits angeklungenen Funktionen künstlerischer Theorie und Praxis (YAMAMOTO 1960: 38). Es erscheint fast überflüssig, erneut festzustellen, daß Takayama auch dies mit Hilfe seiner Technik der konkreten Abstraktion zu tun versuchte.

Abschließend sei noch einmal zu Takayamas Leistungen auf ästhetischem Gebiet zurückgekehrt. Es ist vor allem sein Bemühen um ein tiefgehendes Verständnis von Kunst, das bezeichnend ist für seine Auseinandersetzung mit Ästhetik. Dabei versucht Takayama, sich nicht an normative Begrifflichkeiten zu klammern, sondern sich dem Wesen der Kunst

²¹ Eine sehr treffsichere Aufarbeitung dieses Themenkomplexes findet sich bei MIYAGAWA, der vor allen Dingen darauf hinweist, daß Takayamas Japonismus deutlich verschieden war vom Ultrationalismus seiner Zeit (MIYAGAWA 1963: 164).

auf intuitive Weise anzunähern, worauf der Begriff der konkreten Abstraktion abzielt: Anstatt sich auf normative Begrifflichkeiten zu verlassen, gibt Takayama einer abstrakten Begrifflichkeit den Vorzug, die es dann in bezug auf das jeweilige Kunstwerk konkret mit Inhalt und Bedeutung zu füllen gilt.

Bei einer eingehenderen Betrachtung erweist sich Takayamas Denken dabei als ein recht komplexes und zum Teil diffuses Geflecht verschiedener Standpunkte, die man drei groben Strömungen zuordnen kann: Da ist zunächst Takayamas idealistischer Standpunkt, der in der Kunst den höchsten Ausdruck menschlicher Schöpfungskraft sieht. Daneben existiert ein ästhetizistischer Standpunkt, der der Kunst innerhalb eines gewissen Rahmens gestattet, sich selbst genug zu sein. Schließlich ein konservativer Standpunkt, der in letzter Konsequenz darauf besteht, daß die Moral über das Wirken der Kunst wache. Allerdings macht Takayama sich nicht die Mühe, die verschiedenen Ebenen seiner Argumente zu trennen, sondern überläßt diese Aufgabe dem Leser. Eigentümlicherweise ist es vor allem die merkwürdige Durchmischung dieser drei Elemente, die dazu geführt hat, daß die eigentliche Aufgabe einer situationellen Entflechtung seines Denkens in der Forschung bisher durch die Flucht in die Etikettierung umgangen wurde. Beispielsweise nennt WATANABE (1978: 206–207) drei wesentliche inhaltliche Phasen der Arbeit Takayamas, die durchaus den gängigen Etikettierungen entsprechen: Die romantische Phase dauert an bis Juni 1895, die japonistische bis August 1899 und die individualistische bis zu seinem Tod im Dezember 1902; mit ästhetischen Fragestellungen setzte Takayama sich dabei ab 1896 und verstärkt zwischen 1898 und 1899 auseinander. Dazu muß jedoch angemerkt werden, daß die Übergänge von Takayamas „Romantizismus“ zum „Japonismus“ und schließlich zum „Individualismus“ wohl kaum so klar und deutlich waren, da beispielsweise Takayamas japonistische Schriften in ihrem idealistischen Anspruch durchaus mit romantischen Einschlägen behaftet sind.²²

Die heutigen Probleme im Umgang mit Takayama mögen aus der Polarität und Mehrschichtigkeit seines Denkens rühren, da sein Aufruf zu einer kritischen Betrachtung der europäischen Ästhetik zugleich auch als eine Ablehnung selbiger und damit als eine nationalistische Tendenz gesehen werden kann. Dazu allerdings ist zu sagen, daß Takayama zu sehr mit der westlichen Philosophie vertraut war, als daß ein solcher Rückzug auf das Nur-Japanische noch hätte funktionieren können. Dies forderte er auch gar nicht, denn es ging ihm um die Entwicklung der Fähigkeit zur

²² Vgl. dazu auch MINESHIMA (1972: 19–20) und IROKAWA (1970: 4: 300).

Kritik, die sich in einem erweiterten Sinne dann auch auf japanische Quellen beziehen konnte.²³

Takayamas Kritik an Hartmann zeigt somit, daß er weder auf der Seite der Positivisten noch auf der Seite der Idealisten steht. Er entwickelte ein ganzheitliches Bewußtsein, das Hartmann aus einem gewissen Unbehagen heraus kritisiert und sich am deutlichsten in seinen Ansichten zur Kunst manifestiert. Damit dürfte auch deutlich geworden sein, daß Takayama sich trotz seiner Kritik an Hartmann nicht sonderlich für dessen Philosophie interessiert, sondern Kunst und Ästhetik von seinem eigenen, weniger normativen Standpunkt aus abhandelt. Und so gehört der etwas konservativere Takayama im Gegensatz zu Modernisten wie Ōnishi oder Mori einer anderen Richtung an, die zwar westliche Ideen und Einflüsse kannte, sich jedoch im Umgang mit diesen ihre Skepsis bewahrte und im Zweifel eine Bewertung unter Zuhilfenahme japanischer Beiträge zur Ästhetik forderte. Eine Neubewertung dieses „ersten (Japaners), der sich ganz als Ästhetiker betrachtete“ (YAMAMOTO 1960: 44), steht daher noch ebenso aus wie die des „Nationalisten“ Takayama. Um diese Aufgabe zu erfüllen, gilt es das empfindliche Geflecht aus Ästhetizismus, Romantizismus und Nationalismus zu entwirren und die einzelnen Fäden in ihrer jeweiligen Bedeutung zu erkennen und zu definieren.

LITERATURVERZEICHNIS

- BALDWIN, James Mark (Hg.) (1901): *Dictionary of Philosophy and Psychology*. Gloucester, MA: Peter Smith (New Edition with correction, 1960). 3 Bde.
- COOPER, David E. (1992): *A Companion to Aesthetics*. Oxford, UK und Cambridge, MA: Blackwell.
- FUKADA, Susumu (1989): Takayama Chogyū ni okeru bigaku kenkyū to Shōyō, Ōgai to no geijutsu ronsō [Takayama Chogyūs Untersuchungen zur Ästhetik und die Kunstdebatten mit (Tsubouchi) Shōyō und (Mori) Ōgai]. In: KANEDA, Tamio *et al.*: *Meiji-ki no bigaku to geijutsu shisō* [Ästhetik und Kunstphilosophie in der Meiji-Zeit]. Tōkyō: Monbushō, S. 22–31.
- HAMADA, Junko (1994): *Japanische Philosophie nach 1868*. Leiden, New York, Köln: Brill (= Handbuch der Orientalistik, fünfte Abteilung: Japan; 5).

²³ INOUE (1932: 45, 69) macht in Takayamas Denken zwei wesentliche Strömungen aus: So sieht er ihn zum einen als Vertreter des auf der Lehre Nietzsches basierenden Instinktivismus (*honnō-shugi*) und aufgrund seiner radikalen Äußerungen ausländischen Einflüssen gegenüber als Vertreter eines nationalistischen Japonismus (*nihon-shugi*).

- HARTMANN, Eduard von (1874): *Philosophie des Unbewussten*. Berlin: Carl Dunckers Verlag.
- HARTMANN, Eduard von (1877): *Philosophie des Schönen*. Leipzig: Hermann Haacke.
- HATTORI, Eijirō und Toratarō SHIMOMURA (Hg.) (1977): *Tetsugaku kenkyū taikai* [Abriß philosophischer Studien]. Tōkyō: Kawadashi Shobō. 7 Bde.
- INOUE, Tetsujirō (1932): *Meiji tetsugakkai no kaiko* [Rückblick auf die Philosophie der Meiji-Zeit]. Tōkyō: Iwanami Shoten.
- IROKAWA, Daikichi (1970): *Meiji bunka-shi* [Kulturgeschichte der Meiji-Zeit]. Tōkyō: Iwanami Shoten. 20 Bde.
- KANEDA, Tamio (1990): *Nihon kindai bigaku josetsu* [Einführung in die moderne japanische Ästhetik]. Kyōto: Hōritsu Bunkasha.
- KAYANO, Yoshio (1994): *Kindai Nihon no tetsugaku to Doitsu kannen-ron* [Die japanische Philosophie der Moderne und der deutsche Idealismus]. In: KAYANO, Yoshio (Hg.): *Doitsu kannen-ron to Nihon kindai* [Der deutsche Idealismus und die japanische Moderne]. Tōkyō: Mineruba Shobō, S. 7–50 (= *Doitsu kannen-ron to no taiwa* [Der Dialog mit dem deutschen Idealismus]; 6). 6 Bde.
- KINDAI SAKKA KENKYŪ JITEN KANKŌKAI (1985): *Kindai Sakka Kenkyū Jiten*. [Lexikon literarischer Personen der Moderne]. Tōkyō: Ōfūtoha (Verbesserte Neuauflage der Erstveröffentlichung von 1980).
- LEWIN, Bruno (1990): *Mori Ōgai und die deutsche Ästhetik*. In: DEUTSCHES INSTITUT FÜR JAPANSTUDIEN (Hg.): *Japanstudien, Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung 1, 1989*. München: Iudicium, S. 271–296.
- LIEBMANN, Otto (1876): *Zur Analyse der Wirklichkeit*. Straßburg: Trübner.
- MINESHIMA, Hideo (1972): *Meiji-ki ni okeru seiyō tetsugaku no juyō to tenkai* (9), *Takayama Chogyū ni okeru shūkyō to bunka no shisō* [Rezeption und Entwicklung der westlichen Philosophie in der Meiji-Zeit (9), Religion, Literatur und Denken bei Takayama Chogyū]. In: *Waseda Shōgaku*, 232, Dezember, S. 19–34.
- MIYAGAWA, Torao (1963) (Hg.): *Kindai Nihon shisō ronsō* [Philosophische Debatten des modernen Japan]. Tōkyō: Aoki Shoten.
- MORI, Ōgai (1953a): *Shinbi kōryō* [Hauptpunkte der Ästhetik]. In: IWANAMI, Yūjirō (Hg.): *Ōgai zenshū dai 15* [Gesammelte Werke Ōgais; 15]. Tōkyō: Iwanami shoten, S. 177–349. 33 Bde.
- MORI, Ōgai (1953b): *Shinbi kyokuchi-ron* [Über die Vollendung der Ästhetik]. In: IWANAMI, Yūjirō (Hg.): *Ōgai zenshū dai 15* [Gesammelte Werke Ōgais; 15]. Tōkyō: Iwanami shoten, S. 357–485. 33 Bde.
- MORI, Ōgai (1953c): *Shinbi-ron* [Von der Ästhetik]. In: IWANAMI, Yūjirō (Hg.): *Ōgai zenshū dai 15* [Gesammelte Werke Ōgais; 15]. Tōkyō: Iwanami shoten, S. 1–74. 33 Bde.

- MORI, Ōgai (1953d): Shinbi shinsetsu [Erläuterungen der Ästhetik]. In: IWANAMI, Yūjirō (Hg.): *Ōgai zenshū dai 15* [Gesammelte Werke Ōgais; 15]. Tōkyō: Iwanami shoten, S. 83–178. 33 Bde.
- NAKAJIMA, Kunihiko (1990): Shiki no ‚bikan‘, Futabatei no ‚bikan‘ [Das ‚Schönheitsempfinden‘ Shikis, das ‚Schönheitsempfinden‘ Futabateis]. In: *Waseda Bungaku* 1990, 5, 168, S. 100–112.
- NAKAMURA, Hajime und Kiyoko TAKEDA (Hg.) (1982): *Tetsugaku shisōka jiten* [Lexikon der Philosophen und Denker]. Tōkyō: Tōkyō Shōhako.
- OKA, Yasumasu (1993): Die Malerei im westlichen Stil in der Edo-Zeit. In: CROISSANT, Doris und Lothar LEDDEROSE (Hg.): *Japan und Europa, 1543–1929*. Berlin: Argon, S. 107–116.
- ŌMORI, Shōichi (1989): Ōgai to shinbigaku [Ōgai und die Ästhetik]. In: KANEDA, Tamio et al. (Hg.): *Meiji-ki no bigaku to geijutsu shisō* [Ästhetik und Kunstphilosophie in der Meiji-Zeit]. Tōkyō: Monbushō, S. 11–22.
- ŌNISHI, Hajime (1891): Hiai no kaikan [Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen]. In: *Kokumin no Tomo*, 113, März, S. 13–23.
- ŌNISHI, Hajime (1895): Shinbiteki kankan o ronzu (On the aesthetic senses). In: *Rikugo Zasshi*, 174, Juni, S. 321–330.
- ŌNISHI, Hajime (1913): Gakumon no bunri [Die Trennung der Lehren]. In: FUKUNAGA, Fumiuyuki (Hg.): *Ōnishi hakushi zenshū* [Gesammelte Werke Ōnishis]. Tōkyō: Keiseisha shoten; 6, S. 127–131. 7 Bde.
- SANDVOSS, Ernst R. (1989): *Geschichte der Philosophie*. München: DTV. 2 Bde.
- SCHASLER, Max (1872): Kritische Geschichte der Ästhetik. Grundlegung für die Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst. Abteilung I. Von Plato bis zum 19. Jahrhundert. Aalen: Scientia Verlag (Faksimile-Ausgabe 1971).
- SCHULZ, Walter (1985): *Metaphysik des Schwebens: Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*. Pfullingen: Neske.
- TAKAYAMA, Chogyū (1994a): Bigakushi oyobi bijutsushi [Die Geschichte der Ästhetik und die Kunstgeschichte]. In: TAKANO, Yoshio (Hg.): *Chogyū zenshū* [Gesammelte Werke Chogyūs]. Tōkyō: Nihon Tosho Sentā; 1, S. 375–377. 7 Bde.
- TAKAYAMA, Chogyū (1994b): Bijutsu to dōtoku [Kunst und Moral]. In: TAKANO, Yoshio (Hg.): *Chogyū zenshū* [Gesammelte Werke Chogyūs]. Tōkyō: Nihon Tosho Sentā; 1, S. 341–344. 7 Bde.
- TAKAYAMA, Chogyū (1994c): Genkon wagahō ni okeru shinbigaku ni tsuite [Über die Lehre der Ästhetik im gegenwärtigen Japan]. In: TAKANO, Yoshio (Hg.): *Chogyū zenshū* [Gesammelte Werke Chogyūs]. Tōkyō: Nihon Tosho Sentā; 1, S. 180–182. 7 Bde.
- TAKAYAMA, Chogyū (1994d): Gikyoku ni okeru hiai no kaikan [Das Vergnügen am Tragischen im Drama]. In: TAKANO, Yoshio (Hg.): *Chogyū*

- zenshū* [Gesammelte Werke Chogyūs]. Tōkyō: Nihon Tosho Sentā; 1, S. 1–17. 7 Bde.
- TAKAYAMA, Chogyū (1994e): Kinsei bigaku [Die neuzeitliche Ästhetik]. In: TAKANO, Yoshio (Hg.): *Chogyū zenshū* [Gesammelte Werke Chogyūs]. Tōkyō: Nihon Tosho Sentā; 5, S. 389–647. 7 Bde.
- TAKAYAMA, Chogyū (1994f): Ōgai to Harutoman. [Ōgai und Hartmann]. In: TAKANO, Yoshio (Hg.): *Chogyū zenshū* [Gesammelte Werke Chogyūs]. Tōkyō: Nihon Tosho Sentā; 1, S. 175–179. 7 Bde.
- TAKAYAMA, Chogyū (1994g): Rekishiga no honryō oyobi daimoku [Die speziellen Eigenschaften und Themen der historischen Malerei]. In: TAKANO, Yoshio (Hg.): *Chogyū zenshū* [Gesammelte Werke Chogyūs]. Tōkyō: Nihon Tosho Sentā; 1, S. 45–68. 7 Bde.
- TAKAYAMA, Chogyū (1994h): Rekishiteki seishin [Die historische Gesinnung]. In: TAKANO, Yoshio (Hg.): *Chogyū zenshū* [Gesammelte Werke Chogyūs]. Tōkyō: Nihon Tosho Sentā; 2, S. 20–24. 7 Bde.
- TAKAYAMA, Chogyū (1994i): Shasei to sha’i, isō to kikei [Die Kopie und die Abstraktion, das Denken und die Mißbildung]. In: TAKANO, Yoshio (Hg.): *Chogyū zenshū* [Gesammelte Werke Chogyūs]. Tōkyō: Nihon Tosho Sentā; 1, S. 165–167. 7 Bde.
- TAKAYAMA, Chogyū (1994k): Shiika no shoen to kono taisho [Die Beziehung der chinesischen und japanischen Dichtung und ihre Objekte]. In: TAKANO, Yoshio (Hg.): *Chogyū zenshū* [Gesammelte Werke Chogyūs]. Tōkyō: Nihon Tosho Sentā; 1, S. 113–139. 7 Bde.
- TAKAYAMA, Chogyū (1994l): Wagahō genkon no bungeikai ni okeru hihyōka no honmu [Die Aufgabe des Kunstkritikers in unserer heutigen Kunstwelt]. In: TAKANO, Yoshio (Hg.): *Chogyū zenshū* [Gesammelte Werke Chogyūs]. Tōkyō: Nihon Tosho Sentā; 2, S. 303–314. 7 Bde.
- TAKAYAMA, Chogyū (1994m): Zen to bi no kankei [Die Beziehung zwischen dem Guten und dem Schönen]. In: TAKANO, Yoshio (Hg.): *Chogyū zenshū* [Gesammelte Werke Chogyūs]. Tōkyō: Nihon Tosho Sentā; 1, S. 251–254. 7 Bde.
- TAKEMURA, Yasuo (1994): Nihon ni okeru Kanto [Kant in Japan]. In: KAYANO, Yoshio (Hg.): *Doitsu kannenron to no taiwa* [Der Dialog mit dem deutschen Idealismus]. Tōkyō: Minerva Shobō, 1994; 6, S. 98–124. 6 Bde.
- TSUNASHIMA, Ryōsen (1995a): Sōka no igi o ronzu [Über die Bedeutung der Abstraktion]. In: AIKAWA, J. (Hg.): *Ryōsen zenshū* [Gesammelte Werke Tsunashima Ryōsens]. Tōkyō: Ōzorasha, 1995; 7, S. 201–205. 7 Bde.
- TSUNASHIMA, Ryōsen (1995b): Zuikanroku [Verstreute Notizen]. In: AIKAWA, J. (Hg.): *Ryōsen zenshū* [Gesammelte Werke Tsunashima Ryōsens]. Tōkyō: Ōzorasha, 1995; 7, S. 278–283. 7 Bde.
- VOLKELT, Johannes (1895): *Ästhetische Zeitfragen*. München: Beck.

- WATANABE, Kazuyasu (1978): *Meiji shisōshi* [Geistesgeschichte der Meiji-Zeit]. Tōkyō: Perikansha.
- YAMAMOTO, Masao (1960): *Meiji no bigaku – bigaku to hihan seishin* [Die Ästhetik der Meiji-Zeit – die Ästhetik und der kritische Geist]. In: *Kokubungaku kaishaku to kanshō* 1, S. 31–50.
- YAMAMOTO, Masao (1965): *Tōzai geijutsu seishin no dentō to kōryū* [West-östliches Kunstbewußtsein: Tradition und Austausch]. Tōkyō: Risōsha.
- ZIMMERMANN, Robert (1858): *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*. Wien: Braumüller.