

## Zur japanischen Keramik

Von Hermann Böhner †

Die Zahl der japanischen Keramikmeister wie auch ihrer Schöpfungen ist Legion. Die meisten abendländischen Japan-Autoritäten, die über Keramik schreiben, verzichten von vornherein darauf, die Meister oder die Manufakturen möglichst umfassend zu nennen. Und unser Ansinnen ist, wie schon der Titel zeigt, noch viel bescheidener. Es sollen hier nur einige Bilder und Szenen gegeben werden, wie sie sich bei einer Wanderung zeigen.

„China“ nennt der Engländer kurzweg das Porzellan einschließlich des Steinguts. Meissner nennt es „Dresden-China“; mit Land und Begriff China ist ihm diese Keramik des fernen Ostens überkommen, und Japan schließt er mit ein. Verwunderlich wäre nicht, wenn er statt China Japan sagte. Japan ist ausgesprochenes Keramikland, so wie etwa Brasilien der Welt Kaffee liefert. Was in Hunderttausenden von Exemplaren aus Japan hinausgeht, das wird allenthalben, mit Recht, geschätzt, bewundert, und von dem Laien, dem Gebildeten, womöglich als echt-japanische Kunst besonders geliebt. Der Fachmann lächelt oft, aber selbst die europäischen Kenner haben sich lange Zeit getäuscht. Was Europa bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts bestaunte, war zum Teil solch Massen-Ausfuhrgut. 20 000 Kisten und mehr vermittelten die Holländer jährlich aus dem abgeschlossenen Japan der Tokugawa-Zeit. Doch es handelte sich manchmal auch um Prachtstücke, denen die „Kunst“, gewissermaßen die Akrobatik des Könnens, sofort anzusehen ist, typische Kuriosa auch, wie sie der Fremde, tieferen Verständnisses bar, überall gleich einhandelt und mitnimmt. Meist ist es Minderwertiges; denn hohe, echte Kunstwerke ließen die Japaner gar nicht nach auswärts gehen; die roten Barbaren würden doch nichts davon verstehen.

Wir begegnen an der Schwelle zum Bereich der japanischen Keramik jener Antinomie, die sie überall zu durchziehen scheint. Es ist einerseits eine Kunst, die durch die Schichten geht, das ganze Volk erfüllt, so etwa wie bei den Griechen die Künste im Volke lebten, oder wie sich jeder einen Blumenstrauß ins Zimmer stellt; das japanische Mädchen lernt vor der Heirat, wie die Blumen oder die Steine anzuordnen sind, da ist schier nirgends ein noch so geringer Raum, in dem wir nicht solch Blumen- oder Steinkunst-Gebilde vorfinden. Heute wenigstens erscheint Kunst und Schönheitswalten so tief und allseitig in Volk und Menschen gedungen; viele Betrachter erklären dies als dem japanischen Wesen zuinnerst angehörig. Zum anderen aber ist — geschichtlich betrachtet — Keramik ursprünglich nur für die Höchsten, für Himmelssohn, Fürsten und mit ihnen die Edelsten bestimmt. Es ist dies, wie es im Abendlande jahrhundertlang zur inneren Pflicht der Fürsten und Bischöfe gehörte, die Künste zu pflegen, einem Musiker etwa die Existenz zu ermöglichen.

Wenn man von Keramik, einem Gefäß, einer Schale für Blumen spricht, tut man hierorts gut, so zu reden und zu denken, als handle es sich um Skulptur, um eine Statue oder ähnliches. Eine Statue läßt sich auch nicht jeder machen; der Fürst, der Tempel gibt den Auftrag. Ebenso ist es bei dieser Keramik. Die eigentliche, also die hohe Keramik ist nur für den Allerhöchsten. Besonders deutlich ist dies auch in China, dem Vorbilde Japans. Welche Wunder von Keramik bringt die Han-, die Wei-, die Sung-, die Ming-Keramik? Doch immer geht sie mit der Dynastie, ist — wie es die Residenzen und die Reiche sind — bald im Süden, bald mehr im Norden, bald tief im Innern des zentralen China, ist Glied des Hofes, von ihm unterhalten, ist so gut wie ausschließlich für ihn da, Werk amtlicher Manufaktur.

Keramik im engeren, eigentlichen Sinne ist in Japan im ersten Stadium Hofkeramik, turmhoch über allem anderen. Nara, die erste dauernde Hauptstadt japanischer Geschichte (710—784), ist in Japan ihr Standort; das kaiserliche Schatzhaus Shōsōin aus der Nara-Zeit bietet Keramik, wie sie in ganz Japan sich sonst nicht wieder findet. Mit der Verlegung der Hauptstadt nach Heian-Kyōto und mit der Verbreitung des Höfischen, der vornehmen Welt, der Kuge, weitet sich, im zweiten Stadium, der Kreis dieser Hof-Keramik; es entwickeln sich die Ämter, die Landesstatthalterschaften, und je weiter und detaillierter sich im Laufe der Jahrhunderte die vielen Daimyate und Kleinherrschaften, die „Waben“ oder „Zellen“ dieser Struktur entwickelten, desto stärker tritt das Phänomen der fürstlichen Keramik hervor; die einfache Hausgebrauchsware bleibt weit zurück. Indem aber der Zeit der Kuge und des Hochadels die der Buke, der Reisigen und niederen Ritter folgt, so steigert sich in einem dritten Stadium das Exquisite, Singuläre vielfach erst recht, ohne freilich das Machtvolle der Königshof-Zeit zu haben; so verbreitert sich der Kreis der Teilnehmenden; Teekult kommt dieser Richtung gerade recht. Aber indem danach wie anderwärts das Reisingentum versinkt, die Shō- und Daimyate sich zerkämpfen und schließlich untergehen, und das Kaufmanns-, Bürger- und Städtertum den Geldsack schwingt und machtvoll wird, so geht — bei allem Fortwirken hoher Keramik und aus Tradition fortgeführter Förderung zumal in speziellen Kreisen — doch der sichtbare große Strom der Keramik jener Zeit in die freilich relativ hochstehende Exportware. Wahre „Prachtwerke“ entstehen da, Ware, die auf den ersten Blick fesselt durch ihre „Kunst“, durch die Bilder, die lauten Farben; Teller, Tassen, Kannen, Platten, alles, was der Alltag des Kleinbürgers wünscht. Aber es ist nichts Königliches, Einzigartiges, das nur für die Höchsten da ist.

Eine Antinomie begegnet hier, welche japanisches Wesen und Schaffen Zeitalter um Zeitalter durchzieht, und welche so auch Japans Keramik grundlegend durchwaltet, im geschichtlichen Wandel oft scheinbar verändert und doch immer ein und dieselbe. Pracht, äußeres Können ist wohl gut, ist sozusagen das irdische Prinzip, ist aber nichts ohne das Himmlische, die Seele, den Geist. Und es wirft dieser Gigant immer wieder alles Äußere ab, und zwar gerade dort, wo Pracht und Macht, Repräsentation am gefordertsten erscheinen, also bei Fürst und Hof, in Tempel und Zeremonial. Und es ist dann, als kehrte die Keramik, die hohe, die fürstliche, eben zum armen, einfachen Hausgebrauch zurück.

Und in diesem Zusammenhange ist im Osten insbesondere auch Zen (Meditation) zu nennen. Dem Reichtum, der Fülle setzt Zen das Nichts entgegen; arm, armselig und gering, alles Äußeren entblößt, so werde deines wahren Seins gewahr! Zen geht in Japan durch alle Zeitalter; es ist schon mit der ersten Rezeption des Buddhistischen unter Reichsregent Shōtoku da. Der florentinischen Pracht und Fülle der Fujiwara-Zeit gegenüber, wie es das „Monogatari von Pracht und Blüten“ (*Eiga-monogatari*) zeigt, stellt Zen die Simplizität der Hiei-Bergeinsamkeit dar, Kōbō Daishi gründet Tempel und Anbetungsstätte mit ausgesprochener Absicht dort, wo „niemand hinkommen wird und kann“, auf dem in der Bergwildnis liegenden Kōya. Auch darin waltet Zen. Eisai (1141—1215), welcher formaliter als Begründer der Zen-Richtung sowie der geistesverwandten Tee-Zeremonie (*cha-no-yu*) in Japan bezeichnet wird, setzt zunächst der Hauptstadt Kyōto selbst die Einfachheit und Kargheit des Zen entgegen, wird aber von dieser Hauptstadt und ihrer weltlichen wie geistlich-buddhistischen Aristokratie zornig vertrieben. Wie könnte man auch solch ketzerisches Wesen dulden! Wie könnte man, wo man Buddha- oder Kannon-Statuen zu Hunderten in einen Tempel reiht, diese Neugläubigen ertragen, welche die eigene letzte Buddha-Statue hinauswerfen und verbrennen! Diese durch Zen hier charakterisierte Antinomie ist wohl auch anderwärts vielfältig zu finden, ist aber in Japan schier unübersehbar mächtig, zumal in der Keramik. Technik, Farbgebung schreiten natürlich fort; sie müssen fortschreiten. Aber das Andere bleibt auch nicht aus. In der Keramik heißt dies: Abkehr vom Glanz, von der Pracht, vom Dekor, ja selbst von der Glasur, das rein Irdene soll im Material walten. In den Formen bedeutet dies die Abkehr vom Maschinellen jeder Art; handgeformt wird das Werk, sichtbar durch die persönliche Hand gebildet, schlicht, ja man möchte sagen unbeholfen — durch die Hand des Menschen aber unmittelbar in Wert und Sein gestellt.

Im Osten sind Malen und Schreiben Eines, dasselbe Wort, dasselbe Gerät, dieselbe Sache. Was das bedeutet, ist in seinen Folgen kaum auszudenken, ist auch von keinem Abendländer je wirklich dargelegt und ausgeführt worden. Wir kommen zu einem bedeutsamen anerkannten Meister; es sind gerade Schüler bei ihm, lernend, jeglichen Alters und Geschlechts. Wir mögen uns noch so sehr sträuben und immer wieder versichern, daß uns jedes Talent fehle — er drückt uns den Pinsel in die Hand; schreiben, sagt er, kann doch jeder, und entwickelt vor uns und den Schülern, wie das gefiederte Blatt, an dem sie gerade studieren, ursprünglich ein alle umschließendes Organ gewesen und sich hernach erst gespalten, und in solchem Schwunge und Zuge sei es auch zu schreiben, zu malen — und in solcher Geste setzt er es vor uns hin und fordert uns auf, ihm nachzuhandeln. Und als unser eigenes Produkt ziemlich steif und ungelenk ausfällt, findet er es gerade so recht und gut. Nur immer fortfahren sollten wir, so werde es ein rechtes Schaffen.

Wir erstaunen vielleicht, wenn das, was uns in Japan beim Malen und Schreiben begegnet, ebenso beim Töpfern geschieht. Ein Privatmann ist es, und doch auch durch Liebhaberei ein Meister. Er hat einen kleinen Ofen zum Brennen, und wie uns etwa in Europa jemand das Klavier öffnet und

fragt, ob wir nicht eines spielen wollen, lädt uns der Keramiker ein, doch ein paar Teller oder Tassen, eine Vase, eine Figur, Reh oder Katze zu formen, Keramik sei doch jedermanns Sache. An solche Praxis sind wir nicht gewöhnt. — Da ist auch bald kein Jahrmarkt oder Festbetrieb, z. B. Jahresfest einer Schule, wo nicht unter den vielen Buden eine ist, in der man sich nach gusto kleine Schüsseln, Schalen und Gefäße formt und anmalt und im nahen Glutofen brennt. Das große Warenhaus hat als Anziehungspunkt für die Menge eine solche Keramikstelle, und lebhaft ist der Betrieb. Und wie man anderswo gebeten wird, noch etwas ins Album oder Gästebuch zu schreiben, wird man unter Umständen hier zu Lande ersucht, doch rasch noch eine Tasse oder Vase zu formen und mit der eigenen Handschrift und Malerei zu versehen, man werde sich beim Brennen alle Mühe geben. Der Zeichenlehrer der Höheren Schule etwa, der sie auch mit Wandmalerei schmückt, hat einen eigenen Brennofen, den er sich selbst gebaut hat, und er brennt vorzügliche Stücke. Er hat ein erstaunliches Urteil auch über alte Stücke oder betreffs Fälschungen, ist kritisch bis zum Äußersten und zugleich, wo Rechtes geschaffen, spontan anerkennend; man kann Tag und Nacht bei ihm lernen, zumal da, wo unser abendländisches Urteil nicht mehr weiterkommt. Jener Arzt auch, überbürdet mit Arbeit, erholt sich bei seinem Töpferstand, und jener reiche Kaufherr, ein Mann, der sich etwa bei uns in Mußestunden mit seinem Cello oder dem Konzertflügel beschäftigen würde, hat seinen eigenen Ofen, formt und formt, gibt Glasur, ist beim Brennen selbst dabei. Zu Hunderten wenn nicht zu Tausenden sind diese Liebhaber oder, wie wir sagen würden, Dilettanten über das ganze Land verstreut, und das nicht nur räumlich landauf landab, sondern ebenso zeitlich, Zeitalter hin Zeitalter her, und die Gleichzeitigen kennen sich weithin, haben heutigentags ihre eigene Zeitschrift, Namens- und Stempelverzeichnis und dergleichen mehr. Und wie etwa jemand einen Garten mit besonderer Anlage und seltenen schönen Pflanzen hat, und man überall in der Gegend und weithin im Land darum weiß, so wissen auch diese heimlichen Keramiker von einander, und die Kenner und Sammler wollen Arbeiten von jenem oder diesem besitzen. Durch alle Stufen und Ränge ragen dann die Werke dieser doch privaten Schöpfer empor, und manches ist hernach, nach Jahrzehnt oder Jahrhundert, kaum mehr in Gold aufzuwiegen! Keramik — jedermanns Sache!

Da ist solch ein Meister; er sinnt und formt und gestaltet. Wenn das Gebilde ihm angängig erscheint, formt er fünfzig derselben Art und brennt sie. Herrlich erscheinen sie uns, und wir möchten gern eines davon haben. Er zerschlägt aber alle bis auf das eine einzige, das er als das beste auserliest, und macht, diesem einen in Nachfolge, noch einmal fünfzig und zerschlägt sie wieder bis auf das dann eine beste. Und so noch ein drittes Mal. Nur das Auserlesenste gilt, nur das makellos Vollendete soll unter dieses Meisters Namen in die Welt hinausgehen und bestehen bleiben. Eine hocharistokratische Kunst ist es, welcher das Odi profanum vulgus an der Stirn geschrieben scheint. Nimmt wunder, wenn gesagt wird, daß Jahrhunderte lang ihre wirklichen Werke nur für die Fürsten und Höchsten getätigt wurden, zumal in der Tokugawa-Zeit, da die Daimyō regelmäßig

dem streng und allgewaltig herrschenden Edo-Shōgun Besuch abzustatten hatten und Gaben und Geschenke dabei unerlässlich waren. Gold und Silber allein waren es nicht, Naturgaben oder gewöhnliche Spezialitäten genügten nicht, etwas Inkommensurables mußte dabei sein, das mit Gold nicht aufgewertet werden konnte; dazu waren die Keramik-Meisterwerke eben das Richtige; oft arbeitete der Fürst selbst daran, gab Ideen und Anleitung dazu. Und es war dies nicht selten derselbe Fürst, der tüchtig und tätig, um allem Volke zugute Handel, Finanzen und Ausfuhr zu heben, breithin die vielen in Keramik Arbeitenden auf jede nur erdenkliche Weise förderte.

Es gibt noch andere Annäherungen an die japanische Keramik. Da sind die Freunde der Steine, die Stein-, Erd- und Ton-Liebenden. Es gibt auch heute noch in Japan Zehntausende, die auf ihren Spaziergängen und Wanderungen ungezählte Steine betrachten, bald diesen, bald jenen aufheben und mitnehmen, zu Hause ihre Freude daran haben oder gar Gebilde damit schaffen, die, kurz gesagt, Steinkunst sind: Gebirge, Naturbilder, Raumkompositionen, Kunstgebilde also, die uns Abendländern fern und unvertraut sind. Der Beginn solchen Tuns ist vielleicht kindlich naiv: die Farben, die Härte, Schwere, Linie und Gestalt erfreuen. Aber dieses Sinnen und Suchen wächst, entwickelt und erhöht sich. Der Traum der Analyse, der Geheimnis-Eröffnung kommt hinzu, der Gehalt im Stein, der verborgen lockt. Der neu in diese Bereiche eintritt, zumal der Abendländer, kann sich oft mit dem besten Willen nicht erklären, warum etwa — im Staatsmuseum oder in reichem Privatbesitz vorgezeigt — dieses Steinklumpchen-artige, winzige Keramik-Ding mit einem roten Fleck obenauf — aus einem Löchlein heraus mag man wohl Wasser tropfen lassen — Hunderte von Dollar wert sein soll. Oder warum jenes Feldstein-artige, etwa drei, vier Zoll im Geviert messende Behältnis derart ungeformt gelassen ist oder doch gelassen erscheint, daß man es für einen am Wege aufgehobenen, unbehauenen Stein hält.

Man kann im Osten nicht schreiben, ohne es mit dem Stein zu tun zu haben, man muß ja die Tusche auf dem Stein anreiben. Die Tusche, dieses einzigartige „Material“, ist freilich auch eine ganze Welt. Wie man im Laufe der Bemühung, der Geschichte ihn herausgewählt, ihn gefunden hat, dies und anderes mehr ist wie ferne Sage. Großen Ruf haben die Fundstätten, sie ordnen sich nach Rang und Qualität, und der Charakter der Schrift, der Pinselmalerei ruht mit auf Schmelz und Feinheit dieses Steins. — Die Tusche anzureiben, gießt man aus winzigem Stein- oder Keramik-Behältnis Wasser auf den Tuschreibstein. Wer etwas auf sich hält — und *bun*, „Schrift“, ist im Osten „Kultur“ — der achtet sorgsam auf Art und Form und Gestalt dieser zum Schreiben-Malen unerlässlichen Dinge. Weihe der Kunst formt und umgibt sie.

Es wendet sich aber die Liebe nicht nur dem Steine, sondern ausgesprochen der Erde zu, dem urtümlichsten Material, das auch am nachgiebigsten ist, sich am willigsten formen läßt. Die Form tritt damit erst völlig in Schätzung und Beachtung. Wie die Kinder im Sand buddeln, Kuchen backen und wer weiß was formen — den nassen Schlamm lieben sie besonders, weil es sich



gut damit formen läßt; der japanischen Kinder Spieltisch ist allermeist die platte Straße; darauf schreibt, malt, formt es sich so gut, und der Wassergraben daneben gibt zum Modellieren das Naß und zum Schreiben die Tusche. Jung gewohnt, alt getan; die Erwachsenen fahren fort; der Mensch, sagt der japanische Historiker, hat immer Gefäße um sich; wie er Kleidung und Behausung hat, ebenso ist ihm mit dem Leben identisch Töpferei, Keramik (welche natürlich am Anfang äußerst primitiv ist).

Und hier setzt ein anderer Zug mit ein, der von großem dauernden Einfluß ist: abgründtiefe Ehrfurcht; alles Erste den Göttern, und nur den Göttern! Wenn etwas gereift, gelungen, geworden ist, muß es allererst der Gottheit gegeben werden. Höchster Dienst in aller frühen Töpferei ist Gottheitsdienst. Blicke auf die im Staatsmuseum, in privatem Besitz vorhandenen, frühen Opfergefäße mit ihren vielfältigen, erstaunlichen Zusatzaufbauten. Die Gottheit erhält das Beste, das Erste, das Höchste. Und Scheu und Ehrfurcht sind so abgründig, daß das Gefäß, welches der Gottheit gedient — anfänglich bei nur einmaligem Opfer — numinos erscheint und keinem säkularen Gebrauch mehr dienen kann noch darf; also wird es am besten nachher zerschmettert, versenkt, in Meer oder Fluß geworfen, und dies geschieht noch heute an mancher Gottheitsstätte.

So aber wie der Mensch, der betende, in Japan unverhüllt, also ohne Mantel (ursprünglich und in abgelegenen Gegenden auch heute noch: ohne Gewand) vor die Gottheit tritt, ebenso sind die Weihegefäße, mit denen man der Gottheit naht, ohne jedes Hinzutun, sind bare Erde, ohne Bemalung, ohne Glasur, unverziert; sollte später, verstärkend, Glasur hinzugekommen sein, so ist diese rauh-einfach, erdegleich wirkend. Und dieser Zug bleibt auch nachdem — um mit griechischem Vergleich zu sprechen — das homerisch-epische Zeitalter der Götter und der Heroen dahingegangen ist, und das lyrische und gestaltenreiche des Buddhistischen gekommen ist, Diskussionen und Dramatik sich erheben. In der Meditation (Zen) wächst jener Zug dann ins Alldurchdringende; damit erreicht die Muromachi-Zeit ihren Höhepunkt. Und so bleibt es auch, nachdem mit der Tokugawa-Epoche das Lehrende, Theoretisierende, Starre, Mechanische eingezogen ist: ja, da gerade baut man das aus dem Vergangenen Übernommene intensiv nach allen Seiten aus.

Je weiter die Gegenwart schreitet, desto mehr will sie sich immer wieder mit Vergangenheit und Uranfang verbunden wissen, und es hat für jedermann, bei jedem Volk und Land, eigentümlichen Reiz, sich ins Urälteste zurückzufinden. Das am Nordstrand der Japan-Hauptinsel liegende alte Land Izumo hat für den Japaner solchen Ruf: der älteste heilige Schrein liegt dort, und noch immer ziehen im „götterlosen Monat“ die Gottheiten aller Schreine dorthin, sich miteinander zu besprechen. Geheimnisvoll uralten Verkehr hatte dieser Landstrich nord- und westwärts zum Festlande, der jenseitigen „Welt“ hin. Kein Wunder ist daher, daß früheste Töpferei hier angesetzt wird. Ein Beispiel hierfür sind nach der Göttersage die „Acht Gefäße“, aus denen der „stürmische, wilde Mann des Himmels“ (Susanoo-no Mikoto) den Acht-Häupte-Drachen trinken ließ, um ihn trunken zu

machen und zu überwältigen; „acht“ ist die urälteste Zahl der Vielheit, der Unzählbarkeit. Heutige Izumo-Keramik weist durchaus in späte Zeit. Man erzählt zwar von tönernen *kashu*, vor 800 Jahren geschaffen. Aber sichtbar tritt die Izumo-Keramik erst mit der Ära Keian (1648—52) unter Matsudaira Naomasa hervor, welcher am Berg Rakuzan bei Matsue einen Keramik-Ofen errichten ließ; sein Nachfolger rief den Fachmann Gombei (1694) von Hagi, nach welchem sich auch die späteren Meister nannten, daher *Gombei-yaki*, *Rakuzan-yaki*, auch *Gyōzan-yaki*. Großen Ruf gewinnt *Fujina-yaki* von Oasa Fujina, gegründet 1764, mit bis in die Gegenwart fortgehende Meister-Nachfolge. In Fujina lernt ab 1842 vom 12. Lebensjahr an, für 20 Jahre, der Gründer des *Sodeshi-yaki* (Sodeshi-machi, Matsue); er übertrifft Fujina, endet aber arm und krank. In neuester Zeit kommt es zum Wiederaufbau, die Produktion bleibt allerdings Alltagsware. Auf Betreiben des Daimyō entsteht am „Himmelsroßberg“ (Tembayashi), im Orte Mori um 1818 ein Keramik-Ofen und die danach genannte einfache Keramik; Vasallen werden angewiesen, in Itō ein Porzellanwerk zu schaffen; sie rufen aus Chikuzen und Nagasaki Fachleute. Ein Inaba-Samurai kommt als Rōnin nach Matsue, beginnt eine Arzt-Praxis, eröffnet die *Uga-Keramik* in der Matsue-Vorstadt Uga und beruft Fachleute. Aus alter Ärzte-Familie stammt der Gründer des *Banshōzan-yaki* (Anfang Meiji). Weitere Öfen sind in Hachiman und Shiotani (Ära Kaei 1848—54), in der Landschaft Hirose und Inasa bei Kizukimachi.

Jōmon, Yayoi, Haniwa, Sue. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß die Töpferei weit in die prähistorischen Zeiten reicht. Aber diese Töpferei beschränkt sich auf das Allereinfachste, auf Schüsseln, Platten, Alltagsgebrauchsware einerseits, und, dem primitiven Denk- und Glaubensstand entsprechend, auf eine Figuren-Keramik primitivster Art andererseits, die freilich in ihrer schlichten Ausdrucksgewalt unsere Aufmerksamkeit bisweilen erregen mag. Der steinzeitlichen *Jōmon-shiki*-Keramik mit ihren durch aufgelegte Schnüre bewirkten Verzierungen, schließt sich die nach dem Orte Yayoi benannte, schon der Steinbronze-Zeit angehörige Keramik an. Während Fundstätten der ersteren mehr in das östliche und nördliche Japan weisen, fanden sich Yayoi-Reste vor allem in West-Japan, Shikoku, Kyūshū. Jōmon sowie Yayoi sind von weichem Material, unter geringem Feuer gebrannt; Jōmon ist von Hand geformt, Yayoi vielfach auf der Töpferscheibe und daher, verglichen mit Jōmon, der Formung nach höherstehend, wenngleich Jōmon mannigfaltiger in Formen, wunderlichen Form-Zusätzen, Anhängseln, Aufbauten u. a. ist, während bei Yayoi durchaus Einfachheit vorherrscht und zugleich eine gewisse überlegene Eleganz. Ähnliches gilt von Zeichnung und Schmuck, die bei Yayoi oft ganz unterbleiben, während Jōmon so recht Gekritzelt- und Skizzierlust früher primitiver Zeit zeigt. Keramik-Plastik, schon in Steinzeit und Bronze-Zeit eigenartig hervortretend, wenn auch in kleinen, ja winzigen Figur-Darstellungen, zieht in der Folge außerordentlich unsere Aufmerksamkeit auf sich durch große, ja z. T. riesige irdene Personen-, Tier-, Schiff-Plastiken, größtenteils Grab-Beigaben, die sog. *Haniwa*.

Hier im Zuge der primitiven Keramik, zunächst fast gleichzeitig mit den *Haniwa*, tritt, leicht erkennbar, ein Element wie von höherer freudigerer Kunst hervor. Wirkt hier der Siegeszug der Eroberin Korea's, Jingū Kōgo, herein, mit all dem von dort Mitgebrachten? Jedenfalls macht sich nun das dem Inselland Japan so nahe Korea mit seiner Keramik geltend. Vom höchsten Norden der Japan-Hauptinsel (Akita, Yamagata) bis zum tiefen Süden Kyūshū's (Kumamoto, Miyazaki) zeigen 110 Orte mit über 1000 Brennöfen die *Sue-Keramik*, grauschwarz, unter hochgradiger Hitze sehr hart gebrannt, und zwar, im Gegensatz zu den früheren, auf ebener Erde errichteten Brennöfen, in sog. *ana-gama*, an Hügel-Hänge eingebaut, wohl auf Grund einer von China der Han-Zeit bzw. der Sechs Dynastien her vermittelten Kenntnis der dort entwickelten neuen Brennöfen. *Sue-Keramik* mit ihren unglasierten Stücken zeigt um die Nara- und frühe Heian-Zeit große Vollendung und entwickelt später im Hochmittelalter an einzelnen Stätten der verschiedenen Gegenden landschaftliche Eigenart, so in Bizen (Okayama), Shiga (Shigaraki), Owari (Tokonabe), Tamba.

Wahre Zentralstelle Japans freilich, wird Yamato, das von der Osaka-Bucht her landeinwärts gelegene, ebene, von Bergen umsäumte Gebiet in der Mitte Japans; in weiterem Sinne gehört zu dieser Mitte auch die nächste Nachbarschaft (Kawachi, Izumi, Settsu). Und eigentümlich genug, hat diese Mitte noch ein *oku*, ein Inneres, ein Geheimnis: das jenseits der Yamato-Berge liegende Ise, das Delphi Japans. Hier in Yamato setzt die große Rezeption des Festländischen ein: Geschichte, Schrift, Gesetz, Verfassung und unzähliges andere, also auch die Keramik im hohen Sinne beginnt hier unter Reichsregent Shōtoku, der zentralen Anfangsfigur japanischer Geschichte; die Schlacht am Shiki-Berge, da er den Sieg erkennt, ist für Japan, was Zülphich im Abendlande; Buddhismus und Konfuzianismus fassen damit Boden. Aber zugleich wird das eigenste Japanische auf die Stufe des wahren Ich- und Erwachtsen gehoben.

In einer Anfangszeit dieses neuen Werdens, der sog. Asuka-Zeit, wechseln die Tennō-Residenzen und damit die Kultur- und Kunstzentren in Yamato noch hin und her, bis 710 Nara die erste große dauernde Hauptstadt wird.

Indem auf der Höhe der Nara-Zeit die Tochter des großen Shōmu Tennō als Kaiserin folgt und bei ihrem Tode all ihren persönlichen Besitz, Gewänder, Gefäße, Geräte testamentarisch der buddhistischen Kirche übergibt, und all diese Dinge, von niemandem angetastet, bis heute in dem sog. Shōsōin, erhalten sind, gewinnt die Welt damit ein einzigartiges Bild von der Höhe und Schönheit der Kunst dieser Zeit. Das Shōsōin enthält die ältesten sog. *san-tsai* (Drei-Farben)-Keramiken Japans und der Welt, 58 Stücke, von denen aber in Wirklichkeit nur fünf Drei-Farben (grün, braun, weiß) zeigen; die übrigen haben nur grün und weiß. Außerdem besitzt das Shōsōin 11 *Sue-Keramiken*.

Zugleich aber ist Yamato, dies Zentralland mit seiner Umgebung Urboden alter, urtümlicher Töpferei; die Keramik ist diesem Boden innig verwurzelt. In früherer „geschichtlicher“ Zeit, d. i. seit Jimmu als erster Tennō das Reich in der Kernzelle Yamatos begründet hat, ist Priestertum und Herrscher-

tum, Sacerdotium und Regnum, innigst vereint, und dementsprechend auch der Dienst der Töpfer für Tempel (Schrein) und Palast ungeschieden. Unter dem 10. Tennō aber, dem die Gottheit scheu ehrenden Sujin, werden Gotteswohnung und Kaiserwohnung voneinander getrennt, und die hehre Stätte der Gottheit wird jenseits der Yamato-Berge nach Ise, gleichsam ins Geheime verlegt; eine Tochter Sujins wird die erste Hohepriesterin, Ise die Stätte der kultischen Keramik. Frühe Zeit kennt die Scheidung in *be* (Berufssippen); das Kultische, Heilige legt Absonderung von der profanen Welt vollends nahe. Und so, wie der Stamm Levi ausgesondert war zu kultischen Diensten und er allein sie versehen durfte, und dies fortgesetzt durch die Zeiten, ebenso war es mit den Trägern des priesterlichen Dienstes in Ise und den Halbpriesterlichen, etwa den kultischen Töpfern. Diese Töpfer hatten die heiligen Schalen des Morgen- und Abendopfers und der Drei Großen Feste zu bereiten, Gefäße, die nur von der Gottheit zu nutzen waren und daher hernach zertrümmert wurden. Diese Töpfer standen unter strengen Vorschriften; sie mußten von allem Unreinen sich fernhalten, durften gewisse Speisen nicht essen, gewissen Trank nicht trinken, mußten wieder und wieder kultische Reinigung vollziehen. Das Dorf Uni (Taga-gun, Ise) war dieser Keramiker-Standort und ist es heute noch. Die diese heiligen Schalen Schaffenden heißen *Sue-no-uchindo*, (Töpferei-Innen-Leute), *Haji*, *Mono-imi*, *Osa* („Chef“), *Miya-mono-ya* („Tempel-Sachen-Leute“). Die Zahl der jährlich zu liefernden Gefäße war seit alters 3800: *Hashi-kawarake* sind sie genannt.

Diese *Mono-imi*, die „Sachen“ (*mono*) kultisch meidenden (*imi*) -Personen und die *Haji* (*Hashi*, *Hase*, *Hanishi*, „Erd-Meister“) sind volkskundlich und geschichtlich ein weites Problem. Es sind Berufsgruppen, beauftragende Sippen; wir finden sie weithin, vor allem aber in den Zentrallanden. In Ise haben sie gewiß besondere Ehre, Rang und Stand; sie sind Abgesonderte. Die *Haji* und zum Teil sicher auch die *Mono-imi* sind Keramiker. Sind sie Ausländer, Fremde? Mancherorts will es so scheinen. Man meidet sie; oder macht es ihr Beruf, daß man sie meidet? Denn man heiratet nicht unter sie, sie sind vielerorts die „Unberührbaren“; es bedarf später eigens eines Erlasses von höchster Seite, sie mehr in die Gesellschaft einzureihen. Einen gewissen Hinweis gibt *Nihongi*, Buch 6, das von einem *Nomi no Sukune* erzählt, der zum Chef der *Haji* gemacht wurde und dessen Nachkommen als *Haji no Muraji* von da an die Leitung bei den kaiserlichen Begräbnissen innehatten, wobei es ursprünglich auch Opferung, blutige Opferung, Lebendopfer (*ike-nie*) gab. In jene frühesten Zeiten folgt dem *Sumera-mikoto*, dem Herrscher, all sein Gefolge, Menschen und Pferde, in den Tod nach: lebende Opferung. *Sake-* und *Teegefäße*, unglasierte und glasierte, exotischer Einfluß, Drachengestalten, eigentümliche Farben, derlei es damals nicht gab, Band-Keramik verbreitete sich weithin in die japanischen 17 Provinz-Lande und wurde in den Auslandshäfen stark gehandelt.

Die Opferschalen für Morgen und Abend und für die drei großen „Abschnitt-Feste“ kommen von Uni (no sato), heute *Myōjō*, *Take-gun*. Die diese Töpfe machten, sind, wie erwähnt, die *Haji* („Erd-Meister“), *Mono-imi*, *Osa*, *Miya-mono-ya*, Sieben Familien, „Sieben Tore“, gab es von ihnen; ihre Nachfahren leben noch heute.



Unsere Wanderung führt uns — an dieser Grenzscheide des Urtümlichen und des Geschichtlichen — zum Menschen, zur Figur.

Es war schon vordem, bei den Ausführungen über die Stein- und Bronzezeit, die Rede von kleinen Amulett-artigen Figuren, Göttern, Dämonen, Verstorbenen. Aber doch bleibt das alles zurück hinter der Figuren-Keramik, die uns nun hier begegnet. *Mi-sasagi* „Erlauchtes Hochaufgeschichtetes“, diese von einem ganzen Volk aufgerichteten Naturberge, von Wasser oft in dreifacher Führung rings umgeben, sind die schönen stillen Gruftstätten der Tennō durch tausend und aber tausend Jahre. Yamato und Umgebung sind erfüllt von *misasagi*. In dieser Gegend ruhen mit nur zwei Ausnahmen, vom ersten Tennō Jimmu an bis zur Verlegung der Hauptstadt nach Kyōto unter dem 50. Tennō Kwammu alle Tennō: 30 in Yamato selbst; andere wie Chūai, Jingū Kōgo, Ōjin und dessen Frau dicht an den Yamato-Vorbergen, Nintoku's riesiges *misasagi* sowie die von Richū, Hanshō, Yūryaku im Süden Ōsaka's in alter Keramik-Gegend. Ein gewaltiger Eindruck sind diese *misasagi* dem, der ihre Reihe abwandert. *Misasagi* von Prinzen und Kaiserinnen wird der Besucher oft unweit vorfinden, manche gar namenlos heute. Und besonders eindrucksvoll werden ihm die rings um das *misasagi* her sich erhebenden Vasallen-Beigräber sein. Urtümliches dringt bei den frühen *misasagi* erschütternd hervor. — Aber gerade hier erlebt der Kommende die Scheidegrenze eines Neuen, einer anderen höheren Welt. Da kommt er an den heute mitten in der schönen Yamato-Landschaft, am Rande der einstigen Stadt Nara gelegenen in Nierenform berghoch-aufgetürmten, von breitem Wassergürtel umgebenen Mausoleum-Grabhügel des alten Sumera-Mikoto (König-Hohepriester) Suinin Tennō. Welch weihevoller Stätte, uralte die Bäume, von profaner Menschenhand nie berührt, Hunderte von Vögeln groß und klein, friedvoll nistend in den Zweigen, im spiegelnden Wasser unbelästigt schwimmend, Stille und Friede ringsum. Suinin („Menschlichkeit herabträufelnd“) wird dieser Herrscher genannt; denn dank himmlischer Weisung befahl er, die zu Opfernden in figura zu opfern, im Gleich- und Ebenbild, aus Ton geschaffen. Welch eine Grenzscheide! Eine neue Zeit hebt an. Die Keramiker aber treten in zuvor ungeahnte Bedeutung und Tätigkeit; lebensgroße, bis in die Einzel- und Feinheiten der Gestalt und der Tracht, des Schmuckes und Waffenbestandes ebenbildliche Figuren gilt es nun zu schaffen, auch solche der Tiere (Pferde, Vögel) mancherlei im Abbild zu treffen: Haniwa, Terrakotta-Dokumente, die mit Recht das Staunen der Nachwelt erwecken. Blieben auch die eigentlichen Kaiser-Mausoleum-Grabhügel durch alle Zeiten unangetastet, so kam doch mit den Jahren aus den Grabmalen von Vasallen und Kleinfürsten eine schier unübersehbar reiche Fülle solcher Ersatz-Lebensopfer-Figuren zutage — eine Welt von Portraits, wie sie anschaulicher und sinnfälliger kaum möglich ist.

Da immer mehr von solchen Figuren — *nin-gyō* („Menschengestalten“), genauer: *tsuchi-ningyō* (Erde-Menschengestalten) aufgefunden wurden und ins Bewußtsein trat, was ursprünglich daran war, wurde es neuerdings fast eine Mode, solche zu besitzen, oder Duplikate davon zu machen; diese Mode führte am Ende dazu, in kleinen, meist 30—40 cm hohen irdenen Figuren,

Gestalten aller geschichtlichen Zeitalter nachzubilden, alle Schichten und Stände, jegliches Geschlecht und Alter. Ausländische Museen griffen danach, und bald gab es auch nachgeschaffene Duplikate, offen als solche zugegeben.

In zwei divergierende Richtungen führt uns unser Erleben mit diesen *tsuchi-ningyō*, in eine düstere, todgemahnend schwere und in eine lebensvoll heitere. Einerseits nämlich hört mit diesen Tonfiguren das Lebendopfer in den Seelen nicht auf. Es hat sich — mag man finden — durch solche Hypostase erst recht ins Bewußtsein, in das innere Sollen gehoben. Man opfert hernach, im fortschreitenden Wandel der Zeiten, statt des Menschen das Kostbarste, das am höchsten gewertete Tier, das Pferd. Später nimmt man geringer gewertete Tiere, ein Tier nach dem andern, bis man bei Schwalbe oder Sperlingen oder kleinen Fischen anlangt. Auch diese bildnet man letztlich nur nach, schneidet sie schließlich aus Papier aus. Der Buddhismus verwehrt das Töten des Lebendigen, man bildnet es darum oder malt es auch nur: Votiv-Tafel heißt „gemaltes Pferd“ oder „Bild-Pferd“ (*e-ma*); Schreine und Tempel hängen voll davon; oft ist auch eine Kuh oder ein Hund oder ein anderes Tier gemalt; noch immer aber malt sich der Mensch selbst als Opfer. Und immer ergriff mich es tief, wenn ich irgendwo auf dem Lande eine ärmlich gekleidete Maid oder eine alte Bäuerin in den Darbringungskasten des Tempels eine Menschenfigur, die sie selbst mit eigenen Händen ausgeschnitten, opfern sah.

Die andere Richtung, in die uns die *tsuchi-ningyō* führen, ist die des vollen Lebens. Taucht doch in diesen ältesten Terrakotta-Figuren jene frühe Welt lebhaftig vor uns auf, und entwickelt sich weiterhin die Menge der Figuren-Plastik überhaupt daraus. Wie oft habe ich, um japanische Geschichte anschaulich zu machen, in Führungen meine Hörer kurzweg vor die Fülle solcher Gestalten geführt, wie sie sich, zumal besonders in neuester Zeit, fast als Sport oder Volksvergnügen, aus jener Kenntnisnahme der Grab-*tsuchi-ningyō* entwickelt hat; Personen und Gestalten der geschichtlichen Zeitalter als „*ningyō*“ (Puppen-Menschengestalten) in Erd- oder Tonfiguren: Gehört es doch auch zu jedem kleinen Mädchen, daß es seinen Puppenstaat hat, von Kaiser und Kaiserin angefangen durch alle Stufen der Gesellschaft hindurch, den es dann auch feierlichst am *hina-matsuri*, dem Puppen- oder Mädchenfest, übereinander nach Rang und Stufen aufbaut. Volkskundlich ist dies Fest der *hina* ein außerordentlich weites Gebiet und führt in sehr alte Zeiten zurück.

In die Kunst aufragend, tauchen in frühen Zeiten sporadisch Werke der Figuren-Keramik auf, die alle Bewunderung erregen, so etwa die über 100 Figuren im Basement der Pagode des Horyūji, die von einem Realismus, einer Mannigfaltigkeit und Kraft der Darstellung sind, wie man sie für dieses Zeitalter nicht für möglich gehalten hätte. Wollte man sie auch damit erklären, daß sie ein ausländischer Künstler geschaffen, so ging doch in dem traditions- und lernfreudigen Japan das Beginnen eines solchen Schaffenden und Lehrenden immer irgendwie weiter... Freilich wandte sich hohe Kultur, der Buddhismus und seine Plastik, nach Japan kommend, begreiflicherweise vor allem dem dauerhafteren, kostbareren Material des Metalls (Asuka- und

Nara-Zeit) und des Edelholzes zu (Heian-Zeit). Keramische Plastik trat demgegenüber in den Hintergrund, ist uns heute nur in wenigen Exemplaren noch erhalten. Die eigentümliche *kanshitsu*-Plastik benützte zwar den Ton, formte daraus die Figur, überzog sie dann aber mit gelackten Geweben; hier lebt deutlich Keramik-Figurenkunst fort. Der Buddhismus mit seiner Welt erhabener Buddhas und Bodhisattvas wies die alten niederen Volksgötter mitsamt ihrer Totenverehrung beiseite; aber das einfache Volk hing doch weiter an den uralt-gewohnten Wesenheiten. Zunächst verstoßen, fanden sich diese nach und nach wieder ein, gleichsam durch die Hintertür unter buddhistischem Namen als „hinterlassene Spur“, als Metamorphose also irgendeiner Buddha-Erscheinung. Hierbei handelte es sich um die dem einfachen Volke leichtest verständlichen und zugänglichen Idole, den Fischer und Angler Ebisu, den wohlgenährten Daikoku mit dem dicken Sack voll Reis oder Geld, die „Liebesgottheit“ Benzaiten, um Kompira und andere; manche, nach Ansicht japanischer Forscher zurückreichend in vorhistorische, vorjapanische Zeiten, sind in Bild und Gestalt frühzeitig geformt und dann bald, weil viel begehrt, zahlreich wie Schüsseln und Tassen hergestellt worden. Wenn die Hunderttausende am dreitägigen Ebisu-Fest zu dem Ebisu im Süden Ōsakas wallten, wo uraltes Töpfergebiet ist, so nahmen sie sicher schon in frühen Zeiten einen irdenen Ebisu mit.

In ähnlichem Zusammenhange sind wohl die hernach über das ganze Reich hin berühmt und begehrt gewordenen Fushimi-Figuren aus Fushimi bei Heian-Kyōto zu setzen. Charakteristisch ist, daß die früheste Nennung und Ansetzung dieser *Fushimi*-Keramik schon für das 17. Jahr von Yūryaku Tennō (ca. 470 n. Chr.) geschieht. Freilich verstummt dann die Berichterstattung für lange Zeit. In den Blickpunkt rücken diese Fushimi-Figuren erst 1615 unter Ikaruga Kōemon, den das Volk den Figurenmacher (Puppenmacher) Kōemon nennt. Etwas Persönliches, im besonderen Sinne Künstlerisches tritt hier in den Vordergrund.

Der Leser wolle zugute halten, wenn wir hier, der Figuren-Keramik weiter nachgehend, in die Zeiten vorausseilen. Es ist die Spanne aufsteigender Neuzeit, da Japan neu geeint und geordnet ist und selbst in die nördlichsten, bisher wenig kultivierten Gegenden Unternehmer- und Abenteurertum, Ahnung von nahender Naturüberwindung durch Technik, Medizin, Chemie, Keramik dringt. Es ist dies eine Zeit, da mehrfach hier und dort, meist an Stellen jahrhundertalter, bodenverwurzelter Keramik oder von diesen Städten aus, die puppenhaften Tonfiguren in aller Sichtbarkeit herauskommen, lobenswerte, volkshafte und bisweilen auch einzigartig hohe Kunst. Sagara Sakuzaemon (später Seizaemon) war solch eine Techniker-Natur, voller Pläne und Versuche, ein Mann des hoch im Norden gelegenen Uzen-Gebietes (Yamagata-ken). Derselbe konnte sich kaum ernähren. Die Finanzen des Landes standen schlecht. Der Fürst Uesugi Yozankō schickte ihn darum nach Soma ins Nachbarland Iwaki, die dort trefflich gehende Töpferei zu studieren, um danach dem eigenen Lande durch ähnliche Produktion aufzuhelfen.

Sagara entsprach nach seiner Rückkehr bald den in ihn gesetzten Hoffnungen. Die *suribachi* d. i. Mörser, in denen man *miso* reibt, aus seiner

Töpferei in Narishima bei der Stadt Yonesawa wurden berühmt und vielbegehrt. Noch mehr half er Land und Volk, indem es ihm gelang, die für die Volksernährung so wichtige Süßkartoffel hierher zu verpflanzen sowie im Obstbau Edo-*sumomo* einzuführen. Am bekanntesten aber wurde er durch seine Figuren-Keramik. Auf seinen vielen Reisen und Unternehmungen geriet er eines Tages auch nach Fushimi und sah, was Ikaruga Kōemon dort schuf. Da fiel es ihm wie Schuppen von den Augen: das war es, was er suchte und was ihm besonders lag. Die *Sagara-ningyō* aus seiner Hand wurden in der Folge weithin bekannt. In dem Tempel Chōshoji (Hōsenmachi, Minami-Oitama-gun, Yamagata-ken) ist sogar eine derselben, die Liebesgöttin Benzaiten, als Heiligtum aufgestellt. Der Himmelsgott Tenjin, d. i. Sugawara Michizane, diese allgemein beliebte, menschlich-göttliche Figur, wurde von Sagara sehr oft dargestellt, auch auf dem Ochsen in die Verbannung nach Kyūshū reitend.

Als Ableger der Fushimi-Figuren-Keramik mag man diejenigen von Yatsubashi bei der Stadt Akita (Ugo) bezeichnen. Ein Meister Kubota aus Fushimi selbst kam und brannte hier anerkanntenswerte schöne Figuren (Ära Anei, 1772—81; Ära Temmei, 1781—89). Andere setzten das Werk fort, das noch heute besteht. Freilich sind in der Folge die Figuren ins Geringwertig-Populäre abgesunken, so bekannt und vielbegehrt sie auch sind. Neben Rittern, Frauengestalten und oft mit Brauchtum und Mythe verbundenen Tieren (Hahn, Hase, schlafende Katze, Hündchen) sind es solche aus alten Zeiten stammende Gestalten wie Ebisu, den Karpfen im Arm, oder Otafuku u. a. mehr.

Es kann nicht wundernehmen, daß sich die Figuren-Keramik gerade auch dort entwickelte, wo seit uralter Zeit die Töpferei verwurzelt ist: an der dem asiatischen Festlande zugelegenen Westflanke Japans, in Hizen und Satsuma: und in der gleichen Zeitspanne wie die Figuren von Fushimi kommen auch diese hier in volle Sichtbarkeit. In Koga (Hizen) lebte das Adelsgeschlecht Ogawa, welches bis heute gewissermaßen das Monopol besitzt. Als Rōnin, als wandernder, flüchtiger Ritter, kam der Ahn. Der Enkel Kosaburō — so will es die Überlieferung — übernahm von einem die Lande durchpilgernden Kyōto- (oder Fushimi) -Meister die Kunst. Im Jahre 1592 begann er in den drei Farben schwarz, weiß, rot, einfache, kleine Tonfiguren zu bildern: Kampfhähne, geschmückte Rosse, Affen zu Pferd, große, mittlere und kleine Katzen, Affen, Eulen, Trommler, Ammen, Lautenspieler u. a. mehr. Den Enkel Kizaemon schickte der Fürst ins Ausland, nämlich dem Nachbarland Higo, das jedermann offen stand, um dort besser und mehr zu lernen. Der Erfolg war bedeutend. Es entstanden große Figuren, und auch der Gesichts- und Ideenkreis ward größer, mochte er auch viel Traditionelles an sich haben. Es waren Darstellungen von der Kaiserin Jingū, der Korea-Eroberin, und ihrem Ratgeber Takeuchi no Sukune, dem Methusalem Japans, von Minamoto Yoshitsune, dem Nationalhelden, von Katō Kiyomasa (1562—1611), dem großen Ritter, von Kintarō mit dem Riesenkarpfen, und den uralten Ebisu, Daikoku und von Yama-uba, der alten Berghexe; aber es waren auch allerneueste Gestalten: Ritter in feierlicher Gewan-



dung, schöne Damen der Genroku-Ära. Und da Nagasaki nicht fern war, wo allerlei Ausländer ein- und ausfuhren, prangten unter den Figuren auch bald Holländer und Chinesen. Da es gerade die Daimyō sich erlauben konnten, dieses Rühr-mich-nicht-an des Auslandshafens Nagasaki zu inspizieren, so fanden gerade sie besonders Spaß an den portraittierenden Darstellungen solcher Gestalten, und Geschäft und Werk gerieten in eine Blüte ohne gleichen, welche freilich dann mit der Abschaffung der Lehensfürstentümer ziemlich rasch zu Ende war, mag auch das Haus Ogawa heute noch eine gewisse Produktion fortsetzen.

In Satsuma läßt die Überlieferung einen Bettler in der Amida-Felsengrotte von Nishi-mochida, dem Dorfe Chōsa, das Werk beginnen. Ein gewisser Nagai Chūemon hörte von dessen großer Kunstfertigkeit, lernt bei ihm und begründet die *Chōsa-ningyō*-Kunst. Er schuf Figuren von solcher Grazie und von so vornehmer Schönheit, daß sie zunächst im nahen Kagoshima, dann aber landauf, landab, bekannt wurden. Als dann freilich in der fürstlichen Hofbrennerei des Daimyō Shimazu von Satsuma in Tateno, also der Residenz Kagoshima, das schöne weiße Satsuma-Porzellan gebrannt wurde, Tahara Jirōemon damit Figuren formte und Satsuma-Porzellan auch in der weiten Welt einen unerhörten Ruf gewann, werden die Chōsa-Figuren etwas in den Hintergrund gedrängt. Zahlreiche Fabriken taten sich in Kagoshima und Umgegend auf und versuchten es Tateno gleich zu tun. Eine Welt von *ningyō*, von fast einhundert verschiedenen Gestalten, entstand.

Für kurze Zeit übertrumpften die Hakata-Figuren alle andern, so daß man alle nach ihnen benannte. Streng gehütetes Geheimnis war die eigenartige Herstellung: roh gebrannte Figuren mit flammenfarbener Erde übergossen und schön ausgestattet. Anfang und Ursprung sind unklar. Eine Familie formte seit alters Dachziegel mit dem mythischen Bilde des Teufelsabwehrers Shōki. Die Figurenkunst lag ihr im Blute und Miyasaki Shoshichi von der ersten Generation soll dann so nebenher angefangen haben, aus demselben Material Figuren zu bildern, etwa den gefeierten Dichter Kakinomoto Hitomaro aus der Nara-Zeit, der den hohen Herrschaften wohlgefiel. Als „Shoshichi der zweiten bzw. dritten Generation“ schufen die Meister dann weiter, doch verloren die anfangs wahren Kunstschöpfungen nach und nach an künstlerischem Wert. Geschäft und Beliebtheit auch im Ausland wuchsen gleichwohl ins Riesenhafte.

Dem Bereich der kleinen, zierlichen Figuren gehört auch das im Abendland bekannt gewordene Gebiet der von den Sammlern hochbegehrten *netsuke* an, einer Art Brosche oder Knopf, die in der Ritterzeit *kinshaku* (Feuerzeug) und *in-ro* (Stempel-Gefäß) am Gürtel festzuhalten hatten, später, in der Kaufmanns- und Bürgerzeit, den Tabaksbeutel (mit dem der Kaufmann stets, der Samurai nie erschien). Tabak kam gegen 1570 auf, Rauchen war die große Leidenschaft; zu Eleganz des Auftretens gehörte neben Wappen, Stempel u. a. dieses vom Ritter her übernommene Kleinplastik-Kleinod, das *netsuke*. Je üppiger und reicher das Leben ward in der friedvollen Genroku-Zeit (1688—1763) und später, desto mehr wollte jeder sein *netsuke* haben, so wie er sein *montsuki* (Wappen am Gewand) trug und seinen persönlichen

Stempel führte. Immer mehr steigerte sich Mode und Gebrauch des *netsuke* und erreichte höchste Höhe in dem Jahrhundert bis zur Meiji-Zeit hin. Alle Techniken und Materialien griffen darum hier ein: meist sind sie aus Edelfholz, Elfenbein oder Horn geschnitzt, aus Metall (Silber, Gold, Kupfer) gefertigt, doch gibt es auch bedeutende keramikgeschaffene *Netsuke*. Bezeichnenderweise machen sich an die Ausführung dieser Nippsachen besonders und zuerst Keramiker aus Kyōto, denen die künstlerische Eigenwilligkeit im Blut liegt. Es sind dieses die Meister der *Raku*- und der *Kyōto*-Keramik. Wegen seiner *Netsuke* aber auch anderer Keramik-Schöpfungen wegen war besonders berühmt Ninnami Dōhachi (1783—1855). Dieser *Raku*-Meister der 2. Generation der großen Kyōto-Keramiker-Familie der Dōhachi ist an Originalität und Vollkommenheit auch in der Ausführung (Vögel, Fische) den größten Meistern der damaligen Zeit ebenbürtig. Neben ihm ist, gleichfalls aus Kyōto stammend, Eiraku Hōzen (1794—1853) zu nennen. Im 19. Jahrh. wurden *Setomon-netsuke* von Banko, von Hirado (Nagasaki-Präfektur) und auch von Kutani populär. In Tōkyō war auf dem Gebiet der *Netsuke*-Keramik Miura Kenya überaus fruchtbar.

So breitete sich in der Figuren-Keramik eine Welt von kleinsten, mittleren und zuweilen imposanten großen Gestalten vor uns aus. Es ist viel Volkskunst, reichlich Massenware dabei, einiges ist rührend gestaltet und von künstlerischem Rang.

So alle Kunst bodenständig ist und dies auch für die Keramik im Inselland Japan gilt, hat Japan doch immer wieder Gemeinschaft mit der großen Welt, Anschluß an das weite asiatische Festland gesucht. Wie ein Ein- und Ausatmen ist das, wie ein Sich-öffnen und Sich-schließen einer Zelle. Man versteht die japanische Kunst, auch die Keramik erst, wenn man gewahrt und versteht, woher diese kulturellen Ströme räumlich kommen, wo sie in Japan selbst auftreten und wohin sie von da aus innerhalb des Landes weiterströmen. Man begreift die Dinge vollends erst, wenn man sieht, wie alle diese Ströme Lebensopfer bedeuten und wie ein jedes Hinausgreifen über die eigene Inselzelle hinaus Wagnis des Lebens ist, auch wenn hüben und drüben die Zelle nicht lebensbedrohlich gesperrt ist. Schon die Fahrt zur See nach dem Festland, nach Korea, war keine reine Freude, dieses grelle Gelbe Meer, winters voller Stürme, sommers von Taifunen gefährdet.

Die geschichtlichen Annalen sind reich an Daten, die uns in fortlaufender Folge den Verkehr mit Korea und dieses Herüberströmen der Kultur, auch der Keramik, von dort vor Augen führen. Es bestehen bis auf den heutigen Tag Kaiserin-Jingū-Reminiszenzen, so zunächst in dem Korea nächstliegenden Landstrich der Hauptinsel, dem alten Land Suō, dann aber vor allem in dem weiter südlich auf Kyūshū gelegenen Keramik-Land kat'exochen: Hizen. Mehr und mehr tritt Korea jedoch gegenüber den immer mächtiger aufkommenden südlichen chinesischen Dynastien und Reichen der Wei, Sui und Tang zurück. Und nun reiht sich zum Wagnis der Seefahrt die mühselig-anstrengende und auch riskante Landreise von Korea südwärts bis in das jeweilige Residenz-Zentrum dieser Reiche. Doch auch damit mehrte sich die Kenntnis von Meer und Wind und Gegend, Schiffsbau und Seefahrt



entwickelt sich, man beginnt bald kühn die direkte Fahrt nach Mittel- und Südchina. Eine Fahrt, auf welche die chinesische Welt noch immer wie mit Augen starrt, ist die der beiden Großmeister Kōbō und Dengyō, die als Begründer der Shingon- bzw. der Tendai-Richtung am Eingang des Japanisch-Buddhistischen stehen.

Was die beiden Großmeister mit sich nehmen aus dem Ausland China, das ist eine ganze Welt; insbesondere Kōbō, aus Fürstendadel stammend, dem Volk tief verbunden, ergreift aus innerstem Interesse alles, was Land und Volk fördert, was heilt und hilft; er ist der Arzt, ist der Quellen- und Steinkundige, der Landwirt, der Ahn der Allgemeinschule, der Techniker der Künste und Gewerbe; Bibliotheken, Berge von Material nimmt er auf die Rückreise zurück.

Aus dem bisher Gesagten ist leicht zu verstehen, wo in Japan sich die großen kulturellen Ströme entwickeln, wo sie sich zu Stauseen verdichten, wo also auch das Wunder der hohen Keramik ehestens erblüht und sich zu immer höheren Schöpfungen entwickelt; es ist die Westflanke Japans, die Kyūshū-Küste, die schon erwähnten Länder Hizen und Satsuma. Dies ist die erste, die geographische Gegebenheit. Die zweite ist historisch, politisch: die Mitte Japans. Denn dieser Organismus Japan wächst durch die Jahrhunderte mit einer Regelmäßigkeit ohnegleichen, aus seiner naturgegebenen Yamato-Zentralzelle, der Gegend Nara-Kyōto-Ōsaka empor; alles, von welcher Ferne auch, strömt dorthin als zu dem heiligen Altar und wird von dort aus nach allen Seiten hin wieder weiterdirigiert. Die Edo-Tōkyō-Gegend ist lange Zeit fern und unbekannt. Der nach Norden, bzw. Nordosten aufragende große Halbeil der japanischen Hauptinsel ist die längste Zeit Kolonialgebiet; es sind hier nur stellenweise die Daimyō, welche in der Tokugawa-Zeit, schon ziemlich außer Machtkurs gesetzt, zum höfischen Privatvergnügen ihr *o-niwa-yaki*, ihren „Hof-Brand“ haben. In Hokkaidō vollends ist vor der Meiji-Zeit überhaupt nichts an Keramik, es sei denn die längst verschollene primitiver Zeiten, ja anderer Rasse, wovon man sich in Mythen erzählt und hie und dort Scherben aus dem Boden hebt.

Bei alledem vergesse man, aus der Zelle der großen Welt, aus dem Ausland China-Korea, zurückgekommen, nicht, daß in dem Inselland Japan selbst Zelle an Zelle in typischer Wabenstruktur liegt, und daß zeitenweise diese Zellen sich zwar gegeneinander freundlich öffnen, mitteilend und austauschend werden, daß aber wieder und wieder, für lange Zeit, diese und jene Zelle sich aufs energischste abschließt, bei Todesstrafe verbietet, irgend etwas ins „Ausland“, eine andere Zelle zu verraten, andererseits aber heimlich in jene sich ebenso streng hütende und abschließende andere Zelle listige Eindringlinge sendet, die versuchen, auf irgend nur mögliche Weise dortige „Kunst“ und Kenntnis zu erkunden.

Immer wieder aber hören wir bei solchen zu irgendeiner berühmten Keramikstätte aus fremden Gebieten her Eingedrungenen, wie schwer es sei, irgend etwas in Erfahrung zu bringen. Fast sagenhaft werden die Dinge, so daß die Geschichtsforscher hernach Mühe haben, die Wirklichkeit her-

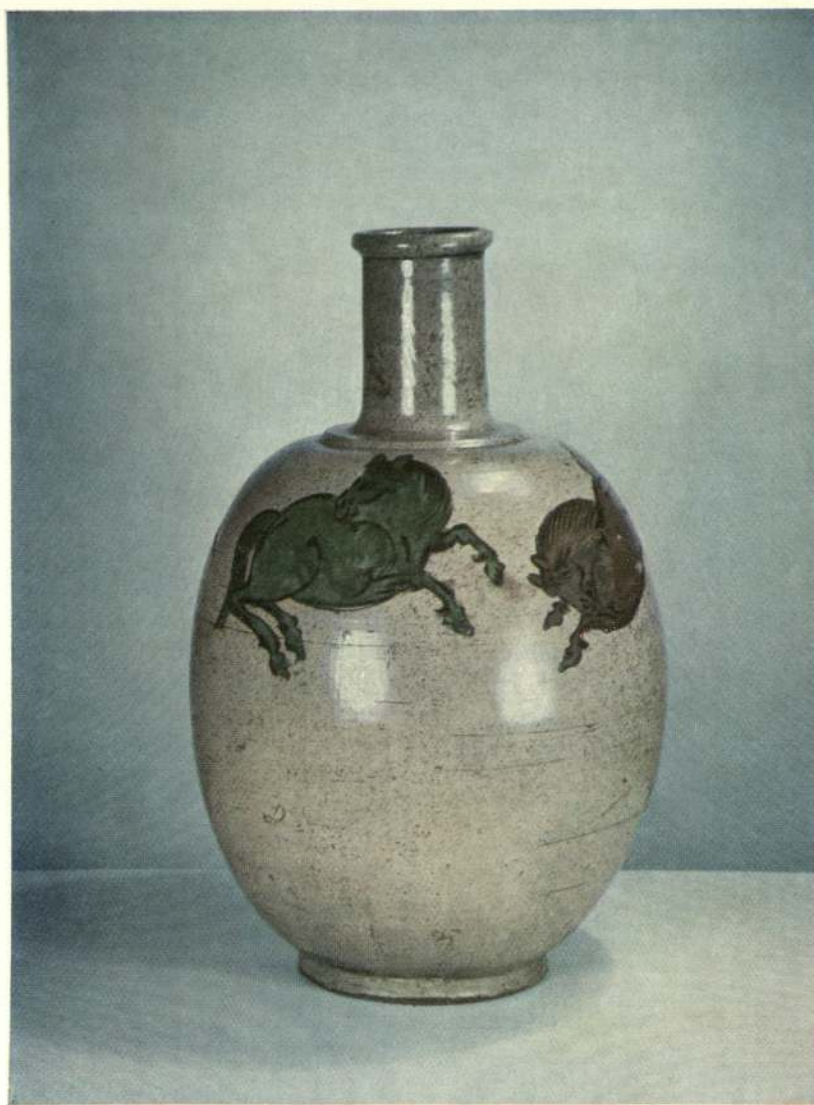
auszufinden und begreiflicherweise dazu neigen, alles erst einmal anzuzweifeln. Aber es werden, wie wieder und wieder erzählt wird, mühsam und gefahrvoll umständlich solche Kenntnisse anderer Zellen doch errungen. Da schuftet, erzählt man, der berühmte Soundso lange Jahre, müht sich in allen möglichen Knechtsstellungen und erfährt doch nichts. Wieder ein anderer muß den eigenen Namen aufgeben, damit gewissermaßen die Ahnenreihe seines eigenen Geschlechts enden, und sich über dem Fluß in ein anderes Dorf und Geschlecht adoptieren lassen, weil er über der Flußgrenzscheide drüben auf dem anderen Ufer die vorzügliche Tonerde entdeckt hat, die Leute drüben aber jedem Auswärtigen tödliche Feindschaft entgegensetzen. Der Urheber des *Fukai-yaki* (Land Ugo), Yamagata Yasobei etwa, mußte sich solcherweise von Ōishi Chōbei in Fukai adoptieren lassen.

In den Zeiten des wachsenden Partikularismus versuchen die großen und kleinen japanischen Lehnsherren unter allen nur möglichen Versprechungen Experten anderer Daimyate in ihr Gebiet zu locken, wie es ja auch bei uns in den Zeiten des Porzellantaumels die Fürsten und Kleinfürsten den Geldmachern, Arkanisten und Porzellankünstlern gegenüber taten. Sie gewährten ihnen Fron- und Steuerfreiheit, erhoben sie in den Ritterstand, versahen sie mit Gefolge, gewährten reichlich Unterhalt, lockten sie mit höherer, womöglich mit phantastisch hoher Gage. So gewährt der Daimyō Hosokawa Etchū-no-kami aus dem Lande Buzen (Kyūshū) die Arbeiten des aus Korea gekommenen Künstlers Sonkai, der 1592 nach Karatsu, Land Hizen, gekommen ist, er bewundert seine Kunst so sehr, daß er den Mann unbedingt in seinem Lande haben will, mag dieser sich dann auch von seinen Söhnen trennen müssen. Durch Erlasse bestimmt er ihm Unterhalt für 5 Personen, 15 *koku* Reis, außerdem zwei weitere *koku* Getreide, Änderung des Namens in Agano Kizō Takakuni, was als Ritterehrung aufzufassen ist, über 70 *kerai* (Vasallen), Gefolge bei Besuch der Kinder, Erlaubnis zu Pferd zu reisen (was den Rittern vorbehalten war), Futter für die Tiere, ferner die hohe Ehrung, daß, wenn der Fürst von seiner regelmäßigen Edo-Reise zurückkehre, Sonkai mit entsprechendem Gefolge und natürlich kostenfrei dem Fürsten nach Kyōto-Ōsaka entgegenkommen darf. Kein Wunder, daß der Künstler das Äußerste tat, den in ihn gesetzten Erwartungen zu entsprechen. Dies ist der Ursprung der *Agano-Keramik*, sie steht zunächst Alt-Satsuma nahe; die Tee-Keramik hat Seto-Art. Oft konnte der Fürst, trotz dieser Abschließung der Länder, auf freundschaftlichem Wege, durch Verwandtschafts- oder gute politische Beziehungen Fachkenntnisse und Produktionsgeheimnisse anderer Daimyate erlangen, einen Fachmann „leihen“ oder aus dem eigenen Gebiete jemanden unter fachmännischen Leuten drüben brennen lassen. So vermochte der in Nakamura (Land Iwaki) residierende Burgherr Sōma Yoshitane bei seinem Besuch in Kyōto zu erreichen, daß sein Gefolgsmann Tashino Goneimon von dem berühmten Meister Nonomura Ninsei in Kyōto lernte. Sieben Jahre lernte derselbe dort, bis nichts mehr zu lernen war. Er schuf, zurückgekehrt, das berühmte *Sōma-yaki*, das dann für den Hof, für Fürstengeschenke und Gegengeschenke bestimmt war und dessen Marktverkauf aufgrund eines Erlasses aus dem Jahre 1623 verboten war. Ferner gab es auch in Japan unruhige, nicht seßhafte, wandernde Künstler.

Es ist für den Schauenden erregend zu sehen, wie die große Festlandkultur in immer neuen Stufen — Wei, Sui, Tang — heranwuchs, auf das jugendliche Japan traf, sich an dessen Westflanke reich entfaltete, aber auch nach Japans Mitte in Yamato-Heian weitergeleitet wurde, und dort auf jungfräulichen, lebensstarken Boden in all dem Mannigfaltigen, was Kultur ist, und so auch in Keramik sproß und heranwuchs. Wenden wir uns zunächst noch einmal dieser Mitte zu! Fast sagenhafte Volksgestalten tauchen da auch in der Keramik auf und sind doch andererseits geschichtlich klar bestimmt.

Gyōgi Bosatsu (670—746), wahrlich eine Gestalt, die das Volk nie und nimmer vergißt, war Techniker und Praktiker; vom Volke, von unten aus gesehen, war er der große Helfer und Freund des Volkes; von oben, von der Höhe der Kultur aus betrachtet, war er es, der in der mächtig aufblühenden Nara-Zeit alles, was an Können und Technik vom Tang-Reiche nach Japan herüberkam, lebendig, selbständig aufgriff und in die Tat umsetzte. Von noch höherer Warte aus, ist er wahrhaftig ein *bosatsu*, ein Bodhisattva, also einer, der vor der höchsten Stufe der Seligkeit, der Buddha-Werdung stehend, aus Mitgefühl für alle Lebenden, für alle im Wirrsal der Not Befindlichen sich umwendet, umkehrt, um ihnen zu helfen. In dem zur Zentrallandschaft gehörigen Land Izumi, dem heutigen Ōsaka-fu, einem uraltem Opfergebiete, geboren, hatte er in Nara, der damaligen Hauptstadt, dem Zentrum des Wissens und Glaubens, gründlich studiert und unter Anleitung der damaligen Meister Gien und Dōshō die schwierigen Schriften der Hossō-Schule durchforscht. Aber danach wurde sein Leben wieder Dienst, grundlegender Werkdienst, wie ihn ja auch der Name kundtat, mit dem er in der Nachwelt fortlebt: *gyō* „gehen“, „wandern“, „Wandel“ und auch „Tat“, „gute Werke“, *gi*, bzw. *ki* „grundlegend“. Er ist überall, kommt überall hin, wo Not ist, er baute Brücken, legte Dämme an, wie sie bei den plötzlich riesenhaft anschwellenden Flüssen in Japan oft dringend erforderlich werden; er entwässerte Sümpfe, legte Paßstraßen durch bisher ungangbares Gebirge, schuf Werkzeuge und Geräte. Wie sollte der im uralten Töpferland Geborene sich nicht auch mit Keramik befassen? Als Auffälligstes, Wichtigstes an Gyōgi erscheint den Späteren gerade sein keramisches Schaffen, er ist die erste sichtbare Gestalt der Keramik, erscheint als Ahn derselben, soll Japan die Töpferscheibe gebracht, ja, sie sogar erfunden haben. Und wenn Letzteres tatsächlich auch nicht richtig ist, liegt doch tiefe Wahrheit in solcher Volksvorstellung. Gyōgi ist es, der die Töpferei durchaus auf eine neue Stufe hebt, ja, der sie an vielen Orten überhaupt erst lehrt. Er ist beständig unterwegs, landauf, landab, allerorts seine Art von Töpferkunst in Betrieb setzend. Gräbt man daher heute irgendwo altertümliches Töpferwerk aus dem Boden, das über allerfrüheste primitive Töpferei sich erhebt, wid es gewiß als *Gyōgi-yaki* bezeichnet, und aller Glanz der Gyōgi-Verehrung webt darum. Was Gyōgi gesät, sprießt durch die Jahrhunderte fort. Ganze Siedlungen von Töpferdörfern entstehen oder erhalten erst durch ihn den echten Zusammenschluß zu dauernder Leistung. Zu verwundern wäre nicht, wenn sich heute bis auf Gyōgi zurückgehend Töpferstammbäume fänden. Geschichtlich aber mag man Gyōgi's Bedeutung auch daran erkennen, daß Shōmu-Tennō, (724—749), der große Tennō der Nara-Zeit, ihn zum *daisōjō* („Erzbischof“)





*Sōma-yaki (Vgl. S. 73)*

Man könnte auch sagen: alles, mit Ausnahme von Bizen, und heute vorhandenem Material zufolge Echizen, zentriert um Owari. 600 alte Öfen hat man dort allein an einer die Chiba-Halbinsel durchlaufenden 50—60 m hohen Hügelzug entdeckt. Keinen größeren Ruhm hat diese Keramik, als daß sie in Art und Urpracht dem Stern unter all diesen Sternen, nämlich Seto (genauer Alt-Seto) nahesteht und daß sie sich womöglich auf den großen Tōjirō, den Ahn und Gründer der Seto-Keramik, zurückführen läßt. Vor allen Tokonabe tut dieses — ob mit Recht ist unsicher. ONISHI Ringorō, der Keramik-Historiker, setzt Tokonabe's Anfang in die Ära Tenshō (1573—92), also recht spät. Alt-Tokonabe (teebraun, gelb, später als *mayaki* schwarz) hat etwas stark Ursprüngliches, fast Grobförmiges, es steht wie Alt-Shigaraki dem Alt-Seto nahe, das freilich allen den Rang ablauft.

Owari, eine der fruchtbarsten Stätten der Sue-Produktion, ist es auch, welche die schon früh, im 9. Jahrhundert, von dem Kontinent her überkommene Kunst des Seladon übernimmt und pflegt, so daß Owari-seiji (Owari-Seladon) ein fester Begriff wird. Diese Seladon-Kunst findet dann vor allem in Seto ihre Fortentwicklung. Das *Shigara-yaki* im Land Ōmi, in Shigara-machi und den Dörfern Tarao, Asamiya, Ōhara führt seinen Anfang bis in die Ära Kōan (1278-88) zurück (zunächst grob, Gebrauchstöpfe zur Saataufbewahrung, gelbbraun, gelb, rot, später mit leicht grünen Glasurstreifen). Eigentliche Bedeutung gewann diese Keramik, als große Teemeister sie bevorzugten, so etwa Shōō, in der Ära Eishō (1504—1520), Rikyū in der Ära Tenshō (1573—1592), daher Shōō- bzw. Rikyū-Shigaraki genannt, beide sind erdhaft, erstere ist schwarz, dunkel, dickwandig, letztere rötlich und dünnwandig. Das so hochgeschätzte *Shigaraki-yaki* hat, je nach Zeit und Meister, sehr viele Arten, und Verschiedenheiten, bald ist es kastanienbraun, dem *Imbe-yaki* von Bizen ähnlich, bald unter schwachem Feuer gebrannt und mit herausragenden Steinchen oder Sandkörnern, bald teilweise stark gebrannt und weißlich, während ein anderer Teil des Gefäßes schwach gebrannt und rötlich braun ist.

Großen Ruf erlangte in der Ōmi-Keramik auch Zeze, wo der die Teekunst liebende Daimyō Ishikawa in der Ära Kwanei (1624—44) eigens für sich nach den Anweisungen des großen Teemeisters Kōbori Enshū (1579—1647) und z. T. auch Honami Kōgetsu (1557—1637) Tee-Keramik herstellen ließ. Dergleichen kam aber mit dem Tode des Daimyō zu Ende: daher sind die Stücke selten. Seto wahrlich ist der Urstern. Der Begründer Tōjirō, mit vollem Namen Katō Shirōzaemon, wird mit Recht der „Vater der japanischen Töpferei“ genannt. Gefestigt durch Gyōgi, weitergeleitet durch Kibi no Makibi und verwandte Gestalten, klimmt die japanische Töpferkunst auf der Höhe des Mittelalters zu einer solchen Stufe empor, daß sie wie der Anfang japanischer Töpferei überhaupt erscheint. Und charakteristisch genug, geschieht dies in enger Verbindung mit dem Kontinent; Tōjirō wagte die ungeheure Fahrt; er arbeitete, nachdem er zuvor schon fast allerorts japanischer Keramik nachgespürt hatte, Jahre lang in chinesischen Werkstätten. Was Tōjirō nach seiner Rückkehr in Seto begründete, ist derart, daß in der Folge in

Japan Keramik, keramische Waren aller Art *Seto-mono* („Ding aus Seto“) heißen. Jeder irdene Topf, jedes Porzellan ist *Seto-mono* — bis man später, als Karatsu in Westjapan stark hervortrat, auch *Karatsu-mono* („Ding aus Karatsu“) sagte. — Dabei reichte die Töpferei in Seto und Umgegend wohl ziemlich weit zurück. Spuren weisen auf das Jahr 815 oder wenigstens 905. Was Tōjirō vor seiner China-Fahrt in Seto fertigte, war noch nicht das Neue, Große, das er danach schuf: Es war noch lange kein Porzellan. Es war mit den herrlichen Keramiken der neueren Zeit (etwa ab 1600), ihren gesteigerten Formen, blühenden Farben und erstaunlich vollendeten Bildern nicht zu vergleichen. Es gibt abendländische Autoritäten, welche über dies Tōjirō-Geschaffene, das sog. Alt-Seto, kurzerhand hinweggehen (ebenso wie über Alt-Karatsu); Kunst ist ihnen das nicht; „they are entirely devoid of artistic interest. They are rudely formed of earthenware or stoneware, wholly or partially glazed, and when ornamented the design of the crudest description.“ (BOWER). Aber wie kommt es, daß diese Keramikstücke von einem Volke mit so hohem Kunst- und Schönheitsgefühl wie dem japanischen dermaßen geschätzt, ganze Vermögen hingegeben werden, um auch nur ein einziges solches Stück zu besitzen? Diese Alt-Seto-Gefäße mit ihrer kraft- und glanzvollen braunen oder schwarzen oder, seit dem zweiten Meister, gelben Glasur sprachen unmittelbar und stark an. Die Farben, sowohl des oft offengelassenen Scherbens wie auch der Unter- und Überglasur, sind gewissermaßen die Farben der Natur des erwachenden Jahres, von Februar und März, verglichen mit dem vollen Maien- und Sommer-Blütenblust späterer Keramik.

Es sind nicht nur die Materialien und Farben, die diese Frühkraft zeigen, sondern vor allem auch die Formen und Gestalten, die zumal für den japanischen Betrachter und Kenner zur Bewunderung hinreißen. Haben wir schon in dem bereits erwähnten *Engi-shiki* eine Reihe von über zwanzig Formen aufgezeichnet erhalten, welche damals, wenn auch rudimentär, zustande gebracht wurden, so tritt uns jetzt eine wahre Fülle von Formen und Gestalten entgegen. Forscher, die den kontinuierlichen Einfluß besonders zu beachten pflegen, weisen hier auf die Parallelität mit Süd-Sung und Yüan (1127—1392) sowie auf das Seladon der koreanischen Kōrai-Periode (918—1392) hin; viele der Japan-Gefäße jener Zeit stammen regelrecht von dort, oft fällt die Unterscheidung zwischen den improvisierten und einheimisch japanischen Gefäßen äußerst schwer, doch in vielen Fällen erweist sich die japanische Bemeisterung und vollkommene, innere Aneignung des Fremden. Besonders bestaunt wird auch die Vielfalt des verhältnismäßig einfachen Dekors und seiner nach chinesischer Art eingeschnittenen oder in koreanischer Weise eingelegten Muster: Lotus-, Chrysanthemum-Arabesken bzw. Blüten, Päonie, Weide, Föhre, Pflaumenblüte, Fische.

Das in der Ära Kanbun (1661—72) erschienene *Chaki-bengyokushū* allein zählt an *cha-ire* (Tee-Behältnissen) 59 verschiedene Gestaltungen von Alt-Seto auf; sie alle sind unter sich verschieden, haben andere Formen, Variationen des Scherbens der Glasuren und der Zeichnung, und sie haben feststehende Namen, unter denen sie bekannt und dem Sammler hochwert sind.

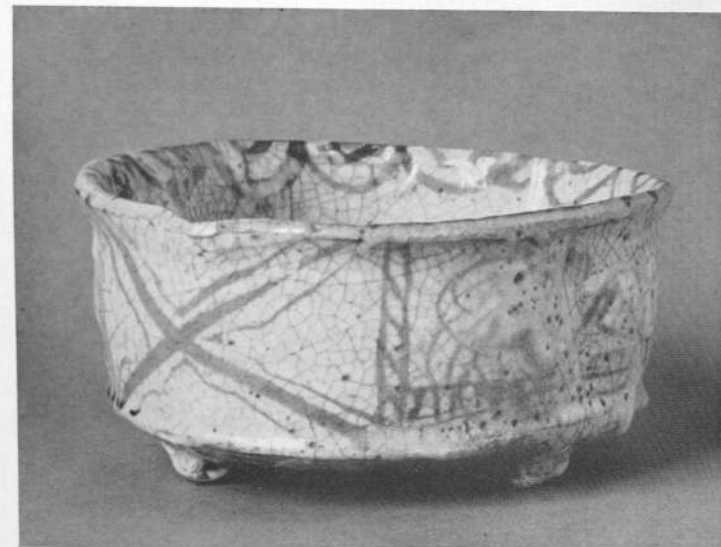


Es handelt sich dabei um die Schöpfungen der vier ersten Seto-Meister, die erste bis vierte Generation, die alle den Namen Tōjirō führen. Und kehrt die gleiche Form bei verschiedenen Meistern auch wieder, so ist doch das einzelne Werk so hoch wie ein Einzelkunstwerk der Plastik geschätzt.

Was ist es, das diesen Ort Seto zu solcher Urstätte der Keramik macht? Wieso bleibt Tōjirō, nachdem er die früheren japanischen Keramikwerkstätten, auch Karatsu, durch- und abgesucht und in kühner Fahrt und jahrelanger China-Arbeit das chinesische Können erworben — gerade in Seto, im Land Owari hängen? Warum entwickelte sich gerade dort die große Manufaktur, die mit den Zeitaltern fort und fort wuchs und noch heute bedeutend ist? — Die Antwort lautet vor allem: der Boden. Nach der Tradition hat Tōjirō, der Ahn, nachdem er schon vor seiner China-Fahrt allerorts gesucht und gelernt hatte, nach seiner Rückkehr unermüdlich an ungezählten Stätten gefahndet, um ein dem chinesischen Material gleiches oder möglichst ähnliches Material aufzutreiben; und hier in Seto fand er es. Andere Gründe wie günstige Verkehrsverbindung, Fürstenschutz mögen ihn mit bestimmt haben, in Seto zu bleiben. Und Generation an Generation wuchs dann sein Stammbaum durch die Jahrhunderte bis in die unmittelbare Gegenwart, und neben Sohn, Enkel und Urenkel sind es gerade die Nachfahren in allerneuester Zeit, die Seto vollends groß und berühmt gemacht haben. Der bedeutendste Grund der großen Seto-Keramik ist freilich der geniale Ahn und Meister selbst. Zwei Ströme von Traditionen bilden sich, die von ihm wissen und erzählen. Der eine sind die Teemeister, und aus dem, was sich über Tōjirō unter ihnen verbreitet, entsteht in der Ära Bunroku (1592—95) der Bericht *Besshō* von Kichibei. Der andere Strom ist, was die Töpfermeister von Seto und Umgegend tradieren; es haben sich da nach den ersten vier Meistern verschiedene Linien gebildet, und jede will den Ahn für sich beanspruchen.

Von der Ära Jōkyō (1684—88) bis hin zu Kwansei (1789—1801) entstehen über ihn zahlreiche Schriften. Bedenkt man, wie unkritisch, unbekümmert einstens oft erzählt worden ist, nimmt es nicht wunder, daß man seinen Stammbaum bis in die Götterzeit, auf den obersten zentralen Gott zurückführt, und weiterhin den Meister aus der nächst dem Tennō-Geschlecht bedeutendsten Familie der Fujiwara sein läßt. Nur zu natürlich ist es, daß Seto später Ahn und Geschlecht als aus dem Lande Owari stammend ansetzte, andererseits war die Verbindung mit Yamato betont, woher Tōjirōs Großvater kam; starke Tradition verbindet besonders seine Mutter als aus dem Geschlechte Taira mit der Hauptstadt-Gegend und läßt Tōjirō auch dort, im Land Yamashiro, geboren sein.

An die reiche, durch Generationen bis in die neueste Zeit fortgesetzte, in Seto heimische Owari-Keramik schließt sich die sog. Shino-Keramik an, genannt nach dem Tee-Meister Shino Sōshin (gest. 1480) und die nahverwandte Oribe-Keramik, genannt nach Furuta Oribe (1544—1615). Hier werden die verschiedensten neuen Techniken entwickelt, die zu jener uns hernach in Arita-, Nabeshima-, Satsuma-Keramik so wunderbar entgegnetretenden Stufe führen, da die Malerei in ihrer ganzen Macht und Fülle in die Keramik einströmt. Jedem Freund japanischer Keramik sind jene Stücke, oft nur



*Shino-yaki (Vgl. S. 78)*

Scherben, gar wohl bekannt, die meist ein auf milchig-weißem Grunde tusch-skizzenartiges „Bild“ (jap. e) schmückt. E-Oribe, E-Shino, E-Zeto und dann aus dem westlichen Karatsu, zu dem das neu chronologisch von Seto aus der Weg führt: E-Karatsu.

In Kyūshū entwickelt sich im Laufe der Zeiten jene japanische Keramik, die weit über alles, auch über Seto, ging, und die in vielfältigen herrlichen Variierungen dem Abendlande als die japanische Keramik bekannt ist und von ihm bewundert wird. — Die herrschende und auch von abendländischen Autoritäten gegebene Auffassung ist, daß diese neuere Keramik dem Korea-Siegeszug von Toyotomi Hideyoshi 1592 ihre Entstehung und ihren Aufschwung verdankt. Wie berichtet wird, gebot Hideyoshi, der große Einiger Japans, aus bauerlicher Herkunft, mit praktischem Blick begabt, allen Vasallen und Heerführern, aus Korea Töpfer-Experten und Material nach Japan mitzunehmen. Und so kam es, wie es heißt, zu dem großen Aufschwung, zu der sogar Seto überragenden Keramik.

Man blicke nun aber einmal auf die Karte. In dem nordwärts gerichteten Teil ist die einzige eigentliche Stadt: Karatsu im Lande Hizen — *Kara*, im Japanischen Bezeichnung für China, geschrieben mit dem Zeichen Tang (also China der Tang-Dynastie), *tsu* „Föhrde“, wo die Schiffe anlaufen und sich scharen. Dies also war der große Hafen, zu dem alles vom großen Festlande herüberströmte, und von dem aus die Schiffe auch ausfuhren. Alt-Karatsu steht Alt-Seto eigentümlich nahe — uralte Keramik-Traditionen haften auch hier, sie gehen fort durch die Zeiten, und so kam es, daß in diesem West-Japan-Teil Keramik kurzweg *Karatsu-mono* („Karatsu-Ding“) genannt wurde. Remineszenzen ältester Kontinent-Fahrten weben um Karatsu; von hier fuhr Jingū Kōgo, die Eroberin Koreas, aus, begleitet von ihrem Kanzler und Hauptbeistand, Takeuchi no Sukune. Sie hatte demselben Weisung gegeben, von jedem der drei koreanischen Kan-Reiche, gegen welche die Unternehmung gerichtet war, je einen Prinzen als Geisel mitzunehmen. Takeuchi siedelte sie in Sashi (heute Präfektur Saga, Higashi-Matsuura-gun) an, was sich dort in Lokalnamen erhielt. So kehrt der Name des Prinzen aus dem Reich Kōrai in dem Dorfnamen Kōju Kanja wieder. Dieser Prinz betätigte sich in Keramik, es entstand eine Töpferei mit einem Brennofen, der als Kōjirō-Ofen bekannt war. Das namhafte Töpfergeschlecht Nakasato von Karatsu setzte bis auf den heutigen Tag des Prinzen Stammbaum fort. So gewann hier Keramik festen Boden.

Wie Owari-Seto war Karatsu früh eine Stätte der Sue-Produktion. Lange blieb es hinter Seto zurück; erst spät, gegen Ende des japanischen Mittelalters, entwickelte es Glasur-Keramik, und zwar in gewisser Verbindung mit dem Festland, zunächst mit Korea, dann mit China.

Karatsu nahm von allem Anfang an die von Korea herkommenden Ströme auf, die frühen unter Jingō und endlich auch den großen Impuls der Korea-Expedition Hideyoshi's. Die weitere Folge war, daß die Karatsu-Keramik bis in die neueste Zeit gern und wie nirgendwo sonst in Japan einen der Korea-Keramik verwandten Charakter besitzt. Dieser besteht nicht in dem Zarten



und gleichsam Schwebend-Gelösten des Japanischen, nicht in dem Monumentalen, Festland-Großen des Chinesischen, hier herrscht ein anderes Gesetz der Maße, streng und herb und doch mit Zügen von Zierlichkeit und Flinkheit. — Die koreanischen Meister, die man mit herüber brachte, schufen zunächst koreanisch weiter, sie verwendeten koreanisches Material, alles und jedes war koreanisch, *hi-bakari* „nur das Feuer“ (zum Brennen) nicht, weswegen diese japanischen Keramikstücke kurzweg als *hibakari* bezeichnet wurden und von Korea-Keramik kaum zu unterscheiden sind.

Daß Karatsu trotz der maritimen Auslandsverbindung doch so lange hinter Seto, Shino und Oribe zurückblieb, hat seinen Grund darin, daß sich die Kultur in hohem Maße auf die Hauptstadt konzentrierte und die Nachfrage nach dem für den Teekult unentbehrlichen Teegefäßen vom nahen Seto her am besten entsprochen werden konnte. Der Vorzug von Karatsu lag dem gegenüber aber bald darin, daß es gegenüber dem dort gebräuchlichen *iria-gama*, einer Art Einzel-Brennofen, vom Kontinent herüber die große Neuerung des viele Ofen aneinanderreihenden *nobori-gama* übernahm, sowie das Feuermaterial rationalisierte und dadurch die Produktion zu erhöhen vermochte. Dazu kam, daß man das „Bild“ immer mehr pflegte und Karatsu allerneueste Ideen aus China und Korea viel direkter als Seto anbieten konnte. Dank des starken japanischen Schiffsverkehrs nach Südostasien und Indonesien stellten sich auch von dort Motive ein. Und bald kam man mit den wie aus einer anderen Welt herabgestiegenen Barbaren des Westens in Kontakt und stellte sie in all ihrer unerhörten Fremdheit samt ihrer Schrift, ihren Geräten auf kostbaren Platten und Schüsseln keramisch zur Schau. Karatsu und mit ihm Kyūshū übernahm hierbei die Führung.

Es entwickelte sich im Land Hizen, zunächst um die Stadt Karatsu herum, dann, durch die Fundstätten des Materials bedingt in Ringen ausgreifend, weiter und weiter südwärts gehend, die Keramik-Produktion in solcher Fülle, daß man sagen konnte, es habe in jenem nördlichen Teil von Kyūshū bald keinen Ort mehr ohne Keramik-Manufaktur gegeben. Eine Spezialkarte der Gegend zeigt über 180 namhafte Keramikplätze. Insbesondere aber trat bald der verhältnismäßig kleine Ort Arita hervor, und dies vor allem durch die Bemühungen und die Protektion des dort residierenden Geschlechtes Nabeshima, welche für ihren Hof zum Zweck fürstlicher Geschenke eine exklusive, schönheitshohe Keramik pflegten, damit aber auch zur Hebung der Finanzen die Erzeugung von Ausfuhrware förderten. Politische Konstellationen brachten es mit sich, daß Karatsu unter Daimyō-Wechsel litt, während die Nabeshima in Arita weiter herrschten.

Und wie es oft geschieht, den Namen übernimmt am Ende ein Ort, der gar nicht der eigentlich produktiv Schaffende ist. Imari, Hafen und Bucht, südwestwärts gerichtet, gewann bei dem wechselnden Verkehr mit China, vor allem mit dem südlichen China, an Bedeutung. Karatsu und Koreafahrt hingegen traten zurück. Imari wurde Versandort, die Imari-Leute besorgten das Geschäft. Wer immer im Land Hizen Keramik produzierte, brachte seine Sachen, meist zu bestimmten Zeiten, nach Imari. Dort war der große Markt, dort wurde gekauft, verkauft und verschickt. Und so bedeutungsvoll wurde

dieser Markt, daß man nach ihm, vor allem im Auslande, die produzierten Waren benannte. Denn die Beziehungen gingen von Imari aus nicht nur überall hin ins japanische Inland und nach China, sondern ebenso nach Indonesien, den Philippinen und, durch die in Formosa eindringenden Weißen, bald genug nach Europa.

Der außerordentliche Aufschwung und die einzigartige Bedeutung Arita's gründeten nicht zuletzt darin, daß hier zu einer Zeit, da Europa Porzellan noch nicht kannte, das erste japanische Porzellan gewonnen wurde, und daß von hier aus Ströme von Porzellan ins Ausland gingen. Alte Tradition spricht davon, daß Shonzui, auch Gorō-dayu genannt, die Fahrt nach China unternommen, dort die Herstellung von Porzellan erlernt und hierauf dessen Produktion in Hizen begonnen habe.

Doch bleibt hier manches noch zu untersuchen. Einige Forscher halten Shonzui für einen Chinesen der Ming-Zeit, der Gorō unterwiesen hat. — Die entscheidende Tat geschah jedenfalls durch Risampeï (gest. 1652); er entdeckte bei Arita das nötige Material, und er war es, der erstmals in der Ära Kwan'ei (1624—44) das weiße Porzellan herstellte. Damals wimmelte es in Arita und Umgegend von Glückssuchern, Rōnin (Umherschweifenden)-„Keramikern“. Von nah und fern, besonders von Ōsaka kamen sie, bauten Brennöfen, schlugen Holz, verbrauchten Material. Solchen „Keramikern“ wurde im Jahre 1634 durch ein strenges „Keramik-Regulativ“ des Daimyō das Handwerk gelegt, und nur einem Stamm von Korea-Experten wurde Keramik gestattet, sowie einigen wenigen anderen, welche nachweislich schon lange damit redlich befaßt waren. Risampeï erhielt die Aufsicht darüber. Es waren insgesamt 130 Töpfer-Häuser.

Höhe und Vollendung erlangt diese Keramik durch Sakaida Kakiemon (1596—1666), den ersten dieses Namens. Durch Takahara Gorōshichi, einen über Shii-no-mine nach Nangawara gekommenen Ōsaka-Rōnin, lernte Kakiemon zuerst die Vervollkommnung des Porzellans und jener war es auch, durch den die offizielle Manufaktur des Nabeshima-Daimyats in Ōkōchi bei Arita den Anfang nahm. In den Kwanbun-Jahren (1661—73) geschah dann deren Verlegung nach Nangawara-yama zu Kakiemon's Manufaktur; in der Empō-Ära (1673—81) wurde sie nach Ōkōchi zurückverlegt. Gorōshichi war Christ, fiel in Ungnade, entwich nach Chikuzen. Kakiemon bemühte sich, durch Verbindung mit Tōshima Tokueimon weiter, einen Keramik-Händler, welcher ihm mitteilte, was er von dem nach Nagasaki gekommenen Chinesen Chou Chen-kuan vernommen hatte. Es handelte sich dabei vor allem um das bis dahin nur unvollkommen bekannte Geheimnis des Schmelzdekors. Kakiemon versuchte in dieser Weise zu produzieren, es mißlang ihm jedoch, und so machte er sich an jenen Chinesen selbst heran und suchte diesen zu voller Mitteilung zu bewegen. Der Chinesen aber gab das Letzte seines Geheimverfahrens nicht preis. Kakiemon verband sich nun mit dem in Keramik-Techniken wohlbewanderten Gosu Gombei und erreichte, nach immer neuen Experimenten das sog. *aka-e* „Rot-Bild“ (Figuren, Muster in Rot) und später den Gold und Silber verwendeten sog. Brokatstil. — Die Farben waren anfangs nur Rot, Grün und mattes Unterglasur-Blau.

Das später so genannte *Nabeshima-yaki* beschränkt sich grundsätzlich auf die drei Farben Rot, Grün, Gelb, nur selten tritt Violett und Schwarz hinzu. Die Auslandsware ist reich, ja überreich dekoriert. Die Pracht der Tsing-Dynastie-Keramik erwies sich in der Folge von starkem Einfluß; doch war das für den einheimischen Markt bestimmte Porzellan immer frei von Überladenheit. Das vom chinesischen Schönheitsempfinden geforderte Weiß des Bildes, das Unendliche, Freie des Raumes blieb auch dann, wenn die Kunst des Dekors über die spärlichen Zeichnungen der Anfangszeit weit fortgeschritten und das Porzellan Hausgebrauchsware der mittleren und höheren Gesellschaftsschichten in Japan geworden war.

Das aus der offiziellen fürstlichen Manufaktur hervorgehende sog. *Nabeshima-yaki* bzw. das Farben-Nabeshima (*iro-Nabeshima*) ist höchste plastische Kunst, einzig für Fürsten und höchste Herrschaften bestimmt, weshalb auch diese Manufaktur den Name *Ōdōgu-yama* („Berg der erlauchten Dinge“) führte. Alles war hier mit äußerster Sorgfalt und Sachlichkeit geschaffen, werkgerecht, meisterlich, wurde in den verschiedenen Stadien der Herstellung und Dekoration immer wieder geprüft, doch wirkte es bei alledem doch nicht starr oder unlebendig. Die ganze japanische Empfindungskraft für Schönheit, *Grazie*, *yūgen* gibt sich hier kund. Das *chōwa* daran, ein Wort, das gewöhnlich mit dem heute flach gewordenen Wort „Harmonie“ übersetzt wird, die wundervolle Abstimmung von Material, Brand, Größe, Farbe aufeinander wird besonders bewundert. Es ist fürstliche Repräsentation im höchsten Sinne. Und bei aller Werksachlichkeit überträgt sich nun hier in diese Keramik die Mannigfaltigkeit und Größe der ostasiatischen, speziell der japanischen Malerei. Man muß sie schauen, Bild an Bild, mit Worten ist hier nichts getan. Dabei herrscht gerade bei dieser Nabeshima-Keramik eine durchaus eigenständige Malerei: man hält sich fern von den so oft schablonenhaften „Berg-Wasser-Pavillon“-Landschaften. Man bevorzugt Bilder unmittelbar der Natur, Tiere, Blumen. Man zieht lebende bedeutende Meister, und hier vor allem die der Kano-Richtung, zum Schaffen heran. Kakiemon-Schöpfungen sind Kleinodien der Welt-Keramik. Dabei mag man auch in Rechenschaft bringen, daß auch die Kunst sich verwandelt, Zeiten und Stile metamorphisieren, und so erleben wir mit den dem ersten Kakiemon nachfolgenden Meistern, die alle sich Kakiemon nennen, Wandlungen, daß sich bis in unser Jahrhundert Epoche für Epoche daran erkennen läßt.

Von dem Korea-Siegesfeldzug Hideyoshi's rückkehrend, brachte Shimazu Yoshihiro, der Daimyō von Satsuma, auf Hideyoshi's Anweisung 22 Töpferfamilien, insgesamt 84 Personen, von Korea mit. Einige von ihnen starben und es blieben 17 Familien, welche der Daimyō hier und dorthin in seinen beiden Landen, Satsuma und Ōsumi, plazierte.

Das alte ursprüngliche *Satsuma-yaki* ist wohl wesentlich anders, als wir es uns gewöhnlich denken. Es sind die von dem japanischen Tee- und Zen-Freund so sehr geschätzten schweren *cha-ki* (Teegefäße, *cha-wan*, *cha-ire*). Sie übertreffen die von Alt-Bizen und selbst Alt-Seto; als Farben herrschen Schwarz und Braun (*amegusuri*) vor. Daneben, schon frühe, hartgebrannte, dick-glasierte Blumenvasen, Schalen, vor allem mit der eigentümlichen



*Arita-yaki (Vgl. S. 81)*



*jakatsu*, d. i. Schlangenhaut-Glasur mit Einsprengungen einer milchig-weißen Glasur, sodann in *taihaku-yaki* („dick-weiß-Brand“), auch *haku-kōrai* („Weiß-Koreanisch“), ein eigenartig mattes Weiß der Glasur; aber auch Tee-Tassen, und *kōro* (Weihrauch-Gefäße) von derber, einfacher Art. Wie in Karatsu, ist auch hier in Satsuma, was diese koreanischen Töpfer in Japan schaffen und lehren, durchaus koreanische Keramik, und zwar Mishima-Keramik der koreanischen Yi-Dynastie; Paste, Glasur, Brennweise alles ist koreanisch; nur das Feuer (*hi-bakari*) ist inländisch japanisch. Vom Rein-Koreanischen sind diese Erzeugnisse kaum zu scheiden; doch der Blick des Kenners gewahrt, eigentümlich genug, Charakter und Ausdruck eben dieser speziellen Zeit.

Es ist eine ungeheure, in hohen Wogen gehende Zeit. Oda Nobunaga (1534—1582) hat in unzähligen Schlachten und Siegen das in Teilherrschaften zersplitterte Japan zu einen begonnen. Als er von seinem Untergebenen Akechi Mitsuhide im Honnōji-Tempel in Kyōto getötet wird, greift Nobunaga's treuer Vasall Toyotomi Hideyoshi ein und setzt das große Werk der Einung fort.

Höchst eigentümlich verbindet sich unter Ieyoshi Reich und Reichsgeschehen mit Keramik, mit Kunst und jeglichem Schönheitsschaffen. Auch Satsuma, dieses Edo am fernsten gelegene Land kann sich der Tokugawa-Kontrolle nicht entziehen, jede kriegerische oder politische Opposition wäre von vornherein zum Scheitern verurteilt; der Satsuma-Daimyō muß den Unpolitischen spielen. Und siehe, da kam die Keramik gerade recht. Betrachtet man Leben und Wirken des Satsuma-Daimyō, des ersten wie das des Sohnes, Enkels, wie überhaupt seiner Nachfahren, so könnte man auf den Gedanken kommen, der Daimyō habe kein dringenderes wichtigeres Geschäft gehabt als die Keramik. Jede Tasse, jede Schale, jedes wesentliche Stück, das in seinem Lande angefertigt wird, geht durch seine Hände, sein Urteil; daher rühren die heute so kostbaren, seltenen *go-han-te*-Teetassen („Tassen der erlaucht persönlichen Urteils-Produktion“). Die Manufaktur befindet sich unmittelbar bei dem Daimyō-Sitz; verlegt der Herr Burg und Schloß, wird alsbald am neuen Ort eine neue Manufaktur eröffnet, die alte, vordem mächtig aufgeblühte, verfällt womöglich. Das vielleicht Eigenartigste dabei ist, wie sich all das dem Charakter des Daimyō bzw. der speziellen Zeitperiode angleicht. Es ist, führt ONISHI aus, zweite Frühperiode nach jener ersten vordem gekennzeichneten „Friede“ geworden; das Kriegerische, Drangvolle, das Ausland- und Ferne-Streben wogt ab; Zarteres, Milderes kommt nach und nach hervor; die Gefäße werden dünnwandiger, die Glasuren leichter. Die Schöpfungen von Tateno's Kanyu, von Yabei, Tahara Jirōzaemon trennen sich deutlich von dem Koreanischen. In der dritten Frühperiode tritt mit *kawanabe-yaki* Yaichirō's deutlich das Echt-Japanische, das sich in sich selbst gefunden, zutage. — Und es setzt nun im folgenden gerade auch von Daimyō-Seite ein Streben ohnegleichen ein, die Keramik aufs Höchste zu erhöhen, alle anderen zu übertreffen.

Tosa hingegen auf der Insel Shikoku, hinter steilem Bergwall, südwärts auf die See blickend, stark, trotzig und eigenbewußt, hat die Kunst und so auch die Keramik erst spät und dann nur schwach entwickelt. Tosa wie ganz

Shikoku, wo die vielfältigen direkten Kontakte zum Kontinent Kyūshū fehlten, kann sich in seinem Schönheitsschaffen nicht im entferntesten mit Satsuma messen. Odo bei Kōchi, dem Daimyō-Sitz, hat erst durch Nonomura Ninsei's Schüler Shōhaku begonnen. Er war von dem Daimyō Yamanouchi Tadayoshi gerufen worden. 1822 erfolgte die Verlegung nach Nosayama südlich des Schlosses.

Die Frühperiode in Kyūshū ist zunächst besonders mit dem Schaffen der Manufaktur Chōsa (Ahiru-gun, Land Ōsumi) verknüpft, wohin der Daimyō Yoshihiro im Jahre 1598 seinen Schloßsitz verlegt und die Errichtung einer Manufaktur befohlen hatte. Die Produktion wird vor allem von dem Koreaner Kinkai und den Seinen bestimmt. Er gewann höchstes Lob des Shōgun, der ihm den Namen Hashiyama verleiht und ihn nach Owari-Seto und Kyōto reisen läßt, woselbst Kinkai etwa fünf Jahre verbringt, freilich ohne daß dies die Art der Produktion beeinflußt hätte. 1607 wurde Schloßsitz wie Manufaktur nach Kajiki (im selben Bezirk) verlegt und Chōsa verfiel. 1611 zog sich Yoshihiro ins Privatleben zurück, die Manufaktur befand sich seitdem in Osato. In Kajiki wie in Osato entstanden unter Kinkai die *gohante*-Werke (s. o.). Ihn unterstützte vor allem Hōchin, der ebenfalls die Gunst des Shōguns erlangte. 1619 starb Yoshihiro, 85 (84) Jahre alt. Nach seinem letzten Willen befahl Iehisa, sein Sohn und Nachfolger, die Umsiedlung nach Tateno. Kinkai mit seinen drei Söhnen gehorcht, und Kajiki und Osato, die beide Daimyō-Manufakturen sind, verfallen. Doch entstanden in und bei dem Ort Kajiki Manufakturen des Volkes. 1631 ließ Iehisa's Sohn durch den 2. Sohn Hōchin's namens Kouemon dort eine Brennerei legen und verlieh ihm den Namen Yamamoto, wonach auch das Werk und seine Keramik bezeichnet wird. Eine Zeitlang war es Daimyō-Manufaktur, wurde infolge schlechten Materials und ausbleibender Fürstengunst aber bald Volksmanufaktur mit Alltagsproduktion. Wesentlich bedeutender ist hier ein anderes Volkswerk unter Kouemon's Sohn Wan(u)eimon, der 1664 nach Takasaki (Kajiki) übersiedelt, dort nur unzureichendes Material vorfindet, dann aber in der Nähe, in Oyamada, gutes Material entdeckt, und da die weiße Farbe für den Fürsten vorbehalten ist, Schwarz und Rotbraun brennt, sog. Drachentor-Amt-Keramik *ryūmonji-yaki* (auch *tatsumonji*, *dachimoji*, *Waneimon*-, heute *Oyamada-yaki*). Es ist dann besonders Wanueimon's Schüler Kawahara Jūsaeimon Taneyoshi, genannt Hōkō, der alle japanischen Lande und deren Manufakturen besuchte und durchforschte und nach seiner Rückkehr das sog. *samehada-yaki* schuf, in Kajiki die Miroku-Manufaktur gründete und daselbst Porzellan herstellte. Er ist einer der größten Förderer der Satsuma-Keramik, unermüdlich unterstützt von seinem gleichfalls bedeutenden Sohn Tanehara genannt Kiyusai. — Auch hier sei über dem Meister nicht der Daimyō vergessen. Denn dieser war es, welcher Hōkō, der schon 12 Jahre lang in Tateno gründlich gearbeitet hatte, mit reichlichen Mitteln versehen nach dem berühmten Keramik-Land Hizen schickte. Nun setzte ein Wettstreit ohnegleichen mit Hizens großen Stätten Arita, Imari und Meistern wie Kakiemon ein. Zur Vervollkommenheit der Kunst trägt Hōkō's Reise nach Owari-Seto bei, und vor allem nach Kyōtō, Ise und wieder nach Kyōtō, wo er alles aufnimmt an „Residenz-Keramik“, an *Raku-yaki* und *Kyō-yaki*.

Und hier gelangen wir zu einer Persönlichkeit von überragender Bedeutung für die Satsuma-Entwicklung: Ninsei, der Hōkō und mit ihm Satsuma in sich aufnimmt. Wie die Geschichte japanischer Malerei große, in sich ruhende Meister zeigt, Sesshū, Sesson und wie sie alle heißen, so begegnet uns hier, in Nonomura Ninsei der große individuelle Keramiker. Es beginnt mit ihm, so könnte man sagen, die Reihe der Meister moderner Zeit. Es setzt sich von Ninsei an die Keramik gleichsam nicht mehr nach Orten und Landschaften benannt fort, sondern individuellen Meistern.

In einer gewissen Verbindung mit diesem Geschehen steht wohl auch der in Satsuma-Keramik dann häufige Brokatstil; darüber, wer denselben schuf, bestehen mehrere Versionen. Kakiemon, Ninsei, Kinkōzan Sōbei, auch der als Netsuke-Meister von uns genannte Ninnami Dōhachi werden als Begründer genannt; Kimura Tange soll die Bildmalerei auf den Gefäßen begonnen haben. Der Satsuma-Porzellan-Traditions-Bericht (*Satsuma-tojiki-dentō-shi*) berichtet, daß Arimura Wanueimon in der Ära Keian (1648—52) die Omuro-Manufakturen in Kyōto besucht und, deren Technik übermittelnd, die Bildkeramik in Satsuma begründet habe.

Wiewohl uns jetzt unsere Betrachtung, durch Ninsei gewiesen, zur Hauptstadt-Mitte und deren großen Meistern führen sollte, wenden wir uns, für einen Augenblick, vom tiefen Süden und seiner strahlenden Schönheit, gewissermaßen seinem Gegenpol, dem Norden zu. Dort ist von Keramik erst sehr spät, von höherer Keramik so gut wie nichts zu finden. Es liegen dort östlich die Dewa- oder U-Lande (Uzen), westlich die Ō-(Mutsu)- oder Riku-Lande (Rikuzen, Riku-chū, Riku-oku); sie sind die längste Zeit bar edlerer Keramik. Gehen wir dann weiter an der Ostseite der Küste südwärts, so finden wir zwar in den Landen Iwaki, Iwashiro, Hitachi gewisse Hofkeramik aufblühen, die aber nicht auf den Markt darf. In Iwaki gibt es das nicht unbedeutende *Soma-yaki* eines Ninsei-Schülers, in Hitachi die Mito-Daimyō-Keramik; in Iwashiro sehen wir allerlei Bemühungen; doch alles bleibt in gewisser Beschränkung. Gehen wir nun zur westlichen Küste hinüber durch Shimotsuke und das gebirgige Kōzuke, so ist es mit der Töpferei zumal in Kōzuke höchst dürftig bestellt. Wenden wir uns nun der Westküste Echi (Echigo, Etchū, Echizen) zu, so beginnt etwa im hinteren Echi-Land künstlerische Keramik erst spät im 19. Jahrhundert. Beim mittleren oder gar vorderen Echi-Land allerdings gelangen wir mehr und mehr in größere Kultur- und Siedlungsnähe, und schreiten wir über das Vorderen Echi-Land hinaus in das in frühen Zeiten (820) von ihm abgetrennte Land, so begegnen wir hier dem strahlenden „Nordstern“, einer Keramik erster Größe: *Kutani*. Zwar sind wir hier den Landen Tamba, Ōmi und dem Zentrum Kyōto bedeutend näher gerückt, doch immer noch durch Alpen und wilde Wälder getrennt. Ein rauheres Klima herrscht als im weichen Süden; die See ist wild und oft stürmisch; das Leben fordert Mut, Straffheit, Wucht. Und dies teilt sich auch der Keramik mit, ihren Farben und ihrer Form. Es sind die hochedlen Herren des altberühmten, auf den großen Sugawara Michizane (847—903) zurückgehenden Geschlechtes der Maeda, Daimyō von Kaga, kampferprobt in ungezählten Schlachten, kühn im Streben, welche diese Keramik als die ihre fördern, durch ihren Willen und Charakter mitbestimmen.

Die Kutani-Keramik entstand verhältnismäßig spät. Nach einer Theorie liegen im Kreis Enuma (Land Kaga, heutige Präfektur Ishikawa) bei Taishōji und Matsuyama „neun Täler“ Kutani, und es seien von dort her Name und Produktion gekommen. Doch trifft dieses schwerlich zu. Richtiger ist wohl, daß der in der Nähe des Dorfes Nishitani gelegene Weiler Kutani Mittelpunkt der Keramik-Erzeugung wurde, und die Städtchen (*machi*) Taishōji, Yamanaka, Yamashiro und (vom Nomi-gun) Komatsu, Teraino und das Dorf Awafu dann bald mitproduzierten. Wann immer auch die Anfänge gewesen sein mögen, bis einschließlich der Ära Keichō (1596—1614) handelte es sich um einfachste Töpfereien (*su-yaki*). Zu edlerer Keramik kam es erst, als des Daimyō Maeda Toshitune's 3. Sohn namens Toshiharu in Taishōji ein Zweigdaimyat innehatte und durch seinen Vasallen Tamura Gonzaemon und Gotō Saijirō in dem Gebiet von Suisaka und Kutani Manufakturen eröffnen ließ.

Diese frühen Erzeugnisse hatten einige Ähnlichkeit mit dem früheren Owari-Seto. Die Ära Manji (1658—1661) brachte einen großen Schritt vorwärts. Zwar starb der so Keramik-begeisterte Daimyō Toshitsune im Jahre 1658 und drei Jahre danach sein Sohn Toshiharu, aber dessen Sohn und Nachfolger Toshiaki setzte mit neuen Energien das Werk seiner Vorfahren fort. Im fernen Arita hatte man ganz neue Verfahren entdeckt, die Produktion blühte dort mächtiger, und so schickte er denn Saijirō's Sohn Sadakiyo nach Arita, die Geheimnisse zu erkunden. Dieser fand aber nicht leicht Zutritt. Er versuchte es auf alle nur mögliche Weise, arbeitete hart und lange als „Sklave“ und kam doch nicht voran. Da stromerte er noch einmal weiter südwärts bis hin nach Nagasaki. Dort hatte er etwas Glück: nach Zusammenbruch der Ming-Dynastie waren von China Keramik-Meister nach Japan gekommen, und diese nahm er (in der Ära Kwambun 1661—1672) und mit ihnen die selbst wohl z. T. heute noch unbekannten Ming-Verfahren.

Hauptsächlich in Kutani selbst ließ man diese Ming-Meister wirken, auch erstmals hier Porzellan schaffen. Dies ist vermutlich der eigentliche Anfang des Kutani.

In der folgenden Ära Empō kam der bedeutende Kyōto-Maler und Meister der Kano-Richtung Kusumi Morikage nach Kutani. Mit durch ihn entwickelte sich eine Keramik mit Überglasur von kräftigem Grün, leichtem Violett und lebhaftem „lautem“ Gelb — eine Keramik eigener Pracht und Stärke, deren Ruhm sich weithin verbreitete und deren vornehmste Erzeugnisse dem Tokugawa-Shōgun Tsunayoshi (regierte 1680—1709) dargebracht wurden. Das ist das sog. Alt-Kutani (*Ko-Kutani*). — Dann ergab sich, merkwürdig genug, eine über hundertjährige Pause: die Politik mischte sich ins Spiel. Wie wir bei Satsuma und anderen sahen, hat die Keramik, diese fürstliche Liebhaberei und repräsentative Glanzzerweisung, irgendwie mit der Politik zu tun; der Shōgun liebte es nicht, wenn einer der Daimyō allzu mächtig und bedeutend erschien und sei dies auch nur in „kulturellem“ Sinn. Die Geschichte ist in jener Epoche, wie auch zeitweise in Europa, ein Spiel der Fürsten. Das allzuschöne machtvoll-prächtige Porzellan des kühnen, immer kraftvoll strebenden Maeda-Daimyō im Norden erregte in der Ära Genroku

(1688—1702) — zumal bei den ständigen Verdächtigungen von Seiten des Kyūshū-fernen, auf dem Gebiet der Keramik konkurrierenden Nabeshima — soviel Unbehagen und Argwohn des Tokugawa-Shōguns, daß man sich in Kutani und Umgegend klüglich von solch herrlicher Keramik-Erzeugung zurückzog und sie nach Toshiaki's Tod eingehen ließ; nur noch sehr einfache Gefäße für die Teezeremonie brannte man in der Oki-Manufaktur weiter. Tagesgebrauchsware, auch fürstliche, ließ man fernher von Hizen schaffen. Darauf folgten freilich, wenn auch spät, wieder andere Zeiten. Politische und andere Spannungen lösen sich; sie darzulegen würde zu weit führen. Eine „mittlere Wiederaufrischung“ (*chūko*), nach dem tiefen Sturze erfolgte. Und man mag sagen: nun erscheint das „eigentliche“, uns so wohlbekannte charakteristische Kutani, etwas Neues, wenn auch auf dem Alten basierend, und es wuchs in immer breiterer Flut. Durch Neuentwicklungen in Owari und in der Hauptstadt Kyōto wurde in Ära Bunkwa (1804—1818) auch der Daimyō zu neuem Keramik-Streben erweckt; durch Vermittlung des bejahrten Kenners Junzō gelang es ihm, einen der drei großen Hauptstadt-Meister der Zeit, von denen noch ausführlich die Rede sein soll, nämlich Mokubei ins nördlich ferne Kaga zu bitten. Dieser eröffnete in Kasuga-yama eine Porzellan-Manufaktur. Er kehrt zwar nach etwas über einem Jahr nach Kyōto zurück; die Verheißungen, die man ihm machte, die Erwartungen eines großen und freien Wirkungsfeldes, erfüllten sich nicht; die provinzielle Enge scheint ihn gehemmt zu haben; vielleicht war es jedoch der Mangel an rechtem Material oder an technischen Möglichkeiten. Die Berichte zeigen ihn suchend, mit verschiedensten Erden des Daimyats experimentierend; außerdem ließ er aus den verschiedensten Orten der drei Bezirke Nomi, Ishikawa, Kawakitsu des Daimyats Material herbei schaffen. Das Material jedoch, auf dem in der Folgezeit die Kutani-Keramik im weiteren Sinne gründet, wurde von Mokubei's Schüler, Honda Sadayoshi, der nach Mokubei's Weggang in Kaga zurückgeblieben war, und im Jahre 1811 die blühende Wakasuki-Manufaktur gründete, aufgefunden und zwar in dem „kleinen Hügel“ (*Kowo*), Rokubei-yama bei dem Weiler Hanasaka, Dorf Kaneno, Nomi-gun.

Die Entwicklung dieser Keramik griff weiter und weiter. Unter den 1819 verstorbenen Honda-Schülern erfolgte im Jahre 1824, mit Hilfe des bejahrten erfahrenen Keramikers Yoshidaya Den(u)eimon, die „Wiederaufrichtung“ (*chūko*) der Kutani-Manufaktur. Da aber deren Lage am Berge nicht ungefährlich war, im Winter hoher Schnee den Weg versperrte, siedelte sie 1826 nach dem Dorf Yamashiro um, es wurde dort die sog. Yoshidaya-Manufaktur gegründet, deren Erzeugnisse sich dem Alt-Kutani würdig anreihen. Ort an Ort schuf nun mit Keramik: 1830 Ono, 1832 das Städtchen Komatsu, 1834 die Miyamotoya-Manufaktur bis schließlich fast jeder Ort seine Keramikbrennerei besaß. Das Zentrum wurde bei zunehmender Mengenproduktion Kanazawa, die Provinz-Hauptstadt. Um sie herum lagerten die zahlreichen Keramik-Orte und -Betriebe.

Wir müssen hier davon absehen, für den Sammler oder Spezialisten alle die hier entstehenden Manufakturen aufzuzählen, ihre verschiedenen Keramikern zu kennzeichnen, ihre Schöpfer zu nennen usw. — 48 namhafte Kutani-Keramiker führt Matsumoto auf; 171 Stempel und Kennmarken bildet er ab.



Schon das Kutani der ersten Hauptperiode scheidet sich, nach ONISHI, in 14 Hauptarten.

Ins Detail zu gehen ist hier nicht unser Anliegen. Was wir wollen, ist das große „Bild“. Man sehe die Kraft und Fülle des Geschaffenen, die männlich kraftvollen Glasuren, dieses unerhörte, unverkennbare Kutani-Rot (*aka*), dieses Blaugrün (*ao*), das kompakte Gelb, die mächtig durchgeführten Gestalten und Malereien, die für Kutani typischen Ausgestaltungen der Umrandungen! Zwar variiert auch die Kutani-Keramik beträchtlich. Mancher Schale oder Platte Dekor und Figur sind mit haarfeinem Pinsel gemalt und erinnern an das frühe Karatsu oder Oribe; aber doch geht auch durch dieses etwas Starkes, Rauhes, um nicht zu sagen Sprödes, fern aller Zier der Satsuma- und Nabeshi-Keramik. Vieles, was der Laie heute als echtes Kutani erwirbt — herrliche farbenprächtige Reisschalen und Tassen oder riesige, wunderbar mit Gestalten-Dekor ausgemalte Platten — ist durchaus nicht das, was der Kenner als eigentliches Kutani wertet, sondern Export — wenn nicht gar Mengenware. Doch auch da lebt in der Stärke und dem Zusammenklang dieser Farben wie in der Festigkeit des Tons noch immer deutlich etwas von jenem, auf das wir zuerst hinwiesen. Vor allem ist es das *Aka-Kutani* und das *Ao-Kutani*, die den Ruhm und Charakter Kutani's kündeten. Jenes ist zwar schon mit Saijirō erstmals da und setzt sich trotz mancher Unvollkommenheiten über Ono und Miyamoto fort, es erreicht aber seine eigentliche Größe, seinen Weltruhm erst dank Iidaya Hachirōemon (1805—52), so daß es, d. h. Rot mit Gelb, späterhin allgemein als Hachirō-Gold-Brokat bezeichnet worden ist. Iidaya wurde somit fälschlicherweise als der Ahn des *Aka-Kutani* angesehen. Iidaya's große Neuschöpfung gründet, wie berichtet wird, auf einem chinesischen Werke, das ihm in seine Hände geriet. 1866 kam der bedeutende Kyōto-Meister Eiraku Zengorō für kurze Zeit nach Kaga und vervollkommnete im Stil chinesischer Yunglo-Keramik das Rot-Kutani-Porzellan, er schmückte es mit reichlicher Gold-Malerei. *Ao-Kutani* entsteht etwas später und verdrängt *Aka-Kutani* in gewissem Ausmaß. Große Verdienste um Japans Keramik und insbesondere Kutani, werden dem Deutschen Dr. Wagner zuerkannt, welcher im Jahre 1884 nach Kutani kam. Schon 1878 war Meiji Tennō dort erschienen, die Werke in Augenschein zu nehmen. Und zur Pariser Weltausstellung wurden im selben Jahre Keramiker aus Kutani gesandt. 1887 wurde eine Keramik-Anlage nach französischem Muster gebaut, und mehr und mehr beginnt nun die Massenproduktion.

Drei große Meister sind es in der Keramik der Hauptstadt, sagt Koyama, die die Entwicklung und Vollendung der Keramik in einem sind: Ninsei, Kenzan und Mokubei.

Ein Vorläufer geht ihnen voraus. Der Chinese A-mi-yeh (jap. Ame-ya), in Japan naturalisiert, in Sōkei umgenannt, erfand eine spezielle Art Keramik. Er wurde zum Ahn des *raku-yaki*. Nach seinem Tode wurde seine Frau Nonne und schuf, in der Art ihres Mannes Keramik, man nannte diese „Nonnen-Brand“ (*ama-yaki*). Die Tradition ging auf ihren Sohn Chōsuke, oder auch Jōkei, über, und er schuf auf Oda Nobunaga's Befehl und unter Beachtung der Weisungen des Teemeisters Rikyū mit Verwendung des von Sōkei hinterlassenen Verfahren rote und schwarze Teetassen. Im Jahre 1588

beschied Kampaku Toyotomi Hideyoshi ihn in seinen prunkvollen Palast Juraku-tei zu Kyōto und befahl Chōsuke nach den Weisungen von Rikyū Teetassen aus rotem und schwarzem Ton zu machen. Verglichen mit denen, die er auf Befehl von Nobunaga hergestellt hatte, waren diese bedeutend besser. Hideyoshi, voll höchsten Lobpreises, verlieh ihm einen goldenen Stempel mit den Schriftzeichen *raku*. Chōsuke empfing ihn hocherfreut. Daher wird seitdem diese unter leichtem Feuer gebrannte, noch heute hergestellte „sanfte“ Keramik, „Raku-Brand“ genannt. Wobei *raku* auf die Lust, Freude und Pracht des Juraku-tei hinweist. Wiewohl der erste Meister, der diesen goldenen Stempel innehatte, ihn in der Ara Keichō (1596—1614), als Hideyoshi starb und das Regiment an die Tokugawa übergang, wohlweislich nicht benutzte, sondern nur „Raku“ zeichnete, so haben von dem 3. Meister an alle ihren *raku*-Stempel geführt und ihn ihren Werken eingedrückt. Eine große Neuerung, gewissermaßen personaler Art, war entgegen früherem Brauche dieses *raku*-Zeichnen und -Stempeln.

Einen Schritt weiter in diesem individuellen Schaffen, und wir sind bei Ninsei. Er war es, welcher das *Kyō-yaki* (Hauptstadt-Keramik) schuf. Nonomura Ninsei, vom Ninna-ji-Tempel (in Kyōto). Seieimon (oder Seieibei), aus der Ortschaft Nonomura im Lande Tamba stammend, sich schon frühzeitig mit Keramik befassend, wie seine an seinen Schüler und Nachfolger Ogata Kenzan 1699 übergebene Schrift über Keramik zeigt, in Seto und Tosa Keramik studierend, wurde bald in der Hauptstadt der führende Meister, von Hof und Aristokratie hoch geschätzt, oft gebeten in den neun Manufakturen Awataguchi, Omura, Misoro, Seiganji, Iwakura, Kinkōzan, Narutaki, Takaga-mine und Komatsudani zu wirken, während die sechs anderen Manufakturen bis heutigen Tages das *Kyō-yaki* fortsetzen. Ninsei's Keramik teilt sich in der Folge in die zwei Richtungen der Kiyomizu — und der Awata-Keramik. In Ninsei wie seiner Keramik verkörpert sich Japan wie in keiner anderen Keramik. Was immer er ergreift, und es sind die verschiedensten Muster und Vorbilder: China, Korea, Südostasien, immer wird, mag es nach Art, Glasur, Material Ōmi's Shigaraki, Owari's Seto, Arita's Kakiemon, Nabeshima oder Satsuma sein, es einzig meisterlich japanisch und ist zugleich Ninsei selbst. Ninsei's Genie beginnt im Technischen, Handwerklichen, in einer unvergleichlichen Meisterung der Töpferscheibe, der Materialmischung und -nutzung, des Brennens. Alle Künste und Techniken zieht Ninsei heran. So zeigt er sich auch mit der Lackkunst vertraut. Er liebt tiefes Lackschwarz, erzeugt durch grüne Glasur, worauf er, nach Art der Goldlack-Technik, Blüten und Zweige als Dekor setzt. Eine andere, von Ninsei bevorzugte Gestaltung, hat viel mit Webkunst und Färberei zu tun. Solch Werk sieht aus als sei ein Kimono mit seinen prächtigen Mustern in Keramik verwandelt worden. Bei solch außergewöhnlicher Mannigfaltigkeit ist es kein Wunder, daß in Museen immer wieder neuartige Stücke zu sehen sind, die von Ninsei stammen, aber zunächst kaum als solche erkennbar sind. Ninsei's Kunst ist in starkem Maße japanisch, ist voll sanfter Grazie, Inland-See mit Mondschein darüber, Kirschblüten, Ahorn-Rot, leichte, halb verhüllende Nebelschleier. Gerade bei Ninsei findet sich dieses Irdisch-Überirdisch-Schöne, wie es in unzähligen leise anhebenden und hauchverklingenden japanischen Gedichten singt.

Als wollte die Natur oder Schickung dem in Ninsei sich verkörpernden Japan antithetisch ein völlig anderes Japan entgegensetzen und damit die ganze Weite dessen, was japanisch ist, umschreiben, so ersteht, als Schüler des ersten großen Meisters, der zweite Meister Ogata Kenzan (1663—1743). Etwas Forsches, geradezu „Schmissiges“, gleichsam rasch Hingeworfenes ist in seinen Schöpfungen und doch, sind diese, so leicht und unbekümmert sie erscheinen mögen, meisterhaft vollendet. Ist Ninsei's Werk, wie ONISHI sagt, wohl geordnet, voll Reichtum und lieblich strahlend, so hat das von Kenzan in höherem Maße Ferne, Stille, Einsamkeit. Es ist voll von Zen. Sind Ninsei's Werke mit zierlich umrandetem, feinem Stempel gezeichnet, so schreibt Kenzan seine Namen-Schriftzeichen mit rascher, fast wild-sorgloser, oft kaum lesbarer Schrift aufs Werk, umzieht sie gelegentlich mit dickem Rand. Da er im „Dorf des rauschenden Wasserfalls“ (Narutaki-mura) wohnt, welches im „Nordwesten“ (*ken*) des Kyōto-Kaiserpalastes am „Berg“ (*san*) liegt, nennt er sich unterzeichnend Kenzan, auch Shizui-Kenzan, bzw. da er ursprünglich Ogata Shinshō heißt, Shizui-Shinshō. Gerne formt er — charakteristisch genug — seine Schalen, Schüsseln und Platten mit den bloßen Fingern, und auch im Bemalen wählt er oft ähnliche, einfache Verfahren. Er gibt, so erscheint es dem Betrachter, immer unmittelbar aus eigenster Erfindung: Blumen, Vögel, Landschaften — wie aus plötzlichem Einfall — und doch ist es die Frucht langen Sinnens und Übens. Bedeutend auch als Maler, hat er von früh auf sich mit Töpferei befaßt, bei Honami Kōetsu und anderen gelernt und sich zur freien Meisterschaft durchgerungen. Kommt er, wie ONISHI sagt, etwa in der Führung des Spachtels, der Meisterung der Töpferscheibe und im Plastizieren Ninsei letztlich durchaus nicht gleich, so erreicht Ninsei in Erfindung des Dekors und in der natürlichen, edlen, und weltentbundenen Art Kenzan von ferne nicht.

Weit bekannter, auch im Auslande, als Kenzan der Maler, ist sein jüngerer Bruder Kōrin. Bei ihm drängt das Genial-Energische, kurz Hinwerfende und darum gleichsam Abkürzende stärker ins ausgesprochen Dekorative. Es erstarrt gewissermaßen darin, als werde es zu Stempel und Prägung. Es erhält sich auf diese Weise, macht Schule, wird Kōrin-Stil, -Malweise, -Warenschmuck. Wenn auch Kenzan zuweilen das Dekorative seines jüngeren Bruders mit übernimmt, so schafft er es doch auf eigene Weise um. Immer bleibt er der große, freie Meister.

Zeitlebens hat Kenzan nicht nach Geld und Besitz gestrebt oder um Patrone geworben. Sein Schaffen erhielt ihn am Leben. Seine Werke wurden geschätzt. Eine Schule oder neue Richtung zu gründen, war nicht seine Sache. In den Spätjahren siedelte er nach Edo um, und als er daselbst in hohem Alter starb, fehlte es an Mitteln, ihn zu bestatten. Das sprach sich herum, und von einem Mönch gewordenen kaiserlichen Prinzen kamen zwei ryō Goldes hierfür. Diese einfach, unbekümmert freie Art, tut sich, wie ONISHI schreibt, auch in seinen Werken kund. Fügen wir zum Schluß hinzu, daß Kenzan, der in seinen Motiven mit dem Abendland (Holland) durchaus vertraut war, in seinem Schaffen auch im Abendlande gekannt und geschätzt wurde, und dort nicht ohne Auswirkung blieb.

Aoki Mokubei (1767—1833), gewöhnlich Kiya Sahei oder auch Yasohachi genannt, war ursprünglich ein Stempel- und Siegelgraveur, ritzte Namen und Schriftzeichen in Stein, Glas und Holz. Er war ein hervorragender Kenner der vieltausend chinesischen Schriftzeichen in ihren vielfältigen Abwandlungen. Er errang schon frühzeitig Meisterschaft in Pinselschrift, war jedoch auch ein Freund der Bücher, ein gelehrter Sucher und Entdecker in dem unabsehbar Jahrhunderte hindurch aufgetürmten Gebirge ostasiatischer Schriftzeichenwelt. Er schnitt immer neue Stempel mit neugewählten Zeichen und Formen. — Schriftzeichen, Stempel, Chinesisches führten ihn wie von selbst zum Alten, zu alten Geräten und unversehens war er bei der Keramik angelangt. Er suchte das Alte nachzubilden, sein Geheimnis herauszubringen. Ein Chinese der Tsing-Zeit, der ihn bei gelegentlichem Besuch in Ōsaka traf, klärte ihn über vieles auf und erweckte in ihm mehr Lust zur Keramik. Durch den begüterten Okuda Eisen (1753—1811) aus Kyōto, welcher aus privatem Vergnügen Keramik treibt und mit allen Mitteln Ming- und Früh-Tsing-Porzellan nachbildet, wie kein anderer bisher, wird Mokubei vollends zur China-Keramik getrieben. Mit so tüchtigen, später berühmt werden den Jüngeren wie Dōhachi Ninnami, Kinkodō Kisuke (oder auch Kamesuke) wird er Eisen's Schüler. Unablässig fahndet er nach Glasuren, Verfahren, Feuerungsstärke, wie sie in China üblich waren, und es gelang ihm gar manche Entdeckung. Er eröffnete eine Manufaktur in Awata, siedelte aber bald damit nach Kiyomizu um, erhielt dann von Fürsten reichliche Mittel, ist so für das Kii-Tokugawa-Haus tätig und wirkt, vom Kaga-Daimyō gerufen, entscheidend in Kutani (Kasugayama) mit. Immer ist er dabei der Bücherleser, der den Schriften und ihren technischen Angaben nachgeht. Und er findet und findet, erreicht die Vollkommenheit der Nachbildung chinesischer und anderer Keramik (*aka-e*, *kinran-de* d. i. *nishiki-de*) mit Gold wie kein anderer zuvor, so daß selbst kaum der Kurio-Händler und Kenner unterscheiden können soll, was Original und was Nachbild ist. Was den Glanz der Glasur, die Glasur-Bereitung betrifft, sagt ONISHI, erreichte weder Kenzan noch Ninsei die letzte Vollkommenheit. Es war Mokubei, der hier das noch Fehlende leistete.

Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang, daß Mokubei, der Schriftenfreund, in reiferen Jahren mit Literaten, Dichtern und berühmten Männern der Zeit wie Rai Sanyō, Takeda und anderen freundschaftlichen Verkehr pflegte, so daß im genialen Spiel etwa der eine die plastische Anfangsform schuf, der andere die Verse dichtete, der dritte sie auf die Vase schrieb, kurz im gemeinsamen Tun ein Kunstwerk entstand.

Jedoch auch Mokubei blieb, wie Kenzan, der Künstler ohne den Sohn, der sein Werk fortsetzte. Von seiner Gattin Sada hatte Mokubei eine Tochter, die Älteste, von seiner Nebenfrau Masato den Sohn Chikayoshi und zwei Töchter. Allein, beide Frauen starben ihm voraus. Der Sohn starb 17jährig, von den Töchtern blieb dem alternden Vater nur die älteste. Sanyō, der intime Freund, war auch schon lange im Tode vorausgegangen. Einsam starb der Meister ohne einen Nachfolger, den er hierfür würdig gefunden hätte.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Die Originale der hier abgebildeten Keramiken befinden sich im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Die Klischees stellte freundlicherweise der Verlag Klinkhardt & Biermann, Braunschweig, zur Verfügung.