



---

# Der „Muster“-Begriff und die Kunstgeschichte Japans

Melanie Trede

Auszug aus dem Jahresbericht  
„Marsilius-Kolleg 2013/2014“



Zusammen mit Beatrix Busse (Corpuslinguistik, Anglistik), Gudrun Rappold (Humangenetik) und Ulrich Uwer (Teilchenphysik) bildeten wir die sogenannte „Muster“-Gruppe. Bereits vor Beginn des Marsilius-Fellowjahres im Frühling 2013 begannen wir unsere Diskussionen zum Thema *Muster*. Während jede/r von uns im Sommersemester einen individuellen Vortrag über ein auf das Forschungsthema fokussierten Vortrag aus dem eigenen Fach an einem der Montagabende hielt, entschieden wir uns, im Wintersemester zwischen dem 18. November und 9. Dezember vier Mal hintereinander vier gemeinsam gestaltete Vorträge zu halten.

## *Der „Muster“-Begriff und die Kunstgeschichte Japans*

**Melanie Trede**

Dieses Format erforderte viele Sitzungen und intensive Vor- und Nacharbeiten. Aber gerade dieser Prozess war, wie wir vier fanden, enorm inspirierend und ertragreich, mehr noch als die Montagssitzungen selbst. Gerade in den vom Marsilius-Gedanken getragenen Diskussionen über das spezifische Konzept *Muster* zwischen den unterschiedlichsten Disziplinen stellten sich viele Erkenntnisse ein: So selbstverständlich, wie wir beiden Geisteswissenschaftlerinnen von der Notwendigkeit der Einbeziehung diverser „Kontexte“ und den dahinterstehenden Intentionen ausgingen, so fremd war dies den Naturwissenschaftlerinnen, die Kontext nur im Zusammenhang mit Zufall aufzugreifen bereit waren. Demgegenüber war die Bedeutung von „Scale“ uns zwar bewußt, aber erst Gudrun Rappold führte uns durch die molekularbiologische Problematik das Ausmaß dieser Kategorie und seine Anschlussfähigkeit im interdisziplinären Zusammenhang vor Augen. Uns Geisteswissenschaftlerinnen wurde außerdem von den Naturwissenschaftlerinnen die Beschäftigung mit „komplexen Systemen“ bescheinigt, eine Beschreibung, die mir erst im Kontrast mit den Kolleginnen jenseits des Neckars einleuchtete. Sie selbst behandeln nach eigener Aussage „tote Materie“ beziehungsweise anhand von mathematisch exakten Berechnungen zu eruiierende Ergebnisse. Insofern waren die Prämissen und Methoden, Begrifflichkeiten und Definitionen so disparat wie sie nur sein konnten.

Mit einigen Abstrichen in den Definitionsdetails fanden wir aber meist zu konsensfähigen, grundsätzlichen Beobachtungen zum Konzept *Muster*, die wir in den Vorträgen dem Plenum vorstellten. Dabei konzentrierten wir uns auf die Themenbereiche „Was ist *Muster*?“, Warum (*Muster* und ihre Wirkung und Funktion)?, „Aber (Dynamiken, die zu Abweichungen führen) ...“ und „Was ist *Muster* nicht?“. Der experimentelle Charakter unserer Vorträge förderte wohl die zum Teil heftigen Diskussionen. Gerade die in den Montagssitzungen von den Kolleginnen und

Kollegen geäußerte Kritik war meiner Ansicht nach wesentlich für die Erweiterung und Vertiefung unserer Diskussionen zu viert. Vor allem das Problem, ob wir Menschen Muster nur erkennen, weil wir bereits von Kindesbeinen an geschult werden, nach bestimmten (Verhaltens-, Sprach-, Bewegungs- etc.) Mustern zu handeln und sie entsprechend wahrzunehmen imstande sind, oder ob sich Muster auch außerhalb der menschlichen Wahrnehmung manifestieren, wurde mehrfach aufgeworfen. Die Frage nach der Konstruktion oder Dekonstruktion unseres Muster-Konzeptes stand also im Mittelpunkt. Auch wurde zur Debatte gestellt, ob wir nicht in einen längst ad acta gelegten Strukturalismus zurück fielen. Muster und Wiederholbarkeiten, deren Strukturen und Abweichungen sind aber gerade jetzt im Zeitalter der unendlichen Quantifizierbarkeit von digitalen Daten brandaktuell. Auch in der Kunstgeschichte werden vergleichbare Phänomene untersucht.<sup>1</sup> Schließlich waren es aber auch einzelne Definitionen bzw. Konzepte, die nicht von allen Kolleginnen akzeptiert wurden. So einigten wir uns auf die Kategorie „ökonomische Prozesse“ von Musterbildung bzw. -replikation; d.h. verallgemeinernd gesprochen ist es in Kultur und Natur einfacher, bereits vorhandene und bewährte – wie auch immer geartete – *Muster* zu replizieren, als Neue zu entwickeln. Aus soziologisch-wirtschaftswissenschaftlicher Sicht ist der Begriff „Ökonomie“ aber zu belastet, um so angewendet so werden. Als Alternative wurde „Energie optimierend“ vorgeschlagen, eine Formulierung die größeren Konsens fand.

Vorab beschlossen wir, bewusst aus unseren eigenen disziplinären Erfahrungen der jeweiligen Fachbereiche zu schöpfen, anstelle ausschließlich auf einschlägige Literatur zurückzugreifen. Dieser Ausgangspunkt beruhte auf der Erkenntnis, dass sich im interdisziplinären Austausch die Fachliteratur zu diesem Begriff als nur bedingt anwendungsfreundlich herausstellte.

In der Kunstgeschichte beispielsweise ist *Muster* ein terminus non gratus. Das Wort ist zu ubiquitär und unspezifisch, zudem noch im allgemeinen Sprachgebrauch mit zu unterschiedlichen Konnotationen verankert, als dass es sich als terminus technicus für die kunsthistorische Disziplin eignen würde. Nur als „Musterbuch“ findet man es in Kunstlexika und als solches ist es ein Vorlagenbuch für Kopien, bezieht sich in erster Linie auf Kunsthandwerk und hat also mit „hoher Kunst“ nichts zu tun.<sup>2</sup> Schon deswegen ist das Wort – wenigstens seit der Moderne, die Originalität und Innovation als Kennzeichen „wahrer“ Kunst ansieht – ein wenig goutierter Begriff.

Der weit über die disziplinären Grenzen hinaus denkende Kunst- und Kulturhistoriker Ernst H. Gombrich bot aber mit seinem Buch, *The Sense of Order: A*

*Study in the Psychology of decorative Art* (erstmalig 1979 erschienen) Anregungen für unsere „Mustergruppe“ und den Jahrgang insgesamt. Auf sein (einflussreiches) Buch *Art and Illusion: A study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960) folgend, verknüpft er in *The Sense of Order* Erkenntnisse aus der Psychologie, Physik und Mathematik mit solchen der Archäologie und Kunstgeschichte, um menschliche Wahrnehmung und Kreativität in einem großen Entwurf zusammen zu fassen.<sup>3</sup> Er zieht Beispiele aus zahlreichen Kulturen und Zeiten heran, um ähnliche Phänomene und Strukturen in der Dekoration dingfest zu machen. In seiner Ausgangsdiskussion um die Vergleichbarkeit vieler Höhepunkte in der Ornamentik der Weltkunstgeschichte, bezichtigt er die verbalen Definitionen, Probleme aufzutun, wo keine sind. Nachdem er „Ornament“, „Design“ und „Decoration“ als jeweils zu einseitig konnotiert abgetan hat, schließt er mit den Worten:

“There remains that jack-of-all-trades, the term ‘pattern’, which I shall use quite frequently though not with a very good conscience. For the word is derived from Latin *pater* (via *patron*), and was originally used for any example or model and then also for a matrix, mould or stencil. It has also become a jargon term for a type or precedent and has therefore lost any precise connotation it may have once had.”<sup>4</sup>

Das englische „pattern“ geht zwar auf eine andere Etymologie als das deutsche „Muster“ zurück, beschreibt aber einen ähnlichen semantischen Facettenreichtum. Gerade wegen seinem weitreichenden, disziplinäre Grenzen sprengenden Ansatz und dem Fehlen eindeutiger Thesen ist Gombrichs *Sense of Order* harscher Kritik von Kunsthistorikern unterzogen worden. Dieser Kritik unterliegt aber sicherlich auch die Angst, disziplinäre Grenzen zu überwinden bzw. diese Grenzen für die Kunstgeschichte zu wahren.<sup>5</sup>

Andere Begriffe, die verblüffend ähnliche Phänomene beschreiben, wie wir sie in unseren *Muster*-Definitionsansätzen herausgearbeitet hatten, werden dagegen aktuell in der Kunstgeschichte verwendet. So etwa das Jahresthema 2013/2014 des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris: „Répétition / Wiederholung“.<sup>6</sup> Das Exposé beschreibt *Wiederholung* als fortwährenden Referenzwert in den Bildenden Künsten zwischen dem Selben und dem Anderen, zwischen dem Identischen und dem Unterschiedlichen, dem scheinbar Ähnlichen, sowie zwischen Original und Kopie und dem Ursprünglichen und dem Folgenden.

Die drei Teilbereiche des Projektes umfassten 1. das ontologische Diktum der Wiederholung, das mit menschlichem Schaffen verknüpft ist sowie die fundamentale Bedeutung der Imitation in der Natur (Regelhaftigkeiten, repetitive Gesetzmäßigkeiten) sowie große Meister oder Modelle; 2. die soziale Dimension des Schaffensprozesses im Sinne künstlerischer Ausbildung durch Wiederholung und die unterschiedlichen Qualitäten der Wiederholung; die (Un)Möglichkeit der Reproduzierbarkeit und die beiden Phänomene der authographischen Kunst (mit direkter historischer Verbindung zum Schöpfer) versus der allographischen Kunst, die in Musik, Tanz etc. substantiiert wird; auch die räumliche Dimension wurde behandelt, die Repetition und Tradition bei der Verbreitung von Kunstwerken und Kunstinstitutionen beinhaltet und die Probleme der Standardisierung und Globalisierung ins Auge fasst; 3. schließlich die unmittelbare Bildthematik der Wiederholung, z. B. in der Ästhetik des Minimalismus: Die reine Wiederholung um der Wiederholung willen (Mythos des Sisyphos), die fruchtbare Repetition im Sinne des Variierens, Adaptierens und Übersetzens; die Dimensionen der Zeitlichkeit, die ein zyklisches oder lineares Geschichtsverständnis voraussetzt, das unterschiedlichen sozio-kulturellen Strukturen unterliegt und schließlich das ‚dépà-vu‘ in der Zwischenzone aus temporaler und räumlicher Wiederholung: Künstlerische Wiederholungen, die Erinnerungsevokationen oder unbewusste Formenwanderungen hervorrufen bzw. hervorbringen sowie die Frage nach Entwicklungen und Renaissance, nach Anachronie und Historizität kann also unter dem Begriff *Wiederholung* gefasst werden.<sup>7</sup>

Das Konzept *Wiederholung* fand aber in den anderen Disziplinen des Marsilius-Jahrgangs keine Resonanz. An diesem Beispiel manifestieren sich die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen der interdisziplinären Zusammenarbeit.

Gegenüber der herkömmlichen negativen Konnotation von *Muster* und seine enge Verbindung zur „dekorativen Kunst“ in der euroamerikanischen Kunstgeschichte hat es in der Kunstgeschichte Japans die scharfe Trennung zwischen den „hohen Künsten“ und dreidimensionalen Artefakten nie gegeben. Und so kommt den Begriffen *moyô* oder *mon'yô*, eine besondere Bedeutung zu. *Moyô* kann als Muster, Design, Erscheinung übersetzt werden, während *mon'yô* mit zwei verschiedenen Zeichen für *mon*, unterschiedlich konnotiert ist: Einerseits ein sich stochastisch, flächig ausbreitendes Muster, z. B. Meeressand, andererseits künstlich vom Menschen geformte Muster, wie die sogenannten Jômon-„Schnurdeko-re“ auf den ältesten Keramiken Japans.

Die Wertschätzung dieser Begriffe in Ostasien hängt auch mit dem gegenüber Europa seit der Moderne viel akzeptierteren Phänomen des Kopierens zusammen.

Kopieren, Adaptieren und Transformieren sind in allen Bereichen der materialen Kultur durch die Jahrtausende in Ostasien zentrale Praktiken der kulturellen Produktion. Sie werden in Kunstabhandlungen als zentrales Lehr- und Lernmittel positiv beschrieben und erlauben Adepten, sich die Stile und Techniken der verehrten Meister anzueignen. Damit garantieren sie nicht nur die Fortführung einer Schule oder Stilrichtung, sondern auch ihre eigene ökonomische Existenz. Lange Zeit in der Kunstgeschichte vernachlässigt, ist seit einigen Jahren wieder ein Wissenschaftsboom in der Beschäftigung mit Kopien zu konstatieren.<sup>8</sup>

Durch unsere Marsiliusgruppe angeregt, ergab sich für mich ganz natürlich, mein derzeitiges Forschungsprojekt zu illuminierten Querrollen des 14.–17. Jahrhunderts in Japan unter dem Gesichtspunkt des Muster-Konzeptes unter die Lupe zu nehmen. Ich erforsche illuminierte Querrollen, die auf bis zu 20 Metern Länge in abwechselnden Kalligrafie- und Malereiabschnitten die „Karmischen Ursprünge der Hachiman-Gottheit“ wiedergeben. Seit dem Zweiten Weltkrieg wegen ihres politisch präkeren Inhalts<sup>9</sup> kaum erforscht, haben zahlreiche Untersuchungen vor Originalen in Schreinen ergeben, dass es hunderte dieser Querrollen gegeben haben muss.<sup>10</sup> Viele Werke sind jedoch noch erhalten. Was sich nun neu ergab ist die Frage nach der „Musterhaftigkeit“ der verschiedenen Versionen: Gab es ein konkretes Vorbild? Welches sind getreue Kopien? Welche Abweichungen sind manifest und wie lassen sie sich in regionaler, zeitlicher, politischer, oder künstlerischer Hinsicht begründen? Gibt es auch ganz eigene Interpretationen, die sich nicht in eine Traditionslinie der illuminierten Hachiman-Rollen einordnen lassen?

Das Marsiliusjahr bestärkte mich in meinem Ansatz der *longue durée* (oder der hipperen „big history“), bei der es um die transhistorische, transregionale Wiederholung, Veränderung und den stets erneuerten Bedeutungen und politischen Zielen der Querrollenproduktionen geht. Nun aber mündeten die Muster-Fragestellungen für mich einerseits in der von Pierre Nora in seinem berühmten Mammutwerk *Lieux de mémoire* herausgearbeiteten Verbindung von materialem Gegenstand und kulturellem, religiösem und sozialem Erinnerungsort.<sup>11</sup> Das heißt, einige der Hachiman-Querrollen, wie diejenigen aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert aus der Stadt Ube in der Präfektur Yamaguchi, weisen spezifische stilistische, kompositorische und materiale Aspekte auf, die sie konkret mit einem Ort verbindet. Wie die Kolophone (Nachworte) auf den Querrollen attestieren, sind die Querrollen der spezifischen Hachiman-Gottheit derjenigen Schreine gewidmet, denen die Querrollen auch gestiftet wurden. Insofern ist



es naheliegend davon auszugehen, dass es nicht nur eine Hachiman-Gottheit für alle Japaner gab, sondern eine je ganz spezifische für jeden Hachiman-Schrein, an die sich die dortige Bevölkerung wenden konnte. Die Querrollen funktionieren also als identitätsstiftende materiale Objekte in ähnlicher, wenn auch anders ausgeformter Weise wie das von Beatrix Busse thematisierte, sprachlich und visuell manifeste „Place-Making“ von Brooklyn.

Einen ersten Versuch dieses Ansatzes stellte ich auf der Internationalen Konferenz „Reconsidering ‚Form‘: Towards a More Open Discussion“ am National Research Institute for Cultural Properties in Tokyo im Januar 2014 vor.<sup>12</sup> Ein weiteres Ergebnis im Zusammenhang mit dem Marsilius-Fellowship ist ein vom Field of Focus 3 „Cultural Dynamics in Globalised Worlds“ der Universität Heidelberg für 2014/2015 bewilligtes Projekt. In der „Pilot study to optimize digital presentations of movable image and text formats“ werden sechs Hachiman-Querrollen vom 14.–17. Jahrhundert mit neu entwickelten Softwarefunktionen des Open source Systems HyperImage so präsentiert, dass sich ihre Einzigartigkeit, aber auch ihre „Musterhaftigkeit“ (Wiederholbarkeit in Raum und Zeit etc.) durch unmittelbare visuelle Vergleiche festmachen lässt.<sup>13</sup> Zudem wird den Betrachtern erlaubt, die Querrollen selbst zu „entrollen“, die Betrachtergeschwindigkeit zu kontrollieren, heran- und herauszuzoomen, sowie die schwer zu lesenden Kalligrafien transliteriert und ins Englische übersetzt so zu rezipieren, wie es die Betrachter zur Entstehungszeit konnten. Eine „sneak preview“ wurde auf der Jahreskonferenz des Exzellenzclusters „Asia and Europe in a Global Context“ am 10. Oktober 2014 präsentiert.

Die wissenschaftliche und intellektuelle Auseinandersetzung mit Kolleginnen unterschiedlichster Fachbereiche sowie die persönliche Bereicherung durch die Diskussionen in der Forschergruppe und regelmäßigen Abendessen, die Marsilius-Vorträge, aber auch außerhalb dieser Rahmen (wie dem sehr anregenden Retreat zu Lebertransplantationen im Kloster Schöntal), die zu langjährigen Freundschaften führen werden, macht das Marsilius-Fellowship zu einem großzügigen und bereichernden Geschenk der Universität Heidelberg. Dafür bin ich sehr dankbar.



<sup>1</sup> Vgl. Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Jahresthema 2013/2014: Wiederholung/Répétition, <http://www.dtforum.org/index.php?id=353>

<sup>2</sup> Vgl. *Lexikon der Kunst: Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, Bd. 3, Leipzig: VEB E.A. Seemann Verlag 1975, S. 467.

<sup>3</sup> Ernst H. Gombrich: *The Sense of Order: A Study in the Psychology of decorative Art*, London/New York: Phaidon Press 1979, 2006.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Vgl. Henri Zerner: *The Sense of Sense*, in: *The New York Review of Books* 26 (1979), auf die ein Briefwechsel zwischen den beiden Kunsthistorikern in der gleichen Zeitschrift folgte. Vgl. auch die lapidaren Bemerkungen des Kunsthistorikers James Elkins in seinem Essay *Ten reasons why E.H. Gombrich is not connected to art history*, in: *Human Affairs* 19 (2009), S. 304–310

<sup>6</sup> Vgl. Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Anm. 1

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Vgl. Brenda Jordan, Victoria Weston (Hg.): *Copying the Master and Stealing his Secrets: Talent and Training in Japanese Painting*, Honolulu: University of Hawai'i Press 2003, oder die Ausstellung und der Katalog: *Mosha, mozô to Nihon bijutsu: utsusu, manabu, tsutaeru* [Passing Traditions in Japanese Art: Study, Copy, Create], Tokyo: Tokyo National Museum 2005.

<sup>9</sup> Hierzu zählt die als historische Tatsache dargestellte, prähistorische Unterwerfung Koreas durch die japanische Kaiserin Jingû.

<sup>10</sup> Dies wird u.a. aus den in Kolophonen erwähnten Kopiervorlagen deutlich, die nicht mehr erhalten sind.

<sup>11</sup> Pierre Nora (Hg.): *Les lieux de mémoire*, 3 Serien, 8 Bände, Paris: Gallimard, 1984-1992.

<sup>12</sup> Das englischsprachige Programm findet sich unter: [http://www.tobunken.go.jp/info/sympo13/program\\_e.html](http://www.tobunken.go.jp/info/sympo13/program_e.html); als publizierte Version: Melanie Trede: *Hachiman engi no rôkarizêshon / Localizing the Hachiman engi*, in: *Katachi saikô – hirakareta katari no tame ni / Reconsidering "Form": Towards a more open discussion*, hg. vom National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo: National Research Institute for Cultural Properties, 2014/2015; und als kommerziell vertriebenes Buch im Heibonsha Verlag, Tokyo 2014/2015.

<sup>13</sup> Mehr zu dem Projekt unter <http://www.zo.uni-heidelberg.de/iko/hdh/> (letzter Zugriff: 10.9.2014)