

Der japanische Blick auf Versailles

Gärten zwischen Autoorientalismus und Okzidentalismus

Christian Tagsold

2013 erschien ein Buch des vielgelesenen Sachbuchautors Tanaka Hidemichi¹ zu einem Thema, das auf dem japanischen Buchmarkt immer wieder zieht: *Die japanische Kultur: Was ist wirklich so herausragend an ihr?*. Tanaka, Jahrgang 1942, ist eigentlich Kunsthistoriker, hat sich jedoch in den letzten Jahrzehnten mit zahlreichen Büchern sehr erfolgreich im rechtskonservativen Spektrum etabliert. Er war von 2001 bis 2004 sogar Vorsitzender einer einflussreichen, zugleich jedoch umstrittenen Vereinigung, die sich für »revidierte« Schulbücher im Fach Geschichte einsetzt. Der Verein zur Erstellung neuer Geschichtslehrbücher fordert konkret mehr Patriotismus und eine Tilgung jeglicher Begriffe im Geschichtsunterricht ein, die die Kriegsverbrechen der kaiserlichen Armee und des Staates im Zweiten Weltkrieg klar zum Ausdruck bringen würden. Vor diesem Hintergrund ist es nicht sonderlich verwunderlich, dass Tanakas Werk von 2013 vor allem darzulegen versucht, dass die japanische Kultur einzigartig und vollkommen sei. Damit ist das Buch auf jeden Fall breiter anschlussfähig als man angesichts Tanakas politischer Einordnung vielleicht erwarten würde, werden derartige Thesen doch seit mehreren Jahrzehnten in den sogenannten »Japaner-Diskursen« immer wieder verhandelt, die nach dem zweiten Weltkrieg aufkamen und Japan hochgradig kulturalistisch zu erfassen versuchen. In seinem Buch widmet Tanaka der Gartenkunst als Alleinstellungsmerkmal der japanischen Kultur ein ganzes Kapitel. Sie ist für ihn die zweite von vier kulturellen Säulen der japanischen Besonderheit.² Um gleich zu Beginn aufzuzeigen, warum diese Gärten so einzigartig sind, zieht er zum Vergleich das weltweit wohl berühmteste westliche Pendant heran:

-
- 1 Alle japanischen Namen sind in der üblichen Reihenfolge wiedergegeben. Der Nachname (Tanaka) steht vor den Vornamen (Hidemichi). Die Transkription aller Namen und Ausdrücke folgt dem Hepburn-System, es sei denn, sie sind im Duden lexikalisiert.
 - 2 Die erste Säule sind japanische Feste, die die »Naturreligion« Shinto charakterisieren, die dritte ist das japanische Haus und seine Verwurzelung im Shinto, die vierte wird durch die Kirschblüte symbolisiert. Alle vier Säulen sind bei Tanaka also religiös-animistisch begründet und durch eine ganz eigene Naturverbundenheit gekennzeichnet.

»Wenn man von europäischen Gärten spricht, kommt einem der Park des Schlosses von Versailles in den Sinn. Blickt man auf Versailles, wird wohl jeder ganz deutlich spüren, dass sich dieser Park von japanischen Gärten unterscheidet. Eine grundlegende Symmetrie zieht sich durch den Park und ein ebener Raum dehnt sich aus, der sich bis zum Horizont zu erstrecken scheint. Die Sträucher sind gleichmäßig geschnitten und betonen die Symmetrie, auch die Bäume sind im Kreis oder in gerader Linie regelmäßig gepflanzt. Selbst die Blumen sind in Farbarrangements angeordnet, die es in der Natur nicht geben kann. Hier tritt eine starke Künstlichkeit hervor. Der Mensch unterwirft sich die Natur und beherrscht sie.« (Tanaka 2013: 81)

Demgegenüber stellt Tanaka die japanischen Gärten, die sich an der Natur orientieren würden und die Harmonie mit ihr betonten. Davon leitet er im nächsten Schritt ab, dass der Umgang mit der Natur in Japan generell anders sei als in Europa. Dieser Topos gehört zu den großen Klassikern der Japaner-Diskurse und insofern wirkt Tanakas Beweisführung für geübte Leser*innen entsprechender Veröffentlichungen unmittelbar schlüssig und bedarf keiner weiteren Begründung. Dass nicht alle Gärten in Europa wie jener in Versailles gestaltet sind oder dass selbst hier die Relation zwischen Natur und Mensch wesentlich komplexer ist, wie Chandra Mukerji (1997) in ihrem grundlegenden Buch zu Versailles aufgezeigt hat, wird einfach beiseitegeschoben.

Die dichotome Gegenüberstellung des westlichen Modells Versailles und des östlichen des japanischen Gartens ist seit den 1950er Jahren fest in der japanischen Gartengeschichtsschreibung etabliert, und deshalb kann Tanaka problemlos darauf rekurrieren. Tatsächlich diskutierte aber schon 1907 der auf Frankreich spezialisierte Romanist Mitsukuri Genpachi die Versailler Gärten in einem Aufsatz (Mitsukuri 1907). Interessanterweise wurde Versailles hier in eine Triade eingebunden. Mitsukuri erkannte im Park des Kleinen Trianon, der an den englischen Landschaftsgarten angelehnt gestaltet war, einen vermittelnden Stil zwischen der rigiden Symmetrie Frankreichs und der Natürlichkeit Japans. Diese dreiteilige Kategorisierung war vor dem Zweiten Weltkrieg durchaus üblich, wie sich an einem prominenten Park in Japan zeigen lässt.

Sowohl Mitsukuris wie Tanakas Analysen haben eine klar okzidentalistische Note, indem sie japanische Gärten einer imaginierten europäischen Einheitlichkeit gegenüberstellen. Der Okzidentalismus bildet damit das Gegenstück zum westlichen Orientalismus, den Edward Said Ende der 1970er beschrieben hat. Said analysierte, wie westliche Gelehrte im ausgehenden 19. Jahrhundert den vorderen Orient in ihren Diskursen als einheitlich völlig anders als der »Westen« imaginierten und ihn so der westlich imperialen Wissensordnung unterwerfen konnten. Dagegen begehrten Intellektuelle in der imperialen Peripherie auf und versuchten, ihre eigene Kultur abzugrenzen und selbst zu erklären. In diesem Prozess wurde »der Westen« in ei-

ner Inversion des Orientalismus ganz ähnlich vereinheitlicht und abstrahiert, was sich im Anschluss an Ian Buruma und Avishai Margalit als Okzidentalismus charakterisieren lässt (Buruma/Margalit 2004). Das Beispiel der beiden Gartenhistoriker Mitsukuri und Tanaka zeigt anschaulich, dass der grundsätzliche Zugriff auf Kultur dem Modus des Orientalismus folgt. Sowohl der Westen als auch das vermeintlich Eigene – in diesem Fall die Gärten – werden kulturalistisch verdichtet und vereinheitlicht und gegeneinander in Stellung gebracht. Mitsukuris und Tanakas Beschreibung der japanischen Gärten lässt sich damit als Autoorientalismus charakterisieren, da die Zuschreibung hier auf die eigene Kultur erfolgt.

Mitsukuris triadisches Vorkriegsmodell ist allerdings weniger entschieden und kann zumindest ansatzweise differenzieren, während das auf Versailles basierende dyadische Modell Tanakas, das vor allem ab den 1960er Jahren an Bedeutung gewinnt, wesentlich rigoroser trennt. Diese zugespitzte Abgrenzung ist eine Folge der hegemonialen Japaner-Diskurse der Nachkriegszeit. In diesen Japaner-Diskursen ging es direkt nach der Niederlage im Zweiten Weltkrieg zunächst darum, das moralische Versagen in den 1930er und 1940er Jahren fassbar zu machen. Später schwenkten sie darauf um, das japanische Wirtschaftswunder zu erklären. Entsprechende Publikationen haben teilweise Millionenauflagen, und ihre Autor*innen sind beliebte Gäste in Talkshows und anderen Fernsehformaten. Zwei der auch in Deutschland bekannte Werke sind *Amae – Freiheit in Geborgenheit. Zur Struktur japanischer Psyche* des Psychologen Doi Takeo und *Die Struktur der japanischen Gesellschaft* der Kulturanthropologin Nakane Chie, beide bei Suhrkamp veröffentlicht (Doi 1982; Nakane 1985). Tanakas Analyse operiert mit den typischen Mitteln dieser Japan-Diskurse. Das heißt nicht, dass die gartenhistorischen Werke der Vorkriegszeit unbedingt liberaler und weltoffener gewesen wären. Sie folgen jedoch einer teilweise anderen Logik.

Im ersten Teil meines Beitrages steht die Vorkriegszeit mit dem triadischen Modell zur Debatte. Dabei gilt es, die Entwicklung der japanischen Kunst- und Garten Geschichte seit Mitte des 19. Jahrhunderts kurz zu skizzieren, um den Einsatz zu kennzeichnen, unter dem japanische Intellektuelle zu okzidentalistischen Diskursen neigten. Anhand des Tokyoer Parks Shinjuku Gyoen von 1906 lässt sich zeigen, wie sich das triadische Modell konkret entfaltete und Eingang in die Praxis fand, bevor Mitsukuris erste ausführliche Befassung mit Versailles näher untersucht wird. Im zweiten Teil geht es um die Zuspitzung ab den 1960er Jahren, und hier bildet das Genre der Japaner-Diskurse die Grundlage für das Verständnis. Japanische Gärten als ein nationales Symbol mit hoher internationaler Aufmerksamkeit sind eine Ableitung aus den Japaner-Diskursen, die hilft, die Rolle von Versailles in der Garten geschichtsschreibung genauer zu bestimmen. Die Studie schließt mit zwei Autoren, Tanaka Masahiro und Shirahata Yōzaburō, deren Schriften konkretisieren, wie Versailles unter den Vorzeichen der Japaner-Diskurse aufgegriffen wurde.

Das triadische Modell der Gartengeschichte in Japan vor 1945

Um die Entwicklungen in der Kunst- und Gartengeschichte zu verstehen, muss man sich zunächst verdeutlichen, welch politischer Umbruch Japan nach Mitte der 19. Jahrhunderts erschütterte. Seit 1600 hatten Shogune von Edo aus, dem heutigen Tokyo, das Land regiert, wenngleich lokale Fürsten, die sogenannten *daimyō*, sehr viel Macht und Gestaltungsspielräume besaßen. Der Kontakt mit der Außenwelt war aus Angst vor Missionierung und Kolonisierung reglementiert worden. Freilich war Japan kein »Land in Ketten«, wie lange behauptet worden ist.³ Über Nagasaki gab es Kontakte mit der Vereinigten Ostindischen Kompanie der Niederländer sowie mit chinesischen Händlern, und auch mit Korea und den Ainu im Norden bestand Austausch. Vor allem über die Niederländer gelangte westliches Wissen ins Land, während gleichzeitig Kunstgegenstände wie Lackware nach Europa verschifft wurden und dort die Höfe der Kaiser, Könige und Fürsten zierten wie z.B. im japanischen Zimmer in Schönbrunn. Im Gegenzug wurde das künstliche Pigment Berliner Blau importiert und kam ausgiebig auf Farbholzdrucken, den *ukiyo*e, zur Anwendung (vgl. Smith 2005), um nur zwei Beispiele aus dem Bereich der Kunstgeschichte zu nennen, die zeigen, dass Japan keineswegs abgeschlossen war.

1853 landete eine kleine amerikanische Flotte in der Bucht vor Edo. Commodore Mathew Calbraith Perry war ausgesandt worden, um Häfen für den amerikanischen Handel und zur Versorgung der global agierenden Walfangschiffe zu öffnen. Die Shogunatsregierung erbat sich Bedenkzeit, musste dem Ansinnen allerdings bei der Rückkehr Perrys ein Jahr später zustimmen – zu offensichtlich war die militärisch-technologische Überlegenheit der amerikanischen Schiffe. Damit begann eine höchst turbulente Epoche. Junge Samurai, empört über das Nachgeben, stürzten das Shogunat und positionierten den Kaiser, der bis dahin eher zurückgezogen und ohne reale Macht in Kyoto residiert hatte, im politischen Machtzentrum. Dieser historische Moment wurde mit Bezug auf den Namen der Ära des neuen Kaisers als Meiji-Restauration bezeichnet. Nach dem Umzug des Tennō nach Edo, das in der Folge in Tokyo (Hauptstadt des Ostens) umbenannt wurde, wurde die gesellschaftliche Ordnung der Edo-Zeit rasch grundlegend umgestaltet. Die junge Elite brachte westliche Technik und Lebensgewohnheiten nach Japan, versuchte aber gleichzeitig über erfundene Traditionen im Sinne Hobsbawms und Rangers (Hobsbawm/Ranger 1983; Vlastos 1998) eine nationale Identität herzustellen und die politische

3 Der japanische Historiker Arano Yasunori war Ende der 1980er Jahre einer der ersten, der dieses Paradigma der japanischen Geschichtsschreibung in Frage gestellt hat. Inzwischen hat seine Neuformulierung der vier offenen Türen in der Edo-Zeit (zur VOC, den chinesischen Händlern, koreanischen Missionen und den Ainu) Eingang in das allgemeine Verständnis der Zeit gefunden (Arano 2013).

Herrschaft des Tennō zu legitimieren. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich gegen Ende des Jahrhunderts eine neue Kunst- und Gartengeschichte.

Japanische Kunst- und Gartengeschichte nach 1868

Satō Dōshin hat in seinem grundlegenden Werk *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty* (Satō 2011) die Genese der modernen japanischen Kunstgeschichte klar beschrieben. Zunächst einmal war der junge Meiji-Staat darauf angewiesen, Devisen zu erwirtschaften, und kunstgewerbliche Güter spielten in diesem Unterfangen eine wichtige Rolle (ebd.: 37). Fünf Jahre nach der Meiji-Restauration nahm man erstmals an einer Weltausstellung teil, und zwar in Wien 1873; dabei fokussierte man sich darauf, zum einen den Westen davon zu überzeugen, dass Japan keineswegs ein unzivilisiertes Land sei und zum anderen, Exportmärkte zu eröffnen. Als Kulisse für die Verkaufsausstellung diente ein japanischer Garten. Dahinter steckte jedoch noch nicht besonders viel Kalkül; vielmehr ließ sich die Fläche des japanischen Pavillons auf diese Weise relativ kostengünstig ansprechend verwandeln (Tagsold 2018: 38). Zudem hatte sich das Konzept des japanischen Gartens noch lange nicht gefestigt. Tatsächlich würden viele Bereiche dieses Raums heute als nicht besonders authentisch gelten. So waren die Steinlaternen und Bronzetiere sehr dicht gestellt, da sie nicht einfach nur Dekorationselemente waren, sondern verkauft werden sollten. Die japanische Teilnahme an dieser und folgender Weltausstellungen verlief überaus erfolgreich. Die Waren begeisterten westliche Besucher*innen durch handwerkliche Kunstfertigkeit, eine exotische Anmutung und eine besondere Ästhetik. In Verbindung mit den Gärten, die seit Wien immer als Verkaufshintergrund eingesetzt wurden, entwickelten sich Ästhetik und Naturnähe zu wesentlichen Markenzeichen Japans (Tagsold 2017: 32–37). Auf diese Weise führten die Weltausstellungen eine Vorstellungswelt fort, die bereits durch europäische, vor allem französische Künstler*innen vorstrukturiert wurde. Die Bewegung des Japonismus hatte Mitte des 19. Jahrhunderts eingesetzt, nachdem in Folge der Mission Perrys der Handel anzog und japanische Kunstgüter in größeren Mengen ihren Weg nach Europa fanden. In Verbindung mit den Weltausstellungen wurde der Konsum japanischer Waren dann ab den 1870er Jahren für die breite Masse anziehend und erschwinglich.

Die japonistische Welle war von Seiten Japans zunächst wirtschaftlich motiviert, doch gegen Ende des 19. Jahrhunderts unternahmen Intellektuelle vermehrt Anstrengungen, einen kunsthistorischen Rahmen zu schaffen. Eine eigene kunsthistorische Genealogie sollte den jungen Nationalstaat nach innen stärken und gleichzeitig nach außen bewirken, dass japanische Exporte nicht mehr einfach nur als Kunsthandwerk wahrgenommen wurden. Außerdem versuchten japanische Expert*innen, das Feld unter ihre Kontrolle zu bekommen und gegenüber dem

Orientalismus des Westens abzuschotten. Satō (Satō 2011: 91) und Inaga (Inaga 2007: 2) haben darauf hingewiesen, dass dieses strategische Ziel erreicht wurde, indem die im Westen so populären *ukiyo*e von den neuen japanischen Kunsthistoriker*innen als wenig subtile Massenware abgewertet wurden. In der Tat kursierten diese Holzschnittdrucke in der Edo-Zeit breit unter der Bevölkerung, während die Aristokratie andere Genres förderte und sammelte. In der Meiji-Zeit wurden dementsprechend Malerschulen wie die Kano oder die Rinpa zur Hochkunst erklärt und *ukiyo*e weitestgehend ignoriert. Durch diese strategische Argumentation konnten die japonistisch inspirierten Künstler und Schriftsteller wie Vincent van Gogh oder die Brüder Edmond und Jules de Goncourt als Dilettanten japanischer Kunst abgestempelt werden, da sie sich vor allem für *ukiyo*e begeisterten, die in den Augen der japanischen Kunsthistoriker*innen wahre Kunst jedoch gar nicht zu Gesicht bekamen.

Die neue Kunstgeschichte institutionalisierte sich mit staatlicher Unterstützung in den Universitäten und konnte über aufwändig produzierte Journale wie vor allem *Kokka*, das durch seine Farbdrucke und Artikel der angesehensten Experten glänzte, sowie Kompilationen des Verlags Shinbin Shoin schnell eine Chronologie sowie einen Kanon japanischer Kunst etablieren und verbreiten (Satō 2011: 154). Die Gartengeschichte war rasch Teil dieses Unterfangens. Der Autodidakt Ozawa Keijirō übernahm eine Artikelreihe in *Kokka*, in der er historische Gärten sowie Gartentraktate vorstellte und analysierte. Allerdings war trotz aller Versuche sowohl im kunst- wie gartenhistorischen Bereich die Abgrenzung zu westlichen Expert*innen anfangs schwer. Die Meiji-Regierung hatte viele Ausländer*innen ins Land geholt, um mit Hilfe ihrer Expertise Projekte anzustoßen und ein modernes Bildungssystem einzurichten. An den ersten kaiserlichen Universitäten, wie den beiden ältesten und renommiertesten in Tokyo (1886) und Kyoto (1897), hatten Europäer*innen und Nordamerikaner*innen zahlreiche Professuren inne, und sollten in ihren Fächern die erste Generation japanischer Spezialist*innen heranziehen, durch welche sie dann ersetzt werden sollten.

Im Bereich der Kunstgeschichte war es der Philosoph Ernest Fenollosa, dem eine Schlüsselrolle zukam. Fenollosa hatte in Harvard Philosophie und Politologie studiert und nach seinem Abschluss noch ein Jahr an der Art School des Boston Museum of Fine Arts gelehrt, bevor er 1878 einen Ruf an die Kaiserliche Universität von Tokyo erhielt. Obwohl er dort Philosophie und politische Wirtschaft lehrte, reüssierte er vor allem auf dem Gebiet der Kunstgeschichte. Mit Hilfe seines Assistenten Okakura Tenshin durchstreifte er Japan und begann, alte Artefakte zu heben und als kunsthistorische Objekte zu katalogisieren. Er unterstützte außerdem die Gründung der Kunstakademie Tokyo, der heutigen Kunsthochschule, und des Nationalmuseums. Okakura stieg bald zur führenden Figur der japanischen Kunstgeschichte auf und war u. a. Herausgeber der Zeitschrift *Kokka*. Zunehmend emanzipierten sich jedoch

die japanischen Kunsthistoriker und verstanden es, das Feld gegenüber westlichen Konkurrenten abzuschließen.

Ähnliches lässt sich für die Gartengeschichte konstatieren. Eine der ersten zentralen Publikationen stammte noch von einem westlichen Experten. Der englische Architekt Josiah Conder war 1877, also praktisch zeitgleich mit Fenollosa, an die Kaiserliche Universität Tokyo berufen worden, um dort die erste Generation moderner japanischer Architekten heranzuziehen. Conder entwickelte ein besonderes Faible für japanische Gärten und veröffentlichte 1893 das Buch *Landscape Gardening in Japan* (Conder 1893). Da japanische Gärten durch die Weltausstellungen bereits viel Aufmerksamkeit im Westen auf sich gezogen hatten und reiche Europäer*innen und Nordamerikaner*innen begannen, sich selbst solche Gärten anlegen zu lassen, wurde Conders Buch breit rezipiert. In der Einführung situierte Conder sein Thema in der Gartengeschichte und verwies auf die außergewöhnlichen und geradezu exotischen Qualitäten japanischer Gärten. Dieses *othering* lehnte sich deutlich an koloniale Diskurse der Zeit an. Für Europa unterschied Conder im Wesentlichen zwei zentrale Gartenstile, den formal-französischen und den wesentlich natürlicheren englischen Landschaftsgarten. Für ersten wählte er Versailles als typisches Beispiel:

»The Renaissance led to the re-introduction of all the stately architectural grandeur of the Roman gardens. In the grounds of the principal French palaces this uniformity was followed to an extraordinary degree. Trees, shrubs, flower beds, walks and earthworks were disposed in stiff lines and geometrical combinations. [...] Yet it was the garden of Versailles, a noted example of this unnatural style, which, a contemporary author asserted, was to him a foretaste of Paradise.« (Conder 1893: 3)

Damit gab Conder für die folgenden Jahrzehnte die Dreiteilung der Gartengeschichte im japanischen Diskurs vor. Spätestens ab den 1920er Jahren wuchs allerdings Kritik an der Interpretation japanischer Gärten durch Conder, dem mehrfach vorgeworfen wurde, die Essenz dieser Kunstform nicht verstanden zu haben (vgl. Satō 1933; Harigaya 1934). Japanische Gartenhistoriker sprachen westlichen Expert*innen zusehends ab, überhaupt ein Verständnis für japanische Gärten entwickeln zu können und beanspruchten das Feld für sich, ähnlich wie dies japanische Kunsthistoriker*innen für ihren Bereich ab 1900 getan hatten. Bis zur Jahrhundertwende und mindestens ein Jahrzehnt darüber hinaus wurde Conder jedoch in Japan breit rezipiert und damit ebenso seine Version der triadischen Gartengeschichte.

Der Park Shinjuku Gyoen als Erfahrungsraum für Gartengeschichte

Das in Ansätzen um die Jahrhundertwende etablierte triadische Gartenmodell fand 1906 einen starken Ausdruck in einem der ersten modernen Parks Japans, dem Shin-

juku Gyoen. Auf dem Gelände hatte ursprünglich einer der zahlreichen *daimyō*-Gärten Tokyos gelegen. Da der Zugriff des Shogunats auf die Peripherie des Landes nur über lokale Lehnsherren, die *daimyō*, möglich war, hatten diese politisch und wirtschaftlich eine zentrale Rolle für das feudal aufgebaute System. Das spiegelte sich in der Gartenkultur wider. Die *daimyō* legten sowohl in der Hauptstadt des Shogunats in Edo für ihre Residenzen wie in ihren jeweiligen Hauptstädten in ihren Lehenstgebieten prächtige Gärten an (vgl. Shirahata 2016). In der Meiji-Zeit verfielen diese Gärten dann, da die *daimyō* ihre politische und wirtschaftliche Macht verloren. Anstelle des *daimyō*-Gartens in Shinjuku wurde in den 1870er Jahren der kaiserliche botanische Garten eingerichtet, bis der Franzose Henri Martinet, Professor an der École Nationale d'Horticulture de Versailles und gleichzeitig Intendant des Schlossparks von Versailles, damit beauftragt wurde, einen Park zu planen. Der Shinjuku Gyoen brachte im Zuge dessen laut Wybe Kuitert (Kuitert 2017: 126) eine neue westliche wissenschaftliche Sicht auf Planungs- und Implementierungsprozesse nach Japan. Wie Kuitert (ebd.: 120) weiter festgehalten hat, wurde der Park von Martinet im damals modischen französischen Eklektizismus gestaltet, dem *style mixte* oder *jardin mixte*. Konkret wurde ein geometrisch-formaler französischer Bereich mit einem englischen Landschaftsgarten kombiniert, die beide durch einen japanischen Garten ergänzt wurden, der auf die Vorgeschichte des Areals als alter Garten eines Feudalfürsten in der Edo-Zeit verwies.

Dadurch wurde die Dreiteilung der Gartengeschichte konkret erfahrbar und die Stile konnten direkt miteinander verglichen sowie gegeneinander abgewogen werden. So wurde eine Gartengeschichtsschreibung fest in die Landschaft eingeschrieben, die stilistische Gestaltungsweisen mit nationalen Eigenschaften in Verbindung brachte. Der »französische Garten« war im Shinjuku Gyoen kein Verweis auf einen bestimmten Typ herrschaftlicher Gärten des 18. Jahrhunderts in einem Königreich, sondern charakterisierte umfassend die Prägungen und Vorlieben einer ganzen, einheitlichen Nation, der Franzosen. Dieser Bereich betonte vor allem eine formale, symmetrische Gestaltung. Rasenparterre waren von Blumenrabatten regelmäßig eingefasst. Die Büsche am Rande der Wege wurden in Form geschnitten und es gab klare Achsen. Die Bepflanzung mit Platanen am Rande gekiester Wege vermittelte ebenfalls ein französisches Flair.

Demgegenüber wurde der »englische Garten« durch weite Rasenflächen, die heute als großzügige Liegewiesen dienen, von einer unregelmäßigen Baumbepflanzung an den Rändern dominiert (Abb. 1). Der japanische Garten greift teilweise auf die ursprüngliche Gestaltung während der Edo-Zeit zurück: Drei Teiche wurden, wie schon seit 1772, durch einen Kanal bewässert (ebd.: 125). Ihre Form ist unregelmäßig und Brücken über den Kanal verbinden die Wege. Steinlaternen, die Bepflanzung mit heimischen Bäumen und Sträuchern und typisch in Form geschnittene Büsche unterstrichen den japanischen Charakter dieses Parkteils (Abb. 2).

Abb. 1 Der einem englischen Landschaftsgarten nachempfundene Bereich im Shinjuku Gyoen, der heute auch als Liegewiese dient.



Abb. 2 Blick auf das Taiwanesische Teehaus des japanischen Gartens im Shinjuku Gyoen über einen der drei Teiche hinweg.



Die gärtnerischen Elemente dienten im Shinjuku Gyoen der Markierung abstrahierter nationaler Stile. Dies geschah in einem Moment, in dem die nationalen Zuschreibungen auf Gärten selbst in Europa noch intensiv diskutiert wurden, wie Anne Helmreich am Beispiel des »englischen Gartens« aufgezeigt hat (Helmreich 2002). So war in Großbritannien selbst heftig umstritten, ob der englische Garten eher formal nach elisabethanischem Vorbild gestaltet sein sollte, oder vielmehr im Sinne der Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts (ebd.: 135–154). Während sich die national geleitete Kategorisierung von Gärten heute durchgesetzt hat und erst in jüngerer Zeit wieder hinterfragt wird (Schweizer 2016: 242f.), war die Diskussion zur Zeit der Errichtung des Shinjuku Gyoen also noch keineswegs abgeschlossen, wurde jedoch durch die Planung Martinets in Japan zumindest für die beiden europäischen Modelle »französischer« und »englischer« Garten schnell kanonisch. Die Dynamik dieser nationalen Zuschreibungsprozesse wird verblüffenderweise gerade am »japanischen Garten« deutlich, denn die Orientierung an einem *daimyō*-Garten der Edo-Zeit wäre ein halbes Jahrhundert später schon als äußerst problematisch und nur bedingt authentisch empfunden worden. Dieser Stil wurde ab dem frühen 20. Jahrhundert zusehends als Verfallserscheinung der Gartenkultur betrachtet, die ihren Höhepunkt vielmehr im Mittelalter gehabt hätte (Shirahata 2016: 81f.). Erst in den letzten zwei Jahrzehnten sind diese *daimyō*-Gärten von der Fachliteratur wieder vollumfänglich in den Kanon aufgenommen worden (vgl. Hida 2009; Shirahata 2016), so dass die Verwaltung des Shinjuku Gyoen heute völlig widerspruchsfrei von einem »traditional Japanese garden« sprechen kann.

Der japanische Garten im Shinjuku Gyoen erfüllte zwischenzeitlich eine andere symbolische Funktion, die heute noch sichtbar, alleine in ihrer ursprünglichen Intention nicht mehr sonderlich relevant ist und vor Ort nicht einmal kritisch reflektiert wird. 1924 wurde anlässlich der Hochzeit des Kronprinzen von den in Taiwan

ansässigen Japaner*innen ein Teehaus im chinesischen Stil gestiftet, das bis 1927 fertiggestellt wurde. Dadurch wurde der japanische Garten symbolisch an die imperialistischen Bestrebungen gekoppelt, war doch Taiwan in Folge des chinesisch-japanischen Krieges 1894–1895 die erste japanische Kolonie geworden. Die an den vormaligen *daimyō*-Garten angelehnte Gestaltung trat so für die Besucher*innen in den Hintergrund.

Die erste Diskussion der Gärten von Versailles durch Mitsukuri 1907

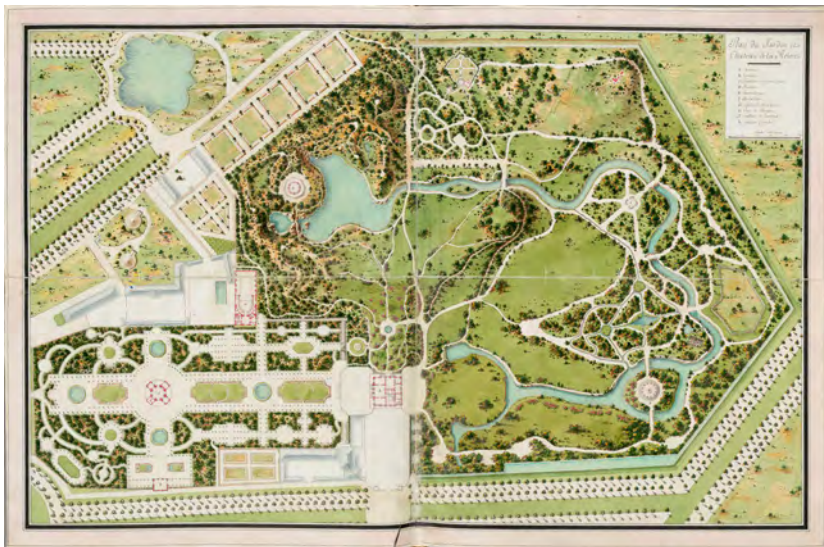
Höchstwahrscheinlich war die Eröffnung des Shinjuku Gyoen 1906 der Auslöser eines breiteren öffentlichen Interesses an europäischen Gartenstilen und regte Mitsukuri Genpachi an, ein Jahr später seinen Artikel »Die Gärten Versailles« zu veröffentlichen (Mitsukuri 1907). Das liegt alleine schon deshalb nahe, weil Mitsukuris Beitrag keineswegs in einer Fachzeitschrift, sondern mit *Chūōkōron* in einem vielgelesenen Monatsmagazin erschien, das gerne aktuelle kulturelle Trends aufgriff. Mitsukuri war als Professor für französische Geschichte der Kaiserlichen Universität von Tokyo, der Eliteuniversität des Landes, nicht nur eine angesehene Kapazität in seinem Fachgebiet, sondern hatte Versailles sogar mit eigenen Augen gesehen. Er studierte um 1900 zunächst Geschichte in Heidelberg und Tübingen, um dann noch einmal eine längere Zeit in Frankreich zu verbringen. Sein 1907 veröffentlichter Aufsatz über die Gärten von Versailles stellt die erste ausführliche Auseinandersetzung mit diesem Thema auf Japanisch dar. Im Geist der Zeit und seiner Ausbildung durch Professoren wie Leopold von Ranke und Heinrich von Treitschke versuchte Mitsukuri über die Analyse der Versailler Gärten fundamentale mentalitätsgeschichtliche Aussagen zum französischen Absolutismus sowie der Haltung der Franzosen in dieser Epoche zur Natur zu treffen. Damit setzte er die Erfahrungen, die man im Shinjuku Gyoen machen konnte, für seine Leser*innen in einen größeren historischen Zusammenhang und bekräftigte die nationale, kulturalistische Lesart der Gartengeschichte. In seinem Aufsatz traf Mitsukuri eine überaus interessante Differenzierung. Im Anschluss an die Diskussion der Parterres, Boskette und des Jagdwaldes vor dem Schloss (ebd.: 54) ging er noch auf die Gärten im Bereich des Kleinen Trianon ein und verwies auf die gestalterischen Unterschiede zum restlichen Park:

»Außerdem gibt es in der Nähe des Großen Trianon das Kleine. Es wurde in der Zeit Ludwig XVI. errichtet und unterscheidet sich grundlegend durch seinen Charakter. Im Gegensatz zum großen Garten Ludwig XIV., der durch die sternförmige Anordnung die direkte, proportional korrekte Geometrie betonte, stellt das Kleine Trianon die Nachahmung der natürlichen Landschaft in den Mittelpunkt. So sind die Wege unregelmäßig und der Blick erfasst nicht alles direkt, sondern der

Wandel offenbart sich nach und nach im Gehen. In dieser Hinsicht nähert sich das Kleine Trianon ziemlich klar den Gärten Japans an.« (ebd.: 55)

Mitsukuri setzte also den Garten des Kleinen Trianon (Abb. 3) von den Hauptbereichen der Anlage in Versailles ab und verglich ihn sogar mit Japan. Allerdings ist seine historische Herleitung dieser Unterschiede relativ dünn und zudem etwas erratisch. Deshalb entging Mitsukuri, dass es tatsächlich eine Verbindung zwischen dem Garten und wenn schon nicht Japan so doch China gab. Das Kleine Trianon war bereits zu Zeiten Ludwig XV. für seine Mätresse Madame de Pompadour gebaut worden. Kurz nachdem sein Enkel Ludwig XVI. französischer König geworden war, schenkte dieser das Kleine Trianon seiner Gattin Marie-Antoinette, die es als Rückzugsort für sich, ihre Familie und unmittelbare Entourage nutzte.

Abb. 3 Plan der Parkanlagen rund um das Kleine Trianon angefertigt 1781 von Claude-Louis Châtelet und Richard Mique. Die rechte Hälfte des Plans zeigt den asymmetrischen Bereich, der in anglo-chinoisier Manier ausgeführt wurde und auf den Mitsukuri sich vor allem bezieht.



Marie-Antoinette ließ die Umgebung der Mode der Zeit folgend im Stile eines englischen Landschaftsgartens umgestalten (Duvernois/Halard 2008: 50). Diese neuen Anlagen bezeichnete man im 18. Jahrhundert als anglo-chinoise Gärten, weil Briefe der Jesuiten aus China und die daran anschließende begeisterte aufklärerische Auseinandersetzung mit dem Reich der Mitte die stilistische Ent-

wicklung beeinflusst hatten (vgl. Rinaldi 2006). Tatsächlich ist die Bezeichnung etwas irreführend, da gerade in Verbindung mit China der Stil von französischen Landschaftsplanern stark mitgeprägt wurde, die selbst den Barockstil André Le Nôtre, des Planers der Versailler Gärten, längst abgelegt hatten. Wie Duvernois und Halard (Duvernois/Halard 2008: 13) argumentiert haben, entstand in der Folge ein Konkurrenzverhältnis zwischen englischen und französischen Gärtnern, wer chinesische Elemente überzeugender in anglo-chinoisier Manier ausführte, so dass der Garten des Kleinen Trianon genau genommen eher *anglo-franco-chinoise* ist.

Mitsukuris Beobachtung ist indes selbst ohne dieses Wissen um die asiatischen Einflüsse für seine Zeit sehr differenziert und der Vergleich zwischen dem Kleinen Trianon und den »Gärten Japans« bemerkenswert. Zudem sprach Mitsukuri nicht von »japanischen Gärten«. Er hatte also die eigenen Gärten noch nicht so umfassend zum nationalen Symbol erhoben, wie sich dies später durchsetzen sollte, denn im Japanischen ist der Unterschied zwischen den »Gärten Japans« und »japanischen Gärten« semantisch bedeutsam. Die Bezeichnung »Gärten Japans« (*nihon no teien*) verweist weniger eindeutig auf einen klar definierten nationalen Stil wie der Ausdruck »japanischer Garten« (*nihon-teien*), sondern ermöglicht mehrere Lesarten. Es kann sich zwar hierbei um einen Nationalstil handeln, aber ebenso kann von völlig unterschiedlichen Gärten in Japan die Rede sein. Westliche Parks sind semantisch ausgeschlossen, weil sie von Anfang an als *kōen* (wörtlich öffentlicher Park/Garten) angesprochen wurden, im Gegensatz zu *teien*. Im Falle von *teien* heißen beide Schriftzeichen letztendlich »Garten«, und es handelt sich deshalb um einen japanischen, allenfalls chinesischen Garten, der zunächst einmal privat ist, während westliche Parks von Anfang für die Öffentlichkeit errichtet wurden.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass Mitsukuri zwar innerhalb des Nationalgarten-Paradigmas argumentierte, allerdings Versailles keinesfalls als Einheit behandelte. Gerade weil er das Kleine Trianon nicht mit der anglo-chinoisien Mode des 18. Jahrhunderts in Verbindung brachte, brach er seine Betrachtung sogar in Teilen wieder auf. Indem Mitsukuri das Kleine Trianon mit Gärten in Japan in Beziehung setzte, wird deutlich, dass sich der französische Stil gewandelt hatte und die geometrisch-formale Gestaltung in der Zeit Ludwig XIV. aus der Mode gekommen war. Insofern drückte Versailles für Mitsukuri nur die mentalitätsgeschichtlichen Zusammenhänge des Absolutismus auf seinem Höhepunkt aus.

Der Weg zum dyadischen/dichotomen Bild in der Nachkriegszeit

Mitsukuris frühe Darstellung von Versailles bestimmte die Gartengeschichtsschreibung nicht dauerhaft, sondern geriet in Vergessenheit. Ab den 1930er Jahren erlosch das Interesse an Europa in der japanischen Kunst- und Gartengeschichte weitestgehend. Die Disziplin ordnete sich der imperialistischen Ausbreitung Japans in Asien

unter und wirkte an ihrer Legitimation mit. So beschäftigten sich Gartenhistoriker – hier ausschließlich Männer – stärker mit den historischen Wurzeln des japanischen Gartens und versuchten gleichzeitig, asiatische Bezüge zu verstehen und zu verarbeiten. Chinesische Gartenkunst zog deshalb mehr Interesse auf sich als europäische.

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs ebte hingegen das Interesse an Asien ab. Ganz allgemein war dabei die Zielrichtung japanischer Intellektueller gegenläufig zu jener in Deutschland, wie Oguma Eiji für die Frage der ethnischen Reinheit überzeugend herausgearbeitet hat (Oguma 2002). Die Identität Japans wurde jetzt durch seine insulare Lage und seine historische Selbstbezogenheit definiert. Dadurch konnten die Intellektuellen der Nachkriegszeit die Japaner*innen als ethnisch höchst homogene und kulturell abgeschlossene Einheit betrachten. Was aus deutscher Sicht sehr nationalistisch und reaktionär wirkt, ist vor dem Hintergrund der Rolle Japans in Asien bis 1945 durchaus nachvollziehbar. Im Rahmen der imperialen Ausbreitung hatten japanische Intellektuelle versucht, die eigene Rolle mit dem Verweis auf die nahe Verwandtschaft der asiatischen Völker zu legitimieren (ebd.: 64–80). Japan trat in dieser imperialistischen Rechtfertigungslinie praktisch als älterer Bruder auf, der die nahen Verwandten China und Korea vor den Europäer*innen beschützte und ihre Entwicklung vorantrieb. Diese imperiale Legitimation, die in der Realität mit harten kolonialen Bedingungen und grauenhaften Kriegsverbrechen der japanischen Armee einherging, wurde mit dem Rückzug auf die Idee des völlig abgeschlossenen Inselvolkes nach 1945 komplett negiert (ebd.: 308–312). Deshalb war die Neukonzeption der japanischen Identität durch die Betonung der ethnischen Singularität nach 1945 linksliberal. Sie entsprach *strukturell* der Ablehnung des nationalsozialistischen Rassebegriffs und der deutschen Superiorität durch die Intellektuellen in der Bundesrepublik, obwohl sich beide Positionen *inhaltlich* diametral gegenüberstanden.

Das Genre der *Nihonjinron*

Durch diese Selbstbezogenheit japanischer Intellektueller wurde die Entstehung eines Genres begünstigt, das kulturalistische Argumente der Vorkriegszeit wieder aufgriff, aber deutlich akzentuierte und dadurch äußerst marktgängig machte. Es handelt sich um die im Vorwort bereits angesprochenen Japaner-Diskurse, die *nihonjinron* oder *nihonbunkaron* (japanische Kultur-Diskurse, wobei beide Begriffe praktisch synonym verwendet werden). Das englische Wort *Japaneseness* beschreibt vielleicht noch besser als die deutschen Übersetzungen, was gemeint ist. Zahllose Autor*innen versuchten herauszuarbeiten, was an Japan so anders sei als am Rest der Welt. Anfangs geschah das schuldbewusst und selbstanklagend (Aoki 1996: 41–48). Was war in der japanischen Modernisierung des späten 19. Jahrhunderts

und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts so grundlegend problematisch, dass es zu der fürchterlichen Katastrophe des Zweiten Weltkriegs hatte kommen können? Warum hatten die Japaner auf dem asiatischen Festland Kriegsverbrechen begangen und wieso hatte niemand dies verhindert? Spätestens in den 1960er Jahren, als die Wirtschaft erneut anzog und das internationale Ansehen des Landes stieg, schlugen die Diskurse zur *Japaneseness* jedoch um (ebd.: 61). Jetzt versuchte man zu klären, wie ein nichtwestliches Land modern werden und dabei trotzdem seine Identität wahren konnte. Die *nihonjinron* griffen hier ein Thema auf, dass für die westlichen Modernisierungstheorien ebenfalls Rätsel aufwarf. Viele Voraussetzungen für den Weg in die Moderne schienen in Japan nicht gegeben zu sein und trotzdem eroberten japanische Unternehmen zusehends den Weltmarkt.

Es waren nicht nur japanische Autor*innen, die sich in den Diskurs einbrachten. So war eine der ersten und bald profiliertesten Stimmen jene von Ruth Benedict (Benedict 1946), einer der wichtigsten Ethnologinnen ihrer Zeit. Benedict hatte für die amerikanische Armee gegen Ende des Krieges eine Studie über die japanische Kultur angefertigt, die helfen sollte, die Besetzung zu planen. Später veröffentlichte sie ihre Ergebnisse unter dem Titel *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*. Obgleich Benedict nur Kriegsgefangene befragen konnte und sich auf archivalisches Material verlassen musste, Japan selbst im Krieg aber nicht bereiste (vgl. Lummis 2002), wurde das Buch in der japanischen Übersetzung ein großer Bestseller. Es war ein frühes Beispiel dafür, dass *nihonjinron* in Japan mehr als nur eine intellektuelle Übung waren, und daher hohe Verkaufszahlen versprochen.

Hauptsächlich ist es der Westen, auf den die Diskurse zur *Japaneseness* Bezug nehmen, während andere asiatische Länder oder sonstige Bezüge kaum eine Rolle spielen (Befu 2001: 6). Eine große Ausgangsfrage der Diskurse war, warum westliche Gesellschaften modern, rational und individualistisch seien, während Japan zwar ebenfalls modern, jedoch nicht eindeutig rational und auf jeden Fall gruppistisch organisiert sei. Einige Thesen der *nihonjinron* waren durchaus sinnvoll und nachvollziehbar. So hat sich die japanische Psychiatrie lange Zeit stark an Sigmund Freud orientiert, nur mutet es äußerst seltsam an, japanischen Patienten einen Oedipus-Komplex zuzuschreiben – als ob familiäre Beziehungen und geheime Sehnsüchte in Japan dem Modell griechischer Sagen folgen müssten (Tagsold 2013: 24). Andere häufig vertretene Thesen der Diskurse waren hingegen sehr viel zugespitzter und problematischer, und es stellt sich hier des Öfteren beim Lesen das Gefühl ein, dass ein Überbietungswettbewerb um die Aufmerksamkeit der Leser*innen stattfand. Es gibt viele Texte dazu, dass japanische Mägen, Gehirne oder andere Organe anders ausgeprägt seien und als Folge anders arbeiteten als ihre westlichen Pendanten. Insgesamt liegt den Diskursen zur *Japaneseness* eine sehr holzschnittartig kulturalistische Sichtweise zugrunde, und die bevorzugte Argumentationslinie ist überaus dichotom. Ein wesentlicher Kniff ist hier, dass Japan eine besondere Lern- und Aufnahmefähigkeit unterstellt wird, denn da die Japaner*innen schon jahrhunderte-

lang von China gelernt hätten, ohne ihre Identität aufzugeben, sei ihnen das mit der westlichen Moderne ebenso gelungen. Deshalb hätten die Japaner*innen die westliche Rationalität adaptieren können, ohne ihre eigenen, zeitlos verstandenen Charakterzüge aufgeben zu müssen.

Eine Behauptung der *nihonjinron* beinhaltet einen für den Gartenkontext wichtigen Unterschied zur Argumentation in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Die Japaner*innen wären zu technischen Meisterleistungen fähig, ohne ihre tiefe harmonische Beziehung zur Natur zu verlieren. Die Naturliebe erklärte jetzt, wie Japaner*innen ihre Identität beibehalten konnten, *obwohl* sie so erfolgreich Technologien erfanden. Bei Mitsukuri und anderen Autor*innen konnte zuvor die besondere Harmonie der Japaner*innen mit der Natur noch unproblematisch vertreten werden, stand sie doch noch nicht in einem Widerspruch zur Technisierung und Modernisierung des Landes. Zwar industrialisierte sich Japan ab Ende des 19. Jahrhunderts, und die Konstruktion einer nationalen Identität anhand vermeintlicher Traditionen hatte bereits mit Brüchen zu kämpfen, die diese Veränderungen hervorbrachten. Aber die Idee, dass Japan eigentlich seine Wurzeln in seinem ästhetischen und natürlichen Empfinden habe, ließ sich noch relativ leicht aufrechterhalten. In der Phase der Hochindustrialisierung sahen sich japanische Intellektuelle indes in den *nihonjinron* genötigt, eine Kluft zwischen Alltagsleben und Identitätsbehauptung zu überbrücken, die zunehmend als größer empfunden wurde. Das führte zu einer neuen *master trope* in den *nihonjinron*: Japan wäre ein Land »zwischen Tradition und Moderne« – und folglich eigentlich dem Westen überlegen. Alle Nachteile der Moderne wie eben die Kälte der Gesellschaft und der Verlust der menschlichen Bindungen durch den Individualismus seien durch die Beibehaltung des alten, eigentlichen japanischen Lebensstils aufgehoben worden. Das war freilich eine argumentative Meisterleistung, weil Japan hier letztendlich die gelungene Synthese zwischen westlicher Moderne und östlicher Weisheit darstellt und in der Konsequenz eine Stufe höher als beide Seiten steht. Diese *master trope* machte die große Attraktivität Japans und japanischer Kultureinflüsse wie Zen oder Gärten für westliche Intellektuelle aus. Japan wurde zu einem Ort, an dem die Verwerfungen der Moderne und die resultierende Entfremdung überwunden schienen. Die Diskurse der *nihonjinron* erzeugten daher eine Gemengelage zwischen Autoorientalismus und Okzidentalismus, indem Japan und der Westen ständig dichotom aufeinander bezogen wurden.

Im Bereich der Gärten drückten das die beiden Modelle »japanischer Garten« und »Versailles« aus und konkretisieren es so, dass es auf dem Buchmarkt für normale Leser*innen überaus anschlussfähig wurde. Gärten waren insofern kein peripheres Thema für die *nihonjinron*, weil sie über die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs hinweg weiter als eines der wichtigsten nationalen Symbole Japans fungierten. Wie schon gegen Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts warteten japanische Pavillons auf Weltausstellungen immer mit einem Garten auf,

der die Kulisse exotisch bereicherte; auch privat war dieser Stil in Nordamerika und Europa weiterhin sehr populär. Allerdings wandelten sich die Erwartungen an einen japanischen Garten. Bis in die 1930er Jahre dominierten Pflanzen und Grün die Anlagen, erweitert um orientalisierende Steinlaternen und Holzbrücken.

Abb. 4 Steingarten des Ryōan-Tempels in Kyōto. Bis in die 1930er Jahre hinein war dieser Garten relativ unbekannt und verlief langsam. Inzwischen ist er eingetragenes Weltkulturerbe der UNESCO und vermutlich der bekannteste japanische Garten weltweit.



Ab den 1950er Jahren jedoch rückten zusehends Steingärten nach dem Vorbild des Ryōan-Tempels in Kyōto in den Mittelpunkt (Abb. 4). Diese sogenannten »Zen-Gärten«, ein Begriff, der eigentlich erst Mitte der 1930er Jahre durch die amerikanische Gartenjournalistin Loraine Kuck (Kuck 1935: 9–14) verbreitet wurde, beeindruckten erst westliche Intellektuelle und dann das breite Publikum durch ihren hohen Grad an Abstraktheit und eine trotzdem spürbare Verbindung zur Natur.⁴

4 Loraine Kuck schrieb 1935 anlässlich einer Japanreise des Garden Clubs of America, der einflussreichsten Vereinigung wohlhabender Gartenenthusiasten auf diesem Gebiet, ihr Buch *One Hundred Gardens of Kyoto*. In der Beschreibung des Steingartens im Ryōan-Tempel betonte sie dessen Verbindung zur buddhistischen Schule des Zens (Kuck 1935: 110–112). Wie Wybe

Dergestalt symbolisierte dieser Gartenstil die Verbindung von Tradition und Moderne augenscheinlich in idealer Weise. Durch diese Mode waren japanische Gärten immer relativ zentral für westliche und östliche Diskurse zur Japanizität. Infolgedessen hatte gartenhistorische Literatur immer einen hohen Stellenwert innerhalb der *nihonjinron*, weil sie doch Kernthesen anschaulich belegen konnte.

Tanaka Masahiros Gegenüberstellung der kaiserlichen Katsura-Villa mit Versailles

Ab den 1960er Jahren spielte Versailles eine große Rolle, um die japanischen Gärten klar abzugrenzen und über das Gegenbeispiel des formalen Gartenstils zu charakterisieren. Der Diskurs lässt sich in zwei Phasen einteilen. In der ersten Phase in den 1960er Jahren dominiert ein relativ einfaches Erklärungsmodell, das sich bei Tanaka Masahiro wiederfindet und deutlich hinter den Stand von Mitsukuri rund 60 Jahre früher zurückfällt (Tanaka 2014). Ende der 1990er Jahre veröffentlichte Shirahata Yōzaburō mit *Daimyō Gardens* ein Buch, das die japanische Gartengeschichtsschreibung erschütterte und neu ausrichtete (Shirahata 1997). Shirahatas Interpretation und Verwendung von Versailles war komplexer als bei Tanaka und führte trotzdem gleichzeitig die in den 1960er Jahren etablierten Muster fort.

1967 erschien Tanaka Masahiros Buch *Nihon no teien* (Die Gärten Japans). Direkt in den ersten Zeilen des Vorworts war Tanaka darum bemüht, die spezifischen Charakteristika japanischer Gärten zu klären, indem er Versailles als kontrastierendes Beispiel einführte. Dabei nahm er die allgemeinere Bezeichnung *nihon no teien* aus dem Titel des Buches direkt zurück und sprach von *nihon teien*, verdichtete die Gärten Japans also zu den japanischen Gärten:

»Wenn man japanische Gärten mit europäischen vergleicht und ihre besonderen Merkmale aufzeigt, kommen einem die Natürlichkeit bzw. die an natürliche Landschaft angelehnte Gestaltung in den Sinn. Europäische Gärten sind symmetrisch angelegt, wie der Garten des Pariser Schlosses Versailles verdeutlicht. Auf der linken wie der rechten Seite der Symmetrieachse finden sich rechteckige oder runde Teiche sowie Blumenbeete. Auch die Bäume sind in Form geschnitten und stehen im Einklang mit dem Gesamtbild. Europäische Gärten sind also symmetrisch und harmonisch aufgebaut, anders als japanische Gärten, die der natürlichen Landschaft nachempfunden sind. In japanischen Gärten gibt es Wasserfälle, Bäche, Teiche und Brücken, die ganz wie in der Natur angelegt sind.« (Tanaka 2014: 9)

Kuitert 1988: 152f. und Yamada Shōji 2009: 106–110 gezeigt haben, wurde dieser Steingarten jedoch historisch eigentlich nie als Zengarten bezeichnet oder wahrgenommen, sondern als gärtnerische Nacherzählung einer chinesischen Legende zu einer Tigermutter, die ihre Jungen über einen reißenden Fluss bringt.

Tanaka Masahiros Buch war eine der bedeutendsten wissenschaftlichen Bestimmungen des japanischen Gartens in den Nachkriegsjahrzehnten – so wichtig, dass es erst jüngst wieder als Taschenbuch aufgelegt wurde (Tanaka 2014) und wohl rund fünf Jahrzehnte später Tanaka Hidemichi beeinflusste, ähnelt die im Vorwort bereits zitierte Sicht des letzteren auf japanische Gärten doch erstaunlich seinem Vorgänger (Tanaka 2013).

Es fällt direkt ins Auge, dass der differenzierte Blick Mitsukuris einer äußerst dichotomen Darstellung gewichen war. Mitsukuri hatte sehr sensibel zwischen zwei Bereichen der Versailler Gärten unterschieden – bei Tanaka Masahiro hingegen stand Versailles für alle europäischen Gärten ein, und diese Gärten neigten dadurch allesamt zur Symmetrie und der Unterordnung der Natur unter den menschlichen Gestaltungswillen. Die Bäume sind in Form geschnitten und die Teiche haben geometrische Formen. Der wichtige und korrekte Verweis von Mitsukuri auf den Garten des Kleinen Trianon als stilistisch anders gestaltet entfiel bei Tanaka. Immerhin verband Mitsukuri und Tanaka die Idee, dass japanische Gärten natürlicher seien als der große Garten von Versailles. Mitsukuri vermied es aber, diesen Unterschied zu verabsolutieren, indem er dem kleinen Garten des Kleinen Trianon ein ähnliches Einfühlungsvermögen zugestand. Für Tanaka hingegen war hier die entscheidende Trennlinie zwischen Europa und Japan erkennbar – auf den Garten des Kleinen Trianon ging er überhaupt nicht ein und war so nicht in der Lage, eine wichtige Binnendifferenzierung im Gartenraum Versailles vorzunehmen, die seine Hauptthese sofort wieder in Teilen entkräftet hätte. Tanaka konstatierte dadurch, dass japanische Gärten der Natur folgen, während europäische Gärten sie unterwerfen, und Versailles war der Beleg für diese These.

Tanaka vermochte es freilich, an andere Stelle eine spannende und wichtige Unterscheidung einzuführen. Tanaka setzte Versailles vor allem dem Garten der kaiserlichen Katsura-Villa (Katsura-rikyū) gegenüber (Abb. 5). Dieses Ensemble in einem heutigen Vorort von Kyoto wurde Anfang des 17. Jahrhunderts von einem Prinzen aus der kaiserlichen Familie in Auftrag gegeben. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gelangte die Villa dann in direkten kaiserlichen Besitz, doch erst in den frühen 1930er Jahren wurden Architekten, Gartenhistoriker und die Allgemeinheit auf sie aufmerksam. Inoue Shōichi (Inoue 1997) hat die Entstehung des »Katsura-Mythos« detailliert nachgezeichnet. Die Villa und der Garten wurden von modernistischen Architekten instrumentalisiert, um ihre älteren Kollegen zu diskreditieren, die dekorreich und klassizistisch planten. Die neue Generation wollte stattdessen funktional-reduktionistisch arbeiten und Katsura entsprach diesen Vorstellungen. Ein Coup dieser Gruppe war es, 1933 Bruno Taut gezielt auf Katsura aufmerksam zu machen. Taut hatte nach der Machtübernahme das Deutsche Reich verlassen müssen und war zunächst nach Japan ausgewichen, wo er als berühmter europäischer Architekt gefeiert wurde, mit seiner Stimme der neuen Generation viel Gewicht verleihen konnte und Katsura gleichzeitig international bekannt machte (ebd.: 46f., 66).

Abb. 5 Kleiner Teilbereich des Gartens der Katsura-Villa. Seit den 1930er Jahren galt dieser Garten als Ideal der japanischen Gartenkunst.



Tanaka Masahiro (Tanaka 2014: 10) schloss rund vier Jahrzehnte später an diesen Diskurs an, der Katsura als genuinen Ausdruck japanischer Ästhetik feiert, merkte aber zurecht an, dass im Garten der Villa auch geometrisch geplante Elemente zu finden waren, wenngleich es sich nur um einige wenige Bereiche handelte. Damit verfolgte Tanaka praktisch einen ähnlichen Weg wie Mitsukuri über ein halbes Jahrhundert früher. Mitsukuri hatte für Versailles differenziert und diesem die »Gärten Japans« monolithisch gegenübergestellt. Bei Tanaka verloren dagegen die Gärten Europas jegliche Nuancen, während die japanischen feiner konturiert wurden. Selbstverständlich lag das bei einem Werk nahe, dass die japanische Gartenkunst aufarbeiten wollte, war aber insofern ungewöhnlich, als die allermeisten Autor*innen erst einmal einige Grundaxiome setzten, zu denen das Eingeständnis geometrischer Elemente bei japanischen Gärten in der Regel nicht zählte. Leider nutzte Tanaka seine feine Analyse am Ende nicht, um die dichotome Sichtweise auf Japan vs. den Westen zu unterlaufen, sondern nur um mit einigen allzu einfachen Urteilen über die kaiserliche Villa von Katsura aufzuräumen. So entfernte er sich zwar nicht von den *nihonjinron*, doch innerhalb dieses Rahmens liest sich sein Buch für die Zeit trotzdem relativ erfrischend.

Shirahatas neue Sicht auf die japanische Gartengeschichte

Die zweite Phase der Auseinandersetzung mit Versailles im modernen Diskurs beginnt mit dem 1997 erschienenen Buch *Daimyō no teien* (Daimyo Gardens) von Shirahata Yōzaburō. Diese Publikation hatte immense Auswirkungen auf die japanische Geschichtsschreibung, indem Shirahata einen Paradigmenwechsel vollzog und zu einer neuen Bewertung der Gärten der *daimyō* kam. Bis dahin waren diese Gärten als Verfall der eigentlichen japanischen Gartenkultur gebrandmarkt worden. Sie galten als zu wenig subtil, zu wenig symbolisch, zu direkt und kamen in der einschlägigen Literatur sehr schlecht weg (vgl. Shirahata 2016: 81–83). Shirahata revidierte dieses Urteil und löste dadurch eine Welle der Erforschung dieser Gärten aus.

Die englische Ausgabe *Daimyō Gardens* von 2016 zieht das Kapitel, in dem die europäische und die japanische Gartengeschichte verglichen werden, ganz an den Anfang, während es in der japanischen Originalausgabe viel weiter hinten platziert ist (Shirahata 1997: 136–176; Shirahata 2016: 1–18). Hier hinterfragte Shirahata vor allem die soziale Funktion der *daimyō*-Gärten für die herrschenden Schichten. Im Gegensatz zu Tanaka, den er immerhin positiv rezipierte (Shirahata 2016: 14), reduzierte Shirahata dabei die europäische Gartengeschichte keineswegs im Wesentlichen auf Versailles. Stattdessen schrieb er über eine Reihe weiterer Beispiele wie den ehemaligen niederländischen Königspalast Het Loo aus dem 17. Jahrhundert, diverse mediterrane Parks und englische Landschaftsgärten wie Stowe oder Blenheim.

Allerdings argumentierte Shirahata in zentralen Punkten weiterhin dichotom und kulturalistisch. An dieser Stelle spielt Versailles eine Schlüsselrolle. Der Abschnitt »Stroll Style and Geometric Style: Daimyo Gardens and Versailles«, in dem der Vergleich gipfelt, beginnt mit einer Passage, die ganz offenkundig den Diskurs von Tanaka relativ nahtlos fortführt:

»Daimyo gardens are characterized by naturalistic topography with hills and valleys and are designed to be appreciated while walking in the grounds. Western baroque gardens, by contrast, are distinguished by their orderly arrangements of parterres and hedges in linear, triangular, circular, and other geometric patterns that look as if drawn with ruler and compass.« (ebd.: 50)

Wichtig bleibt aber festzuhalten, dass Shirahata den ganzen Abschnitt in eine breite Gartengeschichte einbettete, was alleine schon daran deutlich wird, dass hier von barocken statt von westlichen Gärten generell die Rede ist. Versailles steht im Mittelpunkt der dichotomen Argumentation, wird aber nicht mehr zum überzeitlichen Referenzpunkt wie bei Tanaka. Shirahatas Buch hat den gesamten Diskurs über die Geschichte japanischer Gärten neu ausgerichtet, ist jedoch in Bezug auf Versailles relativ nahe an Tanaka geblieben. Zwar wird die Darstellung differenzierter, doch Versailles bleibt der Gegenpol. Anhand zweier Beispiele lässt sich damit aufzeigen, wie prägend Shirahata war.

2016 erschien im Routledge-Verlag das Buch *Japanese Gardens: Symbolism and Design* von Goto Seiko und Naka Takahiro. Die Publikation vertritt den Anspruch, westlichen Leser*innen das Genre historisch und stilistisch näher zu bringen. Speziell Goto ist eine der bekannteren Advokat*innen für den japanischen Garten im Westen. Die Argumentationsform des Buchs jongliert mit den bekannten Dichotomien – Versailles wird an mehreren Stellen als Gegenstück angeführt:

»As rulers' gardens, their ultimate symbolism might be similar: the power of the country. However, in the Versailles gardens the message was conveyed by sheer alterations of the existing topography and conditions; Shūgaku-in expressed its message utilizing the existing landform and views.« (Goto/Naka 2016: 41)

Der erste Satz dieses Zitats ist ziemlich eindeutig von Shirahata inspiriert, da es er war, der die politische und soziale Funktion von Gärten in der japanischen Gartengeschichtsschreibung neu aufgebracht hat. Danach wird wiederum die Beherrschung der Natur der Anpassung an die Bedingungen gegenübergestellt. Goto und Naka benennen dafür ein neues japanisches Exempel. Bei Tanaka Masahiro stand Katsura im Vordergrund, bei Shirahata waren es die *daimyō*-Gärten. Jetzt ist es die kaiserliche Shūgaku-in-Villa mit ihren Gärten im Nordosten Kyōtos, die allerdings in ihrer Bedeutung und Geschichte größere Ähnlichkeiten mit Katsura aufweist und insofern keine vollkommen neue Frage aufwirft.

Als letztes Beispiel verdeutlicht ein Aufsatz von Kono Tetsuya, dass die Gegenüberstellung von Versailles und japanischen Gärten nicht nur eine garten- oder kunsthistorische Frage ist, sondern durchaus eine politische Bedeutung hat, selbst wenn Kono im Gegensatz zu den bisher genannten Autor*innen keine zentrale Figur der Gartengeschichtsschreibung ist. Konos Aufsatz erschien 2018 im Sammelband *From Biocultural Homogenization to Biocultural Conservation*, der u.a. vom chilenischen Umweltphilosophen Ricardo Rozzi herausgegeben wurde (Kono 2018). Kono diskutiert darin in einem Kontext der Nachhaltigkeitsforschung, wie sich an Versailles, den englischen Landschaftsgärten und den japanischen *daimyō*-Gärten der Zugang verschiedener Kulturen zur Natur ablesen lässt. Dass Kono für Japan *daimyō*-Gärten als Beispiel herausgreift, verweist wie vieles andere im Text auf Shirahata. Versailles wird erneut sehr holzschnittartig diskutiert. Bemerkenswert ist, wie hier aus Gartengeschichte eine konkrete Handlungsanleitung im Kontext einer brandaktuellen Umweltphilosophie gezogen werden, und wie dafür Shirahatas Interpretation von Versailles und den *daimyō*-Gärten aktiviert wird. Allerdings leitet Kono den Stil der *daimyō*-Gärten aus dem Taoismus ab, was wenig überzeugt. Die zahlreichen Anspielungen in diesen Gärten auf Gedichte oder Nachbildungen berühmter Orte in Japan lassen sich so nicht erklären. Insofern ist Konos argumentative Grundlage schwankend.

Versailles als okzidentalistischer Spiegel

Zusammenfassend lassen sich einige große Linien der japanischen Argumentation zu Versailles erkennen, die verdeutlichen, welche Funktion der Okzidentalismus in der Gartengeschichte eingenommen hat. Der japanische Diskurs zu Versailles argumentierte vor allem in einer Durchmischung von Autoorientalismus und Okzidentalismus. Diese Strategie war keineswegs neu, sondern seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fest eingeschrieben in den Diskursrahmen. Die vermeintlichen Unterschiede zwischen dem Westen und Japan wurden früh über japanische Gärten erfahrbar gemacht und diskursiv aufbereitet. Versailles wurde anschließend daran in der Nachkriegszeit der relevante Hauptbezugspunkt, der ab den 1960er Jahren eine weitere Zuspitzung der Argumentation ermöglichte. Auf einer allgemeineren Ebene knüpfte die Auseinandersetzung mit Versailles vor allem an die *nihonjinron* an. Dementsprechend war diese Auseinandersetzung nicht in erster Linie durch eine historische Aufarbeitung von Versailles bestimmt – die genannten Gartenhistoriker*innen hatten sowieso höchst selten besonders intensiv dazu geforscht. Vielmehr füllte Versailles eine funktionale Lücke und diente zur Veranschaulichung der Thesen. Versailles steht hier für westliche Gärten generell. In der Nachkriegszeit verlor der gartenhistorische Diskurs seine Fähigkeit der Differenzierung, die vor dem Krieg gerade bei Mitsukuri zumindest in Ansätzen vorhanden gewesen war. Zwei zeitlose Gartenstile, der europäische und der japanische, wurden diametral gegenübergestellt. Versailles wurde in der Regel direkt mit einem berühmten japanischen Garten verglichen, wie dem Garten der kaiserlichen Katsura-Villa. Das japanische Beispiel wurde dabei ähnlich wie Versailles ohne Rücksicht auf konkrete historische und soziale Umstände eingeführt.

Mit Shirahatas *Daimyo Gardens* redynamisierte sich das Bild allerdings. Die Gartengeschichte kam zurück ins Bild – und trotzdem blieb Versailles ein Fixpunkt, der für sich genommen nicht ausdifferenziert analysiert wurde. Die Existenz des Gartens scheint übermächtig zu sein und erdrückte komplexere Diskussionen. Nur so konnte Versailles seine Funktion weiter erfüllen. Versailles war in diesem Kontext sehr hilfreich, weil es kunsthistorisch bekannt und anerkannt war. Zudem war Versailles als Beispiel günstig, da sich hier der Gegensatz zu japanischen Gärten besonders leicht herausarbeiten und konturieren ließ. Mit englischen Gärten wären ähnliche Argumentationsstrukturen womöglich nicht so leicht zu unterfüttern gewesen. Wenn man hier zudem in Betracht zieht, dass China eine wichtige Rolle für deren Genese gespielt hat, was sich in der historischen Bezeichnung *jardin anglo-chinois* niederschlägt, wird dieses Beispiel noch komplexer. Freilich hätten sich die japanischen Gartendiskurse den englischen Landschaftsgärten wohl ebenfalls argumentativ entsprechend angeeignet, wenn Stowe oder Stourhead an Stelle von Versailles die prominentesten Beispiele gewesen wären, die man hätte heranziehen können.

Selbst wenn es in erster Linie darum ging, über Versailles japanische Gärten zu charakterisieren, schlug dieser Autoorientalismus der Autor*innen in Okzidentalismus um bzw. oszillierte zwischen beidem. Letztendlich wurde zwangsläufig ein spezifisches, verengtes Bild von Versailles konstruiert. Es ließe sich z.B. durchaus fragen, wie Le Nôtres Vorstellung von der Natur und ihrer Einbeziehung in die von ihm zu gestaltende Parklandschaft war. Mukerji hat gezeigt, dass die Antwort keineswegs unmittelbar auf der Hand liegt (Mukerji 1997). Damit folgte der autoorientalistisch-okzidentalistische Diskurs indessen weitestgehend einer westlichen Logik. Es gab kaum Argumente, die komplexe Fragen aufwarfen. Die Haltung der japanischen Gartenhistoriker*innen war in dieser Hinsicht völlig modern. Deutungsschemata wie die nationale Einteilung der Gartengeschichte bzw. die Genese einer linearen Gartengeschichte überhaupt stammten aus der westlichen Wissenschaftslogik und wurden bedient, was sich bereits daran zeigt, dass europäische oder nordamerikanische Autor*innen gerne bereit waren, die Muster in gleicher Weise aufzunehmen, wenngleich sie dafür nicht unbedingt immer das Beispiel Versailles konkret aufgriffen. Doch am Ende gilt das Verdikt von Buruma und Margalit, dass der Okzidentalismus kaum über westliche geistesgeschichtliche Einflüsse hinausgewiesen hat, sondern in diesem Kosmos gefangen blieb (Buruma/Margalit 2004: 143).

Literaturverzeichnis

- Aoki, Tamotsu (1996): *Der Japandiskurs im historischen Wandel: Zur Kultur und Identität einer Nation*, München: Iudicium.
- Arano, Yasunori (2013): »Foreign Relations in Early Modern Japan: Exploding the Myth of National Seclusion«, in: The Nippon Communications Foundation, <https://www.nippon.com/en/features/0010104/foreign-relations-in-early-modern-japan-exploding-the-myth-of-national-seclusion.html> [letzter Zugriff am 15.1.2022].
- Befu, Harumi (2001): *Hegemony of Homogeneity: An Anthropological Analysis of »nihonjinron«*, Melbourne: Trans Pacific Press.
- Benedict, Ruth (1946): *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*, Boston: Houghton Mifflin.
- Buruma, Ian/Margalit, Avishai (2004): *Occidentalism: The West in the Eyes of its Enemies*, New York: Penguin Press.
- Conder, Josiah (1893): *Landscape Gardening in Japan*, Tokyo: Hakubunsha.
- Duvernois, Christian/Halard, François (2008): *Marie-Antoinette and the Last Garden at Versailles*, New York: Rizzoli.
- Harigaya, Kanekichi (1934): »Meiji jidai no yōfu teien«, in: *Zōen zasshi* 1, 2, S. 93–101.

- Helmreich, Anne (2002): *The English Garden and National Identity: The Competing Styles of Garden Design, 1870–1914*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hida, Norio (2009): *Edo no teien: Shōgun kara shomin made*. Kyōto: Kyōto daigaku gakujutsu shuppankai.
- Hobsbawm, Eric. J./Ranger, Terence O. (eds.) (1983): *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Inaga, Shigemi (2007): »Is Art History Globalizable?: A Critical Commentary From a Far Eastern Point of View«, in: James Elkins (ed.), *Is Art History Global?*, New York: Routledge, S. 384–390.
- Inoue, Shōichi (1997): *Tsukurareta Katsura rikyū shinwa*, Tokyo: Kōdansha.
- Kono, Tetsuya (2018): »The Garden as a Representation of Nature: A Space to Overcome Biocultural Homogenization?«, in: Ricardo Rozzi et al. (ed.), *From Biocultural Homogenization to Biocultural Conservation*, Cham: Springer, S. 459–475.
- Kuck, Loraine E. (1935): *One Hundred Kyoto Gardens*. London: K. Paul, Trench, Trubner.
- Kuitert, Wybe (1988): *Themes, Scenes and Taste in the History of Japanese Garden Art*, Amsterdam: J.C. Gieben.
- Kuitert, Wybe (2017): *Japanese Gardens and Landscapes, 1650–1950*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Lummis, C Douglas (2007): »Ruth Benedict's Obituary for Japanese Culture«, in: *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus* 5, 7, <https://apjif.org/-C.-Douglas-Lummis/2474/article.html> [letzter Zugriff am 15.1.2022].
- Mitsukuri, Genpachi (1907): »Berusaiyu no teien«, in: *Chūō kōron* 22, 6, S. 52–57.
- Mukerji, Chandra (1997): *Territorial Ambitions and the Gardens of Versailles*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Oguma, Eiji (2002): *A Genealogy of »Japanese« Self-Images*, Melbourne: Trans Pacific Press.
- Rinaldi, Bianca Maria (2006): »Borrowing from China: The Society of Jesus and the Ideal of Naturalness in Seventeenth- and Eighteenth-Century European Gardens«, in: *Die Gartenkunst* 17, 2, S. 319–337.
- Said, Edward W. (1978): *Orientalism*, New York: Pantheon Books.
- Satō, Akira (1933): »Gaikokujin mitaru nihon teien«, in: *Engei gakkai zasshi* 4, 1, S. 83–106.
- Satō, Dōshin (2011): *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, Los Angeles: Getty Research Institute.
- Schweizer, Stefan (2016): »Japanisch, chinesisches, italienisch, niederländisch, französisch, englisch [...]: Gartenkunstgeschichte sowie Gartenhistoriographie und das Problem der Nationenstile«, in: *Die Gartenkunst* 28, 2, S. 231–242.
- Shirahata, Yōzaburō (1997): *Daimyō no teien: Edo no kyōen*, Tokyo: Kōdansha.
- Shirahata, Yōzaburō (2016): *Daimyō Gardens*, Kyoto: International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken).

- Smith, Henry D. (2005): »Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints«, in: John D. Carpenter (ed.), *Hokusai and His Age: Ukiyo-e Painting, Printmaking, and Book Illustration in Late Edo Japan*, Amsterdam: Hotei Publishing, S. 234–269.
- Tagsold, Christian (2013): *Japan: Ein Länderporträt*, Berlin: Ch. Links.
- Tagsold, Christian (2017): *Spaces in Translation: Japanese Gardens and the West*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Tagsold, Christian (2018): *Japanische Gärten in Deutschland*, Düsseldorf: Stiftung Schloss und Park Benrath, 2018.
- Tanaka, Hidemichi (2013): *Nihon no bunka: Hontō ha nani ga sugoinoka*, Tokyo: Ikuhōsha.
- Tanaka, Masahiro (2014): *Nihon no teien*, Tokyo: SD senshō.
- Vlastos, Stephen (ed.) (1998): *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley: University of California Press.
- Yamada, Shōji (2009): *Shots in the Dark: Japan, Zen, and the West*, Chicago: University of Chicago Press.

