

Kunstgeschichte

Zwischen altjapanischer Tradition und westlicher Innovation.
Der Beginn der modernen japanischen Skulptur
unter europäischem Einfluß um 1900

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Kazue Honda, M.A.

aus Takarazuka, Japan

2005

Tag der mündlichen Prüfung: 21. 7. 2005

Dekan: Professor Dr. Dr. h. c. Wichard Woyke

Referenten: Professor Dr. Joachim Poeschke
Professor Dr. Jürg Meyer zur Capellen

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung	6
	1. Gegenstand	6
	2. Thematik und Forschungslage	7
	3. Untersuchungsziel	11
	4. Vorbemerkungen	12
II.	Vorgeschichte	13
	1. Japanische Skulptur vor 1868	14
	a. Terrakotta-Figuren: Haniwa	14
	b. Buddhistische Skulptur der Tori-Schule um 600	15
	c. Entstehung der japanischen Porträtkunst	20
	d. Niedergang der religiösen Skulptur: Situation um 1868	24
	2. Die erste Begegnung Japans mit Europa und die Abschließung gegenüber dem Westen	27
III.	Kunstpoltik der Meiji-Regierung nach 1868	30
	1. Technische Kunstschule	32
	a. Italien als Land der Kunst	32
	b. Vincenzo Ragusa als Vermittler der akademischen Bildhauerkunst Europas	35
	c. Bildhauerklasse Ragusas	39
	d. Schließung der Technischen Kunstschule	44
	e. Japanische Schüler Ragusas	46

2.	Westliche Bildhauerei und die Kunstakademie Tokio	50
a.	Nationalistische Bewegung und die Kunstpolitik in den 1880er Jahren	50
b.	Tenshin (Kakuzō) Okakura und die Entstehung der Kunstakademie Tokio	53
c.	Der Holzbildhauer Kōun Takamura und die westliche Bildhauerei	58
d.	Einrichtung des Modellierfachs an der Kunstakademie Tokio	65
IV.	Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Kunstströmungen Europas um 1900	71
1.	Indirekte Erfahrungen mit der europäischen Skulptur	71
a.	Anfänge der japanischen Kunstkritik und Kunstliteratur	72
b.	Ausländische Literatur zur europäischen Kunst	82
2.	Direkte Erfahrungen mit der europäischen Plastik	92
a.	Paris um die Jahrhundertwende	93
b.	Berlin um die Jahrhundertwende	100
c.	Brüssel um die Jahrhundertwende	106
d.	Paris um 1906	112
V.	Herausbildung der japanischen Skulptur im frühen 20. Jahrhundert	124
1.	Entstehung der offiziellen Plastik in Japan	124
a.	Neuklassizistischer Frauenakt Shinkais	126

b.	Dekorativer Sensualismus in der Marmorskulptur Kitamuras	133
2.	Anfänge der Moderne um 1910	139
a.	Frauenakt von Asakura und Ogiwara	141
b.	Arbeiterdarstellung in Japan: „Bergarbeiterin“ Fujiis	147
c.	Vom Malerischen zum Tektonischen: Rodin-Rezeption in Japan am Beispiel der Bildniskunst von Nakahara	155
VI.	Avantgardistische Ansätze in der japanischen Skulptur um 1923	167
1.	Allgemeine Voraussetzungen	167
2.	Archaische Verinnerlichung im Werk von Horie	169
3.	Suche nach dem autonomen Formenprinzip und die „taille directe“ in der Skulptur von Takezō Shinkai	174
VII.	Das „Moderne“ in der japanischen Skulptur um 1900: Zusammenfassung	180
VIII.	Abkürzungsverzeichnis	187
IX.	Literaturverzeichnis	188
1.	Nachschlagwerke	188
2.	Ungedruckte Quellen	188
3.	Gedruckte Quellen	189
4.	Abhandlungen (Monographien und Aufsätze)	195

5. Ausstellungs- und Bestandskataloge	204
X. Abbildungsverzeichnis	209

I. Einleitung

1. Gegenstand

Gegenstand dieser Untersuchung ist die japanische Skulptur, die nach der Öffnung Japans gegen den Westen 1868 unter dem Einfluß der europäischen Bildhauerkunst stand. Die Modernisierung Japans unter der *Meiji*-Regierung (1868-1912) führte zur schnellen Aufnahme von Naturwissenschaften, Technik, Militär- und Universitätswesen aus dem Westen. Auch im künstlerischen Bereich gründete die Regierung 1876 die Technische Hochschule, an deren Kunstabteilung drei Künstler aus Italien - ein Maler, ein Architekt und der Bildhauer Vincenzo Ragusa (1841-1927) - berufen wurden, um Theorie und Praxis der abendländischen Kunst zu unterrichten. Die traditionelle Schnitzkunst Japans, d.h. die buddhistischen Bildwerke, die Bauskulptur an buddhistischen Tempeln und Shintō-Schreinen und die kunstgewerblichen Holzschnitzereien sowie Metall- und Elfenbeinarbeiten, wurde dann durch die „modernen“ Gestaltungsmittel, d.h. das Modellieren nach der Natur, den Gipsabguß und die Marmorbildhauerei, zur Seite gedrängt. Trotz der frühzeitigen Schließung der Technischen Hochschule 1882 und der nationalistischen Kunstbewegung in den 1880er Jahren, deren Ziel die Wiederentdeckung der asiatischen Kunst war, wurde die Lehre Ragusas durch seine Schüler und Nachfolger in Japan weitergeleitet. Die europäischen Einflüsse waren jedoch auch bei der Skulptur in einheimischer Tradition unverkennbar, die sich von der religiösen und kunstgewerblichen Schnitzkunst zur Holzskulptur als Ausstellungskunst entwickelte. Der Zeitraum der Untersuchung reicht bis zum Ende der *Taishō*-Zeit (1926), als die avantgardistischen Strömungen die Kunstszene Japans zu herrschen begannen.

2. Thematik und Forschungslage

Im Gegensatz zu der japanischen Skulptur älterer Zeit ist die moderne Skulptur Japans in der westlichen Literatur bisher kaum bekannt beziehungsweise nur in kurzen Überblicken dargestellt.¹ Der Schwerpunkt der Forschung zur japanischen Kunst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts liegt auf der Malerei, die auch im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Kunst Europas betrachtet wird. In der japanischen Forschung gibt es zwar bereits mehrere biographische Darstellungen über einzelne Bildhauer, die Auskunft über ihre Ausbildung und Tätigkeit in Japan und Europa geben, doch fehlt noch die Gesamtdarstellung des Entwicklungsprozesses der modernen japanischen Plastik, in dem der Zwiespalt zwischen einheimischer Tradition und fremder Modernität nicht nur große Bewunderung und Nachahmung, sondern auch widersprüchliche Reaktionen auf die westliche Bildhauerkunst auslöste.² Die systematische Gegenüberstellung der stilistischen Entwicklung der Skulptur in Japan und Europa soll dazu dienen, den Weg zur Herausbildung der eigenen Ausdrucksformen der japanischen Bildhauer im frühen 20. Jahrhundert zu verfolgen.

¹ Denzaburō Nakamura: *Meiji Sculpture*, in: Naoteru Uyeno (Hrsg.), *Japanese Arts and Crafts in the Meiji Era*, übertr. v. Richard Lane, Tokio 1958, S. 79-105; Inge Hacker: *Die künstlerischen Beziehungen zwischen Japan und der westlichen Welt seit der Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: *Saeculum* 16 (1965), S. 283-295, S. 287f.; Michael Sullivan: *The Meeting of Eastern and Western Art. From the Sixteenth Century to the Present Day*, London 1973, S. 121-123; Michiaki Kawakita: *Western Influence on Japanese Painting and Sculpture*, in: Chisaburoh Yamada (Hrsg.), *Dialogue in Art. Japan and the West*, London 1976, S. 71-112; Hugo Munsterberg: *The Art of Modern Japan. From the Meiji Restoration to the Meiji Centennial 1868-1968*, New York 1978, S. 101-108; Doris Croissant: *Plastik 1868-1930*, in: *Ausst. Kat. Japan und Europa*, Berlin 1993, S. 583-588; Penelope Mason: *History of Japanese Art*, New York 1993, S. 381-386.

² U.a. Tsutomu Nishina: *Ogiwara Rokuzan*, Nagano 1977; Denzaburō Nakamura: *Ogiwara Morie to sono shūhen [Ogiwara Morie und sein Kreis] (Kindai no bijutsu [Moderne Kunst] 39)*, Tokio 1977; Takezō Shinkai (Hrsg.): *Shinkai Taketarō den [Das Leben von Taketarō Shinkai]*, Tokio 1981; Takaaki Yoshimoto: *Takamura Kotarō*, Tokio 1957.

Um den Hintergrund der Anfänge der modernen Bildhauerkunst in Japan verstehen zu können, soll zunächst die Rolle der *Meiji*-Regierung untersucht werden. Die Gründung der ersten Kunstschule 1876, bei der Ragusa als staatlicher Angestellter die Technik zur „Nachbildung der verschiedenen Objekte“ zu unterrichten hatte, soll im Rahmen der offiziellen Modernisierungs- und Europäisierungsmaßnahmen betrachtet werden.³ Bei der Wahl der Lehrer und der Studienorte der japanischen Künstler in Europa hatten die damaligen diplomatischen Verbindungen Japans zu den europäischen Ländern eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Die Kunstaussstellung wurde auch durch das Erziehungsministerium nach dem französischen Vorbild seit 1907 regelmäßig veranstaltet und diente als Tor zum Erfolg für junge Künstler. Neben dieser „Institutionalisierung der Kunst“ trug die Regierung zur Realisierung und Finanzierung der größeren Projekte bei, z.B. durch Aufstellung von Denkmälern historischer Persönlichkeiten, mit der Ausstellung japanischer Skulpturen im Ausland oder auch durch Verleihung der Stipendien, die den Bildhauern das Auslandsstudium ermöglichten.⁴

In der Forschung wird die Bedeutung Auguste Rodins (1840-1917) für die japanische Plastik stark hervorgehoben.⁵ In der Tat veranlaßten seine Werke nicht wenige japanische Maler, auf Malerei zu verzichten, um sich statt dessen der Bildhauerkunst zu widmen. Die leidenschaftliche Bewunderung der Literaten und der Künstler für die Kunst Rodins um 1910 führte zur Gleichsetzung des französischen

³ Aus dem Lehrplan der Kunstschule bei ihrer Gründung 1876. Zit. nach Denzaburō Nakamura: *Meiji no chōso* [Skulptur und Plastik der Meiji-Zeit]. „Zō wo tsukuru jutsu“ igo [Nach der Zeit der „Herstellungstechnik der Statuen“], Tokio 1991, S. 13.

⁴ Noriaki Kitazawa: *Me no shinden*. „Bijutsu“ juyō nōto [Tempel der Augen. Bemerkungen zur Rezeption der „Kunst“], Tokio 1989; Dōshin Satō: *Meiji-kokka to kindai-bijutsu* [Meiji-Staat und die moderne Kunst]. *Bi no seiji-gaku* [Kunst und Politik], Tokio 1999.

⁵ U.a. *Ausst. Kat. Rodin et l'Extrême-Orient*, Paris 1979; Denzaburō Nakamura: *Meiji-makki ni okeru Rodin* [Rodin in der späten Meiji-Zeit], in: *Bijutsu-kenkyū* 163 (1951), S. 1-22.

Meisters mit der modernen Plastik schlechthin.⁶ Doch gab es andere europäische Bildhauer, deren Werke in Japan bekannt waren. Auch deren Plastiken lösten Reaktionen aus. Die Bewunderung für Rodin ist daher wohl der wichtigste – wie in Europa und den USA – aber nicht der einzige Grund für das Interesse der Japaner an europäischer Skulptur. Durch nähere Untersuchung der einzelnen Skulpturen und der zeitgenössischen Quellen sollen somit nicht nur die positiven, sondern auch die kritischen Aussagen der Bildhauer herausgestellt werden, die den pathetisch-illusionistischen Stil Rodins von vornherein ablehnten oder sich nach intensiver Auseinandersetzung von der Kunst Rodins zu distanzieren begannen. Die Frage stellt sich also, inwieweit die japanischen Bildhauer die Plastik Rodins thematisch wie stilistisch reflektierten, so daß die Besonderheiten der Rodin-Rezeption in Japan erfaßt werden können.

Seit der Jahrhundertwende nahm die Zahl der jungen japanischen Bildhauer zu, die privat oder mit einem Stipendium in Frankreich, Deutschland oder Belgien studierten und den akademischen Realismus und die neuesten Kunstströmungen in Europa kennenlernten. Hier sollen die Zeitpunkte des Aufenthaltes, die Aufenthaltsorte und die Ausbildung sowie die Tätigkeit dieser Künstler im Ausland untersucht werden, um direkte und indirekte Kontakte zu den Werken der europäischen Bildhauer feststellen und ihre konkreten Einflüsse auf die Motivwahl und die stilistische Entwicklung der modernen Plastik in Japan analysieren zu können.⁷ Dabei werden nicht nur die Werke der bisher als Lehrer dieser Japaner bekannten

⁶ Zum Beispiel gaben die Autoren der Literaturzeitschrift „Shirakaba [Birke]“ 1910 ein umfangreiches Sonderheft zu Rodins 70. Geburtstag mit vielen Abbildungen heraus. Siehe Kap. IV., S. 80f. Als wichtigster Vermittler der Kunst Rodins in Japan gilt der Dichter und Bildhauer Takamura Kōtarō, der mehrere Übersetzungen der Biographie und der Kunsttheorie Rodins veröffentlichte. Siehe bes. Kap. V., S. 155f.

⁷ Hierzu dienen neben den biographischen Darstellungen und den Aufzeichnungen der einzelnen Bildhauer auch die zeitgenössischen Ausstellungs- und Verkaufskataloge und die Schülerliste der staatlichen und der privaten Kunstakademien in Europa.

als Lehrer dieser Japaner bekannten europäischen Bildhauer zum Vergleich herangezogen. Vielmehr gilt die Untersuchung auch den Werken, die sie während der Studienzeit auf Ausstellungen und in Museen bewundert haben könnten. In diesem Zusammenhang werden somit die nachhaltigen Einflüsse Rodins, aber auch die von deutschen Neuklassizisten, Constantin Meunier (1831-1905) und Aristide Maillol (1861-1944) sowie Antoine Bourdelle (1861-1929) ausführlich behandelt.

Neben den Bildhauern, die nach einer Rückkehr in die Heimat Anerkennung fanden und dort meist an der Kunstschule unterrichteten, trugen auch die ausländischen und einheimischen Zeitschriften und Monographien, die über die aktuelle Kunstszene in Europa berichteten und die in den Pariser Salons oder den Weltausstellungen gezeigten Werke abbildeten, zur weiteren Verbreitung der europäischen Plastik in Japan bei. Viele Bildhauer, die sich kein Auslandsstudium leisten konnten, ließen sich häufig von solchen Publikationen inspirieren. Um die europäischen Einflüsse auf die japanische Skulptur in ihrer Gesamtheit erfassen zu können, wird verfolgt, welche schriftlichen und nichtschriftlichen Quellen, d.h. japanisch- und fremdsprachige Bücher und Artikel, Ausstellungskataloge oder einzelne Photoaufnahmen, damals in Japan zu erhalten waren. Ferner soll untersucht werden, wie die westliche Bildhauerkunst in der zeitgenössischen japanischen Literatur bewertet wurde.

Um 1911 gelangten die ersten europäischen Skulpturen nach Japan, die meist reiche Unternehmer erwarben, um in erster Linie den jungen japanischen Künstlern die originalen Kunstwerke Europas zeigen zu können. Aufgrund dieser Sammlungen, die in den darauffolgenden Jahren weiter bereichert wurden, entstanden später die wichtigsten Museen für westliche Kunst Japans. Als Förderer der Künste galten auch die privaten Auftraggeber, die ihre Portraitbüste bestellten, und nicht zuletzt die kaiserliche Familie, die durch das Amt des kaiserlichen

Haushalts die zeitgenössischen Werke der japanischen Bildhauer ankaufte, was für Künstler die höchste Ehre bedeutete.

Nach einer intensiven Auseinandersetzung mit der europäischen Plastik entdeckten die japanischen Bildhauer in den altjapanischen Skulpturen aus dem 7. und 8. Jahrhundert das „Moderne“ wieder. Die Bewunderung für traditionelle japanische Kunst in der westlichen Welt, die besonders seit der Wiener Weltausstellung 1873 immer größer wurde, lenkte unter anderem auch die Aufmerksamkeit der japanischen Bildhauer auf die Kunst des eigenen Landes. Abschließend werden somit die Besonderheiten der Anfangsphase der modernen Bildhauerei Japans in der Geschichte dieser traditionsreichsten Kunstgattung betrachtet, wobei die Reaktionen der Bildhauer auf die europäische Plastik wie auf die japanische Antike zusammengefaßt werden.

3. Untersuchungsziel

Ziel dieser Arbeit ist es in erster Linie, die europäischen Wirkungen auf die Anfänge und die Entwicklung der modernen Skulptur Japans in der Zeit zwischen 1868 und 1926 darzustellen. Weder eine gleichmäßig verteilte Übersicht noch eine vollständige Darstellung des künstlerischen Schaffens einzelner Künstler sind dabei intendiert. Vielmehr werden lediglich die repräsentativen Beispiele ausgewählt, deren innovative Leistungen als wichtige Ansatzpunkte in der gesamten Entwicklungsgeschichte von Bedeutung waren. Als Vorgeschichte wird zunächst der kurze Überblick über die japanische Bildhauerei vor der Öffnung des Landes und über die Anfänge der japanisch-europäischen Beziehungen erörtert. Dann wird der politische Hintergrund nach dem Regierungswechsel 1868 dargelegt, um die systematische „Einpflanzung“ der westlichen Kunsttechnik und -theorie als Teil der Kulturpolitik der Meiji-

Regierung verstehen zu können. Dabei soll auch die Stellung der traditionellen Skulptur Japans um 1868 geklärt werden.

In dem Hauptteil der Arbeit werden Ausbildung und Tätigkeit der japanischen Bildhauer verfolgt. Dabei werden nicht nur der Inhalt des sechsjährigen Unterrichts Ragusas, des ersten Lehrers für europäische Bildhauerkunst in Japan, an der Kunstschule in Tokio dargelegt. Vielmehr werden in diesem Zusammenhang auch der Hintergrund und die Einzelheiten der Studienaufenthalte der japanischen Künstler in verschiedenen europäischen Städten untersucht, um mögliche Vorbilder für ihre Werke feststellen zu können. So sollen neben der Plastik Rodins, deren Bedeutung für japanische Skulptur im Mittelpunkt der bisherigen Forschung steht, auch die Werke anderer Meister, vor allem aus Italien und Nordeuropa, zum Vergleich herangezogen werden.

Für die Kunststudenten in einem Land des Fernen Ostens waren die Informationen aus verschiedenen Publikationen, meist mit Abbildungen, eine der wichtigsten Inspirationsquellen, da sie in Japan vor 1922 kaum Gelegenheit hatten, originale Skulpturen aus Europa zu sehen. Um das Gesamtbild der westlichen Einflüsse auf japanische Bildhauer zu erfassen, sollen die literarischen Arbeiten einheimischer wie ausländischer Autoren geprüft und die Tendenzen der damaligen Kunsttheorie untersucht werden. Nicht zu übersehen sind ferner die nachhaltigen Wirkungen des westlichen Stils auf traditionelle Holzskulpturen in Hinblick auf realistische Darstellungsformen. In diesem Zusammenhang wird abschließend das „Moderne“ der japanischen Bildhauerkunst in dem betrachtenden Zeitraum betrachtet.

4. Vorbemerkungen

Die Lateinumschriften japanischer Wörter und Texte folgen nach dem Standardsystem beziehungsweise dem Hepburn-System. Lange Vokale

werden durch das Längenzeichen (¯) bezeichnet, lange Konsonanten durch Doppelung. Die teilweise bereits in die lateinische Schrift transkribierten japanischen Literaturtitel werden gegebenenfalls korrigiert. Japanische Personennamen werden nicht in ihrer originalen, sondern in der europäischen Reihenfolge notiert. Der Vorname beziehungsweise der Künstlername ist also dem Familiennamen vorangestellt.

In dieser Arbeit findet, außer in zeitgenössischen Zitaten, die herkömmliche Rechtschreibung des Deutschen nach dem Regelwerk von 1901 in der Fassung der letzten Auflage des „Duden“ vor 1996 Anwendung, nicht die Rechtschreibung nach der Wiener Absichtserklärung vom 1. Juli 1996.

Der zu betrachtende Zeitraum wird in zwei geschichtliche Perioden unterteilt, d.h. *Meiji* in der Zeit von 1868 bis 1912 und *Taishō* von 1912 bis 1926.

II. Vorgeschichte

Die europäische Skulptur war weder das erste noch das einzige Vorbild, dem die japanischen Bildhauer in der langen Geschichte der Gattung nacheiferten. Um die Anfänge und die Entwicklung der Rezeption europäischer Skulptur in Japan um 1900 systematisch folgen zu können, soll hier die damalige Stellung der traditionellen Bildhauerkunst Japans untersucht werden. Vorangestellt sei zunächst die Entwicklungsgeschichte der japanischen Skulptur seit dem 6. bis zum 19. Jahrhundert, wobei freilich hier keine ausführliche Darstellung zum Thema beabsichtigt ist; es sind lediglich einige grundlegende Wandlungen und Anhaltspunkte zu skizzieren, die im Zusammenhang mit dieser Arbeit Bedeu-

tung haben werden.⁸ Anschließend sollen die intensiven Kontakte Japans mit dem katholischen Europa im 16. Jahrhundert und die darauf folgende Isolationspolitik erörtert werden, die dazu führte, daß die japanische Skulptur vor der Öffnung des Landes um die Mitte des 19. Jahrhunderts von den westlichen Einflüssen unberührt blieb.

1. Japanische Bildhauerkunst vor 1868

a. Terrakotta-Figuren: *Haniwa*

In der Zeit um 250-550 n. Chr. entstand in Japan eine beträchtliche Zahl von Terrakotta-Statuetten, *Haniwa*, die auf den großen Grabhügeln halb eingegraben in einem unregelmäßigen Kreis aufgestellt waren. Die Bestattung der Herrscher auf monumentalen Tumuli zusammen mit Terrakottafiguren als Grabbeigabe war allerdings eine alte Tradition Chinas seit vorchristlicher Zeit.⁹ Da ein Königreich im Südjapan gerade im 3. Jahrhundert eine enge diplomatische Beziehung zu China hatte, nahm man möglicherweise die großen Grabanlagen der chinesischen Kaiser als Instrument zur Machtmanifestation eines Herrschers zum Vorbild, ohne jedoch den realistischen Stil und vor allem die demonst-

⁸ Vgl. Gabriele Fahr-Becker (Hrsg.): *Ostasiatische Kunst*, 2 Bde., Köln 1998, Bd. 2, S.291-304; Seiroku Noma: *Nihon-chōkoku no tenkai* [Entwicklung der japanischen Skulptur], in: Ders., *Chōkoku (Nihon-bijutsu-taiki)* [Grundriß der japanischen Kunst] 2), Tokio 1959, S. 158-182.

⁹ Die Anfänge der chinesischen Tradition der figürlichen Grabbeigaben, die bis ins 17. Jahrhundert n. Chr. weitergegeben wurde, gingen auf das 16. Jahrhundert v. Chr. zurück. Den Höhepunkt erreichte die Entwicklung bei dem Tumulus des ersten chinesischen Kaisers von Qin (regiert: 247-210 v. Chr.), der ein großes Vorbild für die folgende Zeit wurde. Die dort seit 1974 ausgegrabenen über 8.000 Terrakotta-Soldaten: Fahr-Becker, *Ostasiatische Kunst*, Bd. 1, S. 68-79. Vgl. Taketsugu Ijima: *Chūgoku ni okeru bojō-shisetsu no shutsugen to tenkai* [Anfänge und Entwicklung der chinesischen Grabanlagen], in: Mitsusada Inoue u.a. (Hrsg.), *Higashi-Asia-sekai ni okeru Nihon-kodaishi-kōza* [Alte Geschichte Japans in der ostasiatischen Welt], Bd. 2, Tokio 1980, S. 7-71, hierzu S. 44-51.

rative Monumentalität des chinesischen Vorbildes der lebens- und überlebensgroßen Soldaten und Pferde aus Terrakotta in Schlachtordnung zu übernehmen.¹⁰ Unter den Haniwa-Statuetten befanden sich nicht nur ausgerüstete Soldaten (Abb. 1), sondern auch Adlige, formell bekleidete Männer und Frauen, Schamaninnen in liturgischen Gewändern, Musiker mit liturgischen Instrumenten, Falkenjäger mit einem Gewehr sowie einfache Menschen wie Bauern mit einer Hacke und Bäuerinnen mit einem Krug auf dem Kopf, die vermutlich das auf dem Grabhügel stattgefundene Ritual bei der Machtübernahme durch den nächsten Herrscher mit anschließenden musikalischen Veranstaltungen verkörperten.¹¹

b. Buddhistische Skulptur der Tori-Schule um 600

Die Herausbildung der Tradition der japanischen Holzskulptur, die sich kontinuierlich bis zur Gegenwart weiterentwickelt hat, fiel mit der Verbreitung des Buddhismus in Japan zusammen.¹² Bevor die buddhistische Lehre aus Indien über China und Korea in Japan bekannt wurde,

¹⁰ Die chinesischen lebens- und überlebensgroßen Soldaten- und Pferdefiguren in Schlachtordnung standen als Innenausstattung des Grabs unter der Erde, während japanische Haniwa-Terrakotten in der Spätphase Menschen in zeitgenössischen Gewändern und auch Tiere als Außendekoration im Freien ausgestellt waren. Als Beispiel zu nennen sei "Haniwa-Soldat", 6-7 Jh., Höhe 130,5 cm, Nationalmuseum in Tokio (Photo: Fahr-Becker, *Ostasiatische Kunst*, Bd. 2, Abb. S. 294).

¹¹ Masayoshi Mizuno: Haniwa Geinō-ron [Haniwa und Volksfest], in: Toshizō Takeuchi (Hrsg.), *Kodai no Nihon* [Japan im Altertum], Bd. 2, Tokio 1971, S. 255-278. Abb.; Fumio Miki: Haniwa (*Nihon no Bijutsu* [Japanische Kunst] 11), Tokio 1967, Abb. Nr. 8, 9; Fahr-Becker, *Ostasiatische Kunst*, Bd. 2, Abb. S. 294.

¹² Geburt von Buddha (Shaka) in Indien um 566 v. Chr. Im 2. Jahrhundert v. Chr. in China, dann um 372 n. Chr. in Korea überliefert. Schon etwa seit dem 5. Jahrhundert wurde eine dünne Oberschicht in Japan mit den Anschauungen des Konfuzianismus vertraut, der sich vor allem in politisch-ethnischer Hinsicht auswirkte und dem japanischen Feudalsystem und den Sippenverbänden eine Lebensordnung verlieh. Aber gleichzeitig drangen in Japan Elemente des Taoismus ein und vermischten sich mit der Naturfrömmigkeit des Shintōismus. Über die Einführung des Buddhismus in Japan: Elisabeth Gössmann: *Religiöse Herkunft Profane Zukunft? Das Christentum in Japan*, München 1965, S. 32-46.

hatten die Japaner bereits die Kulte einer Hochreligion, die durch Shintōismus und Konfuzianismus geschaffen worden waren. Geprägt von Animismus und Schamanismus hängt der Shintōismus eng mit der großen Naturfrömmigkeit der Japaner zusammen, die die Naturgegenstände und -phänomene mit heiliger Scheu verehren. Die shintōistische Anschauung liegt auch dem Glauben an die göttliche Abkunft des japanischen Kaiserhauses mit der Sonnengöttin als Stamm-Mutter und der traditionellen Ahnen- und Totenverehrung der Japaner zugrunde.¹³

Der neu eingeführte Buddhismus konnte zeitweise den einheimischen Shintōismus stark zurückdrängen, ohne jedoch die shintōistischen Zeremonien in Verbindung mit bestimmten Sippen und Gottheiten auszuschließen. Die um 800 entwickelte Lehre, die Shintō-Gottheiten seien Inkarnationen von Buddha und Bodhisattvas, waren die theoretische Lösung und Grundlage für das friedliche Neben- und Miteinander oder die eigentümliche Mischung beider Religionen; für das, was bis ins 19. Jahrhundert erhalten blieb.¹⁴ Die Statuen der Shintō-Gottheiten und die Shintō-Schreine entstanden nach dem buddhistischen Muster, wobei oft die Gotteshäuser beider Religionen auf dem gleichen Gelände gebaut wurden, um sich gegenseitig schützen zu können. In der Folgezeit beeinflussten sich diese beiden Religionen und die konfuzianische Philosophie wechselseitig, und aus ihnen entstanden auch die Volksbräuche, Feste und Lebensregeln Japans.¹⁵

¹³ Nach mythologischer Überlieferung ist der irdische Stammvater des Kaiserhauses, Jinmu-tenno - Gründer des Reiches von Yamato und Erbe der Reichsinsignien Spiegel, Schwert und Juwelen -, Nachfahre der Sonnengöttin, die ihrerseits, wie das ganze Universum und die zahllosen anderen Gottheiten, vom Schöpferpaar Izanami und Izanagi erzeugt wurde.

¹⁴ Dieses Nebeneinander wurde 1868 aus religiös-politischen Gründen abgeschafft, was aber nach dem Zweiten Weltkrieg wieder anerkannt wurde.

¹⁵ Der Konfuzianismus war die chinesische politisch-ethische Philosophie, die sich in Japan bereits im 5. Jahrhundert gleichzeitig mit den chinesischen Schriftzeichen bei den gebildeten Oberschichten verbreitete. Sie bestimmte vor allem die sittliche Lebensordnung der vertikalen Gesellschaft. Besonders populär wurde der Konfuzianismus in Japan während des 17. und 19. Jahrhunderts, um zur Stärkung der Tokugawa-Regierung zu dienen. Siehe unten S. 19f.

Der Buddhismus führte nicht nur die japanische Religiosität, sondern auch das Kulturleben des Landes zu einer höheren Stufe geistiger Entfaltung. Im Bereich der Bildhauerkunst wurden völlig neue Themen, Techniken und bildhauerische Ausdrucksformen vom Kontinent übernommen. Traditionell wird die Einführung des Buddhismus in Japan in das Jahr 538 datiert, während einige Quellen das Jahr 552 nennen.¹⁶ Im Zug der raschen Ausbreitung des Buddhismus benötigte man um 600 eine große Zahl von Bildnissen Buddhas für die Ausstattung der zahlreichen, neu gebauten Tempel. Bekanntlich kamen bereits 577 einige koreanische Bildhauer und Bauingenieur nach Japan, um dort tätig zu werden. Die ersten buddhistischen Skulpturen Japans wurden fast ausschließlich durch die in Japan eingebürgerten Koreaner und ihre Nachkommen hergestellt.¹⁷ So gehörte der zum ersten Mal ausdrücklich bezeugte „*Busshi* [der buddhistische Bildhauer]“ Japans, namens *Tori*, zu einer berühmten koreanischen Familie, die seit drei Generationen in Japan als Sattelmacher gelebt hatte und bei der Verbreitung und Stabilisierung des Buddhismus in Japan eine bedeutende Rolle spielte.¹⁸ Die Skulptur der *Tori*-Schule hatte eine nachhaltige Wirkung auf die frühesten buddhistischen Bildwerke Japans, die wegen der Entstehungszeit in der Amtszeit der Kaiserin *Suiko* (593-629)

¹⁶ Dabei besteht Übereinstimmung darüber, daß die Schenkung der Heiligen Schrift und einer Buddha-Statuette zusammen mit den ornamentalen Ausstattungen buddhistischer Altäre durch das koreanische Königreich Paekche an den japanischen Kaiser den Anfang des japanischen Buddhismus markierte. In der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts kamen weitere Statuetten - die kleinen, etwa 20 bis 30 cm groß, meist vergoldeten Bronzefigürchen - vor allem aus Paekche aber auch aus zwei anderen Königreichen der koreanischen Halbinsel hinzu. Keisaburō Mizuno: *Shaka-sanzon to Tori-busshi* [Shaka-Trinitas und Bildhauer Tori], in: Keisaburō Mizuno / Taisaburō Yoneda / Yonesaburō Tsujimoto (Hrsg.), *Hōryū-ji. Kondō-shaka-sanzon* [Shaka-Trinitas in der Goldenen Halle] (Nara no Tera [Tempel in Nara] 3), Tokio 1974, S. 1-17, S. 11. Drei solche koreanische Buddhastatuetten aus dem 6. und 7. Jahrhundert sind heute in der Gallery of Hōryūji Treasures in Tokio National Museum zu besichtigen: Best. Kat. The New Gallery of Hōryūji Treasures in Tokio National Museum, Tokio 1999, Abb. S. 24f.

¹⁷ Takeshi Kuno: *Butsuzō to Busshi no hanashi* [Über buddhistische Skulpturen und buddhistische Bildhauer], Tokio 1986, S. 34.

¹⁸ Aus der Familie kamen auch die ersten buddhistischen Priester und Nonnen Japans. Mizuno / Yoneda / Tsujimoto, *Hōryū-ji*, S. 11-16.

als *Suiko*-Buddhas bezeichnet werden und nach 1300 Jahren bei den avantgardistisch-orientierten japanischen Bildhauern eine große Bewunderung finden sollen.¹⁹

Als Hauptwerk von *Tori* gilt die 623 in Bronze gegossene Figurengruppe (Abb. 2), die sich in der Goldenen Halle der Tempelanlage von Hōryū-ji in Nara befindet.²⁰ Diese Statuen sind kompositorisch wie stilistisch von einer auffälligen Nähe zu festländischen Vorbildern geprägt. Vor allem hinsichtlich der Zusammenstellung von Buddha und der ihn seitlich flankierenden Begleitfiguren vor einer großen Mandorla in der Form eines Lotosblattes, der frontalen und symmetrischen Gestaltungsweise der einzelnen Figuren und ihrer Gewand- und Gesichtstypen sowie der genormten Haltungen und Geste lehnen sie sich stark an die chinesischen Vorbilder an, die aber dort bereits ein Jahrhundert zuvor entstanden waren.²¹ Die Obergewänder hängen zu beiden Seiten schräg nach unten herab, wobei der Faltenwurf stark formalisiert und symmetrisch gemustert ist. Dabei ist die künstlerische Absicht, die natürliche Bewegung oder die Stofflichkeit der Gewänder plastisch wiederzugeben, kaum zu erkennen. Vielmehr werden die strenge Regelmäßigkeit und die vollendete Harmonie des Ganzen in den Vordergrund gestellt, so daß die Gottheiten extrem statisch wirken und damit auch den Gläubigen ehrfurchterregend und unantastbar erscheinen.

Geistig-religiös stand der Buddhismus in den nächsten Jahrhunderten als Staatsreligion weiterhin im Mittelpunkt der japanischen Gesellschaft, und die buddhistische Bildhauerkunst Japans erlebte dann ihre Blütezeit. Bei mehrmaliger Verlegung des Regierungssitzes wurden immer neue repräsentative buddhistische Tempelanlagen in den jeweili-

¹⁹ Siehe unten Kap. VI.

²⁰ Shaka-Trinitas, 623, Bronze, Höhe 86,4 cm (Shaka), Tempel Hōryū-ji, Nara (Photo: Kokuhō dai-jiten [Großes Lexikon der Nationalschätze], Bd. 2, Nr. 1). Mizuno / Yoneda / Tsujimoto, Hōryū-ji, Nr. 2-9, 18-27.

²¹ Diese „altmodischen“ Stile Chinas aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts waren damals noch in Korea üblich, aus dem die direkten Vorbilder für Japan kamen. Zu den zeitgenössischen Skulpturen in China und Korea: Fahr-Becker, *Ostasiatische Kunst*, Bd. 1, S. 100-108; Bd. 2, S. 358-361.

gen Hauptstädten - Nara (710-784: Nara-Zeit), Nagaoka bei Kioto (784-1185: Heian-Zeit) und Kamakura (1192-1333: Kamakura-Zeit) - errichtet. Diese großen Bauunternehmungen trugen dazu bei, die Entfaltung der buddhistischen Skulptur des Landes zu beschleunigen, wobei jede Periode technisch wie künstlerisch ihre charakteristischen Züge aufwies. Die Künstler standen hoch in der Gunst der großzügigen Herrscher, die den Buddhismus als Staatsreligion unter Schutz nahmen. Anzumerken ist dabei, daß der festländische Einfluß bis zur zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts noch sehr groß war, und je nach der außenpolitischen Konstellation folgten die japanischen Bildhauer zustimmend den zeitgenössischen Vorbildern aus China und Korea, um sich die festländischen Anschauungen zu eigen zu machen.²²

Holz war das bevorzugte Material der japanischen Skulptur, obwohl auch Bronze und Eisen sowie - besonders während der Nara-Zeit - Trockenlack und Ton, in geringerem Maß auch Stein verwendet wurden.²³ Um 1050 entwickelten die japanischen Bildhauer spezielle Techniken, die es ihnen ermöglichten, aus aneinander gefügten mehreren Holzblöcken große Statuen zu schneiden, deren Inneres ausgehöhlt wurde, um zu verhindern, daß sie im Zuge des Trocknens und Zusam-

²² Nach der Auflösung der beiden koreanischen Königreiche Paekche und Koguryō 668, die als Verbündete Japans den Krieg gegen die alliierte Armee Chinas und des koreanischen Königreichs Silla 663 verloren hatten, kamen zahlreiche Emigranten und Flüchtlinge von koreanischer Halbinsel nach Japan. Außerdem war der koreanische Einfluß auf die japanische Skulptur in jener Zeit wegen der etwa dreißigjährigen Unterbrechung der diplomatischen Kontakte zu China (669-702) besonders stark. Im 8. Jahrhundert war der religiös-kulturelle Austausch zwischen Japan und China so lebendig wie nie zuvor, so daß die „moderne“ Technik und künstlerische Stile Chinas ohne Verzögerung direkt in Japan vorgestellt wurden. Vgl.: Die Geschichte Koreas, hrsg. v. Radio Korea International, KBS, Nationales Institut für die internationale Entwicklung der Erziehung im koreanischen Erziehungsministerium, Seoul 1995, S. 23-26; Chōsen no rekishi [Geschichte Koreas], hrsg. v. Arbeitsgruppe zur koreanischen Geschichte, Tokio 1995, S. 79-83; Yanki Kim (Hrsg.): Kankoku no rekishi [Geschichte Koreas], Tokio 1988, S. 57-60.

²³ Skulpturen aus Trockenlack: Auf eine grob modellierte Tonfigur legte man reichlich lackierte Hanftücher übereinander. Wenn der Lack getrocknet war, nahm man die hölzerne Achse und Ton heraus, um sie durch eine neue Stütze aus Holz zu ersetzen. Im 8. Jahrhundert erreichte in China die Herstellung der Bildwerke aus Trockenlack ihren Höhepunkt, was auch gleichzeitig in Japan der Fall war.

menschrumpfens des Holzes zerbarsten.²⁴ Die Themen der buddhistischen Skulptur beschränken sich nicht nur auf die Darstellungen Buddhas, die auch je nach der Interpretation und Tradition der verschiedenen Glaubensrichtungen in mannigfachen Erscheinungen auftreten, sondern sie umfassen auch zahlreiche Gottheiten und himmlische Wesen mit ihren eigenen Attributen.²⁵ Darüber hinaus gibt es Bildnisse von Priestern und - zahlenmäßig nur gering und kaum bekannt - auch die Darstellungen der shintōistischen Gottheiten, die seit dem 8. Jahrhundert bildliche Formen erhielten.

c. Entstehung der japanischen Porträtkunst

Die Skulpturen der Nara-Zeit (710-784) wirken im Vergleich zu den vorangegangenen statischen und abstrakten Ausdrucksformen der Tori-Schule viel dynamischer und wirklichkeitsnäher. Voraussetzung für diese Wandlung waren die seit 702 nach etwa dreißigjähriger Unterbrechung wieder aufgenommenen diplomatischen Kontakte zu China, dem die japanische Bildhauerkunst die wesentlichen Impulse durch illusionistische Formensprache verdankte. Als eindrucksvolle Beispiele seien hierfür die 711 entstandenen Tonfiguren hervorgehoben, die sich in der fünfstöckigen Pagode des Tempels Hōryū-ji befinden.²⁶ Sie stellen Mönche und Asketen aus Buddhas Kreis dar, die über den Tod ihres Meisters jammern (Abb. 3).²⁷ Die Schüler Buddhas stützen ihre fest geballten Fäuste auf den Schoß, als wollten sie ihre emotionale Bewegung un-

²⁴ Fahr-Becker, *Ostasiatische Kunst*, Bd. 2, S. 295.

²⁵ Masashi Mitsumori: *Butsuzō-chōkoku no kanshō-kiso-chishiki* [Grundkenntnisse für das Verständnis der buddhistischen Skulptur], Tokio 1999, S. 32-35, 174-212. Fahr-Becker, *Ostasiatische Kunst*, Bd. 2, S. 296.

²⁶ Ausst. Kat. *The Exhibition of the Treasures of Hōryū-ji Temple*, Nara 1994, Abb. S. 48f.

²⁷ Nehan [Das Totenbett Buddhas], 711, Bronze (Buddha) und Ton, Tempel Hōryū-ji, Nara (Photo: Kokuhō dai-jiten [Großes Lexikon der Nationalschätze], Bd. 2, Nr. 16).

terdrücken. Doch von der Trauer überwältigt, weinen sie bitterlich mit fest zusammengekniffenen Augen und weit geöffneten Mündern. Diese Darstellung eines Menschen als Gefühlswesen bildet einen wirkungsvollen Kontrast zu den Bildnissen von Buddha, der von allen irdischen Wünschen und Leidenschaften befreit und zur höchsten Erkenntnis gelangt ist. Die Gegenüberstellung von Expressivität und Verinnerlichung in der Darstellung verleiht der gesamten Szene vom Totenbett Buddhas eine hohe Dramatik.

Die verfeinerte Detailwiedergabe der Gesichtspartie bei dem älteren Schüler (Abb. 4) - d.h. der leicht geschwollenen Augenlider, der hochgezogenen runden Backen und der fleischigen Hackennase sowie der von den hohen Backenknochen hängenden mageren Haut - legt die Vermutung nahe, daß die Statue nach einem lebenden Modell entstanden ist.²⁸ Um die Zeit war das Interesse an der Darstellung eines bestimmten menschlichen Individuums erwacht, und damit wurden auch die geistigen und künstlerischen Grundlagen für plastische Porträts geschaffen.²⁹ Die buddhistischen Porträtstatuen stellten legendäre Gestalten im Kreis Buddhas oder hohe Priester sowie Förderer des Buddhismus in kontinentalen Ländern und in Japan dar, wobei sie aufgrund ihres kultischen Zwecks nicht unbedingt Anspruch auf Ähnlichkeit erhoben, sondern sich oft auf eine idealisierte und stilisierte Form einließen. Angestrebt war bei diesen Bildnissen also weniger das Festhalten der äußerlichen Erscheinung, sondern mehr die künstlerische Wiedergabe der lebensoffenbarenden Persönlichkeitsmerkmale des Dargestellten, die seine Würde, Glaubensmeinungen und zuweilen auch seinen wechselvollen Lebensweg anschaulich machten.

²⁸ Rakan [Der Jünger Buddhas] aus der Szene vom Buddhas Totenbett, 711, Ton, Höhe ca. 40 cm, Tempel Hōryū-ji, Nara (Photo: Kokuhō dai-jiten [Großes Lexikon der Nationalschätze], Bd. 2, Nr. 16).

²⁹ Die heute erhaltene älteste Porträtstatue Japans ist um 763 entstanden und stellt den chinesischen Priester Ganjin dar, der 753 nach Japan kam, um dort die buddhistischen Gebote offiziell zu vermitteln. Ausst. Kat. Ganjinwajō, Tokio 2001, Abb. S. 44-48.

Die bedeutendsten Porträtstatuen Japans entstanden im späten 12. und frühen 13. Jahrhundert. Die Künstler der „Kei-Schule“ waren die Repräsentanten der buddhistischen Bildhauerkunst jener Zeit, die weniger chinesische Bildwerke zum Vorbild nahmen, als vielmehr ältere Werke ihres Landes studierten, wobei sie vor allem die lebendig-bewegten realistischen Ausdrucksformen der Skulpturen der Nara-Zeit in ihrer eigenen Art nach Vollendung strebten.³⁰ Die erfolgreichste und meistgeschätzte Gestalt der Bildhauerschule war Unkei (-1223), dessen plastische Werke einen tiefen Eindruck bei den zeitgenössischen und nachfolgenden Bildhauern hinterließen. Seine Holzstatuen von himmlischen Wächtern wirken durch die energisch-schwungvolle Bewegung und ausgeprägte Muskelbildung höchst heroisch und pathetisch, während seine Buddha-Bildnisse und Porträtfiguren der hohen Priester eine strenge und absolute Beherrschtheit zeigen. Was im gesamten Oeuvre des Bildhauers dominiert, sind das Prinzip von Lebenskraft und Naturnähe und überzeugende Körperproportion, Allansichtigkeit sowie raumgreifende Formen der Skulpturen.

Ein eindrucksvolles Beispiel für die Porträtkunst Unkeis ist die Holzstatue eines indischen Priesters, Muchaku (Abb. 5), der damals in Japan wegen der großen Verdienste um die dogmatische Entfaltung des Buddhismus zusammen mit seinem jüngeren Bruder verehrt wurde.³¹ Diese postum entstandene Priesterstatue gleicht freilich nicht dem wirklichen Aussehen des im 5. Jahrhundert in Indien lebenden Priesters. Der Gesichtstyp des indischen Priesters ist charakteristisch für einen Ostasiaten, wobei die persönlichen Züge und sorgsam beobachteten individuellen Eigenheiten darauf schließen lassen, daß die Statue nach einer genauen Analyse eines lebenden Modells entstand, dessen

³⁰ Zu der Kei-Schule, die um 1050 gegründet wurde, und zu ihrer Beziehung zu den Skulpturen der Nara-Periode. Fumio Hayashi: Unkei, Tokio 1980, S. 53-71.

³¹ Unkei, Statue von Muchaku, 1212, Holz (Katsurabaum), 194,7 cm, Tempel Kōfuku-ji, Nara (Photo: Kokuhō dai-jiten [Großes Lexikon der Nationalschätze], Bd. 2, Nr. 107).

plastische Grundstrukturen der Vorstellung des Künstlers von dem indischen Priester entsprochen haben soll. Die Entschlossenheit und starke Willenskraft des Porträtierten treten so anhand der Einzelheiten wie der großen Nase, der zusammengepreßten Lippen und des kräftigen Halses deutlich in Erscheinung.

Dank eines um 1150 entwickelten Verfahrens der Augenbearbeitung, bei der man ein konvex gewölbtes Kristallstück als Augenapfel auf ein mit einer schwarzen Pupille bemaltes weißes Papier aufsetzte, erreichte Unkei auch bei seiner Statue eine äußerst naturnahe Augen- und Blickdarstellung.³² Unkei erzielte auch eine vollendete Körperproportion und konsequente Formgebung in der gesamten Komposition, im Unterschied zu den Figuren der Nara-Zeit, bei denen oft sehr realistisch ausgeführte Gesichtspartie und puppenhaft wirkende übrige Körperteile zusammenhanglos kombiniert waren. Ferner erzeugte die bewegte und tiefe Gewandfaltung ein wechselvolles Spiel von Licht und Schatten, wobei die schreitende Haltung des rechten Beins einen bestimmten Augenblick wiedergab, um Lebendigkeit und Dynamik der Skulptur zusätzlich zu erhöhen.

Doch verloren Unkeis Werke und sein plastisches Prinzip schon um 1250 ihre Wirkung. Die Ausbreitung des Zen-Buddhismus, der sonst die verschiedenen Zweige der japanischen Kunst und Kultur tiefgreifend prägte, führte im Bereich der Bildhauerkunst zwar zur Entstehung zahlreicher Porträtstatuen der Zen-Meister, doch bedeutete sie keine künstlerische Bereicherung.³³ Aus zen-buddhistischer Hinsicht

³² Noma, Entwicklung, S. 177.

³³ Diese buddhistische Richtung, Zen-Buddhismus, wurde um 1250 in Japan sehr populär. Sie legte den Schwerpunkt in erster Linie auf die Persönlichkeit des einzelnen Meisters, der die Dogmen und Gebote unmittelbar an die Schüler zu unterrichten hatte. Ihre Statuen hatten somit eine symbolische Bedeutung, sogar bedeutender als Buddha-Statuen, für die Schüler und ihre klösterlichen Studien. Als vom Zen inspirierte Künste zu nennen sind zum Beispiel: Tuschmalerei, Haiku-Gedichte, No-Schauspiel, Kalligraphie und Teezeremonie sowie Blumen-Gestecke. Vgl.: Michael von Brück: Zen. Geschichte und Praxis, München 2004, S. 57-83.

lag die Bedeutung der Ausübung aller Künste in der beschaulichen Versenkung und den daraus hervorgehenden schöpferischen Kräften. Die Herstellung der Porträtfiguren der Zen-Meister diente jedoch nicht als Hilfsmittel zur Meditation, sondern ausschließlich zum kultischen Zweck. Die Körperteile der Statuen waren bewußt vernachlässigt ausgeführt, um die Aufmerksamkeit der Gläubigen auf das Antlitz der Priester zu lenken. Sie stellten sich meist als Sitzfiguren in strikter Vorderansicht dar, und die bestimmten Gesichtstypen, Handhaltungen und Attribute lassen die Identität der Dargestellten erkennen. Die Gewandgestaltung wurde immer flächiger und unbewegter, Linienführung immer unkomplizierter. Diese betonte Frontalität und typisierte und statische Darstellungsweise hingen eng mit der Tradition der chinesischen Bildnismalerei zusammen, die oft als Vorlagen der plastischen Porträts dienten.³⁴

Mit den Werken Unkeis war nicht nur der Höhepunkt der japanischen Holzskulptur erreicht, sie markieren zugleich den vorläufigen Endpunkt der Entwicklung der Bildhauerkunst, bei der die künstlerische Absicht und Fähigkeit, den Skulpturen eine lebensvolle Wirkung und raumbeherrschende Präsenz zu verleihen, in den Vordergrund gestellt wurden.

d. Niedergang der religiösen Skulptur: Situation um 1868

In den politischen und gesellschaftlichen Unruhen besonders während des hundertjährigen Bürgerkrieges um die Zeit von 1470 bis 1570 verbreiteten in ganzem Land bittere Armut und wiederholt Hungersnöte

³⁴ Die Originalbildnisse auf Seidenrollen wurden durch japanische Mönche nach ihrem Studienaufenthalt in China in die Heimat mitgebracht, um dort weiter kopiert zu werden. Beispiele für die malerischen und skulpturalen Bildnisse der gleichen Priester: Ausst. Kat. Special Exhibition of Buddhist Portraiture, Nara 1981, Abb. Nr. 175 und 176, 177 und 178.

und Seuchen. Die buddhistische Geistlichkeit war zum Teil in starken Verfall geraten und auch in Ruf und Leistung tief gesunken.³⁵ Als sittliche Grundlage von Staat und Volksleben in der Zeit der Tokugawa-Shogunate (1603-1868) gewann der Konfuzianismus zunehmend an Bedeutung wie der Shintōismus, der offiziell begünstigt wurde, wohingegen der Buddhismus zur Seite gedrängt war. Anstelle der buddhistischen Tempelanlagen wurden repräsentative Privatschlösser und Shintō-Schreine gebaut.

Der Mangel an offiziellen Aufträgen und finanzieller Unterstützung durch fromme Mäzene erschwerte den buddhistischen Bildhauern die Suche nach originellen Ausdrucksformen und technischer Erneuerung. Statt dessen waren sie stark an die traditionelle Formensprache gebunden, so daß sie nur noch so treu wie möglich Werke nach dem Vorbild ihrer unmittelbaren Meister ausführten. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts fertigten viele ausgebildete Bildhauer neben kleinformatischen buddhistischen Skulpturen auch Bauornamente, kunstgewerbliche Schnitzereien aus Holz und Metall- und Elfenbeinarbeiten zu dekorativen Zwecken.³⁶

Gleich nach der Regierungsübernahme des Kaisers Meiji 1868 – der sogenannten Meiji-Restauration – wurde ein Edikt erlassen, infolge dessen die buddhistische Skulptur Japans ihren Tiefpunkt in ihrer Entwicklung erreichte: Um den Shintōismus von seinen fremden, d.h. buddhistischen, Bestandteilen zu „reinigen“, wurde die gleichzeitige Ausübung beider Religionen verboten, was zugleich den Bruch mit der seit dem 8. Jahrhundert gehüteten alten Tradition japanischer Glau-

³⁵ Das anarchische Chaos und das religiöse Vakuum damaliger Zeit standen auch vor dem Hintergrund der anfänglichen Erfolge der christlichen Mission im 16. Jahrhundert. Siehe unten S. 22f.

³⁶ Über die fein geschnitzten Medizindosen „netsuke“: Fahr-Becker, *Ostasiatische Kunst*, Bd. 2, S. 303f., Abb. S. 327.

bensformen bedeutete.³⁷ Im Hintergrund stand die schon vor längerer Zeit eingeleitete nationalistische Propaganda, die mit Hilfe des Shintōismus die Wiedereinsetzung des Kaisers als Spitze der Staatsgewalt forderte und die Überlegenheit japanischer Art, d.h. die Überlegenheit des Shintōismus vor dem Buddhismus, zu begründen suchte. In den siebziger Jahren breitete sich diese nationalistisch-antibuddhistische Bewegung im ganzen Land aus, die sich bald zur radikalen Verdrängung der buddhistischen Religion steigerte: Zahlreiche Tempel wurden verwüstet, mehrere jahrhundertealte Tempelgebäude und Pagoden zerlegt oder zweckentfremdet, und auch zahllose buddhistische Tempelsausstattungen, Bildwerke und Schriften, die man nicht retten konnte, zerstört oder verbrannt.³⁸ An den damaligen verheerenden Zustand erinnerte sich der Bildhauer Kōun Takamura (1852-1934):

„In vielen Strohsäcken waren Buddhastatuen (aus vergoldetem Holz) hineingestopft, wobei ihre abgebrochenen Arme und Beine zusammengebündelt daran gehängt waren. [...] Die Leute wollten die Figuren gleich verbrennen, um das übriggebliebene Gold zu verwerten.“³⁹

Um weitere Zerstörungen zu vermeiden, erließ die Regierung 1871 ein Edikt zur Erhaltung alter Kulturschätze.⁴⁰ So legte sich zwar im Laufe der Zeit die radikale Zerstörungswelle wieder, aber die deprimierende Lage der japanischen Bildhauerkunst blieb unverändert. Für religiöse Holzskulpturen blieben Aufträge fast vollständig aus. Den Lebensunter-

³⁷ Das Edikt wurde nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aufgehoben. Hans Adalbert Dettmer: Einführung in das Studium der japanischen Geschichte, Darmstadt 1987, S. 219-240. Siehe auch oben S. 11.

³⁸ Über den berühmten Fall der fünfstöckigen Pagode des Kōfukuji-Tempels in Nara - heute ein nationaler Schatz -, die um den niedrigsten Preis verkauft werden sollte, berichtet u.a. Adolf Fischer: Wandlungen im Kunstleben Japans, Berlin 1900, S. 1, Anm. 1.

³⁹ Zitat nach Kōun Takamura: Takamura Kōun kaiko-dan [Aufzeichnung der Erinnerungen von Kōun Takamura], aufgez. v. Shōgyo Tamura, bearb. Aufl., Tokio 1970 (1929), S. 121. Die Ergänzung in Klammern und die deutsche Übersetzung stammen von mir.

⁴⁰ Zu den Anfängen von Museen in Japan: Kap. IV., S. 66f.; D. Satō, Meiji-Staat, S. 88-90.

halt verdienten die meisten Bildhauer durch die Herstellung kunstgewerblicher Schnitzarbeiten aus verschiedenen Materialien, deren Kunstfertigkeit in minutiösen Darstellungen im überseeischen Kunsthandel bald hoch geschätzt wurde.⁴¹

2. Die erste Begegnung Japans mit Europa und die Abschließung gegenüber dem Westen

Der Anfang der ersten direkten Kontakte Japans zu Europa geht auf das 16. Jahrhundert zurück. 1543 landeten portugiesische Kaufleute auf einem chinesischen Schiff in Japan. Sie waren durch einen Sturm an die südjapanische Küste verschlagen worden. Sechs Jahre später betraten portugiesische Jesuiten, gefolgt von spanischen Franziskanern, japanischen Boden, um das „christliche Jahrhundert“ Japans zu eröffnen.⁴² In den nächsten Jahrzehnten trieben die portugiesischen Kaufleute einen blühenden Transithandel zwischen Japan und China in enger Zusammenarbeit mit den Missionaren⁴³: Die Jesuiten dirigierten die Handelsschiffe ihrer Landsleute in die japanischen Häfen der lokalen Landesfürsten, die europäische Waren beehrten, und erhielten als Gegenleistung Missionsfreiheit in den betreffenden Territorien. So florierte der Japanhandel, die Zahl der Christen in Japan nahm immer mehr zu, und die katholisch-europäische Lebensform breitete sich schnell und

⁴¹ Besonders nach der Wiener Weltausstellung 1873 stieg die Nachfrage für japanische Kunsthandwerke auf dem westlichen Kunstmarkt. Sybille Girmond: Exportkunst der Meiji-Zeit, in: Ausst. Kat. Japan und Europa, Berlin 1993, S. 476-499.

⁴² Das grundlegende Werk zu dem Thema: Charles R. Boxer: The Christian Century in Japan 1549-1650, Berkeley 1951.

⁴³ Zum Transithandel zwischen Japan und China durch die Portugiesen: Horst Gründer: Welteroberung und Christentum. Ein Handbuch zur Geschichte der Neuzeit, Gütersloh 1992, S. 212.

intensiv in der ganzen japanischen Gesellschaft der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus.⁴⁴

Das Interesse der führenden Schichten Japans am Christentum galt damals nicht seinem ideellen Wert, sondern dem politischen und wirtschaftlichen Nutzen.⁴⁵ Als das rasche Eindringen der Europäer jedoch die politische Unabhängigkeit und die religiös-kulturelle Identität des Landes zu gefährden schien, wollte die japanische Regierung jeden Anlaß zur Besorgnis beseitigen, vor allem nach der politischen Einigung Japans, die Ieyasu Tokugawa (1542-1616) gerade erst 1603 geschaffen hatte. Das Mißtrauen der Japaner richtete sich zunächst gegen die christlichen Missionare, dann zunehmend gegen alle Katholiken.⁴⁶ Da Japan jedoch seine Handelsbeziehungen zu Europa weiter erhalten wollte, begrüßte es die nichtkatholischen Engländer und Niederländer, die ab 1600 mit Japan Handel zu treiben begannen, als willkommene Konkurrenten der Portugiesen und der Spanier auf den überseeischen Märkten.⁴⁷

Christliche Missionierung wurde in Japan 1614 offiziell verboten.⁴⁸ Den Spaniern wurde 1624 die Handelserlaubnis entzogen, den Portugiesen 1638. Als England 1623 aus finanziellen Gründen seine Niederlassung in SüdJapan aufgab, gelang es den Niederlanden, zum

⁴⁴ Die japanischen Christen zählten um 1614 etwa 30.000, was 1 % der damaligen Bevölkerung entsprach, Gössmann, Religiöse Herkunft, S.137f.

⁴⁵ So duldete Nobunaga Oda (1534-82) als erstes japanisches Oberhaupt die Missionstätigkeit der Jesuiten, da er sie als Gegengewicht zu den mächtigen buddhistischen Mönchen brauchte.

⁴⁶ Auch die in den 1590er Jahren in Japan verbreitete Vorstellung vom „Kolonialreich Spanien“, in der Mission als „Trick und Täuschungsmanöver“ zum Zweck der Eroberung anderer Länder betrachtet wurde, führte zur weiteren Distanzierung von katholischen Missionaren. Wolfgang Reinhard: Geschichte der europäischen Expansion, 4 Bde., Stuttgart 1983-1990, Bd. 1: Die Alte Welt bis 1818, Stuttgart 1983, S. 84.

⁴⁷ Mitsuru Sakamoto: Nanban-Stellschirme – Bilder der Fremden, in: Ausst. Kat. Japan und Europa, Berlin 1993, S. 56-71, S. 56; Zu der Ankunft der ersten niederländischen und englischen Kaufleute in Japan. Ken Vos: Dejima und die Handelsbeziehungen zwischen den Niederlanden und dem vormodernen Japan, in: Ausst. Kat. ebd., S. 72-82, S. 73.

⁴⁸ Die Verfolgung des Christentums begann bereits in den 1580er Jahren. Das erste Edikt zum Verbot wurde 1587 durch Hideyoshi Toyotomi erlassen.

einzigem europäischen Handelspartner Japans zu werden.⁴⁹ Nachdem die japanische Regierung den Aufstand der christlichen Bauern auf der südlichen Insel 1637/38, der die staatsgefährdenden Kräfte des Christentums zu bestätigen schien, mit militärischer Unterstützung der Niederlande niedergeschlagen hatte, wurde ein Edikt erlassen, das jede Kontaktaufnahme der Japaner mit westlichen Ländern mit Ausnahme der Niederlande untersagte.⁵⁰

In der Folgezeit durften Japaner weder ihre Heimat verlassen noch vom Ausland dorthin zurückkehren.⁵¹ Künftig waren nur noch niederländischen und chinesischen Schiffen erlaubt, japanische Häfen anzulaufen.⁵² In der Periode dieser selbstauferlegten Isolation Japans, die bis zur erzwungenen Öffnung im Jahre 1854 dauern sollte, waren also Niederländer als einzige Vermittler zwischen dem Westen und dem Osten weiter in Japan anwesend. Unter diesen denkbar ungünstigen Bedingungen rezipierten die japanischen Gelehrten die Informationen und Erkenntnisse Europas, die sie meist über niederländische Lehrbücher erhielten.⁵³ Zugleich waren es in dieser Zeit die in niederländischen Diensten stehenden Europäer, die Europa ein Bild Japans vermittelten.⁵⁴ Die verschiedenen Wissensgebiete, die in Japan Aufnahme

⁴⁹ Nicht nur die demonstrative Indifferenz der Holländer in religiösen Fragen, die diese Nation von den beiden katholischen Ländern der iberischen Halbinsel unterschied, beeindruckte die Japaner. Vielmehr spielte bei der Bevorzugung der Niederländer auch ihre Auseinandersetzung mit dem katholischen Spanien in ihrer Heimat in Europa eine große Rolle, d.h. der Aufstand der Niederlande gegen die spanische Herrschaft in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

⁵⁰ Zu dem Verlauf der Abschließungspolitik: Dettmer, Einführung, S. 140-143; Gössmann, Religiöse Herkunft, S. 131, 139f.

⁵¹ Dieses Verbot wurde erst 1866 aufgehoben.

⁵² Ab 1641 wurden die Niederländer auf die künstlich angelegte Insel Dejima in der Bucht von Nagasaki beschränkt, um ihre Handelsprofite und ihre Bewegungsfreiheit unter Kontrolle der japanischen Zentralregierung zu halten und sie von der einheimischen Bevölkerung völlig zu isolieren. Vos, Dejima, S. 72-82. Zu den beschränkten Handelsbedingungen der Niederlande, ebd. S. 75f.

⁵³ Yoshiaki Shimizu: Holländische Wissenschaften – Rangaku, in: Ausst. Kat. Japan und Europa, Berlin 1993, S. 316-317.

⁵⁴ Der erste bedeutende Japan-Forscher Europas war zum Beispiel der im Dienst der Ostindischen Kompanie stehende deutsche Arzt Engelbert Kämpfer (1651-1716), der mit seinem Japan-Buch die europäische Aufklärung nicht unwesent-

finden, waren Medizin, Physik, besonders Optik, Chemie, Astronomie und Pharmazie, während Theologie, Philosophie und nicht zuletzt Kunst, also Gebiete, die die geistigen Grundlagen Europas verkörperten, ausblieben. Einige japanische Landschaftsmaler übernahmen zwar bereits im 18. Jahrhundert die illusionistische Malweise, die sie durch Abbildungen kennenlernten, doch blieb der Einfluß unerheblich.

III. Kunstpolitik der Meiji-Regierung nach 1868

Die Modernisierung Japans unter der Meiji-Regierung führte zur gründlichen Umgestaltung der inneren Verhältnisse nach westlichem Vorbild. Das Ziel der umfangreichen Reformen, die von der Ersetzung der alten Feudalstruktur durch neue Verwaltungsbezirke bis zur Übernahme westlicher Einrichtungen wie allgemeine Schulpflicht, Militär-, Rechts-, Finanz-, Polizei-, Gesundheits-, Presse-, Verkehrs-, Post- und Kommunikationswesen reichten, war die Gleichstellung Japans mit den westlichen Großmächten, um die aus der turbulenten Zeit der Öffnung um 1860 mit ihnen abgeschlossenen ungleichen Verträge revidieren zu können.⁵⁵ Mit Fleiß und Energie glich sich Japan dem Westen an, wobei militärische Selbstbehauptung und hochentwickelte Industrie als die beiden Hauptsäulen der Modernisierungspolitik galten.

Auch im künstlerischen Bereich wurden intensive Erforschung und Rezeption der westlichen Kunst staatlich gefördert, wobei das Inte-

lich beeinflusste. Harm Klueting: *Shinkō-kokuhaku-jidai, Majogari, Sōki-keimō* [Konfessionelles Zeitalter, Hexenverfolgung und frühe Aufklärung]. *Europa-keimō-shugi-shi ni okeru Kenperu no ichi ni yosete* [Zur Stellung Kämpfers in der Geschichte der europäischen Aufklärung], übertr. v. Joseph Kreiner und Kazuhiko Sumiya, in: Joseph Kreiner (Hrsg.), *Kemperu no mita Tokugawa-Japan* [Kämpfer sieht das Japan der Tokugawa-Zeit], Tokio 1992, S. 110-124, S. 121-124.

⁵⁵ Aufgrund der Verträge waren den westlichen Ländern einseitig besondere Vorrechte, ohne entsprechende Gegenleistung, zugestanden worden. Die Revision erfolgte erst 1894.

resse sich aber nicht auf den geistigen Hintergrund europäischer Kunst oder auf stilistische Eigenarten einzelner Künstler richtete, sondern sich auf technische Errungenschaften bei der naturtreuen Wiedergabe beschränkte. Die systematische Einführung der westlichen Kunsttechniken in Japan sollte nicht nur zur Verwestlichung im Inneren beitragen. Vielmehr war sie auch eine strategische Maßnahme, um Exportware für westliche Käufer marktgerecht zu gestalten und eine bessere Repräsentation japanischer Kunst im Ausland zu ermöglichen: Die Kunstpolitik der frühen Meiji-Zeit hatte in erster Linie das Ziel, wirtschaftliche Effekte auf dem westlichen Kunstmarkt zu erzielen.

So ist es verständlich, daß die erste staatliche Kunstschule dem Technischen Ministerium untergestellt wurde, das damals für den Aufbau der Infrastruktur für Exportindustrie zuständig war.⁵⁶ In den 1870er Jahren wurden zahlreiche europäische und amerikanische Fachleute berufen, die sich für eine bestimmte Zeit in Japan aufhielten, um bei dem Eisenbahn-, Schiff- und Bergbau oder auch bei der Eröffnung des regelmäßigen Überseeverkehrs beratend tätig zu werden und auch an dem 1871 errichteten Forschungs- und Ausbildungsinstitut für Technologie - an der Technischen Hochschule - zu unterrichten.⁵⁷ Unter diesen ausländischen Lehrern befanden sich auch drei Künstler aus Italien. Ihre Aufgabe bestand offiziell darin, die Technik zur präzisen Naturwiedergabe in der Malerei wie in der plastischen Modellierkunst an der 1876 eingerichteten Kunstabteilung der Technischen Hochschule zu vermitteln.

⁵⁶ Kenji Imazu: *Oyatoi-gaikokujin-gishi to kōbu-shō no gijutsu-kanryō ni tsuite* [Zu den angestellten ausländischen Ingenieuren und den japanischen Beamten des Technischen Ministeriums], in: Tadashi Shimada u.a. (Hrsg.), *The Yatoi. A Comprehensive Study of Hired Foreigners*, Kyoto 1987, S. 166-179, S. 171.

⁵⁷ Um 1874 gehörte fast die Hälfte (228 von 503) der ausländischen Berater und Lehrer dem Technischen Ministerium an.

1. Technische Kunstschule

a. Italien als Land der Kunst

Bereits vor der Meiji-Restauration gab es eine staatliche Malschule, an der die westliche Maltechnik in Öl- und Wasserfarben unterrichtet wurde. Die Lehrer waren Japaner, die sich anhand der durch Niederländer vermittelten Kunstlehrbücher autodidaktisch ausgebildet oder bei den sich in Japan nach der Öffnung aufhaltenden ausländischen Amateurmalern und Architekten Zeichenunterricht erhalten hatten.⁵⁸ Viele Schüler und Absolventen dieser Malschulen traten in die neu errichtete Technische Kunstschule ein. Die westliche Bildhauerkunst war hingegen – von wenigen Ausnahmen abgesehen, die als zeichnerische Illustrationen verfügbar waren – in Japan nicht bekannt.⁵⁹

Bei der Ernennung der Lehrer an der Technischen Kunstschule spielte der italienische Diplomat, Graf Alessandro Fè d'Ostiani (1825-1905), eine entscheidende Rolle. Fè d'Ostiani war ein großer Liebhaber europäischer wie japanischer Kunst und Zentralfigur jener Zeit beim Kulturaustausch zwischen Japan und Italien. Nach seinem Jurastudi-

⁵⁸ Die staatliche Malschule „Gaga-kyoku [Amt für Malerei]“ wurde 1856 innerhalb vom „Bansho-shirabe-dokoro [Amt für die Untersuchung ausländischer Schriften]“ errichtet, das hauptsächlich niederländische Bücher zu übersetzten hatte. Seit 1857 wurde die Kunstschule erweitert, um nicht nur Kunstlehrbücher zu übersetzen, sondern auch Unterricht zu erteilen und zugleich Ölfarben herzustellen. Einer der bekanntesten ausländischen Zeichenlehrer war Charles Wegman (1834-91): Der englischer Offizier a.D. und damals Korrespondent und Illustrator der „Illustrated London News“ gab seit etwa 1866 einen privaten Zeichen- und Malunterricht in Yokohama. Vgl. Hideo Takumi: Ein Jahrhundert japanischer Malerei im europäischen Stil, in: Ausst. Kat. Japanische Malerei im westlichen Stil. 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1985, S. 10-17, S. 10; Eishaku Urasaki: Nihon kindai bijutsu hattatsu-shi. Meiji-hen [Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst Japans: Meiji-Periode], Tokio 1974, S. 16-22.

⁵⁹ Im „christlichen Jahrhundert Japans“ um 1600 brachten katholische Missionare zwar einige christliche Kultgegenstände, die häufig Christus mit Gläubigen – gekleidet in Ordenstracht – als Relief darstellten. Doch waren sie nach dem offiziellen Verbot des Christentums allgemein kaum bekannt. Die japanischen Christen, die im verborgenen weiter an ihrem Glauben festhielten, schufen ihre eigenen Marienstatuetten, die aber stilistisch den Buddhastatuen nahe standen. Dazu Gössman, Religiöse Herkunft, S. 147.

um in Wien und langjährigen diplomatischen Tätigkeiten in Europa, Südamerika und Asien kam er 1870 nach Japan, um dort als bevollmächtigter Gesandter mit Unterbrechungen bis 1877 tätig zu werden.⁶⁰ Die Wiener Weltausstellung von 1873, die erste Weltausstellung, an der Japan offiziell teilnahm, führte Fè d'Ostiani als einer der Bevollmächtigten der japanischen Regierung zu einem großen Erfolg.⁶¹ Während des Italien-Aufenthaltes der führenden Politikergruppe Japans – der sogenannten „Iwakura-Mission“ – auf ihrer Informationsreise in die USA und nach Europa während der Jahre 1871 bis 1873 begleitete der Italiener sie in Florenz, Rom, Neapel und Venedig, um sie mit den reichen Kunstschatzen und Sehenswürdigkeiten dieser Städte vertraut zu machen. Sie waren überwältigt.⁶²

⁶⁰ Kenjirō Kumamoto: *Bijutsu [Kunst] (Oyatoi-gaikoku-jin [Ausländische Angestellte] 16)*, Tokio 1976, S. 46f. Zu dem Leben und der diplomatischen Leistung Graf Fè d'Ostianis, Eiko Kondō: *Kita-italia Brescia no nihon-kaiga-collection [Die Sammlung der japanischen Malerei in Brescia, Norditalien]*, in: *Spazio 37* (1988), S. 17-32, S. 18; Motoaki Ishii: *Venezia to nihon. Bijutsu wo meguru kōryū [Venedig und Japan. Studien über den kulturellen Austausch]*, Tokio 1999, S. 25-31.

⁶¹ Bei der Wiener Weltausstellung erlangte Japans Handwerk große Bewunderung. In Anerkennung seiner Verdienste verlieh der Kaiser dem Grafen Fè d'Ostiani ein Schwert: National Archives of Japan, Dok.-Nr.: 2A-009-00, Ko-01048-100, Spule 124, 1170-1175.

⁶² Eine große Gesandtschaft von insgesamt 107 Politikern, Beamten und Studenten unter der Führung des damaligen Vizeministerpräsidenten Tomomi Iwakura (1825-83) als außerordentlicher und bevollmächtigter Botschafter besuchte in der Zeit von November 1871 bis September 1873 zunächst Amerika und dann elf europäische Länder. Ihr Ziel war es, sowohl die Revidierung der ungleichen Verträge mit westlichen Ländern vorzubereiten als auch dort Einrichtungen in verschiedensten Bereichen zu besichtigen und Schriften zu studieren. In den folgenden Jahren spielten die Teilnehmer der Mission eine führende Rolle in der Politik der Meiji-Regierung. Der offizielle Reisebericht Kunitake Kume: *Tokumei zenken taishi Bei-Ō kairan jikki [Wahrhaftiger Bericht des außerordentlichen und bevollmächtigten Botschafters nach Amerika und Europa]*, 5 Bde., Tokio 1878. Eine Überblicksdarstellung der Gesandtschaft Akira Tanaka: *Iwakura-shisetsu-dan. Bei-Ō kairan jikki [Die Iwakura-Mission. Wahrhaftiger Bericht von der Reise nach Amerika und Europa]*, Tokio 1994 (1977). Über die Beziehung der Gesandtschaft zu Italien Shōko Iwakura (Hrsg.): *Iwakura-shisetsu-dan to Italia [La Missione Iwakura e L'Italia]*, Kioto 1997, bes. S. 117-138; Silvana de Maio: *Italy. 9 May – 2 June 1873*, in: Ian Nish (Hrsg.), *The Iwakura Mission in America and Europe. A New Assessment (Meiji Japan Series 6)*, Surrey 1998, S. 149-161, hier bes. S. 153-156. Die deutsche Übersetzung des Berichtes Kumes für Deutschland, Österreich und die Schweiz, Peter Pantzer (Übers. und Hrsg.): *Die Iwakura-Mission. Das Logebuch des Kume Kunitake über den Besuch der japanischen Sonderge-*

Als Berater beschäftigte sich Fè d'Ostiani sehr intensiv mit dem Plan der Gründung der Technischen Kunstschule. Er war der Meinung, daß Japan wegen der großen Bedeutung der italienischen Kunst in der europäischen Kunstgeschichte und auch wegen der technischen Virtuosität italienischer Künstler Italien als Vorbild nehmen solle.⁶³ Ihm gelang es schließlich, den damaligen Technischen Minister, Hirobumi Itō (1841-1909), der auch an der Informationsreise teilgenommen hatte, zu überzeugen, alle Lehrstühle an der neuen Kunstschule mit italienischen Künstlern zu besetzen. Der Einfluß des italienischen Diplomaten war offensichtlich so groß, daß die Vorschläge anderer Berater kaum die Aufmerksamkeit des Ministers erregten.⁶⁴

Im Auftrag der japanischen Regierung wurde daher ein offizieller Wettbewerb bei den staatlichen Kunstakademien Italiens ausgeschrieben. Drei Künstler konnten als Kunstlehrer in Japan für drei Jahre angestellt werden: Der Landschaftsmaler Antonio Fontanesi (1818-82), der Bildhauer Vincenzo Ragusa (1841-1927) und der Architekt Giovanni Vincenzo Cappelletti (-1887).⁶⁵

sandtschaft in Deutschland, Österreich und der Schweiz im Jahre 1873, München 2002.

⁶³ Kenjirō Kumamoto: *Meiji-shoki raichō Italia-bijutsu-ka no kenkyū* [Studien zu den italienischen Künstlern im Japan der frühen Meiji-Periode], Tokio 1940, S. 10.

⁶⁴ Zu den Vorschlägen des deutschen Chemikers Gottfried Wagner (1831-91), der die Bedeutung eines Museums und einer Kunstschule für die Erhaltung der traditionellen japanischen Kunst betonte, und auch eines russischen Journalisten aus St. Petersburg an das japanische Erziehungsministerium über die Gründung einer Universität für westliche Kunst und Musik unter russischer Leitung: Urasaki, *Entwicklungsgeschichte*, S. 30-36.

⁶⁵ Unter den bisherigen Studien zu den nach Japan berufenen italienischen Kunstlehrern sind hier nur die wichtigsten zu nennen: Kumamoto, *Kunst*; Ders., *Studien*.

b. Vincenzo Ragusa als Vermittler der akademischen Bildhauerkunst Europas

Vincenzo Ragusa wurde am 8. Juli 1841 als Sohn eines Chefkochs bei einer fürstlichen Familie nah bei Palermo geboren.⁶⁶ In seiner Jugendzeit besuchte Ragusa häufig die Ateliers einheimischer Maler und Bildhauer, die ihm ohne Honorar Zeichen- und Meißeltechnik beibrachten. Begeistert vom heroisch-revolutionären Patriotismus nahm Ragusa in der Zeit zwischen 1860 und 1864 an dem „Feldzug von Tausenden Freiwilligen“ gegen Österreich unter der Führung Giuseppe Garibaldis teil.⁶⁷ Nachdem er 1864 in die Heimat zurückgekehrt war, ging er an der Bildhauerschule bei einem Enkelschüler Canovas - namens Nunzio Morello - in die Lehre, um sich entgegen dem Wunsch seiner Eltern dem Studium der Bildhauerei zu widmen.⁶⁸ Am Nachmittag nahm er den Aktzeichenunterricht bei dem Historien- und Bildnismaler Salvatore Lo Forte (1809-85), der nicht nur als Künstler, sondern auch als Kunstlehrer den jungen Ragusa beeinflusste, ferner besuchte er die Abendkurse bei der Accademia del Nudo. Ragusa verdankte also seine bildhauerischen Grundlagen Künstlern der klassizistischen Schule, die das Zeichnen antiker Bildwerke als unentbehrliche Basis künstlerischer Erziehung betrachteten.

Nach seinem Studium als Bildhauer bewarb sich Ragusa 1867, mit 26 Jahren, vergeblich um ein Stipendium der Stadt Palermo für einen Romaufenthalt. Seine Werke erweckten jedoch seitdem öffentliche Aufmerksamkeit in der Stadt, die ihm einen Auftrag erteilte. Für den großen Saal des Rathauses von Palermo fertigte er 1872 einen Kamin

⁶⁶ Eine Biographie Ragusas schrieb sein ehemaliger Schüler und Journalist Mario Oliveri, der auch als Herausgeber einer Palermer Kunstzeitschrift tätig war. Mario Oliveri: *Un artefice del marmo. Vincenzo Ragusa*, Palermo 1925. Vgl. auch Kumamoto, *Kunst*, S. 105-108.

⁶⁷ In Florenz und Pisa konnte er die dortige Kunst studieren: Oliveri, *Vincenzo Ragusa*, S. 9.

⁶⁸ Morello war ein Schüler des Bildhauers Valerio Villareale (1773-1854), der in Rom bei Canova studiert hatte.

an, wobei der Gipsabguß vermutlich wegen finanzieller Engpässe des Auftraggebers nicht in Marmor ausgeführt werden konnte. Ragusa war mit diesem Kamin, an dem eine Szene aus der sizilianischen Mythologie dargestellt war, bei der nationalen Kunstausstellung in Mailand von 1872 vertreten. Neben den akademisch ausgebildeten Bildhauern Giulio Monteverde (1837-1917) und Benedetto Civiletti (1846-99) wurde er mit dem höchsten Preis, dem Umberto-Preis, ausgezeichnet. Der Kamin wurde von Graf Wonderwies aus Mailand angekauft, der Ragusa weitere Aufträge gab. Anschließend ließ sich der Bildhauer in Mailand nieder, wo er das Großstadtleben in der freien und anregenden Atmosphäre einer Metropole der avantgardistischen Musik und Literatur genoß.⁶⁹

Die antiakademische Kunstströmung in Malerei und Bildhauerei, die sich um 1870 in europäischen Kunstzentren immer stärker abzeichnete, beeindruckte Ragusa jedoch kaum. Die veristische Kunstauffassung der Mailänder Scapigliatura, die statt der klassizistisch-akademischen Themenhierarchie sozialkritische Darstellungen alltäglicher Szenen aus unteren Sozialschichten bevorzugte, beeinflusste zeitweise Bildhauer wie Giuseppe Grandi (1843-94) und – in seiner Frühphase – Medardo Rosso (1858-1928).⁷⁰ Das Interesse Ragusas galt aber nicht der Überwindung des akademischen Kanons, sondern vielmehr der Aufrechterhaltung dessen, was von vielen weitsichtigen Künstlern und Kunstkritikern mittlerweile als starr und dekadent empfunden

⁶⁹ In Mailand lebten auch die beiden aus Sizilien stammenden Begründer des naturalistischen Romans in Italien, Luigi Capuana (1839-1915) und Giovanni Verga (1840-1922), die auch unter dem Einfluß der Mailänder „Scapigliatura“ standen. Franca Janowski: Die Spannung zwischen Peripherie und Zentrum. Der Verismus, in: Italienische Literaturgeschichte, hrsg. v. Volker Kapp, Stuttgart / Weimar 1992, S. 288-295. Giuseppe Petronio: Geschichte der italienischen Literatur (ital. Originalausgabe: L'attività letteraria in Italia, vom Autor für die dt. Ausgabe gestraffter u. aktualisierter Text, Palermo 1987), übers. v. Ursula Wagner-Kuon und Sabine Kürner, 3 Bde., Bd. 3: Vom Verismus bis zur Gegenwart, Tübingen / Basel 1993.

⁷⁰ Franca Janowski: Ottocento, in: Italienische Literaturgeschichte, hrsg. v. Volker Kapp, Stuttgart / Weimar 1992, S. 249-302, hierzu S. 285ff. Vgl. Gloria Moure: Medardo Rosso. The Contemporary Turning Point in Sculpture, in: Ausst. Kat. Medardo Rosso, Santiago de Compostela 1996, S. 13-58, S. 48-50; Gabriele Stix-Marget: Maler ohne Pinsel. Der Bildhauer und Fotograf seiner Werke. Medardo Rosso 1858-1928 (Kunstwissenschaften), München 1998, S. 31-35.

wurde. Ragusas Werke, die aus seiner vierjährigen Mailänder Zeit stammen, zeigen sowohl sein solides handwerkliches Können als auch die ästhetischen Prinzipien der europäischen Akademiekunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, d.h. die naturalistisch-malerische Formgebung der von Anmut und Grazie erfüllten Figuren aus allegorischen, mythologischen und literarischen sowie genrehaften Sujets, die dem Geschmack des herrschenden Bürgertums entsprachen.

Als Ragusa 1875 mit mehr als 50 Mitbewerbern um den Lehrstuhl für Bildhauerei in Japan konkurrierte, hatte er also gerade seine künstlerische Laufbahn eingeschlagen. Bei der Ausschreibung der Lehrstühle für die neue Kunstschule setzte die japanische Regierung bei den Bewerbern, neben der italienischen Staatsangehörigkeit, das abgeschlossene Studium an offiziellen Kunstakademien oder ihre Empfehlung durch eine solche voraus. Der junge Ragusa, dem die entsprechende Qualifikation fehlte, verdankte seine Empfehlung den Professoren der Accademia Brera, die als Jury der Mailänder Nationalausstellung die Fähigkeiten Ragusas erkannt hatten.⁷¹

Die Beweggründe für die Bewerbung Ragusas um die Stelle in Japan sind nicht bekannt. Allerdings war im 19. Jahrhundert an den neu gegründeten Kunstakademien in Nord- und Südamerika die Besetzung der Lehrstühle mit italienischen Bildhauern keine Seltenheit.⁷² Japan besaß aber auch eine besondere Anziehungskraft, mit der es sich von Amerika absetzte. Seit der Pariser Weltausstellung 1867 wuchs unter Kennern, Kritikern, Sammlern - und nicht zuletzt unter Künstlern - die Bewunderung für japanische Kunstwerke, die die europäische Kunstszene in theoretischer wie praktischer Hinsicht beeinflussten.⁷³

⁷¹ Oliveri, Vincenzo Ragusa, S. 28f.

⁷² Horst Woldemar Janson: 19th-Century Sculpture, New York 1985, S. 228.

⁷³ Seit den 1880er Jahren erschienen in Europa die ersten systematischen Studien über japanische Kunst, während einige um neue Gestaltungsmöglichkeiten bemühte Maler der Avantgarde zugleich von den exotischen Motiven, den kräftigen Linien und der Farbzerlegung sowie den „primitiven“ Sehgewohnheiten der japani-

Dieser sogar zum Geschmackswandel in Kunst und Mode führende „Japonismus“ war zwar im wesentlichen auf Paris beschränkt, doch zog die Bewegung des Zentrums der Moderne die Aufmerksamkeit von Künstlern und Kunstinteressierten aller europäischen Länder auf sich. So nannte Fontanesi, der seine Professur für Malerei an der Turiner Kunstakademie zugunsten der ihm in Japan angebotenen Professur aufgab, sein tatsächlich „sehnsüchtiges Verlangen nach dem von allen bewunderten Land“ als einen der Beweggründe für seine Entscheidung.⁷⁴

Neben dem allgemeinen Interesse für „das Land der kühnsten Zeichenkunst“ war bei Ragusa auch das Ausbleiben größerer offizieller Aufträge und eines beruflichen Aufstiegs in Italien der mögliche Beweggrund, der ihn zum Professor in Japan werden ließ. Ragusa nahm zu jener Zeit sicher mit einer gewissen Ungeduld die glänzenden Karrieren seiner beiden Mitgewinner des Umberto-Preises wahr: Monteverde wurde 1874 in die Akademie in Rom berufen, während Civiletti 1873 bei der Wiener Weltausstellung und zwei Jahre später auch in seiner - und Ragusas - Heimatstadt einen großen Erfolg erzielte.⁷⁵ Nicht zuletzt ist auf das von der japanischen Regierung den Kunstlehrern angebotene, auch für japanische Verhältnisse sehr hohe Gehalt hinzuweisen, das das von Fontanesi als Akademieprofessor in Turin weit übertraf.⁷⁶

schen Farbholzschnitte beeinflusst wurden. Klaus Berger: Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, bes. S. 112-167.

⁷⁴ Fontanesi zit. aus seinem Brief vom 15. 6. 1877 an seinen Schüler Carlo Stratta. Morisumi Yoshiura: Nichi-i-bunka-shikō [Kulturgeschichtliche Studien zu Japan und Italien]. 19-seiki Italia no nihon-kenkyū [Japan-Forschung im Italien des 19. Jahrhunderts], Tokio 1969, S. 101.

⁷⁵ Etwa zehn Jahre später sollte ein japanischer Bildhauer, Moriyoshi Naganuma, in Rom bei Monteverde studieren. Siehe unten S. 63f.

⁷⁶ Die drei Kunstlehrer erhielten zunächst jeweils ein Jahresgehalt von 10.000 Lira (3.333 Yen). Ihre Wohnungen und ärztliche Behandlung waren kostenlos, außerdem bekamen sie auch für sonstige Ausgaben 200 Lira. Fontanesi, der als Akademieprofessor in Turin jährlich nur 1.800 Lira erhielt, schrieb am 15. 6. 1877 an seinen Schüler Carlo Stratta, daß er im wesentlichen wegen des hohen Gehaltes nach Japan ging. Ihr Gehalt war auch für japanische Verhältnisse sehr hoch, weil das Jahresgehalt von Fabrikarbeitern damals dort höchstens etwa 900 Yen betrug. Zum Gehalt der italienischen Kunstlehrer: National Archives of Japan,

c. Bildhauerklasse Ragusas

Sobald die drei Kunstlehrer im August 1876 aus Italien ankamen, wurden die Regelungen der Kunstschule und die Lehrpläne für die beiden Fachgebiete Malerei und Bildbauerei ausgearbeitet, um am 6. November desselben Jahres mit dem Unterricht beginnen zu können.⁷⁷ Das Studienziel des Fachs Bildhauerei lautete; das „Beherrschen der Modellier-technik zur Abbildung verschiedener Motive in Ton“.⁷⁸ Der Aufbau und das Unterrichtssystem an der Kunstschule wurden im Laufe der Zeit nach und nach umorganisiert, um sie dem europäischen Modell möglichst anzugleichen. Daran wird Fontanesi als erfahrener Akademieprofessor in besonderem Maß Anteil gehabt haben.

Den propädeutischen Kurs, der als Vorstufe zu dem Hauptstudium in Malerei und Bildhauerei diente, leitete Cappelletti, der ursprünglich als Lehrer für Bauplastik berufen worden war.⁷⁹ Man legte dabei großen Wert auf Zeichnung nach Gipsabgüssen von Meisterwerken griechischer und römischer Skulpturen.⁸⁰ Unter den Gipsvorlagen befanden sich auch zeitgenössische Werke wie nachweisbar der „Spartakus“ (Abb. 10) des vom italienischen Verismus geprägten Tessiner Bildhauers Vincenzo Vela (1820-91), dessen Plastik Ragusa bewunder-

Dok.-Nr.: 2A-035-05, Ki-1064, Spule 138, Bild 32. Fontanesi Brief an Stratta: Yoshiura, Kulturgeschichte, S. 101. Vgl. auch Kumamoto, Kunst, S. 108; Masaaki Iseki: Gaka Fontanesi [Maler Fontanesi], Tokio 1994, S. 130; Ausst. Kat. Ukiyo-e Masterpieces from the Chiossone Museum of Genoa, Kobe 2001, S. 141, Anm. 16.

⁷⁷ Zur Geschichte der Technischen Kunstschule von 1876 bis 1882: National Archives of Japan, Dok.-Nr., 2A-033-05, Tan-126, Spule 5, 899-913.

⁷⁸ In dem Vertrag, den Ragusa mit der Kunstschule schloß, wurden nur einzelne Motive zur plastischen Wiedergabe gezählt, d.h. „Vermittlung der bildhauerischen Technik, Motive wie Menschen, Tiere, Blumen und Pflanzen sowie Obst wiederzugeben“. Vgl. Kumamoto, Kunst, S. 56.

⁷⁹ Bauplastik wurde nicht als selbständiges Fach, sondern als Teil des Fachs Bildhauerei unterrichtet.

⁸⁰ Neben den Gipsfiguren, die Fontanesi und Ragusa als Lehrmaterial mit nach Japan brachten, kaufte auch die japanische Regierung einige an, so daß die Kunstschule schon damals eine ordentliche Vorlagensammlung besaß: Kumamoto, Studien, S. 25; Bunzō Fujita: Ragusa-sensei no koto-domo [Erinnerungen an Herrn Professor Ragusa], in: Atelier 11-1 (1934), S. 51-53, S. 51.

te.⁸¹ Seltener gab es den Zeichenunterricht mit lebenden Modellen. Neben der Zeichnung sollten sich die Anfänger auch theoretische und technische Grundkenntnisse in Geometrie, Perspektive und Architekturzeichnung aneignen.

Erst nach dem erfolgreichen Abschluß des Grundstudiums war es den Bildhauerschülern erlaubt, mit dem Ton unter der Leitung Ragusas zu arbeiten, wobei sie Objekte selten nach der Natur, sondern meist nach Gipsvorlagen nachbildeten.⁸² Abschließend sollten die Schüler einen Abguß oder mehrere Abdrücke in Gips von ihren Tonmodellen herstellen. Ab 1879 begann Ragusa auch mit der Marmorbildhauerei, wobei er das bis in das ausgehende 19. Jahrhundert hinein in Europa angewandte, teils mechanische, teils manuelle Übertragungsverfahren vom Tonmodell auf den Stein in Japan vermittelte. Seit Januar 1881 gab ein japanischer Anatom von der Medizinischen Fakultät der Kaiserlichen Universität Tokio an der Kunstschule zweimal in der Woche Unterricht in Knochen- und Muskellehre. Unter den italienischen Kunstlehrern war Ragusa der einzige, der nach drei Jahren den Vertrag mit der Kunstschule auf weitere drei Jahre verlängern ließ.⁸³

Die Memoiren einiger Ragusa-Schüler geben ein Bild von ihrem Studium.⁸⁴ Wie die beiden anderen italienischen Lehrer hielt Ragusa seinen Unterricht auf Französisch mit einem Dolmetscher, der den

⁸¹ Oliveri, Vincenzo Ragusa, S. 26f. Zu Vela, Janson, Sculpture, S. 87f, 219f.; Nancy J. Scott: Vincenzo Vela. 1820-1891 (Outstanding dissertations in the fine arts), New York / London 1979. Zu Velas Figur "Spartakus" siehe unten S. 41f.

⁸² Zum Unterricht Ragusas, Kazuo Kaneko / Nozomi Izawa: On Sculpture Instruction in the Art School of the Imperial College of Engineering, in: Berichte der pädagogischen Fakultät der Universität Ibaraki, Teil 1: 42 (1993), S. 107-126; Teil 2: 44 (1995), S. 77-96, hierzu Teil 1, S. 107-126; S. 120; S. 122f.

⁸³ Fontanesi legte bereits im September 1878 sein Amt vorzeitig nieder, weil er in Japan erkrankte und auch über den gescheiterten Plan des Neubaus der Kunstschule und ihre Zukunft tief enttäuscht war. Cappelletti fand nach drei Jahren eine neue Stelle in Japan bei der Abteilung für Bau und Reparaturen am Technischen Ministerium und später beim Kriegsministerium. Der Architekt blieb bis 1885 in Japan, dann ging er nach Amerika.

⁸⁴ U.a. Fujita, Erinnerungen, S. 51f.

französischen Vortrag ins Japanische übersetzte.⁸⁵ Der Modellierunterricht bei Ragusa begann um 9 Uhr und dauerte drei Stunden. Ragusa kam bei jedem Schüler vorbei, beriet und korrigierte sehr sorgfältig. Am Nachmittag nahmen die Schüler weiteren Unterricht etwa in Zeichnen, Anatomie oder Marmorbildhauerei. Von 19 bis 21 Uhr übten sie noch Aktzeichnung.⁸⁶ So hatten die Schüler der Bildhauerklasse durchaus umfassende Programme nach dem Vorbild einer klassischen Akademieausbildung in Europa, um sich theoretische Grundkenntnisse zu erwerben und den Umgang mit und die Verarbeitung von verschiedenen Materialien kennenzulernen. Die zunächst vom Ausland importierten Werkstoffe für die westliche Skulptur wie Ton, Gips und Marmor wurden im Laufe der Zeit durch die entsprechenden japanischen Materialien ersetzt.⁸⁷

Im Vergleich zu der großen Malklasse war die Zahl der Bildhauerschüler anfangs sehr klein. Vor dem Hintergrund dieser geringen Frequenz stand neben der allgemeinen Unkenntnis über die westliche Skulptur auch der damalige deprimierende Zustand der buddhistischen Skulptur, die zur Geringschätzung der Gattung überhaupt führte.⁸⁸ Um mehr Schüler für Bildhauerei zu werben, änderte man die Regelungen für Bildhauerschüler bald nach dem Studienbeginn in der Weise, daß ihr Studium vom Staat vollständig finanziert wurde.⁸⁹ Indessen erweckten Ragusas Unterricht und die westliche Plastik auch bei jungen

⁸⁵ Über die Fähigkeiten des Dolmetschers, der eigentlich ein Sekretär des Außenministeriums war, beklagte sich Fontanesi in seinem Brief an seinen Schüler Carlo Stratta vom 15. 6. 1877, in: Yoshiura, Kulturgeschichte, S. 103.

⁸⁶ Diese Abendkurse begannen ab 1880.

⁸⁷ Die Materialien wurden zunächst aus Italien und England eingeführt. Im Laufe der Zeit wurde Gips aus Sendai in Nordjapan verwendet. Als Ersatz für italienischen Marmor nahm man japanischen Marmor aus dem Steinbruch in Ibaraki nahe Tokio. Vgl. Die rückblickende Aufzeichnung eines Ragusa-Schülers, Shinichi Terauchi, o.J., nach Kaneko / Izawa, *Sculpture Instruction*, Teil 1, S. 121; Fujita, *Erinnerungen*, S. 52. Auch die eigene Herstellung der Ölfarben nahm um 1879 immer mehr zu.

⁸⁸ Kaneko / Izawa, *Sculpture Instruction*, Teil 1, S. 112f.

⁸⁹ Deswegen wechselten sogar einige Malschüler ihr Studienfach. Die Zahl der Bildhauerschüler stieg am Ende auf 38.

buddhistischen Bildhauern ein reges Interesse, das sich aber vor allem auf das „höchst praktische Bildhauermaterial der Europäer“ richtete.⁹⁰

Da man allerdings in Japan nach dem 8. Jahrhundert kaum noch Tonplastiken geschaffen hatte, galt Holz nach zeitgenössischem Verständnis als das wichtigste original-japanische Künstlermaterial.⁹¹ So nannten sich die Bildhauer, die damals nach ihrer traditionell-buddhistischen Ausbildung gezwungenermaßen keine buddhistische Skulptur mehr ausführten, nicht mehr „buddhistische Bildhauer“, sondern „Holzbildhauer“ und ihre Werke „Holzbildhauerei“, um sich von den europäischen Gegenstücken abzugrenzen.⁹² Das Fremde an der westlichen Bildhauerei war also in erster Linie nicht der Stil, sondern der Werkstoff und die damit zusammenhängende Technik. Die klaren Grenzlinien der „japanischen“ und „europäischen“ Materialien überschritten sich seit der Jahrhundertwende allmählich, um um 1910 endgültig fließend zu werden, als die westlich orientierten japanischen Bildhauer bewußt mit Holz zu arbeiten begannen.⁹³

Ragusas Skulpturen wurden im Juli 1877 in Tokio erstmals öffentlich ausgestellt. Bei der Eröffnungsfeier des Neubaus der Technischen Universität – der ehemaligen Technischen Hochschule – waren einige Bildwerke Ragusas zusammen mit den Bildern von Fontanesi und seinen japanischen Schülern zu sehen. Eine Marmorstatue Ragusas, „L’Attesa“ (Abb. 6), eine idealisierte Mädchenbüste, wurde dabei

⁹⁰ Der junge Kōun Takamura erinnerte sich zum Beispiel an das durch Gips weiß getrübe Abwasser in den Graben vor der Kunstschule, das er mit großer Sehnsucht und Neugier betrachtete: Kōun Takamura, *Aufzeichnung*, bes. S. 133.

⁹¹ Zum Bildhauermaterial in der buddhistischen Bildhauertradition, siehe oben S. 14f.

⁹² Vgl. auch zur Entstehung der Begriffe „Skulptur“ und „Plastik“ in japanischer Sprache: Siehe unten S. 69f.

⁹³ Seit der Jahrhundertwende lernten die Studenten im Fach der Holzbildhauerei an der Kunstakademie Tokio auch Tonplastik. Siehe unten S. 59f. Taketarō Shinkai (1868-1927), der als Sohn eines buddhistischen Bildhauers vor seinem Studium der Modellierkunst eine Ausbildung zum Holzbildhauer absolviert hatte, griff um 1910 wieder das Material Holz auf. In den 1920er Jahren arbeiteten jüngere Bildhauer unter archaischem Einfluß mit Holz. Siehe Kap V., S. 128 (Shinkai) und Kap. VI., S. 171.

von der Kaiserin angekauft.⁹⁴ Kurz darauf erhielt er vom Kaiser den Auftrag für eine Statue Napoleons I., wobei er den Kopf des französischen Kaisers nach einer photographischen Vorlage ausführte, während er für die restlichen Partien einen japanischen Offizier als Modell bestellte.⁹⁵ In der Folgezeit bekam Ragusa weitere Aufträge für die Bauornamente an dem von einem französischen Architekten entworfenen neuen kaiserlichen Palast und auch für eine Reiterstatue des Kaisers, die für den Palastgarten bestimmt war.

Dieses Bauvorhaben des kaiserlichen Palastes konnte jedoch wegen des für einen schweren Steinbau ungeeigneten schwachen Bodens und der dadurch bedingten hohen Kosten der Fundamentierung nicht verwirklicht werden.⁹⁶ Somit blieben die Aufträge Ragusas unausgeführt, zum großen Bedauern des Künstlers, der bei deren Ausführung der japanischen Öffentlichkeit die „eigentliche Rolle der Bildhauerkunst“ - d.h. das Wechsel- und Zusammenwirken von Skulptur, Freiraum und Architektur - vor Augen hätte führen wollen.⁹⁷ Auf der zweiten Industriemesse 1881 zogen zwar einige kunstgewerbliche Marmorwerke von Ragusas Schülern die Aufmerksamkeit der Besucher auf sich, doch wurde die Technische Kunstschule bereits Anfang 1883 geschlossen, bevor die westliche Skulptur unter dem breiteren Publikum in Japan bekannt werden konnte.

⁹⁴ Vincenzo Ragusa, *L'Attesa*, o.J., Amt des Kaiserlichen Haushalts, Tokio (Photo: Kumamoto, Studien, Abb. 64).

⁹⁵ Zur Entstehung der Napoleon-Statue Ragusas: National Archives of Japan, Dok.-Nr.: 2A-033-05, Tan-126, Spule 5, Band 903.

⁹⁶ Daneben spielte sicher auch die nationalistische Bewegung, die um 1880 einsetzte, eine Rolle. Siehe unten S. 45ff.

⁹⁷ Zu den Absichten Ragusas vgl. den Bericht seiner späteren japanischen Ehefrau Tama in Ki Kimura (Hrsg.): *Ragusa Otama jijoden* [Autobiographie von Tama Ragusa], Tokio 1980, S. 56.

d. Schließung der Technischen Kunstschule

Als Hauptgründe für die Schließung der Technischen Kunstschule nur sechs Jahre nach ihrer Eröffnung können zwei genannt werden.⁹⁸ Einerseits war es die Verschlechterung der staatlichen Finanzlage, die durch den kostspieligen Militäreinsatz 1877 bei der Unterdrückung des *Satsuma*-Aufstandes - des letzten Widerstandes der Kräfte des alten Feudalsystems gegen die neue Regierung - bedingt war.⁹⁹ Wegen der Sparmaßnahmen der Regierung wurden viele der hoch dotierten ausländischen Berater und Techniker des Technischen Ministeriums entlassen.¹⁰⁰ Der Neubau der Technischen Kunstschule, der ursprünglich direkt nach der Vollendung des Universitätsgebäudes erfolgen sollte, wurde auch auf unabsehbare Zeit verschoben, bevor der Fortbestand der Kunstschule selbst fraglich wurde.

Die Schließung der Kunstschule stand auch vor dem Hintergrund des Stimmungswandels im Land, der durch Kritik an der „Verwestlichung“ des japanischen Kunsthandwerks im In- und Ausland bedingt war. Auf den Weltausstellungen in Wien 1873 und in Philadelphia 1876 erfreuten sich die japanischen Farbholzschnitte und kunstgewerblichen Gegenstände weiterhin großer Bewunderung bei westlichen Sammlern und Kunstkritikern. Um die Exportwaren effizienter und massenweise herstellen zu können, wurde in Japan die traditionelle handwerkliche Produktion immer mehr nach westlichem Vorbild organisiert, während Dekormuster, Formen und Farben dem Geschmack

⁹⁸ Das offizielle Datum der Schließung der Kunstschule war der 23. Januar 1883.

⁹⁹ Zum *Satsuma*-Aufstand, Dettmer, Einführung, S. 200. Vgl. auch Ursula Koike-Good: Die Auflösung der Samuraiklasse und die Samuraiaufstände. Ein Beitrag zur japanischen Geschichte von 1868 bis 1878 (Schweizer Asiatische Studien, Monographien 16), Bern / Berlin / Frankfurt am Main / New York / Paris / Wien 1994.

¹⁰⁰ Die Zahl der ausländischen Angestellten des Technischen Ministeriums betrug 1874 228, 1879 aber nur noch 134. Vgl. Shigeru Aoki: *Fontanesi to Kōbu-bijutsugakkō* [Fontanesi und die Technische Kunstschule], Tokio 1978, S. 37.

der westlichen Kunden angepaßt wurden.¹⁰¹ Während ein höherer Gewinn ausblieb, stieß diese Entwicklung bald auf scharfe Kritik der Kunstkenner im Westen, die in den Produkten des zeitgenössischen Kunsthandwerks Japans den „exotischen Charme“ vermißten.¹⁰² Daraufhin verlangten Aussteller, Exportunternehmer und konservative Politiker von der japanischen Regierung eine Kursänderung der zukünftigen Kunstpolitik; man stellte die Notwendigkeit einer Künstlerausbildung nach abendländischem Vorbild – zumindest unter der direkten Leitung ausländischer Lehrer – in Frage.¹⁰³

In Japan gab es damals noch kaum festgelegte Voraussetzungen für eine künstlerische Tätigkeit und für die berufliche Entfaltung eines Modelleurs. In der japanischen Wohnkultur wurde den Bronze- oder Marmorskulpturen noch kaum – noch weniger als Gemälden – „Gebrauchswert“ als häusliches Schmuckstück eingeräumt. Die Gesellschaft kannte weder einen Kunstmarkt noch ein Publikum, das sich überhaupt für die vom religiösen Hintergrund gelöste Skulptur als Kunstwerk interessierte. Bevor die Kunstschule ohne Aussichten auf Wiedereröffnung geschlossen wurde, verließen sie bereits viele Studenten der Bildhauerklasse. Von den 38 Bildhauerschülern blieben am Ende nur noch 20 übrig, denen Ragusa im Juni 1882 – ein halbes Jahr vor der offiziellen Schließung der Kunstschule – je nach dem Ergebnis der Abschlußprüfungen Abschlußzeugnisse oder Studienbescheinigungen aushändigte.

Im August 1882 ging Ragusa in seine Heimat zurück.¹⁰⁴ Den Anlaß zu seiner schnellen Abreise lieferte anscheinend ein Zeitungsbericht über den Tod des Risorgimento-Führers Giuseppe Garibaldi, dessen in Palermo geplantes Denkmal er unbedingt ausführen wollte. Ra-

¹⁰¹ Girmond, Exportkunst, S. 476-478.

¹⁰² K. Berger, Japonismus, S. 94-111.

¹⁰³ D. Satō, Meiji-Staat, S. 24.

¹⁰⁴ Die Malschüler erhielten ihre Zeugnisse erst nach der Schließung der Kunstschule im Dezember 1882. Die Abreise Ragusas scheint der Schließung der Kunstschule Vorschub geleistet zu haben.

gusa gewann den Wettbewerb und vollendete das Reiterstandbild (Abb. 7) 1892.¹⁰⁵ Die sechsjährige Lehrtätigkeit in Japan ermöglichte ihm, in Palermo mit eigenen Mitteln eine Kunstgewerbeschule zu gründen, um dort vor allem die japanischen Lackarbeiten einzuführen.¹⁰⁶ Nachdem er die Leitung seiner Kunstschule der Stadt überlassen hatte, war er in den restlichen Jahren seines Lebens als Professor für Bildhauerei an der Kunstakademie in Palermo tätig.¹⁰⁷

e. Japanische Schüler Ragusas

Während die meisten Maler, die bei Fontanesi studiert hatten, bald an den Grundschulen, den weiterführenden Schulen oder auch an den Lehrerbildungsanstalten eine Stellung als Zeichenlehrer antreten konnten, waren die Absolventen der Bildhauerklasse kaum in der Lage, einen Beruf zu finden, der ihnen wirtschaftliche Sicherheit böte. Unter den 20 Absolventen waren lediglich zwei, die in der Folgezeit als Bildhauer tätig waren: Ujihiro Ōkuma (1856-1934) und Bunzō Fujita (1861-1934).

Geboren als Sohn eines Großgrundbesitzers nahe bei Tokio, studierte Ōkuma die westliche Bildhauerei bei Ragusa, dessen Meister-

¹⁰⁵ Garibaldi starb am 2. Juni 1882. Vincenzo Ragusa, Reiterstandbild Garibaldis, 1892 enthüllt, Bronze, Palermo (Photo: Kumamoto, Studien, Abb. 69).

¹⁰⁶ In seiner Eröffnungsrede bei der Japan-Ausstellung, die Ragusa 1883 in Palermo veranstaltete, äußerte er die Hoffnung, eine Kunstindustrie in Sizilien aufbauen zu können, indem man dort Handwerker für japanisches Kunstgewerbe ausbildete. Yoshiura, Kulturgeschichte, S. 112. Zum Interesse Ragusas für japanisches Kunsthandwerk und zu seinem langjährigen Plan für die Gründung der Schule in Palermo, Kumamoto, Studien, S. 95-97; Kimura, Autobiographie, S. 58f., 104-106.

¹⁰⁷ Ragusas Kunstgewerbeschule wurde nach sechs Jahren als Hochschule für angewandte Kunst von der Stadt offiziell anerkannt, wobei die japanische Abteilung jedoch entgegen der ursprünglichen Absicht des Gründers wegen der hohen Importkosten der Materialien aus Japan abgeschafft wurde.

schüler und eine Zeit lang auch Assistent er war.¹⁰⁸ Seine Abschlußarbeit (Abb. 8, 9), die den „Spartakus“ von Vela (Abb. 10) als verkleinerte Kopie wiedergab, zeigte seine solide Modellieretechnik.¹⁰⁹ Nach dem Studienabschluß arbeitete er als Bauplastiker an den Bauabteilungen, zunächst beim Technischen Ministerium und nach dessen Schließung beim Innenministerium, so daß sein Name durch seine dekorativen Bauornamente der damals neugeschaffenen repräsentativen Bauten allgemein bekannt wurde.

Außerdem verdankte er seine erfolgreiche bildhauerische Tätigkeit, die durch das an ihn ergangene Auftragsvolumen – ca. 45 Porträts in der Zeit zwischen 1890 und 1895 – bestätigt würde, auch seinen glücklichen Begegnungen mit kunstfreundlichen Adelligen und reichen Unternehmern.¹¹⁰ Bereits 1885 erhielt er einen großen Auftrag für das Denkmal des Masujirō Ōmura (1825-69), dessen Verdienste um die Modernisierung des japanischen Militärs gewürdigt werden sollten. Um dieses Monument (Abb. 11), das in Japan erstmals in westlichem Stil hergestellt und 1893 vollendet wurde, zu schaffen, ging Ōkuma in den Jahren 1888 und 1889 nach Europa.¹¹¹ Seinen etwa 20 Monate dauernden Studienaufenthalt in Europa ermöglichte der Unternehmer und Kunstförderer Yanosuke Iwasaki (1851-1908).

Ōkuma studierte zunächst einige Monate in Paris bei Jean-Alexandre-Joseph Falguière (1831-1900) dann ein Jahr lang an der Kunstakademie in Rom bei Antonio Allegretti (1840-1918), Giulio Tadolini (1847-1918) und Guilio Monteverde, um neben der Modellieretechnik

¹⁰⁸ Ausführliche Darstellung über das Leben und Werk Ōkumas, Shūji Tanaka: *Kindai-nihon-saisho no chōkoku-ka* [Die ersten modernen Bildhauer Japans], Tokio 1994, S. 144-229.

¹⁰⁹ Siehe oben S. 34f. Ōkumas Kopie und eine Zeichnung, die ihn bei der Arbeit mit dem Vorbild Velas zeigt: S. Tanaka, *Die ersten modernen Bildhauer*, S. 144-229, Abb. Vincenzo Vela, Spartakus, 1847, Marmor, Höhe 208 cm, Museo Vela, Ligornetto (Photo: Janson, Sculpture, Abb. S. 87).

¹¹⁰ S. Tanaka, *Die ersten modernen Bildhauer*, S. 188f., 155-158.

¹¹¹ Ujihiro Ōkuma, Denkmal des Masujiro Ōmura, 1893, Bronze, Höhe 303 cm (mit der Säule), Yasukuni-Schrein, Tokio (Photo: S. Tanaka, *Die ersten modernen Bildhauer*, S. 144-229, Abb).

der Reiterstatuen vor allem die westliche Gußtechnik für Bronzestatuen zu beherrschen.¹¹² In Italien, Frankreich und Deutschland sowie in Österreich begegnete Ōkuma zahlreichen Denkmälern, wobei der klassische Aufbau seines Denkmals aus einer Säule und der krönenden Figur nicht ohne Vorbilder in Europa zu denken war.¹¹³

Während Ōkumas Wunsch, Akademieprofessor zu werden, unerfüllt blieb, wirkte Bunzō Fujita hauptsächlich im Bereich der Künstlerausbildung.¹¹⁴ Als Sohn eines Sinologen schlug Fujita bereits direkt nach seinem Studium bei Ragusa eine pädagogische Laufbahn ein, indem er eine private Bildhauerschule gründete, die aber nur zwei Jahre bestand.¹¹⁵ Anschließend arbeitete er an einem Vorgängerinstitut der neuen Kunstakademie, das dem Erziehungsministerium unterstand, so daß er bereits bei der Eröffnung der Kunstakademie 1889 zum Lehrkörper gehörte.¹¹⁶ Seit 1900 hatte Fujita dort die Professur für westliche Bildhauerei. Fujita legte seine Lehrtätigkeit an der privaten Mädchenkunstschule, an deren Gründung er beteiligt war, 1904 und an der Kunstakademie 1905 nieder, um sich der bildhauerischen wie der missionarischen Tätigkeit zu widmen. Seine Porträtbildnisse (Abb. 12) lehnen sich sowohl in dem klassischen Büstenausschnitt als auch in der großflächigen Oberflächenbehandlung der japanischen Kleidung stark an das Vorbild Ragusas (Abb. 13) an, ohne jedoch die lebendige Intensität des Ausdrucks des Lehrers zu erreichen.¹¹⁷

¹¹² Ōkuma reiste mit einem französischen Schiff nach Europa und hielt sich in den ersten Monaten in Paris auf. Dort studierte er wahrscheinlich auf Vermittlung des damals auch bei Falguière studierenden japanischen Malers Seiki Kuroda. Zu Kuroda, siehe unten S. 61f.

¹¹³ Siehe Abb. 11.

¹¹⁴ Ōkuma soll an der 1892 eröffneten Kunstschule der Meiji-Kunstgesellschaft Bildhauerei gelehrt haben: S. Tanaka, Die ersten modernen Bildhauer, S. 158.

¹¹⁵ Zu Leben und Werk Bunzō Fujitas, Kaneko / Izawa, Sculpture Instruction, Teil 2, S. 79-82.

¹¹⁶ Zur Kunstakademie Tokio siehe unten S. 45ff. Kaneko / Izawa, Sculpture Instruction, Teil 2, S. 79f.

¹¹⁷ Bunzō Fujita, Kanō Hōgai zō [Büste des Malers Hōgai Kanō], 1933, Bronze, Höhe 80 cm, Tempel Chōan-ji (Photo: Ausst. Kat. Modern Japanese Sculpture, Shizuoka 1988, Nr. 4). Vincenzo Ragusa, Büste von Tama Kiyohara, um 1878,

Andere Ragusa-Schüler, die sich ihren Unterhalt mit plastischen Arbeiten verdienten, wirkten teils im Bereich der dekorativen Bauplastik, teils als Lehrer für Modellierkunst entweder an privaten Kunstschulen oder an kommunalen Töpferschulen.¹¹⁸ Als der Neubau des japanischen Parlamentsgebäudes geplant wurde, ging Yōzō Naitō (1860-89) als Stipendiat des Innenministeriums nach Berlin, um dort Bauplastik zu erlernen. In der Zeit von 1886 bis 1889 studierte Naitō bei Otto Lessing (1846-1912), der als Bildhauer an den gründerzeitlich-klassizistischen Gestaltungsformen festhielt und als „erfahrenster Architekturplastiker Berlins“ galt.¹¹⁹ In der Werkstatt seines Lehrers arbeitete Naitō zeitweise auch als Gehilfe bei der Ausführung der dekorativen Bauteile an öffentlichen und privaten Bauten in Berlin. Doch starb Naitō bereits im Alter von dreißig Jahren an Tuberkulose auf der Rückfahrt nach Japan. Seine Kenntnisse und Erfahrungen in Europa blieben in Japan somit ohne Wirkung.

Es war ein anderer Schüler, Akira Sano (1865-1955), der Jahrzehnte später – während der Bauzeit von 1920 bis 1936 – das im Zeichen des Nationalismus konzipierte Parlamentsgebäude mit plastischen Dekorationen versah.¹²⁰ Gleich nach seinem Bildhauerstudium trat Sano ins Amt des Kaiserlichen Haushaltes, zunächst als Sekretär, ein, wo er seit 1895 als Bauplastiker wirkte. Sein eigentlicher Lehrer für Architekturplastik war der erste „Hofarchitekt“ Japans, Tōkuma Katayama

Bronze, Höhe 49,1 cm, Museum der Staatlichen Universität für Kunst und Musik, Tokio (Photo: Ausst. Kat. Modern Japanese Sculpture, Shizuoka 1988, Nr. 1).

¹¹⁸ Zum großen Verdienst von Shinichi Terauchi (1863-1945) um die Modernisierung der japanischen Töpferei, Kazuo Kaneko: *Kindai Nihon bijutsu-kyōiku no kenkyū. Meiji-Taishō jidai* [Beiträge zur modernen Kunsterziehung Japans: Meiji und Taishō Periode], Tokio 1999, S. 226-229.

¹¹⁹ Zu Lessing: Ausst. Kat. *Ethos und Pathos*, Berlin 1990, Katalogsband, S. 172f. Peter Bloch / Waldemar Grzimek: *Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert. Das Klassische Berlin*, Berlin 1994, Sp. 258f.

¹²⁰ Der Neubau des japanischen Parlamentsgebäudes, das seit den 1880er Jahren von mehreren ausländischen Architekten entworfen, aber wegen mangelnder Mittel nie verwirklicht worden war, begann erst 1920 und wurde 1936 abgeschlossen. Nun wurde es von japanischen Architekten entworfen und ausschließlich aus japanischen Materialien gebaut.

(1854-1917), der seinerseits an der Technischen Universität unter dem in Japan jahrzehntelang wirkenden englischen Architekten Josiah Conder (1852-1920) Architektur studiert hatte.¹²¹ Neben der Ausführung der bildnerischen Ausschmückung der kaiserlichen Paläste unter der Leitung Katayamas schuf Sano auch kleinplastische Arbeiten, die den kaiserlichen Gästen als Geschenk überreicht wurden.

Ein Schüler Ragusas, Tōtarō Kikuchi (1859-1944), stellte seit der Jahrhundertwende Gipsrepliken der antiken Meisterwerke Europas als Unterrichtsmaterial her, die er später auch aus Europa importierte.¹²² Ansonsten arbeiteten die Schüler Ragusas als unbekannte Bauplastiker oder als Bildhauerlehrer an eigens gegründeten privaten Kunstschulen.

2. Westliche Bildhauerei und die Kunstakademie Tokio

a. Nationalistische Bewegung und die Kunstpolitik in den 1880er Jahren

Die konservativ-nationalistische Kunstbewegung, die das künstlerische Überleben der Schüler Ragusas erschwerte, hatte bereits um 1880 - einige Jahre nach der Eröffnung der Technischen Kunstschule - als Zeichen des Widerstandes gegen die pro-westliche Kunstpolitik begonnen.¹²³ Diese Strömung erreichte ihren Höhepunkt mit der Eröffnung

¹²¹ Die Hauptwerke von Katayama: u.a. Kaiserliche Museen Nara (1894) und Kioto (1895), Akasaka-Schloß (heutige Geihinkan 1906).

¹²² Zum Zeichenunterricht an Volks- und Mittelschulen Japans in der späten Meiji-Zeit, Kaneko, Beiträge, bes. S. 44-54. Nach Kaneko wird die Entwicklung wesentlich in drei Phasen geteilt: Zeit der Bleistiftzeichnung (um 1860-1888), Zeit der Pinselzeichnung (1888-1901) und Zeit des Zeichenunterrichtes in der allgemeinen Kunsterziehung (1902-1917). Vgl. auch Anm. 146.

¹²³ Ōkuma war dabei die einzige Ausnahme, da er zu den konservativen Kunstliebhabern eine gute Beziehung pflegte.

der Kunstakademie zu Tokio 1889, die keine Lehrstühle für westliche Kunstfächer mehr hatte.

Seit 1878 trafen sich die an Kunst interessierten, nationalistisch-völkisch gesinnten Staatsbeamten, Unternehmer und Kunsthändler, um die alten Kunstgegenstände meist aus ihrem eigenen Besitz miteinander zu begutachten. Bald schlossen sie sich zu einer Gesellschaft, *Ryūchikai* [Drachenseegesellschaft], zusammen, deren Ziel es war, die Qualität des zeitgenössischen Kunsthandwerks für den Export zu steigern.¹²⁴ Aus diesem Kreis gingen bald die wichtigsten Persönlichkeiten der japanischen Kunstpolitik hervor, die in den folgenden Jahrzehnten die Kunst in Japan institutionalisierten und unter staatliche Kontrolle brachten.¹²⁵ Vor allem ging es ihnen nicht mehr um die merkantilen Interessen auf dem ausländischen Kunstmarkt. Vielmehr ging es darum, die nationalistische Ideologie durch Kunst sichtbar zu machen: Die Kunst sollte vor der Öffentlichkeit im Inneren wie im Ausland als Symbol eines modernen, vor allem von westlichen Mächten unabhängigen Staates mit tausendjähriger Tradition dienen.

Diese repräsentativen Aufgaben der Kunst kamen auch dem wachsenden Nationalismus der Zeit entgegen, der auch durch 1889 feierlich proklamierte erste japanische Verfassung gesteigert wurde: Durch diese Verfassung des „Kaiserreichs Groß-Japan“ - die sogenannte Meiji-Verfassung, die sich entscheidend von der heutigen, nach dem Zweiten Weltkrieg eingeführten Verfassung unterscheidet - erhielt das japanische Staatswesen nicht nur eine moderne Gestalt; vielmehr vereinigte sich das Land auch ideologisch unter dem Kaiser als dem vom

¹²⁴ Die Nachfrage für japanisches Kunstgewerbe im Westen ging im Laufe der achtziger Jahre immer mehr zurück, so daß es um 1885 kaum noch Aufträge aus dem Ausland für Elfenbeinarbeiten gab, die kurz zuvor noch sehr populär gewesen waren.

¹²⁵ Zum Thema Nationalismus und Institutionalisierung der Kunst in den achtziger Jahren: Kitazawa, Tempel, S. 188ff.

ganzen japanischen Volk verehrten lebenden Gott.¹²⁶ Ablehnung einer Kunst, die die fremden Europäer ins Land brachten, war also eine öffentliche Demonstration politischer Überzeugung und kultureller Besorgnis.

Um einen neuen einheitlichen Nationalstil anstelle der „sklavischen“ Nachahmung westlicher Kunst zu entwickeln, begann die Regierung zunächst damit, eigene Kunsttraditionen in ihrer Gesamtheit systematisch zu erfassen. 1879 ließ das Innenministerium, das damals für das Museumsprojekt zuständig war, die „Schätze“ im Besitz buddhistischer Tempel und shintōistischer Schreine im ganzen Land erfassen. Im folgenden Jahr veranstaltete das Innenministerium eine Ausstellung alter Kunst Japans, auf der neben kunstgewerblichen Gegenständen, meist aus privaten Sammlungen, auch originale Holzskulpturen aus der Nara-Zeit erstmals als Kunstwerk öffentlich ausgestellt wurden.¹²⁷

Das Erziehungsministerium förderte 1886 und 1888 auch die Studienreisen ins Kernland der japanischen Kunst in und um die alten Hauptstädte Nara und Kioto. Die dabei aufgenommenen Werke und historische Bauten wurden später als Nationalschatz unter Schutz gestellt.¹²⁸ Parallel dazu bereitete man sich auf die Eröffnung der staatlichen Museen, zunächst in Tokio, dann in Nara und Kioto vor, in denen

¹²⁶ Die bereits vor dem Regierungswechsel von 1868 aufgekommene nationalistische Bewegung nahm seit der Zeit um 1887 sehr zu, um in den neunziger Jahren, vor allem nach den militärischen Erfolgen in den Kriegen Japans gegen China 1894/95 und Rußland 1904/05, immer reaktionärer zu werden.

¹²⁷ Hisakazu Takenouchi, der sich als Elfenbeinschnitzer ausgebildet hatte, sah dort eine altbuddhistische Holzfigur, die ihn so beeindruckte, daß er sich seitdem der Holzbildhauerei widmete, Chizuko Yoshida: Takenouchi Hisakazu Report [Studie zu Hisakazu Takenouchi], in: Mitteilung der Kunstabteilung an der Staatlichen Universität für Kunst und Musik in Tokio 16 (1981), S. 1-28, hierzu S. 3.

¹²⁸ Die ersten Gesetze zum Denkmalschutz wurden in Japan 1897 erlassen, die die Bauwerke buddhistischer Tempel und shintōistischer Schreine und die Kunstschätze in ihrem Besitz sicherten und vor allem den Abfluß der letzteren ins Ausland verhinderten. Hingegen verließen zahlreiche Kunstwerke aus privaten Sammlungen, die erst 1929 unter Schutz gestellt wurden, weiterhin das Land. Das Gesetz für die heutige Denkmalpflege stammt von 1950, das sich nicht nur auf materielles Kulturgut wie Kunstwerke, sondern auch auf das geistige und das ausgegrabene Kulturgut, volkstümliches Kulturgut, historische Stätten und städtebauliche Schönheiten sowie seltene Naturschönheiten bezieht.

neben buddhistischen Kunstgegenständen auch die kaiserliche Sammlung untergebracht wurde.¹²⁹ Ferner beschäftigte man sich mit der Wiedererrichtung einer staatlichen Kunstschule, die 1889 als Kunstakademie Tokio eröffnet werden sollte, um künftige Träger der Nationalkunst auszubilden.

b. Tenshin (Kakuzō) Okakura und die Entstehung der Kunstakademie Tokio

Der eigentliche Gründer der Kunstakademie Tokio – der heutigen Staatlichen Universität für Kunst und Musik in Tokio – war Tenshin (Kakuzō) Okakura (1863-1913). Nach seinem Studium der Politikwissenschaft, der Wirtschaftswissenschaft, der Philosophie und der Englischen Literatur an der Kaiserlichen Universität Tokio trat er 1880 ins Erziehungsministerium ein, um bald an dessen Kunstabteilung zu arbeiten.¹³⁰ Ab 1885 leitete er das Komitee für die Reform der Kunsterziehung. Bei der japanischen Kunstpolitik der achtziger und neunziger Jahre war er so herausragend wie kein anderer, und zwar nicht nur als zuständiger Beamter für Kunstpolitik im Erziehungsministerium, sondern auch als der erste japanische Kunstwissenschaftler, der die Kunstgeschichte Japans, Ostasiens und auch Europas systematisch erfaßte.¹³¹ Bei zahlreichen Künstlern und Forschern im Japan ihrer Zeit waren

¹²⁹ Die erste Einrichtung, die man in Japan als „Museum“ bezeichnete, entstand schon 1872 in Tokio, in der zunächst einige kleinere buddhistische Gegenstände zusammen mit Industrieprodukten und regionalen Erzeugnissen ausgestellt wurden. 1882 wurde das Museum in Tokio – 1889 umbenannt in „Kaiserliches Museum“ – eröffnet; darauf folgten das in Nara 1895 und das in Kioto 1897. Die besondere Stellung der kaiserlichen Sammlung im Museum und auch bei der Denkmalpflege: D. Satō, Meiji-Staat, S. 30-32.

¹³⁰ Er trat ins Erziehungsministerium bereits 1880 ein, arbeitete aber zunächst bis 1882 für den Bereich der Musik.

¹³¹ Diese Schriften, d.h. japanische und europäische Kunstgeschichte und Geschichte des ostasiatischen Kunstgewerbes, sind teilweise durch Notizen mehrerer Zuhörer seiner Vorlesung, teilweise durch seine eigenen Manuskripte rekonstruiert. Tenshin (Kakuzō) Okakura: Okakura Tenshin zenshu [Sämtliche Werke von Tenshin Okakura], Bd. 4, Tokio 1980. Siehe auch Franziska Ehmcke: Okaku-

Künstlern und Forschern im Japan ihrer Zeit waren Okakuras Ideen und Impulse von großer Bedeutung, während er im Westen durch seine auf Englisch verfaßten Publikationen - „The Ideals of the East“ (1903), „The Awakening of Japan“ (1904) und „The Book of Tea“ (1906) - das idealisierte, vom Patriotismus geprägte Bild Japans vermittelte.¹³²

Bei den Vorbereitungen der Errichtung der neuen staatlichen Kunstschule arbeitete Okakura eng mit seinem ehemaligen Lehrer und zeitweise auch Kollegen, Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), zusammen. In seinem „epochemachenden“ Vortrag von 1882 propagierte der amerikanische Philosophieprofessor der Kaiserlichen Universität Tokio und zugleich leidenschaftliche Sammler altjapanischer Kunstwerke den ästhetischen Wert und die ideellen Errungenschaften der japanischen Malerei, während er die westliche Ölmalerei verwarf, weil sie nur die „naturwissenschaftlich realistische“ Naturwiedergabe verfolgte.¹³³ Sein Appell zur Restauration und Erneuerung der einheimischen Kunsttradition Japans - wie widersprüchlich und reaktionär er auch war - wurde von den konservativ-nationalistischen Reformisten jener Zeit sehr positiv aufgenommen.

ra Tenshins Nihon-bijutsushi. Kunstgeschichte als Ideengeschichte, in: Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens / Hamburg 133 (1983), S. 77-86. Seit um 1896 nannte er sich „Tenshin“. Eigentlich hieß er Kakuzō Okakura. Sein Vater, der eigentlich der Samurai-Klasse an der Nordküste der Hauptinsel, Fukui, gehörte, war nach der Meiji-Restauration als Leiter einer Handelsniederlassung in Yokohama tätig, wo Kakuzō geboren wurde. Zum Leben Okakuras: „Tenshin Okakura“, The Concise Biographies of 164 Modern Japanese Artists Portraying with Anecdotes and Their Masterpieces, Kanagawa Prefectural Museum for Modern Art (Hrsg.), Tokio 1999, S. 64f.

¹³² Ehmcke, Okakura Tenshin, S. 77. Croissant weist mit Recht darauf hin, daß Okakura durch diese zu seinen Lebzeiten veröffentlichten englischen Werke dem westlichen Publikum „ein von Patriotismus und romantischer Idealisierung geprägtes Japan-Image“ vermittelte und bereits die Grundlage für das kulturelle Sendungsbewußtsein, das die japanische Expansionspolitik der 1930er Jahre rechtfertigte, schuf. Doris Croissant: Fenollosas „Wahre Theorie der Kunst“ und ihre Wirkung in der Meiji-Zeit (1868-1912), in: Saeculum 38 (1987), S. 52-75, S. 73.

¹³³ Zu dem Vortrag Fenollosas und seiner umstrittenen Wirkung auf die japanische Kunstpolitik der Zeit: Croissant, Fenollosa, vgl. auch K. Berger, Japonismus, S. 114-116. Seine Japan-Sammlung befindet sich heute als Fenollosa-Weld Collection im Boston Museum of Fine Arts.

Zusammen mit Fenollosa, den man auch zum Berater des Erziehungsministeriums ernannte, unternahm Okakura 1886 eine einjährige Studienreise nach Europa und in die USA, um dort die Bildungs- und Kultureinrichtungen zu besichtigen und die aktuellen Kunstszenen kennenzulernen.¹³⁴ Doch ließ sich Okakura, der unter dem Einfluß Fenollosas bereits 1882 die „materialistische Verderbtheit“ der westlichen Zivilisation, die in der Kunst nicht nach dem geistigen Wert, sondern nach dem kommerziellen Profit suche, kritisiert hatte, von den europäischen Kunstwerken kaum beeindruckten.¹³⁵ Während dieser Informationsreise fand er eine Bestätigung für seine reservierte Haltung gegenüber der früheren pro-europäischen Kunstpolitik.

Kunst gehöre, so Okakura in seinem Vortrag von 1887, den er nach seiner Reise hielt, allenthalben in der Welt zur jeweiligen Epoche und zum jeweiligen Ort und könne sich deshalb weder in späteren Zeiten wiederholen noch von anderen Ländern mit eigenen Kunsttraditionen, Mentalitäten und Klimabedingungen oder Gesellschaftsformen unreflektiert imitiert werden.¹³⁶ Die westliche Kunst zeichne sich durch die wirklichkeitsnahe Naturwiedergabe aus, auf die die japanische Kunst zu keiner Zeit großen Wert gelegt habe - und sie solle es in Zukunft auch nicht -, weil die künstlerische Erkenntnis, daß das Schöne nicht in der äußeren Erscheinung, sondern im Inneren der Dinge existiere, als das wesentlichste Charakteristikum der ostasiatischen Kunst gel-

¹³⁴ Okakuras teilweise auf Englisch geschriebene Aufzeichnungen während der Reise in Frankreich, Deutschland, Österreich-Ungarn, Italien und Spanien sowie in England sind veröffentlicht: Tenshin (Kakuzō) Okakura: Okakura Tenshin zenshū [Sämtliche Werke von Tenshin Okakura], Bd. 5, Tokio 1979, S. 279-385.

¹³⁵ Seine Abhandlung von 1882 Tenshin (Kakuzō) Okakura: Sho wa bijutsu nara zu no ron wo yomu [Anmerkungen zur Abhandlung „Kalligraphie gehört nicht zur Kunst“: in: Okakura, Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 5-12, S. 11. In seiner Anmerkung bei der Besichtigung der Florentiner Kunstakademie am 14. April 1887 schrieb Okakura nur kurz und spöttisch: „Thursday, (14th) Academy del Belle Arti same everywhere in Europe, [...]“: Okakura, ebd., Bd. 5, Tokio 1979, S. 307.

¹³⁶ Der Vortrag vom 6. November 1887 Okakura, Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 173-178, S. 175f.

te.¹³⁷ Stolz berichtete er dabei über die Japan-Begeisterung in Europa, wo man die Stellung Japans in der ostasiatischen Kunst mit der Griechenlands in der europäischen vergleiche.¹³⁸ Okakura räumte aber gleichzeitig auch ein, daß man das Naturstudium weder völlig ignorieren noch nur auf der eigenen Tradition beharren dürfe: „Dem natürlichen Eklektizismus der orientalischen Kultur verdankt das japanische Volk die Reife seines Urteils, die es befähigt, aus den verschiedensten Quellen die Elemente europäischer Zivilisation zu schöpfen und sich anzueignen, deren es zu seiner Weiterentwicklung bedarf.“¹³⁹

In seinen Programmen der Künstlerausbildung versuchte Okakura, seine spiritualistisch-idealistische Kunstauffassung zu verwirklichen. Seine Absicht war es, eine Synthese aus Geist und Materie – und zwar aus „der ostasiatischen Tugend und der westlichen Technik“ - in der Kunst herzustellen, wobei die asiatische Ästhetik stark in den Vordergrund gestellt werden sollte. Von den Künstlern verlangte Okakura ausdrücklich die Verwirklichung einer „lebenden“ Nationalkunst, die den Geist der Zeit – „Respekt, Sehnsucht, Liebe und Hoffnung der Bevölkerung“ – anschaulich machte.¹⁴⁰ Als Motive der Malerei empfahl er nicht nur die traditionellen Ideallandschaften, die allerdings durch die westlichen Techniken wie Perspektive und Helldunkelwirkung „modernisiert“ werden sollten. Seine Förderung galt aber auch den allegorischen oder buddhistisch-literarischen Themen und den auf die Vergangenheit gerichteten historischen Sujets. Die Hauptaufgabe der Bildhauer lag demnach in der Ausführung der plastischen Porträts der allge-

¹³⁷ Seine Vorlesung über die japanische Kunstgeschichte, die er von 1890 bis 1893 an der Kunstakademie Tokio hielt, Tenshin (Kakuzō) Okakura: Japanische Geschichte, in: Okakura, Sämtliche Werke, Bd. 4, S. 3-167, hierzu S. 164f.

¹³⁸ Den Vortrag von Eugène Guillaume (1822-1905), eines der angesehensten Kunsthistoriker, könnte Okakura im Frühling 1887 in Paris gehört haben.

¹³⁹ Zit. nach Tenshin (Kakuzō) Okakura: Die Ideale des Ostens (engl. Originalausgabe: *The Ideals of the East. With Special Reference to the Art of Japan*, London 1903), übers. v. Marguerite Steindorff, Leipzig 1922, S. 195.

¹⁴⁰ Okakura zit. aus dem Vorwort der ersten Nummer seiner 1889 gegründeten Zeitschrift „Kokka [Blüte einer Nation]“: Okakura, Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 42-48, S. 42.

mein bekannten historischen Persönlichkeiten, die die Loyalität der Japaner verkörperten.¹⁴¹

Im September 1889 wurde die staatliche Kunstakademie im Wald von Ueno in Tokio eröffnet. Bei der Wahl des Ortes, der reich an Grün und Wasser auf einem Hügel und gleichzeitig mitten in der Stadt lag und von vielen Kultureinrichtungen wie Museen, Bibliothek und Zoo umgeben war, diente die Lage um der französischen Kunstakademie in Rom - der Villa Medici auf dem Monte Pincio - als Vorbild, die man während der Informationsreise 1886/87 besichtigt hatte.¹⁴²

An der Kunstakademie wurden drei Abteilungen eingerichtet, die auf die herkömmlichen Kunstgattungen beschränkt waren; japanische Malerei, Holz- und Elfenbeinbildhauerei und Kunstgewerbe wie Metall- und Lackarbeiten. Das fünfjährige Studium der japanischen Malerei und Bildhauerei war in zwei Stufen geteilt: in den in der Regel zweijährigen Elementarkurs und das dreijährige Hauptstudium.¹⁴³ Okakura wurde 1890 zum Direktor der Kunstakademie ernannt und unterrichtete zugleich neben Ästhetik als Nachfolger Fenollosas, der im selben Jahr nach Boston zurückkehrte, auch Kunstgeschichte Japans, Europas und anderer Länder Ostasiens.¹⁴⁴ Nach dem Fortgang Fenollosas

¹⁴¹ Zusammen mit der rechtsextremistischen Zeitung „Nihon [Japan]“ organisierte Okakura 1889 einen Wettbewerb um Denkmäler für drei historische Persönlichkeiten, wobei er auch dem Jurygremium angehörte: Tomonori Nakata: Tenshin Okakura und die moderne japanische Holzbildhauerei, in: Ausst. Kat. Kōun, Mie 2003, S. 134.

¹⁴² Yasuhiko Isozaki / Chizuko Yoshida: Tokio bijutsu-gakkō no rekishi [Geschichte der Kunstakademie Tokio], Osaka / Tokio 1977, S. 80-84.

¹⁴³ Das Studium im Fach Kunstgewerbe hatte einen eigenen Lehrplan und dauerte ohne Unterscheidung von Grund- und Hauptstudium nur drei Jahre. Isozaki / Yoshida, Geschichte, S. 51-61.

¹⁴⁴ Als Nachfolger Arata Hamaos, eines hohen Beamten des Erziehungsministeriums und später Rektor der Kaiserlichen Universität Tokio, übernahm Okakura seit 1890 den Direktorenposten an der Kunstakademie. Okakura unterrichtete Japanische Kunstgeschichte ab September 1890, während er Europäische und Ostasiatische Kunstgeschichte nur ein Jahr lang von September 1891 bis Juli 1892 lehrte: Isozaki / Yoshida, Geschichte, S. 66f.

wurde allerdings kein weiterer ausländischer Lehrer mehr in die Kunstakademie berufen.¹⁴⁵

Die Lehrpläne, die die Ideen Okakuras stark widerspiegelten, unterschieden sich von denen, die einst die italienischen Kunstlehrer ausgearbeitet hatten. „Westliche“ Fächer wie Geometrie, Perspektive und Anatomie wurden zwar weiter unterrichtet, doch legte man viel mehr Wert auf geisteswissenschaftliche Fächer wie Geschichte, Kunstgeschichte, Archäologie und Ästhetik sowie Literatur, die vorwiegend in ostasiatischen Zusammenhängen erörtert wurden. Bei dem Zeichenunterricht arbeitete man nicht mehr mit Bleistift oder Kohle, sondern wieder mit traditionellen Malerpinseln.¹⁴⁶ In der Bildhauerklasse meißelte man - statt in Ton zu modellieren - in altherkömmlichen Materialien Holz, aber auch in Elfenbein, Stein und Wachs. Als bildhauerische Grundlage galt dabei nicht mehr das Zeichnen, sondern das getreue Abbilden der Vorlagen der Lehrer oder der Kopien von alten Meisterwerken des eigenen Landes.¹⁴⁷

c. Der Holzbildhauer Kōun Takamura und die westliche Bildhauerei

Im Unterschied zu den Malern, die unter dem starken Einfluß Okakuras standen und das von ihm entwickelte Erziehungsprogramm auf praktischer Ebene erfüllten, interessierten sich die zum Lehrer ernann-

¹⁴⁵ Fenollosa ging zum Bostoner Kunstmuseum, in dem er als Kurator an der ostasiatischen Abteilung tätig wurde. Das Kunstmuseum in Boston hatte damals eine Abteilung für alte japanische Kunst (Porzellane, Holzskulptur, Kakemono und Wandschirme) in der zweiten Etage.

¹⁴⁶ 1884 gab es heftige Debatte um den Zeichenunterricht zwischen Okakura und dem ehemaligen Meisterschüler Fontanesis, Shōtarō Koyama (1857-1916), in dem Komitee für Kunsterziehung unter dem Erziehungsministerium. Während Koyama die Benutzung von Bleistiften im Zeichenunterricht empfahl, bevorzugte Okakura Malerpinsel, für die man sich am Ende entschied. Tenshin (Kakuzō) Okakura: Okakura Tenshin shū [Schriftensammlung von Tenshin Okakura] (Meiji-bungakuzenshū [Literatur der Meiji-Zeit] 38), Tokio 1968, S. 428. Siehe unten auch S. 62f., Anm. 172.

¹⁴⁷ Yoshida, Hisakazu Takenouchi, S. 8-10.

ten Bildhauer kaum für das Kunstverständnis des Akademiedirektors. Sie gingen zum buddhistischen Bildhauer in die Lehre und bekannten sich als schlichte Handwerker. Als Kōun Takamura nach anfänglichem Zögern die leitende Professur für Bildhauerei an der Kunstakademie übernahm, galt er damals in Tokio fast als einziger anerkannter Bildhauer, der mit seiner Holzskulptur gewerblich tätig war, während die anderen ihren Lebensunterhalt durch kunstgewerbliche Elfenbeinarbeiten verdienten.¹⁴⁸ Da Okakuras Interesse eindeutig mehr der Malerei als der Bildhauerei galt, beabsichtigte dieser - trotz seiner großen Bewunderung für die japanische Skulptur der Nara-Zeit - nicht, die Gestaltung des Bildhauerunterrichtes zu beeinflussen. Takamura sollte, so nach Worten Okakuras, vor den Akademiestudenten einfach weiter arbeiten wie in der eigenen Werkstatt.¹⁴⁹ Seine Aufgabe als Akademielehrer lag also nicht in der Begründung der neuen nationalistischen Holzbildhauerei, sondern darin, die Gattung überhaupt wieder zu beleben und an die nächste Generation weiterzugeben.

Als Privatschüler eines Bildhauermeisters erhielt Takamura eine traditionelle Ausbildung eines buddhistischen Bildhauers, die elf Jahre dauerte. Dabei übte man zunächst die Ritzzeichnung und später die flächigen und hohen Reliefbilder mit verschiedenen, geometrischen und vegetabilen Mustern oder mit Körperteilen und Ganzfiguren der Tiere und Menschen, die man auf kleinen quadratischen Holzblättern den Vorlagen nachmeißelte. Darauf folgte die Nachbildung von Gesichtern und Ganzfiguren buddhistischer Gottheiten verschiedener Art mit jeweils festgeregelten und stilisierten Mienen, Körperhaltungen und Attributen: Dem subjektiven Ausdruck der Schüler wurde dabei kaum Spielraum gewährt. Historische Priesterbildnisse und verschiedene Ausstattungen für den buddhistischen Altar gehörten auch zur traditionellen

¹⁴⁸ Um 1886 schlossen sich Bildhauer in Tokio zu einer Gesellschaft, Choko-kai, zusammen, deren Mitglieder außer Takamura nur Elfenbein-Bildhauer waren: Kōun Takamura, Aufzeichnung, S. 181.

¹⁴⁹ Kōun Takamura, Aufzeichnung, S. 264.

Arbeit der Bildhauer. Darüber hinaus sollte man die Qualität der Metall- und Lackbearbeitung und der Vergoldung und Färbung der Holzfiguren begutachten können.¹⁵⁰

Als Takamura 1874 seine Lehrzeit beendete, gab es in den nächsten zehn Jahren kaum Nachfrage für buddhistische Skulptur. Anders als die meisten ausgebildeten Holzbildhauer, die mit dem Elfenbein - dem um die Zeit sehr populären Werkstoff - arbeiteten, blieb er auch in den schwierigen Jahren beim Holz als dem traditionsgemäßesten Bildhauermaterial Japans. Zugleich erkannte Takamura die Notwendigkeit der innovativen Entfaltung der Holzbildhauerei, um die Aufmerksamkeit des Publikums erneut auf sie zu lenken. Inspiriert wurde der Bildhauer durch die naturtreuen Abbildungen der Druckgraphiken in den Publikationen aus Europa, wobei ihn die unterschiedliche Oberflächendarstellung der Fell-, Haut- und Gefiederstrukturen der Tiere besonders beeindruckte.¹⁵¹ So begann Takamura bald mit seinen Experimenten, die lebenden Naturgegenstände wie Pflanzen und Kleintiere gründlich zu studieren und sie so naturtreu wie möglich direkt in Holz abzubilden.¹⁵² Im Zentrum seines Interesses stand dabei vor allem die realistische Durcharbeitung der kleinteiligen Oberfläche der Tiere.

Die traditionellen Tierdarstellungen, die in Japan seit dem 17. Jahrhundert als Bauschmuck religiöser Bauten und seit dem frühen 18. Jahrhundert als dekorativer Zimmerschmuck verbreitet waren, erschienen ihm als viel zu stark „buddhistisch stilisiert“.¹⁵³ Auffallend ist, daß

¹⁵⁰ Kōun Takamura, Aufzeichnung, S. 25-29.

¹⁵¹ Neben ausländischen Zeitungen und Werbung gab es auch zahlreiche Kunstlehrbücher und illustrierte Enzyklopädien aus Europa, die sich seit den 1860er Jahren in Japan immer mehr verbreiteten: Kaneko, Beiträge, S. 115-139. Um ein Bild der für die Takamura beeindruckenden Tierdarstellungen zu bekommen, sei hier als Beispiel ein deutsches Zeichenlehrbuch genannt, das zum Vorbild für japanische Lehrbücher diente: Hermes. Berliner Systematische Zeichen-Schule, Berlin 1853-54.

¹⁵² Kōun Takamura, Aufzeichnung, S. 131.

¹⁵³ Nach Emiko Yamanashi: Takamura Kōun. Sono jidai to sakuhin [Kōun Takamura. Seine Zeit und Werke]. Busshi kara chokoku-ka e [Werdegang von einem buddhistischen Bildhauer zum Künstler], in: Mokuchō. Takamura Kōun

er in seiner Frühphase das traditionelle Motiv der Tierskulptur - bloße Einzelporträts meist von Haustieren der gehobenen Gesellschaftsschichten - wählte, während er bei seinem späteren auftragsfreien Werk, das er beispielsweise für die Weltausstellung in Chicago von 1893 anfertigte, das Thema eines Kampfes zwischen zwei Tieren beziehungsweise eines Kampfes in der Natur behandelte.¹⁵⁴

Bei seinem monumentalen „Alten Affen“ (Abb. 14), der mit seiner transitorischen Dramatik an die französische Tierplastik des 19. Jahrhunderts – etwa an Werke von Antoine-Louis Barye (1796-1875) - erinnert, stellt Takamura den Augenblick dar, in dem ein Affe mit seiner auf den Felsboden gestützten rechten Hand einige Vogelfeder greift, während sein zorniger Blick sich nach oben rechts auf seine, allerdings dem Betrachter nicht mehr sichtbare Beute auf der Flucht gerichtet ist.¹⁵⁵ Auf den gerade beendeten, heftigen Kampf zwischen den beiden Tieren deuten auch die herumliegenden Federn hin. Im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses standen nicht nur die technische Perfektion bei der feinen Oberflächenbehandlung eines Tierportraits oder die dramatische Darstellung der instinktiven Aggressivität eines Tieres in der Behauptung seiner Existenz gegen einen Feind. Es ging dem Bildhauer vielmehr um den Ausdruck von Charakterzügen, die Analogien zwischen Tier und Mensch aufwiesen - oder anders gesagt - um den Ausdruck der Stimmungslagen, die im Grunde nur Menschen eigen sind: Erbitter-

[Holzskulptur von Kōun Takamura], hrsg. v. Tadashi Takamura, Tokio 1999, S. 212-226, S. 218. Zit. nach Kōun Takamura, Aufzeichnung, S. 130f.

¹⁵⁴ Kōun Takamura, Chabo [Bantamhuhn], japanische Zypresse, 1888, Höhe 31,6 cm (Männchen), 22,5 cm (Weibchen), Amt des Kaiserlichen Haushaltes. Tadashi Takamura, Holzskulptur, Abb. S. 22-25; Kōun Takamura, Mit dem Ball spielenden Chin [japanischem Spaniel], Kirschbaum, 1889, Höhe 30 cm, Privatsammlung: Ebd., Abb. S. 46f.

¹⁵⁵ Kōun Takamura, Rōen [Alter Affe], 1893, Holz (Roßkastanie), Höhe 90,9 cm, Nationalmuseum in Tokio (Photo: Ausst. Kat. Modern Japanese Sculpture, Shizuoka 1988, Nr. 12). Tadashi Takamura, Holzskulptur, S. 32f. Vgl. Bernhard Maaz: Zwischen Naturalismus und Formgesetz. Funktionen und Gestaltungsweisen der Tierplastik im 19. Jahrhundert, in: Ausst. Kat. August Gaul, Berlin 1999, S. 115-124, bes. S. 115-119.

rung, Enttäuschung oder auch Entschlossenheit kennzeichnen die Affenfigur, die hier für den Menschen steht.

Hinsichtlich der äußeren Gestaltung richtet sich seine Aufmerksamkeit auf „geschickte“ Komposition und geschlossene Formen. Einen ähnlichen Aufbau zeigt außerdem seine 1899 entstandene Hexenfigur (Abb. 15), die er wiederum für eine Ausstellung im Ausland schuf.¹⁵⁶ Wie bei der Affenfigur bildet auch hier das rechte Bein der Hexe eine von links oben nach rechts unten verlaufende Diagonale, die durch die emporblickende Haltung der Zentralfigur noch betont wird. Während der gerade ausgestreckte linke Arm des Affen quer zu der Diagonale liegt und dem Bildwerk eine zusätzliche Dynamik verleiht, bildet der schräggehende gebogene Baum zusammen mit dem verdrehten Oberkörper der Alten eine s-förmig verlaufende Achse. Betont ist also jeweils das diagonale Bewegungsmotiv, das durch die Wendung der Köpfe weitergeführt wird. Ferner macht die Festlegung einer Hauptansicht die klaren und geschlossenen Umrißlinien anschaulich.

Das Motiv der alten Hexe gehörte zu den traditionellen Sujets, die häufig in der japanischen Malerei oder auch bei den Masken des *Nō*-Theaters vorkamen. Nun machte Takamura das Motiv zu dem selbständigen Thema eines Bildwerkes. Die sich leicht nach vorne beugende Körperhaltung und die gekreuzte Beinsetzung bewahren außerdem die Erinnerung an eine der berühmten mittelalterlichen Reliefdarstellungen der zwölf ausgerüsteten Gottheiten (Abb. 16) im Tempel Kōfuku-ji in Nara, die der Bildhauer während seines zunächst von Okakura veranlaßten und in der Folge mehrmals wiederholten Aufenthaltes in der alten Hauptstadt sicherlich gesehen hat.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Kōun Takamura, Sanrei kago [Hexe, Kleintiere erziehend und schützend], 1899, Holz, Höhe 68 cm, Amt des Kaiserlichen Haushalts, Tokio (Photo: Tadashi Takamura, Holzskulptur, Abb. S. 44f.). Die Holzfigur wurde auf der Pariser Weltausstellung von 1900 ausgestellt und mit der Silbermedaille ausgezeichnet.

¹⁵⁷ Baira-General, 11. Jh., Holz (Japanische Zypresse), Höhe 88,9 cm, Tempel Kōfuku-ji, Nara (Photo: Kokuhō dai-jiten [Großes Lexikon der Nationalschätze], Bd. 2, Abb. S. 307). Bald nach der Anstellung Takamuras an der Kunstakademie schick-

Welche Quellen auch immer Takamura zitiert haben mag, gibt das runzelige und knochige Hexengesicht wohl die individuelle Physiognomie eines bestimmten Menschen wieder; vielleicht die von seinem vor kurzem verstorbenen Vater.¹⁵⁸ Das gründliche Naturstudium ermöglichte auch eine natürliche Formung und Haltung der Hände, die bei den Buddhastatuen eigentlich neben dem Gesichtsantlitz als wichtigste Bedeutungsträger gelten und stets nach festen Regeln gestaltet werden. Die ausgeprägte Muskel- und Knochendarstellung und die idealisierte Körperproportion der Hexenfigur mit entblößtem Oberkörper lassen das autodidaktische Anatomiestudium des Bildhauers anhand der westlichen Lehrbücher deutlich erkennen.¹⁵⁹ Obwohl die einzelnen Glieder miteinander noch kaum im Einklang stehen, markiert dieses Werk den Höhepunkt der jahrelangen Auseinandersetzung Takamuras mit den westlichen bildhauerischen Gestaltungsprinzipien, um die Skulptur von der normativen „buddhistischen Stilisierung“ zu befreien.¹⁶⁰

Es gereichte Takamura zum Verdienst, daß das Ansehen und die allgemeine Nachfrage für die Holzskulptur im Laufe der neunziger Jahre wieder anstieg, was auch auf die Wiederherstellung der alten Religion zurückzuführen ist.¹⁶¹ Den größten Teil seiner Bildhauerarbeit nahmen jedoch Auftragswerke ein, bei denen es sich um Holzstatuetten von Buddha und von den Menschen Glück bringenden Schutzgeistern oder auch um dekorative Tierskulptur in altherkömmlichen Gestaltungsformen handelte, während die autonomen Menschen- oder Tierdarstellungen vor der Jahrhundertwende nur vereinzelt zu Ausstellungszwecken und danach kaum noch entstanden. Diese Wandlung hing auch mitun-

te Okakura den Bildhauer nach Nara, wo zahlreiche Zeichnungen von zahlreichen buddhistischen Kunstwerken entstanden: Kōun Takamura, Aufzeichnung, S. 269.

¹⁵⁸ Die Aussage eines Enkels von Takamura über das Modell für das Hexengesicht. Yamanashi, Kōun Takamura, S. 223.

¹⁵⁹ Anatomiezeichnung Takamuras: Yamanashi, Kōun Takamura, Abb. 3, S. 220.

¹⁶⁰ Siehe oben S. 55.

¹⁶¹ Die Meiji-Verfassung von 1889 garantierte die Glaubensfreiheit der Bevölkerung.

ter damit zusammen, daß die Abteilung für westliche Bildhauerei 1899 an der Kunstakademie neu eingerichtet wurde.¹⁶²

Gleichzeitig prägte seine positive Einstellung gegenüber der westlichen Modellierkunst die jüngere Generation der japanischen Holzbildhauer, die er sowohl in seinem Privatatelier als auch an der Kunstakademie in seine Arbeitsmethode, den Umgang mit Werkzeugen und die materialgerechte Gestaltung sowie die ausgewogene und geschickte Komposition einweihte. Dabei ließ er seit der Zeit der Jahrhundertwende seine Schüler auch mit Ton modellieren.¹⁶³ In einem Zeitschriftenartikel von 1902 betonte Takamura die „Universalität der Bildhauerkunst“:

„Anders als in der Malerei sehe ich in der Bildhauerkunst keinen Unterschied zwischen Osten und Westen, da die Werkzeuge und Materialien ihnen gemeinsam sind. [...] Die Bildhauer verwenden immer Spachtel für Tonerde und Meißel für Holz und Stein. Hier und dort gießt man Statuen in Bronze. Die Unterschiede sind so unerheblich, daß man sie kaum zu beachten braucht. [...] Ich sehe daher auch keine Notwendigkeit, eine klare Grenze zwischen der japanischen und der westlichen Bildhauerei in den Lehrprogrammen an der Kunstakademie zu ziehen.“¹⁶⁴

Um Jahrhundertwende gestaltete Takamura den Lehrplan des Holzbildhauerkurses um: Zunächst lernte man Bleistiftzeichnung von Blumen, Früchten und Tieren, dann Aktzeichnungen erst nach Gipsvorlagen, gefolgt von lebenden Modellen. Als Modelle, die damals überhaupt schwer zu finden waren, dienten Tagelöhner, Sumō-Ringer oder Kurti-

¹⁶² Siehe unten S. 60.

¹⁶³ Nach der Regelung von 1899 sollten auch die Schüler der Holzbildhauerklassen das Modellieren nach der Natur in Ton beherrschen: Isozaki / Yoshida, Geschichte, S. 113. Diese „liberale“ Haltung war ohne Initiative des leitenden Professors für Holzbildhauerei undenkbar. Vgl. auch Moriyoshi Naganuma: Gendai-bijutsu no youran-jidai [Anfangsphase der gegenwärtigen Kunst], hrsg. v. Kōtarō Takamura, in: Chūō-kōdan 584 (1936), S. 214-244, S. 237.

¹⁶⁴ Kōun Takamura: Takamura Kōun-shi danpen [Interview mit Herrn Kōun Takamura], aufgez. v. Saisui Sakai, in: Bijutsu-shimpo 1-18 (1902), S. 3.

sanen.¹⁶⁵ Nach dem Abschluß des Zeichenkurses kam Meißeln und Modellieren, wobei man meist nach Holz- und Gipsvorlagen der Meisterwerke aus dem Osten und dem Westen arbeitete. Abschließend lernte man das freie Komponieren, das weiterhin als Zentralaufgabe des Hauptstudiums galt. Takamura forderte außerdem von den Studenten ausdrücklich anatomische Kenntnisse.

Er schaffte in der offiziellen Bildhauerausbildung also die meisten obligatorischen Aufgaben der traditionell-buddhistischen Bildhauerlehre ab. Dem Wirken Takamuras verdankte die traditionelle Holzbildhauerei ihr „friedliches“ Nebeneinander mit der westlichen Bildhauerkunst, während in der Malerei, besonders seit der nationalistischen Bewegung der achtziger Jahre, die unüberwindbaren Gegensätze zwischen den „alt-japanischen“ und „modern-europäischen“ Richtungen entstanden, die bald zu heftiger Rivalität eskalierten. Seine Toleranz und Aufgeschlossenheit gegenüber der westlichen Bildhauermethode hatten die Folge, daß die Holzbildhauer bald nur noch erst die Modelle aus Ton und Gips herzustellen, die sie dann anhand der europäischen Punktierungsmethode exakt in Holz übertrugen. Dies führte bald dazu, daß die direkte freie Arbeit in Holz in der japanischen Holzbildhauerei zeitweise verloren ging.¹⁶⁶

d. Einrichtung des Modellierfachs an der Kunstakademie Tokio

Die nationalistische Kunstpolitik der Regierung in den achtziger Jahren führte dazu, daß die Künstler westlicher Richtung – meist Absolventen und ehemaligen Studenten der Technischen Kunstschule - von der öf-

¹⁶⁵ Isozaki / Yoshida, Geschichte, S. 60, 75f.

¹⁶⁶ Auf der ersten offiziellen Kunstausstellung 1907 stellten die meisten Holzbildhauer Tonfiguren aus, was zur Reformbewegung der Holzbildhauerei in Japan führte. Man fing bewußt wieder zur direkten Meißelarbeit bei der Holzbildhauerei zurück. Siehe auch unten S. 121, Anm. 354.

fentlichen Kunstszene ausgeschlossen waren. Sie arbeiteten in Japan nur isoliert im Verborgenen oder gingen ins Ausland. Die ersteren gründeten in Japan Privatschulen oder arbeiteten als Kunstlehrer an pädagogischen Hochschulen und kommunalen Grundschulen, um ihre Kenntnisse der nächsten Generation weiterzugeben. Doch ohne erneuernde Impulse aus dem Westen war das Wiederbeleben westlicher Kunst kaum möglich. Die Situation änderte sich erst um 1887, als einige von ihren Studienaufenthalten nach und nach in die Heimat zurückkehrten.¹⁶⁷ Als die staatliche Kunstakademie 1889 ohne Abteilung für die westliche Kunst gegründet wurde, schlossen sie sich zu einem Künstlerverein zusammen: Die Meiji-Kunstgesellschaft galt in den folgenden zehn Jahren als einflußreichste Organisation von Malern und Bildhauern in westlichem Stil.

Der damalige Rektor der Kaiserlichen Universität übernahm den Vorsitz der Meiji-Kunstgesellschaft, und zahlreiche Unternehmer, Beamte und Intellektuelle unterstützten ihre Aktivitäten, die von Vortragsrunden und Ausstellungen zeitgenössischer Werke - nicht nur aus Japan, sondern auch aus Europa - bis zur Gründung einer Kunstschule für westliche Malerei und Bildhauerei reichten.¹⁶⁸ In den folgenden Jahren löste in Japan die Rückkehr einiger Maler aus Europa die Belebung der Ölmalerei aus, jedoch gleichzeitig auch Spannungen innerhalb der Meiji-Kunstgesellschaft. Seiki Kuroda (1866-1924), der sich in Paris bei Raphaël Collin (1850-1916) geschult hatte, trat nach seiner Heimkehr

¹⁶⁷ 1887 kehrten zwei Maler - Hōsui Yamamoto aus Paris und Naojirō Harada aus München - und ein Bildhauer, Moriyoshi Naganuma, aus Venedig zurück. Ein halbes Jahr nach der Gründung der Kunstgesellschaft kam auch Ōkuma aus Europa zurück. Er wirkte dann als Bildhauerlehrer an der dortigen Kunstschule.

¹⁶⁸ Der Rektor der Kaiserlichen Universität Tokio war Kōki Watanabe (1848-1901): Arzt, Politikwissenschaftler, Politiker, Universitätsrektor. 1851 hatte er bereits mit 13 Jahren den unerfüllten Wunsch, ins Ausland zu gehen. Als Beamter des Außenministeriums nahm er an der Iwakura-Mission (nur in Amerika) teil. 1874 wurde er stellvertretender japanischer Gesandter in Wien, 1885 Gouverneur von Tokio, 1886 folgte mit 40 Jahren die Berufung zum ersten Rektor der Kaiserlichen Universität Tokio. Zu den Exponaten aus Europa in Ausstellungen der Meiji-Kunstgesellschaft, siehe unten S. 66, Anm. 184.

in die Meiji-Kunstgesellschaft ein, doch distanzierte er sich bald von ihr, indem er 1894 mit Gleichgesinnten eine eigene Kunstschule und 1896 einen eigenen Malerverein gründete.¹⁶⁹ Die Malweise und helle Farbgebung seiner Pleinairmalerei, die er von seinem Pariser Lehrer übernahm, empfand man in Japan als frisch und neu, während seine Motivwahl der Aktdarstellung heftige Kritik hervorrief.¹⁷⁰ Die jungen Maler aus verschiedenen Privatschulen sammelten sich immer mehr um diesen Protagonisten der neuen Ölmalerei Japans. Hingegen verlor die Meiji-Kunstgesellschaft, die nun als Künstlergruppe „alter Schule“ galt, schnell an Bedeutung und löste sich 1901 auf.

Neben der charismatischen Stellung als Künstler war Kuroda sehr einflußreich auch wegen seiner Herkunft aus einer adligen und politisch mächtigen Familie. Kuroda stand dem damaligen Erziehungsminister von adeliger Abstammung und zugleich dem großen Bewunderer für die französische Kunst sehr nahe, der sich für die Wiedereingliederung der westlichen Fächer in die offizielle Künftlerausbildung voll einsetzte.¹⁷¹ Der Akademiedirektor Okakura konnte sich der Strömung der Zeit nicht widersetzen und überließ Kuroda 1896 die Leitung der Ölmalereiabteilung. Die heftigen Auseinandersetzungen seit den frühen 1880er Jahren zwischen Okakura, der damals der für Kunstpolitik zuständige Beamte des Erziehungsministeriums war, und Shōtarō Koyama (1857-1916) - der ehemalige Meisterschüler Fontanesis, der als

¹⁶⁹ In Paris wandte sich Kuroda vom Jurastudium der Malerei zu, um mit anderen Japanern das Privatatelier Collins zu besuchen. Collin war damals schon ein erfolgreicher Maler, der als Schüler von Bourguereau und Cabanel die Art ihrer süßlich-dekorativen Aktdarstellungen und den photographischen Treue der Zeichnung fortsetzte und sie mit der naturalistischen Pleinairmalerei verschmelzen ließ.

¹⁷⁰ Zur Debatte um Aktdarstellung in der Kunst, siehe unten S. 125f.

¹⁷¹ Kinmochi Saionji (1849-1940), der Erziehungsminister jener Zeit und zukünftige Premierminister, hielt sich von 1870 bis 1880 in Paris auf. Neben seinem Jurastudium (u.a. Verwaltungsrecht) ließ er sich dort nicht nur vom linksliberalen Gedankengut beeinflussen, sondern genoß auch mit Begeisterung das Pariser Kulturleben. Die Einrichtung der westlichen Fächer an der Kunstakademie gehörte zu den Reformen des Erziehungsministers Saionji, der wegen seiner westlich orientierten Haltung damals (Amtzeit 1894-96 und 1898) als „Kosmopolit“ bezeichnet wurde.

Wortführer der Malergruppe aus der Technischen Kunstschule und als Hauptfigur der Meiji-Kunstgesellschaft wirkte - führten dazu, daß Okakura die Maler des Kreises um Koyama aus dem Lehrkörper ausschloß.¹⁷²

Drei Jahre später folgte die offizielle Eröffnung der Abteilung der westlichen Skulptur.¹⁷³ Im Unterschied zur Ölmalereiabteilung wurde nun ein Gründungsmitglied der Meiji-Kunstgesellschaft mit der Leitung des Bildhauerkurses betraut: Moriyoshi Naganuma (1857-1942), der während seines Studienaufenthaltes in Venedig von 1881 bis 1887 an dem ehemaligen Königlichen Kunstinstitut - der heutigen Kunstakademie - bei Luigi Ferrari (1810-94) und Antonio dal Zotto (1841-1918) den akademischen Naturalismus und die sozialrealistische Themenwahl der italienischen Bildhauerkunst jener Zeit kennengelernt hatte.¹⁷⁴

Naganuma stammte aus einer verarmten Ritterfamilie in Nordjapan und kam mit 17 Jahren nach Tokio. Nachdem er dort autodidaktisch Italienisch gelernt hatte, wurde er zur Ausbildung als Dolmetscher des Grafen Fè d'Ostiani beim Außenministerium angestellt. Naganuma ging nach Venedig, um den Japanischkurs an der dortigen Handelshochschule zu halten, bei dessen Einrichtung 1873 allerdings der italienische Diplomat wesentlich mitgewirkt hatte.¹⁷⁵ Abends war Naga-

¹⁷² Die unüberbrückbaren Gegensätze, die seit Jahrzehnten zwischen dem Akademiedirektor Okakura und der Hauptfigur der Meiji-Kunstgesellschaft, Shōtarō Koyama, um Probleme wie des künstlerischen Wertes der Kalligraphie, 1882, und des Zeichenunterrichts in der allgemeinen Schulbildung, 1884, bestanden, waren auch der Grund dafür, daß Okakura die Malergruppe um Koyama vom Lehrkörper der Akademie ausschloß. Zum Streit um die Methode des Zeichenunterrichts, siehe oben Anm. 146.

¹⁷³ Die offizielle Einrichtung der Abteilung für westliche Plastik folgte im September 1899. Der Unterricht begann schon im Februar 1897.

¹⁷⁴ Zum Leben Naganumas M. Ishii, Venezia, S. 71-105. Erinnerung vom Bildhauer selbst, Naganuma, Anfangsphase, S. 214-244.

¹⁷⁵ Der Japanischkurs der Scuola Superiore di Commercio in Venedig wurde auf Vorschlag vom Grafen Fè d'Ostiani 1873 eingerichtet und bestand mit langer Unterbrechung (1888-1908) bis 1909. Unter den sechs Japanern, die in der Zeit dort unterrichteten, war nur einer ein Sprachwissenschaftler, ansonsten meist Künstler. Es war der erste Sprachkurs für Japanisch in Europa. Wiedereröffnung 1957. M. Ishii, Venezia, S. 41-46.

numa als Sprachlehrer tätig, und tagsüber studierte er Bildhauerei. Das bildhauerische Interesse war offensichtlich bereits durch den persönlichen Kontakt mit Ragusa erweckt worden, dessen Atelier in Tokio er mehrmals besucht hatte. Doch entschied er sich erst in Venedig spontan, sich der Bildhauerkunst zu widmen.¹⁷⁶

Drei Jahre nach dem Beginn seines Bildhauerstudiums in Venedig wurde „seine außergewöhnliche Modellierkunst“ auf der Institutsausstellung mit einem Preis ausgezeichnet und auch bei der Preisausgabe ausdrücklich gelobt.¹⁷⁷ Kurz vor seiner Heimreise war er auf der nationalen Kunstausstellung von 1887 mit einem Gipsmodell eines Fischerjungen unter dem Titel „Al Lido“ (Abb. 17) vertreten, das die veristischen Tendenzen an der damals modischen Themenwahl erkennen lässt.¹⁷⁸ Das Motiv aus unteren Sozialschichten tauchte später bei seinem „Alten Arbeiter“ (Abb. 18) auf, der zugleich das naturalistisch-akademische Stilprinzip Naganumas und seine virtuose Modelliertechnik anschaulich macht.¹⁷⁹ Nach seiner Rückkehr aus Italien gründete er als einziger Bildhauer zusammen mit fünf Fontanesi-Schülern die Meiji-Kunstgesellschaft mit. Kein anderer war damals besser geeignet für die leitende Professur für westliche Bildhauerei an der Kunstakademie als Naganuma, der durch langjährige persönliche Erfahrungen in Italien als bester Kenner der europäischen Bildhauerkunst galt. Die Gestaltung seines Unterrichts lehnte sich Naganuma stark an westliche Modelle an. Vor allem legte er den größten Wert auf die technische Vollendung bei der präzisen Wiedergabe der Natur, wäh-

¹⁷⁶ Als Junge interessierte er sich für traditionelle Metallarbeiten. Naganuma, Anfangsphase, S. 221f.

¹⁷⁷ Zit. aus der Rede des Geschäftsführers der Akademie bei der Preisausgabe 1884 nach M. Ishii, Venezia, S. 79.

¹⁷⁸ Naganumas „Al Lido“ nur als Abbildung überliefert, in: M. Ishii, Venezia, Abb. S. 41-46.

¹⁷⁹ Moriyoshi Naganuma, Rōfu [Alter Arbeiter], um 1898, Bronze, Höhe 55 cm, Iwate Prefectural Museum (Photo: Ausst. Kat. History of Modern Japanese Sculptures, Ibaraki 1991, Nr. 4).

rend er die stilisierte Komposition der Holzbildhauer ablehnte.¹⁸⁰ Naganuma wies darauf hin, daß man, wenn man sich an originalen Meisterwerken schule, Schularbeiten zur Kunst erhebe. Seinen Schülern empfahl er ausdrücklich das Auslandsstudium, das sein Meisterschüler Kōzaburō Takeishi (1878-1963) bald realisierte.¹⁸¹ Da Naganuma jedoch wegen Streitigkeiten um Personalfragen bereits 1900 seine Lehrtätigkeit an der Kunstakademie aufgab und in der Folge seine Werke auch kaum öffentlich präsentierte, blieb seine Wirkung auf die nachfolgende Generation unerheblich. Als Nachfolger Naganumas erhielt Fujita - der ehemalige Schüler Ragusas - den Lehrstuhl.

Das Erbe Ragusas in der offiziellen Bildhauererziehung Japans wurde nach 1900 nur noch von mittelmäßigen Bildhauern weitergeführt, die bald auf heftige Kritik der jungen Studenten stießen.¹⁸² Je mehr Informationen über die zeitgenössischen Kunstströmungen sie direkt aus Europa erhielten, desto größer wuchs ihre Sehnsucht nach dem Westen wie ihre Enttäuschung gegenüber dem Unwissen der Akademielehrer. Im Laufe des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhundert war der Generationswechsel unübersehbar, indem die Bildhauer, die direkt bei Ragusa die westliche Bildhauerei kennengelernt hatten, aus der offiziellen Kunstszene Japans nach und nach ausschieden.¹⁸³

¹⁸⁰ Isozaki / Yoshida, Geschichte, S. 54, 114.

¹⁸¹ Zu Takeishi, siehe Kap. IV., S. 101ff.

¹⁸² Neben Fujita lehrte ein ausgebildeter Holzbildhauer, Uzan (Yasujirō) Shirai (1864-1928), der fast autodidaktisch Modellieren erlernt hatte, die westliche Bildhauerei an der Kunstakademie. Zu Shirai siehe Kap. IV., S. 93f.

¹⁸³ Obwohl Ōkuma und Naganuma zur Jury der 1907 eröffneten offiziellen Kunstausstellung ernannt wurden, schuf Ōkuma nach 1910 kaum mehr plastische Arbeiten, während Naganuma und auch Fujita nur noch private Porträtaufträge ausführten.

IV. Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Kunstströmungen Europas nach 1900

1. Indirekte Erfahrungen mit der europäischen Skulptur

Während die zeitgenössische europäische Malerei in Japan seit etwa 1890 öffentlich gezeigt wurde, waren die zeitgenössischen Bildwerke Europas, von einigen Ausnahmen abgesehen, vor der „Rodin-Ausstellung“ von 1912 dem japanischen Publikum kaum bekannt.¹⁸⁴ Die Bestände der seit den 1880er Jahren bestehenden drei Nationalmuseen beschränkten sich auf die Kunstgegenstände japanischer und anderer ostasiatischen Herkunft, und die immer wieder von Künstlern und Kunstkritikern erhobene Forderung nach einer staatlichen Galerie für westliche Kunst blieb sogar bis 1959 unerfüllt. Die Skulpturensammlung des heutigen Nationalmuseums für westliche Kunst in Tokio basiert allerdings auf der bemerkenswerten Rodin-Kollektion von mehr als 50 Werken, die der Schiffsbauunternehmer Kōjirō Matsukata (1865-1950) in den Jahren nach 1916 in Europa erworben hat.¹⁸⁵ Nachdem sein Vorhaben, sein eigenes Museum für westliche Kunst zu errichten, an der finanziellen Krise seiner Firma und an dem 1924 in Japan einge-

¹⁸⁴ Der in Paris ansässige Kunsthändler und Ausstellungskommissar der Pariser Weltausstellung von 1900, Tadamasa Hayashi (1856-1906), ließ aus seiner Sammlung die Werke von Corot, Dobigny, Millet und Theodore Rousseau sowie Courbet und von einigen Impressionisten in Tokio in Ausstellungen der Meiji-Kunstgesellschaft zwischen 1890 und 1894 ausstellen. Entgegen dem Wunsch Hayashis, nach seinem Tod seine bedeutende Sammlung westlicher Kunst – hauptsächlich Malerei – dem japanischen Staat zu vermachen, kam sie zum großen Teil in den USA zur Versteigerung, während seine ebenfalls bemerkenswerte Sammlung japanischer Kunst teilweise nach Berlin gelangte. Willibald Veit: *Das Museum für Ostasiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin. Geschichte und Sammlung*, in: *Ausst. Kat. Chinesische und japanische Kunst*, Tokio 1991, S. 16-19, S. 17. Vgl. auch Yasuko Kigi: *Hayashi Tadamasa to sono jidai* [Tadamasa Hayashi und seine Zeit]. *Seiki-matsu no Pari to Japonism* [Paris um die Jahrhundertwende und der Japonismus], Tokio 1987, S. 286f.

¹⁸⁵ Zur Entstehung der Kunstsammlung von Matsukata und zum Schicksal seiner Sammlung, einschließlich von mehr als 50 Skulpturen Rodins, während des Zweiten Weltkrieges: *Ausst. Kat. Rodin et le Japon*, Shizuoka 2001, S. 187-194.

führten extrem hohen Zoll für Luxuswaren gescheitert war, ließ die Entstehung des ersten privaten Kunstmuseums in Japan, das die europäische Kunst in größerem Umfang auf Dauer zeigte, bis 1930 auf sich warten.¹⁸⁶

Die in westlicher Richtung arbeitenden japanischen Bildhauer des frühen 20. Jahrhunderts, die nicht die wirtschaftlichen Voraussetzungen zum Auslandsstudium besaßen, waren also zunächst auf die Publikationen japanischer wie ausländischer Autoren mit den Abbildungen der im Text besprochenen Werke angewiesen. Die photographischen Illustrationen der europäischen Skulptur waren bei ihrer künstlerischen Entwicklung als wichtigste Inspirationsquellen maßgeblich. Im folgenden werden die prinzipiellen Ansatzpunkte der anfänglichen Kunstkritik und Kunstliteratur Japans skizziert. Wesentlich war dabei auch die Wirkung der Übersetzungen ausländischer Literatur auf die Herausbildung des japanischen Publikumsgeschmacks, der von der bisweilen als willkürlich kritisierten Auswahl durch die Übersetzer abhängig war.

a. Anfänge der japanischen Kunstkritik und Kunstliteratur

Im Japan nach der Meiji-Zeit, das sich bei seinem schnellen gesellschaftlichen Wandel am Westen orientierte, war es nicht leicht, japanische Kunst und Kunstpolitik ohne Kenntnis des Westens zu kritisieren.

¹⁸⁶ Matsukatas großzügige Ankäufe in Europa und sein Plan für ein Museum in Tokio erregten auch die Aufmerksamkeit der westlichen Kunstinteressierten, vgl. Mrs. Gordon-Stables: Tokio's Occidental Museum, in: *International Studio* 75 (1922), S. 453-467. Zum Schicksal seiner Sammlung vor 1959 Shūdai Ishida: *Maboroshi no bijutsu-kan* [Der Traum eines Kunstmuseums]. *Yomigaeru Matsukata-Collection* [Die Wiederentdeckung der Kunstsammlung Matsukatas], Tokio 1995, S. 56f. Die ersten Bildwerke, die der Textilunternehmer und Gründer des ersten privaten Kunstmuseums in Japan, Ohara Kunstmuseum in Okayama, Magosaburō Ohara (1880-1943) 1922 erwarb, waren auch Rodins „Johannes der Täufer, predigend“ und „Jean d'Aire“ aus dem Denkmal für die Bürger von Calais. *Ausst. Kat. Rodin et le Japon*, Shizuoka 2001, S. 169f.

Wie es bei der Mehrzahl der japanischen Intellektuellen der Fall war, die seit den 1870er Jahren scharfe Gesellschaftskritik übten, hatten auch die ersten japanischen Kunstkritiker meist persönliche Erfahrungen mit dem Leben im Ausland gesammelt.

Zu den ersten Kunstkritikern Japans gehörten Ōgai Mori (1862-1922) und Seigai Ōmura (1868-1927). Während seines vierjährigen Studiums der Medizin in Deutschland beschäftigte sich Mori intensiv auch mit der modernen europäischen Literatur und Ästhetik. Neben seiner Tätigkeit als ranghöchster Militärarzt im kaiserlichen Heer publizierte Mori mehrere Übersetzungen der Werke von Hans Christian Andersens „Improvisator“ bis zu Goethes „Faust“.¹⁸⁷ Das exakte Formulieren und das systematische Argumentieren in der westlichen Literatur übernahm Mori, der in Vokabeln und Rhetorik noch stark in der klassischen chinesischen Literatur verwurzelt war, und sein Prosastil übte weiter auf die japanische Literatur der Meiji-Zeit insgesamt einen nachhaltigen Einfluß aus.¹⁸⁸

Unter den deutschen Autoren der idealistischen Ästhetik setzte sich Mori insbesondere mit Eduard von Hartmann (1842-1906) auseinander, wobei sein Interesse sich weniger auf die Philosophie des Unbewußten – das Hauptwerk des Berliner Philosophen – als auf die ästhetischen Theorien richtete. Seit 1892 veröffentlichte Mori Teilübersetzungen der „Philosophie des Schönen“ Eduards von Hartmann, um später 1899 in zwei Bänden die wichtigsten Punkte der Hartmannschen Ästhetik in Zusammenarbeit mit Seigai Ōmura darzulegen.¹⁸⁹ Diese Bände

¹⁸⁷ Seiner Übersetzung des „Improvisators“ Andersens entstammte der Name der „ersten“ Galerie Japans, siehe Kap. V., S. 134f.

¹⁸⁸ Zur Bedeutung Moris als Literat, Shūichi Katō: Geschichte der japanischen Literatur. Die Entwicklung der poetischen, epischen, dramatischen und essayistisch-philosophischen Literatur Japans von den Anfängen bis zur Gegenwart, übers. v. Horst Arnold-Kanamori u.a., Darmstadt 1990, S. 522-524.

¹⁸⁹ Eduard von Hartmann: Philosophie des Schönen, 2. Aufl., Berlin 1924 (1887); Rintarō Mori u. Seigai Ōmura (Hrsg.): Shinbi kōryō [Hauptpunkte der Ästhetik], 2 Bde., Tokio 1899, Nachdruck Mori Ōgai zenshū [Gesamtwerk von Ōgai Mori], Bd. 21, Tokio 1973, S. 211-350.

dienten als Lehrbuch in der Vorlesung über Europäische Ästhetik an der Kunstakademie, die Mori zwischen 1896 und 1899 hielt. Neben der Ästhetik Hartmanns beschäftigte sich Mori auch mit zeitgenössischen Autoren wie Volkelt, Liebmann und Schläser, deren Werke er auch teilweise ins Japanische übertrug.¹⁹⁰

Durch gemeinsame Übersetzungsarbeiten mit Mori gewann Seigai Ōmura - der akademisch ausgebildete Holzbildhauer, Sinologe und zukünftige Professor für Ostasiatische Kunstgeschichte an der Kunstakademie - umfangreiche Kenntnisse der westlichen Ästhetik. Im Rückzug auf die Theorien von Platon und Aristoteles über Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer sowie Goethe bis zu Eduard von Hartmann versuchte er in seinen Schriften, die bildenden Künste und ihre Unterteilungen zu definieren. Vor allem trug Ōmura wesentlich dazu bei, einen neuen Begriff für Bildhauerkunst in Japan zu verbreiten.

Vor 1876 hatte es in japanischer Sprache keine Definition gegeben, die der „Bildhauerkunst“ im westlichen Sinne entsprach. Das in der Ausstellungsvorschrift der Wiener Weltausstellung von 1873 erscheinende deutsche Wort „Skulptur“ wurde damals als „Herstellungstechnik der Statuen“ ins Japanische übersetzt. Erst als die Technische Kunstschule 1876 errichtet wurde, tauchte erstmals ein Kompositum „Chō-koku“ - eine Wortbildung aus den beiden Schriftzeichen jeweils mit der Bedeutung „Meißeln“ und „Ritzen“ - in offiziellen Dokumenten auf, um die von Ragusa geleitete Skulpturenabteilung überhaupt benennen zu können. Bemerkenswert ist, daß der neue Begriff im engeren Sinne nicht für die westliche Modellierkunst, die Ragusa in Japan einführte, stand, sondern daß er sich vielmehr auf das traditionelle Verfahren der bildhauerischen Arbeiten in Holz und Elfenbein bezog, mit dem

¹⁹⁰ Johannes Volkelt: *Ästhetische Zeitfragen*, München 1895; Otto Liebmann: *Zur Analyse der Wirklichkeit. Eine Erörterung der Grundprobleme der Philosophie*, 3. Aufl., Straßburg 1900; Max Schasler: *Kritische Geschichte der Aesthetik. Grundlegung für die Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*, 1. Abteilung: *Von Platon bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin 1872.

man damals in Japan allgemein gut vertraut war. Gerade deswegen fand der neue Begriff in der Folgezeit auch eine reibungslose Verbreitung.¹⁹¹

Ōmura schlug nun in seiner Schrift von 1894 als neuen Gattungsbegriff ein Kompositum „Chō-so“ vor, in dem die beiden Bedeutungen „Meißeln“ und „Modellieren“ verbunden waren, um auch die Bildwerke, die nicht nur im Verfahren der Wegnahme von Material, sondern auch des Hinzufügens entstanden waren, einbeziehen zu können.¹⁹² Dieser Begriff fand bald offizielle Aufnahme, so daß man das 1899 an der Kunstakademie neu eingerichtete Modellierfach als „Chōso-Fach“ bezeichnete und die akademischen Studenten und Absolventen 1900 einen Bildhauerverein unter dem Namen „Seinen-chōso-kai [Ver- ein der jungen Bildhauer und Plastiker] gründeten und die Skulpturen- abteilung der fünften offiziellen Gewerbemesse 1903 erstmals in „Chō- so-Abteilung“ umgenannt wurde.¹⁹³

In diesem Zusammenhang ist noch anzumerken, daß Ōmura dem bildhauerischen Arbeiten in hartem Material einen höheren Rang zu- wies als dem Arbeiten mit Ton oder Wachs. Beim direkten Heraushauen in Stein oder am Holzblock benötige ein Bildhauer, so Ōmura, eine we- sentlich höhere „künstlerische Vorstellungskraft“ als bei dem anderen Verfahren, um am Ende „eine vollkommene Einheit in der Gesamt- heit“ eines Bildwerks erreichen zu können.¹⁹⁴ Seine ausdrücklichen Forderungen nach dem freien Aushauen in Holz und Stein mit grund- sätzlichem Vermeiden des genauen Punktierens an einem Gipsmodell

¹⁹¹ Seigai Ōmura: Bijutsu to wa nanzoya [Was ist die Schöne Kunst?], in: Kioto Bijutsu-kyōkai-zasshi [Zeitschrift des Kioto Kunstvereins] 28 (1894), S. 4-9. Dōs- hin Satō: „Nihon-bijutsu“ tanjō. [Entstehung der „japanischen Kunst“]. Kindai- Nihon no „Kotoba“ to senryaku [„Begriffe“ und Strategie des modernen Japans], Tokio 1996, S. 51f.

¹⁹² Seigai Ōmura: Chōso-ron [Zur plastischen Kunst], in: Kioto Bijutsu-kyōkai- zasshi [Zeitschrift des Kioto Kunstvereins] 29 (1894), S. 4-9.

¹⁹³ Bei den vorigen vier Gewerbemessen, die in der Zeit zwischen 1877 und 1895 stattgefunden hatten, wurde die Skulpturenabteilung immer als „Chōkoku“ bezeichnet.

¹⁹⁴ Ōmura, Zur plastischen Kunst, S. 5 u. 7.

legen allerdings die Vermutung nahe, daß er jene, kurz zuvor in Straßburg erschienene Schrift Adolf von Hildebrands möglicherweise bereits gekannt hätte.¹⁹⁵

Um die Jahrhundertwende kamen kritische Äußerungen zu der einseitigen Begeisterung für die Ästhetik Eduard von Hartmanns und folglich zur fragmentarischen Übernahme westlicher Ästhetik seitens der akademischen Philosophen auf, die sich ihrerseits um die Eigenheiten einer japanischen Ästhetik bemühten und zugleich der naturalistischen Denkweise in der europäischen Literatur stark verpflichtet waren. So forderte Yasuji Ōtsuka (1868-1931), der 1900 als erster Japaner zum Professor für Ästhetik an der literaturwissenschaftlichen Fakultät der Kaiserlichen Universität Tokio ernannt wurde, die Einführung der kunstwissenschaftlichen, psychologischen und sozialwissenschaftlichen Behandlung der Ästhetik, um sie zur praktischen Anwendung bei der Auseinandersetzung mit der Kunst zu bringen.¹⁹⁶

Als Ōmura 1897 eine Zeitschrift unter dem Titel „Bijutsu-hyōron [Kunstkritik]“ herauszugeben begann, erschienen zwar in Japan bereits über 20 Kunstzeitschriften, die aber zumeist als Organe privater Kunstvereine und Künstlerverbände über deren Aktivitäten berichteten. Das Ziel der neuen Zeitschrift war es, so Ōmura im Vorwort, Kunstkritiken zu veröffentlichen, die nicht nur den offiziellen Diskurs über Kunst begleiten, sondern auch auf die künstlerische Gestaltung und auf die Geschmacksbildung des allgemeinen Publikums Einfluß nehmen sollten.¹⁹⁷ Zu den Hauptautoren der Zeitschrift gehörte neben Ōmura und Mori auch der junge Kunsthistoriker Tōru Iwamura (1870-1917), der

¹⁹⁵ Adolf von Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1893.

¹⁹⁶ Ōtsuka studierte unter anderem bei Carl Heinrich August Ludwig Busse (1862-1907). Busse hatte selbst in Leipzig, Innsbruck und Berlin studiert. Von 1887 bis 1892 las er in Tokio als Philosophieprofessor an der Kaiserlichen Universität über Logik, Erkenntnistheorie, Ethik, Ästhetik und Geschichte der Philosophie in englischer Sprache.

¹⁹⁷ Bijutsu-hyōron 1 (1897), S. 1.

bald einer der wichtigsten Befürworter der europäischen Kunst in Japan und der Arbeiten japanischer Künstler in westlichem Stil wurde.

Noch als Anglistikstudent in Tokio begegnete Iwamura den Werken des englischen Schriftstellers, Amateurmalers und zeitweiligen Professors für Kunstgeschichte in Oxford, John Ruskin (1819-1900), der nicht nur das Interesse Iwamuras für die bildende Kunst erweckte, sondern ihn auch durch lebendige Ausdrucksweise in kunsttheoretischen Schriften und liberale Haltung gegenüber nichtakademischen Künstlern nachhaltig beeinflusste.¹⁹⁸ Während seines Aufenthaltes in New York und Paris von 1887 bis 1892 studierte der aus einer Adelsfamilie stammende junge Japaner Europäische Kunstgeschichte und Malerei. Zum Schluß seines Studiums unternahm Iwamura eine viermonatige Italien-Reise, die ihm umfangreiche Kenntnisse besonders über die Kunst der italienischen Renaissance vermittelte.

Bald nach der Rückkehr nach Japan begann Iwamura mit seiner Lehrtätigkeit für Europäische Kunstgeschichte zunächst an den privaten Kunstschulen und ab 1899 an der Kunstakademie Tokio, an der er bis 1914 tätig war. Den Schwerpunkt seiner kunsthistorischen Forschung legte Iwamura auf die italienische Renaissance und - von Ruskin beeinflusst - auch auf die zeitgenössischen Kunstbewegungen Englands, d.h. die Kunst der Präraphaeliten und später auch auf die antiindustrielle Reformbewegung des Kunstgewerbes.¹⁹⁹ Sein mehrmals nachgedruckter Essay „Kunststudenten in Paris“, in dem Iwamura anhand seiner eigenen Erfahrungen die großartige und kameradschaftliche Stimmung unter den Schülern der *Académie Julian* lebhaft schil-

¹⁹⁸ Erinnerung Iwamuras an seine Begegnung mit den Schriften Ruskins, Tōru Iwamura: John Ruskin, in: Bijutsu-hyōron [Kunstkritik] 25 (1900) Nachdruck, in: Ders., Geien-zakkō hoka [Schriften über Kunst und andere] (Tōyō bunko [Ostasien Taschenbücher] 182), hrsg. v. Torao Miyagawa, Tokio 1971, S. 130-140.

¹⁹⁹ Die Schriften Ruskins, die für Iwamura als Kunsthistoriker von besonderer Bedeutung waren: John Ruskin: *Modern Painters*, 5 Bde., London 1851-60. Ders.: *Lectures on Art*, Neubearb. Aufl., Oxford 1903 (1875). Ders.: *Pre-Raphaelitism and Notes on the Principal Pictures in the Royal Academy, the Society of Painters in Water Colours, etc.*, London 1907.

derte, war bei den japanischen Kunststudenten sehr beliebt und weckte bei ihnen die Sehnsucht nach dem freien Künstlerleben in der fernen Hauptstadt der Weltkunst.²⁰⁰

Von Bedeutung für das allgemeine Verständnis der westlichen Bildhauerei in Japan waren vor allem Iwamuras Vorlesungen und Aufsätze zur Geschichte der europäischen Bildhauerkunst von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, wobei er die Entwicklung der italienischen Bildhauerei besonders ausführlich behandelte. In der Zeit zwischen 1904 und 1911 erschien sein dreibändiges Werk „Zusammenfassung der europäischen Kunstgeschichte“.²⁰¹ Trotz des anspruchsvollen Titels handelte es sich dabei tatsächlich um eine Überblicksdarstellung über die Entwicklungsgeschichte der *italienischen* Malerei, Bildhauerei und Architektur vom 4. bis 19. Jahrhundert, für die er für Kunststudenten mit mangelnden Fremdsprachenkenntnissen englische Lehrbücher zusammenfaßte und ins Japanische übersetzte.²⁰² Im zweiten Band wird die Entwicklungslinie von der Bauskulptur des Konstantinbogens bis zur Kunst von Vincenzo Vela erörtert. Die zunehmende Beschäftigung der japanischen Autoren mit westlicher Kunst, so das Vorwort Iwamuras, beschränke sich nur auf die bekanntesten Meister.²⁰³ Es fehle noch eine Überblicksdarstellung, die die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge - d.h. die chronologische Einordnung der Kunstwerke, die stilistischen Merkmalen der einzelnen Perioden und die Entstehung und Auflösung von Künstlergruppen - vermitteln könne. Dieses Werk stellte

²⁰⁰ Tōru Iwamura: *Pari no bijutsu-gakusei* [Kunststudenten in Paris], in: *Niroku-shimpō* (1901), Nachdruck Ders., *Schriften über Kunst*, S. 1-57.

²⁰¹ Tōru Iwamura (Hrsg.): *Seiyō bijutsu-shi yō* [Zusammenfassung der europäischen Kunstgeschichte], 3 Bde., Tokio 1904-1911. Jeder Band hat den Umfang von ca. 40 Textseiten mit umfangreichem Abbildungsteil.

²⁰² Als Grundlagen für die Darstellung Iwamuras dienten u.a. John Charles van Dyke: *Text-Book of the History of Painting* (College Histories of Art), 5. bearb. Aufl., New York / London / Bombay, 1901 (1894); Allan Marquand u. Arthur L. Frothingham, Jr.: *A Text-Book of the History of Sculpture*, ebd., 1896; A. D. F. Hamlin: *A Text-Book of the History of Architecture*, 4. bearb. Aufl., ebd., 1900 (1896).

²⁰³ Aus dem Vorwort des Herausgebers: Iwamura, *Zusammenfassung*, Bd. 1, Tokio 1904, o.S.

also den ersten Versuch eines zeitlich weit gefaßten, systematisch aufgebauten Überblicks über die europäische Kunstgeschichte in japanischer Sprache dar.

Nach der Aufgabe der Zeitschrift „Kunstkritik“ übernahm Iwamura 1902 die Mitherausgeberschaft der folgenden, besser gestalteten Zeitschrift „Bijutsu-shimpō [Neuere Nachrichten zur bildenden Kunst]“, die erstmals in Japan europäische Kunst zum Hauptthema erhob. Die raschen Fortschritte in der Industrialisierung nach dem Japanisch-Chinesischen Krieg 1894/95 brachten auch eine bessere maschinelle Drucktechnik mit sich, die gute Reproduktionen der Kunstwerke ermöglichte.²⁰⁴ Bis 1916 blieb die Zeitschrift die einzige, die sich ganz der bildenden Kunst widmete.²⁰⁵ Zum Autorenkreis der Zeitschrift gehörten neben Iwamura und anderen Kunstschriftstellern auch Maler und Bildhauer, die in Europa studierten. Während die monographischen Publikationen zur europäischen Kunst, die in Japan in den Jahren nach der Jahrhundertwende vereinzelt zu erscheinen begannen, in erster Linie Malerei thematisierten, berücksichtigte die Zeitschrift auch ausführlich Bildhauerei.²⁰⁶

Einem kurzen Artikel zu Canova mit einer auffallend großen Abbildung seiner „Paolina Borghese als Venus victrix“ folgte einige Monate später in der Zeitschrift die erste ausführliche Abhandlung zur europäischen - vor allem französischen - Bildhauerei, die der Maler Keiichirō

²⁰⁴ Giichi Nakamura: *Nihon kindai bijutsu ronsō shi* [Geschichte des literarischen Streits über Kunst im Japan der modernen Zeit], 2 Bde., Tokio 1981-82, Bd. 1, S. 232f.

²⁰⁵ Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erschienen mehrere Literaturzeitschriften, die auch Aufsätze, Berichte und Glossare zur Kunst abdruckten, u.a. *Myōjō* 1900-08; *Hōsun* 1907-11; *Subaru* 1910-13; *Shirakaba* 1910-1923; *Waseda-bungaku* 1891-; *Teikoku-bungaku* 1895-1920. 1916 erschien außerdem die erste Nummer der Kunstzeitschrift „*Chūō-bijutsu* [Kunstzentrum]“, die sich nur auf Kunst konzentrierte.

²⁰⁶ Die ersten Monographien zu westlichen Künstlern erschienen in Japan 1902 zu Raphael, 1903 zu Millet, 1905 Katalog der modernen europäischen Meisterwerke (Malerei).

Kume (1866-1934) 1902 und 1903 veröffentlichte.²⁰⁷ In mehreren Fortsetzungsartikeln bezog sich dieser Maler, der um 1890 in Paris zusammen mit Kuroda studiert hatte, zumeist auf diejenigen Kunstwerke, die er auf der Pariser Weltausstellung von 1900, d.h. auf der Jahrhundertausstellung im Petit Palais und der Jahrzehntausstellung im Grand Palais, gesehen hatte.²⁰⁸

Während Kume zahlreiche Bildhauer nur namentlich erwähnte beziehungsweise mit knappen, bisweilen kritischen Bemerkungen vorstellte, würdigte er Rodin und Albert Bartholomé (1848-1928) mit eigenen Abschnitten, jedoch ohne abgebildete Werkbeispiele.²⁰⁹ Zu sehen waren „Le Printemps / Chloris caressée par Zéphir“ (Abb. 19) des Spätklassizisten James Pradier (1790-1852), die Porträtstatue Georges Cuviers des „Bildhauers der Romantik“ (Keiichirō Kume) David d’Angers (1788-1856) und „Les trois grâces“ von Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), den der Autor nachdrücklich als Großmeister bewunderte.²¹⁰ Im Zusammenhang mit der damals in Europa häufig aufgegriffenen Multi-materialität der Bildhauerei wurde die allegorisch-dekorative Figur von Louis Ernest Barrias (1841-1905) „La Nature se dévoilant devant la Science“ (Abb. 20) mit dem Hinweis auf die antike Tradition der Zu-

²⁰⁷ Fred Licht: Antonio Canova. Beginn der modernen Skulptur (amerik. Originalausgabe: Canova, New York 1983), übertr. v. Johannes Erichsen, München 1983, Nr. 109. Keiichirō Kume: Futsukoku gendai no bijutsu [Französische Kunst der Gegenwart], in: Bijutsu-shimpō 1-4 bis -15 (1902), zur Skulptur 1-12, 13, 15; Ders.: 19 seiki no futsukoku-bijutsu [Französische Kunst im 19. Jahrhundert], in: Bijutsu-shimpō 2-3, 4, 5 (1903); Ders.: 1900 nen Pari-dai-hakurankai ni okeru rekkoku no geijutsu [Kunst der beteiligten Länder auf der Pariser Weltausstellung von 1900], in: Bijutsu-shimpō 2-12 bis -19 (12: England, 13: USA, 14: Deutschland, 16: Österreich u. Ungarn, Spanien, 17: Italien, 18 u. 19: Belgien u. die Niederlande). Zu Kume siehe auch unten S. 92.

²⁰⁸ Im Petit Palais war die französische Kunst im 19. Jahrhundert präsentiert und im Grand Palais waren die nach 1889 entstandenen Kunstwerke aus 29 beteiligten Ländern zu sehen.

²⁰⁹ Siehe auch unten S. 92.

²¹⁰ Pradier, Ausst. Kat. La Sculpture française au XIX^e siècle, Paris 1986b, Kat. Nr. 185; David d’Angers, Musée du Louvre, Paris 1996, RF 1301; Carpeaux, Best. Kat. Musée d’Orsay, Paris 1986c, RF 2918.

sammensetzung unterschiedlicher Marmorarten hervorgehoben.²¹¹ Mit begeisterten Worten wurde Meunier im Bericht über die belgische Abteilung der Jahrzehntausstellung mit einer großen Abbildung des Reliefs „Die Ernte“ (Abb. 21) des Denkmals der Arbeit.²¹²

Noch vor dem Erscheinen des ersten Bandes seiner „Zusammenfassung der europäischen Kunstgeschichte“ schrieb Iwamura für die Zeitschrift einen umfangreichen Artikel zur Geschichte der italienischen Bildhauerkunst mit zahlreichen Abbildungen: Die Kanzel des Pisaner Domes von Giovanni Pisano, die Bronzetüren des Florentiner Baptisteriums Ghibertis, Donatellos Reiterstandbild von Gattamelata in Padua und die Nischenfigur des Heiligen Georg in der Kirche des Oratoriums San Michele sowie Michelangelos Nacht-Figur in der Medici-Kapelle, um nur die wichtigsten zu nennen.²¹³ Einen dem Leben und Werk Canovas gewidmeten Artikel veröffentlichte der Bildhauer und ehemalige Akademieprofessor Naganuma 1904 mit den drei abgebildeten Werkbeispielen „Daedalus und Ikarus“, „Venus Italica“ und „Herakles und Lichas“.²¹⁴ Der Artikel Canovas gehörte damals zu den wenigen Einzelwürdigungen eines europäischen Bildhauers.

Die Begründung der offiziellen Jahresausstellung unter dem Erziehungsministerium 1907 erhob Kunst zu einer öffentlichen Angelegenheit.²¹⁵ Damit setzte auch die öffentliche Diskussion um die ausgestellten Kunstwerke in Japan ein, die Kunstkritik im westlichen Sinne, die zwischen Kunst und Publikum trat, um gelehrte Interpretationshilfen zu leisten. Sehr aktiv waren vor allem Kunstjournalisten zahlreicher

²¹¹ Ausst. Kat. La Sculpture française au XIX^e siècle, Paris 1986b, Kat. Nr. 84.

²¹² Constantin Meunier, Die Ernte, ca. 1901, Gips, 135 x 200 cm, Musée Constantin Meunier, Brüssel (Photo: Ausst. Kat. Constantin Meunier, Bochum 1971, Nr. 20).

²¹³ Tōru Iwamura: Itari-chōkoku-shi-yō [Abriß zur italienischen Skulpturgeschichte], in: Bijutsu-shimpō 2-2 bis -17 (1903). Dabei sind 19 Abbildungen zusammengestellt.

²¹⁴ Moriyoshi Naganuma (im Gespräch): Canova, in: Bijutsu-shimpō 2-25 (1904), S. 2. Licht, Antonio Canova, Nr.138, Nr. 188, Nr. 182. Zu Naganuma siehe oben S. 63f.

²¹⁵ Zum offiziellen Salon, siehe Kap. V., S. 119f.

Tageszeitungen, die sich 1906 sogar in einem eigenen Verein zusammenschlossen.²¹⁶ Neben ihren Kunstberichten, die oft eigene Eindrücke dilettantisch und oberflächlich ausbreiteten, wurden von einigen Kunstkritikern und Künstlern mit Fachkenntnissen Versuche unternommen, Kunstwerke objektiv zu analysieren und dabei gegebenenfalls auch mit zeitgenössischen Vorbildern aus Europa zu vergleichen. Zum Kunstverständnis dieser Autoren trug die ausländische Kunstliteratur wesentlich bei, die um diese Zeit in Japan langsam in Umlauf kam.

b. Ausländische Literatur zur europäischen Kunst

Die Generation der Japaner, die in den Jahren zwischen 1860 und 1880 geboren wurde, war nicht nur die letzte, die in der Schulausbildung noch chinesische Klassiker studierte, sondern zugleich auch die erste, die die höhere Bildung nach westlichem Muster erhielt.²¹⁷ Sie hatten ausreichende Fremdsprachenkenntnisse, um sich mit westlicher Literatur im Original auseinanderzusetzen. Doch war es für die folgende Generation, die um 1885 geboren wurde und um 1900 zu studieren begann, bei der Beschäftigung mit westlicher Literatur nicht mehr selbstverständlich, sie in originaler Sprache zu lesen: Man lernte sie durch Übersetzungen kennen, wie es bei den Studenten Iwamuras der Fall war. Ausnahmen bildeten dabei die Studenten der Eliteuniversitäten und diejenigen Künstler, die sich längere Zeit im Ausland aufgehalten hatten und fremde Sprachen beherrschten. Sie bezogen sich weiterhin direkt auf westliche Informationsquellen, die sie auch ins Japanische übertrugen.

²¹⁶ G. Nakamura, *Geschichte*, Bd. 1, S. 244.

²¹⁷ Katō, *Geschichte*, S. 490-497.

Seit den 1890er Jahren zogen die Auslandsabteilungen der japanischen Buchhandlungen in Tokio durch verbesserte Auswahl zunehmend Kunden - japanische Intellektuelle und in Japan tätige ausländische Wissenschaftler - an, die früher zu den Niederlassungen ausländischer Buchhandlungen nach Yokohama gereist waren.²¹⁸ Die bekannteste Buchhandlung Japans für westliche Literatur war dabei die 1869 gegründete Maruzen, die um 1940 noch über 80% des gesamten Handels mit westlichen Büchern besorgte.²¹⁹

Unter den eingeführten Büchern, bei denen es sich vorwiegend um englische und deutsche Enzyklopädien oder um Werke aus den Sozial- oder Naturwissenschaften oder um Schönegeistige Literatur handelte, stand die Kunstliteratur vor 1900 noch zurück. Im Laufe des folgenden Jahrzehntes nahm die Zahl der Kunstbücher jedoch allmählich zu; die Entwicklung, deren Beginn mit dem 1901 erfolgten Eintritt von Roan Uchida (1868-1929) - einem kunstinteressierten Literaturkritiker, Erzähler und Übersetzer von Dostojewski, Tolstoi und Dickens - in die Firma als Berater und als Herausgeber eines Periodikums für die westliche Abteilung mit Rezensionen zusammenfiel. Wie aus den Erinnerungen Uchidas hervorgeht, war dort um 1909 bereits „eine bemerkenswerte Sammlung von Kunstbüchern“ vorhanden, die damals noch in keinen Bibliotheken und Kunstinstituten zu finden waren.²²⁰ Im Laden standen neben den aktuellen Salonkatalogen und Kunstzeitschriften aus europäischen Kunstzentren auch die aktuellen Neuerscheinungen

²¹⁸ Beliebt war unter Japanern die Niederlassung der Buchhandlung Kelly & Walsh in Yokohama. Die heute noch bestehende Buchhandlung Maruzen wurde 1869 in Yokohama gegründet (bald auch eine Zweigstelle in Tokio). Die Buchhandlung sicherte ihre führende Stellung im Handel mit ausländischen Büchern, als sie um 1883 ihre zweite Filiale in Tokio - „Nakanishi-ya [Westen mitten in Japan]“ genannt -, die auf westliche Literatur spezialisiert war, in dem Viertel mit vielen Universitäten und Hochschulen errichtete. Maruzen hyaku-nen-shi [Hundertjährige Geschichte von Maruzen], 3 Bde., Tokio 1980-81, Bd. 1, S. 32-35; 94-96.

²¹⁹ Ebd. Bd. 2, S. 993.

²²⁰ Die anlässlich eines großen Brandes des Ladens von 1909 niedergeschriebene Erinnerung Uchidas: Maruzen, Bd. 1, S. 659.

über Malerei, Bildhauerei und Ornamentik und vor allem zahlreiche Mappen großformatiger Reproduktionen berühmter Meisterwerke, die als Wanddekoration beliebt waren.²²¹

Über die europäische Moderne hatte Uchida jedoch keine Übersicht. Die nachimpressionistische Malerei wurde ihm beispielsweise erst in den Jahren um 1910 richtig durch die jungen Studenten vermittelt. Diese Studenten verkehrten damals in der Auslandsabteilung der Buchhandlung Maruzen und bestellten dort Bücher, meist Monographien zu Künstlern ihres Interesses, nach den Katalogen europäischer Kunstverlage.²²² Diese Bereicherung an Kunstbüchern im Bereich der zeitgenössischen Kunst verdankte die Buchhandlung Maruzen also weniger Professoren wie Iwamura, der nicht nur bei den Erwerbungen der Hochschulbibliotheken im Bereich der Kunst wesentlich mitwirkte, sondern auch privat eine Bibliothek von ca. 5.000 Büchern besaß, aber vor allem diesen Studenten, die die Bücher, nachdem sie sie gemeinsam gelesen oder nur die Abbildungen bewundert hatten, an Antiquariate verkauften, um wieder neue erwerben zu können.

²²¹ Illustrierte Ausstellungskataloge von der Société des Artistes Française, dem Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts und von der Royal Academy; die Zeitschriften u.a. „The Studio“ (London), „The art journal“ (London), „Cocoricco“ (Paris, 1898-1902), „Jugend“ (München/Bern/Wien), „Deutsche Kunst und Dekoration (München)“ und „Die Kunst unserer Zeit (München)“ sowie „Der Kunstwart“ (München), Neuerscheinungen zu Ornamenten und angewandter Kunst aus Verlagen wie Librairie Centrale des Beaux-Arts (Paris), Ducher (Paris) und Bruno Hessling (Berlin), Reproduktionen von Kunstwerken – meist Malerei – aus Verlagen wie The Medici Society (London), Kleinmann (Haarlem, für niederländische Meister), Seemann (Leipzig, „Meister der Farbe. Europäische Kunst der Gegenwart“), Maruzen, Bd. 1, S. 659ff.; Giichi Nakamura: Kindai Nihon bijutsu no sokumen [Seitenaspekte der modernen Kunst Japans], Tokio 1976, S. 112f. Vgl. auch mit der Literaturliste am Ende des Artikels zu Meunier, Saneatsu Mushanokōji: Zur Abbildung. Constantin Meunier, in: Shirakaba 1-5 (1910), S. 11-13, S. 13.

²²² Populär waren vor allem die beiden deutschen Monographie-Reihen „Künstler-Monographie“, hrsg. v. Hermann Knackfuß (Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig) und „Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien“, hrsg. v. Richard Muther (Marquardt, Berlin). Die Literaturliste zu Meunier und Rodin mit Preisangaben, Mushanokōji, ebd., S. 13; Rodin-Sonderheft zum Anlaß seines 70. Geburtstags, in: Shirakaba Rodin-Sondernummer (1910), S. 195-212.

Nach dem Vorbild der deutschen beziehungsweise französischen Zeitschriften „Jugend“ und „Cocorico“ gründeten die jungen Maler in Japan 1907 ihre eigene Kunst- und Literaturzeitschrift „Hōsun“, die sie mit ihren graphischen Werken in der Formensprache des Jugendstils reich schmückten.²²³ Zum Beiträgerkreis der Zeitschrift gehörte auch der Dichter Mokutarō Kinoshita (1885-1945), der sich neben und auch nach seinem Medizinstudium an der Kaiserlichen Universität Tokio der schriftstellerischen Tätigkeit widmete.²²⁴ Das Interesse Kinoshitas, der sich bereits als Schüler mit Turgenjew, Gorki, und Goethe, in russischer und deutscher Sprache befaßt hatte, richtete sich damals vor allem auf „das Wunderbare“ der impressionistischen Malerei, das er in der Universitätsbibliothek bei intensiver Lektüre der Werke von Autoren wie Richard Muther, Wynford Dewhurst und Julius Meier-Graefe entdeckt hatte.²²⁵

Um diese Zeit begann auch eine Gruppe von jungen Literaten, sich mit westlicher Kunst zu beschäftigen. Den Kern dieser Gruppe bil-

²²³ Die Zeitschrift „Hōsun“ stellte ihre Erscheinung 1911 mit der 35. Nummer ein.

²²⁴ Kinoshita hatte eigentlich den Wunsch, Maler oder Literaturwissenschaftler zu werden. Seine Leidenschaft für beide Gebiete ließ auch nach dem Beginn seines Medizinstudiums, für das seine Familie ihn bestimmt hatte, nicht nach. Die Hauptphase seines schriftstellerischen Schaffens setzte um 1907 ein und endete 1916 mit seinem Umzug nach Mukden in der Mandschurei unter japanischer Besetzung, heute Schenyang in China, als Professor und Direktor der dortigen dermatologischen Abteilung des Medizinischen Institutes.

²²⁵ Zit. Mokutarō Kinoshita: *Yōga ni okeru hi-shizen-teki keikō* [Die antinaturalistischen Tendenzen in der japanischen Malerei in westlichem Stil], in: *Bijutsushimpō* 12-4, 5, 8 (1913), Nachdruck in: *Kinoshita Mokutarō zenshū* [Gesamtwerk von Mokutarō Kinoshita], 25 Bde., Tokio 1981-83, Bd. 8, S. 89-124, S. 96. Mit Begeisterung las Kinoshita u.a. die folgenden Werke, Richard Muther: *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, 3 Bde., München 1893-94; Ders.: *Ein Jahrhundert französischer Malerei*, Berlin 1901; Wynford Dewhurst: *Impressionist Painting. Its Genesis and Development*, London 1904. Julius Meier-Graefe: *Der moderne Impressionismus (Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien 11)*, Berlin 1902; Ders.: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik*, 3 Bde., Stuttgart 1904; Ders.: *Impressionisten. Guys – Manet – Van Gogh – Pissarro – Cézanne. Mit einer Einleitung über den Wert der französischen Kunst und sechzig Abbildungen*, 2. Aufl., München / Leipzig 1907. Das ganze Buch „Ein Jahrhundert französischer Malerei“ von Muther und ein Kapitel über die Neoimpressionisten aus dem Buch Meier-Graefes „Der moderne Impressionisten“ übertrug Kinoshita noch 1916 ins Japanische.

deten Absolventen der vornehmsten Schule von Tokio.²²⁶ Sie sind heute – nach ihrer privat verlegten, in der Zeit zwischen 1910 und 1923 erschienenen Literatur- und Kunstzeitschrift „Shirakaba“ - unter der Bezeichnung „Shirakaba-Gruppe“ bekannt. Im Zentrum ihrer fast religiösen Verehrung der westlichen Kunst standen die beiden Künstlerpersönlichkeiten Van Gogh und Rodin, die sie als „Propheten oder Heilige“ geradezu hymnisch feierten.²²⁷

Wie bei Van Gogh, so wurde auch ihr Interesse für Rodin durch einen Aufsatz in einer ausländischen Zeitschrift geweckt, die ihnen 1905 über einen Bekannten direkt aus den USA vermittelt wurde.²²⁸ Einige Monate zuvor war die englische Übersetzung der ersten ausführlichen Rodin-Monographie von Camille Mauclair in der Buchhandlung Maruzen eingetroffen, die von einem kleinen Kreis der Kenner mit großer Begeisterung aufgenommen wurde.²²⁹ Die jungen Shirakaba-Schriftsteller nahmen hingegen weder das Oeuvre Rodins, aus dem 15 Hauptwerke in der amerikanischen Zeitschrift reproduziert waren, noch die herausragende Stellung des Meisters in der modernen Bildhauerei

²²⁶ Die heute noch bestehende Schule *Gakushūin* - die Schule für die Kinder aus adeliger Familie - ist nicht, wie üblich, dem Erziehungsministerium, sondern dem Amt des Kaiserlichen Haushaltes unterstellt. Die Schüler waren damals vom Schulgeld befreit. Auf Wunsch durften auch die Schüler aus niedrigeren Sozialschichten in die *Gakushūin* eintreten, jedoch ohne finanzielles Privileg. Natsuo Sekikawa: *Shirakaba tachi no taishō* [Die Shirakaba-Literaten und die Taishō-Periode], Tokio 2003, S. 89.

²²⁷ Zur Bedeutung der Zeitschrift „Shirakaba“ als Vermittler der europäischen Kunst des frühen 19. und 20. Jahrhunderts in der japanischen Kunstgeschichte. Wolfgang Schamoni: Die *Shirakaba*-Gruppe und die Entdeckung der nachimpressionistischen Malerei in Japan, in: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens Hamburg* 127-128 (1980), S. 57-85; *Ausst. Kat. Buch und Literatur. Japan 1905-1931*, Heidelberg 1990, Kap. III.

²²⁸ William G. Fitz-Gerald: *A Personal Study of Rodin*, in: *The World's Work* 11 (1905), S. 6818-6834. Um diese Zeit lasen sie auch einen Artikel über van Gogh in einer deutschen Zeitschrift. Zu den deutschen Zeitschriften, die in Japan im Handel waren.

²²⁹ Camille Mauclair: *Auguste Rodin* (frz. Originalausgabe: *Auguste Rodin*, Paris 1900), übertr. v. Clementia Black, London 1905. Ein Exemplar ging in den Besitz des Dichter-Bildhauers Kōtarō Takamura, der Rodin tief verehrte, nachdem er schon 1904 den „Denker“ in der Zeitschrift „The Studio“ gesehen hatte. Siehe unten S. 115f.

Europas, mit der sie sich nie beschäftigt hatten, richtig wahr. Wesentlich waren und blieben für sie vielmehr die glänzende Karriere des jahrzehntelang verkannten Genies, aber vor allem die starke Persönlichkeit dieses „Rebellen“.²³⁰ Rodins Leben sei, so nach den Worten des Hauptvertreters der Gruppe, Saneatsu Mushanokōji (1885-1976), „so heroisch, ehrenvoll, mutig und groß wie das Leben keines anderen“.²³¹

Die Shirakaba-Literaten bemühten sich um direkte Kontakte durch Briefwechsel zu den ihre „Herzen bewegenden“ Künstlern Europas wie Rodin und Max Klinger (1857-1920), mit denen sie sich gern identifizierten.²³² Die erhaltenen Briefe wurden in ihrer Zeitschrift im Original und in japanischer Übersetzung veröffentlicht, einerseits um die persönlichen Züge der bewunderten Künstler direkt zu vermitteln, andererseits um ihre „freundschaftliche“ Beziehung zu den Meistern der japanischen Öffentlichkeit zu präsentieren.²³³ Von Rodin bekamen sie nicht nur Briefe, sondern auch drei Kleinwerke (Abb. 22, 23, 24)²³⁴: Der Meister vermachte sie der Shirakaba-Gruppe als Dank sowohl für die ihm zum 70. Geburtstag gewidmete Sondernummer vom November 1910 als auch für die japanischen Farbholzschnitte, die er von ihr erhalten hatte. Mit lebhafter Anteilnahme verfolgte die Gruppe auch den 1911 erneut diskutierten und erst postum realisierten Plan für die Einrichtung des Musée Rodin im Hôtel Biron in Paris, wobei sie sich in der

²³⁰ Takerō Arishima: Hangyaku-sha [Der Rebell], in: Shirakaba, Rodin-Sondernummer (1910), S. 31-50.

²³¹ Saneatsu Mushanokōji: Rodin to jinsei [Rodin und das Menschenleben], in: Shirakaba, Rodin-Sondernummer (1910), S. 72-79, S. 72. Mushanokōji, mit ausgezeichneten Deutschkenntnissen, unterbrach um 1903 sein Studium an der Kaiserlichen Universität Tokio, um sich ganz der literarischen Tätigkeit zu widmen.

²³² Zit. nach Ausst. Kat. Buch und Literatur. Japan 1905-1931, Heidelberg 1990, Kap. III. Eine Sondernummer vom Mai 1911 wurde Klinger gewidmet, die mit sieben Abbildungen geschmückt war.

²³³ Die abgedruckten Schreiben von Tolstoi von 1905, von Rodin von 1911, von dem Jugendstil-Graphiker Heinrich Vogeler (1872-1942) und Klinger von 1911.

²³⁴ Auguste Rodin, Petite Ombre, 1885, Bronze, Höhe 31,5 cm; Auguste Rodin, Tête de Gavroche, 1885, Bronze, Höhe 8,8 cm; Auguste Rodin, Rose Beuret, 1890-91, Bronze, Höhe 25,3 cm, alle drei Werke befinden sich heute im Ohara Museum of Art, Okayama (Photo: Ausst. Kat. Rodin et le Japon, Shizuoka 2001, Nr. 159, 160, 161).

Zeitschrift für die Übersendung einer Werbeschrift der Rodin-Biographin Judith Cladel bedankte, in der die das Museum befürwortenden Stimmen und Unterschriften von mehr als 250 Pariser Prominenten zugunsten des Planes abgedruckt waren.²³⁵

Ungeachtet mancher Kritik unter den Zeitgenossen wegen ihrer willkürlichen Auswahl der Künstler und wegen ihres „unprofessionellen“ Kunstverständnisses wirkte die von der Shirakaba-Gruppe eingeführte „Ästhetik“ entscheidend auf den Publikumsgeschmack und folglich auch auf die wichtigen Ankäufe der europäischen Kunstwerke durch japanische Kunstsammler der folgenden Jahrzehnte: Ohne ihre Begeisterung für Rodin, die mit der Rodin-Ausstellung von 1912 in Tokio ihren Höhepunkt erreichte, war schließlich auch die Entstehung der großen Skulpturensammlung des heutigen Nationalmuseums für westliche Kunst nicht zu denken.²³⁶

Für die Rodin-Sondernummer lieferten neben den Shirakaba-Literaten auch viele Autoren - Kunstwissenschaftler, Dichter, Architekten, Maler oder Bildhauer - ihre Beiträge, die vorwiegend Rodins Plastik im Original entweder noch nie oder auf einer Europareise nur flüchtig gesehen hatten. Als Informationsquelle diente in Japan um 1910 in erster Linie die deutschsprachige Literatur, gefolgt von der englischen, was mit der ausgezeichneten Deutschkenntnis des Hauptvertreters der Gruppe, Mushanokōji, zusammenhing. Dabei waren die beiden deutschen Monographiereihen „Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien“ und „Künstler-Monographien“ besonders verbreitet, da sie ein umfangreiches Repertoire an europäischen Maler- und Bildhauerpersönlichkeiten darboten, und zwar in kompaktem Umfang mit vielen Ab-

²³⁵ O.V.: Rodin bijutsu-kan no tame ni [Für das Rodin-Museum], in: Shirakaba 3-7 (1912), S. 97-100; 3-8 (1912), S. 79.

²³⁶ Zur Entstehung der großen Rodin-Sammlung in Japan, siehe oben S. 66f., Anm. 185, 186. Zur Rodin-Rezeption in Japan, siehe Kap. V., S. 155.

bildungen, verfaßt von angesehenen Autoren wie Muther, Rainer Maria Rilke und Karl Scheffler.²³⁷

Der bekannteste unter den deutschen Autoren war in Japan Meier-Graefe, der zu den wichtigsten internationalen Kunstvermittlern jener Zeit auch im Bereich der Skulptur gehörte. Unter seinen zahlreichen Publikationen wurde in Japan vor allem das 1904 erschienene dreibändige Werk „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ als erste einführende Darstellung über die neuere Plastik Europas von Medardo Rosso (1858-1928), Meunier, Hildebrand und Rodin bis Aristide Maillol (1861-1944) hoch geschätzt. Immer wieder übernahmen japanische Autoren Vokabular und Formulierungen Meier-Graefes, und sie übersetzten auch oft ganze Kapitel seines Werkes ins Japanische.²³⁸ Inspiriert durch den deutschen Kunstschriftsteller schrieb zum Beispiel Ōtsuka, der Professor für Ästhetik an der Kaiserlichen Universität Tokio, 1908 seine Aufsätze über den „Impressionismus in der Plastik“ und Rodin als „Michelangelo der Gegenwart“, beides Themen, die Meier-Graefe im ersten Band seiner „Entwicklungsgeschichte“ behandelt hatte.²³⁹

Von den anderen Wortführern der zeitgenössischen Kunst Europas hob sich Kinoshita durch sein bemerkenswertes Wissen - nicht nur über den Impressionismus und die ihm folgenden neueren Strömungen in der Malerei, sondern auch über die Plastik Rodins - und vor allem durch sein Vermögen, die Kunstwerke analytisch zu betrachten, deutlich ab.²⁴⁰ Als er 1912, nach intensiver Beschäftigung mit dem französischen Bildhauer durch Bücher, endlich die originalen Bildwerke in der

²³⁷ Siehe oben Anm. 222. In den beiden Reihen erschienen monographische Darstellungen unter anderem zu Rodin von Rainer Maria Rilke (1903) und Otto Grautoff (1908) und zu Meunier von Karl Scheffler (1903) und Walther Gensel (1905).

²³⁸ Japanische Übersetzung vom Kapitel zu Gauguin erschien 1910, zu Rodin 1914, zu Maillol 1916.

²³⁹ Yasuji Ōtsuka: Chōkoku ni okeru inshō-shugi [Der Impressionismus in der Plastik], in: Teikoku-bungaku 14-1 (1908), S. 1-6: Dabei handelt sich weniger um Rosso und Rodin, als um den russischen Bildhauer Paul Troubetzkoi. Ders.: Gendai no Michelangelo [Michelangelo der Gegenwart], in: Teikoku-bungaku 14-3 (1908), S. 1-16. Zu Ōtsuka siehe oben S. 71.

²⁴⁰ Zur schriftstellerischen Tätigkeit von Kinoshita, vgl. oben S. 80, Anm. 225.

Rodin-Ausstellung kennenlernte, schrieb der Dichter seine Empfindungen über den Kopf von Rose Beuret (Abb. 24) nieder:²⁴¹

„Beeindruckt war ich dabei von einer Spannung, die dieses Werk erfüllte; vergleichbar wäre sie mit dem Gefühl, das man vom kräftigen Recken der schweren, dehnbaren, ja etwa der rotglühenden flüssigen Eisen- oder Glasmasse kennt. [...] Was dieses Gefühl der gewalttätigen Kräfte nun erzeugte, war ein zarter Kopf einer Dame. Darin finde ich einen Widerspruch, da eine ‚*délicatesse*‘ aus einer ‚*violence*‘ hergestellt wird. In anderen Worten erscheint ihr Antlitz mit Lippen, Augen, Nase und Backen höchst kompliziert, zart und anmutig. Doch erweckt in mir der Kopf zugleich den Eindruck, als besäßen die Hände und Augen des Künstlers weder konventionelles *sentiment* noch sensible künstlerische Ausdrucksmittel, sondern er hätte ihn allein mit einer Art Gewalt brutal ausgeführt.“²⁴²

Zum Werkverständnis Kinoshitas trugen eindeutig die Rodin-Essays Georg Simmels bei, von denen auch Meier-Graefe einen ausführlich zitierte.²⁴³ Kinoshita übernahm nicht nur das besondere Vokabular wie

²⁴¹ Auguste Rodin, Rose Beuret, 1890-91, Bronze, Höhe 25,3 cm, Ohara Museum of Art, Okayama (Photo: Ausst. Kat. Rodin et le Japon, Shizuoka 2001, Kat. Nr. 161).

²⁴² Mokutarō Kinoshita: Rodins Plastik und andere, in: Yomiuri-Zeitung vom 3. März 1912, Nachdruck Kinoshita, Gesamtwerk, Bd. 8, S. 44-47, hier S. 46. Die kursiv geschriebenen Wörter werden im Text französisch (die beiden ersten) oder englisch (das letzte) ausgesprochen.

²⁴³ Georg Simmel: Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart, in: Der Zeitgeist, Beilage des Berliner Tagesblatts vom 29. September 1902. Nachdruck in: Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende. Georg Simmel, hrsg. v. Hannes Böhringer und Karlfried Gründer (Studien zur Literatur und Philosophie des 19. Jahrhunderts 27), Frankfurt am Main 1976, S. 231-238. Ders.: Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik, in: Nord und Süd 129 (1909), S. 189-196. Der wesentliche Teil dieses Essays wurde wiederabgedruckt in: Ders.: Rodin. Mit einer Vorbemerkung über Meunier, in: Ders., Philosophische Kultur, 2. Neubearb. Aufl., Leipzig 1919 (1911), S. 168-186. Zum „demontierten, zerpflückten Wiederabdruck“ des Essays Simmels von 1902 durch Meier-Graefe für sein Rodin-Kapitel der „Entwicklungsgeschichte“, vgl. Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth: Simmel und Rodin, in: Ders., Epochengrenzen und Kontinuität. Studien zur Kunstgeschichte, hrsg. v. Winfried Nerdinger u. Dietrich Schubert, München 1985, S. 289-305, S. 290f.

„Gefühl“, „Gewalt“ und „Konvention“, das von Simmel stammte; die Assoziation der Schmiede erinnert auch an Simmels Bild von „Glut und Impulsivität seines (Rodins) Fühlens“, die die einzelnen Menschenglieder „in Fluß bringen“.²⁴⁴ In den Werken Rodins fand Kinoshita nun eine Bestätigung des Hauptergebnisses der Untersuchung Simmels, der die Plastik des Bildhauers aufgrund ihrer psychologischen Elemente und reichen „Bewegtheitstendenz“ als mit Musik vergleichbar erklärte.²⁴⁵

Ohne direkte Berührung mit weiteren Werken Rodins gelangte Kinoshita jedoch kaum mehr zu seinen eigenen Erkenntnissen. Nachdem er 1913 seine Übersetzung vom Simmels Essay von 1911, der zu Lebzeiten des deutschen Philosophen erschienenen letzten Abhandlung zum Thema Rodin, veröffentlicht hatte, verlagerte sich das Interesse Kinoshitas von der Untersuchung europäischer Kunst zum Verfassen von Dramen und Romanen.²⁴⁶ Erst nach 1920, als er sich für drei Jahre anlässlich seiner bakteriologischen Forschungsarbeiten in Europa, vor allem in Frankreich, aufhielt, befaßte er sich erneut mit europäischer Kunst, die aber nicht mehr im Mittelpunkt seiner Beschäftigung mit dem Westen stand.²⁴⁷ Nach seiner Rückkehr nach Japan verfaßte er einen kurzen Essay über die zeitgenössische Bildhauerei Europas unter dem Titel „Nach dem Tod Rodins“, in dem er Bourdelle als Großmeister seit Donatello bewunderte und das Leben und Oeuvre des französischen Bildhauers nur knapp vorstellte.²⁴⁸

²⁴⁴ Simmel, Bewegungsmotiv, S. 193.

²⁴⁵ Mokutarō Kinoshita: Rodins Plastik und andere, in: Yomiuri-Zeitung vom 3. März 1912, Nachdruck Kinoshita, Gesamtwerk, Bd. 8, S. 46. Simmel, Bewegungsmotiv, S. 194f.

²⁴⁶ Simmels Essay von 1911, siehe Anm. 243.

²⁴⁷ Ihn beschäftigten vor allem die europäische Ethik, die auf dem Gedanken der Freiheit des Individuums beruhte, und die Frage der unterschiedlichen geistigen und ethischen Grundsätze zwischen Osten und Westen am Beispiel der japanischen und chinesischen Christen im 16. und 17. Jahrhundert.

²⁴⁸ Mokutarō Kinoshita: Rodin botsu-go [Nach dem Tod Rodins], in: Nagoya-Zeitung vom 7. Juli 1925, Nachdruck Kinoshita, Gesamtwerk, Bd. 12, S. 229f., S. 229.

2. Direkte Erfahrungen mit der europäischen Plastik

In der Zeit zwischen der Jahrhundertwende und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs zogen mehrere japanische Bildhauer nach Europa, zumeist nach Paris, aber auch nach Berlin und nach Brüssel. In der Regel hielten sie sich in Europa längere Zeit auf, um dort an privaten wie an öffentlichen Kunstschulen, aber auch als Privatschüler bei europäischen Meistern zu studieren. Die bildhauerische Qualifikation dieser Bildhauer war vor dem Auslandsstudium unterschiedlich. Einige hatten schon eine oder mehrere Ausbildungen in Japan hinter sich und bereits die Tätigkeit als eigenständige Künstler begonnen, während andere sich erst in Paris entschlossen, sich der Bildhauerei zu widmen. Sie stammten häufig aus einer traditionellen Künstlerfamilie, die bildhauerisch tätig war und für die Ausbildungswünsche der Söhne im Ausland in gewissem Maße Verständnis zeigte, oder auch aus einer Großgrundbesitzerfamilie, die ihren Söhnen – meistens nicht den erstgeborenen – finanzielle Unterstützung gewähren konnte.

Die Kosten für Reise, Unterrichtsgebühren und Aufenthalt wurden je nach dem - von Staat, Kunstvereinen, Mäzen und Familien oder auch Freunden - übernommen. Einigen reichten die Mittel vorerst nur für die Hinreise in die USA, wo sie - wie es um die Jahrhundertwende bei jungen japanischen Künstlern häufig vorkam - als Hausdiener bei wohlhabenden amerikanischen Familien arbeiteten und nebenbei auch Zeichenunterricht an Kunstschulen erhielten, um sich für das zukünftige Studium in Paris vorzubereiten.²⁴⁹ Die Aufenthaltsdauer in Europa reichte von zwei bis zu mehr als sieben Jahren.

Im folgenden werden die künstlerischen Ereignisse an den Studienorten der japanischen Bildhauer, d.h. in Paris, Berlin und Brüssel, im frühen 20. Jahrhundert ebenso skizziert wie der Verlauf ihres Europaufenthaltes. Dabei werden von den mehr als zehn Bildhauern, die in

²⁴⁹ Nishina, Ogiwara Rokuzan, S. 75f., 78, 80.

diesem Zeitraum nach Europa reisten, nur diejenigen ausgewählt, die einerseits exemplarische Grundzüge des damaligen Auslandstudiums zeigen und andererseits nach ihrer Heimkehr auf die Entwicklung der japanischen Bildhauerkunst nachhaltige Wirkung ausübten.

a. Paris um die Jahrhundertwende

Das Paris der „Belle Epoque“ hatte einzigartige Bedeutung als kulturelle Hauptstadt Europas. Die intellektuelle wie kulturelle Dynamik der Stadt setzte in der Mode, in Kunst und Literatur die Maßstäbe, denen man in der ganzen Welt nacheiferte. Die fünf Weltausstellungen, die in Paris zwischen 1855 und 1900 stattfanden, wurden zum Symbol der Prosperität, wobei die jüngste von 1900 innerhalb von sieben Monaten fünfzig Millionen Besucher anzog.²⁵⁰ Japan war dabei eines der über vierzig beteiligten Länder.

Für die japanische Ausstellungspraxis bedeutete die Pariser Weltausstellung „einen großen Wendepunkt“ seit der Weltausstellung in derselben Stadt von 1867, an der Japan erstmals offiziell teilgenommen hatte.²⁵¹ Das nachlassende Interesse der Europäer auf der letzten Weltausstellung in Paris 1889 für die zum Export bestimmten, nach europäischem Geschmack stilisierten kunstgewerblichen Produkte der Meiji-Zeit führte zu viel strengerer Auswahl dieser Exponate, die durch Originalität im Entwurf und durch höchste handwerkliche Perfektion das Publikum beeindrucken sollten. Ferner wurden Werke der bildenden

²⁵⁰ Zur Pariser Weltausstellung von 1900: Ausst. Kat. 1900. Art at the Crossroads, London 2000, hierzu S. 28.

²⁵¹ Bodo Baumunk: Japan auf den Weltausstellungen 1862-1933, in: Ausst. Kat. Japan und Europa, Berlin 1993, Bd. 2, S. 44-49, S. 44 und 48. Zu Ansichten des Ausstellungskommissars Hayashi und die heftige Verleumdungskampagne gegen ihn in Japan. Yasuko Kigi: Hayashi Tadamasa to sono jidai [Tadamasa Hayashi und seine Zeit]. Seiki-matsu no Paris to Japonism [Paris um die Jahrhundertwende und der Japonismus], Tokio 1987, S. 229-264.

Kunst und des Kunstgewerbes getrennt ausgestellt, wie es zwar in Japan seit der dritten nationalen Gewerbesmesse von 1890 üblich war, doch auf einer Ausstellung im Ausland erstmals eingeführt wurde. Die japanische Ausstellungskommission legte keinen Wert mehr darauf, wirtschaftliche Effekte zu erzielen, sondern darauf, die Tradition des kultureichen Landes vor dem europäischen Publikum demonstrativ zu präsentieren.

Im Mittelpunkt der japanischen Ausstellung stand die „alte“ Kunst. Buddhasstatuen und Malereien, Rüstungen, auch kleine Utensilien aus Lack und Papier sowie Elfenbeinarbeiten von hoher Qualität, überwiegend aus der Zeit vom 6. bis 18. Jahrhundert, wurden im japanischen Pavillon gezeigt, der die Goldene Halle vom Tempel Hōryū-ji in Nara - die älteste Holzarchitektur der Welt - nachbildete. Vor dem Pavillon wurde außerdem ein japanischer Garten mit einem Teich errichtet, und Japanerinnen im Kimono empfingen die Gäste im Café und im Bistro.²⁵²

Während sich diese in Europa erstmals veranstaltete Retrospektive der gesamten Kunstgeschichte Japans einer sehr positiven Aufnahme der Besucher erfreute, weckte die Abteilung für zeitgenössische Kunst beim Publikum nur geringes Interesse. Auf der Jahrzehntausstellung im Grand Palais, bei der 29 Länder ihre nach 1889 entstandenen Kunstwerke zeigten, stellte Japan 198 Malerei und 71 Skulpturen aus.²⁵³ Zahlenmäßig trat dabei die Ölmalerei, die man erst seit einigen Jahren wieder an der Kunstakademie studieren konnte, weit hinter der

²⁵² Es gibt auch ausführliche Berichte der japanischen Korrespondenten in Paris über den japanischen Pavillon und die Reaktion der Besucher, u.a. Fujisono: Nihon ko-bijutsu-kan kaikan-shiki [Zur Eröffnung des Pavillons für die alte japanische Kunst], in: Tokio-Asahi-Zeitung vom 18. Juni 1900, S. 3.

²⁵³ Zur Japan-Abteilung im Jahrzehntausstellung: Keiichirō Kume: Kunstwerke, Japan, in: 1900-nen Pari-bankoku-hakurankai [Pariser Weltausstellung von 1900]. Rinji hakurankai-jimukyoku hōkoku [Sonderbericht der Ausstellungskommission], hrsg. v. Ministerium für Landwirtschaft und Handel, 2 Bde., Tokio 1902, Bd. 2, S. 135-147. Siehe auch die Liste der beteiligten Länder mit der Zahl von ausgestellten Kunstwerken: Ausst. Kat. Art at the Crossroads, London 2000, S. 57.

Malerei der traditionellen Linie zurück, wobei diese Ölbilder der Japaner, die großenteils Collin-Schüler und –Enkelschüler waren, eine ausgesprochen negative Reaktion bei vielen europäischen Zuschauern auslösten, die sie spöttisch als „eine Trivialisierung“ bezeichneten.²⁵⁴ Bei den Bildwerken handelte es sich überwiegend um Holzskulpturen der Takamura-Schule, die zumeist die altchinesisch-literarischen Sujets in naturalistischen Formen wiedergaben. Die Bildhauerei westlicher Richtung war in Japan allerdings gerade erst vor einem halben Jahr als offizielles Studienfach wieder anerkannt worden, in dem noch kein Student einen Abschluß erworben hatte. Vertreten war somit nur Naganuma mit seinem „Alten Arbeiter“ (Abb. 18), der mit der Goldmedaille ausgezeichnet wurde.²⁵⁵

Als die beiden Bildhauer Taketarō Shinkai (1868-1927) und Shikai Kitamura (1871-1927), ausgestattet mit einem Reisestipendium einer privaten Bildhauergesellschaft, im Frühling 1900 gemeinsam nach Paris reisten, befand sich die ganze Weltkunststadt gerade in den letzten Vorbereitungen für die großen Ausstellungen.²⁵⁶ Die beiden hatten in Japan bereits eine Ausbildung als Holzbildhauer beziehungsweise als Elfenbeinschnitzer abgeschlossen. Danach hatten sie in Tokio am Unterricht der privaten Kunstschule unter Leitung des ehemaligen Privatschülers Ragusas, Sōjirō Ogura (1845-1913), teilgenommen, der ihnen die Modelliertechnik und Punktiermethode bei Übertragung der Tonmodelle in Marmor und Holz beibrachte. Der Parisaufenthalt sollte ihnen also zur Weiterbildung dienen, wobei Shinkai vorerst Europa kennen-

²⁵⁴ E. N. Pascent: Von der modernen Kunst auf der Pariser Weltausstellung, in: Kunst für Alle 16 (1900/01), S. 74-76; 89-92, zit. aus S. 92. Vgl. auch Ausst. Kat. Art at the Crossroads, London 2000, S. 67f.

²⁵⁵ Siehe Kap. III., S. 64.

²⁵⁶ Die Tokio chōkō kai [Tokioer Gesellschaft für Schnitzkunst] wurde 1886 – mit diesem Namen seit 1887 – als Vereinigung von Elfenbein- und Holzbildhauern gegründet und veranstaltete bis zu ihrer Auflösung 1916 eine Jahresausstellung. Sie galt schon um 1890 als größter Bildhauerverein mit ca. 300 Mitgliedern, zu denen seit einigen Jahren auch Kitamura und Shinkai als Holz- und Elfenbeinbildhauer gehörten.

lernen und sich dort allgemein Anregungen holen wollte, während Kitamura danach strebte, die Marmorbildhauerei zu beherrschen, auf die damals noch kein japanischer Bildhauer spezialisiert war.

Geboren als Sohn eines bekannten Bildhauers für religiöse Bauten in Nordjapan, erlernte Kitamura Holzbildhauerei bei seinem Vater.²⁵⁷ Entscheidend für seine weitere künstlerische Laufbahn war 1896 seine Begegnung mit dem reichen Bankier Zenjirō Yasuda, der das junge Talent aus seiner Heimat mäzenatisch unterstützte: Yasuda erwarb Bildwerke des Bildhauers, erteilte ihm Aufträge und stellte ihm in Tokio auch ein Atelier zur Verfügung. Kitamura verdiente seinen Lebensunterhalt in Tokio mit seinen Elfenbeinarbeiten und begann autodidaktisch mit dem Studium des Französischen und der Anatomie, um sich auf sein künftiges Pariser Studium vorzubereiten.

In Paris ging Kitamura beim Bildhauer Georges Bateau (1866-1931) in die Lehre, der mit seinen allegorisch-mythologischen Statuen in den Salonausstellungen seit den 1890er Jahren immer höhere Auszeichnungen errang. Die systematische Anatomielehre eignete sich Kitamura in Vorlesungen der Pariser Kunstakademie an, die er zweimal in der Woche als Gasthörer besuchte. Den Lebensunterhalt, den er selbst bestreiten mußte, verdiente er zeitweise durch bildhauerische Hilfsarbeiten im Atelier eines Pariser Bauplastikers, die sein Lehrer ihm vermittelte, und durch seine Elfenbeinarbeiten, die er dort gut verkaufen konnte.²⁵⁸ Bevor er im Januar 1902 Paris wegen einer schweren Lungenkrankheit verlassen mußte, studierte er sehr intensiv die alten und neuen Meisterwerke im Louvre und im ehemaligen Luxembourg-Museum. Begeistert besichtigte er auch die Brunnenanlagen und baro-

²⁵⁷ Zu Leben und Kunst von Shikai Kitamura: Masanobu Kitamura (Hrsg.): Shikai Yotaku [Verbliebener Tau von Shikai], Tokio 1929; Shūji Yashiro: Kitamura Shikai, in: Nigata-ken jinbutsu gunzō [Das Gruppenbild der Persönlichkeiten aus Nigata-Präfektur] 5, hrsg. v. Nobuo Ichikawa u.a., Nigata, 1989, S. 109-144.

²⁵⁸ Zu seinem Pariser Leben: M. Kitamura, Verbliebener Tau, S. 8-12.

cken Skulpturen im Schloßpark von Versailles.²⁵⁹ Neben der Beherrschung der Technik der Marmorbearbeitung richtete sich sein bildhauerisches Interesse in Paris hauptsächlich auf die damalige naturalistisch-neubarocke Akademiekunst, die sein junger Lehrer mit Erfolg vertrat.

Die große Rodin-Retrospektive, die anlässlich der Weltausstellung in einem eigenen Pavillon auf der Place de l'Alma am rechten Ufer der Seine dem Ausstellungsgelände herausfordernd nahe gelegen stattfand, zeigte 150 Werke, die bei zahlreichen jungen Künstlern verschiedener Nationalitäten einen nachhaltigen Eindruck hinterließen. Im Vergleich dazu wurde die Jahresausstellung im Grand Palais in der Presse nur als „vergrößerter Salon“ bezeichnet.²⁶⁰ Der bereits erwähnte Maler westlicher Richtung, Keiichirō Kume, war einer der Besucher aus Japan, die anlässlich der Weltausstellung nach Paris kamen.²⁶¹ In seinem 1902 publizierten umfangreichen Bericht über die Weltausstellung stellte Kume zustimmend die Bewunderung des Pariser Publikums für Rodin heraus, der wegen der bahnbrechenden Originalität seiner Kunst damals als „Michelangelo seiner Zeit“ gefeiert wurde.²⁶² Kume hatte in der Zeit von 1886 bis 1893 in und um Paris Malerei studiert und sich gleichzeitig auch anhand originaler Kunstwerke intensiv mit der gesamten europäischen Kunstgeschichte auseinandergesetzt.

Kume war also 1900 bereits in der Lage, Rodin eine besondere Bedeutung in der Entwicklungsgeschichte der europäischen Plastik beizumessen. Er gehörte aber im Japan seiner Zeit noch zu einer klei-

²⁵⁹ Shikai Kitamura: Wasure-enu funsui [Unvergeßliche Brunnen], Bijutsu-shimpō 14-9 (1915), S. 364-366.

²⁶⁰ Zit. nach Julius Meier-Graefe: Die Weltausstellung in Paris 1900, Paris / Leipzig 1900, S. 85. Zu der Rodin-Retrospektive von 1900: Ausst. Kat. Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma, Paris 2001.

²⁶¹ Zu Kume, vgl. auch S. 75.

²⁶² Keiichirō Kume: Futsukoku gendai no bijutsu [Französische Kunst der Gegenwart] 1-9, in: Bijutsu-Shimpō 1-4 bis 1-15 (1902), zur Skulptur 1-12, 13, 15, darunter zu Rodin: 1-13, S. 5. Er war allerdings der Sohn des berühmten Historikers, Kunitake Kume, der offizielle Berichte der Iwakura-Mission verfaßte, dazu oben Anm. 62.

nen Minderheit. Die meisten der um diese Zeit in Paris verweilenden japanischen Bildhauer waren erstmals in Europa, und zwar ohne sich vorher in Japan an originalen Bildwerken geschult zu haben. Die beiden Enkelschüler Ragusas hielten an dem akademischen Gestaltungsprinzip und an der Vorbildlichkeit der griechischen Antike fest. Jetzt in Paris, Massen von Skulpturen von der Antike bis zur Gegenwart ausgesetzt, erschien ihnen die Kunst Rodins als etwas, was sie nur verachten konnten. So erinnerte sich Shinkai an seine erste Begegnung mit den Werken Rodins in Paris:

„In der Tat verstand ich seine Kunst nicht. Alles, was ich damals verstehen konnte, war, daß seine Werke von denen anderer unterschiedlich wirkten. [...] Auch als ich seinen marmornen ‚Kuß‘ sah, war es genauso. Statt darin eine Meisterarbeit zu erkennen, habe ich es nur als ein monumentales Marmorwerk in einer eigenartigen Komposition empfunden. Mich irritierten außerdem die zurückgelassenen Meßpunkte auf der Marmoroberfläche sehr. [...] Bei seinen anderen Werken [...] fielen mir weiterhin nur die fremdartige Komposition und der unfertige Zustand der Oberflächen auf.“²⁶³

Was ihm an Rodins Skulptur als „nicht korrekt“ erschien, waren also die extreme Körperhaltung der Figuren und die unvollendet wirkende, skizzenhaft modellierte Oberflächenbehandlung. Kitamura erwähnte von der Kunst Rodins nichts, die er beim gemeinsamen Rundgang mit Shinkai kennenlernte.

Nach dem Bildhauer Uzan (Yasujirō) Shirai (1864-1928) war Rodin sogar „ein verrückter Bildhauer“, dessen Kunst „niemals als vorbildhaft“ gelte.²⁶⁴ Seit April 1904, gleich nach seiner Rückkehr von der

²⁶³ Taketarō Shinkai: Rodin sama [Sehr geehrter Herr Rodin], in: Shirakaba, Rodin-Sondernummer (1910), S. 83-87, S. 84f.

²⁶⁴ Nach der Erinnerung von Kōtarō Takamura an dem Modellierunterricht von Professor Shirai im Jahr 1904, zit. nach D. Nakamura, Skulptur und Plastik, S. 125. In seinem 1904 gehaltenen Vortrag behandelte Shirai die französische

gut zweijährigen Studienreise nach Europa, leitete Shirai - der akademisch ausgebildete Holzbildhauer und Autodidakt in der Modellierkunst - als Akademieprofessor die Abteilung für westliche Bildhauerei.²⁶⁵ In seinem Unterricht wurde die Skulptur, die sich naturtreu in einem subtilen Modellierstil zu erkennen gab, ausdrücklich gelobt. Als moderne Meister Frankreichs wurden Bildhauer wie Carpeaux, Dalou, Falguière und Fremiet sowie Bartholomé den Kunststudenten anhand der von ihm mitgebrachten Photoaufnahmen ihrer Werke vorgestellt.

Die avantgardistische Kunstströmung, deren ersten Ansätze allen europäischen Kunstzentren voran in Paris zu sehen waren, befand sich um die Jahrhundertwende noch in der Vorbereitungsphase. Rodins Versuche, sich von allen konventionellen Formvorschriften zu befreien, regten viele Künstler der folgenden Generation zur zunehmenden Konzentration auf ihre individuelle Handschrift an, die nicht mehr an die naturalistische Abbildung des Modells gebunden war. Entstanden waren in der Folge zwar bereits 1900 Werke wie der Apollo-Kopf von Antoine Bourdelle (1861-1929), der lange noch als Rodins Gehilfe arbeitete, die kleinen Badenden von Maillol, der sich offiziell noch nicht der Plastik zuwandte, und auch die erste Version der „Madeleine“ von Henri Matisse (1869-1954); diese Plastiken waren aber alle noch nicht in die Öffentlichkeit gelangt. Erst um und nach 1906 begann auf breiterer Basis eine Aufbruchbewegung der modernen Plastik in Paris.²⁶⁶

Kunstpolitik, die Japan zum Vorbild nehmen sollte: Uzan (Yasujirō) Shirai, *Chōkoku no hanashi* [Zur Skulptur], in: *Bijutsu-shimpō* 3-14 (1904), S. 4.

²⁶⁵ Zu Leben und Werk von Shirai: Neimei Ōya (Hrsg.): *Uzan sensei isaku-shū* [Nachlaß des Meisters Uzan], Osaka 1929. Shirai studierte Holzbildhauerei bei Kōun Takamura zusammen mit Seigai Ōmura. Später trug er zur Errichtung der Modellierabteilung an der Kunstakademie 1899 wesentlich bei.

²⁶⁶ Zur Entwicklung der Plastik um 1906, vgl. unten S. 107ff.

b. Berlin um die Jahrhundertwende

Nach seiner Besichtigung der großen Ausstellungen und Museen verließ Shinkai Paris bereits nach drei Monaten, um sich nach Berlin zu begeben, wo er sich von Juli 1900 bis November 1901 aufhielt. Sein frühes Aufbrechen aus Paris begründete Shinkai später mit den geringeren Lebenshaltungskosten in Berlin.²⁶⁷ Doch hing seine Übersiedlung in die Hauptstadt des Deutschen Reiches wohl auch mit seiner militärischen Laufbahn zusammen, zumal das japanische Militärwesen nach preußischem Vorbild organisiert war.

Als Sohn eines buddhistischen Bildhauers aus Nordjapan hatte Shinkai in seiner Kindheit bei seinem Vater die Holzschnitzerei erlernt, doch regte sich bald in ihm der Wunsch, in Tokio Offizier zu werden.²⁶⁸ Er besuchte dort die Offiziersschule und trat anschließend in die Gardékavallerie ein. Während des dreijährigen Dienstes als Gardist entstanden seine ersten Holzskulpturen. Es waren die Pferde, die sein schöpferisches Interesse weckten, wobei bis in seine späte Schaffensperiode die Szenen aus dem militärischen Alltagsleben auch als Motive immer wieder vorkamen. Shinkai beschloß nun, sich der Bildhauerei zu widmen, und ging bei dem Tierbildhauer Sadayuki Gotō (1849-1903) in die Lehre, als dessen Gehilfe er bei der Herstellung der Holzmodelle für Reiterstandbilder mitwirkte.²⁶⁹ Während des Japanisch-Chinesischen Kriegs hielt er sich in China auf, wo er die Bekanntschaft des Prinzen

²⁶⁷ Zit. nach Taketarō Shinkai: *Shikan kōho shiken ni shikujitte* [Nach der mißlungenen Prüfung für die Offizierskandidatur], *Chūō-Bijutsu* 65 (1921), S. 101-104, S. 103. Auch seine Bekanntschaft mit Ōgai Mori, der sich nach seinem vierjährigen Medizinstudium in Berlin neben seiner Tätigkeit als Militärarzt als Schriftsteller, Übersetzer und Kunstkritiker großen Ansehens erfreute, könnte das Interesse für die Stadt als Studienort geweckt haben. Taketarō Shinkai: *Bijutsuhyōronka to shite no Mori-san* [Herr Mori als Kunstkritiker], in: *Shin-Shōsetsu*, September-Sondernummer (1922), Nachdruck in *Takezō Shinkai, Leben*, S. 211f.; Shūji Tanaka: *Shinkai Taketarō-ron* [Zum Bildhauer Taketarō Shinkai], *Tsuruoka*, 2002, S. 136 und S. 207, Anm. 1.

²⁶⁸ Die ausführliche Darstellung des künstlerischen Lebens Shinkais: S. Tanaka, *Shinkai*, hierzu S. 74-133. Vgl. auch *Takezō Shinkai, Leben*.

²⁶⁹ Zu den ersten Denkmälern in Japan, siehe Anm. 141.

Kita-Shirakawa, des Kommandeurs des Gardekorps, machte, dessen Reiterstandbild er bald auszuführen hatte.

Veranlaßt durch diesen großen Auftrag, der ihm überraschend zufiel, begann Shinkai aufs neue mit dem Studium der Bildhauerei in westlichem Stil. In den ehemaligen Schülern von Fontanesi und Ragusa, die damals an privaten Kunstschulen in Tokio unterrichteten, fand er seine Lehrer für Zeichnung und Modellieren. Ein halbes Jahr vor seiner Abreise vollendete er – noch traditionell – das Holzmodell für das Reiterstandbild. Nach seiner Rückkehr 1902 wurde seine Reitergruppe, die er dann selbst nicht mehr schätzte, in Bronze gegossen. Um 1902 dienten Tonentwürfe statt der bisherigen Holzmodelle als Ausgangsform beim Bronzeguß.²⁷⁰

In Berlin traf Shinkai viele japanische Offiziere, die ihn als Künstler mit militärischem Hintergrund freundlich aufnahmen. Durch Vermittlung eines an der japanischen Gesandtschaft Dienst tuenden Offiziers nahm Shinkai bald Kontakt mit dem Berliner Bildhauer Ernst Herter (1846-1917) auf.²⁷¹ Ganz in der klassizistischen Tradition Deutschlands aufgewachsen aber durchaus auch von der neubarocken Stilisierung jener Zeit beeinflusst, stand Herter damals auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Ruhmes, den er durch zahlreiche Staatsaufträge und durch seinen beruflichen Aufstieg im Bereich der offiziellen Künstlerausbildung erreicht hatte.²⁷² In Berlin-Charlottenburg ließ er sich 1900 ein neues Haus bauen, und zwar mit

²⁷⁰ Vgl. die flüchtig werdende Grenzlinie zwischen der japanischen Holzbildhauerei und der westlichen Modellierkunst um die Jahrhundertwende, siehe Kap. III., S. 59f.

²⁷¹ Zum Shinkais Berliner Lebensabschnitt S. Tanaka, Shinkai, S. 174-190; Yasuhiko Isozaki: Berlin no Shinkai Taketarō [Taketarō Shinkai in Berlin], in: Abendblatt der Yamagata-Zeitung vom 18. und 19. Nov. 1996.

²⁷² Herter war seit 1885 Lehrer an der Akademie der Künste in Berlin und wirkte seit 1896 auch als Mitglied der Aufnahme- und Anordnungskommission der Großen Berliner Kunstausstellung. Brigitte Hüfler: Ernst Herter 1846-1917. Werk und Portrait eines Berliner Bildhauers (Phil. Diss. Berlin 1978), Berlin 1978. Zu seinem Lebensabschnitt um 1890-1900, ebd., S. 64-118. Bloch / Grzimek, Berliner Bildhauerschule, S. 256-258.

einem gesonderten Ateliergebäude, das für die Bearbeitung großer Modelle ideal konzipiert war.²⁷³ Seit Anfang 1901 besuchte Shinkai dieses Atelier regelmäßig, um dort Privatunterricht zu erhalten.

Herter war zu dieser Zeit gerade mit der Ausführung seines Reiterstandbildes Kaiser Wilhelms I. für die Lange Brücke in Potsdam beschäftigt, das im April 1901 feierlich eingeweiht wurde.²⁷⁴ An den Modellen dieser monumentalen Brückenanlage konnte Shinkai vor allem den Aufbau und den Herstellungsprozeß der größeren Bildwerke studieren.²⁷⁵ Im Atelier Herters lernte er auch die damals übliche Arbeitsteilung kennen, bei der der Meister nur für die erste plastische Idee zuständig war, während er Ausführung, Umsetzung in andere Materialien, Vergrößerung und Verkleinerung und häufig auch die Vermarktung in andere Hände legte.²⁷⁶ Als Lehrer zahlreicher junger Bildhauer an der Berliner Akademie korrigierte Herter auch die Arbeiten Shinkais sehr streng.²⁷⁷ Lehrreich war für ihn ebenso die Ausstellung für Abgußtechnik im Museum der Preußischen Bergakademie wie das Tierstudium im Zoologischen Garten, für den er als Schüler Herters eine Dauerkarte erhielt.²⁷⁸ Privat wurde der Japaner auch von Herter zu dessen 55. Geburtstag und zu anderen Feierlichkeiten eingeladen.²⁷⁹

²⁷³ Hüfler, Ernst Herter, S. 107-111. Vgl. Zur Villa Herter mit dem vom Bildhauer eigenhändig ausgeführten Friesband: Bloch / Grzimek, Berliner Bildhauerschule, Abb. Nr. 296, 297.

²⁷⁴ Hüfler, Ernst Herter, S. 112-116. Das Denkmal Herters wurde 1942 eingeschmolzen. Zur „Flut“ von Kaiser-Wilhelm-Denkmalern, die neben Begas und Herter zahlreiche Bildhauer im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhundert schufen: Bloch / Grzimek, Berliner Bildhauerschule, Sp. 207f.

²⁷⁵ Taketarō Shinkai, Prüfung, S. 104.

²⁷⁶ Taketarō Shinkai: Berlin no kinshin [Neuigkeiten aus Berlin], Briefe an Mukian (Seigai Ōmura) veröffentlicht in: Tokio-Nichi-Nichi-Zeitung vom 9. Juli, S. 6, vom 11. Juli, S. 5 und vom 13. Juli 1901, S. 5, hier vom 9. Juli 1901, S. 6.

²⁷⁷ Taketarō Shinkai, Neuigkeiten, vom 13. Juli 1901, S. 5. Zu den Schülern Herters gehörte eine Reihe von den Bildhauern, die bald dem Historismus und der Machtkunst ihres Lehrers entschieden absagten; sie waren unter anderem August Gaul (1869-1921), Fritz Klimsch (1870-1960) und August Kraus (1868-1934).

²⁷⁸ Taketarō Shinkai: Brief von Herrn Taketarō Shinkai, veröffentlicht in: Bijutsu-jihō 3 (1901), S. 3f. Ders., Neuigkeiten, vom 11. Juli 1901, S. 5.

²⁷⁹ Aus Japan bestellte Shinkai einige kleine Hefte mit graphischen Werken, meist von zeitgenössischen Malern in traditionellem Stil, um sie seinem Lehrer zu über-

Aufmerksam besichtigte Shinkai Museen, öffentliche Denkmäler und Ausstellungen in Berlin. Die Berliner Bildhauerkunst um die Jahrhundertwende befand sich in einer Übergangsphase, die bereits im späten 19. Jahrhundert eingesetzt hatte: Die beiden gegensätzlichen Stilrichtungen der malerisch aufgefaßten, sinnenfreudigen Formgebung des neubarocken Naturalismus, die Reinhold Begas (1831-1911) als Hofbildhauer Kaiser Wilhelms II. zur repräsentativen Staatskunst erhoben hatte, und der formstrengen Reformbewegung des Neuklassizismus, deren Protagonist Adolf von Hildebrand war, existierten nebeneinander.²⁸⁰ Hildebrand übte damals in Berlin bedeutenden Einfluß auf die jüngere Generation der Begas-Schüler aus, sowohl durch seine Werke, die zusammen mit denen seiner Münchener Schüler und Mitarbeiter in den Ausstellungen der 1898 gegründeten Berliner Secession gezeigt wurden, als auch und noch mehr durch seine erstmals 1893 in Straßburg erschienene Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“.²⁸¹

Hinzu kamen in Berlin um die Jahrhundertwende immer mehr neue Impulse aus dem Ausland. Die Vermittlerrolle in Berlin übernahm die Secession.²⁸² Der führende Vertreter der Secession war Max Liebermann, der als einer der ersten Deutschen die Bedeutung Rodins erkannt hatte. Die Ausstellungen der Berliner Secession, die nach München und Wien die dritte fortschrittliche Künstlergruppe dieses Namens

reichen, der von Shinkai kein Unterrichtshonorar nahm. Genauere Titel der Hefte, vgl. Takezō Shinkai, *Leben*, S. 49.

²⁸⁰ Peter Bloch: *Die Berliner Bildhauerschule des 19. Jahrhunderts. Ein Überblick*, in: *Ausst. Kat. Ethos und Pathos*, Berlin 1990, Band für Beiträge, S. 37-48, S. 41-48.

²⁸¹ Zum Einfluß Hildebrands auf die Schüler Begas wie Louis Tuailon (1862-1919) und August Gaul: Bloch / Grzimek, *Berliner Bildhauerschule*, Sp. 313-325.

²⁸² Zur Stellung der Berliner Secession als Vermittler ausländischer Arbeiten: Peter Paret: *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland* (amerik. Originalausgabe: *The Berlin Secession. Modernism and its Enemies in Imperial Germany*, Cambridge, Mass. 1980), übers. v. D. Jacob, Frankfurt am Main / Berlin / Wien 1983, S. 137f.; Vgl. auch Ernst-Gerhard Güse: *Auguste Rodin und Deutschland*, in: *Ausst. Kat. Auguste Rodin*, Münster 1984/85, S. 13-39, S. 13f.

war und ein Gegengewicht zum offiziellen Salon der Stadt - der Großen Berliner Kunstausstellung - bildete, umfaßten also nicht nur deutsche Arbeiten neuklassizistischer Prägung, sondern auch moderne ausländische Arbeiten: Shinkai konnte auf der Secessionsausstellung von 1900 neben zehn Werken von Meunier auch zwei von Georg Minne (1866-1941) und eines von Rodin sehen, während er im Jahr darauf, neben sieben Werken von Rodin, eines von Bartholomé, zwei von Meunier und vier Medaillen von Alexandre Charpentier (1856-1909) betrachtete.²⁸³ 1901 gehörten Meunier und Hildebrand zu den Ehrenmitgliedern der Secession, Rodin, Minne und Klinger zu den korrespondierenden Mitgliedern.²⁸⁴

In den Jahren von 1897 bis etwa 1901 rief Meunier bei den Protagonisten der Moderne im deutschsprachigen Raum helle Begeisterung hervor.²⁸⁵ Die von Meunier dargestellten Industriearbeiter, die teils zu idealisierender Heroisierung, teils zu engagierter Sozialkritik tendierten, fanden vor allem in der deutschen Plastik zahlreiche Nachfolger, wobei Shinkai dieser Modeerscheinung skeptisch gegenüberstand. Doch ließ das allgemeine Interesse für den Belgier in den Jahren nach dem glänzenden Auftreten Rodins 1902 in Prag allmählich nach, um sich bis etwa 1905, also bis zum Tod des Künstlers, zugunsten der wachsenden Vorliebe für Minne und Maillol noch weiter abzuschwächen.²⁸⁶

Als Hauptgenie der Moderne galt, auch in Deutschland, unbestritten Rodin. Schon seit den 1880er Jahren hatte der französische Bildhauer mit der Präsentation seiner Werke im deutschsprachigen Raum

²⁸³ Katalog der zweiten Kunstausstellung der Berliner Secession, Berlin 1900, S. 47; Katalog der dritten Kunstausstellung der Berliner Secession, Berlin 1901a, S. 49-51.

²⁸⁴ Katalog der dritten Kunstausstellung der Berliner Secession, Berlin 1901a, S. 55-66.

²⁸⁵ Ausst. Kat. Constantin Meunier. Hamburg 1998, S. 26-41.

²⁸⁶ Rodin reiste 1902 anlässlich der dort stattfindenden zweiten großen Einzelausstellung nach der Pariser nach Prag und besuchte auch Dresden und Wien, wobei er überall von den Anhängern seiner Werke mit Begeisterung aufgenommen wurde.

begonnen, allerdings zunächst noch ohne großes Echo. Nach 1900 konnte sich jedoch kaum ein deutscher Bildhauer dem übermächtigen Einfluß Rodins entziehen.²⁸⁷ Deutsche Bildhauer sowohl wilhelminisch-neubarocker als auch oppositioneller Richtung befaßten sich intensiv mit der Kunst des französischen Meisters. So wiesen beispielsweise die Werke von Gustav Eberlein (1847-1926), dem Vertreter der Staatskunst neben Begas, um jene Zeit deutlich formale Ähnlichkeiten mit Rodins Figuren auf.²⁸⁸ Auch Fritz Klimsch (1870-1960), der als einziger Bildhauer zu den Mitgründern der Secession gehörte, stellte 1901 seine Figurengruppe „Kuß“ aus, die das Vorbild Rodins direkt zitierte.²⁸⁹

In den Briefen an seinen Freund in Japan schilderte Shinkai 1901 die damalige Situation der Berliner Bildhauerei. Er war davon überzeugt, daß die secessionistischen Bildhauer die der „alten Schule“ bald überwinden würden, wobei sein Lehrer Herter zu der letzteren „völlig überholten“ Gruppe gehöre.²⁹⁰ Shinkai kritisierte das modische Nachahmen Rodins und Meuniers bei deutschen Bildhauern. Man solle sich allein an eigenen Ideen und Formschriften orientieren. Nach gut einem Jahr seit der Ankunft in Europa fühlte sich Shinkai jedoch endlich dafür „genug vorbereitet“, die Kunst Rodins zu verstehen und „das Wertvolle“ daran herauszufinden, und zwar gerade an den Stellen, wo sie ihm in Paris als fremd und eigenartig erschienen war.²⁹¹

²⁸⁷ Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth: Rodin und Deutschland, in: Ders., Rodin-Studien. Persönlichkeit – Werke – Wirkung – Bibliographie (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 31), München 1983, S. 347-365, hierzu S. 347.

²⁸⁸ Vgl. Gustav Eberlein „Kauernde“ um 1900 Ausst. Kat. Ethos und Pathos, Berlin 1990, Kat. Nr. 67. Zum Einfluß Rodins auf Eberlein Susanne Kähler: Deutsche Bildhauer in Paris. Die Rezeption französischer Skulptur zwischen 1871 und 1914 unter besonderer Berücksichtigung der Berliner Künstlerschaft (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte, 278), Frankfurt am Main / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien 1996, S. 211-214.

²⁸⁹ Katalog der dritten Kunstausstellung der Berliner Secession, Berlin 1901a, Nr. 328.

²⁹⁰ Shinkai zit. Neuigkeiten, vom 13. Juli 1901, S. 5. Herter war in der Großen Berliner Kunstausstellung von 1901 mit den Figuren und Reliefs aus seinem Kaiserdenkmal vertreten. Siehe Ausst. Kat. Grosse Berliner Kunstausstellung, Berlin 1901b, Nr. 1836-1838.

²⁹¹ Taketarō Shinkai, Rodin, S. 85.

Bald nach seiner Heimkehr nach Japan 1902 veröffentlichte Shinkai für mehrere Zeitschriften Fortsetzungsartikel über seine persönlichen Eindrücke der europäischen Bildhauerkunst und über die neuesten bildhauerischen Techniken, Werkzeugen und Gestaltungsmittel.²⁹² Dabei widmete er keinem bestimmten europäischen Bildhauer eine Einzelwürdigung. Vielmehr beschäftigte sich Shinkai mit der Frage der Eigenheit der japanischen Bildhauerkunst, die er, angeregt durch den direkten Kontakt mit dem Westen, in einer universalen Sprache darzulegen versuchte. Er äußerte außerdem seinen Wunsch, größere Werke in Japan auszuführen.

c. Brüssel um die Jahrhundertwende

Um die Zeit als Shinkai aus Berlin über London wieder nach Tokio zurückkehrte, kam ein anderer Bildhauer, Kōzaburō Takeishi (1877-1963), in Brüssel an, wo er sich in den nächsten sieben Jahren aufhielt. Der Sohn eines Großgrundbesitzers aus Nigata, Nordjapan, hatte an der Kunstakademie in Tokio zunächst das Studium zum Holzbildhauer begonnen und nebenbei - wie Kitamura und Shinkai - durch den Ragusa-Schüler Ogura privaten Modellierunterricht erhalten.²⁹³ Sobald die Modellierabteilung 1899 offiziell an der Kunstakademie eingerichtet war, wechselte er das Fach, um bei Naganuma zu studieren und 1901 als erster Modelleur die Kunstakademie Tokio zu absolvieren. Für seine

²⁹² Taketarō Shinkai: Chōso-shinwa [Neuigkeiten zur Plastik], in: Bijutsu-shimpō 1-2 (1902), S. 1; 1-3 (1902), S. 1; Ders.: Sozō yō no dōgu [Werkzeuge eines Plastikers], in: Bijutsu-shimpō 1-18, 1-19, 1-21, 1-23 (1902), jeweils S. 2, 7, 5, 1; Ders.: Genkon no chōkoku ni tsuite [Zur Bildhauerkunst heute], in: Bijutsu-shimpō 1-20 (1903), S. 3. Vgl. auch Ders., Neuigkeiten, vom 13. Juli 1901, S. 5.

²⁹³ Yoshirō Sasaki: Chōsoka. Takeishi Kōzaburō Nōto [Notizen eines Modelleurs, Kōzaburō Takeishi], Nigata, 1985, S. 6-26; Kōzaburō Takeishi: 3-do Ōgai-zō wo chōkoku shite [Meine drei Ōgai-Porträts], in: Bungaku-sampo 15 (1962), S. 86-94.

Weiterbildung in Europa setzte sich sein Lehrer ein, mit dem er auch von Brüssel aus korrespondierte.²⁹⁴

Bei der Wahl seines Studienortes in Europa spielte die enge Beziehung der Familie Takeishis zu einem japanischen Diplomaten eine wesentliche Rolle, der einige Jahre in den Niederlanden und in Belgien tätig war.²⁹⁵ Durch Vermittlung dieses Diplomaten wurde Takeishi dem Professor der Brüsseler Kunstakademie Julien Dillens (1849-1904) vorgestellt, als dessen Privatschüler er Aufnahme fand. Bald begann Takeishi das Studium an der Kunstakademie, und zwar mit dem dritten Jahr des vierjährigen Grundstudiums, wobei Dillens weiterhin als Lehrer sein Akademiestudium begleitete. Nach dem Tod Dillens' ging er ins Atelier von Jef Lambeaux (1852-1908) und des Akademiedirektors Charles van der Stappen (1843-1910). Zusätzlich besuchte der japanische Bildhauer Abendkurse und im Sommer Intensivkurse. Bald errang er in den Wettbewerben der Akademiestudenten hohe Preise. Als fortgeschrittener Kunststudent reichte er seine Arbeiten mit Erfolg für den offiziellen Salon ein.²⁹⁶ 1906 beendete Takeishi sein Studium mit einer großen Auszeichnung, wobei er nicht nur Goldmedaille und Prämie, sondern auch für ein Jahr eine bezahlte Stelle mit einem eigenen Atelier erhielt.

Der akademisch-offizielle Bildhauerstil Belgiens stand im späten 19. Jahrhundert einerseits unter dem Einfluß der konventionellen Akademietradition, andererseits war er auch stark durch das flämische Volkstum geprägt. Während die Hauptmeister der klassischen Bildhau-

²⁹⁴ Bei Naganuma studierte Takeishi nur kurze Zeit, da Naganuma bereits sechs Monaten nach dem Beginn des Modellierunterrichtes die Akademie verließ. Als Nachfolger unterrichtete Uzan (Yasujirō) Shirai, der sich fast gleichzeitig mit der Abreise Takeishis an seine Europa-Reise begab. Zu Shirai siehe auch oben S. 93f. Zu den Briefen Takeishis an Naganuma, siehe S. 106f., auch Anm. 310.

²⁹⁵ Takeishi hielt sich in Brüssel auch zeitweise im Elternhaus der belgischen Ehefrau des Diplomaten auf.

²⁹⁶ Kōzaburō Takeishi, Studie, vor 1908, in: *Bijutsu-shimpō* 6-19 (1908), Abb. S. 4. Das heute nur als Abbildung überlieferte Tonmodell vermittelt wegen der hervorschwappenden Muskelbildung im Dreiviertelprofil von hinten den eindeutigen Einfluß der Aktdarstellung Meuniers.

erei Belgiens wie Van der Stappen, Paul de Vigne (1843-1901) oder Dilens den ästhetischen Prinzipien und dem Formenkanon des römischen Klassizismus und des französischen Neubarock verpflichtet waren, griff der Antwerpener Lambeaux auf die große Zeit der flämischen Kunst des 17. Jahrhunderts zurück.²⁹⁷ Inspiriert durch Rubens und Jordaens aber auch durch den italienischen Manierismus Giovannis de Bologna machte Lambeaux die Darstellungen der stark bewegten, muskulösen menschlichen Körper zu seinem Hauptgebiet, die zu der meist statischen Skulptur der klassischen Richtung einen starken Gegensatz bildete.

Viele junge Bildhauer, die bei diesen Meistern - als Gehilfen in der Werkstatt oder als Schüler an der Akademie - in die Lehre gegangen waren und um die Jahrhundertwende selbstständig zu arbeiten begannen, übernahmen deren Gestaltungsprinzipien, wobei sie sich zugleich auch stark von den neuesten Tendenzen der spontanen Modellierformen Rodins, der sozialkritischen Thematik Meuniers und der symbolistischen Bewegung in Kunst und Literatur beeinflussen ließ.²⁹⁸ Entscheidend für die moderne Entwicklung der belgischen Bildhauerei war die Gründung der avantgardistischen Künstlervereinigung *Le Groupe des XX* im Jahr 1884. Aus der sich zunehmend verschärfenden Spannung zwischen akademischer und nichtakademischer Kunst folgte konsequenterweise auch in Brüssel die Suche nach Möglichkeiten zur öffentlichen Präsentation von Kunstrichtungen, die im Rahmen des konventionell-akademischen Ausbildungs- und Ausstellungssystems keine allgemeine Anerkennung erreichen konnten. Angeregt durch die Gründung des Pariser *Salon de la Société des Artistes Indépendants* von 1884 wurde in Brüssel noch in demselben Jahr die Künstlergruppe der XX

²⁹⁷ Überblick für den Erneuerungsprozeß der belgischen Plastik Bruno Fornari: *Académisme et mutations au tournant du siècle*, in: *Ausst. Kat. La Sculpture belge au XIX^e siècle*, Brüssel 1990, Bd. 1, S. 119-146.

²⁹⁸ Micheline Hanotelle: *Paris-Bruxelles. Autour de Rodin et Meunier*, Paris 1997, S. 46-83. Janson, *Sculpture*, S. 228-235.

ins Leben gerufen: Auf ihrer Jahresausstellung, die Meier-Graefe als „qualitativ wohl das beste Ausstellungswesen“ um die Jahrhundertwende bezeichnete, konnte jeder Künstler im In- und Ausland seine Werke mit geringeren Schwierigkeiten als in Paris ausstellen.²⁹⁹

Eine herausragende Stellung im Salon der XX und in ihrer Nachfolgeinstitution seit 1894, *La Libre Esthétique*, nahm Rodin ein, der auch zum Nachbarland Belgien bereits seit den 1870er Jahren enge Beziehungen hatte. Als Bildhauer für dekorative Bauplastik lebte Rodin jahrelang in Belgien, und die Präsentation seiner Frühwerke in den offiziellen „dreijährigen“ Salonausstellungen in Gent, Antwerpen und Brüssel ging seinem Debüt im Pariser Salon voraus.³⁰⁰ Das heute erhaltene, erste lebensgroße Werk Rodins „Ehernes Zeitalter“ entstand während seines Brüsseler Lebensabschnitts und wurde 1877 in Brüssel erstmals öffentlich ausgestellt.³⁰¹ Rodin unterstützte die Bewegung der unabhängigen Künstler Belgiens, indem er sich selbst regelmäßig als Mitglied an ihren Ausstellungen beteiligte. Die avantgardistische Bedeutung des Salons der XX läßt sich auch daran erkennen, daß Gauguins Bildwerke dort erstmals in Europa im größeren Umfang öffentlich gezeigt wurden. Die Skulpturen des Malers in Ton, Steingut und Holz aus seiner vortahitischen Schaffensphase wurden 1891 in Brüssel präsentiert, und zwar 15 Jahre vor der „legendären“ Gauguin-Ausstellung in Paris, bei der Gauguins Bildwerke eigentlich erstmals von einem breiten Publikum wahrgenommen wurden.³⁰²

Von starken Wechselbeziehungen und Überschneidungen zwi-

²⁹⁹ Zit. nach Meier-Graefe, *Der moderne Impressionisten*, S. 25.

³⁰⁰ Der 1864 von der Pariser Jury zurückgewiesene „Mann mit gebrochener Nase“ wurde nach der „Umgestaltung“ 1872 zunächst in Brüssel, dann 1875 in Paris als erstes Werk Rodins öffentlich ausgestellt. Zu der ursprünglichen Fragmentform von 1864. Ursula Merkel: *Das plastische Porträt im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Bildhauerei in Frankreich und Deutschland (Acta humaniora)*, Berlin 1995, S. 117.

³⁰¹ Gezeigt wurde das erste „skandalöse“ Werk Rodins auf der Jahresausstellung des „Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles“ im Januar 1877 und einige Monate später im Pariser Salon. Hanotelle, *Paris-Bruxelles*, S. 30-59.

³⁰² Hanotelle, *Paris-Bruxelles*, S. 53, S. 60-83.

schen dem Symbolismus in Literatur und bildender Kunst Belgiens zeugten die zeichnerischen und plastischen Werke George Minnes, der seinen künstlerischen Ruhm der Gruppe der XX verdankte.³⁰³ Nachdem seine beim offiziellen Salon in Gent von 1889 gezeigten Figuren als „sonderbarste Bildwerke“ vorgeworfen worden waren, machte Minne auf Vermittlung des Dichterkreises um Maurice Maeterlinck, dem wichtigsten Förderer Minnes in seiner Frühphase, die Bekanntschaft der Gruppe der XX, die den Genter Bildhauer freundlich aufnahm und seine Werke seit 1890 ausstellte.³⁰⁴ Anlässlich der Eröffnungsausstellung des Kunsthauses von Samuel Bing, „L'Art Nouveau“, debütierte Minne 1895 in Paris, um auch in deutschen Kunstkritikern, Sammlern und nicht zuletzt in deutschen Künstlern große Bewunderer zu finden.³⁰⁵ Der Medailleur im Stil des Art Nouveau Charpentier stellte auch häufig in Brüssel aus, und noch vor der Jahrhundertwende waren dort bereits die Frühwerke von Bourdelle und Maillol zu sehen.

Diese modernen Kunstströmungen, die in den letzten Jahrzehnten vor der Jahrhundertwende in Belgien immer mehr zutage traten, blieben auch bei der offiziellen Bildhauerei nicht ohne Wirkung, was auch mit der „liberalen“ Haltung des Akademiedirektors Van der Stappen zusammenhing. Als Hauptvertreter der akademischen Plastik und zugleich als Mitglied der Gruppe der XX nahm er nicht nur an offiziellen Salons, sondern auch an mehreren privaten, avantgardistischen Ausstellungen teil.³⁰⁶ In seinen auftragsfreien Werken fanden sich Anklänge an Gauguin, Minne und auch an die Greisenmotive Rodins. Van der Stappen stellte auch dem jungen Minne, dem noch unbekanntem nichtakademischen Bildhauer aus Gent, für ein Jahr ein freies Atelier

³⁰³ Ausst. Kat. Wilhelm Lehmbruck – George Minne – Joseph Beuys, Gent 1991, S. 129-133; Ausst. Kat. Constantin Meunier – Georg Minne, Brüssel 1969 (Text ohne Seitenzahl).

³⁰⁴ Ausst. Kat. Wilhelm Lehmbruck – George Minne – Joseph Beuys, Gent 1991, S. 130.

³⁰⁵ Harald Olbrich: Geschichte der deutschen Kunst 1890-1918, Leipzig 1988, S. 250.

³⁰⁶ Zu der Kunst Van der Stappens Ausst. Kat. La Sculpture belge au XIX^e siècle, 2 Bde., Brüssel 1990, Bd. 2, S. 574-582.

akademischen Bildhauer aus Gent, für ein Jahr ein freies Atelier in der Brüsseler Akademie zur Verfügung. Nicht zuletzt verdankte Takeishi die Goldmedaille für seine Abschlußarbeit dem Akademiedirektor, der sich für den Japaner eingesetzt hatte, während die anderen Auswahlkomiteemitglieder zögerten, den höchsten Preis einem Ausländer zu verleihen.³⁰⁷

Als populärste Bildhauer Belgiens um 1905 galten Egide Rombaux (1865-1942) und Victor Rousseau (1865-1954), die bei Van der Stappen studiert hatten. In seinem Hauptwerk „Satans Töchter“ (Abb. 25) kombinierte Rombaux die flämisch-barocke Lebensfülle im Stil Lambeauxs mit der spontanen Handschrift Rodins.³⁰⁸ Rousseau hingegen wandte sich bereits in seiner frühen Entwicklungsphase vom Vorbild Rodins ab, um bald, wie bei seinen Aktfiguren die „Schwester der Illusion“ (Abb. 26) deutlich zeigt, die symbolistische Thematik durch verlängerte Menschenkörper und ekstatische Gesichter zum künstlerischen Ausdruck zu bringen.³⁰⁹

Bereits seit 1904 wurden die Briefe Takeishis aus Brüssel an seinen Lehrer Naganuma unter dem Titel „Briefe aus Belgien“ in Japan veröffentlicht.³¹⁰ Den Briefen waren auch mehrere Photoaufnahmen von seinen Arbeiten in seinem Privatatelier und vom Klassenraum mit anderen Akademieschülern beigelegt, die den Lesern in Japan ein lebhaftes Bild eines Auslandstudiums vermittelten. Anders als Shinkai, der sich nicht für eine Vermittlerrolle deutscher Bildhauerei in Japan interes-

³⁰⁷ Kōzaburō Takeishi: Professor Van der Stappen und Herr Rousseau, in: *Bijutsu-shimpō* 10-4 (1911), S. 19-22, S. 19.

³⁰⁸ Egid Rombaux, *Satans Töchter*, 1900, Marmor, Höhe 205 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel (Photo: *Ausst. Kat. La Sculpture belge au XIX^e siècle*, 2 Bde., Brüssel 1990, Bd. 1, Abb. S. 125; Maurice Rheims: *La Sculpture au XIX^e siècle*, Paris 1972, S. 142, Nr. 29).

³⁰⁹ Victor Rousseau, *Schwester der Illusion*, 1901, Marmor, Höhe 188 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel (Photo: *Ausst. Kat. La Sculpture belge au XIX^e siècle*, 2 Bde., Brüssel 1990, Bd. 1, Abb. S. 124; Rheims, *Sculpture*, S. 391, Nr. 6).

³¹⁰ Kōzaburō Takeishi: *Belgi dayori* [Briefe aus Belgien], in: *Bijutsu-shimpō* 3-14 (1904), S. 5; 5-1 (1906), S. 2; 5-3 (1906), S. 3; 5-20 (1907), S. 4; 5-21 (1907), S. 4; 6-19 (1908), S. 4f.; 6-20 (1908), S. 4.

sierte, bemühte sich Takeishi um allgemeine Anerkennung der zeitgenössischen Bildhauerkunst Belgiens, die auch bei machen japanischen Bildhauern nicht ohne Wirkung blieb.³¹¹ Er behandelte weniger international angesehene Meister wie Meunier, den er auch persönlich kannte, als jüngere Künstler wie Rombaux und Rousseau, wobei er den letzteren ausdrücklich wegen der soliden Meißeltechnik und der verinnerlichten Sensitivität der Figuren bewunderte, die er vor der Dynamik der Werke Rombaux' bevorzugte. Für eine Kunstausstellung von 1911 in Tokio stellte er auch zwei Kleinwerke im Original aus seinem Besitz – eine Frauenmaske Dillens' und ein Porträtmedaillon von Charles Samuel (1862-1938) – zur Verfügung.³¹²

d. Paris um 1906

Die Zeit der generellen Bewunderung der Plastiken Rodins in Japan fiel mit der Rückkehr von Morie Ogiwara (1879-1910) aus Paris im März 1908 zusammen, der als erster japanischer Bildhauer sowohl die Kunst Rodins in ihrer Gesamtheit als auch die Persönlichkeit des Pariser Bildhauers unmittelbar kennengelernt hatte.³¹³ In Europa ließ die übermächtige Wirkung Rodins um diese Zeit allerdings bereits allmählich nach, um die Rolle des Protagonisten der Moderne Maillol zuzuweisen.

³¹¹ Kōzaburō Takeishi: *Belgi ni okeru kindai-chōkoku no meika* [Meister der modernen Bildhauerei Belgiens], in: *Bijutsu-shimpō* 9-3 (1910), S. 11-12. Stilistische und motivische Anleihe bei japanischen Bildhauern, beispielsweise bei den Frühwerken von Kōyū Fujii (1882-1958), siehe Kap. V., S. 146.

³¹² Die Ausstellung wurde von der Zeitschrift „*Bijutsu-shimpō*“ organisiert. Abbildungen in: *Bijutsu-shimpō* 10-7 (1911), Abb. S. 12.

³¹³ Seit etwa 1907 verwendete Ogiwara den Künstlernamen „Rokuzan“ oder „Rokusan“, den er aus dem Roman „210 Tage“ von Sōseki Natsume übernahm. Grundlegende Literatur zu Kunst und Leben Ogiwaras: Nishina, Ogiwara Rokuzan. Seine Veröffentlichungen gesammelt in einem postum erschienenen Band: Ogiwara, Morie: *Chōkoku-shinzui* [Das Wesen der Bildhauerei], Tokio 1911.

Ogiwara entstammte einer Bauernfamilie aus einem kleinen Dorf, Hodaka, am nördlichen Fuß der sogenannten „japanischen Alpen“. Autodidaktisch zeichnete er schon früh die Landschaften seiner Heimat, und zwar in traditioneller Malweise mit Pinseln. Mit siebzehn Jahren erkrankte er schwer an einem Herzleiden. Um selbstständig zu werden, ging er als Zwanzigjähriger nach Tokio. Bald begann er dort mit einer Malerausbildung an einer privaten Malschule unter Leitung eines Fontanesi-Meisterschülers, Shōtarō Koyama.³¹⁴ Über die Werke der japanischen Maler in traditioneller und in westlicher Richtung, die er bei mehreren Ausstellungen in Tokio kennenlernte, äußerte er sich sehr kritisch. Veranlaßt durch die Abreise seines Mallehrers nach Paris kam Ogiwara zu dem Entschluß, sich im Ausland als Maler weiterzubilden. Er arbeitete zunächst in New York als Hausdiener, um seinen privaten Studienaufenthalt dort und anschließend in Paris zu finanzieren.

Entscheidend für die künstlerische Laufbahn Ogiwaras war seine Begegnung mit Rodins „Denker“ im Pariser *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* im Mai 1904. Der junge Malstudent aus Japan an der *Académie Julian* war von dem Werk so fasziniert, daß er beschloß, auf Malerei zugunsten der Bildhauerei zu verzichten. Ogiwara schilderte später seine Eindrücke:

„Die Sitzstatue („Denker“) war vom Scheitel bis zur Sohle lückenlos mit dem Gedanken erfüllt. Wenn der menschliche Gedanke eine sichtbare Form besäße, sollte er bestimmt so aussehen. Zum ersten Mal habe ich ein Kunstwerk und seine heilige Schönheit mit tiefer Ehrfurcht betrachtet: Dieses Erlebnis führte zu meinem Entschluß, mich ganz der Bildhauerei zu widmen.“³¹⁵

Bevor Ogiwara an der *Akadémie Julian* mit dem Studium in Bildhauerei beginnen konnte, fuhr er wieder nach New York, um dort für weitere zwei Jahre durch Arbeiten als Hausdiener die Mittel für seinen zweiten

³¹⁴ Zu Koyama, Kap. III., S. 63f., Anm. 146, 172.

³¹⁵ Zit. nach Ogiwara, *Wesen der Bildhauerei*, S. 240.

Pariser Aufenthalt zu verdienen und sich nebenbei die Grundlagen für Plastik, vor allem Zeichnen und Anatomie, an der dortigen privaten Kunstschule anzueignen. Zurück in Paris besuchte er ab Oktober 1906 das Bildhaueratelier unter der Leitung von Raoul Charles Verlet (1858-1923) an der *Académie Julian*. Dort entstanden alle zwei Wochen neue Arbeiten naturalistischer Grundhaltung, die er nach lebenden Modellen modellierte. Dem Lehrer Verlet verdankte Ogiwara allerdings kaum etwas. An den Nachmittagen und Abenden besuchte er die Museen und Galerien der Stadt. In seinem Atelier in Vitry-sur-Seine hingen zahlreiche Photographien meist von Rodins Skulpturen und eine Zeichnung von Michelangelo.³¹⁶

Nach einer künstlerischen Krise reiste Ogiwara im Sommer 1907 mit etwas geliehenem Geld nach London. Dort begegnete er im British Museum der ägyptischen Kunst, die ihm zum künstlerischen Durchbruch verhalf. Ogiwara folgte nun seiner Überzeugung, daß ein Künstler, statt seine Modelle naturalistisch oder photographisch genau festzuhalten, über die äußere Erscheinung hinaus eine Annäherung an die innere Lebenskraft und die geistige und seelische Individualität der Dargestellten erreichen sollte, wie die alten Ägypter und wie einzelne überragende Bildhauer wie Rodin, Meunier oder Hildebrand seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert. Die ägyptische Kunst machte den jungen Japaner allerdings auch auf die Bildhauerkunst des eigenen Landes aufmerksam. In der formalen Vereinfachung und der Ruhe ausstrahlenden Komposition der Buddhastatuen des 8. Jahrhunderts, die damals im Louvre in kleinem Umfang zu sehen waren, fand er die Ausdruckskraft der ägyptischen Skulpturen wieder.

In seinem Schaffen und seiner künstlerischen Auffassung wurde Ogiwara entscheidend von Rodin beeinflusst. Im Herbst 1907 suchte er den Meister in Meudon mehrmals auf. Dort zeigte er dem Meister einige

³¹⁶ Yori Saitō: Erinnerung an Morie Ogiwara, in: Ogiwara, Wesen der Bildhauerei, S. 213-218, S. 215.

Photoaufnahmen seiner an der *Académie Julian* stets ausgezeichnet benoteten Schularbeiten, zu denen sich Rodin offensichtlich durchaus lobend äußerte.³¹⁷ Der Besuch bei Rodin war für die jungen Bildhauerstudenten im Paris der Jahre nach der Jahrhundertwende unumgänglich.³¹⁸ Unter seinen zahlreichen jungen Bewunderern nahm Rodin aber eigentlich nur wenige wahr, denen er nicht nur freundliche Worte gab, sondern auch tatsächlich Anweisungen und Kritik erteilte.³¹⁹ Rodin korrigierte zwar Ogiwaras Arbeiten nicht, doch vermittelte er dem Japaner wohl in mehreren Gesprächen einige seiner wichtigsten kunsttheoretischen Ansichten.

Als Ogiwara davon sprach, daß er durch das Studium der Skulptur Rodins auf die falschen Methoden der akademischen Bildhauerausbildung aufmerksam geworden sei, freute sich der Meister, der ein wenig Ton in die Hand nahm und anfang, dem jungen Bildhauer anhand einer Tonfigur, an der er im Atelier gerade arbeitete, die Unterschiede zwischen seiner allseitigen Profillehre und dem akademisch-klassizistischen Prinzip der Relieftheorie deutlich zu machen.³²⁰ In einem Gespräch mit Ogiwara, der kurz vor seiner Heimreise „unbedingt noch einige Fragen um die Kunst“ klären wollte, beteuerte Rodin, daß

³¹⁷ In der Zeit vom Oktober 1907 bis Februar 1908 errang Ogiwara in den monatlichen Wettbewerben an der *Académie Julian* immer den ersten Preis, zweimal mit Auszeichnung (*pris*), die ihm auch eine Dotierung von 100 fr. brachte. Fusetsu Nakamura: Über Morie Ogiwara, in: Ogiwara, *Wesen der Bildhauerei*, S. 202-204, S. 203. Vgl. auch Shūji Takashina: *Académie Julian to nihon-ryūgakusei* [*Académie Julian und japanische Kunststudenten*], in: *Bijutsu-shi-ronsō* 7 (1991), S. 63-87. Eine unvollständige Schülerliste in der Zeit von 1868 bis 1939, *Ausst. Kat. The Julian Academy*, New York 1989, S. 139ff.

³¹⁸ Manfred Fath: *Auguste Rodin und die moderne Plastik*, in: *Ausst. Kat. Auguste Rodin, Das Höllentor*, Mannheim 1991/92, S. 47-58, S. 47; Susanne Kähler: *Bildhauer auf dem Weg zur Moderne*, in: *Ausst. Kat. Rodin und die Skulptur im Paris um Jahrhundertwende*, Bremen 2000, S. 18-31, S. 18. Zum Besuch Ogiwaras bei Rodin: Nishina, *Ogiwara Rokuzan*, S. 138-141.

³¹⁹ Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth: *Rodin und Deutschland*, in: Ders., *Rodin-Studien*, S. 347-365, hierzu S. 353f.

³²⁰ Nishina, *Ogiwara Rokuzan*, S. 139f.

die Natur das einzige Vorbild sei, an dem man sich orientieren sollte.³²¹ Weder bestimmten Lehrern noch bestimmten Vorbildern solle man folgen; auch nicht Ägyptern und Griechen. Betont wurde hierbei zum wiederholten Mal die anticlassizistische und antiakademische Auffassung Rodins.

Neben der formalen Vorbildlichkeit lag die herausragende Bedeutung Rodins für die künstlerische Entwicklung Ogiwaras, die allerdings wegen seines frühen Todes bereits nach drei Jahren enden sollte, einerseits in der bereits erwähnten, absoluten Unabhängigkeit von dem konventionellen akademischen Formenkanon, andererseits aber auch in der Zugehörigkeit zu einer langen Kunsttradition. Als weltweit berühmter Meister der Moderne sah sich Rodin nicht *über*, wie Simmel behauptete, sondern *in* der fortdauernden Geschichte von der Antike über die anonymen Bildhauer der gotischen Kathedralen, Donatello und Michelangelo bis zu den französischen Bildhauern des 18. und 19. Jahrhunderts, die er aufrichtig verehrte.³²² In der Bewunderung Rodins für den unverfälschten Geist der archaischen Bildwerke fand Ogiwara auch eine wichtige Bestätigung für seine eigene Hochschätzung der ägyptischen

³²¹ In seinem Brief an Rodin bittet Ogiwara um die Erlaubnis, den Meister noch ein Mal zu besuchen, „parce que des grandes questions vont me confronter à mon arrivée dans mon pays et il me serait d'une valeur immense de savoir votre avis sur quelques points de l'art.“ aus: Ausst. Kat. Rodin et l'Extrême-Orient, Paris 1979, S. 20; Ogiwara, *Wesen der Bildhauerei*, S. 93.

³²² Unter den zahlreichen Äußerungen Rodins zur Tradition soll hier nur eine Stelle aus seinem postum (1918) veröffentlichten, an die jungen Bildhauer gerichteten „Testament“ genannt werden, das Paul Gsell 1911 aufzeichnete: „Aimez dévotement les maîtres qui vous précèdent.“ August Rodin: *Das Testament*, aufgez. v. Paul Gsell, Überlingen 1946, o.S.; Simmel schrieb 1902 „Wenn Geschichte einer Kunst aber Entwicklung neuer Stilformen statt ihrer Wiederholung ist, so beginnt die Geschichte der Plastik, die mit Michelangelo geendet hat, mit Rodin wieder. Rodin hat die erste prinzipielle Wendung von dem Schema der Antike weg vollbracht – und zwar nach der Seite eines neuen Stiles hin.“ aus: Simmel, *Rodins Plastik und die Geistesrichtung*, S. 231 (Nachdruck). Siehe auch den späteren Aufsatz Simmels: *Rodin. Mit einer Vorbemerkung über Meunier*, in: Ders., *Philosophische Kultur*, 3. Aufl., Potsdam 1923 (1911), S. 179-197, hierzu S. 190-195, vgl. Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth: *Simmel und Rodin*, in: Ders., *Rodin-Studien*, S. 289-305, bes. S. 295.

und altjapanischen Skulptur, wobei er es nunmehr als seine Aufgabe ansah, die Tradition der Bildhauerkunst Japans fortzusetzen.³²³

Im Luxembourg-Museum studierte Ogiwara sehr intensiv den stark verinnerlichten Beethoven-Kopf (Abb. 27) von Bourdelle.³²⁴ Dabei beeindruckte ihn nicht nur die psychologische Durchdringung des Antlitzes des Dargestellten, sondern auch das hartnäckige Ringen der großen Bildhauer um ein Thema, mit dem sie sich über eine große Zeitspanne hinweg immer wieder beschäftigten: Rodin arbeitete sieben Jahre lang an seinem Balzac, während sich Bourdelle sogar seit 1887 mit dem Beethoven-Denkmal auseinandersetzte, wobei der letztere „immer noch nicht wagt“, so Ogiwara staunend, „eine endgültige Form für das Standbild festzulegen.“³²⁵ Im Herbst 1907 lernte Ogiwara Bourdelle auch persönlich kennen. Den Photoaufnahmen von Schularbeiten, die Ogiwara ihm vorlegte, warf Bourdelle sehr kritisch mangelnde Kreativität vor, da sie nichts anders als „schlichte Nachahmung der Pariser Mode“ seien.³²⁶ Mit der „Pariser Mode“ war sicherlich der damals dort vorherrschende „Rodinismus“ gemeint, von dem sich Bourdelle selbst

³²³ Rodins Bewunderung für altägyptische Meisterwerke, u.a. Paul Gsell: *Auguste Rodin. Die Kunst* (frz. Originalausgabe: *L'Art*, Paris 1911), übertr. v. Paul Prina, 3. Aufl., Leipzig 1913, S. 136f.

³²⁴ Émile-Antoine Bourdelle, Ludwig van Beethoven, 1902, Bronze, Höhe 68 cm, Musée d'Orsay, Paris (Photo: Best. Kat. Musée d'Orsay. Paris 1986c, RF 1395, Abb. S. 55). Dieses im Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts von 1902 (Gipsversion) ausgestellte Werk brachte Bourdelle seinen ersten bedeutenden Erfolg. Der von Bourdelle leicht überarbeitete und in Bronze gegossene Beethoven-Kopf stand seit 1903 im Luxembourg-Museum. Dazu auch Ausst. Kat. Beethoven, gestaltet von Bourdelle, Mainz 1950, Nr. 9.

³²⁵ Ogiwara, *Wesen der Bildhauerei*, S. 100-102. Rodins Studien zum Balzac-Denkmal entstanden in der Zeit zwischen 1891 und 1897. Zum Beethoven-Denkmal Bourdelles, mit dem er sich mit jahrelanger Unterbrechung noch bis zu seinem Tode 1929 beschäftigte. Dazu Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth: *Zur Geschichte des Beethoven-Denkmal*, in: Ders., *Epochengrenzen und Kontinuität. Studien zur Kunstgeschichte*, hrsg. v. Winfried Nerdinger u. Dietrich Schubert, München 1985, S. 217-262, zu Bourdelle S. 236-244.

³²⁶ Ogiwara, *Wesen der Bildhauerei*, 218f.

erst um 1909 - nach langem und schmerzlichem Prozeß seit 1900 - endlich befreien konnte.³²⁷

Tief beeindruckt – sogar tiefer als bei Bourdelle - war Ogiwara von den Plastiken Maillols, in denen er das Einfache und Naive der bewunderten ägyptischen Skulptur wieder zu finden glaubte. Maillol war im Paris von 1907 zwar nicht mehr unbekannt, doch allgemeine Anerkennung fand er dort noch nicht. Seit 1902 erfreute er sich unter einigen weitsichtigen Kunstkennern und Sammlern Frankreichs, aber vor allem Deutschlands, großer Bewunderung.³²⁸ In den Jahren nach seinem ersten bedeutenden Erfolg mit dem Tonmodell von „La Méditerranée“ im *Salon d'Automne* von 1905 erhielt er zwar zahlreiche Aufträge, die aber zunächst weitgehend aus Deutschland kamen.³²⁹ Anders als Bourdelle war Maillol damals noch in keinem der Pariser Museen vertreten.³³⁰ Ogiwara suchte auch nicht die Nähe Maillols: Die persönliche Kontaktaufnahme der Bildhauerstudenten mit dem Meister erfolgte generell erst nach 1908.³³¹

Naheliegender erscheint also, daß es Rodin war, der Ogiwara auf die Kunst Maillols aufmerksam machte, zumal da Rodin schon zum frühen Zeitpunkt die bildhauerische Begabung des damals noch unbekanntem

³²⁷ Ionel Jianou: Bourdelle, sa vie et son oeuvre, in: Ionel Jianou / Michel Dufet: Bourdelle, Paris 1984, S. 16-41, S. 27-29; Manfred Fath: Auguste Rodin und die moderne Plastik, in: Ausst. Kat. Das Höllentor, Mannheim 1991 / 92, S. 47-58, S. 50.

³²⁸ Der Pariser Kunsthändler Ambroise Vollard veranstaltete im Sommer 1902 eine Einzelausstellung Maillols, die ihn als Bildhauer in Künstlerkreisen bekannt machte. Vgl. Ursel Berger: Daten zu Leben und Werk, in: Ausst. Kat. Maillol, Berlin 1996, S. 9-16, bes. S. 10f.

³²⁹ Große Aufträge, die bei Maillol vor 1907 eingegangen waren: 1904 Harry Graf Keßler für „Méditerranée“, 1905 Karl Ernst Osthaus für „Sérénité“, 1907 Graf Keßler für „Le Désir“ und „Radfahrer“. Dazu Hans Albert Peters: Maillol in Deutschland – Deutsch und Maillol, in: Ausst. Kat. Maillol, Baden-Baden 1978, S. 11-16; U. Berger, Daten, S. 11f.

³³⁰ Erst 1911 erwarb der französische Staat den „Radfahrer“ für das Luxembourg-Museum. Der sonstige Museumserwerb der Werke Maillols erfolgte zunächst 1904 in Hagen, 1905/06 in Berlin, 1906/10 in Bremen, dann 1907 in Kopenhagen, 1908 in Frankfurt am Main und 1913 in Mannheim.

³³¹ In der Zeit um 1908/09 unterrichtete Maillol auch Bildhauerei an der privaten Kunstschule, der Académie Ranson. Susanne Kähler: Maillol aus Lehrer?, in: Ausst. Kat. Maillol, Berlin 1996, S. 167-172.

Malers aus Südfrankreich erkannt hatte.³³² Außerdem stand Maillol gerade um 1907/08 Rodin sehr nahe, um sich aber bald wegen unterschiedlicher Kunstauffassungen – unter anderem hinsichtlich des Vorrangs der Form vor dem Modelé beziehungsweise den Profilen – von dem Großmeister zu distanzieren. Auf jeden Fall war Ogiwara von den bei der Galerie Ambroise Vollard ausgestellten kleinen Bronzefiguren Maillols völlig entzückt, vor allem von einer hockenden Figur „Frau mit Krabbe“ (Abb. 28), einem Werk, mit dem sich Maillol allerdings Rodin motivisch verpflichtet zeigte.³³³ Ogiwara orientierte sich im eigenen Schaffen oft an der Formensprache Maillols, die er auch in seinen Essays mit begeisterten Worten, oft im Zusammenhang mit der ägyptischen Kunst, feierte.³³⁴

Ogiwara reiste im Frühjahr 1908 über Italien, Griechenland und Ägypten nach Japan zurück. Ein halbes Jahr später siedelte der mit ihm eng befreundete Dichter-Bildhauer Kōtarō Takamura (1883-1956) nach Paris über, nachdem dieser in New York und in London gewesen war.³³⁵ Bei ihren gegenseitigen Besuchen in London und in Paris hatten die beiden Japaner gemeinsam sowohl die ägyptische Kunst im British Museum als auch die archaischen Kunstwerke im Louvre, Bourdelles

³³² Antoinette Le Normand-Romain: Rodin und Maillol, in: Ausst. Kat. Maillol, Berlin 1996, S. 119-126, bes. S. 119-123.

³³³ Aristide Maillol, Frau mit Krabbe, um 1905, Bronze, Höhe 17 cm, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main (Photo: Ausst. Kat. Maillol, Berlin 1996, Nr. 54; Ausst. Kat. Maillol, Baden-Baden 1978, Nr. 73). Auguste Rodin, Frau mit Krabbe, um 1886, Bronze, Höhe 21,6 cm, Privatsammlung, Toronto (Photo: Tancock, John L.: The Sculpture of Auguste Rodin. The Collection of the Rodin Museum Philadelphia, Philadelphia 1976, Nr. 34-2, vgl. auch Nr. 60). Nishina, Ogiwara Rokuzan, S. 145f. Als terminus ante quem bestätigt auch die Begegnung Ogiwaras mit der Figur Maillols im Herbst 1907 die frühe Entstehungszeit dieses Werks, das in der älteren Literatur als Spätwerk des Künstlers galt.

³³⁴ Siehe Kap. V., S. 140f.

³³⁵ Die der Bildhauerkunst von Kōtarō Takamura gewidmete neueste Ausstellung: Ausst. Kat. Takamura Kōtarō, Fukushima 2004, vgl. auch Takamura Kōtarō senshū [Ausgewählte Werke von Kōtarō Takamura], 6 Bde. u. Suppl., Tokio 1966-1973, bes. das Supplementband; Seine Schriften sind gesammelt als Takamura Kōtarō zenshū [Gesamtwerk von Kōtarō Takamura], 21 Bde. und Suppl., Tokio 1994-1998.

Beethoven im Luxembourg-Museum und Cézanne auf der großen Retrospektive im *Salon d'Automne* bewundert; die beiden besuchten auch gemeinsam Rodin in Meudon, wenn auch vergeblich.³³⁶

Bereits neunzehnjährig hatte Takamura die akademische Bildhauerausbildung zum Holzbildhauer in Tokio absolviert, um sich anschließend der westlichen Bildhauerkunst zuzuwenden. Dank seines Vaters Kōun Takamura, einem der bedeutendsten Holzbildhauer der Meiji-Zeit und leitenden Akademieprofessors der Skulpturenabteilung, waren ihm die damals bestmöglichen Voraussetzungen für das Bildhauerstudium geschaffen: Als junger Student verkehrte Takamura mit den wichtigsten Künstlern, Kunstkritikern und Professoren im Japan seiner Zeit, die ihm häufig Rat gaben. Er hatte Zugang zu ausländischen Publikationen, die er auch persönlich besaß, während andere Kunststudenten sie in der Buchhandlung meist nur flüchtig durchblättern konnten. Er ging ins Ausland, ausgestattet mit zahlreichen Empfehlungsbriefen und auch mit einem staatlichen Stipendium, das sein Vater ihm besorgte.³³⁷

Das Oeuvre Rodins scheint Takamura bereits 1903 durch Abbildungen kennengelernt zu haben. Tief bewegt schrieb er seinen ersten Eindruck im Tagebuch nieder: „Es (ein Werk Rodins, das er ‚Gedicht‘ nennt) schwebt mir immer noch vor Augen. Vielleicht ist er ein echter Meister.“³³⁸ Einen entscheidenden Impuls erhielt er 1904 vom „Großen Denker“, über dessen dominierende Präsenz auf einer internationalen Kunstausstellung in London und im Pariser Salon in der Zeitschrift

³³⁶ Während der Abwesenheit des Hausherrn durften die beiden Zeichnungen anschauen.

³³⁷ Da aber alle Empfehlungsbriefe versagten, suchte Takamura in New York selbst eine Stelle im Atelier eines Bildhauers, die früher ein anderer Japaner innegehabt hatte. In London bekam er eine gut bezahlte Stelle vom Ministerium für Landwirtschaft und Handel für seine Forschungen über das englische Kunstgewerbe. Sein Bericht „zur angewandten Bildhauerkunst in England“. Nachdruck in: Kōtarō Takamura, Gesamtwerk, Bd. 4, S. 3-15.

³³⁸ Takamura zit. aus seinem Tagebuch vom 21. März 1903, in: Kōtarō Takamura, Ausgewählte Werke, Bd. 1, S. 4.

„The Studio“ ausführlich berichtet wurde.³³⁹ Die neu erschienene Rodin-Monographie von Camille Mauclair erwarb er sofort, um Leben und Kunst des Künstlers fast auswendig zu lernen.³⁴⁰ Dem ausdrücklichen Rat Iwamuras - eines engen Freundes seines Vaters - folgend entschloß sich Takamura, der auch die künstlerischen Fähigkeiten der akademischen Lehrer im Modellierfach bezweifelte, im Ausland Bildhauerei zu studieren. Er reiste zunächst nach New York und dann nach London, bevor er sein Endziel Paris erreichte.

Während seines Pariser Aufenthaltes vom Juni 1908 bis März 1909 nahm Takamura zwar gelegentlich an einem Kursus im Aktzeichnen an der *Académie de la Grand-Chaumière* teil, modellierte er aber selbständig in seinem Atelier.³⁴¹ Unermüdlich besichtigte er Ausstellungen, Museen und Galerien in der Stadt. Hingerissen war er von den Plastiken Rodins, aber auch von seinen Zeichnungen, die damals in Paris in größerem Umfang gezeigt wurden.³⁴² Neben den Werken der Impressionisten, die er in der Galerie Durand-Ruel intensiv studierte, beeindruckte ihn auch die Malerei von Matisse aus seiner fauvistischen Phase und vor allem die von Kees van Dongen (1877-1968), dessen effektvollen Kolorismus er aufrichtig bewunderte.³⁴³ Insbesondere übte

³³⁹ O.V.: The International Society of Sculptors, Painters and Gravers, in: *The Studio* 31 (1904), S. 59-69, Abb. S. 60; H. F.: *Studio Talk*. Paris, in: *The Studio* 32 (1904), S. 345-348, dabei zu Rodin S. 345. Siehe auch seine Tagebucheintragung vom 31. März 1904, in: Kōtarō Takamura, *Ausgewählte Werke*, Bd. 1, S. 15.

³⁴⁰ Mauclair, *Auguste Rodin*, dazu auch oben S. 81. Takamura publizierte daraufhin seinen ersten Aufsatz zur Kunst Rodins - über „Johannes den Täufer“ - im November 1905 in der Zeitschrift „*Nihon-Bijutsu* [Japanische Kunst]“.

³⁴¹ Bei seiner Rückkehr verzichtete er auf alle seine in Europa entstandenen Arbeiten.

³⁴² Die erste bedeutende Ausstellung für Rodins Zeichnungen fand von Juli bis Oktober 1907 in der Galerie Bernheim-Jeune statt, die Ogiwara mit Sicherheit besucht hat. Ihr folgte die zweite Ausstellung in der Galerie Devambez 1908.

³⁴³ Er veröffentlichte 1915 ein Buch zur Kunst der Impressionisten, dem sein eigenes Studium an Originalen in Paris wie die Darstellung von Théodore Duret „*Histoire des peintres impressionistes*“ (Paris 1906) zugrunde lagen. Kōtarō Takamura: *Inshō-shugi no shisō to geijutsu* [Theorie und Kunst des Impressionismus], Tokio 1915. Nachdruck, in: Kōtarō Takamura, *Gesamtwerk*, Bd. 4, S. 120-233. Im Jahr 1908 stellte Van Dongen mit großem Erfolg seine Bilder mehrmals in Paris und auch in Düsseldorf und Berlin aus: *Ausst. Kat. Van*

der berühmte Essay und das wichtige Künstlerbekenntnis von Matisse, „Notes d'un peintre“, hinsichtlich des Glaubens an die Kunst als Ausdruck der Persönlichkeit in den nächsten Jahren einen nachhaltigen Einfluß auf die Kunstauffassung Takamuras aus, so daß er diesen Essay nicht nur gleich nach seiner Heimkehr ins Japanische übersetzte, sondern auch auf dessen Basis sein eigenes Künstlerbekenntnis unter dem Titel „Die grüne Sonne“ abfaßte, das in Japan großes Aufsehen erregte.³⁴⁴

Gewiß kannte Takamura auch die avantgardistischen Tendenzen in der französischen Plastik, die parallel zur Entfaltung des Fauvismus in der Malerei einhergingen. Angeregt durch die Kunst Gauguins und Cézannes, aber noch unmittelbarer durch altmediterrane Skulpturen und Stammesobjekte ozeanischer und afrikanischer Herkunft, schufen Künstler wie Matisse, Pablo Picasso (1881-1973) und André Derain (1880-1954) sowie Constantin Brancusi (1876-1957) seit etwa 1906/07 plastische Arbeiten in einer archaisierend-primitivistischen Formensprache, und sie führten mitunter auch die Methode direkten Meißelns - die „*taille directe*“ - vor.³⁴⁵ Das war eigentlich die erste bewußte Herausforderung des allgemein bewunderten Vorbildes Rodin, was Takamura gerade wegen seiner Hochschätzung Rodins kaum richtig wahrnahm oder nur unzugänglich bewertete.

und auch in Düsseldorf und Berlin aus: Ausst. Kat. Van Dongen, Paris 1990, S. 30, 226.

³⁴⁴ Henri Matisse: Notes d'un peintre, in: La Grande Revue LII, 24, 25 (Dez. 1908), S. 731-745, auch Henri Matisse: Über Kunst, hrsg. v. Jack D. Flam, übertr. v. Elisabeth Hammer-Kraft (engl. Originalausgabe: Matisse on Art, Oxford 1973), Zürich 1982, S. 64-77. Takamuras Übersetzung der Schrift von Matisse erschien im September und Oktober 1909. Im April 1910 veröffentlichte er seinen Essay „Die grüne Sonne“, der heute als erstes avantgardistisches Künstlerbekenntnis Japans gilt. Nachdruck in: Kōtarō Takamura, Gesamtwerk, Bd. 4, S. 23-29. vgl. auch Kap. V., S. 135.

³⁴⁵ Jack D. Flam: Matisse und die Fauvisten, in: William Rubin (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts (amerik. Originalausgabe: „Primitivism“ in 20th Century Art, New York 1984), übertr. v. Christine Götz u.a., München 1984, S. 218-247, bes. S. 220f., S. 231-236.

Voller Begeisterung für das französische Adjektiv „primitif“, verwendeten die beiden Japaner es wiederholt zur Beschreibung der Eigenschaften von ägyptischen Bildwerken.³⁴⁶ Als primitiv bezeichneten sie dabei aber nicht, wie die heutige, streng moderne Interpretation des Begriffes des Primitivismus, die Beschäftigung der avantgardistischen Künstler mit Kunst und Kultur der Naturvölker, sondern das ausdrucksstarke, abstrahierende Stilisieren archaischer Kunst, das vor allem zum „seelenlosen“ klassisch-akademischen Salonstil einen Gegensatz bildete.³⁴⁷ Ihr Verständnis der primitiven Kunst orientierte sich also an der Einstellung der unabhängigen, oppositionellen Künstler im Paris jener Zeit, einschließlich der oben erwähnten Avantgardisten, die von archaischen Vorbildern begeistert waren.³⁴⁸ In einem Brief aus Paris an Ogiwara äußerte Takamura seine Abneigung gegen die allein nach technischer Perfektion suchenden „naseweisen“ akademischen Bildhauer Japans: „Wir werden“, so fuhr er fort, „nun arbeiten, um ihnen unsere *Ungeschicklichkeit* vorzuführen.“³⁴⁹

Nach seiner Rückkehr im Frühling 1909 widmete sich Takamura jedoch in erster Linie schriftstellerischen Arbeiten, die von Dichtung, höchst bissiger Salonkritik und Aufsätzen zur europäischen Kunst bis zu Übersetzungen reichten. Sein einflußreicher Vater bot ihm verschiedene Möglichkeiten, um ihn bildhauerisch selbständig zu machen: Gründung einer Firma für die Herstellung von Denkmälern oder Ver-

³⁴⁶ Aus Ogiwaras Äußerungen zur primitiven Kunst, u.a. „Was mich an den altjapanischen Statuen begeisterte, war ihre *primitive* (französisch ausgesprochen) Ausdruckskraft, die der von ägyptischer Skulptur auffallend ähnlich ist“, aus: Ogiwara, *Wesen der Bildhauerei*, S. 51; „Um das Wesen der Kunst erfassen zu können, muß man sich intensiv mit den *primitiven* Arbeiten auseinandersetzen“, aus: Ebd., S. 54.

³⁴⁷ William Rubin: *Der Primitivismus in der Moderne. Eine Einführung*, in: Ders. (Hrsg.): *Primitivismus*, S. 9-91, hierzu bes. S. 10-16.

³⁴⁸ Zur auffallenden motivischen und stilistischen Anleihe Bourdelles bei der griechischen Antike während seiner ganzen Schaffenszeit: Marina Lambraki-Plaka: *Bourdelle et la Grèce. Les sources antiques de l'oeuvre de Bourdelle* (Phil. Diss. Paris I. 1973), Lille 1974.

³⁴⁹ Takamuras Brief „Aus Paris“ aus dem Frühjahr 1909. Nachdruck in: Kōtarō Takamura, *Ausgewählte Werke*, Bd. 1, S. 372-374.

mittlung von Aufträgen und eine Professur an der Kunstakademie. Keines dieser Angebote nahm der junge Takamura, der die offizielle Kunstszene Japans und die Kunst seines Vaters entschieden ablehnte, an, obwohl er seinen Lebensunterhalt nicht durch bildhauerische, sondern durch malerische und schriftstellerische Arbeiten nur unzulänglich bestreiten konnte.

In der Zeit nach dem Fortgang Takamuras und vor dem Kriegsausbruch kamen nur noch vereinzelt japanische Bildhauer nach Paris. Zu nennen ist in dem Zusammenhang nur Yūzō Fujikawa (1883-1935), der in der Zeit von 1912 bis zu seiner aus gesundheitlichen Gründen gezwungenen Heimkehr 1916 als Gehilfe in der Werkstatt Rodins arbeitete. Seine schwere Krankheit hielt ihn vom Arbeiten ab, so daß er erst 1922 seine Werke in Japan öffentlich auszustellen begann. Wie der in seiner Pariser Zeit entstandene Mädchenkopf „Blonde“ (Abb. 29) exemplarisch zeigt, zeichnen sich seine Werke eindeutig durch die malerisch-bewegte Modellieretechnik Rodins aus, die er auch ohne einschneidende Änderungen zeitlebens beibehielt.³⁵⁰

V. Herausbildung der japanischen Skulptur im frühen 20. Jahrhundert

1. Entstehung der offiziellen Plastik in Japan

Der europäischen Akademielehre des 19. Jahrhunderts folgend, die in Japan durch Ragusa und seine direkten wie indirekten Schüler - unter denkbar ungünstigen Umständen und mit Unterbrechungen - vermit-

³⁵⁰ Yūzō Fujikawa, Blonde, 1913, Nickel, Höhe 46 cm, Kagawa Prefectural Cultural Center (Photo: Ausst. Kat. Modern Japanese Sculpture, Shizuoka 1988, Nr. 36).

telt wurde, strebte man um die Jahrhundertwende in der akademischen Plastik Japan als wichtigstem Prinzip in erster Linie danach, die äußere Erscheinung naturtreu wiederzugeben. Vor der Gründung der offiziellen Salonausstellung 1907 hatten die japanischen Bildhauer zur öffentlichen Präsentation ihrer Werke entweder Möglichkeiten auf den unregelmäßig veranstalteten offiziellen Gewerbemessen oder auf den Ausstellungen der privaten Bildhauervereine und Kunstschulen. Um ihre Arbeiten getrennt von denen der Künstler ohne akademische Ausbildung ausstellen zu können, organisierten junge Absolventen und Studenten der Kunstakademie Tokio seit 1900 ihre eigenen Jahresausstellungen, die sich der öffentlichen Anerkennung der Presse erfreuten.³⁵¹

Mit der Planung einer offiziellen Kunstaussstellung nach dem Vorbild des *Salon de la Société des Artistes Français* begann man bereits um 1898. Unmittelbare Anregung dazu gaben nicht nur die kurz zuvor aus Frankreich zurückgekehrte Malergruppe um Kuroda, sondern sicherlich auch die damals in Japan regelmäßig eintreffenden, illustrierten Salonkataloge, die die Bedeutung der Pariser Salons für die offizielle Kunstszene der Stadt vermittelten. Als der Plan 1907, nach Beendigung des Krieges Japans gegen Rußland, verwirklicht wurde, zeigten Künstler aus ganz Japan erstmals unter Leitung des Erziehungsministeriums gemeinsam ihre Werke.³⁵² Diese neue Institution sicherte ihnen einen von merkantilen Interessen unabhängigen Wettbewerb. Bei der Zulassung in den Salon spielte weder der Ausbildungsort der Künstler noch ihre Zugehörigkeit zu bestimmten Schulen oder Gruppen eine Rolle. Die Jury wurde aus Anhängern der verschiedenen Richtungen mühsam zu-

³⁵¹ O.V.: Chōso-kai no dokuritsu-tenrankai ni tsuite [Zur unabhängigen Ausstellung vom Verein der Plastiker], in: Nihon-Bijutsu 19 (1900), S. 64; 29 (1901), S. 32-34. Zum Verein („Seinen-Chōso-kai“), siehe Kap. IV., S. 70.

³⁵² Das Innenministerium begründete zwar 1880 die jährliche „Ausstellung zum Schau der alten Kunst“. Doch wurde die Leitung und Ernennung der Jury der damals einzigen offiziellen Kunstaussstellung schon seit 1881 von der geschlossenen Gesellschaft der nationalistisch-konservativen Künstler und Sammler, Ryūchikai [Drachenseegesellschaft], übernommen, zu dem Kunstverein, siehe oben Kap. III., S. 46.

sammengesetzt und war die beste Vertretung von Künstlern und Kunstexperten auf nationaler Ebene, die es bis dahin in Japan gab.³⁵³

a. Neuklassizistischer Frauenakt Shinkais

In die erste Salonausstellung wurden 17 Arbeiten von 15 Bildhauern aufgenommen, wobei es sich vorwiegend um Gipsfiguren von jungen Akademieabsolventen handelte.³⁵⁴ Der Raum der Skulpturenabteilung, in dem zumeist Kleinwerke zu Themen anekdotischer Szenen, Genre- und Tierdarstellungen standen, wurde von einer überlebensgroßen Aktplastik beherrscht, der „Badenden“ (Abb. 30) von Taketarō Shinkai.³⁵⁵ Die monumentale Gestalt von Shinkai war ursprünglich durch einen hohen, im Jugendstil gestalteten und verzierten Sockel (Abb. 31) zusätzlich erhöht und wirkte dadurch sogar denkmalartig.³⁵⁶

Über der linken Brust legt die Japanerin ihre beiden Hände aufeinander. Mit der rechten Hand hält sie ein langes hauchdünnes Hand-

³⁵³ Zur Jury der Skulpturenabteilung gehörten 1907 unter anderem Holzbildhauer (u.a. Kōun Takamura), Modelleure der Technischen Kunstschule (Ōkuma) und der Kunstakademie (Naganuma und Shirai), Bildhauer mit Auslandstudium (Shinkai), Kunstwissenschaftler (Iwamura und Ōtsuka) und Elfenbeinschnitzer. O.V.: Bijutsu-shinsa-kai no kaobure [Berufung der Jury], in: Tokio-Asahi-Zeitung vom 15. August 1907, S. 4. Vgl. auch D. Nakamura, Skulptur und Plastik, S. 60.

³⁵⁴ Die ausgebildeten Holzbildhauer stellten auch ihre Gipsfiguren aus. Als Gegenreaktion auf diese „Verwestlichung“ der japanischen Holzbildhauerei schlossen sich die führenden Holzbildhauer – meist junge Takamura-Schüler – noch in demselben Jahr zu einem neuen Verband zusammen, der in den nächsten Jahren auch zur Belebung der Holzbildhauerei führte.

³⁵⁵ Taketarō Shinkai, Yuami [Badende], 1907, Bronze, Höhe 190 cm, Nationalmuseum für moderne Kunst, Tokio (Photo: Ausst. Kat. Modern Japanese Sculpture, Shizuoka 1988, Nr. 28). Taishō-ki bijutsu-tenran-kai shuppin-mokuroku [Verzeichnis der Werke auf den Kunstausstellungen der Taishō-Zeit], hrsg. v. Staatliches Institut für Kulturgüter Tokio, Tokio 2002, S. 590f.

³⁵⁶ Die zeitgenössische Photoaufnahme der „Badenden“ im Salon von 1907 bei Takezō Shinkai, Leben, Abb., Taketarō Shinkai, Der Sockel von der „Badende“, 1907, Kreidekalk, Höhe 90 cm, Nationalmuseum für moderne Kunst, Tokio (Photo: S. Tanaka, Shinkai, Abb. 48). Shinkai und die Jugendstilbewegung siehe auch unten S. 127.

tuch fest, unter dessen Drapierung ihr ideal proportionierter Körper sichtbar bleibt. Das untere Ende des Handtuchs gleitet über den leicht ausschwingenden linken Schenkel. Auf der Plinthe sind die beiden Füße neben- und aneinander gestellt. Ihr dichtes langes Haar ist hoch auf dem Scheitel zusammengeknotet. Der schräg nach unten weisende Blick nimmt nichts von der Außenwelt wahr und bleibt ganz nach innen gekehrt. Weder das durchaus individuell ausgeführte Antlitz der Frau noch die in sich geschlossene Körperhaltung drückt eine emotionale Regung aus.

Bei der badenden Frauenfigur Shinkais wirkten zweifellos antike Darstellungen der Toilette der Venus anregend; einige Jahre zuvor hatte er auch eine Werkbeschreibung einer Venus-Statue von Canova verfaßt.³⁵⁷ Außerdem begegnete Shinkai in zahlreichen Gärten und öffentlichen Plätzen Berlins den freistehenden Frauenfiguren mit religiösen, mythologischen und allegorischen Attributen, die ja traditionell als inhaltlicher Vorwand für Aktdarstellungen junger und schöner Frauen dienten.³⁵⁸ So stand im Rathaus von Berlin ein Frauenakt seines Lehrers Herter, der mit allegorischen Hinweisen zum Thema „Schiffahrt“ (Abb. 32) verbunden war.³⁵⁹ Nur dekorativ bedeckt die Draperie den überlebensgroßen kräftigen Leib der Frau, die die Symbole der Seefahrt wie Ruder und Ankerseil mit beiden Händen locker berührt und emotionslos in die Weite blickt. Die Ponderation der Figur mit linkem Standbein und abgewinkelttem rechten Spielbein wirkt klassisch. Shinkai selbst modellierte 1905 auch eine allegorische Figur unter dem Titel

³⁵⁷ Shinkai schrieb 1903 kurze Werkbeschreibungen mehrerer plastischer Meisterwerke Europas, darunter auch Canovas Venus. Taketarō Shinkai: Canova. Yūagari no Venus [Venus nach dem Bad], in: Shinpei Kobayashi (Hrsg.): Taisei meiga-shū [Meisterwerke Europas], 2 Bde., Tokio 1903, Bd. 2.

³⁵⁸ Als Beispiel wird hier nur eine Brunnenfigur des Rauch-Enkelschülers Alexander Calandrelli (1834-1903) erwähnt, die damals im Garten der Villa von der Heydt stand. Bloch / Grzimek, Berliner Bildhauerschule, Abb. Sp. 174.

³⁵⁹ Ernst Herter, Schiffahrt, 1894, Marmor, Überlebenstroß, ehemals im Berliner Rathaus, heute verschollen (Photo: Ausst. Kat. Georg Kolbe, Berlin 1997, Abb. S. 25). Hüfler, Ernst Herter, S. 79-81, Kat. Nr. 142.

„Musik“ (Abb. 33), die seine Auseinandersetzung mit Canovas Marmorstatue „Hebe“ in der Berliner Nationalgalerie deutlich zeigt.³⁶⁰

Nun aber verzichtete Shinkai auf allegorische Anspielungen oder dekorative Verfeinerung. Seine weibliche Figur ist weder reuevoll und blicklos nach dem Sündenfall Evas nach dem Genuß des Apfels im Paradies in sich verschlossen noch von einem unerwarteten Laut aufgeschreckt. Befreit von mythologischen und erzählerischen Elementen wie auch von der ornamentalen Drapierung stellt die Figur Shinkais reine Aktfigur dar, die nichts vorführt, sondern lediglich mit sich selbst beschäftigt ist; offensichtlich im Anschluß an die deutsche neuklassizistische Aktplastik des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Auf den Secessionsausstellungen, die Shinkai damals stark beeindruckten, waren auch die Frauenakte bei einer Tätigkeit wie dem Haarflechten oder dem Überstreifen einer Sandalette von den neuklassizistischen Bildhauern wie Nicolaus Friedrich (1865-1914) und Louis Tuaillon (1862-1919) zu sehen.³⁶¹

Durch Vergleich der Figur Shinkais mit der „Sandalenbinderin“ Tuailions (Abb. 34) stellen sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede heraus.³⁶² Nach dem Studium als Meisterschüler bei Begas ließ sich Tuailion stark von den Theorien der Figurendarstellung von Hans von Marées (1837-1887) und Hildebrand beeinflussen, um einer der wichtigsten neuklassizistischen Bildhauer der Jahrhundertwende zu werden. Die „Sandalenbinderin“ gehörte allerdings in den zeittypischen The-

³⁶⁰ Die ursprünglich als Treppendekoration, d.h. als eines der obersten Geländerstäbe am Austritt, konzipierte Figur. Taketarō Shinkai, Ongaku [Musik], 1905, Gips, Höhe 115 cm, verschollen (Photo: S. Tanaka, Shinkai, Nr. 40). Licht, Antonio Canova, Nr. 162.

³⁶¹ Ausst. Kat. 2. Berliner Secession, Berlin 1900, Friedrich: Nr. 362 (Abb.), Tuailion: Nr. 411 (Abb.), 412; Ausst. Kat. 3. Berliner Secession, Berlin 1901a, Friedrich: Nr. 315, 315a.

³⁶² Louis Tuaillon, Sandalenbinderin, um 1900, Bronze, Höhe 54,5 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin (Photo: Bloch / Grzimek, Berliner Bildhauerschule, Abb. S. 315). Gert-Dieter Ulferts: Louis Tuaillon (1862-1919). Berliner Bildhauerei zwischen Tradition und Moderne (Bildhauer des 19. Jahrhunderts), Berlin 1993, S. 33-67, 52-54; Abb. 9 u. 43.

menkreis der Kleinplastik der „Badenden“. Durch die wohl mit Begas' „Badender“ (Abb. 35) von etwa 1860 oder mit der Klingers (Abb. 36) aus der Zeit um 1897 vergleichbare Körperdrehung ist die „Sandalenbinderin“ nicht auf die vorgeschriebene strenge Einsichtigkeit ausgerichtet, sondern – wie es bei den Werken jüngerer Bildhauer um und bei Hildebrand häufig vorkam – rundplastisch komponiert, was durch den runden hohlkehlenförmigen Sockel zusätzlich unterstrichen wird.³⁶³

Eindeutig ist dabei, daß sich das hochgewachsene Mädchen Tuailons vom üppigen Frauentyp bei Begas und Klinger mit plastisch hervorgehobenen fülligen Bauchpartien unterscheidet. Aufgrund seiner einfachen und schönlinigen Konturen wird die einheitliche Gesamtwirkung erreicht, die – den Theorien Hildebrand folgend – der „tausendfältig bewegten Anschauung ihren Schwerpunkt, ihr stabiles Verhältnis, ihre Klarheit“ verleiht.³⁶⁴

Zu den wesentlichen Stilmerkmalen der neuklassizistischen Frauenakte zählen die glatten, gespannten Oberflächen der schlanken Körper und die harmonische Geschlossenheit der gesamten plastischen Anordnung, die hier die beiden Werke auszeichnen. Im Vergleich zur Figur Tuailons nimmt Shinkais „Badende“ aber eine einfachere und ruhigere Körperhaltung ein, die auch zu einer noch „sauberen“ Umrißlinie führt. Sie konzentriert sich ferner auf die Vorderansicht, zu der der eckförmige Sockel mit dem Werktitel an der Vorderseite gehört.³⁶⁵ Folglich steht die Figur Shinkais der „klassischen“ Ruhe im Sinne Hildebrands näher als die von Tuailon. Die monumentale Statik und eine gewisse Starre in den tradierten Bewegungsmotiven der Badenden las-

³⁶³ Alfred Gotthold Meyer: Reinhold Begas (Künstler-Monographien 20), Bielefeld / Leipzig 1897, Nr. 18. Max Klinger, Badende, sich im Wasser spiegelnd, Laaser Marmor, Tönung durch Säure und Resorcin, Haar ehemals vergoldet, Höhe 151,4 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig (Ausst. Kat. Max Klinger, Frankfurt am Main 1992, Nr. 277). Ulferts ordnet dieses Werk den Frühwerken Tuailons (1886) zu und betont somit den uneingeschränkten Einfluß von Begas, dem hier doch kann aber nur teilweise zugestimmt werden. Ulferts, Tuailon, S. 140-142.

³⁶⁴ Hildebrand, Problem der Form, S. 63-82, hier zit. S. 67.

³⁶⁵ Vgl. Abb. 31.

sen die bewußte Orientierung Shinkais an antiken Venus-Statuen vermuten.

Für die erste offizielle Kunstausstellung Japans wählte Shinkai also nicht nur eines der konventionellsten Themen der europäischen Plastik, die auf Vorbilder der Antike und der Renaissance zurückgingen, sondern ließ sich auch von der zeitgenössischen Strömung der deutschen Bildhauerei inspirieren. Hinzu kam möglicherweise noch ein weiterer Impuls aus der zeitgenössischen Literatur Japans. In der neueren Literatur wird darauf hingewiesen, daß das Sujet der Badenden mit der Frauenfigur in einem japanischen Roman zusammenhängen kann, dessen Titelillustration Shinkai angefertigt hat.³⁶⁶ Doch machen die augenfälligen Unterschiede zwischen den beiden Frauentypen die unmittelbare Umsetzung der literarischen Figur in die plastische schwer nachvollziehbar. Die Romanfigur stellt einerseits einen neuen, sich emanzipierenden Frauentypus der späteren Meiji-Zeit dar, der unabhängig von der herkömmlichen japanischen gesellschaftlichen Moral der geistigen wie körperlichen Freiheit mit vollem Selbstbewußtsein nachstrebte. Die Figur Shinkais wirkt andererseits, insbesondere durch den gesenkten Blick und die zurückhaltende Gebärdensprache, passiv und fast melancholisch in sich verinnerlicht.

Anzumerken ist in diesem Zusammenhang auch das damalige Kunstverständnis des japanischen Publikums, dem der plastische Frauenakt zuvor – wenn überhaupt – nur durch Abbildungen bekannt war.³⁶⁷ Seit etwa 1895 erregte die Aktmalerei Kurodas in Japan großes Aufsehen, das von der darauf folgenden heftigen Debatte um den Sinn

³⁶⁶ S. Tanaka, Shinkai, S. 230-234.

³⁶⁷ Ausnahmen bildeten die um 1890 durch die italienische Gesandtschaft in Tokio organisierten Kunstmesse, auf denen mittelmäßige Gipsabgüsse der antiken Skulpturen ausgestellt waren. Hakutei Ishii: Nihon ni okeru ratai-ga-mondai no henshin [Der Wandel der Debatte um Aktmalerei in Japan], in: Chūō-bijutsu 15 (1916), S. 63-69; 16 (1917), S. 85-89; 17 (1917), S. 79-85, hierzu 15 (1916), S. 68.

der Nacktdarstellung in der Kunst begleitet wurde.³⁶⁸ Einige japanische Zeitschriften wurden wegen der abgebildeten Aktplastik verboten. Als die öffentliche Meinung verlangte, den menschlichen Körper in der Kunst zumindest teilweise zu bedecken, hüllte man seit 1903 bei öffentlichen Ausstellungen die entsprechenden Kunstwerke in Tücher. Bald wurden sie nur noch in einem gesonderten, nur dem „sachverständigen“ Publikum zugänglichen Raum gezeigt. Noch 1916 beschwerte sich der in Paris ausgebildete Marmorbildhauer Shikai Kitamura über die strenge polizeiliche Kontrolle, die nur dazu führe, daß Bildhauer ihre Arbeiten aus Platzgründen zerstören müßten.³⁶⁹

Die zurückhaltende Stimmung der nackten Frauengestalt Shinkais, der allerdings als einziger Juror seine Bildwerke ausstellte, kann als Ausdruck von Scham und Keuschheit verstanden werden, der dazu dienen sollte, die Kritik nicht nur an der „unsittlichen“ Darstellung einer unbekleideten Japanerin, sondern aber auch an der westlichen Überfremdung der Bildhauerei einzudämmen.³⁷⁰ Die idealisierte Vollkommenheit in der Körperproportion und die durch einen hohen Sockel betonte Monumentalität der überlebensgroßen Statue trugen auch dazu bei, sie als Kunstwerk aus dem Alltagsleben herauszuheben. Der herunterschauende ruhige Blick aus der Höhe von mehr als zweieinhalb Metern erinnerte die Zuschauer möglicherweise sogar an das „warmherzige“ Buddha-Antlitz in buddhistischen Tempeln, was die Figur mit einer übermenschlichen Vorstellung verband.

³⁶⁸ Der Wandel der Diskussion um Aktdarstellung in der Kunst im Japan von 1887 bis 1916 dargelegt von u.a. H. Ishii, ebd.

³⁶⁹ Kitamura beschwerte sich in einer Salonbesprechung von 1916 nicht nur über die damalige strenge Kontrolle, sondern auch über die japanischen Wohnverhältnisse, in denen ein Künstler meist nur kleine Ateliers einrichten könne und ihm nichts anderes übrig bleibe, als seine Aktstatuen, die er ja weder ausstellen noch verkaufen könne, zu zerstören. Nach Yashiro, Gruppenbild der Persönlichkeiten, S. 135.

³⁷⁰ Taketarō Shinkai: Bunten no ratai-sakuhin [Aktdarstellungen auf der Kunstausstellung des Erziehungsministeriums], in: Bijutsu-shimpō 16-1 (1916), S. 55f.

Bald wandte sich Shinkai jedoch von den Aktdarstellungen ab, um sich auf verschiedensten Gebieten der künstlerischen Experimente zu widmen. Er stand unter dem Einfluß der mit ihm eng befreundeten gleichaltrigen Architekten und Architekturhistoriker, die Absolventen und Lehrer an der Kaiserlichen Universität Tokio waren.³⁷¹ Im Zeichen des Jugendstils begannen sie um 1902 mit einem Versuch, die verschiedenen Kunstgattungen wie Kunst, Architektur und Innendekoration in einem stilistisch homogenen Gesamtkunstwerk zu vereinigen.³⁷² Neben den Gipsköpfen der europäischen Philosophen und Literaten, die Shinkai als Dekoration für Wohnzimmer modellierte, erprobte er seine Fähigkeiten auch auf dem Gebiet der Möbelkunst und der Innendekoration bis hin zur Buchausstattung. Das Interesse Shinkais an den Bildwerken anderer asiatischen Länder als Inspirationsquellen erweckten um 1910 auch seine bereits erwähnten Freunde, die Forschungsreisen in Länder wie Indien, China oder Korea unternahmen, wie viele ihrer Zeitgenossen damals auf der Suche nach den Ursprüngen der japanischen Kunst und Kultur.³⁷³

Um seinen eigenen Stil zu finden, und - vor allem, wie er so häufig in seinen Schriften bekräftigte - um sich von der „abscheulichen“ blinden Nachahmung europäischer Vorbilder zu befreien, nahm Shinkai in der Folgezeit eine Vielfalt von Themen in Angriff und experimentierte unermüdlich, ja bewußt „eigenwillig“, mit unterschiedlichen

³⁷¹ Die erste Generation der japanischen Architekten und Architekturhistoriker, die nach dem Studium an der Kaiserlichen Universität Tokio sich weiter in Europa ausbildeten: Chūta Itō (1867-1954), Yasushi Tsukamoto (1869-1937), Tadashi Sekino (1867-1935).

³⁷² Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts schlossen sich die Jugendstil-Künstler und Theoretiker zu mehreren Vereinen zusammen. 1904: Neue Gesellschaft für Musterzeichnung, 1907: Gesellschaft für dekorative Kunst Japans. An der Bewegung beteiligte sich die Firma Maruzen als Sponsor, die Shinkai Aufträge erteilte und seine Arbeiten verkaufte. S. Tanaka, Shinkai, S. 220-222.

³⁷³ Sie publizierten dann in zehn Bänden zahlreiche Zeichnungen und Photoaufnahme von Kunstwerken, Architektur und Bauskulptur in China, Indien und Korea mit Erläuterungen. Yasushi Tsukamoto u.a. (Hrsg.): Tōyō-geijutsu shiryō [Forschungsmaterialien zur ostasiatischen Kunst], 10 Bde., Tokio 1909-1911.

Ausdrucksweisen.³⁷⁴ Doch blieben sowohl die Themenwahl seiner Kleinwerke – von den Alltagsszenen der Edo-Zeit, also aus der Zeit vor der Zivilisation nach westlichem Modell, den buddhistischen Szenen bis zu den Soldaten- und Pferdedarstellungen – als auch seine Gestaltungsmittel im Anschluß etwa an indische Bildhauerkunst, seine farbig gefaßten Gipsfiguren oder auch sein Aufgreifen des „fremden“ Materials Holz bei der nachfolgenden Bildhauergeneration von geringer Wirkung. Der junge Akademiebildhauer Fumio Asakura (1883-1964), der 1907 gerade sein Bildhauerstudium absolvierte, räumte 1913 rückblickend der „Badenden“ Shinkais lediglich wegen ihrer monumentalen Größe eine „historische“ Bedeutung in der Entwicklung der japanischen Plastik ein.³⁷⁵

b. Dekorativer Sensualismus in der Marmorsulptur Kitamuras

Anders als Shinkai legte Kitamura die Gesetze seiner plastischen Kunst schon frühzeitig fest, die er bis zum Ende seiner Schaffenszeit ohne gravierende Änderungen beibehielt.³⁷⁶ In den Jahren nach seinem Pariser Aufenthalt verdiente Kitamura seinen Lebensunterhalt durch seine zum Export bestimmten Elfenbeinarbeiten und zahlreiche Porträts, die er für seinen Mäzen Yasuda ausführte. Das bevorzugte Material Kitamuras war Marmor, wobei er 1910 seine eigene Werkstatt errichtete und die Übertragung seiner Gipsmodelle auf den Stein, wie im 19.

³⁷⁴ Zit. nach Taketarō Shinkai: Shin-shisaku „Ukiyo-chōkoku“ [Neues Experiment „Ukiyo-Plastik“], in: Shoga-kottō-zasshi 47 (1912) Nachdruck in: Takezō Shinkai, Leben, S. 173-182, S. 177. Ders.: Nihon-chōkoku [Japanische Bildhauerei], in: Tokio-Asahi-Zeitung vom 7. Dezember 1909, S. 3. Vgl. auch Ders.: Chōkoku no shin-kijiku [Die neue Achse der Bildhauerei], in: Bijutsu no Nihon 1-1 (1909), S. 22f.

³⁷⁵ Zit. nach Fumio Asakura: Bunten no chōkoku ni tsuite [Zu den Bildwerken im Salon], in: Bijutsu-shimpō 13-1 (1913), S. 27-33, S. 29.

³⁷⁶ Zu seinem Studium in Paris, siehe Kap. IV., S. 91ff.

Jahrhundert in Europa allgemein üblich, den Steinmetzen überließ.³⁷⁷ Dargestellt wurden beinahe ausschließlich weibliche Figuren, genauer gesagt – einigen Frühwerken ausgenommen – Aktstatuen von anmutig-erotischer Schönheit im Gegensatz zu dem monumental-statuarischen Frauenakt Shinkais.

Sein 1911 entstandenes Relief „Schatten“ (Abb. 37) verweist im Kontrast von geglätteter Gestaltung und roh behauenen Stein deutlich auf das Gestaltungsmerkmal vieler Marmorplastiken Rodins.³⁷⁸ Die Körperhaltung einer schlafenden Frau, deren Kopf auf ihrem erhobenen Arm ruht, lässt sich aber auch mit der Komposition des marmornen Reliefs „Schlafende“ (Abb. 38) von Klinger vergleichen, das seinerseits ebenfalls deutliche Anklänge an Rodins bossierenden Stil verrät.³⁷⁹ Klinger war in Japan gerade um 1910/11 eine der wichtigsten Künstlerpersönlichkeiten für die Shirakaba-Literaten, die möglicherweise auch Kitamura auf die Marmorarbeiten Klingers aufmerksam machten.³⁸⁰ Das Marmorrelief Klingers war auch in der damals in Japan zugänglichen deutschen Literatur wiederholt abgebildet.³⁸¹

Die motivisch vergleichbare Arbeit Kitamuras erweist sich jedoch als geistig wie formal weit entfernt von dem Werk Klingers. Bei seinem Relief „Schlafende“ stellt Klinger durch seine substantielle, plastische

³⁷⁷ Shikai Kitamura: Chōso-jikan [Gegenwärtige Bemerkungen zur plastischen Kunst], in: Bijutsu-shimpō 8-10 (1911), S. 4.

³⁷⁸ Shikai Kitamura, Kage [Schatten], 1911, Marmor (Photo: M. Kitamura, Verbliebener Tau, Nr. 29).

³⁷⁹ Max Klinger, Schlafende, um 1900, Marmor, 59 x 49 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung (Photo: Ausst. Kat. Max Klinger, Frankfurt am Main 1992, Nr. 282).

³⁸⁰ Mehrere Bilder und ein Bildwerk Klingers („Die neue Salome“) schmückten die „Shirakaba“-Hefte vom April und vom Juni 1910 und das Klinger-Sonderheft vom Mai 1911.

³⁸¹ Max Schmid: Klinger (Künstler-Monographien 41), 3. Aufl., Bielefeld / Leipzig, 1906 (1899), Abb. 99. Als wesentliche Informationsquellen dienten auch bei Klinger die deutschsprachige Literatur außer dem Band Schmidts Franz Servaes: Max Klinger (Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien 4), 5. Aufl., Berlin 1908 (1902). Georg Brandes: Max Klinger, in: Ders., Moderne Geister. Literarische Bildnisse aus dem neunzehnten Jahrhundert, 2. Neubearb. Aufl., Frankfurt am Main 1887, S. 57-72.

Gestaltung des üppigen Frauenkörpers, des Gewichts und des Fleisches einer Frau das Symbol der Fruchtbarkeit, oder mehr noch der pervertierenden Sinnlichkeit dar, wobei er die erotische Stimmung durch Hinzufügung einer männlichen oder dämonischen Maske noch deutlicher unterstreicht.³⁸² Klinger läßt den Leib der Frau tief in den Hintergrund versinken, wie tief im Schlummer, so daß ein dramatisches Spiel von Licht und Schatten entsteht, während Kitamura seine Figur aus den rohen Steinbossen plastisch hervorhebt, um vor allem die weich modellierten und polierten Körperoberflächen der jungen Frau zum vollkommenen Ausdruck zu bringen. Auffallend ist bei der Komposition Kitamuras die nach rechts absteigende fließende Linie der gekämmten langen Haare, die vom seitwärts vorgestreckten Nacken weiter geführt wird und zugleich parallel zu der Ausrichtung des hochgestellten rechten Oberarms und des daran angelegten Kopfes steht, um abschließend mit den Konturen der grob behauenen Marmorhülle im dekorativen Einklang zu stehen.

Im Gegensatz etwa zu Shinkais Badender mit geschlossener Armhaltung erheben die beiden Schlummernden ihre rechten Arme, den Zuschauer einladend, in der Gestik einer offenen Erotik. Klinger erhöht zusätzlich die verführerische Spannung, indem er gerade dort in der Achselhöhle die Maske mit lauerndem Blick und geöffnetem Mund setzt; die übergroße Faust deutet auch auf die begleitende Gewalt hin. Hingegen stellt Kitamura eine dramatische Inszenierung seines Werkes zurück hinter die Unmittelbarkeit seiner Darstellung von anmutiger Grazie und jugendlichem Reiz der Frauengestalt, die er mit höchster Aufmerksamkeit durchgestaltet und dekorativ verfeinert.

Kitamura steigerte den dekorativen Sensualismus seiner Figuren in der Folge in Verbindung mit der expressiveren Körpersprache, wobei er sich häufig unmittelbar auf die Kompositionen und Motive europäi-

³⁸² Die männliche Maske kommt nur bei dieser ersten Marmorfassung in Dresden vor; das Tonmodell von 1899 und die weiteren Marmorversionen haben das Motiv nicht. Ausst. Kat. Max Klinger, Frankfurt am Main 1992, S. 363.

scher Vorbilder, unter anderem Michelangelos, aber insbesondere Rodins, berief.³⁸³ Trotz seiner wiederholten Orientierung an den Stilmerkmalen der beiden Meister - d.h. an den unvollendeten Marmorbildwerken - und trotz seines künstlerischen Ideals, das sich in erster Linie für die „psychologische“ Ausdruckskraft seiner Figuren interessierte, stand die Plastik Kitamuras weniger den beseelten Menschenkörpern Rodins als vielmehr der verspielten Grazie der Salonplastik des ausgehenden 19. Jahrhunderts nahe.³⁸⁴ So stellt zum Beispiel sein Werk „Versunken im Tagtraum“ (Abb. 39) von 1913 eine kniende Figur dar, die eine mit Rodins „Venus bei der Toilette“ vergleichbare Körperhaltung zeigt, lediglich um ihren schönen Körper auf effektvolle Weise zu präsentieren.³⁸⁵

Kitamuras „Eva“ (Abb. 40) wurde in der Salonausstellung von 1915 mit der dritten Medaille ausgezeichnet und vom Staat angekauft.³⁸⁶ Das antike Motiv einer kauernenden Frauengestalt, das in der europäischen Bildhauerei seit der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert immer wieder aufgegriffen wurde, kannte Kitamura sicherlich aus seiner Pariser Zeit.³⁸⁷ Unübersehbar ist die Ähnlichkeit des Werkes Kitamuras zu der „Ève après le péché“ (Abb. 41) von Ernest Dagonet (1856-

³⁸³ Ohne Michelangelos „Sklave“ im Louvre wäre Kitamuras „Unglückliche Liebe“ kaum vorstellbar, ebenso wie seine stehende „Verweigerte“ und „Wassernymphe“ jeweils ohne Rodins „Eva“ und „Danaide“. M. Kitamura, Verbliebener Tau, Nr. 18, 23, 25.

³⁸⁴ „Kunstwerke, die an sich eine Abstraktion sind, dienen dazu, den psychologischen Zustand der dargestellten Menschen in einem bestimmten Augenblick wiederzugeben.“ Diese Äußerung Kitamuras deutet allerdings auf seine Kenntnis der Rodin-Schrift Simmels hin. Zu Simmels Rodin-Essays, Anm. 243. Zit. nach S. Kitamura, Gegenwärtige Bemerkungen, S. 4. Dazu auch Ders.: Salonbesprechung, in: Bijutsu-shimpō 9-1 (1911), S. 5.

³⁸⁵ Shikai Kitamura, Kūsō ni fukeruru onna [Versunken im Tagtraum], 1913, Marmor, Höhe 61,5 cm, Nigata Prefectural Museum of Modern Art (Photo: Ausst. Kat. Tobari Kogan, Nagoya 1994, Nr. 118). Tancock, Auguste Rodin, Nr. 11.

³⁸⁶ Shikai Kitamura, Eva, 1915, Marmor, Höhe 82 cm, Nationalmuseum für moderne Kunst, Tokio (Photo: Ausst. Kat. Rodin et le Japon, Shizuoka 2001, Nr. 214).

³⁸⁷ Claude Keisch: Aus den Fugen. Rodins „Femme accroupie“, in: Ausst. Kat. Rodin und die Skulptur im Paris der Jahrhundertwende, Bremen 2000, S. 86-99, hier S. 93-95.

1929), die damals im Luxembourg-Museum stand.³⁸⁸ Die beiden hockenden Figuren beugen sich vor, um das Gesicht durch Arme abzuschirmen und zugleich zur allseitigen Betrachtung durch die Zuschauer einzuladen. Dargestellt ist in beiden Fällen die nervöse, trauernde Frau in einer üppig weichen Formgebung des Naturalismus, wobei Kitamuras Figur wegen der eng zusammengestellten Beine eher linkisch und starr wirkt, im Vergleich zu dem französischen Gegenstück mit der überzeugend natürlichen Beinstellung. Kitamura ahmt hier wiederum die Methode Rodins nach, indem er Blockteile als Figurenträger stehen läßt.

Anders als die ringförmig geschlossene Armhaltung bei dem Werk Dagonets ist der leicht gebeugte linke Arm bei Kitamuras „Eva“ in einem eleganten Bogen fortgestreckt, um mit dem Apfel in der Hand den wenig erhöhten Boden zu berühren. Das Motiv eines lang ausgestreckten Arms zeigen viele Arbeiten Kitamuras, wie beispielsweise seine „Wassernymphe“ (Abb. 42), wobei die Schönheit der Linie des zur tief liegenden Quelle herabgereichten Armes des Fabelwesens in der Salonbesprechung lobend hervorgehoben wurde.³⁸⁹ Anzumerken ist in diesem Zusammenhang auch, daß das Wasser-Motiv, das in Verbindung mit Frauenakten in der japanischen Plastik sehr häufig vorkam, dem Geschmack des Publikums entsprach. Die Beliebtheit der Kombination von Wasser und Frau in Japan kann man nicht nur durch die Parallele der zu den Ursprüngen des Lebens führenden, symbolischen Deutungen der beiden Motive erklären, sondern auch vor dem vom Animismus geprägten geistig-religiösen Hintergrund der Japaner betrachten, die aus großer Naturfrömmigkeit Sonne und Mond, Berge, Wind und Gewit-

³⁸⁸ Ernest Dagonet, *Ève après le péché*, um 1891, Marmor, ehemals Luxembourg-Museum (Photo: Rheims, Sculpture, S. 362, Nr. 12).

³⁸⁹ Shikai Kitamura, *Mizu no sei* [Wassernymphe], 1914, Marmor (Photo: M. Kitamura, *Verbliebener Tau*, Nr. 25). Fusen Tanabe: *Konshū no chōkoku* [Skulpturen im Herbstsalon], in: *Bijutsu-shimpō* 14-1 (1914), S. 41-45, S. 43f.

ter, und nicht zuletzt Wasserquellen verehren, was wiederum Japan mit der symbolistischen Kunstbewegung des Art Nouveau verbindet.³⁹⁰

Die von der schönen, sinnlich fließenden Linie getragene Stilisierung, die kompositionelle Anregung durch Asymmetrie und symbolische Anspielungen ergaben sich einerseits durch das vom Bildhauer rational durchdachte Konzept, entsprachen aber andererseits auffallend den wichtigsten „japonistischen“ Gestaltungsprinzipien, die bei dem Bildaufbau und der Motivwahl mancher Maler besonders im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts von großer Bedeutung waren, aber noch stärker die angewandte Kunst des Art Nouveau prägten.³⁹¹

Als Lehrer des 1908 errichteten Bildhauerateliers an der Kunstschule der Pazifischen Kunstgesellschaft – der Nachfolgerin der 1901 aufgelösten Meiji-Kunstgesellschaft – haben Shinkai und Kitamura als Vermittlerfigur gewirkt.³⁹² Zahlreiche junge, nichtakademische Bildhauer gingen bei ihnen in die Lehre, um dort die Grundlagen der Bildhauerei zu erlernen, die sich die beiden in Europa bei akademischen Bildhauern angeeignet hatten. Auch als Salonjuroren – Shinkai schon seit 1907 und Kitamura seit 1912 – waren sie für die frühe Entwicklung der offiziellen Plastik Japans verantwortlich. Beide waren jedoch weder schulbildend noch in der Lage, der kommenden Generation neue Impulse zu vermitteln. Die Tendenzen zur neoklassizistisch-monumentalen Statuarik des einen wie die zur dekorativen Sentimentalität der symbolistischen Bildhauerei des anderen beeindruckten die jungen Bildhauer nicht, die sie nur für überstilisiert und altmodisch hielten und nach ihren neuen, eigenen Weg suchten.

³⁹⁰ Renate Ulmer (Hrsg.): Art Nouveau. Symbolismus und Jugendstil in Frankreich, Stuttgart / New York 1999, S. 16f.

³⁹¹ K. Berger, Japonismus, S. 24-71; 191-240. Ulmer, Art Nouveau, S. 8-21.

³⁹² Zu Aktivitäten und Auflösung der Meiji-Kunstgesellschaft, siehe Kap. III., S. 61f.

2. Anfänge der Moderne um 1910

Zeitgleich mit der Gründung der offiziellen Salonausstellung entstanden die ersten privaten Galerien Japans. Es waren zunächst die großen Kleiderstoffhandlungen – die späteren Warenhäuser –, die in ihren Läden Galerien errichteten, um die Aufmerksamkeit der kunstinteressierten Kunden auf sich zu lenken.³⁹³ Während diese Händler dabei lediglich wirtschaftliche Vorteile im Auge hatten, gründete der junge Takamura 1910 ein halbes Jahr nach seiner Rückkehr aus Europa eine Galerie in Tokio – als „Rōkandō [Grotta Azzurra (auf der Insel Capri)]“ genannt –, bei der die Künstler, ohne sich den gemeinsamen Maßstäben der Jury zu unterwerfen, ihre Kunst in ihrer Gesamtheit, also in der Regel als Einzelausstellung, präsentieren konnten.³⁹⁴

Als unmittelbare Vorbilder dienten dabei bekanntlich die Pariser Galerien von Eugène Druet und Bernheim-Jeune, in denen Takamura vor allem die Bilder und Skulpturen von Matisse und anderen fauvistischen Künstlern bewunderte. Takamuras Galerie, die im Zeichen der oppositionell-unabhängigen Pariser Avantgarde entstand, konnte jedoch wegen der schwierigen Finanzlage nur ein Jahr bestehen und wandelte sich unter dem zweiten Besitzer, der von Takamura die Leitung übernahm, bald in das traditionelle Antiquitätengeschäft. Doch folgten in den nächsten Jahren weitere private Galerien in Japan, die im Sinne

³⁹³ Tari Moriguchi: *Bijutsu 80-nen shi* [Die Entwicklung der Kunst in den letzten 80 Jahren], Tokio 1954, S. 214f. Die Tradition der Galerien der Kaufhäuser ist heute noch gewahrt.

³⁹⁴ Der Name „Rōkandō“ stammte aus der Übersetzung von Andersens „Improvisator“ durch Mori (siehe oben S. 68), der für die „Grotta Azzurra“ auf der Insel Capri als „Rōkandō“ ins Japanische übertrug. Takamura verwendete das Wort auch in seinem eigenen Gedicht „Les Impressions des ouonnas“ von 1909: Kōtarō Takamura, *Ausgewählte Werke*, Bd. 6, S. 274-279, S. 275. Zur kurzen Geschichte der Galerie Kōtarō Takamuras: Chichi ni tsuite [Zu meinem Vater], in: Ebd., Bd. 6, S. 216ff.; Shinichi Seki: *Hitotsu no rekishi. Rōkandō no koto* [Eine Geschichte zur Galerie Rōkandō], in: *Takamura Kōtarō kenkyū* [Studie zu Kōtarō Takamura], hrsg. v. Shinpei Kusano, Tokio 1959, S. 216-220.

Takamuras den Künstlern Möglichkeiten zur öffentlichen Präsentation ihrer Werke gaben.³⁹⁵

Die Entstehung der Galerie Takamuras im April 1910 fiel sowohl mit der Publikation seines Aufsatzes „Die grüne Sonne“, der heute als „fauvistisches Künstlerbekenntnis Japans“ gilt, als auch mit der Gründung der Zeitschrift „Shirakaba“ zusammen.³⁹⁶ Sie spiegelten nicht nur die verstärkte Forderung der Künstler nach Emanzipation ihrer künstlerischen Individualität, sondern auch die sich damals zunehmend steigende Spannung zwischen offiziell-akademischer und europäisch-moderner Malerei und Skulptur wider, um die Anfangsphase der Moderne in Japan zu begleiten. In der Malerei wurde folglich 1914 die erste oppositionelle Künstlervereinigung mit selbstorganisierten, vom offiziellen Salon unabhängigen Jahresausstellungen gegründet und wenig später auch in der Bildhauerei.³⁹⁷

Die führende Stellung unter den akademischen Bildhauern nahm um 1910 der junge Akademieabsolvent Fumio Asakura ein. Seine figürliche Plastik, die die exakte Beobachtung der Natur mit dem malerischen Formenreichtum in sich vereinte, fand allgemein große Anerkennung. Als populärer Porträtist schuf er auch in seiner Lebenszeit über 800 Bildnisse. Sein ebenbürtiger Rivale und gleichsam der Vertreter der modernen Plastik war Ogiwara, der seit seiner Rückkehr aus Europa 1908 sowohl durch plastische Arbeiten in der Manier Rodins als auch durch zahlreiche Schriften immer mehr an die Öffentlichkeit trat.

³⁹⁵ Moriguchi, Entwicklung der Kunst, S. 214f. Diese ersten Galerien konnten allerdings auch nicht lange bestehen, vgl. mit dem Zeitschriftenartikel, O.V.: Shin bijutsu-shō wo motomu [Wir brauchen Kunsthändler], in: Chūō-bijutsu 20 (1917), S. 2-4.

³⁹⁶ Zit. nach G. Nakamura, Geschichte, Bd. 1, S. 160.

³⁹⁷ Die Malervereinigung „Nika-kai [Kunstgesellschaft der zweiten Abteilung]“ und die Skulpturenabteilung von „Saikō Nihon Bijutsuin [Neues Japanischen Kunstinstitut]“ waren die beiden Säulen der oppositionellen Kräfte, wobei die antioffizielle Haltung bei den Malern viel stärker als bei den Bildhauern zu beobachten war. Die Bildhauerabteilung der „Nika-kai“ wurde 1919 gegründet, deren Ausstellung zur Entstehung der frühkubistischen Plastik in Japan anregte. Dazu siehe Kap. VI., S. 174.

a. Frauenakt von Asakura und Ogiwara

Nachdem Asakura von 1903 bis 1907 an der Kunstakademie in Tokio studiert hatte, debütierte er bereits 1908 auf der offiziellen Salonausstellung, wo er sodann jedes Jahr mit seinen Werken vertreten war.³⁹⁸ Die meisten seiner Exponate errangen höchste Preise und gelangten auch in staatlichen Besitz. Asakura verdankte keinem seiner Bildhauerlehrer an der Kunstakademie viel und hoffte vergeblich auf ein Auslandsstudium, das damals den im Salon zwei Jahre hintereinander mit der ersten oder zweiten Medaille ausgezeichneten Künstlern ermöglicht wurde.³⁹⁹ 1912 wurde dem jungen Bildhauer im Alter von noch nicht dreißig Jahren als dem führenden Bildhauer Japans ein langer Artikel gewidmet.⁴⁰⁰

Aufgewachsen in einer traditionellen Ritterfamilie aus SüdJapan war Asakura vom Ideal moralischer Aufrichtigkeit geprägt, und er pflegte auch bewußt einen traditionell-japanischen Lebensstil. Um ihn sammelten sich immer junge Bildhauer. Sie schlossen sich erstmals 1908 zu einem Arbeitskreis zusammen, der zukünftig als Asakura-Bildhauerschule weitergeführt wurde.⁴⁰¹ Die Schüler stellten seit 1919 auf ihrer eigenen Jahresausstellung gemeinsam öffentlich aus. 1916 wurde Asakura zum Mitglied der Salonjury ernannt, 1921 zum Profes-

³⁹⁸ Zu Leben und Kunst Asakuras Fumio Asakura: Mein Lebenslauf, in: Ders., Asakura Fumio Bunshū. Chōso Yotaku [Verliebener Tau der Plastik. Schriften-sammlung von Fumio Asakura], Tokio 1983, S. 271-315. Best. Kat. Asakura chōso-kan [Asakura Museum für Plastik], 4. bearb. Aufl., Tokio 1996b, S. 103-108. Ausst. Kat. Masters of Modern Japanese Sculpture, Tokushima 1999.

³⁹⁹ Asakuras Werke erhielten zwar zwischen 1908 und 1914 in jedem Jahr hohe Auszeichnungen, doch folgte der zweiten Medaille immer gleich die dritte, so daß er 1911 auf das Studium in Europa verzichtete. Aus Protest reiste er in die Südsee-länder, die er als gegensätzliches Reiseziel zu Europa absichtlich aufsuchte. Asakura, Verliebener Tau der Plastik, S. 292.

⁴⁰⁰ Saisui Sakai: Fumio Asakura. Shin-jidai no sakka [Künstler der neuen Ära], in: Bijutsu-shimpō 11-7 (1912), S. 2-6.

⁴⁰¹ Die Asakura-Bildhauerschule wurde 1954 staatlich anerkannt. Best. Kat. Asakura chōso-kan [Asakura Museum für Plastik], 4. bearb. Aufl., Tokio 1996b, S. 107.

sor an der Kunstakademie Tokio. Aus dem Kreis Asakuras gingen einige Bildhauer der nächsten Generation hervor, die sich aber von dem Stil ihres Lehrers distanzierten und einen ganz eigenständigen Weg einschlugen.⁴⁰²

Nachdem Asakura seit 1908 seine Arbeiten verschiedenster Sujets – von Porträts, männlichen wie weiblichen Aktfiguren, Genre bis zu Tierdarstellungen – präsentierte und die Salonjury von seiner virtuoson Modellieretechnik, vor allem bei der einfühlsamen Wiedergabe der menschlichen Physiognomie, überzeugt hatte, führte er 1913 seinen Frauenakt unter dem Titel „Die verinnerlichte Scham“ (Abb. 43) aus.⁴⁰³ Das Werk, das im Salon mit dem höchsten Preis ausgezeichnet wurde, zeigte bereits deutlich die für seine Aktdarstellungen charakteristische Raum- und Körperauffassung: die fülligen Frauenkörper, die in einer klaren Raumstruktur und stets in einer harmonischen und heiteren Stimmung wiedergegeben wurden.

Für das Motiv einer weiblichen, auf der rauhen Bodenfläche sitzenden Gestalt mit nach links unten geneigtem Kopf und herabhängenden beiden Armen bei der „Verinnerlichten Scham“ Asakuras mag Rodins Sitzfigur „Vor dem Meer“ (Abb. 44a) von etwa 1906 als Vorbild gedient haben.⁴⁰⁴ Das neuere Werk Rodins ist für Asakura vorauszusetzen, weil seine Vorderansicht in Japan in einer Zeitschrift 1906 unter dem Titel „Aktstudie“ photographisch reproduziert und vier Jahre später unter der Bezeichnung „Badende“ durch den von einem japanischen Maler aufgrund der eben erwähnten Abbildung angefertigten Holzschnitt (Abb.

⁴⁰² Zu seinem Meisterschüler Naoshi Horie siehe Kap. VI., 2.

⁴⁰³ Fumio Asakura, Ganshū [Die verinnerlichte Scham], 1913, Bronze, Höhe 89 cm, Asakura Museum für Plastik, Tokio (Photo: Best. Kat. Asakura chōso-kan [Asakura Museum für Plastik], 4. bearb. Aufl., Tokio 1996b, Nr. 15).

⁴⁰⁴ Auguste Rodin, Vor dem Meer, um 1906, Marmor, Höhe 57,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (Photo: Tancock, Auguste Rodin, Nr. 60-2).

44b) auf der Titelseite des Rodin-Sonderheftes der „Shirakaba“ wiedergegeben worden war.⁴⁰⁵

Von dem, wohl an die runde, geschlossene Formwirkung Maillols erinnernden Spätwerk Rodins unterscheidet sich jedoch Asakuras Figur deutlich.⁴⁰⁶ Asakura hebt durch die naturalistisch modellierten Oberflächen die fleischliche Präsenz des Oberkörpers der Frau hervor, dessen Drehung nach rechts sowohl durch die Haltung der dynamisch nach links abgewinkelten Beine als auch durch die Bewegung des linken Armes nach seitwärts veranlaßt wird. Die rechte Schulter mit leicht gebeugtem Arm ist nach hinten gedreht, um so ihr Gleichgewicht zu halten. Die Bewegung zieht sich durch die ganze Figur hindurch. Erzielt wird dabei der wirkungsvolle Kontrast innerhalb der in sich harmonisierenden Komposition, die sich weder an jene eigentümliche, durch die extremen Haltungen erreichte Intensität der Figuren Rodins noch an die in seiner Spätphase zunehmend aufgetretene Verfestigung und Klarheit der plastischen Form anschließt.

Asakura verzichtete bei seinen Frauenakten auf ein Tuch, das bei Shinkais „Badender“ noch als Attribut einer Tätigkeit diente. Seine Figuren sind schlicht stehende, sitzende und ruhende Gestalten, die sich aber vor allem vergnügen. Im besonderen ist das fröhliche Antlitz mit lächelndem Mund ein charakteristisches Ausdrucksmittel bei Asakuras Frauenakten, die keine Hemmung zeigen, nackt dargestellt zu sein; was jedoch bei seiner früheren als „Arbeit im September“ benannten Aktfigur (Abb. 45) von 1910 noch nicht der Fall war.⁴⁰⁷ Hier erhebt die auf

⁴⁰⁵ Kunzō Minami, Rodins „Vor dem Meer“ auf der Titelseite der Rodin-Sondernummer, 1910, Holzschnitt (Photo: Ausst. Kat. Shirakaba, Chōfu 2000, Abb. S. 10). Vgl. Ausst. Kat. Rodin et le Japon, Shizuoka 2001, S. 219.

⁴⁰⁶ Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth: Rodins europäische Wirkung, in: Ders., Rodin-Studien, S. 269-274, S. 272. Vgl. auch Maillols bekannte Kritik auf dieses Werk Rodins Henry Frère: Gespräche mit Maillol (frz. Originalausgabe: Conversations de Maillol, Genf 1956), übers. v. Hans Voss, Frankfurt am Main 1961, S. 178f.

⁴⁰⁷ Fumio Asakura, Die Arbeit im September, 1910, Gips, ursprünglich Lebensgroß, heute nur Kopfpartei erhalten im Asakura Museum für Plastik, Tokio (Photo: Ausst. Kat. Masters of Modern Japanese Sculpture, Tokushima 1999, Nr. 39).

einem felsenartig gestalteten Block sitzende Gestalt ihr Gesicht hoch nach oben links, wobei ihre weit geöffneten Augen ohne Gemütsregung in dieselbe Richtung schauen. Die Lippen sind fest aufeinandergepreßt, und die gestreckte Halsstellung führt zu den leicht nach unten gezogenen Mundwinkeln. Das Gesicht, in dem sich die ausdrucksstarke Bildniskunst des Bildhauers bereits zeigt, ist auf den ungleich weniger eindrucksvoll ausgeführten Körper aufgesetzt. Diese Frauenfigur Asakuras wurde in der Salonbesprechung als „mißlungene Arbeit für den Bildhauer“ kritisiert, während sich der gleichzeitig ausgestellte weibliche Akt Ogiwaras großer öffentlicher Anerkennung und allgemeiner Beliebtheit erfreute: Es war die postum öffentlich ausgestellte Aktfigur „Weib“ (Abb. 46, 47) des verstorbenen Bildhauers.⁴⁰⁸

In den zwei Jahren - nach seiner Rückkehr aus Europa im März 1908 bis zu seinem Tod im April 1910 - modellierte Ogiwara neben männlichen und weiblichen Akten auch einige Porträtbüsten. Das „Weib“ war sein letztes Bildwerk und gleichzeitig seine zweite vollplastische weibliche Aktdarstellung, die nach der ersten, die ein direktes Zitat von Rodins „Danaide“ darstellte, entstand.⁴⁰⁹ Zusammen mit über 40 Werken (Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen) war das „Weib“ auf seiner Retrospektive im Juni 1910 öffentlich gezeigt und in mehreren Artikeln abgebildet und lobend erwähnt worden. Bewußt und nachweisbar hatte Asakura bereits zwei Jahre zuvor eine in Paris entstandene Schularbeit Ogiwaras mit leichter Modifizierung zitiert.⁴¹⁰ Naheliegend

⁴⁰⁸ O.V.: Chōkoku [Skulptur (Salonbesprechung)], in: Bijutsu-shimpō 10-1 (1910), S. 16f. Morie Ogiwara, Onna [Weib], 1910, Bronze, Höhe 98,5 cm, Nationalmuseum für moderne Kunst, Tokio (Photo: Ausst. Kat. Modern Japanese Sculpture, Shizuoka 1988, Nr. 33; Nishina, Ogiwara Rokuzan, Abb. Nr. 443).

⁴⁰⁹ Morie Ogiwara, Despair, 1909, Bronze, Höhe 52 cm, Rokuzan Museum of Art, Nagano (Photo: Nishina, Ogiwara Rokuzan, Abb. Nr. 397). Tancock, Auguste Rodin, Nr. 35-2.

⁴¹⁰ Fusetsu Nakamura: Shin-kichō no seinen bijutsuka [Gerade heimgekehrter junger Künstler]. Morie Ogiwara, in: Tokio-Asahi-Zeitung vom 23., 24. und 26. April 1908, Abb. am 26. April, S. 5. Asakuras „Finsternis“ von 1908 war sein erstes Werk, das er öffentlich im Salon zeigte und zugleich den höchsten Preis errang. Ausst. Kat. Masters of Modern Japanese Sculpture, Tokushima 1999, Nr. 25.

ist also, daß Asakura sich durch die Figur Ogiwaras zur Themenwahl des Frauenaktes „Arbeit im September“ anregen ließ, dessen Körperteil er jedoch später - offensichtlich aus Unzufriedenheit - zerstörte.

Mit der „Verinnerlichten Scham“ von 1913 scheint Asakura nun seine persönliche Antwort auf das „Weib“ Ogiwaras gefunden zu haben, wobei er sich motivisch – wie bereits erwähnt – vermutlich an Rodin orientierte, um die glühenden Rodin-Verehrer in Japan, deren Hauptvertreter Ogiwara gewesen war, herauszufordern. In seinem Essay, den Asakura für das Rodin-Sonderheft der „Shirakaba“ verfaßte, beschrieb er seinen negativen Eindruck der Bildwerke Rodins, die er allerdings nur durch Abbildung kannte:

„Die Werke des Meisters erwecken in mir weder ein schönes noch angenehmes Gefühl, sondern sie wirken für mich extrem verschlossen, ja geschmacklos und unwillig, zwar nicht gerade unangenehm, aber doch wohl schwer zugänglich.“⁴¹¹

Asakuras „Verinnerlichte Scham“ in einer entspannten, ausgewogenen Sitzhaltung mit lebenswürdigem Lächeln im Gesicht ist bewußt als harmonisches, einfaches und aufgeschlossenes Gegenbild zum „Weib“ Ogiwaras entstanden, das nach dem Vorbild Rodins die Tendenzen zum Spannungsvollen, Intensiven und Extremen aufzeigt.

Ogiwara zeigt eine Kniende, die ihren Kopf stark nach oben streckt und ihre beiden Hände auf dem Rücken verschränkt. Die Frage, ob Ogiwara die Torsostudien für die „Gefesselte Aktion“ (Abb. 48) vom bewunderten Maillol in der Galerie Vollard in Paris gesehen hatte, muß offen bleiben.⁴¹² Wesentlich ist auf jeden Fall, daß die Körperhaltung, die die „erzwungene Tatenlosigkeit“ ausdrückt, den beiden Kompositionen gemeinsam ist, wobei Maillol in der Endfassung dieser in seinem

⁴¹¹ Fumio Asakura: Shashin-dōhan de omeni kakatta kyoshō Rodin [Die Kunst des Meisters Rodin, die ich durch Abbildung kenne], in: Shirakaba, Rodin-Sondernummer (1910), S. 113f., S. 113.

⁴¹² Aristide Maillol, Die gefesselte Aktion, 1905, Bronze, Höhe 33 cm, Fondation dina Vierny, Musée Maillol, Paris (Photo: Ausst. Kat. Maillol, Baden-Baden 1978, Nr. 29).

Oeuvre einzig dynamischen Figur das dramatische Dilemma der gefesselten Figur durch ihre stürmische Kopfwendung nach hinten steigerte, während Ogiwara anhand des in den Himmel gerichteten Kopfes mit verzweifelterm Gesichtsausdruck den tragischen Höhepunkt des Lebens zur Darstellung brachte.⁴¹³

Im Gegensatz zu den in sich geschlossenen Bewegungskomplexen bei der Sitzfigur Asakuras verleiht dem Profil der Figur Ogiwaras die zickzackförmig - von den Füßen über die Knien, die Hüfte, die Brust, die Schulter und das Kinn bis zum Scheitel - durchlaufende Bewegungslinie eine immer höher steigende kompositorische Spannung, die auch den Kampf zwischen dem starken Willen der Frau und dem sie herausfordernden Schicksal, zwischen Aktion und Passivität, veranschaulichen soll. Durch die betont ausschwingende Dekolleté- und Oberschenkelpartie entstehen – von der Vorderseite aus - die sich nacheinander- und übereinanderreihenden hellen und dunklen Flächen, die gemeinsam mit den dynamischen Oberflächen die wechselvolle Wirkung von Licht und Schatten schaffen, um ein neues Maß an Bewegung in die Figur zu bringen. Die Spannungsverhältnisse werden vor allem dadurch betont, daß das nach links schreitende rechte Knie und die sich nach rückwärts drehende rechte Schulter in entgegengesetzte Richtungen streben, und es den Betrachtern erschweren, die klare Raumstruktur des Körpers zu erfassen.

Angestrebt ist bei dem „Weib“ Ogiwaras die Verwirklichung der Profiltheorie Rodins, d.h. des allseitigen Erfahrens der bewegten Erscheinung eines dreidimensionalen Gegenstandes, in die Ogiwara vom Meister persönlich eingeführt worden war.⁴¹⁴ Hingegen ist die räumliche Struktur der „Verinnerlichten Scham“ Asakuras deutlich nachvollziehbar; was auch die Vorbildlichkeit der zweidimensionalen Reproduktion

⁴¹³ Ausst. Kat. Maillol, Aristide Maillol, Berlin 1996, S. 123f.

⁴¹⁴ Ogiwaras Besuch bei Rodin in Meudon, siehe Kap. IV., S. 109f. Vgl. Auch Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth: Rodins europäische Wirkung, in: Ders., Rodin-Studien, S. 91f.

von Rodins Bildwerk für die Sitzfigur zusätzlich unterstreicht. Asakuras weibliche Akte, die er bis in die Spätphase seines Schaffens wiederholt aufgriff (Abb. 49), sind hinsichtlich der Einsichtigkeit konsequent neuklassizistisch.⁴¹⁵ Der bedeutsame Unterschied, der zwischen Asakura und den Neuklassizisten besteht, liegt jedoch darin, daß Asakura nicht die idealisierte „Stille“, sondern die sinnlichen Regungen seiner Figuren erzielt. Folglich stehen seine Aktstatuen in der Raumauffassung und Komposition einerseits der neuklassizistischen Strenge und Klarheit nahe, inhaltlich wie auch in der Oberflächenbehandlung aber andererseits dem Einfühlungswillen der neubarock-naturalistischen Schule des 19. Jahrhunderts, der Rodin innovativ nachfolgte.

b. Arbeiterdarstellung in Japan: „Bergarbeiterin“ Fujiis

Die seit der Jahrhundertwende rapide voranschreitende Industrialisierung Japans führte zu wachsender Urbanisierung. Zahlreiche Tagelöhner und Fabrikarbeiter lebten mit ihren Familien in engen Baracken in Elendsvierteln der Hauptstadt Tokio und bewegten sich am Rande des Existenzminimums. In der Zeit um 1907/1908 erregten vor allem die spontan ausgelösten Aufstände der Bergarbeiter und ihre Streiks die allgemeine Aufmerksamkeit auf die „Soziale Frage“ der Industriearbeiterschaft und der Unterschichten im Industrialisierungsprozeß, die nicht nur in Tageszeitungen erörtert, sondern auch in Romanen detailliert geschildert wurde.⁴¹⁶ Arbeiter und Menschen aus unteren Sozial-

⁴¹⁵ Fumio Asakura, Izumi [Quelle], 1914, Bronze, Höhe 156 cm, Asakura Museum für Plastik, Tokio (Photo: Best. Kat. Asakura chōso-kan [Asakura Museum für Plastik], 4. bearb. Aufl., Tokio 1996b, Nr. 16).

⁴¹⁶ Tokio-Asahi-Zeitung vom 18. u. 19. Februar 1907. Sōseki Natsume (1867-1916), Dozent für Anglistik an der Kaiserlichen Universität Tokio und bedeutender Schriftsteller, schrieb im Frühjahr 1908 seinen Fortsetzungsroman „Kōfu [Bergarbeiter]“ in der Tokio-Asahi-Zeitung, während der junge Takashi Nagatsuka (1879-

schichten wurden auch von den Künstlern entdeckt. Der Maler und Lehrer an der Kunstschule der Pazifischen Kunstgesellschaft, Kunishirō Mitsuya (1874-1924), gab beispielsweise 1908 bei seinem Gemälde „Familie eines Rikschamannes“ eine Alltagsszene der Armen mit sentimentalem Unterton wieder, wobei er sich, nach eigenen Worten, in erster Linie für „das Inkarnat der Menschen aus der untersten Sozialschicht“ interessierte.⁴¹⁷

Ogiwara stellte 1909 seine Werke unter den Titeln „Bergarbeiter“ (Abb. 50) und „Arbeiter“ öffentlich aus, während Asakura 1910 einen alten Friedhofsverwalter (Abb. 51) vollplastisch porträtierte und damit im Salon den höchsten Preis errang.⁴¹⁸ Ogiwara gab seiner männlichen Büste „Bergarbeiter“, die er allerdings nicht in Japan, sondern im Unterricht an der *Académie Julian* in Paris als Modell in einer tauziehenden Haltung nur fragmentarisch festgehalten hatte, nachträglich einen an damals aktuelle Debatten anknüpfenden Titel.⁴¹⁹ Unter dem Einfluß Rodins führte Ogiwara die Büste im stark bewegten, lockeren Modellierstil aus, während er sich vor allem bei der heftigen Richtungshaftigkeit einer männlichen Büste eindeutig auf den „Puddler“ Meuniers bezog.⁴²⁰ Als die Salonjury 1908 sowohl diese spontan asymmetrisch zugeschnittene Büste als auch den ebenfalls in Paris entstandenen kleinen weiblichen Torso Ogiwaras mit der Begründung ablehnte, daß sie lediglich „unfertige Studien“ darstellen, zeigte er diese im folgenden

1915) in seinem Roman „Tsuchi [Die Erde]“ das elende Leben eines armen Pachtbauers und zugleich zeitweiligen Bauarbeiters nah beim Kupferbergwerk Ashio darstellte.

⁴¹⁷ O.V.: Hinmin no ratai-kenkyū [Studium der nackten Menschenkörper im Elendsviertel], in: Tokio-Asahi-Zeitung vom 10. Oktober 1908, S. 6.

⁴¹⁸ Morie Ogiwara, Kōfu [Bergarbeiter], 1907, Bronze, 46,5 cm, Rokuzan Museum of Art, Nagano (Photo: Nishina, Ogiwara Rokuzan, Abb. Nr. 301). Fumio Asakura, Hakamori [Friedhofsverwalter], 1910, Bronze, 178,5 cm, Asakura Museum für Plastik, Tokio (Photo: Best. Kat. Asakura chōso-kan [Asakura Museum für Plastik], 4. bearb. Aufl., Tokio 1996b, Nr. 10). Ogiwaras „Arbeiter“: Ebd., Nr. 413-415. Wegen einer Fehlkonstruktion brach diese Figur zusammen, der Ogiwara später Arme und Beine teilweise entnahm.

⁴¹⁹ Ogiwara, Wesen der Bildhauerei, S. 78.

⁴²⁰ Ausst. Kat. Constantin Meunier, Hamburg 1998, Nr. 4.

Jahr auf der Jahresausstellung der Pazifischen Kunstgesellschaft. Bei seiner männlichen Aktfigur „Arbeiter“ modifizierte Ogiwara mühsam das Sitzmotiv von Rodins „Denker“, während Asakura bei seinem „Friedhofsverwalter“ in erster Linie das lachende Antlitz des Alten beim Schachspiel zum lebendigen Ausdruck bringen wollte.⁴²¹

Bei keinem dieser Bildwerke handelte es sich um eine Arbeiterdarstellung, deren Schwerpunkt auf den sozialkritischen und moralischen Anspielungen oder auf dem Bauerntum oder Arbeiterschaft heroisierenden Inhalt lagen, im Gegensatz zu den Figuren Meuniers, über dessen Ruhm als Bildhauer des sozialen Milieus und der Gestalt des selbstbewußten Arbeiters auf der Pariser Weltausstellung von 1900 und auf den großen Meunier-Retrospektiven in Brüssel, Berlin und Hamburg um 1905/06 auch in Japan ausführlich berichtet wurde.⁴²² Um 1910 galt Meunier in Japan als bekanntester Bildhauer Europas neben Rodin. Der Initiator der Shirakaba-Gruppe, Mushanokōji, der allerdings ein überzeugter Sozialist war, hob Meuniers Originalität in seiner „heiligen“ Themenwelt hervor und stellte ihn als „den Millet der Skulptur“ vor.⁴²³

Die japanischen bildnerischen Arbeiterdarstellungen, denen es an der Verherrlichung des Arbeiters oder am Protest gegen ihre elende Lage im Sinne Meuniers fehlte, kann man vor dem Hintergrund der damaligen innenpolitischen Entwicklung Japans betrachten. Die sich seit etwa 1908 zunehmend verschärfende Repression der linken Regimekritiker durch die japanische Regierung erreichte ihren Höhepunkt mit der Verhaftung einer anarchistischen Sozialistengruppe wegen angeblichen Hochverrates im Dezember 1910 und dem darauf folgenden nicht recht-

⁴²¹ Ogiwara, Wesen der Bildhauerei, S. 262; Fumio Asakura: „Hakamori“ ni tsuite [Zum „Friedhofsverwalter“], in: Bijutsu-shimpō 10-1 (1910), S. 21.

⁴²² Keiichirō Kume: Futsukoku gendai no bijutsu [Französische Kunst der Gegenwart], in: Bijutsu-shimpō 1: 4-15 (1902), 1-13 (1902), S. 5; O.V.: Meunier saku chōkoku tenrankai [Skulpturausstellung von Meunier], in: Bijutsu-shimpō 5-12 (1906), S. 3.

⁴²³ Saneatsu Mushanokōji: Sashie ni tsuite [Zur Abbildung]. Constantin Meunier, in: Shirakaba 1-5 (1910), S. 11-13. Zu Mushanokōji, siehe Kap. IV., S. 82.

staatlichen Prozeß.⁴²⁴ Dieses erschreckende Ereignis führte zu einer höchst gedrückten Stimmung der Gesellschaft, in der keine vollkommene Meinungsfreiheit bewahrt war. Dies bedeutete zugleich das frühzeitige Ende der sozialistischen Bewegung in Japan, die erst nach dem Ersten Weltkrieg in der allgemein verbreiteten demokratischen Stimmung wieder Bedeutung erlangen konnte.

Das Desinteresse der beiden jungen Bildhauer an sozialen und politischen Fragen läßt sich aber auch als allgemeine Tendenzen ihrer Generation erklären.⁴²⁵ Die vorhergehende Generation von Bildhauern wie Shinkai oder Kitamura fühlte sich mit dem Staat und mit der Tradition des Landes eng verbunden. So war Shinkai ein militanter Nationalist und Kitamura zeitlebens mit der Bildhauertradition seiner Familie verknüpft. Sie war auch die letzte Bildhauergeneration, die Sujets mit moralischen oder buddhistischen Hinweisen zeigte. Hingegen distanzieren sich die jüngeren Bildhauer entschieden vom Staat. Im Zentrum ihres Interesses standen weder Struktur noch Funktion der japanischen Gesellschaft und Politik, sondern die individuellen künstlerischen Fragen. Wesentlich war ihnen dabei die ästhetische Erörterung von Formproblemen mehr als die Darstellung der Realität ihrer Zeit. Das galt allerdings auch für die jungen Literaten, die in ihren Romanen zwar das Leben der armen Bauern aus tiefem Wissen detailliert und poetisch beschrieben, doch nicht kritisch auf strukturelle Fehler der Gesellschaft hinwiesen.⁴²⁶

Obwohl man damals Ogiwaras „Bergarbeiter“ und „Arbeiter“, vor allem wegen der nachträglichen Betitelung, mit Meunier verglich, war

⁴²⁴ Isao Tsujino: Meiji no rōdō-undō [Die Arbeiterbewegung in der Meiji-Zeit], Tokio 1971, S. 172-189. Die Regierung verbot die Berichterstattung über den Hauptvertreter der Gruppe und den Attentatsplan, erhob keine öffentliche Anklage, sondern verurteilte ihn und elf andere in geheimem Verfahren zum Tode. Das Urteil wurde eine Woche nach der Verkündung im Januar 1911 vollstreckt. Unter den 26 verhafteten Sozialisten aus ganzem Japan wurden 12 zum Tode verurteilt, 12 zum lebenslangen, zwei jeweils zum elf- und achtjährigen Haft.

⁴²⁵ Katō, Geschichte, S. 556f.

⁴²⁶ Katō, Geschichte, S. 568f.

Ogiwaras Beeinflussung durch den Belgier von peripherer Bedeutung. Die bedeutende Anhängerschaft fand die Plastik Meuniers in Japan nicht bei den Bildhauern, die ihr in Europa unmittelbar begegneten, sondern bei denen, die sie nur durch Abbildungen kannten. So setzte sich Kōyū Fujii (1882-1958) in den Jahren zwischen 1911 und 1915 intensiv mit dem Sujets der Arbeiterdarstellungen auseinander. Der in Tokio aufgewachsene Sohn eines traditionellen Holzbildhauers studierte gleichzeitig mit Asakura an der Kunstakademie westliche Bildhauerei. Nebenbei besuchten sie auch Zeichenunterricht an der Kunstschule der Pazifischen Kunstgesellschaft unter anderem bei dem oben erwähnten Maler Mitsuya. 1908 begann Fujii sowohl mit der Lehrtätigkeit für Bildhauerei an derselben Kunstschule neben Shinkai und Kitamura als auch mit der öffentlichen Präsentation seiner Werke. Kleine weibliche Aktfiguren aus seiner Frühphase weisen neben dem unverkennbaren Einfluß Rodins auch auffallende Motiv- und Stilübernahme von den Werken des belgischen Bildhauers Rombaux auf, dessen Kunst Takeishi im Rahmen seiner Einführung in die zeitgenössische belgische Bildhauerei in Japan bekannt gemacht hatte.⁴²⁷

Der kurze Essay Mushanokōjis zum Leben Meuniers mit einer Abbildung des „Puddlers“ in der Zeitschrift „Shirakaba“ vom August 1910 kann Fujii erneut auf das Oeuvre des bereits allgemein bekannten Bildhauers aufmerksam gemacht haben.⁴²⁸ Dem Essay war eine Literaturliste mit Neuerscheinungen zu Meunier in deutscher Sprache beigelegt, wobei die Monographie von Gensel wegen der zahlreichen Illustrationen ausdrücklich empfohlen wurde.⁴²⁹ Auf die 1911 entstandenen Gipsfigürchen „Backsteinträgerin“ und „Kartoffelwäscherin“ folgten die

⁴²⁷ „Die Haare waschende Frau“ von Fujii spielt direkt auf das Werk Rombaux' unter demselben Titel an. Kōzaburō Takeishi: *Belgi ni okeru kindai-chōkoku no meika* [Meister der modernen Bildhauerei Belgiens], in: *Bijutsu-shimpō* 9-3 (1910), S. 11-12, Abb. S. 12.

⁴²⁸ Ausst. Kat. Constantin Meunier, Hamburg 1998, Nr. 4.

⁴²⁹ Karl Scheffler: *Constantin Meunier* (Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien 25), 2. Aufl., Berlin 1908 (1903); Walther Gensel: *Constantin Meunier* (Künstler-Monographien 79), 2. Aufl., Bielefeld / Leipzig 1907 (1905).

lebensgroßen männlichen Arbeiterstatuen „Steinmetz“ (Abb. 52) und „Arbeit“ (Abb. 53), die Fujiis Kenntnis von Meuniers „Sämann“ (Abb. 54) und „Mäher“ (Abb. 55) nicht verleugneten.⁴³⁰ Nach anfänglicher Beschäftigung mit den Werken Meuniers und ihrer oberflächlichen Rezeption begab sich Fujii seit etwa 1913 in die Steinkohlenzeche auf den *Jōban*-Kohlenfeldern bei Tokio, um sich unmittelbar von den Bergarbeitern vor Ort inspirieren zu lassen⁴³¹, nach dem Vorbild Meuniers, der um 1877/78 während seines Aufenthalts im Industriegebiet von Lüttich (Liège) und um 1880 im Steinkohlenrevier um Mons die Welt der Arbeit und der Arbeiter entdeckt hatte.⁴³²

Fujii interessierten dort ausschließlich Bergarbeiterinnen, deren Einsatz als Schlepperinnen im japanischen Steinkohlenbergbau in den Boomjahren während des Ersten Weltkrieges seinen Höhepunkt erreichte.⁴³³ Anders als Meuniers Bergarbeitermädchen (Abb. 56), die mit Hemden, Hosen und Schuhen bekleidet sind, bedecken Fujiis Frauen ihre Körper nur mit einem Lendenschurz, so wie es seine „Frau in der Grube“ (Abb. 57) von 1913 zeigt.⁴³⁴ Sie ist nicht bei einer Tätigkeit dargestellt, sondern in einer entspannenden Stehhaltung, und zwar mit krummem Rücken und vortretendem Unterleib. Auf einer rechteckigen Plinthe stellt sie die beiden Füße neben-, aber weit voneinander entfernt.

⁴³⁰ Fujii „Steinmetz“: *Bijutsu-shimpō* 11-1 (1911), Abb. S. 32; Ders. „Arbeit“: Ebd. 11-8 (1912), Abb. S. 26. Constantin Meunier, *Sämann*, 1895, Bronze, Höhe 57,2 cm, Musée Constantin Meunier, Brüssel (Photo: Ausst. Kat. Constantin Meunier, Hamburg 1998, Nr. 29). Constantin Meunier, *Mäher*, 1892, Bronze, Höhe 59 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen (Photo: Ebd. Nr. 28). Die beiden Werke Meuniers waren auch bei Gensel abgebildet: Gensel, ebd., Abb. 55, 37.

⁴³¹ *Kōyū Fujii: Chōkoku wo kokoromiru hito e* [An die Bildhauerinteressierten], Tokio 1923, S. 181.

⁴³² Max Imdahl: Constantin Meunier, in: Ausst. Kat. Constantin Meunier, Bochum 1971, o.S.

⁴³³ Erich Pauer (Hrsg.): *Schwarzes Gold in Japan. Beiträge zur Geschichte der japanischen Steinkohlenindustrie* (Marburger Japan-Reihe 4), Marburg 1991, S. 16.

⁴³⁴ Constantin Meunier, *Bergmädchen mit Grubenlampe*, 1888, Bronze, Höhe 71 cm, Deutsches Bergbau-Museum, Bochum (Photo: Ausst. Kat. Constantin Meunier, Hamburg 1998, Nr. 16). *Kōyū Fujii, Kōnai no onna* [Frau in der Grube], 1913, Gips (Photo: *Bijutsu-shimpō* 13-1 (1913), S. 3). Meuniers Bergarbeitermädchen war abgebildet bei Gensel, Constantin Meunier, Abb. 17.

Aus ihren übereinander gelegten Händen hängen eine Grubenlampe – deren Form sich allerdings nicht mit der japanischen, sondern mit der belgisch-europäischen identifizieren läßt – und unbestimmbare andere Werkzeuge herab.⁴³⁵ Um ihren leicht nach links gewandten Kopf ist ein Tuch umgewunden, ihr mageres Gesicht mit dem in die Leere gerichteten Blick und den Falten um Nase und Mund drückt weder innere Energie noch geistige Kräfte aus. Hierbei handelt es sich um nichts mehr als eine anatomisch korrekt wiedergegebene und mit unruhigen Oberflächen modellierte Aktstudie einer unbeschäftigten Japanerin mit muskulösem Körper.

Bei seiner „Bergarbeiterin, auf den Förderwagen wartend“ (Abb. 58) von 1914 stellte Fujii noch einmal eine Schlepperin dar, die formell wie inhaltlich wohl die von Meunier geprägte Auffassung von Arbeitsdarstellung erkennen läßt.⁴³⁶ Die Frau stützt ihre beiden kräftig-großen Hände in die Hüfte, richtet sich gerade auf und wartet auf den Förderwagen, den sie gleich mit den von Männern abgebauten Kohlen füllen und aus der Grube transportieren wird. Die nach oben drängende Bewegung des ganzen Körpers ist auf die Richtung des Grubenstiegs gerichtet, wobei das Licht zurückwerfende Gesicht das fallende Tageslicht andeutet. Ihre groß geöffneten Augen schauen in dieselbe Richtung und unterstützen damit die einheitliche Bewegungslinie der gesamten Darstellung. Sie ist mit einem längeren Lendenschurz und einer langen Unterhose aus grobem Stoff bekleidet, die auch ihre Fußrücken deckt. Am oberen Rand ihres Schurzes, wo sie ihre Daumen festdrückt, hängt an einem Haken wieder die Grubenlampe.

Von der bisherigen, bewußt skizzenhaften Modellierweise Fujiis setzt sich die glatte Oberfläche ohne Modellierspuren bei der „Bergarbeiterin“ von 1914 entschieden ab, die auch zu den auffallend geschlosse-

⁴³⁵ Zur japanischen Grubenlampe: Pauer, *Schwarzes Gold*, Abb. S. 17, 27.

⁴³⁶ Kōyū Fujii, *Toro wo matsu kōfu* [Bergarbeiterin, auf den Förderwagen wartend], 1914, Bronze, Höhe 114 cm, Nationalmuseum für moderne Kunst, Tokio (Photo: Ausst. Kat. *Modern Japanese Sculpture*, Shizuoka 1988, Nr. 51).

nen Konturen der Figur führt. Neben der Beruhigung der Umrißlinien und der Glättung der Oberfläche verbindet das Motiv einer am Gürtel hängenden Grubenlampe diese Frauenfigur mit Meuniers kleinerer Statue „Bergmann mit Grubenlampe“ (Abb. 59), die Fujii durch Abbildung gekannt haben wird.⁴³⁷ Gemeinsam sind den beiden Werken ferner der Kontrast zwischen dem nackten Oberkörper und dem bekleideten Unterkörper, die großflächig aufgefaßte Behandlung der Kleidung und die Zwischenräume unter den Armen, die alle bei den Arbeiterfiguren Meuniers häufig vorkommen.

Im Gegensatz zum „Bergmann“ Meuniers mit gesenktem Blick erhebt die Arbeiterin Fujiis ihr Gesicht. Die streng symmetrisch konzipierte Komposition der jungen Frau mit geschwellter Brust betont zusätzlich die statische Monumentalität und die aufrichtige Intensität der Darstellung, die dem humanen Menschenbild in der Plastik Meuniers zu entsprechen scheinen. Doch lag die künstlerische Absicht Fujiis bei seiner Darstellung der Arbeiterinnen, weder die Mühsal und Plage der Bergbauarbeit zu veranschaulichen, noch die Arbeitsamkeit der Menschen zu idealisieren. Es ging ihm offensichtlich nicht um bewußte Inhaltsvermittlung, sondern um verschiedene Stilmittel, derer er sich bei seiner weiblichen Aktplastik – sein Hauptgebiet – bediente.

Im folgenden Jahr tauchte Fujii seine Frauenfigur „Morgengebet“ (Abb. 60) nur noch in die sentimentale Stimmung ein, deren Entstehung ohne Millets berühmtes Vorbild undenkbar wäre.⁴³⁸ Enttäuscht von der negativen Reaktion seitens der Kritiker gab er seine Beschäftigung mit dem Arbeitsthema auf, und das gerade um die Zeit, als die Arbeiterbewegung in Japan zu einer gesellschaftlichen Macht heranzu-

⁴³⁷ Constantin Meunier, Bergmann mit Grubenlampe, 1901, Bronze, Höhe 53 cm, Deutsches Bergbau-Museum, Bochum (Photo: Ausst. Kat. Constantin Meunier, Hamburg 1998, Nr. 14). Die Figur war auch unter dem Titel „Der alte Bergmann“ bei Gensel abgebildet. Gensel, Constantin Meunier, Abb. 9.

⁴³⁸ Millets „L'Angélu“: André Fermigier: Jean-François Millet, Genf 1977, Abb. S. 9.

wachsen begann.⁴³⁹ Betrachtet man Fujiis „Bergarbeiterin“ aber in seiner weiteren künstlerischen Entwicklung, so liegt ihre Bedeutung darin, daß die glatte Oberflächenmodellierung bereits die tektonische Formensprache im Sinne Maillols bei seinen Frauenakten bei der Toilette vorwegnahm, die er nach 1918 - nach einer künstlerischen Krise - bis zum Ende seiner Schaffenszeit wiederholt darstellte, ohne jedoch die starke Ausdruckskraft der „Bergarbeiterin“ von 1914 zu erreichen.

Weiterhin diente die Darstellung der Tagelöhner für junge Bildhauer zwar allgemein als Vorwand der männlichen Aktstudien, so für den jungen Takezō Shinkai (1897-1968), der 1917 noch als Privatschüler seines Onkels den „Bauarbeiter, in der Sonne stehend“ (Abb. 61) ausführte.⁴⁴⁰ Ihre Werke spiegelten inhaltlich jedoch weder aktuelle Diskussionen der Arbeiterbewegung noch gesellschaftspolitische Aussagen wider.

c. Vom Malerischen zum Tektonischen: Rodin-Rezeption in Japan am Beispiel der Bildniskunst von Nakahara

Teijirō Nakahara (1888-1921) wurde als Sohn eines Fischers und Gemischtwarenhändlers in einem kleinen Fischerdorf in Hokkaidō, auf der nördlichen Insel Japans, geboren.⁴⁴¹ Sein intensives Bildhauerleben durchlief die kurze Periode von 1910 bis 1919 und veranschaulicht exemplarisch aber vor allem eindrucksvoll die aufrichtige und zugleich

⁴³⁹ Kōyū Fujii, *Sōchō no raihai* [Das Morgengebet], 1915, Gips (Photo: *Bijutsushimpō* 15-1 (1915), Abb. S. 21). Im Jahr des Kriegsendes 1918 wuchs die Zahl der an den Arbeitskämpfen teilnehmenden Arbeiter achtmal so viel wie vier Jahre zuvor, von 8.000 auf 63.000. Mit der Arbeiterversammlung von 1920 entstand in Japan die Einheitsfront von 24 Gewerkschaften.

⁴⁴⁰ Takezō Shinkai, *Hinata ni tatsu dokō* [Bauarbeiter, in der Sonne stehend], 1917, Bronze, Höhe 182 cm, Rathaus von Yamagata (Photo: *Ausst. Kat. Takezō Shinkai*, Akita 1993, Nr. 1). Zum Bildhauer siehe Kap. VI., 3.

⁴⁴¹ Zum Leben Nakaharas Hideo Takumi: *Nakahara Teijirō*, Tokio 1969; *Ausst. Kat. Nakahara Teijirō*, Nagano 1988; *Ausst. Kat. Nakamura Tsune*, Ibaraki 1989.

kritische Auseinandersetzung eines japanischen Bildhauers mit der Kunst Rodins. Unter seinen etwa zwanzig Bildwerken sind heute nur die Hälfte – großenteils Bildnisse – erhalten, da Nakahara viele seiner Ganzfiguren wie Torsi vor oder auch nach der Vollendung zerstörte. Anhand seiner Porträtbüste und auch bildnishafter anonymer Köpfe, die charakteristische Anhaltspunkte seiner bildhauerischen Entwicklung deutlich aufzeigen, aber auch mit Hilfe der von ihm und von seinen Freunden herrührenden schriftlichen Quellen soll im folgenden das eigentliche Ziel des Bildhauers untersucht werden, wobei seine Kunst vor allem vor dem Hintergrund der Rodin-Rezeption in Japan betrachtet wird.⁴⁴²

Nach seiner Ausbildung zum Maler in westlichem Stil an privaten Malschulen in Tokio widmete sich Nakahara um 1910 unter dem starken Einfluß Ogiwaras ganz der Bildhauerei, in dessen Atelier er seit 1908 häufig verkehrte und Reproduktionen von Rodin, Meunier und Cézanne mit Begeisterung betrachtete. Doch lag seine erste Begegnung mit Rodins Plastik einige Zeit früher. 1907 hatte er bei seinen regelmäßigen Besuchen in der Buchhandlung Maruzen und bei den Abendbasaren in einem Pariser Salonkatalog zufällig eine Reproduktion des „Denkers“ entdeckt. Nakahara versuchte damals, das Bildwerk „eines unbekanntes Bildhauers“ zu zeichnen, doch stöhnte er dabei über die „sich unendlich ausdehnenden, langen buckeligen Linien“, die kaum auf seine zwei - extra aneinandergefügt - Zeichenpapiere kaum paßten.⁴⁴³

Die Modellieretechnik erlernte Nakahara wahrscheinlich schon seit 1909 bei Shinkai und Fujii an der Kunstschule der Pazifischen Kunst-

⁴⁴² Teijirō Nakahara: *Chōkoku no seimei* [Das Wesen der Plastik], hrsg. v. Hideo Takumi, 2. Aufl., Tokio 1992 (1969). Die dabei zugrunde gelegte Schriftensammlung Nakaharas unter demselben Titel, hrsg. v. Hisamichi Fukuda, Tokio 1921.

⁴⁴³ Tsune Nakamura: *Nakahara kun wo omou* [Erinnerung an den Nakahara], Tokio-Asahi-Zeitung vom 29. September bis 12. Oktober 1921. Nachdruck Ausst. Kat. Nakahara Teijirō, Nagano 1988, S. 74-86, S. 77.

gesellschaft.⁴⁴⁴ Bereits im nächsten Jahr präsentierte er seine Bildnisarbeiten öffentlich, deren Formensprache von akademischen Gestaltungsprinzipien weit entfernt war. Die Frühwerke Nakaharas sind durch aufgelockerte Oberflächenstruktur gekennzeichnet, was maleisch wirkt. Die Gesichtszüge seiner „Weiblichen Maske“ (Abb. 62) von 1910 sind beispielsweise nur erahnbar, wobei die Ohren unberücksichtigt bleiben.⁴⁴⁵ Die Gegensätze zwischen der ausbuchteten Stirn-, Backenknochen- und Nasenpartie und der vertieften Augenhöhlen-, Wangen- und Kinnpartie erzeugen wechselreiche Licht- und Schatteneffekte. Die unruhig bewegt modellierte Haarmasse drückt kaum die natürliche Stofflichkeit aus, und das runde Antlitz mit klaren Umrissen ist ohne Halsansatz direkt auf den Sockel gesetzt. Für das Motiv des halslosen Zuschnitts eines Bildnisses stand sicherlich ein Kinderkopf Ogiwaras (Abb. 63) als unmittelbares Vorbild, der kurz zuvor auf seiner Retrospektive zu sehen war.⁴⁴⁶

Die extreme Formaflösung bei der Maske Nakaharas läßt ihre mögliche Verbindung zu Kinderköpfen von Medardo Rosso (1858-1928) vermuten. Rosso war um diese Zeit in Japan als Begründer der „impressionistischen“ Richtung der Plastik wohl bekannt, obwohl ungleich weniger als Rodin, der als einflußreichster Protagonist derselben Richtung allgegenwärtig war.⁴⁴⁷ Der eigentlich malerische Begriff „Impressi-

⁴⁴⁴ Ausst. Kat. Nakahara Teijirō, Nagano 1988, S. 112.

⁴⁴⁵ Teijirō Nakahara, Onna no masuku [Weibliche Maske], 1910, Bronze, Höhe 26 cm, Rokuzan Museum of Art, Nagano (Photo: Ausst. Kat. Nakahara Teijirō, Nagano 1988, Nr. 1).

⁴⁴⁶ Morie Ogiwara, Shōni no kubi [Kopf eines Kindes], 1909, Bronze, Höhe 23 cm, Rokuzan Museum of Art, Nagano (Photo: Nishina, Ogiwara Rokuzan, Abb. 417).

⁴⁴⁷ Allgemein schenken japanische Autoren der Plastik des Italieners, der von 1889 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs hauptsächlich in Paris lebte und um die Jahrhundertwende in Europa auch an bedeutenden Ausstellungen teilnahm, vor 1920 kaum Aufmerksamkeit, die offensichtlich erst durch den Aufsatz Apollinaires von 1918 erweckt wurde. Apollinaire hob dabei Rosso als „größten lebenden Bildhauer“ nach dem Tod Rodins hervor. Nachdruck Guillaume Apollinaire: Chroniques d'Art (1902-1918), hrsg. v. L.-C. Breunig, Paris 1960, S. 437f. Die erste Einzelwürdigung Rossos in japanischer Sprache, Ikuma Arishima: Medardo Rosso no kenkyū [Studie zu Medardo Rosso], in: Bijutsu no Aki vom 15. Februar 1920.

onismus“, den man in Paris um die Jahrhundertwende mit Rodins „Balzac“ von 1898 und Rossos flüchtig-atmosphärischen Figuren in Verbindung gesetzt hatte, wurde einige Jahre später auch in Japan von Shinkai und den Autoren seines Kreises häufig auf Bildhauerei bezogen.⁴⁴⁸ Bei dem japanischen Verständnis der „impressionistischen“ Plastik ging es allerdings weniger um das Festhalten an der momentanen Erscheinung als um die subjektiv-gefühlsmäßige Kunstauffassung, die von den damals anhand der schriftlich wie mündlich überlieferten Kunsttheorien Rodins eindeutig beeinflusst war.⁴⁴⁹

Shinkai begriff „impressionistische“ Plastik, die er zur Belebung der japanischen Bildhauerei in Japan einzuführen suchte, als Bildhauerei, bei der der Bildhauer „seinen Eindruck von der Natur unmittelbar, ja leidenschaftlich“ in plastische Formen übertrage, wobei er sich, ohne an dem Prinzip der harmonischen Komposition des Ganzen oder der naturgetreuen Abbildung des Details festzuhalten, nur darauf konzentriere, die inneren Lebenskräfte der Natur darzustellen.⁴⁵⁰ Für Shinkai waren außerdem alle oppositionellen Strömungen Europas, die sich der klassizistisch-akademischen Schule entgegensetzten, „impressionistisch“ und somit vorbildhaft; so bezeichnete Shinkai Bernhard Hoetger

⁴⁴⁸ Zur Problematik des Begriffs „impressionistische Plastik“: Der Aufsatz von Luciano Caramel, in: Ausst. Kat. Medardo Rosso, Frankfurt am Main 1984, S. 11-34, S. 15-17, 18f.; vgl. auch Schmoll gen. Eisenwerth, Rodin-Studien, S. 209. Den ersten Aufsatz zu dem Thema in japanischer Sprache verfaßte der Ästhetikprofessor an der Kaiserlichen Universität Tokio, Yasuji Ōtsuka, 1908, bei dem Shinkai als Gasthörer studierte und eine Zeit lang als Assistent arbeitete. Dabei hob Ōtsuka jedoch ausschließlich die Kunst des russischen Bildhauers Paul Troubetzkoi als „impressionistischen Bildhauers“ hervor. Yasuji Ōtsuka: Chōkoku ni okeru inshō-shugi [Der Impressionismus in der Plastik], in: Teikoku-bungaku 14-1 (1908), S. 1-6. Zu Ōtsuka, siehe oben Kap. IV., S. 71, 84.

⁴⁴⁹ Die auf eine Umfrage von Claris zum Impressionismus in der Skulptur antwortenden Briefe von Künstlern Edmond Claris: L'Impressionnisme en sculpture. Auguste Rodin et Medardo Rosso, in: La Nouvelle Revue n. s. 10 (1901), S. 321-326. Nachdruck Ders., De l'Impressionnisme en sculpture. Lettres et opinions, Paris 1902. Behandelt wurde diese Debatte auch bei der auch in Japan angesehenen „Entwicklungsgeschichte“ Meier-Graefes (1904) in dem Kapitel „Impressionismus in der Plastik“. Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte, Bd. 1, S. 303-312, hierzu S. 306-310.

⁴⁵⁰ Taketarō Shinkai: Nihon-chōkoku ni okeru inshō-shugi [Der Impressionismus in der japanischen Bildhauerei], in: Tokio-Asahi-Zeitung vom 8. Januar 1911, S. 3.

(1874-1949), wegen der um 1905 einsetzenden Tendenz seiner Werke zur Vereinfachung und Monumentalisierung, ebenfalls als Impressionisten neben Rodin und Rosso.⁴⁵¹ Im Bildhaueratelier unter der Leitung Shinkais, der nicht nur sich, sondern auch seinen Schülern Freiheit zu innovativen Experimenten erlaubte, entstand die „Weibliche Maske“ Nakaharas, dessen extrem flüchtiger Modellierstil jedoch von seinem Lehrer als „krankhafte Übertreibung“ kritisch bemerkt wurde.⁴⁵²

Die nähere Betrachtung der Maske Nakaharas im Vergleich mit einem Kinderkopf Rossos, „Bambino malato“ (Abb. 64), macht die unterschiedlichen Konzepte der beiden Bildhauer deutlich.⁴⁵³ Trotz des ihnen scheinbar gemeinsamen und für Rosso typischen „geschmeidig gleitenden“ Lichtes auf der Gesichtsoberfläche sind die räumlichen Verhältnisse der Figuren zu ihrer Umgebung voneinander vollkommen unterschiedlich.⁴⁵⁴ Rosso hebt die Grenzen zwischen dem schlummernden kranken Kind und dem es umfangenden Raum - oder besser gesagt, Licht - auf, indem er das durchaus naturalistisch geformte Gesicht zusätzlich mit dem grob belassenen Material umrahmt. Dadurch gewinnt die Figur eine unregelmäßig-fragmentarische Büstenform, die mit der hellichten Luft verschmilzt, um vom Betrachter als einheitliche Ganzheit wahrgenommen zu werden. Hingegen grenzt sich die Frauenmaske Nakaharas, einschließlich der Haarpartie mit bewegten Oberflächen, durch geschlossene und feste Konturen von der Umgebung ab. Die das Licht einfangende Modellierung der Maske, die auch sein gleichzeitig entstandenes Werk „Der Alte“ (Abb. 65) kennzeichnete, diente nicht dazu, die Materie der Skulptur „vergessen zu machen“, wie es Rosso anstrebte, sondern im Gegenteil dazu, ihre substantielle Körperlichkeit

⁴⁵¹ Shinkai, Impressionismus, S. 3. Vgl. auch Ausst. Kat. Bernhard Hoetger, Hannover 1994, S. 13-15.

⁴⁵² Zit. Shinkai, Impressionismus, S. 3.

⁴⁵³ Medardo Rosso, Bambino malato, um 1889, Wachs, Höhe 26 cm, Privatsammlung (Photo: Ausst. Kat. Medardo Rosso, Frankfurt am Main 1984, Nr. 15).

⁴⁵⁴ Zit. nach Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, neu hrsg. v. Hans Belting, 2 Bde., München 1987, Bd. 2, S. 498.

effektiv in den Vordergrund zu stellen, was als nicht für Rosso, sondern für das Oeuvre Rodins mit dem dynamischen, formauflösenden Modellierstil charakteristisch war.⁴⁵⁵

Nakahara gehörte zu den leidenschaftlichsten und konsequentesten Rodin-Verehrern unter den japanischen Bildhauern. Sein ganzes plastisches Schaffen von 1910 bis 1919 ging auch zeitlich mit der Entwicklung der Rodin-Rezeption in Japan einher. Als wichtige Zäsuren der japanischen Rodin-Rezeption gelten zunächst die Rückkehr Ogiwaras aus Paris 1908, die Rodin-Sondernummer von „Shirakaba“ 1910 und ihre Ausstellung von 1912, dann die Publikation des Buches Kōtarō Takamuras unter dem Titel „Rodins Worte“ von 1916 - fortgesetzt mit dem zweiten Band von 1920 - und schließlich die Ausstellung der modernen Kunst Frankreichs von 1920, auf der neben den impressionistischen und fauvistischen Bildern vier Skulpturen Rodins – vor allem der „Denker“ - aus dem Besitz japanischer Sammler ausgestellt wurden, bevor alle Hauptwerke des Meisters in den Jahren nach 1922 nach Japan gelangten.⁴⁵⁶ Das allgemeine Interesse an Rodin erreichte um 1916 mit der Veröffentlichung des bis in die 1930er Jahre wiederholt aufgelegten Buches Takamuras den zweiten Höhepunkt nach 1912, um allerdings in den nächsten Jahren vor allem zugunsten der Maillol-Rezeption nachzulassen. Als man sich seit 1920 vereinzelt und nach 1922 endlich umfassend den Überblick über das Oeuvre Rodins im Original verschaffen konnte, war die einst fast kultische Rodin-Verehrung in Japan längst verblaßt.

⁴⁵⁵ Teijirō Nakahara, Rōjin [Der Alte], 1910, Bronze, Höhe 53 cm, Rokuzan Museum of Art, Nagano (Photo: Ausst. Kat. History of Modern Sculptures of Japan, Ibaraki 1991, Nr. 43). Rosso zit. nach Ausst. Kat. Medardo Rosso, Frankfurt am Main 1984, S. 53.

⁴⁵⁶ In der Zeit von 1922 bis 1927 organisierte der französische Kunsthändler Herman d'Oelsnitz (1883-1941) in Japan insgesamt sechs Ausstellungen, die die japanische Sammlung für französische Kunst sprunghaft bereicherte. Ausst. Kat. Rodin et le Japon, Shizuoka 2001, S. 171-174. Vgl. auch den Essay von Herman d'Oelsnitz: Tenrankai wo nihon de kaisai suru made [Bis ich die Ausstellung in Japan verwirklichte], in: Chūō-bijutsu 92 (1923), S. 91-102.

Takamuras Buch übte nicht nur auf die Bildhauer, die sich - wie Nakahara und viele andere - gezwungenermaßen nur in Japan mit der europäischen Plastik auseinandersetzen konnten und das Buch „als sei es ihre Bibel“ stets bei sich trugen, eine nachhaltige Wirkung aus.⁴⁵⁷ Es erfreute sich auch bei zahlreichen Malern und Studenten, die sich damals mit europäischem Denken beschäftigten, großer Beliebtheit. Dabei handelte es sich um die von Takamura willkürlich ausgewählten, zusammengesetzten und ins Japanische übertragenen Äußerungen Rodins zur Kunst der Vergangenheit und zur eigenen Kunstauffassung, die meist - von seiner eigenen Schrift zu gotischen Kathedralen abgesehen - von den Autoren wie Judith Cladel, Paul Gsell und Frederick Lawton aufgezeichnet und in ihre Monographien aufgenommen worden waren.⁴⁵⁸

Der Dichter-Bildhauer Takamura bot dabei seine ganze schöpferische Kraft auf, um seiner präzisen Übersetzung meist aus französischen oder englischen Texten poetischen Reiz zu verleihen, wobei auch seine tiefe Kenntnis und Vertrautheit mit der Bildhauerei den Leser stark beeindruckte. Für immer wieder vorkommenden Begriffe wie Modellierung, Profile und Bewegung sowie Masse, die zugleich „Rodins Zauberformeln“ waren, führte Takamura neue japanischen Wörter als Übersetzung ein, die nicht nur die kunstkritischen Methoden der Folgezeit, sondern auch das allgemeine Kunstverständnis der dreidimensionalen Kunstwerke wesentlich beeinflussten.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Kōtarō Takamura: Rodin no kotoba [Rodins Worte], Tokio 1916. Ders.: Zoku Rodin no kotoba [Fortsetzung Rodins Worte], Tokio 1920. Nachdruck Ders., Gesamtwerk, Bd. 16, S. 3-301. Zit. nach Toyochika Takamura: Takamura Kōtarō kaisō [Erinnerungen an Kōtarō Takamura], Tokio 1973, S. 125f.

⁴⁵⁸ Auguste Rodin: Die Kathedralen Frankreichs (frz. Originalausgabe: Les Cathédrales de France, Paris 1914), übers. v. Max Brod, Leipzig 1917. Judith Cladel: Auguste Rodin, L'Oeuvre et l'homme, Brüssel 1908. Gsell, Auguste Rodin. Frederick Lawton: The Life and Work of Auguste Rodin, London 1906. Im Fortsetzungsband war auch das von Gsell aufgezeichnete, erst postum (1918) veröffentlichte Testament Rodins zu finden, vgl. Auguste Rodin: Das Testament, aufgez. v. Paul Gsell, Überlingen 1946.

⁴⁵⁹ Zit. nach Schmoll gen. Eisenwerth, Rodin-Studien, S. 92.

Nakahara, der seit langem mit großer Aufmerksamkeit die japanischen Übersetzungen der Rodin-Literatur verfolgt hatte, griff das Buch „Rodins Worte“ und die zahlreichen Reproduktionen von Rodins Werken immer wieder auf. Unter den kunsttheoretischen Überlegungen des Meisters, die Nakahara alle auswendig kannte, wirkte der Grundsatz, daß der Künstler stets nach der Natur arbeiten solle, am konsequentesten auf Nakahara. So nannte er sich „einen absoluten Realisten“, der vor der Natur „bedingungslos gehorsam“ sei.⁴⁶⁰ Fast gleichzeitig mit dieser erneut intensivierten theoretischen Auseinandersetzung mit Rodin erfolgte seine stilistische Befreiung von dem großen Vorbild. Am Beginn dieser Wende stand das Bildnis „Alter Friedhofsverwalter“ (Abb. 66) von 1916, dessen pathetische Steigerung in der Erscheinung sich von seinem bisherigen lebhaft-naturalistischen Modellierstil im Bann Rodins entschieden absetzte.⁴⁶¹

Das Greisenmotiv war allerdings für Nakahara nicht neu. Der Vergleich mit seinem „Alten“ (Abb. 65) von 1910 macht seinen Stilwandel hin zu einer strengen Formensprache deutlich. Im Gegensatz zu der spontan und großflächig modellierten glatten Gesichtsoberfläche bei dem Frühwerk, die die stumpfe Mimik des abgemagerten Greises unterstreicht, zeigt die jüngere Arbeit eine höchst konzentrierte Erscheinung, die vor allem durch den ernsten, wegen der tiefen Sorgenfalten nervös und sogar vorwurfsvoll wirkenden Blick nach geradeaus realisiert wird. Der unruhige Modelé des asymmetrisch zugeschnittenen Büstenabsatzes, der früher einen Kontrast zur polierten Gesichtspartie gebildet hat, vermischt sich nun mit den kleinteilig strukturierten Oberflächen des zerklüfteten Gesichts zu einer Einheit, um die gedrungene Gesamter-

⁴⁶⁰ Zit. nach Teijirō Nakahara: Chōkoku-ka ni natta dōki oyobi sono taido [Der Grund, warum ich ein Bildhauer wurde, und meine bildhauerische Auffassung], in: Jinmon (Okt. 1916). Nachdruck Ausst. Kat. Nakahara Teijirō, Nagano 1988, S. 67f., S. 67. „Realist“ ist hier freilich nicht vor dem sozialkritischen Kontext, sondern im Sinne der naturtreuen Wiedergabe zu verstehen.

⁴⁶¹ Teijirō Nakahara, Hakamori rōjin [Alter Friedhofsverwalter], 1916, Bronze, Höhe 60 cm, Rokuzan Museum of Art, Nagano (Photo: Ausst. Kat. Nakahara Teijirō, Nagano 1988, Nr. 9).

scheinung expressiv in den Vordergrund zu stellen. Erzielt waren bei dem „Alten Friedhofsverwalter“ von 1916 weder die dem Zufall überlassene spontane Vitalität noch der wirkungsvolle Kontrast zwischen den Teilen, sondern die gut durchdachte, streng strukturierte Ganzheit.

Diese neuen Tendenzen der expressiven Darstellungsweise, der strengen Formgebung und der kleinteiligen Oberflächenstruktur im Werk Nakaharas lassen sich durch seine Kenntnis der Rodin-Büste Bourdelles (Abb. 67) erklären, deren einzelne Gesichtszüge auch bemerkenswerte Übereinstimmungen mit Nakaharas Büste aufweisen.⁴⁶² Nach dem Tod Ogiwaras, der Bourdelle besonders wegen der Beethoven-Büsten geschätzt hatte, war der französische Bildhauer in der Zeit der Rodin-Begeisterung in Vergessenheit geraten, um 1914/1915 wieder in der japanischen Literatur - stets zusammen mit Maillol als Nachfolger Rodins - behandelt zu werden, wobei das Rodin-Porträt Bourdelles nicht wegen des Interesses an dem ausführenden Bildhauer, sondern hauptsächlich wegen des Interesses an dem Dargestellten abgebildet wurde.⁴⁶³

Obwohl Nakahara die von Bourdelle gewollte Stilisierung durch dynamische Wellenlinien der massiven Bartpartie vermeidet, sind doch den beiden Werken die Flächenbehandlung der brüchigen Wangenpartie und vor allem der die starke Persönlichkeit widerspiegelnde Ausdruck der flach eingelegten Augen unverkennbar gemeinsam. Die emotionale Steigerung der Gesamteffekte innerhalb eines streng geschlos-

⁴⁶² Émile-Antoine Bourdelle, Rodin, 1909, Bronze, Höhe 57 cm, Musée Rodin, Paris (Photo: Jianou / Dufet: Bourdelle, Paris 1984, Taf. 46). Vgl. auch Merkel, Porträt, S. 159f.

⁴⁶³ Zur Auseinandersetzung Ogiwaras mit der Beethoven-Büste Bourdelles in Paris, siehe Kap. IV., S. 112. Abbildungen der Rodin-Büste Bourdelles, in: Shirakaba 6-12 (1915), Abb. S. 129; Tetsu Koizumi (Hrsg.): Taisei no kaiga oyobi chōkoku [Europäische Malerei und Skulptur], 9 Bde., Tokio 1915, Bd. 9, Abb. im 4. Kapitel. Im neunten Band behandelte der Shirakaba-Autor Koizumi die europäische Skulptur, wobei es sich hauptsächlich nur um die Kunst Rodins als des „größten Meisters der Gegenwart“ und um seine Äußerungen zur antiken Kunst und zu Michelangelo handelte. Maillol und Bourdelle wurden als seine Nachfolger nebenrangig behandelt.

senen Aufbaus zeigt deutlich die Orientierung Nakaharas an dem Rodin-Bildnis Bourdelles. Dabei versuchte Nakahara den analytischen Bildnisstil Rodins und die monumentale Formenstrenge Bourdelles zu vereinen, um einen Mittelweg zu suchen, den er später bei seinem unvollendeten „Jungen Kaukasier“ (Abb. 68) - und zwar mit der Neigung zum Tektonischen und zum Monumentalen - gefunden zu haben scheint.⁴⁶⁴

Im Jahre 1919, auf dem Höhepunkt seines Schaffens, entstand der „Junge Kaukasier“ Nakaharas. Der schmal geformte Bildniskopf ruht auf einem kräftigen Halsabsatz in gleicher Breite, der unmittelbar in das grob modellierte Material übergeht. Der rauhe Oberflächenmodellé ist auch am Hinterkopf und am ganzen linken Rand sichtbar, wobei das rechte Ohr nur angedeutet und das linke unausgeführt belassen sind. Die Augen in den tiefen Augenhöhlen sind nicht herausgearbeitet. Nach zeitgenössischen Aussagen soll Nakahara diesen Kopf eines jungen russischen Ingenieurs, der nach der Oktoberrevolution zeitweise in Japan im Exil lebte, nicht zur Vollendung gebracht haben können, weil die Modellsitzung wegen Unstimmigkeiten zwischen dem Bildhauer und dem Modell - teilweise lagen sie an der langsamen Arbeit des Bildhauers - unterbrochen werden mußte.⁴⁶⁵ Diesen unvollendeten Zustand möchte man einerseits mit Rodins Stilprinzip der „Konzentration auf das Wesentliche“ und somit mit der Rodin-Rezeption Nakaharas in Verbindung bringen, zumal Nakahara den Kopf in diesem Zustand als Kunstwerk öffentlich präsentiert hat. Andererseits zeigt das Non-finito

⁴⁶⁴ Teijirō Nakahara: Wakaki kafukasu-jin [Junger Kaukasier], 1919, Bronze, Höhe 42 cm, Rokuzan Museum of Art, Nagano (Photo: Ausst. Kat. History of Modern Sculptures of Japan, Ibaraki 1991, Nr. 44).

⁴⁶⁵ Tsune Nakamura: Nakahara kun wo omou [Erinnerung an den Nakahara], Tokio-Asahi-Zeitung vom 29. September bis 12. Oktober 1921. Nachdruck Ausst. Kat. Nakahara Teijirō, Nagano 1988, S. 74-86, hierzu S. 84; Tsuruzō Ishii: Nakahara kun to watashi [Der Nakahara und ich], in: Teijirō Nakahara, Chōkoku no seimei [Das Wesen der Plastik], hrsg. v. Hisamichi Fukuda, Tokio 1921. Nachdruck, ebd., S. 86-95, S. 92. Zu dem Russen, ebd., S. 97.

aber auch den Entstehungsprozeß des Werkes an, der mit dem künstlerischen Interesse des Bildhauers eng zusammenhängt.

Die ausdrucksvolle, von jugendlicher Leidenschaft geprägte Erscheinung des Russen, dessen scharfgeschnittenes, ja „unjapanisches“ Gesicht durch die großen Augen, aber vor allem durch die an zwei Stellen – an Wurzel und Rücken - leicht eingedrückte kräftige Nase mit leicht asymmetrisch gerichteten Nasenflügeln gekennzeichnet wird, haben auf Nakahara sicherlich besondere Anziehungskraft ausgeübt. Zu den schwarz verschatteten Vertiefungen der großen Augenhöhlen bilden das energische Kinn und die breite und gewölbte Stirn mit gratartig ausgeprägten Augenbrauen einen scharfen Gegensatz. Dieses Gesicht, das unzählige konvexe und konkave Wölbungen bat, forderte den Bildhauer heraus, sein höchstes Ziel der Bildniskunst zu erreichen: Die Wiedergabe des Wesens des Modells nicht durch penible Reproduktion der Details, sondern durch sorgfältige Übertragung der verschiedenen Profile und durch lebendigen Modelé, und zwar anhand des genau beobachtenden Naturstudiums, wie er einst formuliert hatte.⁴⁶⁶ Ein Bildnis gelte erst dann als gelungen, so seine eigenen Worte, wenn alle summarisch aufgefaßte Einzelteile insgesamt eine vollkommene organische Einheit bilden.

Obwohl die Äußerungen Nakaharas die wesentlichen Grundlagen der Plastik Rodins widerspiegeln, übernimmt er die antiakademischen Stilmittel des Meisters nicht, etwa die Betonung der Unregelmäßigkeit im Gesicht oder die absichtliche Deformation der Erscheinung zugunsten der Steigerung der lebendigen Ausdruckskraft, die sowohl Rodins „Mann mit gebrochener Nase“ als auch die Arbeiten anderer Bildhauer unter seinem Einfluß, vor allem Bourdelles „Große Tragische Maske

⁴⁶⁶ Teijirō Nakahara: Chōkoku-ka ni natta dōki oyobi sono taido [Der Grund, warum ich ein Bildhauer wurde, und meine bildhauerische Auffassung], in: Jinmon (Okt. 1916). Nachdruck Ausst. Kat. Nakahara Teijirō, Nagano 1988, S. 67f., S. 67.

Beethovens“, bestimmen.⁴⁶⁷ Vielmehr konzentriert sich der Japaner auf die großzügigen, ruhigen Formen und die lebendige Aufräuhung der Oberfläche, die das auf das Gesicht fallende Licht zerstreut. Dabei fällt besonders die bewußte Reduktion auf den schmalen Büstenabsatz ohne Schulteransatz auf, der sich durch den symmetrischen Zuschnitt von dem seiner bisherigen Bildnisse unterscheidet. Die überlange Halspartie erzeugt nun zusammen mit den eckigen Gesichts- und Kopfformen statische Ruhe und Monumentalität in der Gesamtheit.

Der tektonische Aufbau wird vor allem dadurch gesteigert, daß der Hals nicht naturalistisch abgerundet ist, sondern nur abgekantet bleibt. Die parallel verlaufenden Schnittlinien der aneinanderstoßenden Fasen auf der Halsoberfläche betonen zusätzlich die Geradlinigkeit des Halses und erregen somit den Eindruck kantiger Härte. Die Frage, ob Nakahara diese im Entstehungsprozeß entstandenen Fasen und Kanten absichtlich stehenließ, bleibt offen. Sicher ist dabei nur, daß Nakahara, dem Grundsatz Rodins folgend, die Arbeit ohne Modell nicht mehr fortsetzte. Betrachtet man das Werk aus der Ferne, so stehen diese Fasen, die zugleich seine präzise Vorgehensweise beim Erfassen mehrerer Profile sichtbar machen, mit den großzügig aufgefaßten Flächen der Gesichtspartie im Einklang, während die vertikalen Kanten am Hals mit der Gerade der einzelnen Gesichtszüge - d.h. der streng senkrecht verlaufenden Augenbrauen, geschlossenen Mundlinie und oberen Konturen des vorspringenden Kinns sowie der stark betonten Vertikale der Nase - korrespondieren. Trotz des unbestimmbaren Blicks zeigt das Antlitz, dessen einzelne Teile miteinander organisch zusammenwirken, eine elementare Lebensfülle. Als das Werk 1919 erstmals dem Publikum gezeigt wurde, schrieb der junge Schriftsteller Ryūnosuke Akutagawa (1892-1927) stark bewegt seinen Eindruck in einem Essay nieder:

⁴⁶⁷ Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth: Rodins „Le Masque de l'Homme au nez cassé“, in: Ders., Rodin-Studien, S. 163-214, bes. S. 210-214. Tancock, Auguste Rodin, Nr. 79; Jianou / Dufet, Bourdelle, Taf. 16, 17.

„Möchte sich jemand in diesen jungen Mann aus Bronze verlieben, den Herr Teijirō Nakahara geschaffen hat? Der junge Mann lebt noch!“⁴⁶⁸

Bei seinem „Jungen Kaukasier“ machte Nakahara vom illusionistischen Naturalismus im Bann Rodins zur monumentalen Tektonik einen Schritt – wenngleich wohl einen kaum bewußten, aber doch entscheidenden –, den er bereits bei seinem „Alten Friedhofsverwalter“ von 1916 unter dem Einfluß Bourdelles vorbereitet hatte. Vielleicht wäre Nakahara später auch zu einer abstrakten Typisierung gelangt, doch da er bereits einige Monate später nach der Vollendung des Kaukasier-Kopfes erkrankte und vor seinem Tod 1921 im Alter von 34 Jahren nie wieder bildhauerisch arbeiten konnte, blieb es jüngeren Künstlern vorbehalten, diese Entwicklung weiterzuführen und zu vollenden.

VI. Avantgardistische Ansätze in der japanischen Skulptur um 1923

a. Allgemeine Voraussetzungen

Die mit dem Ersten Weltkrieg einsetzende zweite Industrialisierungsphase Japans brachte neben einigen politischen und sozialen Nebenefekten die allgemeine demokratische Stimmung mit sich, die entscheidende Voraussetzung für die Entfaltung neuer schöpferischer Ideen der Künstler wurde. Der wachsende Wohlstand löste ferner eine zuvor unbekannte Nachfrage nach dekorativen Gegenständen für private Lebensbereiche aus. Die Besucherzahl der Salonausstellung erreichte 1918 ihren Höhepunkt, ebenso auch der Umsatz an den dort verkauf-

⁴⁶⁸ Akutagawa zit. nach Ausst. Kat. Modern Japanese Sculpture, Shizuoka 1988, S. 177.

ten Exponaten.⁴⁶⁹ Informationen über zeitgenössische Kunst Europas, wobei es wie bisher mehr um Malerei als um Bildhauerei ging, erreichten Japan nach Kriegsende mit immer geringerer Verzögerung, während die Kritik an der einseitigen Bewunderung für Rodin um 1920 immer lauter wurde.⁴⁷⁰

Das durch das große Erdbeben in und um Tokio von 1923 veranlaßte Ende der Zeitschrift „Shirakaba“ bedeutete zugleich das endgültige „Aus“ der Rodin-Rezeption in Japan. Das Erdbeben, das die Hauptstadt zerstörte und mehr als 100.000 Menschen tötete, stellte allerdings in der Kulturgeschichte des Landes generell einen Wendepunkt dar, weil es vielen als Ende der alten Zeit erschien und Hoffnungen auf eine neue Ära weckte.⁴⁷¹ Auf den Ausstellungen zeitgenössischer Kunst Frankreichs, die von 1922 bis 1927 jährlich in Japan stattfanden, wurden Bourdelle und Maillol als neue Meister nach Rodin gefeiert, während sich die Statuetten von Dalou und Degas auch allgemeiner Beliebtheit erfreuten. Man plante erneut, ein staatliches Museum für westliche Kunst in Tokio zu errichten. Junge Bildhauer reisten wieder nach Europa, um zumeist bei Bourdelle an der Pariser *Académie de la Grande-Chaumière* zu studieren.⁴⁷²

Das Interesse der vorliegenden Untersuchung richtet sich nicht auf diese Bourdelle-Schüler, die nach ihrer Rückkehr in den späten 1920er Jahren die durch ihre an das große Vorbild unmittelbar angelehnten Arbeiten wesentlichen Einfluß auf die nächste Bildhauergeneration ausübten. Behandelt werden vielmehr die jungen Bildhauer, die in der liberalen und nach Westen aufgeschlossenen Stimmung im Japan

⁴⁶⁹ Moriguchi, *Entwicklung der Kunst*, S. 219. Die Besucherzahl stieg 1918 über 250.000 (1916 lag sie noch um 230.000).

⁴⁷⁰ Die durch die Ausstellung des „Denkers“ 1920 veranlaßte öffentliche Kritik des jungen Malers Ryūsei Kishida (1891-1929) an der Kunst Rodins und die darauf antwortende, Rodin verteidigende Schrift Mushanokōjis, in: *Shirakaba* 11-10 (1920), S. 128f., fortgesetzt in: *Shirakaba* 11-11 (1920), S. 94f.

⁴⁷¹ G. Nakamura, *Geschichte*, Bd. 1, S. 183f.

⁴⁷² In den Jahren zwischen 1920 und 1927 studierten nachweislich sieben Bildhauer aus Japan als Schüler im Atelier Bourdelles und zeitweise auch bei Maillol.

jener Zeit zu studieren begannen und entscheidende Impulse nicht nur aus Europa, sondern auch aus der Bildhauertradition des eigenen Landes empfangen, um ihre künstlerische Individualität frei zu artikulieren. Ogiwara und seine Nachfolger schätzten zwar bereits die Ausdruckskraft ägyptischer und altjapanischer Skulptur hoch ein, doch vermittelte ihre Orientierung an der archaischen Kunst lediglich Anregungen, ohne zur direkten Übernahme zu führen. Hingegen bezogen sich die jüngeren Bildhauer um 1920 unmittelbar auf die vereinfachte, „primitive“ und auf das Wesentliche verdichtende Formgebung der Vorbilder, dies aber ganz in eigenem Verständnis. Ihre Aktfiguren weisen eindeutig die Tendenzen zur Festigkeit der Formen und zur bewußten Stilisierung auf, die die Darstellungen anonym und historisch unbestimmbar machen.

b. Archaische Verinnerlichung im Werk von Horie

Naoshi Horie (1897-1935) wurde als Sohn eines angesehenen Kalligraphen in Iwate, Nordjapan, geboren, der gleichzeitig als staatlicher Bahnbeamter tätig war.⁴⁷³ Sein Großvater war Dichter und Maler in traditionellem Stil. Die ritterliche Familientradition prägte seinen aufrichtigen Charakter stark und verband ihn auch mit seinem Lehrer Asakura, der ebenfalls aus einer Samurai-Familie stammte. Seine Beziehung zu Asakura entstand bereits vor seinem von 1917 bis 1922 dauernden Studium an der Kunstakademie Tokio und intensivierte sich noch mehr nach der Ernennung Asakuras zum Akademieprofessor 1921, dessen Meisterschüler Horie wurde.

Die Frühwerke Hories waren ohne Ausnahme Frauenakte, die den üppigen Frauentyp Asakuras und seine glatt polierte, naturalistische

⁴⁷³ Zu Horie: Kazunari Sasaki: Horie Naoshi no shōgai to geijutsu [Zu Leben und Kunst von Naoshi Horie], in: Iwate-kenritsu hakubutsukan kenkyū-hōkoku [Berichte vom Iwate Prefectural Museum] 3 (1985), S. 117-132.

Oberflächenbehandlung übernahmen. Mit der lebensgroßen Sitzfigur „Eine Frau“ (Abb. 69), die Horie noch als Akademiestudent 1920 in den Sommerferien im Privatatelier Asakuras modellierte, errang er im Salon jenes Jahres den höchsten Preis.⁴⁷⁴ Die glänzenden Erfolge seiner künstlerischen Anfänge verdankte er nicht unerheblich seinem einflußreichen Lehrer.⁴⁷⁵ Vom Vorbild Asakuras wandte sich Horie jedoch um 1923, bald nach dem Ende seiner Studienzeit, mit Entschiedenheit ab. Prägend wurde nun die Orientierung an den Gestaltungsprinzipien der figürlichen Bildhauerei Maillols und an der entmaterialisierten Körperauffassung der altjapanischen Skulptur.

Das Hauptwerk, das den Wendepunkt markiert, war das „Sitzende Mädchen“ (Abb. 70), das Horie im Salon von 1924 mit großem Erfolg präsentierte.⁴⁷⁶ Bereits seit einigen Jahren befand sich Horie in einer Phase des Suchens nach einem eigenen Weg. Ein Werk, das er 1922 für den ersten Salon nach seinem Studienabschluß modelliert und für das er von Asakura auch großes Lob erhalten hatte, zerstörte er nach seiner Vollendung.⁴⁷⁷ Sein „Sitzendes Mädchen“, das er in den folgenden zwei Jahren – wegen des verheerenden Erdbebens von Tokio fiel der Salon von 1923 aus - unter dem Einfluß verschiedener Vorbilder schuf, zeigt bemerkenswerte Unterschiede zu seiner bisherigen Figurengestaltung, die ein Vergleich mit seiner „Frau“ von 1920 deutlich macht.

Die beiden lebensgroßen Figuren sitzen auf einem eckigen Hocker, auf dem beide Hände ruhen. Doch läßt sich eine völlig neue Intention des Bildhauers besonders in der Formgestaltung beobachten. In den

⁴⁷⁴ Naoshi Horie, *Aru onna* [Eine Frau], 1920, Bronze, Höhe 121 cm, Iwate Prefectural Museum (Photo: Ausst. Kat. History of Modern Sculptures of Japan, Ibaraki 1991, Nr. 56).

⁴⁷⁵ Asakura gehörte seit 1916 zu der Salonjury und setzte sich nachweislich dafür ein, seinem Schüler den höchsten Preis zuzuerkennen. K. Sasaki, *Leben*, Anm. 19.

⁴⁷⁶ Naoshi Horie, *Shōjo zazō* [Sitzendes Mädchen], 1924, Bronze, Höhe 139 cm, Iwate Prefectural Museum (Photo: Ausst. Kat. Modern Japanese Sculpture, Shizuoka 1988, Nr. 58). Die besondere Auszeichnung der „Empfehlung“ berechnete Horie, in der Folgezeit, immer juryfrei im Salon auszustellen.

⁴⁷⁷ K. Sasaki, *Leben*, Anm. 22.

Vordergrund gestellt werden bei der späteren Sitzfigur weder das Individuelle der äußeren Erscheinung noch der dramatisch inszenierte, starrende Blick, sondern nur noch die Formen, die auf das Wesentliche reduziert sind. Die beruhigten Umrißlinien der Figur entsprechen mit denen des streng geometrisch zugeschnittenen, ja „ägyptisch“ wirkenden Hockers, der sich auch von dem malerisch modellierten früheren Gegenstück stark unterscheidet. Das „Sitzende Mädchen“ vermittelt die klare Absage Hories an der Lehre Asakuras - an der Psychologisierung der menschlichen Gesichter und der anatomisch korrekten Körperdarstellung - und zugleich seine Nähe zu der überpersönlichen und monumentalen Darstellungsweise Maillols.

Vor dem japanischen Publikum wurde die Plastik Maillols in größerem Umfang erst 1924 anlässlich der dritten Ausstellung zeitgenössischer Kunst Frankreichs gezeigt, auf der Maillol mit dreizehn Werken - neben vielen Kleinwerken aus Terrakotta und Bronze auch „Torso Ile de France“ - vertreten war.⁴⁷⁸ In der Zeit davor kannte man den französischen Bildhauer meist nur durch einige Abbildungen in einzelnen Werken der Maillol-Literatur, die seit 1914 allmählich ins Japanische übersetzt wurden.⁴⁷⁹ Trotzdem fand der plastische Stil Maillols bei japanischen Bildhauern immer mehr Nachahmung, die seine ruhigen und geschlossenen Formkräfte vor dem dynamisch-impulsiven Stilprinzip Rodins bevorzugten. In einem Interview von 1922 äußerte auch Horie, allerdings damals noch ohne Originale gesehen zu haben, seine Neigung

⁴⁷⁸ Ausst. Kat. Aristide Maillol, Berlin 1996, Nr. 71.

⁴⁷⁹ Ausst. Kat. Aristide Maillol, Berlin 1996, Nr. 107, Abb. S. 34, 35. Als erste Originalplastik Maillols erreichte in Japan 1923 die Statuette „Badende mit Tuch“ (Ausst. Kat. Maillol, Baden-Baden 1978, Nr. 60). Vgl. Ausst. Kat. Exposition d'art français contemporain, Tokio 1924, S. 25. O.V.: Sashie ni tsuite [Zu den Illustrationen] (frz. Originaltext: Maurice Denis: Aristide Maillol, in: *L'Occident* (Nov. 1905), S. 241-249), in: *Shirakaba* 5-6 (1914), S. 137-140; Ai Nakai (Übertr.): *Maillol no geijutsu* [Die Kunst Maillols] (dt. Originaltext: Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte*, Bd.1, S. 395-400), in: *Mizue* 139 (1916), S. 5-7 u. 140 (1916), S. 7-10.

zu Maillol, den er vor allem „wegen der harmonischen Einheitlichkeit in der Gesamtwirkung“ mehr schätze als Rodin.⁴⁸⁰

Die für Horie bisher unbekannte körnige Oberflächenbehandlung, aber vor allem die auffallende Längung der Gliedmaßen beim „Sitzenden Mädchen“ lassen seine Kenntnis Bourdelles vermuten. Hervorgehoben werden in dem Zusammenhang die Werke des französischen Bildhauers, die seit 1922 in Japan ausgestellt und mit großer Begeisterung aufgenommen wurden⁴⁸¹: Bourdelles Frühwerk „Pallas“ (Abb. 71) zeigt eine vergleichbare Aufräuhung der Hautoberfläche, während die Längung der Körperproportionen die später entstandene „Liegende Selene“ (Abb. 72) kennzeichnet.⁴⁸² Trotz dieser formalen Parallelen sind jedoch die unterschiedlichen Absichten der beiden Bildhauer unübersehbar. Während Bourdelle, eindeutig im Bann Rodins, den Gefühlsausdruck der weiblichen Figuren sowohl durch den nervös wirkenden Blick als auch durch die dramatische Kopf- oder Körperdrehung eindrucksvoll steigert, stellt Horie hingegen alle menschliche Gefühlsregungen hinter die stillen, vollkommen frontal und symmetrisch konzipierten Gesamtformen zurück, und zwar in der Weise, die das Werk mit keinem der europäischen Vorbilder – auch nicht mit der expressionistischen Plastik Wilhelm Lehmbrucks (1881-1919) –, sondern vielmehr mit der altjapanischen Skulptur vergleichbar macht.⁴⁸³

⁴⁸⁰ K. Sasaki, S. 120.

⁴⁸¹ Auf den Ausstellungen zeitgenössischer Kunst Frankreichs fanden Bourdelles Werke – zehn 1922, vier 1923 und zehn 1924 und so fort bis 1927 – großes Echo. Dabei waren seine Werke unter anderem „Herakles“, „Bacchantin“, „Die ruhende Bildhauerin“ und „Rodin bei der Arbeit“ zu sehen.

⁴⁸² Émile-Antoine Bourdelle, Pallas, 1889, Bronze, Höhe 35 cm, Musée Bourdelle, Paris (Photo: Jianou / Dufet, Bourdelle, Nr. 25, 26). Émile-Antoine Bourdelle, Séléné couchée, 1917, Bronze, Höhe 85 cm, Musée Bourdelle, Paris (Photo: Ausst. Kat. Modern Japanese Sculpture, Shizuoka 1988, Nr. 62). Die „Pallas“ wird im Ausstellungskatalog von 1922 nur als „Göttin Pallas Athena“ bezeichnet, so ist es nicht genau festzustellen, ob es sich um die Maske, die im Zusammenhang besprochen wird, oder um den Torso *ohne* oder *mit* Kopf handelte: Ausst. Kat. Exposition d'art français contemporain, Tokio 1922, S. 16; 1924, S. 22f.

⁴⁸³ Lehmbrucks „Kniende“ (Dietrich Schubert: Wilhelm Lehmbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen 1898-1919, Worms 2001, Nr. 59) tauchte 1916 erstmals in der japanischen Literatur auf, und zwar bei einer Teilübersetzung des Werkes

Im Laufe der 1890er Jahre wurde es unter den fortgeschrittenen Akademiestudenten üblich, kurz vor ihrem Studienabschluß eine Exkursion nach Nara und Kioto zu machen.⁴⁸⁴ Auch Horie kam um 1922 mit der alten Bildhauerkunst des eigenen Landes unmittelbar in Berührung. Vergleicht man die Sitzfigur Hories zum Beispiel mit der berühmten Statue einer göttlichen Gestalt (Abb. 73) aus dem frühen 8. Jahrhundert, so fällt die unverkennbare formale wie geistige Verwandtschaft auf.⁴⁸⁵ In einer strengen Symmetrie ist die stehende Figur aus Trockenlack mit drei Köpfen und sechs Armen dargestellt. Die strenge Regelmäßigkeit und die vollendete Harmonie des Ganzen verbinden diese Nara-zeitliche Statue mit Hories Sitzfigur wie die überlangen Proportionen und der Mangel an Plastizität und Körperlichkeit, die allerdings – wie es bei der japanischen Skulptur aus dem 8. Jahrhundert häufig vorkommt – den krassen Gegensatz zur naturalistisch-illusionistischen Darstellung bei der Gesichts- und Gewandpartie bilden.⁴⁸⁶ Die augenfällige Analogie in der Gestaltung der Hände und Füße mit hohem Spann legt zusätzlich die Vermutung nahe, daß sich der junge Horie an den alten Vorbildern in Nara orientierte.

Horie war wohl der erste japanische Bildhauer, der die zur Vereinfachung strebende Formauffassung Maillols mit der „primitiven“ Ausdruckskraft der archaischen Kunst Japans in sich zu vereinen und mit dem eigenen Formwillen zu verbinden wußte. Die wirklichkeitstreue Wiedergabe von Physiognomie, Proportionen und Stofflichkeit der menschlichen Körper wird dabei dem Gesamtkonzept des Künstlers un-

von Arthur Jerome Eddy: *Cubists and Post-Impressionism*, Chicago 1914 (Dabei 2. und 3. Kapitel nicht übersetzt). Die zweite nachweisbare Abbildung von der „Knienden“ ist 1921 zu finden in der in der Zeitschrift *Chūō-bijutsu* erschienenen japanischen Übersetzung von Franz Landsberger: *Impressionismus und Expressionismus*, Leipzig 1919.

⁴⁸⁴ Die erste nachweisbare Exkursion fand im September 1896 statt. Isozaki / Yoshida, *Geschichte*, S. 220-222.

⁴⁸⁵ Ashura, um 734, Trockenlack, Höhe 153 cm, Tempel Kōfuku-ji, Nara (Photo: *Kokuhō dai-jiten* [Großes Lexikon der Nationalschätze], Bd. 2, Nr. 18).

⁴⁸⁶ Kap. II., S. 18.

tergeordnet, das anhand des entmaterialisierten Körpers die Reinheit im plastischen Aufbau verwirklichen soll. Mit seiner Sitzfigur von 1924 befreite sich Horie nicht nur vom Naturalismus seines Lehrers, sondern überhaupt von der Bindung an das Naturvorbild und somit vom wichtigsten Grundsatz Rodins, den Nakahara, trotz seiner zunehmenden Tendenz zur blockhaft-verdichtenden Tektonik, zeitlebens festgehalten hatte.

Angestrebt wurde hier nicht mehr der Ausdruck vitaler Lebenskraft, sondern übergeordneter geistiger Stille, für die sich Horie wahrscheinlich von der altjapanischen Skulptur inspirieren ließ. Das Werk markiert einen wichtigen Wendepunkt in der künstlerischen Entwicklung des Bildhauers und gleichzeitig den Neuanfang in der modernen Bildhauerei Japans.

c. Suche nach dem autonomen Formenprinzip und die „*taille directe*“ in der Skulptur von Takezō Shinkai

Auch Takezō Shinkai (1897-1968) wurde sich um 1923 des künstlerischen Erbes seines Landes bewußt.⁴⁸⁷ Nachdem er als Privatschüler seines Onkels, Taketarō Shinkai, westliche Bildhauerei erlernt und einige figürliche Arbeiten aus verschiedenen Themenkreisen veröffentlicht hatte, reiste er 1923 erstmals in die alte japanische Hauptstadt, wo er sich besonders von den *Suiko*-Buddhas des 7. Jahrhunderts stark beeindruckt ließ.⁴⁸⁸ Die „primitive“ Ausdrucksweise, die konzentrierte Gesamtwirkung und die typisierende Verdichtung der *Suiko*-Buddha hatte auch Kōtarō Takamura ausdrücklich hervorgehoben, der sie mit der von ihm und Ogiwara „entdeckten“ und bewunderten Kunst der Ä-

⁴⁸⁷ Tamon Miki: *Kindai nihon chōkoku to Shinkai Takezō* [Die moderne Skulptur Japans und Takezō Shinkai], in: *Ausst. Kat. Shinkai Takezō*, Akita 1993, S. 4-7, S. 6.

⁴⁸⁸ Seine frühe Arbeiterdarstellung: Abb. 61. Zur *Suiko*-Buddha, Kap. II., S. 10ff.

gypter verglich.⁴⁸⁹ Nach der Idealvorstellung Takamuras, die von vielen Rodin-Verehrern zustimmend aufgenommen wurde, sollte die moderne Plastik Japans in einer Synthese aus der Plastik Rodins und der *Suiko*-Buddha verwirklicht werden.

Der junge Shinkai ließ sich jedoch von psychologisierenden Tendenzen und den dynamischen Bewegungen der Plastik Rodins kaum beeinflussen, die er seit 1922 im Original intensiv studieren konnte.⁴⁹⁰ Neben dem allgemein nachlassenden Interesse an Rodin war es sicherlich auch die starke Abneigung seines Onkels gegen die modische Rodin-Rezeption unter deutschen und japanischen Bildhauern, die den jungen Shinkai vom großen Stil des französischen Meisters fernhielt. Bald nach seinem Besuch in Nara schuf er eine Doppelfigur „Geschwister“ (Abb. 74).⁴⁹¹ Während die Beschäftigung Ogiwaras und der anderen japanischen Bildhauer mit der archaischen Skulptur der Bereicherung ihrer Erfahrung dienen sollte, ohne ihre stilistischen Möglichkeiten zu erweitern, führte die Anregung, die Shinkai in Nara empfing, zu unmittelbarer Umsetzung der gestalterischen Merkmale der altjapanischen Vorbilder in sein eigenes Schaffen; wesentlich waren dabei der reduzierte Gefühlsausdruck der Menschen und ihre linkische Starrheit, die betont flächige Anordnung und nicht zuletzt das Material Holz.

Die zwei Mädchen der „Geschwister“ stehen eng an- und teilweise übereinander, wobei ihre einzelnen Glieder betont gerade gestreckt oder rechtwinkelig gebeugt sind. Hart und flach wirkt die Holzgruppe, wobei die eckigen Umrißlinien, aber vor allem die geebnete Oberfläche der Unterarm- wie der Nasenpartie der kleineren Figur den Eindruck noch verstärken. Die Einzelteile des Gesichts dieser Figur mit langem Haar, die im Mittelpunkt der Darstellung steht, sind nur sparsam und flach ~~herausgearbeitet. Die Augen und der Mund sind nur zeichnerisch~~

⁴⁸⁹ S. Tanaka, Die ersten modernen Bildhauer, S. 274.

⁴⁹⁰ Wegen seines Militärdienstes in Sibirien und der Mandschurei in der Zeit zwischen 1919 und 1921 konnte er die Ausstellung von 1920 in Tokio, auf der der „Denker“ erstmals in Japan gezeigt wurde, nicht besuchen.

⁴⁹¹ Takezō Shinkai, Shimai [Geschwister], 1924, Holz, Höhe 68 cm, Yamagata Museum of Art, Yamagata (Photo: Ausst. Kat. Shinkai Takezō, Akita 1993, Nr. 2).

ausgearbeitet: Die Augen und der Mund sind nur zeichnerisch eingeritzt, die linke Augenbraue ist im Gegensatz zur langen wulstigen rechten nicht ausgeführt. Ihre linke Schulter mit ganzem Arm ist mit dem Oberkörper der insgesamt plastischer gestalteten anderen Figur verschmolzen, die ihrerseits mit der rechten Hand ihre Schwester am Oberarm sanft anfaßt. Die malerischen Effekte sind hier konsequent vermieden. An dieser Stelle werden körperliche Dichte und starre Frontalität in den Vordergrund gestellt, Stilmerkmale, die zugleich die *Suiko*-Buddhas (Abb. 2) kennzeichnen.⁴⁹²

Die Auseinandersetzung mit den altjapanischen Skulpturen ermunterte den jungen Bildhauer möglicherweise auch zur Wahl des alt-herkömmlichen Bildhauermaterials Holz, mit dem er allerdings – in einer traditionellen Bildhauerfamilie aufgewachsen – schon immer vertraut war. Während viele Holzbildhauer damals ihre Arbeiten mit Hilfe von Gipsmodellen vorbereiteten, legte er ausdrücklich großen Wert auf das direkte Arbeiten mit Holz, das seit den 1930er Jahren sein bevorzugtes Material werden sollte.⁴⁹³ Sein Lehrer und Onkel, der ausgebildete Holzbildhauer und Modelleur, Taketarō Shinkai, begann zwar bereits um 1910 im Rahmen seiner künstlerisch-experimentellen Beschäftigung mit verschiedenen Materialien, auch wieder Holz aufzugreifen, doch führte er seine Holzskulpturen mit vorbereitenden Gipsstudien aus, wie zum Beispiel seine ebenfalls 1924 entstandene Holzfigur „Lied von der Glocke“ (Abb. 75), das sich nicht nur durch das oben genannte Verfahren der Holzbildhauerei, sondern auch durch das stilistische Prinzip eindeutig von dem Werk des jüngeren Bildhauers unterscheidet.⁴⁹⁴

⁴⁹² Vgl. Kap. II., S. 12f.

⁴⁹³ Shinkai zit. nach T. Miki, Shinkai, S. 6.

⁴⁹⁴ Taketarō Shinkai, *kane no uta* [Das Lied von der Glocke], 1924, Holz, Höhe 47 cm, Amt des Kaiserlichen Haushalts, Tokio (Photo: S. Tanaka, Shinkai, Taf.; Abb. 101). Siehe auch ebd., S. 276, 393-400.

Auf der Vorderseite der Plinthe, auf der ein Glockengießer mit einer großen Zange steht, ist ein Abschnitt aus Schillers Gedicht unter demselben Titel in deutscher Sprache zu lesen.⁴⁹⁵ Für dieses anlässlich der angekündigten Heirat des Kronprinzen von der Adelskammer in Auftrag gegebene Werk stand dem alten Shinkai ein Gießer Modell, der damals plastische Arbeiten des Bildhauers in Bronze goß. Dabei hatte die Arbeiterfigur die von Schiller vorgetragene ideale Wertwelt der „Concordia“, die sowohl im privaten Leben des zukünftigen Kaisers als auch im Inneren des Landes verwirklicht werden sollte, zum Ausdruck zu bringen.⁴⁹⁶ Die heroisch wirkende halbnackte Gießerfigur mit ernster Miene und ausgeprägter Muskelbildung zeigt den Bildhauer vor allem in der Nachfolge Meuniers.⁴⁹⁷ Stilistisch ist das Werk jedoch weniger von den europäischen Arbeiterdarstellungen geprägt als vom exakten Studium der Natur und ihrer getreuen Wiedergabe, was bei den „Geschwistern“ des jungen Shinkais keine Rolle mehr spielt.

Als Inspirationsquelle für das Motiv der Doppelfigur beider „Geschwister“ diente möglicherweise die Plastik von Matisse, die der junge Shinkai damals kennengelernt haben mag.⁴⁹⁸ Hervorzuheben ist die Gruppenfigur „Zwei Negerinnen“ (Abb. 76), die Matisse 1908, eine photographische Vorlage modifizierend, modelliert hatte.⁴⁹⁹ Auffallend

⁴⁹⁵ In drei Zeilen geteilt: „Denn wo das Strenge mit dem Zarten / Wo Starkes sich und Mildes paarten / Da giebt es einen guten Klang.“ Schiller, Friedrich von: Das Lied von der Glocke, aus: Schillers Werke. Nationalausgabe, hrsg. v. Norbert Oellers, 42 Bde., Weimar 1943-2003, Bd. 2., Teil 1.: Gedichte, Weimar 1983, S. 227-239, S. 229. Zur Entstehungsgeschichte des Gedichtes, ebd., Bd. 2., Teil 2.: Gedichte. Anmerkungen zu Band 2-I, Weimar 1993, S. 162-174.

⁴⁹⁶ Zit. aus dem Glockengießerlied Schillers ebd., Bd. 2., Teil 1., S. 238.

⁴⁹⁷ Taketarō Shinkai besaß persönlich ein kleines Relief Meuniers aus der „Rückkehr vom Bergwerk“. Ausst. Kat. Constantin Meunier, Hamburg 1998, Nr. 34.

⁴⁹⁸ Nach der Liste der in der Zeit zwischen 1916 und 1930 bei der Buchhandlung Maruzen eingeführten Bücher ist ein Buch unter der Bezeichnung „Die Kunst Henri Matisse“ (auf Deutsch) verzeichnet, das 1922 geliefert wurde: Maruzen, S. 885-887, hierzu S. 886. Es handelt sich möglicherweise um Roland Schacht: Henri Matisse (Künstler der Gegenwart 4), Dresden 1922. Um 1920 erschien auch mehrere Literatur zu Matisse, hauptsächlich zu seiner Malerei, u.a. auch Elie Faure: Henri Matisse, Paris 1920.

tographische Vorlage modifizierend, modelliert hatte.⁴⁹⁹ Auffallend sind dabei die motivischen Parallelen in einzelnen Details der beiden Werke, wie zum Beispiel in der Kombination von zwei unterschiedlich großen weiblichen Figuren mit unterschiedlich gestalteten Haarfrisuren, in der betont rechtwinklig geführten Armhaltung und vor allem in der intimen Beziehung zwischen den beiden Mädchen. Doch läßt sich das kubisch vereinfachte, blockhaft geschlossene Menschenpaar bei dem Geschwisterpaar nicht mit den dekorativ-linearen Arabesken von Matisse in der Formgebung, sondern eher – zumindest der Tendenz nach – mit der stark tektonisch konzentrierten Erscheinung der Kußgruppe Brancusis (Abb. 77) vergleichen, wobei das bildhauerische Verfahren der „*taille directe*“ die beiden Skulpturen des Japaners und des rumänischen Bildhauers zusätzlich verbindet.⁵⁰⁰

Im Gegensatz zu der künstlerischen Entwicklung Brancusis, der in Richtung auf eine symbolische Abstraktion bis ins Extreme ging, führte Shinkais Streben nicht zu expressiven Übersteigerungen. So zeigt sein „Kopf von S. H.“ (Abb. 78), den er 1925 modellierte, wegen der bewußten Reduzierung auf den schmalen Bildniskopf mit zylinderförmig zugeschnittener Halspartie und kleiner quadratischer Plinthe gleicher Breite, wohl eine sich zunehmend steigernde Festigkeit der Formen, doch ist diese im wesentlichen anatomisch begründet.⁵⁰¹ Vergleicht man diesen Kopf mit dem Kaukasierkopf Nakaharas (Abb. 68), so werden die grundlegenden Entwicklungslinien der japanischen Skulptur in den Jahren nach Ende des Ersten Weltkriegs deutlich erkennbar, die

⁴⁹⁹ Henri Matisse, *Zwei Negerinnen*, 1908, Bronze, Höhe 47 cm, Musée Matisse, Nizza (Photo: Ausst. Kat. Henri Matisse, Saarbrücken 1991, Nr. 112).

⁵⁰⁰ Constantin Brancusi, *Der Kuß*, 1907/08, Stein, Höhe 28 cm, Muzeul de Art, Craiova (Photo: Ausst. Kat. Constantin Brancusi, Philadelphia 1995, Nr. 7). Vgl. auch Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth: Brancusi und Rodin. Ein Beispiel kontradiktorischer Filiation, in: Ders., *Rodin-Studien*, S. 297-316, hierzu S. 301-304.

⁵⁰¹ Takezō Shinkai, *S. H. no kubi* [Kopf von S. H.], 1925, Bronze, Höhe 31,2 cm, Museum der Universität für Kunst und Musik, Tokio (Photo: Ausst. Kat. Shinkai Takezō, Akita 1993, Nr. 3).

einerseits durch die Neigung zur Verfestigung der Masse und zur Typisierung der Gesichtszüge im Ablösungsprozeß von der mimetischen, am Naturvorbild orientierten Figuration, andererseits durch das zurückhaltende Ausdruckspathos im Gegensatz zu Rodin und den avantgardistischen Bildhauern Europas hervortreten.

Wesentlich war bei den japanischen Bildhauern, die um 1923 ihren eigenen Weg einschlugen, die Beseeltheit der Menschenfigur, die aber nicht als Gefühlswesen, sondern auf das eigene Innere konzentriert, in vollkommener, ja archaischer Ruhe dargestellt war. Die Oberflächenstruktur war dabei meist leicht aufgelockert, um der geschlossenen Gesamtform eine gewisse Bewegtheit und Lebendigkeit zu verleihen. Diese leise vibrierende Lebenskraft der japanischen Skulptur unterscheidet sich von der vitalen Lebensfülle, die aus dem ganzen Körper der glatt polierten Figuren Maillols hervorstrahlt. Die Konzentration auf das innere Sein erinnert zwar an die Skulptur Lehmbrucks, doch ist die Statik der streng frontalen Anordnung wiederum der japanischen Plastik jener Zeit eigen.

Um die Mitte der 1920er Jahre entstanden die ersten kubistischen Arbeiten der Japaner, die sich in Japan durch die ausgestellte Plastik von Ossip Zadkine (1890-1967) und Alexander Archipenko (1887-1964) oder auch in Deutschland durch das Weimarer Bauhaus und die dadaistische Bewegung in Berlin direkt inspirieren ließen.⁵⁰² Von den frühkubistischen Vorläufern abgesehen, entfaltete sich jedoch die eigenständige kubistische Plastik Japans erst nach dem Zweiten Weltkrieg; mit einer bemerkenswerten Verzögerung gegenüber der Malerei, die sich bereits während des Ersten Weltkriegs mit der futuristi-

⁵⁰² Seit 1924 gehörte Zadkine als Mitglied zur japanischen Künstlervereinigung „Nika-kai“, während Archipenko 1927 mit 49 Werken, einschließlich der Malerei, dort vertreten war und großes Aufsehen erregte. Vgl. Ausst. Kat. Modern Japanese Sculpture, Shizuoka 1988, S. 140; G. Nakamura, Geschichte, Bd. 1, S. 175-201. Zur oppositionellen Künstlergesellschaft „Nika-kai“, Kap. V., S. 135, Anm. 397.

schen Kunst intensiv auseinandersetzte.⁵⁰³ Vorherrschend war in der Zwischenzeit die figürliche Bildhauerei, die sich zum einen stark an das Vorbild Bourdelles und Maillols anlehnte und zum anderen den Menschenkörper in denkbar verschiedenen Haltungen in überzeugender Proportion und Stofflichkeit und in häufig oberflächlich wirkendem Naturalismus wiedergab.

VII. Das „Moderne“ in der japanischen Skulptur um 1900: Zusammenfassung

Im Rückblick sollen die dargelegten Einzelbeobachtungen zur Herausbildung der japanischen Plastik unter europäischem Einfluß in der Zeit zwischen 1868 und 1926 hinsichtlich des Wandels des japanischen Verständnisses der Moderne zusammengefaßt werden. Der japanische Begriff „kindai“ [das moderne Zeitalter] geht auf chinesische Ursprünge zurück und bezog sich von Alters her auf die jüngere Vergangenheit, während er als geschichtliche Periode heute allgemein für den Zeitraum nach der Meiji-Restauration 1868 und bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges verwendet wird, um ihn von der Nachkriegszeit einschließlich der Gegenwart abzugrenzen.⁵⁰⁴ Die Frage der Entstehungszeit der „kindai-bijutsu“ [Kunst des modernen Zeitalters / modernen Kunst] Japans ist hingegen in der Forschung umstritten, die Zeitspanne reicht dabei von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum großen Erdbeben in und

⁵⁰³ G. Nakamura, Geschichte, S. 177f.

⁵⁰⁴ D. Satō, Entstehung, S. 23-27. Die allgemeine Verbreitung des Wortes „kindai“ [das moderne Zeitalter] als geschichtliche Periode erfolgte erst nach dem Zweiten Weltkrieg, so entstanden die ersten Museen für „moderne“ Kunst 1951 in Kanagawa und 1952 in Tokio. Ebd. S. 27.

um Tokio von 1923.⁵⁰⁵ Die Spannweite von etwa einem dreiviertel Jahrhundert ist durch ein differentes Verständnis des Begriffs der Moderne bedingt. Bei dem früheren Datum gilt die Einführung der *Technik* Europas in Japan als Anfang der Moderne, während bei dem späteren Datum die eigenständige Entfaltung der autonomen Kunst in Material und Form nach dem *Konzept* der europäischen Moderne maßgeblich ist. Beiden gemeinsam ist die Vorbildlichkeit der europäischen Kunst für die Entstehung der Moderne in Japan.

Was spezifisch die Gattung Skulptur angeht, so wurde die traditionelle japanische Bildhauerei, die in den religiös-politischen Turbulenzen ihr Ansehen vollständig verloren hatte, durch die Skulptur aus dem Westen ersetzt. Im Zuge der tiefgreifenden Wandlung im politischen System und im Lebensstil der Bevölkerung, die generell als Verwestlichung zu beschreiben ist, glich die Moderne im Japan jener Zeit der fortgeschrittenen Technik Europas schlechthin. Man rekrutierte dabei 1876 Kunstlehrer aus Italien, dem Land, dessen Hauptstadt allerdings im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts anstelle des neuen Kunstzentrums Paris auf junge Künstler keine Anziehungskraft mehr ausübte, aber auch - von peripheren Tendenzen des Verismus abgesehen - durch die von Kunstkennern als dekadent empfundene Akademiekunst geprägt war. Die von italienischem Bildhauer aus klassizistischer Schule in Japan vermittelte Modellieretechnik zur illusionistischen Abbildung der äußeren Erscheinung der Natur beeindruckte jedoch die ausgebildeten Holzbildhauer sehr, die nicht nur die anatomisch begründete Menschendarstellung übernahmen, sondern zeitweise auch auf ihr traditionelles Bildhauerverfahren - das direkte Bearbeiten von Holz - ganz verzichteten.

Die um 1880 einsetzende nationalistische Bewegung, die in der Kunstpolitik zur systematischen Zurückdrängung der westlichen Einflüsse führte, erreichte mit der Gründung der Kunstakademie Tokio

⁵⁰⁵ D. Satō, Entstehung, S. 25.

1889 ihren Höhepunkt. Nachdem die institutionelle Umstrukturierung der Meiji-Restauration abgeschlossen war, folgten Einzelreformen, die alle Bereiche der Wissenschaft, Technik und Kultur betrafen. Es ging dabei im Bereich der Kunst im wesentlichen nicht mehr um die einseitige Übernahme europäischer Vorbilder, sondern um eine Gegenüberstellung und Bewertung der westlichen Kunst und des kulturellen Erbes Japans mit dem Ziel, eine Synthese beider zu schaffen.

Protagonist der Reformpolitik in der Kunst war Okakura, der die westlich-orientierte Einstellung seiner Vorgänger als „kindlich-unerfahren“ betrachtete und die Kunstakademie ganz nach seinem Ideal gestaltete, indem er, von technischen Grundkenntnissen wie Anatomie und Perspektive abgesehen, westliche Kunstfächer aus dem Lehrprogramm ausschloß.⁵⁰⁶ Auffällig ist jedoch, daß die scheinbar konservativ-nationalistische Kunstauffassung Okakuras, der umfangreiche Kenntnisse nicht nur der ostasiatischen, sondern auch der europäischen Kunst besaß, tatsächlich von westlichem Denken - Freiheit, Individualität und nationale Identität - geprägt war. Die „moderne“ Kunst Japans sollte nach Okakura als geistig von Europa unabhängige Nationalkunst aus einer Mischung von japanischer Ästhetik und europäischer Technik herausgebildet werden.

Bei der Kursänderung der japanischen Bildhauerausbildung spielte der Bildhauer Kōun Takamura eine wesentliche Rolle, der unabhängig von programmatischen Ideen Okakuras versuchte, die japanische Bildhauerei von ihrem einengenden traditionellen Formenkanon zu befreien und ihr zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten zu verhelfen. Als einflußreichster Holzbildhauer Japans legte er selbst auf das Naturstudium großen Wert, während er als leitender Akademieprofessor die Grenzen zwischen japanischer Holzbildhauerei und europäischer Modellierkunst im Lehrplan abschaffte. Entscheidend für die neue Skulptur Japans waren für ihn weder Technik, Material oder nationale Eigen-

⁵⁰⁶ Zit. nach Okakura, Ideale, S. 192.

schaften, sondern die „geschmacksvolle“ und ausgeglichene Komposition einzelner Bildhauer, von denen er vor allem ausreichende Kenntnisse in Zeichnung und Anatomie verlangte.

In den Jahren nach der Jahrhundertwende fand die intensive Auseinandersetzung der japanischen Bildhauer mit der zeitgenössischen Plastik Europas statt. Japanische Bildhauer mit oder ohne vorangegangene Bildhauerausbildung hielten sich längere Zeit in europäischen Hauptstädten wie Paris, Berlin oder Brüssel auf, wo sie an Kunstschulen den akademischen Naturalismus kennenlernten und gleichzeitig auch ganz unmittelbar mit den oppositionellen Strömungen der europäischen Plastik in Berührung kamen. Es war vor allem Paris, das als kulturelle Metropole jener Zeit die günstigsten Voraussetzungen für innovative Kunstrichtungen bot. In Paris nahmen die Japaner jedoch nicht alle von dort ausstrahlenden neuen bildnerischen Tendenzen – wie beispielsweise die avantgardistischen – mit Begeisterung auf, sondern sie verstanden die vorherrschende Kunst Rodins als einzig moderne Skulptur, an der sich damals auch die unabhängigen oppositionellen Bildhauer aller Welt orientierten.

Nach der Rückkehr gaben sie den daheimgebliebenen Bildhauern entscheidende Impulse sowohl durch persönliche Gespräche, mitgebrachte Photos, Modellierunterricht und Publikationen als auch durch eigene Werke, die das unterschiedlich verarbeitete „Europa“ vermittelten. Zum Verständnis der europäischen Plastik trugen auch Abbildungen in Büchern und Zeitschriften bei, die sie - von einzelnen Meisterwerken Europas über Salonplastik bis zum Schaffen Rodins und anderer zeitgenössischer Meister - in Japan bekannt machten. Die japanische Skulptur stand in den 1910er Jahren weitgehend im Bann der beiden konträren Richtungen der präzisen Naturnachahmung der offiziellen Plastik, deren bedeutendster Vertreter Asakura war, und der Schule Rodins, dessen plastische Merkmale – vor allem ausdrucksstarke Darstellung der menschlichen Physiognomie und Gefühle in intensi-

ver „Körpersprache“, skizzenhafte Oberflächenbehandlung und steigende Formkonzentration der Torsi - Ogiwara in Japan eingeführt hatte.

Mit den um 1910 publizierten Schriften Kōtarō Takamuras, der unter deutlichem Einfluß der fauvistischen Kunstauffassung von Matisse uneingeschränkte Ausdrucksfreiheit der subjektiven Empfindungen der Künstler verlangte, schien das moderne Konzept der europäischen Kunst als autonomer Schöpfung auch Japan erreicht zu haben. Zur gleichen Zeit entstanden erste private Galerien und oppositionelle Künstlervereinigungen mit selbstorganisierten Ausstellungen, die den Künstlern ermöglichten, ihre Arbeiten öffentlich zu präsentieren, ohne sich den objektivierenden Maßstäben der Salonjury zu unterwerfen.

Doch anders als in der Malerei ließ die Entstehung der modernen Bildhauerei in europäischem Sinne noch bis zum Ende des Ersten Weltkriegs auf sich warten. Der späte Einsatz war bedingt nicht nur durch den frühen Tod Ogiwaras 1910, der eine von den Zeitgenossen mit höchster Achtung erörterte hoffnungsvolle Stilentwicklung abbrach, sondern auch durch den Kriegsausbruch in Europa, der japanische Bildhauer an weiteren Kontaktaufnahmen mit Europa hinderte. Ausgeschlossen von neuen Impulsen beschäftigte man sich in Japan bis zum Kriegsende dauernd und wiederholt mit Stilprinzipien und Motiven Rodins, dessen Werke dort vor 1922 zwar nur vereinzelt, aber unter zeitgenössischen Bildwerken Europas fast als einzige im Original zu sehen waren.

Von dem großen Vorbild Rodins, der bei aller formalen Modernität am Naturbild festhielt, wandten sich japanische Bildhauer endgültig erst um 1923 ab, die nicht mehr den Kern der Natur immer weiter verfolgten, sondern die Natur der strengen Formeinheit unterzuordnen suchten. Entscheidende Anregungen dazu gingen bereits einige Jahre vorher von der Plastik Maillols aus, die wegen der gestalterischen Tendenzen zur Vereinfachung und Monumentalisierung auch auf zahlrei-

che europäische, insbesondere deutsche Bildhauer - wie Hoetger und Lehmbruck – bei ihrem Ablösungsprozeß vom dynamischen Modellierstil Rodins erheblichen Einfluß ausgeübt hatte.

Ähnlich wie europäische Bildhauer der Avantgarde griffen japanische Bildhauer in den Jahren nach 1920 auch auf die zeitlosen Formen der archaischen Skulptur zurück. Prägend wurde dabei die altjapanische Skulptur des 7. und 8. Jahrhunderts, wobei die intensive Ausdruckskraft der „primitiven“ Formgebung zwar von den moderngesinnten Künstlern und Kunstkennern in Japan seit etwa 1910 immer wieder hervorgehoben, aber noch nie als direkte Inspirationsquelle schöpferisch umgesetzt worden war. Die Übernahme von Gestaltungsprinzipien archaischer Kunstwerke macht die bewußte Absage der japanischen Bildhauer an die beiden vorherrschenden Stilrichtungen des abbildenden Naturalismus Asakuras einerseits und der Rodin-Rezeption andererseits deutlich. Von wenigen frühkubistischen Vorläufern abgesehen, zeichnete sich die japanische Plastik jener Zeit jedoch nicht durch radikale Subjektivierung der bildnerischen Formen aus, die in Frankreich lebenden Avantgardenkünstler wie der Rumäne Brancusi und der Spanier Picasso um 1909/10 zur Steigerung der Abstraktion geführt hatten.

Das Streben nach verinnerlichter Lebensfülle in betonter Symmetrie, Flächigkeit und Frontalität bei der figürlichen Bildhauerei war die spezifisch japanische Erscheinung, die nach der „zweiten Öffnung“ Japans gegenüber dem Westen auftrat, der Öffnung der japanischen Intelligenz gegenüber der westlichen Philosophie, Literatur und Kunst, mit der sie sich nun mit ungleich geringeren Schwierigkeiten als in der Zeit vor dem Ende des Ersten Weltkrieges auseinandersetzte. Während wieder zahlreiche Bildhauer in Paris studierten, erreichten die neuesten französischen Bildwerke Japan in großem Umfang, und zwar gleichzeitig mit der „klassischen“ Skulptur von Dalou, Rodin, Bourdelle und Maillol. Das Festhalten an bestimmten

und Maillol. Das Festhalten an bestimmten europäischen Vorbildern galt nun als unzeitgemäß und wurde zunehmender Kritik ausgesetzt.

Je intensiver der Kontakt der Künstler mit dem Westen wurde, um so mehr wurden sie sich des eigenen kulturellen Erbes bewußt. Gerade in den Wirren nach der großen Naturkatastrophe von 1923 zeigten die Bildhauer künstlerische Tendenzen nicht der Spannung, sondern der Harmonie und Stille, nicht der übersteigernden Abstraktion, sondern der Reinheit der lebendigen Menschenfiguren. Dabei ließen sie sich weder von der illusionistischen Ebenbildlichkeit der Porträtstatuen *Unkeis* noch von seinen himmlischen Wächtern mit leidenschaftlichen Gebärdensprachen inspirieren. Vielmehr fanden sie in der überpersönlichen, absoluten Ruhe der Bildwerke älterer Zeiten eine Antwort für ihre Suche nach der modernen Skulptur am Anfang der neuen Ära.

VIII. Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
Anm.	Anmerkung
Aufl.	Auflage
Ausst. Kat.	Ausstellungskatalog
Bd.	Band
Best. Kat.	Bestandskatalog
Ders.	Derselbe
Dies.	Dieselbe
Diss.	Dissertation
Dok.-Nr.	Dokumentnummer
dt.	deutsch
ebd.	ebenda
erw.	erweitert
H.	Heft
Hrsg.	Herausgeber
Kap.	Kapitel
Kat.-Nr.	Katalognummer
Ms.	Manuskript
o. J.	ohne Jahr
o. O.	ohne Ort
o. S.	ohne Seitenzählung
o. V.	ohne Verfasser
Sp.	Spalte
Suppl.	Supplementband
Taf.	Tafel
überarb.	überarbeitet
übers.	übersetzt
Verf.	Verfasser
vgl.	vergleiche
zit.	zitiert

IX. Literaturverzeichnis

Den japanischen Werken ist in eckigen Klammern eine (annähernd) wörtliche deutsche Übersetzung des japanischen Titels nachgestellt. Sollte es sich um japanische Übersetzungen aus europäischer Sprache handeln, so werden die originalen Titel angegeben. Die zeitgenössischen Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, die ohne Verfasserangabe erschienen sind, werden im Anschluß an die gedruckten Quellen gesondert aufgeführt. Die Werkverzeichnisse der zeitgenössischen Ausstellungskataloge sind am Anfang der Ausstellungs- und Bestandskataloge zu finden. Die Ausstellungskataloge sind alphabetisch nach Orten, ggf. nach dem ersten Ausstellungsort, und chronologisch geordnet.

1. Nachschlagwerke

Kokuhō dai-jiten [Großes Lexikon der Nationalschätze], hrsg. v. Kyōtarō Nishida, 5 Bde., Tokio 1985-86.

Nihon bijutsu-shi jiten [Lexikon der japanischen Kunstgeschichte], hrsg. v. Naotoyo Ishida u.a., Tokio 1987.

2. Ungedruckte Quellen

Dokumente aus den National Archives of Japan, Tokio

Dok.-Nr.: 2A-009-00, Ko-01048-100, Spule 124, S. 1170-1175:
Zur Verleihung eines Schwertes für Grafen Fè d'Ostiani in Anerkennung seiner Verdienste bei der Wiener Weltausstellung, 19.-22. 10. 1874.

Dok.-Nr.: 2A-010-00, Ko-02114-100, Spule 268, S. 1165-1176:
Studienordnung der Technischen Kunstschule, 25. 8. 1877 (handschriftl. Ms.: Dok.-Nr. 2A-009-00, Da-00472-100, Spule 55, S. 1633-1638, Nachdruck in: Aoki, Shigeru: Fontanesi to Kōbu-bijutsu-gakkō [Fontanesi und Technische Kunstschule], Tokio 1978, S. 95-99).

Dok.-Nr.: 2A-035-05, Ki-1604, Spule 138, S. 28-34:

Technisches Ministerium: Liste der ausländischen Angestellten, 30. 6. 1878.

Dok.-Nr.: 2A-033-05, Tan-126, Spule 5, S. 899-913:

Technisches Ministerium: Kunst (1876-1882).

3. Gedruckte Quellen

Apollinaire, Guillaume: Chroniques d'Art (1902-1918), hrsg. v. L.-C. Breunig, Paris 1960.

Arishima, Takerō: Hangyaku-sha [Der Rebell], in: Shirakaba, Rodin-Sondernummer (1910), S. 31-50.

Asakura, Fumio: Shashin-dōhan de omeni kakatta kyoshō Rodin [Die Kunst des Meisters Rodin, die ich durch Abbildung kenne], in: Shirakaba, Rodin-Sondernummer (1910), S. 113f.

Asakura, Fumio: „Hakamori“ ni tsuite [Zum „Friedhofsverwalter“], in: Bijutsu-shimpō 10-1 (1910), S. 21.

Asakura, Fumio: Bunten no chōkoku ni tsuite [Zu den Bildwerken im Salon], in: Bijutsu-shimpō 13-1 (1913), S. 27-33.

Asakura, Fumio: Asakura Fumio Bunshū. Chōso Yotaku [Verbliebener Tau der Plastik. Schriftensammlung von Fumio Asakura], Tokio 1983.

Baudelaire, Charles: Oeuvres complètes, 2 Bde., Paris 1976.

Brandes, Georg: Max Klinger, in: Ders., Moderne Geister. Literarische Bildnisse aus dem neunzehnten Jahrhundert, 2. Neubearb. Aufl., Frankfurt am Main 1887, S. 57-72.

Cladel, Judith: Le Sculpteur Auguste Rodin pris sur la vie, in: La Plume 328 (1902), S. 1393-1403.

Cladel, Judith: Auguste Rodin. L'Oeuvre et l'homme, Brüssel 1908.

Claris, Edmond: L'Impressionnisme en sculpture. Auguste Rodin et Medardo Rosso, in: La Nouvelle Revue n.s. 10 (1901), S. 321-326, Nachdruck Ders., De l'Impressionnisme en sculpture. Lettres et opinions, Paris 1902.

Denis, Maurice: Aristide Maillol, in: L'Occident (Nov. 1905), S. 241-249.

- Dt. Übersetzung in: Kunst und Künstler 4 (1905/1906), S. 469-477; 519-523.

- Jap. gekürzte Übersetzung in: Shirakaba 5-6 (1914), S. 137-140.

Dewhurst, Wynford: Impressionist Painting. Its Genesis and Development, London 1904.

Duret, Théodore: Histoire des peintres Impressionnistes. Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin, Paris 1922 (1906).

Eddy, Arthur Jerome: Cubists and Post-Impressionism, Chicago 1914.

Faure, Elie: Henri Matisse, Paris 1920.

Fischer, Adolf: Wandlungen im Kunstleben Japans, Berlin 1900.

Fitz-Gerald, William G.: A Personal Study of Rodin, in: The World's Work 11 (1905), S. 6818-6834.

Fujii, Kōyū: Chōkoku wo kokoromiru hito e [An die Bildhauerinteressierten], Tokio 1923.

Fujisono: Nihon ko-bijutsu-kan kaikan-shiki [Zur Eröffnung des Pavillons für die alte japanische Kunst], in: Tokio-Asahi-Zeitung vom 18. Juni 1900, S. 3.

Fujita, Bunzō: Ragusa-sensei no koto-domo [Erinnerungen an Herrn Professor Ragusa], in: Atelier 11-1 (1934), S. 51-53.

Gensel, Walther: Constantin Meunier (Künstler-Monographien 79), 2. Aufl., Bielefeld / Leipzig 1907 (1905).

Gordon-Stables, Mrs.: Tokio's Occidental Museum, in: International Studio 75 (1922), S. 453-467.

Grautoff, Otto: Auguste Rodin (Künstler-Monographien 93), Bielefeld / Leipzig 1908.

Gsell, Paul: Auguste Rodin. Die Kunst (frz. Originalausgabe: L'Art, Paris 1911), übertr. v. Paul Prina, 3. Aufl., Leipzig 1913.

Hartmann, Eduard von: Philosophie des Schönen, 2. Aufl., Berlin 1924 (1887). Eine gekürzte Übersetzung ins Japanische 1899, siehe Mori / Ōmura.

Hildebrand, Adolf von: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1893.

Ishii, Hakutei: Nihon ni okeru ratai-ga-mondai no henshen [Der Wandel der Debatte um Aktdarstellung in Japan], in: Chūō-bijutsu 15 (1916), S. 63-69; 16 (1917), S. 85-89; 17 (1917), S. 79-85.

Iwamura, Tōru: Seiyō bijutsu-shi yō [Zusammenfassung der europäischen Kunstgeschichte], 3 Bde., Tokio 1904-1911.

Iwamura, Tōru: Geien-zakkō hoka [Schriften über Kunst und andere] (Tōyō bunko [Ostasien Taschenbücher] 182), hrsg. v. Torao Miyagawa, Tokio 1971.

Kinoshita, Mokutarō: Kinoshita Mokutarō zenshū [Gesamtwerk von Mokutarō Kinoshita], 25 Bde., Tokio 1981-83.

Kitamura, Shikai: Chōso-jikan [Gegenwärtige Bemerkungen zur plastischen Kunst], in: Bijutsu-shimpō 8-10 (1911), S. 4.

Kitamura, Shikai: Wasure-enu funsui [Unvergeßliche Brunnen], in: Bijutsu-shimpō 14-9 (1915), S. 364-366.

Klinger, Max: Malerei und Zeichnung, 3. Aufl., Leipzig 1899 (1891).

Kobayashi, Shinpei (Hrsg.): Taisei meiga-shū [Europäische Meisterwerke], 2 Bde., Tokio 1903.

Koizumi, Tetsu (Hrsg.): Taisei no kaiga oyobi chōkoku [Europäische Malerei und Skulptur], 9 Bde., Tokio 1915.

Kume, Keiichirō: Kunstwerke, Japan, in: 1900-nen Pari-bankoku-hakurankai [Pariser Weltausstellung von 1900]. Rinji hakurankai-jimukyoku hōkoku [Sonderbericht der Ausstellungscommission], hrsg. v. Ministerium für Landwirtschaft und Handel, 2 Bde., Tokio 1902, Bd. 2, S. 135-147.

Kume, Keiichirō: Futsukoku gendai no bijutsu [Französische Kunst der Gegenwart], in: Bijutsu-shimpō 1-4 bis 1-15 (1902).

Kume, Kunitake: Tokumei zenken taishi Bei-Ō kairan jikki [Wahrhafter Bericht des außerordentlichen und bevollmächtigten Botschafters nach Amerika und Europa], 5 Bde., Tokio 1878, Nachdruck, hrsg. v. Akira Tanaka, 5 Bde., Tokio 1977-82.

Landsberger, Franz: Impressionismus und Expressionismus, Leipzig 1919.

Lawton, Frederick: The Life and Work of Auguste Rodin, London 1906.

Liebmann, Otto: Zur Analyse der Wirklichkeit. Eine Erörterung der Grundprobleme der Philosophie, 3. Aufl., Straßburg 1900.

Lübke, Wilhelm: Grundriß der Kunstgeschichte, Stuttgart 1860.

Lübke, Wilhelm: Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, Leipzig 1863.

Lübke, Wilhelm: History of Art (dt. Originalausgabe: Grundriß der Kunstgeschichte, Stuttgart 1860), übers. v. Fanny Elizabeth Bunnëtt, London 1868.

Marquis-Sébie, Daniel: Une leçon de Antoine Bourdelle à la Grande Chaumière, Paris 1929.

Matisse, Henri: Notes d'un peintre, in: La Grande Revue LII, 24, 25 (1908), S. 731-745.

Matisse, Henri: Über Kunst, hrsg. v. Jack D. Flam, übertr. v. Elisabeth Hammer-Kraft (engl. Originalausgabe: Matisse on Art, Oxford 1973), Zürich 1982.

Mauclair, Camille: Auguste Rodin (frz. Originalausgabe: Auguste Rodin, Paris 1900), übertr. v. Clementia Black, London 1905.

Meier-Graefe, Julius: Die Weltausstellung in Paris 1900, Paris / Leipzig 1900.

Meier-Graefe, Julius: Der moderne Impressionismus (Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien 11), Berlin 1902.

Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik, 3 Bde., Stuttgart 1904.

Meier-Graefe, Julius: Impressionisten. Guys – Manet – Van Gogh – Pissarro – Cézanne. Mit einer Einleitung über den Wert der französischen Kunst und sechzig Abbildungen, 2. Aufl., München / Leipzig 1907.

Meiji-bijutsu kiso shiryō-shū [Dokumente zur Kunst der Meiji-Zeit], hrsg. v. Kunstabteilung des Staatlichen Instituts für Kulturgüter in Tokio, Tokio 1975.

Meyer, Alfred Gotthold: Reinhold Begas (Künstler-Monographien 20), Bielefeld / Leipzig 1897.

Mori, Rintarō / **Ōmura**, Seigai (Hrsg.): Shinbi kōryō [Hauptpunkte der Ästhetik], 2 Bde., Tokio 1899, Nachdruck Mori Ōgai zenshū [Gesamtwerk von Ōgai Mori], Bd. 21, Tokio 1973, S. 211-350.

- Moriguchi**, Tari: Bijutsu 80-nen shi [Die Entwicklung der Kunst in den letzten 80 Jahren], Tokio 1954.
- Mushanokōji**, Saneatsu: Sashie ni tsuite [Zur Abbildung]. Constantin Meunier, in: Shirakaba 1-5 (1910), S. 11-13.
- Muther**, Richard: Ein Jahrhundert französischer Malerei, Berlin 1901.
- Muther**, Richard: J. F. Millet, Berlin 1903.
- Naganuma**, Moriyoshi: Gendai-bijutsu no yōran-jidai [Anfangsphase der gegenwärtigen Kunst], hrsg. v. Kōtarō Takamura, in: Chūō-kōdan 584 (1936), S. 214-244.
- Nakahara**, Teijirō: Chōkoku no seimei [Das Wesen der Plastik], hrsg. v. Hideo Takumi, 2. Aufl., Tokio 1992 (1969).
- Nakamura**, Fusetsu: Shin-kichō no seinen bijutsuka [Der neu heimgekehrte junge Künstler]. Morie Ogiwara, in: Tokio-Asahi-Zeitung vom 23., 24. und 26. April 1908, jeweils S. 4, 4, 5.
- d'Oelsnitz**, Herman: Tenrankai wo nihon de kaisai suru made [Wie ich die Ausstellung in Japan verwirklichte], in: Chūō-bijutsu 92 (1923), S. 91-102.
- Ogiwara**, Morie: Chōkoku-shinzui [Das Wesen der Bildhauerei], Tokio 1991 (postum 1911).
- Ogiwara**, Morie: Seimei no geijutsu [Kunst des Lebens], hrsg. v. Hisamichi Fukuda, Tokio 1929.
- Okakura**, Tenshin (Kakuzō): Die Ideale des Ostens (engl. Originalausgabe: The Ideals of the East. With Special Reference to the Art of Japan, London 1903), übers. v. Marguerite Steindorff, Leipzig 1922.
- Okakura**, Tenshin (Kakuzō): Okakura Tenshin shū [Schriftensammlung von Tenshin Okakura] (Meiji-bungaku-zenshū [Literatur der Meiji-Zeit] 38), Tokio 1968
- Okakura**, Tenshin (Kakuzō): Okakura Tenshin zenshū [Sämtliche Werke von Tenshin Okakura], 8 Bde., Tokio 1979-1981.
- Ōkuma**, Tamezō: Bartholomé-shi to shisha no kinen-hi [Herr Bartholomé und sein Totendenkmal], in: Chūō-bijutsu 57 (1920), S. 74-82.
- Oliveri**, Mario: Un artefice del marmo. Vincenzo Ragusa, Palermo 1925, ins Japanische übertr. v. Morizumi Yoshiura, in: Kimura, Autobiographie, S. 261-314.
- Ōmura**, Seigai: Bijutsu to wa nanzoya [Was ist die Schöne Kunst?], in: Kioto Bijutsu-kyōkai-zasshi [Zeitschrift des Kioto Kunstvereins] 28 (1894), S. 4-9.
- Ōmura**, Seigai: Chōso-ron [Zur plastischen Kunst], in: Kioto Bijutsu-kyōkai-zasshi [Zeitschrift des Kioto Kunstvereins] 29 (1894), S. 4-9.
- Ōtsuka**, Yasuji: Chōkoku ni okeru inshō-shugi [Der Impressionismus in der Plastik], in: Teikoku-bungaku 14-1 (1908), S. 1-6.
- Ōtsuka**, Yasuji: Gendai no Michelangelo [Michelangelo der Gegenwart], in: Teikoku-bungaku 14-3 (1908), S. 1-16.
- Pascent**, E. N.: Von der modernen Kunst auf der Pariser Weltausstellung, in: Kunst für Alle 16 (1900/01), S. 74-76; 89-92.

Rilke, Rainer Maria: Auguste Rodin (Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien 10), Berlin 1903.

Rodin, Auguste: Die Kathedralen Frankreichs (frz. Originalausgabe: Les Cathédrales de France, Paris 1914), übers. v. Max Brod, Leipzig 1917.

Rodin, Auguste: Das Testament, aufgez. v. Paul Gsell, Überlingen 1946.

Ronnebeck, Arnold: The Teachings of Maillol from a Paris Diary, in: The Arts (Juli 1925), S. 38-40.

Ruskin, John: Modern Painters, 5 Bde., London 1851-60.

Ruskin, John: Lectures on Art, neubearb. Aufl., Oxford 1903 (1875).

Ruskin, John: Pre-Raphaelitism and Notes on the Principal Pictures in the Royal Academy, the Society of Painters in Water Colours, etc., London 1907.

Sakai, Saisui: Fumio Asakura. Shin-jidai no sakka [Künstler der neuen Ära], in: Bijutsu-shimpō 11-7 (1912), S. 2-6.

Schacht, Roland: Henri Matisse (Künstler der Gegenwart 4), Dresden 1922.

Schasler, Max: Kritische Geschichte der Aesthetik. Grundlegung für die Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst, 1. Abteilung: Von Platon bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 1872.

Scheffler, Karl: Constantin Meunier (Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien 25), 2. Aufl., Berlin 1908 (1903).

Schiller, Friedrich von: Schillers Werke. Nationalausgabe, hrsg. v. Norbert Oellers, 42 Bde., Weimar 1943-2003.

Schmid, Max: Klinger (Künstler-Monographien 41), 3. Aufl., Bielefeld / Leipzig, 1906 (1899).

Servaes, Franz: Max Klinger (Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien 4), 5. Aufl., Berlin 1908 (1902).

Shinkai, Taketarō: Brief von Herrn Taketarō Shinkai, veröffentlicht in: Bijutsu-jihō 1 (1901), S. 6f.; 3 (1901), S. 2-4.

Shinkai, Taketarō: Berlin no kinshin [Neuigkeiten aus Berlin], Briefe an Mukian (Seigai Ōmura) veröffentlicht in: Tokio-Nichi-Nichi-Zeitung vom 9. Juli, S. 6, vom 11. Juli, S. 5 und vom 13. Juli 1901, S. 5.

Shinkai, Taketarō: Chōso-shinwa [Neuigkeiten zur Plastik], in: Bijutsu-shimpō 1-2 (1902), S. 1; 1-3 (1902), S. 1.

Shinkai, Taketarō: Sozō yō no dōgu [Werkzeuge eines Plastikers], in: Bijutsu-shimpō 1-18, 1-19, 1-21, 1-23 (1902), jeweils S. 2, 7, 5, 1.

Shinkai, Taketarō: Genkon no chōkoku ni tsuite [Zur Bildhauerkunst heute], in: Bijutsu-shimpō 1-20 (1903), S. 3.

Shinkai, Taketarō: Rodin sama [Sehr geehrter Herr Rodin], in: Shirakaba, Rodin-Sondernummer (1910), S. 83-87.

Shinkai, Taketarō: Nihon-chōkoku ni okeru inshō-shugi [Der Impressionismus in der japanischen Bildhauerei], in: Tokio-Asahi-Zeitung vom 8. Januar 1911, S. 3

Shinkai, Taketarō: Bunten no ratai-sakuhin [Aktdarstellungen auf der Kunstausstellung des Erziehungsministeriums], in: Bijutsu-shimpō 16-1 (1916), S. 55f.

Shinkai, Taketarō: Shikan-kōho-shiken ni shikujitte [Nach der mißlungenen Prüfung für die Offizierskandidatur], Chūō-bijutsu 65 (1921), S. 101-104.

Shirai, Uzan (Yasujirō): Chōkoku no hanashi [Zur Skulptur], in: Bijutsu-shimpō 3-14 (1904), S. 4.

Simmel, Georg: Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart, in: Der Zeitgeist, Beilage des Berliner Tagesblatts vom 29. September 1902, Nachdruck in: Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende. Georg Simmel, hrsg. v. Hannes Böhringer und Karlfried Gründer (Studien zur Literatur und Philosophie des 19. Jahrhunderts 27), Frankfurt am Main 1976, S. 231-238.

Simmel, Georg: Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik, in: Nord und Süd 129 (1909), S. 189-196.

Simmel, Georg: Rodin. Mit einer Vorbemerkung über Meunier, in: Ders., Philosophische Kultur, 2. neubearb. Aufl., Leipzig 1919 (1911), S. 168-186.

Simmel, Georg: Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze, hrsg. v. Gertrud Simmel, Potsdam 1922.

Simmel, Georg: Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik, hrsg. v. Werner Jung, Hamburg 1990.

Takamura, Kōtarō: Zōkei-biron [Zur bildenden Kunst], Tokio 1942.

Takamura, Kōtarō: Takamura Kōtarō senshū [Ausgewählte Werke von Kōtarō Takamura], 6 Bde. u. Suppl., Tokio 1966-1973.

Takamura, Kōtarō: Aus einem Kaffeehaus, übertr. v. Peter Pörtner, in: Hefte für ostasiatische Literatur 12 (1992), S. 31-35.

Takamura, Kōtarō: Takamura Kōtarō zenshū [Gesamtwerk von Kōtarō Takamura], 21 Bde. u. Suppl., Tokio 1994-1998.

Takamura, Kōun: Takamura-Kōun-shi danpen [Gespräche mit Herrn Kōun Takamura], aufgez. v. Saisui Sakai, in: Bijutsu-shimpō 1-18 (1902), S. 3.

Takamura, Kōun: Kōun kaiko-dan [Aufzeichnung der Erinnerungen von Kōun Takamura], hrsg. v. Shōgyo Tamura, Tokio 1970 (1929).

Takamura, Kōun: Bakumatsu-ishin kaiko-dan [Aufzeichnung der Erinnerungen an die Zeit um die Meiji-Restauration], hrsg. v. Shōgyo Tamura, Nachwort v. Tadayasu Sakai, Tokio 1995.

Takeishi, Kōzaburō: Belgi dayori [Briefe aus Belgien], in: Bijutsu-shimpō 3-14 (1904), S. 5; 5-1 (1906), S. 2; 5-3 (1906), S. 3; 5-20 (1907), S. 4; 5-21 (1907), S. 4; 6-19 (1908), S. 4f.; 6-20 (1908), S. 4.

Takeishi, Kōzaburō: Belgi ni okeru kindai-chōkoku no meika [Meister der modernen Bildhauerei Belgiens], in: Bijutsu-shimpō 9-3 (1910), S. 11-12.

Takeishi, Kōzaburō: Professor Van der Stappen und Herr Rousseau, in: Bijutsu-shimpō 10-4 (1911), S. 19-22.

Takeishi, Kōzaburō: 3-do Ōgai-zō wo chōkoku shite [Meine drei Ōgai-Porträts], in: Bungaku-sampo 15 (1962), S. 86-94.

Tanabe, Fusen: Konshū no chōkoku [Skulpturen im Herbstsalon], in: Bijutsu-shimpō 14-1 (1914), S. 41-45.

Tsukamoto, Yasushi u.a. (Hrsg.): Tōyō-geijutsu shiryō [Forschungsmaterialien zur ostasiatischen Kunst], 10 Bde., Tokio 1909-1911.

Volckelt, Johannes: Ästhetische Zeitfragen, München 1895.

Winckelmann, Johann Joachim: Winckelmanns Werke in einem Band, ausgewählt u. eingeleitet v. Helmut Holtzhauer, Berlin / Weimer 1969.

Ohne Verfasser

- Chōso-kai no dokuritsu-tenrankai ni tsuite [Zur unabhängigen Ausstellung vom Verein der Plastiker], in: Nihon-Bijutsu 19 (1900), S. 64; 29 (1901), S. 32-34.
- Meunier saku chōkoku tenrankai [Skulpturausstellung von Meunier], in: Bijutsu-shimpō 5-12 (1906), S. 3.
- Bijutsu-shinsa-kai no kaobure [Berufung der Jury], in: Tokio-Asahi-Zeitung vom 15. August 1907, S. 4.
- Hinmin no ratai-kenkyū [Studium der nackten Menschenkörper im Elendsviertel], in: Tokio-Asahi-Zeitung vom 10. Oktober 1908, S. 6.
- Chōkoku [Skulptur (Salonbesprechung)], in: Bijutsu-shimpō 10-1 (1910), S. 16f.
- Shin bijutsu-shō wo motomu [Wir brauchen neue Kunsthändler], in: Chūō-bijutsu 20 (1917), S. 2-4.

4. Abhandlungen (Monographien und Aufsätze)

Aoki, Shigeru: Fontanesi to Kōbu-bijutsu-gakkō [Fontanesi und Technische Kunstschule], Tokio 1978.

Beck, Herbert: Bildwerke des Klassizismus (Liebieghaus – Museum alter Plastik. Führer durch Sammlungen), Frankfurt am Main 1985.

Berger, Klaus: Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980.

Berger, Ursel: Figürliche Bildhauerei im Georg-Kolbe-Museum Berlin. Vom Ende des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, Köln 1994.

Berger, Ursel: Daten zu Leben und Werk, in: Ausst. Kat. Maillol, Berlin 1996, S. 9-16.

Bloch, Peter: Bildwerke 1780 – 1910 aus den Beständen der Skulpturengalerie und der Nationalgalerie (Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin 3), Berlin 1990.

Bloch, Peter / **Grzimek**, Waldemar: Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert. Das Klassische Berlin, Berlin 1994.

Boime, Albert: The Art of the Maccia and the Risorgimento. Representing Culture and Nationalism in Nineteenth-Century Italy, Chicago / London 1993.

- Boxer**, Charles R.: The Christian Century in Japan 1549-1650, Manchester 1993 (1951).
- Brück**, Michael von: Zen. Geschichte und Praxis, München 2004.
- Chōsen no rekishi** [Geschichte Koreas], hrsg. v. Arbeitsgruppe zur koreanischen Geschichte, Tokio 1966.
- Cieslik**, P. Hubert: Kirishitan-Kunst, in: Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft 8 (1952), S. 96-104; 161-177.
- Conan**, P. Ellen: Chiossone. His Professional and Cultural Milieus, in: Edoardo Chiossone. Studies and Documents, hrsg. v. Meiji-bijutsugakkai, Tokio 1999, S. 19-60.
- Croissant**, Doris: Fenollosas „Wahre Theorie der Kunst“ und ihre Wirkung in der Meiji-Zeit (1868-1912), in: Saeculum 38 (1987), S. 52-75.
- Croissant**, Doris: Plastik 1868-1930, in: Ausst. Kat. Japan und Europa, Berlin 1993, S. 583-588.
- Dettmer**, Hans Adalbert: Einführung in das Studium der japanischen Geschichte, Darmstadt 1987.
- Eckert**, Georg / **Schüddekopf**, Otto-Ernst (Hrsg.): Die deutsch-italienischen Beziehungen im Zeitalter des Risorgimento. Referate und Diskussion der 8. deutsch-italienischen Historikertagung, Braunschweig 24. - 28. Mai 1968 (Schriftenreihe des internationalen Schulbuchinstituts 15), Braunschweig 1970.
- Ehmcke**, Franziska: Okakura Tenshins *Nihon-bijutsushi*. Kunstgeschichte als Ideengeschichte, in: Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens / Hamburg 133 (1983), S. 77-86.
- Ehmcke**, Franziska: Die Rolle der kangakai (Gesellschaft zur Begutachtung von Malerei) für die Entwicklung der Nihonga, in: Oriens extremus 30 (1983), S. 121-129.
- Fahr-Becker**, Gabriele (Hrsg.): Ostasiatische Kunst, 2 Bde., Köln 1998.
- Fermigier**, André: Jean-François Millet, Genf 1977.
- Fornari**, Bruno: Académisme et mutations au tournant du siècle, in: Ausst. Kat. La Sculpture belge au XIX^e siècle, Brüssel 1990, S. 119-146.
- Frère**, Henry: Gespräche mit Maillol (frz. Originalausgabe: Conversations de Maillol, Genf 1956), übers. v. Hans Voss, Frankfurt am Main 1961.
- Die Geschichte Koreas**, hrsg. v. Radio Korea International, KBS, Nationales Institut für die internationale Entwicklung der Erziehung im koreanischen Erziehungsministerium, Seoul 1995.
- Girmond**, Sybille: Exportkunst der Meiji-Zeit, in: Ausst. Kat. Japan und Europa, Berlin 1993, S. 476-499.
- Gombrich**, Ernst Hans: Die Geschichte der Kunst, erw., überarb. u. neu gestalt. 16. Aufl., London 1996.
- Gössmann**, Elisabeth: Religiöse Herkunft Profane Zukunft? Das Christentum in Japan, München 1965.
- Graber**, Hans: Paul Gauguin. Nach eigenen und fremden Zeugnissen, Basel 1946.

- Gründer**, Horst: Welteroberung und Christentum. Ein Handbuch zur Geschichte der Neuzeit, Gütersloh 1992.
- Güse**, Ernst-Gerhard: Auguste Rodin und Deutschland, in: Ausst. Kat. Auguste Rodin, Münster 1984/85, S. 13-39.
- Haasch**, Günther (Hrsg.): Bildung und Erziehung in Japan. Ein Handbuch zur Geschichte, Philosophie, Politik und Organisation des japanischen Bildungswesens von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 2000.
- Hacker**, Inge: Die künstlerischen Beziehungen zwischen Japan und der westlichen Welt seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Saeculum 16 (1965), S. 283-295.
- Hanotelle**, Micheline: Paris-Bruxelles. Autour de Rodin et Meunier, Paris 1997.
- Hayashi**, Fumio: Unkei, Tokio 1980.
- Header**, Harry: Italy in the age of the Risorgimento. 1790-1870 (Longman History of Italy 6), London 1983.
- Hüfler**, Brigitte: Ernst Herter 1846-1917. Werk und Portrait eines Berliner Bildhauers (Phil. Diss. Berlin 1978), Berlin 1978.
- Ijima**, Taketsugu: Chūgoku ni okeru bojō-shisetsu no shutsugen to tenkai [Anfänge und Entwicklung der chinesischen Grabanlagen], in: Mitsusada Inoue u.a. (Hrsg.), Higashi-asia-sekai ni okeru Nihonkodaishi-kōza [Alte Geschichte Japans in der ostasiatischen Welt], Bd. 2, Tokio 1980, S. 7-71.
- Imazu**, Kenji: Oyatoi-gaikokujin-gishi to kōbu-shō no gijutsu-kanryō ni tsuite [Zu den angestellten ausländischen Ingenieuren und den japanischen Beamten des Technischen Ministeriums], in: Tadashi Shimada u.a. (Hrsg.), The Yatoi. A Comprehensive Study of Hired Foreigners, Kyoto 1987, S. 166-179.
- Iseki**, Masaaki: Gaka Fontanesi [Maler Fontanesi], Tokio 1994.
- Ishida**, Shūdai: Maboroshi no bijutsu-kan [Der Traum eines Kunstmuseums]. Yomigaeru Matsukata-Collection [Die Wiederentdeckung der Kunstsammlung Matsukatas], Tokio 1995.
- Ishii**, Motoaki: Venezia to Nihon. Bijutsu wo meguru kōryū [Venezia e il Giappone. Studi sugli scambi culturali], Tokio 1999.
- Isozaki**, Yasuhiko / **Yoshida**, Chizuko: Tokio-bijutsu-gakkō no rekishi [Geschichte der Kunstakademie Tokio], Osaka / Tokio, 1977.
- Isozaki**, Yasuhiko: Berlin no Shinkai Taketarō [Taketarō Shinkai in Berlin], in: Abendblatt der Yamagata-Zeitung vom 18. und 19. November 1996.
- Iwakura**, Shōko (Hrsg.): Iwakura-shisetsu-dan to Italia [La Missione Iwakura e L'Italia], Kioto 1997.
- Janowski**, Franca: Ottocento, in: Italienische Literaturgeschichte, hrsg. v. Volker Kapp, Stuttgart/Weimar 1992, S. 249-302.
- Janowski**, Franca: Die Spannung zwischen Peripherie und Zentrum. Der Verismus, in: Italienische Literaturgeschichte, hrsg. v. Volker Kapp, Stuttgart/Weimar 1992, S. 288-295.

- Janson**, Horst Woldemar: 19th-Century Sculpture, New York 1985.
- Jianou**, Ionel / **Dufet**, Michel: Bourdelle, Paris 1984.
- Kähler**, Susanne: Deutsche Bildhauer in Paris. Die Rezeption französischer Skulptur zwischen 1871 und 1914 unter besonderer Berücksichtigung der Berliner Künstlerschaft (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte, Bd. 278), Frankfurt am Main / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien 1996.
- Kaneko**, Kazuo / **Izawa**, Nozomi: On Sculpture Instruction in the Art School of the Imperial College of Engineering, in: Berichte der pädagogischen Fakultät der Universität Ibaraki, Teil 1: 42 (1993), S. 107-126; Teil 2: 44 (1995), S. 77-96, Nachdruck Kaneko, Kunsterziehung, S. 169-179; 214-237.
- Kaneko**, Kazuo: Kindai Nihon bijutsu-kyōiku no kenkyū. Meiji-Taishō jidai [Beiträge zur modernen Kunsterziehung Japans: Meiji und Taishō Periode], Tokio 1999.
- Katō**, Shūichi: Geschichte der japanischen Literatur. Die Entwicklung der poetischen, epischen, dramatischen und essayistisch-philosophischen Literatur Japans von den Anfängen bis zur Gegenwart, übers. v. Horst Arnold-Kanamori u.a., Darmstadt 1990.
- Kawakita**, Michiaki: Western Influence on Japanese Painting and Sculpture, in: Chisaburoh Yamada (Hrsg.), Dialogue in Art. Japan and the West, London 1976, S. 71-112.
- Kigi**, Yasuko: Hayashi Tadamasu to sono jidai [Tadamasu Hayashi und seine Zeit]. Seiki-matsu no Pari to Japonism [Paris um die Jahrhundertwende und der Japonismus], Tokio 1987.
- Kim**, Chonhaku: Kaya-chihō no kofun-bunka [Kofun-Kultur in der Region Kaya], in: Mitsusada Inoue u.a. (Hrsg.), Higashi-Asia-sekai ni okeru Nihon-kodaishi-kōza [Alte Geschichte Japans in der ostasiatischen Welt], Bd. 2, Tokio 1980, S. 72-103.
- Kim**, Yanki (Hrsg.): Kankoku no rekishi [Geschichte Koreas], Tokio 1988.
- Kimura**, Ki (Hrsg.): Ragusa Otama jijoden [Autobiographie von Tama Ragusa], Tokio 1980.
- Kitamura**, Masanobu (Hrsg.): Shikai Yotaku [Verbliebener Tau von Shikai], Tokio 1929.
- Kitazawa**, Noriaki: Me no shinden. „Bijutsu“ juyō nōto [Tempel der Augen. Bemerkungen zur Rezeption der „Kunst“], Tokio 1989.
- Kitazawa**, Noriaki: Kyōkai no bijutsu-shi. „Bijutsu“-keisei-shi nōto [Kunstgeschichte an den Grenzen. Bemerkungen zur Entwicklungsgeschichte der „Kunst“], Tokio 2000.
- Klother**, Eva-Maria: Emile Antoine Bourdelle. „Ludwig van Beethoven (Grand masque tragique)“ 1901, in: Kölner Museums-Bulletin 4 (2003), S. 13-22.
- Klueting**, Harm: Shinkō-kokuhaku-jidai, Majogari, Sōki-keimō [Konfessionelles Zeitalter, Hexenverfolgung und frühe Aufklärung]. Europa-keimō-shugi-shi ni okeru Kenperu no ichi ni yosete [Zur Stellung Kämp-

fers in der Geschichte der europäischen Aufklärung], übertr. v. Joseph Kreiner und Kazuhiko Sumiya, in: Joseph Kreiner (Hrsg.), *Kemperu no mita Tokugawa-Japan* [Kämpfer sieht das Japan der Tokugawa-Zeit], Tokio 1992, S. 110-124.

Koike-Good, Ursula: Die Auflösung der Samuraiklasse und die Samuraiaufstände. Ein Beitrag zur japanischen Geschichte von 1868 bis 1878 (Schweizer Asiatische Studien, Monographien 16), Bern / Berlin / Frankfurt am Main / New York / Paris / Wien 1994.

Kondō, Eiko: *Kita-Italia Brescia no Nihon-kaiga collection* [Die Sammlung der japanischen Malerei in Brescia, Norditalien], in: *Spazio 37* (1988), S. 17-32.

Kumamoto, Kenjirō: *Meiji-shoki-raichō italia-bijutsu-ka no kenkyū* [Studien zu den italienischen Künstlern im Japan der frühen Meiji-Periode], Tokio 1940.

Kumamoto, Kenjirō: *Bijutsu* [Kunst] (Oyatoi-gaikoku-jin [Ausländische Angestellte] 16), Tokio 1976.

Kuno, Takeshi: *Butsuzō to busshi no hanashi* [Über buddhistische Skulpturen und buddhistische Bildhauer], Tokio 1986.

Lambraki-Plaka, Marina: *Bourdelle et la Grèce. Les sources antiques de l'oeuvre de Bourdelle* (Phil. Diss. Paris I. 1973), Lille 1974.

Le Normand-Romain, Antoinette: *Rodin und Maillol*, in: *Ausst. Kat. Maillol*, Berlin 1996, S. 119-126.

Licht, Fred: *Antonio Canova. Beginn der modernen Skulptur* (amerik. Originalausgabe: Canova, New York 1983), übertr. v. Johannes Erichsen, München 1983.

Maaz, Bernhard: *Zwischen Naturalismus und Formgesetz. Funktionen und Gestaltungsweisen der Tierplastik im 19. Jahrhundert*, in: *Ausst. Kat. Der Tierbildhauer*, Berlin 1999, S. 115-124.

Machida, Kōichi: *Shin-Nihon-butsumō 100-sen* [Neue Wahl der 100 buddhistischen Bildwerke Japans], Tokio 1999.

Mai, Ekkehard: *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München 1981.

Mai, Ekkehard: *Polychromie und Gesamtkunstwerk. Von der Synästhesie zur Synthese im bildnerischen Schaffen Max Klingers*, in: *Ausst. Kat. Max Klinger*, Hildesheim 1984, S. 25-48.

Maio, Silvana de: *Italy. 9 May – 2 June 1873*, in: Ian Nish (Hrsg.), *The Iwakura Mission in America and Europe* (Meiji Japan Series 6), Surrey 1998, S. 149-161.

Maruzen hyaku-nen-shi [Hundertjährige Geschichte von Maruzen], 3 Bde., Tokio 1980-81.

Mason, Penelope: *History of Japanese Art*, New York 1993.

Merkel, Ursula: *Das plastische Porträt im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Bildhauerei in Frankreich und Deutschland* (Acta humaniora), Berlin 1995.

Miki, Fumio: *Haniwa* (Nihon no bijutsu [Kunst Japans] 11), Tokio 1967.

- Miki**, Tamon: Kindai nihon chōkoku to Shinkai Takezō [Die moderne Skulptur Japans und Takezō Shinkai], in: Ausst. Kat. Shinkai Takezō, Akita 1993, S. 4-7.
- Mitsumori**, Masashi: Butsuzō-chōkoku no kanshō-kiso-chishiki [Grundkenntnisse für das Verständnis der buddhistischen Skulptur], Tokio 1999.
- Mizuno**, Keisaburō / **Yoneda**, Taisaburō / **Tsujimoto**, Yonesaburō (Hrsg.): Hōryū-ji. Kondō-shaka-sanzon [Shaka-Trinitas der Goldenen Halle] (Nara no Tera [Tempel in Nara] 3), Tokio 1974.
- Mizuno**, Masayoshi: Haniwa geinō-ron [Haniwa und Volksfest], in: Toshizō Takeuchi (Hrsg.), Kodai no Nihon [Japan im Altertum], Bd. 2, Tokio 1971, S. 255-278.
- Moure**, Gloria: Medardo Rosso. The Contemporary Turning Point in Sculpture, in: Ausst. Kat. Medardo Rosso, Santiago de Compostela 1996, S. 13-58.
- Munsterberg**, Hugo: The Art of Modern Japan. From the Meiji Restoration to the Meiji Centennial 1868-1968, New York 1978.
- Nakamura**, Denzaburō: Meiji-makki ni okeru Rodin [Rodin in der späten Meiji-Zeit], in: Bijutsu-kenkyū 163 (1951), S. 1-22.
- Nakamura**, Denzaburō: Meiji Sculpture, in: Naoteru Uyeno (Hrsg.), Japanese Arts and Crafts in the Meiji Era, übertr. v. Richard Lane, Tokio 1958, S. 79-105.
- Nakamura**, Denzaburō: Ogiwara Morie to sono shūhen [Ogiwara Morie und sein Kreis] (Kindai no bijutsu [Moderne Kunst] 39), Tokio 1977.
- Nakamura**, Denzaburō: Meiji no chōso [Skulptur und Plastik der Meiji-Zeit]. „Zō wo tsukuru jutsu“ igo [Nach der Zeit der „Herstellungstechnik der Statuen“], Tokio 1991.
- Nakamura**, Giichi: Kindai Nihon bijutsu no sokumen [Seitenaspekte der modernen Kunst Japans], Tokio 1976.
- Nakamura**, Giichi: Nihon kindai bijutsu ronsō shi [Geschichte des literarischen Streits über Kunst im Japan der modernen Zeit], 2 Bde., Tokio 1981-82.
- Nish**, Ian (Hrsg.): The Iwakura Mission in America and Europe. A New Assessment (Meiji Japan Series 6), Surrey 1998.
- Nishina**, Tsutomu: Ogiwara Rokuzan, Nagano 1977.
- Noma**, Seiroku: Nihon-chōkoku no tenkai [Entwicklung der japanischen Skulptur], in: Ders., Chōkoku (Nihon-bijutsu-taikei [Grundriß der japanischen Kunst] 2), Tokio 1959.
- Olbrich**, Harald: Geschichte der deutschen Kunst 1890-1918, Leipzig 1988.
- Otomasu**, Shigetaka: Haniwa, Sekijin-sekiba, Sōshoku-kofun [Haniwa, Menschen- und Pferdefiguren aus Stein, ornamentale Tumuli], in: Mitsusada Inoue u.a. (Hrsg.): Higashi-asia-sekai ni okeru Nihon-kodaishikōza [Alte Geschichte Japans in der ostasiatischen Welt], Bd. 4, Tokio 1980, S. 334-369.

Ōtsuka, Hatsushige: Nihon-kofun-bunka no seiritsu [Herausbildung der Kofun-Kultur Japans], in: Mitsusada Inoue u.a. (Hrsg.), Higashi-*asia-sekai ni okeru Nihon-kodaishi-kōza* [Alte Geschichte Japans in der ostasiatischen Welt], Bd. 2, Tokio 1984, S. 145-174.

Ōya, Neimei (Hrsg.): *Uzan sensei isaku-shū* [Nachlaß des Meisters Uzan], Ōsaka 1929.

Pantzer, Peter (Übers. u. Hrsg.): Die Iwakura-Mission. Das Logbuch des Kume Kunitake über den Besuch der japanischen Sondergesandtschaft in Deutschland, Österreich und der Schweiz im Jahre 1873, München 2002.

Paret, Peter: Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland (amerik. Originalausgabe: *The Berlin Secession. Modernism and its Enemies in Imperial Germany*, Cambridge, Mass. 1980), übers. v. D. Jacob, Frankfurt am Main / Berlin / Wien 1983.

Pauer, Erich (Hrsg.): *Schwarzes Gold in Japan*. Beiträge zur Geschichte der japanischen Steinkohlenindustrie (Marburger Japan-Reihe 4), Marburg 1991.

Peters, Hans Albert: Maillol in Deutschland – Deutsche und Maillol, in: Ausst. Kat. Maillol, Baden-Baden 1978, S. 16-21.

Petronio, Giuseppe: Geschichte der italienischen Literatur (ital. Originalausgabe: *L'attività letteraria in Italia*, vom Autor für die dt. Ausgabe gestraffter u. aktualisierter Text, Palermo 1987), übers. v. Ursula Wagner-Kuon und Sabine Kürner, 3 Bde., Tübingen/Basel 1993.

Pevsner, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien (engl. Originalausgabe: *Academies of Art, Past and Present*, New York 1973), übers. v. Roland Floerke, München 1986.

Reinhard, Wolfgang: Geschichte der europäischen Expansion, 4 Bde., Stuttgart 1983-1990.

Rheims, Maurice: *La Sculpture au XIX^e siècle*, Paris 1972.

Rowell, Margit: Brancusi. Timelessness in a Modern Mode, in: Ausst. Kat. Constantin Brancusi, Philadelphia 1995, S. 38-49.

Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts (amerik. Originalausgabe: „Primitivism“ in 20th Century Art, New York 1984), übertr. v. Christine Götz u.a., München 1984.

Sakamoto, Mitsuru: Nanban-Stellschirme – Bilder der Fremden, in: Ausst. Kat. Japan und Europa, Berlin 1993, S. 56-71.

Sasaki, Kazunari: Horie Naoshi no shōgai to geijutsu [Zu Leben und Kunst von Naoshi Horie], in: *Iwate-kenritsu hakubutsukan kenkyū-hōkoku* [Berichte vom Iwate Prefectural Museum] 3 (1985), S. 117-132.

Sasaki, Yoshirō: *Chōsoka. Takeishi Kōzaburō Nōto* [Notizen eines Modelleurs, Kōzaburō Takeishi], Nigata, 1985.

Satō, Akio: Meiji-chūki ni okeru hakubutsu-kan no chōkoku-mozō-jigyō ni tsuite [Zum Projekt für Herstellung der Reproduktionen alter Skulpturen in den Museen der Meiji-Zeit], in: *Museum* 27 (1974), S. 24-28.

Satō, Dōshin: „Nihon-bijutsu“ tanjō. [Entstehung der „japanischen Kunst“]. Kindai-Nihon no „Kotoba“ to senryaku [„Begriffe“ und Strategie des modernen Japans], Tokio 1996.

Satō, Dōshin: Meiji-kokka to kindai-bijutsu [Meiji-Staat und die moderne Kunst]. Bi no seiji-gaku [Kunst und Politik], Tokio 1999.

Schamoni, Wolfgang: Die *Shirakaba*-Gruppe und die Entdeckung der nachimpressionistischen Malerei in Japan, in: Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens Hamburg 127-128 (1980), S. 57-85.

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf: Rodin-Studien. Persönlichkeit – Werke – Wirkung – Bibliographie (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 31), München 1983.

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf: Epochengrenzen und Kontinuität. Studien zur Kunstgeschichte, hrsg. v. Winfried Nerdinger u. Dietrich Schubert, München 1985.

- Denkmäler der Arbeit. Entwürfe und Planungen, S. 175-216.
- Zur Geschichte des Beethoven-Denkmal, S. 217-262.
- Simmel und Rodin, S. 289-305.
- Camille Claudel und Rodin, S. 306-322.

Schubert, Dietrich: Die Kunst Lehmbrucks, 2. überarb. u. erw. Aufl. Worms / Dresden 1990 (1981).

Schubert, Dietrich: Wilhelm Lehmbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen 1898-1919, Worms 2001.

Schwebell, Gertrude, C. (Hrsg.): Die Geburt des modernen Japan in Augenzeugenberichten, Düsseldorf 1970.

Scott, Nancy J.: Vincenzo Vela. 1820-1891 (Outstanding dissertations in the fine arts), New York / London 1979.

Seki, Shinichi: Hitotsu no rekishi. Rōkandō no koto [Eine Geschichte zur Galerie Rōkandō], in: Takamura Kōtarō kenkyū [Studie zu Kōtarō Takamura], hrsg. v. Shinpei Kusano, Tokio 1959, S. 216-220.

Sekikawa, Natsuo: Shirakaba tachi no taishō [Die Shirakaba-Literaten und die Taishō-Periode], Tokio 2003.

Selz, Jean: Ursprünge der modernen Plastik, München 1963.

Senn, Christian: Ein Besuch in Ligornetto. Im Atelier des Bildhauers Vincenzo Vela, in: Du 33 (1973), S. 370-377.

Shimada, Tadashi, u.a. (Hrsg.): The Yatoi. A Comprehensive Study of Hired Foreigners, Kioto 1987.

Shimizu, Yoshiaki: Holländische Wissenschaften – Rangaku, in: Ausst. Kat. Japan und Europa, Berlin 1993, S. 316-317.

Shinkai, Takezō (Hrsg.): Shinkai Taketarō den [Das Leben von Taketarō Shinkai], Tokio 1981.

Siemer, Michael: Japonistisches Denken bei Lafcadio Hearn und Okakura Tenshin. Zwei stilisierende Ästhetiken im Kulturkontakt (Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e. V. Hamburg 131), Hamburg 1999.

- Speiser**, Werner: Adolf Fischer. 4. Mai 1856-13. April 1914, in: Ausst. Kat. Japanische Malerei und Graphik, Köln 1956, S. 3-8.
- Spies**, Werner: Picasso. Das plastische Werk, Stuttgart 1983.
- Stix-Marget**, Gabriele: Maler ohne Pinsel. Der Bildhauer und Fotograf seiner Werke. Medardo Rosso 1858-1928 (Kunstwissenschaften), München 1998.
- Sullivan**, Michael: The Meeting of Eastern and Western Art. From the Sixteenth Century to the Present Day, London 1973.
- Takamura**, Tadashi (Hrsg.): Mokuchō. Takamura Kōun [Holzskulptur von Kōun Takamura], Tokio 1999.
- Takamura**, Toyochika: Takamura Kōtarō kaisō [Erinnerungen an Kōtarō Takamura], Tokio 1973.
- Takashina**, Shūji: Académé Julian to Nihon-ryūgakusei [Académé Julian und japanische Kunststudenten], in: Bijutsu-shi-ronsō 7 (1991), S. 63-87.
- Takumi**, Hideo: Nakahara Teijirō, Tokio 1969.
- Tanaka**, Akira (Hrsg.): Iwakura-shisetsu-dan. Bei-Ō kairan jikki [Die Iwakura-Mission. Wahrhaftiger Bericht von der Reise nach Amerika und Europa], Tokio 1994 (1977).
- Tanaka**, Shūji: Kindai-Nihon-saisho no chōkoku-ka [Die ersten modernen Bildhauer Japans], Tokio 1994.
- Tanaka**, Shūji: Chōkokuka. Shinkai Taketarō-ron [Zum Bildhauer Taketarō Shinkai], Tsuruoka, 2002.
- Tancock**, John L.: The Sculpture of Auguste Rodin. The Collection of the Rodin Museum Philadelphia, Philadelphia 1976.
- Tsujino**, Isao: Meiji no rōdō-undō [Die Arbeiterbewegung in der Meiji-Zeit], Tokio 1971.
- Ulferts**, Gert-Dieter: Louis Tuillon (1862-1919). Berliner Bildhauerei zwischen Tradition und Moderne (Bildhauer des 19. Jahrhunderts), Berlin 1993.
- Ulmer**, Renate (Hrsg.): Art Nouveau. Symbolismus und Jugendstil in Frankreich, Stuttgart / New York 1999.
- Urasaki**, Eishaku: Nihon kindai-bijutsu hattatsu-shi. Meiji-hen [Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst Japans: Meiji-Periode], Tokio 1974.
- Veit**, Willibald: Das Museum für Ostasiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin. Geschichte und Sammlung, in: Ausst. Kat. Chinesische und japanische Kunst, Tokio 1991, S. 16-19.
- Vos**, Ken: Dejima und die Handelsbeziehungen zwischen den Niederlanden und dem vormodernen Japan, in: Ausst. Kat. Japan und Europa, Berlin 1993, S. 72-82.
- Wagner**, Anne Middleton: Jean-Baptiste Carpeaux. Sculptor of the Second Empire, New Haven / London 1986.
- Yamanashi**, Emiko: Takamura Kōun. Sono jidai to sakuhin [Kōun Takamura. Seine Zeit und Werke]. Busshi kara chōkoku-ka e [Werdegang

von einem buddhistischen Bildhauer zum Künstler], in: Tadashi Takamura, Holzskulptur, S. 212-226.

Yashiro, Shūji: Kitamura Shikai, in: Nigata-ken jinbutsu gunzō [Das Gruppenbild der Persönlichkeiten aus Nigata-Präfektur] 5, hrsg. v. Nobuo Ichikawa u.a., Nigata, 1989, S. 109-144.

Yoshida, Chizuko: Takenouchi Hisakazu Report [Studie zu Hisakazu Takenouchi], in: Mitteilung der Kunstabteilung an der Staatlichen Universität für Kunst und Musik in Tokio 16 (1981), S. 1-28.

Yoshimoto, Takaaki: Takamura Kotarō, Tokio 1957.

Yoshiura, Morisumi: Nichi-i-bunka-shikō [Kulturgeschichtliche Studien zu Japan und Italien]. 19-seiki Italia no nihon-kenkyū [Japan-Forschung im Italien des 19. Jahrhunderts], Tokio 1969.

Yuhara, Kanoko: Kōtarō Takamura, poète-sculptuer japonais (1883-1956), et la France (Phil. Diss. Paris IV. 1999), Paris 2000.

5. Ausstellungs- und Bestandskataloge

Werkverzeichnis der zeitgenössischen Ausstellungen

- Meiji-ki bijutsu-tenran-kai shuppin-mokuroku [Verzeichnis der Werke auf den Kunstausstellungen der Meiji-Zeit], hrsg. v. Staatliches Institut für Kulturgüter Tokio, Tokio 1994.
- Meiji-ki bankoku-hakuran-kai bijutsu-hin shuppin-mokuroku [Verzeichnis der Kunstwerke auf den Weltausstellungen der Meiji-Zeit], hrsg. v. Staatliches Institut für Kulturgüter Tokio, Tokio 1997.
- Taishō-ki bijutsu-tenran-kai shuppin-mokuroku [Verzeichnis der Werke auf den Kunstausstellungen der Taishō-Zeit], hrsg. v. Staatliches Institut für Kulturgüter Tokio, Tokio 2002.
- France gendai bijutsu tenran-kai [Exposition d'art français contemporain], hrsg. v. Hōshin Kuroda, Tokio 1922-27.

Akita 1993: Takezō Shinkai. Toshirō Mineta. Sculpture Exhibition, Akita Senshū Museum of Art. Kenzō Okada Memorial, Akita 1993.

Baden-Baden 1978: Maillol, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1978.

Berlin 1900: Katalog der zweiten Kunstausstellung der Berliner Secession, Berlin 1900.

Berlin 1901a: Katalog der dritten Kunstausstellung der Berliner Secession, Berlin 1901.

Berlin 1901b: Katalog. Grosse Berliner Kunstausstellung 1901, Berlin / Stuttgart / Leipzig 1901.

Berlin 1990: Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914, hrsg. v. Peter Bloch, Sibylle Einholz, Jutta von Simson, 2 Bde.: Ausstellungskatalog und Beiträge, Skulpturengalerie der Staatlichen

Museen Preußischer Kulturbesitz im Hamburger Bahnhof Berlin, Berlin 1990.

Berlin 1993: Japan und Europa. 1543-1929, Martin-Gropius-Bau Berlin, 2 Bde., Berlin 1993.

Berlin 1996: Aristide Maillol, Georg-Kolbe-Museum Berlin / Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne / Gerhard Marcks-Haus Bremen / Städtische Kunsthalle Mannheim, München / New York 1996.

Berlin 1997: Georg Kolbe. 1877-1947, Georg-Kolbe-Museum Berlin / Gerhard Marcks-Haus Bremen, Berlin 1997.

Berlin 1999: Der Tierbildhauer. August Gaul, Georg-Kolbe-Museum Berlin / Ernst Barlach Haus Hamburg / Museen der Stadt Hanau, Berlin 1999.

Bochum 1971: Constantin Meunier, Bergbau-Museum Bochum, Bochum 1971.

Bremen 2000: Rodin und die Skulptur im Paris der Jahrhundertwende, Paula Modersohn-Becker Museum Bremen / Städtische Museen Heilbronn, Bremen 2000.

Brüssel 1969: Constantin Meunier - George Minne. Dessins et sculptures, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique - Art moderne Brüssel, Brüssel 1969.

Brüssel 1990: La Sculpture belge au XIX^e siècle, hrsg. v. Jacques van Lennep, 2 Bde., Brüssel 1990.

Chōfu 2000: Shirakaba. Bijutsu e no tobira [Shirakaba. Das Tor zur Kunst], Mushanokōji Saneatsu Memorial Chōfu, Chōfu 2000.

Duisburg 2003: Medardo Rosso, Kunstmuseum Winterthur / Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Düsseldorf 2003.

Essen 1997/98: Die Maler und ihre Skulpturen. Von Edgar Degas bis Gerhard Richter, Museum Folkwang Essen, Köln 1997.

Florenz 1982: Garibaldi. Arte e Storia, 2 Bde., Museo del Palazzo di Venezia Rom / Museo Centrale del Risorgimento Rom, Florenz 1982.

Fort Worth 1984: Henri Matisse. Sculptor - Painter, Kimbell Art Museum Fort Worth, Fort Worth, Tex. 1984.

Frankfurt am Main 1984: Medardo Rosso. 1858-1928, Frankfurter Kunstverein. Steinernes Haus am Römerberg, Frankfurt am Main 1984.

Frankfurt am Main 1992: Max Klinger 1857-1920, Städtisches Kunstinstitut Frankfurt am Main / Von der Heydt-Museum Wuppertal, Leipzig 1992.

Fukushima 2004: Takamura Kōtarō, Fukushima Prefectural Museum of Art Fukushima / Sompo Japan Tōgō Seiji Museum of Art Tokio / Fukuyama Museum of Art Fukuyama, Tokio 2004.

Gent 1991: Wilhelm Lehmbruck - George Minne - Joseph Beuys, Museum voor Schone Kunsten Gent, Gent 1991.

Hamburg 1998: Constantin Meunier. 1831-1905. Skulpturen. Gemälde. Zeichnungen, Ernst Barlach Haus Hamburg, Hamburg 1998.

Hannover 1994: Bernhard Hoetger. Bildwerke 1902-1936, Niedersächsische Landesgalerie Hannover, Hannover 1994.

- Heidelberg 1990:** Buch und Literatur. Japan 1905-1931, hrsg. v. Wolfgang Schamoni, Universitätsbibliothek in Heidelberg, Heidelberg 1990.
- Hildesheim 1984:** Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk, Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim, Mainz 1984.
- Ibaraki 1989:** Nakamura Tsune, Nakahara Teijirō to yūjin tachi [Tsune Nakamura, Teijirō Nakahara und ihre Freunde], Ibaraki Prefectural Museum of Modern Art Ibaraki / Fukushima Prefectural Museum of Modern Art Fukushima / Nerima Museum of Art Tokio, Tokio 1989.
- Ibaraki 1991:** History of Modern Sculptures of Japan, Ibaraki Prefectural Museum of Modern Art Ibaraki / Tokushima Prefectural Museum of Modern Art Tokushima, Ibaraki / Tokushima 1991.
- Kobe 2001:** Ukiyo-e Masterpieces from the Chiossone Museum of Genoa, Hyōgo Prefectural Museum of History Kobe / Tagawa Museum of Art Tagawa / Ashikaga Museum of Art Ashikaga / Mitaka City Gallery of Art Mitaka / Sendai City Museum Sendai, Kobe 2001.
- Köln 1956:** Japanische Malerei und Graphik. Gedächtnis-Ausstellung zum 100. Geburtstag Adolf Fischers, Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, Köln 1956.
- Köln 1985:** Japanische Malerei im westlichen Stil. 19. und 20. Jahrhundert, Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, Köln 1985.
- Leipzig 1995:** Max Klinger. Bestandskatalog der Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 1995.
- London 2000:** 1900. Art at the Crossroads, Royal Academy of Arts London / Solomon R. Guggenheim Museum New York, London 2000.
- Mainz 1950:** Beethoven, gestaltet von Bourdelle. Plastiken-Malereien-Graphiken-Zeichnungen, Mainz 1950.
- Mannheim 1991/92:** Auguste Rodin. Das Hollentor. Zeichnungen und Plastik, Städtische Kunsthalle Mannheim, München 1991.
- Mie 2003:** Takamura Kōun to sono jidai ten [Kōun Takamura und seine Zeit], Mie Prefectural Museum of Art Mie / Ibaraki Prefectural Museum of Modern Art Ibaraki / Chiba City Museum of Art Chiba / Tokushima Prefectural Museum of Modern Art Tokushima, Mie / Ibaraki 2003.
- Münster 1984/85:** Auguste Rodin. Zeichnungen und Aquarelle, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster / Museum Villa Stuck München, Münster 1984.
- Nagano 1988:** Nakahara Teijirō shū [Die Kunst von Teijirō Nakahara], Rokuzan Museum of Art Nagano, Nagano 1988.
- Nagoya 1994:** Tobari Kogan and Modern Japanese Sculpture, Aichi Prefectural Museum of Art Nagoya, Nagoya 1994.
- Nara 1981:** Special Exhibition of Buddhist Portraiture, Nara National Museum, Nara 1981.
- Nara 1994:** The Exhibition of the Treasures of Hōryū-ji Temple, Nara National Museum Nara / Tokio National Museum Tokio / Fukuoka City Museum Fukuoka / Nagoya City Museum Nagoya / Sendai City Museum Sendai, Nara 1994.

Nara 2001: Kōfuku-ji, Nara 2001.

New York 1989: The Julian Academy. Paris 1868-1939, hrsg. v. Catherine Fehrer, Shepherd Gallery New York, New York 1989.

Paris 1975a: Henri Matisse. Dessins et sculpture, Musée national d'art moderne Paris, Paris 1975

Paris 1975b: Sur les traces de Jean-Baptiste Caupeaux, Grand Palais Paris, Paris 1975.

Paris 1979: Rodin et l'Extrême-Orient, Musée Rodin Paris, Paris 1979.

Paris 1986a: Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur-Raumkonstruktion-Prozeß, hrsg. v. Margit Rowell (frz. Originalausgabe: Qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris 1986), übers. v. Hajo Düchting, Centre Georges Pompidou. Musée national d'art moderne Paris, München 1986.

Paris 1986b: La Sculpture française au XIX^e siècle. Galeries nationales du Grand Palais Paris, Paris 1986.

Paris 1986c: Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures, Paris 1986.

Paris 1990: Van Dongen. Le Peintre 1877-1968, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 1990.

Paris 1996: Musée du Louvre. Département des Sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes. Sculpture française, 2 Bde., Paris 1996-1998.

Paris 1998: Bourdelle et ses élèves. Giacometti - Richier - Gutfreund, l'association Art et Culture Campredon / Musée Bourdelle Paris / Musée tchèque des Beaux-Arts Prag, Paris 1998.

Paris 2001: Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma, Musée du Luxembourg Paris, Paris 2001.

Philadelphia 1995: Constantin Brancusi. 1876-1957, Philadelphia Museum of Art Philadelphia, Philadelphia, Pa. 1995.

Saarbrücken 1991: Henri Matisse. Zeichnungen und Skulpturen, Saarland Museum Saarbrücken, München 1991.

Santiago de Compostela 1996: Medardo Rosso, Centro Galero de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela 1996.

Shizuoka 1988: Modern Japanese Sculpture. Encounter with the West, Shizuoka Prefectural Museum of Art Shizuoka, Shizuoka 1988.

Shizuoka 2001: Rodin et le Japon, Shizuoka Prefectural Museum of Art Shizuoka / Aichi Prefectural Museum of Art Nagoya, Tokio 2001.

Tokio 1985: Bestandskatalog der Sammlung der Staatlichen Universität für Kunst und Musik in Tokio, Bd. 2: Skulptur, Tokio 1985.

Tokio 1991: Chinesische und japanische Kunst. Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Ostasiatische Kunst, Tokio Metropolitan Teien Art Museum Tokio / Fukuoka City Museum Fukuoka / Nagoya City Museum Nagoya / Kioto National Museum Kioto / Yokohama Museum of Art Yokohama, Tokio 1991.

Tokio 1996a: The Crossing Visions. European and Modern Japanese Art from the Collections of the National Museum of Western Art & the National Museum of Modern Art Tokio, Tokio 1996.

Tokio 1996b: Asakura chōso-kan [Asakura Museum für Plastik], 4. bearb. Aufl., Tokio 1996.

Tokio 1999: The New Gallery of Hōryū-ji Treasures in Tokio National Museum, Tokio National Museum, Tokio 1999.

Tokio 2001: Ganjinwajō. National Treasures from the Tenpyō Period, Tokio Metropolitan Art Museum, Tokio 2001.

Tokio 2002: The Unfinished Century. Legacies of 20th Century Art, National Museum of Modern Art Tokio, Tokio 2002.

Tokio 2004: Takamura Kōtarō, Fukushima Prefectural Museum of Art Fukushima / Sompo Japan Tōgō Seiji Museum of Art Tokio / Fukuyama Museum of Art Fukuyama, Tokio 2004.

Tokushima 1999: Masters of Modern Japanese Sculpture. Morie Ogi-hara, Fumio Asakura, The Tokushima Modern Art Museum, Tokushima 1999.

X. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 *Haniwa-Soldat*, 6-7 Jh., Höhe 130,5 cm, Nationalmuseum in Tokio (Photo: Gabriele Fahr-Becker (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*, 2 Bde., Köln 1998, Bd. 2, Abb. S. 294).

Abb. 2 Tori, *Shaka-Trinitas*, 623, Bronze, Höhe 86,4 cm (Shaka), Tempel Hōryū-ji, Nara (Photo: Kokuhō dai-jiten [Großes Lexikon der Nationalschätze], hrsg. v. Kyōtarō Nishida, 5 Bde., Tokio 1985-86, Bd. 2, Nr. 1).

Abb. 3 *Nehan [Das Totenbett Buddhas]*, 711, Bronze (Buddha) und Ton, Tempel Hōryū-ji, Nara (Photo: Kokuhō dai-jiten [Großes Lexikon der Nationalschätze], hrsg. v. Kyōtarō Nishida, 5 Bde., Tokio 1985-86, Bd. 2, Nr. 16).

Abb. 4 *Rakan [Der Jünger Buddhas]* aus der Szene des Totenbettes Buddhas, 711, Ton, Höhe ca. 40 cm, Tempel Hōryū-ji, Nara (Photo: Kokuhō dai-jiten [Großes Lexikon der Nationalschätze], hrsg. v. Kyōtarō Nishida, 5 Bde., Tokio 1985-86, Bd. 2, Nr. 16).

Abb. 5 Unkei, *Statue von Muchaku*, 1212, Holz (Katsurabaum), 194,7 cm, Tempel Kōfuku-ji, Nara (Photo: Kokuhō dai-jiten [Großes Lexikon der Nationalschätze], hrsg. v. Kyōtarō Nishida, 5 Bde., Tokio 1985-86, Bd. 2, Nr. 107).

Abb. 6 Vincenzo Ragusa, *L'Attesa*, o.J., Amt des Kaiserlichen Haushalts, Tokio (Photo: Kenjirō Kumamoto: *Meiji-shoki-raichō italia-bijutsu-ka no kenkyū* [Studien zu den italienischen Künstlern in der frühen Meiji-Periode], Tokio 1940, Abb. 64).

Abb. 7 Vincenzo Ragusa, *Reiterstandbild Garibaldi's*, um 1892, Bronze, Palermo (Photo: Kenjirō Kumamoto: *Meiji-shoki-raichō italia-bijutsu-ka no kenkyū* [Studien zu den italienischen Künstlern in der frühen Meiji-Periode], Tokio 1940, Abb. 69).

Abb. 8 Ujihiro Ōkuma, *Gipskopie von Velas „Spartakus“*, um 1882 (Photo: Shūji Tanaka: *Kindai-Nihon-saisho no chōkoku-ka* [Die ersten modernen Bildhauer Japans], Tokio 1994, Abb. S. 144-229).

Abb. 9 Eine Zeichnung, die Ōkuma bei der Arbeit mit der Vorlage zeigt (Photo: Shūji Tanaka: *Kindai-Nihon-saisho no chōkoku-ka* [Die ersten modernen Bildhauer Japans], Tokio 1994, Abb. S. 144-229).

Abb. 10 Vincenzo Vela, *Spartakus*, 1847, Marmor, Höhe 208 cm, Museo Vela, Ligorretto (Photo: Horst Woldemar Janson, *19th-Century Sculpture*, New York 1985, Abb. S. 87).

Abb. 11 Ujihiro Ōkuma, *Denkmal von Masujirō Ōmura*, 1893, Bronze Höhe 303 cm (mit der Säule), Yasukuni-Schrein, Tokio (Photo: Shūji Tanaka, *Kindai-Nihon-saisho no chōkoku-ka* [Die ersten modernen Bildhauer Japans], Tokio 1994, Abb. S. 144-229).

Abb. 12 Bunzō Fujita, *Büste des Malers Hōgai Kanō*, 1933, Bronze, Höhe 80 cm, Tempel Chōan-ji (Photo: Ausst. Kat. *Modern Japanese Sculpture*, Shizuoka 1988, Nr. 4).

Abb. 13 Vincenzo Ragusa, *Büste von Tama Kiyohara*, um 1878, Bronze, Höhe 49,1 cm, Museum der Staatlichen Universität für Kunst und Musik, Tokio (Photo: Ausst. Kat. *Modern Japanese Sculpture*, Shizuoka 1988, Nr. 1).

Abb. 14 Kōun Takamura, *Rōen [Alter Affe]*, 1893, Holz (Roßkastanie), Höhe 90,9 cm, Nationalmuseum in Tokio (Photo: Ausst. Kat. *Modern Japanese Sculpture*, Shizuoka 1988, Nr. 12).

Abb. 15 Kōun Takamura, *Sanrei kago [Hexe, Kleintiere erziehend und schützend]*, 1899, Holz, Höhe 68 cm, Amt des Kaiserlichen Haushalts, Tokio (Photo: Tadashi Takamura (Hrsg.), *Mokuchō. Takamura Kōun [Holzskulptur von Kōun Takamura]*, Tokio 1999, Abb. S. 44f.).

Abb. 16 *Baira-General*, 11. Jh., Holz (Japanische Zypresse), Höhe 88,9 cm, Tempel Kōfuku-ji, Nara (Photo: *Kokuhō dai-jiten* [Großes Lexikon der Nationalschätze], 5 Bde., 1985-86, Bd. 2, Abb. S. 307).

Abb. 17 Moriyoshi Naganuma, *Al Lido*, um 1887, Gips (Photo: Motoaki Ishii, *Venezia to nihon. Bijutsu wo meguru kōryū* [Venezia e il Giappone. Studi sugli scambi culturali], Tokio 1999, Abb. S. 41-46).

Abb. 18 Moriyoshi Naganuma, *Rōfu [Alter Arbeiter]*, um 1898, Bronze, Höhe 55 cm, Iwate Prefectural Museum (Photo: Ausst. Kat. History of Modern Japanese Sculptures, Ibaraki 1991, Nr. 4).

Abb. 19 James Pradier, *Le Printemps / Chloris caressée par Zéphir*, 1849, Marmor, Höhe 165 cm, Musée des Augustins, Toulouse (Photo: Ausst. Kat. La Sculpture française au XIX^e siècle, Paris 1986b, Kat. Nr. 185).

Abb. 20 Louis Ernest Barrias, *La Nature se dévoilant devant la Science*, 1899, Marmor, Höhe 200 cm, Musée d'Orsay, Paris (Photo: Ausst. Kat. La Sculpture française au XIX^e siècle, Paris 1986b, Kat. Nr. 84).

Abb. 21 Constantin Meunier, *Die Ernte*, um 1901, Gips, 135 x 200 cm, Musée Constantin Meunier, Brüssel (Photo: Ausst. Kat. Constantin Meunier, Bochum 1971, Nr. 20).

Abb. 22 Auguste Rodin, *Petite Ombre*, 1885, Bronze, Höhe 31,5 cm, Ohara Museum of Art, Okayama (Photo: Ausst. Kat. Rodin et le Japon, Shizuoka 2001, Nr. 159).

Abb. 23 Auguste Rodin, *Tête de Gavroche*, 1885, Bronze, Höhe 8,8 cm, Ohara Museum of Art, Okayama (Photo: Ausst. Kat. Rodin et le Japon, Shizuoka 2001, Nr. 160).

Abb. 24 Auguste Rodin, *Rose Beuret*, 1890-91, Bronze, Höhe 25,3 cm, Ohara Museum of Art, Okayama (Photo: Ausst. Kat. Rodin et le Japon, Shizuoka 2001, Nr. 161).

Abb. 25 Egid Rombaux, *Satans Töchter*, 1900, Marmor, Höhe 205 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel (Photo: Ausst. Kat. La Sculpture belge au XIX^e siècle, 2 Bde., Brüssel 1990, Bd. 1, Abb. S. 125).

Abb. 26 Victor Rousseau, *Schwester der Illusion*, 1901, Marmor, Höhe 188 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel (Photo: Ausst. Kat. La Sculpture belge au XIX^e siècle, 2 Bde., Brüssel 1990, Bd. 1, Abb. S. 124).

Abb. 27 Émile-Antoine Bourdelle, *Ludwig van Beethoven*, 1902, Bronze, Höhe 68 cm, Musée d'Orsay, Paris (Photo: Best. Kat. Musée d'Orsay. Paris 1986c, RF 1395, Abb. S. 55).

Abb. 28 Aristide Maillol, *Frau mit Krabbe*, um 1905, Bronze, Höhe 17 cm, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main (Photo: Ausst. Kat. Maillol, Baden-Baden 1978, Nr. 73).

Abb. 29 Yūzō Fujikawa, *Blonde*, 1913, Nickel, Höhe 46 cm, Kagawa Prefectural Cultural Center (Photo: Ausst. Kat. Modern Japanese Sculpture, Shizuoka 1988, Nr. 36).

Abb. 30 Taketarō Shinkai, *Yuami [Badende]*, 1907, Bronze, Höhe 190 cm (ohne Sockel), Nationalmuseum für moderne Kunst, Tokio (Photo: Ausst. Kat. Modern Japanese Sculpture, Shizuoka 1988, Nr. 28).

Abb. 31 Die zeitgenössische Photoaufnahme der *Badenden* mit dem Sockel im Salon von 1907 (Photo: Takezō Shinkai (Hrsg.), Shinkai Taketarō den [Das Leben von Taketarō Shinkai], Tokio 1981, Abb.).

Abb. 32 Ernst Herter, *Schiffahrt*, 1894, Marmor, überlebenstrosß, ehemals am Berliner Rathaus, verschollen (Photo: Ausst. Kat. Georg Kolbe, Berlin 1997, Abb. S. 25).

Abb. 33 Taketarō Shinkai, *Ongaku [Musik]*, 1905, Gips, Höhe 115 cm, verschollen (Photo: Shūji Tanaka, Chōkokuka. Shinkai Taketarōron [Zum Bildhauer Taketarō Shinkai], Tsuruoka, 2002, Nr. 40).

Abb. 34 Louis Tuailon, *Sandalenbinderin*, um 1900, Bronze, Höhe 54,5 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin (Photo: Peter Bloch / Waldemar Grzimek, Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert. Das Klassische Berlin, Berlin 1994, Abb. S. 315).

Abb. 35 Reinhold Begas, *Nach dem Bade*, um 1860, Bronze (Gips im Photo), Alte Nationalgalerie, Berlin (Photo: Alfred Gotthold Meyer, Reinhold Begas (Künstler-Monographien 20), Bielefeld / Leipzig 1897, Abb. 18).

Abb. 36 Max Klinger, *Badende, sich im Wasser spiegelnd*, 1896/97, Laaser Marmor, Tönung durch Säure und Resorcin, Haar ehemals vergoldet, Höhe 151,4 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig (Ausst. Kat. Max Klinger, Frankfurt am Main 1992, Nr. 277).

Abb. 37 Shikai Kitamura, *Kage [Schatten]*, 1911, Marmor (Photo: Masanobu Kitamura (Hrsg.), Shikai Yotaku [Verliebener Tau von Shikai], Tokio 1929, Nr. 29).

Abb. 38 Max Klinger, *Schlafende*, um 1900, Marmor, 59 x 49 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung (Photo: Ausst. Kat. Max Klinger, Frankfurt am Main 1992, Nr. 282).

Abb. 39 Shikai Kitamura, *Kūsō ni fukeroru onna [Versunken im Tagtraum]*, 1913, Marmor, Höhe 61,5 cm, Nigata Prefectural Museum of Modern Art (Photo: Ausst. Kat. Tobarī Kogan, Nagoya 1994, Nr. 118).

Abb. 40 Shikai Kitamura, *Eva*, 1915, Marmor, Höhe 82 cm, Nationalmuseum für moderne Kunst Tokio (Photo: Ausst. Kat. Rodin et le Japon, Shizuoka 2001, Nr. 214).

Abb. 41 Ernest Dagonet, *Ève après le péché*, um 1891, Marmor, ehemals Luxemburg-Museum (Photo: Maurice Rheims, *La Sculpture au XIX^e siècle*, Paris 1972, S. 362, Nr. 12).

Abb. 42 Shikai Kitamura, *Mizu no sei [Wassernymphe]*, 1914, Marmor (Photo: Masanobu Kitamura (Hrsg.), Shikai Yotaku [Verliebener Tau von Shikai], Tokio 1929, Nr. 25).

Abb. 43 Fumio Asakura, *Ganshū [Die verinnerlichte Scham]*, 1913, Bronze, Höhe 89 cm, Asakura Museum für Plastik, Tokio (Photo: Best. Kat. Asakura chōso-kan [Asakura Museum für Plastik], 4. bearb. Aufl., Tokio 1996b, Nr. 15).

Abb. 44a Auguste Rodin, *Vor dem Meer*, um 1906, Marmor, Höhe 57,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (Photo: John L. Tancock, *The Sculpture of Auguste Rodin. The Collection of the Rodin Museum Philadelphia*, Philadelphia 1976, Nr. 60-2).

Abb. 44b Kunzō Minami, *Rodins „Vor dem Meer“* auf der Titelseite der Rodin-Sondernummer von „Shirakaba“, 1910, Holzschnitt (Photo: Ausst. Kat. Shirakaba, Chōfu 2000, Abb. S. 10).

Abb. 45 Fumio Asakura, *Die Arbeit im September*, 1910, Gips, lebensgroß, heute nur Kopfpartie erhalten im Asakura Museum für Plastik, Tokio (Photo: Ausst. Kat. Masters of Modern Japanese Sculpture, Tokushima 1999, Nr. 39).

Abb. 46 Morie Ogiwara, *Onna [Weib]*, 1910, Bronze, Höhe 98,5 cm, Nationalmuseum für moderne Kunst, Tokio (Photo: Ausst. Kat. Modern Japanese Sculpture, Shizuoka 1988, Nr. 33).

Abb. 47 Morie Ogiwara, *Onna [Weib]*, 1910, Bronze, Höhe 98,5 cm, Nationalmuseum für moderne Kunst, Tokio (Photo: Tsutomu Nishina, Ogiwara Rokuzan, Nagano 1977, Abb. Nr. 443).

Abb. 48 Aristide Maillol, *Die gefesselte Aktion*, 1905, Bronze, Höhe 33 cm, Sammlung Dina Vierny, Musée Maillol, Paris (Photo: Ausst. Kat. Maillol, Baden-Baden 1978, Nr. 29).

Abb. 49 Fumio Asakura, *Izumi [Quelle]*, 1914, Bronze, Höhe 156 cm, Asakura Museum für Plastik, Tokio (Photo: Best. Kat. Asakura chōso-kan [Asakura Museum für Plastik], 4. bearb. Aufl., Tokio 1996b, Nr. 16).

Abb. 50 Morie Ogiwara, *Kōfu [Bergarbeiter]*, 1907, Bronze, 46,5 cm, Rokuzan Museum of Art, Nagano (Photo: Tsutomu Nishina, Ogiwara Rokuzan, Nagano 1977, Abb. Nr. 301).

Abb. 51 Fumio Asakura, *Hakamori [Friedhofsverwalter]*, 1910, Bronze, 178,5 cm, Asakura Museum für Plastik, Tokio (Photo: Best. Kat. Asakura chōso-kan [Asakura Museum für Plastik], 4. bearb. Aufl., Tokio 1996b, Nr. 10).

Abb. 52 Kōyū Fujii, *Ishiwari [Steinmetz]*, 1911, Gips (Photo: Bijutsu-shimpō 11-1 (1911), Abb. S. 32).

Abb. 53 Kōyū Fujii, *Rōdō [Arbeit]*, 1912, Gips (Photo: Bijutsu-shimpō 11-8 (1912), Abb. S. 26).

Abb. 54 Constantin Meunier, *Sämann*, 1895, Bronze, Höhe 57,2 cm, Musée Constantin Meunier, Brüssel (Photo: Ausst. Kat. Constantin Meunier, Hamburg 1998, Nr. 29).

Abb. 55 Constantin Meunier, *Mäher*, 1892, Bronze, Höhe 59 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen (Photo: Ausst. Kat. Constantin Meunier, Hamburg 1998, Nr. 28).

Abb. 56 Constantin Meunier, *Bergmädchen mit Grubenlampe*, 1888, Bronze, Höhe 71 cm, Deutsches Bergbau-Museum, Bochum (Photo: Ausst. Kat. Constantin Meunier, Hamburg 1998, Nr. 16).

Abb. 57 Kōyū Fujii, *Kōnai no onna [Frau in der Grube]*, 1913, Gips (Photo: Bijutsu-shimpō 13-1 (1913), S. 3).

Abb. 58 Kōyū Fujii, *Toro wo matsu kōfu [Bergarbeiterin, auf den Förderwagen wartend]*, 1914, Bronze, Höhe 114 cm, Nationalmuseum für moderne Kunst, Tokio (Photo: Ausst. Kat. Modern Japanese Sculpture, Shizuoka 1988, Nr. 51).

Abb. 59 Constantin Meunier, *Bergmann mit Grubenlampe*, 1901, Bronze, Höhe 53 cm, Deutsches Bergbau-Museum, Bochum (Photo: Ausst. Kat. Constantin Meunier, Hamburg 1998, Nr. 14).

Abb. 60 Kōyū Fujii, *Sōchō no raihai* [Das Morgengebet], 1915, Gips (Photo: Bijutsu-shimpō 15-1 (1915), Abb. S. 21).

Abb. 61 Takezō Shinkai, *Hinata ni tatsu dokō* [Bauarbeiter, in der Sonne stehend], 1917, Bronze, Höhe 182 cm, Rathaus von Yamagata (Photo: Ausst. Kat. Takezō Shinkai, Akita 1993, Nr. 1).

Abb. 62 Teijirō Nakahara, *Onna no masuku* [Weibliche Maske], 1910, Bronze, Höhe 26 cm, Rokuzan Museum of Art, Nagano (Photo: Ausst. Kat. Nakahara Teijirō, Nagano 1988, Nr. 1).

Abb. 63 Morie Ogiwara, *Shōni no kubi* [Kopf eines Kindes], 1909, Bronze, Höhe 23 cm, Rokuzan Museum of Art, Nagano (Photo: Tsutomu Nishina, Ogiwara Rokuzan, Nagano 1977, Abb. 417).

Abb. 64 Medardo Rosso, *Bambino malato*, um 1889, Wachs, Höhe 26 cm, Privatsammlung (Photo: Ausst. Kat. Medardo Rosso, Frankfurt am Main 1984, Nr. 15).

Abb. 65 Teijirō Nakahara, *Rōjin* [Der Alte], 1910, Bronze, Höhe 53 cm, Rokuzan Museum of Art, Nagano (Photo: Ausst. Kat. History of Modern Sculptures of Japan, Ibaraki 1991, Nr. 43).

Abb. 66 Teijirō Nakahara, *Hakamori rōjin* [Alter Friedhofsverwalter], 1916, Bronze, Höhe 60 cm, Rokuzan Museum of Art, Nagano (Photo: Ausst. Kat. Nakahara Teijirō, Nagano 1988, Nr. 9).

Abb. 67 Émile-Antoine Bourdelle, *Rodin*, 1909, Bronze, Höhe 57 cm, Musée Rodin, Paris (Photo: Ionel Jianou / Michel Dufet, Bourdelle, Paris 1984, Taf. 46).

Abb. 68 Teijirō Nakahara: *Wakaki kafukasu-jin* [Junger Kaukasier], 1919, Bronze, Höhe 42 cm, Rokuzan Museum of Art, Nagano (Photo: Ausst. Kat. History of Modern Sculptures of Japan, Ibaraki 1991, Nr. 44).

Abb. 69 Naoshi Horie, *Aru onna* [Eine Frau], 1920, Bronze, Höhe 121 cm, Iwate Prefectural Museum (Photo: Ausst. Kat. History of Modern Sculptures of Japan, Ibaraki 1991, Nr. 56).

Abb. 70 Naoshi Horie, *Shōjo zazō* [Sitzendes Mädchen], 1924, Bronze, Höhe 139 cm, Iwate Prefectural Museum (Photo: Ausst. Kat. Modern Japanese Sculpture, Shizuoka 1988, Nr. 58).

Abb. 71 Émile-Antoine Bourdelle, *Pallas*, 1889, Bronze, Höhe 35 cm, Musée Bourdelle, Paris (Photo : Ionel Jianou / Michel Dufet, Bourdelle, Paris 1984, Nr. 25).

Abb. 72 Émile-Antoine Bourdelle, *Séléné couchée*, 1917, Bronze, Höhe 85 cm, Musée Bourdelle, Paris (Photo: Ausst. Kat. Modern Japanese Sculpture, Shizuoka 1988, Nr. 62).

Abb. 73 *Ashura*, um 734, Trockenlack, Höhe 153 cm, Tempel Kōfuku-ji, Nara (Photo: Kokuhō dai-jiten [Großes Lexikon der Nationalschätze], hrsg. v. Kyōtarō Nishida, 5 Bde., Tokio 1985-86, Bd. 2, Nr. 18).

Abb. 74 Takezō Shinkai, *Shimai [Geschwister]*, 1924, Holz, Höhe 68 cm, Yamagata Museum of Art (Photo: Ausst. Kat. Shinkai Takezō, Akita 1993, Nr. 2).

Abb. 75 Taketarō Shinkai, *Kane no uta [Das Lied von der Glocke]*, 1924, Holz, Höhe 47 cm, Amt des Kaiserlichen Haushalts, Tokio (Photo: Shūji Tanaka, Chōkokuka. Shinkai Taketarō-ron [Zum Bildhauer Taketarō Shinkai], Tsuruoka, 2002, Taf.).

Abb. 76 Henri Matisse, *Zwei Negerinnen*, 1908, Bronze, Höhe 47 cm, Musée Matisse, Nizza (Photo: Ausst. Kat. Henri Matisse, Saarbrücken 1991, Nr. 112).

Abb. 77 Constantin Brancusi, *Der Kuß*, 1907/08, Stein, Höhe 28 cm, Muzeul de Art, Craiova (Photo: Ausst. Kat. Constantin Brancusi, Philadelphia 1995, Nr. 7).

Abb. 78 Takezō Shinkai, *S. H. no kubi [Kopf von S. H.]*, 1925, Bronze, Höhe 31,2 cm, Museum der Universität für Kunst und Musik, Tokio (Photo: Ausst. Kat. Shinkai Takezō, Akita 1993, Nr. 3).

Lebenslauf

