

Die *Shirakaba*-Gruppe und die Entdeckung der nachimpressionistischen Malerei in Japan

Wolfgang Schamoni (München)

Die *Shirakaba*-Gruppe¹, welche einen zentralen Platz im literarischen Leben der Taishō-Zeit einnimmt, deren Auftreten Ende der Meiji-Zeit sogar als das Signal für den Beginn der „Taishō-Literatur“² betrachtet werden kann, hat auch in der modernen japanischen Kunstgeschichte eine bedeutende Rolle gespielt. Diese beschränkt sich nicht auf die direkte Verbindung zu Künstlern wie etwa Kishida Ryūsei³ oder die von Yanagi Muneyoshi initiierte Volkskunstbewegung⁴, sondern betrifft auch die intensive Vermittlung europäischer Kunst. Bei dieser Vermittlung europäischer Kunst ist während der ersten vier Jahre (1910–1913) der Zeitschrift *Shirakaba* neben der Begeisterung für Auguste Rodin vor allem die Rezeption der sogenannten „nachimpressionistischen Maler“⁵ Cezanne, Van Gogh, Gauguin und Matisse auffällig, wenn auch, wie weiter unten ausgeführt werden wird, noch viele andere Künstler und Kunstrichtungen des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts das Interesse der *Shirakaba*-Schriftsteller erregten.

Die Entdeckung der nachimpressionistischen Maler hatte für sie, die größtenteils selbst keine Maler waren, weniger eine professionell-künstlerische Bedeutung, sondern half ihnen – zusammen mit bestimmten literarischen Anregungen – bei der Befreiung aus der geistigen Situation der späten Meiji-Zeit. Mushakōji Saneatsu⁶ schreibt Januar 1912:

Ich fühle mich im Moment am tiefsten von dem Weg, den die Impressionisten (sie) gehen, angezogen. Denn sie lassen mich am stärksten das erringen, was ich bis heute gesucht und nicht gefunden habe.

In meiner Laufbahn als Schriftsteller wie auch in meinem Lebensgang als Mensch sind diese Leute meine besten Verbündeten.

Jesus hat gesagt: ‚Aber Eines ist notwendig‘ (Lukas X, 42). Die Nachimpressionisten haben, scheint mir, dies ‚Eine Notwendige‘ erfaßt.

Die anderen großen Künstler haben zwar auch das ‚Eine Notwendige‘ erfaßt. Aber niemand, so scheint mir, hat es so stark, so tief, so rückhaltlos erfaßt wie die Nachimpressionisten. Darüber empfinde ich eine unaussprechliche Freude.⁷

Die enge Beziehung der *Shirakaba*-Gruppe zur bildenden Kunst ist in Japan bereits mehrfach Gegenstand literaturhistorischer bzw. kunsthistorischer Studien geworden⁸ und war sogar schon zweimal Thema von Ausstellungen,⁹ wurde allerdings bisher in westlicher Literatur kaum beachtet.¹⁰ Die Kunst-Rezeption der *Shirakaba*-Gruppe ist jedoch gerade auch für den westlichen Leser ein – in doppeltem Sinne – anschauliches Beispiel für die historische Stellung der *Shirakaba*. Im Folgenden soll zunächst die geistige Situation der späten Meiji-Zeit skizziert

und dann die Beziehung der *Shirakaba*-Gruppe zur bildenden Kunst umrissen werden. Daran wird sich eine Erörterung der „Diskussion über die malerische Konvention“ (1911/12) anschließen, weil sich dort die besondere Bedeutung der nachimpressionistischen Malerei für die Schriftsteller der *Shirakaba*-Gruppe am klarsten zeigt.

Zur geistigen Situation

Der Sieg im russisch-japanischen Krieg bedeutete vordergründig den Triumph der Modernisierungsstrategie der Regierenden. Die ganze Welt blickte mit einer Mischung aus Bewunderung und Furcht auf das erste Land Asiens, das eine europäische Großmacht besiegt hatte. Der Sieg bezeichnete aber auch das Ende der Aufbauphase des modernen Japan. Nun war das erreicht, wofür sich die Generation der Väter eingesetzt hatte. Die akute Existenzbedrohung Japans war endgültig aufgehoben und die junge Generation der bürgerlichen Intelligenz begann die nationalen Fragen als etwas Äußeres, Fremdes zu betrachten. Die massenhaft erzwungene Konformität tat ein Übriges, aktive Loyalität gegenüber der Nation zu untergraben.¹¹ Der Gegensatz zwischen „patriotischen“ Kriegsbefürwortern und „antipatriotischen“ pazifistischen Sozialisten während des Krieges läßt den heutigen Betrachter leicht übersehen, daß das Auftreten der „Unpatrioten“ (denen der Krieg egal war) das eigentlich Neue in der geistigen Landschaft während und nach dem russisch-japanischen Krieg war. In ihrer Denkweise standen die sozialistischen Kriegsgegner manchen Kriegsbefürwortern näher als den unpatriotischen jungen Leuten. So schrieb bereits 1904 Tokutomi Sohō, ein Kriegsbefürworter:

Beklagenswert ist nicht, daß es Leute mit einer Antikriegsmeinung (*hisen-ronsha*) gibt, sondern daß es Leute mit einer Nichtkriegsmeinung (*musen-ronsha*) gibt. [...] Ich stelle mich zwar nicht auf die Seite derer, die gegenwärtig einen halbverstandenen Tolstoi propagieren, aber sie haben wenigstens den Staat im Auge [...] und ich gestehe: man kann auf jeden Fall mit ihnen reden. Aber was jene Gleichgültigen betrifft, denen die Existenz des Staates egal ist, die [um den Staat] keinerlei Freude oder Sorge empfinden, für die weiß ich fast gar keine Rettung.¹²

Natürlich war die Situation für die Regierenden beunruhigend. Aber diese vermochten die grundlegende Veränderung in Denkweise und Lebenshaltung der bürgerlichen Jugend nur als „Moralverfall“ wahrzunehmen. So erließ z. B. Juli 1906 der Kultusminister Makino eine „Instruktion“ zur weltanschaulichen Kontrolle der Studenten.¹³ Oktober 1908 wurde ein kaiserliches Edikt verkündet, welches Schulen und Beamte aufforderte, für die Hebung der nationalen Moral zu sorgen,¹⁴ und September 1910 wurde sogar eine Abordnung des Adels vor den Tennō gerufen und zur Beachtung der guten Sitten ermahnt.¹⁵ Die Verbote von Büchern und Zeitschriften wegen Gefährdung der „guten Sitten“ oder der „öffentlichen Ordnung“ häuften sich während der Jahre 1909 und 1910¹⁶ und selbst ein politisch eher auf der Seite der Regierenden stehender Autor wie Mori Ōgai wurde Juli 1909 von einem Verbot betroffen.¹⁷ Mit besonderer Schärfe wurden

natürlich die Sozialisten verfolgt. April 1907 wurde die sozialistische Zeitung *Nikkan heimin shinbun* verboten, Juni 1908 kam es zum „Rote Fahnen-Zwischenfall“, Mai 1910 schließlich wurde die „Hochverratsaffäre“ (*taigyaku jiken*) inszeniert und die sozialistische Opposition brutal zum Schweigen gebracht.¹⁸ Der damals auch die Weltmeinung aufschreckende Prozeß,¹⁹ welcher mit 24 Todesurteilen (davon 12 vollstreckt) endete, erreichte zunächst sein Ziel: jedes radikale Nachdenken über öffentliche Angelegenheiten zum Schweigen zu bringen.

Er erschütterte vor allem die Empfindlicheren unter den japanischen Intellektuellen, wenngleich auch die meisten nicht wagten, öffentlich Stellung zu nehmen.²⁰ Er bestärkte Schriftsteller wie Nagi Kafû in ihrem Rückzug in den privaten ästhetischen Genuß.²¹ Der junge Dichter Ishikawa Takuboku andererseits, welcher bereits 1909 öffentlich seinen Widerwillen gegenüber Kafûs vaterlandsloser Gesinnung geäußert hatte,²² wandte sich angesichts der Ereignisse logischerweise dem Sozialismus zu. Denn die zwölf im Januar 1911 in aller Eile hingerichteten Sozialisten hatten nicht zu wenig, sondern zu viel über Staat und Nation nachgedacht. In dem Aufsatz „Jidai heisoku no genjô“ (etwa: ‚Die blockierte Gegenwart‘)²³ zeichnete Takuboku damals ein erstaunlich klares Bild der geistigen Situation der intellektuellen Jugend Japans. Er sei deshalb hier ausführlicher zitiert. Dieser Aufsatz, wahrscheinlich August 1910 d. h. bereits unter dem Eindruck der Verhaftungen der „Hochverratsaffäre“ geschrieben, aber erst postum 1914 veröffentlicht, setzt an bei einer Kritik des japanischen Naturalismus, welcher nach Takubokus Meinung zwar die das Individuum fesselnden gesellschaftlichen Mächte (Familie etc.) sehe, aber dem Problem des Staates ausweiche. Die gegenwärtige Situation sieht er folgendermaßen:

Die uns, die Jugend, umgebende Atmosphäre ist jetzt völlig unbeweglich geworden. Der Einfluß der Staatsmacht (*kyôken*) erstreckt sich über das ganze Land. Die gegenwärtige Gesellschaftsorganisation ist bis in die letzten Winkel gedrungen. – Und daß sie sich bereits nahezu bis zur Vollendung entwickelt hat, können wir daran erkennen, daß die Mängel dieses Systems tagtäglich offener werden [...]

In welche Richtung die Radikalsten unter uns in dieser so blockierten Gegenwart ihr „Selbst“ vertreten, wissen die Leser bereits. Sie vermögen dem unerträglichen Druck ihres Selbst nicht länger standzuhalten und stürmen blindlings gegen die Stelle, wo die Wand des Kastens, in den sie eingesperrt sind, am dünnsten ist, bzw. wo ein Spalt ist (die Mängel der gegenwärtigen Gesellschaftsorganisation) [...]

Und ein Teil von uns wiederum äußert gegenüber der gegenwärtigen Situation, in welcher wir der „Zukunft“ beraubt sind, mit einer seltsamen Methode ihre Hochachtung und Unterwerfung: Dies ist die Nostalgie gegenüber der Genroku-Zeit. Seht, welche vollkommene Schönheit ihre vaterlandslose Gesinnung in der Sympathie und der Sehnsucht gegenüber der von ihren Vorfahren einstmals durchgemachten blockierten Gegenwart offenbart!

So sind wir, die Jugend, heute bis zu dem Punkt gekommen, da wir, um aus dem Zustand der Selbstvernichtung auszubrechen, uns schließlich die Existenz des Feindes bewußt machen müssen. Dies geschieht nicht aus unserem eigenen Wunsch oder aus irgend einem anderen Grund; es ist tatsächlich

notwendig. Wir müssen uns alle gleichzeitig erheben und der blockierten Gegenwart den Kampf ansagen. Wir müssen den Naturalismus hinter uns lassen, die blinde Rebellion und die Genroku-Nostalgie aufgeben und die ganze Seele auf die Betrachtung des morgigen Tages – auf die systematische Betrachtung unseres eigenen Zeitalters richten.²⁴

Blinde Rebellion“ bezieht sich hier zweifellos auf die Sozialisten der „Hochverratsaffäre²⁵“, „Genroku-Nostalgie“ kennzeichnet die Flucht Nagai Kafûs und anderer in die ästhetische Welt der Edo-Zeit.²⁶ Wenn Takuboku hier diese Wege einschließlich des Naturalismus kritisiert und stattdessen einen vierten Weg, den Weg der realen Überwindung der gegenwärtigen Situation zu gehen aufruft, so steht er damit um diese Zeit nahezu allein auf einem den Gegensatz der Generationen historisch aufhebenden, eigentümlichen Standpunkt: Die Betonung des Staates und des nationalen Schicksals verbindet ihn mit älteren, „konservativeren“ Schriftstellern (die teilweise, wie z. B. Tokutomi Roka oder Miyake Setsurei, durchaus scharfe Kritiker der Regierenden waren), während ihn der Drang nach Entfaltung des Individuums mit der gleichaltrigen intellektuellen Jugend verbindet.

Dieser Jugend ging jedoch, wie bereits den Naturalisten, der Gesichtspunkt „Staat“ oder „Nation“ völlig ab. Dies zeigte sich überdeutlich bei jenem Ereignis, mit dem die Meiji-Zeit endgültig zu Ende ging: dem Selbstmord des Generals Nogi. Der Meiji-Tennô war am 30. Juli 1912 gestorben. Am Tage des Begräbnisses, dem 13. September 1912, nahm sich General Nogi Maresuke zusammen mit seiner Frau in traditioneller Weise durch *seppuku* das Leben. Dies Ereignis bewegte viele Japaner tief, auch Intellektuelle. Die einen sahen in Nogis Selbstmord einen Aufruf, zu den sogenannten alten japanischen Tugenden zurückzukehren, einen Protest gegen die zunehmend kosmopolitische, unpatriotische bürgerliche Jugend. Den Menschen dieser jungen Generation jedoch, welche die Motive des Generals Nogi nicht nachzuvollziehen vermochten, führte dies Ereignis vor Augen, daß eine Epoche der japanischen Geschichte zu Ende gegangen war und daß sie selbst bereits zu einer anderen Zeit gehörten.²⁷ Zur Illustration seien zwei Beispiele für jeweils entgegengesetzte Reaktionen auf den Tod des Generals angeführt: Die Reaktionen des damals vierundvierzigjährigen Uchida Roan²⁸ und die des siebzehn Jahre jüngeren Mushakoji Saneatsu.

Uchida Roan blieb am Tage des Tennô-Begräbnisses still zu Hause und rief am Abend seine Familie zusammen, um sich gemeinsam mit ihr in Richtung des toten Tennô zu verneigen. Erst am nächsten Tag hörte er vom Selbstmord des Generals Nogi und fühlte sich tief bewegt. Am 15. September schrieb er in sein Tagebuch:

Heute sind alle Zeitungen von Anfang bis Ende voll mit Artikeln über General Nogi. Ich habe sie immer wieder sorgfältig Zeile für Zeile und Wort für Wort durchgelesen. Zwei Zeitungen kritisieren, man verstehe zwar die Motive des Generals, könne jedoch seine Mittel nicht billigen. Drei oder vier Leute schrieben, daß man die Motive des Generals nicht begreifen könne, bzw. daß man sich außerstande sehe, eine Meinung zu äußern, da man den Grund nicht kenne. Das genau hat Tolstoi gemeint, als er sagte,

heutzutage seien die klügsten Leute die am wenigsten menschlichen.²⁹ Jemand, der von der japanischen Geschichte aufgezogen worden ist³⁰ und auch nur ein wenig die Persönlichkeit des Generals Nogi kennt, würde sich nicht so klügelnd äußern. Diesen Tag habe ich zu fast zwei Drittel mit dem immer wiederholten Lesen der Zeitungsartikel zugebracht.³¹

Etwas später, am 3. Oktober, notiert Uchida Roan:

Wieder sind, wie jeden Monat, die Zeitschriften alle eingetroffen. Den Artikel in *Nihon oyobi Nihonjin*³² über General Nogi habe ich mit besonderem Interesse gelesen. In *Subaru*³³ und *Mita bungaku*³⁴ war nicht einmal das „no“ von „Nogi“ zu entdecken. Im redaktionellen Teil der *Shirakaba* stand trocken, daß man Mitleid habe mit General Nogi. Vielleicht haben die Kunst (*geijutsu*) und General Nogi nichts miteinander zu tun. Insofern ist es überhaupt nicht verwunderlich, wenn kein „no“ von „Nogi“ zu entdecken ist. Ich fordere ja auch gar nicht, daß sie die Zeitschriften mit Artikeln über den General ausfüllen. Aber irgendwie war mir, als läse ich ausländische Zeitschriften. Ich hatte ein Gefühl, wie wenn ich nach einem schweren Unwetter die umgestürzte Gartenmauer wieder aufrichte und das vom Sturm abgedeckte Dach repariere und genau in dem Moment kommt jemand und erzählt mir völlig ungerührt von Theater und Frauen. Ich werde nicht ärgerlich, aber ich habe doch ein seltsames Gefühl dabei.³⁵

Hier beschreibt ein Schriftsteller, der zu den klügsten und freiesten Köpfen der Meiji-Zeit zählte, die Fremdheit zwischen den Generationen. Auf der einen Seite stehen: General Nogi, die japanische Geschichte, Tolstoi; auf der anderen Seite: die neuen Literaturzeitschriften, die „Kunst“, „ausländisch“, private Vergnügungen („Theater und Frauen“). Jene von Roan zitierte trockene Bemerkung in der *Shirakaba* stammte von Mushakoji Saneatsu und hatte folgenden Wortlaut:

Der Rektor des Gakushūin³⁶ Nogi hat sich das Leben genommen. Ich empfinde Mitleid. Besonders mit der Frau. Auch mit dem Sohn, der vor Lüshun³⁷ gefallen ist. Aber der Bushidō ist an seinem Ende angekommen.³⁸

Und im Dezember des Jahres schrieb Mushakoji in der *Shirakaba* in einer Antwort auf eine Kritik dieser seiner Haltung:

Leider hat [General Nogis Tod] keinerlei Menschheitsbedeutung. Van Goghs Selbstmord hat, damit verglichen, eine Art Menschheitsbedeutung.³⁹

In dieser demonstrativen Verständnislosigkeit äußerte sich mehr als bloße Gleichgültigkeit gegenüber Staat und Nation (welche ja bereits unter der unpatrischen Jugend nach dem russisch-japanischen Krieg allgemein geworden war). Die Mitglieder der *Shirakaba*-Gruppe setzten positiv andere Werte gegen die von den Regierenden propagierten und von der Mehrheit der Japaner akzeptierten Werte: Individualität (*kosei*) Selbst (*jiko*), Persönlichkeit (*jinkaku*), Genie (*tensai*), Mensch (*ningen*), Menschheit (*jinrui*), Liebe (*ai*), Lebenskraft (*semei*), Natur (*shizen*), Kunst (*geijutsu*); gegen: Nation (*kokumin*), Staat (*kokka*), Loyalität zum Tennō (*chūkun*), Patriotismus (*aikoku*), Familienverband (*ie*), Karriere (*risshin shusse*). Die beiden Seiten werden in einer für die *Shirakaba* typischen Weise durch Van Gogh und General Nogi vertreten.

Die *Shirakaba*-Gruppe und die bildende Kunst

Alle Mitglieder der *Shirakaba*-Gruppe hatten die dem Adel und den höchsten Rängen des Bürgertums vorbehaltene Schule Gakushûin besucht. Mushakôjis Familie gehörte zum alten Hofadel (*kuge*); sein Vater hatte Anfang der Meiji-Zeit in Deutschland studiert, und sein Bruder Kintomo wurde später japanischer Botschafter in Berlin. Die Brüder Arishima Takeo, Arishima Ikuma und Satomi Ton hatten den obersten Zollbeamten von Yokohama (später bedeutende Posten in der freien Wirtschaft) zum Vater. Yanagi Muneyoshis Vater war Konteradmiral. Shiga Naoyas Vater bekleidete nacheinander höchste Stellungen bei einer Bank, einer Eisenbahngesellschaft, einer Versicherung etc. Alle Genannten gehörten also zum Großbürgertum, worin sie sich deutlich unterschieden von den meist aus dem Kleinbürgertum stammenden naturalistischen Schriftstellern. Alle waren vor der Gründung der *Shirakaba* noch nicht in der literarischen Öffentlichkeit hervorgetreten. Mushakôji hatte zwar 1908 auf eigene Kosten eine Sammlung mit Erzählungen, Gedichten und Essays⁴⁰ herausgebracht, aber dies Buch stand eher außerhalb des literarischen Betriebs. Andere Veröffentlichungen der Freunde waren nur in Schulzeitschriften u. a. erschienen. Die Mitglieder der *Shirakaba*-Gruppe waren etwa gleichaltrig: Im Jahre 1910 war Yanagi Muneyoshi 21 Jahre alt, Satomi Ton 23, Mushakôji Saneatsu 25, Shiga Naoya 27, Arishima Ikuma 28, nur Arishima Takeo war wesentlich älter, nämlich 42. Arishima Takeo und Shiga Naoya waren vorübergehend engagierte puritanische Christen. Mushakôji war bis etwa 1908 ein leidenschaftlicher Tolstoi-Verehrer. Das Christentum und Tolstoi schärften ihr soziales Gewissen. Shiga Naoyas Auseinandersetzung mit seinem Vater entzündete sich 1901 an seiner Sympathie für die Studentenproteste gegen den Umweltskandal von Ashio.⁴¹ Mushakôji las während seiner „Tolstoi-Periode“ sozialistische Zeitschriften.⁴² Arishima Takeo besuchte sogar 1906 in England Kropotkin und bekam von ihm einen Brief für Kôtoku Shûsui (später, 1910, die zentrale Persönlichkeit der „Hochverratsaffäre“) anvertraut.⁴³

Zur Zeit der Gründung ihrer Zeitschrift *Shirakaba* im Jahre 1910 wurde die Haltung der Gruppenmitglieder jedoch eher von einem bewußten Verzicht auf das gesellschaftliche Interesse bestimmt. Gerade in der Rebellion gegen den Rigorismus des puritanischen Christentums (Shiga Naoya und Arishima Takeo) bzw. Tolstois (Mushakôji Saneatsu) fanden sie zu sich selbst. Hierbei erschienen ihnen Christentum Tolstoi und auch der Sozialismus als Ich-feindliche Kräfte, welche von außen Forderungen an das Individuum herantragen, somit letztlich als der traditionellen japanischen Samurai-Ethik, dem Bushidô, verwandte Geisteshaltungen. Nicht zufällig hatte gerade die puritanische Version des Christentums bei den Intellektuellen der Meiji-Zeit so viel Anklang gefunden. Auch die Nähe von Protestantismus und japanischem Frühsozialismus ist ins Auge fallend. Die Meiji-Zeit hindurch war in Familie, Schule und Armee immer nur „für Andere“ zu handeln gelehrt worden: „für das Vaterland“, „für den Kaiser“, „für Japan“, „für die Eltern“, „für den Familienverband“. Die Christen sagten: „für den Nächsten“, die Sozialisten: „für die Gesellschaft“, aber allen gemeinsam war die Forderung nach Selbstbeherrschung und Selbstaufopferung und die Verteufelung des

„Egoismus“. Gegen diese Welt der Väter, deren Brüchigkeit ja bereits die Naturalisten bloßgestellt hatten, erhoben sich die *Shirakaba*-Freunde. In der Rebellion gegen Tolstoi ging ihm auf, schreibt Mushakôji, daß es zuerst und vor allem darum gehe, er selbst zu sein, sich selbst zu entfalten, „für sich selbst“ (*jiko no tame*) zu handeln. Hier entdeckte er den „Weg zum Leben“ (*seimei e yuku michi*), einen „Weg, den die Japaner bisher nicht kennen“.⁴⁴ Diese Entdeckung und der daraus resultierende Wille, das eigene Ich seinen natürlichen Anlagen folgend zu entfalten, war der gemeinsame Nenner der *Shirakaba*-Gruppe.

Diese jungen Leute gründeten 1910, indem sie mehrere in Freundeskreisen am Gakushûin zirkulierende Zeitschriften zusammenlegten, die *Shirakaba* („Die Birke“).⁴⁵ Diese Zeitschrift, anfangs mit einer Auflage von 300 Exemplaren, war eine *dôjin-zasshi* d.h. eine nichtkommerzielle Zeitschrift, die von einer Gruppe *dôjin* (einer Art Herausgeberkollegium) getragen (geschrieben und finanziert) wurde. Als *dôjin-zasshi* war sie frei von den Zwängen des Marktes und des literarischen Betriebs und konnte sich bewußt außerhalb der professionellen Diskussionen der Zeit stellen.

Für eine solche private Zeitschrift hatte sie jedoch eine luxuriöse Ausstattung: Jedes Heft, meist zwischen 90 und 150 Seiten (einzelne auch über 200 Seiten) stark, enthielt mehrere Kunstdrucke, welche dieser Literaturzeitschrift manchmal eher das Aussehen einer Kunstzeitschrift gaben. Die Auswahl dieser Kunst ist auf den ersten Blick etwas verwirrend. In den ersten vier Jahren findet sich fast ausschließlich neuere europäische Kunst, wobei die sogenannte nachimpressionistische Malerei zunächst keineswegs im Vordergrund steht. Die ersten Hefte bringen Abbildungen von folgenden Künstlern: April 1910 Max Klinger, Böcklin, Stuck und Fidus; Mai 1910 Gauguin, Cezanne, Felix Valloton; Juni 1910 Klinger, Cezanne, Beardsley; Juli 1910 Arishima Ikuma und Kojima Kikuo⁴⁶; August 1910 Constantin Meunier, Paul Trubetskoi, Joseph Simpson; September 1910 Anders Zorn, James McNeill Whistler, Th. Th. Heine; Oktober 1910 Hodler, Segantini, E. Orlik, P. Behrens; November 1910 ein umfangreiches Sonderheft zu Rodins 70. Geburtstag mit vielen Abbildungen;⁴⁷ Dezember 1910 Fritz von Uhde, Ludwig von Hoffmann, Th. Th. Heine, dazu ein Photo von Klinger und ein 60 Seiten langer Aufsatz von Kojima Kikuo über Klinger. Aus den folgenden zwei Jahren seien nur einige besonders ins Auge fallende Hefte erwähnt: März 1911 Renoir; April 1911 Manet; Mai 1911 Klinger; August 1911 Ludwig von Hoffmann; September 1911 Beardsley; Oktober 1911 Van Gogh; Dezember 1911 Heinrich Vogeler⁴⁸; Januar 1912 die nachimpressionistischen Maler: Cezanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse; April 1912 Münch; Mai 1912 Gustav Klimt; Juli 1912 Gauguin; August 1912 Puvis de Chavannes; September 1912 Cezanne; November 1912 Van Gogh. Diese Abbildungen wurden begleitet von Aufsätzen der *Shirakaba*-Freunde über diese Maler (manchmal mit Listen der einschlägigen Literatur), auch von Übersetzungen relevanter Texte, darunter Briefe van Goghs (Übers. Kojima Kikuo), Gauguins „Noa Noa“ (Übers. Koizumi Magane) und E. Bernards Erinnerungen an Cezanne (Übers. Arishima Ikuma). Die *Shirakaba*-Gruppe ging aber noch weiter. Sie organisierte Ausstellungen, meist europäischer

Künstler (teils Originalgraphik, teils auch nur aus Büchern und Kunstmappen herausgenommene Reproduktionen): Juli 1910 die erste Ausstellung mit Bildern von Arishima Ikuma und Minami Kunzo⁴⁹, Oktober 1911 moderne europäische Druckgraphik: Slevogt, Klinger, Münch, Valloton, Beardsley, Vogeler u. a.;⁵⁰ November wieder junge Japaner aus dem Umkreis der *Shirakaba*;⁵¹ Februar 1912 Rodin, Renoir, Ölbilder und Zeichnungen von Yamawaki Shintoku, Radierungen von Vogeler und Bernard Leach⁵². Diese Ausstellungstätigkeit setzte sich während der ganzen Erscheinungszeit der *Shirakaba* fort (bis 1923) und kulminierte 1917 in dem (wieder aufgegebenen) Plan, ein „Shirakaba-Kunstmuseum“ zu gründen.⁵³ In der Nachbarschaft der *Shirakaba* bildeten sich zudem Künstlergruppen wie die „Fyûzankai“⁵⁴ und die „Sôdoshu“⁵⁵.

In der Aufeinanderfolge der von der *Shirakaba* vorgestellten europäischen Künstler ist eine gewisse Entwicklungslinie zu erkennen: Vorgestellt wird in den ersten drei Jahren die Kunst des späten 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende, wobei anfangs der Symbolismus, später die „nachimpressionistische Malerei“ im Vordergrund stehen. Die „nachimpressionistische Malerei“ spielte dabei für die *Shirakaba* offensichtlich eine zentrale Rolle: Auch als ab 1914 die ältere europäische Malerei in den Vordergrund des Interesses trat, hielten Van Gogh und Cezanne einen wichtigen Platz neben Michelangelo, Dürer, Rembrandt und Millet, während der Symbolismus völlig aus dem Gesichtskreis der Freunde verschwand.⁵⁶ Die Verschiebung des Interesses ist teilweise aus dem Wechsel der Hauptinformationsquelle zu erklären. Zu Anfang bezogen die *Shirakaba*-Freunde ihre Kenntnisse aus Büchern und Zeitschriften, zudem zu einem wichtigen Teil aus deutschen.⁵⁷ Hier lag die Initiative bei Mushakôji Sanatsu, Kojima Kikuo und Yanagi Muneyoshi und Shiga Naoya. Bald jedoch stellten aus Frankreich heimkehrende Künstler (Arishima Ikuma u. a.) den direkten Kontakt mit Paris, dem Zentrum der künstlerischen Avantgarde, her.

Hier muß ein kurzer Blick auf die künstlerische Situation der Zeit getan werden. Nachdem mehr als zwanzig Jahre lang die aus Europa erlernten Techniken der Naturnachahmung die japanische Kunstproduktion bestimmt hatten, begannen Ende der neunziger Jahre die nichtnaturalistischen Tendenzen der europäischen Kunst des späten 19. Jahrhunderts rezipiert zu werden.⁵⁸ Die *Bungakukai* (1893–1898), die wichtigste Zeitschrift der japanischen Romantik, brachte bereits 1896/97 Abbildungen von Werken Burne-Jones' und D. G. Rossettis.⁵⁹ In der Zeitschrift *Myôjô* (1900–1908), welche die ästhetizistischen und symbolistischen Tendenzen der späten *Bungakukai* fortführte, manifestierte sich das Interesse an europäischer Kunst in zahlreichen Reproduktionen, wobei neben den französischen Impressionisten und den englischen Präraffaeliten auch Böcklin auftaucht.⁶⁰ Ab Februar 1901 schmückte sich der *Myôjô* mit Jugendstil-Titelblättern von Fujishima Takeji und anderen japanischen Malern.⁶¹ In dieser Zeitschrift erschien 1901 auch eine Arbeit Emil Orliks, der 1900 nach Japan gekommen war und eine wichtige Rolle nicht nur in der Vermittlung japanischer Tradition nach Europa spielte, sondern auch anregend auf die Entwicklung der japanischen Graphik einwirkte.⁶²

Die in der europäischen Kunst der Jahrhundertwende zu beobachtende Nähe der bildenden Kunst zur Literatur findet sich so auch in Japan. Noch enger wurde die Verbindung in der Mai 1907 nach dem Vorbild der deutschen Jugend von einigen jungen Malern gegründeten Zeitschrift *Hôsun*.⁶³ Der graphische Stil, der in dieser Zeitschrift von Yamamoto Kanae, Ishii Hakutei, Morita Tsunetomo u. a.⁶⁴ gepflegt wurde, findet sich auch in anderen zeitgenössischen Zeitschriften, wenn auch wohl nirgends so vollkommen wie in *Hôsun*. Dieser auf der sicheren Basis des akademischen Naturstudiums gegründete, von allem dunklen, bedeutungsbeholdenen Symbolismus befreite, skizzenhaft-witzige bis dekorative Stil ist einerseits den neuen künstlerischen Tendenzen Europas zwischen Impressionismus und Jugendstil sehr nahe, berührt sich andererseits aber auch mit der japanischen Tradition der humorvollen Pinselskizzen aus dem Alltagsleben (*ryakuga*, *giga*, *manga*). Das Hauptverdienst dieser Zeitschrift ist die Propagierung der Künstlergraphik (*sôsaku hanga*): nicht mehr arbeitsteilig zwischen Künstler und Holzschnitzer oder Lithograph hergestellte (wie im traditionellen japanischen Holzschnitt oder der europäischen Reproduktionsgraphik des 19. Jahrhunderts), sondern vom Künstler selbst in der Auseinandersetzung mit dem Material geschaffene, die persönliche Handschrift des Künstlers direkt dem Betrachter übermittelnde Druckgraphik (Holzschnitt, Lithographie, Radierung).⁶⁵ Diese Künstlergraphik bereitete den Durchbruch zur expressiven Kunst der frühen Taishô-Zeit vor, wobei aber in *Hôsun* das Streben nach ästhetischer Balance immer stärker ist als der Ausdruckswille der Künstler. So sollte gerade aus diesem Kreis bald Kritik an der den stilistischen Konsens mißachtenden „Ausdruckskunst“ laut werden.

Einige *Hôsun*-Künstler schrieben auch Gedichte und literarische Prosa. Zudem zog die Zeitschrift auch fremde Schriftsteller an wie z. B. Kitahara Hakushû und Kinoshita Mokutarô, die sich Anfang 1908 von *Myôjô* getrennt hatten. Damit wurde *Hôsun* zur Kunst- und Literaturzeitschrift. Die *Hôsun*-Mitarbeiter gründeten überdies Dezember 1908 den Künstlerclub „Pan no kai“,⁶⁶ in welchem sich bis 1912 ein wichtiger Teil der literarischen und künstlerischen Jugend traf. Hier begegnete November 1910 der junge Tanizaki Jun'ichirô dem von ihm verehrten Nagai Kafû zum ersten Mal. Dieser Club sowie die ihm nahestehenden Zeitschriften *Hôsun*, *Subaru* (1909–1913), *Mita bungaku* (1910–1962) und *Shin shichô* (1910–1911) wurden Kristallisationspunkte der nichtnaturalistischen, ästhetizistischen Strömungen in Literatur und Kunst.

Ähnlich wie in Europa führte die enge Verbindung von Literatur und Kunst zu einer außerordentlichen Blüte der Buchkunst, wobei hier natürlich die dekorative Tendenz des Jugendstils in den Vordergrund trat. Hervorragende Beispiele dieser Buchkunst sind etwa *Waga hai wa neko de aru* (1905–7, Natsume Sôseki), ausgestattet von Hashiguchi Goyô, Nakamura Fusetsu und Asai Chû, und *Yôkyoshû* (1906, Natsume Sôseki), ausgestattet von Nakamura Fusetsu und Hashiguchi Goyô, oder *Jashûmon* (1909, Kitahara Hakushû), ausgestattet von Ishii Hakutei⁶⁷. Auch die von Kojima Kikuo und Arishima Ikuma entworfenen frühen *Shirakaba*-Titelblätter zeigen die Formensprache des Jugendstils. Takehisa Yumeji, der der

fruchtbarste und vielseitigste Buchkünstler der Taishô-Zeit werden sollte, veröffentlichte 1909 sein erstes Buch.⁶⁸ Daß der von diesen Künstlern vertretene eigenständige „japanische Jugendstil“ nach dem russischjapanischen Krieg in kürzester Zeit den Buchmarkt eroberte, geschah gerade dank seiner dem traditionellen japanischen Empfinden nahen Formensprache: Die „Übernahme des Jugendstils“ war gleichzeitig Wiederaufleben der während der Meiji-Zeit vorübergehend verdrängten traditionellen japanischen Ästhetik.

So war es naheliegend, daß sich die Teilnehmer der „Pan no kai“ – nach dem Umweg über den europäischen Ästhetizismus – für die damals bereits weitgehend verloschene Edo-Kultur begeisterten. Man versammelte sich gerne in Restaurants in der Altstadt Tôkyô, wo noch etwas von der Atmosphäre der Vergangenheit erhalten zu sein schien.⁶⁹ Die ästhetische Welt, die man sich aus östlichem und Westlichem errichtete, bot einen Fluchtort vor der Häßlichkeit des modernen Japan, stellte die Ursachen dieser Häßlichkeit aber kaum in Frage. In diesem Heimweh nach der entschwundenen Edo-Kultur sah deshalb Ishikawa Takuboku (der noch an der Gründungsversammlung der „Pan no kai“ Dezember 1908 teilgenommen hatte) im Sommer 1910 eine „seltsame Methode“, der Gegenwart, „in welcher wir der ‚Zukunft‘ beraubt sind“, Hochachtung und Unterwerfung zu bezeugen. Der Hedonismus dieser Gruppe kann aber auch – wie allgemein die eingangs erwähnte apolitische und unnationale Haltung der jungen Intelligenz – als Ausdruck des Widerstands gegen den Rigorismus der Meiji-Zeit gesehen werden. So stießen Teilnehmer der „Pan no kai“ wie Kitahara Hakushû oder Nagai Kafû mehrfach mit den behördlichen „Moral“-Wächtern zusammen.⁷⁰

Der Ästhetizismus der „Pan no kai“ und ihres Umkreises wurde nun um 1910 von einer aus Europa heimkehrenden neuen „Generation“ (altersmäßig etwa zur gleichen Generation gehörend) von Künstlern aufgebrochen: 1908 kehrten Saitô Yori und Ogiwara Morie heim, 1909 Takamura Kôtarô, Yanagi Keisuke und Tsuda Seifû, 1910 Fujishima Takeji, Yamashita Shintarô, Arishima Ikuma und Minami Kunzô. Die Teilnehmer der „Pan no kai“ waren (mit Ausnahme Nagai Kafûs) noch nicht in Europa gewesen. Die jetzt neu auftretenden Künstler waren dagegen von der Erfahrung des europäischen Lebens geprägt und hatten die Kunst nach dem Impressionismus in Europa innerhalb ihres originalen Lebenszusammenhangs kennen gelernt.⁷¹ Sie waren auch ästhetisch kaum mehr zu einem Kompromiß mit dem Publikum d. h. dem traditionellen Japan bereit. Hier seien von diesen Heimkehrern nur vier der *Shirakaba* nahestehende Künstler vorgestellt.

Arishima Ikuma (1882–1974), jüngerer Bruder von Arishima Takeo, hatte an der Fremdsprachenschule (Gaikokugo gakkô) Italienisch und bei Fujishima Takeji⁷² Malerei studiert. 1905 ging er zum Studium nach Italien. Im Herbst 1907 sah er in Paris die große Cezanne-Retrospektive innerhalb des Salon d'automne, welche ihn sehr beeindruckte. Danach blieb er in Paris, wo er mit Fujishima Takeji, Saitô Yori, Minami Kunzô, Ogiwara Morie⁷³, Takamura Kôtarô, Umehara Ryûzaburô u. a. verkehrte. Nach seiner Heimkehr Februar 1910 beteiligte er sich an der *Shirakaba*. Er veröffentlichte dort u. a. Artikel über Cezanne⁷⁴ und Rodin,

aber auch einige Erzählungen.⁷⁵ 1914 war er Mitbegründer der Künstlervereinigung „Nikakai“, welche gegenüber der offiziellen „Bunten“-Ausstellungen die neuen künstlerischen Tendenzen repräsentierte.⁷⁶

Saitô Yori (1885–1959) hatte in Kyôto bei Asai Chû und Kanokogi Takerô Malerei studiert (unter seinen Mitschülern damals Umehara Ryûzaburô) und war 1906 zusammen mit Kanokogi nach Frankreich gegangen. In Paris verkehrte er mit Ogiwara Morie und den anderen japanischen Künstlern. Nach seiner Rückkehr September 1908 veröffentlichte er zahlreiche Artikel zur neuen Kunst. Bereits Februar 1909 erschien „Kaiga no shin-chôryû to shiken“ (Die neuen Strömungen in der Malerei und meine Meinung dazu)⁷⁷ in *Nihon oyobi Nihonjin*, und im Juni 1909 stellte Saitô seine in Europa gemalten Bilder in der 7. Ausstellung der „Taiheiyô gakai“ aus.⁷⁸ In den ersten Jahrgängen der *Shirakaba* veröffentlichte er Artikel über Rodin (Nov. 1910), Manet (April 1911), Van Gogh (Okt. 1911), Gauguin (Juli 1912), Maurice Denis (Juli 1913), sowie einen Bericht über einen Besuch der Kollektion Michael und Sarah Stein, wo er unter anderem Bilder von Cezanne, Matisse und zum ersten Mal auch Picasso gesehen hatte (Jan. 1912). Saitô war führend an der Gründung der „Fyûzankai“ beteiligt.⁷⁹

Minami Kunzô (1883–1950) hatte an der Kunstakademie in Tôkyô studiert und war 1907 bis April 1910 in Europa gewesen. Obgleich er dem akademischen Realismus näher gestanden zu haben scheint,⁸⁰ veröffentlichte er in den ersten Jahrgängen der *Shirakaba* mehrfach kleine Essays, darunter Oktober 1910 einen Aufsatz über Segantini. Der häufig abgebildete Umschlag der Rodin-Sondernummer November 1910⁸¹ sowie der Umschlag für Januar bis Juni 1912 stammen von Minami Kunzô. Die erste Kunstaussstellung der *Shirakaba* Juli 1910 zeigte Bilder von Arishima Ikuma und Minami Kunzô.⁸²

Die bei weitem spektakulärste Aktivität entwickelte jedoch Takamura Kôtarô (1883–1956)⁸³. Sohn von Takamura Kôun (1852–1934), einem bedeutenden Bildhauer der Meiji-Zeit und Professor an der Akademie,⁸⁴ hatte er zunächst an der Kunstakademie Tôkyô Bildhauerei und danach westliche Malerei studiert. Als Dichter veröffentlichte er ab 1900 Gedichte sowie ein Drama in der Zeitschrift *Myôjô*. 1906 ging er nach Amerika und studierte in New York bei Gutzon Borglum. Später setzte er seine Studien in London (bei Brangwyn) und in Paris fort. Bereits in New York hatte er Ogiwara Morie (welcher noch vor Takamura nach Paris ging) kennengelernt und war durch ihn tiefer mit der Kunst Rodins in Berührung gekommen.⁸⁵ Von London aus besuchte er die Cezanne-Retrospektive 1907. In Paris begeisterte er sich außerdem für die „Fauves“, besonders für Matisse und Van Donghen.⁸⁶ In London lernte er den jungen Bernard Leach kennen, dessen Reise nach Japan er vermittelte. Auch Leach sollte später in engen Kontakt zur *Shirakaba*-Gruppe treten.⁸⁷

Sofort nach seiner Heimkehr Juni 1909 begann Takamura Kôtarô eine erstaunliche Aktivität. Er veröffentlichte zahlreiche eigene und übersetzte Gedichte und Essays in den Zeitschriften *Subaru*, *Waseda bungaku*, *Sôsaku*, ab November 1910 auch in *Shirakaba*. Unter den Übersetzungen findet man Prosa von Baudelaire,

Maupassant, Huysmans und C. Mendes und Gedichte von Rimbaud und Verhaeren, aber auch Matisse's „Notes d'un peintre“ und einen Text Meier-Graefes über Gauguin.⁸⁸ Vorübergehend nahm er auch an den Versammlungen der „Pan no kai“ teil. Erfüllt von dem in Europa Gesehenen und Erfahrenen, verwarf er fast die gesamte zeitgenössische japanische Kunst, bei der er überall den Mangel an „Lebenskraft“ (*sei/la vie*) feststellte.⁸⁹ Als Alternative zum bisherigen Kunstbetrieb gründete er April 1910, d. h. im selben Monat, in dem das erste Heft der *Shirakaba* erschien, die erste private Galerie Japans, „Rôkan-dô“.⁹⁰ Dies war das Signal für ein neues Kunstleben. Bisher hatten die Künstler nur die großen Gruppenausstellungen, z. B. die „Hakubakai“ (Ausstellungen ab 1896) oder die „Taiheiyô gakai“ (ab 1902) bzw. vom Staat organisierte Ausstellungen, die alljährlichen „Bunten“ (= „Monbushô bijutsu tenrankai“, ab 1907), beschicken können und darauf gehofft, sich dort zwischen anderen Künstlern auszuzeichnen (etwa einen Preis zu bekommen). Im „Rôkandô“, wo die Einzelausstellung die Regel war, stellte der Künstler sozusagen „sich selbst“ aus. Er versuchte nicht, sich innerhalb einer gemeinsamen, objektivierbaren Maßstäben unterworfenen Gruppe hervorzutun.⁹¹ Die „Pan no kai“ hatte europäische Bohème-Atmosphäre in Japan nachzuschaffen versucht. Mit Takamura Kôtarô's Galerie jedoch wurde ein wesentliches Element des modernen europäischen Kunstlebens nach Japan gebracht. Gleichzeitig mit der Gründung dieser Galerie veröffentlichte Takamura in *Subaru* einen Text, den man als „Manifest des japanischen Fauvismus“ bezeichnen kann: „Midori no taiyô“ (Die grüne Sonne). Dieser Text verkündet die absolute „Freiheit“ der subjektiven Sehweise des einzelnen Künstlers:⁹²

Ich strebe nach der absoluten Freiheit der Kunstwelt. Deshalb versuche ich, der Persönlichkeit des Künstlers absolute Autorität zuzubilligen. Ich möchte den Künstler in jeder Beziehung nur als einen Menschen betrachten. Ich möchte von seiner Persönlichkeit ausgehend das Kunstwerk schätzen. Ich möchte die Persönlichkeit als solche studieren (*kenkyû*) und beurteilen (*kanshō*) und nicht allzu viele Zweifel dazwischen kommen lassen. Wenn jemand etwas, was ich für Blau ansehe, als Rot sieht, dann will ich davon ausgehen, daß dieser Mensch es als Rot ansieht, und schätzen, wie er es als Rot behandelt. Darüber, daß er es als Rot ansieht, will ich mich nicht weiter beschweren. Ich will vielmehr die Tatsache, daß es eine andere Weise, die Natur zu sehen, gibt als ich sie habe, als einen angenehmen Überfall aufnehmen und eher betrachten, in wie weit dieser Mensch das Innerste der Natur erspät hat, in wie weit das Gefühl dieses Menschen ausgereift (*jūjitsu*) ist.

Falls diese meine Haltung, mein Verlangen nach absoluter Freiheit, falsch ist, dann werden alle meine davon ausgehenden Überlegungen wertlos. Aber dies gehört zu den Dingen, die gar nicht falsch sein können. Denn es ist nicht Theorie (*iron*), sondern mein Gefühl (*kanjō*). Mag man mir auch sagen, es sei falsch: Solange mein Kopf existiert, kann ich einfach nicht anders.⁹³

Hiermit war, im Moment als die *Shirakaba* zu erscheinen begann, bereits die Entwicklungsrichtung einer radikal neuen Kunst vorgezeichnet: einer Kunst, die alle „Konventionen“ (Vereinbarungen) zwischen Künstler und Betrachter ablehnt und die Persönlichkeit des Künstlers zum alleinigen Maßstab macht. In diese

durch die Heimkehrer aus Europa, vor allem durch Takamura Kôtarô und Saitô Yoris verschiedenen Zeitschriftenartikel bereits in Bewegung geratene Kunstszene hinein trat die *Shirakaba*. Wie oben gesehen, bewegte sich das Kunstinteresse der *Shirakaba* unsicher zwischen den verschiedenen Kunstrichtungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts hin und her. Die stilistisch so gegensätzlichen Künstler stellten sich den *Shirakaba*-Freunden jedoch als gar nicht so verschiedenartig dar. Denn sie sahen dort keine „Kunstrichtungen“, sondern „Persönlichkeiten“. Hier seien zunächst typische Äußerungen Mushakôjis über zwei unterschiedliche europäische Künstler zitiert, um das Charakteristische der „*Shirakaba*-Kunstauffassung“ anzudeuten. August 1910 schreibt er über Constantin Meunier:

Während ich die Photos von Meuniers Skulpturen immer wieder betrachte, spüre ich, wie eine Kraft meinen ganzen Körper bis zum Überfließen erfüllt. Ein frisches, lebhaftes Gefühl kommt in mir auf.

Da die Kraft von Meuniers eigener Persönlichkeit (*jinkaku*) durch die Liebe (*ai*) in die Werke eingegossen ist, bewirken sie ein derartiges Wunder. In ihnen ist eine Kraft verborgen, die selbst einen Schwächling aufrichtet. In der Technik (*gikô*) kenne ich mich nicht aus. Aber ich bin fest davon überzeugt, daß die Kraft der Individualität (*kosei*) namens Meunier in das Werk bis zum Überfließen eingegossen ist, und ich preise die Kraft dieser großen Individualität.⁹⁴

Mai 1911 schreibt Mushakôji über Max Klinger:

Es ist nicht so, daß es unter den *Shirakaba*-Freunden (*dôjin*) niemanden gäbe, der Klinger nicht möchte. Aber die meisten haben Klinger gerne, besonders seine Persönlichkeit. Wir schätzen ihn hoch, wir verehren ihn. Wenn man im heutigen Deutschland jemanden suchte, der Goethe, Beethoven und Wagner an die Seite zu stellen wäre, so würden wir zuerst auf Klinger weisen. Es scheint uns im heutigen Deutschland keinen Literaten zu geben, der in der Stärke des Willens, in seiner Gewichtigkeit, in seiner Größe, in seiner starken individuellen Färbung mit Klinger vergleichbar wäre. Ich habe einfach das Gefühl, daß – sieht man einmal ab von der technischen Perfektion (*gikô*) – auch die Dichter Hauptmann und Dehmel, auch die Maler Liebermann, Stuck und Hoffmann und auch der Bildhauer Hildebrand in puncto Persönlichkeit (*jinkaku*) kleiner sind als Klinger.

Die *Shirakaba*-Freunde, welche den Menschen wichtiger nehmen als die technische Perfektion (*gikô*), schenken den Werken Klingers, in welchen sich diese große Persönlichkeit offenbart, größte Hochachtung. Es gibt wohl viele Menschen, die uns mehr bezaubern als Klinger. Aber es gibt wohl kaum jemanden, der uns mehr das Gefühl der Herzensstärke gibt.⁹⁵

Gemeinsam ist diesen beiden Äußerungen über zwei so verschiedene Künstler, daß nicht das konkrete Kunstwerk, sondern der Künstler im Mittelpunkt des Interesses steht. Das Kunstwerk wird fast nebensächlich, wird zur bloßen Vermittlungsinstanz zwischen dem Betrachter und dem Künstler.⁹⁶ Diese Vermittlung erfolgte unter Ausschluß rationaler Erörterung (die Erörterung der „Technik“ wird immer wieder ausdrücklich bei Seite geschoben!) durch Einfühlung, ja durch Bewunderung und Verehrung. Es ist klar, daß diese Art der Kunstbetrachtung mehr über den Betrachtenden (seine Wünsche, Ideen, Gefühle) als über das

Betrachtete aussagt. Das vorrangige Interesse der *Shirakaba*-Freunde lag (angesichts der Individualität hemmenden japanischen Denk- und Erziehungs-traditionen) in der Stärkung der eigenen Individualität. Hierbei erschienen ihnen die europäischen Künstler als „Verbündete“, welche ihnen „Kraft“ verliehen, ihnen „ein Gefühl der Herzensstärke“ gaben. Während sie diese „Verbündeten“ anfangs unter den ihnen relativ zufällig bekannt gewordenen Künstlern suchten, entdeckten sie vom Jahre 1910 an dank der Vermittlung der nach Japan heimkehrenden jungen Künstler in den „Nachimpressionisten“ Künstler, die ihre Individualität noch radikaler, noch rückhaltloser auszudrücken schienen. So schreibt Mushakôji Dezember 1911:

Gestern habe ich bei Y.⁹⁷ Bilder von Cezanne, Gauguin, Van Gogh und Matisse gesehen und bin zusammen mit Y. darüber in Begeisterung geraten. So weit muß man gehen, alles andere ist Lüge! dachte ich. Ich selbst zögere auf halbem Wege, dachte ich. Wenn man die Bilder dieser Maler auch nur etwas versteht, erscheinen einem die Bilder anderer Maler als lauwarm [...] Beim Betrachten der Bilder der neuesten Zeit spüre ich, wie das Herz dessen, der das gemalt hat, sich mit meinem Herzen berührt. Und ich fühle eine tiefe Kraft und Ekstase. Solche Kunst kann man nicht mit dem alten Maßstab messen. Und man kann sie auch nicht mit einem neuen Maßstab messen. Es ist etwas über allen Werten. Es ist das Herz – die Persönlichkeit – des Menschen als solches. Eine solche Kunst läßt dem Anderen keinen Raum zu kritischer Erörterung. Eine Kunst, die keinen Raum für kritische Erörterung läßt, sondern direkt das Herz des Anderen zu berühren versucht, das ist, meine ich, die Kunst der neuesten Zeit⁹⁸.

Diese dilettantische, manchmal in inhaltsleeres Gerede abgleitende „Kunstbetrachtung“ der *Shirakaba*-Freunde konnte nicht ohne Widerspruch bleiben. Bezeichnenderweise entwickelte sich mit einem prominenten Teilnehmer der „Pan no kai“, mit Kinoshita Mokutaro⁹⁹ eine besonders lebhaft Diskussions. Da sich in dieser sogenannten Diskussion über die „malerische Konvention“ (*kaiga no yakusoku*)¹⁰⁰ deutlich zeigt, wo sich die Wege der ^{Shirakaba} und etwa der „Pan no kai“ trennten, sei sie hier ausführlicher referiert.

Die Diskussion über die „Konvention in der Malerei“

Bereits 1909 hatte es ein Vorspiel zu dieser Diskussion gegeben. Auf der dritten „Bunten“-Ausstellung Oktober/November des Jahres hatte der junge Maler Yamawaki Shintoku¹⁰¹ das Bild „Teishaba no asa“ (Morgen auf dem Bahnhof)¹⁰² ausgestellt und damit erregte Diskussionen ausgelöst. Yamawaki ist als Impressionist zu bezeichnen, wobei allerdings der expressive, dem ganzen Bild einen nervösen Rhythmus gebende Pinselduktus über den Impressionismus hinausweist. Dem heutigen Betrachter erscheint es zunächst unverständlich, daß jenes Bild damals solches Aufsehen erregte. Entscheidend ist hier jedoch nicht irgendeine „objektive“ Radikalität des Bildes, sondern der Abstand zur Erwartung des damaligen Kunstpublikums. Die japanische Kunstszene, welche Symbolismus und Jugendstil relativ problemlos akzeptiert hatte, wurde von einem radikal impressionistischen Bild in Erstaunen versetzt. Die plein-air-Malerei Kuroda Seikis

(1866–1924) hatte in Japan über ein Jahrzehnt lang als Impressionismus gegolten und erst verhältnismäßig spät wagten einige junge Maler den Schritt zu einer radikalen Auflösung der Gegenstände in farbiges Licht.¹⁰³ Der Durchbruch des so lange ferngehaltenen Impressionismus fiel zusammen mit dem Auftreten antinaturalistischer, expressiver Tendenzen, was bewirkte, daß „Impressionismus“ und „Nachimpressionismus“ eng zusammenrückten bzw. oft gar nicht unterschieden wurden.

Gegen diesen „expressiven Impressionismus“, wie er sich in Yamawaki Shintokus Bild zeigte, erhob sich Kritik, und zwar aus dem Kreis der *Hôsun*-Beiträger. Im November 1909 erschien in *Subaru* eine Kritik der 3. „Bunten“-Ausstellung in Gesprächsform. Während der *Hôsun*-Mitarbeiter Ishii Hakutei Yamawakis Bild mit ein paar negativen Bemerkungen abtut, äußert sich Nagai Kafu lobend: „Ich mußte an Monets „La Gare St-Lazare“ im Musée Luxembourg denken. Ich weiß nicht, ob sich der Maler beim Malen dessen bewußt war oder nicht, aber ich kann bei „Teishaba no asa“ zwischen den Farben heraus deutlich Musik hören. Es ist ein gutes Bild, es hat Gefühl.“¹⁰⁴ Im Dezember-Heft von *Hôsun* veröffentlichte die *Hôsun*-Mitarbeiter eine ähnliche „Bunten“-Kritik in Gesprächsform, wobei Yamawaki wieder nur mit ein paar abschätzigen Worten bedacht wurde:

Was ist denn das? Dieser sinnlose dicke Farbauftrag ... Ich mag solche häßlichen Bilder nicht. [...] Das kann man nicht als getreue Naturstudie bezeichnen. Kurz gesagt, der Maler übertreibt.¹⁰⁵

Im selben Heft von *Hôsun* findet sich allerdings auch ein Interview mit Bernhard Leach, in welchem dieser sagt, daß ihm Yamawakis Bild am besten von der ganzen Ausstellung gefallen habe.¹⁰⁶ Im Februar 1910 schließlich veröffentlichte Takamura Kôtarô in *Subaru* einen langen Artikel mit dem Titel „Ab hoc et ab hac“. Der Artikel ist der Yoga (Westliche Malerei)-Abteilung der 3. „Bunten“-Ausstellung gewidmet, beschäftigt sich aber eigentlich nur mit Yamawakis Bild, dessen Expressivität Takamura lobt:

Dies Bild verbeißt sich in die Natur mit einer hartnäckigen Energie wie ein bull dog, der zubeißt und nicht mehr losläßt; es gelingt ihm, das Gefühl, das der Künstler in der Natur erschaut hat, einigermaßen auszudrücken, und das gefällt mir daran.¹⁰⁷

Zwei Monate später veröffentlichte Takamura „Midori no taiyô“ und gründete gleichzeitig seine Galerie „Rôkando“. Dort stellte Yamawaki Shintoku im April 1911 aus, was dann jene Diskussion über die „Konvention in der Malerei“ auslöste: In einer Ausstellungskritik hatte Kinoshita Mokutarô den Maler mit einem „wütenden Stummen“ verglichen, d.h. mit einem, der wütend gestikuliert, aber keine Sprache besitzt, seine Wut verständlich zu machen. Auf diese Kritik antwortete Yamawaki in der *Shirakaba*, dann schaltete sich Mushakôji ein und es entspann sich eine bis Februar 1912 andauernde Diskussion, hauptsächlich zwischen Mushakôji und Kinoshita.

Zunächst sei aus Yamawakis September 1911 veröffentlichtem ersten Artikel zitiert. Der Artikel besteht aus einer losen Folge unsystematischer Gedanken, zudem in sehr persönlicher, expressiver Sprache geschrieben, mit der Überschrift „Danpen“ (Fragmente):

Manet ist allzusehr Malerei, Monet ist allzu sehr Objektivität, Pissarro überbetont die Form, Sisley ist allzu klug. Alle sind gleichermaßen hohl.

Ich verlange viel mehr Empfindung, Abwechslung, Intellekt und Kraft.¹¹⁹

Der Pinselstrich ist das Zittern der Nerven. Ein einziger Pinselstrich spiegelt die ganze Persönlichkeit (*jinkaku*). Ein Bild muß sich unter einem Atem bewegen. Es geht letztlich um die Einheit des Rhythmus. [...]

Die Technik (*gikô*) des gestrigen Tages ist nicht die Technik des heutigen Tages. Denn mein gestriges Ich ist nicht mein heutiges Ich. Vergehen und Existenz, Zerstörung und Schöpfung: dazwischen lebe ich.

Bei der Technik verachte ich eher die Perfektion als die Ungeschicklichkeit.

Wer die Technik (*gijutsu*) gewinnen will, muß die Technik zerstören. [...]

Die Eingänge zum Zentrum der Natur liegen zahllos hintereinander aufgereiht. Nur dem Genie ist der Schlüssel gegeben. Im Verlauf der Zeitalter werden diese Tore eins nach dem anderen geöffnet. Ein einmal geöffneter Eingang ist der absolute Besitz des Betreffenden. Und niemand Anderem ist erlaubt, dort einzudringen. Nur der Durchgang ist gestattet. Ohne dort hindurchzugehen vermag man nicht den neuen, eigenen Eingang zu entdecken.

Das Genie existiert für das Genie. Es kann Gegenstand der Sympathie sein, aber nicht des Verstehens. Es rücksichtslos zu erklären, zu erläutern, und es dem Verständnis des Pöbels zuzuführen, das ist eher eine Art Beleidigung des Genies.

Wer die Entdeckung des Genies verwässert, indem er eine unreine Flüssigkeit namens Technik (*gijutsu*) hinzumischt, um so ein schwaches Getränk zu schaffen, mit welchem er dem Publikum schmeichelt, den nennt man einen Alltagsmaler.¹⁰⁸

Kinoshita Mokutarô antwortete im November-Heft der *Shirakaba*. Er erläuterte dabei einen Ausdruck, den er bereits in seiner ersten Kritik gebraucht hatte und den Yamawaki als für sich irrelevant zurückgewiesen hatte: *rikai aru kaiga no yakusoku* (etwa: „eine verständliche malerische Konvention“). Was er mit diesem schwer übersetzbaren Ausdruck meinte, ist eine „Konvention“ (im Sinne von „Übereinkunft“) zwischen Künstler und Betrachter (Publikum) über eine beiden Seiten verständliche Sprache. Dieser von Kinoshita geprägte Begriff hat, da er den Kern der Differenz zu Yamawaki und den *Shirakaba*-Freunden genau trifft, dieser Diskussion den Namen gegeben. Hier sei Kinoshitas Erläuterung von *kaiga no yakusoku* zitiert:

Ich habe keineswegs – wie Sie sagen – nur „einen aus der bestehenden Malerei gezogenen allgemeinen Begriff des Schönen“ als „malerische Konvention“ bezeichnet. Auch ich bin nicht der Meinung, das Schöne sei etwas Festes wie ein Kristall. Ich glaube das Schöne ist eine Art Zustand des menschlichen Herzens (*kokoro*). Aber um diesen Zustand hervorzurufen, ist als äußerer Anlaß das Kunstwerk nötig. Falls das Kunstwerk nichts weiter ist als der Ausdruck des menschlichen Herzens in den Nerven und Muskeln, dann brauchen wir nicht weiter darüber zu sprechen. Falls es aber

darüber hinaus ein Mechanismus sein soll, vermittels dessen man anderen Menschen das Herz (das heißt nicht nur die Gedanken) kommuniziert, dann wird eine Art Konvention notwendig. Von einem subjektiven Standpunkt aus betrachtet, mag diese Konvention individuell sein. Wenn ich es aber von meinem Standpunkt aus objektiv betrachte, so gewinnt [das Kunstwerk] an Wert, je weiter diese Konvention ist. Freilich, wollte man sie der Masse, dem unwissenden vielköpfigen Ungeheuer, begreiflich machen, würde die Kunst verkommen. Das fordere auch ich bestimmt nicht. Deshalb ist eine Methode notwendig, die, fußend auf einem gründlichen Verständnis der Beziehung zwischen beiden Seiten, den Zwischenraum überwindet, indem sie einerseits in der Lage ist, das eigene innere Leben (*jiko no naiteki seimei*) genügend auszudrücken, andererseits bei möglichst vielen Betrachtern Verständnis (Sympathie) zu erwecken vermag. Dies habe ich provisorisch die „malerische Konvention“ genannt.¹⁰⁹

Hier stellt sich der Gegensatz der beiden „Lager“ deutlich dar: Yamawaki behauptet das Recht jedes Künstlers, eine nur ihm eigene Sprache („Technik“), seinen individuellen Zugang zur Realität zu entwickeln. Dieser von ihm gefundene „Eingang“ sei sein „absoluter Besitz“, sei letztlich sogar nur für einen Augenblick, ein Bild gültig. Der Künstler ist so ständig auf der Suche nach dem seinem momentanen Ich angemessenen „Eingang“ und verfügt über keinerlei fertige, tradierte und tradierbare „Technik“. Das Kunstwerk ist Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers im Moment des Schaffens. Die Kraft, die Unmittelbarkeit dieses Ausdrucks bestimmen den Wert des Kunstwerks. Beim Messen dieses Wertes ist rationale Erörterung weitgehend ausgeschaltet.

Kinoshitas zentraler Gedanke dagegen ist, daß zum Sprechen unverzichtbar eine zwischen „Sprecher“ und „Empfänger“ vereinbarte Sprache, das was Kinoshita „Konvention“ (*yakusoku*, das Äquivalent zu Yamawakis „Technik“) nennt, gehört. Diese „Konvention“ ist historisch und kulturell bedingt. Die Entwicklung von einer älteren „Konvention“ zu einer neueren „Konvention“ kann nicht einfach Zwischenstufen überspringen. So schrieb Kinoshita bereits Mai 1909 in *Su-baru*:

Der heutige japanische *yōga*-Maler muß einerseits die Entwicklungstendenz der europäischen Malerei kennen, andererseits die geistigen Strömungen des heutigen Japan verstehen, muß sich des Abstands zwischen beiden bewußt sein und bereit sein, dazwischen zu vermitteln.¹¹⁰

Diese Fähigkeit, die eigene kulturelle Situation von außen (historisch) zu sehen, ließ ihn kritisch auf die naive Begeisterung der *Shirakaba*-Freunde für Van Gogh und Cezanne reagieren, zumal er selbst über eingehende Kenntnisse der neuen Kunst verfügte:¹¹¹

Was ich wünsche ist, daß man die japanische Zivilisation von außen objektiv betrachte, und daß man, auch um ihre Balance zu wahren, statt die modernsten der modernen Menschen wie Van Gogh und Cezanne zu verstehen, lieber Manet, den man den Versöhner mit der Tradition genannt hat, verstehen möge.¹¹²

Auch gegen die jungen Maler der „Fyūzankai“ richtete er Januar 1913 eine ähnliche Kritik:

Unter Euch scheint es Leute zu geben, die – statt etwa die Geschichte zu kennen und deshalb die Geschichte satt zu haben – von Anfang an die Geschichte völlig ignorieren und einen großen Sprung tun.¹¹³

In der Diskussion über die „Konvention in der Malerei“ traf Kinoshita – nebenbei gesagt – einen neuralgischen Punkt der gesamten modernen Kunstentwicklung: das Problem der künstlerischen Kommunikation. Er sah bereits am Anfang dieser Entwicklung, daß die nachimpressionistischen Maler eine entscheidende Wende markierten: Der dort beginnende Weg sollte auch in Europa zu einer schwindelerregenden Folge von „Ismen“ und zu sich immer weiter vertiefenden Kommunikationsschwierigkeiten führen. Auf der anderen Seite kann man in dem leidenschaftlichen Protest gegen die Betonung der professionellen „Technik“ auch den Widerstand gegen die damals gerade heraufziehende „Massenkultur“¹¹⁴ sehen, gegen eine Kultur, in welcher die künstlerische Technik in bisher unbekanntem Ausmaß dem Kommerz dienstbar wurde und die künstlerische Kommunikation immer problemloser funktionierte.

Wie erwähnt, beteiligte sich Mushakôji an dieser Diskussion und wurde der „Hauptgegner“ Kinoshitas. Seine Beiträge betreffen weniger die Malerei als solche, als den Zusammenhang von Individualität und Kunst. Das Diskussionsthema verschob sich damit in für die *Shirakaba*-Gruppe charakteristischer Weise: von der Malerei zur Lebensfrage. Hier sei nur aus einem Artikel Mushakôjis vom Februar 1912 zitiert, mit welchem die Diskussion vorerst abschloß.¹¹⁵ Dieser Artikel bezieht sich zurück auf einen im November des Vorjahres von Mushakôji veröffentlichten Artikel namens „Kunst für mich selbst“ und ist „Für mich selbst‘ und andere Dinge“ überschrieben. Zunächst berichtet Mushakôji über seine oben erwähnte Befreiung von Tolstoi vor fünf oder sechs Jahren. Dabei setzt Mushakôji die Entdeckung des „Für mich selbst“ in einen Zusammenhang mit der japanischen geistigen Situation.

Wenn ich nicht vom Tolstoiismus gequält worden wäre, und wenn ich nicht Japaner wäre (wenn ich nicht vom sogenannten Buddhismus und Bushidô geformt worden wäre), und wenn die Menschen unserer Klasse nicht so stark, wie sie es jetzt tun, Angst hätten vor anderen Leuten, dann würde ich dieses „für mich selbst“ nicht in dem gleichen Maße wie jetzt betonen.¹¹⁶

In dieser Äußerung wird deutlich: Wenn Mushakôji sich auf Japan bezieht, so auf die gesamte geistige Situation in deren Zentrum er die ihm lebens- und ichfeindlich erscheinenden Lehren des Buddhismus und des Bushidô sieht. Hier ist die Differenz zu Kinoshita interessant, bei dem die „Balance der japanischen Zivilisation“ in erster Linie den ästhetischen Bereich betraf. Man könnte sagen: Kinoshita ging es um eine neue Kunst, und zwar für Japan; Mushakôji ging es um ein neues Leben, und zwar für sich selbst. Kinoshita sah zwei historisch gewachsene, unterschiedliche Kulturen sich gegenüberstehen und machte sich Gedanken über die Möglichkeiten der Vermittlung zwischen beiden. Für Mushakôji existierte eigentlich bloß die japanische geistige und psychische Situation (auch diese nur soweit als sie ihn direkt berührte) und er selbst. Im Westen suchte er nur Vorbilder (Verbündete) für seinen eigenen Kampf um eine allseitig harmonische Selbstverwirklichung. Diese Vorbilder fand er unter anderem in Maeterlinck,

Walt Whitman, Rodin, und eben in den „nachimpressionistischen Malern“. Diese wurden von Mushakôji aber eigentlich nur als Zeugen angerufen, kaum ernsthaft studiert.

Eingehender erörterte den Zusammenhang von „für mich selbst“ und „nachimpressionistischer Malerei“ Yanagi Muneyoshi im Januar 1912 in der *Shirakaba*, in einem Artikel „Kakumei no gaka“ (Die Maler der Revolution). Dieser umfangreiche Text behandelt ausführlich einzeln Cezanne, Van Gogh, Gauguin und Matisse (zum Schluß werden sogar Picasso und Bracque erwähnt). Hier sei nur aus dem ersten, allgemeinen Abschnitt zitiert:

Fragt man, was sind die Nachimpressionisten?, so ist die Antwort klar: Wenn du das einzige Reich, auf das du dich verlassen kannst, in dir selbst entdeckst,¹¹⁷ und diese gesamte überfließende Existenz aufrichtig auszudrücken versuchst, dann bist du bereits ein Mensch, der im Atem der Nachimpressionisten lebt. [...]

Tatsächlich ist die Kunst Widerschein des Charakters. Kunst bezeichnet nichts anderes als die ausgedrückte Individualität. Folglich besteht die Autorität der Kunst in der darin enthaltenen Autorität der Individualität. Aber diese Autorität der Individualität kann sich erst in der Erfüllung der Gesamtexistenz offenbaren. Aus einer leeren Individualität ist noch nie große Kunst geboren worden. Folglich ist der unvermittelte Ausdruck der zur Einheit gebrachten Gesamtexistenz des Lebens (*seimei*) der letzte Höhepunkt der Kunst. Ewige Kunst ist nicht Produkt von ästhetischem Sinn und Handwerk, sondern Wirken des ganzen Charakters. Sie ist ein Schrei gegenüber der erhabenen Existenz des ‚Selbst‘. Deshalb ist die einzige Kunst, die ich anzuerkennen vermag, die Kunst ‚für mich selbst‘.¹¹⁸

Yanagi sagt folgerichtig auch, der passende Name für die nachimpressionistischen Maler sei „Expressionisten“, und gebraucht selbst in der Folge die letztere Bezeichnung. Nach dem allgemeinen Teil erklärt der Artikel sodann den Unterschied zwischen Impressionisten und Nachimpressionisten, wobei sich Yanagi als durchaus informiert zeigt.¹¹⁹ Die Einzeldarstellungen der vier Maler bringen biographische Fakten und Einschätzungen ihres Werkes. Dabei wird immer wieder der einsame Kampf des Künstlers gegen eine verständnislose Umwelt betont. Obgleich Yanagi später mit der „Volkskunstbewegung“ einen durchaus eigenen Weg einschlug, hebt sich seine Argumentation um diese Zeit kaum von der Mushakôjis ab.

Abschließende Bemerkungen

Das sich in der Diskussion mit Kinoshita wie auch in der Rezeption der nachimpressionistischen Maler insgesamt äußernde Kunst- und Lebensverständnis der *Shirakaba*-Freunde ist primär nicht als „Einfuhr“ aus dem Westen zu verstehen, obgleich es sich bevorzugt mit Hilfe westlicher Kunst und Literatur definierte, sondern als Reaktion einer Gruppe von jungen Leuten aus ähnlichen Lebensverhältnissen auf das Japan, das ihre Väter geschaffen hatten, und auf die Zeitsituation, in die sie sich hineingestellt sahen. Deshalb ist die Frage, ob sie die betref-

fenden europäischen Künstler „richtig“ verstanden haben, nahezu irrelevant verglichen mit der Frage, ob sie ihre eigene Situation und die japanische Gesellschaft verstanden haben, gegen welche sie ja jene Künstler als „Verbündete“ riefen.

Es liegt nahe, die Aktivität der *Shirakaba*-Gruppe und ihren Erfolg nur negativ als Ausweichen vor den gesellschaftlichen Problemen in die Kunst zu sehen. Insbesondere angesichts der zeitlichen Nachbarschaft zur „Hochverratsaffäre“ drängt sich diese Erklärung auf.¹²⁰ Sicherlich ist das Element der Flucht wichtig. Mushakôji selbst schreibt Juli 1910:

Ich bin dankbar, daß mir die Anderen gleichgültig sind. Und ich bin dankbar, daß ich den Anderen gleichgültig bin. Für mich, der ich an dem Schicksal der Anderen nichts ändern kann, auch wenn ich die Anderen liebe, auch wenn ich mich um die Anderen Sorge, für mich ist es ein Glück, daß mir die Anderen gleichgültig zu sein vermögen.¹²¹

In dieser zynisch anmutenden Äußerung zeigt sich immerhin eine verzweifelt-realistische Einschätzung der eigenen Möglichkeiten. Ähnlich in dem folgenden Zitat von April 1912:

Ich weiß, daß ich in Japan keine Freiheit des Denkens habe. Deshalb bemühe ich mich darum, mir einen Mut zu erwerben, daß ich keine Angst habe, um die Freiheit des Denkens zu gewinnen, die Todesstrafe zu erleiden.¹²²

Hier wird schon deutlich, daß der Verzicht auf gesellschaftliches Handeln nicht endgültig war. Dies zeigt auch eine etwas spätere Äußerung Yanagi Mune-yoshis, welche dieser 1915 in einem Interview mit dem englischen Journalisten J. W. Robertson Scott tat:

Political and social problems are secondary for us at present; they are not related emotionally to our present conditions. [...] If we faced such problems directly we should probably make them primary problems, as you do in Great Britain. Our present attitude does not prove, however, that we are cold to political and social problems. In fact, when we think of these terrible political and social questions they make us boil. But you will understand that in order to have something to give to others, we must have that something. We are seeking after that something.¹²³

Tatsächlich begannen die *Shirakaba*-Freunde wenige Jahre später sich wieder gesellschaftlich-politischen Fragen zuzuwenden. Bekannt ist Yanagi Mune-yoshis mutige Parteinahme für die Koreaner im Anschluß an die koreanischen Unabhängigkeitsdemonstrationen 1919.¹²⁴ Weniger bekannt ist, daß bereits 1915 Mushakôji gegen Massenhinrichtungen in der japanischen Kolonie Taiwan protestierte.¹²⁵ Ein Versuch, *Shirakaba*-Ideale in die Praxis umzusetzen, war 1918 die Gründung des „Neuen Dorfes“ (*atarashiki mura*) als Modell einer auf Gleichheit und Entfaltung der Persönlichkeit gegründeten neuen Gesellschaft durch Mushakôji.¹²⁶ Auch die Initiierung der „Volkskunstbewegung“ durch Yanagi in den zwanziger Jahren¹²⁷ ist in diesem Zusammenhang zu sehen. Arishima Takeo, welcher sich von Anfang an durch größere Gesellschaftskennntnis auszeichnete,

wählte einen anderen Weg. Er verschenkte 1922 seinen gesamten ererbten Landbesitz in Hokkaidô und unterstützte die ehemaligen Pächter beim Aufbau einer landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft.¹²⁸

Aber auch wenn Arishima Takeo Einsicht in „Geschichte“ und „Gesellschaft“ zeigte und Yanagi Muneyoshi die „Nation“ entdeckte, blieb doch die *Shirakaba*-Gruppe als ganze, so wie sie von ihrem unangefochtenen Führer Mushakôji repräsentiert wurde, durch die Ignorierung von „Gesellschaft“, „Nation“, „Staat“ und „Geschichte“ charakterisiert. Das „Individuum“ wurde ohne diese vermittelnden Ebenen direkt mit der „Menschheit“ in Beziehung gesetzt. Die japanischen Traditionen wurden als Hindernis zwischen „Individuum“ und „Menschheit“ gesehen, aber nicht rationaler Kritik unterworfen. Die *Shirakaba*-Gruppe war zweifellos schwach im Kampf gegen ihre Zeit. Ihre Stärke lag im Kampf für ein neues Leben. Inmitten einer ausweglos erscheinenden Gegenwart öffnete sie eine Tür ins Freie, allerdings an einer ganz anderen Stelle, als dort wo sie Ishikawa Takuboku gesucht hatte. Über dieser Tür stand nicht: „Die ganze Seele auf die Betrachtung des morgigen Tages richten“, sondern: Alle Fähigkeiten des Individuums entwickeln, ohne sich von gesellschaftlichen Konventionen oder nationalen Traditionen fesseln zu lassen. Letzteres war nicht nur das angesichts der politischen Situation einzig Mögliche (Erlaubte), sondern stellte sich den *Shirakaba*-Freunden und auch anderen Gruppen der jungen Intelligenz jener Zeit¹²⁹ als die drängendere Aufgabe dar.

Die Wirkung der *Shirakaba* auf das kulturelle Leben des modernen Japan war lang andauernd und tief. Während andere literarische Zeitschriften und Gruppierungen jener Zeit nur noch Gegenstand der Literaturgeschichte sind, ist die *Shirakaba* in gewissem Sinne immer noch gegenwärtig. Das Erbe der *Shirakaba* ist z. B. in der Bewertung europäischer Kunst durch heutige gebildete Japaner der älteren und mittleren Generation unübersehbar, etwa in der allgemeinen Hochschätzung von Van Gogh, Rodin und Millet oder in der Assoziation von europäischer Kunst mit „Individuum, Freiheit, Menschlichkeit“.¹³⁰

Die größte Wirkung übte die *Shirakaba* natürlich auf ihre unmittelbaren Zeitgenossen aus. Diese beschränkte sich nicht auf den kleinen Kreis der Leser ähnlicher sozialer Herkunft oder auf die hauptstädtische Intelligenz, sondern erreichte einen weiten Kreis junger Menschen in der Provinz,¹³¹ ja ging zeitweise bis China.¹³² Für manche japanische Intellektuelle wurde die *Shirakaba* auch zur „Durchgangsstation“ zum Sozialismus. Die *Shirakaba* hatte ihren Willen zur Selbstentfaltung gefördert und sie gelehrt, Japan am Ideal der „Menschheit“ zu messen.¹³⁴ Mit dem Wiederaufleben der sozialistischen Bewegung ab 1918 mußte allerdings die Lösung, die die *Shirakaba* anbot, zunehmend als Ersatz für wirkliches Handeln, als Flucht vor der Realität erscheinen.

Der hier vorgelegte Aufsatz hat versucht, zu beschreiben, wie und in welchem Kontext um 1910 in Japan eine neue Art und Weise, Kunst zu sehen, entstand. Die Weiterentwicklung dieser Sehweise zu einem neuen „Kunstkanon“ konnte nicht dargestellt werden. Die Breitenwirkung der *Shirakaba* (was das Kunstverständnis betraf) ging jedoch von jenem in der mittleren und späten *Shirakaba*

konsolidierten „*Shirakaba*-Kunstkanon“ aus, welcher Rodin, Cezanne und Van Gogh mit Michelangelo, Dürer, Rembrandt, Millet etc. verband (wozu schließlich noch ältere japanische und koreanische Kunst – einschließlich Volkskunst – hinzukamen). Es wäre Aufgabe einer gesonderten Arbeit, die Entwicklung von der Entdeckung der nachimpressionistischen Malerei um 1910 zu diesem typischen „*Shirakaba*-Kunstkanon“ ab 1913/14 zu untersuchen.¹³⁴ Mit diesem „Kunstkanon“ entfernte sich die *Shirakaba*-Gruppe wieder von der künstlerischen Avantgarde, der sie 1910/12 nahe gestanden hatte und etablierte eine neue kulturelle „Konvention“ (*yakusoku*), die von einem bedeutenden Teil der Intelligenz der Taishô-Zeit als ihrem eigenen Lebensgefühl entsprechend erkannt und aufgenommen wurde und bis heute nachwirkt. Daß diese neue „Konvention“ trotz ihrer so europäischen Bauelemente in Japan Wurzeln schlagen konnte, hatte seinen Grund darin, daß auch die *Shirakaba*-Gruppe in Japan verwurzelt war. Die Art, wie die *Shirakaba*-Gruppe die nachimpressionistische Malerei entdeckte und wie sie diese Malerei interpretierte, zeigt m. E., daß die *Shirakaba*-Gruppe auch dort, wo sie über europäische Kunst sprach, gegenüber eigentümlich japanischen Verhältnissen eigentümlich japanische Bedürfnisse und Ziele artikulierte. Es ist eine Tradition der modernen japanischen Kultur, solche Alternativen zum Bestehenden mit Hilfe europäischer Kunst und Literatur zu formulieren.

Anmerkungen

- 1 „*Shirakaba*-Gruppe“ bezeichnet die um die Zeitschrift *Shirakaba* (1910–1923) gescharte Gruppe von Schriftstellern, vor allem deren engeres Herausgeberkollegium (*dôjin*): Mushakôji Saneatsu, Shiga Naoya, Arishima Takeo und dessen zwei Brüder Arishima Ikuma und Satomi Ton, Yanagi Muneyoshi, Kinoshita Rigen, Nagayo Yoshirô, Kojima Kikuo usw. Es liegt bisher kaum europäischsprachige Literatur über diese Gruppe (wohl über einzelne Autoren) vor. Zur ersten Information kann NAKAMURA Mitsuo, *Modern Japanese Fiction 1868–1926* (Tôkyô 1968, Kap. XV) dienen. Eine kritische Würdigung versucht ARIMA 1969 (Kap. V). Eine Auswahl von Texten aus den ersten Jahren der Gruppe in MBgZ 76 (dort auch Bibliographie der japanischen Sekundärliteratur). Es existiert ein sehr schöner Faksimile-Reprint der ersten sieben Jahrgänge der Zeitschrift (Tôkyô 1969/70). Ein Inhaltsverzeichnis aller vierzehn Jahrgänge in GNBS Bd. 4. In dem hier vorgelegten Aufsatz wird im Interesse der Leser soweit wie möglich nach neueren, weiter verbreiteten Textsammlungen zitiert und nur bei nicht nachgedruckten Texten der Reprint angeführt. Da das Ziel des Aufsatzes in erster Linie darin besteht, ein Thema in seinen groben Umrissen westlichen Lesern vorzustellen und zu weiteren Arbeiten anzuregen, soll in den Anmerkungen möglichst viel weiterführende Literatur angegeben werden.
- 2 Auch wenn die in Japan übliche Bezeichnung moderner literarischer Perioden nach den vom Zerfall des Tennô-Todes abhängigen Jahresdevisen sehr zweifelhaft ist, erscheinen doch Anfang und Ende der „Meiji-Zeit“ – und damit auch der Beginn der „Taishô-Zeit“ – als literaturgeschichtliche Markierungen sinnvoll, da dort Thronbesteigung und Tod eines Tennô mit großen kulturellen Einschnitten zusammenfallen. Hier ist „Taishô-Literatur“ nur in dem Sinne von „die neue literarische Situation, die um 1910 beginnt und spätestens Anfang der zwanziger Jahre endet“ gebraucht. Die Wende Meiji/Taishô ist Thema eines anregenden, etwas weit ausholenden Aufsatzes von HAROOTUNIAN (1974), welcher das Charakteristische der neuen Zeit in der Trennung von „Politik“ und „Kultur“ und der Reduzierung von „Kultur“ auf die „Bildung“ des völlig privaten Individuums sieht. Demgegenüber versucht der vorliegende Aufsatz nur einen kleinen Ausschnitt aus der Wende Meiji/Taishô, die Entstehung einer neuen

- Art und Weise, Kunst zu sehen, zu beschreiben. Die Literatur, auf der das Hautgewicht der *Shirakaba*-Aktivität lag, bleibt völlig ausgespart.
- 3 Über Kishida Ryūsei (1891–1929) existiert meines Wissens keine einzige westliche Arbeit (das gleiche läßt sich über fast alle klassischen modernen Maler Japans sagen). Die umfangreiche japanische Literatur findet sich neuerdings vollständig aufgelistet in dem vorbildlichen Katalog der Kishida Ryūsei-Ausstellung Tôkyô 1979. Dort auch zwei japanische Aufsätze über den Maler in englischer Übersetzung. 1979 erschien auch eine Sammlung sämtlicher Schriften Kishida Ryūseis in 10 Bänden (*Kishida Ryūsei zenshū*, Iwanami shoten). Der Künstler traf 1911 zum ersten Mal mit Mushakôji Sanetsu zusammen und ist mit seinem folgenden Werk eng mit der *Shirakaba*-Gruppe verbunden. Da er in den ersten Jahren der Zeitschrift noch nicht auftritt, liegt er außerhalb des Rahmens dieser Arbeit. Er ist gleichwohl der Maler der *Shirakaba*.
 - 4 Über Yanagi Muneyoshi (häufig auch Yanagi Sôetsu gelesen, 1889–1961) und die von ihm in den zwanziger Jahren initiierte Volkskunstbewegung (*mingei-undô*) vgl. das grundlegende Buch von Kumakura Isao 1978 sowie den kleinen englischen Aufsatz desselben Verfassers 1979. Einen schönen Band mit Schriften Yanagis zum Thema *mingei* hat Bernard Leach 1972 herausgegeben. Leach widmet Yanagi auch Kap.6 seiner Memoiren (1978). Ein interessantes frühes Interview mit Yanagi bringt in Kap.XI seines Japan-Buches J.M. Robertson Scott (1922). Zwei Aufsätze von Yanagi in Deutsch finden sich in *Nippon* (Okt. 1941) und *Monumento Nipponica* (1943). Zu weiteren verstreuten Aufsätzen Yanagis in Englisch vgl. die *Japan-Bibliographie* von Nachod. Eine bequeme Auswahl der Schriften Yanagis in Bd.24 des *Kindai Nihon shisô taikai*, 1975.
 - 5 Die Bezeichnung „nachimpressionistische Maler“ folgt dem englischen „Post-Impressionists“, ein Begriff, den Roger Fry prägte. Fry organisierte 1910 in London die erste englische Ausstellung dieser Maler. Interessanterweise rezipierte so England etwa zur gleichen Zeit wie Japan diese Maler und waren in beiden Ländern gegen die Konventionen des 19. Jahrhunderts rebellierende Literaturgruppen (*Shirakaba*-Gruppe und „Bloomsbury group“) führend in der Vermittlung. Die Bezeichnung „Post-Impressionists“, welche ja die Maler nach dem Impressionismus bezeichnet, wurde in Japan anfangs relativ korrekt mit *kô-inshô-ha* übersetzt, später bürgerte sich die irreführende Bezeichnung *kôki-inshô-ha* (Spätimpressionisten) ein. Dies hängt wohl auch damit zusammen daß in Japan Impressionisten und nachimpressionistische Maler nicht so scharf getrennt gesehen wurden.
 - 6 Mushakôji (ursprünglich: Mushanokôji) Saneatsu (1885–1976) war der anerkannte Führer der *Shirakaba*-Gruppe. Zu den Übersetzungen seiner Werke vgl. die Bibliographie des International House of Japan. Eine kurze biographische Notiz von Barbara Dehn findet sich in *Nippon* 1942 (S.153–154), ein Abschnitt über Mushakôji auch bei FISCHER 1969 (S.116–128). Ansonsten existieren meines Wissens keine westlichen Arbeiten über diesen viel gelesenen und einflußreichen Autor. Sein Tod wurde immerhin in der *Süddeutschen Zeitung* (vom 10.4.1976) gemeldet. Eine eingehende Darstellung von Mushakôjis geistiger und literarischer Entwicklung bis 1918 bei ÔTSUYAMA 1974.
 - 7 „Kô-inshô-ha ni tsuite“. *Shirakaba*, Jan. 1912, MBgZ Bd.76:93a. Man beachte die lässige Vermischung der Begriffe „Impressionisten“ und „Nachimpressionisten“!
 - 8 Es seien folgende Aufsätze bzw. Bücher mit gesonderten Kapiteln zu diesem Thema genannt: HUIKATA 1976 (Kap.12. Erstveröffentlichung 1935); KUMAMOTO 1957; INAGAKI 1959; HONDA 1960; NAKAMURA 1976 (Kap.3); TAKUMI 1977 (Kap.3); TAKASHINA 1978 (Teil 3, 1. Kap.).
 - 9 „Shirakaba-ha no gaka-tachi; Sôdosha, Daichôwa kaikoten“, 8.–18. Okt. 1971 in *Nihon-bashi-Tôkyû*, Tôkyô; „Shirakaba to Taishô-ki no bijutsu“, 25. Juni – 21. Aug. 1977 in *Tôkyô-to bijutsukan*.
 - 10 Ausnahmen sind die allerdings aus dem Japanischen übersetzten Bücher HARADA 1974 und KAWAKITA 191A (das 4. Kapitel, in Englisch „From 1910 to 1925“, heißt im japanischen Original „Die Kunst seit der *Shirakaba*“).

- 11 Die Zerstörung der traditionellen Loyalität durch die Regierenden hat Maruyama Masao 1960 (S.442ff.) analysiert.
- 12 Zitiert nach MARUYAMA 1960:450.
- 13 Zitiert bei MIYAKAWA 1966:74f.
- 14 MIYAKAWA 1966:78.
- 15 *Kindai Nihon sôgô nenpyô*, Tôkyô 1968:204. Weitere Beispiele für ideologische Kontrollmaßnahmen der Regierenden Ende der Meiji-Zeit bei HAROOTUNIAN 1974:24ff. und MIYAKAWA 1966:75ff.
- 16 Einige Veröffentlichungsverbote aufgelistet in *Nihon kindai bungaku daijiten*, Bd.6: Für 1909 und 1910 vgl. S.164–166. Die meisten Verbote betrafen offenbar „sittengefährdende“ Schriften, von denen einige prominente genannt seien: März 1909 NAGAI Kafû: *Furansu monogatari*; Juni 1909 ein Band mit Erzählungen Maupassants; Juli 1909 MORI Ôgai: *Wita sekusuarisu*; Sept. 1909 NAGAI Kafû: *Kanraku*; Nov. 1909 SINKIEWICZ: *Zwei Maler*, übersetzt von UCHIDA Roan; Juni 1910 die Zeitschrift *Okujô teien* wegen eines Gedichtes von Kitahara Hakushû „Okaru Kanpei“ etc.
- 17 Vgl. hierzu und zu Mori Ôgais Reaktion auf die allgemeine Unterdrückung der Geistesfreiheit Helen M. HOPPER, „Mori Ôgai's response to suppression of intellectual freedom, 1909–12“, in: *Monumenta Nipponica* vol.XXIX (1974) sowie R.J. BOWRING, *Mori Ôgai and the modernization of Japanese culture*, Cambridge 1979, S.185ff.
- 18 Ab Mai 1910 wurde eine große Zahl japanischer Sozialisten im ganzen Land, der bekannteste darunter Kôtoku Shûsui, verhaftet. Ihnen wurde eine Verschwörung zur Ermordung des Tennô vorgeworfen. Tatsächlich hatte ein Teil der Angeklagten davon gesprochen und auch konkrete Vorbereitungen getroffen, als ganzes war die „Hochverratsaffäre“ jedoch ein von führenden Politikern zur Einschüchterung der radikalen Opposition inszeniertes „frame-up“. Vgl. G. NOTEHELPER, *Kôtoku Shûsui – Portrait of a Japanese Radical*, Cambridge 1971, S.152–200. Zwölf Todesurteile wurden am 24. und 25. Januar 1911 vollstreckt.
- 19 Es kam zu Demonstrationen vor den diplomatischen Vertretungen in Amerika, England und Frankreich. Vgl. OHARA Satoshi, „Taigyaku-jiken no kokusaiteki hankyô“ in: *Shisô* Sept. 1963 und 1964. Leider behandelt Ohara nicht die Reaktion in Deutschland: z.B. sammelte Gustav Landauer Unterschriften für einen Protestbrief an den japanischen Botschafter in Berlin und berichtete mehrfach in *Der Sozialist* über die Ereignisse in Japan. (Vgl. Martin BUBER Hg., *Gustav Landauer, ein Lebensgang in Briefen*, Bd.1. S.335f.)
- 20 Kurze Darstellungen der Reaktionen japanischer Schriftsteller geben YAMADA Sadamitsu. „Taigyaku-jiken to bundan“ (*Kokubungaku*, Okt. 1964) und FUNO Eiichi, gleicher Titel (*Kokubungaku*, Sept. 1967). Aufgezählt werden Yosano Tekkan, Satô Haruo, Mori Ôgai, Kinoshita Mokutarô, Ishikawa Takuboku, Nagai Kafû, Hiraide Shû, Tokutomi Roka. Zu Mushakôji Saneatsus Reaktion vgl. ÔTSUYAMA 1974, S.271ff.
- 21 Der in diesem Zusammenhang immer wieder zitierte Text ist „Hanabi“ (Erstveröffentlichung Dez. 1919, jetzt in KZ Bd.15.). Die Problematik dieses Textes wird zusammenfassend erörtert von ODAGIRI Hideo in *Geppô* Nr.23 zu Bd.18 von KZ.
- 22 In dem Essay „Kiregire ni kokoro ni ukanda kanji to kaisô“ (Dez. 1909 in *Subaru*) sowie zwei anderen Essays (TZ Bd.4, S.226, 195, 236). Takuboku wendet sich besonders scharf gegen Kafûs „Shinkichôsha nikki“, in welchem dieser offen seine Entfremdung gegenüber dem Japan der Meiji-Zeit ausgesprochen hatte. Takuboku kritisiert in dem genannten Essay die Gleichgültigkeit der zeitgenössischen Schriftsteller gegenüber dem Staat und fordert sie auf, sich entweder für positive Unterstützung oder Gegnerschaft zu entscheiden. Takuboku gehörte trotz seiner Jugend (damals 23 Jahre alt) in diesem Punkt eher zur „älteren Generation“.
- 23 Ich bereite eine Arbeit über Ishikawa Takuboku und die „Hochverratsaffäre“ vor, welche Übersetzungen dieses und anderer Texte zum Thema enthalten wird.
- 24 TZ Bd.4, S.262b–263b.

- 25 Takuboku hatte um die Zeit der Niederschrift dieses Essays noch keine über die Zeitungsmeldungen hinausgehenden Informationen und mußte von der Wahrheit der Anschuldigungen ausgehen. Erst Anfang Januar 1911 suchte er Hiraide Shû, einen der Advokaten der Angeklagten im Hochverratsprozeß, auf und erfuhr durch ihn die wahren Zusammenhänge.
- 26 Vgl. das weiter unten zum Künstlerklub „Pan no kai“ Gesagte. „Genroku-Zeit“ (1688–1703) steht hier als ein Höhepunkt der Edo-Kultur für die ganze Periode.
- 27 Zur Bedeutung von Nogis Selbstmord und zur Reaktion der Zeitgenossen vgl. HASHIKAWA Bunzô, *Rekishi to taiken*, Tôkyô 1964, S. 182–200. Hier sei vor allem darauf hingewiesen, daß die in deutschen Übersetzungen vorliegenden Erzählungen *Shogun* („Der General“, 1922) von Akutagawa Ryûnosuke und *Gaisen* („Triumph“, 1977) von Arishima Takeo sich auf General Nogi beziehen (beide in: *Japan erzählt*, Fischer Taschenbücher 1969, erstere übersetzt von J. Berndt, letztere von H. Brasch). Akutagawas Erzählung hat den Generationsgegensatz zum Thema, welcher sich an der Haltung zu General Nogi zeigt. Bezeichnenderweise setzten Vater und Sohn General Nogi und Rembrandt gegeneinander, eine typische *Shirakaba*-Alternative! In Arishimas Erzählung erscheint der General selbst als Opfer einer die Natur vergewaltigenden Anstrengung. Auch Natsume Sôsekis Roman *Kokoro* und Mori Ogais Erzählung *Okitsu Yagoemon no isho* verarbeiten das Thema Nogi. Es sei noch angemerkt, daß es eine romanartige Biographie von General Nogi in Französisch gibt: YAMATA, Kikou, *La vie du Général Nogi*, Paris 1931.
- 28 Uchida Roan (1868–1929) war ein führender Literaturkritiker, Erzähler und Übersetzer (Dostojewski, Tolstoi, Dickens) der mittleren Meiji-Zeit. Auch wenn er sich danach aus der aktuellen literarischen Diskussion zurückzog, blieb er als Berater der Buchhandlung Maruzen und Herausgeber ihrer PR-Zeitschrift *Gakutô* ein intelligenter Beobachter der literarischen Entwicklung. Seine wichtigsten Werke in MBGZ Bd. 24 und 7.
- 29 Zitat nicht verifiziert. Es ist bezeichnend, daß sich Roan (wie oben Tokutomi Sohô) bei seiner Kritik der Jugend auf Tolstoi bezieht.
- 30 Dieser ungewöhnliche Ausdruck erscheint noch einmal am nächsten Tag in Roans Tagebuch. Die Betonung der Geschichtlichkeit der eigenen Gedanken und Gefühle sticht ab von dem geschichtsignorierenden Individualismus und Kosmopolitismus der damaligen jungen Generation.
- 31 „Kimagure nikki“, Erstveröffentlichung Juli–Dez. 1912 in *Taiyô*, zitiert nach MBGZ Bd. 24, S. 321a–b.
- 32 Es handelt sich wahrscheinlich um den Artikel „Nogi shogun shishite kyôkunsu“ von Miyake Setsurei, einem führenden Journalisten und Philosophen nationalistischer Prägung. Vgl. Margret Neuss, „Zur Rolle der Heldenbiographien im Geschichtsbild Miyake Setsureis und Yamaji Aizans“, in: *Oriens Extremus* 1978.
- 33 Die Januar 1909 gegründete Literaturzeitschrift *Subaru*, herausgegeben von einer Gruppe junger Leute aus dem Umkreis der November 1908 eingestellten Zeitschrift *Myôjô* und unterstützt von Mori Ogai, war ein führendes Organ der antinaturalistischen Tendenzen in der Literatur um 1910.
- 34 Die Mai 1910 gegründete Literaturzeitschrift der Keio-Universität *Mita bungaku* wurde von Nagai Kafû herausgegeben. Ihr Beiträgerkreis überschneidet sich mit dem von *Subaru*.
- 35 MBGZ Bd. 24, S. 323b.
- 36 Das Gakushuin war eine damals bis zur Gymnasialstufe führende Schule (heute Universität) für die Kinder des Adels einschließlich die des Kaiserhauses. General Nogi war seit Januar 1907 Rektor der Schule. Mushakôji und der gesamte engere Freundeskreis der *Shirakaba* waren Schüler dieser Schule gewesen. Zu der respektlosen Haltung der Freunde Nogi gegenüber vgl. HONDA 1960, S. 65f. und ÔTSUYAMA 1974, S. 52.

- 37 Im russisch-japanischen Krieg (1904/5) war um den Besitz des Hafens Lü shun an der Spitze der Halbinsel Liao tung monatelang erbittert gekämpft worden. Der Sieg der japanischen Seite unter General Nogi wurde unter immensen Verlusten beider Seiten erkämpft.
- 38 „Henshūshitsu nite“, *Shirakaba*, Okt. 1912, S.112.
- 39 „Mitsui Kōshi ni“, *Shirakaba*, Dez. 1912, S.135. Das Novemberheft der *Shirakaba*, welches zwischen diesen beiden Zitaten lag, war ein Van Gogh-Sonderheft. Das zweite Zitat stammt aus einem Artikel gegen Mitsui Kōshi (1883–1953), einem Tanka-Dichter, der später ein Ideologe des japanischen Ultranationalismus werden sollte. Der Artikel war Teil einer von Mai 1912 und bis ins nächste Jahr reichenden Diskussion zwischen Mushakōji und Yanagi Muneyoshi auf der einen und Mitsui Kōshi auf der anderen Seite. Vgl. hierzu KONO 1969, S.195–200.
- 40 Diese Sammlung, *Kaya* („ödes Feld“), ließ Mushakōji auf eigene Kosten drucken. Das Buch war mit vier Abbildungen europäischer Kunst (Meunier, Böcklin, Zimmermann, Prell) geschmückt, damit bereits vorausweisend auf die Gestalt der *Shirakaba* (vgl. INAGAKI 1974, S.265). Vollständig (mit Ausnahme der Illustrationen) abgedruckt in MBgZ Bd.76.
- 41 Francis MATHY, *Shiga Naoya*, New York 1974, S.22. Zu Ashio und zur Wirkung der Vorfälle auf die Zeitgenossen vgl. Kenneth STRONG, *Ox against the storm – a biography of Tanaka Shōzō*, Tenterden 1977, sowie die Aufsätze von PYLE, NOTEHELPER und STONE in *Journal of Japanese Studies*, vol.1 u. 2, Spring 1975.
- 42 ÔTSUYAMA 1974, S.92.
- 43 MBgZ Bd.76, S.432a. Arishima Takeo stand Zeit seines Lebens in persönlichem Kontakt mit Sozialisten (Ôsugi Sakae, Kawakami Hajime u.a.) und begegnete der Bewegung mit Sympathie und Verständnis. Zu Arishima allgemein vgl. Kenneth Strongs Einleitung zu seiner Übersetzung *A Certain Woman* (Tōkyō 1978) sowie Leith MORTON, „An Introduction to Arishima Takeo“, in: *The Journal of the Oriental Society of Australia*, vol.12, 1977, S.42–68; auch FISCHER 1969, S.129–140 und ARIMA 1969, S.128–151.
- 44 „„Jiko no tame oyobi sono ta ni tsuite“, *Shirakaba* Febr. 1912, MBgZ Bd.76, S.80b. Die Rebellion gegen Tolstoi ausführlich dargestellt bei ÔTSUYAMA 1974, S.141–179, sowie bei HONDA 1960, S.89–97. Gleichwohl blieb Mushakōji von Tolstoischen Gedanken geprägt. Vgl. FISCHER 1969, S.116–128 und 201–205.
- 45 Die Gründung der *Shirakaba* hat eine komplizierte Vorgeschichte, welche INAGAKI 1974 darstellt. Vgl. auch GNBS, Bd.4, S.660ff.
- 46 Kojima Kikuo (1887–1950) studierte nach Abschluß des Gakushūin an der Tōkyō-Universität Kunstgeschichte. Er war *dōjin* der *Shirakaba* und trug zahlreiche Aufsätze zur europäischen Kunst bei. Als Kunsthistoriker wurde er später Professor an der Tōhoku-Universität in Sendai, schließlich an der Tōkyō-Universität. Wissenschaftlich ist er vor allem durch seine Studien zu Leonardo da Vinci bekannt. Nebenbei zeichnete und malte er auch. Das oft abgebildete Titelblatt der Gründungsnummer der *Shirakaba* stammt von Kojima Kikuo. Zu Arishima Ikuma vgl. weiter unten.
- 47 Rodin spielt neben der nachimpressionistischen Malerei eine prominente Rolle in der frühen *Shirakaba*. Das Interesse für Rodin, mit dem auch ein persönlicher (brieflicher) Kontakt zustande kam, hielt auch später an. Die Begeisterung erreichte einen Höhepunkt, als im Dezember 1911 als Dank für japanische Holzschnitte, welche die *Shirakaba*-Freunde an Rodin geschickt hatten, drei kleine Bronzeplastiken (Abb. in *Shirakaba* Febr. 1912 und im Katalog „*Shirakaba' to Taishō-ki no bijutsu*) in Yokohama ankamen. Im Februar-Heft 1912 wurde ausführlich über die Ankunft berichtet (MBgZ Bd.76, S.344–348, vgl. auch TAKUMI 1977, S.218–21). Anlässlich von Rodins Tod brachte die *Shirakaba* Januar 1918 eine Gedächtnisnummer heraus. Das Verhältnis der *Shirakaba* zu Rodin wie auch die Rodin-Nachfolge in der modernen japanischen Bildhauerei wären Themen für gesonderte Arbeiten und bleiben hier ausgespart. Zur japanischen Rodin-Nachfolge können folgende Bildhauer gezählt werden: Ogiwara Morie, Takamura Kōtarō, Nakahara Teijirō, Tobaru Kogan, Fujikawa Yūzō und Takada

- Hiroatsu. Takamura Kôtarô veröffentlichte 1914 *Rodan no kotoba* („Worte Rodins“, 2. Band 1920; teilweise als Fortsetzung 1918/19 in *Shirakaba*).
- 48 Das Interesse der *Shirakaba*-Freunde für Vogeler scheint vorübergehend stark gewesen zu sein, zumal eine direkte briefliche Verbindung zustande kam. In der 1979 im Rikkâ bijutsukan (Riccar Art Museum) Tôkyô veranstalteten Vogeler-Ausstellung wurde auch der Briefwechsel zwischen Vogeler und Yanagi Muneyoshi veröffentlicht (Photos im Katalog). Der erste erhaltene Brief Vogelers, offenbar eine Antwort auf einen *Shirakaba*-Brief, ist 4. August 1911 datiert. Insgesamt existieren fünf Briefe Vogelers und zwei Briefe Yanagis an Vogeler (bis Mai 1913). Das genannte Sonderheft der *Shirakaba* bringt Abbildungen von sieben Radierungen Vogelers, außerdem einen Aufsatz Yanagis über Vogeler, einen anonymen Aufsatz über die Worpssweder Maler, eine Zeichnung „An Heinrich Vogeler“ von Kojima Kikuo und anderes. Vogeler sandte der Gruppe außerdem einen Umschlagentwurf, welcher Oktober bis Dezember 1912 für die Vorderseite und Januar bis Dezember 1913 für die Rückseite der *Shirakaba* (gleichzeitig die Vorderseite von Bernard Leach entworfen) benutzt wurde. Der Katalog des Rikkâ bijutsukan nennt in der Vogeler-Chronik 1910 als Jahr der ersten Vogeler-Ausstellung in Japan. Diese Angabe war nicht zu verifizieren und ist möglicherweise falsch. Oktober 1911 waren auf der von der *Shirakaba* veranstalteten Ausstellung „Taisei hanga tenrankai“ 14 Radierungen Vogelers ausgestellt, April 1912 auf der 4. *Shirakaba*-Ausstellung schließlich 38 Radierungen.
- 49 Die Ausstellung (3.–20. Juli 1910) umfaßte hauptsächlich Aquarelle von Minami und Ölbilder von Arishima Ikuma, dazu einzelne Arbeiten von Raphael Collin, Harada Naojirô, Reproduktionen von Van Dyck, Velasquez und anderes (vgl. Katalog der *Shirakaba*-Ausstellung 1977). Der Katalog enthielt Texte von Shiga Naoya zu Arishima Ikuma (in MBgZ Bd.76, S.94a–95a) und von Takamura Kôtarô zu Minami Kunzô (in TKZBd. 6, S.219–221). Vgl. dazu auch Sonoike Kinyuki, „Tenrankai nikki“, Aug. 1910 in *Shirakaba* und INAGAKI 1959.
- 50 Die Ausstellung „Taisei hanga tenrankai“ (11.–20. Okt. 1911) umfaßte 183 Exponate (teilweise Reproduktionen) von 36 Künstlern. Vgl. den Artikel „Hanga tenrankai“, Nov. 1911 in *Shirakaba* (auch in MBgZ Bd.79, S.341b–343b; der Artikel vermerkt, daß der erste Besucher Takehisa Yumeji war). Im gleichen Heft erklärt Bernard Leach die Technik der Radierung (dieser Text auch bei ONO 1971, S.144a–145b). Mit der Vermittlung der neuen europäischen Künstlergraphik führte die *Shirakaba* die Bemühungen der *Hôsun*-Gruppe (vgl. weiter unten) fort.
- 51 Diese Ausstellung (1.–12. Nov. 1911) umfaßte 119 Exponate von 21 Künstlern: Yamawaki Shintoku, Fujishima Takeji, Saitô Yori, Sakamoto Hanjirô, Tsuda Seifû, Nakamura Tsune, Yamashita Shintarô, Tomioka Kenkichi u. a.
- 52 Im Mittelpunkt dieser Ausstellung (16.–25. Febr. 1912) standen die drei von Rodin geschickten Bronzen und 38 Radierungen von Vogeler.
- 53 Genaue Angaben über sämtliche von der *Shirakaba* veranstaltete Ausstellungen finden sich in dem *Shirakaba*-Katalog, 1977. Der Plan, ein „Shirakaba-bijutsukan“ zu errichten wurde Oktober 1917 in der *Shirakaba* veröffentlicht. Bis Anfang 1920 gingen von 1300 Personen Spenden ein (GNBS Bd.4, S.663b). Von dem Geld wurde unter anderem ein Selbstporträt Cezannes (heute im „Bridgestone Museum“ Tôkyô), ein Bild von Van Gogh, Zeichnungen von Delacroix, Chavannes, Rodin und Millet gekauft. Die Dinge wurden März 1921 auf einer „Shirakaba bijutsukan“-Ausstellung gezeigt und befinden sich heute nach der Stiftung der Kunstsammlung Mushakôjis an das Tôkyô-to bijutsukan in diesem Museum (vgl. Katalog der *Shirakaba*-Ausstellung 1977).
- 54 Die „Fyûzankai“ (anfangs „Hyûzankai“; von französisch „fusain“) veranstaltete nur zwei Ausstellungen (15. Okt. – 3. Nov. 1912 und 11.–30. März 1913) und löste sich dann auf. Bei der Gründung führend war Saitô Yori (vgl. weiter unten). Weitere wichtige Teilnehmer waren: Yorozu Tetsugorô, Okamoto Kiichi, Kobayashi Tokusaburô, Kawakami Ryôka, Kimura Sôhachi, Takamura Kôtarô, Kishida Ryûsei und Bernard Leach. Diese beiden Ausstellungen

- waren die ersten größeren Veranstaltungen der künstlerischen Avantgarde. Die Gruppe gab auch eine kurzlebige Zeitschrift *Fyūzan* (*Hyūzan*, sechs Nummern von Nov. 1912 bis Juni 1913) heraus. Vgl. OKA 1956 (mit vollständigen Kataloglisten der beiden Ausstellungen!) und TAKUMI 1977, S.259–268.
- 55 Die „Sōdosha“ (*sōdo* = Gras und Erde), in welcher sich der Kreis um Kishida Ryūsei (Tsubaki Sadao, Nakagawa Kazumasa, Kimura Sōhachi u.a.) versammelte, veranstaltete Oktober 1915 als „Gendai no geijutsu sha“ ihre erste Ausstellung. Es folgten bis 1922 acht weitere Ausstellungen. Vgl. TAKUMI 1977, S.307–314.
- 56 Der anfangs begeistert aufgenommene Klinger verschwand nach dem Mai-Heft 1911 völlig aus der *Shirakaba*. Außer den genannten Malern wurden folgende Künstler in der mittleren und späteren *Shirakaba* intensiv vorgestellt: Giotto, Fra Angelico, Tintoretto, William Blake, Goya, Delacroix, Puvis de Chavannes und natürlich Rodin. Erst ab 1919 tauchen einzelne Beispiele älterer ostasiatischer Kunst auf.
- 57 Mushakōji selbst schreibt, daß er Böcklin und Klinger durch Saitō Nonohito, den Bruder Takayama Chogyū, „lieben gelernt“ habe, Chavannes, Millet und die Präraffaeliten durch Shiga Naoya (HONDA 1960, S.54). Als Quellen des Wissens um europäische Kunst werden in den ersten Jahren der Zeitschrift folgende Zeitschriften genannt: Jugend, Deutsche Kunst und Dekoration, Die Kunst unserer Zeit, Studio. Dazu kamen die Serien Künstler-Monographien des Verlages Velhagen & Klasing und Die Kunst im Verlag Marquardt (hg. Richard Muther), sowie die Reproduktionen des Kunstwart und von Seemann (vgl. NAKAMURA 1976, S.112f.).
- 58 Zu diesem Thema allgemein vgl. NAKAMURA 1976, welcher die englischen Einflüsse (Präraffaeliten) betont, sowie TAKUMI 1977, S.187–210. Im Folgenden sollen nur die zur *Shirakaba* hinführenden Entwicklungslinien skizziert werden. Es sei hier kurz angemerkt, daß die Rezeption der nichtnaturalistischen europäischen Malerei zur selben Zeit stattfand wie die Begründung der „Nihonga“ (Gründung des „Nihon bijutsu-in“ 1898; vgl. Doris LEDDEROSE-CROISSANT, „Die Auseinandersetzung zwischen Nihon-ga und Yoga in Theorie und Praxis“, in: *Asiatische Studien* XXXI, 1977). Es wäre sicherlich sehr fruchtbar, einmal zu untersuchen, wie moderne japanische „Yoga“ und „Nihonga“ gemeinsam bestimmte historische Entwicklungsstufen durchlaufen und damit auf bestimmte gemeinsame künstlerische und gesellschaftliche Aufgabenstellungen reagieren.
- 59 Die Bungakukai (1893–98) brachte ab 1895 einzelne Abbildungen europäischer Kunst (Giotto, Burne-Jones, Rossetti, Tizian, Kaulbach). Diese Abbildungen sind allerdings durchweg literarisch motiviert.
- 60 NAKAMURA 1976, S.23ff. listet ausführlich die Rezeption der Präraffaeliten in *Myōjō* auf. Böcklins „Toteninsel“ findet sich Juni 1904 abgebildet (mit Erläuterungen von Hirata Tokuboku, einem ehemaligen Mitarbeiter der *Bungakukai*). Zu *Myōjō* vgl. jetzt auch ausführlich TAKUMI 1979.
- 61 Die Umschlagzeichnungen wechselten in der Regel jedes Jahr. Fujishima schuf die Umschläge für die Jahre 1901, 1902, 1903, 1904, 1905 und 1906 (Abb. 29, 32, 35, 38, 39, 40 bei Nakamura 1976). Für 1980 ist ein vollständiger Faksimile-Reprint der Zeitschrift angekündigt.
- 62 Eine farbige Lithographie von Orlik erschien im August-Heft von *Myōjō*. Orlik arbeitete in der Werkstatt des Druckers Koshiba Ei, der auch den *Myōjō* druckte. Oktober/November 1901 waren Orliks in Japan entstandenen Arbeiten auf der „Hakubakai“-Ausstellung zu sehen. Orlik war der erste, der die Künstlerlithographie in Japan bekannt machte. Vor allem Oda Kazuma (1882–1956) empfing von Orlik, mit dem er persönlich nicht zusammengetroffen war, wichtige Anregungen. Vgl. ONO 1967, S.137f. und ONO 1971, S.22f. (Abb.!). Über Orlik allgemein vgl. den Katalog *Emil Orlik*, Städtisches Kunstmuseum Bonn/Villa Stuck München 1973.
- 63 Die Zeitschrift erschien von Mai 1907 bis Juli 1911 in insgesamt 35 Heften. Es existiert ein luxuriöser Faksimile-Reprint (Sansaisha 1973). Ein Inhaltsverzeichnis aller Hefte bei NŌDA

- 1975, S.497–515. Allgemein über diese Zeitschrift vgl. NÔDA 1975, S.442–495, über ihre kunstgeschichtliche Bedeutung außerdem ONO 1971, S.11ff.
- 64 Mit der Zeit kamen folgende Künstler hinzu: Kurata Hakuyô, Kosugi Misei (Hoan), Sakamoto Hanjirô, Oda Kazuma, Hirafuku Hyakusui.
- 65 Als erstes Beispiel der „Künstlergraphik“ gilt Yamamoto Kanaes Holzschnitt „Gyofu“ (Fischer), Juli 1904 in *Myôjô*. Abb. bei ONO 1971 (Farbabb.1). Vgl. auch Oliver STATLER, *Modern Japanese Prints*, Rutland und Tôkyô 1959, S.12 und Abb.3.
- 66 Zur „Pan no kai“ vgl. das (etwas formlose) Standardwerk NÔDA 1975. Die „Pan no kai“ (Pan-Gesellschaft) nannte sich so nach der 1895 gegründeten Berliner Zeitschrift *Pan*. Wie exotisch dieser Name war und welche Themen damals Japan beschäftigten, erhellt aus folgender am 25.5.1909 von der *Yomiuri shinbun* gebrachten Nachricht: Bei der Versammlung der „Pan no kai“ seien Polizisten zur Kontrolle erschienen, da die Behörden bei dem Wort *pan* an das „Brot“ (*pan*) aus Kropotkins *La conquêt du pain* gedacht hatten. Die Polizisten konnten dann aber beruhigt wieder abziehen (NÔDA 1975, S.130).
- 67 Die erwähnten Bücher liegen inzwischen als perfekte Faksimile-Reprints des Nihon kindai bungakukan vor. Einige eindrucksvolle Blätter aus dem luxuriös ausgestatteten *Yôkyoshû* reproduziert in Etô Jun, *Sôseki to Âsâ-ô densetsu*, Tôkyô 1975 (Abb. I, II, IV, V, VI; vgl. auch ebenda S.68–84). Eine kurze Darstellung der Anfänge der modernen Buchkunst Ende der Meiji-Zeit gibt ONO 1970.
- 68 *Haru no maki*, Dez. 1909. Ein Faksimile-Reprint dieses kleinen Buches als Beilage zu der Zeitschrift *Bessatsu Taiyô* Nr.30 (Herbst 1977). Die umfangreiche japanische Literatur über Takehisa Yumeji (1884–1934) aufgeführt in KOKURA Tadao, *Takehisa Yumeji, Kindai no bijutsu* Nr.23, Juli 1974, S.99.
- 69 Vgl. NÔDA 1975, S.431ff. Nôda betont, daß sich in der Edo-Liebbaberei der „Pan no kai“ nicht „Nostalgie“, sondern „Exotismus“ äußerte. In manchen Fällen entwickelte sich hieraus ein tiefergehendes antiquarisch-wissenschaftliches Interesse. Oda Kazuma (vgl. Anm.62) z.B. schrieb später Bücher über Ukiyoe und Nagai Kafû beschäftigte sich intensiv mit Studien zur Kultur der Edo-Zeit. In diesem Zusammenhang ist auch interessant, daß Fritz Rumpf, welcher später zahlreiche Bücher über Ukiyoe und über japanisches Theater veröffentlichte, ab Februar 1909 (durch Kinoshita Mokutarô eingeführt) im Kreise der „Pan no kai“ verkehrte. Die Bekanntschaft hatte Igami Bonkotsu, bei dem Rumpf die Technik des japanischen Holzschnitts zu erlernen versuchte, vermittelt, Vgl. NÔDA 1975, S.243–257. Rumpf trug auch einige Zeichnungen zu *Hôsun* bei (Mai 1909, Mai, Okt. 1910).
- 70 Vgl. oben Anm.16.
- 71 Da sich alle erwähnten Künstler wenigstens zeitweise in Paris aufhielten, sei kurz aufgezählt, welche wichtigen künstlerischen Ereignisse sie als Augenzeugen dort miterlebten: 1905 – Die „Fauves“ stellen unter Führung von Henri Matisse im Salon d' Automne aus; 1906 – Sonderausstellung Gauguin im Salon d'Automne (Matisse malt „Joie du vivre; Juan Gris, Gino Severini, Amadeo Modigliani kommen nach Paris); 1907 – Im Salon d'Automne große Cezanne Retrospektive; (Picasso malt „Les Demoiselles d'Avignon); 1908 – Matisse veröffentlicht „Notes d'un peintre“ (Picasso und Bracque malen ihre ersten kubistischen Bilder; 1909 – Marinetti veröffentlicht das Futuristische Manifest (drei Monate nach der Pariser Veröffentlichung wird es in *Subaru* von Mori Ogai japanisch vorgestellt!); bei Durand-Ruel stellt Monet 48 Seerosenbilder aus.
- 72 Fujishima Takeji (1867–1943) war bereits, bevor er nach Europa ging, ein arrivierter Maler. Unter seinen früheren Arbeiten sind einige hervorragende Beispiele des japanischen Symbolismus, z.B. das oft abgebildete „Chô“ (Schmetterlinge) von 1904 (HARADA 1974, Abb.90; Abb. unter anderem auch auf dem Umschlag des Manesse-Bandes mit O. Benls Übersetzung von Natsume Sôsekis *Kokoro*). In den während des Europaaufenthalts (Rom und Paris) entstandenen Werken, vor allem in den kleinen Ölskizzen, setzte sich manchmal eine den Impressionismus überschreitende Expressivität durch (z.B. „Itosugi“ 1908/9, in KAWAKITA 1974,

- Abb.31; „Yotto“, HARADA 1974, Abb.95), womit sich dieser eigentlich zur älteren Generation gehörende Maler unter die „Jungen“ reihte. Diese Arbeiten wurden Mai 1910 als Sonderausstellung innerhalb der 13. „Hakubakai“-Ausstellung gezeigt.
- 73 Ogiwara Morie (Ogiwara Rokuzan, 1879–1910), wohl der bedeutendste Bildhauer der japanischen Rodin-Nachfolge, studierte 1901 bis 1908 im Westen (New York, London, Paris), Sein Werk ist heute in einem eigenen Museum „Rokuzan bijutsukan“ in seinem Geburtsort Hodaka, Präfektur Nagano, versammelt. Seine sämtlichen Schriften (Theoretisches, Tagebücher, Briefe) gedruckt unter dem Titel *Chôkoku shinzui*, Tôkyô 1964. Eine umfangreiche Biographie von NISHINA Tsutomu: *Rokuzan Ogiwara Morie*, Ikeda-machi Präfektur Nagano 1967.
- 74 Ein langer Artikel über Cezanne (*Shirakaba* Mai/Juni 1910) in MBgZ 76. Zur japanischen Cezanne-Rezeption vgl. HUKATA 1976, S.260–277.
- 75 Zwei Erzählungen nachgedruckt in MBgZ 76. Eine Erzählung (*Hato kau musume*, 1916) in deutscher Übersetzung in *Nippon* 1942, S.36-45.
- 76 Zur Gründung der „Nikakai“ vgl. TAKUMI 1977, S.274ff. und ISHII 1943, S.185ff. An der Gründung beteiligten sich neben Arishima Ikuma u.a. Ishii Hakutei, Umehara Ryûzaburô, Tsuda Seifû, Yamashita Shintarô, Kosugi Misei, Sakamoto Hanjirô, Saitô Yori, d.h. sowohl ehemalige *Hôsun*-Künstler als auch der *Shirakaba* nahestehende Künstler (Mitglieder der im Vorjahr aufgelösten „Fyûzankai“). Die erste Ausstellung der Gruppe fand Oktober 1914 statt.
- 77 TAKUMI (1977, S.246) gibt ein kurzes Zitat aus dem Artikel, welcher zum ersten Mal die Malerei zum direkten Ausdruck der Subjektivität des Künstlers erklärt.
- 78 Vgl. dazu das Juli-Heft von *Hôsun*, welches fast nur aus einer Ausstellungskritik in Gesprächsform besteht (Teilnehmer: die *Hôsun*-Mitarbeiter sowie Ogiwara Morie). Saitôs Bilder werden dort von Yamamoto Kanae mit „etwa wie wenn ein ungeschickter Amateur Chavannes Bilder nachahmt“ bewertet. Ogiwara Morie nimmt seinen Freund Saitô in Schutz, gibt aber zu, daß „der Kopf etwas vorseilt und die Technik nicht mitkommt“ (S.8, 9). Die *Waseda bungaku* brachte gleichzeitig ein Gespräch über die Ausstellung zwischen Taishita Tôjirô, Ogiwara Morie, Saitô Yori und Kurata Hakuyô (nachgedruckt in OGIWARA Morie, *Chôkoku shinzui*, Tôkyô 1964). An Abbildungen von Saitôs künstlerischer Produktion war wenig zu finden: „Kokage“, 1912, bei OKA 1956; „Shûkaku“, 1916, im Katalog *Kindai Nihon bijutsu ni okeru 1914nen*.
- 79 Vgl. oben Anm. 54.
- 80 Vgl. die zwei Abb. im Katalog *„Shirakaba“ to taishô-kino bijutsu* und HARADA 1974, Abb. 121. Minami beteiligte sich nicht an der „Fyûzankai“ und auch nicht an der „Nikakai“, sondern blieb bei der „Bunten“.
- 81 Abb. u.a. in MBgZ Bd.76.
- 82 Vgl. oben Anm. 49.
- 83 Über Takamura Kôtarô (ursprünglich „Mitsutarô“ gelesen) existiert eine umfangreiche Sekundärliteratur (Bibliographie bei YOSHIDA 1972, S.5, 474–504), welche sich allerdings meist auf den Dichter T.K. bezieht. An westlicher Literatur liegt vor: A. PIPER, „Das Shi als Ausdruck des japanischen Lebensgefühls der Taishô-Zeit, Takamura Kôtarô“, in: NOAG Nr.79/80 (1956), S.110–130; DAIGÛJI Suematsu, „Takamura Mitsutarô, ein Bildhauer und Dichter der Gegenwart“, in: MN Bd.13 (1957), S.223–246. Die zahlreichen Übersetzungen verzeichnet in der Bibliographie der International House of Japan Library. Speziell den Bildhauer T.K. behandelt MIKI 1971 (reich bebildert! Bibliographie S.98). Farbabbildungen einzelner Bilder von Takamura Kôtarô in TKZ Bd.1, Bd.4, Bd.8, Bd.16. Eine vollständige Liste des bildnerischen Werks innerhalb der Jahreschronik in KUSANO 1959 (in diesem Buch auch mehrere Aufsätze zum Thema). Zu Takamuras Beziehung zur *Shirakaba* vgl. HARADA 1970 I.
- 84 Zu Takamura Kôun vgl. besonders dessen autobiographischen Aufzeichnungen: *Mokuchô 70nen*, Tôkyô 1967, zum Verhältnis Takamura Kôtarôs zu seinem Vater (im Zusammenhang mit

- seinem Studium im Westen) vor allem dessen „Chichi to no kankei“, in: TKZ Bd.10, S.225–257. Vgl. auch HARADA 1970 II.
- 85 Takamura kannte einzelne Werke Rodins bereits vor seinem Auslandsaufenthalt. Über seine Beziehung zu Rodins Werk vgl. MIKI 1971, S.38f., 45ff. und HARADA 1970 III; KIKUCHI Kazuo, „Takamura Kôtarô to Rodan“, in: YOSHIDA 1972, S.256–271. Takamura übersetzte 1916 *Rodan no kotoba* („Worte Rodins“, 2. Teil 1920; heute in der Serie *Iwanami bunko*).
- 86 Vgl. „Dasazu ni shimatta tegami no hitotaba“, Juli 1910 in *Subaru* (TKZ Bd.9, S.52–63).
- 87 Bernard Leach (1887–1979) kam 1909 nach Japan. Leachs Name findet sich zum ersten Mal November 1911 in der *Shirakaba* (vgl. Anm.50). Es folgte März 1912 ein Artikel Leachs über Augustus John (die Abbildungen dieses Heftes sind diesem Maler gewidmet). Januar 1913 war die *Shirakaba* zum ersten Mal mit einer Umschlagzeichnung von Leach geschmückt. Leach wandte sich ab 1912 vorrangig der Töpferei zu und wurde später der wichtigste Vermittler japanischer keramischer Traditionen in Europa. Er blieb während seines Aufenthaltes in Japan (bis 1920) eng mit der *Shirakaba* verbunden, vor allem mit Kishida Ryûsei, Yanagi Muneyoshi und dem Töpfer Tomimoto Kenkichi. Er schuf auch später häufig Umschläge für die *Shirakaba* und für *Shirakaba*-nahe Publikationen (z.B. das Titelblatt von *Chijô* 1919 bei Imai 1976). Die *Shirakaba* veranstaltete mehrfach Leach-Ausstellungen: Dez. 1917, Mai 1920, Juni 1920, April 1923. Kishida Ryûsei malte 1913 ein Porträt Bernard Leachs (Katalog *Kishida Ryûsei ten*, Abb.17).
- 88 „Anri Machisu no garon“, Sept. 1909 in *Subaru*; EXOTISCH no gaka PAUL GAUGUIN (= Julius MEIER-GRAEFE, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart 1904, S.371–382), April/Mai 1910 in *Waseda bungaku* (beide in TKZ Bd.17).
- 89 Z.B. „Dai-3-kai monbushô tenrankai no ichibetsu“, Januar 1910 in *Subaru* (TKZ Bd.6, MBgZ Bd.79). Hier wird allerdings Ogiwara Morie lobend hervorgehoben. In einer anderen Kritik dieser Ausstellung (siehe unten) wird Yamawaki Shintoku positiv gewertet. Fast alle anderen Künstler verfallen der Kritik Takamuras. Zu Takamura als Kunstkritiker vgl. den Aufsatz von Takumi in YOSHIDA 1972 (jetzt auch in TAKUMI 1979).
- 90 Der „Rôkandô“ bestand nur bis zum Mai des nächsten Jahres. Einzelausstellungen gab es unter anderem von Masamune Tokusaburô, Yanagi Keisuke, Saitô Yori, Hamada Shigemitsu, Minami Kunzô, Yamawaki Shintoku. Vgl. den Artikel von Segi Shin'ichi in *Kusano* 1959.
- 91 November 1909 sagte Takamura (unter dem Pseudonym „Sayûsei“) in einem Gespräch über die 3. „Bunten“-Ausstellung: „Ich glaube, solche Ausstellungen nach der Art von Festveranstaltungen sind überholt. Die Ausstellung, die ich jetzt wirklich erhoffe, ist eine Ausstellung der Werke eines einzelnen Künstlers, die von dem Temperament dieses Malers oder Bildhauers überfließt.“ („Isseki-banashi“, in: *Subaru*; KZ Bd.27, S.160; auch bei TAKUMI 1977, S.185).
- 92 Eigentümlich an dem folgenden Text ist, daß er mit deutschen Vokabeln (kursiv) arbeitet, denen keine japanischen Übersetzungen beigefügt sind. Der Gebrauch dieser Vokabeln läßt vermuten, daß er eine deutsche Vorlage hat (MEIER-GRAEFE?). Der Text verwendet ein stilistisch sehr unkonventionelles Japanisch.
- 93 TKZ Bd.4, S.23–24 (dieser Text auch in MBgZ Bd.79). Etwas später heißt es in diesem Aufsatz: „Auch wenn jemand eine „grüne Sonne“ malt, bezeichne ich das nicht als falsch. Denn vielleicht erscheint es mir manchmal auch so.“ (S.25–26)
- 94 „Konsutant Myunie“, MBgZ Bd.76, S.84.
- 95 „Henshûshitsu nite“, in: *Shirakaba* Mai 1911, S.107f.
- 96 Emotionale Höhepunkte solcher Kunstbetrachtung waren natürlich die direkten brieflichen Kontakte mit den Künstlern: mit Rodin, Vogeler und Klinger (vgl. das Mai-Heft 1911).
- 97 Yanagi Muneyoshi.
- 98 „Tegami yottsu“, in: *Shirakaba* Dezember 1911, S.50.

- 99 Kinoshita Mokutarô (1885–1945), mit bürgerlichem Namen Ota Masao, war Zeit seines Lebens hauptberuflich Arzt und zwar ein bedeutender Dermatologe (Prof. an der Tôkyô-Universität). Ende der Meiji- und Anfang der Taishô-Zeit war er außerdem ein sehr aktiver Schriftsteller (Gedichte, Dramen, Erzählungen), Mitbegründer der „Pan no kai“ und Mitarbeiter des *Subaru*. Von Anfang an kunsthistorisch interessiert, widmete er sich später vor allem Studien zur chinesischen Kunst (1922 Buch über die buddhistischen Skulpturen von Ta-t'ung, zusammen mit Kimura Sôhachi), zur neueren europäischen Kunstgeschichte (vgl. unten Anm.111) sowie zu den japanisch-europäischen Kulturbeziehungen im 16./17. Jahrhundert (Kirishitan). Als Arzt 1916–18 in China (Mukden), 1921–24 Frankreich-Aufenthalt, 1941 in Vietnam. Eine Neuauflage sämtlicher Werke Kinoshitas ist beim Verlag Iwanami in Vorbereitung, ebenda auch gerade das umfangreiche Tagebuch erschienen (5 Bde. 1979/80). Frühe literarische Werke in MBgZ 74 (dort S.452 Bibliographie). Zu Kinoshita als Kunsthistoriker vgl. vor allem SUGIYAMA Jirô, *Kinoshita Mokutarô*, Tôkyô 1974.
- 100 Zu dieser Diskussion vgl. KÔNO 1969 (Liste der zu dieser Diskussion zu rechnenden Texte S.191), HONDA 1960, S.47ff, YAMADA 1973.
- 101 Zu Yamawaki Shintoku (1886–1952) vgl. INAGAKI 1957. Yamawaki lebte später als Mittelschullehrer und stellte nebenbei aus. 1925–29 Europaaufenthalt.
- 102 Abb. bei KAWAKITA 1965, Abb.35. Kawakita vermerkt, daß sich das Bild in der Tôkyô geijutsu daigaku befindet. Harada (1974, S.118) dagegen behauptet, das Bild sei im 2. Weltkrieg verloren gegangen, und bildet deshalb ein anderes Bild desselben Malers „Ame no yûbe“ von 1908 (Abb.114) ab.
- 103 Vgl. etwa die bei HARADA 1974 (Abb.122, 123) wiedergegebenen Bilder von Nakamura Tsune und Sakamoto Hanjirô, beide von 1910.
- 104 KZ Bd.27, S.156.
- 105 *Hôsûn* Bd.3, Nr.9, S.6.
- 106 Ebenda, S.12.
- 107 TKZ Bd.6, S.38.
- 108 Zitiert nach KBHT Bd.4, S.49–51.
- 109 „Yamawaki Shintoku kun ni kotau“, zitiert nach KBHT Bd.4, S.54b–55a.
- 110 „Nihon gendai no yôga no hihiyô ni tsuite“, zitiert nach TAKASHINA 1978, S.367.
- 111 So veröffentlichte Kinoshita 1913 (Februar, Mai, Juni) in *Bijutsu shinpô* einen umfangreichen Artikel „Yôga ni okeru hi-shizenshugiteki keikô“, in welchem er den Weg vom Impressionismus über die nachimpressionistischen Maler zu Kandinski, Picasso etc. darstellt (TAKUMI 1977, S.270). 1916 veröffentlichte er eine Aufsatzsammlung *Inshô-ha igo* („Nach dem Impressionismus“) und 1919 eine Übersetzung von Richard MOTHERS *Ein Jahrhundert französischer Malerei*.
- 112 KBHT Bd.4, S.56b.
- 113 Zitiert nach KÔNO 1969, S.194.
- 114 Vgl. hierzu Sepp LINHART, „Das Entstehen eines modernen Lebensstils in Japan während der Taishô-Periode (1912–1926)“, in: *Saeculum* Bd.25 (1974), S.115–127. Im Gegensatz zur *Shirakaba*-Gruppe fanden manche Autoren und Künstler aus der Umgebung der „Pan no kai“ den Kontakt zur modernen Massenkultur: Nagai Kafû verkehrte in der Welt des populären Theaters, Nagata Mikihiko und Kubota Mantarô arbeiteten für den Rundfunk.
- 115 Eine Wiederaufnahme dieser Diskussion stellt die Auseinandersetzung zwischen Ishii Hakutei, Honma Hisao und Takamura Kôtarô 1914 über „*sei no geijutsu*“ (etwa: „Kunst als Ausdruck der Lebenskraft“) dar. Drei Texte abgedruckt in KBHT Bd.4.
- 116 MBgZ Bd.76, S.80 b bzw. KBHT Bd.4, S.57b–58a.

- 117 Dies ist wohl eine Bibelreminiszenz (Lukas XVII, 21: „Das Reich Gottes ist inwendig in euch“ – so bei Luther; neuere Übersetzungen haben „...ist unter euch“), welche wahrscheinlich von Tolstoi übermittelt wurde (Titel von Tolstois Schrift *Carstvo Bozие vnutri vas*).
- 118 „Kakumei no gaka“, MBGZ Bd.76, S.303a.
- 119 Als seine Hauptquelle nennt Yanagi: C. LEWIS HIND, *The Post Impressionists*, London 1910.
- 120 Es ist sicherlich kein Zufall, daß Yanagi Muneyoshis Artikel „Die Maler der Revolution“ genau ein Jahr nach den Hinrichtungen im Anschluß an die „Hochverratsaffäre“ das Wort „Revolution“ – wohl das erste Mal in Japan – auf die Kunst überträgt. Rede über „Revolution“ war ansonsten zu dieser Zeit sehr gefährlich.
- 121 „Kosei to kosei“, in: *Shirakaba*, Juli 1910; zitiert nach TAKASHINA 1978, S.340.
- 122 „Jibun wa yowai kara tsuyoi“, in: *Shirakaba*, April 1910; zitiert nach ÔTSUYAMA 1974, S.336.
- 123 SCOTT 1922, S.104.
- 124 Die wichtigsten Schriften Yanagis zu dem Thema Korea in Bd.24 von *Kindai Nihon shisô taikai*, Tôkyô 1975.
- 125 Juli 1915 kam es in Süd-Taiwan zu einem Aufstand gegen die Japaner („Sairaian-jiken“). Nach der Niederschlagung wurden 903 Menschen zum Tode verurteilt, davon 132 tatsächlich hingerichtet. (*Kindai Nihon sôgô nenpyô*, S.224a). Zu Mushakôjis Reaktion insbesondere ÔTSUYAMA 1974, S.285–292. Vgl. auch KÔNO Toshirô u.a. hg., *Kindai Nihon bungaku ni okeru Chûgoku-zô*, Tôkyô 1975, S.78ff. (dort S.74–76 auch Mushakôjis erste Stellungnahme „800-nin no shikei“, welche dieser vergeblich in der *Asahi shinbun* zu veröffentlichen versuchte).
- 126 Eine repräsentative Sammlung von Texten zum „Neuen Dorf“ in NKdBT Bd.58. Dort (S.465) auch eine Liste aller zeitgenössischen Stellungnahmen und (auf S.496f.) eine Bibliographie der Sekundärliteratur. In Englisch existiert eine kleine soziologisch orientierte Arbeit: David W. PLATH, „The Fate of Utopica: Adaptive Tactics in Four Japanese Groups“, in: *American Anthropologist* vol.LXVIII pt.2 (1966), S.1152–62.
- 127 Vgl. oben Anm.4.
- 128 Ausführlich hierüber TAKAYAMA Ryôji, *Arishima Takeo kenkyû*, Tôkyô 1972.
- 129 Ähnlichkeiten in Lebenshaltung und geistiger Ausrichtung finden sich etwa bei der Frauenzeitschrift *Seitô* (1911–16; vgl. hierzu Margret NEUSS, „Die Seitôsha“, in: OE 18. Jg., 1971), auch bei KISEKI (1912–13; vgl. GNBS Bd.4, S.664ff.; hier findet sich ein ähnliches Kunstinteresse!), ja sogar bei der sozialistischen Zeitschrift *Kindai shisô* (vgl. hierzu W. SCHAMONI hg., *Linke Literatur in Japan 1912–1923*, München 1973).
- 130 Ein Beispiel für die Langzeitwirkung des von der *Shirakaba* propagierten Kunstkanons findet sich z.B. im Programm des Verlages Iwanami shoten, welcher selbst jener „Taishô-Kultur“ entstammt, der auch die *Shirakaba* zuzurechnen ist (der Verlag führt im Verlagssignet Millets „Sämann“!). In der der deutschen Reclam-Bibliothek nachgebildeten Serie *Iwanami bunko* gibt es sechs Bände zur bildenden Kunst (lieferbare Bände 1977): Leonardo da Vincis Notizbücher; Romain Rollands *La vie de Michelange* (übersetzt von Takada Hiroatsu, einem Bildhauer aus dem Umkreis der *Shirakaba*); Romain Rollands *Miller*; Van Goghs Briefe; Rilkes *Rodin*; *Worte Rodins* (übersetzt von Takamura Kôtarô). Diese Auswahl hält sich mehr als 50 Jahre nach dem Ende der Zeitschrift noch völlig im Rahmen des „*Shirakaba*-Kunstkanons“.
- 131 Imai Nobuo gibt in seinem ausgezeichneten Buch (1975) einen Bericht über die erstaunlich breite Wirkung der *Shirakaba* in der Präfektur Nagano, vor allem unter den dortigen Grundschullehrern. Die von Imai aufgestellte Tabelle der vielfältigen *Shirakaba*-Aktivitäten in Nagano zwischen 1914 und 1923 (Vorträge, Ausstellungen, Konzerte) zeigt, welches Gewicht die *Shirakaba* als Kulturbewegung auch auf „unterer“ Ebene hatte.
- 132 Chou Tso-jen stand bis 1945 in freundschaftlichem Kontakt zu Mushakôji Saneatsu. Unter anderem besucht er 1919 das „Neue Dorf“ und schrieb darüber mehrfach in der Zeitschrift *Hsin ch'ing nien*. Auch sein Bruder Lu Hsün hatte Beziehungen zur *Shirakaba*-Gruppe: Ab

1919 übersetzte er zahlreiche Texte von Mushakôji (darunter das pazifistische Drama *Aru seinen no yume*) und Arishima Takeo (darunter „Sengen hitotsu“). Vgl. SUGIMORI 1969.

- 133 So standen z.B. die Gründer der sozialistischen Literaturzeitschrift *Tanemaku hito* (1921–1923) ursprünglich unter dem Einfluß der *Shirakaba*. Vgl. KÔNO 1974, S.270–273.
- 134 Hier sei nur, um den deutlichen Wandel zu zeigen, aufgezählt, welchen Künstlern die Abbildungen der zwölf *Shirakaba*-Hefte 1914 gewidmet waren: 1. Rembrandt, 2. Rembrandt, 3. Cezanne, 4. William Blake, 5. Henri Rousseau, 6. Maillol, 7. Goya, 8. Rodin, Bonnard, Maillol, Hodler, Matisse, Picasso, Toulouse-Lautrec, 9. El Greco, 10. Daumier, Corot, Millet, Rodin, Delacroix, 11. Leonardo da Vinci, 12. Tintoretto.

Nachtrag

Zu Anm.27: Ein sehr interessantes, geographisch fernes Echo auf Nogis Selbstmord ist Karl KRAUS' „Harakiri und Feuilleton“ in: *Die Fackel* Nr.378–80 (1912). Dieser Text findet sich nachgedruckt in Hans WOLLSCHLÄGERS *Karl Kraus Lesebuch* (Diogenes Taschenbuch), Zürich 1980, S.189–197. Karl Kraus stellt dort die alles beredenden und nichts verstehenden Journalisten bei der „Verarbeitung“ von Nogis Tod dar. Trotz der grundlegend verschiedenen kulturellen Konstellation ist eine gewisse geistige Verwandtschaft festzustellen zwischen Karl Kraus' Text und Uchida Roans Klage über die aus der nationalen Wurzellosigkeit resultierende Verständnisunfähigkeit der japanischen Presse gegenüber Nogis Tod.

Zu Anm.47: Über Rodins Verhältnis zu Ostasien informiert umfassend der Katalog *Rodin et l'Extrême Orient*, Musée Rodin, Paris 1979. Der Katalog berichtet auch von dem Kontakt zwischen der *Shirakaba*-Gruppe und Rodin und reproduziert u.a. einige der japanischen Holzschnitte, welche die Freunde an Rodin schickten.

Literaturverzeichnis

Abkürzungen

- GNBS *Gendai Nihon bungei sôran* (Meiji bunken)
 KBHT *Kindai bungaku hyôron taikai* (Kadokawa shoten)
 KZ *Kafû zenshû* (Iwanami shoten)
 MGgZ *Meiji bungaku zenshû* (Chikuma shobô)
 NKdBT *Nihon kindai bungaku taikai* (Kadokawa shoten)
 TKZ *Takamura Kôtarô zenshû* (Chikuma shobô)
 TZ *Takuboku zenshû* (Chikuma shobô)

Kataloge

Hainrihhi Fôgerâ ten (Heinrich Vogeler), Rikkâ bijutsukan, Tôkyô, 7. Januar – 18. Februar 1979 (ohne Paginierung).

Kindai Nihon bijutsu ni okeru 1914-nen, Kokuritsu kindai bijutsukan, Tôkyô, 6. September – 20. Oktober 1963 (ohne Paginierung).

Kishida Ryūsei ten, Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 6. April – 27. Mai 1979,
Kyōto kokuritsu kindai bijutsukan, 5. Juni – 15. Juli 1979.

„*Shirakaba*‘ to taishō-ki no bijutsu, Tōkyō-to bijutsukan, 25. Juni – 21. August
1977 (ohne Paginierung).

Sekundärliteratur

(nur mehrfach zitierte oder für das Thema wichtige Literatur, zitiert mit Autorenname, Veröffentlichungsjahr und Seitenzahl; weitere Literaturhinweise in den Anmerkungen)

ARIMA, Tatsuo, *The Failure of Freedom*, Cambridge Mass. 1969.

FISCHER, Claus, *Lev N. Tolstoj in Japan*, Wiesbaden 1969.

HARADA Minoru, „Takamura Kōtarō oboegaki I–VII“, in: *Sansai* 1970/71;
davon besonders: I (September 1970, S. 56–59), II (Oktober 1970, S. 64–
67), III (November 1970, S. 46–49).

HARADA Minoru, *Meiji Western Painting*, New York/Tōkyō 1974.

HAROOTUNIAN, Harry D., „A Sense of an Ending and the Problem of Taishō“,
in: Ders. u. a. hg. *Japan in Crisis*, Princeton 1974.

HIJIKATA Teiichi, *Kindai Nihon no gaka ron I* (= *Hijikata Teiichi chosakushū*
Bd. 6), Tōkyō 1976.

HONDA Shūgo, „*Shirakaba*‘ ha no bungaku (Shinchō bunko), Tōkyō 1960.

IMAI Nobuo, „*Shirakaba*‘ no shūhen – *Shinshū-kyōiku to no kōryū ni tsuite* –,
Nagano 1975 (Shinano kyōikukai shuppanbu).

INAGAKI Tatsurō, „Yamawaki Shintoku“, in: Ders., *Kindai Nihon bungaku no*
fūbō, Tōkyō 1957, S. 68–83.

INAGAKI Tatsurō, „*Shirakaba*‘ to sono shūhen“, in: *Kokubungaku* Februar
1959, S. 13–19.

INAGAKI Tatsurō, „*Shirakaba*‘ sōkan zenki“, in: *Nihon bungaku kenkyū shiryō*
sōsho, Shirakaba-ha bungaku, Tōkyō 1974, S. 256–266.

ISHII Hakutei, *Nihon kaiga sandai shi*, Tōkyō 1942.

KAWAKITA Michiaki, *Modern Currents in Japanese Art*, New York/Tōkyō 1974.

KÔNO Toshirō, „*Shirakaba*‘ no aketa tenmado to sore e no hanpatsu“, in:
HASEGAWA Izumi hg., *Kōza Nihon bungaku no sōten* Bd. 5, Tōkyō 1969.

KÔNO Toshirō, „*Shirakaba*‘ kōki no mondaiten“, in: *Nihon bungaku kenkyū*
shiryō sōsho, Shirakaba-ha bungaku, Tōkyō 1974.

KUMAKURA Isao, *Mingei no hakken*, Tōkyō 1979.

KUMAKURA Isao, „A tocsin for our times: The mingei undo“, in: *Japan*
interpreter vol. 12 (1979), S. 445–448.

KUMAMOTO Kenjirō, „*Shirakaba*‘ to kindai bijutsu“, in: *Kokubungaku*
kaishaku to kanshō, August 1957, S. 7–11.

- KUSANO Shinpei hg., *Takamura Kôtarô kenkyû*, Tôkyô 1959.
- LEACH, Bernard, *Beyond East and West*, Memoires, London 1978.
- MARUYAMA Masao, „Chûsei to hangyaku“, in: *Kindai Nihon shisôshi kôza* Bd. 6, Tôkyô 1960, S. 379–471.
- MIKI Tamon, *Takamura Kôtarô*, (= Kindai no bijutsu Nr. 7), Tôkyô 1971.
- MIYAKAWA Torao, *Kindai bijutsu to sono shisô*, Tôkyô 1966.
- NAKAMURA Giichi, *Kindai Nihon bijutsu no sokumen*, Tôkyô 1976.
- NÔDA Utarô, *Nihon tanbi-ha bungaku no tanjô*, Tôkyô 1975.
- OKA Isaburô, „Fyûzankai“, in: *Bijutsu kenkyû* Nr. 185, März 1956, S. 41–49.
- ONO Tadashige, *Nihon no sekihan*, Tôkyô 1967.
- ONO Tadashige, „Hon no bijutsushi I“, in: *Sansai* Nr. 253, Januar 1970, S. 76–80.
- ONO Tadashige, *Kindai Nihon no hanga*, Tôkyô 1971.
- ÔTSUYAMA Kunio, *Mushakôji Saneatsu ron*, Tôkyô 1974.
- SCOTT, J. W. Robertson, *The Foundations of Japan*, London 1922.
- SUGIMORI Masaya, „Mushakôji Saneatsu to Ro Jin, Shû Sakujin no kôryû“, in: *Gogaku bungaku* Nr. 7, März 1969.
- TAKASHINA Shûji, *Nihon kindai no bi-ishiki*, Tôkyô 1978.
- TAKUMI Hideo, *Kindai Nihon yoga no tenkai*, Tôkyô 1977.
- TAKUMI Hideo, *Kindai Nihon no bijutsu to bungaku*, Tôkyô 1979.
- YAMADA Akio, „„Kaiga no yakusoku’ ronsôsoyô“, in: Ders., *Arishima Takeo, shisei to keisei*, Tôkyô 1973, S. 386–408.
- YANAGI Sôetsu (= Muneyoshi), *The Unknown Craftsman, A Japanese Insight into Beauty*, adapted by Bernard Leach, Tôkyô 1972.
- YOSHIDA Seiichi hg., *Takamura Kôtarô no ningen to geijutsu*, Tôkyô 1972.