

Zeitschrift:	Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie
Herausgeber:	Schweizerische Asiengesellschaft
Band:	26 (1972)
Heft:	1-4
Artikel:	Orientalia helvetica : Ukiyo-e : Japanische Farbholzschnitte aus der Sammlung von Professor Dr. Otto Riese, Pully (VD)
Autor:	Riese, Otto / Ouwehand, Cornelius / [s.n.]
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-146339

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ORIENTALIA HELVETICA

UKIYO-E

JAPANISCHE FARBHOLZSCHNITTE AUS DER SAMMLUNG
VON PROFESSOR DR. OTTO RIESE, PULLY (VD)

GELEITWORT

VON CORNELIUS OUWEHAND
UNIVERSITÄT ZÜRICH

Schon 1856 machte der Radierer Félix Bracquemond seinen Freund Degas auf den «naturalisme transformé en lignes» der «crépons», wie man die japanischen Farbholzschnitte damals nannte, aufmerksam.

Die Weltausstellungen von London (1862) und Paris (1867) brachten zum erstenmal auch japanische Beiträge.

Und vielleicht mehr noch als seine französischen Genossen unter den Impressionisten, «les Japonais français», war Vincent van Gogh in der Würdigung der «crépons» seiner Zeit voraus. Aus seinen Briefen geht deutlich hervor, wie ihn vor allem die ungebrochenen Farben, das Nebeneinanderstellen und Gegeneinander-Abwägen dieser «tons plats» ganz besonders beschäftigten. In Arles, «le Japon français», sucht er das Licht, das die gleichen Effekte herbeiführen kann. «L'art japonais ... cela ne finit pas. Jamais dans le nord on soupçonnera ce que c'est ...», schreibt er von da aus seinem Bruder Theo. Wahrscheinlich hat van Gogh die große Ausstellung japanischer Holzschnitte, die der Sammler und Kunsthändler S.Bing 1890 in Paris organisierte, nicht mehr gesehen. Aber was er bereits empfand, hat viele nach ihm bewegt!

Im Januar 1896 war es derselbe Bing, der in Paris seine Galerie l'Art Nouveau eröffnete und damit einer europäischen Kunstbewegung ihren Namen gab, die die Jahre rund um 1900 beherrschte und in nicht geringem Maß von der japanischen Kunst beeinflußt war.

Es war die Zeit des romantischen Japanismus, die Zeit auch, in der die großen Sammlungen japanischer Kunst entstanden.

Jetzt, mehr als siebzig Jahre später, hat sich vieles geändert. Der Japanismus machte einer kritischen Japanwissenschaft, die auch die Kunst umfaßt, Platz. Die meisten frühen Sammlungen japanischer Holzschnitte lösten sich auf. Ihr Bestand wurde über die ganze Welt verstreut oder in Museen untergebracht. Was aber blieb, ist das reine, staunende Vergnügen an einzelnen hervorragenden Blättern dieser technisch wie ästhetisch vielleicht nie überbotenen graphischen Kunst aus den zwei Jahrhunderten zwischen 1670 und 1870.

Die Sammlung von Prof. Otto Riese läßt uns dies erleben. Sie besteht ausschließlich aus *Ukiyo-e Hanga*, das heißt Holzschnitten als Bildern einer «fließenden, vorübergehenden Welt», wie es meistens übersetzt wird. Aber der Begriff umfaßt mehr.

Der Priester-Schriftsteller Asai Ryōi (1612–1691) fängt die *Ukiyo* in seinem *Ukiyo Monogatari* (um 1665), das 1670 von dem ersten großen Holzschnittkünstler Hishikawa Moronobu illustriert wurde, in den folgenden Worten ein: «... leben für den Augenblick, sich den Vergnügen des Mondes, des Schnees, der Kirschblüten und des Herbstlaubs hingeben, Lieder singen, Reiswein trinken, und so sich heiter gehen, gehen lassen, ohne Sorgen um die drohende Armut. Nur nicht untergehen; wie ein Kürbis, der auf dem strömenden Wasser schwimmt: dies ist, was man die ‚fließende Welt‘ nennt ...»

Damit übertrug Asai den ursprünglich buddhistischen Begriff der *Ukiyo* als einer Welt voller Weh und Not, die es zu überstehen galt, um des Buddhaparadieses teilhaftig zu werden, auf die hedonistische Welt einer neuen städtischen Bourgeoisie. Es blieb eine vergängliche Welt; aber überstehen hieß fortan, den letzten Tropfen des zeitlichen, zeitgemäßen Genusses auskosten.

So fing es an, und ein großer Kenner dieser «fließenden Welt», vor allem auch in ihren literarischen Aspekten, Richard Lane, hat mit einem gewissen Recht die *Ukiyo-e* definiert als: «A new style of pictures, very

much in vogue, devoted to the depiction of everyday human life, but particularly of fair women and handsome men engaged in pleasure, or part of the world of pleasure; pictures, as often as not, of an erotic nature.»

Später sind neue Elemente einer wirklichen Gebrauchsgraphik hinzugekommen, und so vermitteln uns diese Bilder – und nicht nur sie, sondern auch die illustrierten Bücher, auch die Ukiyo-e Malerei – die Möglichkeit, in die sonst nur an Hand historischer und literarischer Quellen beschränkt zugängliche, faszinierende und einzigartige urbane Kultur der Edo-Zeit tiefer einzudringen.

Die Sammlung Riese ist nicht die einzige, wahrscheinlich auch nicht die größte schweizerische Privatsammlung japanischer Holzschnitte, aber sie ist sicher die bekannteste und zeichnet sich vor allem durch ein sehr hohes Qualitätsniveau aus. Was mit soviel Hingabe und Liebe, Kennterschaft und Spürsinn zusammengetragen wurde, hat Professor Riese nicht für sich behalten. Die Sammlung wurde wiederholt ausgestellt, und die mit wissenschaftlicher Akribie von Dr. Rose Hempel bearbeiteten Kataloge erleichtern uns den Zugang.

Dazu gesellen sich jetzt die persönlichen Bemerkungen des Sammlers. In ganz besonderer Weise legitimieren sie sowohl die Sammlung wie den Sammler. Es ist das Vorrecht des Geleitwortschreibers, dies dankend sagen zu dürfen.

APERÇUS VON OTTO RIESE

Mag auch die große Woge der Begeisterung für die japanischen Holzschnitte inzwischen verebbt sein, die um die Jahrhundertwende die Kunstfreunde aller Länder hinriß, so gibt es doch auch heute noch eine beachtliche Zahl von begeisterten Liebhabern dieser bezaubernden Kunstform. Das zeigt sich unter anderem in der großen Besucherzahl auf den Ukiyo-e-Ausstellungen, die nach wie vor in vielen Ländern veranstaltet werden, sowie auch darin, daß immer noch neue Sammlungen

entstehen, vor allem in Japan und in den USA, aber auch in der Schweiz.

Freilich wird es immer schwieriger, noch Holzschnitte von wirklich guter Qualität und befriedigender Erhaltung zu finden: zu viele sind in den großen Museen gelandet und damit dem freien Markt entzogen; in Japan selbst, wo sie anfangs nicht als wahre Kunstwerke galten und daher nicht besonders sorgfältig behandelt wurden, verkamen viele, andere wurden durch Erdbeben und Feuersbrünste vernichtet, und schließlich sind unzählige von ausländischen Aufkäufern entführt worden.

Gleichwohl kann sich ein Sammler, der der Schönheit dieser Farbholzschnitte verfallen ist, auch heute noch eine kleine Sammlung aufbauen. Er muß hierfür freilich Fühlung halten mit den darauf spezialisierten angesehenen Händlern, und sich über das Angebot auf den namhaften Versteigerungen unterrichtet halten. Auch muß er sich schnell entschließen können, wenn sich ihm die Möglichkeit bietet, ein besonders schönes Blatt zu erwerben, und dann auch bereit sein, dafür einen angemessenen Preis zu zahlen.

So entstand auch diese Sammlung, aus der nachstehend sechsunddreißig Blätter publiziert werden (leider aus Raumgründen stark verkleinert). Sie sind ausgewählt worden in dem Bestreben, einmal die Entwicklung der Technik vom Schwarzdruck bis zum immer vollendeteren Vielfarbendruck aufzuzeigen, und zum anderen den Stil der größten Holzschnittmeister an einigen Beispielen vor Augen zu führen und auch einige anderwärts offenbar noch nicht oder nur sehr selten reproduzierte Blätter zu bringen.

Auf eine einführende Darstellung der Entstehungsgeschichte, des Wesens und der Technik des Japanischen Holzschnitts kann hier verzichtet werden, da in der ständig wachsenden Literatur, vor allem in englischen, amerikanischen und japanischen Veröffentlichungen, ausgiebig darüber berichtet wird.

Von deutschsprachigen Publikationen, die in neuerer Zeit in der Schweiz erschienen sind, sei vor allem hingewiesen auf die Einführung von *Heinz Brasch* zum Katalog der Ausstellung der Schenkung Julius Muel-

ler an das Museum Rietberg im Helmhaus in Zürich (1965), sowie auf die Studie desselben Autors über die japanischen Holzschnitte und ihre Farben in der Zeitschrift «Palette» Nr. 19 (1965), herausgegeben von der Sandoz AG in Basel.

Die Blätter der hier behandelten Sammlung sind gezeigt worden auf der im Musée Cantonal des Beaux Arts unter Leitung seines Direktors *René Berger* im Jahre 1965 in Lausanne veranstalteten Ausstellung, ferner auf den 1967 von *François Lachénal* organisierten «Japanischen Tagen» in Ingelheim am Rhein (C. H. Boehringer Sohn) und auf der 1967 in Le Havre vom Direktor des Nouveau Musée de la ville du Havre, *M. Patrice Hugues*, veranstalteten Ausstellung.

Für die beiden erstgenannten Ausstellungen hat *Dr. Rose Hempel*, Hauptkustodin am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, wissenschaftliche Kommentare publiziert; sie enthalten zugleich die wichtigsten Angaben über den Lebenslauf, die Bedeutung und das Schaffen der einzelnen Meister.

Besonderer Dank gebührt *Dr. Rose Hempel* dafür, daß sie darüber hinaus in selbstloser Weise die späteren 50 Neuerwerbungen, von denen mehrere hier abgebildet werden, interpretiert, bestimmt und bewertet hat. Ohne ihren stets hilfsbereiten Beistand, ihre offene Kritik und ihre ständige Ermutigung hätte diese Sammlung nicht aufgebaut werden können.

Ferner bin ich Herrn und Frau *Professor Dr. Ouwehand* von der Universität Zürich für ihre wiederholte freundschaftliche Beratung sehr zu Dank verpflichtet.

Im folgenden sollen statt eines wissenschaftlichen Kommentars nur einige Aperçus aus der Sicht des Sammlers über die hier abgebildeten Blätter vorgelegt werden; sie erheben keinen Anspruch auf wissenschaftliche Bedeutung: sie sollen lediglich den Betrachtern das Verständnis erleichtern und sie an der Freude teilnehmen lassen, die mir diese kleine Sammlung immer wieder gewährt.

Nr. 1 *Torii Kiyonobu I (1664–1729)*
Tan-e

Dieses wahrhaft imponierende Blatt von *Torii Kiyonobu I*, der damals das Haupt der *Torii*-Meister war, ist etwa 1705 erschienen. Es zeigt die Kurtisane *Masatsune*, die, auf einer Bank sitzend, mit beiden Händen und flatternden Ärmeln einen Kamm in ihrem Haar befestigt; ihr Kimono ist mit dem Bild eines blühenden Pflaumenbaums geschmückt, an dessen Ästen Bilderfahnen hängen; links oben sieht man ihr prachtvolles Wappen, eine Irisblüte.

Es ist ein *Sumizuri-e* (*Sumi* = schwarze Tusche, *zuri* = gedruckt, *e* = Bild), das heißt ein Schwarzdruck, der mit *Tan* (korallenrotes Bleimennige) von Hand koloriert wurde, also ein sogenanntes *Tan-e*, im Großformat (*Kakemono-e*). Das Blatt ist nicht signiert, wird aber wegen seines unverwechselbaren Stils allgemein als ein Werk von Kiyonobu I anerkannt.

Mit seiner grandiosen Komposition zeigt dieser Holzschnitt die ganze Größe der sogenannten «primitiven» Epoche. Die Reparatur am Rande des Bildes oben rechts und das vielleicht nicht genügend brillante Schwarz müssen bei einem so frühen Blatt in Kauf genommen werden und tun seiner Schönheit keinen Abbruch, zumal da das leuchtende Tan-Rot hervorragend erhalten ist.

Überdies handelt es sich um ein äußerst seltenes Blatt. Es wurde von *Felix Tikotin* erworben und stammt aus der Sammlung *Gillot* (Paris), in deren Katalog (Paris 1904) es unter Nr. 42 beschrieben und auf Tafel 42 (neben Seite 10) groß abgebildet ist; später befand es sich in der Sammlung *L. Gonse* (Paris), deren Stempel es auf der Rückseite trägt. Nur ein anderes Exemplar dieses Holzschnitts ist bekannt: es befindet sich in der *Clarence Buckingham Collection of Japanese Prints*, in deren vom Art Institute of Chicago 1955 herausgegebenen und von *Helen C. Gunsaulus* verfaßten Katalog Band I (The Primitives) es auf Seite 40 unter Nr. 16 beschrieben und reproduziert wird. *Kurth* erwähnt dieses Blatt der Samm-

lung Gillot in seiner Geschichte des Japanischen Holzschnitts in Band I (Leipzig 1925) im Abschnitt über Torii Kiyonobu I und die frühen Tan-e auf Seite 201, bezeichnet es freilich fälschlich als Hoso-e, stellt aber da-selbst einleitend fest, daß «bei dieser ganzen Tan-e Gruppe die Signatur häufig fortgelassen» wurde.

Nr. 2 *Okumara Masanobu (1686[?]-1764)*
Sumizuri-e

Von *Okumara Masanobu*, einem anderen großen Holzschnittmeister der Frühzeit, stammt das hier abgebildete Blatt Nr. 2.

Es ist ein Sumizuri-e (Schwarzdruck) aus der Zeit um 1710 und stellt den Besuch eines jungen Stutzers (richtiger: eines *Wakashû*) bei drei Palastdamen dar. Das Gedicht auf diesem Blatt steckt voller Wortspiele und Anspielungen, deren Entzifferung Herrn und Frau Professor Dr. Ouwehand (Zürich) zu verdanken ist.

Ein anderes Exemplar dieses Holzschnitts ist abgebildet bei *Hájek-Forman*, Der frühe Japanische Holzschnitt, Hanaú-Prag 1957, Seite 50.

Man kann auf diesem Blatt die meisterhafte Pinselführung Masanobus mit ihren berühmten «singenden Linien» bewundern, durch die sich die frühen Meister auszeichneten.

Ein anscheinend ähnliches Blatt wurde bei Sotheby in London am 31. März 1971 verkauft, und im Katalog dieser Versteigerung wird unter Nr. 31 angegeben, daß es sich möglicherweise um ein Albumblatt handeln könnte; das mag dahingestellt bleiben; wahrscheinlich dürfte es aus einer Folge von zwölf Blättern – vermutlich erotischen Blättern (*Shunga*) – stammen; vgl. hierzu Steffi Schmidt im Katalog der chinesischen und japanischen Holzschnitte im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin, Bruno Hessling Verlag, Berlin 1971 (im folgenden zitiert als «Kat. Berlin»), zu Nr. 56.

Dieses Blatt wurde erworben von *Mayuyama* in Tokio.

Nr. 3 *Nishimura Shigenaga (1697[?]-1756)*
Urushi-e

Nishimura Shigenaga, zu dessen Schülern so bedeutende spätere Meister wie *Harunobu* und *Toyokuni* zählten, folgte stilistisch dem Vorbild *Masanobus*, schuf aber auch sehr originelle Landschaftsbilder, von denen die hier behandelte Sammlung auch zwei enthält. *Richard Lane* bezeichnet ihn in seinen *Masters of the Japanese Print*, London 1962, Seite 120, insoweit als einen Vorläufer *Hiroshiges*.

Statt eines jener Landschaftsbilder wird hier in Nr. 3 das Bild einer jungen Frau gezeigt, die mit einer langen Pfeife in der Hand auf die Engawa (Veranda) des Hauses herausgetreten ist, um den herbstlichen Vollmond zu betrachten; neben ihr steht, wie auf dem Blatt von *Chōki* (unten Nr. 22), ein Handwaschbecken (*Chōzu/bachi*) nebst Schöpfflöffel.

Es ist ein *Urushi-e* (Lackbild): ein Schwarzdruck (*Sumizuri-e*), handkoloriert mit Lackschwarz und sehr schönem Tan-Rot, mit Gold- oder Messingstaub bestreut.

Das Blatt wurde erworben von *Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. (Mr. Sawers)* in London.

Ob es sich hierbei um das von *James A. Michener* in seinem Werk «*The floating World*» (New York 1954) auf Seite 78 hochgepriesene Blatt handelt, muß dahingestellt bleiben. Michener schreibt dort: «He (*Shigenaga*) painted some of the finest lacquer prints, one of which is extraordinary lovely, with a courtesan smoking a long pipe on a porch as she watches the evening moon rise across a river.» – Diese Beschreibung scheint genau auf unser Blatt zu passen.

Nr. 4 *Torii Kiyonobu II (1702-1752)*
Urushi-e

Dieses Hoso-e Urushi-e von *Torii Kiyonobu II*, dem Sohn¹ *Torii Kiyonobu's I*,

1. Dies ist umstritten; vgl. darüber *Steffi Schmidt*, Kat. Berlin Seite 44, mit weiteren Literaturangaben.

gibt eine Theaterszene wieder: der Schauspieler *Ichikawa Danjurô II* sitzt auf einer Bank und blickt auf zu einer seitlich hinter ihm stehenden Schönen, dargestellt durch den Frauendarsteller (*Onnagata*) *Segawa Kikunojô*, die einen Blumenstrauß in der Hand hält.

Das Blatt ist zwischen 1730 und 1735 erschienen. Es stammt aus der Sammlung *Oeder* (Düsseldorf) und von *Felix Tikotin*. Ganz hervorragend ist die Erhaltung und die Farbfrische des Lack-Schwarz, des Gelb und Rosa. Insofern übertrifft es an Qualität noch ein anderes Urushi-e von *Kiyonobu II*, das sich ebenfalls in dieser Sammlung befindet, den «*Haberdasher*», der im Jahrbuch des bekannten Londoner Auktionshauses *Sotheby & Co.*, dem «*Ivory Hammer*» Band 2, 1964, Seite 135, als eines der schönsten dort im Laufe des Jahres versteigerten Werke abgebildet ist.

Torii Kiyoshige (tätig ca. 1720–1750)

Kiyoshige war ein Schüler von *Torii Kiyonobu I* (oben Nr. 1).

Nr. 5 *Kiyoshige: Der Schauspieler Ichikawa Ebizô in Shibaraku-Szene
Benizuri-e*

Dies ist ein wirklich monumentales Blatt. Es zeigt den Schauspieler *Ichikawa Ebizô*, der zuvor bis 1735 den Künstlernamen *Danjûrô II* geführt hatte, in einer *Shibaraku*-Rolle, in der er im Herbst 1750 im *Nakamura-Theater* in Edo auftrat.

Über die *Shibaraku*-Rolle hat *Dr. Rose Hempel* in dem Katalog der Lausanner Ausstellung von 1965 unter Nr. 3 folgende Erläuterung gegeben (in ihrem Kommentar zu einem damals noch in dieser Sammlung befindlichen Blatt, das von *Kiyomasu I* stammen sollte, sich danach aber als später Nachdruck herausstellte und deshalb aus der Sammlung ausgeschieden wurde): «Der Einakter *Shibaraku*, das typischste Beispiel des wilden *Aragoto*-Spiels, wurde 1697 von *Ichikawa Danjûrô I* kreiert. Es existieren viele Variationen des Stücks, bei denen stets durch das Erscheinen eines Helden und dessen Zwischenruf: „*Shibaraku*“, das heißt „Haltet ein! Wartet einen Augenblick!“, eine Schurkerei verhindert

wird», so zum Beispiel einem Unschuldigen, den ein Tyrann hinrichten lassen will, in letzter Minute das Leben gerettet wird. Diese Rolle hatte stets den größten Erfolg im Kabuki-Theater. Der Held trägt seit jeher und bis heute die rostrote *Suô-Hofrobe* mit dem großen «*Mimasu*»-Wappen der *Danjûrô* (drei konzentrische Quadrate), Schwert und Feldherrnfächer, die Perücke und die «*Kumadori*»-Schminkmaske.

Ein solches imponierendes rostrottes Gewand für den *Shibaraku*-Auftritt war übrigens im Jahre 1969 auf der Ausstellung im ethnographischen Museum von Neuenburg (Neuchâtel) ausgestellt. Es ist auch auf den unten zu Nr. 14 abgebildeten *Shunshô*-Blättern dieser Sammlung zu sehen.

Das hier besprochene Blatt von *Kiyoshige* wurde von *Felix Tikotin* erworben; es ist bis auf eine Beschmutzung am oberen Rand sehr gut erhalten und wirkt derart dekorativ, daß es zum Umschlagbild unseres Lausanner und des Ingelheimer Katalogs gewählt wurde. Es ist abgebildet im Katalog des *National-Museums in Tokio*, Band 1, Nr. 105 (anscheinend ist jenes Exemplar aber stark beschnitten), und bei *Sadao Kikuchi*, *A Treasury of Japanese Wood Block Prints, ukiyo-e*, translated by Don Kenny, Crown Publishers, Inc., New York 1969, Abbildung 195. – Über andere Ausgaben dieses Blattes vgl. *Dr. Rose Hempel* im Ingelheimer Katalog zu Abb. 19 und *Steffi Schmidt*, Kat. Berlin, zu Nr. 42.

Nr. 6 *Torii Kiyomitsu (1735–1785)*
Beni-zuri-e

An Stelle der Handkolorierung, wie sie bei den *Tan-e* und den *Urushi-e* erfolgte, erschienen nach Erfindung der *Kentô*-Paßmarke seit 1742/43 und bis etwa 1765 zwei- und dreifarbig Drucke mittels zusätzlicher Druckplatten. Zunächst druckte man nur mit zwei Farben, Beni-Rosa (ursprünglich wohl Karminrot), gewonnen aus wildem Safran, genauer: der Färberdistel, *Carthamus tinctorius*, und Apfelgrün. Diese Zwei-farbendrucke, die *Beni-zuri-e* (mit Rot gedruckte Bilder) genannt werden, sind von einer eigenartigen Schönheit. Als Beispiel hierfür wird

hier neben dem vorhergehenden ein Blatt von *Torii Kiyomitsu* abgebildet, auf dem ein auf einer Bank sitzendes junges Mädchen (dargestellt von einem Schauspieler) sich anschickt, ein Gedicht auf ein blütenförmiges Gedichtblatt zu pinseln.

Mag das (einem Theaterstück entnommene) Sujet süßlich-sentimental erscheinen, die Schönheit der frühen Farben Beni-Rosa und Blaugrün, die stille Heiterkeit der Szene, die Blütenzweige hinter der Bank und die schwungvolle Wiedergabe des herbstlichen Kimonos ergeben eine poetische Harmonie von großem Zauber.

Das Blatt wurde von *Mayuyama* in Tokio erworben.

Nr. 7 *Ishikawa Toyonobu (1711–1785)*

Beni-zuri-e

Dieses großformatige Benizuri-e von *Toyonobu* stellt zwei bekannte Schauspieler dar, die in der Rolle der Soga-Brüder in dem beliebten Kabuki-Drama von der Rache dreier Brüder für die Ermordung ihres Vaters auftreten. Nachdem der älteste Sohn im Kampf gefallen war, lebten die beiden anderen nur noch mit dem Ziel, die Ehre der Familie durch die Tötung des Mörders ihres Vaters wiederherzustellen; das gelang ihnen erst nach weiteren zwanzig Jahren.

Die beiden berühmten Mimen *Ichimura Kamezô* (links) und *Onoe Kikugorô* stehen in den prächtigen Kostümen ihrer Rolle in gelöster vornehmer Haltung dicht nebeneinander. Vermutlich wollte *Toyonobu* damit zwei der berühmtesten Interpreten der Soga-Brüder verherrlichen, unabhängig von ihrem Auftreten in diesem Drama, in dem sie im Jahre 1744 im Ichimuraza-Theater in Edo in dem Theaterstück *Nanakusa Wakayaki Soga* spielten (so Dr. Rose Hempel im Lausanner Katalog).

Das Blatt dürfte zwischen 1750 und 1755 entstanden sein; es ist ein bedeutendes und seltenes Blatt in schönen Farben. Es wurde von Madame *Janette Ostier* in Paris erworben.

Suzuki Harunobu (1725[?]-1770)

War mit dem Benizuri-e nach Erfindung der Kentô-Paßmarke, die ein haargenaues Registrieren der Blätter ermöglichte², zunächst mit dem Zwei- und Dreifarbindruck ein Anfang gemacht worden, so erreicht danach die Technik des japanischen Holzschnitts einen neuen Höhepunkt durch Verwendung einer immer größeren Zahl von Druckplatten. So entstanden die sogenannten «Brokatbilder» (*Nishiki-e*), Vielfarbindrucke von berückender Farbenschönheit.

Suzuki Harunobu, ein Schüler *Shigenagas* (oben Nr. 3), dann beeinflußt unter anderem von *Masanobu* (oben Nr. 2), von *Sukenobu* und von *Kiyomitsu* (oben Nr. 6), verstand es, die neue Technik des Vielfarbendrucks mit seinen genialen Werken durchzusetzen. So gehört er neben *Kiyonaga*, *Utamaro*, *Sharaku*, *Hokusai* und *Hiroshige* zu den größten Meistern des japanischen Farbenholzschnitts. Er begründete seinen Ruhm mit der Herausgabe von Kalenderblättern, wie sie hier unter Nr. 8 und 9 gezeigt werden.

Im Gegensatz zu den meisten Künstlern seiner Zeit suchte *Harunobu* sich seine Modelle, von Ausnahmen abgesehen, nicht im Milieu des Kabuki-Theaters und auch nicht ausschließlich im Yoshiwara mit seinen großen Kurtisanen, sondern zog es vor, zumindest nach Beginn des Vielfarbendrucks, grazile sehr junge Mädchen und ihre ephabenhaften Liebhaber zu zeichnen, und schuf damit Meisterwerke von größtem Charme und vollendetem Ausgewogenheit.

2. Interessant ist der Hinweis von *Jack Hillier*, der in seiner Einführung zum Katalog der Harunobu-Ausstellung in Philadelphia Museum of Art (1970) auf Seite 12 unter Berufung auf *Shigekichi Mihara* darlegt, daß die genaue Registrierung der Blätter beim Drucken mit mehreren Platten außer durch das Kentô noch wirksamer gesichert wurde durch das *Kuiki*, die Einführung eines kleinen keilförmigen Holzstückchens in die innere Kentô-Marke.

Nr. 8 *Suzuki Harunobu: Der Tanz der Hotoke Gozen vor dem
Premierminister Kiyomori*

Dies ist eines der berühmten Kalenderblätter Harunobus. Damit hat es folgende Bewandtnis:

Nach dem japanischen Mondkalender gab es alljährlich wechselnde lange und kurze Monate, die man den offiziellen Kalendern entnehmen konnte, deren Herausgabe einigen dazu ermächtigten Herausgebern vorbehalten war. Seit dem 17. Jahrhundert, und in Form von *Surimono* seit dem 18. Jahrhundert fertigten nun einige Holzschnittmeister ihrerseits Kalenderblätter an, auf denen sie, um nicht in direkter Form gegen das Monopol der dazu ermächtigten Herausgeber zu verstößen, in versteckter Form, zuweilen auch in Rebusform, die kurzen und die langen Monate versteckt kenntlich machten und damit zugleich die Erwerber vor die vergnügliche Aufgabe stellten, diese Andeutungen richtig herauszufinden. Diese Kalenderblätter (*Egoyomi*) sind eine Unterart der *Surimono*, also Glückwunschblätter, die als Privatdrucke erschienen. Sie wurden vielfach von reichen Privatleuten oder von Clubs angeregt und bestellt, zu denen sich Dichter und kunstbegeisterte Amateure zusammengeschlossen hatten. – Mit die schönsten derartigen Kalenderblätter hat *Harunobu* geschaffen; sie sind meisterhaft gezeichnet und in der damals neuen Technik des Vielfarbendrucks in zarten Farben mit allen Raffinessen hervorragend gedruckt.

Nr. 8 ist ein berühmtes Kalenderblatt *Harunobu* für das Jahr 1765. Die kurzen und die langen Monate sind auf dem Obi des tanzenden Mädchens, auf dem Rahmen des Setzschilds und auf dem Bambusvorhang angegeben. Das Jahr 1765 war ein Jubiläumsjahr, in dem der 900. Geburtstag des großen Staatsmannes, Malers und Dichters Sugawara Michizane (oder vielmehr der 900. Jahrestag seiner Aufnahme am kaiserlichen Hof) gefeiert wurde.

Die Anregung zu diesem Blatt hatte der Künstler und Dichter *Kyōsen* gegeben, das Haupt des nach ihm benannten «*Kyōsen-ren*»-Clubs. Dies

geht aus der Signatur auf dem rechten Rand des Blattes «*Kyōsen kō*» und dem Stempel «*Kyōsen no in*» hervor. Zu seiner Ehrenrettung, vgl. Dr. Richard Lane, Floating World Morals vs. Ukiyo-e scholarship in Ukiyo-e Art Nr. 12 (1966), gegen D. B. Waterhouse, den Verfasser des bekannten Werks «Harunobu and his age», London 1964, wo *Kyōsen* und sein Club auf Seite 15 und 21 als Nichtstuer und unmoralische Lebemänner hingestellt worden waren. Auf die Kritik Dr. Lanes schrieb Waterhouse eine Erwiderung unter dem Titel: The Floating World of Dr. Lane, in Ukiyo-e Art Nr. 13 (1966). – Es steht uns natürlich nicht zu, über diesen amüsanten Streit zwischen den ersten Fachleuten ein Urteil abzugeben.

Das Blatt Nr. 8 stellt den Tanz der *Hotoke Gozen* vor dem Premierminister *Kiyomori* dar. Die grazile *Hotoke Gozen* tanzt mit einem Fächer in ihrer rechten Hand vor *Kiyomori*, der als Mönch im Priestergewand und mit kahlgeschorenem Schädel in einem reich mit Blindpressung und Reliefdruck wiedergegebenen weißen Gewand auf einer Estrade sitzt, links dicht neben ihm seine Geliebte, die schöne *Giô*, rechts von ihm eine Dienerin.

Die rührende und traurige Geschichte der beiden jungen Mädchen *Giô* und *Hotoke Gozen* wird bei *Ledoux*, vol. Harunobu to Shunshô (1945) Nr. 2 wie folgt resümiert: Der mächtige Premierminister Taira no *Kiyomori* war von der für ihre Tanzkunst berühmten schönen *Giô* so bezaubert, daß er sie als seine Geliebte in seinen Palast aufnahm (und ihrer Mutter dafür Unterhaltszahlungen zukommen ließ). Als kurz darauf die Kunst einer anderen jungen Tänzerin, *Hotoke*, allgemeine Begeisterung auslöste, überredete die gutmütige *Giô* ihren Gönner dazu, sie kommen zu lassen. *Hotoke* tanzte vor ihm (unser Bild). Danach fiel *Giô* in Ungnade, wurde verbannt und zog mit gebrochenem Herzen in eine Hütte in den Bergen, während *Hotoke* ihre Stellung bei *Kiyomori* einnahm. – *Hotoke* bekam aber Gewissensbisse, weil sie sich bewußt war, ihre eigene Erhöhung der Güte ihrer Vorgängerin *Giô* zu verdanken. In einer stürmischen Nacht stieg sie hinauf zu der Hütte in den Bergen, wo *Giô* um mehr Glück in ihrem nächsten Leben betete, verzichtete ihrer-

seits auf diese Welt und beschloß, den Rest ihres Lebens ebenfalls im Gebet zu verbringen.

Das Blatt stammt aus vier sehr berühmten Sammlungen, nämlich den Sammlungen *Hayashi*, *Wakai*, *Bullier* und *Ledoux*; es trägt die Sammlerstempel *Hayashi Tadamasa* und *Wakai Oyaji*. Es ist überdies außerordentlich selten: weder auf der Harunobu-Ausstellung im British Museum 1965 noch auf den Ausstellungen in Philadelphia (1970) und in Tokio (1970) war es zu sehen. Es ist groß abgebildet bei *Ledoux a. a. O.*, mit eingehenden Bemerkungen, angeführt bei *Vignier-Inada*, vol. Harunobu, Koryûsai, Shunshô Nr. 120 und abgebildet im *Katalog Hayashi*, Paris 1902, Seite 102, sowie bei *Gentles*, The Clarence Buckingham Collection Chicago vol. II (1965), Nr. 28.

Das Blatt ist sehr gut erhalten, wenn auch rechts ein wenig oxydiert. Es wurde von *Roger Keyes* (R. E. Lewis, San Francisco) erworben.

Nr. 9 Suzuki Harunobu: Schale mit Chrysanthemen

Auf diesem prachtvollen Blatt, das nicht signiert ist, zeigt *Harunobu* eine auf Löwenfüßen stehende chinesische Porzellanschale, die mit blühenden Zwergchrysanthemen gefüllt ist. Im olivgrünen (verblichenes Blau?) Hintergrund steht hinter grauen Wolken groß, aber teilweise von Wolken verdeckt, der aufgehende, nicht völlig runde Mond. Die Chrysanthemenblüten sind in zarten Pastellfarben (zweierlei Rot, Purpur und Gelb) und mit Blinddruck hervorragend gedruckt. Die weiße Schale ist mit blauen Ranken geschmückt.

Die Darstellung fällt aus dem üblichen Rahmen der Ukiyo-e und übernimmt vermutlich ein Motiv, das bereits auf gedrucktem chinesischem Briefpapier verwendet wurde. Daß es deutlich chinesischen Einfluß aufweist, haben bereits *Binyon und Sexton* in ihrem Werk «Japanese Colour Prints», London 1960 (Faber and Faber, Ltd., new edition) auf Seite 69 festgestellt.

Wieder handelt es sich um ein Kalenderblatt, und zwar auf das Jahr 1766; auf der ersten Ausgabe dieses Blattes, von der außer dem bei *Le-*

doux a. a. O., Harunobu, Nr. 30, abgebildeten Exemplar kein weiteres Stück bekannt ist, stehen am Schalenrand die Zahlen der langen und kurzen Monate. Auf der zweiten Ausgabe sind die Kalenderangaben entfernt, und für die dritte Ausgabe, zu der unser Blatt gehört (wenn nicht die so genannte zweite Ausgabe nur ein verblaßter Druck der dritten ist) wurde eine weitere Druckplatte geschnitten, und damit wurden die Umrisse des Schalenrandes und der Schalenverzierungen in Blau gedruckt. Diese, unsere Ausgabe ist abgebildet in Farben bei *von Seidlitz*, Geschichte des japanischen Farbholzschnitts, 2. Auflage, Dresden 1910, in Abbildung 47, schwarzweiß bei *Vignier und Inada*, vol. Harunobu, Koryûsai, Shunshô unter Nr. 216, Pl. XXIV und bei *Waterhouse l. c. 1964*, Nr. 27, Seite 95. – Auf der weniger seltenen vierten Ausgabe, abgebildet im Katalog des *British Museum* 1960, wurden dem Mond eine völlig runde Form gegeben und weitere Wolken hinzugefügt, und die Blüten rechts statt purpur in Gelb gedruckt. Vgl. auch die Abbildung Nr. 51 in *Margaret O. Gentles Katalog der Buckingham Collection*, vol. II, Chicago 1965, Seite 31.

Ledoux meint a. a. O., die Form der Schale sei unbeholfen und die Zeichnung reichlich steif. Wie dem auch sei, es ist gleichwohl ein besonders schönes Blatt, das vor allem durch die schönen Farben und den Blinddruck der Blumen besticht, der ihnen einen seidigen Glanz verleiht und damit die Bezeichnung «Brokatblätter» rechtfertigt. Nicht ohne Grund hat *v. Seidlitz* gerade dieses Blatt Harunobus für eine farbige Reproduktion in seinem Werk ausgewählt.

Unser Blatt, das von *Roger Keyes* (R. E. Lewis, San Francisco) erworben wurde, ist sehr gut erhalten und in vorzüglichem Zustand.

Es ist höchst erstaunlich, aber zugleich sehr erfreulich, daß sich auch in einer anderen schweizerischen Privatsammlung ein Exemplar dieses ebenso schönen wie seltenen Blattes befindet, nämlich in der Sammlung von *Werner Schindler* in Biel.



Abb. 1 Torii Kiyonobu I Tan-e
1664–1729

Abb. 2 Okumura Masanobu Sumizuri-e
1686(?)–1764 oder 1768





Abb. 3 Nishimura Shigenaga Urushi-e
1697(?)–1756



Abb. 4 Torii Kiyonobu II Urushi-e
1702–1752



Abb. 5 Torii Kiyoshige Benizuri-e
tätig ca. 1720–1750



Abb. 6 Torii Kiyomitsu Benizuri-e
1735–1785



Abb. 7 Ishikawa Toyonobu Benizuri-e
1711–1785



Abb. 8 Suzuki Harunobu
1725(?)–1770

Abb. 11 Suzuki Harunobu



Abb. 9 Suzuki Harunobu

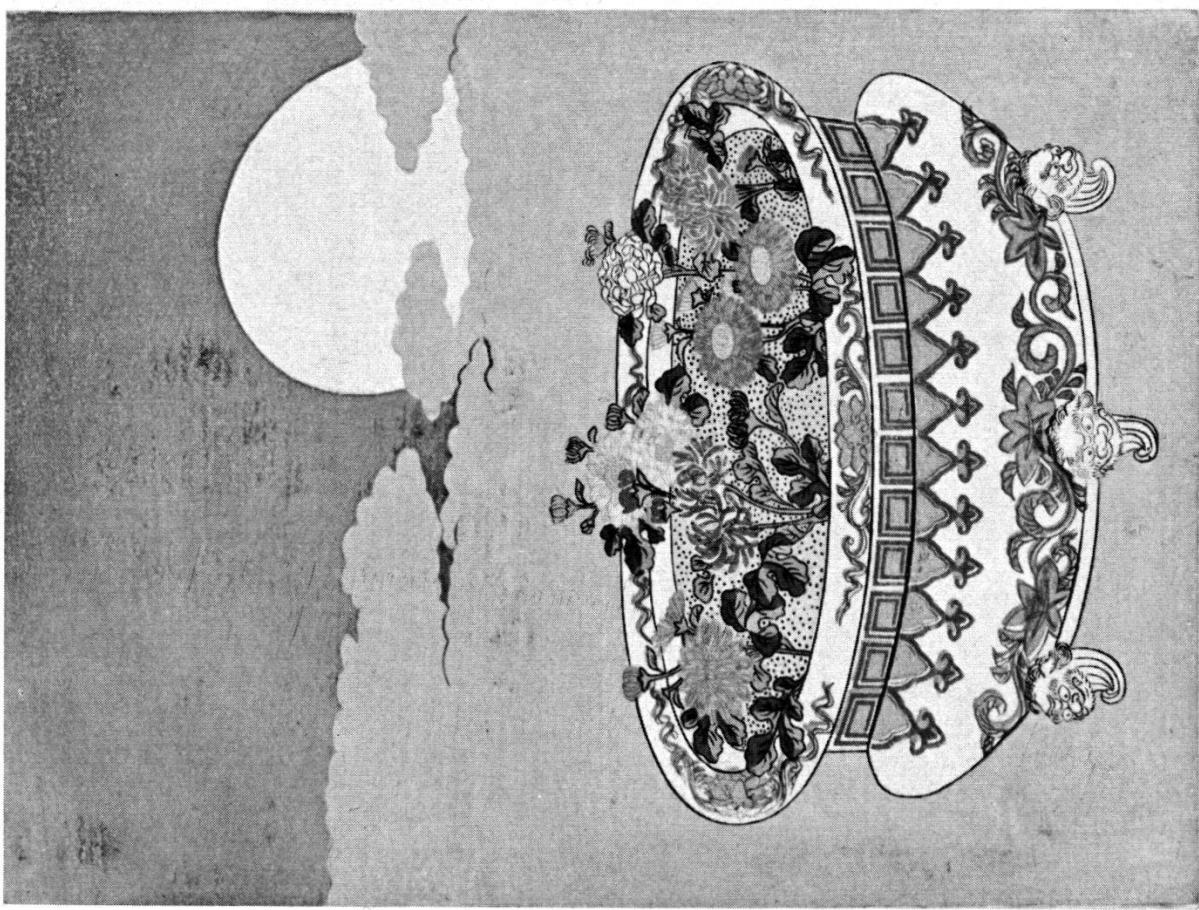




Abb. 10 Suzuki Harunobu



Abb. 12 Ippitsusai Bunchō
tätig 1768–1773 (?)



Abb. 13 Isoda Koryūsai
tätig etwa 1767–1784

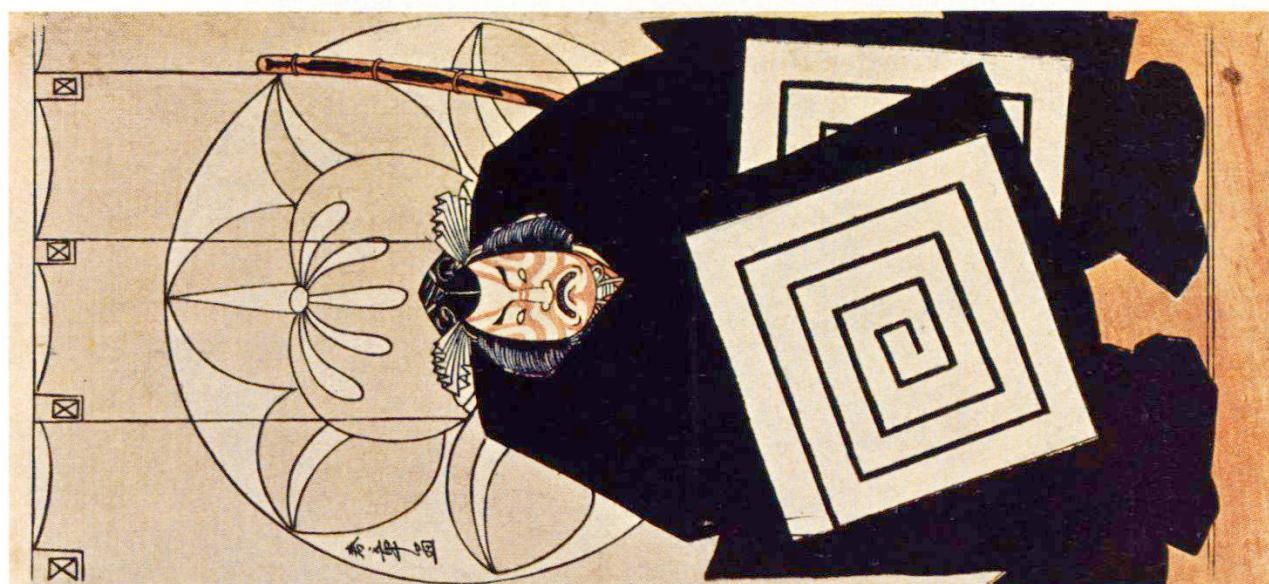


Abb. 14 Katsukawa Shunshō
1726–1793



Abb. 15 Katsukawa Shunei

1762–1819



Abb. 16 Kubota Shumman
1757–1820



Abb. 17 Torii Kiyonaga
1752–1815

婦人相學十躰
歌麿画
相見



Abb. 18 Kitagawa Utamaro

1753-1806



Abb. 19 Kitagawa Utamaro



Abb. 20 Kitagawa Utamaro



Abb. 21 Kitagawa Utamaro



Abb. 22 Eishōsai Chōki
tätig 1772–1804

Abb. 23 Hosoda Eishi
1756–1829

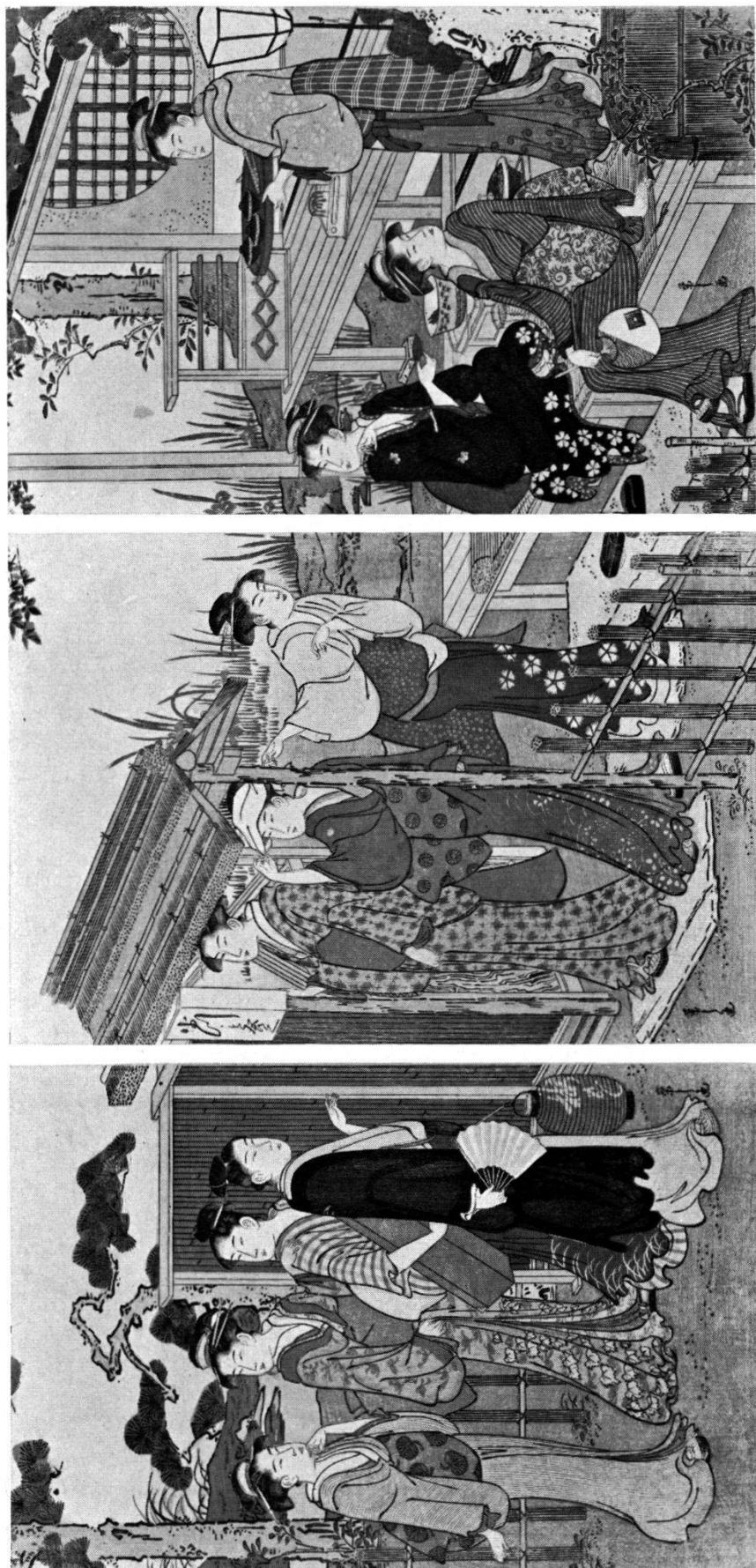




Abb. 24 Chōkōsai Eishō
tätig um 1794–1800



Abb. 25 Tôshûsai Sharaku
tätig 1794–1795

東洲齋寫樂画



Abb. 26 Tōshūsai Sharaku



Abb. 27 Tōshūsai Sharaku



Abb. 28 Tōshūsai Sharaku



Abb. 29 Tōshūsai Sharaku



Abb. 30 Utagawa Toyokuni I
1769–1825



Abb. 31 Utagawa Kunisada
1786–1865

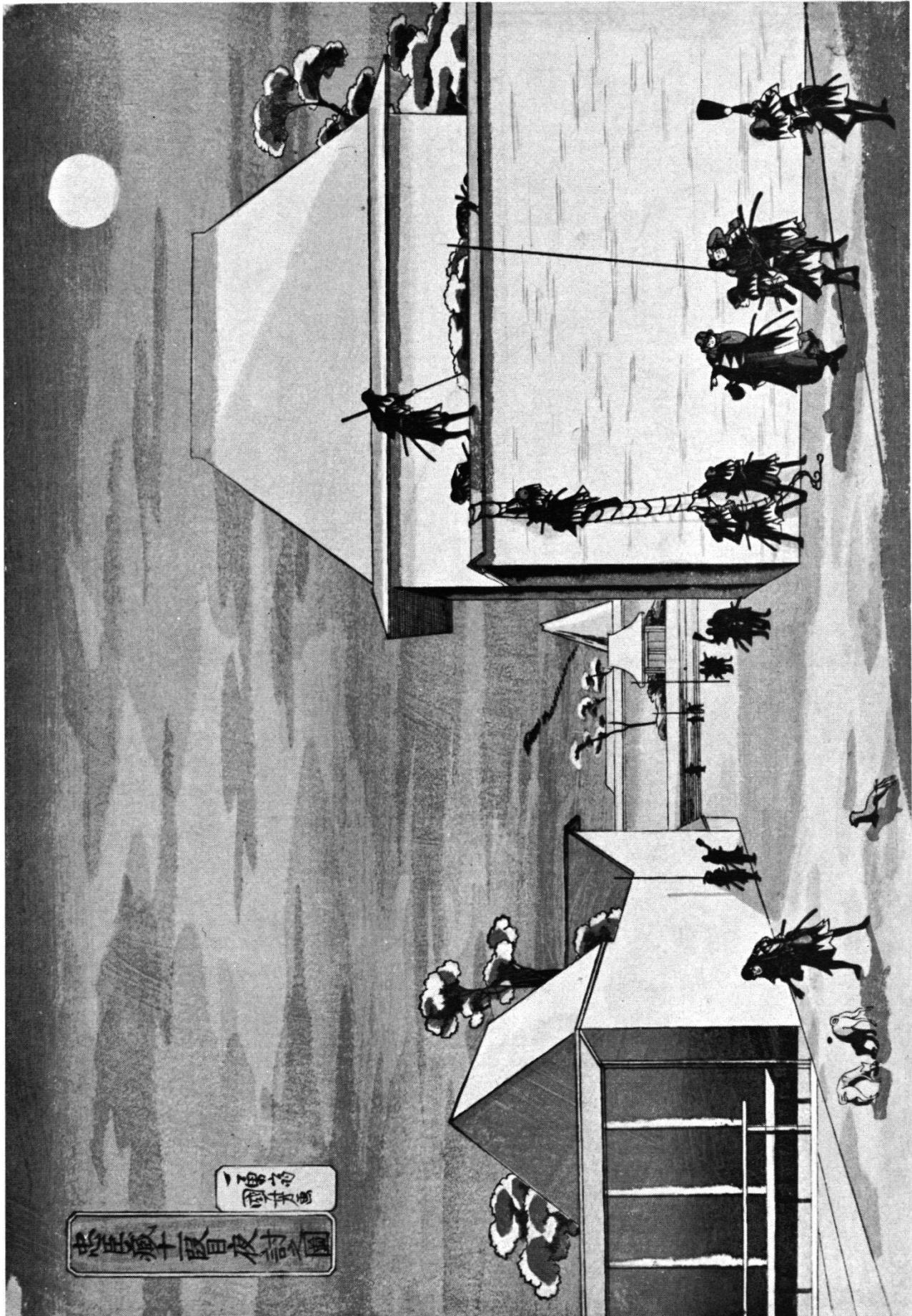


Abb. 32 Utagawa Kuniyoshi
1798–1861

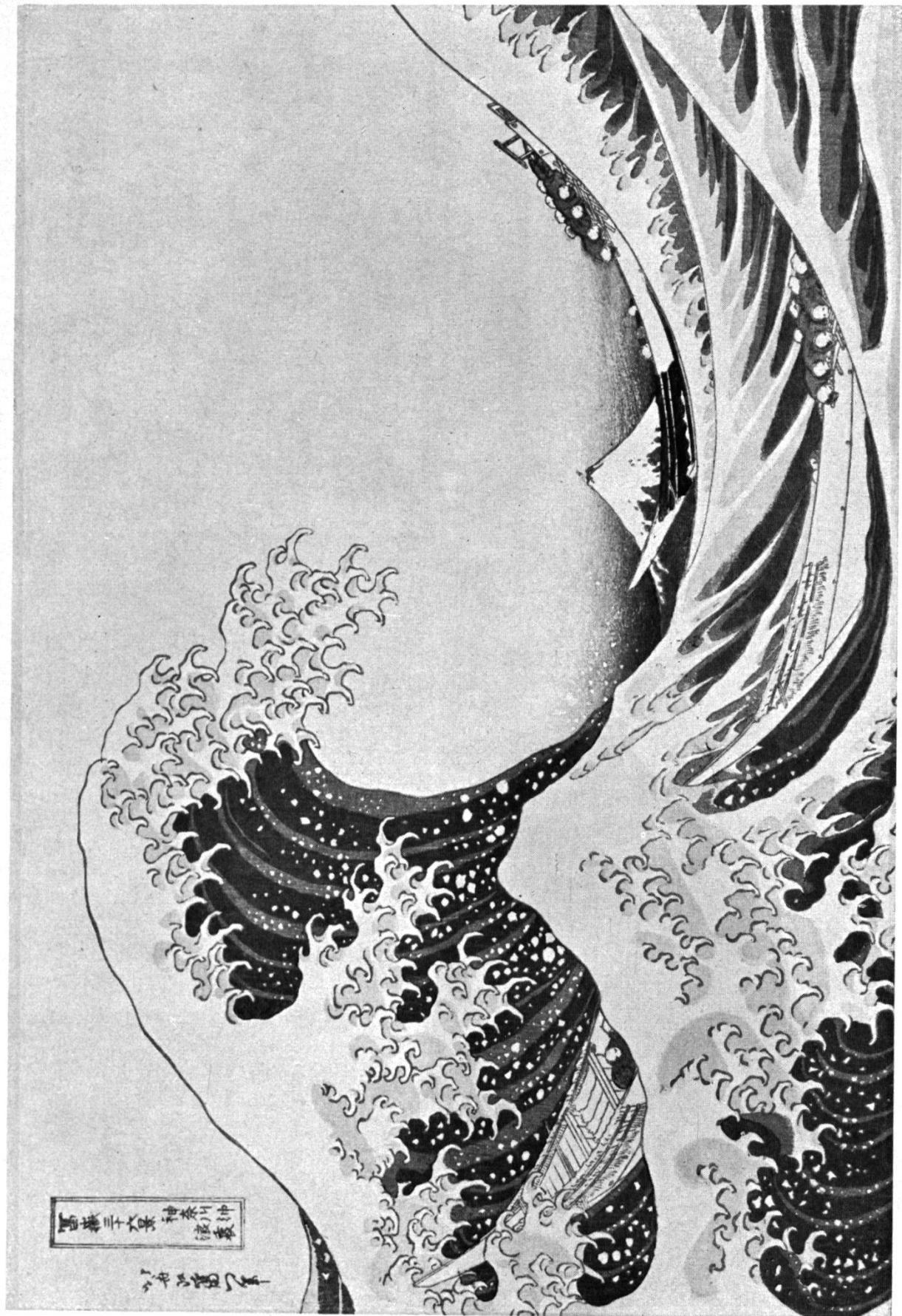


Abb. 33 Katsushika Hokusai
1760–1849

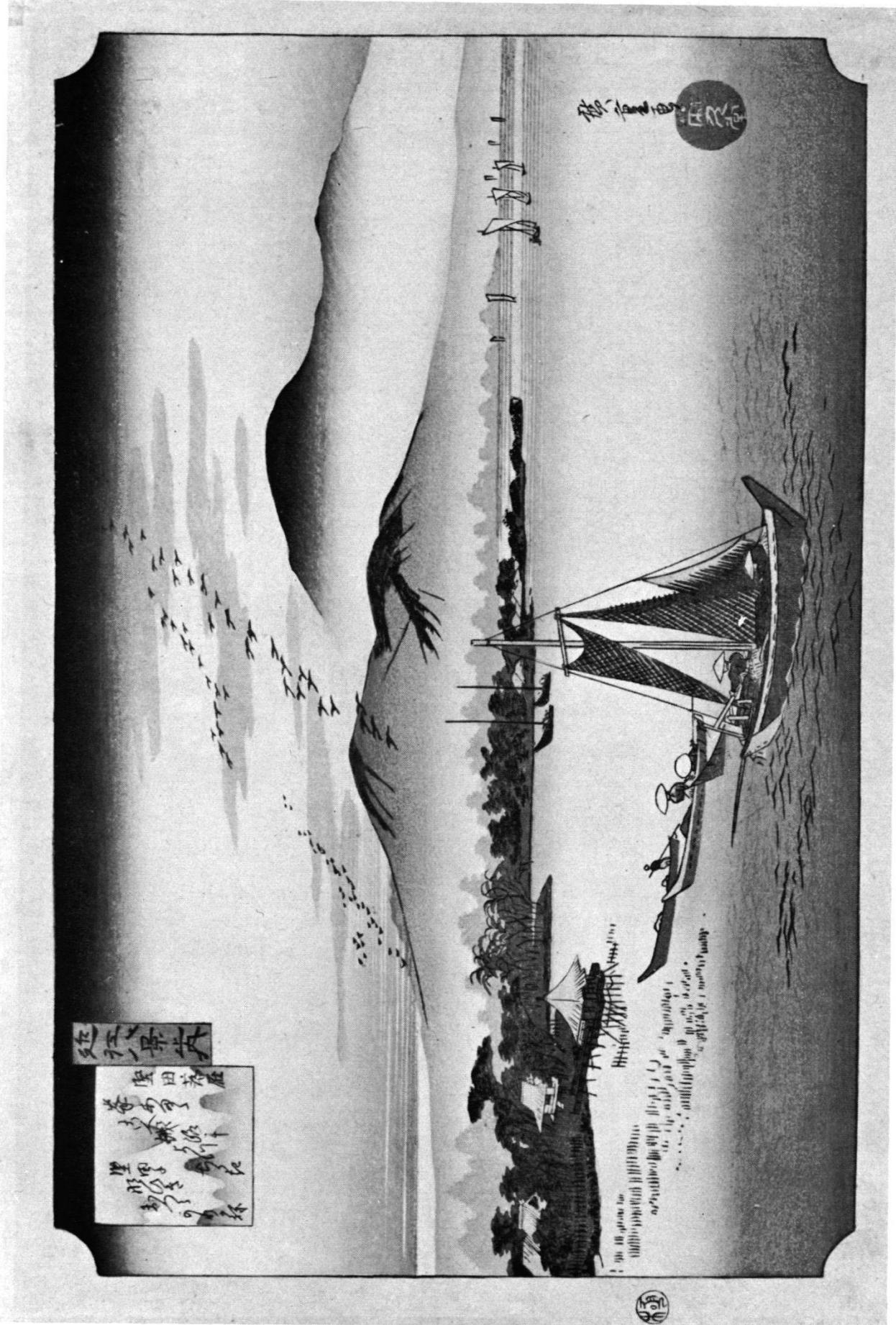


Abb. 34 Andō Hiroshige
1797–1858

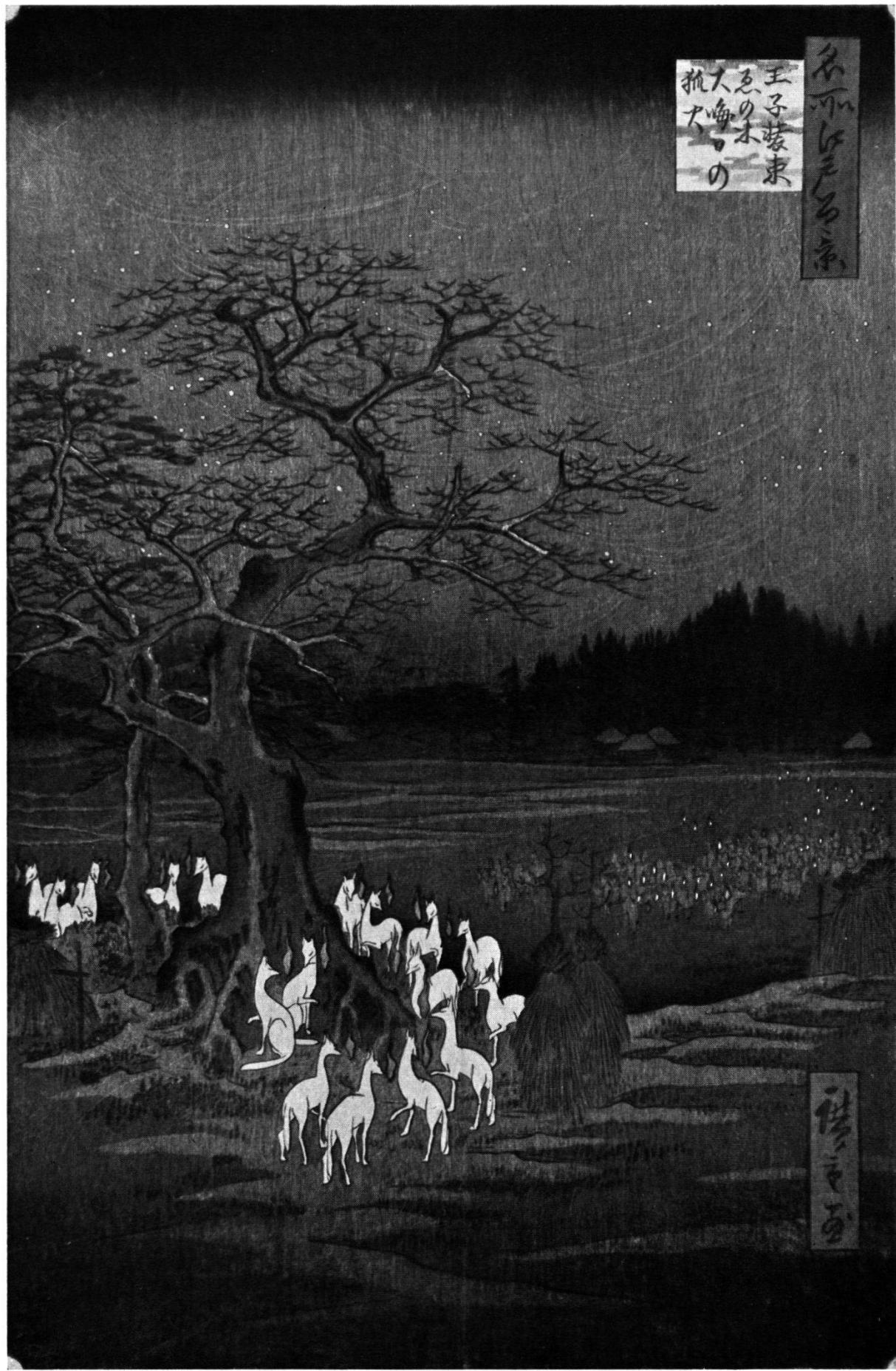


Abb. 35 Andō Hiroshige

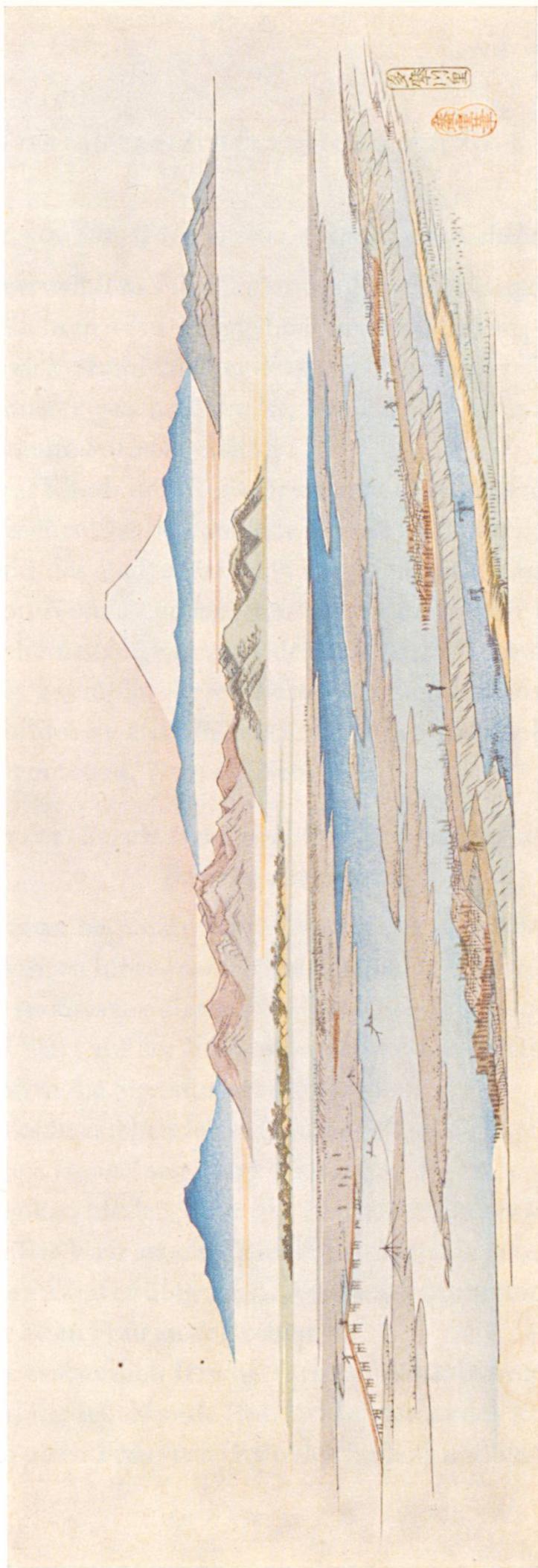


Abb. 36 Andō Hiroshige

Nr. 10 Suzuki Harunobu: Abschied vom Geliebten

Ein auf einem zerwühlten Pfuhl kniendes junges Mädchen versucht seinen jungen Geliebten vom Weggehen zurückzuhalten; auf dem Setzschild erhebt sich strahlend der Fuji; rechts an der Wand, die mit einem zarten Muster geschmückt ist, steht eine Kommode mit einem Teekessel und einem Speisenbehälter.

Der Druck mit Blind- und Reliefpressung (*Kimekomi*) auf dem weißen Gewand des Mädchens ist brillant, die Farben sind herrlich frisch erhalten, der Zustand des Blattes ist ganz ausgezeichnet. Das Blatt stammt nach Angabe von *Nathan Chaikin*, von dem es erworben wurde, aus der Sammlung des ehemaligen Kurators des Britischen Museums, Herrn *Gilbert*. Ein anderes Exemplar dieses Blattes aus dem Philadelphia Museum of Art ist abgebildet in *Jack Hilliers* Katalog der Harunobu-Ausstellung jenes Museums von 1970, Nr. 113, Seite 184.

Nr. 11 Suzuki Harunobu: Zu einem Gedicht von Taira no Kanemori

Auf diesem Chûban liegt eine junge Mutter mit entblößtem Busen und beugt sich über ihren hinter seinen Spielsachen fest schlafenden kleinen Sohn, während rechts eine ältere Frau Garn herrichtet und einen Strang davon im Mund hält; auf der Engawa leckt sich eine kleine Katze; links auf dem Setzschild die Signatur «*Harunobu ga*».

Das in den Wolken stehende Gedicht von *Taira Kanemoni* (gest. 990) wird von *Dr. Rose Hempel* wie folgt übersetzt: Zu Ende gehend hat der Herbst als Andenken niedergelegt den Reif auf meinem Kopfband (d. h. etwa: Mein weißes Haar ist ein Zeichen, daß ich alt geworden bin, daß der Herbst in den Winter übergeht). Aus dieser Stimmung heraus ist die Darstellung der alten Frau zu verstehen.

Das Blatt hat erstaunlich frische Farben: das Olivbraun im Gewand der jungen Frau, das leuchtende Rot des Gewandes des Knaben, das Blau des Kimono der alten Frau, das Grün des Bodens und das Rosa am Setz-

schirm und an der Veranda sind hervorragend erhalten; hinzu kommt der Reliefdruck (*kimekomi*), der so vollendet ist, wie man ihn selten findet.

Das Blatt ist abgebildet im Katalog der Ausstellung des *National-Museum in Tokio* vom September 1970 zum 200. Todestag Harunobus unter Nr. 146 sowie im Katalog der *Sotheby-Versteigerung* in London vom 31. Mai 1971 unter Nr. 32, wo es aus der Sammlung von *Dona Tamara de Espinosa* erworben wurde.

Es soll von diesem Blatt auch eine spätere Ausgabe erschienen sein, in der nicht nur andere Farben verwendet worden seien, sondern auch der alten Frau ein anderer Kopf gegeben worden sei.

Unter den weiteren *Harunobu*-Blättern dieser Sammlung befinden sich vor allem ein sehr schöner Chûban aus der Sammlung *Straus-Negbaur*, der zwei Shamisenspielerinnen zeigt, und ein reizvolles Blatt aus der *John-Mellor-collection* mit einer jungen Frau, die einen ungezogenen Knaben mit einer Dämon(Fuchs)-Maske erschreckt. Leider fehlt hier der Raum, sie abzubilden.

Ippitsusai Bunchô (1723–1799)

Bunchô, ein besonders für seine feinfühlige Farbenwahl berühmter Meister, stand zunächst ganz unter dem Einfluß Harunobus. Dies zeigt sich in dem folgenden Blatt:

Nr. 12 Ippitsusai Bunchô: Shamisenspielerinnen

Eine junge Kurtisane kauert auf der Terrasse eines Restaurants am Sumida-Fluß und hält ein Plektron in der Hand, während ihre *Kamuro* eine Saite auf der Shamisen aufzieht. Auf dem Fluß gleiten eine Barke und ein Floß; auf dem jenseitigen Ufer ein Gehöft, auf das ein von rechts kommender Bauer zustrebt; hinter dem Hügel rechts scheint der herbstliche Vollmond durch die Wolken.

An der Wand rechts wird im Fenster der Titel der Serie angegeben, darunter ein reizendes Muster von feinen Blütenzweigen in Blindpres-

sung, neben der Signatur «*Bunchô ga*». – Sammlerstempel: *Hayashi Tadamasu*.

Das Blatt ist hervorragend gedruckt und in sehr gutem Zustand; vielleicht war der Fluß, der jetzt bräunlich-gelb erscheint, ursprünglich blau oder violett gefärbt.

Isoda Koryûsai (tätig etwa von 1767 bis 1784)

Von *Koryûsai*, einem Schüler *Shigenagas* (oben Nr. 3), enthält die Sammlung ein Pfostenbild (*Hashira-e*) – dieses schwierige Format hat *Koryûsai* hervorragend gemeistert –, zwei Blätter aus der berühmten Folge von Kurtisanen in modischen Gewändern (*Hinagata wakana no Hatsumoyô*, Modellbuch: die ersten Muster des jungen Grüns) sowie vier seiner Tierbilder (*Kachô-e*), von denen v. *Seidlitz* a. a. O., Seite 110–112, bemerkt, daß sie die Tiere in wunderbar reicher Zeichnung und in einer Farbenpracht zeigen, «die vielleicht den Triumph des japanischen Buntdrucks darstellt, jedenfalls diese Blätter zu den höchsten Leistungen des Künstlers stempelt». – Ein hervorragendes Blatt dieser Qualität ist das hier abgebildete:

Nr. 13 Isoda Koryûsai: Der Goldfasan

Der farbenprächtige Vogel steht auf einem Felsen vor einem Päonienstrauch mit zwei in prachtvoller Blindpressung gedruckten weißen Blüten und einer orangefarbenen Frucht.

Das Blatt stammt aus der Sammlung *Philippe R. Stoclet* und wurde auf der Versteigerung bei Sotheby in London im Mai 1965 erworben. Es wird dort im Katalog zu Nr. 117 als «a superb specimen of one of Koryûsai's finest Kacho-e in flawless state» bezeichnet und groß abgebildet. – Unser Blatt ist farbig, aber leider nicht gut abgebildet in der neuen Ausgabe von *Jack Hilliers Japanese Colour Prints*, London, Phaidon Press, 1966, Seite 10.

Katsukawa Shunshô (1726–1793)

Shunshô hat vor allem eine große Zahl vorzüglicher Schauspielerbilder geschaffen und es verstanden, Porträts von so sprechender Ähnlichkeit zu zeichnen, daß er im Gegensatz zu den Torii-Meistern darauf verzichten konnte, den Namen der Dargestellten auf den Blättern anzugeben. – Hiervon enthält die Sammlung zehn Blätter. Wohl das seltenste hiervon ist ein sehr schönes Fächerblatt aus dem Jahre 1789 mit dem Bildnis des berühmten Schauspielers *Ichikawa Danjurô V*, das aus der Sammlung *Bullier* (Paris) stammt und bei v. *Seidlitz a. a. O.*, auf Seite 120 (Abbildung 53), farbig und in unserem Ingelheimer Katalog (Nr. 39) schwarzweiß reproduziert wurde; man erkennt darauf deutlich die Rippen des Fächers, auf den es aufgeklebt war, ein Beweis dafür, daß es tatsächlich als Fächer benutzt worden ist.

Noch imponierender und typischer für Shunshôs Stil dürften aber die statt dessen hier abgebildeten drei Blätter mit berühmten Schauspielern in *Shibaraku*-Rollen (vgl. dazu die Bemerkungen oben zu dem Blatt Nr. 5 von *Kiyoshige*) sein: sie bilden freilich kein Triptychon, sondern werden hier wegen der Gleichheit des Sujets willkürlich nebeneinander gestellt.

*Nr. 14 Katsukawa Shunshô: Drei berühmte Schauspieler
in Shibaraku-Rollen*

Das linke Blatt zeigt den Schauspieler *Ichikawa Danzô III* (tätig 1739–1772) in der *Shibaraku*-Rolle in einem 1768 im *Ichimuraza*-Theater in Edo aufgeführten Drama. Der Schauspieler mit der für diese Rolle typischen rot-weißen Schminkmaske steht in gespannter Haltung aufrecht im Raum, ohne Hintergrund (der ursprünglich hellblau war). Das Blatt ist erfüllt von geballter Kraft und verhaltener Leidenschaft. Neben der meisterhaften Komposition verdient die Schönheit der Farbenwahl unsere Bewunderung: das prachtvolle Rostrot des Gewandes des Mimen beherrscht das ganze Blatt, nur unterbrochen durch das Resedagrün des Untergewandes und die gewaltigen rot-weißen, konzentrischen Qua-

drate, aus denen sich das Wappen der Ichikawa-Schauspielersippe zusammensetzt. Interessant an dem Blatt ist schließlich, daß *Shunshô* hier das *Hayashi (Rin)*-Zeichen benutzt hat, das in einem *Kôrô* (Weihrauchkessel) oder in einem *tsubo* (Topf) steht³. Manche Autoren nehmen an, *Shunshô* sei zu Beginn seiner Künstlerlaufbahn so arm gewesen, daß er sich kein eigenes Siegel habe leisten können, und deshalb habe er den Stempel des Buchhändlers *Hayashi*, bei dem er als Angestellter tätig war, benutzt. Diese Vermutung ist umstritten, aber jedenfalls steht fest, daß *Shunshô* dieses sogenannte «kleine Hayashi-Siegel» bis ca. 1769 ständig und bis etwa 1773–1774 noch gelegentlich benutzt hat; später verwendete er das «große Hayashi-Siegel», danach meist seine Namenssignatur. Das Blatt stammt also aus der Frühzeit *Shunshôs*, vermutlich um 1767 oder 1768, und ist auch deshalb besonders interessant.

Das Blatt kommt aus der Sammlung *Succo*, Berlin. *Succo* preist in seinem Werk «Katsukawa Shunshô», Verlag Schulz & Co., Plauen im Vogtland 1922, dieses Blatt, das dort auf Tafel 32 links abgebildet ist, auf Seite 72 wie folgt: «Mit Recht röhmt *Ficke* dem Blatt dramatische Kraft und glühende Farbe nach. Es gehört zu den ganz großen Schöpfungen unseres Meisters.» Das dürfte übertrieben sein, aber zweifellos ist es ein besonders schönes Werk.

Dasselbe gilt vielleicht in noch höherem Maße auch für das hier in der *Mitte* abgebildete Blatt, das häufig als der «schwarze Danjurô» bezeichnet wird (so bei *Succo* a. a. O., Seite 73 und bei *Boller*, Masterpieces of the Japanese Colour Woodcuts, Boston Book and Art Shop Seite 63, mit Abbildungen); es stellt aber in Wahrheit, wie *Rumpf* in seinem Werk «Meister des japanischen Farbenholzschnittes» (de Gruyter, Berlin/Leipzig 1924) auf Seite 97 klargestellt hat, den Schauspieler *Ichimura Uzaemon IX*

3. Über die Tsubo-Siegel, ihre etwa elf verschiedenen Formen, ihre Datierung und Zuschreibung vgl. den Beitrag von Prof. H. R. Kühne (Zürich: The Tsubo-seals of the Katsukawa masters» in «The fascinating world of the Japanese artist», herausgegeben von der Society for Japanese Arts and Crafts, Den Haag 1971, Seite 76–82. – Prof. Kühne hat sich auf japanische Schauspielerbildnisse spezialisiert und besitzt auf diesem Gebiet wohl die bedeutendste Sammlung in der Schweiz.

(1725–1785) dar. In imponierender Wucht steht er vor dem großen Wappen des *Ichimuraza*-Theaters, in dem er auftrat, vor sich das «Donnermuster-Wappen». *Succo* meint (Seite 74), in diesen Blättern habe Shunshô die Höhe seines Könnens erreicht. Wie dem auch sei, das Blatt ist gewiß ein Meisterwerk; es kommt ebenfalls aus der Sammlung *Succo* und wurde ebenso wie das vorhergehend genannte von *Arnim Lemp* in Zürich erworben.

Das *rechts* abgebildete Blatt, das von *Roger Keyes (R. E. Lewis, Inc., San Francisco)* erworben wurde, reiht sich würdig an die beiden vorgenannten an. Es zeigt den Schauspieler *Ichikawa Danjurô IV*, ebenfalls in einer *Shibaraku*-Rolle, und in einer ungewöhnlichen, sehr bewegten Pose, in der er einer Krebsgarnele («shrimp» oder «prawn», auf japanisch «Ebi») gleicht; vielleicht soll dieses Blatt darauf anspielen, daß *Danjurô IV* im November 1772 seinen Künstlernamen in *Ichikawa Ebizô II* änderte. Das Blatt scheint sonst nirgends erwähnt oder abgebildet zu sein. Es ist von faszinierender Bewegtheit und ebenso schön in den Farben wie die beiden anderen, nur stört ein wenig der Tintenfleck unten links.

Katsukawa Shunei (1762–1819)

Shunei war einer der begabtesten Schüler *Shunshôs*, die alle nach japanischer Sitte einen Teil des Namens ihres Lehrers annahmen und ihn durch ein Zusatzzeichen ergänzten, und auch alle als Künstlernamen den Familiennamen ihres Meisters führten, so daß man von der «*Katsukawa-Schule*» zu sprechen pflegt. Er hat das hier abgebildete Blatt geschaffen:

*Nr. 15 Katsukawa Shunei: Ôkubi-e (Großkopfbild)
des Schauspielers Sakata Hangorô (1756–1795)
auf weißem Glimmergrund*

Shunei gibt hier mit ganz wenigen genialen Strichen ein überaus lebendiges und ausdrucksvolles Bild des Schauspielers, der mit verdrehten Pupillen nach links blickt und in der rechten Hand eine Pfeife hält.

Mit meiner Genehmigung wurde dieses Blatt in dem 1969 von der Nihon Keizai Shimbun herausgegebenen Werk «Ukiyo-e Masterpieces» unter Nr. 191 abgebildet. Der große japanische Sachkenner Yoshida Teruji bezeichnet daselbst unser Blatt in seinem ausführlichen Kommentar als «äußerst selten» und fügt hinzu, *Shunei* habe sich in seinen Ôkubi-e, wahrscheinlich unter dem Einfluß Sharakus (unten, Nr. 25-29) vom üblichen Katsukawa-Stil entfernt, sei aber schon 1796 zu dem alten Stil zurückgekehrt (Übersetzung von Prof. Dr. Ouwehand, Universität Zürich).

*Shunei*s Silbergrundporträts werden zwar in der Literatur meist wenig schmeichelhaft beurteilt (so von Binyon & Sexton a. a. O., Seite 107; Ficke, Chats on Japanese Prints, Tuttle edition, Tokio 1958, Seite 194; Hillier, The Japanese Print, a new Approach, London 1960, Seite 118), aber vermutlich hat keiner dieser Autoren unser Blatt gesehen, das meines Erachtens ein ganz hervorragendes Meisterwerk und eines der schönsten Blätter dieser Sammlung ist. Es wurde erworben von Felix Tikotin.

Kubota Shumman (1757-1820)

In unserer Sammlung befindet sich eines der bedeutendsten Werke Shumanns :

*Nr. 16 Kubota Shumman: Nächtliche Szene vor dem Hause
eines Dichters (Triptychon)*

Auf dem mittleren Blatt oben lauscht beim Licht einer Kerze ein Meister der Dichtkunst einem Rezitator, dem auch eine Dame und ein junger Mann zuhören.

Auf dem rechten Blatt verläßt gerade eine junge Frau das Haus durch ein Gartentor, begleitet von einer Dienerin; diese richtet das Licht ihrer Laterne auf eine Verkäuferin, die in einem Korb einen Taifisch, Lilienzwiebeln, Ebi und Lotussprossen feilhält. – Auf dem mittleren Blatt unten schreitet vor dem tiefschwarzen Gartenzaun ein Herr in einem eleganten Kimono nach links, gefolgt von einer Dame und einem Knaben. Vor

ihnen, jenseits des Haupteingangs, entfernen sich auf dem *linken* Blatt zwei Geishas, denen ein Diener ihren Toiletten- oder Instrumentenkasten trägt und ihnen den Weg mit einem Odawara-Lampion beleuchtet. – Das alles spielt sich in einer Frühlingsnacht ab, und es ist bemerkenswert, wie *Shumman* demgemäß nur Tiefschwarz und Grau verwendet, aber überall dort, wo eine der Lichtquellen hinreicht, matte Farben, vor allem Rot und Olivgrün, aufschimmern lässt. – Die über den Gartenzaun herabhängenden Blütenzweige und Äste geben dem Bild eine bezaubernde Stimmung.

Dieses Triptychon gilt allgemein (neben dem Hexaptych vom Tama-Fluß) als ein Meisterwerk *Shummans*; nach dem Katalog des *National-Museums in Tokio*, Band 2, Nr. 1644–1646, ist es dort als ein «Important Art Object» registriert. Es ist in Farben reproduziert bei *Narazaki-Mitchell*, *The Japanese Print*, Tokio 1966, Seite 132, schwarzweiß abgebildet bei *Kikuchi*, *A Treasury of Japanese Wood Block Prints*, New York 1969, Nr. 659–661, und in *Ukiyo-e Art* 1963, Nr. 3 unter Nr. 202; nur das rechte Blatt bei *Michener*, *The floating world*, London 1954, Seite 278; es wird eingehend besprochen bei *Jack Hillier*, *The Japanese Print, a New Approach*, London 1960, Seite 103 ff., sowie bei *Basil Stewart*, *Subjects portrayed in Japanese Colour-Prints*, London 1922, Seite 347, und bereits bei *Kurth*, *Geschichte des japanischen Holzschnitts*, Band 2, Leipzig 1928, Seite 203.

Das Triptychon wurde auf der Versteigerung der *John Mellor collection* bei Sotheby in London im Juli 1963 erworben (Katalog Nr. 182). Es ist in recht gutem, freilich nicht in brillantem Zustand, die Farben sind ein wenig verblichen und das rechte Blatt zeigt einige Stockflecken, aber der Druck ist gut, die Blätter sind nicht beschnitten, und vor allem: das Triptychon ist *vollständig*, was sehr selten ist (selbst auf der großen Ausstellung «Six maîtres de l'estampe japonaise au XVIII^e siècle» in der Orangerie in Paris im Frühjahr 1971 (Katalog Nr. 127) waren nur die beiden rechten Blätter zu sehen; sie waren freilich hervorragend erhalten und gehören dem *Musée Guimet*, legs Camondo).

Torii Kiyonaga (1752–1815)

Kiyonaga gilt als der große Meister der klassischen Epoche des Ukiyo-e. Mit seinen majestätischen, ein wenig übergroßen und idealisierten Frauengestalten hat er lange Zeit einen beherrschenden Einfluß gehabt. Daß einigen seiner Blätter ein gewisser, zuweilen langweilig wirkender Manierismus anhaftet mag, ist angesichts der großen Zahl seiner Werke kaum verwunderlich und tut seiner Größe keinen Abbruch.

Nr. 17 Kiyonaga: Kirschblüten-Spaziergang vornehmer Damen (Diptychon)

Dieses Diptychon, entstanden im Jahre 1784, gehört zu einer der berühmtesten Serien *Kiyonagas: Fûzoku Azuma no Nishiki* (östliche Schönheiten nach der Mode gekleidet). Auf dem *rechten* Blatt sieht man eine Mutter mit ihrer Tochter auf einer Bank sitzen, dahinter eine Zofe; die Mutter steckt sich ihre Pfeife an, von einer kleinen Dienerin bedient. – Auf dem *linken* Blatt steht gebückt (meisterhaft natürlich wiedergegeben) eine weitere Dame in Schwarz mit prächtigem Obi und pflückt Blumen; dahinter unter dem blühenden Kirschbaum eine Zofe und eine kleine Dienerin.

Das Diptychon ist ausgezeichnet erhalten und von hervorragender Farbfrische. Einige leichte Stockflecken am oberen Rand beeinträchtigen nur sehr geringfügig die hervorragende Schönheit dieses Diptychons, das aus der Sammlung Gonse (Paris) stammt und auf der Rückseite deren Stempel trägt. Es wurde von Nathan Chaikin erworben.

Es ist reproduziert bei Hirano, Kiyonaga, Museum of fine Arts, Boston 1939, Nr. 582, Plate LVI, im *First Gonse Catalogue* Nr. 34, Plate V (wo es den höchsten Preis aller Blätter Kiyonagas erzielte), besprochen bei Vignier-Inada, vol. Kiyonaga, Bunchô, Sharaku Nr. 72, farbig abgebildet bei Gookin, Japanese Colour Prints and their designers, New York 1913, Nr. 133; nur das linke Blatt bei de Gruyter, Japanse Prentkunst 1965, Nr. 38, mit Besprechung auf Seite 97 (das sehr schöne Exemplar des

Rijksprenten-Kabinetts in Amsterdam). Vgl. auch die Beschreibung von Steffi Schmidt im Kat. Berlin, Nr. 249.

Besonders wertvoll ist, daß unser Diptychon vollständig ist. – In unserer Sammlung befinden sich von Kiyonaga ferner das linke Blatt eines Diptychons aus der gleichen Serie mit einem jungen Samurai vor einem Teehaus am Hagidera sitzend (Hirano Nr. 590, Katalog Ingelheim, Abbildung 48, ferner ein Blatt aus der Serie *Tôsei Yûro Bijin Awase* (Hirano, Nr. 336, Plate LII), mit dem Titel *Doté no Hana* mit drei Frauengestalten, das sich durch besondere Farbfrische auszeichnet, sowie sieben weitere Blätter.

Kitagawa Utamaro (1753–1806)

Utamaro ist unbestreitbar einer der größten Meister des japanischen Holzschnitts. Seit *Edmond de Goncourts* «Outamaro, le peintre des maisons vertes» (Paris 1891) sind Utamaros Werke vielfach in Monographien behandelt worden, so von *Bing*, *Kurth*, *Hájek*, *Hillier* und mehreren japanischen Kennern.

Zu Utamaros großartigsten Schöpfungen gehören seine Großkopfbilder (*Ôkubi-e*) und seine Brustbilder (*hanshin-e*, half-length figures) auf Glimmergrund von schönen Frauen, Blätter, die der berühmte Verleger *Tsutaya Jûsaburô*, dem wir auch die herrlichen Holzschnitte *Sharakus* verdanken, in vollkommenen Drucken herausgab. Mit Recht bemerkt *Kurth* in seiner Geschichte des japanischen Holzschnitts Band III (Leipzig 1929) auf Seite 77 f.: Utamaros berühmte Silbergrundreihen «gehören zu dem Schönsten, das der Farbdruck überhaupt hervorgebracht hat ... sie stellen fraglos den Höhepunkt des künstlerischen Schaffens des Utamaro dar.»

Von diesen hervorragenden Meisterwerken finden sich in dieser Sammlung vier, von denen hier drei abgebildet werden, nebst einem ebenfalls außergewöhnlich schönen Blatt auf gelbem Grund, das vom Verleger *Iseya Magobei* herausgebracht wurde. Für eine Wiedergabe unserer weiteren sechzehn Blätter Utamaros, darunter zwei sehr schöne *Hashira-e* und ein Blatt auf gelbem, goldgesprinkeltem Grund aus der

berühmten Serie Mutamagawa (abgebildet im Katalog des National-Museums in Tokio, Bd. 2, Nr. 1802, und im Katalog der Sammlung Straus-Negbaur, Nr. 319, pl. XXXVI), fehlt hier leider der Platz.

*Nr. 18 Utamaro: Junge Frau betrachtet im Spiegel ihre geschwärzten Zähne
Halbfigur auf weißem Glimmergrund*

Dies ist ein um 1793 erschienenes Blatt der Serie *Fujin Sôgaku Jittai* (zehn Typen weiblicher Physiognomien). Es zeigt das «erstaunte Gesicht» einer jung verheirateten Frau, die in einem Handspiegel ihre geschwärzten Zähne betrachtet (im alten Japan mußten sich die jungen Frauen nach ihrer Verheiratung ihre Zähne mit Lack schwarz färben).

Binyon u. Sexton bemerken hierzu a. a. O., Seite 109: «These prints are of a singular beauty ... which Utamaro never surpassed; especially we may mention the girl looking at her lacquered teeth in a hand-mirror which in spacing and design is incomparable.» Und Hillier fügt in seinem *Utamaro* (London 1961, Seite 74) hinzu: «Another famous print ... is a girl holding a mirror in her right hand and admiring the reflection of her blackened teeth which she clenches as she opens her lips. There is a singular intentness in her gaze ...»

Das Blatt ist u. a. farbig abgebildet im Katalog von *Vignier-Inada*, Utamaro, Plate XIV, und im Katalog (Abb. 21) der *World Exhibition of the Works of Utamaro*, die von den Mainichi Newspapers im Frühjahr 1970 in Tokio, Osaka und Nagoya veranstaltet wurde und für die ich dieses Blatt zur Verfügung gestellt hatte. Schwarzweißreproduktionen finden sich u. a. bei *Aubert*, *Les Maîtres de l'estampe japonaise*, Paris 1922, Seite 164, und bei Hillier a. a. O., Seite 70, Abb. 42.

Unser Blatt trägt den Sammlerstempel von *Hayashi Tadamasa*; es stammt aus den Sammlungen *Hayashi*, *Oeder* (Düsseldorf), *Tikotin*.

Es ist in ausgezeichnetem Zustand, der Glimmergrund sehr gut erhalten, nur ist das Lackschwarz des Spiegels etwas oxydiert und das Hellblau des Kimonos der jungen Frau ein klein wenig vergilbt.

**Nr. 19 Utamaro: Brustbild der Tomimoto Toyohina
auf weißem Glimmergrund**

Tomimoto Toyohina, neben *Okita* und *Ohisa* eine der «drei Schönheiten der Kansei-Zeit», wird meist als Sängerin bezeichnet, soll aber, wie Dr. Rose Hempel den Angaben *Yoshidas* entnommen hat, eine Geisha des *Tamamura*-Hauses gewesen sein. Utamaro stellt sie stehend in Halbfigur nach links dar, wie sie einen mit Chrysanthemen bedruckten Brief liest, den sie in beiden Händen hält (oder nur das schöne Papier betrachtet?). Sie trägt einen tiefschwarzen Kimono mit dem Wappen der *Tomimoto-Jôruri-Sänger* (sieben weiße Blüten auf langen Stengeln) auf dem Ärmel, ein rosa Untergewand mit Kirschblütenmuster, und einen gelblich-olivgrünen reichverzierten Obi.

Ledoux sagt darüber in seinem Band *Bunchô to Utamaro* Nr. 50: «This print remains one of Utamaro's loveliest creations», und in der Tat ist es ein überaus vornehmes Bildnis; es stammt aus dem Jahre 1792 oder 1793.

Es ist als Frontispiz farbig abgebildet bei *Kurth*, Utamaro, Leipzig 1907, sowie bei *Anthony d'Offay*, London, von dem es erworben wurde, in seinem Katalog von *Jack Hillier*, *Actors and Courtesans*; schwarzweiße Reproduktionen bei *Vignier-Inada*, Utamaro Nr. 69, Plate XXXI, und bei *Ledoux* a. a. O.

Unser Blatt stammt aus der Sammlung *Vignier*, dann Sammlung *Gillot* (Katalog Paris 1904, Nr. 746), und war ausgestellt auf der Utamaro-Ausstellung in Paris 1912. Es ist sehr gut erhalten, auch der helle Glimmergrund.

**Nr. 20 Utamaro: Okita mit der Teeschale
auf weißem Glimmergrund**

Von gleichem Range wie die beiden vorstehend erwähnten ist dieses Blatt, auf dem die schöne Teehauskellnerin *Okita* in Halbfigur nach links dargestellt wird, wie sie eine Schale Tee präsentiert. *Okita* war so schön,

daß die Leute von weit her in ihr Teehaus kamen, nur um sie zu sehen; das wird in dem Gedicht auf dem Blatt der Nachwelt überliefert. – *Okita* trägt einen schlichten blauen *Yukata* mit *Kiri*-Muster, eine senffarbene Schürze und einen breiten schwarzen *Obi* mit silbergrauem Rankenmuster und einem roten Bindeband.

Das Blatt ist etwa 1792–1793 erschienen; es erinnert an das bekannte Bild der Chocolatière von Jean Etienne Liotard, dem in Genf geborenen Maler, der als «peintre turc» in Europa großen Erfolg hatte. – Es ist eines der anmutigsten Blätter Utamaros. So bemerkt *Ficke* a. a. O. auf Seite 289 dazu: «The prints of this class are as rare as they are beautiful. ... They constitute the purest and most tranquil of his productions, and perhaps the high point of his genius.» – Sehr schön sagt ferner *Hillier* in seinem «Utamaro» auf Seite 77: «He must be cold indeed, who is not touched by the winsome figure so gracefully advancing to serve her guests ...»

Das Blatt ist in Farben abgebildet bei *Ledoux* a. a. O., Pl. 44, und bei *Dr. Rose Hempel*, Holzschnittkunst Japans (Belser 1963), Nr. 50; schwarz-weiß abgebildet bei *Ficke* a. a. O., Pl. Nr. 38, bei *Hillier*, Utamaro, Seite 73, bei *Vignier-Inada*, Outamaro, Nr. 67, Pl. XXX, bei *Michener*, Japanische Holzschnitte, 1961, Abb. 159 (mit Anmerkung von *Dr. Richard Lane*, Seite 270), bei *M. Gentles*, Masters of the Japanese Print, The Asia Society 1964, Abb. 95, im Katalog der Sammlung *Theodor Scheiwe* (Münster 1957), Nr. 107, im Katalog des Nationalmuseums in Tokio, Band II, Nr. 1793, bei *Kikuchi* a. a. O., Nr. 564, bei *Hillier*, Katalog der Gale-collection, vol. 2, Nr. 146, u. a. m., beschrieben auch im Kat. Berlin, Nr. 364.

Unser Blatt, das aus einer amerikanischen Privatsammlung stammt, trägt den Sammlerstempel *Wakai Oyaji*; es wurde von *R. E. Lewis* in San Francisco durch *Mr. Keyes* erworben und ist wunderschön in Druck und Erhaltung (bis auf eine Querfalte im alten und gut erhaltenen Glimmergrund).

*Nr. 21 Utamaro: Kurtisane vom Kashi-Viertel des Yoshiwara
Ôkubi-e auf gelbem Grund*

Den Silbergrundblättern *Utamaros* ebenbürtig ist dieses Blatt auf gelbem Grund. Es gehört zu einer Serie von Bildern von Frauen verschiedener Stände im Zustand der Bezechtheit. Hier handelt es sich um das Großkopfbild eines trunkenen Straßenmädchen mit sich auflösender Frisur und weit geöffnetem Kimono, so daß ihr Amulett auf der Brust sichtbar wird; sie stochert mit einem Zahnstocher in ihrem Mund. Anscheinend denkt sie melancholisch über ihr verpfusches Leben nach.

Das Blatt stammt aus den Sammlungen *Jaeckel* (Greifswald), *Cartier* (Paris) und *Felix Tikotin*, von dem ich es erwerben konnte. Es ist abgebildet in der *Festschrift zum 70. Geburtstag von Felix Tikotin*, Basel 1963 (im Beitrag von *W. Jos. de Gruyter*, Den Haag), bei *Ph. H. Stern*, Masterprints of Japan, New York 1964, Nr. 119, Seite 220 und bei *Kiyoshi Shibui*, *Utamaro*, New York/Tokio 1962, Pl. 13, und wird besprochen bei *Kurth* in seiner Geschichte des Japanischen Holzschnitts, Band III, Seite 87.

Verlegt von *Iseya Magobei* ist das Blatt – man beachte vor allem die Wiedergabe der Haare! – ganz hervorragend gedruckt und mit seinen herrlichen Farben in vorzülichem Zustand.

Eishôsai Chôki (tätig um 1772–1804)
Nr. 22 Chôki: Sonnenaufgang am Neujahrsmorgen

Auf der Versteigerung der Sammlung *Adolphe Stoclet* bei Sotheby in London am 7. Juni 1966 (Katalog Nr. 124) konnte dieses berühmte Blatt *Chôkis* – das sich früher in der Sammlung *Ikeda*, Paris, befand – erworben werden.

Es zeigt eine junge Frau in Halbfigur, die im Nachtgewand mit darüber gelegtem warmem Winterkimono am frühen Morgen fröstelnd in den Garten herausgetreten ist, während über dem Meer, in dem sich in der

Ferne Sandbänke abzeichnen, rot leuchtend die Sonne aufgeht. Die schmalen Schultern der Frau und ihre schräge Stellung sind typisch für Chôkis Stil. Neben ihr ein Handwaschbecken (*chôzu bachi*) mit einem Bambus-Schöpföffel, und darauf ein Topf mit blühenden *Fukujusô* (Adonisröschen), der glückbringenden Pflanze, Symbol des neuen Jahres. Der große Verleger *Tsutaya Jûsaburô* hat dieses Blatt in hervorragender drucktechnischer Vollendung herausgebracht. Es ist in sehr gutem Zustand, nur der dunkelgraue Glimmergrund ist etwas abgenutzt. – Das Blatt ist um 1794 erschienen.

Es handelt sich um den sogenannten «French State» dieses Blattes, wie es bei *Ledoux*, vol. *Sharaku to Toyokuni*, Nr. 27, abgebildet ist und beschrieben wird.

Es ist abgebildet als Frontispiz im obenerwähnten Sotheby-Katalog, ferner bei *Vignier-Inada*, vol. *Yeishi-Chôki-Hokusai*, Plate XXXVIII, Nr. 111 – dort wird von *Raymond Koechlin* angenommen, es handle sich um den Sonnenuntergang; ebenso *Ficke*, *Chats*, Seite 324 –, bei *Hillier*, *Die Meister des japanischen Farbendrucks*, deutsche Ausgabe, London 1955, Abb. 52, und bei *Hillier*, *The Japanese Print, a new approach* (1960), Abb. 34 (Exemplar des Britischen Museums), bei *de Gruyter* a. a. O., Nr. 39 (Exemplar des Rijksprentenkabinetts in Amsterdam), im Katalog des *National-Museums in Tokio*, Band 2, Nr. 2153, bei *Stern*, *Master Prints of Japan*, New York 1964, Nr. 134, Seite 250. Das Blatt unserer Sammlung ist abgebildet in Band 17 der *Propyläen-Kunstgeschichte* (China, Korea, Japan, 1968), Abbildung 348, mit einem Kommentar von *Dr. Rose Hempel* auf Seite 288.

Mit Recht wird dieses Werk Chôkis in der Literatur allgemein hoch gepriesen, so bei *Binyon & Sexton* a. a. O., Seite 114, bei *Ficke* a. a. O., Seite 324 und 328 («Rarest and most highly treasured of all are his silver-prints; the ordinary collector will probably never have an opportunity to obtain one!»!), bei *Hillier*, *new approach*, Seite 100; vgl. auch die Kommentare von *Harold P. Stern* von der Freer Gallery in Washington, a. a. O., und von *de Gruyter*, a. a. O.

Hosoda Eishi (1756–1829)

Über die Verdienste *Eishis* bemerkt treffend Dr. Richard Lane in seinen *Masters of the Japanese Print* (London 1962) auf Seite 228: «*Eishi stands with Chōki as one of the true aristocrats of Ukiyo-e... , his work may lack power but never refinement or grace.*»

In der Tat hat *Eishi*, der – ein seltener Fall! – von Haus aus ein adeliger Samurai war, sehr reizvolle und vornehme Blätter geschaffen, von denen diese Sammlung zehn besitzt; freilich fehlt noch ein Blatt auf Glimmergrund und sein großes Kopfbild, die *Eishis* Spitzenwerke sind.

Nr. 23 *Eishi: Der Besuch im Teehaus*
Triptychon

Dieses schöne Triptychon, das um 1788 erschienen ist, konnte von der unvergessenen Mademoiselle Marianne Densmore in Paris erworben werden. Es zeigt einen eleganten jungen Herrn in tiefschwarzem Überwurf, der in Begleitung von zwei Damen und mit einer den Instrumentenkasten tragenden Dienerin ein elegantes Restaurant besucht, dessen Name auf der im Gartentor hängenden Laterne angegeben wird (*linkes Blatt*). Das *rechte* Blatt gibt einen Blick ins Innere des Restaurants, mit einer Diennerin, die Speisen herbeiträgt, und zwei Geishas, die auf dem Hausumgang sitzen. Auf dem *mittleren* Blatt sieht man den Garten des Restaurants mit einem von Iris umwachsenen kleinen Teich und das Gartentor, in dem zwei Damen die Neuankömmlinge zu begrüßen scheinen, während eine Dienerin das Kommen der einen Geisha ankündigt.

Diese heitere und elegante Szene hat eine großartige Allüre, und die drei Blätter und ihre schönen Farben befinden sich in bestem Zustand.

Chōkōsai Eishō (tätig um 1794–1800)

Eishō war ein Schüler *Eishis*; seine besten Blätter sind seine Großkopfbilder auf Glimmergrund, von denen hier eines gezeigt wird:

*Nr. 24 Eishô: Brustbild der Kurtisane Shinowara
Ôkubi-e, auf dunklem Glimmergrund*

Die schöne *Shinowara* liest lächelnd einen Liebesbrief und richtet dabei einen ihrer Haarpfeile.

Dieses 1795 erschienene Blatt ist abgebildet bei *James A. Michener, Japanische Holzschnitte, deutsche Ausgabe* (übertragen von *Dr. Rose Hemptel*, Verlag F. Bruckmann, München, Copyright Office du Livre, Fribourg 1961, Abb. 185), mit Erläuterungen von *Dr. Richard Lane* auf Seite 273; ferner im Katalog *Straus-Negbaur* von *Fritz Rumpf* auf Tafel XXXIV, Nr. 290.

Es ist ein sehr guter Druck, jedoch sind die Farben ein wenig verblichen und der Glimmergrund könnte später «verschönert» worden sein. Es stammt von *R. E. Lewis* und *Felix Tikotin*.

Tôshûsai Sharaku (tätig nur von 1794–1795)

Sharaku, von dessen Leben und künstlerischem Werdegang nur sehr wenig bekannt und verbürgt ist, und der nur kurze Zeit (nach *Rumpf*, Seite 11, «Ende 1792 bis Mitte 1796», also drei Jahre; nach *Henderson-Ledoux*, Seite 11–12, «nur dreizehn Monate 1794»; nach *Kikuchi*, Seite 47, «from May 1794 to February 1795 – a mere ten months») Holzschnitte zeichnete, aber in dieser kurzen Zeit nicht weniger als 146 Blätter erscheinen ließ, ist nach der heute herrschenden Meinung schlechthin der größte Meister des japanischen Farbholzschnitts auf dem Gebiet des Schauspielerporträts. – Rätselhaft erscheint, wie *Sharaku*, dem als *Nô*-Spieler im Dienste des *Daimyô* (Fürsten) von *Awa* die Welt der *Kabuki*-Schauspieler doch hätte fremd sein sollen und womöglich verächtlich erscheinen konnte, dazu kam, gerade sie zu porträtieren. Mysteriös ist auch, weshalb er, nachdem seine Blätter von dem bedeutendsten Verleger seiner Zeit, *Tsutaya Jûsaburô*, in ganz hervorragender technischer Vollendung herausgebracht wurden, nach so kurzer Zeit kein einziges Blatt mehr zeichnete; völlig ungewiß ist schließlich, was später aus ihm geworden ist.

Über alle diese Fragen gibt es die verschiedensten Hypothesen, aber noch keine Klarheit (vgl. dazu vor allem *Fritz Rumpf*, *Sharaku*, Berlin, Würfel-Verlag 1932, und *Henderson-Ledoux*, *The surviving works of Sharaku*, Weyhe, New York (Society for Japanese Studies) 1939.

Besonders bekannt sind *Sharakus* Brust- und Großkopfbilder (*Ôkubi-e*) von Schauspielern auf Glimmergrund.

Wie aus den oben besprochenen Blättern von *Shunshô* (Nr. 14) und von *Shunei* (Nr. 15) zu ersehen ist, war *Sharaku* freilich nicht der erste Holzschnittmeister, der ausdrucksvolle und offenbar sprechend ähnliche Großkopfbilder von Schauspielern schuf. Aber er übertraf alle anderen durch sein Genie: seine Blätter sind von sonst unerreichter frappierender psychologischer Ausdruckskraft und geben überdies mit der gleichen Intensität das Wesen der gespielten Rolle wieder. Dabei schreckte er nicht davor zurück, statt dem Publikumsgeschmack nachzugeben, das seine großen Mimen verherrlicht zu sehen wünschte, auch ihre gelegentliche Vulgarität wiederzugeben, und bei einem Frauendarsteller ohne Scheu zum Ausdruck zu bringen, daß es sich um einen als Frau verkleideten Mann handelte.

Zugleich verstand er es, für seine Blätter wundervoll abgestimmte, gedeckte Farben zu verwenden: «As an original colourist *Sharaku* is unsurpassed in Ukiyo-e» stellen *Binyon u. Sexton* a. a. O., auf Seite 113, treffend fest. – So bilden seine Schauspielerbilder eine Klasse für sich.

Angesichts dieser hervorragenden künstlerischen Leistung ist es nicht erstaunlich, daß jeder Sammler brennend bemüht ist, auch ein Blatt von *Sharaku* in seiner Sammlung zu besitzen, obgleich die Preise hierfür heute schon fast unsinnig hoch gestiegen sind⁴. Diese Sammlerwünsche sind durchaus verständlich, wenn auch die nicht selten anzutreffende snobistische Ansicht, der Wert einer Sammlung sei danach zu bestimmen, ob sie auch ein Blatt von *Sharaku* enthalte oder nicht, recht töricht erscheint.

4. Bedenkt man freilich, daß heute z. B. für eine Collage eines modernen Künstlers 35000 DM verlangt und gezahlt werden, so erscheinen die heutigen Preise für überaus seltene Meisterwerke japanischer Farbholzschnitte noch relativ bescheiden!

Leider ist es heutzutage nicht leicht, noch Blätter von *Sharaku* in gutem Zustand zu finden. Die Zeiten, da *Raymond Koechlin* auf der Pariser Ausstellung von 1911 einen Katalog mit 105 Blättern von *Sharaku* vorlegen konnte, sind längst vorbei. Nicht selten werden überdies heute angebliche Blätter von *Sharaku* angeboten, die in Wirklichkeit nur spätere Reproduktionen oder schlechthin Fälschungen sind.

Um so erfreulicher ist es, daß unsere kleine Sammlung immerhin fünf echte und bedeutende Werke *Sharakus* enthält, die hier abgebildet werden mögen:

*Nr. 25 Sharaku: Der Schauspieler Ichikawa Omezô
Großkopfbild auf dunklem Glimmergrund*

Der Schauspieler, von dem sich in dieser Sammlung auch ein Porträt *Shunshôs* und eines von *Toyokuni I* befindet, wird in der Rolle des Knappe *Ippei* in dem Schauspiel *Koinyobo Somewake Tazuna* dargestellt, das im 5. Monat 1794 am *Kawarazakiza*-Kabuki-Theater in Edo aufgeführt wurde. Er blickt im «*mie*» (dem Innehalten des Spiels beim dramatischen Höhepunkt des Stückes, bei dem die Schauspieler wie in einem lebenden Bild in ihrer Pose verharren und dabei die Augen auf die Nase richten) mit verdrehten Augen nach links und zieht mit der rechten Hand sein Schwert. Sein Gewand ist tiefrosa (es sollte karminrot sein!), mit schwarzem Kragen und Besatz; um die Augen rote Striche, die Tonsur blau gefärbt (verblaßt); der Schwertgriff und ein das Gewand haltendes Hüftband sind gelb, grau und grün verziert.

Das Blatt ist hervorragend gedruckt (man beachte den Druck der Haare!) und gut erhalten, auch der dunkle Glimmergrund, aber es ist anscheinend am unteren Rand minimal beschnitten. Es stammt aus der John Mellor collection und ist im *Sotheby-Katalog* zu deren Versteigerung am 10. Juli 1963 (Nr. 290) als Frontispiz abgebildet, ebenso in Sotheby's *Ivory Hammer* Nr. 1 (1962–1963) auf Seite 125. – Weitere Abbildungen im Katalog des Nationalmuseums in Tokio, Band 2, Nr. 2367, bei *Kikuchi* Nr. 1058, *Rumpf* Nr. 17, *Henderson-Ledoux* Nr. 20, *Vignier-*

Inada Nr. 279 bis Pl. LXXII; in Farben bei *Jûzô Suzuki*, Masterworks of Ukiyo-e, Tokio 1968, Seite 53, Abb. 21.

Nr. 26 *Sharaku: Matsumoto Yonesaburô als Kurtisane*
Großkopfbild auf hellgrauem Glimmergrund

Der Frauendarsteller (*Onnagata*) *Yonesaburô* wird in der Rolle der *Shôshô* in einem ebenfalls im Jahre 1794 im Moritaza-Theater (nach *Rumpf*, Nr. 24, im Ichimuraza-Theater, nach *Henderson-Ledoux*, Seite 103, Nr. 23, im Kiri-za) aufgeführten Kabuki-Stück *Katakiuchi Noriai Banashi* dargestellt. Er trägt einen braun-rosa Kimono mit weißem Abbinde (*shibori*)-Muster, ein rosa Untergewand mit weißem Kragen mit Glimmer, und einen schwarzen Obi, auf dem in Blindpressung das Kranichwappen zu sehen ist; im Haar ein transparenter gelber Kamm und gelbe Schildpatt-pfeile sowie eine rote Haarschleife. Er blickt nach links und hält eine Pfeife in der linken Hand, die vorn durch das Gewand geschoben wird. Um die anatomisch richtige Zeichnung des Armes hat *Sharaku* sich offensichtlich nicht gekümmert; die Hand dient nur als Ornament, entscheidend ist allein der Ausdruck der Persönlichkeit des Dargestellten (so Dr. *Rose Hempel* in Holzschnittkunst Japans, Stuttgart 1963, Seiten 13 und 14).

Das in sehr gutem Zustand befindliche Blatt wurde von *Felix Tikotin* erworben. Es ist abgebildet im Katalog des Nationalmuseums Tokio, Band 2, Nr. 2355, bei *Rumpf* Nr. 24, bei *Henderson-Ledoux* Nr. 23, bei Dr. *Rose Hempel*, Japanische Holzschnitte (Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, 1961), Nr. 21, bei *Vignier-Inada*, Pl. LXVII, Nr. 267, bei *Kikuchi* Nr. 1062, und farbig reproduziert bei Dr. *Richard Lane*, Masters of the Japanese Print, London 1962, Abb. 90, sowie bei *Suzuki* a.a.O., Seite 45, Abb. 13.

Nr. 27 *Sharaku: Doppelporträt der Schauspieler Sanogawa Ichimatsu III*
und Ichikawa Tomiemon, auf dunklem Glimmergrund

Doppelporträts von *Sharaku* sind besonders selten und hoch geschätzt. Unser Blatt stammt aus der Sammlung *Mutiaux*, Paris, dann Sammlung Mrs.

Dorothy Bess, North Carolina, USA, und wurde erworben von *Nathan Chaikin*. Es ist eines der vier heute noch erhaltenen Exemplare dieses Holzschnitts, außer ihm sind nur noch drei weitere Exemplare bekannt, die sich im *Nationalmuseum in Tokio* (Katalog Band 2, Nr. 2350), in der *Buckingham Collection (Art Institute)* in Chicago und im *Museum für ostasiatische Kunst, Berlin*, befinden.

Dargestellt sind der Schauspieler *Sanogawa Ichimatsu III* in einer Frauenrolle als die Kurtisane *O-Nayo Hakujin von Gion* und der Schauspieler *Ichikawa Tomiemon* in der Rolle des Bösewichts *Kanisaka Tôda* (nach *Jûzô Suzuki*, richtiger: *Tôma*) in einem Kabuki-Drama über die Rache der Soga-Brüder *Hanaayame Bunroku Soga* (vgl. dazu oben die Erläuterung zu dem Blatt Nr. 7 von Toyonobu).

In seinem Band über Sharaku aus der Reihe «Masterworks of Ukiyo-e», erschienen bei der Kodansha International Ltd., Tokio 1968, hebt *Jûzô Suzuki* treffend hervor, wie meisterhaft Sharaku den schlechten Charakter des Bösewichts durch das breite, flache Gesicht und das boshafte Lächeln des *Tomiemon* im Gegensatz zu dem langen, schmalen, aristokratischen Gesicht *Ichimatsus* zum Ausdruck zu bringen verstanden hat. – Wenn in unseren einleitenden Bemerkungen zu den Blättern *Sharakus* erwähnt wurde, daß Sharaku sich nicht bemühte, die Schauspieler möglichst vorteilhaft und geschmeichelt darzustellen, und daß er auch nicht davor zurückschreckte, bei den Porträts von Frauendarstellern zu zeigen, daß die Frauenrolle von einem Mann gespielt wird, so ist das bei diesem Doppelporträt besonders deutlich zu sehen. Der schroffe Realismus der Porträts, die zuweilen fast wie eine Karikatur wirken mögen (ohne das zu sein), soll nach Ansicht mehrerer Autoren die Ursache dafür gewesen sein, daß Sharaku mit seinen Werken keinen Publikumserfolg gehabt habe; dies ist aber nur eine Hypothese, deren Richtigkeit meines Erachtens überzeugend u. a. von *Rumpf* a. a. O., Seite 10, bestritten wird.

Unser Blatt ist, abgesehen von einem unverhüllt reparierten Wurmloch am Kinn *Ichimatsus*, in relativ sehr gutem Zustand. Die Farben, wenn auch leicht verblichen, entsprechen genau den bei *Henderson-Ledoux*

angegebenen; seine Ränder sind auch nicht beschnitten, wie dies bei dem Blatt der Buckingham Collection nach Abbildung 12 bei Henderson-Ledoux der Fall zu sein scheint. – Im Gegensatz zu einer Bemerkung von Henderson-Ledoux, Seite 72 zu Nr. 12, ist auf unserem Blatt, also dem Blatt der *Sammlung Mutiaux*, auch die Frisur deutlich durch den transparenten Kamm sichtbar, und ebenso die Farbe der Tonsur des *Tomiemon*; vermutlich erklärt sich die Bemerkung von Henderson-Ledoux daraus, daß sie nach ihren eigenen Angaben unser Blatt nur in einer Reproduktion gesehen haben.

Unser Blatt ist abgebildet bei *Vignier-Inada*, vol. Kiyonaga, *Bunchô, Sharaku*, Nr. 284, Plate LXXXV, und bei *Rumpf*, Nr. 29. – Das in kräftigeren Farben und mit besser lesbarer Signatur gedruckte Exemplar des Museums für ostasiatische Kunst, Berlin, ist vorzüglich farbig reproduziert im *Kat. Berlin*, Tafel 68, und wird dort unter Nr. 340 von *Steffi Schmidt* kommentiert. – Das Blatt der Buckingham Collection in Chicago ist abgebildet bei *Henderson and Ledoux*, Nr. 12. Das Blatt des *Tokio-Nationalmuseums* ist schwarzweiß abgebildet im *Katalog jenes Museums*, Band 2, Nr. 2350, bei *Kikuchi*, Nr. 1054 und in Farben reproduziert bei *Jûzô Suzuki*, Abb. 5.

*Nr. 28 Sharaku: Großkopfbild des Schauspielers Segawa Kikunojô III
in einer Frauenrolle, auf dunklem Glimmergrund*

Dieses Blatt ist in Japan nach den Angaben im Katalog des Nationalmuseums in Tokio, Bd. 2, Nr. 2343, «Registered as an important cultural property». Es gilt als eines der besten Bildnisse eines Frauendarstellers von Sharaku (so *Suzuki* a. a. O., Seite 34: «The print is a masterpiece to be numbered among the best of Sharaku's half-length portraits of onnagata»).

Es ist ein Großkopfbild des Schauspielers *Segawa Kikunojô III* in der Rolle der *O-Shizu*, der Frau des *Tanabe Bunzô*, in dem Drama der Soga-Brüder, das im Jahre 1794 im *Miyako-za* in Edo gegeben wurde.

Das weißgelbliche Gewand der *O-Shizu* ist mit violetten Sternen ge-

schmückt, am weißen Kragen Spuren von Glimmer; darunter erscheinen ein hellrosa und ein grünes Untergewand. Sie trägt eine violette Stirnbinde und einen gelben Schildpattkamm.

Die schmalen, wie halb geschlossenen Augen, die Hakennase und die leicht geöffneten Lippen geben dem Gesicht einen lebendigen, aber abwartend lauernden Ausdruck, wie es der Rolle der Oshizu entspricht, die ihrem Mann Tanabe Bunzô und dem Helden bei der Rache an seinen Feinden hilft.

Das Blatt stammt aus der Sammlung Mrs. Dorothy Bess in South-Carolina, USA, und wurde wie das vorangehende Blatt Nr. 26 von Nathan Chaikin erworben.

Es ist abgebildet im Katalog des *Nationalmuseums in Tokio*, Bd. 2, Nr. 2343, bei Rumpf unter Nr. 8, bei Henderson-Ledoux, Seite 54, Nr. 3, bei Vignier-Inada, Nr. 275, Pl. LXXI, und farbig reproduziert bei Kikuchi, Pl. 69 und bei Suzuki, Seite 34.

*Nr. 29 Sharaku: Der Schauspieler Morita Kanya VIII
Hoso-e auf gelbem Grund*

Außer den vorstehend beschriebenen vier Großkopf-, bzw. Halbfigurenbildern besitzt die hier besprochene Sammlung auch ein Hoso-e auf gelbem Grund von Sharaku. Diese späten, mit *Tôshûsai Sharaku* bezeichneten Blätter im Hoso-e-Format sind noch seltener als die Großkopfbilder; sie zählen zu den besten Leistungen Sharakus.

Dieses Blatt zeigt den Schauspieler *Morita Kanya VIII* in der Rolle des treuen Vasallen und Intriganten *Yura Hyôgonosuke Nobutada* in einem Drama, das seine Vasallentreue gegenüber *Nitta Yoshioki* zum Gegenstand hat (eine kurze Inhaltsangabe des Stückes findet sich bei Henderson-Ledoux auf Seite 162 und 163). Er steht aufrecht in voller Größe, mit verschränkten Armen; er trägt einen violetten Kimono, darüber ein Zeremonialgewand (*Kamishimo*) mit blaurosa und grünem Wabenmuster, sowie zwei Schwerter und ein Inrô. Nach *Jûzô Suzuki*, a. a. O., Seite 74, zeigt das Bild den inneren Kampf des Mannes, der äußerlich zum Frieden

mit dem Feind rät, im Inneren aber danach strebt, die Sippe seines ermordeten Lehnsherrn zu verteidigen.

Das Blatt ist abgebildet bei *Rumpf*, Seite 70, Nr. 59, bei *Henderson-Ledoux*, Seite 164, Nr. 56 (mit der Feststellung, das Exemplar dieses Blattes in der Buckingham Collection des Art Institute of Chicago sei *das einzige* in den Vereinigten Staaten von Amerika vorhandene!), bei *Vignier-Inada*, Nr. 309, Pl. XC und bei *Jûzô Suzuki*, Nr. 49. Es wurde erworben von *Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. (Mr. Sawers)* in London.

Der Zustand des Blattes läßt zu wünschen übrig; vor allem sind die Farben zum Teil verblichen, und der untere Teil ist beschmutzt und berieben, aber angesichts der Seltenheit des Blattes mußte das in Kauf genommen werden: es ist gleichwohl ein imponierendes Blatt.

Utagawa Toyokuni (1769–1825)

Toyokuni, ein Schüler des *Utagawa Toyoharu*, des Begründers der *Utagawa-Schule*, hat ein riesiges Œuvre hinterlassen und zahlreiche Schüler gehabt. Man sagt ihm vielfach nach, er habe wenig eigene schöpferische Kraft besessen und sei nur ein begabter Eklektiker gewesen, der in seinen Werken, je nach der Modeströmung, nacheinander den Stil *Kiyonagas*, *Shummans*, *Shunchôs*, *Utamaros*, *Eishis* und schließlich *Sharakus* imitiert habe. Damit wird man aber dem erfolgreichen Schauspielbildner nicht gerecht: seine Blätter haben stets ein ausgesprochen persönliches Gepräge; man erkennt sie sogleich als seine Schöpfungen und wird sie, wie auch *Dr. Richard Lane* in seinen «Masters of the Japanese Print» auf Seite 246 sehr richtig feststellt, niemals mit den Werken seiner Vorbilder verwechseln. Hier reicht der Raum nur, um ein Blatt von ihm abzubilden:

Nr. 30 Toyokuni: Das Autogramm

Dies ist ein ganz hervorragend gedrucktes Blatt im Kakemono-Format mit Glimmer (auf dem Stirntuch und Kragen der Dame), Blindpressung und vorzüglich erhaltenen Farben.

Es stellt den Schauspieler *Nakamura Denkurô*, der von 1793 bis 1799 unter diesem Namen auftrat, dar, wie er in seiner Garderobe einer Hofdame ein Autogramm auf ihren Fächer pinselt.

Das Blatt ist abgebildet im Katalog der Sammlung *Straus-Negbaur*, Berlin, unter Nr. 376, Tafel XLV, und bei *F. Succo*, *Utagawa Toyokuni und seine Zeit, 2. Auflage*, München, Piper-Verlag, 1924, Tafel IV. – Es wurde erworben von Mme *Janette Ostier* in Paris.

Utagawa Kunisada (1786–1865)

Kunisada, ein Schüler *Toyokunis*, wurde seit 1844 als Nachfolger seines Lehrers anerkannt und nannte sich von da an *Toyokuni III*. Neben seinem bekannten Gedächtnisblatt auf *Hiroshige* und zwei weiteren Blättern befindet sich das folgende Blatt von ihm in dieser Sammlung:

Nr. 31 Kunisada: Großkopfbild (Ôkubi-e) eines Schauspielers auf Glimmergrund

Kunisadas Großkopfbild zeigt den Schauspieler *Bandô Mitsugorô* in der Rolle des *Kajiwara Genta* in dem *Shichihenge* (Sieben-Verwandlungstanz), der im 11. Monat des Jahres 1809 am *Moritaza-Theater* in Edo aufgeführt wurde. Ein solches Ôkubi-e auf Glimmergrund von Kunisada ist fast so selten wie ein Blatt von *Sharaku*, ohne sich freilich mit den Porträts eines *Sharaku* messen zu können.

Der Schauspieler wird, den linken Arm vorgestreckt, im «Mie» (vgl. oben zu Nr. 25) mit verdrehten Augen gezeigt. Das hervorragend gedruckte Blatt mit seinen frischen Farben stammt von Mme *Janette Ostier* in Paris. – Das Blatt ist abgebildet und kommentiert im Catalogue July 1971 von *R. E. Lewis, Inc.*, San Francisco, unter Nr. 3.

Utagawa Kuniyoshi (1798–1861)

Kuniyoshi gilt mit Recht als der bedeutendste Schüler *Toyokunis*. Neben melodramatischen Schilderungen aus der japanischen Geschichte und Legende, der Darstellung von Helden und Schlachten, von Gespenstern

und Tieren, Schauspieler- und Frauenbildnissen, schuf er auch einige Landschaftsbilder, die denen von *Hokusai* und *Hiroshige* ebenbürtig sind.

Erst in neuerer Zeit ist *Kuniyoshis* Bedeutung gebührend gewürdigt worden, insbesondere durch die Monographie «*Kuniyoshi*» von *B. W. Robinson*, London 1961, und im deutschen Sprachbereich durch *Prof. Werner Speiser* und *W. Netto* in ihren Katalogen zu den Ausstellungen von Werken *Kuniyoshis* in Düsseldorf (1961 und 1963).

Diese Sammlung enthält sechs Blätter von *Kuniyoshi*; darunter das bekannte Blatt «*Nichirens Gebet um Regen*», und das Triptychon mit dem Skelettgespenst. Das beste Beispiel seiner Meisterschaft dürfte jedoch das hier abgebildete Blatt geben:

Nr. 32 Kuniyoshi: Der Nachtangriff der 47 Rōnin

Der Gegenstand ist dem XI. Akt des *Chûshingura* entnommen; gleichwohl handelt es sich nicht um ein Kabuki-Blatt, sondern um ein Landschaftsbild.

Die tragische Geschichte der 47 Rōnin wird bei *Strange, Subjects portrayed in Japanese Colour-Prints*, London 1922, auf Seite 230 ff. eingehend dargestellt. So mag hier das folgende Resümee genügen: Der *Daimyô* (Fürst) von *Akô* ließ sich im Jahre 1701 durch eine seine Ehre verletzende Provokation seitens des Höflings Graf *Kira Yoshinaka* (im Theaterstück *Konô Moronao* genannt) dazu hinreißen, am Hof des *Shôguns* in Edo sein Schwert zu ziehen und auf seinen Widersacher loszugehen. Das war ein Vergehen, das er mit dem Tod durch *seppuku* (*Hara-kiri*) büßen mußte. Damit wurden seine Vasallen zu herrenlosen *Rōnin*. – Siebenundvierzig von ihnen (der älteste war über 77, der jüngste erst 16 Jahre alt) schworen, den Tod ihres Herrn zu rächen, wie ihr Ehrenkodex es ihnen gebot. Schließlich gelang es ihnen, um Mitternacht auf Strickleitern in das Schloß ihres Feindes *Kira* einzudringen. Da *Kira* zu feige war, *seppuku* zu begehen, schlugten sie ihm den Kopf ab; sie legten sein Haupt auf das Grab ihres Herrn und stellten sich dann dem Urteilsspruch des *Shôguns*.

In Anerkennung ihrer ehrenhaften Tat gestattete er ihnen, *seppuku* zu begehen; daraufhin brachten sich alle 47 selbst um. – Ich habe ihr Grab bei dem *Sengakuji-Tempel* in Tokio besucht; noch heute werden dort ständig zu ihren Ehren Weihrauchstäbchen verbrannt, denn man verehrt sie wegen ihres heldenhaften Beispiels der wahren Treue der Vasallen gegenüber ihrem Lehnsherrn. – Diese historische Begebenheit liegt dem Kabuki-Stück *Chûshingura* zugrunde, das mit großem Erfolg immer wieder aufgeführt wurde und auch heute noch gegeben wird.

Kuniyoshi stellt auf unserem Blatt den nächtlichen Angriff der *Rônin* auf das Schloß des *Kira* dar. Dabei verwendet er die europäische Perspektive. Bemerkenswert ist ferner, daß er auch die (freilich sonderbar gestalteten) Schatten wiedergibt, was die japanischen Meister sonst stets abgelehnt hatten, weil der Schatten nur eine vergängliche Erscheinung sei, die nicht verdiene, in einem Kunstwerk wiedergegeben zu werden (so *Ficke, Chats*, Seite 37).

Das Blatt ist mit Schraffierung und in wundervollen Farben, die an europäische Kupferstiche erinnern, hervorragend gedruckt und in vorzüglichem Zustand. Es ist wirklich ein Meisterwerk.

Es ist abgebildet im Katalog des *Nationalmuseums* in Tokio, Band 3, Nr. 3035, bei *Kikuchi*, Abb. 1350, bei *Vignier-Inada*, vol. *Toyokuni-Hiroshige-Kuniyoshi* Nr. 146, Pl. XLIII, und nebst zwei nachgeschnittenen Grundplatten sehr gut farbig reproduziert bei *Michener, The floating world*, London 1954, Seite 354, Abb. 63 a–c. Michener bemerkt dort, es sei kein Exemplar dieses Blattes in den USA bekannt. – Interessant ist auch die Ansicht Micheners a. a. O., Seite 234, wonach der kegelförmige Turm im Hintergrund, auf den die Vögel zufliegen, eine abstrakte Darstellung des Fuji sei – eine kühne Hypothese, die *Robinson* a. a. O. auf Seite 10, wo er seinerseits eine eingehende Beschreibung des Blattes gibt, in Zweifel zieht. – Aber auch Robinson ist voller Bewunderung für das Blatt; er sagt dazu «... the wellknown and most remarkable night attack of the fortyseven Rônin in which European perspective, restrained colour, and a strange sky combine to convey a striking impression of the

cold and silence of the desert moonlight streets as the Rônin go up the rope-ladder one by one over their enemy's palace-wall.»

Michener datiert das Blatt auf 1826, Robinson auf die frühen dreißiger Jahre. Es wurde durch *Roger Keyes* von *R. E. Lewis, Inc.*, San Francisco, erworben, und von Lewis als «extremely fine impression» bewertet. – Ein anderes Exemplar dieses Blattes befindet sich in der bereits erwähnten Sammlung von *Werner Schindler*, Biel.

Katsushika Hokusai (1760–1849)

Die beiden letzten wahrhaft großen Holzschnittmeister, die in dieser Sammlung vertreten sind, *Hokusai* und *Hiroshige*, sind beide vor allem berühmt durch ihre hervorragenden Landschaftsdarstellungen.

Hokusai, der in Europa seit jeher hochgeschätzte Künstler, war zweifellos ein Genie. Daß er jetzt auch in Japan sehr anerkannt wird, ist neuerdings dadurch zum Ausdruck gebracht worden, daß sogar eine Briefmarke mit seiner berühmten «Großen Woge von Kanagawa» (siehe unten) herausgekommen ist.

Aus seiner gewaltigen Produktion enthält diese Sammlung 22 Blätter, darunter vier schöne Surimono, sechs Blätter aus der Folge der 36 Ansichten des Fuji, je vier sehr gute Blätter aus den Folgen der Wasserfälle und der Gedichte von der Amme erläutert, je eines aus der Folge der kleinen Blumen und der Brücken.

Hier kann nur eines davon abgebildet werden; es gehört zu der berühmten Folge der 36 Ansichten des Fuji, deren sämtliche Blätter abgebildet und beschrieben sind bei *Charles S. Terry, Hokusai's 36 Views of Mt. Fuji*, ed. *Toto Shuppan*, Tokio 1959.

Nr. 33 Hokusai: Der Fuji hinter der großen Woge von Kanagawa

Dieses, wie man ohne Übertreibung sagen kann, weltberühmte Blatt stammt aus einer französischen Privatsammlung und wurde von *Felix Tikotin* erworben.

Es ist nur in Blau und Grau gedruckt, mit tiefblauen Konturen; es ge-

hört freilich nicht zur ersten Ausgabe, auf der die Boote gelblichrosa sind, eine gelbe Wolke über dem See schwebt und die Wasserspritzer besser zu sehen sind. Gleichwohl ist es ein sehr schönes Exemplar dieses Meisterwerks, auf dem Hokusai vor allem die Kleinheit und Ohnmacht der Menschen gegenüber der Größe und Allmacht der Natur zum Ausdruck gebracht hat. – Auch das British Museum und das Rijksprentenkabinet in Amsterdam besitzen anscheinend nur unsere Ausgabe des Blattes.

Das Blatt ist sehr häufig abgebildet worden, so im *Katalog des Nationalmuseums* in Tokio, Band 3, Nr. 3786, bei *Vignier-Inada*, vol. Ieishi Chôki Hokusai, Nr. 258, Pl. LXXIII, bei *von Seidlitz*, Seite 185, Abb. 101, bei *Ledoux*, vol. Hokusai-Hiroshige, Nr. 21, bei *Aubert*, Pl. XXXVII, bei *de Gruyter*, Abb. 52, bei *Narazaki-Mitchell*, Pl. 81, bei *Terry*, Abb. 24, bei *Kikuchi*, Nr. 1180, bei *Hillier*, cat. Gale-coll. Nr. 230, bei *Narazaki-Mitchell*, Hokusai, Plate 81, Seite 194, usw.

Ein ausgezeichnetes Exemplar der *ersten* Ausgabe dieses Blattes befindet sich in einer anderen schweizerischen Privatsammlung, nämlich der Sammlung von *Dr. Walter Wehrli* in Riehen, Basel.

Andô Hiroshige (1797–1858)

Hiroshige war ein Schüler *Toyohiros*, aus dessen Namen er für seinen Künstlernamen die letzte Silbe «hiro» übernehmen durfte. Er hat vor allem sehr stimmungsvolle Landschaftsbilder und schöne Kacho-e geschaffen. Seine Landschaftsdarstellungen sind nicht, wie die *Hokusais*, lediglich im Atelier entstanden, sondern beruhen auf an Ort und Stelle unmittelbar erlebten und nach der Natur skizzierten Beobachtungen. Wie *Dr. Rose Hempel* in ihrem im Sigbert Mohn-Verlag, Gütersloh 1959 («Das kleine Buch» Nr. 130), erschienenen «*Andô Hiroshige*» es (auf Seite 3) unübertrefflich formuliert hat, erfaßte Hiroshige «erstmalig im Farbholzschnitt die japanische Landschaft getreu und doch in höchstem Maße beseelt, beseelt durch die Stimmungsnuancen der Jahres- und Tageszeiten, des Wetters wie der Atmosphäre, beseelt von jener heite-

ren und doch melancholischen Harmonie von Natur und Mensch, die japanischem Empfinden im Innersten gemäß war».

Über das Werk *Hiroshiges* (er soll über 8000 Blätter gezeichnet haben!) sind mehrere Monographien erschienen, so das große Werk von *Edward F. Strange*, *The Colour Prints of Hiroshige*, ed. Cassell & Co., Ltd., London, New York, Toronto und Melbourne 1925, das Bändchen von *B. W. Robinson*, *Hiroshige*, Utrecht 1963 (auf holländisch) und in deutscher Sprache *Walter Exner*, *Hiroshige*, Siebenberg Verlag, Frankenau 1958, mit guten Reproduktionen.

Unsere Sammlung besitzt 45 Blätter von Hiroshige, von denen hier leider nur drei abgebildet werden können. Noch ist es nicht allzu schwer, Blätter von Hiroshige auf dem Markt zu finden, aber Blätter der ersten Ausgaben und in tadellosem Zustand sind doch bereits recht selten geworden.

Nr. 34 *Hiroshige: Einfallende Wildgänse bei Katada*

Dies ist eines der schönsten Blätter aus der um 1833–1835 erschienenen Serie *Ômi Hakkei* (acht Ansichten des Biwa-Sees), von der ich nach und nach alle acht Blätter von *Felix Tikotin* erwerben konnte. Sie wird allgemein als die schönste Serie von Landschaftsbildern Hiroshiges anerkannt (so *Binyon & Sexton* a. a. O., Seite 151, *Ficke* a. a. O., Seite 389, *Exner* Seite 41, *Strange* Seite 62 ff., *Robinson* Seite 13, *Hempel*, *Hiroshige*, Seite 23). Es sind reine Landschaftsbilder, nur ganz selten werden ein paar Menschen als Staffage eingefügt, sonst nur ihre Tempel, Hütten und Schiffe. – Angeregt hierzu wurde *Hiroshige* durch volkstümliche japanische Gedichte, die inspiriert waren von den klassischen chinesischen Dichtungen über die Flüsse Hsiao und Hsiang. – Der deutschsprachige Leser wird sich erinnern an *Dauthendys* «Acht Gesichte des Biwasees». – Mich hat der Erwerb der *Ômi Hakkei* veranlaßt, auf einer meiner Japanreisen nach Ôtsu am Biwasee zu fahren und dort Station zu machen, um alle darin dargestellten Plätze zu besuchen, und ich habe das nicht bereut: wenn auch heute die Landschaft anders ausschaut, die Berge und Tempel sind noch dieselben.

Das hier abgebildete Blatt (Verleger: Eisendô) gewährt einen Blick über die Weite des Biwasees mit einer Reihe von Fischerbooten; an dem vordersten sind Fischernetze zum Trocknen aufgehängt. Links auf Pfählen die *Ukimidô*-Halle, ein Schrein, der in den See hineingebaut wurde. Über den jenseitigen, mit Bäumen und Buschwerk bestandenen Ufern lagern weiße Dunstschichten, über denen sich ferne hohe Berge erheben. Zwei Schooße von Wildgänsen sind über den orangefarbenen Dunstwolken des Himmels im Anflug zum Abendeinfall begriffen. Im Gedichtblatt (*Shikishi*) ein Gedicht, das bei *Ledoux* übersetzt wird.

Es ist ein hervorragend gedrucktes und prachtvoll erhaltenes Blatt, das aus der Sammlung *Monnsen* (Stockholm) stammt. Es ist in Farben abgebildet bei *Vignier-Inada*, Hiroshige, Pl. LXIV, Nr. 240, und bei *Preetorius*, Japanische Farbenholzschnitte, Insel-Verlag 1955, Abb. 17; schwarzweiß abgebildet bei *Ficke* a. a. O., Seite 377, Plate 52, bei *Ledoux*, Hiroshige Nr. 27, bei *Kikuchi* Nr. 1277 (Exemplar des Nationalmuseums Tokio). Vgl. auch die Beschreibung dieser Blätter von *Steffi Schmidt* im Kat. Berlin, Nr. 694.

Nr. 35 Hiroshige: Versammlung der «magischen» Füchse bei Ōji

Der Fuchs spielte im früheren japanischen Volksglauben eine besondere Rolle: Danach können sich Füchse in junge Mädchen oder in Priester verwandeln, um die Menschen zu verführen; Füchse helfen, etwa wie unsere Heinzelmännchen, den anständigen armen Leuten, und treiben ihren Schabernack mit schlechten Menschen; sie sind Dämonen (so wird auf einem unserer Blätter von *Harunobu* ein ungezogener Junger mit einer Fuchsmaske geängstigt; vgl. auch das bei Dr. *Richard Lane* in seinen «Masters of the Japanese Print» abgebildete Blatt Nr. 139 von *Kuniyoshi*, auf dem verhexte Füchse die ihnen zugedachten Rollen einüben). – Der Gott der Füchse und des Reises, *Inari*, hat u. a. einen Tempel in *Ōji*, der auf unserem Blatt im Hintergrund dunkel zu sehen ist. Von dort ziehen Scharen von Füchsen wie in einer Prozession in der Sylvesternacht zur Beratung zu einer großen kahlen Enoki-Kiefer; es sind aber keine ge-

wöhnlichen, sondern magische, dämonische Füchse, wie die irrlichtergleichen Flammen über ihren Köpfen zeigen.

Unser Exemplar dieses besonders reizvollen Blattes gehört zu den seltenen ersten Abzügen der ersten Ausgabe; später ist ein Knorren der Grundplatte ausgebrochen, so daß alle späteren Abzüge links unten einen Flecken aufweisen (vgl. hierüber im einzelnen *Ledoux*, Hiroshige, Nr. 51).

Das Blatt stammt aus der Sammlung von *Mrs. Lilla S. Perry* in Los Angeles, der Sekretärin des großen amerikanischen Sammlers *Metzgar*. Es wurde auf der Versteigerung bei *Sotheby* in London vom 11. Juli 1966 (Katalog Nr. 141) erworben. Das Blatt ist am Rand bis zum Bildspiegel beschnitten, aber das wird mehr als ausgeglichen durch die Tatsache, daß es einer der frühesten Abzüge und in ausgezeichnetem Zustand ist. (Katalog Sotheby: «Superb impression, fine state.»)

Das Blatt ist abgebildet bei *Ledoux* a. a. O., im *Katalog des Nationalmuseums in Tokio*, Band 3, Nr. 3652, bei *Vignier-Inada*, Hiroshige, Nr. 318, Pl. LXXXVI, *Robinson* Nr. 71, Sammlung *Scheiwe*, Katalog Nr. 286, *Hillier Catalogue Gale Collection*, Abb. 287 (anscheinend ein Abzug nach dem Ausbrechen der Grundplatte), *Hiroshige Memorial Catalogue*, Tokio 1968, der *Japan Ukiyo-e Society* Nr. 267; vgl. auch *Kat. Berlin* Nr. 745 (*Steffi Schmidt*).

*Nr. 36 Hiroshige: Das Dorf Tamagawa am Tama-Fluß
großes Landschaftsbild auf Briefpapier oder Surimono*

Es hätte nahegelegen, außer dem oben unter Nr. 34 gezeigten Blatt aus der Folge *Ômi Hakkei* wenigstens noch eines unserer schönen Blätter aus anderen berühmten Folgen *Hiroshiges*, zum Beispiel die Kirschblüte auf dem Gotenyama aus der Serie *Ichiyûsai i-geki Tôto Meisho*, oder ein Blatt aus der bekannten Serie der 53 Stationen der Ostmeerstraße (*Tôkaidô Gojûsan Tsugi*) hier abzubilden – aber das sind so häufig reproduzierte Blätter, daß es ratsamer erschien, statt dessen ein viel selteneres Blatt aus der Serie der «13 berühmten Stätten von Edo und Umgebung» zu

zeigen. Die Blätter dieser Serie unterscheiden sich deutlich im Stil von den meisten Holzschnitten Hiroshiges, werden aber zum Beispiel auch von *Ledoux* (Bd. *Hokusai/Hiroshige*, Nr. 34 und 35) als die bemerkenswertesten Landschaftsbilder seiner Sammlung bewertet («one of the most notable landscapes in the collection»).

Die Serie wird erwähnt bei *Strange* a. a. O. auf Seite 103, bei *Michener*, *Japanische Holzschnitte*, 1961, deutsche Ausgabe, Seite 208, wo zwei andere Blätter der Serie in Abbildung 219 und 220 groß abgebildet und von *Dr. Richard Lane* auf Seite 277 beschrieben werden; eingehend äußert sich auch *Ledoux* a. a. O. zu seinen beiden Blättern dieser Folge und gibt dort weitere Literaturangaben.

Es wird meist angenommen, daß diese Blätter als Briefpapier (E-hankiri) gedacht waren, und *Strange* zitiert a. a. O. hierzu die Angaben im Katalog der Japan-British Memorial Exhibition von 1910, wonach die Blätter von Aristokraten, Würdenträgern und Ästheten tatsächlich als Briefpapier verwendet worden seien, woraus sich ihre Seltenheit erkläre. Das Papier ist aber so dick, daß sie wahrscheinlicher als Surimono (Glückwunschblätter) herausgegeben sein dürften. Es gibt spätere Drucke der Serie, die in blasseren Farben von weniger Druckplatten auf dünneres Papier gedruckt sind, und für diese mag die Ansicht zutreffen, daß es sich um Briefpapier handelt, auf dem sich die Kalligraphie des Absenders über dem Landschaftsbild sehr vorteilhaft abheben konnte.

Wie dem auch sei, die Blätter dieser Serie in ihrem ungewöhnlichen langen und schmalen Format von $51,5 \times 17,8$ cm sind, wie das hier abgebildete Blatt zeigt, in zarten, pastellartigen Farben (blau, braun, gelb, hellgrün und rosa) ohne schwarze Grundplatte und mit Gradation ganz hervorragend gedruckt, und stellen wirklich eine Kostbarkeit dar.

Das Blatt zeigt das Dorf Tamagawa am Tamafluß mit dem Fuji hinter schön gefärbten Bergketten. Links führen eine Brücke und eine Seilbahn über den Fluß, auf dem zwei Fischerboote treiben und in dem mehrere Inseln liegen. Einige wenige silhouettenhaft gezeichnete Personen auf dem Uferdamm beleben das Bild.

Die Signatur *Hiroshige hitsu* ist rot in der kürbisförmigen Kartusche, der Serientitel in der Kartusche rechts in Goldbuchstaben gedruckt.

Ein Verlegerzeichen fehlt, aber da 13 Probedrucke dieser Folge zu Beginn des Jahrhunderts auf der Versteigerung des gesamten Inventars des Verlegers *Wakasaya* verkauft worden sind, ist anzunehmen, daß er die Blätter herausgegeben hat.

Das Blatt ist abgebildet im Katalog der Sotheby-Versteigerung in London vom 31. März 1971 unter Nr. 90; es stammt aus der Sammlung von *Dona Tamara di Espinosa*, aus der auch das Blatt von Harunobu, oben Nr. 11, kommt, und wurde erworben von *Roger Keyes (R.E. Lewis, Inc., San Francisco)*.

Die hier abgebildeten und kurz besprochenen Blätter stellen nur einen kleinen Ausschnitt dieser Sammlung dar, die jetzt etwas mehr als 200 Blätter umfaßt. Viel größer soll sie nicht werden, aber wenn sich noch die Gelegenheit bietet, das eine oder andere besonders schöne Blatt zu einem erschwinglichen Preis zu erwerben, dann soll sie ausgenutzt werden⁵, denn eine Sammlung, die nicht mehr wächst, gleicht einem Baum, der keine Früchte mehr trägt. Zudem ist jede befriedigende Neuerwerbung für einen Sammler, der noch ein echtes tiefes Interesse hat, eine große Freude. Es geht eben mit dem Sammeln, um ein Wort Schopenhauers umzugestalten, wie mit dem Meerwasser: je mehr man davon trinkt, desto durstiger wird man.

Freilich liegt der Sinn des Sammelns in meinen Augen nicht allein im Besitzerwerb, der ohnehin nur ephemер ist. Eine eigene Sammlung gestattet aber besser als jede Ausstellung, sich an den einzelnen Blättern immer wieder zu erfreuen, sie stets von neuem in Ruhe betrachten und sie mit denen befreundeter Sammler vergleichen zu können. Auf diese

5. So konnte nach Abschluß dieses Beitrags noch ein Urushi-e eines frühen Torii-Meisters erworben werden, das zwei Mädchen auf einem blütenübersäten Floß darstellt (abgebildet bei *Vignier-Inada*, Les estampes primitives Nr. 325, Pl. XLII), und ein Beni-zuri-e von Torii Kiyohiro, auf dem in großem Format ein lustiger Streit um einen entwendeten Liebesbrief gezeigt wird (erwähnt bei *Vignier-Inada* a. a. O. Nr. 297).

Weise wird man immer tiefer in den Geist der Kunstwerke einzudringen vermögen. Damit steigert sich dann auch die Fähigkeit, ihre Schönheit zu begreifen. Freilich, wie Goethe sagt: «Der Kopf allein faßt kein Kunstprodukt, als nur in Gesellschaft mit dem Herzen!»