

Utrechter Malerei als Inspirationsquelle für den japanischen Holzschnittmeister Kitagawa Utamaro

Autor(en): **Bromundt, Jeannine**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich**

Band (Jahr): **4 (1997)**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720092>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Utrechter Malerei als Inspirationsquelle für den japanischen Holzschnittmeister Kitagawa Utamaro

Katsushika Hokusai (1760–1849) veröffentlichte 1812 das Lehrbuch »Vereinfachte Lektionen des Zeichnens«¹, *Ryaku-ga haya oshi*, das Sullivan 1989 mit der holländischen Enzyklopädie »Lumen Picturae«² von Crispijn van de Passe (1597–1670) in Zusammenhang brachte.³ Möglicherweise lernte Hokusai diese in Japan verbreitete europäische Schrift im Umkreis der holländischen Gesandten kennen. Obwohl die Politik des Inselstaates von 1639 bis 1853 im Zeichen nationaler Abschliessung stand, ermöglichte die holländische Handelsniederlassung VOC (Vereenigde Oost-indische Compagnie) auf der Insel Dejima vor Nagasaki eine durch strenge Kontrollen stark eingeschränkte Verbindung zwischen Japan und dem Westen.⁴ Hier fand ein Austausch von Gütern und Ideen statt, der sich auf die künstlerischen und geistigen Entwicklungen beider Länder auswirkte. Ein Vergleich der Illustrationen in »Lumen Picturae« und *Ryaku-ga haya oshi* zeigt, dass Hokusai Motive aus van de Passes Buch direkt kopiert haben muss (Abb. 1, 2). In beiden Büchern wird der geometrische Aufbau verschiedener Erscheinungen der Natur mittels euklidischer Formen veranschaulicht. Wie van de Passe erklärt auch Hokusai in seinem Lehrbuch, dass die Formen der Dinge nur aus Kreisen und Quadern bestünden, und nimmt damit Bezug auf das schematische Konstruieren der Dinge der sichtbaren Welt.

Bisher richtete sich das Interesse kunsthistorischer Untersuchungen hauptsächlich auf die Beeinflussungen der westlichen Malerei durch den japanischen Holzschnitt. In umgekehrter Richtung wirkte sich der Kontakt zwischen Japan und Europa jedoch ebenfalls aus, wie bei den sogenannten Perspektivbildern, *uki-e*, beobachtet wurde.⁵ Tatsächlich aber bestehen engere Beziehungen der westlichen Kunst zu den seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Holz geschnittenen und vielfarbig gedruckten »Bildern der Fliessenden Welt«, *ukiyo-e*, als bisher angenommen.⁶

1 Vgl. Sullivan 1989, Abb. 21.

2 Vgl. Gombrich, Ernst, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Zürich 1978, Abb. 124.

3 Sullivan 1989, S. 32.

4 Die weitgehende Isolierung des Landes gegenüber Einflüssen von aussen beruhte namentlich auf der Ausgrenzung katholischer Missionare, der Verbannung des Christentums und dem Ausreiseverbot für Einheimische.

5 Sullivan 1989, S. 29–39.

6 Heute oft synonym für den japanischen Farbholzschnitt verwendet, bezeichnet der Begriff *ukiyo-e* allgemein Genre-Darstellungen in der Malerei und Graphik, welche Szenen des flüchtigen, sinnlichen Lebens zum Thema haben.

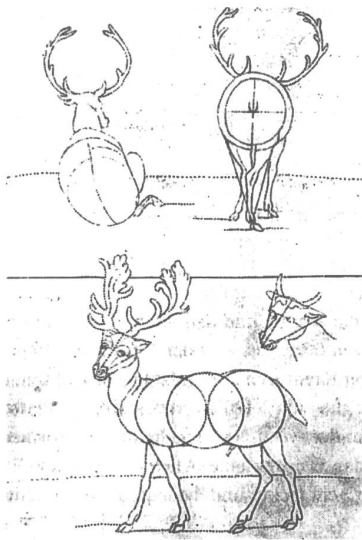
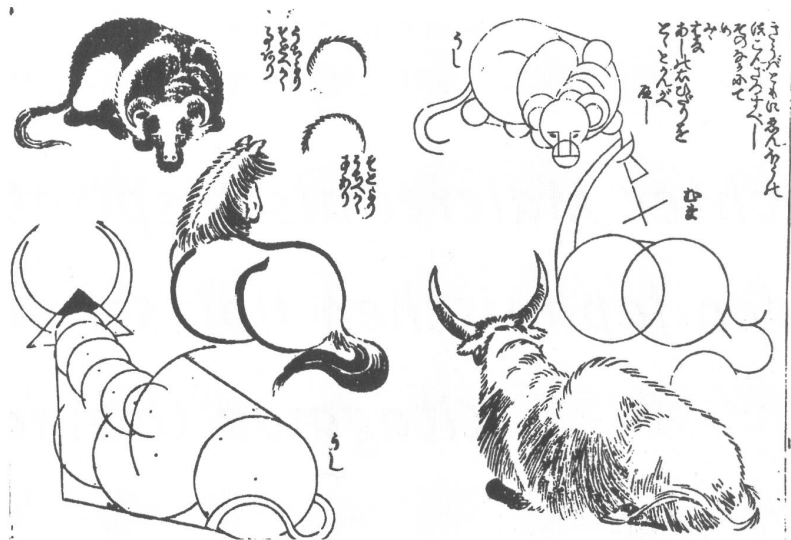


Abb. 1: Seite aus Crispijn van de Passe (1597–1670), »Lumen Picturae«, 1643, Kupferstich.

Abb. 2: Seite aus Katsushika Hokusai (1760–1849), »Ryakuga haya oshi«, 1812, Holzdruck.



Vor allem Werke der Utrechter Maler lassen sich in formaler und inhaltlicher Hinsicht mit Drucken Kitagawa Utamaros (1753–1806) vergleichen. Die Kurtisanenbildnisse von seiner Hand lassen vermuten, dass sich die japanischen Holzschnittkünstler an holländischen Pastoralbildnissen orientierten.

Der »Kurtisanenspiegel« von Crispijn van de Passe

Im Jahre 1630 erschien in Amsterdam Crispijn van de Passes Modejournal »Le Miroir des Plus Belles Courtisannes de ce Temps«. Dieses Vorlagenbuch für Maler und Graphiker gelangte mit mehrsprachigem Einführungstext (Holländisch, Französisch, Deutsch und Englisch) über die Grenzen des Landes hinaus. Möglicherweise kam es durch holländische Handelskontakte auch nach Japan, wie die Enzyklopädie »Lumen Picturae« desselben Autors. Im »Kurtisanenspiegel« stellte van de Passe in vierzig ovalen Vignetten die Bildnisse von Kurtisanen dar (Abb. 3). In der Einleitung begründet er seine Absicht: »[...] and to give my reason wherfore I have produced these fashions in these publique and infamous persons of women; my answere is, that in them all the new fashions of habites and attires are more curiously observed and sooner set abroach, than by the vertuous, honest, modest or godly disposed persons.«⁷ Die erwähnte neue Mode bezog sich auf das bukolische Ideal, das von Italien nach Holland übergriff. Dort wandelte sich das elegische Stimmungsbild Arcadias zur sinnfrohen Wunschwelt Batavias, die dem bürgerlichen Alltag ein frivoles Gepräge gab.⁸ Das Halbfigurenbildnis der pastoralen Kurtisane wurde zum charakteristischen Ausdruck der batavischen Wunschwelt und war eines der bevorzugten Bildthemen der »Utrechter Schule«. In ihrem Umkreis entstand auch der »Kurtisanenspiegel«. So waren in den Illustrationen alle wesentlichen Elemente vereint, die das Bildnis der »Utrechter Schäferin« charakterisierten: Strohhut und Hirtenstab waren ihre bezeichnenden Attribute. Rosen und all'antica drapierte Gewänder riefen die verklärte Stimmung des bukolischen Lebensideals hervor, und doppelstimmige Anspielungen wiesen auf die sinnlichen Freuden hin, die man mit Batavia verband.⁹ In van de Passes Bilderbuch trat die

Jeannine Bromundt

7 Kettering McNeil 1983, S. 144 mit Abb. 48 und Abb. 49.

8 Arcadia wurde in Holland durch den Begriff Batavia ersetzt und rief damit Erinnerungen an den Volksstamm der Bataver wach, der, legendären Erzählungen zufolge, das Gebiet der Niederlande besiedelt haben soll. Die pastorale Literatur bezog ihre Themen auf diese Vergangenheit, die als Goldenes Zeitalter dargestellt wurde. Die bürgerliche Gesellschaft passte ihre Lebensgewohnheiten der pastoralen Mode an. Man unternahm sogenannte »speelreisje« aufs Land und frönte dabei dem modischen Ideal (vgl. dazu Kettering McNeil 1983, S. 16–18, 21).

9 Kettering McNeil 1983, S. 34–35, 45–47.

10 Die holländische Pendantmalerei setzte den rahmensprengenden Effekt gezielt ein, um eine über den Bildraum hinausgreifende Kommunikation zwischen den Dargestellten zu suggerieren. Bis auf das einführende Schäferpaar entbehren die folgenden vierzig Kurtisanenbildnisse ihr Gegenüber. Die Ansicht im Dreiviertelprofil ist aber erhalten geblieben und erinnert damit an den ursprünglich mitgedachten Kontext.

11 Screech 1996, Abb. 18.

12 Shiba Kōkan in der Schrift *Seiyō gadan*, zitiert und übersetzt nach der englischen Version von Sullivan 1989, S. 19.

13 Mody, N., *A Collection of Nagasaki Colour Prints and Paintings*, London 1939, Tafel 43.

14 Mody vermutet, dass es sich bei diesen Holzschnittkünstlern um einfache, japanische Angestellte der holländischen Handelsniederlassung handelte (ebd., S. 28).

15 Hillier 1961, S. 68.

16 Tadashi 1993, S. 44, 89. Der Typus der portraithaften Nahansicht wurde von der Katsukawa-



Abb. 3: Seite aus Crispijn van de Passe (1597–1670), »Le Miroir des Plus Belles Courtisannes de ce Temps«, 1630, Kupferstich.

Abb. 4: Seite aus Shiba Kōkan (1747–1818), »Saiyū ryōdan«, 1794, Holzschnitt, Privatbesitz.

Abb. 5: Anonymer Druck aus Nagasaki, »Juffrouw van Hollad«, 17. -Jahrhundert, handkolorierter Schwarzbildruck, 44,2 x 32 cm.

Schule durch Shunshō Katsukawa (1729–1792) bereits vorbereitet. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Kurtisanendarstellungen beider Kulturkreise liegt in der Voraussetzung, die ihrer bildnerischen Gestaltung zu Grunde lag. Die Holzschnitte der »schönen Frauen«, *bijin*, Japans waren in erster Linie die Wiedergabe real existierender Frauen. Die Vorstellung der pastoralen Kurtisane Hollands ging auf literarische Quellen zurück, welche mit Vorliebe die frivole und sinnenfreudige Liebhaberin in den Mittelpunkt rückten. Diese poetische Erfindung wirkte sich auf das Lebensgefühl der Zeit aus und fand Nachahmer im realen Leben.

17 Asano/Clark 1995, Abb. 57.

18 Kettering McNeil 1983, Abb. 34.

Verschmelzung pastoraler Attribute mit dem Bildnis der kokettierenden Kurtisane augenfällig in Erscheinung.¹⁰

Gemälde solcher Art schmückten die Wohn- und Geschäftsräume der holländischen Gesandten auf Dejima und zogen dort die Aufmerksamkeit japanischer Besucher auf sich. Im Jahre 1794 illustrierte Shiba Kōkan (1747–1818) seinen »Bericht einer Reise in den Westen«, *Saiyū ryōdan*, mit Holzschnitten, von denen einer die Räume des Leiters der VOC auf Dejima zeigt (Abb. 4).¹¹ Der europäisch eingerichtete Salon ist mit westlichen Tafelbildern ausgestattet. Neben Seestücken und Landschaftsbildern finden sich auch Halbfigurenbildnisse in ovalen Rahmen, die trotz Vereinfachungen bei der Wiedergabe im Holzschnitt an die Illustrationen im Kurtisanenspiegel erinnern. Motive und Technik der westlichen Malerei wurden zu dieser Zeit in Japan heftig diskutiert und studiert, wie eine Äusserung Shiba Kōkans nahelegt: »Japanische Kunst kommt vollständig aus China und nichts ist jemals in Japan erfunden worden. Wenn man nur den orthodoxen Methoden der chinesischen Malerei folgt, wird das eigene Bild nie dem Fuji-san gleichen.« Und als Ausweg aus dem Dilemma erklärt er: »Die Methode, um den Fuji-san treffend darzustellen ist, ihn in holländischer Manier wiederzugeben.«¹²

111

Ein bereits im 17. Jahrhundert in Nagasaki entstandener Druck mit dem Titel »Juffrouw van Hollad«¹³ zeigt, dass die batavische Mode offensichtlich bis vor die Tore des Inselstaates gelangte (Abb. 5). Er stellt eine pastorale Bataverin mit blütenbestecktem Hut und Hirtenstab dar, wie sie während des 17. Jahrhunderts in der holländischen Kunst in verschiedenen Schattierungen in Erscheinung trat. Solche Drucke wurden von anonymen japanischen Künstlern als billige Massenware geschaffen. Sie fanden als »Souvenirs aus Nagasaki«, *Nagasaki-miyage*, grossen Absatz.¹⁴

Utamaros »Halbfigurenbilder schöner Frauen«, Ōkubi bijin-ga, im Vergleich mit pastoralen Kurtisanenbildnissen Hollands

Kitagawa Utamaro (1753–1806) spezialisierte sich auf die Wiedergabe von »Halbfigurenbildern schöner Frauen«, *Ōkubi bijin-ga*, und verhalf damit diesem Bildtypus zum Durchbruch.¹⁵ In der Regel handelt es sich um Brustbilder von Kurtisanen im Dreiviertelprofil.¹⁶ Dass zwischen japanischen Werken und den pastoralen Kurtisanenbildnissen Hollands Parallelen bestehen, die über formale Aspekte hinausreichen, zeigt sich beispielsweise im Vergleich der »Hedonistin« (Abb. 6)¹⁷ aus Utamaros Serie »Zehn Typen weiblicher, physiognomischer Studien«, *Fujin sōgaku jittai*, und Bloemaerts »Hirtin«¹⁸ (Abb. 7).

Utrechter Malerei als Inspirationsquelle für Utamaro

Abb. 6: Kitagawa Utamaro (1753–1806), »Die Hedonistin«, aus der Serie »Zehn Typen weiblicher physiognomischer Studien«, um 1792–93, Farbholzschnitt, öban (38,2 x 25,0 cm), The New York Library.



In Europa konnte man sich eine »Utrechter Schäferin« nicht ohne den Blick auf unverhüllte Brüste oder Décolleté vorstellen. Die entblösste Haut vermittelte jene erotische Ausstrahlung, die mit dem batavischen Lebensgefühls verbunden war. Man bediente sich bekannter Schemata, indem man Hirtinnen und Hirten all'antica in Szene setzte und Gewänder so arrangierte, dass sie den Dargestellten über eine Schulter herabsanken. Dieser von Caravaggio entlehene Gestaltungstypus avancierte zum unabdingbaren Detail in den Werken der »Utrechter Schule« und verlieh den Frauenbildern eine frivole Note. In diesem Sinne lässt sich die elfenhafte Schäferin von Abraham Bloemaert (1564–1651) als ideale Verkörperung einer batavischen Kurtisane erkennen. In losen Falten fällt das Kleid über die linke Schulter und entblösst ihren Körper. Der auffordernde Blick und der halb geöffnete Mund wenden dabei die Darstellung ins Doppeldeutige.

Mit Ausnahme der erotischen Holzschnitte, *shunga*, hielt sich die japanische Kunst bei der Darstellung des unbekleideten Körpers zurück. Erst mit der Einführung des Kurtisanenportraits im *ukiyo-e* gewann das Spiel zwischen Verhüllung und Enthüllung besondere Bedeutung. Der entblösste Frauenkörper wurde speziell von Utamaro häufig in seine Werke aufgenommen, indem er die Frauen der Vergnügungsviertel in freizügigen Posen festhielt. Dabei bediente er sich ebenfalls des Effekts der herabfallenden Tücher, wie sein kokettierendes Freudenmädchen zeigt. Sie ist gerade aus dem Bad gestiegen und nur mit einem leichten Gewand

Abb. 7: Abraham Bloemaert (1564–1651), »Hirtin«, 1628, Öl auf Leinwand, 104 x 83,4 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



113

bekleidet, das über ihre linke Schulter fällt und den Blick auf die Brust freigibt. Die abgewinkelten Arme fangen die herabsinkenden Ärmel auf, so dass sich der Stoff auf dem Vorderarm in weiche Falten legt. Entsprechende Details finden sich in Bloemaerts Bild. Die Art und Weise, wie die Gewänder die Körper der Frauen umspielen, die Haltung der Arme und der Faltenwurf lassen überraschende Übereinstimmungen erkennen. Die sinnliche Atmosphäre, welche durch die Darstellung des herabgleitenden Gewandes und des entblößten Körpers erzielt wurde, empfand man anscheinend in Japan ebenso wie im Westen. In ähnlich provozierender Weise liess sich eine erotische Spannung durch die geöffneten Mäuler der Frauen evozieren, ein Effekt, der sowohl in den Darstellungen der japanischen Schönen als auch in jenen der »Utrechter Schäferin« eingesetzt wurde.

Abraham Bloemaert pflegte die erotische Dimension seiner Kurtisanenbilder zu kaschieren und mittels Anspielung und Allegorie dem Betrachter ein brisantes Tummelfeld erotischer Phantasien zu liefern, das seine Wirkung auf Eingeweihte nicht verfehlte.¹⁹ Seine Hirtin gibt sich auf den zweiten Blick als »Tochter der Lust« zu erkennen, denn erst die Silhouette des grasenden Ziegenbockes gibt dem Kunstsinnigen unmissverständlich die Bereitschaft der sanften Schönen für ein Liebesabenteuer zu verstehen. Der Ziegenbock war für seine ungestüme Zügellosigkeit bei der Begegnung mit weiblichen Artgenossen berüchtigt und galt seit dem Mittelalter als Sinnbild für Liebe und Erotik. Trauben, die bacchischen Früchte,

¹⁹ Die Rechtfertigung zur Darstellung solcher nicht der moralischen Norm entsprechender Sujets war mit Verweisen auf ein »Goldenes Zeitalter« oder auf ein archaisches Hirtenleben gegeben.

Utrechter Malerei als Inspirationsquelle für Utamaro

stehen stellvertretend für die Freuden sinnlichen Genusses.²⁰ Mit entblösster Brust streckt die scheue Schäferin dem Betrachter eine üppig gefüllte Schale der sinnträchtigen Früchte entgegen. Die Kombination dieser bedeutungsvollen Elemente lässt keinen Zweifel darüber offen, was denjenigen erwartet, der das süsse Angebot annimmt.

Anspielung und allegorische Verbrämung sind ein gestalterisches Mittel, das in Holland während des 17. Jahrhunderts zu einem Bildprinzip wurde.²¹ »Es gibt nichts Leeres oder Bedeutungsloses in den Bildern«, vermerkte bereits 1614 Roemer Visscher in seinen »Sinnepoppen« und verwies damit auf das analogisierende und assoziierende Denken der bürgerlich-gebildeten Gesellschaft des 17. Jahrhunderts.

Diese Art des Denkens mag in Japan auf fruchtbaren Boden gefallen sein, denn hier wie dort machten sich die Künstler einen Spass daraus, durch allegorische Verschlüsselungen ihre Bildung unter Beweis zu stellen. In kleinen Vignetten am oberen Bildrand oder durch ins Bild eingefügte Details signalisierten die Drucke japanischer Künstler den symbolischen Zusammenhang, in welchem sie zu deuten waren. So finden sich Anspielungen in den Mustern der Gewandstoffe, welche die dargestellten Kurtisanen tragen. Die Päonien beispielsweise stehen für die »sinnenbetörende Schönheit einer voll erblühten Weiblichkeit, im Gegensatz zur keuschen Aprikose, beziehungsweise Pflaume«.²² Auch das sich jagende Phönixpaar, ein traditionelles Glückssymbol, welches in Utamaros Holzschnitt das Gewand des Mädchens ziert, ist mit einer erotischen Komponente behaftet und als bewusste Anspielung zu verstehen.

Heitere Indiskretionen

Die Freiheit batavischen Lebens bedeutete für die Holländer in erster Linie Freiheit des sinnlichen Lebens, vergleichbar dem japanischen Lebensgefühl der »fliessenden Welt«. Die traditionelle, ursprünglich chinesische Vorstellung des Gelehrten, der sich der Poesie, der Schriftkunst, der Malerei und den Schönheiten der Natur hingibt, klingt in der Kultur der »fliessenden Welt« dort an, wo die gebildete Kurtisane als Universalkünstlerin die Hauptrolle übernimmt. Liebesbezeugungen werden in blumigen Gedichten zu Papier gebracht und der Angebeteten in Briefen anvertraut. Dieser Umstand findet eine direkte Entsprechung im verklärten Ideal Batavias. Wie in der Vergnügungswelt des Yoshiwara standen hier Dichtung und Poesie als Ausdruck der gelehrten Distinguiertheit, welche das Leben der batavischen Subkultur begleitete.²³ Abraham Bloemaert griff in seinem 1628 geschaffenen Werk »Schäferin ein Sonett lesend«²⁴ diese Idee auf (Abb. 9). Ein junger Hirte widmet einer Schäferin in der Hoffnung auf ein Liebesabenteuer sein Gedicht. Das Bild vermittelt die friedvolle Atmosphäre bukolischen Daseins. Die Flöte des Hirten, im pastoralen Kontext eindeutig mit einer sexuellen Konnotation versehen, und sein unverhohlener Blick auf das Décolleté der Umworbenen bringen die amourösen Absichten des jungen Mannes zum Ausdruck. Die Schöne bemerkt noch nichts. Erst das Lesen des Briefes lässt sie ahnen, was der Betrachter schon längst vermutet und schliesslich auch bestätigt findet. Er wird auf indiskrete Weise in das Liebesgeflüster eingeweiht, da die Zeilen des Sonettes leicht zu entziffern sind: »Silvia Schäferin, wo gehst du hin? Wohin gehst Du so alleine im

20 Kettering McNeil 1983, S. 56–57.

21 Olbrich/Möbius 1990, S. 135–177 und Bruyn 1987. Mit der Übersetzung von Cesare Ripas »Iconologia« ins Holländische im Jahre 1644 fand die zweideutige, analogisierende Darstellung weite Verbreitung.

22 Lienert/Hempel 1987, S. 161.

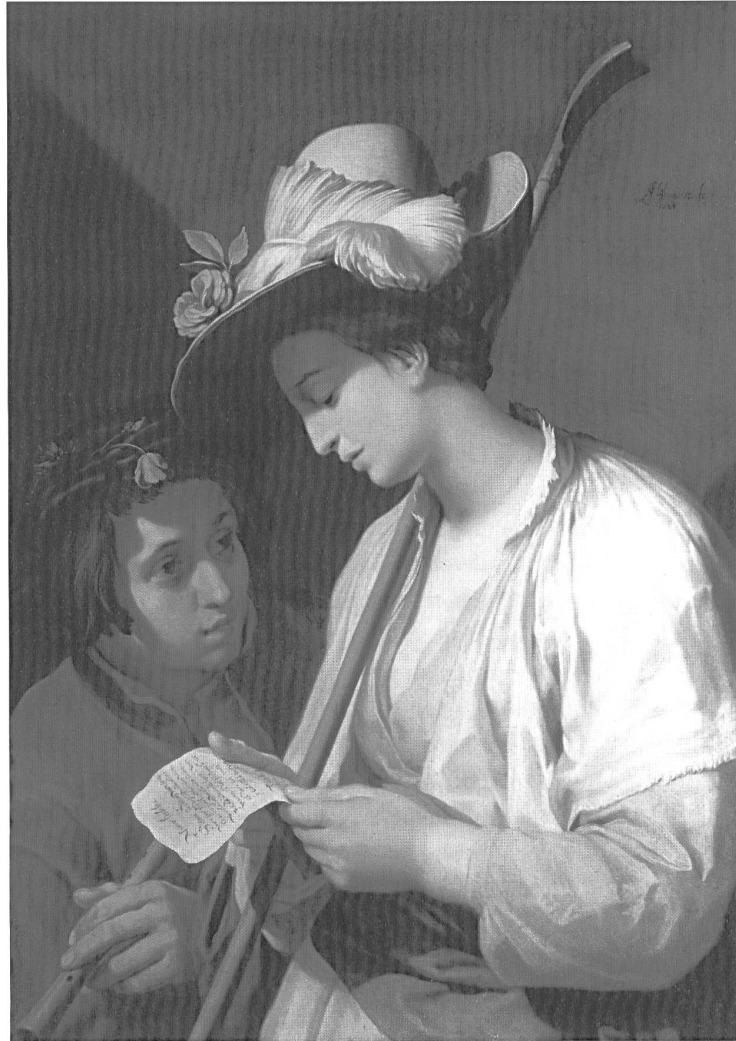
23 Dem *poeta doctus* stand im batavisches-arkadischen Kontext der *poeta vulgaris* zur Seite, der sich als bürgerlicher Laiendichter spontan und ungekünstelt ausdrückte. Das Genre der bürgerlichen Dichtkunst entwickelte sich auch in Japan, wo es als *kyōka*-Dichtung ins *ukiyo-e* Eingang fand und einen wesentlichen Bestandteil der Glückwunsch- und Einladungskarten, *surimono*, darstellte.

24 Kettering McNeil 1983, Abb. 107.



Abb. 8: Kitagawa Utamaro (1753–1806), »Hanazuma von Hyōgoya«, aus der Serie »Der Charme von fünf Schönheiten«, um 1795–96, Farbholzschnitt, öban (38,9 x 26,1 cm), Sammlung Nakau Ei.

Abb. 9: Abraham Bloemaert (1564–1651), »Schäferin ein Sonett lesend«, 1628, Öl auf Leinwand, 104 x 75 cm, Toledo Museum of Art, Ohio.



Wald? Geh langsam und verlass mich nicht so schnell! Wäre es Dir lieber, man hätte Coridon nicht gesehn? Ich bitte Dich meine Nympe, kehr um! Warum eilst Du so schnell durchs Gras? Ei, meine Süsse, verweil noch einen Augenblick. Es ist natürlich... komm²⁵ Diese Enthüllung im Bilde verfehlt ihre Wirkung nicht. Bloemaert nutzte die voyeuristische Neugier des Betrachters auf raffinierte Weise, und es überrascht, dass diese eigenwillige Spielerei auch im japanischen *ukiyo-e* Verbreitung fand (Abb. 8). Auch hier gewährten die Künstler dem Betrachter Einblicke in intime Liebesbezeugungen und machten ihn so zum Mitwisser und Zeugen der poetischen Kultur der »fliessenden Welt«. Utamaro verquickte seinen der Kurtisane gewidmeten Brief mit einem unbescheidenen Selbstlob: »Deine lieblichen Gesichtszüge wurden von Utamaros Pinsel für mich festgehalten, jenem selbstbewussten Künstler, der es hasst, andere nachzuahmen und nie andere kopiert. Und so kommt es, dass ich, wenn ich mich nach Dir sehne, Dein Bildnis anhimmle und mir vorstelle, dass wir uns treffen. Es ist genau Dein Abbild und mein Herz ist gerührt. Es gibt tatsächlich keinen, der eine schöne Frau so darstellen kann wie Herr Uta[maro].«²⁶

²⁵ Übersetzt nach der englischen Version von Kettering McNeil 1983, S. 19.

²⁶ Übersetzt nach der englischen Version von Asano/Clark 1995, S. 171, Abb. 233.

Utrechter Malerei als Inspirationsquelle für Utamaro



Abb. 10: Caesar van Everdingen (um 1617–1678), »Sich kämmendes Mädchen«, Mitte 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.

Abb. 11: Kitagawa Utamaro (1753–1806), »Die Haare kämmen«, aus der Serie »Zehn Studien weiblicher Angesichter«, um 1802–03, Farbholzschnitt, oben (36,3 x 25 cm), British Museum, London.

27 *Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen*, Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1987, Abb. 120.

28 Asano/Clark 1995, Abb. 406.

29 Der intime Blick in die Frisierstuben der japanischen Kurtisanen brachte vermehrt den Spiegel und Spiegelungen zur Darstellung. Dieses Motiv verwendete die ostasiatische Kunst erst im Holzschnitt regelmässig. Aus der holländischen Kunst ist der Spiegel als Vanitassymbol im Zusammenhang mit moralisierenden Bildinhalten bekannt. Ob hier Zusammenhänge bestehen, ist nicht geklärt.

Sowohl die Welt des Yoshiwara als auch jene Batavias erlaubten Blicke ins Alltagsleben. Die künstlerische Wiedergabe dieser Momentaufnahmen knüpfte in Japan an ähnliche Sujets an wie in Holland. Musizierende, rauchende und flirtende Kurtisanen Japans reflektierten genauso jene heitere Alltagsatmosphäre wie die singenden, trinkenden und kokettierenden Hirtinnen des Westens. Intime Szenen wie Caesar van Everdingens (um 1617–1678) »Sich kämmendes Mädchen«²⁷ (Abb. 10) und Utamaros Holzschnitt »Die Haare kämmen«²⁸ (Abb. 11) sind bis hin zum Detail des Haarkammes eng miteinander verwandt.²⁹

Die Utrechter Maler liessen sich von Caravaggios Blick in die Gassenwelt Roms inspirieren. Der Italiener nahm eine grosse Vielfalt von Physiognomien und Charakteren in seine Darstellungen auf, die von den holländischen Malern mit Begeisterung nachgeahmt wurden. Namentlich das gegerbte, verwitterte Greisengesicht im Kontrast zum jugendlichen Antlitz faszinierte die Utrechter Künstler. In den Bordellszenen charakterisierte Hendrick Terbrugghen (1588–1629) mit diesem Gegensatz eindringlich die Ungleichheit der für kurze Zeit zusammengeführten Paare (Abb. 12).³⁰ Josua Bruyn hat gezeigt, dass im Kontext der *bordeeltje* die Begierden der alten Männer und Frauen nicht nur auf geschlechtlicher Ebene zu verstehen sind, sondern im allegorischen Sinne auch die Gier nach irdischem Besitz meinen.³¹ Moralische Belehrungen und Warnungen vor Masslosigkeit, Geiz und Wollust waren als Gegengewicht zu den ausschweifenden Lebensgewohnheiten während des 17. Jahrhunderts in allen Tonarten zu vernehmen. Die »Utrechter Schäferin« diente im Kontext der *bordeeltje* oder *geselschapje*, kombiniert mit einer antithetischen Figur, einem mehrdeutigen Inhalt. Terbrugghens »Ungleiches Paar« erinnert einerseits an die Vergänglichkeit der Jugend und des Lebens allgemein. Andererseits wird die Brille des Alten zum Symbol für die törichte Begierde nach Besitz im irdischen Leben, wie es ein Sprichwort ausdrückte, das um 1630 noch lebendig war: »Was nützt Kerze oder Brill', wenn die Eul' nicht sehen will.«³²

Der Gegensatz der Physiognomien forderte auch die japanischen *ukiyo-e*-Meister heraus und floss in Utamaros Auseinandersetzung mit den *bijin-ga* ein. In der Serie »Durch die Brille moralisierender Eltern«, *Kyōkun oya no megane*, die 1803 von Tsuruya Kinsuke herausgegeben wurde, zeigt er in zehn Blättern zehn verschiedene Frauen beim Verrichten unterschiedlicher Tätigkeiten. Auf dem Blatt mit dem Titel »Abscheuliche Manieren«³³, *Niku buri*, experimentiert Utamaro mit der Gegenüberstellung von Jung und Alt, indem er einen runzeligen Alten einem jungen Mädchen zugesellt (Abb. 13). Die alte, gegerbte Haut des Greises hebt sich in scharfem Kontrast von der Zierlichkeit der jungen Gestalt ab. In den Aufschriften im oberen Bildteil prangert Utamaro Masslosigkeit, Nachlässigkeit und weitere Laster als ungehörige Charaktereigenschaften junger Frauen an. Seine Belehrungen dienten dazu, besorgten Eltern den wahren Charakter ihrer Sprösslinge zu erhellen, der sich hinter deren gespielter Naivität verberge.³⁴ Bereits der Serientitel »Durch die Brille moralisierender Eltern« deutet Utamaros Absichten an, die durch die Vignette in Form einer Brille zusätzlich betont werden. Brillen dieser Art waren europäischen Ursprungs und wurden von den Holländern nach Japan eingeführt.³⁵ »Glasstücke anzuziehen, um Dinge anzuschauen«, berichtet ein



Abb. 12: Hendrick Terbrugghen (1588–1629), »Das ungleiche Paar«, um 1625, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.

Abb. 13: Kitagawa Utamaro (1753–1806), »Abscheuliche Manieren«, aus der Serie »Durch die Brille moralisierender Eltern«, um 1802, Farbholzschnitt, oben (38,7 x 26 cm), Sammlung Keiō Gijuku, Tōkyō.

Abb. 14: Kitagawa Utamaro (1753–1806), »Die Zügellose«, aus der Serie »Durch die Brille moralisierender Eltern«, um 1802, Farbholzschnitt, oben (38,3 x 25,5 cm), Sammlung Keiō Gijuku, Tōkyō.



japanisches Kompendium aus dem Jahre 1830, »war vor allem eine westliche Angewohnheit«.³⁶ Der Blick durch die Brille steht hier sinnbildhaft für Utamaros »Klarsicht« in moralischen Angelegenheiten, während die Bedeutung, die die Holländer mit dem Symbol der Brille verbanden, negativ befrachtet war. Dass sich die Brille in Japan als sinnträchtige Vignette erweisen konnte, scheint eine erstaunlich weitgehende Übereinstimmung mit der europäischen Tradition zu sein.

Auf dem dritten Blatt derselben Serie mit dem Titel »Die Zügellose«, *Bakuren*, lässt Utamaro eine nachlässig gekleidete junge Frau ein Glas Sakê schlürfen (Abb. 14).³⁷ Die teure Krabbe in ihrer Rechten und die Zügellosigkeit, mit der sie das Glas, ein europäisches Importgut, leert, spielen auf die Masslosigkeit der jungen Frau an. Ihr Gewand, das sinnigerweise das Signet bekannter japanischer Sakê-Marken trägt, betont ihre zweifelhaften Manieren. Die Darstellung hat nicht nur inhaltlich viel mit holländischen Trinkstubenszenen gemein. Auch die Physiognomien der Dargestellten dieser Serie sind ungewöhnlich lebendig und individuell, so dass sie, ganz abgesehen von den westlichen Attributen, auch in dieser Hinsicht an holländische Gesellschaftsbilder erinnern.

Im Hinblick auf die zahlreichen Serien innerhalb des *ukiyo-e*, insbesondere Utamaros Frauenstudien, stellt sich die Frage, ob Zusammenstellungen in Katalogform, wie jene des »Kurtisanenspiegels«, sich auf die Holzschnittkunst ausgewirkt haben könnten. Bereits Shunsho Katsukawa (1729–1792) und Shigemasa Kitao (1739–1819), deren Werke vom späteren Verleger Utamaros, Tsutaya Jūzaburō, herausgegeben wurden, widmeten 1776 in einer Gemeinschaftsarbeit den »schönen Frauen«, *bijin*, eine Serie.³⁸ Der Titel »Spiegel lieblicher Angesichter: Unübertreffliche Schönheiten aus Yoshiwara«, *Seirō bijin awase sugata no kagami*, lässt Anlehnungen an van de Passes Titel »Le Miroir des Plus belles Courtisannes de ce Temps« vermuten.

Dem Einführungstext in van de Passes Bilderbuch ist zu entnehmen, dass dem Kurtisanenkatalog auch die Funktion eines Modejournals zugeordnet war. Diese Zweckgebundenheit der Kunstwerke lässt sich ebenso im *ukiyo-e* feststellen, denn verschiedene Yoshiwara-Schönheiten dienten als Mannequins, um den *dernier cri* der Zeit vorzuführen.³⁹ Trotz aller Idealisierung wurde in Holland und in Japan und der Versuch gemacht, den Bildnissen durch Beifügung eines Namens Portraithaftigkeit zu verleihen.

Utrechter Malerei als Inspirationsquelle für Utamaro

30 Klessmann 1988, Abb. 69.

31 Bruyn 1987, S. 67–76, vgl. Anm. 27.

32 Ebd., S. 70.

33 Asano/Clark 1995, Abb. 399.

34 Screech 1996, S. 183–185.

35 Ebd., S. 181. Yorai Mitaku schildert in seiner Enzyklopädie *Bankin sangyō bukuro*, die 1732 ediert wurde, dass schwere Brillen mit Kristallgläsern zeitweise aus China importiert worden seien, bevor sie in eigenen Manufakturen in Japan produziert wurden. Diese Äußerung trifft nur für die frühen Importe zu. In der illustrierten Universalenzyklopädie *Wakan sansai zue* wird berichtet, dass moderne Brillen holländisches Importgut seien.

36 Ebd., S. 181. Screech bezieht sich auf die anonyme Schrift *Kiyu shoran*.

37 Tadashi vermutet, es handle sich um Sakê. Screech glaubt, das Mädchen trinke vinho tinto, der nach schriftlichen Überlieferungen in Japan sehr begehrt war (Tadashi 1993, S. 44 und Screech 1996, S. 13, 183, Abb. 107).

38 Tadashi 1993, S. 75.

39 Stewart 1979, S. 184. Isoda Koryūsai (1760–1780) und Torii Kiyonaga (1752–1815) gelten als die Meister dieses Genres.

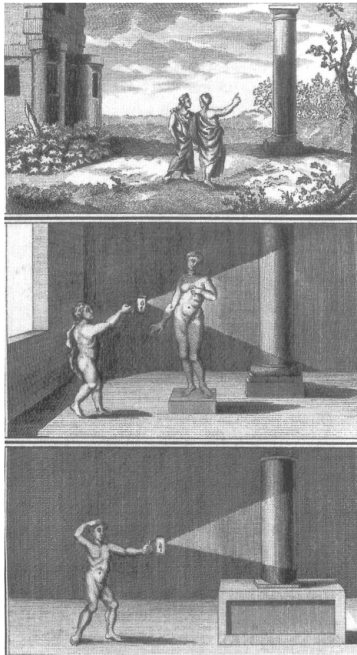


Abb. 15: Seite aus Gérard de Lairesse (1640–1711), »Het Groot Schilderboek«, 1787, Kupferstich.

Abb. 16: Kitagawa Utamaro (1753–1806), »Die Laterne«, aus der Serie »Zehn Studien weiblicher Angesichter«, um 1802–03, Farbholzschnitt, öban (38,2 x 25 cm), Privatbesitz Japan.

40 Croissant/Ledderose 1993, S. 129. Eine Erstausgabe (1707) war im Besitz von Satake Shozan (1748–1785), einem reichen Lehensherrn, der sich mit Malerei im westlichen Stil beschäftigte. Auch einfache, wenig begüterte Künstler konnten eine solche Ausgabe erstehen.

41 Asano/Clark 1995, Abb. 411.

Gérard de Lairesse

Neben van de Passes Schrift »Lumen Picturae« wurde ein weiteres Lehrbuch in mehreren Exemplaren nach Japan eingeführt. Der kunsttheoretische Traktat »Het Groot Schilderboek« des holländischen Universalgelehrten und Malers Gérard de Lairesse (1640–1711) fand unter der Bezeichnung »Shikiruderubukku« viel Beachtung.⁴⁰ Kupferstichtafeln begleiten die theoretischen Ausführungen. Lairesse's Belehrungen über den Umgang mit Licht und Schatten beispielsweise sind Bilder beigefügt, die zeigen, wie der Schein einer Kerze einen dunklen Innenraum erhellt (Abb. 15). Der Lichtkegel erscheint dort zur geometrischen Dreiecksform abstrahiert und grenzt den beleuchteten Bereich scharf von der dunklen Umgebung ab. In Japan stellte man Licht und Schatten traditionellerweise mittels aufgehellter Farben in einem diffus begrenzten Bereich um die beleuchtete Szene dar. Doch Utamaro wich von dieser Methode ab und setzte die schematisierte Wiedergabe eines Lichtkegels nach europäischem Muster im *ukiyo-e* ein (Abb. 16).⁴¹ Es ist anzunehmen, dass ausser Lairesse's theoretischem Werk auch Stiche und Bilder seiner Hand nach Japan gelangten. Darunter könnten sich »batavische Portraits« befunden haben, die weiterführende Vergleiche zwischen dem *ukiyo-e* und holländischen Werken zulassen. Lairesse hielt sich geraume Zeit in Amsterdam und Utrecht auf, wo er mit dem holländischen Batavia-Ideal in Berührung kam.⁴² Den Typus der batavischen Schäferin adaptierte er für die bürgerliche Portraittarstellung. Damit reiht sich das pastorale Bildnis in die grosse Zahl der mythologischen, biblischen, literarischen und historischen Portraits ein, die in Holland eine lange Tradition aufweisen. Die Vorstellung Batavias rückte durch die Verbindung zum Portrait in den Bereich des Realen, als sich wohlhabende Bürgerinnen und Bürger in ländlicher Tracht kostümiert abbilden liessen. Die Gemälde, welche Shiba Kōkan in den Räumen des Leiters der VOC sah (Abb. 4), scheinen diesem Bildtypus anzugehören und lassen vermuten, dass batavische Bildnisse auch in der unmittelbaren Umgebung japanischer Künstler zu sehen waren. In Portraits konnte der erotische Unterton, der bei den anonymen Schäferbildern mitschwang, nur ausnahmsweise aufrechterhalten werden. Auf die freizügigen Schnürhemdchen wurde zugunsten von weniger verfänglichen Kleidungsstücken verzichtet. Dafür erfanden die Maler eine Kostümierung, die den hohen Ansprüchen der modebewussten Gesellschaft von damals entsprach und die gleichzeitig die weltentrückte, ländlich batavische Stimmung vermitteln konnte.⁴³ In einer solchen Aufmachung liess sich die Herzogin Henriette Amalia von Anhalt (1666–1726) mit ihrem Sohn Johann von Gérard de Lairesse portraittieren (Abb. 18). Erstaunlich allerdings ist die Freizügigkeit, mit der sich diese Dame von adeligem Geblüt zeigt. Das Gemälde bringt pointiert zum Ausdruck, wie verbreitet das erträumte pastorale Lebensgefühl in den oberen Gesellschaftsschichten war. Die Bezüge zur batavischen Ambiance sind durch die Landschaftselemente und die Kleidung unübersehbar. Das offen über die Schultern fallende Haar betont die Natürlichkeit, die man mit dem bukolischen Ideal verband. Entsprechend sinkt der schwere Stoff des Kleides in antiker Manier wie zufällig über die linke Schulter der Herzogin. Ihr kleiner Sohn greift mit kindlicher Neugier an die Mutterbrust, und so verbinden sich in diesem Portrait von Mutter und Kind batavische



Abb. 17: Kitagawa Utamaro (1753–1806), »Yamauba mit Kastanien und Kintarô«, um 1804–05, Farbholzschnitt, naga-ôban (52,8 x 28,4 cm), Hiraki Ukiyo-e Museum, Yokohama.

Abb. 18: Gérard de Lairesse (1640–1711), »Amalia von Anhalt, Herzogin von Nassau mit ihrem Sohn Johann«, 1689, Öl auf Leinwand, Musée des Beaux-Arts, Quimper.



42 Joachim Sandrart (1606–1688) vermerkte über Lairesse: »Gerard Laires, ein berühmter Mahler [...] vermittelt seiner guten Gaben in der Mahlerey sich sehr bekannt machet. Dessen Geist leitet ihn auf gantze und reiche Historien, Poesien, Bacchanalien und anderes [...] Massen sein schöner Geist aus denen von ihm erst neulich in Kupfer gebrachten und zu Amsterdam ans Licht gegebenen Abdrucken merklich erhellet, worunter ein Stück von Bacchanalien [...] In gedachten Stück zeigt er die weltlichen Wollüste der unbedachtsamen Jugend, welche sich dem Baccho und Veneri ihre fleischliche Affecten in seltsamen jedoch wohlverstandenen Landschaft aufopfern.« Zitiert nach Roy, Alain, *Gérard de Lairesse*, Paris 1992, S. 167.

43 Kettering McNeil 1983, S. 73–75.

Sinnlichkeit und idealisierte Naturverbundenheit zu einer Huldigung an die Mutterschaft.

Utamaro widmete einige seiner Holzschnitte ebenfalls diesem Thema, indem er auf mythologische Gestalten zurückgriff. In seinem Werk »Yamauba mit Kastanien und Kintarô«, *Kuri o motsu Yamauba to Kintarô* (Abb. 17), stellt er die mythische Frauengestalt als Sinnbild für die Mutterliebe dar, als wahrhaft Wilde, deren Verbundenheit mit der Natur durch das Blattwerk auf ihrem Kimono und durch ihr langes und offen herabfallendes Haar angedeutet wird. In der japanischen Kunst herrschte lange Zeit eine Scheu, den nackten Körper abzubilden, doch diese scheint mit Utamaros Darstellung in Auflösung begriffen. So öffnen sich die gewickelten Tücher von Yamaubas grünem Gewand und entkleiden ihren Oberkörper. Kintarô hängt sich mit kindlicher Trotzigkeit an den Mutterschoss. Bei solch unverblühten Darstellungen muss in Betracht gezogen werden, dass die mythologische Thematik den Künstlern den Vorwand für die brisante Darstellung weiblicher Nacktheit bot. Das ausgelassene Lebensgefühl der Yoshiwara-Kultur brach in dieser Hinsicht manche Vorbehalte. In ähnlicher Weise rechtfertigte man in Europa die freizügigen Darstellungen mit Verweisen auf ein »Goldenes Zeitalter« oder ein archaisches Schäferdasein. So lässt sich erklären, weshalb in der puritanischen niederländischen Gesellschaft sich ausgerechnet die Ehefrau eines Statthalters mit offenem Haar und entblösster Brust in batavischem Ambiente portraitiert liess. Das batavische Ideal hat in dieser Hinsicht in den Niederlanden ebenso entfesselnd auf die künstlerische Darstellung gewirkt wie das Lebensgefühl der »fliessenden Welt« in Japan.

Utrechter Malerei als Inspirationsquelle für Utamaro

Auf der Grundlage ähnlicher kultureller Strömungen entwickelte der japanische Holzschnittmeister Utamaro vergleichbare Darstellungsmodi wie die Künstler in Utrecht hundertfünfzig Jahre zuvor. Es muss offen bleiben, wie stark sich dabei der westliche Einfluss auf Utamaro auswirkte oder ob die Kultur der »fließenden Welt« selbst für seine charakteristische Ausdrucksweise massgebend war. In jedem Fall aber konnten holländische Bilder den *ukiyo-e*-Meistern neue Anstöße für ihre Interpretation des Lebens in Edos Freudenvierteln geben. Utrechter Pastorale, welche frivole Hirtinnen in Szene setzten und intime Einblicke in den Alltag gewährten, reflektierten nämlich in treffender Weise ein Lebensgefühl, das man in Japan mit dem Ideal der »fließenden Welt« verband.

Mehrfach zitierte Literatur

Asano/Clark 1995

Asano, Shūgō/Clark, Timothy, *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro*, London 1995.

Bruyn 1987

Bruyn, Josua, *Mittelalterliche »doctrina exemplaris« und Allegorie als Komponente des sogenannten Genrebildes*, in: H. Bock/Th. W. Gaehtgens (Hrsg.), *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, (Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz, Sonderband 4), Berlin 1987.

Croissant/Ledderose 1993

Croissant, Doris/Ledderose, Lothar (Hrsg.), *Japan und Europa 1543–1929*, Ausstellung anlässlich der 43. Berliner Festwochen, Berlin 1993.

Franken 1881

Franken, D., *L'Œuvre Gravé des van de Passe*, Amsterdam/Paris 1881.

French 1978

French, Calvin, *Through Closed Doors. Western Influence on Japanese Art 1639–1853*, Michigan 1978.

Hillier 1987

Hillier, Jack, *The Art of Japanese Book*, London 1987.

Kettering McNeil 1983

Kettering McNeil, Alison, *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*, New Jersey 1983.

44 Roy 1992 (wie Anm. 42), Tafel 25.

45 Asano/Clark 1995, Abb. 391.

Klessmann 1988

Klessmann, Rüdiger (Hrsg.), *Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland*, Braunschweig 1988.

Lienert/Hempel 1987

Lienert, Urs/Hempel, Rose u.a. (Hrsg.), *Im Glanz der Jahreszeiten. Kostbarkeiten aus Japan*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1987.

Narazaki 1969

Narazaki, Muneshige, *The Japanese Print. Its Evolution and Essence*, Tôkyô 1969.

Olbrich/Möbius 1990

Olbrich, Harald/Möbius, Helga, *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1990.

Screech 1996

Screech, Timon, *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan. The Lens within the Heart*, Cambridge 1996.

Stewart 1979

Stewart, Basil, *A Guide to Japanese Prints and their Subject Matter*, New York 1979.

Sullivan 1989

Sullivan, Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art*, London 1989.

Tadashi 1993

Tadashi, Kobayashi, *Utamaro. Portraits from the Floating World*, Tôkyô 1993.

Watanabe 1991

Watanabe, Toshio, *High Victorian Japonisme*, Bern 1991.

