

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 46 (2003)
Heft: 1

Artikel: Die japanischen Farbholzschnittbücher der Grafischen Sammlung im Museum für Gestaltung Zürich
Autor: Heé, Nadin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-388738>

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: 05.07.2025

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

DIE JAPANISCHEN FARBHOLZSCHNITTBÜCHER DER GRAFISCHEN SAMMLUNG IM MUSEUM FÜR GESTALTUNG ZÜRICH

Einleitung

Die über 60 japanischen mit Farbholzschnitten illustrierten Bücher aus dem 17. bis 19. Jahrhundert, die sich heute in der Grafischen Sammlung des Museums für Gestaltung Zürich befinden, lassen sich größtenteils mit europäischen Sammlern und Händlern des *fin de siècle* in Verbindung bringen. Diese Sammler, zu denen Samuel Bing (1838–1905), Tadamasa Hayashi (1853–1906), Louis Gonse (1841–1926) und Pierre Barboutau (Daten unbekannt) gehören, spielten innerhalb der Pariser Bewegung des Japonisme der 1880er und 1890er Jahre eine wichtige Rolle. Die zum Teil seltenen und wertvollen Objekte illustrieren damit nicht nur die Geschichte der japanischen Farbholzschnitt- und Buchkunst, sondern spiegeln auch die imaginären Vorstellungen ihrer damaligen Besitzer von Japan und der japanischen Kunst. Verfolgt man die Provenienz der Bücher weiter, lassen sich die gegenseitigen Beziehungen der westeuropäischen Sammler und Forscher von *Orientalia* um die Jahrhundertwende nachvollziehen.

Für die Grafische Sammlung in dieser Hinsicht besonders bedeutsam ist Marino Lusy (1880–1954). Er vermachte ihr den größten Teil der heutigen Bestände an *Orientalia* sowie einen umfangreichen Bestand an Literatur zur ostasiatischen Kunst und Kunstgeschichte. 320 *surimono*-Blätter, besonders aufwändig gedruckte Holzschnitte, die sich ebenfalls in der Sammlung befinden, stammen vermutlich auch aus seinem Nachlaß. Von seinen Verbindungen zu den wichtigsten Personen des Japonisme zeugt neben der bereits erwähnten Provenienz der Farbholzschnittbücher auch seine

in der Grafischen Sammlung erhaltene Korrespondenz.

Im Folgenden sollen einige exemplarisch herausgegriffene Objekte auf zwei Ebenen betrachtet werden: Ihre Einbettung in ein Beziehungsnetz von Sammlern sowie ihr Einfluß auf die europäische Kunst um die vorletzte Jahrhundertwende stellt eine Betrachtungsebene dar; die andere ist die Situierung der Bücher innerhalb der Entwicklung und Geschichte des Farbholzschnittes und der Buchkunst in Japan.

Breites Spektrum der Sammlung

Die breite Palette der japanischen Bücher läßt sich grob in Drucke aus der ersten Hälfte der Edo-Zeit (etwa 1650–1770), aus der zweiten Hälfte der Edo-Zeit (1770–1868) sowie aus der Meiji-Zeit (1868–1912) einteilen¹.

Aus der ersten Hälfte der Edo-Zeit befinden sich neben einem Buch von Okumura Masanobu (1686–1764) – worauf später detailliert eingegangen wird – zwei Bücher des Künstlers Hishikawa Moronobu (etwa 1630–1694) in der Grafischen Sammlung. Das eine davon, *Shunkyô*, «Das erste Neujahrsgebet», existiert möglicherweise weltweit nur noch in der Grafischen Sammlung. Es stammt wie das Buch von Masanobu aus der Kollektion Hayashis. Bei dem auf das Jahr 1660 datierten Buch *Tengu no dairi*, «Der Tengu-Stellvertreter», ehemals ebenfalls im Besitz von Hayashi, handelt es sich um die Geschichte eines Feudalherren in der Gestalt eines Tengu, eines Wesens aus der shintoistischen Mythologie.

Zu den Werken aus der zweiten Hälfte der Edo-Zeit gehören die insgesamt dreizehn

Bände des Holzschnittmeisters Katsushika Hokusai (1760–1849), von denen sechs aus der Sammlung Carl Schröters (1855–1939), eines Professors für Botanik an der ETH Zürich, stammen. Eine komplett vorliegende Edition des Werkes «Hundert Ansichten des Fuji» aus Lusys Schenkung wird weiter unten noch eingehend betrachtet werden.

Aus der Meiji-Zeit sind Botanika, Schulbücher, Musterbücher und Erotika erhalten. Im Folgenden werden zwei Werke mit den Illustrationen zweier namhafter Künstler, Toshikata Mizuno (1866–1908) und Kajita Hanko (1870–1919), der beiden letzten Dekaden dieser Periode (1890–1912) herausgegriffen. Das eine stammt ebenfalls

aus dem Nachlaß Lusys; das andere ist eine Schenkung eines Herrn Kawai² aus Düsseldorf an die Sammlung.

Marino Lusy:

Sammler von Ostasiatica, Künstler und Alpinist

Marino Lusy wurde am 28. Dezember 1880 in Triest geboren, seine Familie stammte ursprünglich aus dem griechischen Kephalonien. Bereits in seinen Jugendjahren verlor er beide Eltern, die ihm ein Vermögen hinterließen, welches ihn in Zukunft aller materiellen Sorgen enthob. In Triest und Wien studierte er Architektur und widmete sich daneben seinen eigenen

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN ACHT SEITEN

1 In: Okumura, Masanobu. «Bilder des Yamatokünstlers aus Tôbu.» Anfang 18. Jh. Auf der rechten Seite des Kolophon des Buches sind tanzende Kurtisanen dargestellt, auf der linken ist das Hayashi-«Gütesiegel» in der linken oberen Ecke mit roter Siegelfarbe gedruckt. Ein früherer Besitzer des Buches klebte in die rechte obere Ecke der linken Seite eine Notiz.

2 In: Katsushika, Hokusai. «Die hundert Ansichten des Fuji.» Um 1834. Auf der linken Seite ist der Schirmhersteller von Aoyama zu sehen. Diese Bildkomposition inspirierte Renoir bei seinem Werk «Parapluies». Auf der rechten Seite bilden Lastträger und Reisende vor dem heiligen Berg das Bildthema.

3 In: Katsushika, Hokusai. «Die hundert Ansichten des Fuji.» Um 1834. Das fünfte Bild des ersten Bandes zeigt verschiedene Gruppen von Pilgern, die zum Gipfel aufsteigen. Auf ihre Hüte sind die zwei Zeichen für «Fuji» gepinselt.

4 Barboutau, Pierre. «Choix de Fables de La Fontaine.» 1894. Das Titelbild stellt eine im europäischen Stil gedruckte Landschaft dar, in der sich doch einige japanische Elemente wie zum Beispiel der Berg Fuji eingeschlichen haben.

5 Barboutau, Pierre. «Choix de Fables de La Fontaine.» 1894. Auf diese Weise wurde die Fabel über die Drachen von La Fontaine, auf der rechten Seite der oben abgebildeten Doppelseite zu lesen, von einem japanischen Künstler illustriert. Auch hier ist der Berg Fuji sehr prominent, obwohl er im französischen Text keine Rolle spielt.

6 Barboutau, Pierre. «Choix de Fables de La Fontaine.» 1894. Die Doppelseite zeigt zwei Fabeln von La Fontaine, die jede einzelne von japanischen Künstlern bildnerisch umgesetzt worden ist.

7 In: Katsushika, Hokusai. «Die hundert Ansichten des Fuji.» Um 1834. Wie bei Barboutau ist auch hier ein Drache vor der Kulisse des Fuji zu sehen. Dies beruht auf dem Glauben, daß ein Drache im See am Fuß des Fuji lebt. Der im zweiten Band abgedruckte Holzschnitt trägt den Titel «Der zum Fuji aufsteigende Drache».

8 In: Katsushika, Hokusai. «Die hundert Ansichten des Fuji.» Um 1834. Hokusai ist vor allem in Europa für die Darstellung seiner Wellen bekannt. Neben diesem Druck mit der Welle und Chidori-Möwen vor dem Fuji ist ein Blatt aus seiner Serie «36 Ansichten des Fuji» weltberühmt. Auf ihr ist ein Boot im Tal einer sich fast überschlagenden Welle vor dem Fuji zu sehen.

9 In: Katsushika, Hokusai. «Die hundert Ansichten des Fuji.» Um 1834. Auf der rechten Seite ist der Fuji durch ein Bambusgitter hinter einer Gruppe Arbeiter erkennbar. Auf der linken Seite streckt ein Mönch vor einem Schreibtisch seine Glieder. Das Rundfenster gibt den Blick auf den Fuji frei.

10 In: Katsushika, Hokusai. «Die hundert Ansichten des Fuji.» Um 1834. Es handelt sich hier um die erste Szene in den drei Bänden mit der Darstellung der Schutzgöttin des Fuji.

11 In: Mizuno, Toshikata. «Moderne Schönheiten.» 1899. Diese Szene ist das erste Blatt des Buches und zeigt eine Frau, die den Raum mit einem Neujahrsgesteck aus Kiefern, Bambus, weißem und rotem Papier schmückt.

12 In: Mizuno, Toshikata. «Moderne Schönheiten.» 1899. Auf der zwölften, also letzten Darstellung ist eine Frau zu sehen, die sich die Zeit mit Näharbeiten und Lektüre vertreibt. Sie hält einen Augenblick inne und blickt verträumt durch die geöffnete Schiebetür in den verschneiten Garten.

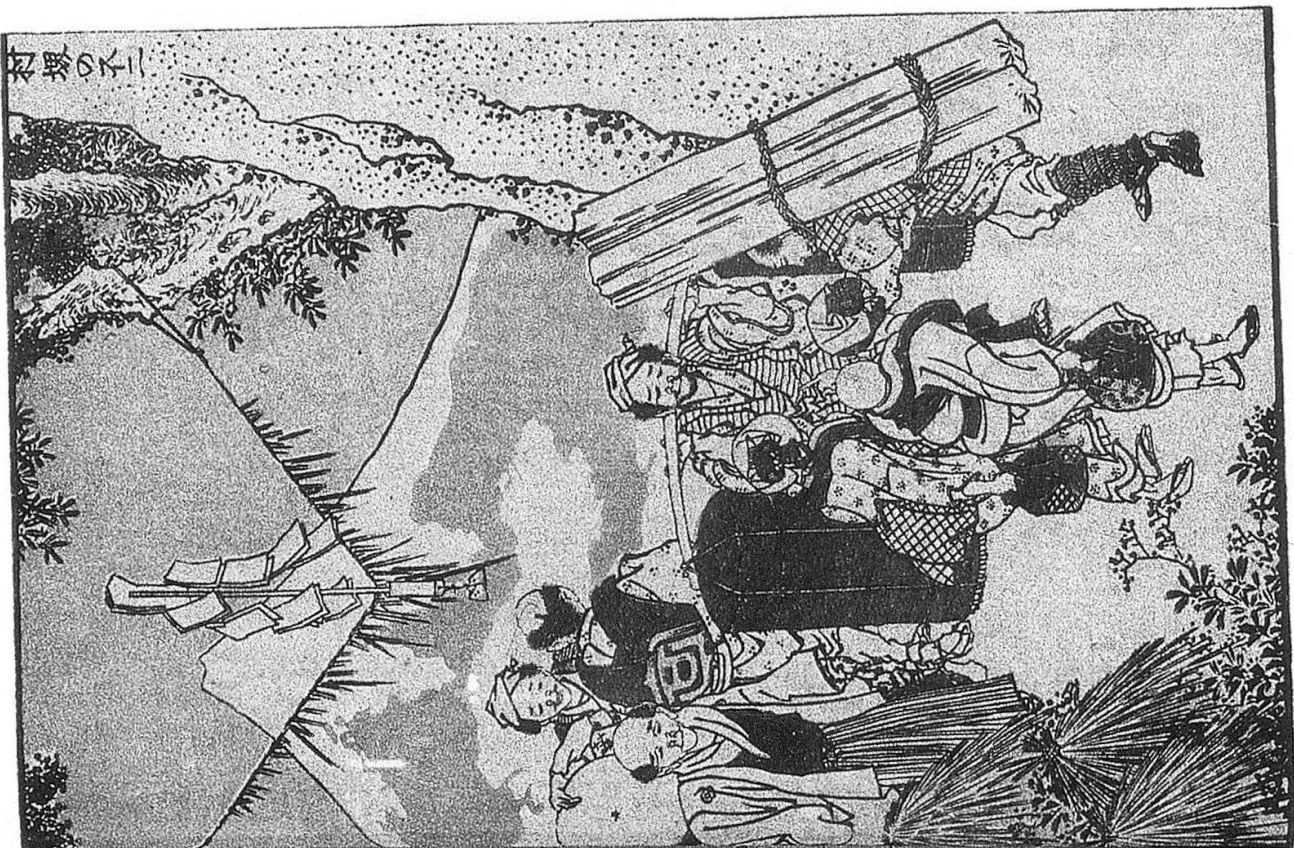
五ノ下



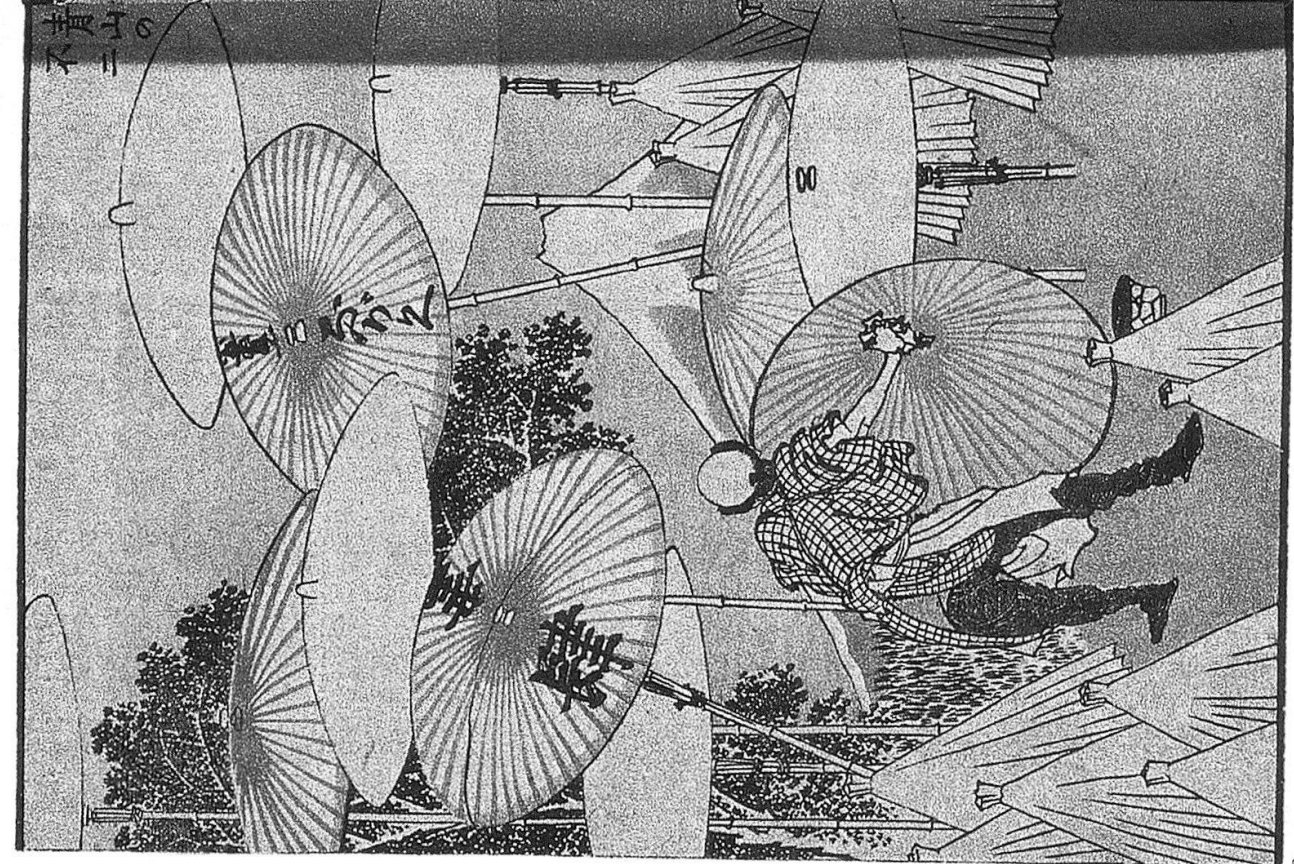
乙未年三月廿五日
 方小娘と姫と飲膳時正 申左衛門
 吉原町と多摩川と江戸之幸 金井権六
 新吉原と云

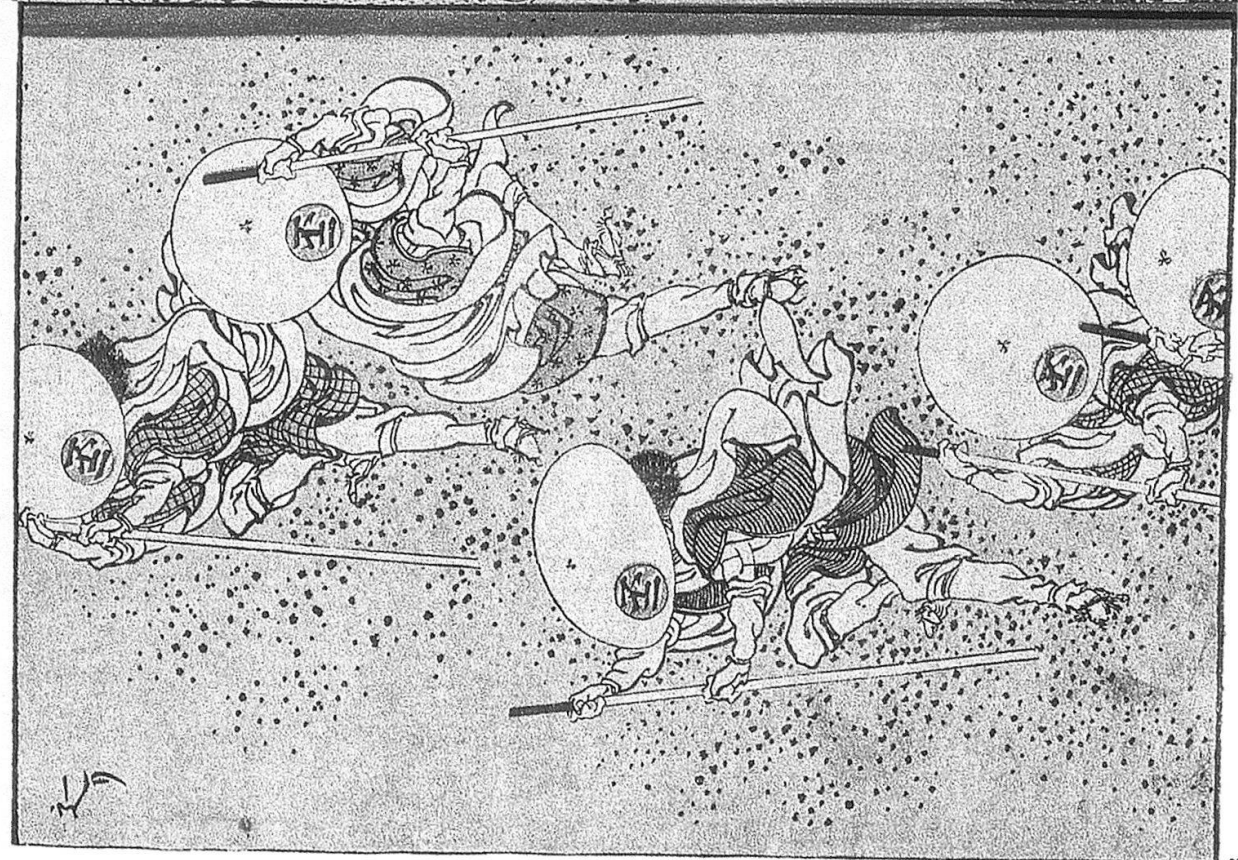
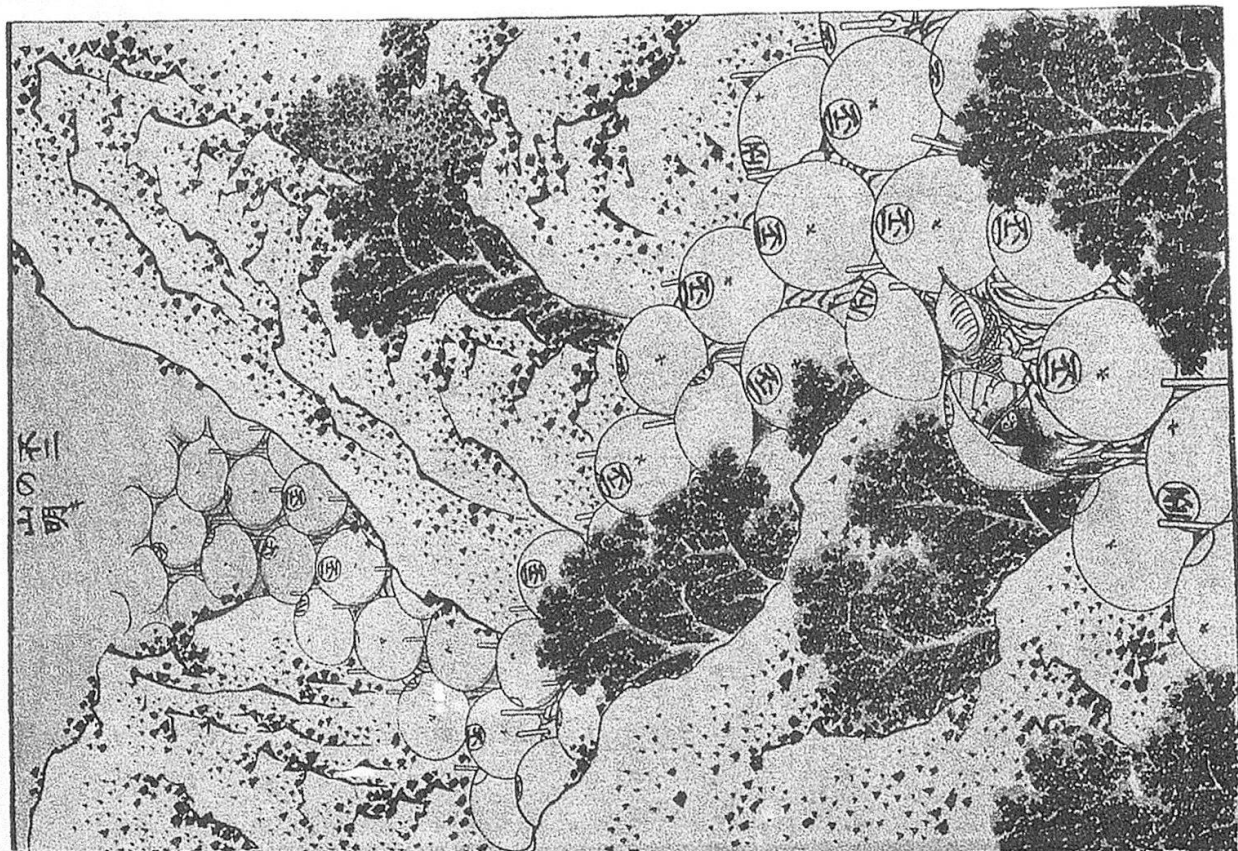


二天の堀



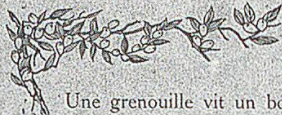
二山の不







LA GRENOUILLE QUI VEUT SE FAIRE AUSSI GROSSE QUE LE BŒUF.



Une grenouille vit un bœuf
Qui lui sembla de belle taille.
Elle, qui n'était pas grosse en tout comme un œuf,
Envieuse, s'étend, et s'enfle, et se travaille
Pour égaler l'animal en grosseur ;
Disant : Regardez bien, ma sœur ;
Est-ce assez ? dites-moi ; n'y suis-je point encore ?—
Nenni.—M'y voici donc ?—Point du tout.—M'y voilà ?
—Vous n'en approchez point. La chétive pécore
S'enfla si bien qu'elle creva.

*Le monde est plein de gens qui ne sont pas plus sages :
Tout bourgeois veut bâtir comme les grands seigneurs,
Tout petit prince a des ambassadeurs,
Tout marquis veut avoir des pages.*



LE DRAGON À PLUSIEURS TÊTES ET LE DRAGON À PLUSIEURS QUEUES.

Un envoyé du Grand Seigneur
Préférait, dit l'histoire, un jour chez l'Empereur,
Les forces de son maître à celles de l'Empire.

Un Allemand se mit à dire :
Notre prince a des dépendants
Qui de leur chef sont si puissants,
Que chacun d'eux pourrait soudoyer une armée.

Le chiaoux, homme de sens,
Lui dit : Je sais par renommée
Ce que chaque électeur peut de monde fournir ;
Et cela me fait souvenir

D'une aventure étrange, et qui pourtant est vraie.
J'étais en un lieu sûr, lorsque je vis passer
Les cent têtes d'une hydre au travers d'une haie.

Mon sang commence à se glacer ;
Et je crois qu'à moins on s'effraie.

Je n'en eus toutefois que la peur sans le mal ;
Jamais le corps de l'animal
Ne put venir vers moi ni trouver d'ouverture.

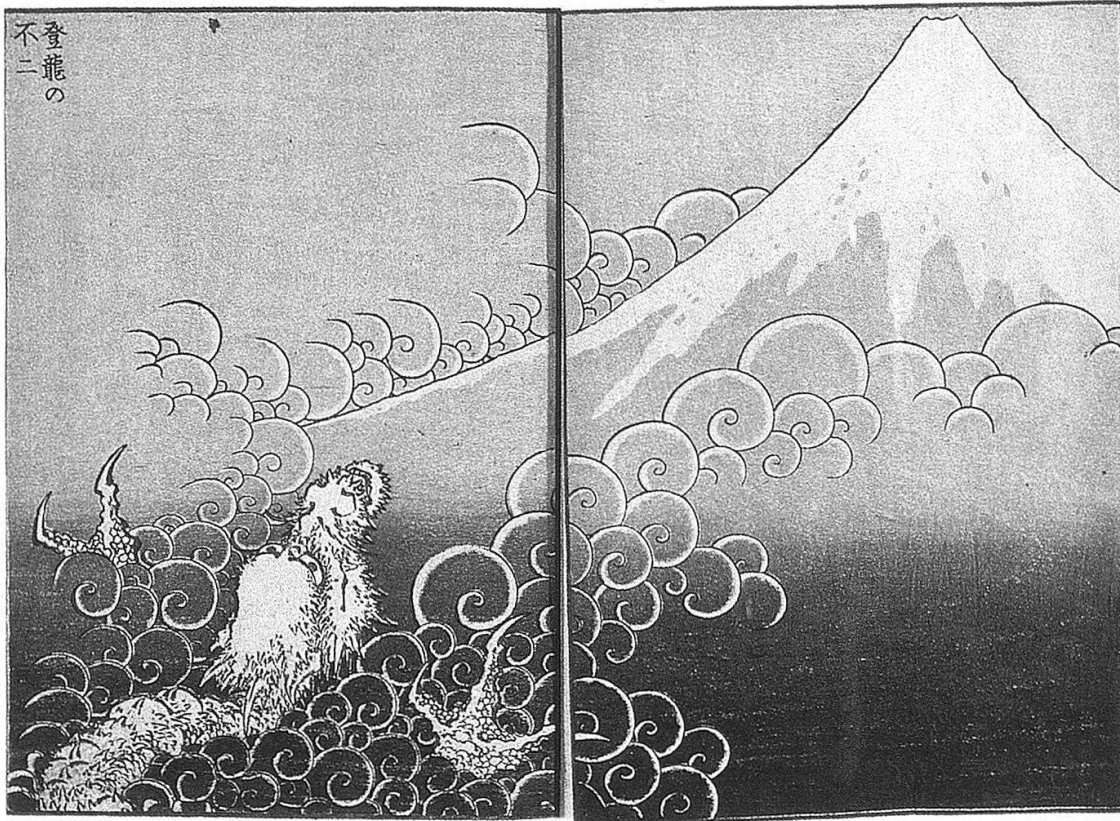
Je rêvais à cette aventure,
Quand un autre dragon, qui n'avait qu'un seul chef
Et bien plus qu'une queue à passer se présente.

Me voilà saisi derechef
D'étonnement et d'épouvante.

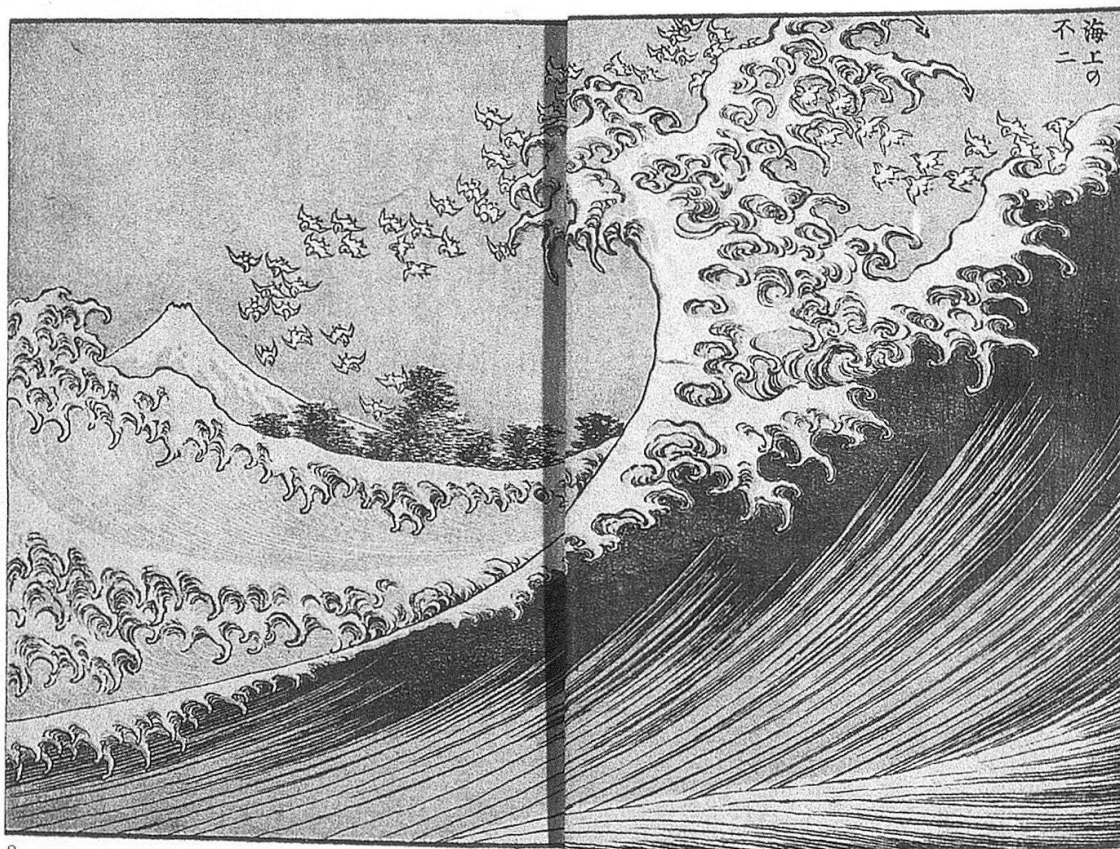
Ce chef passe, et le corps, et chaque queue aussi.
Rien ne les empêcha, l'un fit chemin à l'autre.

Je soutiens qu'il en est ainsi
De votre empereur et du nôtre.





7



8



künstlerischen Neigungen. 1921 wurde er Schweizer Bürger auf dem Naturalisationsweg, indem er sich als Bürger des Dorfes Glis im Kanton Wallis einkaufte. In seinem Testament vermachte er der Grafischen Sammlung seine gesamte Kollektion an Ostasiatica und seine Bibliothek. Daneben enthielt die Donation mehrere seiner eigenen Werke, darunter Stiche, Kohle- und Bleistiftzeichnungen. Zusätzlich umfaßte der Nachlaß unzählige Bücher und Zeitschriften über Alpinismus sowie einige persönliche Fotos, Rechnungen und Briefe. Auch die Erstbesteigung eines Gipfels in den Dolomiten, der seither Lusys Namen trägt, zeugt davon, daß er ein begeisterter Alpinist gewesen sein muß. Lusy verstarb am 1. Februar 1954 in Châtelard, Montreux.

Nach der Überführung der Schenkung Ende 1955 nach Zürich wurden einige Objekte daraus auf Wunsch der Aufskommission 1962 in einer öffentlichen Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich gezeigt. Der Schwerpunkt lag vor allem auf den oben bereits erwähnten Holzschnitten, den *surimono*, die einen wertvollen Bestandteil der Sammlung bilden.

«Japanverrückte» Europäer

Aus der Schenkung Lusys sind zwei Objekte erhalten, die aus den Kollektionen von Barboutau und Gonse stammen. Diese zwei Sammler gehörten einem exklusiven Kreis von Connaisseurs und Japanforschern Ende des 19. Jahrhunderts in Paris an³. Diesem Zirkel war eine längere Entwicklung der europäischen Auseinandersetzung mit der japanischen Kunst vorausgegangen.

Eine erste Welle der Japan-Begeisterung schwappte nach der Öffnung des Landes gegenüber dem Westen 1854 nach Europa über⁴. Anfänglich zirkulierten größtenteils billige, für den Westen produzierte handwerkliche Erzeugnisse aus Japan. An der ersten Weltausstellung in Paris 1867 zeigte

Japan nur dekorative Kunst; es waren keine Farbholzschnitte ausgestellt. Bis Ende der 1870er Jahre besaßen nur einige Künstler und Intellektuelle wie Baudelaire, Goncourt, Burty, Manet, Degas und Monet, die sich im Kuriositätenladen «La Porte Chinoise» in Paris trafen, japanische Drucke. Eine neue Phase wurde mit der Weltausstellung 1878 in Paris eingeläutet⁵. In dieser Phase nahm die kunsthistorische Auseinandersetzung mit der japanischen Kunst zu. Louis Gonse gab 1883 das Buch «L'art japonais» heraus, das als eines der ersten kunsthistorischen Werke zur japanischen Kunst im europäischen Raum gilt⁶. Gleichzeitig beschäftigte sich Ernest Fenollosa (1853–1908) in Japan wissenschaftlich mit japanischer Kunst. Fenollosa war in den 1870er Jahren nach Japan gekommen, lehrte an der Universität Tokio Philosophie und begann sich neben dieser Tätigkeit mit japanischer Kunst auseinanderzusetzen. Er propagierte ein Wiederaufleben der «traditionellen» Künste Japans. Viele seiner Publikationen fanden sich auch in Lusys Bibliothek. Fenollosa nahm teil am Ryûchikai, einer Assoziation, die bei der Weltausstellung 1873 in Wien die Auswahl der auszustellenden japanischen Kunstwerke traf⁷. Otto Kummel (1874–1952), ein Ostasien-Kunsthistoriker und Generaldirektor der staatlichen Museen zu Berlin, der die von Gonse begonnene Forschungstradition in Deutschland einige Jahre später fortführte, stand im Briefkontakt mit Lusy. Er gilt als der erste Japanforscher in Europa, der fließend Japanisch sprach und die Sprache lesen und schreiben konnte⁸. Mit Marino Lusy korrespondierte er in seinen Jahren als Professor der Kunstgeschichte Ostasiens und Direktor des Museums für Ostasiatische Kunst in Berlin.

Tadamasa Hayashi (1853–1906) war einer der bedeutendsten Händler ostasiatischer Kunst im *fin de siècle* in Paris. Er kam im Zuge der Weltausstellung 1878 nach Paris und war der größte Importeur japanischer Farbholzschnitte und illustrierter Bü-

cher in Frankreich. So brachte er zwischen 1890 und 1900 ungefähr 160 000 Drucke und 10 000 Bücher ins Land, wobei er auch noch mit anderen Kunstobjekten aus Japan Handel betrieb und für seinen verfeinerten Geschmack und seine breiten Kenntnisse der ostasiatischen Kunst bekannt war. Sein Anliegen war es, in Europa das Verständnis vor allem auch für die höfische und buddhistische Kunst zu fördern. Auch heute noch gilt das Siegel von Hayashi in Sammlerkreisen als ein allgemein verlässliches Gütesiegel. Es wird als Nachweis betrachtet, daß es sich bei den Holzschnitten oder japanischen Büchern um Originale und keine billig für den Westen produzierten Nachahmungen handelt. Seine Sammlung wurde 1902 und 1903 vom Experten Siegfried Bing versteigert und verkauft. Neben Hayashi trug der Kunsthändler und Japanforscher Samuel Bing, der Bruder von Siegfried Bing, seinen Teil zur Verbreitung japanischer Kunst in Paris bei. Aus seiner Kollektion hat ebenfalls ein Buch Eingang in die Grafische Sammlung gefunden. Mit der Eröffnung eines Geschäftes in Paris sowie der Veröffentlichung der Kunstzeitschrift «Le Japon artistique» 1888 erregte er großes Aufsehen. Seine umfangreiche Sammlung von Farbholzschnitten, die er in den Verkaufsräumen seines Geschäftes zu Tausenden angehäuft hatte, sowie deren Präsentation in der Öffentlichkeit durch zwei äußerst erfolgreiche Ausstellungen 1888 und 1890 in Paris nahmen bei der Etablierung des Japonisme eine Schlüsselstellung ein. Van Gogh wohnte ganz in der Nähe des Kunstgeschäftes und die Vorlagen seiner berühmten Kopien von drei Drucken Hiroshiges stammten aus der Sammlung von Samuel Bing⁹.

Künstler wie Vincent Van Gogh, Paul Cézanne oder Paul Gauguin beschränkten sich bei ihrer Inspiration aus Japan größtenteils auf die Holzschnitte, die als «Feine Künste» definiert wurden, als was sie in Japan bis anhin nie betrachtet worden waren¹⁰.

Das Wahrnehmungsbild Japans innerhalb «japonistischer» Zirkel war ästhetisch reglementiert, da es bestimmte Kategorien des «schönen Japan» als ästhetische Vorstellung gab: Japan war zugleich das Exotische, das Künstlerische und das (scheinbar) Ursprüngliche. Diese Form des «Japanverständnisses» kann als ästhetischer Selbstentwurf bezeichnet werden, dem es neben dem genuinen Interesse an Japan in mindestens ebenso hohem Maß um eine Selbststilisierung ging. Die japanische Kunst wurde zur Projektionsfläche europäischer Vorstellungen¹¹.

In welchen Kontext sind die Farbholzschnitte aber in Japan selber einzuordnen?

*Die fließende Welt:
ein Buch aus der frühen Edo-Zeit*

Die Holzschnitte werden auf japanisch seit ihrer Entstehung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit *ukiyo-e*, «Bilder der fließenden Welt», bezeichnet¹². Die ursprünglich im buddhistischen Sinne gebrauchte Bezeichnung *ukiyo* «flüchtig dahintreibende Welt der Täuschung» wurde in der Edo-Zeit (1600–1868) umgemünzt in «fließende Welt der Vergnügungen», welche die Holzschnitte zum Bildinhalt nehmen. Zentrum dieser Welt war Yoshiwara, das größte Vergnügungsviertel in Edo, dem heutigen Tokio, mit seinen Teehäusern, Geishas und Kurtisanen. Diese Frauen, die nicht allein in der Liebes-, sondern auch in der Dicht-, Schreib-, Mal- und Teekunst gebildet waren, dienten den Holzschnitt-Entwerfern als Modell, als Verkörperung der schönen Frau schlechthin. Die drei Hauptthemen der Farbholzschnitte bilden die Darstellung der idealisierten Lebenswelten der Kurtisanen, das Festhalten der Welt der Kabuki-Schauspieler, und ab den 1830er Jahren auch Landschaftsmotive. Die *ukiyo-e* wurden nicht als Kunst betrachtet, sondern als Teil der in den Bildern thematisierten schnelllebigen Konsumkultur, deren Ziel-

publikum hauptsächlich die Stadtleute von Edo waren.

Das in der Grafischen Sammlung erhaltene Buch des frühen *ukiyo-e*-Künstlers Okumura Masanobu thematisiert die vergängliche fließende Welt der Kurtisanen (Abb. 1). Masanobu lebte ungefähr von 1686 bis 1764 in Edo und wird als Pionier der japanischen Holzschnittkunst bezeichnet. Dies einerseits, weil er sich allmählich von den klassischen literarischen Themen abwandte und die Angehörigen der «Fließenden Welt», des Yoshiwara, zum Bildthema machte. Er war einer der ersten Künstler, dessen Drucke inhaltlich dem Begriff *ukiyo-e* tatsächlich entsprachen. Andererseits entwickelte er neue Drucktechniken, so zum Beispiel die ersten Farbdrucke. Ihm wird auch die Einführung eines neuen Formates, eines sogenannten *hashira-e*, «Pfostenbildes», zugesprochen. Dieses Hochformat beeinflusste die europäische Kunst maßgeblich. Am offensichtlichsten äußert sich diese Umsetzung des Pfostenbildformates in den schmalen hohen Säulenformaten der Art Deco Bewegung der 1920er Jahre.

Es existieren ungefähr hundert Bücher von Okumura Masanobu, wobei die Kunsthistoriker Schwierigkeiten haben, die Werke einzuordnen und zu bestimmen, da sie meist keine Titel tragen und nicht unbedingt signiert sind.

Das in der Grafischen Sammlung erhaltene Buch trägt den Titel «Skizzen des Yamatobild-Künstlers Okumura Masanobu aus Tôbu» (Abb. 1), wobei nicht davon ausgegangen werden kann, daß es sich dabei um den Originaltitel handelt. Der Grund hierfür ist die Aufmachung des Buches. Die erste und die vierte Umschlagseite bestehen aus verschiedenen mehrfach übereinandergeklebten Papieren und das Buch ist in der Form eines Leporellos erhalten. In der Zeit, in der das Buch herauskam, war es üblich, für das vorliegende Format eine japanische Blockbindung zu wählen. In diesem Fall werden die Umschlagseiten

nicht besonders verstärkt oder kartoniert, da dies das Blättern erschweren würde. Die *fukurotôji*, die doppelten Buchseiten, wurden vermutlich nachträglich in der Mitte aufgeschlitzt und dann auf ein dickeres hartes Papier als Faltpapier aufgezogen. Der mit Tusche in eine kakaobraune Kartusche auf der ersten Umschlagseite geschriebene Titel kann also nur nachträglich eingetragen worden sein. Vielleicht trug das Original auch gar keinen Titel, wie das bei vielen Werken Okumuras der Fall ist. Die einzelnen handkolorierten Blätter stellen Szenen aus den Lebenswelten der Kurtisanen des Yoshiwara und ihrer Freier dar. In einer zusammenhängenden Abfolge von Bildern werden die Freier bei ihrem Gang ins Freudenviertel gleichsam «begleitet». Es beginnt mit der Schiffsfahrt über den Sumidafluß zum gegenüberliegenden Yoshiwara und endet mit einer Szene, in der sich einige Männer am Reiswein gütlich tun und der musikalischen Darbietung einer Kurtisane lauschen. Im Kolophon befindet sich im oberen Drittel der Seite das «Gütesiegel» von Hayashi, mit orangeroter Siegelfarbe abgedruckt.

Die Verehrung des Fuji:

Hokusais «Hundert Ansichten des Fuji»

Die riesige Sammlung des oben erwähnten Louis Goussier wurde 1924 und 1926 im Hotel Drouot in Paris verkauft. An diesem Anlaß erstand Lusy ein Exemplar des im Westen wohl bekanntesten Buches des Künstlers Hokusai «Die hundert Ansichten des Fuji», das nun in der Grafischen Sammlung erhalten ist.

Der Künstler kam 1760 in der Nähe von Edo in einem Dorf namens Katsushika zur Welt. Deshalb gebrauchte er später oft als Pseudonym Katsushika anstelle seines Familiennamens. Über seine Kindheit ist wenig Gesichertes bekannt. Im Alter von neunzehn Jahren kam er in die Lehre des vor allem für Schauspielerporträts bekannten Künstlers Katsukawa Shunsho (1726–



In: Li, Ryūho. «Malanleitung des Senfkorngarten.» Um 1700. Diese Darstellung zeigt eine physiognomische Darstellung. Das Gesicht ist in einzelne Felder aufgeteilt, deren Form in der Lehre der Physiognomik etwas über den Charakter aussagt.

1792). Nach dem Ableben seines Lehrers studierte Hokusai aus eigenem Antrieb verschiedene Schulen, dabei interessierte er sich ausgesprochen für die Beispiele europäischer Kunst, die im damaligen Japan durch den Handel mit den Holländern bekannt waren. Er wechselte seinen Künstlernamen mehrere Male, zog noch häufiger um und verstarb im Alter von 89 Jahren 1849 völlig verarmt in Edo. Die aus der Kollektion von Gonse stammenden Exemplare der «Hundert Ansichten des Fuji» sind in

japanischer Blockbindung gebunden und weisen einen zitronengelben Umschlag auf. Dies weist darauf hin, daß es sich dabei eher nicht um die Erstauflage des Werkes handelt. Das aus drei Bänden bestehende Werk war sehr populär und erlebte zahlreiche Auflagen. Die Bände eins und zwei der Erstauflage kann man, von dem ausgezeichneten Druck abgesehen, an den blindgepreßten, lachsfarbenen Einbänden mit den blauen Titeletiketten erkennen, deren Form zu der Bezeichnung «Falkenfeder» ausgeht. Sie stellen einen Höhepunkt des monochromen Druckes dar. Dieses Werk ist beispielhaft dafür, was durch Einfallsreichtum in der Wahl des Blickpunktes und der Komposition erreicht werden kann. Die Kunstkritiker schreiben ihm eine größere Wirkung auf die westliche Kunst zu als irgendeinem anderen Werk Hokusais¹³ (Abb. 7/8). Beachtung verdient in diesem Zusammenhang das Bild im dritten Band, worauf ein Schirmhersteller die fertiggestellten Schirme vor der Kulisse des sich gegen den Horizont abzeichnenden Kegels des Fuji aufspannt (Abb. 2). Der Betrachter sieht hier den Fuji vom Bezirk der Schirmmacher in Edo, Aoyama, aus. Renoir diente diese Szene als Vorlage für sein Bild «Parapluies».

Die erste Darstellung des Fuji zeigt den Berg mit seiner Schutzgöttin der «Prinzessin der blühenden Baumb Blüten», Kono-hana-sakuya-hime, welche shintoistischen Ursprungs ist (Abb. 10). Auf dem dritten Bild stellt Hokusai den buddhistischen Heiligen des Berges, En no Ubasoku, am Krater rand des Berges dar. Indem der Künstler

Nebenstehend

Oben. In: Li, Ryūho. «Malanleitung des Senfkorngarten.» Um 1700. Die vier dargestellten Augenpaare stehen in der Physiognomik für vier verschiedene menschliche Charaktertypen, die in den Begleittexten erläutert werden.

Unten. In: Ko, Seigen. «Malbuch der zehn Bambushalben.» 1879. Diese Anweisung, wie der Pinsel zu halten ist, stammt aus einer ebenso bekannten chinesischen Malanleitung wie die «Malanleitung des Senfkorngarten».

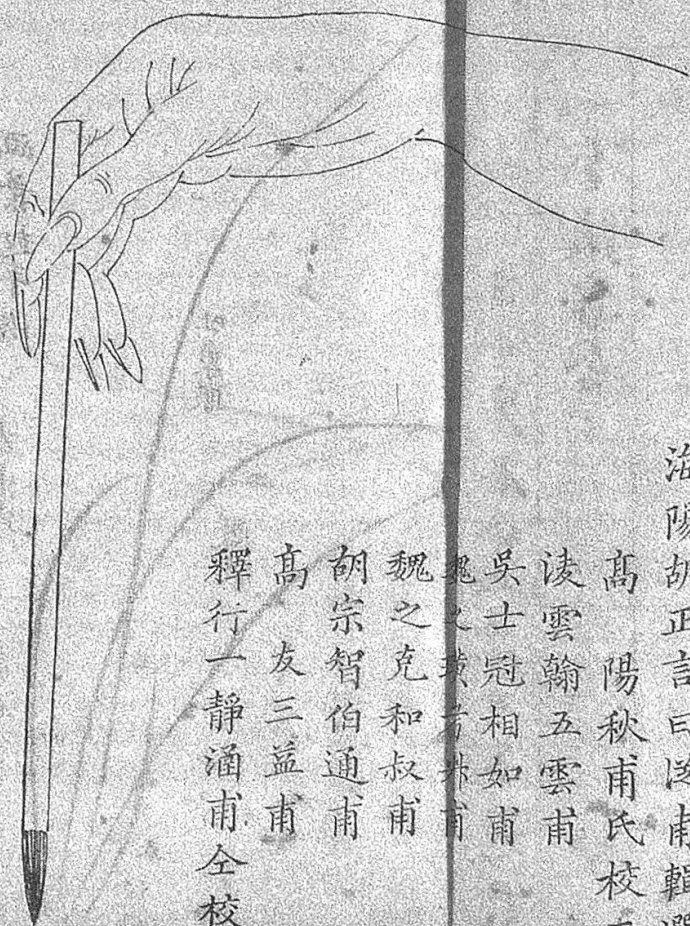
目 暴
 明見暴眸 胞還大分 氣浮眼大 者突出神 白者頂黑 一定上中

目 覷
 珠大神懸 氣裡毛長 須識光藏 下覷皆全 近覷形無

目 老
 陰染縐紋 先開准追 痕分實筆 短多縐泪 神光老目 笑

目 笑
 面合團來 虛處足滿 尾開細渲 活花紋魚 笑目神光

起手執筆式



海陽胡正言曰從甫輯選
 高 陽秋甫氏校正
 凌雲翰五雲甫
 吳士冠相如甫
 魏之克和叔甫
 胡宗智伯通甫
 高 友三益甫
 釋行一靜涵甫全校

die Bilder der Schutzgöttin und des Bergheiligen an den Anfang der hundert Landschaftsszenen stellt, bringt er die in der Edo-Zeit weitverbreitete Bergfrömmigkeit zum Ausdruck, in der sich Vorstellungen der beiden Religionen Shintoismus und Buddhismus (Abb. 9) vereinigen. Die drei Bände können auch als eine virtuelle Pilgerreise auf den Fuji gedacht werden (Abb. 3).

Dem ungemeinen Kompositionsreichtum der hundert Ansichten sind lange Jahre des Studiums, des Malens und Zeichnens des Künstlers vorangegangen. Er studierte dabei nicht nur verschiedene japanische Schulen und Stile, sondern benutzte wie viele andere japanische Künstler die in den 1720er Jahren nach Japan gekommene chinesische Malanleitung mit dem Titel «Malanleitung des Senfkorngarten» zum Studium. Die in der Grafischen Sammlung erhaltene Ausgabe dieser Malanleitung kann nicht genau datiert werden, aber es handelt sich vermutlich nicht um eine Erstedition von 1679, sondern um eine Ausgabe aus dem 18. Jahrhundert. In den vier vorliegenden Bänden wird das Malen der menschlichen Physiognomie thematisiert. Einerseits wird die Pinselhaltung und Malweise erklärt, andererseits aber auch auf die Lehre der Physiognomik verwiesen, das heißt bestimmten Gesichtszügen gewisse Charakterattribute zugeschrieben (Abb. S. 58/59).

*Holzschnitte der späten Meiji-Zeit:
Sammlerstücke jenseits des gängigen Japanbildes*

Die Auswahl der vorgestellten Bücher von Masanobu und Hokusai scheint einen «Geisha-Fujiyama-Komplex¹⁴», stereotype Japan-Imaginationen, zu reflektieren, geprägt durch den ästhetischen und kunsthistorischen Japan-Diskurs um 1900 in Europa. Es befinden sich in der Sammlung aber auch die eingangs erwähnten Bücher mit Holzschnitten, welche von Künstlern in den letzten zwei Dekaden der Meiji-Zeit

(1890–1912) geschnitten worden waren. Im gleichen Atemzug, als die *ukiyo-e* in Europa in japanbegeisterten Kreisen ein unglaublich begehrtes Sammelgut wurden, übernahmen in Japan die *kaika-e*, «Bilder der fortschreitenden Zivilisierung» den Markt der Populärliteratur in Japan¹⁵. Fenollosa beschreibt in seinem Buch «Epochs of Chinese and Japanese Art», 1912 postum herausgekommen und ebenfalls Bestandteil der Literatursammlung Lusys, alle Holzdrucke nach 1860 als «going to the dogs». Die in der Grafischen Sammlung erhaltenen Drucke aus der späten Meiji-Zeit (1890–1912) stammen von einem Prof. Kawai aus Deutschland, der sich anscheinend von diesem Urteil nicht hatte beirren lassen. Diese Drucke gehören bereits wieder einer neuen Gattung an, welche die *kaika-e* in den 1890er Jahren abgelöst hatten. Sie werden *kuchi-e* oder *sashi-e* genannt. *Kuchi-e*, so genannte «Mund-Bilder» oder Frontispiz, schmückten die Titelbilder von Trivialliteratur meist für Frauen. Die *sashi-e* fungierten als Illustrationen. Die Synthese in diesen *kuchi-e*-Drucken zwischen einer konservativen Strömung und einer Hinwendung zu «modernem» Lebensstil¹⁶ äußert sich bereits im Titel des in der Grafischen Sammlung vorliegenden Faltbuches *imayô bijin*, «Moderne Schönheiten» von Toshikata Mizuno (1866–1908) (Abb. 11/12). Er verdiente mit der Darstellung von reportageähnlichen Drucken seinen Lebensunterhalt, arbeitete daneben aber auch noch als Illustrator von Novellen und Zeitungen und widmete sich dem Genre der *bijinga*, «der Bilder schöner Frauen». Die «modernen Schönheiten» sind auf zwölf Blätter in sehr aufwändiger Technik und leuchtenden Farben gedruckt, in den abgebildeten Kimonos wird zum Teil die teure Technik der Blindprägung verwendet. In der Abfolge des Leporellos, in dessen Form die Drucke vielleicht erst später von einem Sammler gebracht worden sind, werden die Schönheiten in zwölf Szenen im Wechsel der Jahreszeiten dargestellt.

Aus dem Nachlaß Lusys ist das von Barboutau herausgegebene zweibändige Werk der Fabeln La Fontaines erhalten. Es ist mit Illustrationen von mehreren *sashi-e*-Künstlern versehen (Abb. 5/6). Der bekannteste davon ist Kajita Hanko (1870–1919), der wie Toshikata Mizuno seinen Lebensunterhalt hauptsächlich mit Illustrationen oft für Serienromane vom Typ «Herz, Liebe und Schmerz» verdiente. Die Verknüpfung der Fabeln von La Fontaine mit den Illustrationen durch die japanischen Drucke kam auf einer Japanreise Barboutaus zustande und war für den Export nach Europa gedacht, obwohl sie in Tokio veröffentlicht worden sind. Die sich daraus ergebende Synthese von japanischen und europäischen Vorstellungen äußert sich bereits im Titelbild (Abb. 4). Darauf sind die in den Fabeln vorkommenden Tiere in einer aus japanischer Sicht europäischen Landschaft dargestellt, die stilistisch an europäische Landschaftsmalerei angelehnt ist. Durchbrochen wird diese Komposition durch den sich schwach gegen den Himmel abzeichnenden Kegel des Fuji im Hintergrund des Laubbaumes sowie die Abbildung eines hölzernen Torbogens, eines *torii*, welcher den Eingang zu einem Shintoschrein markiert.

Schluss

Die Einbettung in den Kontext des Japonisme um die vorletzte Jahrhundertwende durch die Provenienz einiger japanischer Bücher in der Grafischen Sammlung läßt das Umfeld dieser Phase von Japan-Begeisterung wiederaufleben. Die Beispiele zweier Größen der japanischen *ukiyo-e*, Masanobu und Hokusai, gepaart mit Drucken aus der späten Meiji-Zeit, geben einen Einblick in die Entwicklung der japanischen Holzdruckkunst. Die Sammlung reflektiert aber auch eine Aus-

einandersetzung und Begegnung zwischen Ost und West um die vorletzte Jahrhundertwende. Einerseits äußert sich diese im Einfluß der japanischen Holzschnittbilder auf die europäische Kunst, andererseits aber auch in Wechselwirkungen imaginärer Vorstellungen beider Kulturkreise.

ANMERKUNGEN

¹ Zu den Ostasiatica der Grafischen Sammlung gehören daneben 17 Bände chinesischer Malanleitungen.

² Von Kawai sind weder seine Lebensdaten noch sein Beruf bekannt.

³ Berger, Klaus. Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse. Cambridge 1992. S. 176–183.

⁴ Wichmann, Siegfried. Japonismus: Ostasien und Europa, Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. 1980. S. 7f.

⁵ Vgl. Anm. 3. S. 86f.

⁶ Ders. S. 108–111.

⁷ Vgl. Karatani, Kōjin. Japan as Art Museum: Okakura Tenshin and Fenollosa. In: Marra, F. Michael. A History of Modern Japanese Aesthetics. Hawaii 2001. S. 43–53. Charrier, Isabelle. La réaction nationaliste dans les milieux artistiques: Fenollosa et Okakura Tenshin. In: La nation en marche. Paris 1999. S. 163–179. Onishi-Weishaupt, Masako. L'aube de la peinture occidentale au Japon. In: Actes du Premier colloque d'Etudes Japonaises de l'Université Marc Bloch. Strasbourg 2000. S. 49–59.

⁸ Vgl. Anm. 3. S. 246.

⁹ Ders. S. 88–99.

¹⁰ Delank, Claudia. Das imaginäre Japan in der Kunst: «Japanbilder» vom Jugendstil bis zum Bauhaus. München 1996. S. 8.

¹¹ Siemer, Michael. Japonistisches Denken bei Lafcadio Hearn und Okakura Tenshin: Zwei stilisierende Ästhetiken im Kulturkontakt. Hamburg 1999. S. 13f.

¹² Lane, Richard. Images from the Floating World: The Japanese Print. Oxford, London, Melbourne 1978. S. 11.

¹³ Hillier, Jack. Hokusai. Gemälde, Zeichnungen, Farbholzschnitte. Siebentes Kapitel. Interpretation von Dichtungen: die hundert Ansichten des Fuji: Hundert Gedichte von der Amme erklärt. 1830–1849. Köln 1956. S. 119–123.

¹⁴ Auf Japanisch sagt man «Fujisan», während die Europäer das Zeichen «Berg» hinter Fuji oftmals in einer falschen Lesung «yama» lasen.

¹⁵ Merritt, Helen. Yamada, Nanako. Woodblock Kuchi-e Prints. Hawaii 2000. S. 2.

¹⁶ Ders. S. 7f.