

M
I
M
E
N
B
L
U
M
E
N
S
C
H
Ö
N
E
F
R
A
U
E
N





MIMEN, BLUMEN, SCHÖNE FRAUEN

Japanische Farbholzschnitte
aus der Grafischen Sammlung
des Kunstmuseums Moritzburg
Halle (Saale)

Herausgegeben von Christian Philipsen in
Verbindung mit Thomas Bauer-Friedrich und
Susanna Köller

KUNSTMUSEUM
MORITZBURG
HALLE|SAALE



KULTUR
STIFTUNG
SACHSEN-
ANHALT

SANDSTEIN

LEIHGEBER

Wir danken dem Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsamm-lungen Dresden, sowie den privaten Leihgebern, die nicht namentlich genannt werden wollen, für die hilfsbereite und freundliche Über-lassung ihrer Werke.

DANK

Die Restaurierung der japanischen Farbholzschnitte sowie der Tusche-zeichnungen und die Herausgabe des Katalogs wurden großzügig gefördert durch die



6 GRUSSWORT

6 VORWORT

8 VON BEWUNDERUNG UND DESINTERESSE

Anmerkungen zu Erwerb und Herkunft japanischer Farbholzschnitte in der Grafischen Sammlung des Kunstmuseums Moritzburg Halle (Saale)

Susanna Köller

14 DIE JAPANISCHEN FARBHOLZSCHNITTE DES KUNSTMUSEUMS MORITZBURG HALLE (SAALE)

Roland Steffan

16 UKIYO-E UND DER JAPANISCHE FARBHOLZSCHNITT

Roland Steffan und Susanna Köller

22 VORBILD CHINA
中国のロールモデル Chūgoku no rōrumoderu

30 BEBILDERTE BÜCHER
絵本 E-hon

48 SCHAUSPIELERBILDER
役者絵 Yakusha-e

74 SCHÖNE FRAUEN
美人画 Bijin-ga

82 KRIEGER- UND HELDENBILDER
武者絵 Musha-e

98 ANSICHTEN
風景画 Fūkeiga

120 BLUMEN UND VÖGEL
花鳥画 Kachōga

132 SURIMONO
摺物 Surimono

150 BESONDERHEITEN
特殊な Tokushū

158 SCHÖPFERISCHE HOLZSCHNITTE
創作版画 Sōsaku-hanga

166 EINBLICKE IN RESTAURATORISCHE UND KONSERVATORISCHE MASSNAHMEN

Sophie Philipp

176 KÜNSTLERBIOGRAFIEN

181 GLOSSAR

186 BESTANDSVRZEICHNIS

204 LITERATUR

208 IMPRESSUM

VON BEWUNDERUNG UND DESINTERESSE

Anmerkungen zu Erwerb und Herkunft japanischer Farbholzschnitte in der Grafischen Sammlung des Kunstmuseums Moritzburg Halle (Saale)

Susanna Köller

Japanische Kunst war in Europa ab den 1860er Jahren en vogue. Die Öffnung des ostasiatischen Landes unter dem Meiji-Kaiser Mutsuhito (1852–1912) und die Teilnahme Japans an den Weltausstellungen 1867, 1878, 1889 in Paris und 1873 in Wien führten zu einer regelrechten Japan-Euphorie. Kunsthandwerkliche Objekte und Möbel, aber auch Werke der bildenden Kunst, etwa Malereien und Farbholzschnitte, gelangten auf den europäischen Markt und in die Galerien. Es ist nur folgerichtig, dass auch das Städtische Museum für Kunst und Kunstgewerbe, das heutige Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), japanische Kunst zeigte und zu sammeln begann. So vermerken die Verwaltungsberichte für die Jahre 1896/97 und 1897/98 die Ausstellung einer *Sammlung japanischer Kunstblätter und Arbeiten*¹ bzw. »96 japanischer Farbholzschnitte und 60 Original-Aquarelle japanischer Künstler.«² Ob es sich um die gleiche Ausstellung handelt, kann nur vermutet werden. Sicher aber ist, dass genau in diese Zeit die erste Erwerbung japanischer Grafiken für das Museum fiel. Der in Halle (Saale) ansässige August Wilhelm Friedrich Kuhnt (1836–1927) (Abb. 1) schenkte im Dezember 1897 ein umfangreiches Konvolut an Farbholzschnitten, darunter zahlreiche Einzelblätter, drei Triptychen, zwei Reihenbilder sowie drei Bücher mit Holzschnitten.

Kuhnt war als gelernter Zimmermann und Maurermeister ab Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem geschäftstüchtigen Bauunternehmer aufgestiegen, der die Stadt Halle (Saale) während ihres wirtschaftlichen Aufschwungs in den Gründerjahren maßgeblich in ihrem Stadtbild beeinflusste, etwa in der nördlichen Stadterweiterung mit dem Paulus-Viertel. Als Aktionär und Besitzer einiger Fabriken, etwa zur Herstellung von Ziegelsteinen, gehörte er zu den wohlhabendsten Bürgern der Stadt. Ihm lag das soziale und wirtschaftliche Wohl der Bürger am Herzen, und er unterstützte neben sozialen Einrichtungen³ vor allem das noch junge Städtische Museum für Kunst und Kunstgewerbe, das 1885 seine ersten Räumlichkeiten im Eich- und Waageamt am Großen Berlin bezogen hatte. Neben seiner Tätigkeit als Schatzmeister des 1882 gegründeten Kunstgewerbevereins wurde er 1892 zum Mitglied der Museumsdeputation gewählt. Fortan engagierte er sich in besonderem Maße für die Belange des Museums und stiftete 1906 eine Summe von 50.000 Mark für den Beginn des Ausbaus der ruinösen Moritzburg zum Museumsstandort. Auch in den folgenden Jahren sorgte er für finanzielle Mittel, um die Erweiterung und Gestaltung des Museums voranzubringen, aber auch den Ankauf von Objekten zu ermöglichen.⁴ Auffällig dabei ist, dass er häufig die Finanzierung des Ankaufs von Werken aus dem Kunsthandel oder Privatbesitz übernahm, um sie nachfolgend dem Museum zu schenken. Beispiele hierfür sind die umfangreiche Erweiterung der Ornamentstichsammlung um 814 Blätter, die Finanzierung der auf Ablehnung gestoßenen Gemälde *Blumengarten mit Figuren* (1908) und

Abendmahl (1909) sowie weiterer Arbeiten auf Papier von Emil Nolde (1867–1956). Zudem ließ er sich, um eine kleine Porträtsammlung moderner Meister für das Museum aufzubauen, von dem bedeutenden deutschen Impressionisten Max Liebermann (1847–1935) porträtieren und schenkte das Gemälde anschließend dem Museum.

Die Grafische Sammlung erhielt im Januar 1898 – also fast zeitgleich zu den japanischen Farbholzschnitten – auch 87 japanische Tuschezeichnungen der *Kanō*-Schule von Kuhnt geschenkt. Diese Blätter stammten ursprünglich aus dem Besitz von Frau Brauns in Halle (Saale), wie ein Hinweis im Inventarbuch verrät.⁵ Zwar ist dieser Hinweis für die Farbholzschnitte nicht gegeben, aber die zeitliche Nähe und der Umfang der Schenkung legen auch für sie die Herkunft aus der Sammlung Brauns nahe.

Caroline Wilhelmine Emma Brauns (1836–1905), geborene Eggers, war Schriftstellerin und Witwe des Mediziners, Geologen und Hochschullehrers David August Brauns (1827–1893) (Abb. 2). Dieser unterrichtete an der Universität in Halle (Saale) und lehrte von 1879 bis 1881 an der Universität Tōkyō als ordentlicher Professor für Mineralogie, Geologie und Paläontologie.⁶ Spätestens bei dem dortigen Aufenthalt des Ehepaars entwickelte sich ein besonderes Interesse an der Kultur Japans.⁷ David Brauns sammelte japanische Märchen und Sagen, die er nach seiner Rückkehr nach Deutschland 1885 in Leipzig herausgab.⁸ Im Jahr 1890 erschien in Paris seine Publikation *Traditions japonaises sur la chanson, la musique et la danse*, die zeigt, wie tief er sich mit der japanischen Kultur auseinandergesetzt hatte.⁹ Das Buch traf dort sicherlich den Nerv der Zeit. Das Japan-Fieber hatte die Menschen ergriffen, und in der Kunst spiegelte sich die Auseinandersetzung mit der fernöstlichen Kultur im Japonismus. Auch Brauns' Frau war diesem Kulturkreis zugetan, denn sie brachte 1889 mit Illustrationen von Otto Försterling (1843–1904) eine Sammlung japanischer Märchen für Kinder heraus und schrieb einen Roman über den Konflikt zwischen der traditionellen japanischen Auffassung von Liebe und Ehe und dem neuen, aus dem Westen kommenden Verständnis der Geschlechterrollen.¹⁰

Über die Ausstellung japanischer Grafik 1896/97 bzw. 1897/98 hinaus wurden Objekte der Sammlung Brauns 1902 in Halle (Saale) in der *Ausstellung von Kunstwerken aus hallischem Privatbesitz veranstaltet vom Kunstverein und Kunstgewerbe-Verein* ausgestellt. Die Präsentation war für etwas mehr als zwei Wochen in der Villa des Mediziners und Universitätsprofessors Ernst Kohlschütter (1837–1905) zu sehen.¹¹ Neben Werken der bildenden Kunst und kunsthandwerklichen Objekten aus Europa wurden 105 Werke japanischer und chinesischer Kunst gezeigt. Aus der Sammlung Brauns stammten kleinere Möbelstücke, japanische Textilien, ein Wandschirm sowie Porzellane, die sicherlich direkt während des Aufenthalts des Ehepaars in Japan erworben wurden.¹²

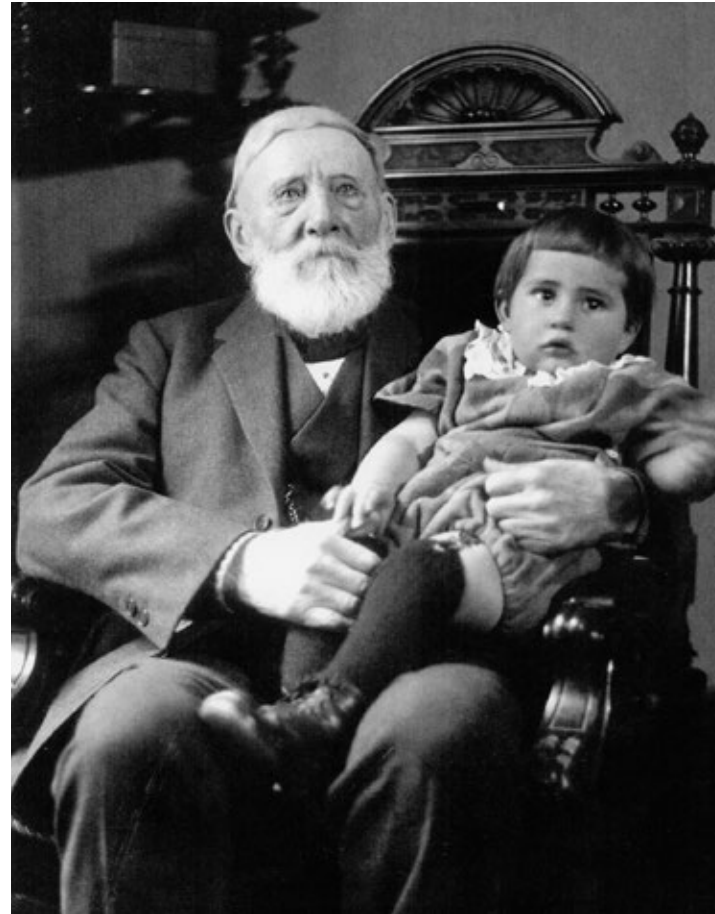


Abb. 1 Porträt Friedrich Kuhnt mit seinem Enkel, 1926

Der Umfang der frühen Erwerbungen japanischer Grafiken mit über 240 Werken ist heute leider bis auf wenige Ausnahmen nicht mehr nachweisbar. Bisher gänzlich ungeklärt ist, wie es zu dem Schwund kam. In den historischen Inventarbüchern sind Abgänge nicht vermerkt. Auch bei Museumsverkäufen in den 1920er Jahren und der Überführung ethnologischer Objekte an das Völkerkundemuseum in Leipzig 1953 waren japanische Grafiken nicht enthalten. Von den zu Beginn aufgezählten Holzschnitten haben sich nur drei Einzelblätter sowie ein Triptychon erhalten (vgl. Kat. 65–68). Von den Tuschezeichnungen verblieben immerhin noch 20 – teils großformatige – Blätter im Bestand.

Unmittelbar nach den ersten umfangreichen Schenkungen wurden 1899 für die Grafische Sammlung sechs Farbholzschnitte und eine Tuschezeichnung im Münchner Kunsthandel, im Kunst-Salon Jakob Littauer, gekauft. Unter ihnen befinden sich jeweils zwei Blätter von Katsushika Hokusai (1760–1849) (Kat. 69, 110) und Kubo Shunman (1757–1820) (Kat. 113 und 114) sowie jeweils ein Blatt von Totoya Hokkei (1780–1850) (Kat. 107) und Kitagawa Utamaro (1753–1806) (Kat. 24), außerdem die Zeichnung mit den fünf disputierenden Männern (Kat. 1). Diese stellt möglicherweise den Entwurf für einen Holzschnitt dar. Von den sechs Farbholzschnitten gehören vier der Blätter zu den *Surimono*, die als Privatdrucke aufwendiger hergestellt waren und zu bestimmten Anlässen Freunden und Bekannten als Geschenke überreicht wurden.

In den folgenden Jahrzehnten spielte japanische Kunst für die Grafische Sammlung zunächst keine Rolle. Die Ausrichtung des Museums unter Max Sauerlandt (1880–1934) ab 1908 sowie ab 1926 unter Alois J. Schardt (1889–1955) wurde vor allem auf die deutsche Kunst

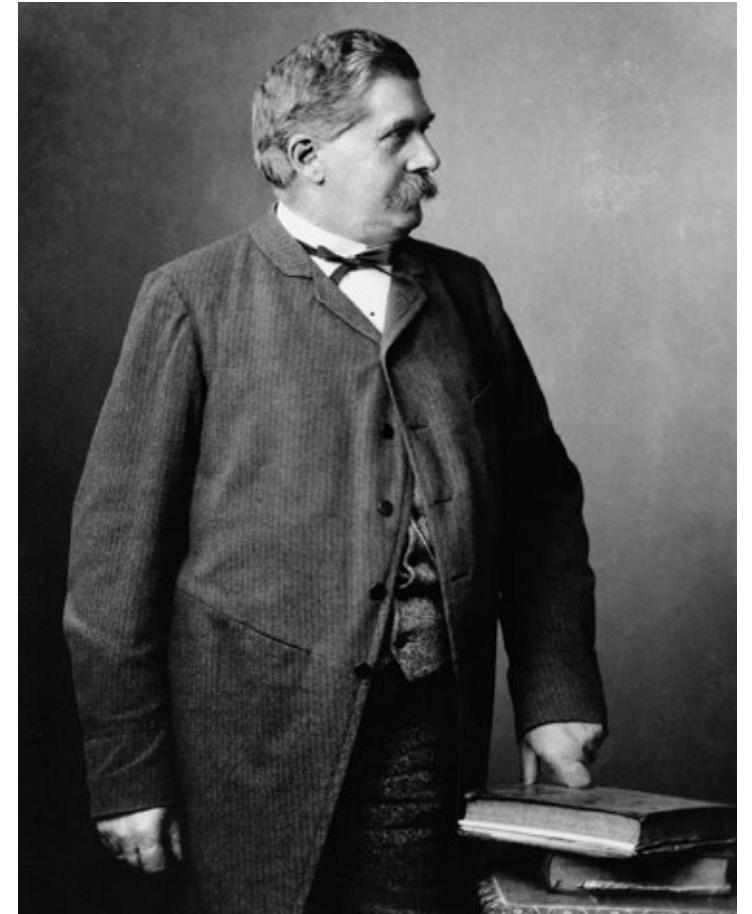


Abb. 2 Porträt David August Brauns, ohne Datierung

und hier im Besonderen auf zeitgenössische Positionen, etwa den Expressionismus, gelegt. Ende 1940 nahmen die japanischen Tuschezeichnungen vor allem aus propagandistischen Gründen innerhalb des Ausstellungsplans des nationalsozialistischen Museumsdirektors Robert Scholz (1902–1981) noch einmal eine Sonderrolle ein. Vom 22. Dezember 1940 bis wahrscheinlich Anfang Januar 1941 fand ihre Präsentation in der Moritzburg statt.¹³ Politischer und historischer Hintergrund war sicherlich der am 27. September 1940 von Deutschland, Italien und Japan unterzeichnete Dreimächtepakt, der den bereits bestehenden Antikominternpakt der drei Bündnispartner um die militärische Zusammenarbeit ergänzte. Das Resümee zur Ausstellung konstatierte dann auch: »In dieser Ausstellung lernen wir Japan und die Japaner einmal nicht in ihrem heldischen und kämpferischen Charakter kennen, sondern von der Kehrseite ihres Wesens, das von zartem Natur- und Kunstgefühl kündet. In beiden Fällen werden bei uns Deutschen wesensverwandte Züge berührt und so erfassen wir auch in dieser kleinen Schau den tieferen Sinn der Geschichte, wenn Japan und Deutschland um gleiche Rechte kämpfen.«¹⁴ Der Ausstellung vorausgegangen war ein im Rundsaal der Moritzburg gehaltener Vortrag zum Wesen japanischer Kunst von Otto Kümmel (1874–1952), dem seit 1934 amtierenden Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin und Gründer wie Direktor des Museums für Ostasiatische Kunst ebenda, einem profunden Kenner japanischer Kunst.¹⁵

Im Zuge der im Sommer 1945 in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) einsetzenden Bodenreform¹⁶ gelangte die Privatsammlung des in Ostrau lebenden Hans-Hasso von Veltheim (1885–1956) zunächst in das Zentrallager für Bodenreform nach Halle (Saale). Später wurde

die Kunstsammlung teilweise in die Museumsbestände des heutigen Kunstmuseums Moritzburg Halle (Saale) aufgenommen und partiell inventarisiert. Neben einem umfangreichen Bestand an Grafiken gehörten auch Gemälde, Möbel, kunsthandwerkliche Objekte sowie Asiatika zur Sammlung. Infolge des 1994 durch die Bundesregierung verabschiedeten Entschädigungs- und Ausgleichsleistungsgesetzes (EALG) wurde die Sammlung 2008 an die heutigen Erben restituiert. Darunter befanden sich auch japanische Farbholzschnitte, die inventarisiert waren und aufgrund des Sammlerstempels bzw. der Inventarisierung eindeutig als Eigentum von Veltheims identifiziert werden konnten.

Hans-Hasso von Veltheim (Abb. 3) wurde 1885 als erster Sohn von Franz von Veltheim (1856–1927) und seiner bürgerlichen Frau Klara Herbertz (1860–1925) geboren. Nach der Scheidung der Eltern 1892 und dem Ende der Schulzeit begann er 1907 ein Studium der Philosophie, Archäologie und Kunstgeschichte in München und Bern, das er 1912 mit einer Promotion über *Burgundische Kleinkirchen bis zum Jahre 1200*¹⁷ abschloss. Anschließend war er als Verlagsleiter und Antiquitätenhändler in München tätig. Schon in dieser Zeit knüpfte er Kontakte zu verschiedenen Künstlern und begann, eine private Sammlung moderner Kunst aufzubauen. Seine Begegnung 1916 mit Rudolf Steiner (1861–1925) brachte ihn zu anthroposophischen Anschauungen. Nach dem Ersten Weltkrieg lebte er mit seiner Frau, der Industriellentochter Hildegard Duisberg (1892–1964), zunächst weiter in München und arbeitete als Kunsthändler und Verleger, bis es ihn 1924 nach seiner Scheidung nach Berlin zog. Nach dem Tod des Vaters erbte er 1927 das nördlich von Halle (Saale) gelegene, verschuldete und heruntergekommene Schloss und Gut Ostrau. Von Berlin aus begann er die Sanierung des Betriebs und des Schlosses mit Garten. In der Folge wurde Ostrau zu einem kulturellen Zentrum des Austauschs über anthroposophische, religiöse und philosophische Themen. Von Veltheim führte ein weltoffenes Haus, in dem seine Gäste tagsüber einer intensiven geistigen Arbeit nachgehen konnten und am Abend gesellig mit dem Hausherrn Konversation pflegten. In den 1930er Jahren führten ihn zwei Reisen nach Asien, u. a. nach Indien, Nepal und Afghanistan. In dieser Zeit begann er, eine Asiatika-Sammlung aufzubauen, zu der auch japanische Farbholzschnitte gehörten. Nach seiner Flucht 1945 nach Westdeutschland verstarb er 1956 in Utersum auf der Insel Föhr.¹⁸

Vor wenigen Jahren gab es zwischen dem Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) und den Erben von Hans-Hasso von Veltheim einen Neustart in der Kommunikation. Ein erfreuliches Ergebnis des neuen Kontakts ist, dass Ende 2019 ein Teil der restituierten Sammlung als Dauerleihgabe mit Option auf Schenkung nach Halle (Saale) zurückkehrte. Hierunter befinden sich auch die 2008 restituierten sechs japanischen Farbholzschnitte (vgl. Kat. 28, 49, 50, 116, 118).

Im Zuge der Vorbereitung der Ausstellung wurden die Grafiken von Sophie Philipp restauriert und für die Präsentation neu montiert. Dabei zeigten sich im Vergleich mit Blättern aus der Sammlung des Kunstmuseums, die aus unbekannten Quellen der Bodenreform¹⁹ stammen, in der Art der Altmontagen und Beschriftungen auffällige Ähnlichkeiten. So kam etwa beim Ablösen des an allen vier Seiten verklebten *Surimono Geisha mit Shamisen* von Totoya Hokkei (Kat. 118) vom Passepartoutkarton neben dem rückseitigen Sammlerstempel von Veltheims auch die mit Bleistift notierte Ziffer 27 auf der Rückseite des Blatts zum Vorschein. Die in gleicher Handschrift notierte Zahl 67 wurde auch bei der Ablösung des Blatts *Drei Geishas und ihre Gäste* von Katsushika Hokusai (Kat. 116) auf der Rückseite entdeckt. Auf sieben Blättern des Museumsbestands, die nur mit dem Hinweis Bodenreform in den 1980er Jahren nachinventarisiert worden waren, fanden sich auf der Rückseite ebenfalls mit Bleistift von gleicher Hand



Abb. 3 Hans-Hasso von Veltheim, 1932

geschriebene Nummern. Bei einem weiteren Blatt zeigten die Reste der Altmontage auffällige Ähnlichkeiten. Diese Beobachtungen lassen den Schluss zu, dass diese acht *Surimono* (Kat. 102–104, 106, 111, 112, 117, 119) zur einstigen Sammlung Hans-Hasso von Veltheims gehörten.

Dass sich bei den anderen 47 als Bodenreform unbekannter Herkunft inventarisierten Blättern weitere Farbholzschnitte aus der einstigen Sammlung Hans-Hasso von Veltheims befinden, ist nicht auszuschließen. Allerdings gab es nach 1945 einen weiteren Zugang eines Konvoluts von 36 Holzschnitten, das zum Zeitpunkt seiner Übernahme nicht sachgemäß inventarisiert worden war und im Ergebnis jüngster Recherchen als SBZ- bzw. DDR-Unrecht betrachtet werden kann. Heute ist es nicht mehr möglich, genau zu sagen, welche Blätter dies sind. Immerhin konnte aber im Zuge der Erforschung des Konvoluts zum Hintergrund der Übernahme einiges herausgefunden werden.

Bei seinen seit 2018 laufenden umfangreichen Recherchen zur Rolle der Moritzburg als zentrale Sammelstelle im Zuge der Bodenreform im Land Sachsen-Anhalt stieß Jan Scheunemann auf Schriftstücke,²⁰ die eine Beschlagnahmung und Übereignung von Kunst- und Kulturgut aus Privatbesitz dokumentieren. Aus diesen Unterlagen geht hervor, dass bei einer kriminalpolizeilichen Unter-



Abb. 4 Auf dem Weg zu einer Ausstellung in Berlin, 1946, v.l.n.r.: Hildegard Strauß, Wolfgang Speer, unbekannt, Johanna Klitsch (spätere Jura), Herbert Lange

suchung im September 1949 in der Wohnung des in Suhl lebenden Handwerkers Julius Lumme (Lebensdaten unbekannt) ein Paket mit Kunstwerken entdeckt wurde, das dessen Bekannte Hildegard Strauß (1924–2017) dort untergestellt hatte. Nach weiteren Aussagen Lummes sollten diese Objekte nach Frankreich verlagert werden, um sie möglicherweise dort zu verkaufen. In der Wohnung von Hildegard Strauß wurden weitere Kunstwerke entdeckt und sichergestellt.²¹ Die Befragung Hildegard Strauß' (Abb. 4) durch Polizeibeamte offenbarte, dass die Werke aus dem Besitz des Malers und Grafikers Herbert Stockmann (1913–1947) stammten und sie diese nach dessen Selbstmord geerbt hatte. Um nicht weiter belangt zu werden, »sieht die Strauss das strafbare ihres Verhaltens ein und hat sich bereit erklärt [die aufgeführten Objekte – Anm.d. Verf.] kostenlos dem Ministerium für Volksbildung des Landes Sachsen-Anhalt zur Verfügung zu stellen«,²² damit sie als Lehrmaterial für die Burg Giebichenstein – Kunstschule und Werkstätten der Stadt Halle-Saale verwendet würden.²³ Vermutlich sah die Polizei in der von Lumme attestierten Absicht der Verlagerung der Objekte ins Ausland ein Wirtschaftsvergehen gemäß dem zwei Jahre zuvor verabschiedeten neuen Wirtschaftsstrafrecht in der SBZ. Mit dem am 18. Juni 1947 erlassenen Gesetz über die Bestrafung von Wirtschaftsvergehen

war es möglich, privaten Besitz auf dem Wege von Strafverfahren zugunsten des Staates einzuziehen.²⁴ Die bei großen Schau- prozessen auf dieser Grundlage verhängten Strafen sollten ein hohes Abschreckungspotenzial in der Bevölkerung verbreiten. Bezüglich der Vernehmung der gerade einmal 25-jährigen Hildegard Strauß ist nicht auszuschließen, dass eine entsprechende Drohkulisse aufgebaut wurde.

Das Ministerium überführte die sichergestellten Objekte schließlich nicht an die Kunstschule in der Burg Giebichenstein, sondern an die damalige Landesgalerie Moritzburg – das heutige Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) – und an die Universitäts- und Landesbibliothek. Interessanterweise findet sich zu dieser Überführung in den Inventarbüchern des Museums kein Hinweis bzw. wurden die japanischen Farbholzschnitte zu diesem Zeitpunkt nicht inventarisiert. Nur bei einer Malerei des 18. Jahrhunderts, die eine Auferstehungsszene darstellt, findet sich im Inventarbuch der Gemälde der Hinweis »1952 Übergabe Herbert Stockmann, Halle«. 1952 war Stockmann aber bereits etwa fünf Jahre tot. Dennoch kann der Hinweis als fehlendes Puzzleteil zu den Dokumenten aus dem Landesarchiv in Magdeburg verstanden werden, denn in dem sichergestellten Kunstgut befand sich auch eine Szene mit der Auferstehung Jesu. So ist anzunehmen,

DIE JAPANISCHEN FARBHOLZSCHNITTE DES KUNSTMUSEUMS MORITZBURG HALLE (SAALE)

Roland Steffan

Durch die wissenschaftliche Erschließung des in Vergessenheit geratenen Konvoluts japanischer Arbeiten auf Papier in der Grafischen Sammlung des Kunstmuseums Moritzburg Halle (Saale) lässt sich dieses in zwei Kategorien aufteilen: Zum einen gibt es 28 meist großformatige Tuscheskizzen und Werkstattentwürfe aus einer der bedeutendsten japanischen Malerschulen, der *Kanō*-Schule (Abb. 1). Sie hatte sich Mitte des 15. Jahrhunderts in Kyōto unter dem ersten Meister Kanō Masanobu (1432–1530), dessen Familie aus dem niederen Feudaladel aus dem Dorf Kanō in der heutigen Präfektur Shizuoka entstammen soll, etabliert. Schon früh machte sich in der *Kanō*-Schule die Tendenz zum Dekorativen bemerkbar, was zu ihrem Markenzeichen werden und ihren Aufstieg befördern sollte. Ihre Malweise speiste sich aus zwei Quellen: Die *Kanō*-Künstler verbanden die Möglichkeiten der monochromen, von der chinesischen Kultur inspirierten Tuschemalerei mit der leuchtenden Farbigkeit der *yamato-e* – der altjapanischen Malerei. In der Zeit der inneren Befriedung des Inselreichs im 16. Jahrhundert verlangten die neuen Machthaber, ihre Vasallen und die Äbte der großen Klöster nach einer repräsentativen Ausmalung ihrer Schlossburgen und Residenzen durch *Kanō*-Künstler. Ihre Themen auf Wänden, Schiebetüren und Stellschirmen reichten von Landschaftspanoramen über Wolken steigenden Drachen bis hin zu prachtvollen Vögeln inmitten von Blumen auf schimmerndem Goldgrund. Nach einer Audienz von Kanō Tanyū (1602–1674) beim Shōgun wurde er zum Hofmaler (*goyō-eshi*) bestellt. Bis zum Ende der Edo-Zeit im Jahr 1868 konnten die vier Zweige der *Kanō*-Schule eine dominierende Stellung in der Malerei behaupten.

Zum anderen setzt sich der weitaus größere Teil des Bestands aus Druckgrafiken des *Ukiyo-e* zusammen. Diese ab dem 17. Jahrhundert entworfenen und gedruckten Farbh Holzschnitte erfreuten sich in den großen Städten des Inselreichs einer besonderen Nachfrage bei einer neuen Klientel – dem zu Wohlstand und Bildung gelangten Bürgertum aus Handwerkern, Händlern und Geldverleihern.

Der Einstieg in die Bearbeitung des Konvoluts gestaltete sich sehr schwierig, da zu den getuschten oder gedruckten Werken kaum brauchbare Angaben vorlagen. Es existierte keine Lesung der Künstlersignaturen und -siegel oder der Verlegernamen; die Inhalte und Titel der Blätter waren unbekannt; Datierungen lagen ebenfalls nicht vor. Zudem erschwerte die japanische Gepflogenheit, dass Maler im Laufe ihrer Tätigkeit mehrmals ihren Künstlernamen (*gō*) wechselten, eine rasche und genaue Zuschreibung. Das extremste Beispiel dafür bietet der große Holzschnittmeister Katsushika Hokusai (1760–1848), der in seinem langen Leben etwa 30 Mal seinen Künstlernamen

änderte. Auch den berühmten Mimen des *Kabuki*-Theaters verlieh man im Laufe ihrer Karriere mehrmals neue Namen. Das *Kabuki* (歌舞伎), wörtlich werden die Schriftzeichen mit »Gesang«, »Tanz« und »Kunstherrlichkeit« übersetzt, etablierte sich in der Edo-Zeit (1603–1868) als bürgerliche Theaterform in Abgrenzung zum älteren, von buddhistischer Weltsicht geprägten und nur in Andeutungen hinter einer Maske gespielten *Nō*-Theater des Adels. Das *Kabuki* lebte vom Können der berühmten Schauspieler – ab Mitte des 17. Jahrhunderts wurden die Rollen, auch Frauenrollen, nur noch von Männern gespielt –, von prachtvollen Kostümen und überraschenden Bühneneffekten. Die Handlung der Stücke verherrlichte die japanische Geschichte, Vasallentreue, Legenden, unheimliche Ereignisse und tragisch endende Liebesbeziehungen. Die Schauspieler wurden zu umschwärmten Stars, die auf zahlreichen Farbh Holzschnitten verewigt wurden.

Da sich das Konvolut der Holzschnitte im Verlauf von gut 100 Jahren aus verschiedenen Quellen speiste, weist es kein einheitliches, von den Vorlieben einer Sammlerpersönlichkeit geprägtes Gesicht auf, sondern vereint thematisch vielseitige und künstlerisch anspruchsvolle Blätter von der Hand der bedeutenden Holzschnittentwerfer mit solchen unbekannter Kleinmeister. In ihrer Variationsbreite bilden sie die Dinge des Alltags, das Leben der Menschen, ihre Vergnügungen und Feste sowie ihre landschaftliche und häusliche Umwelt ab. Einen Schwerpunkt stellen Szenen und Schauspielerporträts des populären *Kabuki*-Theaters dar. Sie waren eine Spezialität der *Utagawa*-Schule. Vertreter dieser bedeutenden, von Utagawa Toyoharu (1735–1814) Ende des 18. Jahrhunderts in Edo gegründeten Malschule schufen vor allem Entwürfe für Farbh Holzschnitte im *Ukiyo-e*-Stil.

Auch 18 aufwendig hergestellte *Surimono*, die von Dichterzirkeln und Privatpersonen als Glückwunschkarten zu wichtigen Anlässen in Auftrag gegeben wurden, finden sich in diesem Bestand. Wie bei den kommerziellen Farbh Holzschnitten sind sie von bekannten Zeichnern dieser Gattung entworfen. Die Blätter sind – bis auf einige Ausnahmen, die in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts weiterführen – der Edo- oder Tokugawa-Periode (1603–1868) bzw. der Meiji-Periode (1868–1912) zuzuordnen – den Epochen, welche die Zeit der Selbstabschottung des Inselreichs vom Anfang des 17. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts und der Öffnung des Landes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter der Regierung des Meiji-Kaisers umfassen. Diese zeitliche Eingrenzung wird aufgehoben durch die vielfältige Wirkung dieser Kunst auf die westliche Malerei, Grafik und Buchgestaltung sowie das Kunsthandwerk vom 19. Jahrhundert bis in unsere Tage.

Obwohl die Sammlung japanischer Kunst auf Papier im Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) im Verhältnis zu den Beständen großer Häuser in Amsterdam, Berlin, Köln, Hamburg, München und Freiburg im Breisgau eine kleine ist (allein das Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden soll über 7.000 Blätter sein Eigen nennen), muss sie Vergleiche nicht scheuen, da sie wie in einer Nusschale alle wichtigen Aspekte und Facetten des japanischen Farbh Holzschnitte mit typischen Darstellungen aus dem einschlägigen Themenkanon belegen kann. Erwähnt seien ein seltenes Blatt des Künstlers Kitagawa Utamaro oder ein farbiger Theaterzettel von Utagawa Kuni-sada (Toyokuni III.) (1786–1865).

Die Japaner fassen bestimmte Bildtypen unter festen Begriffen zusammen, wie zum Beispiel »Blumen und Vögel« (*kachōga*), »Bebilderte Bücher« (*e-hon*) oder »Schöne Frauen« (*bijin-ga*). Diese Klassifizierung kommt dem Charakter der Sammlung entgegen, weshalb sie für den vorliegenden Bestandskatalog und die mit ihr im Sommer 2021 verbundene Kabinettpräsentation übernommen wurde.

Unter den Personen, die an dem Projekt mitgewirkt haben, fühle ich mich Susanna Köller, Kustodin der Grafischen Sammlung des Kunstmuseums Moritzburg Halle (Saale), besonders verpflichtet für die Freundlichkeit und Kollegialität, mit der sie – trotz vieler anderer Aufgaben – die zahlreichen Fäden der Koordination zusammenhielt und zudem Zeit fand, bei mancher Recherche behilflich zu sein. Ihr Mitarbeiter Siegfried Gergele fertigte das erste Bildmaterial an, mit dem ich auch während der Pandemiezeit aus Distanz die Bearbeitung der Blätter fortführen konnte. Zutiefst dankbar bin ich für die großherzige Unterstützung durch Dr. Annegret Bergmann, Japanologin und Associate Professor an der Universität Tōkyō, für ihre erhellenden Hinweise zu Mimen und Bühnenhandlungen sowie für ihre Übersetzungen und Anmerkungen auf dem weiten Gebiet der Theaterdrucke, durch die sie mich vor der Verfolgung falscher Fährten bewahrte. Orie Kakiya, Halle (Saale), steuerte ihre Übersetzungen und Erkenntnisse bei; Constantijn J. Leliveld, Berlin, übernahm die Lesung chinesischer Schriftzeichen; ein nicht genannt sein wollen der Fachmann, Berlin, erhellte einige dunkel gebliebene Punkte. Sie alle gestatteten mir großzügig, ihre Erkenntnisse in meine Texte aufzunehmen. Alle Fehler liegen allein beim Verfasser. Abschließend noch ein herzliches Dankeschön an Hans-Jörg Schwabl, Dresden: In Zeiten intensiver Arbeit hielt er mir im Alltag den Rücken frei, schrieb die Manuskripte ins Reine und fragte kritisch nach, was die Texte verbesserte und vor allem lesbarer machte.



Abb. 1 Unbekannter Maler der *Kanō*-Schule
Paar des Ährenträger-Pfaus und blühender Strauch auf einem Felsen über Wasser,
18./1. Hälfte 19. Jahrhundert, Pinsel in Tusche und Farben auf Papier,
1040 × 445 mm, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg
Halle (Saale), Inv.-Nr. MOIIH00593

UKIYO-E UND DER JAPANISCHE FARBHOLZSCHNITT

Roland Steffan und Susanna Köller

Die Übersetzung des japanischen Begriffs *ukiyo-e* lautet »Bilder der fließenden Welt«. Das Wort *ukiyo* wird im Buddhismus verwendet, um die Vergänglichkeit der irdischen Welt und die Begrenztheit des Lebens zu umschreiben. Dahinter steht die Vorstellung, sich durch Geistesschulung und eine religiöse Praxis aus dem leidvollen Dasein zu lösen und die Unvollkommenheit des irdischen Lebens zu überwinden.

Der Begriff erfuhr in der Edo-Zeit (1603–1868) einen Bedeutungswandel: Die Welt wurde nicht allein in ihrer irdischen Vergänglichkeit, sondern vor allem als Ort des Lebensgenusses und des heiteren Daseins verstanden. Diese Transformation wurde in dem zeitgenössischen populären Roman *Erzählungen aus der fließenden Welt* (*Ukiyo monogatari*, 浮世物語) um 1661 von Asai Ryōi (ca. 1612–1691) beschrieben, wenn es etwa heißt: »[...] lebend nur für den Augenblick, betrachten wir aufmerksam die Schönheit des Mondes, des Schnees, der Kirschblüten und der Ahornblätter, singen wir Lieder, trinken Wein und lassen uns fröhlich treiben – im Treibenlassen kümmern wir uns nicht um die Armut, die uns ins Gesicht starrt, und wir weigern uns, mutlos zu sein gleich einem Kürbis, der in der Strömung des Flusses treibt: dies alles nennen wir die fließende vergängliche Welt [...]«.«

Dieser Begriffswandel spiegelte sich seit etwa 1750 in einer hemmungslosen Vergnügungssucht des Bürgertums in den Großstädten Japans – neben Edo (dem heutigen Tōkyō) vor allem Ōsaka und Kyōto – bis zu ihrer amtlichen Reglementierung im Jahr 1790 wider. Das ausschweifende Lebensgefühl wurde vor allem in der Druckgrafik verbildlicht, die eine enorme Popularität durch die Einführung des Mehrfarbendrucks (*nishiki-e*) erreichte. Es entstand eine eigenständige Kunst für ein kaufkräftiges, gebildetes Bürgertum, das neben seiner Beschäftigung im Handel und Gewerbe Muße hatte, Teehäuser, Theater, Freudenhäuser, Debattierclubs oder Dichterkreise zu besuchen und seine Welt im gedruckten Bild zu sammeln.

Diese Kunst, die der Kenner und Sammler Richard Lane (1926–2002) als »die japanischste aller japanischen Kunstformen« bezeichnete, hielt die Welt des Theaters, Schauspielstars, schöne Kurtisanen, Sumōringer, Helden der japanischen Geschichte und Spukerscheinungen in einer liebevoll-verehrenden, aber auch ironisch-travestierenden Weise fest. Erst im frühen 19. Jahrhundert kamen Naturdarstellungen, wie etwa Tiere und Pflanzen, als eigenständiges Thema hinzu, gefolgt von Landschaftsansichten als großer Höhepunkt der japanischen Druckkunst.

Auch die Kenntnis des Hochdrucks mittels Holzplatten verdankte Japan seinem Lehrmeister China. Anfangs setzte die buddhistische Geistlichkeit den Holzschnitt zur Vervielfältigung religiöser Texte und

erhabener Andachtsbilder ein. Es war aber erst die feudalistische Epoche der Edo-Zeit, in welcher ab etwa 1740 der Vielfarbendruck zu seiner Hochblüte und Popularität gelangte.

Jeder traditionelle japanische Farbdruck ist das Ergebnis einer engen Zusammenarbeit von Maler, Plattenschneider, Drucker und Verleger, der oft Entdecker und Förderer neuer Künstler, Verantwortlicher für Materialbeschaffung, Koordinator der Arbeitsschritte sowie zuständig für den Vertrieb der Drucke war. Der Künstler lieferte mehrere Entwürfe und schuf daraus eine bis ins letzte Detail ausgearbeitete Vorzeichnung in Tusche auf hauchdünnem Papier. Die Bögen für die Farbdrucke besaßen meist das sogenannte *ōban*-Format (39,6 × 26,8 cm). Der Plattenschneider klebte diese Zeichnung (*han-shita-e*) mit der Bildseite nach unten direkt auf eine etwa 3 cm dicke Platte aus gut gelagertem Kirschholz, das längs der Faser gesägt worden war. Das Papier wurde auf der Rückseite weiter abgeschabt und eingeölt, was die nun spiegelbildliche Zeichnung deutlich durchscheinen ließ. Deren Tuschelinien umschnitt man mit schräg geschliffenen Messerklingen, die übrigen Flächen hob man mit Meißeln aus. Von diesem Konturendruckblock stellte man ein Bündel schwarz-weißer Abzüge her, in die der Künstler die Farben für jeden Bildbereich eintrug. Zwei Passmarken (*kentō*) verhinderten beim Druck das Ineinanderlaufen oder Überlappen der einzelnen Farbpartien. Nachdem hierfür an die zwölf Platten für die einzelnen Farbtöne geschnitten worden waren – für Sondereffekte wie Präge- oder Glimmerdruck (*karazuri* und *kirara-e*) gegebenenfalls mehr –, begann die Arbeit des Druckers. Er legte die Papierbögen auf die eingefärbten Druckplatten, nicht die Druckplatten auf das Papier, und übte mit einem Tampon (*baren*) aus Bambushüllblättern in kreisenden Bewegungen Druck aus. Im Gegensatz zum chinesischen Farbholzschnitt kopiert der japanische Farbdruck kein anderes Original, sondern ist das Kunstwerk an sich.

Nach der selbstaufgelegten Isolierung in der Edo-Zeit wurden die Kunst und Kultur des Landes nach der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgten Öffnung gegenüber der westlichen Welt dort in schnellem Tempo rezipiert. Auf den Weltausstellungen in Europa, vor allem in Paris, entdeckten die Künstler der Avantgarde die Farbholzschnitte aus Japan. Davon fasziniert, sammelten sie diese und nahmen kennzeichnende Gestaltungsmerkmale in ihre Kunst auf. Impressionismus, Sezessionismus und Expressionismus um 1900 erfuhren durch diese interkulturelle Inspiration wesentliche Impulse.

Die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa und Amerika einsetzende Japan-Begeisterung schlug auch den in Prag geborenen Maler und Grafiker Emil Orlik (1870–1932) in ihren Bann. Ihm reichte das Studium der Blätter, die er in westlichen Privat- und Museums-

sammlungen einsehen konnte, nicht, weshalb er 1900 nach Japan aufbrach, um in Tōkyō und Kyōto bei einheimischen Meistern die Technik des Farbholzschnitts von Grund auf zu erlernen.

Die damals gegen den Akademismus aufbegehrenden jungen Künstler fanden in den Gestaltungsregeln der Japaner die Anregungen, die ihnen den Weg zu neuen formalen Lösungen aufzeigten. Von Bedeutung war für sie die Begegnung mit der japanischen Druckgrafik, in der exakte Naturbeobachtung und ihre stilisierte Wiedergabe, ausschnittshaften Darstellungen der Wirklichkeit, ungewöhnliche Bildformate und die Aussagekraft der leeren Flächen zu entdecken waren.

Während seines Aufenthalts von 1900 bis 1901 schuf Orlik 17 Holzschnitte, in denen er das umsetzte, was er vor Ort gelernt hatte. Dazu gehören auch die beiden Drucke, die Einblick in die Entstehung eines Holzschnitts geben. Er orientierte sich teilweise so eng am japanischen Farbholzschnitt, dass man seine Blätter mit den Vorbildern verwechseln könnte. Die großflächigen Motive und ihre vereinfachte Anordnung auf dem Blatt, die Verwendung der Zentralperspektive und eine zurückhaltende Farbigkeit machen jedoch den Unterschied aus.

Während in Europa japanische Kunst gefeiert und rezipiert wurde, sank in der Heimat die Wertschätzung der alten japanischen Kulturtraditionen und auch des japanischen Farbholzschnitts. In der Meiji-Zeit (1868–1912) war das Land durch tiefgreifende Veränderungen, die der Kaiser Mutsuhito (1852–1912) während seiner Regentschaft in die Wege leitete, zu einer imperialen Großmacht aufgestiegen und hatte sich den Produkten aus dem Westen geöffnet. Hierzu gehörte auch die Einführung von Anilinfarben ab 1864, die die bisher verwendeten mineralischen Farben verdrängten. Die synthetisch hergestellten Farben waren weitaus günstiger und ließen sich auch leichter verarbeiten. Das führte zu einer Veränderung in der Farbpalette, wie man an den grellen Farbkombinationen der späteren Farbholzschnitte erkennen kann. Auch neue Techniken und Verfahren wie die Fotografie wurden in das ostasiatische Land geholt. Ebenso erweiterten der Kupferstich und die Lithografie den Markt für druckgrafische Massenprodukte. Sie konnten weitaus kostengünstiger erzeugt werden als die aufwendig hergestellten Farbholzschnitte, die somit nach und nach aus der Mode kamen.

Gleichwohl gab es aber um die Wende zum 20. Jahrhundert auch Bestrebungen, vor allem durch den Verleger und Kunsthändler Watanabe Shōzaburō (1885–1962), die Drucktradition zu erneuern. Zunächst etablierte sich unter dem Begriff »Neue Drucke« (*shin-hanga*) eine stilistische Richtung, die die traditionellen Gattungen – Schauspielersporträts, Drucke von Schönen Frauen und Landschaften – aufgriffen. Die Übernahme der westlichen Darstellungsperspektive und

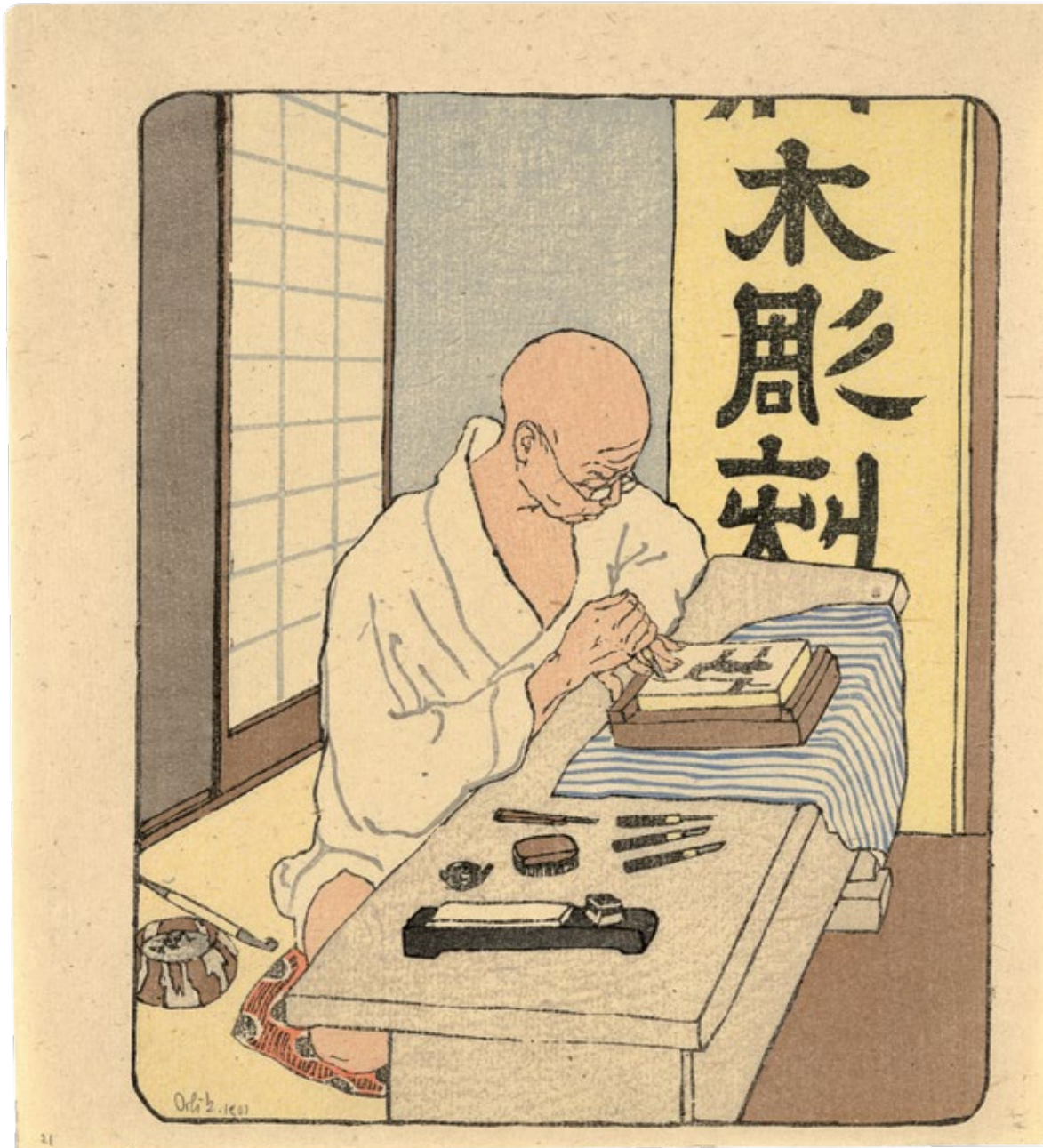
Schattierung führte zu einer symbiotischen Einheit, die der Holzschnitttradition einen Aufschwung bescherte. Allerdings waren diese Blätter im Westen vor allem bei amerikanischen Sammlern weitaus populärer als in der japanischen Heimat.

Etwa zur gleichen Zeit etablierte sich eine weitere Richtung, »Schöpferische Holzschnitte« (*sōsaku-hanga*) genannt, die von den Künstlern selbst ausging. Sie lehnten das traditionelle Werkstattssystem ab und führten alle Arbeitsschritte selbst aus. Mit diesem Grundsatz ging ein neues Selbstverständnis des Künstlers einher, sich als alleinigen Schöpfer eines Werkes zu definieren. Vor allem nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs setzte sich – verbunden mit dem interkulturellen Austausch – die *Sōsaku-hanga*-Bewegung durch, die als Erbe der *Ukiyo-e*-Tradition und als Wiedergeburt der japanischen Druckkunst gilt und bis in die jüngste Gegenwart hinein neue Impulse in diesem alten Medium hervorbringt und weltweit erfolgreich ist.



1

Unbekannter Ukiyo-e-Künstler
Fünf Männer einen Brief lesend,
Ende 19./Anfang 20. Jahrhundert



2
Emil Orlik
Japanischer Holzschneider, 1901



3
Emil Orlik
Japanischer Drucker, 1901

Die ostasiatische Kunst wurde über Jahrhunderte von der chinesischen Kultur maßgeblich beeinflusst. In der Malerei Japans spielte die Verbreitung von Malereihandbüchern aus China eine große Rolle. Sie gaben beispielhaft Anregungen, wie bestimmte Motive zu malen sind – für Kenner, aber auch für den einfachen Kunstgenuss. So etwa erschien ab 1633 im chinesischen Nanjing die *Kalligrafie und Bildersammlung aus der Zehn-Bambus-Halle*, die von dem Künstler Hu Zhengyan (ca. 1582–1672) herausgegeben und mehrfach – auch in Japan – publiziert wurde. Das Malereihandbuch enthält 186 Darstellungen zu den Themen Orchis (Orchideenart), Bambus, Pflaumenblüten, Rundfächer, Steine, Früchte und Vögel sowie 140 Blätter zur Kalligrafie.

Auch das *Malereihandbuch des Senfkorngartens* (1679/1701) ist ein Lehrbuch der chinesischen Tuschezeichnung, das sich zunächst der Landschaftsmalerei und der Pflanzendarstellung widmete und später durch die Darstellungen von Tieren und Vögeln sowie Menschen und Porträts erweitert wurde. Der Name ist nach dem Anwesen des Schriftstellers Li Yu (1611–1680) benannt. Sein Schwiegersohn Shen Yinbo (Lebensdaten unbekannt) sammelte die Lehrmaterialien des chinesischen Malers Li Liufang (1575–1629) und beauftragte Wang Gai (1645–1707), ein Malereilehrbuch zu veröffentlichen, das in China mehrmals verlegt wurde. Die japanische Erstausgabe erschien im Jahr 1780.



4

Wang Gai
Vom Wind und Regen erfasster Bambus
 China 1679/1701, Nachdruck in Japan 1748/1753



Kitagawa Utamaro
*Die Bergmutter Yama-uba und
 ihr bärenstarker Ziehsohn Kintarō
 in einer Kabuki-Szene*
 1800–1803

Das strenge Kastensystem in Japan unterschied in der Edo-Zeit zwischen dem Adel und den anderen Schichten. Ein Wechsel zwischen ihnen war streng untersagt. So etablierten sich in diesen Schichten auch unterschiedliche Unterhaltungsformen, etwa beim Theater. Für den Adel, zu dem auch die Samurai gehörten, gab es das *Nō*-Theater, für die bürgerliche Stadtbevölkerung das volkstümliche *Kabuki*-Spiel.

Kabuki, wörtlich übersetzt »Tanz«, »Gesang« und »Kunstfertigkeit«, entstand Anfang des 17. Jahrhunderts in Kyōto, als Tänzerinnen eines *Shintō*-Schreins durch ihre Aufführungen das männliche Publikum in den Bann zogen und sich daraus bezahlte sexuelle Kontakte ergaben. Die Behörden sahen in den Auftritten eine Art der Prostitution und verboten sie. Als durch Verordnung auch junge Männer wegen des gleichen unmoralischen Treibens von der Bühne verbannt wurden, verlangten die Behörden eine geordnete Form des Theaters, die auf Handlungen beruhen sollte. Der Tanz wurde nur noch als Zwischenspiel erlaubt. Die Rollen, auch weibliche, wurden ausschließlich von männlichen Schauspielern in entsprechendem Kostüm und zugehöriger Schminkmaske gespielt.

Kabuki-Theater waren in den Vergnügungsvierteln der Städte angesiedelt. Schauspieler konnten Kultstatus erlangen und wurden in ihren Bühnen-Posen auf Farbholzschnitten, den *yakusha-e*, festgehalten. So bildete sich eine Fankultur heraus, die der heutigen ähnlich ist. Mehrteilige Holzschnitte entstanden, die in ihren Schlüsselszenen die inhaltliche Essenz des jeweiligen Theaterstücks illustrierten. Allerdings musste der Käufer nicht den kompletten mehrteiligen Holzschnitt erwerben, sondern konnte sich auch nur ein Blatt auswählen. So erstaunt es nicht, dass sich mehr als die Hälfte der im 18. und 19. Jahrhundert erschienenen Drucke auf das *Kabuki*-Theater beziehen.





Im späten 18. Jahrhundert wurden in der Kunst des japanischen Farbholzschnitts Darstellungen von Helden der japanischen Geschichte und Mythologie sowie historischer Ereignisse populär – die sogenannten *musha-e*. Da es in der Edo-Periode (1603–1868) verboten war, über die *Tokugawa-Shōgun*e zu schreiben oder sie bildlich darzustellen, griffen die Künstler auf Ereignisse vor 1600 und auf Texte der japanischen sowie chinesischen Literatur zurück. Vor allem in der Mitte des 19. Jahrhunderts war dieses Sujet besonders beliebt. Utagawa Kuniyoshi (1798–1861) und seine Schüler schufen viele dieser populären Darstellungen. Zu den letzten großen Holzschnittkünstlern dieser Gattung gehörten Toyohara Kunichika (1835–1900) und Tsukioka Yoshitoshi (1839–1892).

Der japanische Roman *Die Geschichte vom Prinzen Genji*, der der Hofdame Murasaki Shikibu (um 978–1014) zugeschrieben wird, war eine beliebte Vorlage für zahlreiche Holzschnitte der *musha-e*. Prinz Genji, der seine Zeit mit den schönen Künsten – wie Malerei, Dichtung und Kalligrafie – sowie mit militärischen Sportarten verbrachte, war zeitlebens auch den amourösen Abenteuern zugetan und hatte zahlreiche Liebschaften. Nach dem Tod seines Vaters ging er freiwillig in die Verbannung, kehrte aber später an den Hof zurück und setzte seinen früheren Lebenswandel fort, ehe er sich in ein Kloster zurückzog. Zwei Blätter der Sammlung thematisieren diese literarische Vorlage als Travestie aus dem 19. Jahrhundert.





57
 Utagawa Kunisada II.
 Dame mit Begleiterin blickt schmachkend nach dem gut
 aussehenden Herzensbrecher Genji
 um 1850



58
 Tsukioka Yoshitoshi
 Regnerischer Mond – Kojima Takanori,
 Daimyo der Provinz Bizen
 1889

Neben den traditionellen Schauspieler-Bildern (*yakusha-e*) und den Darstellungen der Schönen Frauen (*bijin-ga*) wurde am Beginn des 19. Jahrhunderts die Darstellung der Landschaft (*fūkeiga*) zu einer der wichtigsten Neuerungen des japanischen Farbholzschnitts. Vor allem Katsushika Hokusai (1760–1849) und Andō Hiroshige (1797–1858) gelten als Vollender dieser Gattung und schufen Einzelblätter sowie zahlreiche Landschaftsserien. Zwar gab es – aus der chinesischen Literatur in die japanische Malerei übertragen – den Topos der Landschaft in Verbindung mit lyrischen Assoziationen, wie etwa »Herbstmond«, »Nachtregen« oder »Aufklaren nach dem Sturm«, dagegen zeigten die japanischen Landschaftsholzschnitte reale Orte, wie etwa Stationen auf der wichtigen Überlandstraße der Ostmeerstraße (*Tōkaidō*) oder die Ansichten von besonderen topografischen Orten, wie dem Vulkan Fuji oder der Bucht von Edo.

So entwarf Hokusai allein sieben Serien zu den 53 Stationen des *Tōkaidō*. Die dort dargestellten Menschen integrierte er im richtigen Verhältnis zu der sie umgebenden Natur. In den *100 Ansichten des Fuji*, die Hokusai ab 1834 in drei Bänden publizierte, entwarf er autonome Bilder, die als Äquivalent zum westlichen Einzelwerk gesehen werden können. Hiroshige dagegen legte in seinen Landschaftsserien ein stärkeres Gewicht auf atmosphärische Phänomene wie Nebel, Dunst oder Regen, wobei die Figuren als Stimmungsträger fungieren. Die farbigen Holzschnitte dienten nicht als Reiseführer, sondern vielmehr als Reisesouvenir oder Geschenk.



69

Andō Hiroshige
In den Hafen von Tsukudajima
einfahrende Schiffe
1832–1834



70

Keisai Eisen
Parade junger Frauen in Takanawa
vor 1842



103

Eine besondere Gattung des japanischen Farbholzschnitts stellen die *Surimono* dar, die in wenigen Exemplaren gedruckt und als Geschenke oder Wünsche Freunden und Bekannten überreicht wurden. Sie waren im Format meist etwas kleiner, aber aufwendiger als die kommerziellen Holzschnitte ausgestattet. Als private Druckerzeugnisse fielen sie nicht unter die Zensur und Genehmigung durch die Behörden. Die *Surimono* entwickelten sich aus den Bildkalendern (*egoyomi*). Beliebt waren Geschenkkarten mit Motiven aus Anlass des neuen Jahres (*saitan*), des Frühlingsvergnügens (*shunkyō*) oder des Jahresendes (*seibo*).

Ab den 1790er Jahren wurden die Bilder häufig mit 31-silbigen Scherzgedichten (*Kyōka*) kombiniert. Die Tradition der *Kyōka*-Dichtung kam aus Ōsaka und nahm in Edo Kultstatus an, denn in Dichterclubs wurden sie auch von Amateurdichtern formuliert, und es gab regelrechten Wettstreit zwischen den Poeten. Je nach Bewertung wurde ein Gedicht mit oder ohne Illustration in *Kyōka*-Büchern publiziert. Auftraggeber waren die Leiter der Clubs oder auch die Verfasser der Gedichte selbst. Wer es sich leisten konnte, gab besonders aufwendig gestaltete Blätter in Auftrag. Sie waren dann mit Blinddrucken (*karazuri/kimedashi*) oder Glimmereffekten (*kira-e/kirara-e*) ausgestattet. Während die Tradition in Ōsaka und Kyōto weitergeführt wurde, kam sie in Edo um 1830 aus der Mode.



Keisai Eisen
Surimono zum Jahreswechsel
1810–1840



103

Nagayama Kōin
Surimono zum Jahreswechsel
 ohne Datierung



104

Ryūryūkyō Shinsai
Surimono zum Jahreswechsel
 1804–1818

JAPANISCHE FARBHOLZSCHNITTE
AUS DER GRAFISCHEN SAMMLUNG
DES KUNSTMUSEUMS MORITZBURG
HALLE (SAALE)

Berühmte Schauspieler in ihren Rollen, Helden und Krieger, Kurtisanen in prächtig gemusterten Roben, Bilder von Flora, Fauna und Landschaften, kleine Stilleben mit Alltäglichkeiten – die Welt des japanischen Farbholzschnitts ist mannigfaltig und faszinierend.

Die Entdeckung eines in Vergessenheit geratenen Bestands japanischer Drucke in der Grafischen Sammlung des Kunstmuseums Moritzburg Halle (Saale) führte im Jahr 2018 zu dessen wissenschaftlicher Erschließung. In diesem Konvolut finden sich neben Landschaften von Katsushika Hokusai oder Andō Hiroshige Blätter von Künstlern der *Utagawa*-Schule, die mit Holzschnitten zu berühmten *Kabuki*-Spielen, hochrangigen Kurtisanen oder aber zu Themen der japanischen Geschichte und Mythologie vertreten sind. Ebenso gehören Buchillustrationen und Vorlagenbücher für Künstler sowie kleinformatige, aufwendig als Geschenkblätter zu bestimmten Anlässen gedruckte *Surimono* zur Sammlung.

Erstmals wird dieses Konvolut mit seinen zum Teil seltenen Blättern in einem reich bebilderten Bestandskatalog vollständig publiziert, ergänzt durch Beiträge zu seiner Provenienz und Restaurierung.