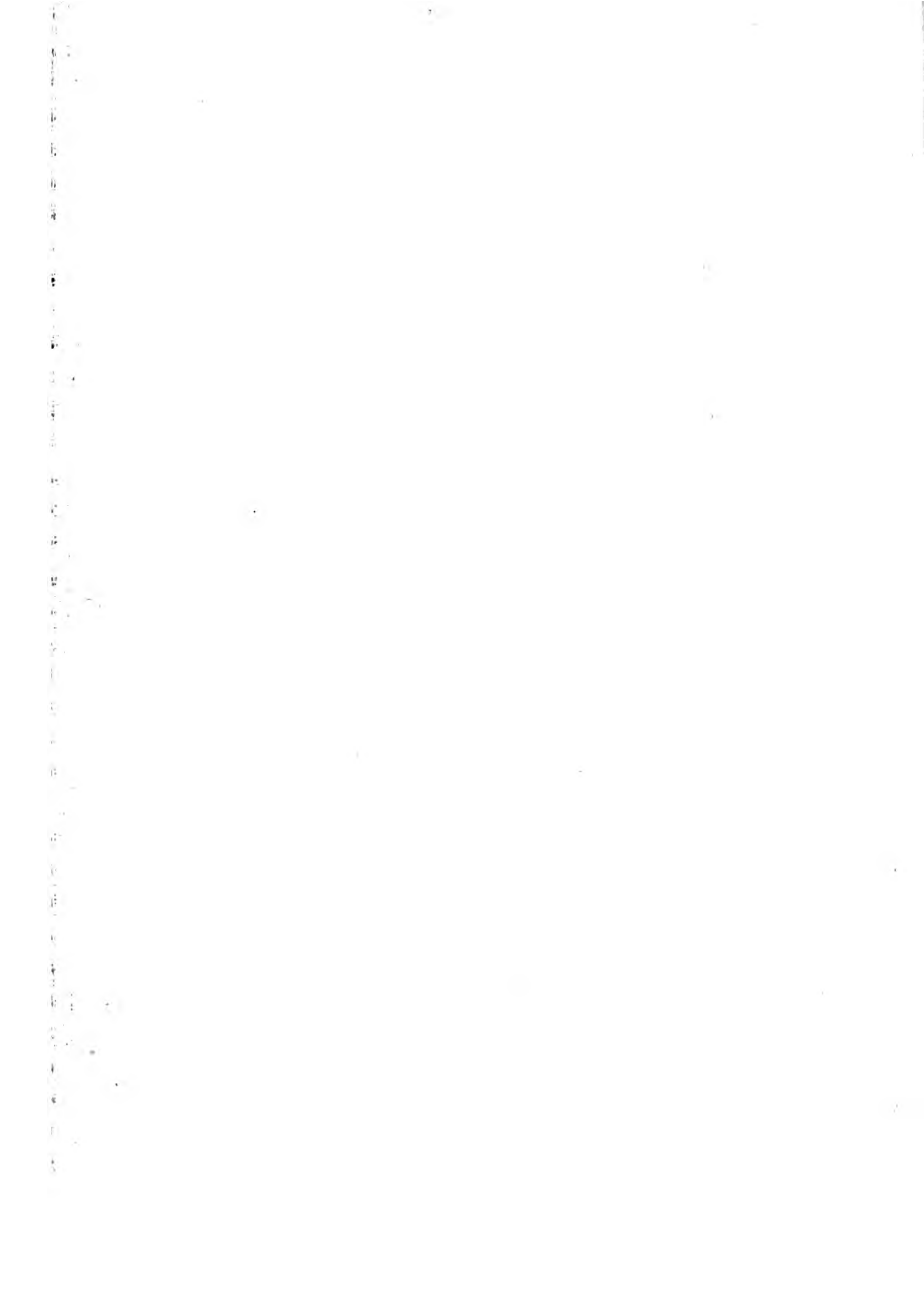


Princeton University Library



32101 073974253

LIBRARY
OF
PRINCETON UNIVERSITY





**DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIRTER
MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON
· RICHARD MUTHER ·**

· DREIZEHNTER BAND ·

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIRTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

- Band I: LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER.
Band II: DIE LUTHERSTADT WITTENBERG
von CORNELIUS GURLITT.
Band III: BURNE-JONES von MALCOLM BELL.
Band IV: MAX KLINGER von FRANZ SERVAES.
Band V: AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN.
Band VI: VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von
ALBERT ZACHER.
Band VII: EDOUARD MANET UND SEIN KREIS
von JUL. MEIER-GRAEFE.
Band VIII: DIE RENAISSANCE DER ANTIKE
von RICHARD MUTHER.
Band IX: LEONARDO DA VINCI von RICHARD
MUTHER.
Band X: AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE.
Band XI: DER MODERNE IMPRESSIONISMUS
von JUL. MEIER-GRAEFE.
Band XII: WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN.
Band XIII: DER JAPANISCHE FARBENHOLZ-
SCHNITT, Seine Geschichte — sein Einfluss
von FRIEDR. PERZYŃSKI.

Demnächst erscheinen:

- Band XIV: PRAXITELES von HERMANN UBELL.
Band XV: DIE MALER VON MONTMARTRE
[Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre]
von ERICH KLOSSOWSKI.
Band XVI: BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER.

Weitere Bände in Vorbereitung.

- Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunst-
beilagen, kartoniert à Mk. 1.25.
ganz in Leder gebunden à Mk. 2.50.*

JULIUS BARD VERLAG. BERLIN W. 57.



HARUNOBU



R. Wagner, Berlin

GIKADENFANG

**DER JÜNGLING SUCHT DEN ZWEIG EINES HAGISTRAUCHES AB,
WÄHREND DAS JUNGE MÄDCHEN LEUCHTET**

Farbenholzschnitt



❧ JULIUS BARD BERLIN ❧

DIE ERSTEN FÜNFZIG EXEMPLARE
DIESES BANDES WURDEN AUF MIT
DER HAND GESCHÖPFTEM BÜTTEN-
PAPIER — DIE ILLUSTRATIONEN AUF
KAISERLICH JAPAN-BÜTTEN — AB-
GEZOGEN. DIE IN EINEN APARTEN,
KOSTBAREN GANZLEDER-EINBAND
GEBUNDENEN EXEMPLARE DIESER
LIEBHABER-AUSGABE SIND VON 1
BIS 50 EINZELN MIT DER HAND
NUMERIERT. DER PREIS EINES
SOLCHEN EXEMPLARS BETRÄGT
ZEHN MARK.

AUCH DIESE LIEBHABER-AUSGABE
DER „KUNST“ KANN DURCH JEDE
BUCHHANDLUNG BEZOGEN WERDEN

ALLE RECHTE VOM VERLEGER VORBEHALTEN

DIE PRIMITIVEN



ISHIKAWA MORONOBUS Werk leitet die Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes ein. Als Zeichner von Stoffmustern viel umworben, fand er diesen Kunstzweig bald zu arm für seine universelle Begabung; vom Jahre 1675 bis 1715, in seiner Blütezeit, widmete er sich vornehmlich der Malerei und der Buchillustration. Dem Illustrator und Holzschnneider gebührt vor allen rivalisierenden Zeitgenossen unsere ungeteilte Aufmerksamkeit. Er ist der Dürer der japanischen Xylographie.

Ganze hundert Jahre später als des grossen Nürnbergers Holzschnittfolgen, zu Beginn des 17. Jahrhunderts, wurden die ersten mit Holzschnitten gezierten Bücher in Japan veröffentlicht. Kannten die Ostasiaten auch lange vor Dürer und Gutenberg den Holzschnitt wie den Druck von beweglichen Typen, so vereinigten

76
100

NE 1310
P 43

(RECAP)

SEP 29 1910 266515

2 DER JAPAN. FARBENHOLZSCHNITT

! buche
e Monogatari
[sie Schrift und Bild zu einem Buche doch erst 1608, als eine neue Ausgabe des klassischen Liebesromans „Isé Monogatari“ mit Illustrationen von unbekannter Hand erschien. Bemerkenswert an diesem wie an den nun folgenden Werken ist, dass wie bei unseren alten „Blockbüchern“ Zeichnung und Schrift in den Holzstock geschnitten wurden, eine Gepflogenheit, die die vornehme typographische Wirkung des Seitenbildes erklärt und sich bis zur Europäisierung Japans erhalten hat.

12. 11. 17. 14
11. 11. 17. 14
[Moronobu (1638—1714) drückt der Holzschnittkunst des sich neigenden 17. Jahrhunderts den Stempel seines kräftigen Wesens auf. Der zitterige Strich seiner Vorläufer wird klar und bestimmt; mit einem prachtvollen Schwunge schreibt er den Eindruck einer menschlichen Bewegung nieder, vereinfacht er die welligen Linien eines gebauschten und schleppenden Gewandes zum Ornament. Die technische Sauberkeit vieler Blätter Moronobus weist unmittelbar darauf hin, dass der Künstler selbst das Messer geführt oder aber Strich für Strich den Holzschneider überwacht habe.

Wenn Moronobu auch zu den Primitiven des japanischen Holzschnittes gerechnet werden muss, so ist seine Stellung in der Geschichte der Malerei doch eher die eines späten Klassikers. In dem reichen Erbe jahrhundertalter Stiltraditionen waren die leitenden Grundsätze für Moronobus Kunst schon enthalten. Was der

Kunstgelehrte Shiuzan 1777 in einem kritisch-ästhetischen Rückblick von ehrwürdigen Stilprinzipien sagt: „in alter Zeit wurde in den Gemälden das Studium der Kunst des Umrissmalens und der Gesetze des Geschmacks hochgehalten, ohne peinliche Nachahmung der Naturformen . . .“ giebt dem Abendländer einen Schlüssel zum Verständnis dessen, worauf es den japanischen Malerschulen von jeher ankam. „Die Kunst des Umrissmalens“, in wenigen Strichen, wenn nicht mit einem einzigen, eleganten Pinselzuge das Charakteristische einer Erscheinungsform auf das Papier oder den Seidenfond des Kakemono — des Rollbildes, das die Stelle unseres Gemäldes vertritt — zu schmettern, war das feststehende Ideal der grossen Maler-Dynastien, der Kano- und Tosa-Meister, gewesen, deren grandiose Schwarz-Weiss-Impressionen dem malerischen Schaffen des japanischen Mittelalters seine Signatur aufprägten. Wohl hatten die Tosa-Akademiker, vom schillernden Glanze des Mikado-Hofes in Kyoto geblendet, anfangs der prickelnden Buntheit ceremoniellen Treibens in Bildern von spitzpinseliger, miniaturenartiger Ausführung, starrend von undurchsichtigen, orientalisch-sinnlichen Farben wie das Kleid eines Paradiesvogels, gehuldigt. Doch waren sie schliesslich, als das geistige und künstlerische Leben von der alten Kaiserstadt Kyoto nach dem moderneren Yedo, der eigentlichen Regierungsentrale, abebbte, nicht minder eifrige Anhänger des malerischen Glaubensbekenntnisses

4 DER JAPAN. FARBENHOLZSCHNITT

geworden, das in der neuen Hauptstadt von der jungen Kano-Schule streng wie ein Dogma verfochten wurde. Dort in Yedo, wo der Gegenkaiser, der Shogun, die politischen, sozialen und künstlerischen Fäden seines Reiches mit starker Hand zusammenhielt, hatten grosse chinesische Kulturwellen tiefgehenden Einfluss ausgeübt, hatten chinesische Kunst und Naturanschauung eine Interpretation gefunden, die für die Gelenkigkeit des japanischen Geistes, für sein Assimilationsvermögen bezeichnend ist. Von chinesischen Malern war die Kano-Schule gegründet worden, die sich unter der Protektion des chinafreundlichen Shogunenhofes bald zu dem ersten künstlerischen Machtfaktor Japans aufschwang und auch die Tosa-Meister in ihren Bann zog.

Kano

Ihr Programm ist schnell entwickelt. Virtuosität der Pinseltührung steht als Hauptforderung obenan. Während die Tosa-Schule sich in ihrer Glanzzeit meist dünner und spitzer Pinsel bedient hatte, legten die Kano-Meister in ihrem Satz von Anfang an auf weiche, breite und flache Pinsel das Schwergewicht. Mit ihnen strichen sie jene kecken Augenblicksbilder herunter, die das Differenzierte einer realen Erscheinung in ein paar schlagenden, vom Leben zitternden Linien zusammenfassten, in der grossdekorativen Silhouette. Ihre Kunst ist im wesentlichen Skizzenkunst. Details werden darum vernachlässigt, absolute Naturwahrheit wird nicht erstrebt, nur die Realitätsmöglichkeit eines festgehaltenen Eindrucks.

Felix Vallotons moderne „Holzschnitte“ verdeutlichen, worauf ein Impressionist aus der Kano-Schule vor zwei-undeinhalb Jahrhunderten mit seinen schwarz-weissen Tuschskizzen hinauswollte.

Hier konnte Moronobu einsetzen. Liess sich auch nicht jeder Entwurf eines Kano-Schülers ohne weiteres auf den Holzstock übertragen, weil die neue Technik mit ihren primitiven Mitteln selbst die bescheidene Flächenmodellierung eines Kano-Malers noch umgehen musste, so waren doch in der Betonung des Silhouettenhaften die Grundelemente der Holzschnittkunst schon vorgebildet. Es ist interessant zu sehen, wie Moronobu das sparsame Liniament seiner Vorläufer abermals vereinfacht, wie er die zerrissene Gliederung ihrer Komposition ohne Zuhilfenahme perspektivischer Wirkungen zu einem übersichtlichen, nach dekorativen Gesichtspunkten meisterhaft geordneten Ganzen fest zusammenschliesst.

Moronobu schuf Illustrationen zu Pflanzen- und Tierbüchern, zu Romanen aus altklassischer Zeit (er hat die berühmten Liebesabenteuer des Prinzen Genji illustriert) und glorreichen Heldengeschichten, die alle seinen frischen Geist atmen; er schlug als erster das Favorit-Thema der japanischen Holzschnittmeister an: die Frau. Sie schreitet an uns vorüber, einzeln und in Paaren, das faltige Kleid mit etwas eckiger und herber Grazie hebend, jenes Kleid, dessen weite Ärmel und grossmustriger

6 DER JAPAN. FARBENHOLZSCHNITT

Dekor nach Gonse unmittelbar auf Moronobus Einfluss zurückzuführen sind. Oder sie näht, sie raucht, sie spielt die Shamisen, die Gitarre, während andere dazu tanzen. Der Typus wechselt selten: das kunstvoll geordnete Haar, durch Bänder straff zusammengehalten und im Nacken wulstartig abstehend, lässt eine hohe und runde Stirn frei, auf der zuweilen die Brauen rasiert und durch künstliche, aufwärts gebogene Häkchen ersetzt sind. Ein paar Schlitze für die Augen, der lange Nasenrücken und ein Mund, klein wie eine Kirsche, sich ganz in der auffallend starken und sinnlichen Unterpartie verlierend, ergeben die etwas leere Physiognomie. Der Hals sitzt kräftig auf rundlichem Körper. An den zierlichen Knöcheln und Handgelenken der Späteren gemessen, sind die der Frauen Moronobus fast massiv.

Man fühlt, es kommt Moronobu und seiner Zeit wenig darauf an, einen seelischen Vorgang durch das Spiel von Gebärden und Gliedern auszudrücken. Was ihn reizte, war das feierliche Wogen und Zusammenfließen schöner Linien, waren Bewegungsmotive. Bewundernswürdig ist und an Grosszügigkeit der Wirkung von keinem seiner Nachfolger erreicht, wie er etwa eine in halber Drehung dahinschreitende Frauengestalt mit wenigen markigen Strichen konturiert und das rhythmisch geschwungene Liniengebilde mit seinem ruhigen Strom schwarzer und weisser Massen zu anderen Körpern in

geistreiche Beziehung bringt. Ob eine Hand zu gross geraten, der Arm falsch im Gelenk sitzt, ist ihm von geringem Belang, wenn es gilt, einer korrespondierenden Linie ein harmonisches Gegengewicht zu schaffen.

Wie reif und stark die Kunst des Mannes war, dessen Werk jene hochgesteigerte Empfänglichkeit für den Wohlklang der Linie vorbereitete, die uns Modernen die Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes so interessant macht, wie sehr Moronobus Kunst aus scharfsinnigster, sinnlicher Berechnung hervorgegangen, dokumentiert die am Ausgang des letzten Kapitels reproduzierte Doppelseite aus einem seltenen, augenscheinlich nur für Amateure gedruckten Orifon (Klappbuch). Es ist eine Liebesscene von höchster Sublimität der Empfindung und jenem undefinierbaren Stimmungshauch, der so viele Werke von „Primitiven“ wie der Duft heiterer Frühlingstage umschwebt.

Ist dieses Bild nicht ein ganzer Frühling? Ein junger Mensch, etwas über die zwanzig, den rechten Ellenbogen auf die Makura, (das Kopfkissen,) gestützt, hebt die Linke zum Gürtel der Geliebten. Sie hat in einem launigen Einfall eine Sitzpose eingenommen, die verführerisch wirken könnte, wäre nicht der Zauber süsser Kindlichkeit über diese feine Mädchengestalt gebreitet. Das faltige Obergewand (Kimono) mit den flügelartigen Ärmeln, durch einen mit der Hand aufgetragenen rosa Ton von dem Braun des männlichen Kleides abgehoben,

Orifon-
p. 88-

8 DER JAPAN. FARBENHOLZSCHNITT

ist mit Blättern und Blüten der Wistaria (Glycine) bestickt. In langen Trauben hängen diese wundervollen Blumen Japans, die nach einem altklassischen Vergleich „violett wie die Wolken des Himmels schimmern“, von Bäumen hernieder, und wenn der Frühlingswind die Äste schüttelt, wirft er dem Wanderer bisweilen eine dieser märchenschönen Blütenketten zu. Auch auf dem Holzschnitt Moronobus scheint der Wind die lockeren Zweige über den Kimono geweht zu haben. Der jugendliche und keusche Eindruck dieses träumerisch über die rechte Schulter blickenden Mädchenantlitzes wird durch den mit kluger Berechnung gewählten duftigen Dekor des Gewandes noch verstärkt.

Moronobu, der Kunstgewerbler, dem die Modedamen jener Zeit Kränze wanden, bethätigt seinen feinen Schmucksinn auch in der originellen Applikation des männlichen Kimonos. Jederseits auf der Brust ist eine Wappenrosette aufgestickt; von der Hüfte bis zu den Knöcheln ziehen sich seitwärts in unregelmässigen Voluten stilisierte Wellenkämme hin, die am Saume eine Borde bilden. — Mit japanisch-unbeholfener Perspektive, die aber gerade diesem Blatte einen eigentümlichen stilistischen Reiz sichert, ist der Grundriss des Zimmers gegeben, eines typisch japanischen Zimmerchens mit Binsenmatten am Boden, rechteckig in einer Grösse zugeschnitten und von einer bemusterten Stoffkante eingefasst. Im Seitengrunde steht ein einfaches

Gestell aus lackiertem Holz mit decentem Metallbeschlag, auf dem der Japaner nachts vor dem Schlafengehen seine Gewänder ablegt. Ein Bett ist nicht zu sehen: der Japaner bedarf dessen nicht. Er wickelt sich in Decken und legt sich auf die Matten nieder; das Haupt stützt er auf die Makura. Die dünnen Holzwände, in Rinnen laufend und nach innen und aussen verschiebbar, sind mit Papier beklebt, das hier ein goldenes Streublümchenmuster zeigt. Eine der Aussenwände (Shoji) ist herausgenommen, und der verandartige Umgang mit einem gefüllten Blumenkorbe wird sichtbar.

Es ist eine dankbare, das Verständnis ostasiatischer Kompositionsgesetze überaus fördernde Aufgabe, den Wirkungsgeheimnissen nachzuspüren, auf denen der sinnliche Reiz dieses einfachen und doch so beeindruckenden Liniengedichtes beruht. Das Verhältnis der Körper zu einander und zum Raum, die Teilung und die Auflockerung einer Fläche wäre als erstes zu betrachten. Ein Figurenkomplex war das Prius: der langgestreckten Horizontale des männlichen Körpers und der kurzen Vertikale der Frauengestalt galt es als zentraler und wichtigster Masse eine Umrahmung zu schaffen, die die ausdrucksvolle Linienarchitektur der Figurengruppe zu betonen und zu stützen hatte. Man sehe, wie Moronobu dieses Problem gelöst hat, wie er durch eine gehäufte Parallelität der Konturen, durch

Geradlinigkeit und Rechtwinkligkeit die Strenge und Herbheit seines Stils augenfällig herausarbeitet. Es genügt, auf die Parallelen hinzuweisen, die das gelöste Frauenhaar und die Ärmellinie mit dem unteren Holzrahmen des Shoji, die die Linie des Schwertes und die Bauchlinie bilden, auf die konzentrischen Kurven der männlichen Kniefalte und des rechten Ärmels der Frau. Ein feines Kalkül ist es, dass der langgestreckte Körper des Jünglings mit seinem bis über die Füße reichenden Gewande durch die gemusterte Einfassung der mittleren Matte gewissermassen in zwei Hälften zerschnitten wird, dass das Auge, vom Schwarz des Gürtels angeregt, nun erst die Bordenlinie entlang gleitet, ehe es die ganze Stoffmasse bis zu dem in prachtvollem Schwunge hingeschriebenen doppelten Saume abläuft.

„Es ist das Geheimnis des grossen Stiles, mit wenigem viel zu sagen“ (Wölfflin). Man kann nicht einfacher und sparsamer in seinen Mitteln sein als Moronobu, man kann nicht bewusster alles Unwesentliche ausscheiden, als es auf diesem Blatte geschehen ist. Jedes Pünktchen, jede Linie hat seine Funktion, steht in Wechselwirkung zu einer anderen. Das Schwert im Vordergrund, Blumenkorb und Kleiderständer in den Seitenzonen sind an ihrem Platze notwendig zur Belebung und Füllung; im Gegensatz zu den dunklen Körpern der beiden anderen Geräte hat der Blumenkorb etwas Dünnes und Leichtes: Moronobu konnte

über der starken, schwarzen Masse des männlichen Haares nichts Lastendes brauchen, da es den Schwerpunkt des Bildes von der Mitte nach links verschoben hätte. Die äussere Gliederung besorgen die Einfassungen der Matten und die Rahmen der Schiebewände. Über die Wände selbst sind an klug gewählten Stellen jene kleinen, die Kahlheit des Hintergrundes ausgleichenden Blümchen gestreut, die im Abendlande ein paar Jahrhunderte später bei Aubrey Beardsley und Thomas Theodor Heine ähnliche Aufgaben zu erfüllen haben. Was Heine der knappen Linienkunst eines Moronobu verdankt, wird gerade an diesem Blatte, für dessen urwüchsig kraftvollen Stil sich in der Geschichte des japanischen Holzschnittes schwer ein Analogon finden lässt, deutlich fühlbar.

Moronobus Holzschnitte, in schwarz gedruckt, kommen getönt nur selten vor. Zuweilen sind sie — dies gilt namentlich für Einzelblätter — mit etwas Rot gehöh't, das dann nicht immer ganz sauber aufgetragen und über die Konturen hinweggelaufen ist. Eine Ausnahme macht das Oribon, dem unsere Abbildung entstammt. Es ist mit mehreren Tönen, Grün, Rot und Braun überaus sauber koloriert und anscheinend ein Opus von Moronobus eigener Hand.

Mit Moronobus energischem Eintreten für die neue Kunstart war das Zeichen zu einem hitzigen Wettkampf zwischen ih und der Malerei gegeben, einer Rivalität,

*hier ist
ein Rot*

die sich von Generation zu Generation verschärfte und zu Utamaros Zeit mit dem Siege des Farbenholzschnittes endete. Mehr und mehr wurde das nationale Interesse von der malerischen Produktion abgezogen zu den wegen ihrer grösseren Wohlfeilheit in die breitesten Volksschichten dringenden Werken der Holzschnittmeister. In ihren Reihen sind am Ende des 18. Jahrhunderts die stärksten malerischen Talente Japans zu suchen. Der hochkünstlerische, sich ständig komplizierende Druckprozess mit seinen reichen Resultatmöglichkeiten, der Umstand, dass die farbige Originalzeichnung, die auf den Holzstock geklebt wurde und mit ihren durchscheinenden Linien getreu nach des Künstlers Handschrift nachgeschnitten werden konnte, eine technisch einwandfreie Wiedergeburt in Dutzenden von Exemplaren erlebte, erklärt die Anziehungskraft, die der neue Kunstzweig auf die jungen Maler ausübte. Ein ganzes Jahrhundert hindurch — von 1750 bis 1850 — wird die Malerei des Nipponlandes weniger durch das typisch-japanische Gemälde, das Kakemono, als durch den Farbenholzschnitt repräsentiert.

Okumura Masanobu (1685—1764) schliesst sich mit Buchillustrationen und Einzelblättern (die ersten in schwarz gedruckt, die anderen auch mit der Hand koloriert) eng an die Art seines Meisters an. Wie Moronobu weiss er mit geschickt verteilten Massen Schwarz kräftige dekorative Wirkungen zu erzielen,

giebt er Silhouetten und Faltenwerk in jenen schwingvollen und sicheren Kurven, die Malerei und Kalligraphie der Ostasiaten gleichermassen als das Merkmal einer künstlerischen Idealhandschrift preisen. In seinem Frauentypus entfernt sich Masanobu von seinem Meister: eine weniger derbe Natur, stattet er seine kleinen und biegsamen Geschöpfe mit seinem eigenen, zarten Empfindungsleben aus, giebt er ihnen jene schmalen Gelenke und dünnen Glieder, die sich schnell in der japanischen Kunst einbürgern und von dem Begriff der Frauenschönheit später nicht mehr getrennt werden können. Die herbe Grazie einer Moronobuschen Bewegung setzt sich bei Masanobu in eine Kantilene der Linie um, in der alles weicher Wohllaut ist und ein weiblicher Grundton dominiert. Spitzige Finger, eines Crivelli würdig, werden in unnachahmlich eleganter Spreizung abgestreckt. Der Kopf neigt sich in halb bewusster Koketterie zur Brust und ergiebt mit dem runden Rücken und dem schleppenden Gewande jene charakteristische S-Linie, auf die sich so viele Gestalten der Holzschnittmeister zurückführen lassen.

Extremstiles
schmalen

Okkurrenzen
Mitarbeiter

*

*

*

SIGNET



SUKE-

NOBU



Die Anmut erstarrt zur schematischen Pose. Nishikawa Sukenobu (1674 bis 1754), einer der beliebtesten Buchillustratoren aus der Schule Moronobus, entzückt auf den ersten Blick mit seinen lieblichen Frauendarstellungen. Aber sein Repertoire ist so klein. Dort wird die Shamisen und das Koto gespielt, beim Doppelspiegel wird die kunstvolle Coiffüre geordnet, der Tuschkasten wird zum Schreiben oder zum Malen in Bereitschaft gesetzt. Oder zwei junge Aristokratinnen, von Diener und Dienerin begleitet, machen zur Zeit der Kirschblüte eine Landpartie. Sie haben Frühlingsgewänder angelegt: ihr Kimono ist wie ein Wiesenteppich über und über mit Blumen bestickt. Auf dem Kopfe tragen sie Tücher und einen tellerartigen Binsenhut gegen die Sonnenstrahlen. Wie graziös sind die Kleider gerafft, wie geschickt sind auf manchem Blatte die Bewegungen der einzelnen Körper differenziert! Aber man wird bald ein wenig müde, dem allzuzierlichen Spiel der weissen Finger zu folgen, so oft derselben Hüftdrehung und Kopfneigung zu begegnen, sich von dem Klingklang des rhythmischen Linienflusses einwiegen zu lassen. Sukenobus süsser Melodik fehlen die würzigen Substanzen.

Wie der vielseitige Masanobu pflegte auch Torii

Kiyonobu (1664—1729), ein dritter Schüler Moronobus, den illuminierten Holzschnitt. Er wurde das Haupt einer eigenen, der Torii-Schule, die Schauspielerdarstellungen und Theaterscenen (diesen nicht zum wenigsten verdankt der Farbenholzschnitt seine ungeheure Popularität) als ihre Domäne ansahen, bis ihr Stern vor dem jungen Glanze der Katsukawa-Schule, eines Shunsho und Hokusai, erblich. Kiyonobus anfangs sehr bescheidene Farbenskala — er arbeitete vorzugsweise mit Orange — wurde am Ende des zweiten Jahrzehnts, wie Seidlitz festgestellt hat, um Karminrot, Violett, Blau und Gelb bereichert, zu denen sich in den zwanziger Jahren mit Firnis überzogene Tusche gesellte. Goldstaub und Perlmutterpulver, das auch in Holzschnittbücher Eingang fand und der weissen Fläche einen silbrigen Schimmer verlieh, erhöhten die pretiöse Wirkung des sogenannten urushiyé (wörtlich: Lackmalerei), wie man den kolorierten Holzschnitt taufte.

Vom illuminierten Holzschnitt zum Farbendruck war nur noch ein kurzer Schritt. Wer ihn ging, ist mit Gewissheit heute nicht mehr festzustellen, denn die Japaner sind unzuverlässige Geschichtsschreiber. Unter den für den Holzschnitt thätigen Künstlern jener Zeit hat Nishimura Shigenaga (1697—1756) die meiste Anwartschaft darauf. Einer seiner Zweifarbendrucke, der stilistisch und koloristisch in die erste Periode des Farbenholzschnittes eingeordnet werden muss, trägt das

Kiyonobu
Caricature
rather funny
the rival
school = @

Urushiyé

Shigenaga
his own
Beniyé

Datum 1743. Da Datierungen auf Einzelblättern überaus selten sind und bei Shigenaga sonst nicht vorkommen, ein Buntdruck aus früherer Zeit ausserdem nicht aufgefunden wurde, so ist die Annahme, Shigenaga habe aus Stolz über die von ihm gemachte Erfindung den ersten in der neuen Technik hergestellten Druck auf diese Weise kenntlich machen wollen, durchaus gerechtfertigt. Shigenaga war es auch, der sich unablässig um die Vervollkommnung des neuen Verfahrens bemühte, der innerhalb der beiden von ihm und seinen Zeitgenossen in auffälliger Übereinstimmung verwendeten Farben Rosa und Grün immer wieder neue Zwischentöne ausklügelte, der die Blindpressung einführte, ein unscheinbares Wirkungsmittel, dessen einschneidende Bedeutung aber sehr früh und allgemein von der ganzen Zunft der Holzschnittkünstler gewürdigt wurde.

Unter ihnen standen Masanobu und Torii Kiyomitsu (1735--1785), ein Schüler Kiyonobus, in vorderster Reihe. Masanobu, trotz seines vorgerückten Alters von jugendlich-behemdem Geiste, hatte schnell die Vorteile der neuen Erfindung für seine sich mehr und mehr dem Stillen und Sublimen zuwendenden Kunstanschauung erkannt und den Malerpinsel, den er ein paar Jahrzehnte hindurch eifrig geführt, beiseite gelegt. Die Zweifarbendrucke, die der rüstige Sechziger schuf, bereiten wie die Kiyomitsus und Shigenagas schon auf die graziöse und aristokratische Formensprache vor, deren

1743-
Shigenaga
Kiyomitsu
Kiyomitsu

Kiyomitsu

Masanobu's
Blindpressung
& Shigenaga
Kiyomitsu
Kiyomitsu

sinnenfälliger Reiz zwei Dezennien darnach bei Harunobu, dem Interpreten einer auf äusserste Lebensverfeinerung gerichteten Zeit, voll in Erscheinung tritt.

Masanobu wie der beträchtlich jüngere Kiyomitsu, der mit Schauspieler-Darstellungen bewegten Charakters debütierte und dem bald nach Kiyonobus Tode die Rolle eines Schulhauptes der Torii zufiel, haben in einer für japanische Anschauung ungewöhnlichen Weise die Nacktheit des weiblichen Körpers betont. Das milde Klima des Nipponlandes erlaubt seinen Bewohnern eine recht umfangreiche Entblössung des Leibes, von der besonders in der warmen Jahreszeit ausgiebig Gebrauch gemacht wird, wenigstens von den unteren Volksklassen; die „Gebildeten“ haben unsere hässliche europäische Mode, die der Hautausdünstung einen so famosen Widerstand entgegengesetzt, mit anderen geschmacklosen abendländischen Institutionen übernommen. Zu Masanobus gesegneter Zeit (1750) fanden Bewunderer eines regelmässigen und geschmeidigen Leibes sowohl in der Häuslichkeit wie auf der Strasse reiche Gelegenheit, sich an dem ausdrucksvollen Linienspiel eines völlig nackten oder nur halb bekleideten Körpers zu erfreuen (ganz nackt zu gehen, ist seit dem Jahre 1868, in dem europäisches Schamgefühl in Japan eingeführt wurde, verboten). Im Gegensatz zu jener so natürlichen — wir würden sagen! „naiven“ — Lösung der Bekleidungsfrage im täglichen Leben war die Wiedergabe des

Harunobu

18 DER JAPAN. FARBENHOLZSCHNITT

^{interdiziert}
Nackten in der Kunst verpönt oder wurde doch vermieden. Das erscheint auffällig bei einem Volke, dessen hochentwickelte sinnliche Kultur nur mit der hellenischen oder der italienischen des Cinquecento verglichen werden kann. Deren Künstler trieben einen wahren Kultus des Nackten. Für den japanischen Maler verliert die Menschen-Darstellung ihren Hauptreiz mit dem Gewandmotiv. Wer ein paar Dutzend Shungwa (Frühlingsbücher) der Japaner durchblättert, findet diese Beobachtung auch durch die erotischen Werke Ostasiens — ihre Zahl ist nicht klein — bestätigt. Die schöne Litteratur, von dem Liebesroman der Murasaki Shikibu (Genji Monogatari) aus dem 10. Jahrhundert angefangen bis hinab zu den Radamon-taden der Neuzeit, schliesst sich mit detaillierten Schilderungen prachtvoller Kostüme an, deren Farbenzauber und reiches Gefälle die Bildung des Körpers erst zur Geltung bringt und sinnliche Regungen weckt. Man kennt gewisse verführerisch dekolletierte Frauen von Rops. Ihr nackter Leib wird durch ein absichtlich vergessenes Kleidungsstück, einen durchbrochenen Strumpf oder einen Schuh, durch das Zusammenwirken von Haut und Stoff zu einem mächtigen Stimulans für einen verfeinerten Sinnenmenschen. Diese Überkultur nennt man bei uns gern Décadence. In Japan spielt das Kleid eine Rolle, die fast an Fetischismus grenzt. Einer der besten Kenner des Nipponvolkes, Bälz, spricht

Angew.
ist leicht

2

den Japanern das Verständnis für die Schönheit der menschlichen Gestalt rundweg ab. „Abgesehen vom Gesicht geht der Japaner nicht ins einzelne, er bewundert die ganze Erscheinung, die Haltung, die Bewegung und — charakteristisch genug — er bewundert die bekleidete, nicht die nackte Gestalt. Das Kleid scheint geradezu wesentlich . . .“

Ist es Raffinement oder Gleichgültigkeit? Vielleicht beides. Der nackte Körper, täglich zur Schau gestellt, zog sinnlich kaum noch an: das Kleid, das Kunstprodukt, gab dem schönsten Leibe erst die verführerische Fassung. So wird eine blühende Industrie, ein Stoffluxus ohne gleichen erklärlich, so wird andererseits in der Malerei die Vernachlässigung des Studiums menschlicher Körperformen begreiflich. Die Pflege geheiligter Stiltraditionen, nach denen der Menschenleib in schematischer Bildung, ohne Flächenmodellierung, ohne Schatten und Glanzlichter, nur auf die grosszügige Silhouette hin wiedergegeben wurde, (wie Shiuzan sagt, ohne peinliche Nachahmung der Naturformen, cf. pag. 3) wäre, soweit die Darstellung des Nackten in Frage kam, eine armselige Aufgabe gewesen, hätten nicht Gewandmotive das Thema „Mensch“ einigermaßen zu variieren erlaubt.

Masanobus und Kiyomitsus Badescenen sind dem Abendländer willkommener Anlass, das Verhältnis des ästhetischen Weibideals zur Wirklichkeit nachzuprüfen. Hochgebaute Gestalten mit festen und rundlichen Formen,

die Schultern in wundervoll weicher Kurve abfallend, der Busen klein und straff, die Hüftlinien in kaum merklicher Einschnürung fast steil zum schmalen und zierlichen Becken gesenkt, dünne Beine und Arme mit übertrieben feinen Gelenken und entsprechend zarten Händen und Füßen — so treten die lieblichen Frauen Masanobus und Kiyomitsus vor uns hin und neigen den Kopf mit den halbwachen, langgeschlitzten Augen. Mit wie einfachen Mitteln ist hier die wohlige Müdigkeit nach dem Bade, wenn die Poren geöffnet sind und die Haut jede Berührung der Luft als eine Liebkosung empfindet, in der träumerischen Gebärde und der matten Körperhaltung ausgedrückt. Der Accent liegt auf der individuellen Bewegung, die nicht so wirksam herauspränge, wäre nicht alles Nebensächliche mit überlegener Kunst ausgeschaltet. Wie das Bewegungsmotiv sind auch die typischen Merkmale der japanischen Frauenschönheit in sinnenfälliger Weise verdeutlicht, ja übertrieben. Wort für Wort des ostasiatischen Schönheitkanons, den Bälz aufgestellt hat, ist bei der Zeichnung dieser feingliederigen Figuren befolgt: „Gestalt lang und schmal, Gesicht lang und schmal, Brustkorb und Leib lang und schmal, Hüfte schmal, Beine lang und dünn. Breite Hüften gelten für das Unfeinste, was am weiblichen Körper vorkommen kann. Eine schlaffe Brust wird gern verziehen, ein plumper Fuss und hässlicher Gang sind entschuldbar, aber breite Hüften — nein. Ein

stark entwickeltes Gesäss gilt als unanständig. Der Japaner will zierliche Hüften sehen, Yanagikoshi, Gestalten, schlank wie eine Weide.“

Und nur diese gertenbiegsamen Frauenkörper hält der Künstler für darstellungswürdig. Vor Rassefehlern, die nicht in seinem Schönheitskanon stehen, verschliesst er die Augen. Er macht den Körper, der in Wirklichkeit durchschnittlich 6—7 Kopflängen, also eine weniger als der der Europäerin, misst, schlanker, indem er ihn um eine Kopflänge und mehr (Utamaros Frauen haben zwölf Kopflängen) verlängert und die mongolisch kurzen Extremitäten dehnt, er verdünnt die Knöchel, die auf den Farbendruckten des achtzehnten Jahrhunderts so rassig und überzüchtet wie die Fesseln edler Rennpferde erscheinen. In der Realität sind sie bei sonst wohlgebauten Gliedern plump und dick. Die eigentümlich kauernde Stellung, in der die Japanerin stundenlang auf dem Boden hockt — Stühle hat erst Europa eingeführt — wobei das eine Bein emporgezogen, das andere so unter den Leib geschoben wird, dass der Fussrücken dem Boden aufliegt und der Körper auf der Sohle ruht, giebt Stratz in seiner gehaltvollen Studie über japanische Körperformen als die Ursache der Knöchelverdickung an. Die Last des Körpers biegt die Füße stark nach innen und spannt die äusseren Knöchel.

Mit der freieren Entfaltung des Gestaltungsvermögens, das sich in lebendig und mannigfaltig gruppierten Trip-

tychen Masanobus und Shigenagas, in der reichen Hintergrundgliederung Kiyomitsus, in den sich noch befangen äussernden Versuchen, die Landschaft als einen neuen Stimmungsfaktor einzuführen, offenbart, hielt die Entwicklung der technischen Ausdrucksmittel gleichen Schritt. Ende der fünfziger Jahre wurde, wahrscheinlich von dem unermüdlich experimentierenden Shigenaga, den beiden bisher vorhandenen Platten eine dritte, blau oder gelb, hinzugefügt: der Dreifarbendruck war erfunden. Damit war auch die Überleitung zum eigentlichen Buntdruck gegeben. Schon Kiyomitsus nervöses Farbenempfinden, den Reizen matterer Tonschwingungen nachspürend, verflocht in das heitere und kraftvolle Dur ungemischter Töne die sanften Mollakkorde gebrochener Farbenklänge; er verband zwei Farben auf der Palette oder druckte sie übereinander, wodurch er weiche Halbtöne (sein zartes Graublau ist berühmt) gewann. Shigenagas Schüler Suzuki Harunobu (1718—1770) erweiterte die Tonskala abermals: er setzte neben die Grundfarben zwei und mehr gebrochene Töne, legte für jeden einen Holzstock an und schuf damit den in Farbenwahl und Plattenzahl unbeschränkten Buntdruck. Mit dem Jahre 1765 (dieses Jahr hat Harunobu ähnlich wie Shigenaga als das Datum seiner Erfindung auf einigen Holzschnitten gekennzeichnet) beginnt in Japan eine Epoche des Sinnenrausches, in der alle kulturellen Sensationen bis zur Übersättigung ausge-

kostet werden. Ihr genialster Interpret, Utamaro, stirbt an Erschöpfung. In seiner Zeit entfaltet sich der Farbenholzschnitt zu duftigster Blüte. Man findet nirgendwo in der japanischen Kunst einen beredteren Ausdruck der Hypersensibilität, jener abnormen Sinnesverschärfung, die das Genussleben mit sich bringt, als in den Farbedrucken dieser die Kultur der *Décadence* feiernden Generation; und man kann nicht diskreter schweigen, als ihre gemalten Psalmen über die Schönheit der Frau, die feiner und blasser werden, je mehr sie sich dem Ausgang des Jahrhunderts nähern. Wer mit europäischen Augen zu sehen gewöhnt ist, erkennt die erhitzte erotische Zeitatmosphäre nicht, der diese sublimen Liebesgedichte entstammen.



JAPANISCHES ROKOKO



HARUNOBUS Kunst hat die jugendliche Heiterkeit Mozartischer Musik. Sie ist Rokoko-Kunst, wie man sein Zeitalter ein Rokoko-Zeitalter nennen möchte. Man hängt am schönen Schein der Dinge. Bis auf den unbedeutendsten Knopf ist alles stilvoll: Mensch und Milieu bilden ein harmonisches Ganzes. Man scheut Unbequemlichkeiten nicht, wenn sie nur stilvoll sind: denn Ironie und manchesterliche Skepsis haben noch nicht die Herzen vergiftet. Die Vornehmen laufen trotz der langen Friedenszeit mit zwei Schwertern herum, die sie nur selten ablegen; die Schuljugend trägt einen Galanteriedegen im Gürtel. Erst im nächsten Jahrhundert reißt Hokusai darüber einen derben scatologischen Witz. Man trinkt Tee unter Beachtung artiger Zeremonien, die aber Stunden dauern und zum Sterben langweilig sind, weil alles schrecklich ästhetisch und

geistreich zugehen muss. Man schlitzt sich, hat man ein Unrecht zu sühnen, unter festlichem Gepränge den Unterleib auf und weidet ihn aus („harakiri“, richtiger „seppuku“). Die Sitte will, dass man dabei keinen Laut des Schmerzes verliere und in graziöser Pose sterbe. Noch im Tode respektiert man den Zopf der Zeit.

Man geniesst: wie der Schmetterling von jeder Blume, so kostet man von allen Räuschen; aber man thut es mit Artigkeit. Die Libertinage wird Mode, doch die feine, die nicht nach Brunst riecht, und die eine Wissenschaft für sich ist.

Zu der Geschichte dieser Zeit schrieb Harunobu den Prolog. Er ist sehr lyrisch und handelt von den Frauen (was nicht überrascht), insbesondere von der Schönheit der jungen Mädchen, von ihrer wundersamen Grazie, von ihrer reizenden Befangenheit, wenn sie verliebt sind. Seine Geschöpfe sind die Essenz dessen, was der Japaner unter dem Begriff Anmut verehrt. Sie sind klein, von so schwächtigen Proportionen, dass man den eigentümlich breiten und grossen Kopf zuerst nur zögernd mit der zarten Gestalt vereint: sie misst manchmal kaum sechs Kopflängen. Handgelenke und Finger, deren Art zu fassen und zu betasten sind zu nie gesehener Zierlichkeit verfeinert; doch Harunobu macht sie glaubhaft wie auch den schweren Kopf, dessen schlanken Hals er so elegant und frei herauswachsen lässt aus kindlich schmalen und runden Schultern,

die meist etwas eingezogen getragen werden. Ein Blatt aus den „Sechs Tamagawa“: Eine junge, vornehme Dame, Sandalen mit Lackklötzen an den Füßen, wird von zwei Dienerinnen durch die seichte Stelle eines Baches geleitet. Mit der Linken schürzt sie das reichgestickte Gewand, die Rechte hat sie in die leicht stützende Hand der neben ihr schreitenden Dienerin gelegt. Eine zweite, die ihnen folgt, trägt die lang herabwallende Gürtelschleife der Herrin. Dieses Thema fasst ein Kind. Und doch ist ein differenzierter Geschmack, eine von Generationen angesammelte Kultur der Schönheit in der Ökonomie der ruhig fließenden Linien und fein abgestuften goldig-braunen Farbtöne ausgesprochen: um das „Wie“ der Anschauung näher zu bringen, ist auf Originalität und Tiefe des Vorwurfes verzichtet. So wird die Aufmerksamkeit weniger leicht vom Formalen abgezogen. Die Kunst des Variierens, die den japanischen Dichter in einer feingeschliffenen Phrase das A und O seines Handwerkes erblicken lässt, hat auch in der Malerei die Kundgebung der Individualität von der stofflichen nach der reinformalen Seite verlegt. Linienführung und Farbwahl kennzeichnen eine Persönlichkeit; nur in sehr beschränkter Masse die Art des Motivs.

Die wichtigsten Ausdrucksfaktoren der japanischen Linear-Komposition sind Haltung und Bewegung. Auch bei dem über bereicherte Darstellungsmittel verfügen-

den Harunobu bleibt die Physiognomie leer; ja, sie ist bei ihm noch leerer geworden. „Es ist eines Edelmannes unwürdig, Gemütsbewegungen auf dem Gesicht zu verraten.“ Man denkt an das Cinquecento, an des Grafen Castiglione „Büchlein vom vollkommenen Kavalier“, wenn man diesen Satz als einen der ersten im altjapanischen Sittenkodex liest. Der aristokratische Harunobu befolgt ihn Wort für Wort, auch in seiner Kunst. Schönheit ist edler Anstand der Haltung und Bewegung; das Gesicht wird schematisch behandelt, da es zu schweigen, allenfalls matt zu lächeln hat. Wie fein sind bei Harunobu alle Regungen des weiblichen Temperamentes abgekühlt! Es sind die leisen, sich erst entwickelnden Bewegungen, die er liebt, die intimen, kaum andeutenden Gesten, das Beharrungsmoment selbst mit seinem sanften Zauber beruhigter Linien. Nicht Augen und Mund, sondern Nacken- und Rückenpartie, die weiche Kurve der Schultern (das Schönste am japanischen Frauenkörper), die Scharniere, zumal die zierlichen der Hand, sind die sprechenden Organe. Auf dem geschilderten Blatte der „Sechs Tamagawa“ stützt sich die junge Aristokratin auf die neben ihr schreitende Dienerin: die lässige Eleganz der Haltung erhält durch die feinnervige Hand, deren Daumen und kleiner Finger mit fast barocker Grazie abgespreizt sind, den stärksten Accent. Oder man nehme die nur bei Harunobu zu findende Geste des hockenden Jüng-

lings auf dem stimmungsvollen Nachtstücke (Illustration): hier wird das Aufstützen des Ellenbogens, das gewaltsame Umbiegen der kleinen Hand in seiner anmutigen Zwecklosigkeit jedem Beschauer sofort offenbar.

Die Frauen Harunobus posieren, aber sie haben sich ganz in ihre kleinen Rollen eingelebt und spielen sie mit köstlicher Unbefangenheit. Es giebt ein fünf-bändiges Werk von Harunobu — in seine Zeit fällt die Veröffentlichung des ersten Farbendruckalbums — das den Modeschönheiten Yedos gewidmet ist; in Deutschland publiziert, würde es Achselzucken und Gelächter hervorgerufen haben. Daraus, dass dem erfolgreichen Harunobu eine ganze Reihe berühmter Farbendruckmuster mit ähnlichen Veröffentlichungen folgte, erhellt die Unterschiedlichkeit der beiden Kulturen.

Denn das Sujet ist mehr als trocken: auf jeder Seite eine junge Frau, meist hockend, selten stehend, leichten Beschäftigungen hingegeben, und alle von sehr gleichförmigem Gesichtsausdruck (der in der Betrachtung japanischer Physiognomien ungeübte Europäer erkennt die geringen Abweichungen von einem feststehenden Typus nicht). In heiter gefärbten Bildern wird das Luxus-Dasein der vornehmen Orientalin aufgerollt: sie hantiert mit dem Schreibpinsel, sie malt, raucht und tanzt, sie ordnet Blumen in einer Vase nach alten und feinen Regeln, deren Kenntnis noch heute in Japan zum eisernen Inventar einer abgeschlossenen weiblichen

Bildung gehört. Oder sie musiziert auf der Shamisen und dem Koto, sie neigt sich über ein Brettspiel, sie füttert ein Vögelchen oder eine Maus. Kleine Lackgeräte, zuweilen mit seidener Schnur umbunden, deren kunstvollen Knoten nur die Eigentümerin zu schürzen weiss, ein niedriges Tischchen, ein Räuchergefäss beleben die Seitengründe. An den mit undurchsichtigen und lebhaften Farben bedruckten Gewändern fällt die Grösse der Muster auf: man liebt in jener Zeit, einen ganzen Schwarm von fliegenden Kranichen, den Riesenvogel Hoo (ein Fabeltier à la Vogel Rok), mächtige Irissträusse, Kirschblüten- und Koniferenzweige, ein Beet ^{13. und} von Pilzen, eine ganze Schiffsflotte mit windgeschwellten Segeln als Dekor auf den grossen Säcken gleichenden Ärmeln und der Schleppe zu tragen. Der nächsten Generation, die künstlerisch durch Kiyonaga und Utamaro vertreten wird, ist dies Gepränge zu laut; mit empfindlicheren Sehnerven begabt, ziehen sie zurückhaltendere Töne vor, setzen sie an Stelle der naturalistischen Ziermotive mehr und mehr die neutralen geometrischen Musterungen. Die schlicht gestreiften Kimonos vieler Frauen Utamaros sind ein Zugeständnis an die ermüdeten Augen seiner Zeitgenossen.

Nichts wäre freilich verkehrter, als Harunobus fröhlicher Palette ungezügelter Buntheit vorzuwerfen. Ein koloristischer Frühling bricht mit seinem Wirken an, aber ein Frühling, dessen Künstlichkeit mit dem der

realen Welt den Wohlgeschmack fein abgestimmter Farbkombinationen gemein hat. Koloristische Härten, die in der Natur durch das Licht aufgelöst und vom Auge zu einer ästhetischen Einheit verbunden werden, überwindet der eben erst in den Besitz unbeschränkter farbiger Ausdrucksmittel gelangte Japaner trotz seiner Unerfahrenheit mühelos durch den ihm angeborenen koloristischen Takt. Er trägt seine undurchsichtigen Farben, etwa ein Rot von Bleioxyd und Grasgrün in grossen Flächen auf, doch lässt er sie nie in ganzer Wucht aufeinanderprallen, sondern dämpft sie durch einen klug ersonnenen Übergangston, etwa ein zu Grau gebrochenes Grün. So verlieren seine Harmonieen bei all ihrer Kühnheit und Würzigkeit nie die Noblesse.

Wer einen guten Buntdruck Harunobus (sie sind selten und nicht unter 300 Mark zu haben) auf seine koloristischen Eigenschaften prüft, wird nicht müde, die Frische und Leuchtkraft der Farben zu bewundern, die nach über hundertunddreissig Jahren nichts von ihrem Schmelz, von ihrer blühenden Reinheit eingebüsst haben. Doch liegt das Geheimnis der anziehenden Wirkung nicht allein in der Wahl und Solidität der Farben; die kompositionelle Gliederung, das Verhältnis der Figuren zum Raum, dessen Füllung und Vertiefung, dies alles hat einen regen Anteil an dem Bedeutenden und Neuartigen des Bildeindrucks. Harunobu erweitert die reliefmässige Formenauffassung der Primitiven; er stellt seine

Figuren hintereinander und weiss ohne Schatten und Verkürzung den Prospekt zu vertiefen, indem er die Farben ein wenig matter tönt oder an einem geschickt gewählten Punkte ein Gerät, ein Balkenwerk, ein Fenster anbringt, so dass der Raum zurückzuweichen scheint. Landschaftliche Ansätze melden sich, wenn auch noch sehr schüchtern: ein Ufer mit Schwertlilien am Saum und einem Gewässer dahinter, dessen streifige Fläche mit dem Himmel in eins zusammenläuft, so naiv ist die Perspektive, ein Parkstück mit einem einsamen Strauch, dessen liebevoll gezeichnete Blätter sich zum Zählen deutlich vom schwarzen Nachthimmel abheben (Illustration), ein Gestade im Wasser mit einer wie an Staketen gezogenen Reihe gelber Blumen von ganz unmöglichem Massstab. Die Frage, ob ein so scharfsichtiger und pinselgewandter Naturbeobachter wie Harunobu sich hier in den Proportionen vergriffen habe, erscheint müssig, weil die hübschen Blumen in erster Linie eine dekorative Funktion zu erfüllen haben, auf absolute Naturwahrheit also kein Anspruch gemacht wird.

Immerhin: die Bildvorstellung ist eine andere geworden. Das Scheibenartige der älteren Kompositionen vertrug sich mit dem erwachenden Raumgefühl eines Harunobu nicht mehr. Er sann auf Bereicherung des scenischen Aufbaus: die Figur mit einem Raume oder einer Landschaft in Zusammenhang zu bringen und das Bewegungsmotiv so zu komplizieren, lag nahe. Dieser

Bauwerk

St. 1. 11

Zusammenhang bleibt bis zu Hokusai ein rein äusserlicher. Das bische Architektur und Landschaft, in dem Harunobu einen Vorgang entwickelt, erhält seine Formation erst durch das Liniament des menschlichen Körpers. Dieses ist stets das Prius. Man darf mit Fug und Recht aus so hoher Verehrung eines schön (d. h. graziös) bewegten Leibes, der Jahrzehnte hindurch das beliebteste Thema der Holzschnittmeister bildet, interessante zeitpsychologische Schlüsse ziehen.



KORIUSAI



R. Wagner, Berlin

SHUNCHO



R. Wagner, Berlin.

ZWEI PFOSTENBILDER (HASHIRA — KAKUSHI)
Farbenholzschnitte.



BÜRGERLICHE KUNST



WER die Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes Schritt vor Schritt verfolgt, wird der überraschenden Ähnlichkeit mit dem Entwicklungsgang der abendländischen Malerei bald gewahr; nur erscheint das, was sich in nahezu einem Jahrtausend auf der westlichen Hemisphäre abspielt, im Orient auf die kurze Zeitspanne eines Jahrhunderts zusammengedrängt. Moronobu ist kein Giotto, denn er konnte, da die Kakemono-Kunst achthundert Jahre lang Pinselgeschicklichkeit zu ihrer Spezialaufgabe erhoben hatte, eine Einzel- und Massenbewegung in wenigen charakteristischen Zügen aus dem Kopfe niederschreiben. Bei Moronobu ist Temperament in jeder Linie, die Scharniere sind zu freiem Spiel gelockert; bei Giotto stehen die Menschen in unsichtbaren Rüstungen und gestikulieren; die Bewegung (man bedenke, dass sie japanischer Bewegung gegenübergestellt

wird) ist zähe, schwerfällig und oft ungraziös. Das Ringen um Ausdrucksmittel beeinträchtigt allemal die Natürlichkeit, die Präzision eines auf die Bildfläche projizierten artistischen Eindruckes, mag es sich nun um eine äussere oder innere Bewegung handeln.

Moronobu rang um den völligen Besitz, um die mühelose Beherrschung einer neuen Ausdrucksform, des Holzschnittes; das gibt seinem Schaffen und dem Giottos einen verwandten Zug. Der spröden Technik wurden erst allmählich alle in ihr ruhenden Darstellungsmittel entlockt, Darstellungsmittel, über die der Kakemono-Maler wohl verfügte, die aber der Holzschnitt noch nicht hergab. Moronobu konnte nur mit Linien, nicht mit Flächen sprechen; eine lebendig erfasste Bewegung, eine Gewanddraperie, markig und streng hingeschrieben mit einem zielsicheren Pinselhub in eine von reichen Linienassonanzen erfüllte Komposition, dies blieb das Thema, auf das die unausgebildete Technik Moronobu beschränkte.

Die Bereicherung war zunächst äusserlicher Art. Die Erfindung des Buntdrucks schuf zwei neue Ausdrucksfaktoren: die Farbe und die Fläche. Der Raumsinn erwacht. Hatte man vordem eine Scene friesförmig komponiert, derart, dass sie sich beliebig zerschneiden und verlängern liess, so wird jetzt die Bildform mehr und mehr abgeschlossen, wird eine Figur in eine glaubhaftere Räumlichkeit gestellt.

Die Nerven sind subtiler geworden. Moronobus gleichmässig fester und sinnlicher Strich, überströmende Kraft entladend, war schon von dem Schwarzdruckmeister Masanobu mit einem Schuss weiblicher Zartheit versetzt worden. Der elegante Harunobu verfeinert ihn abermals, denn die Zeit will das Nuancierte und Sublime, das leise zu den Sinnen spricht.

Unmittelbar nach Harunobus Tode (1770) übernehmen Shigemasa und Koriusai die führende Rolle unter den Holzschnittmeistern. Kitao Shigemasa (1734-1819), Maler und Kalligraph, lässt ähnliche Saiten wie sein Meister in uns erklingen. Vielleicht ist seine Kunst noch auf einen süsseren und weicheren Ton gestimmt. Ein besonders persönliches Blatt Shigemasas zeigt den berühmten Kalligraphen Ono no Tofu auf dem Spaziergange. (Die Schönschreibekunst geniesst in Japan das Ansehen einer Wissenschaft, da die Menge und die schwierige Nachbildung der krausen Schriftzeichen enorme Anforderungen an das Gedächtnis und die manuelle Geschicklichkeit stellen.) Shigemasas Auffassung des zum Schutzpatron der Kalligraphen erhobenen Gelehrten ist für diese galante Zeit, für ihre koketten Sitten charakteristisch: Ono no Tofu erscheint als Stutzer, in einem kaum den Knabenjahren entwichenen Alter mit einem Fächer im Gürtel und einem Sonnenschirm in der schlaffen Rechten. Die Gelenke sind von morbider Feinheit, der Körper ist frauenhaft weich

bei übertriebener Schlankheit, in dem Ausdruck des jungen, verzärtelten Gesichtes weist nichts auf die künftige Bedeutung dieses graziös trippelnden Burschen hin. Hinter dem aufgespannten Schirm lässt eine knorrige Weide ihre Zweige ins Wasser hängen, und nach dem längsten schnappt ein Frosch. Es ist schwer, sich dem Liebreiz zu entziehen, mit dem sich die sanfte und zärtliche Linienmusik dieser Komposition bei uns einschmeichelt.

* * *

KO-

湖

RIU-

龍

SAI

齋

KORIUSAI (blühte 1772 – 1780) ist die stärkere Potenz. Da, wo er sich an Harunobu anlehnt (er behält den kleinen, behenden Frauentypus des Meisters bei, wie überhaupt vieles Zeichnerische), erzielt er geschmackvolle, doch keine neuen Effekte. Ein Hang zum Duster-Prächtigen giebt seiner Koloristik bald ein eigenes, schwereres Gepräge. Drucke von ihm sind kenntlich an dem reichlich aufgetragenen, zum Oxydieren neigenden Orangerot, dem er grosse Flecken Schwarz gegenüberstellt, eine Kombination, die seinen meist zwei- und dreifigurigen Genrebildern eine glückliche Fernwirkung sichert.

Seine Meisterwerke schuf Koriusai auf dem Gebiete des Hashira-Kakushi und der Tierdarstellung. Das

Hashira-Kakushi oder Pfostenbild, mit dem der Thürpfosten dekoriert wurde (nicht zu verwechseln mit dem viel älteren Kakemono oder Hängebild), ist von sehr langer und sehr schmaler Form, ein wahres Prokrustesbett, in das eine Stehfigur oder eine übereinander verteilte Gruppe eingezwängt wurde. Dieser absurde Rahmen, der förmlich dazu aufforderte, die Gestalten in die Länge zu ziehen, hatte sich schon der besonderen Gunst Harunobus erfreut, der einen delikate gezeichneten Figurenausschnitt durch geistreiche Verteilung schwarzer Massen und ein paar dämmerige Farbentöne zu einem pikanten und intimen Kunstwerke erhob. Dieses Ideal eines Innenplakates, vollendet bis auf die diskret über die Fläche verstreute oder in zarten Kästchen untergebrachte Schrift, fand in Koriusai den berufenen Pfleger. Sein Kompositionsgeschick, seine bewundernswerte Kenntnis der höheren Liniengesetze feiert in der Improvisation dieser feinen und engräumigen Genrebildchen die schönsten Triumphe.

In der koloristischen Entwicklung bedeutet Koriusai einen energischen Schritt vorwärts. Er ist der Verfasser einer Reihe dramatisch bewegter Tierscenen von unvergleichlichem Zauber der Farben und einem drucktechnischen Raffinement, das die Sucht, um jeden Preis zu blenden, in der Folgezeit nur noch um geringe Grade zu steigern vermochte.

Harunobu hatte sich, wo er eine Ferne andeuten

oder ein Gewand mustern wollte, häufig des Blindplatten-druckes bedient, farbloser Holzstöcke, deren erhaben geschnittene Zeichnung sich in das Papier einprägte. Dieses unscheinbare Mittel wurde von den Meistern des Farbenholzschnittes in wahrhaft genialer Weise ausgebeutet. Harunobu konturierte Schneehaufen, Wellen und Blumen damit, auch für die meisten seiner Roben verwandte er es, um eine zu tote Farbenfläche durch blinde Musterung aufzulockern oder gar um die Richtung der langen Furchen eines weisseidenen Kimonos, in den die Frauen seines Spätstils gekleidet sind, möglichst unauffällig klar zu machen. Koriusai übernimmt diese Gepflogenheiten und ersinnt neue Kniffe: er giebt einen Hahnenkampf, wo der ganze Körper des einen Tieres in Weiss ausgespart und das feine Geäder der wütend gespreizten Federn überaus zart und weich durch Blindpressung konturiert ist; diesem in seiner schneeigen Weisse prachtvoll charakterisierten Gefieder setzt er das prickelnde Geflimmer des anderen, buntgesprenkelten Hahns gegenüber; ein Farbenkonzert, in dem die Tonwerte eine bedeutsame, dem Linearen völlig ebenbürtige Rolle spielen. Auch in seinen übrigen Tierdarstellungen zieht der Kolorist Koriusai alle Register. Die in der japanischen Kunst so häufig variierten Themen, ein Kranich im Schnee oder bei Sonnenuntergang, der Vogel Hoo mit seinen majestätischen Schwingen, Enten im Schilf fliegend u. s. w.

(Hokusai hat sie später zu einem reizenden Album Kwatcho gwaden vereinigt) erhalten durch Korusai ihre vollkommene Fassung. An Schönheit des Wurfes, des Konturs, an lebensvollem Ausdruck werden sie in der Folge selten erreicht, nie übertroffen.

*

*

*



Ein bewegterer, temperamentvollerer Geist kündet sich in der Produktion der letzten 70er Jahre an. Überall gährte es. Die Bourgeoisie, zumal die begüterte Kaufmannswelt von Osaka suchte die Dämme, die der eifersüchtig über seine Vorrechte wachende Feudaladel zwischen sich und der misera plebs aufgerichtet hatte, zu durchbrechen. Jede Einmischung in politische und Verwaltungsdinge war dem Bürger und Bauer untersagt. Das einzige, was die Plutokratie dem Samurāi (dem adligen Krieger) rauben konnte, nahm sie und sie nahm es mit Heißhunger: das Privileg handfesten, von Kunst gewürzten Lebensgenusses. Man wollte nicht stümpfern und versank bis über die Ohren im Taumel materieller Erheiterungen. Man war emporgekommen: nun sollte ein fettes Morgenrot auch für die schönen Künste anbrechen. Eine Litteraturbaisse und eine Theaterhause setzt ein. Der Ganglienmensch von Osaka, der über Nacht in die Hülle des Cerebralmenschen geschlüpft war, behielt zur Kunst seinen Händlerstandpunkt, zumal als Japaner wollte er genau wissen, woran er war. Das

- Börsen,

Denken ist zeitraubend; bei der Kürze des Lebens ein triftiger Grund, für restlose Deutlichkeit zu schwärmen. Man holt im Roman mit groben Fingern die Pointen heraus und peitscht die Gehirnmoleküle durch wollüstig detaillierte Schilderungen entsetzlicher Begebenheiten, über deren Unwahrscheinlichkeit ganz naive und ganz kluge Menschen hinweg sehen, wenn sich nur der kalte Schauer pünktlich einstellt. Die Skribenten dieser Zeit, ein Heer, geil wie Unkraut wuchernd, überboten sich in ihrem Wettkampf um den gemeinen Lorbeer der Popularität, indem sie Gefühlstöne anschlugen, von denen der eine immer falscher war als der andere.

Man hatte sie, die Emporkömmlinge, am Tische der Gesellschaft trotz ihres Geldes zurückgesetzt; nun rächten sie sich auf eine Weise, der man den Esprit nicht ganz absprechen kann: sie halfen, die einfachen Sitten des Volkes zu komplizieren. Die Moral Kyotos, der alten Mikadoresidenz, war immer locker gewesen, doch blieb sie jahrhundertlang eine interne Angelegenheit des von der Aussenwelt völlig abgeschlossenen Hofes. Jetzt sickerte von den in altklassischen Dichtungen niedergelegten, von der kaiserlichen Vasallenschaft gelebten Anschauungen mehr als eine durch. Auch die Shogunenregierung in Yedo, durch Günstlingswirtschaft zerspalten, bot für den Osten kein ethisches Beispiel mehr. Straffe militärische Zucht hatte in Yedo die seit der Periode Genroku (1688—1703) von Kyoto

und Osaka ausgehenden frivolen Einflüsse anfangs im Keime zu ersticken vermocht; als sich auch hier die Disciplin lockerte und die Zügel der Regierung in die Hände eines abgebrühten Libertins glitten, schlugen auch über Yedo die Wogen orgiastischer Lust zusammen.

*

*

*



In den hellerleuchteten Theehäusern erklingt der Shamisen, der Guitarre, eintöniges Gezirp; die Geisha tanzt dazu mit kleinen kurzen Schritten, die Füße einwärts gebogen, den rotgoldenen Ogi (Fächer) in der Hand. Sie ist bis in die Fingerspitzen Nerv, bedarf des ganzen Körpers für die zahllos wechselnden Figuren des geräuschlosen Tanzes. Man sieht zu, leise plaudernd, und schlürft sake (Reiswein), das Auge an das Linienspiel des Leibes und die glühende Farbenpracht der seidenen Gewänder verloren, die magisch schillern, wenn eine Körperwendung sie erzittern lässt oder ein Reflex vom Kerzenlicht der Shokudais sich in einer Falte verfängt. Die Sinne sind wach geworden und Begierden klopfen an.

Man geht (man schleicht nicht) in das Yoshiwara. Es ist der schönste Stadtteil Yedos, ein wirklicher Lustgarten mit seiner sommerlichen Architektur der schmucken grünen Häuschen. Zahllose buntfarbige Bomboris (Lampions) spenden traumhaftes Licht. Die Priesterinnen der Aphrodite hocken wie märchenbunte Vögel hinter einer vergitterten Loggia. Ihre hübschen Lackgeräte

vor sich, zeigen sie, wie man beim Musizieren, beim Schreiben und Malen fein und verlockend die weissen Finger zu regen versteht. Alles ist nach aussen gekehrt, angezüchtet, Kultur: die Art, wie man sich bewegt, die Art, wie man spricht. Die Kokotten der abendländischen Liebesmärkte verhandeln in einem zotigen Argot: die Yoshiwara-Frauen geben ihrer Rede durch Wortwendungen und Bilder aus den klassischen Romanen der Sei Shonagon und der Murasaki Shikibu (die im X. Jahrhundert als kaiserliche Hofdamen in Kyoto lebten) archaischen Duft und poetischen Schmelz. Ein „Professeur“ unterrichtet die Kamuro, die angehende Kurtisane, die beim Beginn ihrer Laufbahn Zofendienste verrichtet, in allen Grundsätzen höherer Minne; auch das Dichten gehört dazu. So hat sich der Japaner in seiner Yoshiwara-Dame ein lebendes objet d'art geschaffen.

Wer unter den von einer Gloriole gelber Schildpatt-nadeln umsonnten Schönen (dies ist ihr einziger Schmuck) eine Auswahl getroffen hat, geht an das Holzgitter, winkt und spricht ein paar leise Worte. Dies und anderes aus dem Leben der japanischen Kurtisane hat Shunsho in seinem „Spiegel der Schönheiten der grünen Häuser“, haben Yeishi und Utamaro in unvergänglichen Bildern aufbewahrt. Die Werke der ukioye-riu, der realistischen Schule (unter diesem Namen fasst der Japaner die Meister des Farbenh Holzschchnittes zusammen), bilden

ausser den Neuausgaben der schon erwähnten Liebesromane den Grundstock der Bibliothek einer Oiran. Mit feinem Lächeln fischt sie, kommt ein ganz Unschuldiger zu ihr, für ihn eine Art Fibel aus ihren Büchern heraus, das Shungwa, Bilder des Frühlings, in dem aber auch vom Sommer, Herbst und Winter der Liebe anschaulich und farbig erzählt wird.

Ist es nicht sehr sinnig, dass man den Neuvermählten ein erotisches Buch unter die Makura, das Kopfkissen, legt? Die illustrierten Werke, die man der Aphrodite Pandemos weihte, hatten mehr Gebrauchswert als Sammlerwert. Die Künstler, die sie schufen, wussten es und gaben als echte Japaner gerade hier oft ihr Bestes. Und sie gaben skrupellos, mit vollen Händen: keiner, auch der zarte Harunobu nicht, zögerte, der erregten Zeit den schuldigen Tribut zu entrichten. So ist es denn nicht verwunderlich, dass unser Kontinent und Amerika fast ebensoviel Originalausgaben japanischer Erotika beherbergen, als Erstdrucke europäischer Bücher des 18. Jahrhunderts.

Diesem Sturm der Gefühle war der kriegerische Geist des alten Japan nicht gewachsen. Die Korruption wuchs zusehends und erreichte in den achtziger Jahren ihren Höhepunkt. Als 1789, im Jahr der französischen Revolution, mit dem Regierungsantritt des neuen Shoguns ein Umschlag erfolgte und die strengsten Massregeln zur sittlichen Hebung des Volkes ergriffen wurden, war

die heilige Erde des glorreichen Yamato-Landes schon unterwühlt, waren die Wurzeln der nationalen Kraft schon gelockert. Ein letztes wundervolles Farbenspiel gewährend, sank die Sonne tausendjähriger Kultur ins Meer.

* * *

SHUN-

SHO



KATSUKAWA SHUNSHO sammelt als Führer einer neuen Theaterschule am Ausgang der siebziger Jahre alle Popularität auf sein Haupt. Er repräsentiert den Geschmack des jungen Bürgertums, dessen Einfluss auf die Leistungen der ukiyo-e-riu erstarkte, je mehr sich die Hotkreise mit ihrem Akademikerschweif der Kano- und Tosa-Maler von ihr abwandten.

Die alte Schule der Torii, die das Gebiet der Schauspielerdarstellung mit besonderem Eifer gepflegt hatte, war durch Harunobus feine, aber eindruckvolle Persönlichkeit, die jede Beteiligung an dem modischen Komödiantenkultus ablehnte, schliesslich zu völliger Bedeutungslosigkeit zusammengeschrumpft. Shunshos frischer Gestaltungskraft gelang es, das von Harunobu missachtete und heruntergekommene Genre künstlerisch zu heben und in den Mittelpunkt des Tagesinteresses zu rücken. Das Theaterfieber seiner Generation leistete ihm Vorschub. Man fand sich schon des Morgens vor

der Schaubühne ein, verzehrte dort seinen Imbiss und ging abends mit pochendem Schädel nach Hause. Da manche Stücke zehn bis zwanzig Akte umfassten (wie viele japanische Romane aus 30—50 Bänden bestehen), so wurde ein Quodlibet aus der gesamten zeitgenössischen Produktion zurechtgemacht, das der tragischen und heiteren Muse abwechselnd zum Rechte verhalf.

Mit den Mimen wurde ein wahrer Götzendienst getrieben. Noch heute blüht die Dynastie der Danjuro; ein Name, dessen Klang das Herz eines japanischen Theater-Habitués höher schlagen lässt. Ihre und ihrer angesehenen Rivalen Bilder, von der Hand der ersten Farbendruckmeister gefertigt, wurden auf der Strasse feilgeboten, wo sie reissenden Absatz fanden. Mit der Porträtähnlichkeit wurde es nicht genau genommen, wenn nur der in der Rolle enthaltene Charakter in individueller Bewegung erfasst war.

Die besten Blätter Shunshos und seiner Schüler, von denen Shunko, Shunyei, Buncho und der später Kiyonagas Art nachahmende Shuncho genannt seien, stellen Schauspieler in weiblichen Rollen dar. Die Abneigung gegen weibliche Akteure, die auch auf dem antiken und mittelalterlichen Theater herrschte, verschloss der Japanerin bis auf unsere Zeit die Bühne; erst die europäisch geschulte Sada Yakko hat mit dem alten Herkommen gebrochen. Ethnologisch interessant ist, dass Knaben, die von ihren Eltern für die Bühne

und im besonderen zur Darstellung von Frauenrollen bestimmt wurden, eine entsprechende Erziehung genossen, anders genährt und auch gekleidet wurden, so dass sehr früh alle Merkmale der Effeminatio in Erscheinung traten. Diese Zwitter ersetzten das weibliche Element auf der Bühne glänzend. Der Geschlechtscharakter liess sich um so leichter verwischen, als die bei der Kaukasierin gewöhnlich stark entwickelten Brüste und Hüften bei der Japanerin sehr schwach ausgebildet sind.

Die weiten Roben, die den ganzen Körper verdeckten bis auf ein Stück des Halsansatzes, unterstützten die Täuschung. Shunsho excelliert hauptsächlich in der malerischen Drapierung dieser Gewandung, die mit einem prachtvollen Elan in vielen konzentrischen Biegungen zur Erde gleitet. Wo er motorische Äusserungen stärker betont, wird er leicht eckig und grotesk: so in dem 1770 gemeinschaftlich mit Buncho herausgegebenen Ehon Butaiogi. Es sind Porträts Yedoeer Schauspieler in Fächerform (ogi), zweifarbig (rot und grün) gedruckt, mit einer kurzen Vorrede und dem Namen des Schauspielers auf jeder Seite. Hier wirkt Shunsho, ging man eben noch an dem mild schimmernden Kolorit eines Harunobu vorüber, geradezu ordinär. Man versteht den Abscheu des sympathischen Harunobu vor einer Reproduktion dieser berserkerhaften Mimen, die durch ihren lächerlichen Aufwand an Bewegungen die Rolle grimmiger Kriegshelden glaubhaft machen wollten.

Jedes dieser Bilder zeigt, auf wie grobe Effekte die dramatische Produktion jener Zeit zugeschnitten war. Mit plumper Hand ist das, was der vornehme Japaner im äusseren Gebahren ängstlich vermeidet, in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt: das erregte Mienenspiel, in dem die gefärbten und hochgezogenen Brauen, die rot umränderten, schielenden Augen, die giftig gekniffenen Lippen auf Entfesselung aller Leidenschaften deuten, das gemeine Pathos der Gliedersprache. Buncho, der Mitarbeiter Shunshos, hat eine stillere Physiognomie; seine Zeichnung ist weniger derb, der Ausdruck massvoller und das Kolorit gedämpft, von mildem Wohlklang. Shunsho verliert neben ihm.

Ein paar Jahre hindurch tritt die muskulöse Gestalt des Mannes mit den graziösen Typen japanischer Weiblichkeit in scharfe Konkurrenz; der Bürgergeist dringt in die Kunst ein. Es sind vorwiegend Schauspieler, Akrobaten und Ringer, die der Darstellung wert gehalten werden. Die Zeit will das Angespante und Laute, die gewalttätige körperliche Aktion; Shunsho trifft mit seinen Ringerscenen ganz ihren Geschmack. Doch gewährt er dadurch einen ruhigeren Eindruck, dass die Bewegung sich auf grosse Flächen nackten Fleisches verteilt. Seine Ringer sind monströse Burschen, wahre Fleischberge, aus denen die Muskeln wie Stricke hervorquellen. Shunsho zeichnet diese nur mit einem Lententuch bekleideten Athleten mit einer verblüffenden Kraft der Charakteristik. Die

Art, wie er ein paar vorgreifende Hände, einen sich wuchtig auf den Boden stemmenden Fuss auf ganz wenige sprechende Linien reduziert, kann nur auf dem Wege sorgfältigster Naturbeobachtung gewonnen werden. Hokusais Wirklichkeitssinn muss durch diese Arbeiten seines Lehrers entscheidende Anregungen erhalten haben.

Sein Meisterwerk schuf der vielseitige Mann mit dem bereits genannten „Spiegel der Schönheiten des grünen Hauses“ (Yedo, 1776, zusammen mit Shigemasa). In diesem Farbendruckalbum, ausgezeichnet durch ein prachtvolles Hellziegelrot, fand Shunsho den Anschluss an die graziöse Formensprache eines Harunobu und Koriusai, nahm er das Weibthema in wahrhaft glänzender Weise wieder auf.



KIYONAGA



Kunsthandlung R. Wagner, Berlin.

SOMMERABEND AM SUMIDA-FLUSS

Seitenteil eines Triptychons, Geishas mit Schamizen darstellend.

Farbenholzschnitt.

DER REPRÄSENTANT DER ABGEKLÄRTHEIT



HUNSHOS Weibtypus ist das gazellenleichte Geschöpf Harunobus nicht mehr. Er hat noch immer schmale Hände und Gelenke, einen schlanken Bau, der zu dem breiten Gesicht in einem sonderbaren Missverhältnis steht; aber er ist eine Dosis fleischlicher geworden, hat das Kindliche abgestreift. Die sinnliche Auffassung des Lebens wurde auch in die Kunst getragen. Die anämischen Körperchen Harunobus und Koriusais machten volleren Formen Platz. Das ätherische Dahinschweben, das auf älteren Farbendrucken selbst einer Wäscherin das Gepräge einer Aristokratin gab, verwandelte sich in ein ruhiges, selbstsicheres Schreiten.

* * *

TORII KIYONAGA (1742—1815), der letzte grosse Maler des Torii-Geschlechtes, bildet den neuen Typus zu seiner Vollkommenheit durch. Die Frau ist bürgerlicher geworden, hat fast etwas Behäbiges und Phlegmatisches. Arme und Beine zeigen normale Pro-



KIYO-

NAGA

portionen, die Gelenke sind kräftig, wenn auch nicht unfein; der straffe und volle Busen verstärkt den Eindruck des Gesunden und Blühenden.

Ist es wirklich, wie oft behauptet wird, ein so grosses Verdienst, dass Kiyonaga dem Weibtypus der älteren ukioye-riu die Sublimität nahm und sie durch seine warmblütige Bürgerin ersetzte? Er gab nur der realistischen Zeitströmung nach, die auch das Frauenideal nach der Seite des Nüchtern-Fleischlichen verschoben hatte. Bis in die achtziger Jahre hinein wird ein gesundes Ebenmass der Glieder als die künstlerische Vollkommenheit angesprochen. Dann ist man der Annäherung an die Formenwelt der Wirklichkeit schon wieder überdrüssig und beginnt zu idealisieren. Kiyonaga selber strebt nach Verfeinerung und Eleganz. Seine Gestalten werden länger und gebrechlicher, der Linienschwung krauser und ornamental. Der Hautgout des Utamaroschen Stiles, dem keiner der zeitgenössischen Farbenhholzschmittmeister widerstand, zog auch Kiyonaga in seinen Zauberbann. Als er den Stern des mondänen Frauenmalers immer höher steigen sah, entsagte er 1790 seiner Thätigkeit als Holzschmittmeister und wandte sich völlig der Kakemono-Kunst zu.

Kiyonagas Bedeutung liegt in der ungemeinen Freiheit und Leichtigkeit, mit der er über alle bisher gefundenen Ausdrucksmittel verfügte. Das Geschmacksniveau der Künstler stand jetzt so hoch, dass man sich

wohl einmal wiederholen, aber niemals im Ton vergreifen konnte. Kiyonaga besonders scheint ganz mühelos zu schaffen; er wirkt einfach und pretiös, je nach Massgabe des Stoffes. Seine Figuren mit den etwas müden Bewegungen sind mit feiner Ökonomie im Raum eingeordnet, in diesem Raum, der sich vertieft und Leben atmet, weil Licht und Luft in ihm zu spielen scheinen. Kiyonaga dehnt die Fernen; zumal auf seinen Triptychen stellt er seine streifenförmig komponierten Gruppen gern in eine weiträumige Natur mit hellem Horizont. Unsere Abbildung illustriert in einem guten Beispiel das Erwachen des Landschaftssinnes. Eine Gesellschaft hat sich zum „Susumi“, zur Abenderholung auf einer sommerlichen Veranda am Sumidaufer versammelt; drei Geishas (auf dem rechten Seitenteil des Triptychons) liefern die Strandmusik. Die Luft ist klar, und der Blick erreicht bequem das gegenüberliegende Ufer: Strandlauben, ein paar Häuschen und Bäume hinter einer malerisch gebogenen Brücke. Der Himmel steigt von der Horizontlinie hell an und wird in der Mondzone eine Schattierung dunkler. Kiyonaga hat die delikatsten Tonübergänge, an denen der dämmerige Sommerhimmel so reich ist, mit sehr einfachen Mitteln wirksam und glaubhaft herausgebracht.

Seine Palette weist eine bisher nicht erreichte Skala von Farben auf. Halbtöne überwiegen; an ihnen überrascht die Reinheit der Mischung, der milde und warme

Schimmer, den sie auf dem Papier ausstrahlen. Drucktechnisch gebildete Menschen stehen vor den köstlichen Resultaten, die ein Peintre-Graveur wie Kiyonaga mit drei, vier Tönen erzielt, wie vor einem Wunder. Möglicherweise hat der Einfluss des Sonnenlichtes oder das Alter die Farben gedämpft und ihnen den undefinierbaren, matten Hauch verliehen; unser Sprachschatz ist jedenfalls zu arm, um all diese feinen Abstufungen mit Worten zu umschreiben. In dem Seitenteil des Susumi-Triptychons (Abbildung) dominieren Blassoliv, Helltabakbraun, Mattziegelrot. Man fühlt aus diesen zusammengefickten, das Unwägbare suchenden Adjektiven die koloristische Empfindsamkeit eines Kiyonaga vielleicht heraus.



SHARAKU



Kgl. Kunstgewerbe-Museum, Berlin.

SCHAUSPIELERBILDNIS
Farbenholzschnitt.

VORLÄUFER DER PLAKATMALEREI



WIE ein Meteor auftauchend und versinkend, entfesselte Tochiūsai SHARAKU 1790 mit einer Folge eigenartiger Schauspielerporträts einen Sturm der Empörung. Bald darauf verliert sich sein Weg. Hat man ihn verhungern lassen?

Die japanische Kunstgeschichte schweigt sich über ihn aus. „Er musste seine Tätigkeit einstellen, da seine Bilder wegen ihres übertriebenen Realismus Anstoss erregt hatten.“ Diese Notiz, das Ergebnis einer für mich in Tokyo unternommenen Nachforschung, lässt an Dürre nichts zu wünschen übrig.

Sharaku ist mit Utamaro der einzige Meister, aus dessen Farbenholzschnitten höhere Intelligenz gelesen werden darf: jene bei Malern nicht häufige Überlegenheit und Spitzigkeit des Denkens, die in Satire und Karrikatur umschlägt, wenn sie sich nicht in einer sehr aparten und doppelsinnigen Formenwelt auslebt.

Sharakus Schauspielerporträts sind Satiren. In grossen Brustbildern (Stehfiguren sind seltener) führt er eine köstliche Galerie grimassierender Mimen an uns vorüber. Eine Trinität anheimelnder Eigenschaften leuchtet aus ihren Zügen: Gefallsucht, Überhebung und Dummheit. Die Verachtung, der der Schauspielerstand Generationen hindurch ausgesetzt war, hat traurige Spuren in diesen niedrigen und leeren Physiognomien hinterlassen.

Liniament und Kolorit geben Sharakus Werken neben dem Esprit unvergänglichen Wert. Sehr feine und scharfe Konturen, die ruhige und ausdrucksvolle Pinselführung offenbaren eine auch für japanische Begriffe ungewöhnliche zeichnerische Gourmandise.

Zum erstenmal ist die Struktur des Gesichts individuell aufgefasst, ist Porträtähnlichkeit angestrebt. Ein berühmtes Blatt zeigt zwei Brustbilder: einen gedrungenen feisten und einen grösseren schlanken Akteur. Es ist eine wundervolle Clownerie. Die Brauen sind mit saftigem Pinsel nachgezogen. Mit zwei, drei dünnen Linien hat Sharaku das Gerüst der Nase gegeben; einer mächtigen Hakennase bei dem Grossen und einer hässlich aufgestülpten bei dem Fetten. Eine derart gemeine Nase ohne Beschönigung zu reproduzieren, war eine grobe Verletzung der Ästhetik. Sharaku geht noch weiter; er begnügt sich nicht mit den üblichen zwei Strichen und einem Punkt für die Augen; er giebt

das Vibrieren der Lidfalte bei dem von Fettsäcken eingepolsterten Auge des Dicken und deutet in dem des anderen Glanzlichter an. Die souveräne Art, wie Sharaku auf diesem und anderen Blättern (Illustration) das Suffisante, Phlegmatische oder Lächerlich-Pathetische eines Komödianten-Lippenspiels mit einem kurzen an- und wieder abschwellenden Pinselzuge zu wahrhaft sprechender Wirkung bringt, ist für jeden augensinnlich begabten Menschen ein Erlebnis. Die Modellierung der übrigen Gesichtsflächen beschränkt sich auf die Skizzierung einiger durch Blinddruck reproduzierter Hautfalten, die eine bescheidene, aber für das persönliche Leben der Physiognomie sehr bedeutsame Existenz führen.

Im Kolorit ist eine plakartartige Einfachheit angestrebt. Grosse, leuchtende und undurchsichtige Farbflächen bannen schon von weitem den Blick. Und doch ist der Tongeschmack ganz intim, japanisch-distinguiert. Man höre die Skalen: Grau, Grün, Braun und Silbergrund. Mattgoldgelb, Grauviolett, Saftgrün, Pompejanisch-Rot auf dunklem Mikagrund (Illustration). Terrasiabraun, Graublau auf dunklem Silbergrund. Das Mon, die sauber in weiss ausgesparte, mehrmals wiederkehrende Wappenzeichnung, wirft ein paar helle Reflexe auf die satten Pastelltöne der Gewänder. Auf den Gesichtern, um Stirn und Augen, liegt ein feiner, rötlicher Schimmer, wie der Hauch eines Inkarnats.

Sharaku eilte seiner Zeit voraus. Erst fünfzig Jahre später, als die Bande der Tradition gelockert waren und das erstarkte Persönlichkeitsgefühl in der Wahrung akademischer Regeln kein ästhetisches Kriterium mehr sah, griffen Hiroshige, Kiosai, Soken, Yoshitoshi auf die in seinen Werken enthaltenen Anregungen zurück. Ironie und respektloses Lachen galten nicht mehr als Ruchlosigkeit. Ein neuer Kunstzweig, der die ornamentale Linie Alt-Japans zur Groteske umgestaltete, war aufgeblüht: die Karrikatur.



DIE BIOGRAPHEN DES YOSHIWARA



MAN ging am achtzehnten Jahrhundertende ins Theehaus und ins Yoshiwara, wollte man künstlerische Sensationen erleben. Da der Kastengeist den Verkehr zwischen höheren und mittleren Ständen auf ein Minimum beschränkte, war dem jungen Bürgertum wenig Gelegenheit geboten, sein Ideal edler Weiblichkeit, die Kurtisane, ihrem Urbild, der japanischen Aristokratin, kritisch vergleichend gegenüberzustellen. Was hier organisch als feine Bildung uraltem Kulturboden entsprossen war, blieb dort trotz generationenlanger Pflege ein künstliches Gewächs, das den Patschuli-Duft des Treibhauses nie ganz verlor.

Vielleicht zog gerade das Gegensätzliche, die Leidenschaft für das Gekünstelte und Excentrische zwei so distinguirte Menschen wie Yeishi und Utamaro aus höfischer Umgebung in den bunten Strudel des Yoshiwara-Lebens, dessen erlesene Aufregungen Utamaros feinästelige Nerven völlig zermürbten und seiner Netz-

haut jene krankhafte Empfänglichkeit für die leiseste und flüchtigste Tonschwingung verliehen.

Hosoi YEISHI (blühte 1790—1805), Hofmaler des Shoguns vor seinem Übertritt zur ukioye-riu, ist der einfachere Charakter, hat den enger umzirkten Schaffenskreis. Wie für so viele malerische Talente wurde auch für Yeishis Kunst die faszinierende Erscheinung eines Utamaro verhängnisvoll. Er ahmte ihm nach; doch mit solcher Feinfühligkeit, dass man sehr oft zögert, wem von beiden man die Palme reichen soll. Die starke Vitalität Utamaros, die sich in seinem reichen Werk deutlich ausspricht, liess diesen nie recht zur Ruhe kommen; er war ständig auf der Suche nach neuen ästhetischen Werten. Yeishi blieb zeitlebens der kalte und konservative Aristokrat. Kühl und marmorstill sind auch seine Bilder. Die seelenlose Schönheit preisen sie, jene, deren Linien zum Ornament erstarrt und unverrückbar sind. Seine lilienschlanken Frauen möchte man die feierlichen Verse Baudelaires in den Mund legen:

je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
j'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes;
je hais le mouvement qui déplace les lignes;
et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Mag er und sein ihm kongenialer Schüler Yeisho Weltfrauen oder Demimondainen malen, immer sind es steifnackige und hochgebaute Fürstinnen mit verschlossenem maskenartigem Antlitz und grossen, adligen

Bewegungen, deren Ernst durch das strenge Liniament des Faltenwerkes noch gesteigert wird.

Yeishis Kolorit zeigt, dass der Farbenrausch der siebziger und achtziger Jahre verflogen ist. Jetzt, wo die zum Höchsten ausgebildete Technik dem Künstler die Wahl zwischen Diskretion und Pracht freistellte, griff man zur Einfachheit. Der sinnliche Heisshunger des Snobismus war gestillt; die neue Generation, geschwächt und nervös, zog die Qualität der Genüsse der Quantität vor. Je mehr Biederkeit und Simplizität von der über Nacht nüchtern gewordenen Regierung gepredigt wurden, desto besonnener beschränkte die junge Bürger-Aristokratie die winkligen und verschwiegenen Pfade des Raffinements.

Yeishis milchig blasse und stille Farben sind darum kein Zeugnis eines geläuterten Herzens, sondern nur ein Dokument abermaliger Geschmacksverfeinerung, die Utamaro angebahnt hatte. Wie dieser arbeitet Yeishi viele Jahre hindurch mit dämmerigen Halbtönen, vornehmlich mit grünen und gelbbraunen. Der häufig wiederkehrende lichtgelbe Grund giebt dem Laien eine bequeme Handhabe zur Erkennung seiner Werke. Kein Künstler des japanischen Farbenholzschnittes hat eine so ausgesprochen aristokratische Tonskala aufzuweisen; in der Reinheit seiner Mischungen wird Yeishi nur von Harunobu erreicht.

*

*

*

KITA-

北

GAWA

川

UTA-

歌

MARO

磨

Der feinste und tiefste Geist der neueren japanischen Malerei, Kitagawa UTA-MARO, dieser geniale und unserer Freundschaft würdige Débaucheur, wurde im Jahre 1756 zu Kawagoye in der Provinz Musashi geboren. Das Ukiyo-Ruiko, die von dem Romancier Kioden, dem Freunde Hokusais, verfasste Biographieensammlung, erzählt Utamaros Leben, doch wimmelt es darin von Ungenauigkeiten und jenem leeren Geschwätz, das die zeitgenössischen Litteraten in Erbpacht genommen zu haben scheinen.

Ganz jung kam Utamaro in die Shogunen-Residenz. Nach ein paar Jahren akademischen Studiums bei den Kano-Meistern trat er in das Atelier Toriyama Sekiyens ein. Aus dem Lehrer wurde bald ein glühender Bewunderer. In der Vorrede zu Utamaros Insektenbuch, die Goncourt ein revolutionäres Manifest der ukiyo-riu gegen die Kano- und Tosa-Meister nennt, hat Sekiyen dem reizenden Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler ein schönes Denkmal gesetzt.

Als Peintre-Graveur debutierte Utamaro 1783 mit Illustrationen zu billigen Volksbüchern, Kibioshi, wie sie nach ihrem gelben Umschlage hiessen. Eine Zeit lang arbeitete er im Stile Kiyonagas. 1788 hatte er seine volle Eigenart entwickelt; seit diesem Jahre, das zwei seiner schönsten Farbendruckalbums, das be-

reits erwähnte Insektenbuch und das Uta Makura, ein erotisches Buch von blendendem Witz und grandiosem Können, entstehen sah, zählte er zu den führenden Meistern der realistischen Schule. Nachdem der alternde Kiyonaga 1792 der Holzschneiderthätigkeit entsagt und resigniert zum Malerpinsel gegriffen hatte, wurde Utamaros Machtstellung von niemand ernstlich bestritten. Bis zu seinem 1806 erfolgten Tode behielt er die künstlerischen Fäden Japans in seiner Hand.

Das ist mit dünnen Worten das Gerippe seines Lebens. Man weiss mehr von Utamaro, erwähnt man das einzige Faktum, dass er viele Jahre lang im Hause seines Verlegers, gegenüber dem grossen Thor des Yoshiwara-Viertels, wohnte. Am Tage malte er (er war nicht nur masslos in der Ausschweifung, sondern auch in der Arbeit) oder er beaufsichtigte die Xylographen, die seine Werke nachschnitten. Nachts ging er ins Yoshiwara. Hier sah er die buntesten und seltsamsten Träume und schrieb sie auf. Aber er sah nie, obwohl er ein kalter Cyniker gewesen und ihm für gewisse Dinge das Schamgefühl gänzlich abhanden gekommen sein oder gefehlt haben muss, die grinsende Gemeinheit, die hundert Jahre später einem seiner abendländischen Schüler, dem ähnlich débauchierenden Toulouse-Lautrec, in den Pariser Lasterhöhlen auf Schritt und Tritt begegnete. Utamaro bewahrte sich seinen Schönheitssinn auch für die verfänglichsten Situationen;

nie opferte er der psychologischen Linie die dekorative Form. Bei allen seinen erotischen Malereien springt die hochkünstlerische Tendenz, die Freude am schönen Spiel der Glieder, sofort ins Auge. Utamaro war ein Heide, dem keine Moralbegriffe die Seele einschnürten. Seine Schamlosigkeit ist „göttlich“ wie die Aretins. Toulouse-Lautrec blieb trotz seiner anarchischen Gesinnung in christlichen Instinkten befangen, wenn er das „Laster“ sah und zeichnete. Orient und Occident stehen sich hier, wie der Mensch vor und nach dem Sündenfalle, als fremde Welten gegenüber.

Die Kurtisanen trugen den eleganten Maler, der ihnen mit reizendem Freimut seine Abhängigkeit von der weiblichen Atmosphäre Nacht für Nacht offenbarte, auf den Händen. Man liess ihn alles sehen, auch das, was die Frauen träumen, wenn sie unter sich oder allein sind. So entstanden fünfzehn erotische Bücher, eins immer raffinierter gedruckt als das andere, Dokumente graziöser und naiver Verderbtheit, die dem siebenzigjährigen Edmond de Goncourt, dem Biographen Utamaros, noch Worte jugendlichen Entzückens in die Feder trieben.

Utamaro verklärte die vielerfahrenen und kenntnisreichen Frauen des Yoshiwara zu Göttinnen. Er nahm ihnen das Irdische, das Spezifisch-Japanische. Indem er den Kopf mit der turmhoch gebauten Frisur doppelt so lang als breit bildete und ihn auf einen wahren

Schwanenhals, auf beängstigend schmale Schultern stellte, die zu ätherisch dünnen und schlanken Extremitäten überleiteten, gab er der Physis seiner Geschöpfe jene höchste Sublimität und süsse Morbidezza, durch die im nächsten Jahrhundert auch Burne-Jones, florentinischem Einflusse folgend, die Gestalten seiner blutarmen Phantasie zu entmaterialisieren suchte. Wie Utamaro die natürlichen Proportionen des Leibes ins Ideale verschob, so übertrieb er auch die aristokratische Bildung der inneren Gesichtsförmigkeiten; die Augen wurden zwei enge Schlitze, der Nasenrücken erhielt eine unwahrscheinliche Länge und der Mund die Gestalt eines winzigen Kirschblättchens.

In allen möglichen Rollen hat Utamaro diese vielgeliebten Frauen gemalt und in allen erdenkbaren Attituden. Bald dienen ihm sechs der Schönsten als Modelle für Empfehlungskarten vornehmer Sakehäuser, bald hüllt er andere in die Kostüme der siebenundvierzig Ronin, jener treuen Vasallen, die im Jahre 1701 den Tod ihres Herrn rächten und ihr Schicksal durch gemeinsames „Seppuku“ besiegelten. Zuweilen malt er sich mit auf das Blatt, so auf eins jener Roninbilder, von dem das ganze sinnliche Aroma des Mileus ausgeht, in dem der Künstler so gern atmete. Er sitzt nachts im Garten und zecht Sake, zwischen vielen Kurtisanen. Einer, die über ihn gebeugt ist, reicht er die leere Tasse. Utamaros geschmeidiger, wohlgepflegter Körper steckt in einer distinguierten, schwarzen Seidenrobe, über die lauter

feine, weisse Pünktchen gestreut sind. Utamaro wusste sich zu kleiden. Er kannte auch den Eindruck, den er auf die Frauen machte: „Auf Wunsch hat Utamaro selbst sein elegantes Antlitz hier festgehalten“ ist auf diesem Farbendrucke in Gestalt einer Säuleninschrift zu lesen.

Wie sinnig und poetisch weiss der japanische Künstler, zumal Utamaro, seine Improvisationen einzukleiden! Da ist ein Cyklus: „Die Stunden“, in dem der Inhalt jeder Stunde des Kurtisanen-Tagewerks (der Tag zählt in Japan zwölf, nicht wie bei uns vierundzwanzig Stunden) durch eine niedliche Genrescene illustriert wird. Eine davon ist „Der Liebesbrief“ (Abbildung). In vorgeschriebener, sklavisch-demütiger Haltung lauscht die knieende Kamuro den Befehlen ihrer Herrin. Rechts oben hängt eine altertümliche Uhr; links von der Kamuro ist das Signet des Verlegers, ein Weinblatt mit dem Fuji-Kegel, angebracht. Die Kantilene der Linienführung ist so süß und sinnenfällig, dass sich jedes Wort der Verdeutlichung erübrigt. — Kurz vor seinem Tode, 1804, legitimierte sich Utamaro noch einmal als der berufenste Schilderer des Yoshiwara-Lebens durch das zweibändige „Jahrbuch der grünen Häuser“, eine seiner schönsten Gaben. Wie viel Sorgfalt auf diese Publikation verwandt und wie viel Bedeutung ihr zugemessen wurde, erhellt aus der Namensauführung sämtlicher an der Herstellung beteiligter Personen, den Holzschneider und Drucker der einzelnen Abzüge eingerechnet.



Kgl. Kunstgewerbe-Museum, Berlin

DER LIEBESBRIEF.

OIRAN (KURTISANE) MIT KAMURO (ZOFE)
Farbenholzschnitt aus dem Cyklus: „Die Stunden“.



DIE BIOGRAPHEN DES YOSHIWARA 65

Utamaros künstlerische Peripherie vermochte dieses von ihm bevorzugte Stoffgebiet freilich nicht auszufüllen. Er hat sich an alle dankbaren Vorwürfe der bunten japanischen Welt gehalten und hat ihnen den warmen Atem persönlichen Lebens eingeflösst. Da sind die Awabi-Fischerinnen, die nach den schmackhaften Muscheln tauchen, Erntescenen aller Art, die „guten Träume“ mit je einem Kopf eines Träumenden, das herrliche Triptychon „Nachtfest auf dem Sumida-Flusse“ mit Frauen und Kindern in zartgeblühten oder gestreiften Gewändern am Ufer und der pittoresken Rio-goku-Brücke am Horizont. Unerreicht und unermüdlich ist Utamaro in der Schilderung des Mutterglückes; ein Motiv, dem kein Künstler Japans so intime und lyrische Züge abgewonnen hat. Die Gruppe der Kintoki-Szenen ist besonders berühmt. Kintoki, der Jung-Siegfried Ostasiens, wird der Sage nach von Yamauba, einer Riesin, grossgezogen; seine Haut hat sich in der rauhen Luft der Berge rotbraun gefärbt. Es lässt sich mit trockenen Worten nicht andeuten, was Utamaro aus der Konfrontation der beiden verschieden getönten Körper an bestrickenden koloristischen Effekten herausholt, wie er das in feinen Strähnen herabfallende Haar der Bergfrau, das perückenartig zusammengeballte des braunen Buben zu einem wundervollen koloristischen Akkord verarbeitet.

Damit wäre ein Gebiet beschritten, das mit eiligem

Füsse gestreift werden muss, ehe wir von Utamaro scheiden: sein technisches Raffinement. Hatte er innerhalb des eng gestellten stilistischen Rahmens seiner Schule, die wie die japanischen durchweg an einer gewissen Tradition festhielt, alle linearen Ausdrucksmöglichkeiten erschöpft, indem er das rundliche Weib Kiyonagas zu der schliesslich zwölf Kopflängen messenden, königlichen Frauengestalt idealisierte, so sagte er auch koloristisch und technisch das letzte Wort. Von einer tapferen Farbigkeit ausgehend, gewann er von Jahr zu Jahr eine grössere Vorliebe für die vielfach gebrochenen, ganz verwaschenen Töne, für die verschiedenen Abstufungen von Grau, Violett, Braun und Grün, die er mit dem Schwarz des Frauenhaars, das er in jeder Strähne ganz wunderbar duftig und weich charakterisiert, oder mit anderen dunklen Körpern der Zeichnung zu einer seltsam dumpfen und melancholischen Harmonie verbindet. Unter seinen grossen Frauenköpfen (er hat eine Serie von über hundert Blatt geschaffen) sind neben solchen von schönstem Farbensmelz, deren freundliches Kolorit durch den zart schimmernden Mika- (Perlmutterstaub) Grund zu vorteilhafter Geltung kommt, ganz farblose, nur in Schwarz ausgeführte Brustbilder, auf tabakbraunem Papier gedruckt, dessen Ton mit dem Schwarz des Gewandes und der Haare so dekorativ zusammensteht, dass man dem farbenmüden Künstler selbst auf diese barocken Wege willig folgt.

Die Drucktechnik hat hier ihren Höhepunkt erreicht. Sie giebt den Hautton wieder, der durch einen dünnen Schleier, durch ein engmaschiges Netz schimmert; sie erlaubt dem Künstler, die Farbe eines Gewandes so stark zu brechen, dass sie innerhalb derselben Fläche allmählich in einen ganz neuen Ton hinübergeführt werden kann; z. B. violett in rot.

Es nimmt nicht Wunder, dass eine Reproduktionsart, die mit solcher Treue und Sauberkeit malerischen Wirkungen gerecht wurde, wie die Gravüre, die Kake-mono-Kunst mehr und mehr aus ihrer Machtstellung verdrängte.



HOKUSAI



DER Mensch war auch für Utamaro nur der Träger dekorativer Gedanken gewesen. Die ukioye-riu, der die aristokratischen Kano-Schüler Yeishi und Utamaro ihren stark ausgeprägten Sinn für Vornehmheit und Würde der Haltung mitgeteilt hatten, wiederholte den alten Kanon der menschlichen Bewegungsmotive, dem nur durch die Betonung der Hintergrundsarchitektur ein neues Moment hinzugefügt wurde. So fein Utamaros Naturgefühl ausgebildet war (seine Bücher naturhistorischen Inhaltes sind klassische Zeugnisse einer fast inbrünstigen Versenkung in das realistische Detail), so blieb er doch darin durchaus konservativ, dass er in allen seinen Figurenbildern der Landschaft eine untergeordnete Rolle zuwies. Sie hat nicht mehr die indifferente Stimmung wie bei Harunobu; sie ist auch, nachdem ein zeitgenössischer Künstler Shiba Gokan seinen Landsleuten die Kenntnis der wichtigsten

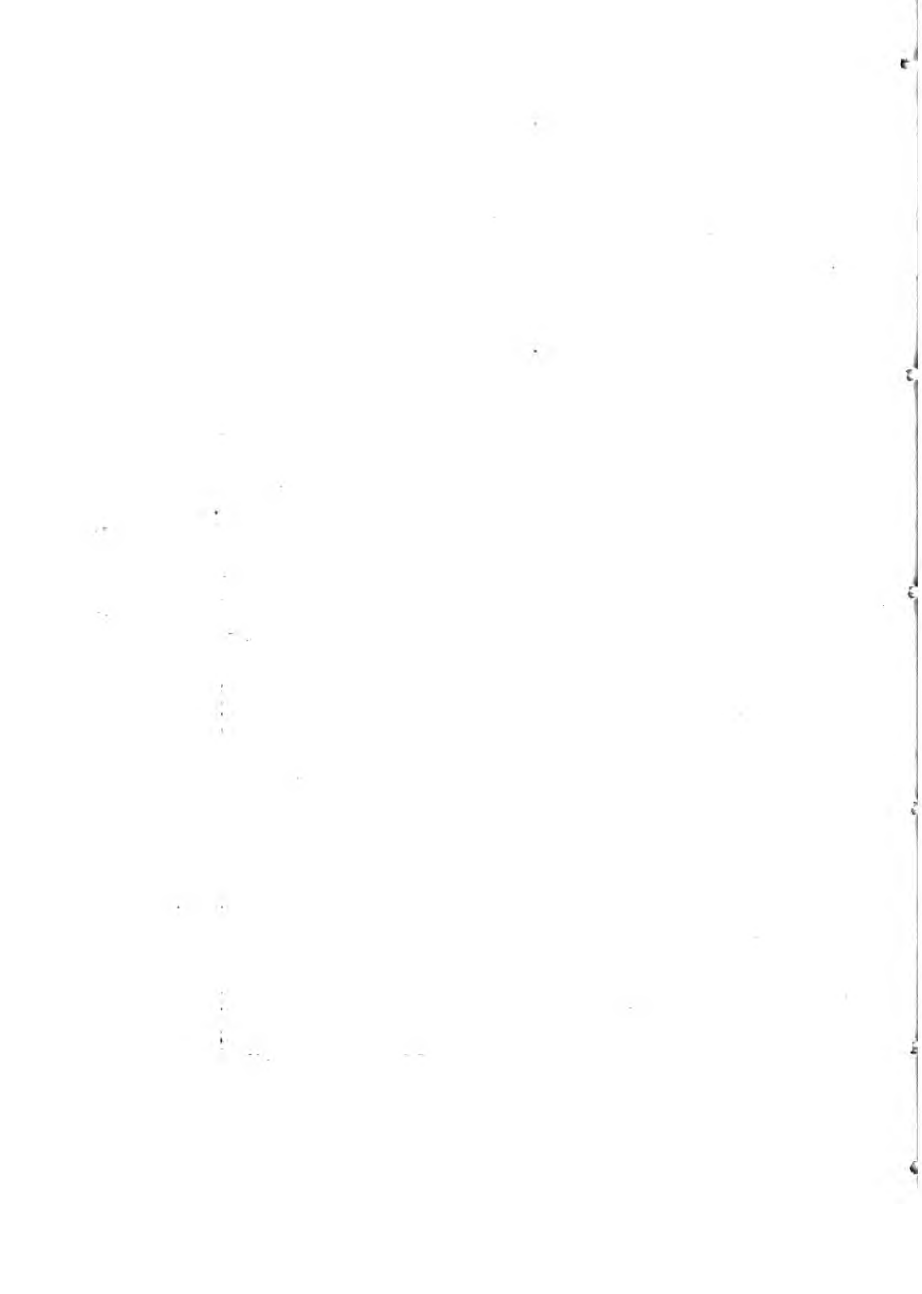
HOKUSAI



R. Wagner, Berlin

DIE STATION HODOGAYA DES TOKAIDO
LANDSCHAFT BEI YOKOHAMA AUF DER GROSSEN HEERSTRASSE TOKYO-KYOTO
EINE DER „36 ANSICHTEN DES FUJI“

Farbenholzschnitt



Gesetze europäischer Luft- und Linearperspektive vermittelt, räumlich glaubhafter geworden; aber ihre Formation wird ausschliesslich von dem Liniament der Figurengruppe im Vordergrund bestimmt, das allemal das Gerüst der Komposition, den eigentlichen Bildnerv abgibt.

KATSUSHIKA HOKUSAI (1760 bis 1849), der „Mensch des Schicksals“ für die japanische Malerei, bricht mit dieser und aller Tradition. In seinem tizianisch langen Leben hat er fast alle Entwicklungsetappen der Holzschnittkunst noch einmal durchlaufen müssen, um sich erst in reifem Alter zur völligen Klarheit darüber durchzurichten, dass für seine weiträumige, von keiner



HOKU-

SAI

Konvention eingeengte Vorstellungswelt die traditionelle Formensprache nicht mehr ausreiche. Er hat Schauspielerbildnisse im Stile Shunshos, dessen Schüler er in seiner Jugend war, gemalt, er hat Genreszenen im Sinne Kiyonagas geschaffen, er hat für seinen Weibtypus von den Frauen Utamaros, dessen Eleganz ihn, den Plebejer, blendete, die morbide Grazie, den weltfernen Ausdruck entliehen. Als die ersten Äusserungen persönlicher Kunstauffassung bei ihm zu Tage traten, war er vierzig Jahre alt. Ein unablässiger Existenzkampf erklärt diese zögernde Entwicklung.

Die Werke, die Hokusai zu Beginn des neuen

Jahrhunderts schuf, sind die ersten Manifeste seines ungestüm vordringenden Realismus. Den spindeldürren Grazien Utamaros ist der Mann zugesellt, kein Samurai, kein Schauspieler, kein Athlet, sondern der starkknochige, unrasierte Plebejer, der nicht wie die Frau dekorative Funktionen zu verrichten hat, der seinen Körper unbekümmert um ästhetische Gesetze reckt und streckt. Die Bänder sind von den Scharnieren abgefallen. Kinder tummeln sich, schreien und lachen. Eine weiträumige Landschaft dehnt sich aus. Das Laub der Bäume, vordem kleinlich wie Filigranarbeit zusammengestückelt, beginnt zu zittern und zu rauschen, und vaporose Schichten lagern in der Atmosphäre.

Der Drang nach Lebenswirklichkeit wird in Hokusai von Jahr zu Jahr brennender. Er beobachtet die Handwerker Yedos in ihren offenen Werkstätten, macht kleine Reisen in die Provinz, wo über gähnende Schluchten malerische Brücken geschlagen sind oder Seile die Stege abgeben, an denen man entlang klettert, er lauscht den rhapsodischen Wasserfällen und versenkt sich in die Poesie der vielen stillen Seen seines Heimatlandes. Er lässt in pantheistischem Erschauern das leidenschaftlich-schöne Spiel der Elemente auf sich einwirken, die herzbeklemmende Gewalt des Sturmes, unter dem die Baumwipfel auflodern wie Menschenhaar, das sich sträubt, das raubtierartige Keuchen und das Gerbrüll des entfesselten Meeres, dessen züngelnde Gischt-

Panthe
Form

krallen nach den ^{swif} hurtigen Fahrzeugen der Menschen
langen, den grandiosen Schrei des Donners und den
nervenerschütternden Sturz der gelben und violetten
Blitze. Er sieht die nackten Kulis in den Strassen Yedos
herumlaufen, mit Waren bepackt, überall haltmachend,
um den Strassengauklern zuzusehen oder dem eintönigen
Geschrei der Ausrufer zu lauschen, sieht, wie sie
immer guten Humors die Jinrishika ziehen, das zwei-
räderrige leichte Menschengefährt. Wie war dieses
Leben bunt und bewegt, wie neu und anders, als in
den schulmässigen und gefrorenen Darstellungen des
ukiyo!

Hokusai schrieb alles auf, bald mit groben, hastig
zupackenden Strichen, bald mit feiner abwägendem
Pinselfzug. Sein fünfzehnbändiges „Mangwa“ und die
anderen in kurzen Pausen veröffentlichten, zahlreichen
Skizzenbücher, nach deren Publikation die junge
Künstler-Generation sich in heller Begeisterung um
ihn als ihren Lehrer scharte und die Litteraten ihn
mit Bitten um Illustrierung ihrer Romane bestürmten,
sind die Produkte einer fieberhaft erregten Künstler-
phantasie, die vor der Fülle der Gesichte die Direktion
verloren hat und nur eine Sorge kennt: nichts zu ver-
gessen.

Er vergass auch nichts. 30000 Entwürfe und
500 Bände Buchillustrationen bezeichnen seinen weiten
Lebensweg, der aus Arbeit, Arbeit und nochmals Arbeit

bestand. Sein Bestes schuf er als Sechsziger, wenn anderen der Arm erlahmt: er stellte den Kunstgewerblern in einer Serie originell redigierter Musterbücher den historischen Motivenschatz ihrer Heimat zusammen und gab ihnen neue Vorlagen; die Gestalten der Sagen und der Dichter des alten Japan lebten verjüngt unter seinem Pinsel auf. Voluminöse Geschichtswerke versah er mit Illustrationen, eines Dürer und Rembrandt würdig. Er variierte das Fuji-Thema, die Schönheit des heiligen, von Poeten und Künstlern verherrlichten Berges, erst sechsunndreissig-, und dann noch einhundertmal in Blättern von poetischem Zauber, der dauern wird, so lange künstlerisch empfindende Menschen leben werden. In dem grandiosen Wellenbild der „Hundert Ansichten“, wo kleine Chidori-Möwen aus den Gischtpranken der in prachtvoller Kurve emporstürmenden Riesenwelle herausflattern, indes der weisse Fuji-Kegel, ein Symbol der Ewigkeit, in schweigender Majestät vom grauen Horizont herüberleuchtet, erreichte er eine stilistische Konzentration, der von der Kunst beider Hemisphären nichts an die Seite gestellt werden kann. Mit siebenzig Jahren schuf Hokusai die fünf Blätter der „Gespenstergeschichten“, koloristisch und gedanklich sein tiefstes Werk, das von den Nachtseiten der japanischen Seele erzählt, schön und schauerlich, dass das Herz zusammenschrickt.

gull
on water
meat

230

HOKUSAI



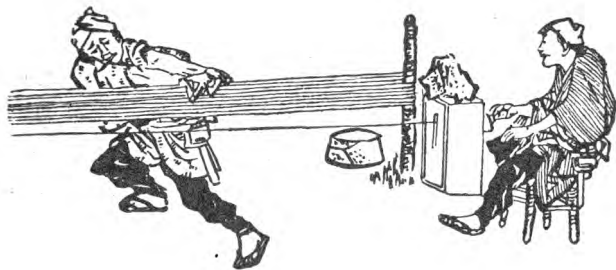
Amerika, Privatbesitz.

JUNGES MÄDCHEN BEI DER TOILETTE
Tuschzeichnung.



Noch als Greis durchstöberte er die Mythologie und die Geschichte Ostasiens und brachte sie dem Volke nahe. Mit neunundachtzig Jahren schrieb er den „Traktat vom Kolorit“. Als der seltsame Mann starb, der den Menschen aus steifen Gelenken befreit und alle menschlichen Situationen mit einer Prägnanz auf die Fläche gebannt hatte, dass wir jeder Linie vibrierendes Leben nachfühlen zu können glauben, hörte man von ihm den charakteristischen Seufzer: „Wenn der Himmel mir noch zehn, fünf Jahre zu leben gäbe, könnte ich ein wahrhaft grosser Maler werden . . .“

1848





einen Schülern hatte Hokusai alles vorweggenommen. Sie suchten sich auf Spezialitäten zu beschränken, so Hokkei, Gakutei und Shigenobu, die prächtige Surimonos (Neujahrsbilder) schufen, zu denen Hokusai sie angeleitet hatte. Diese Wunderwerke der xylographischen Technik, die zwanzig und mehr Farbenplatten erforderten und mit ihrem verschwenderischen Metallluster kostbaren Mosaiken gleichen, tragen alle Male der Erstarrung und der Décadence an sich. Gedankliches ist fast ganz ausgeschaltet: im engen Kreislauf der Ideen wiederholen sich die Sujets drei-, viermal. Hofdamen, Langusten, Ratten, Irisblüten, Päonien, Hofdamen, Fische, Mume-(wilde Aprikosen) Blüten und abermals Hofdamen in den luxuriösen Schleppgewändern der klassischen Zeit. Ein Gedicht voller artiger Wortspiele, in japanischer Schönschrift unmittelbar neben die bildliche Darstellung gesetzt, sucht lose Beziehungen zwischen dieser und der festlichen Veranlassung der Surimono-Ausgabe anzuknüpfen.

Diesen byzantinernenden Surimonokünstlern stehen die grösseren zeichnerischen Begabungen eines Kiosai und Isai gegenüber, die Mangwa- und kunstgewerbliche Vorlagebücher im Stile Hokusais herausgaben, ohne ihren ingeniosen Meister indes zu erreichen. Kiosai, der etwa vor einem Dezennium starb, ist durch seine politischen

Karikaturen, die ihm die Bekanntschaft mit dem Gefängnis vermittelten, zu ephemerer Bedeutung gelangt; einen nachhaltigen Eindruck wird sein Werk nicht hinterlassen.



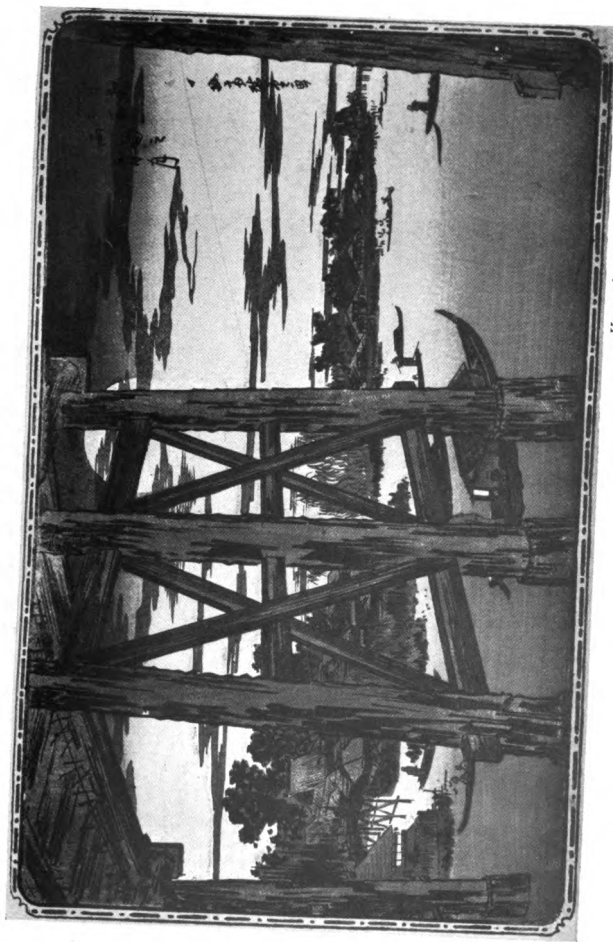
DER SIEG DER LANDSCHAFT



AS 18. Jahrhundert hatte der Frau gehört, der Utamaro die schönsten Preislieder dichtete. Das neue Jahrhundert gehörte dem Manne, gehörte der Landschaft. Indem Hokusai den Menschen anatomisch korrekt gliederte und vor kühnen Verkürzungen und Überschneidungen nicht zurückschreckte, brach er mit den strengen kalligraphischen Stilgesetzen der älteren ukioye-riu. Wie diese den graziösen Fluss der Linie, so strebte Hokusai lebendigen Ausdruck in jedem Pinselstrich an, die knappste, kürzeste und darum sinnfälligste Niederschrift einer Impression. Einen Vogel, der im Begriff ist, davonzufliegen, einen Menschen, der sich anschickt, zu sprechen, dies darzustellen hat sich Hokusai Zeit seines Lebens bemüht, sagt der Vorredner eines Hokusaischen Skizzenbuches von dem Künstler. —

Nicht dem gemessenen Samuraï, sondern dem im-

HIROSHIGE



Kunsthdlgung R. Wagner, Berlin.

MONDAUF GANG
Farbenholzschnitt.

pulsiven Proletarier verdankte Hokusai seine umfangliche Kenntnis menschlicher Bewegungsmotive. Der schwitzende, lachende, schreiende Plebejer nimmt auch im Werk seiner Zeitgenossen und Nachfolger einen breiten Raum ein. Das stimmungsvolle, landschaftliche Milieu, in das Hiroshige ihn stellt, hebt diesen Künstler aus der Schar derer heraus, die durch Flüchtigkeit der Faktur und Unsauberkeit der Technik dem Ruin des blühenden Kunstzweiges vorgearbeitet haben.

ICHIRIUSAI HIROSHIGE (1797–1858), der letzte grosse Künstler und einer der bedeutendsten Landschaftler Japans, beschliesst die Geschichte des Farbenholzschnittes. Sein bestes Werk, die 53 Stationen des Tokaido, die etwa zur Zeit der Hokusaischen Fuji-Publikationen entstanden sein möchten, ist



HIRO-

SHIGE

halb seriös, halb Karrikatur. Seriös sind die wunder-vollen Landschaftsbilder, die er aufrollt; breit hingelagerte Bergketten, koloristisch meisterhaft abgetönt, mit einer malerischen Brücke, die sich durch die ganze Komposition zieht, und trefflich charakterisiertem Wasser; ein Regenschauer etwa, schräg in eine Bergschlucht herniederprasselnd, aus der nur die dunklen Spitzen der erschauernden Bäume hervorragen, bei seltsam fahlem Licht. Die Schönheiten aller Jahreszeiten ziehen vorüber, von jenem zarten Stimmungshauch umflossen, den die Dichterin Sei Shonagon mit so feinem poetischem

Takt in ihrem klassischen Buche Makura Zoshi „Einfälle unter dem Kopfkissen“ festgehalten hat. Ich gebe ihr das Wort, denn sie weiss besser als ich die Reize der japanischen Landschaft zu schildern, denen Hiroshige nachgegangen ist. „Im Frühling liebe ich es, zu beobachten, wie die Morgendämmerung allmählich weisser und weisser wird, bis ein feiner, rosigen Schleier die Kämme des Gebirges krönt, während dünne Streifen von Purpurwolken sich darüber breiten.

Im Sommer liebe ich die Nacht, nicht nur die des hellen Mondes, sondern auch die ganz dunkle, wenn die Feuerfliegen sich in schwirrendem Fluge kreuzen oder wenn ein leiser Regen fällt.

Im Herbst ist es die Schönheit des Abends, die mich am tiefsten bewegt, wenn ich den Krähen zusehe, die zu zweien, dreien und vieren zu Horst ziehen, während die untergehende Sonne weithin ihre Strahlen verschickt und sich mehr und mehr dem Bergrand nähert. — Und noch viel entzückender ist es, die Linienbahn der fliegenden Wildgänse zu verfolgen, zu sehen, wie sie kleiner und kleiner werden mit der wachsenden Entfernung. Und wenn die Sonne ganz untergegangen ist, wie schlägt mein Herz beim Zirpen der Grillen und beim leisen Atmen des Windes!

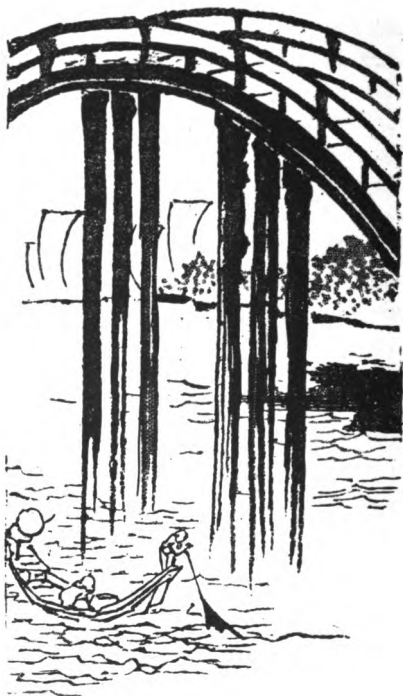
Im Winter, o wie schön ist da der Schnee! Aber ich liebe auch die blendende Weisse des Reif-Frostes und die Kälte, die die Glieder erstarren macht . . .“

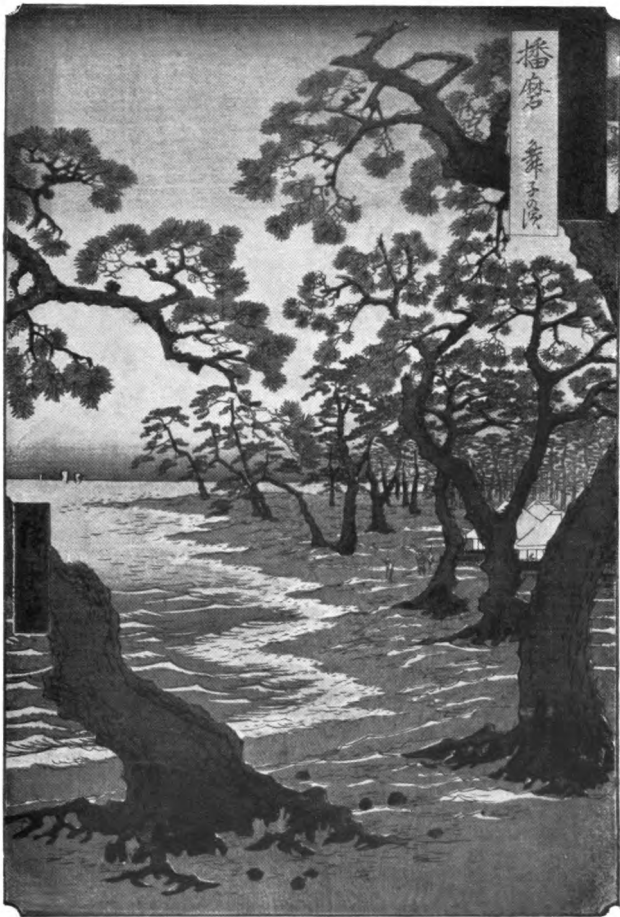
Das ist Hiroshiges seriöse und poetische Seite. Die karrikaturenhafte und weniger erfreuliche betrifft den Menschen. Aus der eleganten Frau Utamaros ist ein unverschämt gaffendes Weibsbild geworden, der Typus Baluscheks, ins Japanische übersetzt. Und nun erst der Mann! Hokusais Arbeitertypus mit den breiten Backenknochen, der Stülpnase und den schmalen Schnurrbartspitzen über dem stets zu pffigem Lächeln verzogenen Munde wird von Hiroshige noch vergrößert. Seine Hydrocephalen mit dem klaffenden Munde und der gemeingefährlichen Gebärdensprache zerstören da, wo sie auftauchen, nur zu oft die intimste landschaftliche Stimmung.

Hand in Hand mit der Vergrößerung des Typus, von dem sich der vornehme Japaner mit Entsetzen abwendet, ging die Vernachlässigung des Technischen. Stimmt die Verve, mit der die Silhouette eines temperamentvoll bewegten Körpers heruntergestrichen ist, noch versöhnlich, so berührt die Gewissenlosigkeit der Ausführung immer peinlicher. Auch Hiroshiges Palette, die schon in den ersten Jahrzehnten seiner Wirksamkeit sehr starke Töne aufwies, wurde zusehends bunter. In den fünfziger Jahren wagte er es, ein schreiendes Rot und Blau unmittelbar nebeneinanderzusetzen. Und als die europäischen Anilinfarben in Japan eingeführt wurden (das Abendland stattete so seinen Dank für die unzähligen künstlerischen Anregungen an das

Nipponvolk ab), war Hiroshige einer der ersten, der sich dieser brutalen und giftigen Mittel bediente.

So schloss eines der ruhmreichsten Kapitel japanischer Kunstgeschichte mit einem sehr unrühmlichen, sehr disharmonischen Finale.





Sammlung Bing, Paris.

DER „STRAND DER TÄNZERINNEN“ IN DER PROVINZ HARIMA
Farbenholzschnitt.

JAPANISMUS



DER JAPANISMUS sei überwunden — wie oft ist dies gerade von deutschen Kunstschreibern in den letzten Jahren mit Genugthuung festgestellt worden. Und doch hat Deutschland am wenigsten Berechtigung, die japanische Mission nach Gutdünken als ein Kapitel zu überschlagen, das bereits der Geschichte angehört. Wenn wir verleitet werden, an den Werken unserer modernsten Kunst und unseres Kunstgewerbes den japanischen Ein-

fluss zu übersehen, so liegt das daran, dass er sehr spät und aus zweiter Hand, also schon verarbeitet und verdünnt, zu uns gelangt ist. Von der Quelle selbst haben wir noch viel zu wenig abgeschöpft.

Über Frankreich ging die Sonne japanischer Kunst zuerst auf. Als das zweite Kaiserreich schon in seinen Grundfesten bebte, kamen die ersten Importen in die

luxustolle Seinestadt. Edmond und Jules de Goncourt, diese unzeitgemässen Apostel geistreicher Sinnenkultur, wurden die glühendsten litterarischen Verfechter japanischer Kunstanschauung. Man höre, welche Besitzgier den 52jährigen Edmond bei der Besichtigung einer Orientsendung ergriff: „Wir haben“, schreibt er in sein Tagebuch, „Stunden verbracht inmitten dieser Formen und Farben, dieser Dinge aus Bronze, Porzellan, Fayence, Jade, Elfenbein, Holz, Pappe, inmitten dieser ganzen berausenden und hallucinatorischen Kunst. Wir haben Stunden verbracht, so viele Stunden, dass es vier Uhr war, als ich frühstückte. Derartige Kunstschlemmereien — die des heutigen Tages hat mir viele hundert Francs gekostet — entlassen mich wie die Strapazen und die Erschütterungen einer durchjeuten Nacht. Ich behalte davon eine Trockenheit des Mundes zurück, die allein das Meerwasser von einem Dutzend Austern wegspülen kann.“

Was Paris in jenen Jahren an ästhetischen Gourmets in seinen Mauern hielt, legte sich aufs Sammeln japanischer Bibelots. Die „Société du Jinglar“ wurde gegründet, die allmonatlich in Sèvres zusammenkam und der Japanomanie bis zur Absurdität huldigte. Wer leere Wortschälle hasste, schiffte sich, wie Duret, Cernuschi, Régamez, Guimet, nach dem exotischen Kunstparadiese selbst ein. Europäische Errungenschaften hatten noch nicht, wie heute, grausame Verwüstungen in dem alten

Kulturlande angerichtet, und so geschah es, dass jene Reisenden in einer Art Verzückerung zurückkehrten.

Auf die feiner organisierten Künstlernaturen des damaligen Paris wirkte zumal die japanische Gravure wie eine Offenbarung. Hier war Licht und Farbenfeuer, fiebernde Beweglichkeit und eine wahrhaft verblüffende Knappheit des Ausdruckes, eine Kunst des eigenwilligen Naturausschnittes, von der die vielzitierte Zolaische Definition des Kunstwerkes abgeleitet zu sein schien.

Manet, Monet, Degas und Whistler verarbeiteten als die ersten die ihnen von der japanischen Holzschnittkunst zu Teil gewordenen Anregungen. Ein japanisches Element steckt in den achsenlosen Porträts der Frau de Nittis und des Dichters Mallarmé, die Manet zur Zeit der Pariser Japanhause schuf. Japanischen Geist atmet Monets Impressionismus, den Geist Hokusais freilich oder Hiroshiges, der neueren Japaner also, die die flüchtige, vibrierende Schönheit eines Momenteindruckes zu bannen suchten.

Es ist japanisch, wie Degas seine Ballettszenen ausschneidet. „La leçon de danse“, um nur eines seiner Pastelle herauszugreifen, wäre mit seiner bizarren Raumausfüllung ohne asiatische Vorbilder kaum denkbar. Das Zufällige, Unsymmetrische einer japanischen Anordnung ist hier transponiert. Die Figurengruppen sind, wie man dies an so vielen Dekors japanischer Schwertmessergriffe bemerkt, in die Ecke gedrängt; ein linear

unwesentlicher, aber koloristisch bedeutsamer Komplex, die Lichtquelle der Thür, liegt in der Bildachse. Japanisch ist das rechtwinklige Liniament der Perspektive, ist die Accentuierung der Vertikale in der hinteren Figurenreihe. Ganz europäisch dagegen berührt die Art, wie die Balletteuse am vorderen Bildrande die Beine zu einem offenen Dreieck sperrt.

Whistler stellte sich schon 1864 mit dem Bilde „Die Prinzessin aus dem Lande des Porzellans“ rückhaltlos unter japanischen Einfluss. Der Orient hat auch bei seinen späteren Bildern, zumal bei seinen Porträts, Pate gestanden. Von Japan inspiriert ist zunächst das Kompositionsschema und die reliefmässige Auffassung alles Kubischen. Auf dem Porträt seiner Mutter, Carlyles (Abbildung) und der Miss Alexander ordnet er die Figur in ein streng geometrisches Liniennetz ein. Vorhang, Pilaster, Bildrahmen, die ganze Gliederung der Hintergrundsarchitektur verläuft in rechten Winkeln, in Parallelen. Mit japanischer Willkür wird eine an der Wand hängende Gravure vom Bildrande durchschnitten. Japanisch ist Whistlers Vorliebe für silbrige Harmonieen, in denen die Konturen sich auflösen. Weich, schattenhaft weich, wie zu Spirits verflüchtigt, sitzen Carlyle und Frau Whistler vor dem seidigen, kakemonoartigen Grau der Wandfläche. Es sind farbige Silhouetten, Körper, die das Licht, ein scharfsinnig erklügeltes Licht, entmaterialisiert hat. Wer nach ganz nackten Bestätigungen des ostasiatischen Einflusses sucht,

WHISTLER

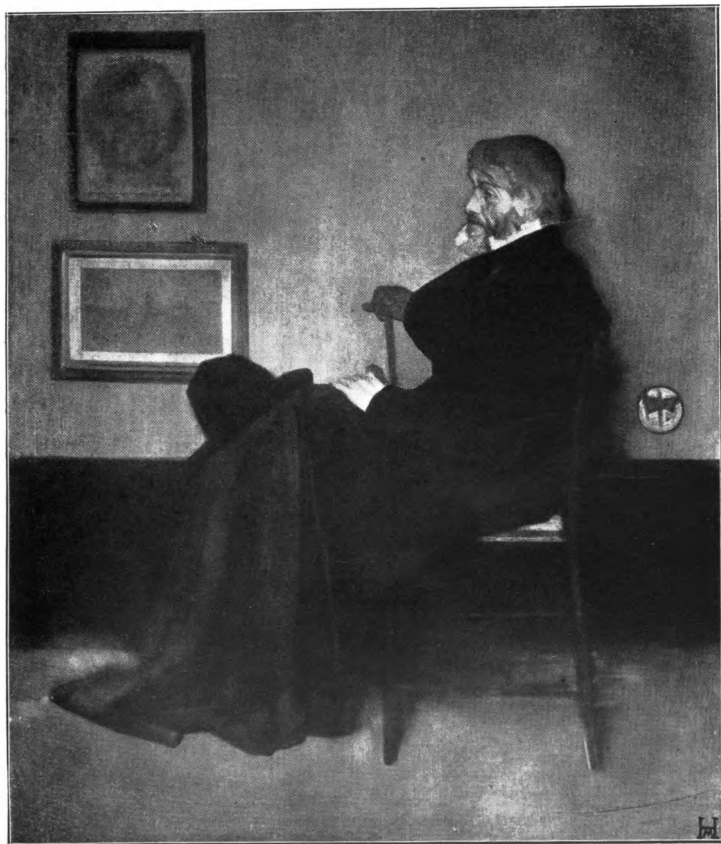


Photo Hanfstaengl.

Glasgow, Gallery.

PORTRÄT VON THOMAS CARLYLE
Gemälde.



findet gerade bei diesem Künstler voll seine Rechnung. Whistler signiert bald mit einem stilisierten Schmetterling, bald mit einer schmalen Plakette in Hochformat, wie sie auf Hiroshiges Landschaften anzutreffen ist. Es lässt kleine Blümchen aus der Ecke der Wand herausspriesen (Porträt von Miss Alexander), jene Blümchen, mit denen Harunobu seine Hintergrundflächen so anmutig belebt, oder er malt die windbewegten Halme des Schilfes in den Vordergrund einer „Marine“ mit demselben feinen Takt hinein, mit dem der japanische Graveur oder der Kakemono-Künstler einen Bambuszweig, einen Koniferenast in dem Winkel seiner Komposition anzubringen weiss.

Es war nicht die Malerei allein, der ostasiatische Ästhetik den Weg zu neuen Zielen wies. Die eminente Sachlichkeit, die Sorgfalt der Mache und der vornehme Geschmack, durch die Erzeugnisse japanischen Kunstgewerbefleißes sich auch heute noch vor abendländischen Fabrikaten auszeichnen, wirkten reinigend und befruchtend auf das europäische Kunsthandwerk. Es sei hier nur an die Unterglasur-Malereien der Kopenhagener Porzellan-Manufaktur, deren Dekorateure sich eng an japanische Naturauffassung anschlossen, an die Gefässe Läugers, an die Gläser Köppings, an Obrists Stickereien, an Eckmanns Tapeten, an Dalpayrats geflammte Grès erinnert. Was die moderne Ornamentik dem Nipponlande verdankt, das wird vielleicht schon dem bewusst, der nur auf unseren Abbildungen die Schnörkel eines

Hokusaischen oder Utamaroschen Kleidersaumes, in denen die berühmte „belgische Linie“ antizipiert ist, mit einiger Aufmerksamkeit betrachtet.

Eine Kunst hat durch die japanische Gravüre geradezu ihr Gepräge erhalten: die Plakatmalerei. Chéret, der erste moderne Affichenkünstler, erkannte, dass in Koriusais und Sharakus Holzschnitten, in der flächigen Art ihrer Farbgebung, in der Intensität der Bildwirkung, die auf Weglassung alles Unwesentlichen und Betonung der charakteristischen Linie beruhte, alle für das Wesen des Plakates bedeutungsvollen Elemente vorgezeichnet waren. In der lithographischen Technik fand Chéret sein Ausdrucksmittel. Man kennt seine gemalten Fanfaren, seine kecken und flüssigen Phantasieen in Gelb, Rot und Blau. Sie erfüllen einen ephemeren Zweck glänzend. Doch täuscht ihr Chickismus, die gallische Verve, mit der sie heruntergestrichen sind, nicht über die innere Leere, über gewisse dilettantische Verzeichnungen hinweg, wie sie sich ein Japaner nie erlaubt haben würde.

Chérets Rivale, Henri de Toulouse-Lautrec, hat in seinen Affichen Bedeutenderes, ja Unvergängliches hinterlassen. Auch er schwelgt, wie Chéret, in Farbensymposien sondergleichen. Aus mächtigen Wellen Blau, Gelb, Zinnober (Bruant-Plakat) giesst er ein Farbenkonzert zusammen, das man einen koloristischen Excess nennen möchte, wären diese an sich betäubend lauten Akkorde nicht durch ein geheimnisvolles rhyth-

misches Band zu einer prachtvollen Melodie verschmolzen. Toulouse ist beweglicher als Chéret. Auf den Affichen „Divan Japonais“ und „Troupe de Mlle Eglantine“ greift er zu der Palette Yeishis, zu jenen blassen, verwaschenen Halbtönen, die das Auge in eine seltsame Erregung versetzen, weil geschickt placierte dunkle Flecke diesem Zitronengelb, dem Rostrot und dem Blaugrau eine eigentümlich zitterige Transparenz verleihen.

Toulouse spricht nicht nur durch Farbenflächen wie Chéret. Seine Linie lebt ein geheimnisvolles, inneres Leben. Sie hat die japanische Nervosität, das Jähe und Überraschende der Silhouetten eines ostasiatischen Karrikaturisten. Sie drückt, erstaunlich sicher und schnell mit der lithographischen Kreide hingesezt, trotz ihrer Knappheit alle jene Ungeheuerlichkeiten treffend und erschöpfend aus, die an dem unerbittlichen und überreizten Auge des Künstlers vorüberzogen.

Der Japanismus zog immer weitere Kreise. Er ergriff jüngere Talente, in England Aubrey Beardsley, der sich aus japanischen und französischen Rokokoformen einen neuen Stil zurechtmachte, um in glänzenden Metaphern von seiner geistreichen Perversität zu sprechen, in Deutschland vor allem Thomas Theodor Heine, der dem Japanismus in dem Biedermaierelement eine drollige und bizarre Note zuführte.

In unseren Gauen ist zwanzig oder dreissig Jahre

88 DER JAPAN. FARBENHOLZSCHNITT

später als in anderen Kulturländern das Interesse für japanische Kunst erwacht. Es ist ein interessantes Zeichen der Zeit, dass erst jetzt ein junger österreichischer Maler nach Japan gegangen und mit Zeichnungen und Holzschnitten unverhüllt japanischen Charakters zurückgekehrt ist. Toulouse-Lautrec, der nicht in Japan war, hat von Japan mittelbar mehr profitiert. Wenn unsere Künstler und Kunstfreunde die ernstesten ästhetischen Probleme, die Japan uns noch immer stellt, mit ähnlichem Geiste lösen wollen, werden wir auch in zehn Jahren noch nicht gleichgültig von einem überwundenen Japanismus reden dürfen.



DIE HOLZSCHNITTMEISTER DER UKIOYE-RIU SEIT MORONOBU

Ich gebe die Einteilung nach der in Japan üblichen Periodenrechnung, wie sie von der Regierung jeweilig auf Grund politischer Ereignisse festgesetzt wurde. — Mit Rücksicht auf den Umfang dieses Bändchens konnte im Text nur das Werk einer beschränkten Anzahl von Holzschnittmeistern charakterisiert werden, so dass dem Leser hier mehrere noch nicht genannte Namen begegnen.

1688—1703 Periode GÉNROKU
Hauptkünstler: MÓRONÓBU (1633—1714).
Buchillustrationen u. Einzelblätter. Schwarzdrucke, selten koloriert (mit Rot oder Grün). *u. malerei*

1704—1710 Periode HOYEI

1711—1715 Periode SHOTOKU
Hauptkünstler: MASÁNOBU (1685—1764)
erste Periode seines Wirkens, Buchillustrationen und Einzelblätter. Letztere z. T. mit der Hand koloriert.

1716—1735 Periode KIOHO

Hauptkünstler: Die ersten TORII. Begründer der Schule: KIYÓNOBU (1664—1729), Spezialität: Theaterbilder. Urúshiyé, wörtlich: Lackbild, illuminierte Schwarzdrucke mit Auftrag von schwarzem Lack und Goldpulver. — Der Buchillustrator Tachibana MÓRIKUNI (1670—1748)

1736—1740 Periode GEMBUN

Hauptkünstler: MASÁNOBU, zweite Periode. SHIGÉNAGA (1697—1756), Erfinder des Zweifarbendrucks. Hauptwirksamkeit:

- Illuminierte Holzschnitte. SUKÉNOBU
 (1674-1754): Buchillustrationen (schwarz)
- 1741—1743 Periode (KWAMPO)
- 1744—1747 Periode (ENKIO)
 Hauptkünstler: TOYONOBU (1711—1785):
 Schwarzdruck, Urushiye, Zweifarbendruck.
- 1748—1750 Periode (KWANYEN)
- 1751—1763 Periode (HÖREKI)
 Hauptkünstler MASÁNOBU, dritte Periode.
 KIYÓMITSU (1735—1785) Zweifarbendrucke.
 Gegen Ende der fünfziger Jahre auch Drei-
 farbendrucke.
- 1764—1771 Periode (MEIWA)
 Hauptkünstler: HARUNOBU (1718—1770)
 der Erfinder des Buntdrucks.
- 1772—1780 Periode (ANYED)
 Hauptkünstler: KORÍUSAI [Geburts- und
 Todesjahr unbekannt]. Spezialität: Tierszenen u.
 Pfostenbilder (Háshira-Kákushi). SHIGÉMASA
 (1734—1819) Genreszenen; illustriert mit
 SHUNSHO (1726—1798), dem eigentlichen
 Begründer der Katsukáwa-Theaterschule, das
 Farbendruck-Album „Spiegel der Schönheiten
 des Grünen Hauses“. BUNCHO (starb 1766)
 Spezialität: Schauspieler in Frauenrollen.
- 1781—1788 Periode (TENMEI)
 Hauptkünstler: KIYÓNAGA (1742—1815)
 Genreszenen, häufig in Form von Triptychen
 und Pfostenbildern.
- 1789—1800 Periode (KWANSEI)
 Hauptkünstler: UTAMARO (1754—1806)

Spezialität: Yoshiwara-Darstellungen. Farbendrucke und Albums. Drei Bücher naturhistorischen Inhaltes. SHÁRAKU [Geburts- und Todesjahr unbekannt], Schauspielerbildnisse. YEISHI [Geburts- und Todesjahr unbekannt, wie auch das seines Schülers: YEISHO, Spezialität: Kurtisanen-Bilder. SHUNCHO [Geburts- und Todesjahr unbekannt], Schüler Shunshos, Genreszenen.

1801—1803 Periode KIOWA

Hauptkünstler: TOYÓKUNI (1769—1825), Nebenbuhler Utamaros von ungeheurer Fruchtbarkeit, Romanillustrationen, Schauspielerdarstellungen, Genreszenen. HÓKUSAI (1760—1849), erste Periode. Romanillustrationen, Genreszenen.

1804—1817 Periode BUNKWA

Hauptkünstler: HÓKUSAI, Zweite Periode Romanillustrationen. Das „Mangwa“ (Skizzenbuch), Surimonos (Neujahrsdrucke).

1818—1829 Periode BUNSEI

Hauptkünstler: HÓKUSAI, Blütezeit: Die 36 Ansichten des Fuji. Landschaftliche und Tier-Darstellungen. „Die Wasserfälle“, „Die Brücken“. Surimonos. HOKKEI, GAKUTEI, SHIGENOBU, Schüler Hokusais. Spezialität: Surimonos. YEISEN (1792—1848), ein Schüler des Utamaro-Schülers Yeizan, Landschaftliches und Surimonos. KUNÍSADA (TOYOKUNI II, 1787—1865), der Schüler Toyokunis. Spezialität: Schauspieler- und Gespensterdar-

stellungen, Illustrationen zum Roman Genji Monogatari.

1830—1846 Periode (TEMPO)

Hauptkünstler: HÓKUSAI, letzte Periode. „Die hundert Gespenster“. Kunstgewerbliche Vorlagebücher. Die „Hundert Ansichten des Fuji“. Genrebilder, einzeln und zu Albums vereinigt. HIRÓSHIGE (1797—1858): Spezialität: Landschaften. KUNISADA, Genreszenen. KUNIYOSHI (1800—1861), Schüler Toyokunis I. Hauptwerke: „Die 47 Rónins“. Die Stationen des Tokaido. Schauspielerbildnisse.

Die drei zuletzt genannten Künstler bedienen sich in ihrer Spätzeit der europäischen Anilinfarben.

1844—1847 Periode (KÓKWA)

1848—1853 Periode (KAYEI)

1854—1859 Periode (ANSEI)

Hauptkünstler: KIÓSAI (1831—1890), Schüler Hokusais. Hauptwerke: Kiosai Gwafu und Mangwa. Karrikaturistisches. Gab eine illustrierte Kunstgeschichte heraus. SOGÁKUDO Blumen- u. Vögeldarstellungen. ISÁI, Schüler Hokusais. Skizzenbücher im Stile Hokusais. YOSHITOSHI, Schüler Kuniyoshis, Karrikaturist.

Ausserhalb der UKIOYE-RIU: Kikúchi YÓSAI [1787—1878]. Yosai ist der Herausgeber des berühmten Holzschnittwerkes Zenken Kójiſu, einer 20bändigen Geschichte grosser Männer der Vergangenheit.

I N H A L T :

	<i>Seite</i>
Die Primitiven	I
Japanisches Rokoko	24
Bürgerliche Kunst	33
Der Repräsentant der Abgeklärtheit	49
Vorläufer der Plakatmalerei	53
Die Biographen des Yoshiwara	57
Hokusai	68
Der Sieg der Landschaft	76
Japanismus	81
Künstlerverzeichnis	89

R. Wagner, Berlin SW.

Dessauerstr. No. 2

Kunst- und Verlagshandlung.

— — — — —
Abteilung für japanische Kunst.

Reichhaltige Sammlung hervorragender alt-
japan. farbiger Holzschnittdrucke und Bücher
erster Meister.

**Grosses Lager altjapanischer und chinesischer
Kunstgegenstände in
Metall, Keramik, Jade, Elfenbein etc. etc.**

Feinstes japanisches Papier
für

— — — — — **Kunst- und Buch-Druck.** — — — — —

Originelle Vorsatzpapiere, wie auch
** Papiere für Bucheinbände. **

C. F. Amelangs Verlag in Leipzig.

Japanische Dichtungen

— in japanischer Ausstattung —

übertragen von

Professor **Dr. Karl Florenz** in Tokyo.

Jeder der drei Bände 6 Mark.

Dichtergrüsse aus dem Osten. 7. Auflage. Mit zahlreichen farbigen Illustrationen. Auf Crêpepapier. In originellem Karton.

Weissaster. Ein romantisches Epos nebst anderen Gedichten. 3. Auflage. In der gleichen Ausstattung wie die „Dichtergrüsse“.

Japanische Dramen: Terakoy und Asagao. 2. Auflage. Auf Crêpepapier wie die übrigen Bände.

„Die Ausstattung ist eine Prachtleistung japanischer Kleinkunst.“
„Litterarisches Echo.“

„Die Dichtungen gewähren uns den interessantesten Einblick in das Seelenleben eines reichbegabten, energisch strebenden Volkes.“
„Deutsche Rundschau.“

„Durch diese Verdeutschungen der feinen und geistvollen Poesien des japanischen Volkes erwirbt sich Karl Florenz ein bleibendes Verdienst. Er bringt uns dem Verständnis des wunderbaren Volkes, welches im fernen Osten aus sich selbst eine Kultur geschaffen hat, die unserer westlichen nichts nachgibt, immer näher. Was uns übrigens die japanischen Dichtungen so besonders anziehend macht, ist der glückliche Gedanke, sie in echtem japanischem Kostüm erscheinen zu lassen. Das einzige, was europäisch an ihnen ist, ist die deutsche Sprache der Übersetzung. Der ganze Rest, Papier, Druck, Illustrationen sind japanisch, in Japan von einheimischen Künstlern hergestellt. Einzelne der Illustrationen können geradezu als grosse Kunstwerke bezeichnet werden.“
„Prometheus.“

Japan- u.
China-Import.



Orientwaren.



Kunstgewerbl.
Gegenstände.



J. C. F. Schwartz, Berlin W. 8

Leipzigerstr. 112, Ecke Mauerstr.

Persische und japanische Teppiche.

Chinesische Thees.

Alte Stiekereien, Stoffe u. Gewänder.

Alte Porzellane u. Bronzen.

Japanische u. chinesische Möbel
(insbesondere Blackwoodmöbel).

Portièren u. Chaiselongue-Decken.

Matten in allen Grössen.

Für Sammler: **Kuriositäten, Keramik, Bunt-
drucke, Netzsuckés, Stichblätter, Schwerter etc.**

KARL W. HIERSEMANN

Buchhändler und Antiquar

Königsstrasse 3 LEIPZIG Königsstrasse 3.

Ich bin im Besitze einer sehr grossen Sammlung alter und neuerer **ostasiatischer Kunstblätter**, die sowohl für Museen als auch für den Sammler ebenso wichtig wie interessant sind. Besonders empfehle ich:

JAPANISCHE ORIGINAL-FARBDRUCKE

im Preise von 1 M. bis 1000 M. pro Blatt.

Katalog in Vorbereitung. — Auswahlendung auf Wunsch. — Echtheit garantiert.

Ausserdem erlaube ich mir, Bibliotheken, Museen, Sammlern die folgenden in meinem Verlage erschienenen Werke über japanische Kunst anzubieten:

Münsterberg, O., Bayern und Asien im XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert. (**Ostasiatisches Kunstgewerbe in seinen Beziehungen zu Europa.**) Mit 2 Heliogravüren und 28 Text-Illustr. 4. Leipzig 1895. 3.— M.

In sehr kompakter Form unterstützt durch ausgezeichnete Illustrationen und leicht verständlichem Stil, trachtet der Verfasser in diesem Werk die Ursachen und Bedingungen, die zur Entwicklung einer so eigenartigen Kunst, wie es die japanische ist, beizutragen haben, darzulegen.

Münsterberg, O., Japanische Kunst und japanisches Land. Mit Heliogravüre u. vielen Holzschn. Leipzig, 1896. VII, 56 pp. 3.— M.

Meine Lagerkataloge aus allen Wissenschaften — ich bitte um gefl. Angabe der interessierenden Richtungen — stehen gratis und portofrei zur Verfügung.



JAPANISCHE FARBEN-HOLZSCHNITTE


in grosser Auswahl und in
hervorragenden Qualitäten.



Bei Angabe spezieller Wünsche
Ansichtssendungen bereitwilligst.



Ernst Arnold
Kunsthandlung Dresden.



Amsler & Ruthardt

Louis Gerhard Meder

Hof-Kunsthändler I. I. M. M. des Kaisers und der Kaiserin

Berlin W. 64, Behrenstrasse 29a.

Grösstes Lager von Handzeichnungen und graphischen
Original-Arbeiten von

Max Klinger.

In neuen Ausgaben erschienen bei uns folgende Werke:

- Opus II: Rettungen ovidischer Opfer.
Eine Folge von 15 Blättern in Mappe M. 150
- Opus III: Eva und die Zukunft.
Eine Folge von 6 Blättern in Mappe M. 60
- Opus VI: Paraphrase über den Fund eines
Handschuhs.
Cyklus von 10 Kompositionen in Mappe M. 100
- Opus VII: Drei Landschaften.
3 Einzelblätter je M. 60
- Opus VIII: Ein Leben.
Cyklus von 15 Blättern in Mappe M. 150
- Opus X: Eine Liebe.
Eine Folge von 10 Blättern in Mappe M. 250
- Opus XI: „Vom Tode.“ I. Teil.
Eine Folge von 10 Blättern in Mappe M. 150

Vorstehende Preise heben abweichende frühere Preis-Angaben auf.

Lagerkatalog XI: Kupferstiche und Holzschnitte alter
Meister in Nachbildungen.

Lagerkatalog XII mit Abbildungen:
Jagd und Sport.

Lagerkatalog XIV mit Abbildungen:
Klassische und modern religiöse Darstellungen.

Preis je 50 Pfg.

Illustriertes Verlagsverzeichnis gratis und franko.

Im Verlage von JULIUS BARD, BERLIN, erschien:

ARTHUR MOELLER-BRUCK:

Das Variete. Seine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Mit 24 farbigen Vollbildern und 104 Text-Illustrationen (Faksimiles, Porträts etc.), mit Zeichnungen von Morin, Willette, Gavarni, Bradley, Reznicek, Caspari, Fidus etc.

Brosch. M. 7.—, in Prachteinband M. 8.—

Die „Leipziger Illustrierte Zeitung“ vom 31. 8. 1902: Das hochinteressante, mit einer Reihe vorzüglich erläuternder Vollbilder (24) und Textabbildungen (104) sowie einem von Louis Morin entworfenen Prachteinband ausgestattete Buch enthält die wesentlichen Varietemomente aller Kulturvölker, von dem ältesten asiatischen Staatswesen an bis zu dem heutigen Grossstadtvariete und seinem litterarischen Nachwuchs, dem Kabaret und dem Überbrettel. Und neben den Dionysien, Pantomimen, Mysterien, Karnevalskomödien, Harlekinaden, Pierrotspielen, Zirkusscenen erscheinen die wichtigsten Tänze und ihre schönsten Darstellerinnen in charakteristischen Posen in Wort und Bild . . . Jedenfalls ist das Werk ein inhaltreiches, zeitgemässes und ungewöhnlich unterhaltendes Buch, das jeder, der sich für die mannigfachen Lebenserscheinungen der Gegenwart interessiert, kennen sollte.

Das „Litterarische Echo“ Heft 19, 1902 . . . Moeller-Brucks Buch bleibt eine geistvolle, kulturhistorisch interessante Arbeit, mit der die Geschichtsschreiber und Ästhetiker des künstlerischen Varietes nunmehr rechnen müssen. — Die Ausstattung ist mustergültig.

„Neue freie Presse,“ Wien: . . . Das Buch ist sehr hübsch ausgestattet, reich illustriert . . .

Das „Berliner Tageblatt“ (Weltspiegel Nr. 96, 1902): . . . So hat das Variete denn auch seine durch die Tradition geheiligte Berechtigung. Es ist natürlich gut, dass alles Varietehafte von der ersten Schaubühne verbannt ist. Aber es wäre doch unendlich schlimm, wenn das Variete garnicht vorhanden wäre. Alle, die jüngst mit dem Überbrettel dem Variete den Garaus machen wollten, haben eben seine Wichtigkeit, seinen Wert nicht erkannt. Und es ist ein grosses Verdienst von Arthur Moeller-Bruck, dass er in dieser Zeit eine, wenn auch nur skizzenhafte Geschichte des Varietes geschrieben hat, die unter dem Titel „Das Variete“ erschienen ist. Mit ihrer reichen, vornehmen Ausstattung ist sie der erste ernsthafte Versuch, das Werden des Varietes zu entwirren und zu schildern.

Im Verlage von JULIUS BARD, BERLIN, erscheint ferner:

*SAMMLUNG MERKWÜRDIGER BÜCHER
DER WELTLITTERATUR*

I. THOMAS DE QUINCEY:

Bekenntnisse eines Opiumessers. Aus dem Englischen
übersetzt von Hedda u. Arthur Moeller-Bruck. Mit
reichem Buchschmuck und originellem Einband. Mk. 3.—

„Neue Freie Presse“ vom 15. 11. 1902: Th. de Quinceys Buch ist von
höchstem kulturhistorischen Werte; der es schrieb, war einer der feinsten
Geister Englands in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts und zugleich
ein bedeutender Charakter. Die Geschichte, wie er dazu kam, sich dem
Opium hinzugeben, ist voll rührender Episoden, man könnte sie für Dichtung
halten, wenn es nicht erwiesen wäre, dass sie Wahrheit ist . . . Die Aus-
stattung des Buches verdient ein besonderes Lob; es wird die Zierde jeder
Bibliothek werden, in der es als hochbedeutsames Litteraturwerk nicht
fehlen darf.

II. BARBEY D'AUREVILLY:

Finsternis. Übersetzt von Hedda und Arthur Moeller-
Bruck. Buchschmuck und Einband entworfen von Georg
Tippel. Mk. 3.—

„Breslauer Zeitung“ vom 5. 2. 1902: Den Deutschen, die in Konrad
Ferdinand Meyer einen verwandten Dichter lieben, wird auch dieser franzö-
sische Künstler teuer sein. Mit kraftvoller Phantasie, blühender Erfindung,
mit einer sinnlichen Macht und Energie der Darstellung vereinigt er die
klassische Reinheit des Stils, die subtilste Psychologie und wahrhaften Adel
der Empfindung. Seine Novellen und Romane, deren feinsten wohl hier ge-
geben wird, sind erzählt mit der Kunst, die wir in der alten italienischen
Erzählung bewundern, und zugleich sind sie erhellt, vertieft durch die Em-
pfindung des Künstlers, der ein Dichter unserer Zeit war.

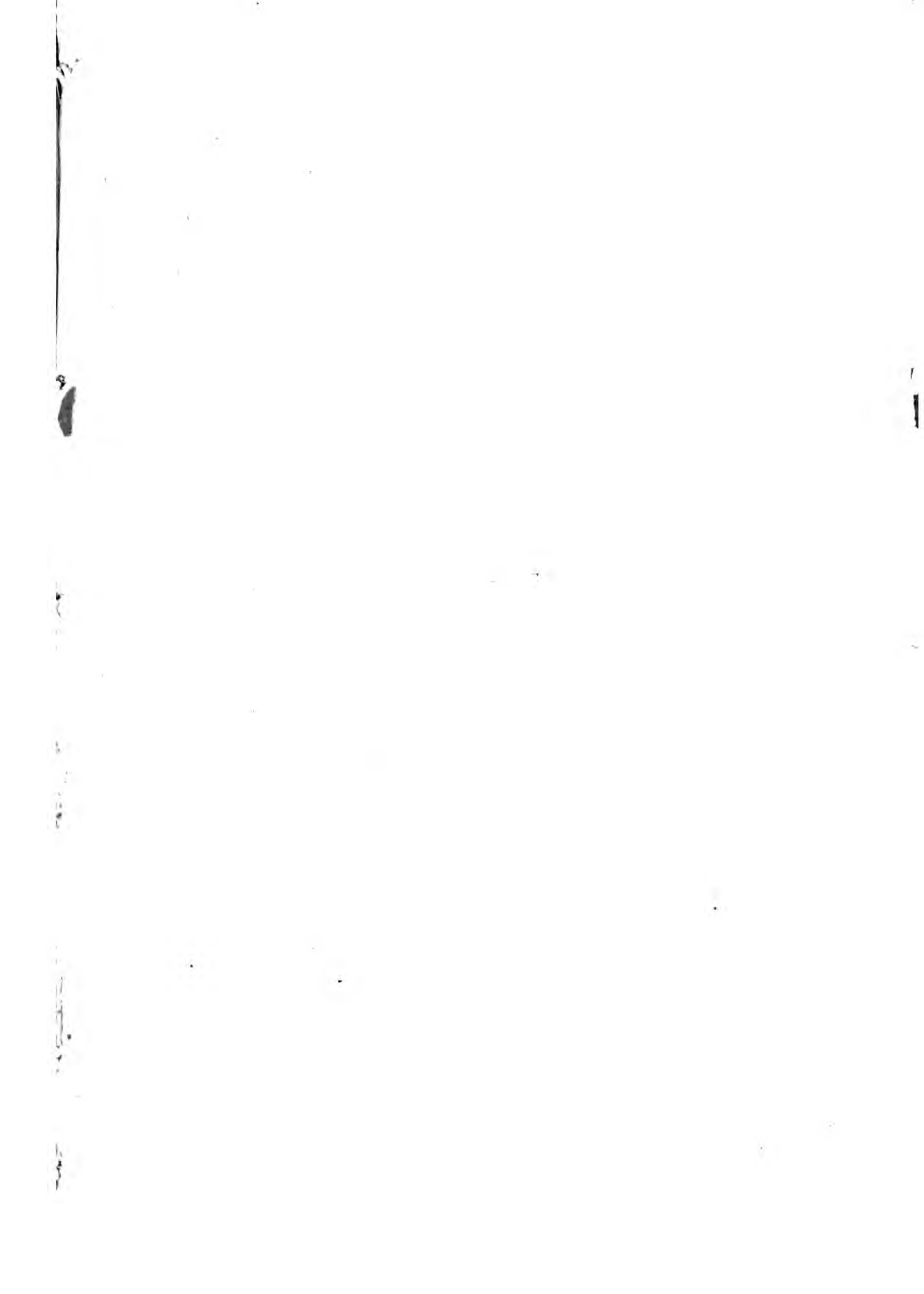
Eine germanische Seele in der romanischen Kunst.

III. GEORGES RODENBACH:

Das tote Brügge. Einzig autorisierte Übersetzung aus
dem Französischen von Friedrich von Oppeln-Broni-
kowski. Mit zweifarbigen Buchschmuck und elegantem
Einband entworfen von Fritz Arbeit. Mk. 3.50

„National-Zeitung“ Berlin vom 10. 4. 1903: So ausserordentlich reich
die Litteraturen der neueren Zeit an guten, ja vortrefflichen Romanen sind,
so ist doch die Zahl jener Erzählungswerke, die eine tiefgehendere Bedeu-
tung haben, nur eine geringe. Man denke an alle die grossen Namen um
die Mitte des XIX. Jahrhunderts und frage sich, welche der nicht so ge-
priesenen Schöpfungen jetzt noch Leben und Kraft haben, zu erschüttern,
fortzureissen, ja selbst nur das Interesse wach zu erhalten. Zu diesen seltenen
Büchern gehört der Roman von Georges Rodenbach „Bruges-la-Morte“, der
jetzt in einer deutschen Übersetzung bei Julius Bard in Berlin erschienen ist.
. . . Bruges-la-Morte ist ein ganz einziger Roman und einer von den wenigen,
die in der Weltliteratur von bleibender Bedeutung sind.

GEDRUCKT ZU WITTENBERG BEI HERROSÉ & ZIEMSEN



Princeton University Library



32101 073974253

