

DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT NACH HARUNOBU IM RAHMEN DER GLEICHZEITIGEN GESCHICHTE

V o r t r a g, gehalten in Tokyo am 28. Februar 1945

von Dr. C. von Weegmann

Selbstreferat

In einem früheren Vortrag (vergl. Nachrichten No. 67) wurde der japanische Farbenh Holzschnitt von seinen Anfängen bis zu seiner vollen Entfaltung durch H a r u n o b u als die typische Kunst des Bürgertums von Edo charakterisiert. Für seine Weiterentwicklung bis zum Ende der Tokugawazeit aber reichen die Bedingungen des heimischen Bürgertums zur Erklärung der Phänomene nicht mehr aus. Mehr als im früheren Vortrag mußte er daher in diesem im Rahmen der Gesamtgeschichte betrachtet werden.

Als Harunobu 1772 starb, standen fast alle auf der Höhe der Zeit stehenden Holzschnittkünstler unter seinem Einfluß. Wer davon nichts annahm, wie der alternde Torii *Kiyomitsu* († erst 1785) trat in den Hintergrund. Von den andern dagegen gingen die einen ganz zu dem von Harunobu geschaffenen Stil der Periode Meiwa (1764–72) über, wie etwa T a n a k a M a s u n o b u, während die Besseren der jüngeren Künstler erst in der Art des Harunobu arbeiteten, aber dann ihren eigenen Stil fanden, wie Isoda *Kôryûsai* (1765–85) und Katsukawa *Shunshô* (1757–93). Bezeichnend für die Popularität des Harunobustils ist der Fall des in vielen Satteln gerechten Malers *Shiba Kôkan*, der selbst erklärt, Blätter in der Art des Harunobu geschaffen und erst später solche mit dem Namen Harushige gezeichnet zu haben.

In den siebziger Jahren, der Periode Anei (1772–81), ändert sich dann, und zwar ziemlich unvermittelt, der Stil. Dieser Stilwandel läßt sich besonders deutlich an zwei Büchern mit Farbh Holzschnitten erkennen, die beide im Jahre 1776 gedruckt wurden, und die beide von Katsukawa *Shunshô* und Kitao *Shigemasa* gemeinsam entworfen waren.

Das eine, mit dem zugleich das Thema der Arbeit als Gegenstand des Farbenh Holzschnitts gewissermaßen gesellschaftsfähig wurde, *Kaiko yashinai gusa* (Seidenraupenzucht) zeigt noch ganz den Stil der Meiwazeit; das andere, *Seirô bijin awase sugata kagami*, Spiegel der Gestalten der schönen Mädchen aus den grünen Häusern (dem Yoshiwara) den neuen Stil der siebziger Jahre:

gedrungenere, weit mehr der japanischen Wirklichkeit entsprechende Gestalten,
eine neue, besonders in der Haartracht viel gespreizter wirkende Mode,
realistischere Darstellung des Raumes,
größere, in der Kleidung fast bis zur Buntheit gehende Farbenpracht unter Fortfall der in der Meiwazeit beliebten Deckfarben und des Tan-rot.

Die für die Zeit Harunobus so typische „Märchenstimmung“ ist verschwunden.

Die gleiche Erscheinung finden wir auch in den Einzelblättern der Zeit; als Beispiel etwa eine Darstellung der *Osen* von Kôryûsai, die hier deutlich als Teehauskellnerin charakterisiert ist, gegenüber dem eleganten Fräulein bei Harunobu, das seinen Beruf mehr als Spiel ausübt.

Auch in den Schauspielerdarstellungen des Shunshô und seiner Schüler läßt sich in den siebziger Jahren diese Wendung zu einer wirklichkeitstreueren Darstellung feststellen: ohne Beschriftung wird ein bestimmter Künstler in seiner Rolle gezeigt und in typischen Posen der effektivste Augenblick der Bühnenwirkung festgehalten. Der Raum ist nicht mehr nur Hintergrund; vielmehr erscheinen die Figuren, auch wenn er nicht oder nur durch Andeutung des Bodens gegeben ist, als in einem wirklichen Raum befindlich konzipiert.

Als Zeitstil faßt diese veränderte Art der Auffassung und der Darstellung die sich sonst stärker als in der Periode Meiwa von einander unterscheidenden Künstlerindividualitäten in einer höheren Einheit zusammen. Daß sie sich trotzdem ihre Eigenart bewahren, mag aus ihrer Herkunft aus den verschiedensten Traditionskreisen beruhen: Mori Bunshô und Isoda Kôryûsai stammen aus Hatamoto- oder Samuraifamilie Shunshô ist Bauernsohn-- aus Kachikawa, Kitao Shigemasa Sohn eines Verlegers usw. Der Einfluß der Großstadt hatte schon vorher begonnen, die als unveränderlich gedachte Ständeordnung der Tokugawa-Regierung zu unterminieren. Aber der eben gekennzeichnete Stilwandel ist wohl mehr durch eine große Zahl äußerer Einwirkungen veranlaßt, die eine kritischere Einstellung des Einzelnen zu seiner Umwelt herbeiführen mußten: die Einwanderung gebildeter Chinesen (Konfuzianer, Priester, Künstler, z.B. Chen Nanpin in Nagasaki, der zahlreiche Schüler hatte) nach dem Sturz der Mingdynastie, das häufigere Hereinkommen holländischer Bücher und Bilder über Deshima nach der Beschränkung des generellen Einfuhrverbots fremder Bücher nur auf christliche Literatur im Jahre 1741, die daraus resultierende wachsende Bekanntschaft mit europäischer Naturwissenschaft und Medizin (1771 Uebersetzung des ersten Buches über Anatomie durch Harunobus Freund, Hiraga Gennai), häufigere direkte Berührung mit den Holländern selbst bei, deren Besuchen in Edo (Gesandtschaftsreisen) oder in Nagasaki, was auch zum Studium der europäischen Malerei und des Kupferstichs führte (Shiba Kôkan 1784) usw.

Im Innern wirkte in gleicher Richtung besonders die Wiederbelebung der japanischen Altertumskunde (Wagaku, Kokugaku), die durch Keichû – Kada Azumamaro – Kamo Mabuchi – Motoori Norinaga philologisch begonnen, bald auch politisch ausgewertet wurde; ferner in Edo unmittelbarer jeden einzelnen berührend die Mißwirtschaft der regierenden Kreise, besonders unter dem allmächtigen Günstling des Shôgun Ieharu Tanuma Okitsugu und dessen Sohn Mototomo. Allerdings wirkte diese Mißwirtschaft, solange die beiden an der Macht waren, eher den Luxus und damit indirekt auch das Kunstschaffen fördernd. Als aber im Anfang der 80er Jahre auch noch eine Reihe von Naturka-

tastrophen, Vulkanausbrüche, Ueberschwemmungen, Hungersnöte, dazukam, schlug, wie immer im beengten Wirtschaftsraum Japan, das kulturelle Gewährlassen um in ein scharfes Anziehen der Moral- und Sparsamkeitsbremse, und es kam nach dem Sturz der Tanuma 1786 zu den luxus- und kunstfeindlichen Reformversuchen Matsudaira Sadanobus.

Für den Farbenholzschnitt ist es nun sehr bezeichnend, daß wir in ihm von all diesen Ereignissen fast nichts merken, es sei denn die erwähnte kritischere Art des Sehens, die in der Periode Anei beginnt und sich dann in gerader Linie in den 80er Jahren fortsetzt. Er bleibt, was er war, eine Kunst zur Unterhaltung der Bürger, d.h. der Kaufleute und selbstständigen Handwerker und der Literaten von Edo. Diese aber wurden weniger von den Mißständen berührt und hatten schon längst gelernt, ihr wirtschaftliches Schifflin zwischen Perioden schlafferer und strafferer Zügelführung der Regierung hindurchzusteuern.

Der Gefahr, einer zu weit gehenden Europäisierung durch den Einfluß von Nagasaki entging der Farbenholzschnitt typisch japanisch dadurch, daß solche Blätter, von einzelnen Anfängen bei Okumura Masanobu (1700–51) an über Utagawa Toyoharu (1735–1812) bis zu den Schülern Hokusais im 19. Jahrhundert, als besonderer Zweig der Holzschnittkunst, die sog. *Ukie* „bewegliche Bilder“ mit Verschwindenperspektive usw. neben dem Hauptstrom der *Ukiyoe* hergingen, wie ebenso die sog. *Nagasakie*, in Nagasaki gedruckte Darstellungen von Europäern, Chinesen, fremden Schiffen und dergleichen.

Auf dem Hauptgeleise aber war in Edo noch in den 70er Jahren ein neuer bahnbrechender Meister erschienen:

Torii (als Adoptivsohn Kiyomitsus) Kiyonaga (geb. 1752, arbeitete 1770–90, † 1815). Er bildete die dem Holzschnitt innewohnenden Tendenzen selbständig weiter aus, einmal der anspruchsvoller gewordenen Zeit entsprechend durch Steigerung der äußeren Aufmachung, Uebergang zum Großformat und Schaffung größerer Kompositionen auf 3, ja 5 und mehr solchen zusammengehörigen Blättern, dann auch durch stärkeres Eingehen auf die Wirklichkeit, sei es durch im Gegensatz zu Harunobu realistischer aufgefaßte Darstellung von Szenen aus dem japanischen Alltag (Laden eines Fächermalers u. dergl. oder die Darstellung geschichtlicher oder halb-geschichtlicher Stoffe im Gewande eben dieses Alltags (z.B. Yoshitsune und Jûrurihime). Verwandte Szenen wurden auch schon früher im Holzschnitt dargestellt, nur wird eben jetzt nicht mehr eine Bühnenszene, sondern der Vorgang selbst in seinem natürlichen Rahmen gegeben. Die Landschaft wird wesentlicher Teil der Komposition.

Seine Grenze findet dieser Realismus in der dem japanischen Künstler innewohnenden Neigung zu stilisieren. Diese zeigt sich besonders in Kiyonagas neuem Frauentyp. Bei Harunobu ins Zierliche, Kindliche verkleinert, bei Kôryusai und seinen Zeitgenossen seiner natürlichen Form wieder nähergebracht, wird der Frauenkörper bei Kiyonaga ins (relativ!) Monumentale übersteigert, doch so, daß zwar das Japanisch-Wahrscheinliche, aber nicht das Allgemein-

Wahrscheinliche überschritten wird, was gerade diesen Typ für europäische Augen besonders natürlich erscheinen läßt.

Wie Harunobu in der Periode Meiwa, so wird Kiyonaga in der Periode Temmei (1781–89) der Meister, der alle anderen mehr oder weniger in seinen Bann zieht. Kitao Masanobu, der später unter dem Namen Santô Kyôden in der Literaturgeschichte bekannt wird, Kubo Shumman, von Beruf Goldschmied, der neben sehr eigenartigen Triptychen sich besonders den sog. *Surimono* zuwandte (Blätter, die auf bestem Papier und teilweise unter Verwendung von Gold, und Silber gedruckt in Format und Verwendung als Neujahrs-gabe die Tradition der Kalenderblätter der Meiwazeit fortsetzen), der junge Hokusai, damals als Schüler Shunshô's noch unter dem Namen Shunrô und schließlich der junge Kitagawa Utamaro, der dann in den 90er Jahren zum größten Frauendarsteller wird, den der japanische Holzschnitt kennt, sind hier zu nennen.

Utamaro (arb. 1775–1806), als Kind mit seiner verwitweten Mutter nach Edo gekommen, wurde zuerst in der Kunstschule des Malers Toriyama Sekiyen erzogen, dann von dem Verleger Tsutaya Jûsaborô in sein Haus aufgenommen. Er wurde zuerst durch einige Bücher mit Darstellungen von Insekten (*Ehon Mushi erabi*), Pflanzen, Muscheln bekannt, die mit allem Raffinement der damaligen Technik gedruckt sind. Nichts ist mehr geeignet als solche Blätter, uns zu zeigen, daß der oft berufene „Impressionismus“ in der japanischen Kunst gar kein Impressionismus ist, sondern nach voraufgegangenem eingehendem Naturstudium eine Wiedergabe des erfüllten Wesens der Dinge nach künstlerischen Gesichtspunkten. „Sich ein geistiges Bild lebender Dinge machen und dieses dann mit dem Pinsel auf Papier übertragen, das ist die wahre Malkunst“ sagt Toriyama Sekiyen im empfehlenden Nachwort zu Utamaros Insektenbuch und gibt damit die typisch ostasiatische Kunstauffassung.

Nur anscheinend ist dieses voraufgehende gründliche Naturstudium bei den Frauendarstellungen Utamaros vernachlässigt. Man betrachte und vergleiche mit schwächeren Künstlern, die nur die Formel abschreiben, etwa die Härchen an Stirn und Hals, den Sitz des Kimono und anderes bei Utamaros großen Köpfen der Yoshiwaraschönen, oder man studiere die Bewegung der einzelnen Figuren in seinen Triptychen in ihrem Fortschritt gegen Kiyonaga: da ist kein feierliches Aufgebautsein mehr, sondern freie Natürlichkeit im Fluß der Komposition von Blatt zu Blatt mit fein ausgewogenem Rhythmus im Ganzen durch Akzentuierung einzelner Stellen, sei es durch schwarze Flächen, sei es durch überlegte Verteilung der Farben. Alles ist leichter, liebenswürdiger, natürlicher, besonders auch durch Utamaros Vorliebe für Darstellung von Kindern, die zwischen den Erwachsenen spielen. Dazu kommt als für den Holzschnitt wesentlich eine Beherrschung der Linienführung, die an Leichtigkeit alle Vorgänger, an Klarheit alle Nachfolger übertrifft, und eine Subtilität der Farbenwahl, die auch kein anderer erreichte.

Neben diesen Utamaro und seine Verwandtes erstrebenden Zeitgenossen (Hosoda Eishi, aus vornehmer Hatamotofamilie mit seiner etwas kalten und

reservierten Eigenart, und Schüler Eishō, Eisui und andere) tritt dann im Jahre 1794 der ganz für sich stehende und nur in den Jahren 1794 und 1795 für den Holzschnitt arbeitende Tōshūsai Sharaku. Sharaku war Nôspieler des Daimyō von Awa und übertrifft in seinen großen Schauspielerköpfen an Eindringlichkeit der Charakteristik alles, was im Holzschnitt vorher und nachher geschaffen wurde. Bei Sharaku wird nicht mehr wie bei Shunshō nur eine bestimmte Rolle, dargestellt durch einen bestimmten Schauspieler gegeben, sondern durch die Rolle hindurch der Schauspieler selbst in seiner menschlichen Unzulänglichkeit. Es gehörte wohl der Scharfblick des an das vornehme, zurückhaltende Spiel mit Maske gewöhnten Nôdarstellers dazu, um zu solcher Darstellung des Menschlich-Allzumenschlichen zu kommen. Wenig Wunder, daß es dann heißt „seine Bilder gefielen nicht“. Seine Illusionen läßt sich kein Publikum gerne rauben.

Inzwischen hatte die nach dem Sturz der Tanuma begonnene Reformbewegung Matsudaira Sadanobus weiteren Umfang angenommen. 1790 war zunächst ein Verbot unsittlicher Bücher ergangen, durch das sich Kitao Masanobu (Santō Kyōden) und sein Verleger eine Bestrafung zuzogen. Dann war eine Zensur für Einblattdrucke vorgeschrieben worden, die aber die Produktion kaum behinderte. Erst 1794 erging ein Verbot, das den Farbenholzschnitt tiefer berührte. Utamaro und Sharaku, wie auch verschiedene andere hatten ihre Darstellungen, besonders die großen Köpfe, gern auf einem Untergrund von pulverisierter Perlmutter (Mika) herausgebracht, und solche Bilder mit Mikagrund wurden nun generell als zu luxuriös verboten. Das Ergebnis war allerdings nur, daß die Künstler statt Mika grauen oder gelben Untergrund wählten, wodurch die Blätter zwar weniger kostbar, aber durch Anpassung der anderen Farben nicht weniger reizvoll aussahen

Das Mikaverbot mag in Anbetracht des geringen Sachwertes kleinlich erscheinen, auch wenn wir die bei der Herstellung der Mika aufzuwendende Arbeit berücksichtigen. Es steht aber auf einer Linie mit anderen gleichzeitigen Verboten, wie Beschränkung der Größe der Puppen, Verbot von Friseusen, damit die Frauen ihr Geld sparen und ähnlichem. Zweifellos war aber mit solchen Verboten stets auch eine moralische Wirkung beabsichtigt im Hinblick auf das theoretisch bis ins Kleinste durch Vorschriften geregelte Leben – das immer wieder auftauchenden Grundproblem der insularen Lage Japans.

Wichtiger aber als alle Verbote ist für unsere Betrachtung der Umstand, daß über den Höhepunkt von 1794 hinaus weder die Frauendarstellung noch das Schauspielerbild, diese beiden Grundthemen des Farbenholzschnitts, einer weiteren Steigerung fähig waren. Utamaro beginnt von der erreichten Basis aus zu experimentieren, übertreibt die Proportionen, türmt die Frisuren über allzuschmalen Hälsen zu unwahrscheinlicher Höhe auf usw., um dann doch wieder zu seiner alten Art zurückzukehren. Toyokuni I. (1769–1825), der sich erst an Kiyonaga, dann an Utamaro angelehnt hatte, setzt jetzt im Großformat die Rollendarstellung der wirksamsten Bühnenpose, unter Anlehnung an Sharaku fort, ohne wesentlich Neues bringen zu können. Versuche, inhaltlich Neues zu

bringen, wie die um die Jahrhundertwende von Utamaro und anderen begonnene Darstellung geschichtlicher Szenen (Leben Hideyoshis) in Weiterführung der schon früher beliebten Darstellungen von Themen aus der Literatur (Genji Monogatari u.a.) erregten sofort den Argwohn der Tokugawaregierung, die darin Anspielungen auf ihre eigene Politik sah, und führten zu dem Prozeß von 1804, zu Gefängnisstrafen und Konfiskationen für Utamaro und andere.

Den Ausweg bahnte zuerst Katsushika Hokusai (1760–1849). Hokusai hatte, nachdem er das Atelier Shunshōs verlassen und mehrfach seinen Künstlernamen geändert hatte, vor allem Surimono geschaffen, die an Schärfe der Naturbeobachtung die Alben Utamaros zwar übertreffen, im wesentlichen aber doch auf der gleichen Ebene liegen. Dann aber setzte er seine ganze Kraft an die unmittelbare Darstellung seiner Umwelt im weitesten Sinne des Wortes, während gleichzeitige Illustrationen zu der immer mehr anschwellenden Romanliteratur der Zeit dazu dienten, die finanziellen Nöte, mit denen der nur für seine Kunst lebende Meister zeitlebens zu kämpfen hatte, zu überbrücken. Hokusai ist der erste japanische Holzschnittkünstler, der (in seinen *Mangwa*, flüchtigen Skizzen, 1814–17) unmittelbare Naturbeobachtungen festhält und im Druck herausgibt, d.h. auch die naturalistisch-impressionistische Skizze der Verewigung für wert erachtet, und zwar mit voller Unparteilichkeit gegenüber seinem Gegenstand einschließlich aller Schichten der Bevölkerung. Damit ist aber nur eine Seite seines Schaffens bezeichnet; denn die Beobachtung der ihn umgebenden Natur führte ihn bald zur Darstellung der Landschaft als solcher, in der der Mensch, das bisherige Hauptthema der Ukiyoe, nur noch eine sekundäre, wenn nicht gar keine Rolle mehr spielt. Und doch zeigt sich der in seinen Skizzenbüchern und auf vielen Seiten seiner Alben alle Grenzen des Stils außer Acht lassende Künstler in seinen großen Blättern der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts, den 36 Ansichten des Fuji, den Wasserfällen, den Brücken, als echter Japaner, der „sein geistiges Bild lebender Dinge mit dem Pinsel auf Papier überträgt“. Und dieses geistige Bild ist in Hokusais besten Blättern frei von aller Konvention. Aus eigener Auffassung heraus gestaltet er die gesehene Landschaft zur komponierten Landschaft; alle Details sind dem Bildthema untergeordnet, und das resultierende Ganze wird mit den Mitteln des Holzschnitts, Linien und farbigen Flächen, zum einmaligen Bilde gestaltet.

Diese an Hand der objektiven Gegebenheiten komponierte Landschaft Hokusais, findet dann ihre Fortsetzung bei Hiroshige (1797–1858). In seinen großen Bildfolgen, wie den Ansichten von Edo, den 53 Stationen des Tōkaidō, denen des Kisokaidō, zuletzt noch in den 100 Ansichten von Edo, gibt er seinen Landsleuten die Darstellung bestimmter Oertlichkeiten, auch nicht als Abklatsch der Natur, sondern als allgemeine weit mehr als bei Hokusai jeweils mit einem besonderen Stimmungsgehalt, handle es sich um Sonne oder Regen, um Nebel, Schnee oder Wind. Hiroshiges Landschaften sind auch wieder mehr als die Hokusais belebt durch die Menschen der Zeit, die, sei es als Reisende oder im Verkehr Tätige oder in ihren der Jahreszeit entsprechenden Beschäftigungen

weniger individuell als in Typen mit wenigen Strichen treffend charakterisiert werden.

Woher nun dieses plötzliche Erwachen des Interesses an der heimischen Landschaft, das wir nur wenig früher auch in Europa, besonders Deutschland und England, vorher, im 16. Jahrhundert, nur in Holland finden? In Japan trug damals sicher das Gefühl der Bedrohung des Landes durch die den Zulaß immer dringender fordernden fremden Mächte wesentlich dazu bei. Da die Tokugawaregierung darin zugleich eine Gefahr für das mit ihrer 200 Jahre starr festgehaltenen Abschließungspolitik eng verbundene künstliche Gleichgewicht der inneren Zustände zu Gunsten des herrschenden Standes der Krieger (*buke*) sah, hatte sie 1818 die früheren Ausweisungserlasse gegen Fremde verschärft erneuert und ging mit äußerster Strenge gegen alle Verständigeren vor, die schon damals die Notwendigkeit der Oeffnung des Landes erkannten (Prozeß gegen Watanabe Kwazan und andere 1839). Je mehr aber der altgewohnte Zustand bedroht schien, um so mehr regte sich im Volk der Wunsch, ihn wenigstens im Bilde festzuhalten. Und die Landschaft wie das Leben auf den Landstraßen und in den Gassen und Tempeln und Restaurants von Edo war ja ein wesentlicher Teil davon.

Als weitere Folge der Zeitereignisse erscheint neben der neuen Landschaftsdarstellung eine Neubelebung des kriegerischen Geistes, bzw. ein allmähliches Hineinwachsen des Bürgertums in die Traditionen der *Buke*. Den Kämpfen auf der Bühne waren die Kämpfe in den Romanen gefolgt, diesen folgten wieder die Kämpfe ernster Geschichte. Denn der große Gegensatz der starr an ihren alten Einrichtungen festhaltenden Regierung zu der wachsenden Agitation der Kokugakusha und der höfischen Kreise in Kyôto im Sinne eine baldigen Wiederherstellung der alleinigen Tennôherrschaft einerseits wie zu den immer häufigeren Forderungen auswärtigen Mächte andererseits erweckte in breiten Schichten des Volkes die Vorahnung, daß es bald, sei es nach außen, sei es im Innern zu kriegerischen Auseinandersetzungen kommen mußte.

So ist denn nicht weiter verwunderlich, daß auch im Holzschnitt von den 20er Jahren an in einer besonders durch Kuniyoshi (1790–1860) vertretenen Richtung die kriegerische Seite der japanischen Vergangenheit steigend Darstellung fand. Kuniyoshi hat auch anderes geschaffen, aber in seinen historisierenden Blättern dem Volk eine Art Enzyklopädie der japanischen Kriegsgeschichte an die Hand gegeben. Nicht Schauspieler, sondern die Krieger selbst, dazwischen auch „edle Räuber“ (vergl. Rinaldo Rinaldini bei uns) und Helden der chinesischen Geschichte und Sage werden im Kampf, aber nun in natürlicher Umgebung dargestellt. Wie bei Hiroshige gehen auch bei Kuniyoshi Landschaft und Personen gleichberechtigt in seine Kompositionen ein, die nach einem 1842 ergangenen Verbot aller Schauspieler und Oiran-Darstellungen neben den Landschaften Hiroshiges fast allein das Feld behaupten.

Dieses Verbot von 1842, verbunden mit verschärften Zensurbestimmungen, gehört in den Rahmen des letzten Reformversuchs der Tokugawaregierung, zu der sog. Tempôreform des Ministers Mizuno Tadakuni. Nach einer fast

40jährigen Periode des Sichgehenlassens und fast stärkerer Verschwendung als früher ist sie, wieder nach voraufgegangenen Naturkatastrophen, eine fast völlige und nur durch noch kleinlichere Bestimmungen, verheerende Eingriffe in die Wirtschaft und rücksichtslose, nur durch Bestechung der Unterorgane gemilderte Durchführung verschärfte Wiederholung der Reform Matsudaira Sadanobus nach 1786 - und wie diese schließlich doch wirkungslos. Die Radikalkur – Oeffnung des Landes und Abschaffung des Shogunats – wurde erst durch die Ankunft der Schiffe Perrys eingeleitet.

Der Farbenholzschnitt alten Stils aber hatte schon vorher, und zwar nun endgültig, seine Möglichkeiten erschöpft, wie im Vortrag an Hand eines Surimono von Kuniyoshi näher erläutert wurde. Schon die Massenherstellung der populären Landschaftsserien von Hiroshige und der Geschichtsdarstellungen Kuniyoshis hatte eine bedenkliche Verringerung der Qualität der einzelnen Abzüge zur Folge, die Verwendung billiger importierter Farben trug dann weiter zum Verfall bei. Dadurch aber ergab sich von selbst, daß sich die künstlerisch interessierten Kreise des Bürgertums allmählich vom Holzschnitt abwandten. Die Kunst die zu den Zeiten Harunobus und Utamoras das Interesse der gebildetsten Kreise des Bürgertums gefunden hatte, erschien den gleichen Kreisen zu Ende der Tokugawazeit nur noch als Spielzeug für ihre Kinder gut genug, wie manche japanische Aeußerungen aus dem Beginn der Meijizeit zeigen. Erst die spätere Meiji- und Taishôzeit brachte eine gewisse Neubelebung, die unter ganz veränderten Verhältnissen nicht mehr als Volkskunst sondern als Kunstgraphik bis in die Gegenwart hineinreicht.

Die beim Vortrag gezeigten Lichtbilder waren hauptsächlich den verbreiteten Büchern über den japanischen Farbenholzschnitt von Binyon-Sexton, Kurth, Yone Noguchi, Perzynski, von Seidlitz und Succo entnommen, auf die hier bei der gegenwärtigen Unmöglichkeit, Abbildungen zu bringen, besonders verwiesen sei.

C. v. W.