

# Fritz Rumpf und die Erforschung des Japanischen Holzschnitts (1924-1941)

Steffi Schmidt

## A. Stand der deutschen Forschung vor 1924

### 1. Holzschnitt als Gattung des Kunsthandwerks

Rumpfs Verdienste um die Erforschung des japanischen Holzschnitts sind nur dann richtig zu verstehen, wenn man sich vergegenwärtigt, wie japanische Kunst in Deutschland im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert bewertet wurde. Eine der wichtigsten Grundlagen hierfür bietet die im Jahre 1883 publizierte Abhandlung von Hans Gierke (1847-1886)<sup>297</sup>. Gierke war von 1876 bis 1881 als Professor der Anatomie an der medizinischen Akademie in Tôkyô tätig und hatte sich in dieser Zeit auch dem Studium der japanischen Malerei gewidmet. Er erwarb in Japan eine Sammlung von etwa zweihundert Bildern, die er im Jahre 1882 im Kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin ausstellte<sup>298</sup>. Mit seiner Sammlung wollte Gierke einen Querschnitt durch die Geschichte der Malerei geben. Er leitete seine Abhandlung mit einem Überblick über die Geschichte Japans ein, denn «obgleich in neuerer Zeit ja manches über die Japaner geschrieben worden ist, so besteht doch im allgemeinen, und dies gilt besonders für Deutschland, eine auffallende Unkenntnis der äußeren und inneren Verhältnisse dieses merkwürdigen und fast in jeder Hinsicht von den Europäern stark abweichenden Volkes»<sup>299</sup>. Gierkes Quellen waren Gespräche mit japanischen Experten und Übersetzungen japanischer Literatur durch japanische Assistenten.

In seiner Zeit war das Japan-Bild – soweit es die Kunst betraf – unvollkommen und teilweise falsch, beruhte es doch auf Berichten von Reisenden ohne Fachwissen und auf den Kenntnissen, die man auf den Weltausstellungen (London 1862, Paris 1867, Wien 1873) bei der Betrachtung von vornehmlich kunsthandwerklichen Objekten und Holzschnitten erworben hatte. Die Meisterwerke der Malerei – buddhistische Kultbilder des 13.-14. Jahrhunderts, Querbildrollen des 13.-15. Jahrhunderts sowie Tuschmalereien des 15.-17. Jahrhunderts – kannte man kaum, denn der Zugang zu diesen Bildern, die vor allem in den Schatzkammern von Kaiser, Fürsten, buddhistischen Tempeln und Shintô-Schreinen bewahrt wurden, war den Ausländern fast völlig verschlossen. Die künstlerischen Qualitäten der japanischen Holzschnitte, die in den sechziger und siebziger Jahren nach Europa kamen, erkannten nur die Franzosen und Engländer.

Gierke studierte und kaufte japanische Bilder zunächst nur aus kulturhistorischem Interesse, denn erst allmählich begann er, die «mannigfachen künstlerischen Vorzüge, die ihnen unzweifelhaft neben großen Fehlern zukommen», zu schätzen<sup>300</sup>. Zu den «großen Fehlern» zählte Gierke das Fehlen der Zentralperspektive, den Mangel an Ähnlichkeit in Porträts und die «nicht hinlänglich verstandene Wirkung des Lichtes»<sup>301</sup>. Er billigte dem Japaner «ein entwickeltes Schönheitsgefühl, einen guten Witz und eine feine Beobachtungsgabe» zu, und «in Bezug auf Talent zu zeichnen» können ihnen «kaum andere Völker an die Seite gesetzt werden», aber «ihre Phantasie und ihre Leidenschaftlichkeit» sei gering entwickelt<sup>302</sup>. Mit dem Fehlen von «Leidenschaftlichkeit» meinte Gierke, daß in der japanischen Kunst «außerordentlich selten die Liebe vom Mann zum Weib als Vorwurf benutzt» wurde, ausgenommen in «obscönen Darstellungen», womit augenscheinlich die Erotica

297 Hans Gierke: Japanische Malerei. *Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte*, hrsg. v. Friedrich Spielhagen. Jg. 27, Bd 54, 202-219, 324-340.

298 *Japanische Malereien aus dem Besitz des Prof. Dr. H. Gierke in Breslau*. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Zweite Sonder-Ausstellung, 24. October-15. December 1882. Berlin 1882. Die Sammlung ging in den Besitz des Staates Preußen über.

299 Gierke, 203.

300 Gierke, 202.

301 Gierke, 331.

302 Gierke, 336.

(Shunga = Frühlingsbilder) gemeint waren: «[...] es läßt sich nicht leugnen, daß selbst hervorragende Künstler ihr Talent [dazu] mißbrauchten»<sup>303</sup>. Die Ansicht, daß Erotica nicht als Kunst zu betrachten seien, ist in Japan auch heute noch stark vertreten, und in Deutschland werden sie – sofern sie von großen Meistern stammen – erst seit etwa zwanzig Jahren in kunsthistorischen Publikationen berücksichtigt.

Für bestimmte Eigenarten der japanischen Malerei empfand Gierke Bewunderung und lobte besonders das Bestreben, durch Einfachheit in der Bildkomposition höchste künstlerische Wirkung zu erzielen, «wenn auch dabei manchmal übertrieben werde [...], so habe ich Bilder gesehen, auf denen eine ebene Fläche dargestellt war, aus der einzelne Grashalme hervorragen; auf anderen war vielleicht ein einzelnes Segel auf kaum angedeutetem Wasser zu erkennen»<sup>304</sup>. Trotz aller Liebe zur Malerei konnte Gierke ihr keine bedingungslose Anerkennung als Kunst zukommen lassen, er verwies sie auf den «zweiten Rang»<sup>305</sup> – zu stark war seine abendländische Vorstellung, daß die Europäer als Erben des klassischen Altertums allen anderen Völkern überlegen seien.

Über den Holzschnitt, dem nur ein kurzer Abschnitt gewidmet ist, schrieb Gierke, er sei hervorgegangen aus den Ateliers von Malern der niederen Gesellschaftsklassen, besitze keinen künstlerischen Wert, stelle nur Reproduktion von Malerei dar und vernachlässige Formen und Farben<sup>306</sup>.

Andererseits lobte er die Werke des Hokusai (1760-1849), bewunderte «seine Auffassungsgabe, seine Fähigkeit zu charakterisieren», aber ließ gewissermaßen abwertend die Bemerkung folgen: «In der That sind seine unzähligen kleinen, in vielen Bänden erschienenen Skizzen eine reiche Fundgrube für den, welcher japanische Sitten studieren will [...] sie sind populär wie etwa in Deutschland die heiteren Illustrationen von Busch. Doch werden sie von Kennern, vom feineren Publikum nicht sonderlich geschätzt.»<sup>307</sup> Hokusais Nachfolger allerdings wurden ohne Einschränkung verdammt, sie seien geistlos und ihre Werke dem «Bilderbogen-Stil» zuzuordnen<sup>308</sup>. Diese Auffassung wurde von vielen Sammlern und Kunsthistorikern noch bis vor dreißig Jahren mit Überzeugung vertreten.

Eine Höherbewertung wurde dem Holzschnitt im Jahre 1889 zuteil. Der Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, Justus Brinckmann (1843-1915), widmete dem japanischen Holzschnitt eine selbständige wissenschaftliche Arbeit: «Der Buchdruck und die vielfältigen Künste»<sup>309</sup>. Der zeitgenössischen Vorstellung von Kunst und Kunsthandwerk gemäß galt die Holzschnittkunst als Zweig des Kunsthandwerks. Brinckmann übersetzte daher den japanischen Begriff *ukiyo-e-ryū*<sup>310</sup> mit Kunsthandwerker-Schule. Seine Abhandlung stand stark unter dem Einfluß von Louis Gonse, der im Jahre 1883 eine Geschichte der japanischen Kunst publiziert hatte<sup>311</sup>. Brinckmann wollte jedoch nicht – wie Gonse – nur den ästhetischen Gesichtspunkt beachten, sondern beabsichtigte, «neben der technischen, ästhetischen und historischen Würdigung des japanischen Kunsthandwerks auch den intimen Zusammenhang der Erzeugnisse und Motive derselben mit der Natur des japanischen Landes und mit der japanischen Volksseele in eingehender Weise klarzulegen, als dieses bisher von anderer Seite geschehen ist»<sup>312</sup>.

Brinckmann konnte ebensowenig wie Gierke selbständig japanische literarische Quellen auswerten und war auf die Übersetzungen japanischer Assistenten angewiesen. Er benutzte aber nicht nur Übersetzungen bzw. englische und französische Werke, sondern zog auch Schlüsse aus dem Studium mit «eigenen Augen». So behielt er sich zu Hokusais Werken seine eigene Meinung vor und lehnte es ab, dem amerikanischen Kunsthistoriker Fenollosa<sup>313</sup> beizupflichten, der geschrieben hatte: «kein gebildeter Japaner habe sich der von Europa ausgegangenen übertriebenen Wertschätzung des Meisters angeschlossen, und die Kritiker im Lande blickten mit Erstaunen oder Belustigung auf die europäische Übertreibung»<sup>314</sup>. Nach Brinckmann stand Hokusais künstlerisches Werk in seiner «Volksthümlichkeit, seiner Ur-

309 Justus Brinckmann: *Der Buchdruck und die vielfältigen Künste*. In: *Kunst und Kunsthandwerk in Japan*. Berlin 1889.

310 Brinckmann, 197. «Ukiyoe» = «Bilder der fließenden Welt». Ursprünglich stammt das Wort ukiyo aus dem buddhistischen Bereich und bezeichnet die vergängliche Welt. Die Wandlung des Begriffes zu «fließende Welt» vollzog sich im 17. Jahrhundert, nachdem Asai Ryōi seine *Ukiyo-monogatari* (Erzählungen der fließenden Welt) publiziert hatte. Gemeint ist das vergnügliche und sorglose Leben.

311 Louis Gonse: *L'art japonais*. 1-2. Paris 1883. Band 1: Malerei und Holzschnitt.

312 Brinckmann, IX.

313 Brinckmann, 205.

314 Brinckmann, 205.

303 Gierke, 338.

304 Gierke, 328.

305 Gierke, 340.

306 Gierke, 212.

307 Gierke, 214. In einer Fußnote werden genannt: «Manga auf deutsch *Zehntausend Skizzen*, in vierzehn Bändchen; *Fuji Hakken* [richtig: *Fugaku hyakkei*] oder *Hundert Fuji-Ansichten*».

308 Gierke, 214.

wüchsigkeit, Zwanglosigkeit und Nützlichkeit [. . .] nahezu einzig da»<sup>315</sup>.

Obwohl die Ausführungen über Herkunft und Sprache der Japaner nach alten Klischees erfolgten, Aufschriften und Gedichte aus französischer und englischer Literatur stammten und wichtige Holzschnittmeister ausgelassen wurden, stellte Brinckmanns Publikation den ersten Schritt auf dem Weg zur Anerkennung der künstlerischen Bedeutung des Holzschnitts dar.

## 2. Holzschnitt als Gattung der Kunst

Im Jahre 1897 erschien zum ersten Mal ein deutsches Werk, das ausschließlich dem japanischen Holzschnitt als selbständige Gattung der japanischen Kunst gewidmet war: «Die Geschichte des japanischen Holzschnitts» von Woldemar von Seidlitz<sup>316</sup> (†1922), dem Begründer der japanischen Holzschnittsammlung des Dresdener Kupferstichkabinetts.

Auch v. Seidlitz begann sein Werk mit einer Einführung in die japanische Malerei und begründete dies mit der Feststellung, daß die *ukiyo-Kunst*<sup>317</sup> – sowohl die ukiyo-Malerei als auch der ukiyo-Holzschnitt – aus der klassischen Malerei hervorgegangen sei und deren charakteristische Merkmale zeige: Verzicht auf Perspektive, Körperhaftigkeit, Schlagschatten, Glanzlichter und Wasserspiegelung<sup>318</sup>.

Die Behandlung der Geschichte des Holzschnitts erfolgte in neun Kapiteln, chronologisch nach Künstler-schulen gegliedert, wobei gleichzeitig die jeweiligen Fortschritte in der Drucktechnik erläutert wurden. Der Anhang brachte ein Literaturverzeichnis sowie ein Personen- und Sachregister. Zum ersten Mal wurden in der deutschen Literatur Holzschnittmeister aus kunsthistorischer Sicht betrachtet. Auch v. Seidlitz fehlten die Sprachkenntnisse zur Erforschung japanischer Quellen. Er benutzte ausländische Literatur, aber wie Brinckmann bildete er sich anhand der Originale eine eigene Meinung, und – wie neuere japanische Fachliteratur bestätigt – viele seiner kritischen Bemerkungen haben heute noch Gültigkeit<sup>319</sup>.

Bei den zeitgenössischen Kunsthistorikern fand die Publikation große Anerkennung. Karl Woermann (1844-1933) schrieb 1897/98 in der *Zeitschrift für bildene Kunst*, daß die Bedeutung des Seidlitzschen Werkes vor allem in

der übersichtlichen Verarbeitung und Zusammenfassung aller europäischen und amerikanischen Forschungen über den japanischen Farbenholzschnitt liege, insbesondere sei es ein Gewinn, «daß Seidlitz noch in der Lage war, die letzte Arbeit von Ernest Fenollosa, den Katalog der New Yorker Ukiyoye-Ausstellung von 1896, dessen Bedeutung weit über diejenige einer Gelegenheitsarbeit hinausgeht, gründlich zu verwerten»<sup>320</sup>. Das v. Seidlitzsche Buch sei – zusammen mit dem Brinckmannschen Buch – eine geeignete Einführung in den gesamten «Japanismus»<sup>321</sup>.

In der Beurteilung der Holzschnittmeister setzte v. Seidlitz Maßstäbe, die in den folgenden zwanzig Jahren Sammlern und Forschern als Leitfaden dienten: die Hervorhebung Moronobus (1618-1694) als ersten Meister, der den Holzschnitt künstlerisch gestaltete; die Wertschätzung des Kiyonaga (1753-1815) als Bahnbrecher des unkonventionellen natürlichen Stils; die Bewunderung der Eleganz in Utamaros (1753-1806) und Eishis (1756-1829) Frauengestalten – gleichzeitig aber auch die Beobachtung, daß Überspitzung in den Spätwerken zu Manierismus und Dekadenz führte; das Verständnis für Sharaku (tätig ca. 1794-1795), der bis dahin in der deutschen Literatur kaum beachtet worden war. Über Sharaku schreibt er: «Die Übertreibung im Gesichtsausdruck ist freilich bei Sharaku so weit getrieben, wie bei kaum anderen Künstlern; aber daß aus den verzerrten Zügen ein ganz überlegener Geist spricht, der den Beschauer nicht losläßt, kann ebensowenig geleugnet werden wie die Größe der Zeichnung, bis in die Gewandmuster hinab, und die außergewöhnliche Kraft des Geschmacks, die sich in der Zusammenstellung sonst nirgends gesehenen, tiefen, undurchsichtigen Farben äußert.»<sup>322</sup>

Wie Brinckmann und die ausländischen Forscher sah auch v. Seidlitz Hokusai (1760-1849) und Hiroshige (1797-1858) als die letzten wirklich großen Holzschnittmeister an, welche dem in Verfall begriffenen Holzschnitt durch die Einführung eines neuen Bildthemas, nämlich der Landschaftsdarstellung, den letzten Glanz verliehen. Hokusai wollte er weder «verhimmeln» noch «verdammern», er bewunderte dessen «Erfindungsreichtum», seine «Schärfe der Beobachtung» und «Treffsicherheit». Über Hiroshige äußerte er – mit Anspielung auf die von diesem Meister verwendete Zentralperspektive: «Bei solcher Ähnlichkeit mit der europäischen Darstellungsweise ist er aber vollkommen Japaner geblieben,

315 Brinckmann, 206.

316 Dresden 1897.

317 Vgl. Anm. 310.

318 Seidlitz, 6.

319 Narazaki Munshige: *The Japanese print, its evolution and essence*. Tôkyô 1966, 257.

320 Karl Woermann: Eine Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts. *Zeitschrift für bildende Kunst*. NF 9.1897/98, 140-147.

321 Woermann, 142.

322 Seidlitz, 166.

hat die Natur mit seinen eigenen Augen angesehen und in ihr kraft seines poetischen Sinnes und der Größe seines Auftrages Eigenarten entdeckt, die uns verschlossen geblieben waren.»<sup>323</sup>

Den Meistern der späten Utagawa-Schule waren am Schluß des Werkes nur wenige Zeilen gewidmet.

Nach der dritten Auflage (1921) war v. Seidlitz' Buch durch neue Forschungsergebnisse im In- und Ausland überholt. Friedrich Succo, ein jüngerer Holzschnittforscher, kritisierte es in der *Ostasiatischen Zeitschrift* wie folgt: «Die letzten anderthalb Jahrzehnte sind in diesem Buch aber auch spurlos vorübergegangen. [Der Verfasser hat] verschlafen Kurths Harunobu, Sharaku, Japanischen Holzschnitt, verschlafen meinen Toyokuni, verschlafen die Forschungen der Japaner in *Kono hana*, verschlafen die großen Arbeiten der Amerikaner.»<sup>324</sup> Wenn auch die Kritik an der dritten Auflage in bezug auf die Vernachlässigung neuerer Forschungsergebnisse berechtigt war, so sollte man nicht vergessen, daß v. Seidlitz' Buch im Jahre 1897 den Auftakt zu eifrigem Sammeln und Forschen gegeben hatte. Bedeutende deutsche Sammlungen waren entstanden und einige ihrer Besitzer wie Arthur Gwinner, Gustav Jacoby, James Simon, Otto Jaekel, Karl Koepping, Max Liebermann und Emil Orlik stifteten oder liehen dem Kunstgewerbe-Museum in Berlin kostbare Blätter für die Ausstellung japanischer Farbholzschnitte im Jahre 1905<sup>325</sup>. Der damalige Direktor Peter Jessen (1858-1926) hob in seiner Einführung zur Ausstellung insbesondere die Publikation von v. Seidlitz über die Geschichte des Farbholzschnitts hervor; auch verwies er auf eine Publikation von Friedrich Perzyński über den japanischen Farbholzschnitt (1903)<sup>326</sup>.

Nach dieser Ausstellung bahnte sich eine neue Entwicklung in der Forschung an: zwei Wissenschaftler, Julius Kurth (\*1870) und Friedrich Succo, deren Werke noch heute als Marksteine in der Geschichte des Farbholzschnitts in den neuesten wissenschaftlichen Katalogen zitiert werden, traten in den Vordergrund und beherrschten das Feld, bis Fritz Rumpf sie im Jahre 1924 gewissermaßen «entthronte».

Julius Kurth publizierte im Jahre 1907 die erste deutsche Monographie über Kitagawa Utamaro (1753-1806)<sup>327</sup>. Im Vorwort führte er aus, daß seine Arbeit den

«Anspruch auf strenge Wissenschaftlichkeit» erhebe; «wissenschaftlich Mustergültiges» sei bisher nur wenig geleistet worden, noch immer bleibe v. Seidlitz' Werk die «klassische Grundlage». Nun sei es Zeit, aufgrund japanischer Quellen und erweiterten Studienmaterials (gemeint waren die in Paris und Berlin entstandenen neuen Sammlungen<sup>328</sup>) Unklarheiten über biographische Daten und Lesarten von Künstlernamen, über die Originaltitel eines Holzschnitts und über seinen künstlerischen Wert zu beseitigen. Kurth hielt auch das Studium von japanischer Sprache und Schrift, Sitten und Gebräuchen für unbedingt erforderlich und bemühte sich, diese Kenntnisse zu erwerben. Leider ist ihm dies nur mangelhaft gelungen, wie Rumpf später nachwies.

Die Utamaro-Monographie enthielt außer den drei Abschnitten über Leben, Werk und Kunst des Meisters eine Zusammenstellung von Signaturen, Listen von Verlegern, Druckern und Holzschneidern, von Schauspielern und deren Wappen, von Kurtisanen. Zum ersten Mal wird nun in deutscher Literatur das Thema «Yoshiwara» gesellschaftsfähig. Aufgrund des 1905 erschienenen Berichtes von J. E. de Becker *The nightless city or the history of the Yoshiwara Yukwaku*<sup>329</sup> nahm Kurth Stellung: «Wir können eine derartige Institution, die der Sittenwidrigkeit den Nimbus der Verklärung gibt, aufs tiefste verabscheuen und beklagen, aber wir dürfen den Gedanken nicht unterdrücken, daß der Japaner von damals wohl mit anderem Maße zu messen ist wie wir.»<sup>330</sup> Er führte dann weiter aus, daß gerade im Zusammenhang mit Utamaros Frauendarstellungen die Kenntnis von Kurtisanenhäusern und ihren Sitten und Gebräuchen von großem Nutzen für das Verständnis der Bildinhalte sei, denn Utamaro habe seine Bildthemen hauptsächlich diesem Milieu entnommen.

Weitere Forschungen Kurths veranlaßten ihn, 1912 in der *Ostasiatischen Zeitschrift* einen Nachtrag zur Monographie über Utamaro zu bringen; darin erwähnte er u.a. ein seltenes Werk von Utamaro, eine illustrierte Gedichtsammlung *Ehon kyôgetsu* («Die Mondschwärmer»), kostbar mit Gold-, Silber- und Blinddruck ausgestattet<sup>331</sup>. Bis 1942 (?) war Kurth unermüdlich tätig; zu seinen wichtigsten Publikationen gehörten die Monographien über Harunobu (ca. 1724-1770) und Sharaku (tätig ca. 1794-1795), erschienen 1910 bzw. 1922; seine um-

323 Seidlitz, 173.

324 Friedrich Succo, Besprechung von W. v. Seidlitz: *Geschichte des japanischen Farbholzschnitts*. 3. Aufl. Dresden 1921. *Ostasiatische Zeitschrift* 1922/23, 200.

325 Sonder-Ausstellung: *Japanische Farbdrucke, 19. März bis 16. April 1905*. Königliche Museen Berlin, Kunstgewerbe-Museum. Berlin 1905.

326 a.a.O.

327 *Utamaro*. Leipzig 1907. XIV, 390 S., 45 Taf.

328 Sammlungen: Koepping, Liebermann (Berlin), Stadler (München), Jaekel (Greifswald), Bing, Duret, Hayashi, Gillot, Barboutau (Paris)

329 Erste Ausgabe: Yokohama 1899.

330 Kurth: *Utamaro*, 20.

331 Studien zur Geschichte und Kunst des japanischen Holzschnittes. I. Neues über Utamaro. *Ostasiatische Zeitschrift*. 1.1912, 140-154.

fangreiche dreibändige Geschichte des japanischen Holzschnitts, an der er viele Jahre arbeitete, kam erst 1929 heraus, als Rumpf bereits auf dem Gebiet des Holzschnitts tätig war<sup>332</sup>.

Kurths Verehrung für den japanischen Holzschnitt riß ihn zuweilen zu höchst romantischer Ausdrucksweise hin. So äußerte er nach einem Hinweis auf das Fehlen von Schatten in der Malerei und im Holzschnitt: «Es gab den Künstlern die Möglichkeit, einen enormen Reichtum ungebrochener Farben zu entfalten. Nicht der dunkelste Nachthimmel konnte ein Atom der farbenglühenden Gewande lustwandelnder Schönheiten töten; sie leuchteten in ungeschwächter Kraft und Herrlichkeit. Und wir Westbewohner stehen immer wieder staunend vor jenen traumhaften Offenbarungen, ohne daß wir an diese Fülle von Kombinationen heranzureichen vermöchten.»<sup>333</sup>

Friedrich Succo erwarb sich großen Ruhm mit seinen in zwei Bänden in den Jahren 1913-1914 publizierten Studien über Utagawa Toyokuni I (1769-1825) und der Monographie über Katsukawa Shunshô (1726-1792), die 1922 erschien<sup>334</sup>.

Nach Narazaki gehörten die Illustrationen in beiden Publikationen nicht zu den besten Werken der Künstler, die Toyokuni-Bibliographie wird jedoch als «the most comprehensive study of Toyokuni» bezeichnet<sup>335</sup>.

## B. Die Forschungsarbeit von Fritz Rumpf in den Jahren 1924-1941

1. Allgemeine Geschichte des japanischen Holzschnitts. Publikationen: 1924, 1925, 1928, 1930, 1931, 1932

Fritz Rumpf war der erste deutsche Kunsthistoriker, der für die Erforschung des japanischen Holzschnitts die notwendigen Voraussetzungen mitbrachte: Beherrschung des Japanischen in Wort und Schrift und wohl-fundierte Kenntnisse in der Geschichte der japanischen Kunst, Kultur und Volkskunde sowie des Theaters. Sein umfangreiches Wissen hatte er sich während seiner Japanaufenthalte und während seines Studiums der Kunst-

geschichte an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin, u.a. bei Otto Kümmel, dem Direktor der Ostasiatischen Kunstabteilung der Staatlichen Museen<sup>336</sup>, erworben. In den dreißiger Jahren beriet Rumpf u.a. Curt Glaser, den Direktor der Kunstbibliothek in Berlin<sup>337</sup>, beim Ankauf von Holzschnitten für die ostasiatische Graphikabteilung und reiste in den Jahren 1927-1928 nach Japan zwecks Ankaufs von illustrierten Holzschnittbüchern. Rumpf identifizierte zahlreiche Theater-Holzschnitte der Kunstbibliothek, die weder Schauspielernamen noch Angaben über die dargestellten Szenen enthielten, und erleichterte damit den späteren Bearbeitern die Katalogisierung.

Rumpf leitete mit seiner ersten größeren Publikation über den japanischen Holzschnitt «Meister des japanischen Farbenholzschnitts. Neues über ihr Leben und ihre Werke» (1924) eine neue Phase in der Forschung ein. Bis zum Erscheinen des Werkes von Narazaki<sup>338</sup> galt Rumpfs erste Publikation als Musterbeispiel für wissenschaftliche Arbeit, sowohl im Inland als auch im Ausland. Sie fehlt auch heute in keiner Bibliographie eines Standardwerkes über den japanischen Holzschnitt. In dem genannten Werk von Narazaki aber heißt es, diese Rumpfsche Publikation sei ein «curiously disorganized and uneven work»<sup>339</sup>, Fehler Kurths seien zwar korrigiert, aber neue Fehler hinzugefügt worden.

Unter diesen «neuen Fehlern» wird auch einer aufgezählt, der in der «Errata»-Liste von Rumpf korrigiert wurde (möglicherweise war dem Rezensenten das Errata-Blatt verlorengegangen)<sup>340</sup>; zu dem falschen Sharaku in Tafel 15 ist zu bemerken, daß Rumpf hier wohl kein Fehler, sondern ein Versehen unterlaufen sein muß, denn auf S. 90/91 wird beschrieben, daß es Fälschungen mit aufgeklebten Streifen gebe, die «Sharaku» signiert seien, und auch in der Reproduktion sehe man die Aufklebung deutlich. Rumpfs Anmerkung bezog sich zwar auf eine Illustration in einem Werk Kurths, aber es geht daraus hervor, daß Rumpf durchaus in der Lage war, eine aufgeklebte Stelle zu erkennen.

Das Prädikat «curiously disorganized and uneven» wäre zutreffend, wenn Rumpf beabsichtigt hätte, eine historische Abhandlung zu schreiben. Möglicherweise urteilte der Rezensent nur nach den Überschriften über den Sei-

332 Kurth: *Suzuki Harunobu*. 1910. Kurth: *Sharaku. Eine kritische Publikation des Gesamtwerkes*. Mit dem wissenschaftlichen Katalog aller bekannten Arbeiten des Künstlers und mit 70 meist ganzseitigen Abb., darunter 3 Farbentaf. München 1910. 123 S. Kurth: *Geschichte des japanischen Holzschnitts*. Bd 1-3. Leipzig 1925-1929.

333 Kurth: *Utamaro*, 327.

334 Succo: *Utagawa Toyokuni und seine Zeit*. 1-2. München 1913-1914.

335 Narazaki: *The Japanese print*, 264.

336 Heute: Museum für Ostasiatische Kunst, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.

337 Die Kunstbibliothek gehörte vor 1924 zum Kunstgewerbe-Museum; seit 1924 ist sie eine selbständige Institution der Staatlichen Museen.

338 Narazaki Muneshige: *The Japanese print, its evolution and essence*. Tôkyô 1966.

339 Narazaki, 258.

340 Die Reproduktion ist mit «Shunshô» bezeichnet; die Errata-Liste korrigiert in «Shunkô».

ten und den Reproduktionen. Das Werk heißt aber «Meister des Farbenholzschnittes. Neues über das Leben und ihre Werke», und im Vorwort legte Rumpf dar, daß er keine Wiederholungen bringen wolle, denn zu viele Publikationen seien in «nahezu erschöpfender Fülle» erschienen. Jedoch dort, wo mangelnde Kenntnisse dieser Vorgänger auf dem Gebiet der Kultur- und Theatergeschichte Fehler zur Folge hatten, bedürfe es der Berichtigung, damit die alten Fehler nicht in jeder neuen Publikation weiterlebten. Wenn er sich dabei hauptsächlich auf die Kurthschen Publikationen beziehe, so nicht deshalb, weil Kurth die meisten Fehler vorweise, sondern weil Kurths Publikationen am wichtigsten und am weitesten verbreitet seien und späteren Forschern zur Grundlage dienten.

Die Auswahl der Abbildungen ist «curiously disorganized and uneven», weil auch hier nicht die historische Abfolge beabsichtigt war, sondern möglichst bisher noch nicht publizierte Blätter, insbesondere Werke der noch wenig beachteten Kamigata-Meister, vorgestellt werden sollten.

Man spürt in Rumpfs Werk deutlich, wie hier ein Wissenschaftler aufgrund seines Reichtums an detaillierten Kenntnissen versucht, die Forschungsergebnisse der Vergangenheit «zurechtzurücken», damit sich den zukünftigen Forschern, Sammlern und Kunstliebhabern das wahre Bild offenbare.

Rumpfs profunde Sprachkenntnisse erlaubten ihm, den japanischen Quellen Einzelheiten über Künstler, Werke und zeitgenössische Umstände zu entnehmen, die vor ihm in der europäisch/amerikanischen Literatur unbekannt waren. Seine Studien der Religionsgeschichte befähigten ihn, Verwechslungen von buddhistischen und shintoistischen Gottheiten zu korrigieren und Tempel- und Schreinlegenden zur Deutung eines Bildinhaltes heranzuziehen. Das Studium von Theaterannalen, Programmheften und Schauspieler-Memoiren half ihm beim Datieren von Theaterdarstellungen. Am Schluß des Werkes finden wir eine Liste der bekanntesten Schauspieler des 17. und 18. Jahrhunderts mit Angaben über die Namensänderungen während der Bühnenkarriere und ein Verzeichnis der benutzten japanischen Literatur. Einige Ansichten Rumpfs in diesem Werk sind durch neue Forschungsergebnisse aufgrund von bisher unbekanntem Material überholt: so ist zum Beispiel das auf Tafel 4 abgebildete Theaterblatt von Moronobu (1675) eine Fälschung und das Theaterblatt von Kiyonobu I, Abb. 15, wahrscheinlich eine Kopie der späten Edo-Zeit<sup>341</sup>.

Im Jahre 1924 erschien Rumpfs erste Publikation in der *Ostasiatischen Zeitschrift*: «Die Anfänge des japani-

schen Holzschnitts in Edo». Er begann mit der Feststellung, daß die übliche Bezeichnung «Primitive» für die Holzschnittmeister des 17. Jahrhunderts «unsinnig» sei, denn Japan kannte den Holzschnitt schon im 8. Jahrhundert; es folgte dann eine Beschreibung der Holzschnitt-Entwicklung vom 8. bis 17. Jahrhundert. Den größten Teil des Aufsatzes nahm die Behandlung des Problems der Torii-Meister namens Kiyonobu und Kiyomasu ein. Rumpf führte die zu seiner Zeit bestehenden gegensätzlichen Meinungen und Angaben aus japanischen Quellen auf und wollte anhand von Holzschnitten, die sowohl die Signatur «Kiyonobu» als auch das Siegel «Kiyomasu» tragen, beweisen, daß Kiyonobu I = Kiyomasu I und Kiyonobu II = Kiyomasu II sei. Die gegenteilige Meinung, die Kurth (und andere) vertraten, war: Kiyonobu I sei der Bruder von Kiyomasu, und Kiyonobu II der Sohn von Kiyomasu. Auch heute noch sind die Ansichten der Forscher hierüber geteilt; die Mehrzahl schließt sich der Meinung von H. Link an<sup>342</sup>.

Mehrere Passagen dieses Aufsatzes waren der Kritik und Korrektur von Kurths Publikationen gewidmet. Teilweise stimmte der Text mit dem des Werkes «Die Meister des japanischen Farbenholzschnittes» überein (siehe *Kalenderblätter* unter B. 2.).

Kurth wehrte sich gegen Rumpfs Kritik in einer Besprechung des Aufsatzes in der folgenden Nummer der *Ostasiatischen Zeitschrift*: «Wer, wie Fritz Rumpf, Japan selbst kennt, hat gut reden.» In der Torii-Frage wollte Kurth nicht von seinem Standpunkt weichen, aber Fehler mußte er zugeben: «Rumpf erweist sich als ganz vortrefflicher Kenner der Schauspielersippen und aller Dinge, die dazu gehören. Er beherrscht den kompliziertesten Stoff derartig, daß wir anderen dagegen Stümper sind. [. . .] Sehr wertvoll ist auch, was er über die ältesten Spuren des Holzschnittes und die Kryptokalendarien geschrieben hat. Um so mehr habe ich es bedauert, daß er seine verdienstliche Arbeit mit den Trompetenstößen der Polemik durchschmettert hat.»<sup>343</sup>

342 Howard A. Link: *Primitive ukiyo-e from the James A. Michener collection in the Honolulu Academy of Art*. Honolulu 1980, und: Speculation on the genealogy of the early Torii masters. In: *Ukiyo-e art*. 34.1972, II. Link vergleicht mehrere Theorien miteinander, darunter auch die von Rumpf sowie die von Kurth, Lane und Inoue. Er selbst ist aus stilistischen Gründen der Meinung, daß vier Künstler zu unterscheiden seien: Kiyonobu I, Kiyomasu I, Kiyonobu II und Kiyomasu II, aber es bedürfe wohl noch weiterer Untersuchungen und Diskussionen, bis eine klare Bestimmung möglich sei.

343 Julius Kurth: Zu Fritz Rumpfs Die Anfänge des japanischen Holzschnitts in Edo. *Ostasiatische Zeitschrift* 11 [= NF 1.]. 1924, 160.

341 Mündliche Mitteilung von Professor Suzuki Jûzô, Tôkyô, 1988.

Wichtige Beiträge zum Verständnis des japanischen Holzschnitts stellten Rumpfs Beschreibungen in Katalogen von Privatsammlungen dar. Zu den heute noch als mustergültig geltenden gehören die der Sammlung Tony Straus-Negbauer (1925, 1928), denn darin präsentierte Rumpf auch sein reiches Wissen an volkskundlichen und theatergeschichtlichen Fakten<sup>344</sup>.

Im Jahre 1930 erschien in der *Ostasiatischen Zeitschrift* Rumpfs Abhandlung über drei bedeutende Holzschnittzeichnerschulen des frühen 18. Jahrhunderts: Torii-, Okumura- und Nishimura-Schule<sup>345</sup>. Im Zusammenhang mit dem bereits erwähnten Torii-Problem versuchte Rumpf, die früher vorgetragene Meinung durch Vergleich von Stil und Signaturen in weiteren Beispielen zu erhärten. Die neuere Forschung zeigt andere Ergebnisse als Rumpf, aber jedenfalls lieferten Rumpfs Studien interessantes Material für Diskussionen.

Über die Okumura-Schule berichtete Rumpf, daß in Ermangelung von Grabsteinen mit Inschriften kein Anhaltspunkt für eine Familiengeschichte gegeben sei. Nach der älteren japanischen Forschung habe Okumura Masanobu die Beinamen Genroku und Genpachi geführt und einen Verlag gegründet; im Jahre 1768 sei er im 79. Lebensjahr gestorben (d.h.: 1690 geboren)<sup>346</sup>. Durch Stilvergleiche anhand von «Masanobu» signierten Werken glaubte Rumpf zu erkennen, daß zwei Meister mit dem Namen Masanobu tätig gewesen seien: einer, der von 1701-1713 «Masanobu» signierte, und ein zweiter (der im Jahre 1690 geborene), der diese Signatur seit den dreißiger Jahren benutzte. Als weitere Bestätigung dieser These führte Rumpf an, daß der erste Masanobu sich selbst in einem Album mit dem Titel *Fuzoku okashii kotobukuro* («Sammlung lustiger Geschichten über die Sitten»), das in die Jahre 1707-1708 oder 1710-1713 zu datieren sei<sup>347</sup>, als einen alten Mann mit Kappe und Brille dargestellt habe. Die neuere Forschung teilt Rumpfs Meinung nicht, sondern schreibt alle mit «Masanobu» signierten Werke einem Masanobu mit den Lebensdaten «um 1686-1764» zu.

Ein drittes Identitätsproblem schnitt Rumpf bei der Nishimura-Schule an: die Frage, ob Nishimura Shigenobu (mit dem Beinamen Magosaburô) mit Ishikawa Toyonobu identisch sei. Kurths Behauptung, daß drei Nishimura-Meister (Shigenobu I, Sohn Shigenaga und Sohn Shigenobu II) zu Anfang des 18. Jahrhunderts tätig gewesen seien, widerlegte Rumpf aufgrund der in japani-

schen Schriften publizierten Forschungsergebnisse<sup>348</sup>: Shigenobu (Magosaburô) sei nicht der Sohn, sondern ein Schüler des Shigenaga gewesen und habe sich später Ishikawa Toyonobu genannt (Ishikawa sei der Familienname seines Schwiegervaters gewesen). In diesem Zusammenhang wies Rumpf darauf hin, daß in einem Werk von (Frau) Tamura Yoshio mit dem Titel *Onna Imagawa. Nishiki no kodakara* («Farbig illustriertes Lehrbuch für die Frauen mit ihren geliebten Kindern») in der ersten Auflage (1737) die Signatur des Illustrators *Gakô Nishimura Magosaburô Shigenobu hitsu* laute, in der zweiten Auflage aber *Gakô Ishikawa Toyonobu hitsu*<sup>349</sup>. Den stilistischen Unterschied zwischen «Shigenobu» und «Toyonobu» signierten Blättern führte Rumpf darauf zurück, daß Shigenobu nach Annahme des Namens Toyonobu mehr Farbdrucke als kolorierte Blätter produzierte und sein Stil sich demzufolge wandelte. Auch heute ist die Identitätsfrage noch nicht geklärt; die Mehrzahl der Forscher nimmt jedoch an, daß die stilistischen Unterschiede auf zwei verschiedene Meister deuten.

Rumpf wollte mit seiner Methode, durch Stilvergleich, Signaturenvergleich und Studium der zeitgenössischen Literatur sowie durch kritische Sichtung alter Chroniken und Künstlerbiographien zu einer Lösung zu gelangen, den japanischen Forschern nahefeiern, die «diesen neuen Weg schon längst beschritten. In Europa und Amerika ist man, wie die neuesten Publikationen beweisen, noch weit davon entfernt, die bisher benutzten Unterlagen kritisch zu bearbeiten»<sup>350</sup>.

Im Jahr 1931 publizierte Rumpf in der *Ostasiatischen Zeitschrift* einen Überblick über die Anfänge des Farbenholzschnittes in China und Japan<sup>351</sup>. Die Erforschung des chinesischen Farbdrucks durch Europäer oder Amerikaner befand sich zu Rumpfs Zeit noch in einem Anfangsstadium. Es ist erstaunlich, wieviel Material Rumpf vorzustellen vermochte. Seine Kenntnisse verdankte er außer der eigenen Forschung den Publikationen von japanischen Experten des chinesischen Ming-Drucks; als einen der besten Kenner nannte er Takei Bokkai.

Beschrieben oder erwähnt wurden u.a. die im Jahre 1606 in farbigen Konturen gedruckten Erotica nach Zeichnungen des Malers T'ang Yin (zum Teil von Moronobu, gest. 1604, kopiert und im Schwarzweißdruck herausgegeben), der *Senfkorngarten* (1679-1701, nach Rumpfs negativer Beurteilung muß ihm ein wenig qualitätsvolles Exemplar vorgelegen haben), ein Album-Frag-

344 Rumpf (14) (18).

345 Rumpf (27).

346 a.a.O., 87.

347 a.a.O., 93. Rumpfs Datierung erfolgte aufgrund der Spielzeiten des auf einem der Blätter dargestellten Schauspielers Arashi Kiyosa in Edo; der Schauspieler starb 1713.

348 Rumpfs japanische Quellen: *Ukiyo-e ha-ga-shu*; Zeitschrift *Ko no hana*; Nakata Katsunosuke in der Zeitschrift *Mizu-e*.

349 Rumpf (27), 101.

350 Rumpf (27), 101.

351 Rumpf (29).

ment mit Darstellungen von Blumen und Vögeln (Ende 17. Jh./ Anfang 18. Jh.), von dem nur drei Blätter bekannt seien: zwei im Britischen Museum und eins in der Kunstbibliothek Berlin (heute im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin SMPK), und Briefpapier des Ch'ienlung-Kaisers, das in Europa nicht und Rumpf nur aus dem japanischen Kunsthandel bekannt war. Ausführlicher als in einer früheren Abhandlung schilderte Rumpf die Geschichte des japanischen Farbdrucks im 16. und 17. Jahrhundert (Drucke in farbigen Konturen, in je einer Farbe pro Seite oder Schablonendrucke).

Einer Berichtigung bedarf die Beschreibung des Buches *Chichi no on*, einer Schrift mit Gedichten des berühmten Schauspielers Ichikawa Danjurô II (1688-1758), im Jahre 1730 zum Andenken an den verstorbenen Vater Ichikawa Danjurô I publiziert. Es enthalte vier Farbdrucke, so Rumpf (und auch spätere Forscher übernahmen diese Meinung), aber nach Mitteilung von Prof. J. Suzuki (1988) handelt es sich nur um den Druck farbiger Konturen, die Innenflächen seien mit der Hand koloriert<sup>352</sup>.

Auch über den frühen japanischen Farbholzschnitt brachte Rumpf eine Fülle von Details, die bisher in der deutschen Literatur wenig beachtet worden waren. So widmete er zum Beispiel Ryôsui, dem Holzschneider der Farbholzschnitte im erwähnten Buch *Chichi no on* und dessen Umkreis einen längeren Abschnitt, um daran die rege literarische und künstlerische Tätigkeit der Edo-Bürger aufzuzeigen. Ryôsui sei vielseitig begabt gewesen: er habe außer dem Holzschneiden auch die Kalligraphie und Dichtkunst sowie das Siegelschneiden und das Schnitzen von Netsuke erlernt; im Jahre 1762 habe er die beiden Farbdruck-Alben *Umi no sachi* (Darstellungen von eßbaren Meerestieren) und im Jahre 1765 das Album *Yama no sachi* (Darstellungen von eßbaren Pflanzen sowie von Insekten und Kriechtieren) publiziert. Je nach Art eines Werkes – ob Kalligraphie, Gedicht, Holzschnitt oder Malerei – habe er mit einem anderen Namen signiert, etwa zehn seien nachgewiesen<sup>353</sup>.

Rumpf schloß diese Abhandlung mit der Bemerkung, daß wohl noch viele unbekannte Farbdrucke ans Tageslicht kommen würden, er erhebe nicht den Anspruch, hier eine lückenlose Aufzählung von frühen Drucken gegeben zu haben, er wolle nur zeigen, welche Bedeutung auch den Holzschneidern und Druckern zukomme, denen bisher «ein Platz in der Geschichte des ostasiatischen Holzschnitts» versagt worden sei. Erst nach Rumpfs Tod (1949) sollte sich ein Forscher finden, der speziell diesen «vernachlässigten» Mitarbeitern des Farbholzschnitts eine besondere Würdigung zukom-

men ließ: der Niederländer T. Volker in *Ukiyoe quartet, publisher, designer, engraver and printer*<sup>354</sup>.

Ein Rückblick auf die Publikationen, die sich mit der allgemeinen Geschichte des japanischen Holzschnitts befassen, offenbart deutlich, daß Rumpf bestrebt war, in erster Linie aufgrund seines den anderen Forschern weit überlegenen Wissens die Lücken der Forschung zu füllen. Er griff jene Probleme auf, die seiner Ansicht nach nicht wissenschaftlich untersucht worden waren, und er ergänzte, was zu fehlen schien. Ein Zitat des Sammlers Louis V. Ledoux im Sammlungskatalog *Japanese prints, Hokusai and Hiroshige* (1951) über Rumpfs erste Publikation (*Meister des japanischen Farbholzschnitts*) mag dies bekräftigen: «The text of this book undoubtedly is important and the illustrations are interesting, but the volume is essential to any working library because of pages 124 to 142 which list the actors of different clans or families with the dates between which each acted under each of his known stage names. This list is absolutely invaluable for the dating of actor prints and the determination of the actors represented. For example, the actors of the Ichikawa clan are listed under fifty-two sub-headings so that each one with his dates and changes of name may be identified.»<sup>355</sup>

2. Sondergebiete des japanischen Holzschnitts. Publikationen: Kalenderblätter (1924), Harunobu (1925), Gespensterdarstellungen (1927), Theaterdarstellungen: Sharaku (1932)

Kalenderblätter (1924)

Rumpf publizierte zwar keine selbständige Schrift mit dem Titel Kalenderblätter, aber in seinem Buch *Die Meisterwerke des japanischen Farbholzschnitts* waren diesem Thema die Seiten 32 bis 40 gewidmet. Er erklärte darin die Grundlage der japanischen Zeitrechnung<sup>356</sup> und gab eine Übersicht über die Entwicklung des Kalenders vom

354 T. Volker: *Ukiyoe quartet, publisher, designer, engraver and printer. Mededelingen van het Rijksmuseum voor Volkenkunde*, Leiden. 5.1949.

355 *Japanese prints, Hokusai and Hiroshige in the collection of Louis V. Ledoux*. Princeton: Princeton University Press 1951, Bücherliste, [5].

356 Die alte japanische Zeitrechnung erfolgte nach dem revidierten Mondkalender, der 692 nach Chr. eingeführt wurde. Er teilt die Zeit in Zyklen von je 60 Jahren ein. Jedes Jahr wurde nach einer Kombination von 12 Tierkreiszeichen mit 10 Kalenderzeichen benannt; nach 60 Jahren wiederholen sich die Kombinationen, und ein neuer Zyklus beginnt.

352 Mündliche Mitteilung, Tôkyô 1988.

353 Rumpf (29), 9-10.

Analphabetenkalender des 17. Jahrhunderts im Schwarzdruck bis zum Farbdruck des Bildkalenders im 18. Jahrhundert. Bildkalender wurden im Auftrag von Privatpersonen oder Literatenklubs gedruckt und zu Neujahr – wie *surimono* – an Freunde oder – wenn es sich um Geschäftsreklame handelte – an Kunden verschenkt<sup>357</sup>. Ihre Kalenderzeichen waren in Gewandmustern oder im Dekor von anderen Bildgegenständen verborgen; zuweilen dienten auch die Bildgegenstände selbst als Monatsymbole, indem man sie den langen und kurzen Monaten des betreffenden Jahres gemäß groß oder klein nebeneinander aufreichte<sup>358</sup>. Die Untersuchung solcher Drucke war zu Rumpfs Zeit von großer Bedeutung, weil man sie bis dahin in der in- und ausländischen Literatur wohl erwähnt und gerühmt, aber nicht wissenschaftlich erforscht hatte. Die intensive wissenschaftliche Bearbeitung setzte erst vor etwa zehn Jahren ein – angeregt von Suzuki, Keyes und Forrer<sup>359</sup> – und befindet sich noch heute in einem frühen Stadium, denn in Museen, Bibliotheken und Privatsammlungen warten noch Hunderte von Bildkalendern auf ihre Sichtung und Bearbeitung. So manches Blatt ist vielleicht nicht als Kalenderblatt katalogisiert worden, weil die Kalenderzeichen noch nicht entdeckt oder enträtselt wurden. Rumpf wies bereits auf publizierte Bildkalender hin, die nicht als solche erkannt waren<sup>360</sup>.

Über die Auftraggeber – Mitglieder von Literatenklubs wie Kyosen, Minkô, Komatsuken u.a. – versuchte Rumpf Näheres zu erfahren durch weitere Untersuchungen von zeitgenössischer Literatur, in denen ihre Namen erschienen. Er konzentrierte sich vor allem auf die Sammlungen von *haikai* (klassischen Kurzgedichten) sowie *kyôka* (Scherzgedichten) und ergänzte oder korrigierte die Kyosen-Studien von Kurth<sup>361</sup>.

Harunobu (1925)

Mit dem im Jahre 1925 in der *Ostasiatischen Zeitschrift* erschienenen Beitrag zur Forschung über Suzuki Harunobu<sup>362</sup> wollte Rumpf – wie er einleitend schrieb – zu

den bisher publizierten Forschungsergebnissen eine Ergänzung bringen und die Bedeutung des japanischen Holzschnitts als Illustration zur Kulturgeschichte aufzeigen<sup>363</sup>. Bei allen seinen Publikationen über den Holzschnitt berücksichtigte Rumpf stets den kulturhistorischen Hintergrund. Dank seiner Sprachkenntnisse und literarhistorischen Forschungen war es ihm möglich, zeitgenössische Romane, Chroniken, Tagebücher und Flugblätter zu lesen und für seine Zwecke auszuwerten. Ausgehend von Kurths Harunobu-Studien<sup>364</sup> prüfte Rumpf Identifizierungen von Personen und Wappen sowie Aufschriften anhand von Vergleichsmaterial in anderen Publikationen und korrigierte die Fehler von Kurth. Zu Rumpfs Quellen gehörten u.a. die Schriften von Ôta Nanpo (1749-1823) und Hiraga Gennai (1729-1779) sowie die *Musume hyôbanki* (Listen mit Beschreibungen von Teehausmädchen).

Die von Harunobu dargestellten schönen Mädchen unterschied Rumpf nach Teehausmädchen, *hayari-miko* (modische Priesterinnen, Mädchen aus bürgerlichem Stand, die als Tänzerinnen in ShintoSchreinen auftraten), *geisha* (Mädchen, die Gesang und Tanz, aber keine Prostitution ausübten) und Yoshiwara-Kurtisanen (Prostituierte).

Ein längerer Exkurs war dem Leben der Teehausmädchen Kagiya O-Sen, Yanagiya O-Fuji und Hayashiya O-Fude gewidmet, zwei kurze Abschnitte folgten über die *hayari-miko* und *geisha*. Die Tatsache, daß Harunobu nur wenige Bilder von *geisha* schuf, schrieb Rumpf dem Umstand zu, daß zu seiner Zeit die *geisha* noch nicht soviel Popularität besaßen wie in Ôsaka oder Kyôto. Er brachte nur ein Beispiel mit der Darstellung von zwei *geisha* aus Kyôto.

Bei der Beschreibung der Yoshiwara-Kurtisanen beschränkte sich Rumpf auf die Lebensbeschreibung von drei berühmten Yoshiwara-Schönheiten: Hinazuru, Toyosato und Chôzan, die auf den Holzschnitten jeweils an den Wappen auf ihren Kimono oder durch Namensaufschrift zu erkennen waren<sup>365</sup>. Im Zusammenhang mit Toyosato erzählte Rumpf die Geschichte von ihrem Liebhaber, dem reichen Holzhändler Izumiya Kansuke, der den Dichternamen Taishin führte. Im Bemühen berühmt zu werden, habe dieser einen Stoff anfertigen lassen, der mit den Schriftzeichen seines Dichternamens *tai* und *shin* gemustert war, und für Toyosato einen Kimono mit diesem Muster bestellt. In seinem Auftrag soll Haru-

357 Vgl. Anm. 389.

358 Die langen Monate zählen 30 Tage, die kurzen 29. Alle drei Jahre mußte ein Schaltmonat eingefügt werden, um mit dem Verlauf der Gestirne in Einklang zu bleiben.

359 Suzuki Jûzô: *Ehon to ukiyoe*. Tôkyô 1979; Roger Keyes: *The art of surimono. Japanese prints and books in the Chester Beatty Library*. Dublin. 1-2. London 1985; Matthi Forrer: *Egoyomi and surimono. Their history and development*. Amsterdam 1979.

360 Vgl. Rumpf 9, 39.

361 Vgl. Rumpf 9, 36.

362 Rumpf 13.

363 a.a.O., 129.

364 Julius Kurth: Harunobu-Studien. *Ostasiatische Zeitschrift*. 9.1922

365 Wappen der Hinazuru: zusammengelegte Ingwer-Blätter; Wappen der Toyosato: Chrysanthemenblüte in Wellen; Chôzan: Aufschrift enthält den Namen.



Fritz Rumpf: Postkarte.

nobu eine Holzschnittdarstellung von Toyosato gemacht haben. Diese Überlieferung aber – so Rumpf – sei ein Irrtum. Es gebe keinen Holzschnitt von Harunobu mit einer solchen Darstellung, statt dessen aber sei ein Werk von Kiyomitsu (um 1735-1785) überliefert, das Toyosato und ihre beiden kleinen *kamuro* (Zofen) in Gewändern mit den Schriftzeichen *tai* und *shin* zeige<sup>366</sup>.

Über ein anderes «Original» des alten Edo, den Geschichtenerzähler Fukai Shidōken, grub Rumpf ebenfalls kuriose Anekdoten aus. Shidōken wird von den Holzschnittmeistern stets mit einem häßlichen Gesicht, langgezogenem Schädel und einem Taktstock in Form eines Phallus vor einem Pult sitzend dargestellt. Wenn Frauen oder Priester seinen Geschichten zuhörten, soll er obszöne Reden geführt und dazu mit dem Taktstock geschlagen haben. Rumpf illustrierte diese Erzählung mit einem Pfostenbild von Seigyū Gyōchin (1718-1787) und der Abbildung eines Kalenderblattes von Harunobu mit der Signatur des Kyosen, das Shidōken stehend als grotesken kleinen Mann mit riesigem Kopf darstellt<sup>367</sup>.

Zum Schluß seiner Studie über Harunobu befaßte sich Rumpf auch mit den Schauspielerdarstellungen dieses Meisters. Nach dem *Zōho ukiyo ruiko* zitierte Rumpf die Meinung, daß Harunobu es verschmäht habe, Schauspie-

lerbilder anzufertigen. Diese Behauptung könne aber nicht stimmen, denn es gebe zahlreiche von Harunobu signierte Schauspielerdarstellungen. Rumpf nannte dreizehn Blätter. Eins davon befand sich in der Kunstbibliothek Berlin (heute im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin SMPK). Das Berliner Blatt stellt den Schauspieler Segawa Kikunojō II (1741-1773) in der Rolle des Mädchens Matsukaze dar. Nach Rumpf spielte Kikunojō diese Rolle im Jahre 1760 am Nakamura-Theater; nach den *Kabuki nenpyō* trat Kikunojō jedoch auch im Jahre 1762 in dieser Rolle am Ichimura-Theater auf<sup>368</sup>.

#### Gespensterdarstellungen (1927)

«Es gibt wohl kein Land, in welchem die Gespenster solches Heimatsrecht erworben haben, wie in Japan. Jede Stadt und jedes kleinste Dorf hat sozusagen seinen ihm als Reservatrecht zugeteilten Spuk, sein unheimliches Haus, umgehende Ertrunkene, verrufene Plätze an einsamen Straßen und Mitbewohner, die für behext gelten und deren Umgang man gern meidet.» Mit dieser Feststellung begann das Vorwort von Rumpf im Katalog einer Ausstellung von Holzschnitten mit Gespensterdar-

366 Rumpf (13), 150, Abb. 13.

367 Rumpf (13), 153, Abb. 15.

368 Ihara Toshirō: *Kabuki nenpyō*. Bd 3. Tōkyō 1958, 404 u. 486.

stellungen aus der Sammlung Tikotin im Jahre 1927 in Berlin<sup>369</sup>.

Im Vorwort charakterisierte Rumpf das Wesen der japanischen Gespenster: neben den einheimischen Gespenstern wie Dachs, Katze, Marder, Fischotter u.a. gebe es noch jene, die mit der chinesischen Literatur ins Land gekommen seien, alte Blumen-, Baum- und Fuchsgeister, aber: «Die merkwürdigsten sind vielleicht die Gespenster des Hausrats, denen man zum Dank für langjährigen Dienst einen Gewerbeschein für Spuken ausstellt und sie mit dem Eintritt in ihr hundertstes Jahr als *Tsugumu no kami* (Götter von 99 Jahren) ansieht.»<sup>370</sup> Derartige Gespenster haben vielleicht Rumpf dazu angeregt, auf einer von ihm gezeichneten Postkarte Gegenstände «lebendig zu machen»!

Als Darsteller von Gespenstern nannte Rumpf u.a. Kanô Motonobu (1476-1559), den Maler der Bildrolle *Hyakki yagyo* (*hyakki yakô*, Nächtlicher Umzug der hundert Gespenster), und Toriyama Sekien (1713-1788), den Autor eines dreibändigen Gespensterbuches, sowie die «klassischen Gespenstermaler» Maruyama Ôkyô (1733-1795), Hokusai (1760-1849), Kunisada (1786-1864), Kuniyoshi (1798-1861) und Kawanabe Kyosai (1831-1889).

Rumpfs größtes Interesse galt den Geisterdarstellungen auf der Kabuki-Bühne, denn das Theater, seine Schauspieler und die Holzschnitte mit Theaterdarstellungen standen immer im Mittelpunkt seiner Beschäftigung mit Japan. In seinem Vorwort nannte er insbesondere den Schauspieler Onoe Matsusuke I (1745-1815), dessen Verdienst es gewesen sei, daß die Geisterrollen auf der Bühne Erfolg hatten. Matsusuke habe die Rollen selbst gestaltet, der Dramatiker Tsuruya Namboku (1755-1829) sie erst nach Einvernehmen mit dem Schauspieler dramatisiert<sup>371</sup>.

Es ist bedauerlich, daß Rumpf keine Zeit gefunden hat, über die Gespenster eine spezielle wissenschaftliche Arbeit zu verfassen. So müssen wir zufrieden sein, daß sein reiches volkskundliches Wissen wenigstens in den Kurzbeschreibungen der Gespensterbilder bewahrt geblieben ist.

#### Theaterdarstellungen: Sharaku (1932)

Im Jahre 1930 veranstaltete die Staatliche Kunstbibliothek Berlin in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst und der Deutsch-Japanischen Gesellschaft vom 15. Februar bis zum 23. März eine

Ausstellung von japanischen Holzschnitten unter dem Titel *Japanisches Theater*. Die Ausstellungsobjekte stammten aus der Kunstbibliothek und aus den Privatsammlungen von Wilhelm Solf, Erwin Toku Bälz, Fritz Rumpf, Felix Tikotin, Leo von König und Ginsberg. Auch das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, die Privatsammlerin Frau Derenberg (Hamburg), die Bremer Kunsthalle und das Dresdener Kupferstichkabinett stellten Leihgaben zur Verfügung. Anlässlich dieser großen Ausstellung gab Curt Glaser die Schrift *Japanisches Theater* heraus<sup>372</sup>. Sie enthielt einen Aufsatz von Rumpf *Zur Geschichte des Theaters in Japan* und einen zweiten *Yôkyoku. Zur Geschichte des Nô-Spiels (des klassischen Theaters)*. Der zu den Holzschnitten in Beziehung stehende erstere Aufsatz behandelte die Kultttänze vor der Übernahme des Buddhismus, die Tänze und Spiele nach der Übernahme des Buddhismus, die Vorstufen des Kabuki (Volkstheaters) im 16. Jahrhundert, die Etablierung des Kabuki im 17. Jahrhunderts mit der Gründung der vier großen Theater Nakamura-za, Ichimura-za, Yamamura-za und Morita-za (die den Ausgangspunkt für den Theaterholzschnitt bildeten), die Blütezeit des Kabuki (und des Theaterholzschnitts) und das Theater nach der Öffnung des Landes im Jahre 1868. Es handelte sich nicht um eine wissenschaftliche Publikation, sondern um eine allgemeine klare Einführung für den Laien. Die eigentlich wissenschaftliche Leistung Rumpfs für die Ausstellung hatte keinen Niederschlag in einer Publikation gefunden, sie lag versteckt in der Katalogisierung der Theaterholzschnitte – in ihrer Identifizierung, Datierung und Beschreibung. Seit den von Ledoux so gepriesenen Schauspielerlisten in der Publikation *Meisterwerke des japanischen Farbenholzschnittes* (1924) war kein Werk über Theaterholzschnitte erschienen. Erst im Jahre 1932 dokumentierte eine neue Arbeit – die Monographie Sharaku – mit welcher Akribie Rumpf zu arbeiten vermochte<sup>373</sup>. Otto Kümmel wies in seinem Vorwort zu diesem Buch darauf hin, daß außer der Sharaku-Publikation von Kurth, die beachtliche Fehler enthalte, keine gründliche wissenschaftliche Arbeit über Sharaku existiere und daß eine Auswertung des reichen Materials der japanischen Theatergeschichte «nur einem so ausgezeichneten Kenner des japanischen Theaters wie Fritz Rumpf gelingen» könne.

Rumpfs Untersuchung begann mit der Feststellung, daß Kurth der Ruhm gebühre, sich «als erster an eine Einzelbiographie des Künstlers herangewagt zu haben. Kurth war es auch, der es in dankenswerter Weise unternahm, einen Katalog der bisher bekannt gewordenen Blätter des Künstlers aufzustellen.»<sup>374</sup> Nach Kurth hät-

369 Rumpf (17), Vorwort.

370 Rumpf (17), Vorwort.

371 a.a.O.

372 Rumpf (36).

373 Rumpf (36).

374 Rumpf (36), VII.

NIHON BUNKA

HERAUSGEGEBEN  
VON  
OTTO KUMMEL



WURFEL VERLAG BERLIN LANKWITZ

F R I T Z R U M P F

S H A R A K U

ZWEITE AUFLAGE

1932

WURFEL VERLAG BERLIN LANKWITZ

Fritz Rumpf: *Sharaku*. 1932.

ten Vignier und Inada eine neue Liste zusammengestellt, diese sei wiederum Kurth bei der zweiten Auflage seiner *Sharaku*-Monographie von Nutzen gewesen, und schließlich habe Nakata beide Kataloge für seine *Sharaku*-Monographie ausgewertet. Es folgte noch der Hinweis auf die noch nicht abgeschlossene *Sharaku*-Monographie von Inoue. In der anschließenden Biographie wurden die frühesten japanischen Quellen zitiert und verschiedene Theorien europäischer und japanischer Forscher einander gegenübergestellt; die Frage nach der Herkunft des *Sharaku* löste auch Rumpf nicht. Im Kapitel *Wirkungszeit* setzte sich Rumpf mit den verschiedenen in japanischen Zeitschriften publizierten Meinungen auseinander, vor allem kritisierte er Hatano, der nachweisen wollte, daß *Sharaku* 19 Jahre tätig gewesen war. Rumpf setzte die Wirkungszeit von 1793-1796 an, was er anhand der in *Sharaku*s Werken dargestellten Theater Szenen beweisen wollte. Die beiden folgenden Kapitel behandelten die Entwicklung von *Sharaku*s Tätigkeit und handschriftliche Notizen auf Drucken. Es folgte eine Liste der Schauspieler und der Katalog der bisher bekannt gewordenen Arbeiten *Sharaku*s. An den Katalog schlossen sich Übersichten über Kleidermuster, Schauspielerwappen und Holzschnittformate an. Den Schluß bildeten Glossar und Literaturangaben.

Im Kapitel *Handschriftliche Notizen auf Drucken* handelte es sich um 64 Blätter, die von der Berliner Firma Rex & Co. erworben wurden. Dazu bemerkte Rumpf, daß verschiedene Angaben nicht stimmen könnten, weil dargestellte Schauspieler mit Namen bezeichnet wurden,

die sie erst zu einem späteren Zeitpunkt – Anfang des 19. Jahrhunderts – führten; die Aufschriften seien daher nur bedingt als Mittel zur Datierung zu benutzen. Die Liste der Werke umfaßte 134 Drucke, davon konnten vier nicht abgebildet werden, da sie nur aus der Beschreibung bekannt waren. Im Anschluß an die Drucke wurden acht druckfertige Vorzeichnungen und sieben Fälschungen bzw. zweifelhafte Blätter beschrieben. Alle Bildbeschreibungen enthielten exakte Angaben über die Farbgebung, Schauspieler- und Rollennamen, Daten der dargestellten Bühnenszenen und Hinweise auf Reproduktionen in anderen Werken.

Sieben Jahre später publizierte Harald G. Henderson zusammen mit Louis V. Ledoux eine neue *Sharaku*-Monographie: *The surviving works of Sharaku* (New York 1939). Darin heißt es im Vorwort: «No one could write about the artist whose work is the subject of this monograph without making his opening sentence an appreciation of the zealous and meticulous scholarship of Dr. Fritz Rumpf, the learned director of the Japaninstitut of Berlin. His *Sharaku* published in 1932, ranks as by far the most important book on the subject in any language, and as present conditions make a third edition impossible now, Herr Rumpf very graciously has given the compilers of this catalogue a complete list of revisions he would desire to make.» Im Jahre 1950 beschrieb Louis V. Ledoux Rumpfs *Sharaku*-Monographie in der Literaturliste seiner Publikation *Japanese prints, Sharaku to Toyokuni in the collection of Louis V. Ledoux* (Princeton): «This very scholarly little book reproduces



Tōshūsai Sharaku (tätig ca. 1794-1795): Schauspieler Iwai Hanshirō IV als Mädchen Ohan in einem Singspiel (*jōruri*). Farbholzschnitt. 30,9 × 14,2 cm. Edo 1794.



## DAS ISE MONOGATARI

VON 1608

UND SEIN EINFLUSS AUF DIE BUCHILLUSTRATION  
DES XVII. JAHRHUNDERTS IN JAPAN

VON

FRITZ RUMPF

HERAUSGEGEBEN VOM JAPANINSTITUT BERLIN



WORFEL VERLAG BERLIN LANKWITZ



Fritz Rumpf: *Das Ise Monogatari*. 1932.

all of the one hundred and thirty prints by Sharaku that had been found and identified up to the date of its publication, and has in addition an appendix of Sharaku forgeries. The main part of the volume, pages thirty-four to one hundred and fifteen, is a meticulously careful catalogue of Sharaku's known works, and those portions of the volume that precede and follow the main part are models of the manner in which the results of erudite researches should be presented. In 1938, when Mr. Henderson and the compiler of these bibliographic notes were preparing their book on the same subject, Dr. Rumpf was most generous in giving us his help and his criticism, and now, in 1947, despite the destruction of his library, he is contemplating the preparation of a new edition of his book which would embody his conclusions as to the new discoveries and changes of the past fifteen years.»

Seit dem Erscheinen dieser Publikation sind fast vierzig Jahre vergangen und die Sharaku-Forschung ist – vor allem in Japan – weit vorangeschritten. Nach neuestem Stand der Wissenschaft beläuft sich die Zahl der jetzt bekannten Werke laut Suzuki auf 143, laut Keyes auf 145, und die Zeit, in der Sharaku tätig war, rechnet man vom 5. Monat 1794 bis zum 1. Monat 1795.

Ein Rückblick auf Rumpfs Publikationen über den japanischen Holzschnitt läßt folgende Schlüsse zu. Sein Ausgangspunkt war die Korrektur der zeitgenössischen Holzschnittliteratur aufgrund seiner in Japan gewonnenen Kenntnisse von Holzschnittoriginalen, Theaterprogrammen und Schriftquellen der Edo-Zeit. Sein zweites Anliegen war das Studium bestimmter Holzschnittschulen. Ein drittes Vorhaben, das er während seines Studiums an der Berliner Universität<sup>375</sup> in Angriff nahm – die spezielle Erforschung der Arbeiten *eines* Künstlers –, wurde gekrönt durch die im Jahre 1932 publizierte *Sharaku-Monographie*.

Rumpf verwendete seine Forschungsergebnisse nicht nur für seine eigenen Publikationen, sondern stellte sie

auch Privatsammlern wie Tikotin und Straus-Negbauer zur Verfügung. Für das Japan-Handbuch (vgl. Rumpf <73>) und das Künstlerlexikon von Thieme/Becker (vgl. Rumpf <70>) verfaßte er Künstlerbiographien.

Mit Recht kann man sagen, daß Rumpf in Deutschland die Grundlage für die wissenschaftliche Erforschung des japanischen Holzschnitts gelegt hat. Alle notwendigen Voraussetzungen, die der Forscher mitbringen sollte – Kenntnis von Land, Leuten, Literatur, Kunst, Kultur und Sprache –, erfüllte er selbst und stellte sie in seinen Werken unter Beweis.

375 Studium der Kunstgeschichte bei Otto Kümmel (1925-1931). Abschluß mit der Dissertation *Das Isemonogatari von 1608* (Rumpf <35>). Noch heute wird diese Arbeit als wertvoller Beitrag zur Geschichte der Buchillustration bewert-

et, obwohl Rumpfs Meinung über die Beteiligung von Koetsu (1558-1637) an der Entstehung der Illustrationen durch die neuere Forschung überholt ist. Vgl. Jack Hillier: *The art of the Japanese book*. 1-2. London 1987. I, 47.